SZTUKA LAT 1905 1923

malarstwo
rzeźba
grafika
krytyka artystyczna

materiały z konferencji naukowej
Toruń, 21-23. 09. 2005

SZTUKA LAT 1905-1923

MALARSTWO - RZEŹBA - GRAFIKA
KRYTYKA ARTYSTYCZNA

pod redakcją Małgorzaty Geron i Jerzego Malinowskiego

MATERIAŁY Z KONFERENCJI NAUKOWEJ
TORUŃ, 21-23 WRZEŚNIA 2005

Wydawnictwo
Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Toruń 2006

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej
i
Koło Naukowe Doktorantów
Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

SZTUKA LAT 1905-1923

MALARSTWO - RZEŹBA - GRAFIKA
KRYTYKA ARTYSTYCZNA

pod redakcją Małgorzaty Geron i Jerzego Malinowskiego

MATERIAŁY Z KONFERENCJI NAUKOWEJ
TORUŃ, 21-23 WRZEŚNIA 2005

Wydawnictwo
Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2006

Zespół redakcyjny:
Anna Dzierżyc-Horniak
Małgorzata Kozłowska
Filip Pręgowski (opracowanie graficzne i skład tekstu)
Mirosław Wachowiak
Przemysław Żywiczyński (korekta streszczeń)

Adres Redakcji Merytorycznej:
Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej
Wydział Sztuk Pięknych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Sienkiewicza 30/32
87-100 Toruń
tel. (0 - prefiks -56) 611 38 11

Printed in Poland

Toruń 2006
ISBN: 83-922006-4-0
978-83-922006-4-2

Wydanie I
Nakład 320 egzemplarzy
Naświetlanie: FORMATOR Sp. z o. o, ul. Grudziądzka 163, 87-100 Toruń
Druk: Zakład Usług Poligraficznych DRUK-TOR, ul. Nieszawska 33, 87-100 Toruń

SPIS TREŚCI

Jerzy Malinowski

Koniec wieku czy początek epoki - wprowadzenie

Konferencja zorganizowana została w związku z wystawą monograficzną Tymona Niesiołowskiego, wieloletniego profesora naszego Wydziału Sztuk Pięknych w Wilnie i Toruniu, przygotowaną przez Małgorzatę Geron i Agatę Rissmann w toruńskim Muzeum Okręgowym[1]. Poświęcono ją genezie współczesności tzn. tendencjom awangardowym i neoklasycznym, które w specyficznym dialogu, odcinając się od impresjonizmu, symbolizmu i secesji ukształtowały oblicze sztuki pierwszej ćwierci XX wieku.

W polskiej historii sztuki m.in. dzięki Tadeuszowi Dobrowolskiemu, autorowi *Sztuki Młodej Polski*[2] oraz Wiesławowi Juszczakowi, twórcy opracowania *Malarstwo polskie. Modernizm*[3] ugruntowała się tendencja łącząca twórczość z lat 1890-1914 w wyodrębniający się okres w dziejach sztuki, stanowiący w dodatku zamknięcie dłuższego procesu historycznego, obejmującego cały XIX wiek. Tak właśnie sztukę polską przełomu XIX i XX wieku (do 1914) scharakteryzowali twórcy wystawy *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*[4], identyfikując pojęcia „Młoda Polska" i modernizm, który zresztą w światowej historii sztuki posiada inne znaczenia, odnosząc się zwłaszcza do pokubistycznej sztuki m.in. lat dwudziestych (m.in. grupy Praesens). Nie podejmując w tym miejscu dyskusji na temat wewnętrznych podziałów modernizmu przełomu wieków i Młodej Polski m.in. na symbolizm i tzw. wczesny ekspresjonizm (termin Fritza Schmalenbacha[5] adaptował Dobrowolski), wypada stwierdzić, że w tym pozornie jednolitym obrazie nie znalazło się miejsce na najważniejsze polskie zjawiska artystyczne lat poprzedzających I wojnę światową, zaś oderwanie sztuki polskiej od zjawisk międzynarodowych sprowadzało ją w interpretacjach do głębokiego prowincjonalizmu, z którego mieli ją wyzwolić dopiero (spóźnieni zresztą) Formiści, co z kolei przypomina znany pogląd Karola Irzykowskiego o „plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce".

Zabrakło więc miejsca dla znakomitych debiutujących w początkach wieku malarzy prekursora awangardy, fowisty Stanisława Stückgolda, kubistów Ludwika Markusa (Marcoussisa), Henryka Haydena, klasycystów i późniejszych przedstawicieli École de Paris Eugeniusza Zaka, Jerzego Merkla, Mojżesza Kislinga i Henryka Epsteina, wielkich rzeźbiarzy Eli Nadelmana i Jakuba Lipszyca (Jacquesa Lipchitza), którzy wnieśli liczący się wkład do dziejów sztuki europejskiej XX wieku, o czym zaświadczyły ostatnio wystawa *L'Ecole de Paris 1904-1929. La part de l'Autre*[6] i poprzedzająca ją ekspozycja *Wokół E.-A. Bourdelle'a. Paryż i artyści polscy 1900-1918*[7], a także monograficzna wystawa Nadelmana[8] i opracowanie twórczości Haydena[9].

---

1 *Tymon Niesiołowski (1882-1965). Katalog wystawy monograficznej.* Kalendarium, wstęp *Twórczość Tymona Niesiołowskiego i źródła jej inspiracji*, katalog i bibliografia M. Geron, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2005.

2 T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.

3 W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.

4 *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, kat. wystawy pod kier. E. Charazińskiej i Ł. Kossowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996.

5 F. Schmalenbach, *Grundlinien des Früh-Expressionismus*, [w:] *Kunsthistorische Studien*, Basel 1941.

6 *L'École de Paris 1904-1929. La part de l'Autre*, kat. wystawy, pod kier. J.-L. Andral i S. Krebs, Musée d'Art mooderne de la Ville de Paris, 2000.

7 *Wokół E.-A. Bourdelle'a. Paryż i artyści polscy 1900-1918*, kat. wystawy, pod. red. E. Grabskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997.

8 B. Haskell, *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, kat. wystawy, Whitney Museum of American Art, New York 2003.

9 Ph. Chabert, Ch. Zagrodzki, *Hayden*, Paris 2005.

Odmienną perspektywę w badaniach nad literaturą i sztuką wiele lat temu, w 1972 roku, zaproponował Tomasz Burek w artykule *Rok 1905, nie 1918*[10] i w wypowiedzi na sesji poświęconej Witoldowi Wojtkiewiczowi w Krakowie w 1976 roku. Za moment przełomu w kulturze polskiej uznał on, kojarzący się z wydarzeniami rewolucyjnymi, wspomniany 1905 rok.

Był to czas debiutów nowej generacji twórców, dla których XIX wiek z patriotycznym zaangażowaniem sztuki i anachronicznym realizmem stawał się odległą przeszłością. Dzięki kolonii paryskiej do środowisk artystycznych w Polsce zaczęły docierać nowe idee i postawy, łączące się zarówno z radykalizmem ideologicznym (socjalizmem, anarchizmem, aktywizmem, odwołującym się do genezy chrześcijaństwa z symbolicznie interpretowaną postacią Chrystusa – pierwszego rewolucjonisty), a także tendencjami ezoterycznymi, okultyzmem i religijnym synkretyzmem, sięgającym się do religii Wschodu.

Z rokiem 1905 łączyło się powstanie pierwszych awangardowych grup Fowistów i Die Brücke.

W Polsce zapowiadające neoklasycyzm rzeźby Henryka Glicensteina i protokubistyczne posągi Xawerego Dunikowskiego, „wczesnoekspresjonistyczne" obrazy Wyspiańskiego, Boznańskiej i Weissa utorowały drogę do założeniu w tym samym roku przez Leopolda Gottlieba Grupy Pięciu z Wojtkiewiczem, Mieczysławem Jakimowiczem i Niesiołowskim. Gottlieb przeciwstawiał członkom „Sztuki" nową generację. Związany z grupą krytyk Jan Piotrowski pisał w artykule-manifeście *Młoda sztuka polska*[11], że młodym artystom „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 wiernego przedstawiania form natury, syntetyzują ją, w czym nieraz wolą się narażać na śmieszność niż dać wciągnąć do technicznej zabawy". Źródeł programu doszukiwać się można w teorii „nagiej duszy" Stanisława Przybyszewskiego i *Intensywizmie* (1897) - manifeście Cezarego Jellenty. Wraz z lwowską Huculską Trójcą (Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch i Kazimierz Sichulski) i działającym na marginesie warszawskiego życia artystycznego, prekursorem abstrakcji i surrealizmu, Mikołajem Konstantym Czurlanisem (Čiurlionisem) Grupa Pięciu, w 1905 roku stworzyła w Polsce pierwsze zjawisko artystyczne należące już do sztuki XX wieku.

Gottlieb, Nadelman i Zak po pobycie w Monachium jesienią 1904 przyjechali do Paryża, gdzie w 1905 roku wraz z fowistą Gustawem Gwozdeckim zaczęli wystawiać na salonach Jesiennym i Niezależnych. Wkrótce Nadelman, najbardziej wpływowy polski artysta początku wieku, stworzył nową neoklasyczną koncepcję sztuki, w której linia – środek i cel ekspresji wprowadzała nową „logikę w konstrukcji form", zaś układy krzywych linii tworzyły geometryczne koliste, „rzeźbiarskie" formy. Od wielu lat trwają spory na ile twórczość Nadelmana wpłynęła na kubizm Picassa, który latem 1908 roku odwiedził jego pracownię. Po wystawie w Galerie Druet w 1909 roku polski artysta uznany został za głównego przedstawiciela „skrajnego modernizmu", zaś pokazywana na specjalne życzenie w tej galerii kompozycja – owalna forma sugerująca głowę, zespolona z podtrzymująca ją formą podobną do grzyba, była pierwszą abstrakcyjną rzeźbą w sztuce europejskiej. Koncepcja płynnej formy Nadelmana zapoczątkowała silny nurt neoklasycyzmu m.in. w sztuce polskiej, wywierając duży wpływ m.in. na Zaka, Merkla, Gottlieba, Wacława Borowskiego, na Formistów (jak Niesiołowski) oraz grupę Rytm. Wobec identyfikacji ze środowiskiem polskim wybitnych kubistów – Marcoussisa, Haydena, Alicji Halickiej, a także przejściowo inspirujących się tym kierunkiem Kislinga i Tadeusza Makowskiego, pogląd o nieobecności kubizmu w sztuce polskiej musi ulec głębokiej zmianie. Jeśli do tego dodamy w malarstwie - „lekcję" Cézanne'a, przekazywaną w Krakowie przez Józefa Pankiewicza, ekspresjonistyczną twórczość Pautscha, zaproszonego do wrocławskiej Akademii, Stückgolda, związanego z kręgiem Neue Künstler Vereinigung w Monachium, grafiki Stanisława Kubickiego przebywającego w Berlinie i demoniczne rysunki Stanisława Ignacego Witkiewicza, w rzeźbie – kubo-ekspresjonistyczne płaskorzeźby Zbigniewa Pronaszki, w architekturze - m.in. funkcjonali-

10 T. Burek, *Rok 1905, nie 1918*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, Wrocław 1972.

11 J. Piotrowski, *Młoda sztuka polska*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 24, s. 455-456.

styczne realizacje Alfreda Zachariewicza i Romana Felińskiego we Lwowie łatwo można przeciwstawić poglądowi o więdnącym „końcu wieku" w sztuce polskiej koncepcję, dostrzegającą w sztuce od 1905 roku początek nowej artystycznej epoki – „wielkiego jutra", o którym pisał w manifeście z 1914 roku Zbigniew Pronaszko.

Lata I wojny pogłębiły te przemiany m.in. dzięki twórczości Marcelego Słodkiego, związanego z dadaistami w Zurychu (autora plakatu pierwszego wieczoru Cabaret Voltaire w 1916), obrazom wielopłaszczyznowym Tytusa Czyżewskiego, alegorycznym kompozycjom Szymona Mondzaina, kubistycznym rzeźbom Dunikowskiego, ekspresjonistycznym obrazom Jankiela Adlera i rzeźbom Augusta Zamoyskiego.

Założone w latach 1917-1919 grupy artystyczne Formiści, Bunt i Jung Idysz przyswajając do polskich warunków i tradycji niektóre z awangardowych trendów europejskiej sztuki bardziej kończyły niż zaczynały procesy artystyczne.

Symptomami nowej sztuki okazały się bowiem: krakowskie pismo „Zwrotnica" Tadeusza Peipera, wileńska wystawa „Nowej Sztuki" i założenie w Warszawie konstruktywistycznej grupy Blok, wreszcie wyjazd młodej generacji artystów do Paryża – Grupy Czterech i Komitetu Paryskiego, którzy znaleźli się w kręgu École de Paris, a także przyszłych członków Artesu, którzy, studiując u Légera, weszli w orbitę surrealizmu.

Wydaje się, że rok 1905 otworzył przed europejskimi twórcami nowe horyzonty artystyczne, estetyczne i ideologiczne, zaś polskich włączył w główny nurt sztuki.

Stuleciu sztuki współczesnej autorzy poświęcają tę sesję.

SUMMARY

The end of the 19th century or the begining of the new epoch?

The Conference organized in connection with the exhibition of a distinguished Polish painter - Tymon Niesiołowski was devoted to the centenary of the modern art, which in Poland, just as in Europe, was being formed form the year 1905.

The year 1905 saw the emergence of the Group of Five in Cracow with Leopold Gottlieb, Tymon Niesiołowski and Witold Wojtkiewicz as well as of the Lwów/Lviv group of painters inspired by Hucul motifs (Huculs: Carpathians highlanders) with expressionist Fryderyk Pautsch. In the same year sculptor Elie Nadelman and painter Eugène Zak, important representatives of neoclassicism, arrived to Paris, while in Warsaw precursor of abstract art and surrealism Mikołaj K. Czurlanis (Mikalojus K. Čiurlionis) produced his first works.

A noticeable contribution to the European art was given by Polish cubists Louis Marcoussis (Ludwik Markus), Henri Hayden, and Jacques Lipchitz (Jakub Lipszyc) as well as by representatives of École de Paris, for example Moise Kisling.

In the years 1917-1922, the cubist-expressionist groups active in Poland - Formists in Cracow, Bunt (Revolte) in Poznań and Young Yiddish in Łódź - completed the process of integrating new trends of the European art.

The Conference was then devoted to the genesis of contemporary art, that is, the avant-garde and neoclassical trends, which - engaged in a peculiar dialogue - broke away from impressionism, symbolism, and Art Nouveau, giving rise to the Polish art of the first quarter of 20th century.

I

Małgorzata Geron

Grupa Pięciu (1905-1908)*

Wśród zjawisk i tendencji w sztuce lat 1905-1923 na uwagę zasługuje Grupa Pięciu, której historia działalności zamyka się w latach 1905-1908[1].

Inicjatorem powstania ugrupowania i zarazem jej prezesem był Leopold Gottlieb, który recenzując IX wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", zarzucał mu upadek i konserwatyzm: „Czyżby tacy artyści jak: Pieńkowski, Jakimowicz, Hofman, Wojtkiewicz, Hochman mają być ignorowani, właśnie dlatego, że własnych dróg dla wypowiedzenia swych myśli szukają!"[2]. Podkreślając ten brak możliwości ekspozycji prac młodych artystów, głównie przyszłych członków Grupy Pięciu, z uznaniem wypowiadał się jedynie o twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Olgi Boznańskiej i Wojciecha Weissa: „u których podstawą wszystkich prac jest przede wszystkim uczucie, rodzące się w głębi, rozwijające tam wszystkie swoje barwy, skłonne do kontemplacji, marzycielskie, lubiące ciszę, uzewnętrzniające się dyskretnie"[3].

Właśnie ta dość buntownicza wypowiedź Gottlieba, uderzająca w skostnienie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", miała wpływ na zjednoczenie sił młodych artystów, którzy jesienią 1905 roku, zaprezentowali swe prace w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Omawiający wystawę Wilhelm Mitarski, ocenił ją niezbyt przychylnie, wytykając braki warsztatowe oraz krytykując przypadkowy, według niego, skład grupy tworzonej przez następujących artystów: Leopolda Gottlieba, Witolda Wojtkiewicza, Jana Rembowskiego, Vlastimila Hofmana i Mieczysława Jakimowicza [4]. Równie niechętna była recenzja zamieszczona w „Nowej Reformie", której autor pozytywnie wypowiedział się jedynie na temat prac Gottlieba[5].

Do tych uwag odniósł się kilka miesięcy później Jan Piotrowski, w swoim artykule - manifeście, stwierdzając że celem dla tych artystów nie jest naturalistyczne oddawanie form lecz przekaz głębszych treści[6]. Opinia ta poprzedzająca ocenę prac członków grupy, pod znamiennym tytułem *Młoda sztuka polska*, miała związek z jej kolejną wystawą, w gmachu Wiedeńskiej Secesji, odbywającą się równolegle z prezentacją Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka"[7]. Ekspozycja trwająca

---

*Część niniejszego referatu, dotycząca wystaw Grupy Pięciu w Wiedniu, powstała dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich, które umożliwiło mi przeprowadzenie kwerendy w Österreichische Nationalbibliothek oraz w Universitätsbibliothek Wien - Fachbibliothek für Kunstgeschichte.

1 Informacje na temat Grupy Pięciu wcześniej podali: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, T.III, Wrocław – Warszawa - Kraków- Gdańsk - Łódź 1964, s. 63-71; B. Wojciechowska, *Grupa Pięciu*,[w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław – Warszawa - Kraków 1967, s. 192-194; W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965 (II wyd. Kraków 2000), s. 53-102; J. Ficowski, *Witold Wojtkiewicz. W sierocińcu świata*, Łowicz 1996, s. 48-61; B. Kwiatkowska-Wojciechowska, *Tymon Niesiołowski a „Grupa Pięciu"*, [w:] *Materiały z sesji naukowej „Tymon Niesiołowski a sztuka jego czasów"*, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy 1967, „Bydgoski Rocznik Muzealny" 1969, t.1, s. 70-80; M. Geron, *Twórczość Tymona Niesiołowskiego do 1914 roku*, [w:] *Studia o artystach XVIII-XX wieku*, red. J. Malinowski, Toruń 2003, s. 221-225; M. Geron, *Tymon Niesiołowski 1882-1965. Życie i twórczość*, Warszawa 2004, s. 49-65; J. Malinowski, *Leopold Gottlieb – między symbolizmem a École de Paris – w siedemdziesiątą rocznicę śmierci artysty*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2004 , nr 6, s. 85-104.

2 Leopold G. [Gottlieb], *IX. Wystawa „Sztuki"*, „Krytyka" 1905, z. XI, s. 472.

3 Ibidem, s. 471.

4 W. Mitarski, *Przegląd sztuk plastycznych*, „Krytyka" 1905, z. VII, s. 385-386.

5 W., *Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Nowa Reforma" 1905, nr 247, s. 1. Recenzje cytuje W. Juszczak, *Wojtkiewicz...*, s. 76, 78.

6 J. Piotrowski, *Młoda sztuka polska*, „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 24, s. 455- 456.

7 Informacje o wystawie: „Neues Wiener Tagblatt" 1906 z 15. III., s. 16; „Neue Freie Presse" 1906, 20. III, s. 11; zob. też: R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki"*

od marca do maja 1906 roku, została umieszczona na prośbę młodych artystów w osobnej salce, co podkreślało odrębność, wręcz ostentacyjne odcięcie się od tamtej grupy[8]. O okolicznościach tej wystawy pisał po latach rzeźbiarz Stanisław Roman Lewandowski: „przed otwarciem wystawy w wiedeńskiej Secesji, w której polskie stowarzyszenie Sztuka [...] brało udział, otrzymałem telegram z prośbą, aby Secesja przez swój sąd puściła kilku młodych artystów, cofających dzieła z ogólnego zbioru sztuki. Rzeczywiście też, Secesja oceniła te prace i wystawiła je w osobnej salce"[9]. Wspominając ten fakt należy dodać, że wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" mieściła się w trzech salach. Natomiast członkowie Grupy Pięciu swe prace przedstawili w jednym pomieszczeniu, gdzie również znajdowały się obrazy Stanisława Filipkiewicza, Ludwika Misky'ego i Walthera Bondy z Paryża oraz rzeźby Henryka Hochmana, Jana Szczepkowskiego i Josefa Müllnera z Wiednia[10]. Łącznie zaprezentowali piętnaście prac, ocenionych przez krytykę bardzo różnie. Felietonista „Neue Freie Presse" porównywał obrazy Wojtkiewicza i portrety Gottlieba z karykaturami. Krytykował Rembowskiego i Hofmana oraz „polskiego Khnopffa", czyli Jakimowicza, którego prace miały kojarzyć się z płytami fotograficznymi[11]. Na marginesie można dodać, że nieprzychylne uwagi odnosiły się też do członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", między innymi skrytykowano martwe natury Ślewińskiego oraz *Nec Mergitur-Legendę żeglarską* (1904-1905) Ferdynanda Ruszczyca. W podobnym tonie utrzymana była ocena w „Neues Wiener Tagblatt"[12]. Z tymi komentarzami kontrastowała opinia z „Arbeiter Zeitung", której autor spośród wystawiających wyróżniał prace Jakimowicza i Wojtkiewicza oraz dwa obrazy Hofmana *Gołębie* i *Ślepiec*[13]. Tą ostatnią pracą zachwycił się również Tadeusz Rittner, pisząc że jest to: „rzecz bardzo szczera, piękna w rysunku"[14].Wystawę omówił także Karl M. Kuzmany, zwracając uwagę na prace Jakimowicza, Rembowskiego i Hofmana nasycone, jego zdaniem, pierwiastkami mistycznymi. Z kolei obrazy Wojtkiewicza określił jako „ironiczne karykatury"[15].

We wrześniu tego samego roku grupa zaprezentowała się ponownie w lokalu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jako szósty swoje prace przedstawił Tymon Niesiołowski[16].Miesiąc później wystawę przeniesiono do Lwowa. Jak wskazuje katalog Niesiołowski nie brał w niej udziału[17].

Pod koniec grudnia w berlińskim Salonie Schultego została otwarta kolejna prezentacja grupy[18]. Według informacji zamieszczonych w „Nowej Reformie" i „Kurierze Warszawskim" artyści wystawiający w składzie: Gottlieb, Hofman, Jakimowicz i Wojtkiewicz oraz dodatkowo Henryk Hochman i Henryk Glicenstein wzbudzili duże zainteresowanie[19]. Szczególny sukces odniósł tam Wojtkiewicz, na którego prace zwrócili uwagę Maurice Denis oraz André Gide. Właśnie dzięki jego pomocy w 1907 roku artysta zdecydował się na indywidualny pokaz swych dzieł w paryskiej Galerii E. Druet [20].

---

z wiedeńską „Secesją",„Przegląd Humanistyczny" 1975, s. 23-24; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka kręgu „Sztuki". Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka" 1897-1950*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995, s. 25-26.

8 S.R. Lewandowski, *Grupa pięciu i Lewandowski*, „Tygodnik Illustrowany" 1908, nr 8, s.159.

9 Ibidem.

10 *XXVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* Wien, III-V 1906.

11 A.F.S., *Sezession*, „ Neue Freie Presse" Morgenblatt (Wiedeń) 1906, 4. IV , s. 3.

12 F. Stern, *Von den Frühjahrsausstellungen. Sezession*, „Neues Wiener Tagblatt" 1906, 30. III, s.2.

13 Josef Aug. Lur., *Zur Ausstellung in der Sezession*, „Arbeiter Zeitung" Morgenblatt (Wiedeń) 1906, 28. III, s. 2.

14 T. Rittner, *Sztuka polska w Wiedniu*, „Świat"1906, nr 20, s. 10.

15 K.M. Kuzmany, *Die Krakauer „Sztuka"*, „Die Kunst für Alle" XXIII, s. 294, cyt. za: H. Bisanz, *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne" 1980, z. 68, s. 40.

16 *Wystawa Nieustająca TPSP w Krakowie*, kat. wystawy, Kraków wrzesień 1906.

17 *Wystawa Grupy Pięciu*, TPSP Lwów, kat. wystawy, Lwów 1906.

18 *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914...*, s.87, 193.

19 [b. a.], *Polska sztuka w Berlinie* [w rubryce *Wiadomości naukowe, artystyczne i literackie*], „Nowa Reforma" 1907, 9.II, s. 2; Lector., *Artyści polscy w Berlinie*, „Kurier Warszawski" 1907, 12. II, s. 6.

20 E. Grabska, *Paryż i artyści polscy 1900-1981. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 20, 70 oraz nota biograficzna *Witold Wojtkiewicz* oprac. W. Juszczak, s. 158.

Z Berlina wystawa została przeniesiona do Düsseldorfu i Kolonii. Z anonimowej recenzji wiadomo, że w wystawie kolońskiej udział wzięli: Hofman, Wojtkiewicz, Gottlieb, Jakimowicz oraz Rembowski i Niesiołowski, a także ponownie Hochman[21].Od tego momentu drogi Wojtkiewicza i jego kolegów z Grupy Pięciu rozeszły się definitywnie i następne wystawy odbywały się już bez udziału tego artysty.

Kolejna ekspozycja prac Gottlieba, Hofmana, Jakimowicza i Rembowskiego, została otwarta we wrześniu 1907 roku w gmachu warszawskiej Zachęty. Co ciekawe, recenzujący ją Władysław Wankie, w przeciwieństwie do wcześniejszych opinii polskiej prasy, podkreślał że: „Sztuka pięciu" – jest owocem bardzo już dojrzałym, tak, jak są oni obecnie – wszyscy posiadają ściśle określone tendencje i cele. Łączy ich w całość, w grupę malarską wyjątkowe, jak na nasze stosunki, artystyczne poczucie „stylu"![22]. Dodatkowo w wystawie udział wzięła Bronisława Rychter-Janowska, prezentująca jak to określano „obrazy malowane suknem", czyli naszywane na materiał motywy dekoracyjne, wycięte z innych rodzajów tkanin[23].

Następna prezentacja grupy w składzie: Gottlieb, Hofman, Jakimowicz, Niesiołowski i Rembowski, a także ponownie Rychter-Janowska, miała miejsce w 1908 roku, w wiedeńskim Salonie Pisko[24]. Łącznie katalog wystawy wymieniał czterdzieści jeden obiektów: obrazy olejne, rysunki, litografie oraz dwie naszywane aplikacje autorstwa Rychter-Janowskiej. Poza katalogiem na wystawie zaprezentowano rzeźby Stanisława Romana Lewandowskiego, wśród których znajdowały się między innymi *Salome* i *Grakchus*. Informacja o tej prezentacji ukazywała się niemal codziennie w „Neue Freie Presse", w dziale ogłoszeń, w rubryce wystawy od 5 stycznia do 14 lutego[25]. Stąd można przyjąć, że te daty wyznaczały czas jej trwania, mimo że na okładce katalogu widnieje jedynie miesiąc styczeń. Autorem przedmowy był Arthur Roessler [26] podkreślający, że wpływ na twórczość młodych artystów miały poglądy Stanisława Przybyszewskiego, a szczególnie jego teoria „nagiej duszy"[27]. Krótko charakteryzując poszczególnych członków grupy, w przypadku Niesiołowskiego zauważył fascynację Paulem Gauguinem. Chwalił indywidualizm Rembowskiego, mistrzostwo rysunku Jakimowicza, „artystyczną siłę" prac Hofmana oraz psychologiczne ujęcie postaci z portretów Gottlieba[28].

Możliwe, że pod wpływem tych słów recenzenci, w przeciwieństwie do ocen z 1906 roku, przyjęli wystawę bardzo przychylnie. Najlepszym tego dowodem mogą być używane w stosunku do członków grupy określenia „bardzo młodzi i bardzo nowocześni"[29], o dużych umiejętnościach „zarówno każdy z artystów oddzielnie jak i wszyscy razem"[30], a także dzięki którym „polska sztuka jeszcze długo nie zginie"[31]. Na te pozytywne opinie zwróciła uwagę także polska prasa, co potwierdzają choćby wzmianki zamieszczone w czasopiśmie „Świat". Pierwsza z nich donosiła o sukcesie prac Mieczysława Jakimowicza[32]. Z kolei anonimowy autor następnej informacji, podkreślając dobrą

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

22 W. Wankie, *Wystawa „Pięciu"*, „Świat" 1907, nr 39, s.5.

23 [b.a.], *Obrazy malowane suknem (Specymenty tego interesującego rodzaju sztuki dekoracyjnej, znajdziemy na „Wystawie Pięciu")*, „Świat" 1907, nr 39, s. 6 repr. dwóch prac; Stosław. [A. Chołoniewski], *Obrazy malowane suknem*, „Świat" 1907, nr 35, s. 5-6.

24 Galeria mieściła się przy Lothringerstrasse 14 jej właścicielem był Gustav Pisko, który współpracował z Arthurem Roesslerem. Między innymi jej wynikiem było wydanie przez Pisko w 1907 roku luksusowej monografii Ferdinanda Georga Waldmüllera ze wstępem Roesslera.

25 *Kunstausstellungen* [rubryka], „Neue Freie Presse" z 5, 8, 10-13, 15-31 stycznia oraz 1-5, 7, 9-14 lutego.

26 Arthur Roessler (1877-1955) studiował w Wiedniu filozofię, literaturę i historię sztuki. Publikował między innymi [w:] „Arbeiter -Zeitung" i „Wiener Neuesten Nachrichten". Ważniejsze prace jego autorstwa: *Ferdinand Georg Waldmüller* (1907), *Erinnerungen an Egon Schiele* (1922), *In memoriam Gustav Klimt* (1926), zob. *Das Grosse Buch der Österreicher*, Wien 1987, s. 433-434; *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. W. Killy, R. Vierhaus, Bd. 8, München 1998, s. 362; *Personen Lexikon Österreich*, hrsg. E. Bruckmüller, Wien 2001, s. 406-407.

27 *Kollektiv-Ausstellung Krakauer Künstlerbund Grupa V und Bidhauer Lewandowski*, Kunstsalon Pisko Wien, wstęp A. Roessler, Wien Jänner 1908, s. 3-4.

28 Ibidem, s. 5-7.

29 [b. a.], (*Kunst-Ausstellung*), „Wiener Abendpost" dodatek do „Wiener Zeitung" 1908, 16. I, s.4.

30 r. r., *Polnische Künstler in Wien*, „Illustrirtes Wiener Extrablatt" 1908, 20. I, s. 7.

31 Ibidem.

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

ocenę wystawy przez krytykę wiedeńską, sam chwalił jedynie poziom rzeźb Lewandowskiego, które według jego opinii „spokojem linii odbijają od eksperymentalnych popisów „grupy pięciu", przechodzących często w dziwactwo"[33]. O powodzeniu ekspozycji, wspominał również Lewandowski, stwierdzając, że najlepszym dowodem uznania był zakup przez Ministerstwo Oświaty obrazu Hofmana *Strach na wróble*[34].

Po tym pokazie, wystawę przeniesiono do lokalu monachijskiej Secesji[35]. Jej zakończenie wyznaczyło też kres działalności Grupy Pięciu. Po kilku latach krótką historię grupy podsumował Henryk Zbierzchowski: „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"[36]. Oczywiście można się zgodzić z opinią, że dzięki połączeniu sił artyści ci mieli większą siłę przebicia, przez co zwrócili uwagę na swe dążenia zarówno w kraju i poza jego granicami. Jednak warto też zastanowić się na innymi motywami powstania Grupy, a także rozpatrzyć cechy wspólne oraz różnice pomiędzy jej członkami.

Generalnie artyści tworzący Grupę Pięciu urodzili się na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku. Wszyscy studiowali w Krakowie. Czasy ich nauki w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, od 1900 roku przemianowanej na Akademię Sztuk Pięknych, przypadły na okres po reformie, przeprowadzonej przez Juliana Fałata. W jej efekcie powołano nowych profesorów, umożliwiając przez to studentom kontakt z impresjonizmem, symbolizmem i secesją.

Leopold Gottlieb (1879-1934) uczeń Axentowicza i Malczewskiego, na wystawach grupy prezentował głównie portrety[37]. Cechą charakterystyczną tych wizerunków było niemal całkowite wypełnienie kadru przedstawianą osobą. Zwykle charakteryzowała się ona wyrazistymi rysami twarzy i mocno zaakcentowanym układem rąk. Środki te decydowały o ekspresyjności portretów, które na przykład Mitarski kojarzył z karykaturami[38]. Jednak już Piotrowski w artykule z 1906 roku słusznie stwierdził, że artyście nie zależy na oddaniu wiernego podobieństwa ale raczej na uchwyceniu „syntezy jej duchowych właściwości" [39]. Z opinią tą zgodził się Wankie, pisząc że: „są to umyślnie w karykaturze trzymane prace bardzo już wytrawnego portrecisty"[40]. Podobnie Roessler widział w Gottliebie „mistrza artystycznego wypracowania charakterystycznego wyrazu twarzy i rąk człowieka", który nie boi się „dotknąć karykatury wtedy, gdy chodzi mu o zaznaczenie cierpień duchowych i oddanie określającego daną postać nastroju"[41].

Zagadnienie portretu podejmował uczeń Mehofera i Axentowicza - Mieczysław Jakimowicz (1881-1917) - zresztą szwagier Leopolda Gottlieba. Jednak w przeciwieństwie do jego obrazów, bohaterowie prac Jakimowicza tkwią w melancholijnej zadumie. Często ich twarze o rozmytych rysach, wyłaniają się z mroku. To charakterystyczne dla artysty wrażenie niedopowiedzenia i tajemnicy wynikało ze swoistej techniki, w której były wykonywane prace. Łącząca tusz, kredkę, ołówek i gwasz, pozwalała na operowanie całą gamą szarości, modelującej postaci[42], o których Stefan Żeromski pisał, że są „jak gdyby utworzone ze mgły, wynurzające się z nocy wieczystej i uchodzące w noc wieczną"[43]. Wcześniej podobne opinie dotyczące twórczości Jakimowicza, można było odnaleźć w artykułach poświęconych Grupie Pięciu. Ich autorzy określali artystę jako „malarza-muzyka" i „malarza poetę"[44],

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

34 S.R. Lewandowski, op. cit.,

35 i., *Wystawa artystów...*, s.18.

36 H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, „ Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 35, s. 703-704.

37 J. Malinowski, op. cit., s. 90-93.

38 W. Mitarski, op. cit., s. 27.

39 J. Piotrowski, op. cit., s.456; przedruk: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, wybór, układ i przedmowa W. Juszczak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 333; W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 573.

40 W. Wankie, op. cit., s.5; przedruk części artykułu [w:] *Teksty o malarzach...*,s. 333; W. Juszczak, *Malarstwo...*, s. 574.

41 *Kollektiv-Ausstellung...*, s. 6-7.

42 I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 207.

43 S. Żeromski, *Mieczysław Jakimowicz*, „Rok Polski" 1917, nr 9, s.59; przedruk: *Teksty o malarzach...*, s. 336-338; W. Juszczak, *Malarstwo...*, s. 577–581.

44 Ch. [A. Chołoniewski], *Nasi artyści. Mieczysław Jakimowicz*, „Świat" 1907, nr 45, s. 6; przedruk większej części artykułu [w:] *Teksty o malarzach...*, s.334-335; W.

w którego prace należy „głębiej wniknąć, wpatrzyć się, zasłuchać prawie, aby odczuć muzykę, płynącą z tych szeroko rzuconych plam, pogłębionych lekkiemi, ledwie dostrzegalnemi muśnięciami"[45]. Z kolei w licznych ocenach krytyki wiedeńskiej z 1908 roku, wielokrotnie powtarzały się słowa zachwytu nad precyzją, subtelnością, oryginalnością i dojrzałością jego rysunków[46].

Obrazy nasycone symboliką tworzył też Vlastimil Hofman (1881-1970), pozostający pod wpływem swego profesora Jacka Malczewskiego, od którego przejął wiele motywów. Wśród prac eksponowanych na wystawach Grupy Pięciu zaprezentował olej *Na nowy żywot*, ukazujący anioła niosącego na skrzydłach zmarłego, a także *Spowiedź*, przedstawiającą Chrystusa, słuchającego w lichej kapliczce spowiedzi wieśniaka[47], która wzbudziła zachwyt Władysława Wankie[48].

Folklor odegrał również dużą rolę w twórczości Jana Rembowskiego (1879-1923), ucznia Konstantego Laszczki i Józefa Mehoffera, zafascynowanego też dziełami Wyspiańskiego[49]. W okresie współpracy z Grupą Pięciu duże zainteresowanie wywołał *Pochód*, przedstawiający nagich uzbrojonych młodzieńców, prowadzonych przez skrzydlatą postać. Na wystawie w Wiedniu (1908), szczególny sukces odniosły prace: *Modlitwa*, *Ponad polami*, *W pogoni za ideałem*, o których pisano, że są pełne „wzniosłego piękna" w pełni odzwierciedlające wrażliwość i pełnię talentu artysty[50].

Pod wpływem Wyspiańskiego pozostawał także Tymon Niesiołowski. Dodatkowo inspirował się Paulem Gauguinem, na którego twórczość pierwszy zwrócił mu uwagę autor „Wesela"[51]. Oryginalne obrazy Francuza najpierw Niesiołowski miał okazję zobaczyć u Władysława Ślewińskiego, który we wspomnieniach o Gauguinie, rok po jego śmierci pisał: „ Ja go odczuwam i przyjmuję w całości, bo odpowiada moim pojęciom o pięknie i sztuce"[52]. Dzięki tej znajomości zafascynował się malarstwem Gauguina, na którego wystawę indywidualną pojechał do Wiednia w 1907 roku. W zasadzie prezentacja ta składała się z dwóch części. Pierwszą z nich, mającą miejsce przy Dorotheergasse, stanowiła ekspozycja dorobku Gauguina, zawierająca siedemdziesiąt dwa obiekty. Dalszą jej część w lokalu przy Graben, obejmowały prace Jeana Puy'a, Maximiliana Luce'a, Paula Cézanne'a, Maurice'a Denisa, Émile'a Bernarda, Louisa Valtata, Theo van Rysselberghe'a, Paula Signaca, Paula Marqueta, Henri Matisse'a i Georgesa Seurata[53]. Ze względu na równoległy termin tych dwóch wystaw można przypuszczać, że artysta zwiedził obie prezentacje, pozwalające mu na kontakt z nowymi nurtami w sztuce europejskiej. Wrażenie, jakie wywarł na nim Gauguin, zanotował następująco: „W galerii „Mittke" [Galerie Miethke] widzieliśmy po raz pierwszy taką sztukę. Harmonia kolorów i egzotyczne tematy szokowały oryginalnością"[54]. Wpływ jego prac był ogromny, co potwierdzają recenzje wiedeńskiej wystawy Grupy Pięciu[55] oraz artykuł wstępny zawarty w jej kata-

Juszczak, *Malarstwo...*, s. 575-576.

45 J. Piotrowski, op. cit., s. 456.

46 [b.a.], (*Kunst-Ausstellung*), „Wiener Abendpost"...; r. r., *Polnische Künstler...*; A. F. S., *Kunstausstellungen*, „ Neue Freie Presse" Nachmittagblatt 1908, 20 I, s. 1; [Bez tytułu w rubryce *Theater, Kunst und Literatur*], „Neues Wiener Tagblatt" 1908, 25 I.

47 D. Kudelska, *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich*, katalog Muzeum Karkonoskie Jelenia Góra, Szklarska Poręba 2003, s. 11, 13-14.

48 W. Wankie, op. cit. , s. 4; przedruk części artykułu w: *Teksty o malarzach...*, s. 334; W. Juszczak, *Malarstwo...*, s. 512.

49 U. Makowska, *W cieniu „Czarodziejskiej góry"*, „Ikonotheka" 2002, t. 15, s. 103-117.

50 [b. a.], (*Kunst-Ausstellung*), „Wiener Abendpost"...; r.r., *Polnische Künstler...* .

51 Wyspiański miał możliwość poznania dorobku Gauguina w czasie swych podróży do Paryża. Nie wiadomo jednak, czy obaj artyści spotkali się bezpośrednio. Faktem jest, że Wyspiański malował modelkę Francuza oraz wynajął pracownię, z której ten wcześniej korzystał, za: A. Morawińska, *Wyspiański... „Nieśmiertelność strasznie samotna"*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 23.

52 W. Ślewiński, *List do redakcji*, „Sztuka" (Paryż) 1904, no 1, s. 14.

53 *Paul Gauguin*, [kat. wystawy], Galerie Miethke, Wien III-IV 1907, wstęp R. A. Meyer - katalog zawiera spis prac Gauguina oraz wymienionych wyżej uczestników wystawy. Wystawa ta był komentowana w prasie wiedeńskiej, o czym świadczą następujące artykuły: A. F. S., *Jungfranzösische Kunst*, „Neue Freie Presse"1907, 19. III, s. 1-2; [b. a.] *Die neuen Tendenzen in der Kunst*, „Neues Wiener Tagblatt" 1907, 22. III, s. 9, patrz też: G.T. Natter, *Ausstellungen der Galerie Miethke 1904-1912*, [w:] G. T. Natter, G. Frodl, *Carl Moll (1861-1945)*, Österreichische Galerie Belveder Wien, Verlag Galerie Welz Salzburg, Wien 1998, s.167-168.

54 T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 64.

55 [b. a.], *(Kunst-Ausstellung)*, „Wiener Abendpost"...;

logu pióra Roesslera, w których Niesiołowskiego bardzo często określano jako „polski Gauguin". Niestety w dorobku artysty zachowało się niewiele prac potwierdzających tą fascynację[56]. Jedną z nich jest olej *Chrystus Frasobliwy* (1906). Centrum tej kompozycji zajmuje, usytuowana na tle pejzażu ciężka i nieco płaska sylwetka, ograniczona ciemnym konturem, której forma zaczerpnięta jest z niewielkiej rzeźby ludowej[57].

Indywidualnością w całej grupie pozostawał Witold Wojtkiewicz (1879-1909), związany zarówno z warszawskim jak i krakowskim środowiskiem artystycznym. Jego głęboko pesymistyczna sztuka oparta była na estetyce brzydoty i grotesce[58]. Pod względem tematyki tworzył prace, w których przewijał się motyw obłędu, cyrku, marionetek, stanowiących wizualizację egzystencjalnej postawy artysty wobec świata. Często prace te inspirowane były utworami literackimi z kręgu romantyzmu (Kleist, Norwid) i symbolizmu (Schwob, Flaubert, Wilde) oraz wywodzącymi się z ducha ekspresjonizmu, czyli głównie tekstami Stanisława Przybyszewskiego oraz Romana Jaworskiego, mającego również wpływ na młodego Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego)[59].

Wyrazem tych inspiracji może być *Krucjata dziecięca* (1905), należąca do obrazów prezentowanych na wystawach Grupy Pięciu, inspirowana utworem Marcela Schwoba, a także według niektórych badaczy wybuchem strajku młodzieży w zaborze rosyjskim w 1905 roku[60]. Olej ten należał do grupy prac, eksponowanych na wystawie w Berlinie, którymi zachwycił się André Gide, piszący iż charakteryzowały się one „dziwną harmonią tonu, bolesną fantazją rysunku, patetyczną i pełną wzruszeń grą kolorów"[61]. W podobnym tonie, nieco wcześniej, o pracach Wojtkiewicza wypowiadał się Piotrowski: „Stąd na pozór dziwaczne kształty; kto patrzy powierzchownie, zobaczy tylko koślawe nogi, dużą głowę, brak proporcji; pozatem uderzyć jednak musi jakaś głębsza nuta, zazwyczaj uczucie mieszane, ból i radość zarazem, patos i farsa"[62]. Słowa te mogą stanowić odpowiedź na określenie „tragi-karykatury", zastosowane przez Rittnera w stosunku do obrazów artysty[63].

Prawdopodobnie duże zróżnicowanie indywidualności twórczych poszczególnych członków grupy spowodowało, że na duchowego patrona wybrali Cypriana Kamila Norwida. Do rozpowszechnienia jego dorobku, odkrytego w czasach Młodej Polski, przyczynił się Zenon Przesmycki, publikując utwory poety w „Chimerze". Dzięki temu młodzi artyści mogli poznać list Norwida pisany do Marii Trembickiej, w którym zawarł słynne zdanie: „Malować tylko procent od uczucia i kontemplacji". Poza nim prawdopodobnie nie bez wpływu, pozostawał większy fragment pochodzący z 1854 roku, kierowany do tej samej osoby, w którym stwierdzał, że wynalazek dagerotypu i

---

A.F.S., *Kunstausstellungen* ..., s.1-2; st., [Bez tytułu w rubryce Theater, Kunst und Literatur], „Neues Wiener Tagblatt" 1908, 25. I.

56 Wspominając o wpływie twórczości Gauguina należy pamiętać o kolekcji Gabrieli Zapolskiej, prezentowanej we Lwowie (1906) i Krakowie (1910). W jej skład wchodziły również prace Gauguina, które mogły być znane Niesiołowskiemu, zob. J. Czachowska, *Gabrieli Zapolskiej „Listy" o sztuce*, „Sztuka i Krytyka. Materiały i studia do dyskusji" 1957, nr 3-4, s. 248-250; I. Danielewicz, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Ars Longa*. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1998, Warszawa, 1999, s. 426-431; B. Brus-Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii (1890-1939)*, katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 15-16.

57 M. Geron, *Katalog*, [w:] *Tymon Niesiołowski (1882-1965)*, kat. wystawy monograficznej, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, poz. 55, s. 89, repr.

58 I. Kossowska, *Estetyka „brzydoty" w rysunkach i grafice polskich modernistów*, „Ikonotheka" 2002, t. 15, s. 94-98; R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.

59 W. Juszczak, *Charakterystyka stylu*, [w:] *Ceremonie. Witold Wojtkiewicz 1879-1909*, kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 14; A. Żakiewicz, *„Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne". O związkach młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza z prozą Romana Jaworskiego*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905-1918*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 285-300. Na marginesie można dodać, że autorem portretu Romana Jaworskiego był Tymon Niesiołowski, który zaprojektował również okładkę do jego utworu literackiego *Śmierć*, zob. M. Geron, *Katalog*..., poz. 1 repr. i poz. 36 oraz R. Okulicz-Kozaryn, op. cit., s. 86.

60 I. Dżurkowa-Kossowska, *Cykl „Rok 1905" Witolda Wojtkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki" 1992, t. XIX, s. 348-349.

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

62 J. Piotrowski, op. cit., s. 455.

63 T. Rittner, op. cit.

tak przewyższa malarstwo stawiające sobie za cel odwzorowanie rzeczywistości. Dlatego ważniejszą sprawą jest twórczość, u podstaw której stoi ekspresja, czyli „przepracowanie" w duszy naszej rzeczywistości[64]. Możliwe, że te dwa stwierdzenia mogły stanowić wskazówkę dla artystów z Grupy Pięciu, chcących w swych pracach pokazać głębię uczucia i emocje. Nie bez znaczenia pozostawał również fakt, iż Norwid wypowiadał się także w twórczości plastycznej. O tym jak dużą wagę przywiązywali młodzi artyści właśnie do tego faktu może świadczyć projekt organizacji wystawy właśnie prac Norwida, planowanej na jesień 1906 roku[65].Przygotowujący ją członkowie Grupy Pięciu w ogłoszeniu zamieszczonym w „Czasie", informującym o pomyśle ekspozycji, określili siebie jako „grupa artystów Norwid". Niestety inicjatywa ta, nie doszła do skutku, a chwilowe przyjęcie nowej nazwy, można traktować jako oddanie hołdu poecie.

Poza Norwidem, artyści odwoływali się do swych profesorów Jacka Malczewskiego i Stanisława Wyspiańskiego ze względu na ich symboliczno-literacki charakter twórczości, zawierającej także pierwiastki ekspresjonistyczne[66]. Właśnie z tego nurtu wywodził się wczesny ekspresjonizm, charakteryzujący się specyficzną nastrojowością, przerysowaniem postaci, czy też teatralnością gestu, pomagających wyrazić „stany duszy". Wydaje się, iż właśnie członkowie Grupy Pięciu starali się kontynuować tę stylistykę.

Na tak określone postawy artystyczne nie bez wpływu pozostawały poglądy estetyczne epoki[67]. Pośród różnorodnych tendencji na uwagę zasługuje głoszona przez Cezarego Jellentę (1861-1935 pierwotnie Napoleon Hirschband) teoria *Intensywizmu*[68]. Opublikowana po raz pierwszy na łamach „Głosu" w 1897 roku, wyrażała pogląd iż zadaniem sztuki jest subiektywna kreacja rzeczywistości, dzięki której artysta jest w stanie przekazać uczucia i wrażenia[69]. Zbliżone poglądy prezentował Edward Abramowski (1868-1918) w rozprawie *Co to jest sztuka?*, ogłoszonej w „Przeglądzie Filozoficznym" (1898) postulujący zerwanie sztuki z utylitaryzmem i mimetyzmem, na rzecz autonomii i indywidualizmu, dzięki czemu „dzieło sztuki staje się pięknem dopiero wtedy, gdy to piękno jest rzeczywistością psychologiczną jednostki"[70]. Idee te wiązały się z postawą Stanisława Przybyszewskiego, związanego głównie z berlińskim środowiskiem artystycznym. Jego przyjazd do Krakowa w 1898 roku, gdzie objął redakcję „Życia", wniósł nowy powiew w tamtejsze środowisko. Głoszone przez niego poglądy (Manifest *Confiteor* 1899) „nagiej duszy"- odsłaniającej tajemnice życia wewnętrznego, czy też „sztuki dla sztuki", w których domagał się całkowitej autonomii twórcy, wyzwolonego od wszelkich narzuconych mu funkcji i zadań, miały wpływ na generację młodych artystów. Oczywiście najlepszym przykładem bezpośredniego wpływu Przybyszewskiego stała się twórczość Wojciecha Weissa[71]. Poza tym tendencje te były widoczne w pracach Fryderyka Pautscha[72] oraz członków

64 List Norwida do Marii Trembickiej, Nowy Jork, 29 lipca 1857, „Chimera" 1904, t. VIII, z. 22/23/24, s. 413; List Norwida do Marii Trembickiej, Nowy Jork, maj 1854, „Chimera" 1904, t. VIII, z. 22/23/24 s.380; patrz też. A. Melbechowska - Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 86.

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

66 P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 6.

67 Zagadnienie to omawia W. Juszczak, *Wojtkiewicz...*, s.53-74; *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza – Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977; E. Charazińska, *Odchodzącemu światu. Malarstwo polskie około 1900*, wstęp do katalogu wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie-Muzeum Polskie w Rapperswilu, Warszawa 1996, s. 24-25; W. Juszczak, *Malarstwo...*, s. 7 i następne.

68 C. Jellenta, *Intensywizm*, [w:]*Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa1971, s.391-399.

69 Cezary Jellenta w swych poglądach nawiązywał do estetyki Eugeniusza Verona rozróżniającego twórczość konwencjonalną, realistyczną i osobistą. Tym kategoriom odpowiadał podział Jellenty na sztuki ozdobnicze, plastyczne i uczuciowe, z których na prawdziwe miano sztuki zasługiwała jedynie sztuka osobista, stanowiąca „wzruszeniowy obraz osobistości ludzkiej" patrz. T. Lewandowski, *Intensywizm – zapomniany program modernistyczny*, „Teksty" 1973, nr 1, s. 120; Idem, *Cezary Jellenta esteta i krytyk*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 172.

70 E. Abramowski, *Co to jest sztuka?* (Z powodu rozprawy L. Tołstoja: *Czto takoje iskusstwo?*), [w:] *Programy i dyskusje literackie...*,s. 218; W. Juszczak, *Wojtkiewicz ...*, s. 66-69.

71 Ł. Kossowski, *Totenmesse*, [w:] *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, kat. wystawy, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1995, s.65-87.

72 *Fryderyk Pautsch (1877-1950). Malarstwo*, kat. wystawy monograficznej, oprac. P. Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1978, s. 9.

Grupy Pięciu.

Rok 1908 wyznaczający koniec działalności Grupy Pięciu, jednocześnie stanowi kres wczesnego ekspresjonizmu. Mówiąc o schyłku pewnego okresu, należy zwrócić uwagę również na nowe zjawisko w życiu artystycznym, zapoczątkowane w sztuce polskiej właśnie przez Grupę Pięciu, polegające na tworzeniu niewielkich ugrupowań, reprezentujących określony kierunek poszukiwań artystycznych. Taka postawa odpowiadała nowej tendencji związanej z rodzącymi się ruchami awangardy artystycznej, czego najlepszym dowodem może być założona przez Kandinsky'ego grupa Phalanx (1901), powstanie w opozycji do wiedeńskiej secesji Klimt-Gruppe (1905) lub zawiązanie się w Dreźnie Die Brücke (1905)[73].

SUMMARY
The Group of Five (1905-1908)

The history of the activity of the Group of Five can be enclosed between 1905 and 1908. The group was created by young artists born at the end of the 70s and the beginning of 80s of the 19th century: Leopold Gottlieb, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz and Tymon Niesiołowski. Their works were displayed during exhibitions in Cracow (1905 and 1906), Lwów/Lviv (1906), Berlin, Düsseldorf and Köln (all in 1907), Warsaw (1907), Vienna (1906 and 1908), and Munich (1908).

The originator of the group was Leopold Gottlieb, who reviewing the ninth exhibition of the Association of Polish Artists „Sztuka", accused the whole institution of conservatism and of ignoring the younger generation. The Group of Five chose Cyprian Kamil Norwid as their artistic role model. Apart from him, young artists referred to their academic tutors, Jacek Malczewski and Staniław Wyspiański because of the symbolic and literary character of their art that additionally possessed some elements of Expressionism. This was the current that gave birth to early Expressionism represented by the members of the Group of Five; its characteristic features were specific aura, over-drawing figures presented or the theatricality of gestures; all these modes were aimed at demonstrating „the state of the soul". The roots of those attitudes can be found in Cezary Jellenty's theory of the „Intensivism" and the idea of „the naked soul" and „art for art's sake" advocated by Stanisław Przybyszewski.

73 T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 22-23.

II

Waldemar Okoń

Rok 1905

Równo sto lat temu, w roku 1905, umarł Jules Verne, miał miejsce udany, trwający aż 38 minut lot braci Wright, młoda rosyjska tancerka Anna Pawłowa zachwycała solowymi występami w specjalnie dla niej opracowanym choreograficznie przez Michaiła Fokina tańcu *Umierający łabędź*, Albert Einstein ogłosił teorię względności, blues zdobywał Amerykę a W. C. Handy, przedsiębiorczy twórca piosenek i lider zespołu z Alabamy, miał zamiar wydać swoje utwory w zapisie nutowym. W Nowym Jorku fotograf Alfred Stieglitz otworzył galerię, w której wystawiał prace artystów awangardowej grupy Foto-Secesja, w Niemczech powołano do życia grupę artystyczną Die Brücke, gazeta „New York Herald" zaczęła ku radości czytelników publikować nowy komiks - autorem, *Małego Nemo w krainie snów* był rysownik Winsor McCay, w Paryżu, w nowej galerii „Salon d'Automne" wystawiła swe prace grupa artystów, do których przylgnęła przypadkowo nadana im przez krytyka nazwa fowiści, zaś „zdziczenie na ścianach", jak określano ich malarstwo, spotkało się z gwałtownymi reakcjami paryskiej publiczności, Storting, norweski parlament, ogłosił rozwiązanie unii szwedzko-norweskiej, królem Norwegii obrano królewicza duńskiego Karola, który zasiadł na tronie jako Haakon VII, polski pisarz Henryk Sienkiewicz otrzymał literacką Nagrodę Nobla za powieść *Quo vadis* opowiadającą o prześladowaniach chrześcijan w czasach Nerona, 2 stycznia poddał się Japończykom garnizon rosyjski w Port Artur, 22 stycznia carskie wojska w Petersburgu otworzyły ogień do tysięcy strajkujących robotników i ich rodzin, idących w pochodzie z petycją do cara Mikołaja II, zginęło kilkaset osób, było wielu rannych, w czerwcu, po uśmierzeniu buntu na pancerniku „Potiomkinie" ośmiu członków załogi skazano na śmierć[1].

W styczniu-lutym 1905 roku Stanisław Witkiewicz pisał z Lovrany do przebywającego w tym czasie w Krakowie syna: „Ja jestem poruszony i przejęty tym co się dzieje w Rosji. Od paru dni nie mogę się powstrzymać, żeby nie zagadać o tych sprawach, które nam są lepiej niż komu znane. Bardzo bym chciał, żebyś się tym zainteresował, żebyś uczył się żywej historii. Teraz, kiedy wre w tym kotle masowego życia, historia w sposób wyraźny i jasny wykłada swoje prawa [...] Udział w wielkich wypadkach powiększa dusze, odrywa od małych i marnych, egoistycznych, ciasnych interesów i płytkich przyjemności [...] Chciałbym, żebyś stanął na najradykalniejszym stanowisku – to jest na stanowisku absolutnej sprawiedliwości społecznej, która jest wcieleniem jedynej wartej czci siły łączącej ludzkość – miłości. Z dzisiejszych ustrojów społecznych nie może zostać nic. Są to podłe, smrodliwe, pełne ciemnych nor, w których lęgnie się zbrodnia budy – te tak zwane gmachy społeczne. Z tym trzeba walczyć z całą bezwzględnością!"[2]. W roku 1905 przyszły Witkacy zapisał się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do pracowni Jana Stanisławskiego, by następnie w marcu, w towarzystwie Karola Szymanowskiego, wyjechać do Włoch i tam zadurzyć się w pannie Ewie Tyszkiewiczównie, którą przez rok obdarzał pierwszym młodzieńczym uczuciem (w roku 1905 miał 20 lat).

Przeglądając dalej to, co wydarzyło się w sztuce równo sto lat temu, łatwo jest zauważyć, że, by nie wspominać w tym momencie artystów żyjących w krajach nie ogarniętych socjalnymi rewoltami, większość, jak w piosence Wojciecha Młynarskiego, „robiła swoje". Józef Mehoffer zaprojektował karton do witraża Katedry na Wawelu poświęcony św. Kazimierzowi, Jan

1 Tego typu informacje można znaleźć w popularnych omówieniach historii XX wieku. Por. np.: *Kronika XX wieku. Ludzie i wydarzenia*, Warszawa 1998.

2 Cyt. za: A. Micińska, *Witkacy. Życie i twórczość*, Warszawa 1985, s.78.

Stanisławski malował *Pejzaże wieczorne* i widoki *Znad Dniepru*, Leon Wyczółkowski martwe natury, by nie wspominać *Cyprysów w Grenadzie*, Stanisław Wyspiański *Macierzyństwo*, *Motyw zimowy* i widoki z okna na Kopiec Kościuszki, Jacek Malczewski *Zatrutą studnię*, *Chimerę*, Władysław Jarocki *Pogrzeb huculski*, a Olga Boznańska *Katedrę w Sienie*. W przeciwieństwie do pisarzy, którzy niezwykle silnie odczuli wydarzenia roku 1905, nawet tak parnasistowscy przedstawiciele poezji „Młodej Polski", jak Kazimierz Przerwa Tetamajer czy Jan Kasprowicz włączyli się do nurtu „literatury roku 1905". Malarze zachowywali w większości błogi stan „splendit isolation", być może wywołany tym, że przeważnie mieszkali wtedy w Galicji, gdzie magma rewolucyjna wypaliła się w roku 1846. W roku 1905 manifestacji było znacznie mniej (choć wiemy, że 2 lutego w Krakowie sam Ignacy Daszyński pod pomnikiem Adama Mickiewicza spalił portret Mikołaja II)[3], a wszyscy cieszyli się tam z odzyskania, po latach okupacji przez wojska austriackie Wawelu. Jak w takiej sytuacji można było przeżywać w duchu rewolucyjnym wydarzenia dziejące się w Rosji czy w Królestwie Polskim? Chyba nie było to łatwe, tym bardziej, że atmosferę emocjonalno-estetyczną ówczesnego Krakowa reprezentował bardziej, z zasady indyferentny politycznie kabaret Zielony Balonik - przypominam, że powstał on w październiku 1905 roku - i bliscy ugrupowaniu artystycznemu „Sztuka" profesorowie tamtejszej Akademii, a nie urodzony w Warszawie i czasowo przebywający w roku 1905 w dawnej stolicy Polski schorowany dandys - Witold Wojtkiewicz, autor jednego z nielicznych w sztuce polskiej inspirowanych rewolucją roku 1905 dzieł – cyklu rysunków o znamiennych tytułach: *Na wiec*, *Manifestacja uliczna /Pochód. Manifestacja/*, *Pochód Katorżnicy /Lud rozkuwa kajdany niewoli/*, *Jutrzenka swobody/ Krzywda społeczna mści się/*, *Zerwane kajdany /Alegoria Polski/* [4].

Może wypadałoby w tym miejscy przypomnieć kilka faktów historycznych. Po wydarzeniach „Krwawej niedzieli" w Petersburgu na przełomie stycznia i lutego zabór rosyjski ogarnęła fala strajków i demonstracji ulicznych. W Warszawie, Łodzi, Pabianicach i Zagłębiu Dąbrowskim robotnicy wznosili barykady, a na ulicach trwały walki z carskim wojskiem. Żądano poprawy warunków pracy i płacy, zwołania parlamentu /Dumy Narodowej/ niekiedy wprowadzenia demokratycznej republiki lub przynajmniej większej autonomii w ramach Cesarstwa Rosyjskiego. Podczas wieców na Uniwersytecie i Politechnice warszawscy studenci zażądali nauczania w języku polskim, upowszechnienia oświaty oraz zmniejszenia nadzoru policyjnego w szkołach. Ogłoszona w lutym 1905 roku odezwa Postępowej Młodzieży Szkół Średnich nawoływała do rozpoczęcia strajku szkolnego i bojkotu rosyjskiej szkoły: „Przez więzienne mury szkoły carskiej doszedł i do nas okrzyk ludu robotniczego, z którym dziś łączą się wszystkie uczciwe elementy całego społeczeństwa – okrzyk walki z gniotącym nas caratem. Na silny i młody okrzyk zwiastujący bliska już jutrzenkę wolności, nie możemy pozostać głusi. Już kilka szkół średnich w Warszawie i prawie wszystkie na prowincji zastrajkowały... Wszyscy przyłączamy się do strajku. Niech wszyscy uczniowie i uczennice jednocześnie i solidarnie przerwą zajęcia w znienawidzonych szkołach, gdy tylko władza, licząc na ochłonięcie naszego zapału, otworzy je na nowo"[5].

Po zorganizowaniu manifestacji pierwszomajowej wybuchł ponownie strajk powszechny brutalnie tłumiony przez policję i wojsko, 21 czerwca 1905 roku w Łodzi od kul carskiego wojska zginęło dwudziestu pięciu demonstrujących robotników. W kilka dni później liczba zabitych wzrosła do dwustu osób. Kolejne strajki powszechne i wielotysięczne demonstracje wybuchały w październiku i listopadzie. Odpowiedzią na nie było wprowadzenie przez władze formalnego stanu wojennego, który pozwalał na przykład na wymierzanie kary śmierci bez sądu.

Starałem się w możliwie najkrótszy sposób przypomnieć wydarzenia sprzed stu lat, o których, być może pod wpływem kolejnych traumatycznych wojen i rewolucji XX wieku, nieco zapomnieliśmy. Tym bardziej, że doświadczani przez tak długo retoryką oficjalnej propagandy okresu PRL-u możemy się czuć lekko zażenowani, by nie

3 Por. np.: S. Kieniewicz, *Historia Polski 1795-1918*, Warszawa 1980, s.452 i następne.

4 Reprodukcje cyklu [w:] *Witold Wojtkiewicz 1879-1909*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1989, t. 2, s. 106 - 107. Są to sygnowane przez artystę rysunki wykonane tuszem na papierze, obecnie znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

5 Cyt za: G. Szelęgowska, *Dzieje nowożytne i najnowsze 1870 – 1939*, Warszawa 1995, s. 128.

powiedzieć znużeni, językiem ówczesnych odezw, manifestów i objawianych w listach i pamiętnikach wypowiedzi prywatnych, tak silnie był on „zsocjalizowany", bojowy i lewicujący. Wydaje się, że właśnie ta rewolucyjno-socjalistyczna retoryka, bo chyba nie do końca kryjąca się za nią ideologia sprawiła, że nieliczne, związane z rokiem 1905 dzieła naszych artystów, doczekały się przede wszystkim socrealistycznych w duchu i literze opracowań[6]. Prominentni historycy sztuki jakby najczęściej obawiali się tej tematyki (chwalebnym, nowocześnie napisanym wyjątkiem jest tutaj artykuł Jana Zielińskiego *Kolor sztandaru* z tomu materiałów sesji SHS-u *Przed wielkim jutrem*, do którego jeszcze wrócę)[7], aby nie być posądzonymi o sprzyjanie tryumfującej w swoim czasie w Polsce, działającej z nadania sowieckiego pseudo-lewicy, lub też po prostu w pewnym momencie przyjęto w badaniach prostą, wynikającą z postępującego procesu autonomizacji sztuki tezę, że albo ona, albo ideologia. Dość powiedzieć, że w podstawowym przez wiele lat opracowaniu sztuki Witolda Wojtkiewicza pióra Wiesława Juszczaka, o cyklu rysunków związanych z wydarzeniami 1905 roku nawet się nie wspomina, a Janina Wiercińska, autorka obszernego tekstu poświęconego twórczości Antoniego Kamieńskiego sprawę wykonanego przez niego cyklu *Duch-rewolucjonista* bardzo popularnego w okresie po rewolucji roku 1905 (w skład cyklu wchodzą rysunki zatytułowane: *Wymarłe miasto, Propaganda, Trybun uliczny, Wiec dzieci, Walki bratobójcze, Szpieg, Brauningi, Bomba, Odwiedziny więźniów, Po 45 latach*), skwitowała powołaniem się na nie opublikowane opracowanie z roku 1951 oraz cytatem z artykułu Witolda Wandurskiego, gdzie ten poeta i działacz lewicowy wspominał jak to w latach dwudziestych w lokalach związkowych często spotykano reprodukcje rysunków Kamieńskiego, a „tradycję taka wprowadzili starsi robotnicy, dawni bojownicy, dla których obrazki Kamieńskiego są relikwią walk brauningowych staczanych na barykadach z kozunami"[8].

Zauważalna jest tu dysproporcja, jak to przeważnie w naszej historii sztuki bywa, pomiędzy badaniami na literaturą związaną z rokiem 1905, a powstającymi wtedy – właśnie w tym jednym, wycinkowym roku, dziełami plastycznymi, których, jeżeli tak to można określić, „równoczesna różnorodność" powinna sprzyjać refleksji nad związkami sztuki z czasem, w którym przyszło jej powstawać i relacjom pomiędzy sztuką a historią. Wydarzenia roku 1905 są tutaj bardzo dobrą metodologiczną i artystyczną soczewką, w której skupia się nie tylko obraz początku wieku XX, ale i późniejsze jego zawirowania i filiacje. Zresztą i piszący te słowa, z pewną nieśmiałością, sięgał, przygotowując niniejszy tekst, na przykład do opracowanego przez Stefana Klonowskiego i opublikowanego w roku 1955 przez Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej obszernego tomu *Rok 1905 w literaturze polskiej*[9], a wypożyczający tę bardzo ozdobną w sensie poligraficznym książkę

6 Takich jak np.: M. Masłowski, *Nieznane rysunki Stanisława* [sic!] *Wojtkiewicza*, „Przegląd Artystyczny" 1950, nr 10/-12; Z. Nowakówna, *Witold Wojtkiewicz, Życie i twórczość*, „Sztuka i Krytyka" 1956, nr 3-4, by nie wspominać o *Malarstwie polskim*, T. Dobrowolskiego. Sytuacji nie ratuje książka Józefa Kozłowskiego, *Proletariacka Młoda Polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878-1914*, Warszawa 1986, ponieważ jest ona, jak to stwierdza autor: „[...] raczej zbiorem studiów z dziedziny socjologii sztuki i kultury artystycznej, nie zajmuje się bowiem problemami formalno-estetycznymi, lecz funkcją społeczną sztuk plastycznych w emancypacji, walce klasowej i narodowowyzwoleńczej proletariatu polskiego".

7 Por.: J. Zieliński, *Kolor sztandaru*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905-1918*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 315 i następne.

8 Por.: W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965 i J. Wiercińska, *Antoni Kamieński zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*, [w:] *Sztuka i książka*, Warszawa 1986; cytat z Wandurskiego w przypisie na s.186. Według Wiercińskiej cykl Kamieńskiego *Duch rewolucjonista* to „wyraz nurtujących artystę idei i szczera wypowiedź". Cykl Kamieńskiego wydano jako „premium" dla prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego" na rok 1908, pisze o tym szczegółowo Zieliński, op. cit., s. 320 - 321; ciekawe, że cykl ten również porównywano do dzieł Grottgera, A. Gawiński w „Tygodniku Ilustrowanym" z roku 1907, w numerze 51 pisał o nim: „Rapsody Grottgera zamykały się w sobie, sczepiając wzajemnie i kolejno, jak ogniwa łańcucha, kompozycje Kamieńskiego mają charakter również rozbieżny i zagadkowy, jak epoka, śród której powstały; jest to szereg wspomnień plastycznych artysty wrażliwego i przygnębionego grozą chwili".

9 *Rok 1905 w literaturze polskiej*, oprac. i wstęp S. Klonowski, Warszawa 1955. Por. też zbiór studiów tego autora *Pod czapką frygijską*, Warszawa 1975, szczególnie szkic *Rok 1905 w literaturze polskiej*. Pełne zestawienie bibliografii zagadnienia [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 947.

bibliotekarz podejrzliwie mu się przyglądał. I nic dziwnego, ponieważ antologie tekstów polskich poprzedzają związane z wydarzeniami roku 1905 referat Lenina i utwory poetyckie Gorkiego, a przedmowę utrzymano w charakterystycznym dla epoki tonie, by przytoczyć jedynie taki fragment, w którym czytamy: „Usiłowania endecji wzięcia w swoje ręce akcji strajkowej, nadania jej charakteru wybitnie nacjonalistycznego i oderwania młodzieży od rewolucyjnego ruchu rewolucyjnego spalają na panewce. Rewolucyjne nastroje wśród młodzieży rosną, akcja strajkowa, zwłaszcza na prowincji, szerzy się nadal. Hasło do strajku w szkołach lubelskich daje jeden z uczniów rzucając kałamarz w wiszący na ścianie portret cara, za co został wydalony ze szkoły. Uczniem tym był młody Bolesław Bierut"[10].

Rok 1905 w literaturze polskiej podzielono na rozdziały *Listy i wspomnienia*, *Pieśni rewolucyjne*, *Rewolucyjna i radykalna publicystyka* obszerny *Rok 1905 w świetle literatury tego okresu*, mniej obszerny *Satyry* i znowu obfity *Rok 1905 w literaturze okresu międzywojennego i powojennego*. Analiza tekstów zawartych w tym tomie mogłaby być przedmiotem obszernego studium analitycznego, a nie krótkiego referatu, tym bardziej, że spotykamy tam utwory wszystkich najwybitniejszych pisarzy i poetów epoki poczynając od Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego, a kończąc na Mieczysławie Jastrunie jako autorze wiersza *Żyjący w dziejach*, gdzie czytamy m.in.: „Wśród orląt z leninowskiego gniazda,/ Wśród płomieni z leninowskiej iskry / Był dla klasy robotniczej jak gwiazda,/ A dla jej wrogów jak pochmurna noc - Dzierżyński"[11]. Nie chcąc dalej znęcać się nad skądinąd wybitnym poetą i tłumaczem, pozwolę sobie odejść od szalonych lat pięćdziesiątych i powrócić do tytułowego roku 1905.

Przeglądając tytułem próby roczniki „Chimery" i „Tygodnika Ilustrowanego" wydawanych w centrum ówczesnych wydarzeń rewolucyjnych, w Warszawie, łatwo jest zauważyć, że, podobnie jak malarze epoki, również redaktorzy mniej lub bardziej poczytnych periodyków po prostu „robili swoje". Miriam Przesmycki przez cały rok 1905 nawet nie zająknął się o wydarzeniach rozgrywających się dosłownie pod oknami redakcji[12]. Znaczne partie swego niezbyt regularnie wychodzącego miesięcznika, a później kwartalnika, poświęcił filozofii Nietzschego – artykuły pióra innego koryfeusza epoki Wacława Berenta oraz rozważaniom nad istotą procesu twórczego – pozwolę sobie przytoczyć jedynie bardzo charakterystyczny fragment głoszący, że sztuka w pierwszym momencie jest „najniedostępniejszą, ezoteryczną, na wysokościach WYROCZNIĄ, jutrznią ducha nowego, wyprzedzającą Syntezą, nieustannie świecącym przechodzeniem ducha w materię"[13], podczas gdy bardziej pozytywnie myślący „Tygodnik" starał się na bieżąco informować swoich czytelników o aktualnych wydarzeniach, momentami przybierając ton wręcz bojowy i rewolucyjny, świadczący nie tylko o poglądach politycznych Redakcji ale i o wielkich zawirowaniach i bałaganie w ówczesnej carskiej cenzurze. I znowu, nie miejsce tu na szczegółową analizę zawartości nawet wybranych pism, dość powiedzieć, że mimowolnie nasuwają się przy ich lekturze skojarzenia z wypadkami w Polsce w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, szczególnie jeżeli wgłębimy się w lekturę oficjalnych carskich komunikatów, które jako żywo przypominają swym tonem późniejsze o wiele informacje zamieszczane w czasie naszych licznych rewolucji w prasie komunistycznej. Aby nie być gołosłownym przytoczę pierwszy komunikat jaki zobowiązany był zamieścić „Tygodnik" dotyczący wydarzeń poprzedzających „krwawą niedzielę" w Petersburgu: „Dziś /19.01/ podczas święcenia wody na Newie, w Najwyższej obecności, podczas dawania ustanowionej salwy, zaszedł nieszczęśliwy wypadek. Z jednego z dział należących do baterii ustawionych w pobliżu giełdy, dano zamiast wystrzału ślepego strzał kartaczami. Kule trafiły w pomost na Jordanie i w bulwar oraz we front pałacu Zimowego, w którym we 4 komnatach zostały wybite szyby. Otrzymał ranę jeden szeregowiec... Innych wypadków, o ile dotychczas wiadomo, nie było. Zarządzono śledztwo"[14], a w podob-

10 *Rok 1905 w literaturze polskiej*, op. cit., s. 7.

11 Ibidem, s. 682.

12 Redakcja „Chimery" mieściła się od połowy roku 1902 w Warszawie przy ul. Nowy Świat 22. Por.: *W kręgu „Chimery". Sztuka i literatura polskiego modernizmu.* Katalog-pamiętnik wystawy 25. IX. 1979 – 20. V. 1980, oprac. M. Puchalska, W. Chmurzyński, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1980.

13 „Chimera", 1905, z. X/XI/XII, t. 9. s.153/154.

14 „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 4, s. 75.

nym duchu są utrzymane również komunikaty o wydarzeniach z 22 stycznia, w których podkreśla się barbarzyństwo rabującego fabryki broni i sklepy tłumu, jego zuchwałe żądania o „charakterze politycznym" oraz fakt udziału w demonstracjach ludzi „bez określonej profesji...mętów miejskich, kryjących się zazwyczaj po wszelkiego rodzaju lupanarach i domach noclegowych", wywołujących popłoch pośród spokojnych, miłujących cara i porządek obywateli[15]. Jednocześnie trwała niejako „podziemna" praca redakcji „Tygodnika", który jak zawsze w Polsce w takich wypadkach odwołał się do naszej narodowej i historycznej tradycji przypominając postaci księcia Józefa Poniatowskiego, Tadeusza Kościuszki i Jana Zamoyskiego, cykle *Tańce polskie* Stanisława Kaczora Batowskiego, *Nasze drzewa* Józefa Rapackiego oraz *Nasze zwierzęta i ptaki w podaniach* Józefa Ryszkiewicza, wystawy *Dwór polski* w salonie Krywulta i cyklu *Ojcze nasz* Józefa Krzesza – Męciny w Zachęcie. Jednocześnie, z cichą satysfakcją śledzono szczegółowo porażki Rosji w wojnie z Japonią, a niezbyt wyraźnie skrywaną radość zakłócała jedynie świadomość, że w wojnie tej do marca 1905 roku – były to dane oficjalne, zginęło około 30 tysięcy szeregowców i 600 oficerów Polaków. W warstwie ilustracyjnej pojawiły się reprodukcje obrazów Antoniego Piotrowskiego z cyklu *Polacy w Mandżurii* i tryptyk Wygrzywalskiego *Wyzwolenie*, a naczelną lansowaną tezą polityczną było przeświadczenie, że państwowość i narodowość są to „rzeczy różne" i mogą w związku z tym „istnieć obok siebie" – w domyśle lansowano tezę o konieczności większej autonomii Królestwa jednak nadal w ramach Cesarstwa Rosyjskiego. Szczególnie interesujące wydają się być drukowane w „Tygodniku" w roku 1905 *Kartki z notatnika* autorstwa Władysława Reymonta, niezwykle ważne źródło dla badań nad ówczesnymi wydarzeniami w Warszawie oraz istotny „kontekst interpretacyjny" dla cykli zarówno Kamieńskiego jak i Wojtkiewicza. Tutaj byłoby też miejsce aby nawiązać do jakże ciekawie interpretowanej przez Zielińskiego „poetyki" ówczesnych niesionych w pochodach sztandarów obecnych w pracach wymienionych przeze mnie artystów, jednak ze względu na brak miejsca nie mogę i tego ważnego dla ówczesnej świadomości rewolucyjnej, jakże wizualnego motywu szerzej omówić[16]. Przytoczę jedynie fragment komentarza redakcji „Tygodnika" z listopada 1905 /w manifestacji 1 listopada zginęły na samym placu Teatralnym 44 osoby/: „A cóż dopiero mówić o tych olbrzymich pochodach, w których płynęły fale tysięcznego tłumu, o tych sztandarach czerwonych i amarantowych, o białych orłach, błogosławiących z wysokości swą dziatwę wierną, o tych pieśniach, które rozbrzmiewały teraz po ulicach z potęgą niepowstrzymanego wulkanu...To trzeba było widzieć i odczuwać"[17].

I znowu, nie chciałbym być posądzony o nadmierny zapał rewolucyjny, chciałbym jedynie wskazać na możliwe konteksty interpretacyjne w ramach na nowo odczytywanej idei syntezy sztuk i relacji historycznych, ponieważ w przeciwnym wypadku zmuszeni będziemy jedynie do analizy ekspresywnej linii Wojtkiewicza lub zaledwie poprawności rysunkowej i cokolwiek dyletanckiego, szkicowego schematyzmu prac Kamieńskiego. Co ciekawe, przy konstruowaniu wizerunku roku 1905 w naszej plastyce właściwie zapomniano o jego warstwie humorystycznej, nie mówiąc już o wymowie agitacyjno-publicystycznej. Zwycięża nadal opis formy, ze wskazaniem na ujawnianą jako nowy czynnik artystyczny ekspresjonistyczną brzydotę, niekiedy z przypomnieniem cykli Grottgera (tutaj porównanie z rysunkami Wojtkiewicza wydaje się być szczególnie nietrafione, ponieważ nie mają one nic wspólnego z rysunkami autora *Warszawy* – wystarczy porównać na przykład karty

15 Ibidem, s. 85 - 86.

16 Zieliński pisze o symbolice kolorów sztandarów opisywanych i ukazywanych w dziełach powstałych w związku z rewolucją roku 1905. Konkluzją artykułu jest trafne stwierdzenie: „Ostatnie czterdzieści parę lat zniekształciło obraz roku 1905 w polskiej świadomości. Spośród różnych, czarnych, czerwonych, białych i innych jeszcze sztandarów, jakie powiewały nad głowami strajkujących i demonstrantów, zatryumfował tylko jeden kolor: czerwony. Z szerokiej palety barw wyparł te, które były bardziej od niego na lewo, bardziej radykalne (jak czarny sztandar anarchizmu). I wyparł te, co powiewały na prawo: wśród nich biały sztandar chrześcijańskiej ugodowości i czarny sztandar żydowskiej rozpaczy. Historia, historia literatury i historia sztuki poniekąd przyczyniły się do uformowania tego jednobarwnego obrazu lat 1905-1907. Chyba nadszedł czas – póki jeszcze nie jest za późno – na stopniowe wydobywanie z zamierzchłej przeszłości także innych, spełzłych i zbutwiałych ale samoistnych, autonomicznych barw", op. cit., s. 323.

17 „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 45, s. 826.

tytułowe *Polonii* i *Alegorię Polski* Wojtkiewicza), tym bardziej, że były one prywatną reakcją artysty na bieżące wydarzenia polityczne i nigdy nie były, w przeciwieństwie do cykli Grottgera, powielane i rozpowszechniane[18].

Co do satyry – wystarczy przejrzeć roczniki ówczesnych pism takich jak warszawskie „Mucha", „Diabeł, „Szczutek", krakowskie „Naprzód", „Liberum Veto", „Hrabia Wojtek", aby dojść do wniosku, że wydarzenia roku 1905 i kolejnych głównie tam znajdowały swój artystyczny czy paraartystyczny wyraz i co ciekawe nawet twórcy wybitni tacy jak Wojtkiewicz nie wahali się w nich zamieszczać swoich utrzymanych w stylu „szkiców tragikomicznych" prac.

W roku 1905 przebywający wówczas w Wiedniu Wojciech Kossak namalował wielkoformatowy (385 x 800 cm) obraz olejny zatytułowany *Krwawa niedziela w Petersburgu*. Było to dzieło powstałe z potrzeby serca – Kossak nie miał nań konkretnego zamówienia, co nie dziwi u malarza tak patriotycznie nastawionego jak współtwórca *Panoramy Racławickiej*. Kossak sądził, że „z tej krwi powstanie wolność", co nie przeszkadzało mu w liście do żony pisać (początkowo obraz miał być malowany wspólnie z wiedeńskim malarzem Hansem Temple, który zrezygnował ze współpracy): „Jest po prostu przepych, arcydzieło Hans (Temple) odpadł biedactwo, nie może ani jednej figury zrobić, która by wytrzymała przy moich. Ogranicza się na architekturze i śladach w śniegu. Powiedział „Galilee vicisti" i usuwa się"[19]. Dzieło Kossaka jeszcze w 1905 roku pokazano w Wiedniu i Londynie, gdzie artysta zebrał najwięcej pochlebnych recenzji, które później opublikował z właściwą sobie skromnością w formie broszury w języku polskim i angielskim. Pomimo „przepychu" i „arcydzieła" miał kłopoty ze sprzedaniem obrazu i dopiero mała replika płótna, tym razem przytomnie malowana już na zamówienie konkretnego klienta, nie sprawiła mu finansowego zawodu. Nie wiem czy nie warto byłoby też w tym momencie wspomnieć, że oryginalna *Krwawa niedziela* znajdowała się przez lata od roku 1947 w Centralnym Muzeum Rewolucji w Moskwie jako dar rządu polskiego z okazji trzydziestej rocznicy Rewolucji Październikowej dla Józefa Stalina. W ten sposób historia, jak zwykle, zakreśliła w nieco złośliwy sposób koło, a patriota i piłsudczyk Kossak mimowolnie spotkał się z cokolwiek mniej narodowym i patriotycznym za to rzucającym kałamarzem w portret cara Bolesławem Bierutem.

Aby jednak nie kończyć mojej wypowiedzi tak ponurym akcentem, przypomnę fragment *Alfabetu wspomnień* Antoniego Słonimskiego, gdzie pod hasłem *Nogi. Admirał japoński* czytamy: „Z wojną rosyjsko-japońską łączono u nas w domu wiele nadziei rewolucyjno-niepodległościowych. Temu egzaltowanemu kultowi Japończyków przypisać trzeba fakt, że nasza kucharka Frania na wewnętrznej stronie swego zielonego kuferka, wśród obrazków świętych pańskich, gołąbków i amorków, umieściła również wyciętą z kurierka podobiznę admirała Nogi". Słonimski przytacza też wersję zwycięstwa nad Rosjanami w bitwie pod Cuszimą popularną wśród żydowskich mieszkańców ulicy Bielańskiej: „Generał Nogi siedzi u siebie w kabinie i je zsiadłe mleko z kartoflami. I przylatuje adiutant i mówi: „Wasze wieliczestwo, już widać na horyzoncie całą cesarska flotę rosyjską!"

---

18 Na przykład I. Kossowska uważa, że dzieło Wojtkiewicza jest „parafrazą cyklu *Polonia* A. Grottgera, a „wymowa dzieła oscyluje miedzy afirmacją samotnego zrywu proletariatu w latach 1904-1906 (nie bardzo rozumiem szczerze powiedziawszy określenie „samotny zryw", jeżeli wiemy, że w manifestacjach i strajkach brały udział setki tysięcy ludzi i nie byli to tylko przedstawiciele proletariatu, nie wiem też dlaczego mówi się tu o roku 1906, jeśli rewolucja trwała dłużej; komentarz mój – W. O.), a ironiczną ocenę rewolucyjnej rzeczywistości, jej nędzy i jej tragizmu. Synteza i deformacja kształtu, gęsta sieć splątanych linii wpisanych w kontur płaskich, „odcieleśnionych" sylwetek ludzkich współgrają tu z ekspresjonistyczną formułą przestrzeni ujętej z podwyższonego punktu widzenia, spłaszczonej, ściśniętej", cytat za: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie. Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996, s. 71, opinię tę powtórzyła autorka w swojej książce: *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 244 i następne. Nie miejsce tu na szczegółową polemikę, nie wiem jedynie na podstawie jakich informacji badaczka wysnuła wniosek o ironicznym traktowaniu przez artystę wydarzeń rewolucji roku 1905, zachowane listy Wojtkiewicza z tego czasu zupełnie tej sugestii nie potwierdzają, por. J. Ficowski, *Witold Wojtkiewicz*, Warszawa 1996.

19 Por.: K. Olszański, *Wojciech Kossak*. Wydanie trzecie poprawione i uzupełnione, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 26 i następne. Kossak wówczas przeżywał ogromny stan euforii twórczej pisząc: „Coś dziwnego się we mnie dzieje, taka szalona jakaś łatwość twórcza, takie bogactwo konceptu w kompozycji i taki kolor, że jakby mi się raptem oczy otworzyły", cyt. za: K. Olszański, op. cit., s. 26.

A on nic, tylko je zsiadłe mleko z kartoflami", tak dzieje się kilka razy, „A jak zaczęły się wystrzały, to on wstał, wytarł usta serwetką, wyszedł na pokład i zatopił całą cesarską flotę rosyjską"[20]. W sto lat po tych wydarzeniach pamiętajmy zatem przynajmniej o admirale Nogi, bez niego rok 1905 byłby mniej ciekawy.

SUMMARY
Year 1905

In the paper the author describes the situation in the Polish art in the year 1905 – the year of the first revolution in Russia that led to the sequence of revolutionary events culminating in the collapse of the Russian Empire. The art generally did not react to the tragedy of „Bloody Sunday" in Petersburg of January 1905 as well as to following events. Very few artists tried to portray the atmosphere of strikes, manifestations and struggles with the Russian army. Among them were Witold Wojtkiewicz and Antoni Kamieński, who showed the tragic episodes in a series of drawings, and also Wojciech Kossak, who painted the large academic scene *Bloody Sunday in Petersburg*. The main attitude of the artistic millieu seemed to be however, that of the Parnasist kind. This could be seen in the case of both the artists in Cracow – situated in then in the part of Poland under the Austrian government, and those surrounding Zenon Przesmycki, who edited „Chimera" journal in Warsaw. Fine arts in contrast to literature did not manage to find a proper artistic means to reflect the tragic events. Moreover, the symbolic language dominating art at that time unabled the artists to treat certain, socially and politically complicated, subjects in a more realistic way.

20 A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 168 - 169.

III

Aneta Pawłowska

Tendencje klasyczne w rzeźbie polskiej w latach 1905-1923

Po okresie kultu nadmiernie wybujałego uczucia oraz „przybyszewszczyzny", charakterystycznych dla okresu Młodej Polski, nastąpił zanik tendencji symbolistycznych i zmniejszenie znaczenia ekspresji w polskiej sztuce. Pojawiło się wówczas intensywne dążenie do uwolnienia sztuki od treści pozaplastycznych, a także silne, zwłaszcza wśród młodych twórców, zainteresowanie rewolucyjnymi przemianami, jakie zachodziły w owym czasie w awangardowych kręgach artystycznych Europy Zachodniej i Rosji. Głębokie przewartościowania w sztukach plastycznych oraz załamanie wiary w postęp i rozsądek ludzki pogłębiły kolejne wybuchy rewolucji w Rosji (1905 i 1917) jak również kataklizm I wojny światowej. Jako reakcja na zaistniałe fluktuacje wśród pewnej części artystów narastało pragnienie odnalezienia w sztuce wartości stałych i niezmiennych. Herman Bahr pisał: „Człowiek musi odnaleźć siebie na nowo... Nigdy jeszcze świat nie był tak grobowo głuchy. Nigdy jeszcze człowiek nie był tak mały. Nigdy nie przejmował go taki lęk"[1].

Krystalizacją dążeń porządkujących chaos był silny prąd klasycyzujący, którego źródłem stała się teoria Maurice'a Denis, głoszącego apologię dekoratywności opartej na klasycznych wzorcach i artystycznych konwencjach włoskiego quattrocenta i cinquecenta[2]. Nowe idee szybko przenikały do Polski. Między innymi podobny punkt widzenia prezentował polski krytyk przebywający w Paryżu, Adolf Basler, który na bieżąco, kompetentnie informował kraj o tym, co na paryskiej artystycznej scenie dzieje się nowego. Basler wyszydzał nowoczesny „przesąd" pogoni za oryginalnością. Podkreślał iż: „Klasycyzm [...] bynajmniej nie jest kopiowaniem przeszłości. [...]Klasycyzm to „poczucie miary w sile, to dyscyplina, której tylko wielcy pisarze są posłuszni, ci, którym stare wzory dopomogły do stworzenia nowych"[3].

Równocześnie w latach 1911 - 1913 w Krakowie i Paryżu zaczął się ukazywać „Museion" wydawany przez Władysława Kościelskiego i Ludwika Morstina. Dążący do odrodzenia antyku i gloryfikujący sztukę Ingresa. Prezentowano w nim ponadto rozprawy o sztuce Maurice'a Denisa i *Refleksje* Antoine'a Bourdelle'a. Niekłamany zachwyt literatów wzbudzała działalność rzeźbiarska francuskich mistrzów dłuta takich jak Charles Despiau i Aristide Maillol. Silne wpływy klasycyzujące docierały do Polski również przez Petersburg, gdzie ukazywał się od 1909 roku „Apołłon" głoszący „powrót do dogmatów antycznej sztuki". Tamtejsza Akademia, stanowiła ważny ośrodek kształcenia artystycznego, nieprzerwanie pozostający w orbicie nurtu neoklasycznego.

Zainteresowanie antykiem widoczne było także w tańcu nowoczesnym np. w *Baletach Rosyjskich* czy spektaklach Isadory Duncan (tu dominowała grecka archaika)[4] oraz w modzie kobiecej zwłaszcza po 1906 roku[5].

Fala zainteresowania doświadczeniami klasycyzmu pojawiła się szczególnie spektakularnie w rzeźbie, gdzie naturalnie reprezentacyjna funkcja posągów doskonale korelowała z monumentalizmem, hieratycznością i patosem właściwym

1 H. Bahr, *Expressionismus*, München 1916, por. M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924, s. 41.

2 M. Denis, *Od Gaugina i Van Gogha do klasycyzmu* (1909), przekład [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa, 1963.

3 A. Basler, *Klasyk symbolizmu francuskiego (glossy do studium o Janie Moréasie)*, „Museion", 1913, t. 1/2, s. 104. Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 52-54.

4 M. Wołoszyn, *Archaizm w russkoj żiwopisi*, „Apołłon" 1909, nr 1, s. 43.

5 Por.: A. Sieradzka, *Tendencje w modzie kobiecej w Polsce przed I wojną światową*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905-1918*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1990, Warszawa 1993, s. 339-343.

dla antyku. Ponadto klasyczny kanon proporcji postaci, kontrapost czy bezczasowe piękno zawsze były silnie reprezentowane w polskiej tradycji rzeźbiarskiej. Wystarczy wspomnieć wkład artystyczny kosmopolitycznych artystów Antonio Canovy i Bertela Thorvaldsena na przełomie XVIII i XIX wieku i jego twórczą kontynuację w dokonaniach Jakuba Tatarkiewicza (ucznia Thorvaldsena) czy Konstantego Hegla (1798-1876), Wiktora Brodzkiego (1826-1904) oraz nieco późniejszego Piusa Welońskiego (1849-1919).

Sztukę klasyczną mimo braku ścisłej definicji[6] pojmowano zawsze jako „wieczystą i apolityczną". Stanowiła, zatem synonim stabilności i ładu; poszukiwania harmonii i jedności rzeczy. Toteż według Bourdelle'a sztuka klasyczna była „sévère et noble, szanująca te kanony, które nią rządzą tak jak Bóg rządzi światem"[7]. Reasumując, klasyka mogła przyjąć na siebie rolę antidotum na brak stałych punktów odniesienia, charakterystyczny dla dekadenckiego schyłku XIX wieku.

Wśród rzeźbiarzy polskich wrażliwych na klasyczne piękno, jeszcze w okresie trwania secesji wymienić można Stanisława Gettera (1876-1946), na którego skłonność do „archaizującej klasycyzacji" zwracał uwagę Tadeusz Dobrowolski[8], podsumowując w *Sztuce Młodej Polski* dokonania artystyczne *fin de siècle'u*. Podobnie Włodzimierz Konieczny (1886-1916)[9], przedwcześnie zmarły, uważany był z twórcę, który „szedł drogą od realizmu do klasycyzmu w rzeźbie" oraz „dążył do architektonicznej jedności i do stylu ogólnego z pominięciem wszelkich szczegółów"[10]. Dobrą ilustrację tej drugiej tezy stanowi wykonany wspólnie z W. Jastrzębowskim projekt ołtarza w kościółku wiejskim[11], zwieńczony rzeźbą *Immaculaty* Koniecznego. Świadoma archaizacja, „klasyczny profil"[12] oraz spokój widoczne są również w gipsowych głowach zatytułowanych: *Zamknięte oczy* i *Głowa kobieca* jak też w projekcie *Pomnika dla Zygmunta Krasińskiego* (przeznaczonego do Katedry Lwowskiej z 1912). Zdaniem krytyka Przecława Smolika klasycyzacja była efektem pobytu rzeźbiarza w Paryżu w latach 1910-1911. „Paryż - pisał Smolik - wywarł na artystę wrażenie bardzo silne i wpływ zapładniający. W muzeach spotkał to, czego instynktownie od dawna szukał: najszlachetniejszą w świecie formę rzeźby staroegipskiej, greckiej i wczesnego odrodzenia. Jego listy z Paryża pełne były zachwytu osobliwie nad rzeźbą grecką"[13].

Innym, znacznie bardziej ważkim artystą, zrywającym ze stylistyką impresjonistyczną, okazał się być Xawery Dunikowski (1875-1964). W latach 1903-1904[14] pojawiły się w jego twórczości tendencje do geometryzującego uproszczenia brył, „do ciężkiego całkującego stylu, do likwidacji szczegółu na rzecz wielkiej syntetycznej bryły"[15]. Jako pierwszy zerwał całkowicie z „modernistyczna utopią dematerializacji rzeźby"[16], czego dowodzą takie prace jak *Fatum* (z 1904) i *Tchnienie* (replika w 1917)[17]. Artysta podczas pobytu we Francji[18] w latach 1914-1923[19], dzięki osobistym kontaktom z rzeźbiarzami francuskimi zafascynowanymi neoklasycyzmem - zwłaszcza Despiau - wypracował oryginalną formułę traktowania rzeźbiarskich form. Uzyskiwał nieomal zawsze efekt monumentalny zaś samą bryłę kształtował syntetycznie, spiętrzając zgeometryzowane, modelowane ostrymi nacięciami płaszczyzny. Powstało wówczas wiele portretów tak kształtowanych, z których część świadomie nawiązuje do archaicznej plastyki greckiej jak na przykład *Głowa śpiewaka greckiego* (wykonana w betonie, brązowa replika w

6 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 207-216.

7 Cyt. za: T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 43.

8 T. Dobrowolski, op. cit., s. 147.

9 W. Konieczny zginął na froncie I wojny światowej w bojach na Wołyniu jako porucznik I Brygady Legionowej.

10 P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny*, „Sztuki Piękne" R. 2, 1925, s. 435.

11 Model gipsowy był prezentowany na wystawie kościelnej w Krakowie w 1911 r.

12 P. Smolik, op. cit., s. 436.

13 Ibidem, 436-437.

14 Zatem w okresie, gdy Dunikowski związany był z formacją symbolizmu poprzez chociażby zażyłe kontakty z Przybyszewskim.

15 T. Dobrowolski, op. cit., s. 149.

16 Por.: P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995, s. 95.

17 Pochodzące z cyklu *Człowiek* powstającego w latach 1898-1905.

18 O środowisku paryskim patrz: E. Grabska, *„Moderne" i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900-1918*, Kraków 2003.

19 Jakkolwiek wielkość żyjącego jeszcze wówczas Rodina pozostawała poza dyskusją, to jednak jego sztuka - impresjonistyczna, niespokojna, nerwowa, rozbijająca bryłę na drobne powierzchnie - nie odpowiadała już nikomu.

Królikarni) i *Głowa Sary* (gips polichromowany, liczne repliki).

Dunikowski świadomie dążył do uzyskania efektów zbliżonych do osiągnięć Adolfa Hildebranda (1847 - 1921)[20], a skodyfikowanych w 1893 roku w traktacie *Das Problem der Form in der bildenden Kunst.* Hildebrand zagorzały zwolennik klasyki i oponent Rodina wykazywał, że głównym warunkiem uzyskania monumentalności pozostaje skomponowanie rzeźby w jednolitej organicznie płaszczyźnie obrazowej, w najprostszej formie geometrycznej. „W przeciwnym razie zmuszeni jesteśmy uganiać wokoło rzeźby, szukając właściwego profilu"[21]. Innym ważnym stwierdzeniem Hildebrandta, które wpłynęło na formę dzieł Dunikowskiego było przekonanie, iż wartość rzeźby pojawia się dopiero podczas oglądu z dalszej perspektywy (*Fernbild*). Można wówczas ocenić równomierność rozłożenia mas. Konsekwencją tych przemyśleń było założenie, iż rzeźba jest bliższa architekturze oraz zdecydowane odrzucenie Rodinowskiej wirtuozerii formy i faktury[22].

Mieczysław Treter, wybitny historyk sztuki okresu międzywojennego, pisząc o dziełach Dunikowskiego podkreślał wielokrotnie wpływ starożytnych Greków na rzeźbę mistrza. Zaznaczał jednak, równie dobitnie, iż jest to świadome naśladownictwo, które przetwarza formę dzieła „stwarzając je niejako w sobie na nowo"[23]. Postępowanie owo, nie świadczy naturalnie, zdaniem Tretera, o braku inwencji, lecz o „nawiązaniu ogniwa"[24]- jedno z ulubionych określeń Dunikowskiego – z dawną tradycją[25].

Oczywiście w wieku XX (w przeciwieństwie do dawniejszych epok, gdy już samo studiowanie starożytnych zawierało pozytywny imperatyw moralny i artystyczny) tylko twórcze korzystanie ze wzorców klasycznych miało wartość artystyczną. Dobrymi przykładami prac Dunikowskiego przetwarzających kanon rzeźby greckiej doby archaicznej, są *Portrety Amerykanki* I i II oraz *Portret Francuzki* (1916-1920). Widać w nich zarówno hieratyczny spokój na miarę Greków epoki homeryckiej jak i współczesne szczegóły stroju czy fryzur utrzymanych w duchu Art Déco. Równie wymowne jest zestawienie *Kobiet Kartagińskich* z 1920-1921 (dzieło przeznaczone do willi Cierplikowskiego w Gravigny) oraz pokrewnych im postaci symbolizujących Amerykę i Polskę, na *Pomniku wdzięczności (1922)*[26], z ich duchowymi i formalnymi antenatami – kariatydami - korami z ateńskiej świątyni Erechtejon z końca V wieku p.n.e. Pozwala ono bowiem stwierdzić, jak bardzo niezależnym i nowoczesnym twórcą był Dunikowski. Artysta doskonale wyczuwał istotę i ducha plastyki greckiej, lecz śmiało przetwarzał jej formy, uwspółcześniając je zarazem i szukając - powtórzmy ów zwrot raz jeszcze - „odpowiedniego ogniwa" dla stworzenia nowego języka polskiej rzeźby. Proste naśladownictwo greckiego antyku nigdy nie pojawia się w rzeźbie Dunikowskiego w formie jednolitej i czystej. Pojawiają się także częste nawiązania do dokonań plastyki egipskiej, chaldejskiej, a nawet hinduskiej, co stanowi również *signum temporis* czasów dwudziestolecia międzywojennego zafascynowanego tymi kulturami[27].

Wydaje się, iż artysta posiadając naturalną predylekcję do form monumentalnych a jednocześnie broniąc się przed odrzuceniem figuratywności[28], uznał ów nawrót do antyku za rzecz konieczną[29].

---

20 Od roku 1872 Hildebrandt przez 20 lat przebywał we Włoszech ulegając silnemu wpływowi renesansu florenckiego zwłaszcza zaś twórczości Michała Anioła i technice *taille-directe,* czyli kucia bezpośrednio w kamieniu.

21 M. Treter, op. cit., s. 23.

22 Takie samo stanowisko prezentował A. Maillol: „Rzeźba to architektura to równowaga mas, pełna smaku kompozycja"- cyt. za: *Sztuka Świata,* t. 9, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 199.

23 M. Treter, op. cit, s. 22, powołuje się na Fr. Paulhana, *Psychologie de l'invention*, Paris, 1923.

24 Dunikowski niechętnie wypowiadał się na temat sztuki. Do nielicznych opublikowanych wypowiedzi należą: X. Dunikowski, *Z zagadnień kultury i sztuki*, „Epoka" 1922, nr 1, s. 28-30 oraz Idem, *Pewne refleksje*, „Przegląd Artystyczny" 1955, nr, 5/6, s. 3.

25 Dunikowski ustosunkowując się do zadań artysty podkreślał, iż: „Sztuka jest tworzeniem nowych form, będących w porządku następowania. Porządek ten nic może być zachwiany, gdyż wydobyta forma byłaby niezrównoważona i niezrozumiała... Rozwój nie może być pospieszny - obserwując kultury, widzimy ciągłość kultury rozwojowej." Wg M. Treter, op. cit., s. 41.

26 Pomnik został wykonany wspólnie z architektem Z. Kalinowskim i odsłonięty 29. X. 1922 roku na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie.

27 A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce,* Warszawa 1996, s. 87-92.

28 P. Szubert, op. cit., s. 97.

29 M. Treter dowodził wprawdzie, iż: „Nie sztuka grecka jednak, ale starożytna plastyka orientalna bardziej od psychicznej organizacji artysty"- op. cit. s. 41.

Jednak w wyraźnej opozycji do inspiracji sztuką klasyczną był brak zwyczaju pracy przez rzeźbiarza bezpośrednio w twardym tworzywie i pomoc *practiciens*[30]. Podobnie obce było artyście stosowanie nagości, wyjątkami pozostają młodzieńcze prace *Ewa I* i *II* (1906-1908) *Fatum* oraz kubizujący *Autoportret - idę ku słońcu* 1917-1920) jednak warto zaznaczyć, że nie jest to radosna helleńska nagość, lecz właściwie bolesne obnażenie z szat.

Zamiłowanie do klasycznego umiaru, w rzeźbie polskiej dwudziestolecia dały o sobie znać najpełniej w dokonaniach artystycznych Henryka Kuny (1879-1945) i Edwarda Wittiga (1879- 1941). Wprawdzie zarówno Kuna jak i Wittig we wczesnym okresie tworzyli rzeźby o tematyce symbolicznej, wykazujące znaczne wpływy Auguste Rodina, co jest widoczne zwłaszcza we wrażliwym modelunku powierzchni bryły, jednak bezpośrednio po zakończeniu I wojny światowej obaj opowiedzieli się po stronie formacji neoklasycznej.

W twórczości Kuny, fundamentalna zmiana zaszła po pobycie we Francji w latach 1910-1912[31]. Niezatarte wrażenie wywarła na nim sztuka Aristide Maillola, w którego posągach kobiet o bujnych kształtach, o potężnych ramionach i udach odżyła antyczna, pogańska radość ciała, stanowiąca reakcję na „znerwicowaną rzeźbę rodinistów". Kuna zwątpiwszy w swoje dotychczasowe umiejętności zatrudnił się w pracowni kamieniarza Pellecota, gdzie pojął zasady rzeźbienia bezpośrednio w twardym tworzywie[32]. Wkrótce artysta porzucił szkicową formę o bogatej fakturze i zaczął stosować klarowny porządek kompozycyjny składający się z szerokich płaszczyzn, gładko polerowanych form. Pierwszą tak zaprojektowaną pracą była *Główka młodej dziewczyny*, wykonana w marmurze, w 1911 roku zaprezentowana na Salonie Jesiennym w Paryżu. Forma kompozycji stała się zwarta, pozbawiona detalu o przenikających się płaszczyznach. Włosy zostały potraktowane schematycznie i dekoracyjnie, co stanowiło element świadomie nawiązujący do rzeźby greckiej. Kolejne etapy rozwoju świadomej antykizacji widoczne są w pracach: *Główka ze stylizowanymi loczkami* oraz *Jutrzenka* i *Tors kobiecy*, odwołujący się do pozbawionych rąk posągów starożytnych. Ich kulminację stanowi praca *Różowy marmur*, w której Kuna zastosował nieobrobiony blok kamienny jako postument równoważący masy – było to klasyczne rozwiązanie rzeźby greckiej. Gest wstydliwego przesłonięcia twarzy i odwrócenia wzroku od widza posiada konotacje z pracami Praksytelesa, zwłaszcza z *Afrodytą z Knidos*. Innym świadomym nawiązaniem do archaicznej rzeźby Hellady były stosowane przez artystę migdałowate kształty wykroju oczu, stylizacja fryzur oraz błąkający się na twarzach niedookreślony uśmiech. Ciekawym zabiegiem formalnym stosowanym przez Kunę, było nasycanie marmuru rodzajem patyny (tłustej farby), co nadawało rzeźbom jednolity ton. Ponadto wszystkie powierzchnie są gładko obrobione o łagodnych liniach i miękko przenikają się wzajemnie. Artysta dążył bardzo świadomie do uchwycenia piękna idealnego w swoich rzeźbach, najczęściej modelkami są kobiety, które obdarza wyrazem zadumy i łagodnego spleenu i bierności, sprawiając jednocześnie, iż ich nagość wydaje się całkowicie niewinna i naturalna.

W późniejszych latach dwudziestolecia międzywojennego Kuna wypracował swój indywidualny styl. Rzeźbione przezeń wówczas posągi cechował łagodny, „opływowy" kontur oraz pewnego rodzaju dekoratywność przejawiająca się w rytmizacji formy. Do najbardziej znanych i cieszących się powszechnym uznaniem dzieł należały figury kobiece, komponowane z przeznaczeniem do funkcjonowania w plenerze lub w otoczeniu architektury, takie jak *Rytm* (1922). Jedna z wersji tej rzeźby zdobiła dziedziniec polskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925, inna, odsłonięta w 1929, znajduje się obecnie w Parku Skaryszewskim w Warszawie[33].

W twórczości Edwarda Wittiga wpływy impresjonizmu[34] i tak zwanego „koloru" rzeźbiarskiego (rozumianego na początku XX wieku jako immanentna wartość artystyczna wibru-

30 Por. H. Blum, *Rozmowa z X. Dunikowskim*, VII 1945,maszynopis w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

31 M. Wallis, *Henryk Kuna*, Warszawa, 1959, s. 12-15.

32 A. Prędski, *Rozmowa z Henrykiem Kuną*, „Wiadomości Literackie" 1926, nr 13, s. 2.

33 Inna niezwykle udana realizacja parkowa to *Dziewczyna z dzbanem (Alina)* z 1937, stojąca do dziś w Parku Żeromskiego na Żoliborzu w Warszawie.

34 [Er], *Wittig- rzeźbiarz odrodzonej Polski*, „Ziemia" 1933, s. 46-49.

jącej powierzchni) widoczne są we wczesnych[35] aktach kobiecych zatytułowanych: *Sfinks,* (1904), *Bożyszcze* (1906), czy *Młodość* (1907). Wkrótce jednak w jego pracach pojawiła się skłonność do klarownego układu kompozycyjnego opartego na mocnych kontrastach jasno rozgraniczonych brył. Zaznaczyło się to w takich dziełach, jak *Wyzwanie* (1907) oraz *Kobieta i mężczyzna* (1908). Około 1910 artysta począł się już programowo skłaniać ku nowemu klasycyzmowi w rzeźbie. Krytycy zauważyli, iż jego dzieła „są nie tylko dziełami rzeźby, ale i tektoniki: są budowane"[36]. Jeden z nich użył określenia „der tektonische Monumentalplastiker"[37].

Forma prac Wittiga stała się wówczas monumentalna a zarazem uproszczona, wyzbyta z wszelkich detali i niuansów modelunku. Podkreślano przeważający u Wittiga (w opozycji do „gotyckiego hellenizmu" Kuny i „dionizyjskiej słowiańskości" Dunikowskiego) „intelektualizm, opanowanie, świadomość środków oraz specjalne odczucie ciężaru, wagi, bryłowatości formy"[38].

Posągi kobiece pochodzące z 1911 roku, jak *Ewa* (odlew brązowy w Parku Ujazdowskim w Warszawie, wersja marmurowa w ogrodzie Trocadéro w Paryżu), czy *Pax* (1913) były dziełami inaugurującym dojrzały styl artysty, przywodzący na myśl twórczość Aristide Maillola, inspirującego też, jak wspominałam, Henryka Kunę.

Swe artystyczne credo zawarł Wittig w wykładzie wygłoszonym w Szkole Sztuk Pięknych i na Wydziale Architektury Politechniki z 1915 drukowanym w „Sfinksie"[39]. „Rzeźba – podkreślał Wittig - w najogólniejszem pojęciu jest to nadanie bezkształtnej bryle plastycznego znaczenia *poprzez formę*"[40]. Piętnował także szerzące się w polskiej sztuce naśladownictwa Rodina i wzywał do nawiązania do tradycji w celu przywrócenia rzeźbie zwartości i swoistej architektoniki (tzw. tektoniczności). „Synteza jest jedyną racją rzeźby. Style każdej epoki objawiają się w tym jak ona syntetyzuje. Synteza, uogólniając, nadaje dziełu monumentalność, tzn. nie rozmiar, lecz głębokość ujęcia formy stanowi o jej wielkości"[41]. Wittig postulował również powrót do bezpośredniego odkuwania form w twardym materiale (choć we własnej praktyce twórczej na ogół posługiwał się modelem glinianym)[42].

„Glina – pisał rzeźbiarz - jest podatną i ponętną i dlatego trzeba się jej strzec. Daje łatwo złudne wrażenie, ale zawodzi w konkretności. Łatwość władania nią czyni, że w glinie lepią, modelują, a najrzadziej rzeźbią. Unikajmy tego..."[43]. Istoty dobrej rzeźby upatrywał w opanowaniu formy: „Musimy najpierw rozumieć i władać formą, wtenczas każdy materiał będzie nam posłuszny"[44]. Dużą wagę przykładał do indywidualności. „Styl artysty –konstatował wreszcie - obejmuje styl materiału i styl człowieka. Plastycznie jest to świadoma deformacja dla harmonii dzieła w zgodzie z temperamentem artysty. Tam czas, miejsce, otoczenie i jaźń znajdują swój wyraz w najsilniejszym swym przejawie"[45]. O przenikliwości artysty w zakresie określenia determinant stylu epoki świadczy fakt, iż zwrócił uwagę na zagadnienie rytmu na siedem lat przed właściwymi Rytmistami. „Nie ma rzeczy niezmiennych - odnotowywał Wittig - jest tylko układ stosunku i porządek nie zmieniający się, utrzymujący harmonię, czyli rytm całej przemiany"[46].

Bezpośrednią realizacją klasycznej doktryny rzeźbiarskiej zawartej w wygłoszonym wykładzie, jest grupa trzech zmagających się nagich wojowników zatytułowana *Walka* (1915/16, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz nieco późniejsza *Nike Polska* (1917)[47]. *Walka* pełna jest emocjonal-

35 Więcej o młodzieńczej twórczości Wittiga: T. Jaroszyński, *Kolor w rzeźbie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1907, nr 44, s. 897-898.

36 W. Kozicki, *Edward Wittig – rozwój twórczości*, Warszawa 1932.

37 Określenie przypisywane A. Kuhnowi, por.: *Wittig - rzeźbiarz odrodzonej Polski*, op. cit., s. 47.

38 M. Sterling, *Twórczość Wittiga w dawnej formie*, „Kurier Poranny" 1935, 21 VII, s. 8.

39 „Sfinks" - miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, literaturze sztuce, wydawany w latach 1908–17 w Warszawie. Wśród współpracowników znaleźli się: S. Żeromski, T. Miciński, I. Matuszewski.

40 E. Wittig, *Rzeźba. Wykład wstępny w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice w roku 1915*, „Sfinks" 1915, nr 7-8, s. 36.

41 Ibidem, s. 39.

42 Prawdopodobnie szacunku dla tworzywa, w którym pracował nauczył Wittiga pobyt w pracowni Josefa Tautenhayna w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, w latach 1898-1900, por. m. in. A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005.

43 E. Wittig, op. cit., s. 39.

44 Ibidem.

45 Ibidem, s.40.

46 Ibidem, s.38.

47 Rzeźba ta została niezwykle spopularyzowana w

nego napięcia będącego wynikiem przedstawionej sytuacji polityczno- społecznej, jednakże została zaprezentowana w wyważonej klasycznej kompozycji trójkąta równoramiennego, zaś dynamiczne formy nagich ciał wojowników oddane zostały bez zbędnej szczegółowości i efektów fakturalnych (charakterystycznych dla sztuki rodinistów).

Poszukując „nowego stylu" epoki, opartego o inspiracje sztuką ludową, nowatorskim formizmem oraz założeniami klasycznymi[48], rzeźbiarz zrealizował szereg oficjalnych zamówień na dzieła monumentalne, m.in. *Pomnik Peowiaków* przed gmachem „Zachęty" w Warszawie. W tym pomniku figura umierającego wojownika nawiązywała do postaci z grupy *Walka*. Zaginiony w czasie II wojny światowej *Pomnik Peowiaków* został w 1999 roku zrekonstruowany, co wymownie świadczy o powtórnej fali nawrotu do klasyki w latach obecnych. Dalszym potwierdzeniem tej tezy[49] może być fakt, iż 2001 roku wzniesiono na Placu Bankowym w stolicy, *Pomnik Juliusza Słowackiego*[50]. Figurę poety, na wzór antyczny, nagą i muskularną, spowitą w bogatą draperię odlano w brązie na podstawie zachowanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie gipsowego modelu wykonanego przez artystę w 1932[51]. Innym, cieszącym się wielką popularnością monumentalnym dziełem Wittiga był *Pomnik Lotnika*[52], nad którym artysta pracował od 1924 roku. Powstałą rzeźbę chwalono za „dynamizm i męską siłę oraz spoistość i myśl porządkującą"[53]. Monumentalny styl wypracowany przez artystę cieszył się olbrzymim uznaniem w dwudziestoleciu międzywojennym. W dziełach Wittiga upatrywano „złotego środka" pomiędzy tradycją akademicką, a nowatorskimi, dążącymi do syntezy prądami artystycznymi. Dzięki temu rzeźbiarz stał się wkrótce jednym z czołowych reprezentantów wzmiankowanego już ugrupowania Rytm (założonego w 1922).

Jeszcze słów kilka o Auguście Zamoyskim (1893-1970), którego dorobek artystyczny stanowi przykład interesującego przenikania się dwu pozornie przeciwstawnych postaw nowoczesnej i klasycznej. W początkach swej twórczości artysta podejmował eksperymenty nawiązujące do ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu. Tworzył rzeźby (głównie portrety), których formę poddawał coraz dalej idącej syntezie, osiągając w końcu abstrakcyjny układ brył mający oddać istotę osobowości portretowanej osoby[54]. Z eksperymentami tymi zerwał w 1923, organizując w Zakopanem pokaz zatytułowany „Koniec formizmu" w trakcie, którego demonstracyjnie rozbił kilka własnych rzeźb formistycznych. Rzeczywiście „ze swą wczesną formistyczną sztuką nie miał już później nic wspólnego"[55]. Prace powstałe później to dzieła o realistycznym rodowodzie, skłaniające się ku daleko posuniętej syntezie i monumentalnej hieratyczności i antycznej frontalnej formie. Głównymi tematami jego prac stały się wówczas akty i portrety kobiece (m.in.: *Wenus, Franka*[56], *Ewa, Głowa Wierki*). Zamoyski, jak na neoklasycystę przystało, był naturalnie zwolennikiem stosowania metody odkuwania rzeźby bezpośrednio w twardych materiałach, co z czasem przekształciło się w rodzaj artystycznej wiary, o której wspominał w dziennikach oraz tekście z 1954 *Sztuka i substancja*. W 1963 roku pisał: „Po kilkumiesięcznej pracy

okresie międzywojennym, gdyż znajdowała się na monetach 5 zł. Por. W. Kozicki, *Edward Wittig*, „Sztuki Piękne" R.VIII, 1932, s. 225.

48 Zagadnienie wpływów klasycznych wśród twórców ugrupowania Rytm poruszają A. Sieradzka, op. cit. oraz I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa 2004, s. 111-132.

49 Dobry przykład na swoisty renesans zainteresowania antykiem dziś stanowi działalność Igora Mitoraja – ur. 1944, który studiował malarstwo pod kierunkiem Tadeusza Kantora na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od roku 1968, kiedy opuścił kraj przebywa głównie we Włoszech, tam tworzy prace inspirowane antykiem.

50 W miejscu usuniętego w 1989 roku pomnika Feliksa Dzierżyńskiego.

51 Oryginalna prac była wykonana z myślą o pomniku dla Lwowa.

52 Uroczystego odsłonięcia tego dzieła dokonano w 1931 na Placu Unii Lubelskiej w Warszawie. Zniszczony przez Niemców w 1940 pomnik zrekonstruowany został przez Alfreda Jesiona i ustawiony w 1968 w niezbyt niefortunnym dla tego dzieła miejscu, jakkolwiek przy trasie prowadzącej Portu lotniczego Okęcie, przy Alei Żwirki i Wigury.

53 A. Osęka, *Logika i styl*, „Przegląd Kulturalny" 1962, 15. III, s. 8.

54 Równocześnie interesował się nowatorską formą teatralną, współtworząc wraz z włoską tancerką Ritą Sacchetto (żoną artysty) spektakle „formistyczne". Por. Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, s. 11.

55 W. Tatarkiewicz, *O Auguście Zamoyskim i jego poglądach na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1974, s. 287.

56 *Franka* powstała w 1936 nazywana była przez Zamoyskiego *Rheą*- boginią Ziemi.

w kamieniołomie Estremoz (Portugalia) z wielkim trudem wydobyłem 8-mio tonowy blok marmuru, 4 m wysoki... Kuję w nim..."[57].

Podobną drogę od zachwytu nad nowoczesnością do nurtu figuratywnych aktów przeszła Katarzyna Kobro (1898- 1951), jedna z najwybitniejszych rzeźbiarek w dwudziestoleciu międzywojennym. Jakkolwiek pozostawiła ilościowo niewielki, to jednak artystycznie doniosły dorobek, który po jej śmierci częściowo trzeba było rekonstruować, aby w pełni poznać innowacyjność i odwagę jej myśli[58]. Artystka rozpoczęła swą drogę twórczą od konstrukcji asamblażowej - *Tos 75 - struktura* z 1920 roku, której poetyka łączy w sobie elementy futuryzmu i kubizmu (całość jest dynamicznym połączeniem gotowych części metalowych, fragmentów drewna, szkła i korka). Twórczość Kobro ewoluowała poprzez *Konstrukcje wiszące*, powstałe w latach 1921-1922 i *Projekt przedszkola funkcjonalnego* z lat 1932-1934 do form figuratywnych i organicznych o silnym piętnie sztuki klasycznej, jakimi były *Akty* z lat 1931-33 i 1933-1935.

Orientacja klasyczna w rzeźbie w rzeźbie polskiej pierwszego ćwierćwiecza XX wieku była nurtem istotnym, któremu w rozmaitym stopniu ulegli wszyscy rzeźbiarze tego okresu. Działalność ich miała swą kontynuację w ruchach plastycznych lat międzywojennych takich jak Rytm, czy klasycyzm wileński oraz Bractwo Św. Łukasza. Poszukiwanie klasycznego piękna przez sztukę to jeden z ostatnich etapów jej ewolucji podkreślający znaczenie warsztatu i jakości artystycznych. Jednocześnie opcja klasyczna stanowiła przeciwwagę dla totalnego buntu awangardy prowadzącego w konsekwencji do zanegowania dzieła sztuki.

57 Cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 291. Praca powstająca wówczas to *Wniebowstąpienie* dla kaplicy w Michigan w USA powstałej wg planu F. Wrighta.

58 Niektóre, głównie najwcześniejsze prace, pozostały zaginione (znane są jedynie z przekazów ikonograficznych).

SUMMARY
Neo-Classical Trends in Polish Sculpture between 1905 and 1923

In the Polish art after the so-called period of „The Young Poland", a conscious return to classical inspirations in art can be observed. This was an expression of trends which became clearly visible after 1910 in the programs of many European artists (especially French artists) such as: Maurice Denis, Charles Despiau and Antoine Bourdelle. Sculpture was the most receptive to such influences, which was really in a state of creative deadlock, after the impressionist revolution accomplished by Auguste Rodin. Among the Polish sculptors susceptible to classical beauty, even during the period of the secession, one can name at least two such artists: Stanislaw Getter (1876-1946) and Wlodzimierz Konieczny (1886-1916). Another significant artist, who broke away from the impressionist style was Xawery Dunikowski (1875-1964). In the period between 1903 and 1904, his compositions show a trend towards geometrical simplification of sculptured forms, which in time evolved into a clear fascination with the Hellenic art. Representative examples of Dunikowski's compositions, which transformed the canon of Greek sculpture of the Archaean era, include *The Portraits of the American Woman I and II* as well as *The Portrait of the French Woman* (1916-1920). But the fullest expression of this predilection and passion towards classical moderation and restraint in the Polish sculpture during Poland's twenty year period of independence after World War I found in the artistic achievements of such artists as Henryk Kuna (1879-1945) and Edward Wittig (1879-1941).

IV

Małgorzata Szelągowska

W cieniu mistrzów francuskich - polska rzeźba nowego klasycyzmu

„Klasycyzm [...] bynajmniej nie jest kopiowaniem przeszłości, a nawet nie redukuje się tylko do pewnej epoki.[...] Klasycyzm to „poczucie miary w sile"; to dyscyplina, której tylko wielcy [pisarze] są posłuszni, ci, którym stare wzory posłużyły do stworzenia nowych"[1]. Tak w 1913 roku określił charakter prądu, który opanował sztukę europejską lat 10., Adolf Basler.

Dla współczesnych rzeźbiarzy francuskich i dla Polaków tworzących pod ich wpływem, nowy klasycyzm był rozumiany jako postawa duchowa, jako metoda pracy. Można odnieść wrażenie, iż to właśnie w tej dyscyplinie tęsknota do logiki, do zwartej konstrukcji daje o sobie znać o wiele wcześniej i z większą siłą niż będzie to miało miejsce w literaturze tej doby czy w malarstwie.

Dla rzeźbiarzy to okres „reakcji przeciwko Rodinowi", a więc nadmiernemu rozbiciu formy, ekspresji i literackim odniesieniom, reakcji znamionującej powrót do immanentnych praw rzeźby - do struktury, tektoniki, gładkich, jasno określonych powierzchni, wreszcie do monumentalności i doskonałego warsztatu. Nie bez znaczenia jest fakt, iż większość artystów związanych z nowym klasycyzmem posługiwała się zarzuconą od wieków metodą pracy – bezpośrednim kuciem w materiale. Konsekwencje tego były niezwykle znaczące – pojawiły się formy zwarte, pozbawione nadmiernych prześwitów, statyczne, o oszczędnym modelunku.

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, Polacy byli przekonani o hegemonii Paryża w dziedzinie artystycznej. Na przełomie wieków stanowił on niekwestionowaną stolicę sztuki polskiej i niemal każdy liczący się artysta przebywał tam chociaż przez krótki okres czasu. W ówczesnej sytuacji na rynku sztuki i w polityce, orientacja profrancuska wydawała się w pełni uzasadniona. Jak wielokrotnie zwracano na to uwagę, opowiedzenie się za kulturą łacińską niosło ze sobą pozytywne treści – logika, ład, harmonia, tendencja konstrukcyjna zostały naturalny sposób powiązane po 1918 roku z potrzebami państwa, które prężnie budowało drogę do niezależności politycznej i prosperity[2].

Liczebność i niezwykła mobilność kolonii polskiej sprawiła, iż wiedza na temat aktualnych wydarzeń w sztuce docierała do kraju na bieżąco. Jej źródłem były zarówno relacje artystów, komentarze publikowane w prasie, wreszcie prace prezentowane na wystawach w kraju. I tak, katalog z 1911 roku wystawy stowarzyszenia „Rzeźba" podaje nazwiska Biegasa, Blacka, Nadelmana, mieszkających na stałe w Paryżu, obok Laszczki, Dunikowskiego, a także wielkiego Rodina i Bourdelle`a. W 1914 roku, na wystawie „Rzeźby" polska publiczność mogła podziwiać dzieła Despiau.

W Paryżu, polscy artyści wystawiali na Salonach, ale także w prywatnych galeriach – wielu z nich odnosiło sukcesy by wspomnieć tu choćby Edwarda Wittiga, Eli Nadelmana, Henryka Kunę, Jerzego Klemensa Świecińskiego. Prawdziwy triumf sztuki polskiej nadszedł w 1925 roku na Światowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych, a rzeźbiarze - Szczepkowski i Kuna mieli w nim znaczący udział.

Co znamienne, wielu krytyków polskiego pochodzenia publikowało artykuły także w prasie francuskiej – najbardziej znani to Waldemar George (Waldemar Jarociński), autor monografii Maillola, Chil Aronson (Franciszek Biedart) i Adolf Basler. Należy nadmienić, iż ten ostatni pisywał do „La Plume" i „Art et Décoration" i jest autorem cenionego w środowisku francuskim opracowania *La sculpture moderne en France*[3], wydanego w 1928

1 A. Basler, *Klasyk francuskiego symbolizmu (glossy do studium o Janie Moreasie)*, „Museion" 1913, nr 1-2, s. 104

2 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. K. Nowakowska–Sito, Warszawa 2001.

3 A. Basler *La sculpture moderne en France*, Paris, 1928.

roku, jak i monografii Despiau.

W Polsce, pierwsza książka na temat rzeźby francuskiej (w tym także współczesnej) ukazała się we Lwowie w 1909 roku. To kompendium wiedzy na temat tej dyscypliny sztuki, a rzeczowemu opisowi poszczególnych kierunków towarzyszą doskonałej jakości ilustracje. Co jeszcze bardziej zdumiewające, autorem był prawnik z wykształcenia i malarz amator – Czesław Poznański.

Po doskonałym wstępie historycznym, krytyk wprowadzał polskiego czytelnika w problematykę rzeźby lat 10., szczególną uwagę poświęcając nowemu klasycyzmowi. Ton nie wszędzie jest euforyczny – autor wygłaszał szereg uwag krytycznych pod adresem jednego z najwybitniejszych twórców - Maillola, zarzucając mu zbyt daleko idące uproszczenia, w gruncie rzeczy powierzchowne. Dostrzegał, iż istotą sztuki Bourdelle'a jest powściągany romantyzm, ale ganił artystę za nadmiar literatury, gdyż jak stwierdzał „jest ona wrogiem sztuk plastycznych"[4], podkreślał subtelność i liryzm kreacji Despiau, wreszcie przedstawił grupę artystów skupionych wokół braci Schneggów, odchodzących od doktrynalnie pojętego nowego klasycyzmu w stronę swoistej dekoracyjności i poszukiwania indywidualnego wyrazu.

Paryski okres twórczości naszych rzeźbiarzy nie jest dobrze znany. Nie zbadano związków personalnych między artystami polskimi i francuskimi tej epoki i ich wzajemnego wpływu na siebie. Nie zwrócono także uwagi na tak istotne zjawisko jak oddziaływanie nauki Bourdelle'a – przez jego pracownię przewinęło się około 20 polskich artystów; paradoksalnie katalog wystawy *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a*[5] całkowicie pomijał ten problem, podobnie jak kwestię udziału polskich uczniów w wykonaniu paryskiego pomnika Mickiewicza.

Zasadniczym problemem, wartym rozważenia, jest próba odpowiedzi na pytanie, jakie miejsce zajął nowy klasycyzm w twórczości wybitnych polskich rzeźbiarzy, na ile silnie określił on poszukiwania formalne, wreszcie czy przyczynił się do ukształtowania specyficznej estetyki.

Sztuka Włodzimierza Koniecznego wskazuje jak nowy klasycyzm może stanowić naturalne przedłużenie symbolizmu – artysta posługiwał się zwartą sylwetą, gładkimi powierzchniami, pomijając drugorzędne szczegóły. Nawiązania do antyku są nieśmiałe i niekonsekwentne, połączone zostały z reminescencjami różnych stylów historycznych i wpływami sztuki rodzimej.

Inni artyści związani ze środowiskiem krakowskim, asystenci w Akademii Sztuk Pięknych – Popławski, Pelczarski, obydwaj po pobycie paryskim nawiązują bardzo wyraźnie do zasad nowego klasycyzmu, szczególnie wtedy, gdy podejmują temat aktu. Ich zasługą jest wprowadzenie zajęć z bezpośredniego kucia w materiale.

Również Stanisław Getter, artysta związany z Warszawą, uciekał się do form pełnych, zrównoważonych; przykładem *Ewa*, monumentalna mimo małych rozmiarów. Najbardziej inspirujący był wpływ Maillola.

W dziełach Henryka Kuny możemy zaobserwować silne tendencje archaizujące, połączone z niesłychaną maestrią techniczną. To sztuka skupiona, refleksyjna, próbująca pogodzić, idealne piękno i skomplikowany ruch. Spoglądając na wczesne portrety Kuny, np. *Głowa dziewczyny (1911)*, w naturalny sposób narzuca się relacja z Despiau *Dziewczyna z Landów* (1905) – analogiczny jest sposób kształtowania formy, oszczędny, a zarazem subtelny, podobnie stylizowane są rysy postaci i jej fryzura.

W późniejszym okresie Kuna będzie nawiązywał już, nie do modnej transpozycji archaizmu greckiego, ale do okresu hellenistycznego, jak również do sztuki hinduskiej. Wskazywałam już na związek między *Różowym marmurem* Kuny (1930) a *Dziewczyną z dzbanem* (1910) Josepha Bernarda[6]. Pełne formy, potraktowane w sposób dekoracyjny, oparcie kompozycji na zasadzie ciążenia gładkich mas, są im wspólne; jednak, w miejsce pogodnego nastroju właściwego dla Bernarda, w kompozycjach Kuny, pomimo doskonałej, harmonijnej kompozy-

4 Cz. Poznanski, *Rzeźba francuska XIX i XX wieku*, Lwów 1909.

5 *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes et les artistes polonais 1900 - 1918*, katalog wystawy pod red. E. Grabskiej, Musée Bourdelle, Paris 1996. Wersja polska: *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, katalog wystawy pod red. E. Grabskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.

6 M. Dąbrowska – Szelągowska, *Polska rzeźba okresu międzywojennego. Między wpływami francuskimi a poszukiwaniem niezależności*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. M. Morki i P. Paszkiewicza, Warszawa 1993, s. 306-329.

cji, na twarzach postaci maluje się niepokój.

Spośród polskich rzeźbiarzy to Kuna doczekał się najbardziej pozytywnych recenzji w prasie francuskiej. Miarą zgodności jego sztuki z oczekiwaniami Francuzów było przyznanie mu Legii Honorowej w 1925 roku.

Fascynację sztuką grecką przed okresem klasycznym przeżył także najbardziej wydawałoby się wrażeniowy artysta tego pokolenia – Ludwik Puszet. W *Jelince* (1911) czy *Małej Saksonce* zastosował z wielkim powodzeniem konwencję archaizującą.

Nowy klasycyzm stanowił ważny etap w twórczości Edwarda Wittiga; w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych artystów unikał on wszelkiej stylizacji i powracał do tego, co stanowiło zawsze istotę rzeźby – do tektoniki i monumentalności. Sztuka Wittiga to ciągłe poszukiwanie nowych środków wypowiedzi, częste zmiany stylu.

A jednak, analizując dzieła Wittiga z okresu młodopolskiego (przykładem *Sfinks* (1904), można dojść do wniosku, iż stopniowo upraszczał, redukował formę po to, aby wyróżnić linie i formy zasadnicze. Masy określone są w sposób jasny, niemal brutalny. *Przebudzenie*(1907) posiada określony kontur i miękki modelunek, subtelna analiza psychologiczna wzbogaca warstwę formalną. Kolejny etap wyznacza *Jesień* (1913), o sposobie kształtowania bliskim Maillolowi, i *Ewa* (1911-1914) przedmiot podziwu Apollinaire`a, gdzie poszczególne formy ciała wpisują się wyraźnie w formy geometryczne. *Ewa* przynosi redukcję, niezwykle śmiałe uproszczenie kształtów, które nie pozostaje bez związku z dokonaniami kubistów, a jednak rozbicie formy charakterystyczne dla wspomnianego kierunku ustępuje tu przed dążeniem do syntezy; związek z naturą zostaje zachowany. Wittig wypowiada się w ten oto sposób: „Modelu czyli natury, skopiować nie można, nie silmy się na to.[...] Natura nie powtarza się. Natura i sztuka są niewspółmierne.[...] Trzeba chwytać rytmy natury i przenosić je w rytmy materii. Trzeba interpretować. Im bardziej uogólniony jest rytm, tym głębsze jego znaczenie"[7].

Niezwykłą wagę przywiązywał do bezpośredniej pracy w materiale, często stosował w tym czasie chropawą powierzchnię. Kompozycje grupowe, takie jak *Walka* (1916), czy późniejsza *Nike Polska* (1921) wpisują się w nurt, który możemy określić jako „heroiczny". Artysta uzyskał ekspresję za pomocą środków prostych, wręcz ascetycznych, plany wykreślone są z energią, zdecydowaniem, a kompozycja zamknięta jest w sześciu planach. Jak mówił sam rzeźbiarz „synteza, uogólniając nadaje dziełu monumentalność, tzn. nie rozmiar, lecz głębokość ujęcia formy stanowi o jej wielkości[8].

Zapomina się o tym, że rzeźba Wittiga nawiązywała także do sztuki Luciena Schnegga, z którym połączyły polskiego artystę więzy przyjaźni. *Portret pani Szczeniowskiej* (1910), *Fontanna* dla Stefana Drzewieckiego w Paryżu to wyraźne echo rzeźby dekoracyjnej stworzonej dla Hotelu Astoria przez Francuza. Z kolei, *Pomnik lotnika* (1923-1931) to swoisty kompromis między nowym klasycyzmem a Art Déco – ciało pilota i śmigło przeplatają się ze sobą, co stwarza iluzję wznoszenia się w górę.

Wittig nie cieszył się popularnością w warszawskim środowisku artystycznym - zazdrosny o lukratywne zlecenia Dunikowski przykleił mu etykietę „Niemca", a zwolennicy stylu narodowego zarzucali mu kosmopolityzm[9].

Kontakt Xawerego Dunikowskiego z nowym klasycyzmem potwierdził jego naturalną skłonność do monumentalizmu. Nawet w okresie, gdy tworzył swe najbardziej ekspresyjne wczesne dzieła, zawsze operował szerokimi powierzchniami i czytelnym kształtem pomimo deformacji.

Artysta przebywał w Paryżu od 1913 roku, praktycznie do 1923. Potwierdzona jest jego znajomość z Bourdellem i z Despiau. W tym okresie równocześnie z doświadczeniami, które możemy określić jako kubistyczne, Dunikowski eksperymentował z archaizmami różnego pochodzenia, by wspomnieć tu choćby o *Śpiewaku greckim* (1917-20) – zarazem monumentalnym i poetyckim. Pojawiły się także dzieła, jak *Głowa Sary* (1917-20) i *Głowa dwuwymiarowa* (1918), które stanowią swego rodzaju kompromis między dwoma wspomnianymi metodami kształtowania. Stylizacja,

7 E. Wittig, *Rzeźba. Wykład wstępny w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice w roku 1915*, „Sfinks" 1915, nr 7-8, s. 38.

8 Ibidem, s. 39.

9 H. Gotlib, *Edward Wittig*, [w:] *Straty kultury polskiej* pod red. A. Ordęgi i T. Terleckiego, Glasgow 1945, t. I, s. 457.

oczu, fryzury w stylu greckim współistnieją z dynamiką w charakteryzacji twarzy, opierającą się na alternacji rytmicznej planów, przy czym charakter dekoracyjny niektórych partii nie obniżał w żaden sposób ekspresji, elementu obecnego w sztuce Dunikowskiego na każdym etapie twórczości.

W okresie paryskim powrót do realizmu był niekiedy pozorny – przykładem *Kobieta w fioletowej sukni* (1920) - o formach masywnych, jasno określonych, pokryta polichromią tworzącą zgrzytliwy efekt. Utrzymanie artyście zapewniały portrety na zamówienie – *Francuzki* (1916-1920), *Amerykanek* (1915-1916, 1916-1920) - w wypadku niektórych z nich wydrążone, migdałowate oczy, uproszczenie planów o charakterze konstrukcyjnym łączy się ze stosunkowo łagodnym modelunkiem; można w tym wypadku mówić o specyficznym „kostiumie neogreckim".

W 1920 roku, Dunikowski otrzymał zlecenie rządu francuskiego na wykonanie pomnika *Kobiety kartagińskie* (1920) dla miasta Orly. Jak słusznie zauważyła Aleksandra Kodurowa, zwarta forma, pełna dyscypliny architektonicznej sugeruje pewien związek z Bourdellem[10], w dodatku typ archaizacji postaci stojącej w pozie kariatydy zbliża dzieło Dunikowskiego do *Odpoczywającej rzeźbiarki* (1906) francuskiego mistrza. Warszawski *Pomnik wdzięczności Ameryce* powstał, jak wiadomo, w oparciu o dzieło stworzone we Francji.

Sztuka Dunikowskiego wskazuje jak nowatorstwo staje się jeszcze bardziej wyraźne w kontakcie z tradycją. Jak wielu mu współczesnych, artysta wypierał się wpływu artystów francuskich, chcąc dowieść niezależności podjętej drogi artystycznej.

O ile Dunikowski wystawiał niewiele w okresie paryskim (pierwszą wielką wystawę jego sztuki przedstawiono właściwie dopiero w 1921 roku w ramach wystawy „Jeune Pologne" w Musée Crillon), o tyle pochodzący z Warszawy Elie Nadelman był w Paryżu był znaną osobistością życia artystycznego, wspominał o nim André Gide w swoich dziennikach, jego dzieła kupował Tadeusz Natanson i Gertruda Stein, a w 1909 roku zorganizowano mu indywidualną wystawę w Galerie Druet.

Podobnie jak inni rzeźbiarze tego pokolenia, Nadelman będzie nawiązywał do sztuki antycznej po to, aby odnaleźć zagubioną równowagę i harmonię; konsekwentnie przeprowadzona analiza związków miedzy formami, paradoksalnie spowodowała całkowite odejście od koncepcji mimesis.

Nadelman zainspirował się grecką sztuką archaiczną, ale nawiązał także do nurtu hellenistycznego. Idealne piękno antyczne stało się inspiracją, nie zaś wzorcem. Nadelman, jeden z najbardziej zaskakujących artystów swej epoki, potrafił posługiwać się formami klasycznymi tak, aby uzyskać wyraz na wskroś nowoczesny.

W *Stojącym akcie kobiecym* (1909) rzeźbiarz nie obawiał się deformacji, aby rozwiązać problem plastyczny. Poza jest sztuczna i skomplikowana. Rytmiczna dyspozycja krzywych podkreśla masy, a jednak falująca linia dominuje kształty do tego stopnia, że postać zdaje się nie podlegać prawom statyki. Swoisty manieryzm zdominuje twórczość artysty po 1909 roku. Fascynacji antykiem będzie towarzyszyła równie silna inspiracja sztuką Seurata. W rzeźbach polskiego artysty odnajdziemy potwierdzenie słów francuskiego mistrza „Sztuka jest harmonią. Harmonia jest następstwem opozycji"[11].

Sam Nadelman określał charakter działań artysty w ten sposób: „Pierwiastkiem, który wnosi piękno do sztuki plastycznej jest logika, logika w konstrukcji form. Wszystko, co logiczne jest pięknem, a wszystko co nim nie jest nieuniknienie brzydkim", [artysta] już nie jest niewolnikiem Natury, ponieważ nawet zapożyczając od niej temat dla swego dzieła, nie naśladuje już tego przedmiotu, lecz interpretuje go swymi własnymi środkami [...]. Teraz jest bliższym treści natury, niż przedtem kiedy ją naśladował niewolniczo [...]albowiem natura sama posługuje się formami treściwemi, logiką w budowie swych form"[12].

Można odnieść wrażenie, że w tej wypowiedzi wyraźniejsze są echa pism Hildebrandta niż wpływ jakiegokolwiek francuskiego artysty. Jak to ujęła Gertruda Stein „Nadelman jak Leonardo, kiedy jest naukowcem nie jest już artystą"[13]. W istocie, narzucona dyscyplina plastyczna wykluczyła obecność uczucia czy nawet tego, co możemy

10 A. Kodurowa, *Kobiety kartagińskie*, „Biuletyn Muzeum Narodowego w Warszawie" 1980, nr 4, s. 96.

11 G. Seurat, *List do Maurice'a Beaubourga*, [w:] J. Rewald, *Georges Seurat*, Paris 1948, s. 80 –81.

12 A. Basler, *Eli Nadelman*, „Sztuka" (Lwów)1912, s. 74.

13 Cyt. za: L. Kirstein, *The sculpture of Elie Nadelman*, New York 1947, s. 26.

określić jako nastrój czy atmosferę.

Warto w tym miejscu zacytować stwierdzenie krytyczne wygłoszone w 1909 roku przez Poznańskiego pod adresem innego wybitnego twórcy „I jest artysta jeden, Picasso się nazywa, malarz i rzeźbiarz zarazem, którego sztuka całkiem z ciała rozebrana, zdaje się być abstrakcyjną matematyką form" [14].

Polskiemu artyście przypisywano wpływ na Picassa[15] - *Głowa młodzieńca* (1907) Nadelmana i *Głowa Fernandy* (1908) Picassa były zestawiane ze sobą. Związek między dokonaniami dwóch artystów staje się jeszcze bardziej oczywisty, gdy porównamy dzieła Picassa z rysunkami Nadelmana opierającymi się na ściśle wytyczonej siatce linii krzywych.

Należy jednak pamiętać o tym, że Picasso uległ już wcześniej wpływom Cézanne'a, jak również rzeźby iberyjskiej i afrykańskiej, które doprowadziły go do deformacji i uproszczeń widocznych chociażby w *Pannach z Awinionu* (1905). A jednak, skrajna konsekwencja z jaką postępował Nadelman w kompozycjach rysunkowych nie mogła nie wywrzeć na Picassie wrażenia.

Prace polskiego artysty były prezentowane w ramach słynnej wystawy „Armory Show" w Nowym Jorku w 1913 roku; w ten sposób został on uznany za jednego z pionierów sztuki nowoczesnej.

Pytanie w jaki sposób zareagowali na nowy klasycyzm artyści, którzy uformowali swoją osobowość w kontakcie ze sztuką awangardową. Należy żałować, iż Zbigniew Pronaszko, rzeźbiarz, który zareagował w sposób wyjątkowo twórczy na inspirację kubistyczną nawiązał do prawideł klasycznych wyłącznie w malarstwie, porzucając uprawianą wcześniej dyscyplinę. Z kolei August Zamoyski, inny słynny formista, zainspirował się nowym klasycyzmem w sposób wyjątkowo silny, ale w późnym okresie międzywojennym.

W pełni dojrzała i mająca charakter masowy reakcja młodych adeptów rzeźby na sztukę Maillola, Despiau, Bourdelle'a nastąpi dopiero w latach 20. i 30. Twórcza odpowiedź na sztukę animalistów, operujących syntetyczną formą, będzie jeszcze bardziej spóźniona, i tak można doszukać się analogii między sztuką Hernandeza i Cytrynowicza, Pompona i Olgi Niewskiej.

Tradycjom klasycznym uległa szkoła warszawska, kontynuując linię wytyczoną przez Wittiga – sztuki tektonicznej o zwartej strukturze, wiernej materiałowi. Uczniowie Breyera – Alfons Karny i Stanisław Horno-Popławski narzucili następnym pokoleniom podobny sposób widzenia. Należy zaznaczyć, iż modna w latach 30. „heroiczna" wersja nowego klasycyzmu, naturalnie przeszła w okresie powojennym w socrealizm, co sprawiło, że tradycja klasyczna stała się, obecna w sztuce polskiej na wiele dziesiątków lat.

Ramy mojego artykułu nie pozwalają mi poruszyć trudnej do rozwikłania kwestii związków pomiędzy archaizmami różnego pochodzenia a nowym klasycyzmem. Mówiąc o nawiązaniach do różnych kultur i styli, Basler posłużył się lekceważącym określeniem „snobizm preantyczny"[16]. Ulegali mu polscy uczniowie Bourdelle'a, jak i inni artyści zamieszkali w Paryżu; przykładem Franciszek Black, któremu udało się uniknąć imitacji czy eklektyzmu.

Powrót do tradycji w rzeźbie tłumaczy się poszukiwaniem zagubionej duchowości. Podczas gdy inspiracja formalna była klasyczna, artyści, którzy ulegli nowemu klasycyzmowi wychodzili z przekonania, iż konieczne stało się pogłębienie jej o wartości duchowe, o wyraz, który będzie w gruncie rzeczy na wskroś nowoczesny.

SUMMARY

Polish new classical sculpture - in the shadow of French masters

The paper discusses the problem of the reception of new classicism in Poland. At the turn of 19th and 20th century, Paris was the capital of the Polish art and new trends in sculpture were assimilated very quickly. The „reaction to Rodin" brought a search for smooth surfaces, compact and tectonic form, monumental dimension.

For some Polish artists, literary connotations, the ability to create a specific mood led to

14 Cz. Poznański, op. cit., s. 168.

15 Picasso miał okazję zobaczyć dzieła rzeźbiarza w paryskim mieszkaniu Steinów.

16 A. Basler, *Edward Wittig*, „Świat" 1907, nr 45, s. 18.

a decorative version of new classicism. The clear reference to Bernard is included in Henryk Kuna's works, inspired also by Hellenistic and Hindu sculpture.

For others, Edward Wittig for example, the inspiration by Maillol brings a confirmation of the natural tendancy to use clearly delimitated volumes, apparent even in his early creations, symbolic in spirit. Later, the same artist aspires to a „heroic" version of new classicism as well as combines some elements of its vocabulary with some Art Déco effects.

Xawery Dunikowski undertakes a „classical" experiment at the same time as he explores the possibilities of cubist analysis of form, archaic reference enriches his portraits, modern in their expression.

An alleged influence of Elie Nadelman, an eminent Jewish-Polish sculptor working in Paris, on early Picasso creations requires some explanations. *The head of a young man* (1907) and a series of drawings based on accordance of curves has certainly inspired Picasso by the systematic character of research. Nadelman exceeded the state of the imitation of nature to create his own, independent artistic vision.

In Warsaw, the principles introduced by Wittig were developed by Tadeusz Breyer and his disciples. New classicism was naturally prolonged after the Second World war by socialist realism, which assured longevity of this style.

V

Tamara Sztyma-Knasiecka

Neoklasycyzm i ekspresjonizm w twórczości Henryka Glicensteina

Czuję wielką potrzebę, aby wyrażać się z czystością dziecka. Poszukuję formy, która może wyrazić to, czego doświadczyłem od najwcześniejszych dni. Niech Bóg da mi możliwość tworzyć w sposób naiwny i spontaniczny, choćby nawet miał on przypominać twórczość dziecka. Jeżeli to mi się uda, będę uważał siebie za prawdziwego artystę.

Henryk Glicenstein

Henryk Glicenstein to artysta dziś zapomniany, który jednak za życia cieszył się uznaniem, zarówno w kraju, jak i za granicą. W jego wyrażającej się w różnych artystycznych mediach (rzeźba, grafika, rysunek) i operującej różnymi technikami i stylistykami twórczości odnaleźć można wiele zjawisk ważnych dla sztuki pierwszych trzech dekad XX w. Analizując przemiany stylu jego rzeźb i prac na papierze dostrzec można przede wszystkim wpływ neoklasycyzmu i ekspresjonizmu. Te dwa nurty artystyczne można uznać za „punkt graniczny" między tradycją a nowoczesnością – forsujący subiektywizm wizji artystycznej ekspresjonizm przyczynił się do wyzwolenia sztuki od imitacji natury, natomiast neoklasycyzm i będący jego konsekwencją nowy klasycyzm w centrum uwagi umieściły problem formy plastycznej.

Glicenstein urodził się w 1870 roku w Turku, w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej[1]. W latach 1890-1895 odbył studia z zakresu rzeźby w Akademii monachijskiej, następnie osiedlił się w Rzymie[2]. Chociaż przez większą część czasu przebywał za granicą, utrzymywał związki ze środowiskiem artystycznym w kraju. Wielokrotnie prezentował swoje prace w warszawskiej TZSP i krakowskim TPSP oraz na zagranicznych wystawach plastyki polskiej. Był członkiem Stowarzyszenia Artystów „Sztuka" i Stowarzyszenia „Rzeźba"[3]. W 1910 r. otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby w warszawskiej ASP (po ustępującym X. Dunikowskim), którą jednak po pewnych wahaniach odrzucił[4]. W Polsce przebywał na stałe podczas pierwszej wojny światowej.[5] W latach 20. jego związki z krajem uległy rozluźnieniu. Mieszkał wówczas w Zurychu, Londynie i Rzymie. W 1928 roku ze względu na sytuację polityczną we Włoszech wyemigrował do USA, gdzie zginął tragicznie w wypadku samochodowym w 1942 roku.

W okresie studiów w Monachium Glicenstein pozostawał pod wpływem tradycji akademickiej, w której idealizujący klasycyzm ścierał się z naturalizmem. W końcu XIX wieku, jak większość ówczesnych rzeźbiarzy, zaczął ulegać wpływom symbolizmu, impresjonizmu i secesji, oraz, przede wszystkim – ekspresyjnej rzeźby Auguste Rodina, co wyraziło się w dramatycznych kompozycjach, melancholijnej tematyce, nierównomiernej, pełnej zabrużdżeń fakturze i nerwowym, dekoracyjnym konturze. Wpływy te miały jednak charakter ograniczony i przelotny. Już w tym okresie w rzeźbach Glicensteina zaznaczyło się dążenie do uogólniania i plastycznej syntezy formy, które przeciwstawiał malarskiej, rozwichrzonej formie naśladowców Rodina[6]. Widoczne było to w symbo-

1 Więcej na temat biografii artysty: Ł. Pawlicka-Nowak, *Urodzony w Turku*, kat. wystawy, Muzeum Okręgowe w Koninie, Konin 1993.

2 Wzmianki na temat monachijskiego okresu artysty: H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003.

3 Więcej na temat uczestnictwa Glicensteina w polskim życiu artystycznym [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967; *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

4 *Nowy profesor rzeźby w Warszawie*, „Świat" 1910, nr 51, 17 XII, s. 8-9.

5 W l. 1914-1917, najpierw w Turku, następnie w Łodzi i Warszawie.

6 T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 113.

listycznej rzeźbie *Melancholia* ukończonej w 1897 roku, w której artysta odszedł od naturalistycznego modelunku, upraszczając bryłę i akcentując jej tektonikę[7]. Jeszcze dalej posunięte uspokojenie i zwartość formy obserwować można w powstałej w Rzymie na początku wieku pracy *Pensierosa*[8]. Tendencje te zaznaczyły się także w najbliższych impresjonizmowi portretach, których bardzo wiele powstało na początku XX w. – przeważnie miały one nisko obciętą podstawę ukazującą większą część ramion i torsu postaci, które tworzyły coś w rodzaju „cokołu" dla twarzy, tym samym wzmacniając wewnętrzną tektonikę rzeźby[9].

Z całą pewnością duży wpływ na kształtowanie się stylu Glicensteina na przełomie XIX i XX wieku wywarł pobyt i obcowanie z artystyczną tradycją Rzymu. To właśnie studia nad włoskimi zabytkami oraz wpływ śródziemnomorskiego klimatu zdecydowały o jego szczególnym upodobaniu do konkretnej, plastycznej formy. W pierwszej dekadzie XX w. powstały liczne rzeźby z motywem aktu męskiego, jak *Bar-Kochba* (brąz, 1907), *Kain i Abel* (brąz, 1899), *Tragarz* (brąz, ok. 1906), *Mężczyzna z maską* (brąz, ok. 1911), *Przebudzenie* (brąz, ok. 1911), które charakteryzowała właściwa wielkim dziełom Renesansu wyrazista, nie pozbawiona idealizacji forma, wewnętrzna dynamika oraz silna ekspresja uzyskana za pomocą gestów i mimiki postaci (w czym nadal pobrzmiewało echo Rodina)[10]. Z rzeźb tych najsłynniejszy był ukończony w 1905 roku *Mesjasz*, zdradzający wpływ rzeźby Michała Anioła (pracę tą szczególnie często porównywano do *Mojżesza* z nagrobku Juliusza II w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie)[11]. W okresie tym przemianie uległa również tematyka twórczości Glicensteina – stopniowo ograniczył pesymistyczne wątki symbolizmu na rzecz afirmacji życia i natury (nie pozbawionej wprawdzie egzystencjalnej refleksji, która towarzyszyła jego twórczości do samego końca)[12].

Oprócz studiów nad tradycją antyczną i renesansową, w tym wczesnym okresie na Glicensteina musiały też oddziałać popularne w rzeźbie niemieckiej na początku XX w. teorie monachijskiego rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda, który w 1893 roku opublikował dzieło teoretyczne *Das Problem des Form in der Bildenden Kunst* przygotowujące grunt pod rozwój neoklasycyzmu w rzeźbie pierwszych dwóch dekad XX w[13]. Hildebrand uważał, iż prawdziwa wartość dzieła rzeźbiarskiego leży w jego architektonice, czyli równomiernym rozłożeniu mas, nie zaś w naskórkowych efektach modelunku. Oznaczało to powrót do plastycznej, stałej formy. Hildebrand twierdził też, iż to nie pasywne studium natury, ale arbitralna decyzja artysty powinna decydować o kształcie dzieła – jego zdaniem rzeźba powinna być zamkniętym w sobie światem, który rządzi się własnymi prawami. Konsekwencją powyższych teorii było między innymi odrodzenie techniki wykuwania rzeźby bezpośrednio w kamieniu. Hildebrand przeciwstawiał ją modelowaniu w glinie, uważając, iż przez nadanie gestowi rzeźbiarskiemu ostatecznego charakteru zmusza ona rzeźbiarza do zwięzłości i do koncentracji wyłącznie na tym, co istotne[14].

Technikę kucia w kamieniu Glicenstein zaczął stosować już na początku XX w. Pierwszą znaną pracą jest sjenitowa rzeźba *Samotna* (1899-1900), odznaczająca się niezwykle oszczędną, jak na tamte czasy, formą uzyskaną dzięki operowaniu dużymi płaszczyznami, uspokojeniu faktury i rezygnacji ze szczegółów[15]. Kompozycja pracy posiadała wyrazistą strukturę opartą na formie trójkąta, co również odpowiadało postulatom Hildebranda, aby punktem wyjścia każdej rzeźby była prosta figura geometryczna. Podobne poszu-

7 Rzeźba dziś zaginiona, znana z reprodukcji w „Ost und West" 1903, nr 3 [artykuł R. Perles].

8 Obecnie w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku.

9 T. Dobrowolski, op. cit., s. 112.

10 Rzeźba *Kain i Abel* dziś zaginiona, *Tragarz* znajduje się dziś w Kunshalle w Bremie, *Mężczyzna z maską* w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku, *Bar-Kochba* w Muzeum Biblijnym w Safedzie (Izrael), *Przebudzenie* w Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas w Austin (USA)

11 P. Jacchia, *Uno Scultore Sionista*, „La Vita" (Roma) 1906, R.II, nr 270, 4 X, s. 3; przedruk. w „Ost und West", 1907, nr 3, s. 155-166; oryginalny brąz uległ zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej, jeden z trzech mniejszych odlewów rzeźby wykonanych w 1911 r. znajduje się w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie.

12 Adwol. (A. Wolman), *Henryk Glicenstein. (Sylweta)*, „Izraelita" 1912, nr 11, s. 6.

13 Por. H. Stępień, op. cit., s. 151.

14 P. Szubert, *Rzeźba XIX wieku*, [w:] *Sztuka Świata*, t. VIII, Warszawa 1994, s. 222-223.

15 Obecnie w Muzeum Biblijnym w Safedzie (Izrael).

kiwania formalne zaznaczyły się w innych rzeźbach w kamieniu, np. w *Sybilli* (ok. 1905), *Niobe* (1907), *Portrecie żony bankiera Warburga* (ok. 1912), *Samotnej* (1905)[16]. W pracach tych widoczne jest dążenie do syntezy i podporządkowania rzeźby logice geometrycznych form. Glicenstein zbliżał się w nich do zagadnień formalnych rzeźby nowoczesnej, w *Sybilli* i *Niobe* wprowadzając także element archaicznej stylizacji. W rzeźbach w brązie stosował wprawdzie bardziej naturalistyczną formę, nadal jednak wiele wagi przywiązywał do walorów kompozycyjnych i strukturalnych, rezygnując z detalów na rzecz syntetycznego ujęcia. W *Edypie*, wyraźnie inspirowanym antycznym *Doryforosem* Polikleta (i chyba najbardziej zdradzającym wpływy teorii Hildebranda), po raz pierwszy wprowadził gładko polerowaną fakturę, która w połączeniu z prostą, rytmiczną kompozycją pozwoliła na uzyskanie efektu monumentalizmu, spokoju i elegancji[17]. Podobne cechy można obserwować także w *Ofiarowaniu* (brąz, ok. 1906) i w *Wielbicielce Słońca* (brąz, ok. 1911), których monumentalne ujęcie został spotęgowany przez frontalizm i symetrię kompozycji, co świadczyło już o rosnącym zainteresowaniu artysty rzeźbą prymitywną i archaiczną[18].

Prezentowana tu wczesna twórczość Glicensteina z pierwszej dekady XX w. najbliższa była do neoklasycyzmu, przykładającego dużą wagę do walorów formalnych, lecz nie zrywającego więzi z realistyczną tradycją. Wydaje się, iż jego prace miały wówczas wiele wspólnego z tendencjami panującymi w środowisku włoskim, o czym świadczą prace takich rzeźbiarzy, jak Arturo Dazzi, Amleto Cataldi czy Libero Andreotti. Neoklasycyzm Glicensteina był mniej „nowoczesny" niż nowy klasycyzm, jaki pojawił się ok. 1910 roku w twórczości artystów polskich (Eli Nadelman, Edward Wittig, Henryk Kuna) wykazujących więcej zainteresowania zagadnieniami formalnymi i stosującymi daleko posuniętą archaizację i geometryczną stylizację[19]. Choć wyraźnie nurtował go wówczas problem harmonijnego i logicznego ukształtowania kompozycji, w okresie tym Glicenstein nie zaakceptował jeszcze całkowicie formalnego rygoryzmu rzeźby nowego klasycyzmu. W centrum jego zainteresowań, bardziej niż preferowany przez nowy klasycyzm akt, były kompozycje o charakterze symbolistycznym, w których duży nacisk położony był na eksponowanie „literackiej" treści, cechującej rzeźbę minionej epoki.

Do rzeźby nowoczesnej artysta zbliżył się bardziej po 1914 roku, kiedy w jego pracach pojawiły się tendencje ekspresjonistyczne. W większości rzeźb powstałych podczas pierwszej wojny światowej porzucił klasyczną, realistyczną postać na rzecz deformacji i prymitywizacji formy, co miało przyczynić się do zmaksymalizowania wyrazu emocjonalnego. I tak np. w brązowej grupie *Matka i dziecko* (1914/1915) zanika zupełnie zmysłowość i elegancja wcześniejszych prac. W zdeformowanych, wychudzonych postaciach uwagę zwracają zwłaszcza wyrażające stan panicznego lęku szeroko otwarte oczy[20]. W innych rzeźbach Glicenstein sięgnął po jeszcze bardziej surową, antyklasyczną formę, z którą doskonale korespondowało zastosowanie drewna. Prace *Uchodźcy* (1915) czy *Matka i dziecko* (1917) wykonane zostały w prymitywizującej manierze nawiązującej do rzeźby ludowej, która doskonale korespondowała z dążeniem artysty, aby podkreślić naiwność i niewinność przypadkowych ofiar wojny[21]. W rzeźbach tych można obserwować też niezwykłe „duchowe" i formalne pokrewieństwo z ekspresjonistyczną twórczością niemieckiego rzeźbiarza Ernesta Barlacha (1870-1938), z którym Glicenstein prawdopodobnie nigdy się nie

16 *Niobe* znajduje się w Chicago, *Portret żony bankiera Warburga* w Ben Uri Collection w Londynie, *Sybilla* w Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin (USA), *Samotna* zaginęła.

17 *Zwei Werke Glicensteins*, „Ost und West", 1905, nr 9, s. 536-540. Rzeźba ta w 1905 r. została zakupiona przez króla Włoch Wiktora Emanuela III i znajdowała się w jego kolekcji na Kwirynale, która uległa rozproszeniu w 1930 r. Praca zaginiona.

18 *Ofiarowanie* znajduje się w Tel Aviv Museum of Art (Izrael), *Wielbicielka Słońca* w Art Gallery of Hamilton w Hamilton (USA); *Wielbicielka Słońca* i *Edyp* reprodukowane były m.in. na łamach „Die Plastik" 1911, z. 12

19 Terminem neoklasycyzm określa się wcześniejszą, przedkubistyczną fazę klasycyzmu XX w., natomiast termin nowy klasycyzm odnosi się do późniejszej, pokubistycznej fazy, zdominowanej przez problematykę formalną [więcej na ten temat: B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003].

20 Obecnie zaginiona

21 *Matka i dziecko* znajduje się w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku, *Uchodźcy* w Tel Aviv Museum of Art.

spotkał[22].

Tendencje ekspresjonistyczne oraz inspiracje sztuką prymitywną i archaiczną zostały pogłębione w okresie powojennym. Glicenstein wykonał wówczas bardzo wiele rzeźb, rysunków i grafik o tematyce religijnej (zarówno żydowskiej jak i chrześcijańskiej), dlatego też okres ten można określić jako „fazę mistyczną"[23]. W powstałych ok. 1925 roku *Świętym Franciszku* i *Miltonie* (obie prace w drewnie) wydłużenie postaci i zaburzenie proporcji między poszczególnymi partiami ciała graniczyło z epatowaniem brzydotą[24]. W *Świętym Franciszku* uproszczona, płytko modelowana, sprowadzona do słupa postać oraz nieproporcjonalnie duże, toporne dłonie i stopy przypominały drewniane świątki ludowe, co dobrze harmonizowało z głoszoną przez tego świętego filozofią przyrody i miłości bliźniego. Stylizowane na rzeźbę ludową i prymitywną były również prace *Sulamitka* czy *Faun grający na flecie*, o płaskich, praktycznie płaskorzeźbionych sylwetach, przywodzących na myśl prymitywne totemy[25]. Obok rzeźb w drewnie, Glicenstein tworzył też liczne prace w terrakocie o bardzo prostych, obłych, często groteskowych kształtach, najwyraźniej inspirowanych rzeźbą prehistoryczną lub archaiczną ceramiką – np. *Kobieta z pawiem*[26]. Wydaje się, iż w przypadku Glicensteina inspiracje sztuką prymitywną nie wyczerpywały się na płaszczyźnie formalnej, ale harmonizowały też z jego ówczesnym zainteresowaniem mistyką i problematyką religijną. W twórczości ludowej i kulturach archaicznych odnajdywał on utraconą harmonię człowieka z naturą oraz panteistyczne łączenie świata zmysłów ze sferą przeżyć religijnych. Dążąc do „uduchowienia" formy, zbliżał się czasami do ekspresyjności rzeźby gotyckiej, np. w ascetycznym *Chrystusie* (terrakota, ok. 1925) czy *Ewie* (drewno, ok. 1930), wdziękiem i tanecznym rytmem przypominającej średniowieczne Madonny[27].

Z drugiej jednak strony, w latach 20. Glicenstein nie zaakceptował ekspresjonistycznego rozluźnienia i zaniedbania formalnych aspektów kompozycji. Swoją formułę rozwijał sięgając po doświadczenia wyniesione z neoklasycyzmu, to znaczy łącząc ekspresjonistyczną deformację i prymitywną stylizację z wyważoną, rytmiczną kompozycją[28]. Szczególnie zaznaczyło się to w płaskorzeźbach. Rytm, geometryczna stylizacja i podporządkowanie całości architektonicznej strukturze widoczne jest na przykład w kamiennym reliefie *Aqua Fontis* [29]. Podobne cechy odnajdujemy w pracach *Adam – Apollo* i *Ewa – Afrodyta* (drewno, ok. 1926)[30]. O rytmie tych kompozycji decyduje frontalizm i zdynamizowane, ornamentalnie potraktowane tło, które jednocześnie pełni funkcje ekspresywne, potęgując energię i witalność postaci.

Wiele z wzmiankowanych powyżej prac, zarówno z początku wieku jak i z lat 20., Glicenstein wystawił na indywidualnej wystawie na Biennale w Wenecji w 1926 roku[31]. Spotkała się ona z bardzo pozytywnym przyjęciem włoskiej krytyki, ceniącej wówczas walory plastyczne i konstrukcyjne formy. Włoski krytyk i kurator Arturo Lancelotti zaliczył Glicensteina do wąskiego grona rzeźbiarzy, którzy byli w stanie przełamać impas panujący w rzeźbie włoskiej na przełomie XIX i XX w., tzn. przeciwstawić się impresjonizmowi i teatralizacji rzeźby na rzecz powrotu do walorów konstrukcyjnych, zwracając się do najlepszej tradycji antycznej Grecji i włoskiego Renesansu. Jak pisał dalej, rozwiązania

22 Podobieństwo twórczości obu artystów zauważali już inni autorzy: *Glicenstein*, wstęp A. Werner, Tel Aviv 1963; Ch. Snyder-Sholod, *Henryk (Henoch) Glicenstein (1870-1942)*, Konin 2004, s. 37-39.

23 Zauważył to m.in. J. Sandel, *Henryk Glicenstein 1870-1942*, „Nasz Głos" (dodatek do „Fołks –Sztyme"), 1957/58.

24 *Św. Franciszek* znajduje się w Tel Aviv Museum of Art; *Milton* w Muzeum Biblijnym w Safedzie (Izrael)

25 Obie rzeźby wystawiane były na indywidualnej wystawie artysty w Palazzo Venezia w Rzymie w 1925 r. (*Wystawa dzieł Henryka Glicensteina w* Rzymie, „Światowid" 1925, nr 13, s. 17); obecnie znajdują się w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku.

26 Reprodukowana w J. Cassou, *Glicenstein. Sculptures*, Paris 1948 (il. 15); fotografie licznych prac w terrakocie powstałych w podczas pobytu Glicensteina na włoskiej prowincji w l. 1924-1925 znajdują się w Archives of American Art w Waszyngtonie; prace ceramiczne wspominał sam artysta (*Prof. Glicenstein o sobie*, „Nasz Przegląd", 17. II. 1926).

27 *Ewa* znajduje się w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku, *Chrystus* znajdował się w Muzeum Biblijnym w Safedzie, dziś zaginiony.

28 A. Werner, Views and Visions, „The Jewish News" 5. VIII. 1966, s. 12.

29 Obecnie w Ein Harod Museum of Art w Izraelu.

30 Obie prace obecnie w Hirshhorn Museum w Waszyngotnie.

31 *XV Esposizione Internationale dell' Arte Moderne*, katalog wystawy, Venezia 1926.

te zdążyły już zakorzenić się w sztuce współczesnej (tj. w latach 20.), były jednak nowością na początku XX w., kiedy swoją artystyczną drogę rozpoczynał Glicenstein[32].

Na Biennale oprócz rzeźb, zaprezentowanych zostało również ponad pięćdziesiąt grafik i rysunków. Od początku lat 20. ta dziedzina sztuki zajmowała w twórczości Glicensteina miejsce nieomal równorzędne z rzeźbą, wykazując podobne dążenie do dekoracyjnej, geometrycznej stylizacji i tendencje ekspresjonistyczne[33]. Największym projektem graficznym z tego okresu był cykl akwafort ilustrujących *Księgę Samuela* (1921-1923)[34].Połączenie ekspresji z rygorem formalnym obserwować można także w późniejszych grafikach (*Znalezienie Mojżesza*, *Matka i dziecko*, *Krowa i cielę*, *Na cmentarzu*). W przeciwieństwie do grafik, rysunki Glicensteina odznaczały się bardziej swobodną, mniej tektoniczną formą. Stosując miękką, dynamiczną kreskę, za pomocą kilku spontanicznych pociągnięć wydobywał najistotniejsze cechy postaci i przedmiotów. Deformacja i groteskowość tych przedstawień zbliżała je do ekspresjonistycznej twórczości Brunona Schulza. W pracach tych podejmował najczęściej tematykę biblijną lub rodzajową, związaną z tradycją żydowskiego życia w sztetlu (np. *Eliasz*, *Wizja Jakuba*, *Szatan pokazuje język*, *Dwie drogi*, *Mistyk*). Pod koniec życia stworzył serię poruszających prac poświęconych zbrodniom nazizmu[35].

Wywodzący się z klasycyzmu rygor formalny, ze sztuki prymitywnej – prostota i dążenie do syntezy, z ekspresjonizmu - silny emocjonalizm, cechowały twórczość Glicensteina do samego końca. W latach 30. i 40., kiedy mieszkał już w Stanach Zjednoczonych, jego styl osiągnął pełną dojrzałość. Powstało wówczas bardzo wiele reliefów w drewnie, stanowiących kontynuację stylistyki prac wcześniejszych (np. *Tancerka z wężami*, *Tancerka z kozą*, *Dziecko z żółwiem*), zbudowanych ze stylizowanych, rytmicznych motywów o dużym walorze dekoracyjnym[36]. Najciekawszą grupę stanowiły pełnoplastyczne rzeźby w drewnie (np. *Matka i dziecko*, *Grająca*, *Ranny żołnierz*, *Obrona narodowa*), w których ludzkie ciało uległo tak silnemu uproszczeniu, iż poszczególne członki zostały splecione i skompresowane do formy geometrycznego bloku[37]. Pod względem kompozycyjnym stanowiły one zamkniętą w sobie całość porządkowaną prawom plastyki, doskonale spełniającą postulat Hildebrandta, aby rzeźba była odrębnym światem rządzącym się własnymi prawami. Prace te wykraczały jednak poza problematykę formalną. Oszczędność i dyscyplina formy jedynie potęgowała emocjonalny wyraz, co zostało trafnie określone przez włoskiego krytyka jako „ekonomia ekspresji"[38].

Obserwując przemiany stylistyczne twórczości Henryka Glicensteina można stwierdzić, iż należał się do nielicznych rzeźbiarzy ze swojego pokolenia, którzy przyswoili sobie doświadczenia sztuki nowoczesnej. Realistyczną formułę

32 A. Lancelotti, *Mostra individuale di Enrico Glicenstein, XV Esposizione Internationale dell' Arte Moderne*, Venezia 1926, s. 46-48; ten sam artykuł, w nieco rozszerzonej wersji ukazał się [w:] „La Stirpe" 1926, nr 8 (*Alla XV Biennale Veneziana: Enrico Glicenstein*), „Corriere d'Italia" 8. V. 1926, (*La XV Biennale Veneziana: Enrico Glicenstein*) oraz w książce A. Lancellotti, *Le Biennale Veneziane del dopo guerra 1920-1926*, Roma 1926, s. 284-291.

33 Więcej o twórczości rysunkowej i graficznej Glicensteina: *Un artista polacco – Acquafortista, scultore in legno*, „Il Secolo" 1925, 30. I; M. Armani, *La potenza dell'arte – visitando la mostra Glicenstein*, „I Diritti della Scuola"/"Corriere Scientifico Letterario", 1. III. 1925,; M. Biancale, *Mostra di Enrico Glicenstein*, „Il Popolo d'Italia" 27. I. 1925, ; P., *Incisioni e sculture di Enrico Glicenstein*, „Messaggero" (Roma), 1925, 21. I; Francesco Orestano, *Enrico Glicenstein e la sua arte*, Roma 1926; P. Konody, *Glicenstein – the Creative Genius*, „International Studio" IV. 1922; *Glicenstein. Sculptures*, wstęp J. Cassou, Paris 1948; *Glicenstein*, wstęp J. Cassou, New York 1958.

34 Komplet rycin znajduje się dziś w Jewish Museum w Nowym Jorku.

35 Większość prac rysunkowych i graficznych artysty znajduje się w posiadaniu spadkobierców w Nowym Jorku, jak również w YIVO Institute for Jewish Research, Jewish Museum i Bibliotece Publicznej w Nowym Jorku, British Museum i Ben Uri Collection w Londynie, Bibliothéque Nationale w Paryżu, Archiwum Emigracji w Toruniu, Muzeum Okręgowym w Koninie.

36 Większość rzeźb z lat 30. i 40. znajduje się w posiadaniu spadkobierców artysty w Nowym Jorku; część prac znajduje się w amerykańskich muzeach (m.in. Jewish Museum w Nowym Jorku, Brooklyn Museum, Newark Museum, Holocaust Museum w Waszyngotnie), jak również w Izraelu (Israel Bible Museum w Safedzie i Tel Aviv Museum of Art).

37 Obszernej analizy tych prac dostarcza *Glicenstein. Sculptures*, wstęp J. Cassou, op. cit.; ten sam tekst w jęz. angielskim był publikowany w albumie *Glicenstein*, wstęp J. Cassou, op. cit.).

38 F. Orestano, op. cit., s. 10.

swoich wczesnych rzeźb stopniowo modyfikował pod wpływem neoklasycyzmu, zwracając uwagę na problem konstrukcji i wewnętrznej struktury dzieła, a następnie stosując ekspresjonistyczną deformację i prymitywizację formy. Jego zróżnicowana, powstała w przeciągu pierwszych czterech dekad XX wieku twórczość często zbliżała się do niezwykle pojemnej stylistyki Art Déco, które choć nazwę swą uzyskało dopiero w 1925 roku, skupiało wiele zjawisk dojrzewających od początku wieku. Korzenie tego stylu sięgały secesji i symbolizmu – stąd zamiłowanie do form dekoracyjnych, eleganckich, łączących szlachetne i drogie materiały. Z drugiej strony, Art Déco wchłonęło także osiągnięcia awangardy, w efekcie preferując geometryczne, syntetycznie uproszczone formy oraz dekoratywność wynikającą z działania czynników abstrakcyjnych[39]. Stylistyki Art Déco Glicenstein nie przyswoił sobie jednak w pełni, ponieważ nie potrafił poprzestać na formalistycznym, bądź dekoracyjnym traktowaniu dzieła sztuki. U podstaw jego twórczości zawsze pozostawała wywodząca się z symbolizmu koncepcja dzieła sztuki jako środka przekazywania sensów metafizycznych i egzystencjalnych. Ekspresją środków plastycznych posługiwał się zawsze w niezwykle przemyślany sposób w celu wyrażenia konkretnej treści czy emocji. Nie pozwoliło mu to uczynić dalszego kroku w stronę artystycznej awangardy, przez co jego twórczość można określić jako znajdującą się „pomiędzy" tradycją a nowoczesnością.

SUMMARY
Neoclassicism and expressionism in the art of Henryk Glicenstein

Henryk Glicenstein (1870-1942) belongs to few sculptors of his generation who managed to adopt the modern tendencies in the art of the 20th century. In the development of his style, characterized as a cross-over „between tradition and modernity", one can observe the influence of neoclassicism and expressionism – two artistic trends considered as the turning point in the development of modern art. Although at the turn of the 19th century he was influenced by symbolism, impressionism and secession, his works from the very beginning were marked by a strong emphasis on plastic and architectural values that pointed to Adolf von Hildebrand's theories popular at that time. In the first decade of the 20th century Glicenstein settled in Rome and was strongly influenced by Antique and Renaissance art. In some of his works he moved closer modern sculpture, using a synthetic form and accentuating rhythm and geometrical structure of composition. Nevertheless his works before 1914 can be defined as neoclassical and opposed to new classicism, which put stronger emphasis on formal aspects. By that time Glicenstein was combining the formal interest with his strong attachment to realistic form and literal meaning typical of the symbolist art. He got closer to the modern tendencies after 1914 when he adopted expressionistic anti-naturalism and deformation, drawing also inspirations from primitive and folk art. However, he did not fully accept expressionist formlessness – he tended to combine expression with balanced, rhythmical and architectonical composition which he learned during his neoclassicist period. This was also typical of his works on paper, in particular dry points (his drawings where characterized by greater spontaneity). Expressionism, primitive inspirations and disciplined composition distinguished his works also in the 30's and 40's when he came to live in the USA.

39 *Il Déco in Italia*, kat. wystawy, Chiostro del Bramante, Roma 2004.

VI

Artur Tanikowski

Portret podwójny z czasów młodości. Leopold Gottlieb i Xawery Dunikowski

Zacznijmy od paradoksów. W przenikliwej książce Iwony Luby *Dialog nowoczesności z tradycją*[1] ani razu nie pojawia się nazwisko Leopolda Gottlieba. Natomiast wielce krytyczny wobec swych współczesnych Witkacy w *Szkicach estetycznych* dwukrotnie wymieniał nazwisko malarza, zaliczając go do nielicznej grupy tych, którzy na „tle kubizmu (często zmieszanego z futuryzmem)" zdołali „wytworzyć styl swój własny"[2]. Ktoś, kto nie widział obrazów Gottlieba, mógłby pochopnie wnioskować, że artysta nie odwoływał się do tradycji, za to twórczo przetrawiał świeże prądy nowoczesności. Dyskusja z tak prowokacyjną tezą byłaby złożona i niejednoznaczna.

Witkacy piszący swe szkice około roku 1919 miał zapewne na myśli te obrazy Gottlieba, którymi ich twórca zgłaszał swój akces do formizmu, czy raczej dzięki którym zawdzięczał do tego ruchu zaproszenie[3]. Nie przesądzają one wprawdzie o ocenie całego *oeuvre* malarza, są jednakże ważnym elementem jego ewolucji twórczej. A w drogę tę na różnych jej etapach wpisany był, oprócz poszukiwania nowoczesnej formy, dialog z tradycją, którym Gottlieb zasłużył nawet na określenie „częściowego neoarchaisty"[4].

Odnieśmy w uogólniony sposób własne widzenie twórczości Gottlieba do tych węzłowych punktów spotkania „nowego" ze „starym", które w autorskim „polskim atlasie malarskiego międzywojnia" wyznaczyła Iwona Luba. Wobec inspiracji sztuką ludową artysta z reguły zachowywał postawę obojętną, ani nie „programował swej sztuki na ludowość", ani nie szukał z jej pomocą narodowej formy. W kontekście nieobojętnej współczesnym Gottlieba (ale też chyba i jemu samemu) filozofii Friedricha Nietzschego, twórczość malarza z Drohobycza – przy ciągle w niej obecnym apollińskim poszukiwaniu piękna i porządku – swą liryką i ekspresją niekiedy mocniej oscyluje ku żywiołowi dionizyjskiemu.

Nie ma żadnych powodów, by wpisać Gottlieba w poczet neobizantynistów, choć z kręgiem artystów skupionych krócej lub dłużej wokół Michajły Bojczuka, łączyły go nie tylko więzy przyjaźni[5]. Dzielił z nimi niektóre fascynacje sztuką dawną, np. w odniesieniu do tzw. prymitywów włoskich czy manieryzmu, zainteresowanie twórczością (a szczególnie paletą) nabistów, predylekcje do monumentalnej formy. Te ostatnie – dostrzeżone przez krytykę – pchnęły artystę do odnotowanej, acz dotąd nie zlokalizowanej realizacji monumentalnej – ozdobienia freskami kaplicy sanatorium pod niemieckim Magdeburgiem[6]. Należy przypuszczać, że urodzony w Galicji i związany z nią do końca życia (mimo licznych wyjazdów) Gottlieb oglądał ikony w zbiorach lwowskich. Natomiast o samych inspiracjach ikoną – jej mistycyzmem i zhieratyzowaną formą – w przypadku malarza niejednokrotnie podejmującego tematy

1 I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.

2 S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia – Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 260 i 318.

3 J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 43 – wymieniając Gottlieba, Rubczaka i Rerutkiewicza – pisze, że rekrutacja wystawiających malarzy [przynajmniej co do I. wystawy grupy] odbywała się „bardziej na gruncie towarzyskiego niż artystycznego porozumienia". Prace artysty z tamtego czasu poświadczają jednak, że poza ogólnym akcesem do nowoczesności i zadzierzgniętymi w Zakopanem czy wcześniej w Paryżu znajomościami, łączyły Gottlieba z formistami także estetyczne wybory.

4 W. Kozicki, *O tzw. ekspresyonizmie polskim*, "Gazeta Wieczorna"1918, nr 4276, 28. VII.

5 Mam na myśli nie tylko samego Bojczuka, ale też Eugeniusza Zaka czy Wacława Borowskiego. Gottlieb portretował Borowskiego, a także – w obrazie dedykowanym Bojczukowi – jego żonę, Zofię Nalepińską; z kolei Zak wykonał portret Gottlieba.

6 R. Brielle, *Les peintres juifs. I. – Modigliani et l'inquiétude nostalgique*, „L'Amour de l'Art" 1933, nr 6, s. 146.

staro – i nowotestamentowe, można mówić przede wszystkim poprzez jego zapatrzenie w El Greca. U Gottlieba krytyka dostrzegała coś, co można by nazywać nowoczesnym gotycyzmem.

Wobec znanych i opisywanych powabów i pułapek polskiego Art Déco obrazy artysty do dziś ukazują oblicze ambiwalentne. Z jednej strony w latach 20. XX wieku nieobca mu była elegancka, linearna, bliska Zakowi stylizacja (szczególnie w portretach), zrytmizowane układy kompozycyjne, zharmonizowana dekoracyjnie paleta; jeśli z rzadka pojawiał się w jego obrazach pejzaż śródziemnomorski (przede wszystkim z południa Francji), to jednak nie miał charakteru typowej dla rytmistów idylli. Z drugiej – choć zdarzały mu się wówczas dzieła nieudane – nie popadł (jak niejeden z rytmistów) w manierę, zdążył wcześniej twórczo zdyskontować „lekcję Paryża", by w ostatniej fazie swej drogi twórczej osiągnąć na powrót wielce indywidualną poetykę malarskiego widzenia.

Czy Gottlieb klasycyzował? Tylko i aż o tyle, o ile – jak pisze Luba – „z klasycyzmem zawsze wiązała się idea antropocentryzmu, a w malarstwie lat 20. i 30. XX stulecia człowiek zajmował uprzywilejowaną pozycję"[7]. W tym i przede wszystkim w tym sensie malarz z Drohobycza był „klasykiem" od początków swej twórczości. Nieliczne są w jego *oeuvre* martwe natury albo czyste pejzaże. Jego sztuka, jakimkolwiek przemianom przez lata by nie podlegała, „dzieje się" przede wszystkim wokół człowieka: rytmu jego codzienności, egzystencjalno-socjologicznych uwarunkowań jego bycia w świecie, psychologicznego pejzażu jego wnętrza, wreszcie jego religijności czy – inaczej – jego stosunku do rzeczywistości nadprzyrodzonej.

Kulturowa i artystyczna świadomość Leopolda Gottlieba formowała się w zetknięciu z rozmaitymi impulsami. Z jednej strony chłonęła klimat symbolizmu i neoromantyzmu (Norwid jako patron Grupy Pięciu), Młodej Polski (studia w krakowskiej ASP pod Malczewskim) i przybyszewszczyzny (z pośrednictwem Wojciecha Weissa lub bez niego), wreszcie nie bez pośrednictwa tej ostatniej – malarstwa Edvarda Muncha (na co zwracał uwagę Guillaume Apollinaire[8]), a także wczesnego ekspresjonizmu wiedeńskiego (Egon Schiele, Gustav Klimt). Z drugiej podlegała więzom krwi i religii, imperatywowi samookreślenia tożsamości narodowej i etnicznej – polskiej i żydowskiej. Kształtowała się bowiem pod wpływem postawy najstarszego brata Leopolda – Maurycego, nigdy niepoznanego, otoczonego nimbem artystycznego geniuszu, deklarującego się jako polski Żyd, który Biblię traktował jako wspólny korzeń judaizmu i chrześcijaństwa.

W nielicznych znanych wypowiedziach Gottlieba autokomentarze malarza zdarzały się wyjątkowo rzadko. Twierdził wszak, że „każdy artysta najmniej wie o sobie samym"[9]. Nie sposób właściwie odtworzyć spisu jego lektur, należy jednak ze sporym prawdopodobieństwem przypuszczać, że czytał popularny na przełomie wieków *Żywot Jezusa* Ernesta Renana[10], który przedstawił naturalistyczny, oparty na humanistycznym sceptycyzmie opis dziejów Chrystusa. Być może malarz poznał też koncepcje Edwarda Abramowskiego, które – jak wykazuje Jerzy Malinowski – współkształtowały nieobce Gottliebowi zjawisko religijnego (czy chrześcijańskiego) socjalizmu[11]. Zapewne zetknął się bliżej z koncepcjami francuskich kręgów lewicowych za pośrednictwem swej przyjaciółki Meli Muter obracającej się w kręgach Raymonda Lefebvre'a czy Henri Barbusse'a. Z pewnością natomiast artysta czytał książki i teksty Stefana Żeromskiego, z którym przyjaźnił się w Paryżu i Zakopanem. Z dużym prawdopodobieństwem należy zakładać, że znał wydaną w 1910 roku w Berlinie *Spanische Reise* Juliusa Meier-Graefe, w której związany z francuską awangardą krytyk „odkrywał" El Greca jako ojca (czy też prekursora) sztuki nowoczesnej[12]. Być może to właśnie dzieło –

7 I. Luba, op. cit., s. 197.

8 W notatce z 13 czerwca 1914 roku, przy okazji opisu głośnego pojedynku Gottlieba z Mojżeszem Kislingiem, Apollinaire wymienił Muncha (obok Van Gogha) jako tego, który wpłynął na pierwszego z wymienionych artystów polskich. Por. *Apollinaire on Art. Essays and Reviews 1902–1918*, ed. LeRoy C. Breuning, translated by S. Suleiman, Boston 2001, s. 405.

9 R. Brandstaetter, *Rozmowy z Leopoldem Gottliebem*, „Opinia" 1934, nr 18, s. 5.

10 *Vie de Jésus*, I wyd. francuskie w 1863 roku; II wyd. polskie w przekładzie A. Niemojewskiego – 1904.

11 J. Malinowski, *Leopold Gottlieb – między symbolizmem a École de Paris – w siedemdziesiątą rocznicę śmierci artysty*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2004 , nr 6, s. 99. Por. Idem, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów „Bunt" 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 105–108.

12 Por. J. Á. Lopera, *The Construction of a Painter. A Century of Searching for and Interpreting El Greco*, [w:] *El*

oprócz zbiorowej wystawy w barcelońskiej Galerii José Dalmau – skłoniło Gottlieba i Muter do przedsięwzięcia podróży do Hiszpanii w 1912 roku. Idąc za wzorem brata Maurycego, Leopold wcześnie tworzył obrazy związane z religią (zarówno żydowską, jak i chrześcijańską). Ale z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że nie przeszkadzało mu to w poznawaniu niektórych „szatańskich wersetów" Stanisława Przybyszewskiego; wnioskujemy tak z tytułów jego wczesnych obrazów. Zainteresowania te dzielił z wieloma rówieśnikami, w tym z Xawerym Dunikowskim.

W 1902 roku na swej pierwszej większej wystawie (w krakowskim TPSP) Xawery Dunikowski pokazał uznawaną dziś za zaginioną kompozycję *Przyjaciele*, która w istocie była podwójnym portretem: własnym oraz Leopolda Gottlieba. Interesujące rezultaty przynosi porównanie tej gipsowej rzeźby, datowanej na lata 1899–1900, z jednym z autoportretów Gottlieba, autorsko datowanym na rok 1907. Wobec obu znanych obecnie tylko z fotografii prac zasadne wydaje się przywołanie słów Wiesława Juszczaka, który o wczesnych portretach malarza pisze: „Wszędzie model poddawany jest tej samej [...] ekspresjonistycznej wiwisekcji i napiętnowany atmosferą patosu i przytłaczającego pesymizmu. Wydaje się, że Gottlieb narzuca wszystkim malowanym przez siebie postaciom ten sam nastrój, który z jego rysów wydobył Dunikowski, portretując go w latach 1899-1900"[13].

Z szeregu portretów Gottlieba z okresu działalności Grupy Pięciu, do których odnoszą się powyższe słowa, niektóre zatrzymują naszą uwagę w sposób szczególny. Jednym z nich jest znakomity artystycznie konterfekt krakowskiego neurologa i opiekuna artystów, Bernarda Kupczyka, którego portretował także (znów w dwuosobowej grupie – z żoną) Dunikowski. Gottlieb dedykował Kupczykowi jedną z bodaj najwcześniejszych zachowanych do dziś prac – *Nokturn*. Jego duszna, patetyczna atmosfera, podobnie jak sama redakcja tematu, zdaje się zdradzać szczególnie mocne ślady oddziaływania poglądów i zainteresowań Przybyszewskiego. Nie można wykluczyć, że z lewej strony kompozycji sportretowany został sam Bernard Kupczyk.

Obracający się w tych samych kręgach towarzyskich malarz i rzeźbiarz najpewniej jeszcze podczas studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych[14] zadzierzgnęli więzy przyjaźni, której, jak się wydaje, nie nadszarpnął skrajnie odmienny u każdego z nich stosunek do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Dunikowski od 1902 roku wielokrotnie uczestniczył w ekspozycjach „Sztuki", kilka lat później został jej członkiem, z kolei Gottlieb wobec potocznie uważanego za ówczesną elitę stowarzyszenia zorganizował wraz z kilkoma kolegami jawną opozycję w postaci Grupy Pięciu[15].

W recenzji IX. wystawy „Sztuki" – tekście uznanym za programowy dla nowej formacji - Gottlieb składał swoistą artystyczną autodeklarację. Wyliczał artystów przecenianych, wskazywał swych szczególnie bliskich artystycznie „krewnych" (Boznańska, Weiss), upominał się o nieobecnych w gronie „Sztuki", wartościowych rówieśników. Wśród tych, których absencja na wystawie wydała mu się szczególnie przykra, obok m.in. Chełmońskiego, Ruszczyca czy Pankiewicza, jednym tchem wymieniał Dunikowskiego[16].

Wszędzie, gdzie malarze i rzeźbiarze potwierdzali wspólnotę poglądów czy zainteresowań, utarł się zwyczaj wzajemnego wymieniania się dziełami (nierzadko opatrzonymi dedykacją), a także portretowania się nawzajem. Gottlieb był szczególnie „wziętym" modelem dla swych koleżanek i kolegów po pędzlu i dłucie, by wymienić – obok wspomnianych wcześniej – prace Olgi Boznańskiej, Meli Muter, swego szwagra Mieczysława Jakimowicza, Eugeniusza Zaka,

Greco. Identity and Transformation. Crete. Italy. Spain, ed. J. Á. Lopera, Museo Thyssen-Bornemisza, Skira, Milano 1999, s. 31.

13 W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s. 108.

14 Dunikowski u Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki w latach 1897–1903, Gottlieb u Józefa Unierzyskiego, Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza w latach 1896–1902 (z roczną przerwą).

15 Gottlieb zainicjował w 1905 roku powstanie Grupy Pięciu, w skład której obok niego weszli Vlastimil Hoffman, Mieczysław Jakimowicz, Jan Rembowski i Witold Wojtkiewicz (zastąpiony potem przez Tymona Niesiołowskiego). Założenie grupy było demonstracją protestu wobec polityki Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", które bardzo ograniczało udział młodych artystów w wystawach.

16 Leopold G.[ottlieb], *IX. Wystawa „Sztuki"*, „Krytyka" 1905, z. 11, s. 471.

Romana Kramsztyka, Samuela Hirszenberga. Sam bodaj jeszcze liczniej malował i rysował portrety polskich i niepolskich kolegów.

Grupę tych obrazów wzbogaciły niedawno dwa niezmiernie ważne, choć notowane wcześniej w literaturze[17], a nawet reprodukowane znaleziska. Pierwszy, niemal do dziś uznawany za zaginiony, został wreszcie zlokalizowany. Jeden z najczęściej opisywanych swego czasu konterfektów Gottlieba przedstawia jego sekundanta w głośnym pojedynku z Mojżeszem Kislingiem – meksykańskiego malarza Diego Riverę. Drugi, godny jest tu jeszcze baczniejszej uwagi – tak ze względu na klasę artystyczną czy nazwisko modela, jak i na datowanie i umiejscowienie. Przedstawiona mi „do identyfikacji" praca szybko okazała się portretem Xawerego Dunikowskiego[18]. Ukazuje rzeźbiarza w stanie wewnętrznego napięcia, bliskim psychicznemu wybuchowi. Sylwetka siedzącego modela zdaje się rozsadzać kadr obrazu, i to także jedna z cech symbolistycznego portretu młodopolskiego, scheda po Wyspiańskim.

Z inskrypcji złożonej przy sygnaturze wynika, że dzieło powstało w 1906 roku w Jerozolimie. W jakich okolicznościach do Palestyny trafił malarz i jego model? Gottlieb został zaproszony do poprowadzenia katedry malarstwa w założonej ledwie rok wcześniej Szkole Sztuki i Rzemiosła „Bezalel", która miała dać podstawy rozwoju nowoczesnej sztuki żydowskiej. Zapewne koncepcja wyjazdu zrodziła się w debatach grona żydowskich artystów i intelektualistów, skupionych wokół Samuela Hirszenberga, zbierających się w jego krakowskim mieszkaniu. Ale najmłodszy brat Maurycego i krajan jednego z założycieli „Bezalelu" – Efraima Mojżesza Liliena (tak jak Gottliebowie pochodził z Drohobycza), rozważał wyjazd nie tylko z żydowskimi przyjaciółmi.

Izydor Lindenbaum pisał: „Pamiętam rozmowy częste z Gottliebem o „Bezalelu", następnie gorącą wymianę myśli między Gottliebem a znakomitym rzeźbiarzem prof. Xawerym Dunikowskim, którego sympatia dla „Bezalelu" do Jerozolimy zawiodła, bo chciał naocznie poznać nowy świat żydowski; widziałem jak rosły u Gottlieba przywiązanie i miłość, aż wreszcie we wrześniu b.r. [1906 – przyp. AT] postanowił wyjechać [...]. W pierwszych dniach października wyjechał".[19] Z przytoczonej relacji wynika, że artyści mogli podróżować razem, przynajmniej w jedną stronę. Inny krytyk pisał, że bawili w Jerozolimie przez „niecały rok"[20]. Wiadomo skądinąd, że w wyprawie, która wiodła także do Syrii i Włoch, Dunikowskiemu towarzyszył m.in. jego uczeń Bernard Szymon Kratko. Dla profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych niewątpliwie ważnym – obok artystycznego i poznawczego – impulsem do wyjazdu była atmosfera wokół jego osoby po procesie o zabójstwo Wacława Pawliszaka[21].

Nie są znane żadne wypowiedzi rzeźbiarza dotyczące bliskowschodniej ekskursji, a tym bardziej jakiekolwiek jej artystyczne reminiscencje; tych ostatnich możemy jedynie domniemywać. Z kolei po Gottliebie pozostały z tego czasu – obok portretu przyjaciela – pojedyncze zachowane do dziś prace oraz urywki epistolografii przytaczanej przez wspomnianego Lindenbauma, zawierające pełne zachwytu wypowiedzi o pejzażu Palestyny i entuzjazmie tamtejszych studentów[22]. Z nielicznych kartek pocztowych, jakie przechowują spadkobiercy Mieczysława Jakimowicza i jego żony (a siostry Leopolda) Jadwigi-Ingi, wynika, że 6 października Gottlieb był w Smyrnie, zapewne oglądał tzw. stadion w Efezie, a nieco później starożytne groby w Dolinie Jozafata pod Jerozolimą[23]; przebywał też

17 W. Wankie w sprawozdaniu z jednej z wystaw Grupy Pięciu (1907 r.) dostrzegał obraz Gottlieba *Rzeźbiarz*; por. Idem, *Wystawa Pięciu*, „Świat" 1907, nr 39; Cyt. za: W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2005, s. 574.

18 Obraz wystawiony 9 czerwca 2005 roku na aukcji *École de Paris. Pologne, Russie, Europe centrale* domu aukcyjnego Boisgirard & Associés jako *Portrait d'homme* (nr kat. 47) wchodzi dziś w skład kolekcji Krzysztofa Musiała.

19 I. Lindenbaum, *Leopold Gottlieb a „Bezalel"*, „Wschód" 1906, nr 52, 26. XII, s. 2-4.

20 J. A. Teslar, *O twórczości malarskiej Leopolda Gottlieba* (z powodu wystawy w I. P. S.), „Pion" 1935, nr 27 (92), s. 6. Autor ten mylił się jednak co do daty podróży – z jego wypowiedzi wynika, że miała ona miejsce w 1909 roku.

21 Por. J. Turowicz, *Biografia artystyczna Xawerego Dunikowskiego* (niepublikowany maszynopis, udostępniony uprzejmie przez autorkę), Warszawa 2002, s. 12; autorka ta pisze, że mimo wyroku uniewinniającego sprawa nadwerężyła opinię Dunikowskiego w kręgach warszawskiej inteligencji.

22 I. Lindenbaum, op. cit.

23 W posiadaniu autora – kopie listów i kart pocztowych, pisanych do siostry Jadwigi. Korespondencja ta obejmuje okres około 15 lat: od wyjazdu do Palestyny po pobyt w Baden na początku lat 20. XX wieku.

w Jaffie.

Po powrocie z Ziemi Świętej życiowe drogi przyjaciół zaczęły się rozchodzić, tak jak rozmijały się odtąd szlaki ich ekskursji. Gottlieb wkrótce potem znalazł się na dłużej w Paryżu, skąd podróżował do północnych (Bretania) i południowych (Prowansja) rubieży Francji, a także do Hiszpanii. Dunikowski pracował wówczas w Warszawie i Krakowie. Gdy z kolei ten ostatni znalazł się na kilka lat nad Sekwaną (w czasie I wojny i tuż po niej), dawny krakowski druh przechodził z I Brygadą Legionów jej szlak bojowy, by tuż po wojnie znaleźć się w Zakopanem i Wiedniu. Kiedy około 1926 roku ponownie osiadł w Paryżu, rzeźbiarza nie było już tam od 5 lat.

Problem wzajemnego artystycznego oddziaływania rzeźbiarza i malarza esencjonalnie przedstawił niedawno Jerzy Malinowski[24]. Dorzućmy do jego tez kilka własnych domniemań. Wydaje się, że obok więzi pokoleniowej i środowiskowej, artystów dwóch różnych sztuk początkowo łączyła admiracja dla ideologii (może też osoby) Stanisława Przybyszewskiego. Tę lekcję musiał wówczas odrobić niemal każdy krakowski artysta, który nie chciał poddawać się dyktatowi skostniałych konwencji akademickich. Bez aktywnego pośrednictwa twórcy teorii nagiej duszy, krytyka z pewnością nie miałaby powodów dostrzegać we wczesnych pracach Dunikowskiego wpływów Gustawa Vigelanda, zaś w portretach Gottlieba impulsów sztuki Edvarda Muncha. Obu spotykały zarzuty szkicowości, niedokończenia wystawianych dzieł oraz karykaturalności formy, dziś pojmowanej jako ekspresjonistyczna deformacja.

Obaj stosunkowo szybko potrafili się wznieść ponad dekadenckie klimaty, którymi środowisko Krakowa zainfekował mąż Dagny Juel. Nie porzucili przy tym zainteresowania metafizyką, nie zatrzymali się w dążeniach do ujęcia swych wewnętrznych przeżyć w nowoczesną formę. Gdy jednak przychodziło im bezpośrednio zmierzyć się z tematyką biblijną, obaj odwoływali się do tradycji, wpisywali w przestrzeń modernistycznego archaizowania, które nie miało nic wspólnego z eklektyzmem czy akademickim epigoństwem. A działo się to, zanim wzięli udział w konkursach na dzieła religijne i zanim dostali – każdy swoje – oficjalne zlecenia na dekorowanie kościołów[25]. Barwny gipsowy relief *Zwiastowanie*, powstały w pierwszej (zachowanej w Królikarni) wersji[26] około 1906 roku, Piotr Szubert postrzegał jako jedno z najwspanialszych religijnych dzieł Dunikowskiego, zwracając uwagę na mistrzowskie zestrojenie polichromii z płaskorzeźbą[27]. Formy są sugestywnie uproszczone i nie mają już nic wspólnego z gęsto przelewającymi się ówcześnie, modnymi fryzami secesyjnych korowodów; gesty postaci – znieruchomiałej Marii i skłaniającego się ku Niej Gabriela – przepojone są godnością, prostotą i pokorą, wyprane z patosu – czy to młodopolskiej, czy też dziewiętnastowiecznej, „oleodrukowej" religijności. Supernaturalna scena odbywa się w płytkiej przestrzeni, umownie wyznaczonej przez świątynne arkady łuków i cienkich kolumn, ujmujących obie postaci w swoiste ramy. Sposób drapowania szat przywodzi na myśl wzory późnogotyckie, a dyspozycja przestrzeni – późnogotyckie (czy wczesnorenesansowe) reliefy.

W kolekcji Liny i Bolesława Narwockich znajduje się obraz zaliczany do najdonioślejszych dokonań Gottlieba. Płótno zatytułowane *Chrystus jako żebrak*[28], podobnie jak relief Dunikowskiego,

24 J. Malinowski, op. cit., s. 88.

25 W przypadku Dunikowskiego chodziło o portal nowego naonczas (w 1910 r.) kościoła krakowskich jezuitów, z kolei Gottlieb na początku lat 30. miał dekorować freskami wspomnianą już kaplicę sanatorium pod Magdeburgiem.

26 Druga, także drewniana, znana jedynie z fotografii, powstała około 1910 roku. Kilka innych redakcji tematu powstało wg projektu Dunikowskiego w innych niż gips technikach, np. płyta ceramiczna na nagrobku Konstantego Pieńkowskiego w Niemirowie; patrz: Jerzy Kunicki-Goldfinger, *Konserwacja płaskorzeźby „Zwiastowanie NMP" autorstwa Xawerego Dunikowskiego (Niemirów, gm. Mielnik)*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego", Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Białymstoku, Białystok 2000, s. 179 – 193.

27 *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, pod red. J. Torchały i P. Szuberta, Warszawa 1999, s. 42.

28 Teza Jerzego Malinowskiego, który uznaje tę pracę za szkic, wydaje mi się godna polemiki, a to m.in. przez wzgląd na wiele podobnie „niedokończonych" obrazów artysty, czy też duże („oficjalne") wymiary płótna. Brak sygnatury o niczym wszak nie przesądza, z kolei druga – wg mnie późniejsza – wystawiona w 1912 roku w Barcelonie (i na ten rok datowana) redakcja tematu wydaje się artystycznie słabsza przez sztywny, graficzny linearyzm i zbytnie obciążenie sceny żebraczym patosem. Obraz z kolekcji Nawrockich sposobem sugestii ukośnie uciekającej na flankach przestrzeni i typem przedstawionego w tle miejskiego pejzażu nawiązuje do grupy wczesnych

miało inną wersję, a na tym ich pokrewieństwa się wszak nie kończą. W obu ekspresja na usługach metafizyki nie przytłacza, deformacja dozowana jest z powściągliwością godną tematu. U malarza, jak u rzeźbiarza, rytm postaci kontrapunktuje dyspozycja elementów architektury. Gottlieb odwołał się bezpośrednio do jej symboliki, umieszczając Chrystusa na tle otwartego wnętrza świątyni (chyba jednak gotyckiej), zaś „świecką" postać dającej mu jałmużnę kobiety ukazał w arkadzie i na stopniach jej domu. Oboje chylą ku sobie głowy w swoistej komunii cichego miłosierdzia, która nie dzieli na dających – miłosiernych i oczekujących – zlitowania godnych, lecz łączy tym, co ludzkie. Plastycznie obraz określa poetyka nieodległa od nabistów: płaskie plamy obwodzą płynne kontury, a pastelowa paleta, urozmaicana gdzieniegdzie mocniejszymi tonami, wzmaga efekt plakatowości. Może więc w nadchodzącej dobie wrzaskliwych deklaracji o nowym lepszym porządku świata, który może obejść się bez Boga kompozycja polskiego Żyda to nowoczesny manifest miłosierdzia?

Chrystus jako żebrak jest jednym z co najmniej kilku dzieł, w których tematyka nowotestamentowa katalizowała społeczny idealizm malarza sympatyzującego zapewne z socjalistami, czy też – by powiedzieć ogólniej – wyczulonego i reagującego swą sztuką na wszystko, co w człowieku ludzkie. Jeśli bowiem był Gottlieb artystą swej epoki, to jego mizerabilizm – podobnie jak u Meli Muter, a inaczej niż u Eugeniusza Zaka – miał niemal zawsze kontekst religijny. U podstaw tej postawy nie leżała krytyka świata wyrażana przez tematyczny, a przede wszystkim estetyczny eskapizm (czy jak kto woli – ucieczkę w rzeczywistość sztuki), lecz eschatologia. Późną twórczość Gottlieba, dla której *Chrystus jako żebrak* był odległym, aczkolwiek istotnym drogowskazem, wypadałoby wobec tego określić mianem eschatologii pracy. Ale to już temat na osobny rozdział.

autolitografii z teki wydanej w 1904 roku z Ludwikiem Cylkowem.

SUMMARY

The dual portrait from the youth. Leopold Gottlieb and Xawery Dunikowski

Leopold Gottlieb's artistic outlook developed in the creative encounter with the mood of the Polish modernistic symbolism and neoromanticism, as well as the early expressionism in Vienna and Stanislaw Przybyszewski's concept of the „naked soul". His artistic self-consciousness was bound up with his blood ties and religion. Like his older brother Maurycy, Leopold was strongly guided by the imperative of defining his national and ethnic identity – both Polish and Jewish and inspired by the biblical iconography.

His friend Xawery Dunikowski portrayed himself with Gottlieb in the picture, which we know from a photograph. Both artists moved in the same circles of Cracow society and they both travelled to Palestine in 1906. We find the evidence of the journey in the recently discovered portrait of the sculptor, painted by Gottlieb in Jerusalem. Later, their life paths went different directions, however their art was for a certain time equally inspired by the Scandinavian artists (Munch and Viegeland) and characterized by the sketchy form and expressionistic deformation. Biblical themes, which constituted an important trend in their art, were immersed in the poetics of modernistic archaism (Dunikowski's *Annunciation*; Gottlieb's *Christ as a Beggar*) due to the disposition of the objects and persons in the shallow space and the repertoire of the poses and gestures, which are imbued with neohumanistic dignity.

VII

Janusz Janowski

Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga (1891-1953)

Mojżesz Kisling urodził się w Krakowie w 1891 roku. W mieście tym spędził lata swojego dzieciństwa i okres młodzieńczy, tam też rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w roku 1907[1]. Studiował malarstwo pod okiem Józefa Pankiewicza, który rok wcześniej, po powrocie z Francji i Włoch, przyjął propozycję Juliana Fałata, ówczesnego rektora krakowskiej akademii, objęcia katedry malarstwa w tamtejszej uczelni. Fakt spotkania tego właśnie malarza był, jak się okazało, niezwykle istotny dla artystycznego rozwoju Kislinga. Ćwierć wieku starszy od ucznia Pankiewicz, kształtował swoją sztukę w oparciu o europejsko - łacińską tradycję malarstwa[2]. Zagraniczne podróże, które podejmował ugruntowały z jednej strony jego świadomość przynależności do tej tradycji, z drugiej strony otworzyły na wszelkie nowe nurty, przeobrażające malarstwo europejskie, z którymi zetknął się zwłaszcza we Francji. Tą swoją artystyczną otwartość przekazał studentom z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w tym także Kislingowi, który wiele lat później powiedział: „Kształcił mnie Józef Pankiewicz, malarz polski, w najbardziej liberalnej z akademii"[3].

Czas spędzony w krakowskiej Akademii Kisling, jak się wydaje wykorzystał w pełni, jego prace studenckie były bowiem wielokrotnie nagradzane. Po malarskie tematy, które podejmował wówczas jako student, czyli martwe natury, portrety i pejzaże Kisling chętnie sięgał w okresie całej swojej twórczości. Jego obrazy z lat studiów cechuje, charakterystyczna dla młodych chłonnych na różne bodźce adeptów sztuki, swoboda korzystania z różnych malarskich wzorów, i co wydaje się ważne w odniesieniu do Kislinga, były to przede wszystkim wpływy najnowszych szkół. Postimpresjonizm Cézanne'a, dekoracyjność Szkoły z Pont-Aven i wczesnych prac Matisse'a przeplatają się we wczesnych jego obrazach, tworząc malarskie wizje pełne młodzieńczej witalności i bezpretensjonalności. Obrazy z roku 1911: *Tyniec*, *Martwa natura z owocami i dzbankiem*, czy *Kwiaty i dzbanek* doskonale odzwierciedlają te cechy. Niektóre z obrazów namalowanych przez Kislinga w akademii, jak wspomniany obraz *Tyniec*, noszą też ślady wpływów szkoły Stanisławskiego[4], warto przy tym zwrócić również uwagę na fakt, iż tektonika tego obrazu, skonstruowana w oparciu o napęczniałe, falistą linią i silnym kontrastem światła i cienia określane formy przypomina analogicznie budowany, choć gwałtowniejszy w chromatycznych kontrastach, obraz Matisse'a *Ogród Luxemburski* z lat 1901-1902. Z kolei rozedrgana, choć systematycznie, ukośnie zorganizowana malatura oraz wygaszone brzmienie chromatyki obrazu *Kwiaty i dzbanek* przypominają tę, z obrazu Pankiewicza *Pejzaż z południowej Francji*, namalowanego w roku 1910 podczas wizyty malarza we Francji. I choć ten rodzaj organizacji płótna wywodzi się bezsprzecznie z malarstwa Cézanne'a, to ważna pozostaje pośrednicząca w tej inspiracji rola Pankiewicza[5]. Była ona niezwykle istotna i brzemienna dla twórczości jego uczniów, dla których pozostawał autorytetem jako malarz otwarty na najważniejsze nowe tendencje sztuki europejskiej.

To właśnie pod wpływem sugestii Pankiewicza, Kisling zdecydował się w 1910 roku

1 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Warszawa 1964, s. 264; Patrz: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 348.

2 J. Janowski, *Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji" malarstwa europejskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2003, nr 4.

3 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2003, nr 4, s. 37.

4 Ibidem, s. 38.

5 A. Wierzbicka, *École de Paris - pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 70, 97.

na wyjazd do Paryża i choć powrócił jeszcze do Krakowa na rok akademicki 1910/1911, to już latem 1911 roku razem z przyjacielem z akademii Szymonem Mondzainem na dobre wyjechał do tej wówczas najważniejszej dla rozwoju sztuki europejskiej metropolii[6].

Obrazy, które Kisling stworzył tego właśnie roku, ukazują poważne przemiany, dokonujące się w jego sztuce. Możliwość bezpośredniego kontaktu z dziełami najwybitniejszych twórców francuskich określiła inspiracje i kierunek tych zmian. Szczególnie interesującym dowodem owych inspiracji jest obraz *Anka Zborowska w pracowni Kislinga* z roku 1912. Prowadzi on do malarstwa Henri Matisse'a, jednego z głównych twórców fowizmu, a szczególnie do jego obrazu *Rodzina artysty* z 1911 roku. Obaj artyści pozbawili swoje obrazy przestrzenności, choć francuski malarz bardziej konsekwentnie i jednoznacznie. W obrazie Kislinga można jeszcze dostrzec silną jej sugestię, poprzez ukośną linię konstrukcyjną, biegnącą od opartego o ścianę obrazu w lewym dolnym narożniku kompozycji, do krzesła stojącego w głębi pomieszczenia. Do tego krzesła prowadzi też druga konstrukcyjna linia ukośna, którą wyznacza boczna krawędź wysokiego stołka namalowanego w prawym dolnym narożniku, wzmacniająca sugestię przestrzenności ujęcia. Matisse zaś w centrum kompozycji umieścił kominek co podkreśliło płaskość przedstawienia. W jego obrazie również pojawiają się linie ukośne, zmierzające w głąb kompozycji. Pierwsze dwie utworzył malarz, poprzez boczne krawędzie planszy do gry w warcaby, kolejne, biegnące z prawego i lewego narożnika obrazu, wyznaczył bokami dywanu. Podstawowym jednak budulcem struktury kompozycyjnej jest w tym obrazie kolor. Wzorzysty dywan i sofa w głębi, na której siedzi kobieta z chusteczką w dłoniach, upstrzone kwiatowym deseniem ściany, kominek, poduchy, szachownica planszy do gry, postacie dwóch grających i stojącej kobiety, a wszystko namalowane płaskimi, silnie kontrastującymi z otoczeniem kolorami, czyni ten obraz mozaiką barw, w której gubi się znaczenie i hierarchia form, a więc zatraca się anegdotyczny wymiar obrazu na rzecz jego czysto dekoracyjnego charakteru. I choć Kisling podobnie wyemancypował i podkreślił znaczenie barwy dla artystycznej wymowy swojego obrazu, opierając jego strukturę kompozycyjną na dekoracyjnych rytmach linii podłogowych desek, pionów ścian, krzeseł, sztalugi z obrazem, wzorzystości wiszącego na ścianie w głębi pokoju dywanu, to jednak kontrasty chromatyczne jego płótna są mniej agresywne, podziały mniej klarowne, a ostateczny efekt o mniejszej sile wyrazu, od tego który osiągnął w swoim obrazie Matisse. Pomimo to obraz Kislinga wpisał się bezpośrednio w artystyczno-stylistyczne zmiany, jakich dokonywała czołówka malarzy francuskich w drugiej dekadzie XX wieku.

W roku 1912 polski malarz wystawił kilka obrazów na Salonie Jesiennym, potwierdzając swoją przynależność do malarzy tworzących ówczesną paryską awangardę artystyczną. Zamieszkał w słynnym „Bateau-Lavoir" na Montmartre, przejmując pracownię po Kees Van Dongenie i Juanie Grisie[7]. W tamtejszych kawiarniach poznał kubistów - Pabla Picassa, Georgesa Braque'a, wspomnianego Juana Grisa, a także Amedeo Modiglianiego i Chaima Soutine'a, z którymi związała go w przyszłości wielka przyjaźń. Właśnie obok Modiglianiego i Soutina, a także Marca Chagalla tworzył krąg artystów określanych mianem École de Paris, czyli malarzy obcokrajowców, którzy w latach 1905-1929 osiedli i tworzyli w Paryżu[8]. Środowisko paryskiej awangardy obok malarzy i rzeźbiarzy tworzyli także poeci i krytycy, między innymi: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, których również Kisling miał okazję poznać a także sportretować[9]. Towarzyskie kontakty z Picassem, Braque'm i Grisem zaowocowały blisko rok trwającym wspólnym wyjazdem na południe Francji do Céret.

W tym okresie Kisling zmienił dotychczas stosowane środki malarskie. Pojawiły się w jego dorobku obrazy inspirowane kubizmem: *Pejzaż z Prowansji II*, *Pejzaż pirenejski*, *Miasteczko nad kanałem* (wszystkie z 1913 roku). „W tych obrazach - pisał Jerzy Malinowski - monumentalna, blokowa architektura piętrzyła się na precyzyjnie rozmieszczonych planach, które scalało światło. Kislingowi nie chodziło jednak o nowe zasady

6 J. Malinowski, *Malarstwo...*, s. 105; A. Wierzbicka, op. cit., s. 70, 101.

7 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*, s. 39.

8 T. Dobrowolski, op. cit., s. 256; Patrz: J. Malinowski, *Malarstwo...*, s. 143.

9 J. Malinowski, *O Mojżeszu. Kislingu...*, s. 39.

budowy obrazu, lecz o poszukiwanie innej formuły dekoracyjności, w której zgeometryzowane kształty architektury przeciwstawione zostały wijącym się „biologicznym" formom przyrody i krajobrazu"[10]. Wydaje się, że w swoim malarstwie Kisling nigdy nie wyrzekł się owych dekoracyjnych wartości, zmieniając jedynie sposoby ich malarskiego artykułowania.

W roku 1914 namalował obrazy znacznie głębiej sięgające do doświadczeń kubizmu. Dwa akty: *Akt na czarnej kanapie* i *Akt przed lustrem* wydają się być najbliższe tym doświadczeniom, zwłaszcza zaś realizacjom Picassa. Sposób nowego, kubistycznego określania bryły z jednoczesną próbą zachowania homogeniczności wizerunku ludzkiego ciała szczególnie zbliża obraz Kislinga *Akt na czarnej kanapie* do obrazu Picassa *Kobiecy tors* (1908) z Muzeum Narodowego w Pradze. Także równowaga między wyrazistością nowego malarskiego języka, a swoiście tradycyjnym ujęciem zbliża oba te obrazy. Wprawdzie dla Picassa był to stylistycznie graniczny punkt, od którego starał się kroczyć w kierunku pełnego kubizowania malarskiej wizji, odwrotnie natomiast Kisling, dla którego była to stylistycznie najdalej posunięta malarska próba. Obraz *Akt przed lustrem* zdradza także, iż Kisling przywiązany był wciąż do ikonograficznych doświadczeń malarskiej europejskiej tradycji. Pomimo kubizacji malarskiego języka tego obrazu, malarz podejmuje w nim swoisty dialog z tradycyjnym tematem kobiecej toalety. Siedząca na kanapie, odwrócona tyłem do widza kobieta spogląda na niego ukradkiem za pośrednictwem odbicia w lustrze. Już Tycjan w swoim wspaniałym obrazie *Wenus z lustrem*, znajdującym się obecnie w Galerii Narodowej w Waszyngtonie, w ten właśnie sposób metaforycznie przedstawia kobiecy sposób uczestnictwa w świecie[11]. Wydaje się jednak, że Kisling swoją pracą nawiązuje zwłaszcza do namalowanego w 1911 roku obrazu *Kobieta czesząca się* swojego nauczyciela, Pankiewicza. Także w następnych latach malarz pozostał zdecydowanie bliżej tradycyjnemu określaniu form figuratywnych, co w sposób naturalny zbliżyło go do doświadczeń postimpresjonizmu.

Takie właśnie stylistyczne cechy będą nosiły portrety Romana Kramsztyka[12] i Adolfa Baslera[13], malowane odpowiednio w 1912 i 1914 roku. Geometryczna analiza form, a raczej geometryzująca stylizacja łagodzi w wyrazie oba portrety i odwodzi je od równolegle prowadzonych przez Picassa i Braque'a doświadczeń z kubizmem analitycznym i syntetycznym. Fakt ten lokuje obrazy Kislinga bliżej doświadczeń Cézanne'a, ale tylko w płaszczyźnie estetyczno-stylistycznej, trudno bowiem dostrzec w nich potrzebę pogłębienia i poszerzenia sztuki Francuza. Zadanie to wypełniali, jak się zgodnie dziś uznaje, właśnie duet Picasso i Braque.

Wspólna praca z czołowymi kubistami wniosła w sztukę Kislinga wiele ważnych artystycznych doświadczeń, przygotowując go jednocześnie do pełniejszego wyrażenia swoich odrębnych malarskich celów. Synteza formy, prowadząca niekiedy aż po stylizację, przy jednoczesnej dbałości o proste, klarowne struktury kompozycyjne była podstawą jego dalszych malarskich poszukiwaniach. Co ważne, właśnie w latach 1912-1913, w którym kubiści odrzucili tradycyjne sposoby wykonywania obrazu, tworząc nową technikę określaną jako collage, poszerzając tym samym pojęcie obrazu, Kisling artystycznie opowiadał się za pozostaniem przy obrazie, i to obrazie wykonywanym i rozumianym tradycyjnie. Jest to niezwykle istotny dla jego twórczości moment, pracował bowiem w tych latach u boku rewolucjonistów sztuki, ostatecznie opowiadając się przeciw drastycznym przemianom w jej ciele. Nie znaczy to, że był artystą zachowawczym, a jedynie, iż wybrał inną drogę poszukiwań, ograniczając je do płaszczyzny tradycyjnie pojmowanego obrazu[14]. Dostrzeganie celowości swoich artystycznych poszukiwań w kontekście ciągłości malarskiej europejskiej tradycji było mu bliższe od kwestionowania jej wartości. Takie właśnie rozumienie sztuki zbliżyło go do Modiglianiego[15] i Soutine'a, z którymi zetknął się bliżej, także dzięki

10 Ibidem, s. 40.

11 J. Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997; Rozdział drugi i trzeci tej książki w sposób niezwykle interesujący podejmuje próbę interpretacji tej kwestii.

12 Także Kramsztyk portretował Kislinga; Patrz: R. Piątkowska, *Roman Kramsztyk*, Warszawa 1997, s. 11.

13 Basler sprzedawał obrazy Kislinga w Niemczech; Patrz: A. Wierzbicka, op. cit., s. 57.

14 Kisling wpisywał się w charakterystyczny zwrot artystów w stronę klasycyzmu, jaki zarysował się w środowisku paryskim na początku XX wieku; zob:, A. Wierzbicka, op. cit., s. 107.

15 A. Wierzbicka, op. cit., s. 97-98.

nowej pracowni, którą po powrocie z Céret wynajął na Montparnasse[16].

W 1913 roku Kisling wystawiał swoje obrazy między innymi na Salonie Jesiennym, a rok później na Salonie Niezależnych, uczestniczył także w wystawie Nowej Secesji Monachijskiej w Galerie Dietzel w Monachium oraz w berlińskiej Wolnej Secesji. Związany z Towarzystwem Artystów Polskich w Paryżu aktywnie uczestniczył w życiu polskiej koloni artystycznej, biorąc udział we wspólnych wystawach[17].

Od roku 1915 Kisling w pełni świadomie oddalił się od kubizmu, uznając go za „przeciwny człowiekowi" i poszukując w swoim malarstwie, jak sam to określił kilka lat później „pierwiastka czysto ludzkiego"[18]. Wydaje się, że ważna rola, jaką odegrał Pankiewicz dla ukształtowania konstytucji artystycznej Kislinga, jak również spotkanie z Modiglianim, były decydujące dla ukształtowania jego własnej formy malarskiej[19]. Już w niektórych jego obrazach z 1914 roku „pojawił się - jak pisał Jerzy Malinowski - typ portretu smutnych, mizerabilistycznych postaci"[20], to należy jednak odnotować, że w obrazach Włocha predylekcja do wydłużonych stylizowanych postaci po raz pierwszy pojawiła się w 1909 roku, w obrazach takich, jak: *Amazonka*, *Portret Paula Alexandre'a* czy *Portret Jeana Alexandre'a*, by w pełni swojego artystycznego wyrazu rozkwitnąć w portrecie Paula Alexandre'a z lat 1911-1912 i kompozycji *Paul Alexandre przed szybą okna* z 1913 roku. Obraz Kislinga z roku 1916 *Młoda dziewczyna* czy *Portret Renée Gros* (przyszłej żony Kislinga), a także rysunek *Młoda siedząca kobieta* (1916) noszą już piętno inspiracji sztuką Modiglianiego.

Niezwykle interesującym obrazem Kislinga z tego czasu jest *Portret Jeana Cocteau*, datowany na 1916 rok. Wydaje się, że malarz skoncentrował w nim wiele swoich artystycznych inspiracji. Sposób ujęcia tematu przypomina jego własny obraz, o którym już wcześniej wspominaliśmy, *Anka Zborowska w pracowni Kislinga* z 1912 roku. Oba obrazy przedstawiają siedzącą postać widoczną w przestrzeni pomieszczenia wokół stojących w niej przedmiotów, ujętą z pewnej odległości, tak by można było ukazać dużą część wnętrza i jednocześnie, aby postać była jedynie jednym z jego elementów. Omawiane obrazy łączy także konstrukcja oparta na przekątnej, prowadzącej od lewego dolnego do prawego górnego narożnika obrazu. W późniejszym obrazie tworzy ją umieszczona w lewym dolnym narożniku sygnatura malarza, dalej postać siedzącego mężczyzny, oparcie jego fotela kończy zaś widok za otwartym oknem. Konstrukcja kompozycyjna przeprowadzona została bardziej klarownie i konsekwentnie od tej, z wcześniejszego o cztery lata obrazu. Oba obrazy w podobnym punkcie sytuują widza wobec sceny, również w obu ważnym elementem struktury linearnej obrazu jest rysunek desek podłogowych, wiążący pozostałe elementy. Zakończeniem przekątnej w dwu omawianych obrazach jest forma zamknięta w kwadrat, umieszczona w górnym prawym rogu kompozycji, z tym, że we wcześniejszym obrazie kwadratową formę opisuje dywan wiszący na ścianie, a w obrazie z 1916 roku jest to otwarte okno z fantazyjnie uformowaną balustradą, za którym widać boki dwóch budynków i chmurę na błękitnym niebie. Oba obrazy różni też malatura, swobodna cézanne'owska z wcześniejszego obrazu zamieniona została na starannie wykończoną, precyzyjnie określającą formy, oraz strefy światła i cienia w późniejszym. Chromatyka portretu Cocteau jest też śmielsza i ciekawsza. W odważnych zestawieniach fioletowego różu z błękitem i tonem pomarańczowym dostrzec można doświadczenia fowistów. Liryczna aura obrazu oraz jego miękka stylizacja przywołuje też malarstwo Modiglianiego, który w 1916 roku wykonał portret Kislinga. Sugestywną postać malarza, ujętą do pasa, namalował Włoch na tle ściany, a w prawej górnej części obrazu umieścił okno z wzorzystą balustradą, przypominającą tę z namalowanego przez Kislinga portretu Cocteau, który zapewne Modigliani oglądał. Wielość odniesień, jakie można dostrzec w omawianym obrazie Kislinga, nakazuje postrzegać go jako swoiste podsumowanie dotychczas zebranych artystycznych doświadczeń malarza.

Lata 1917- 1918 przyniosą kolejne styli-

16 Przy Joseph-Bara 3; J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*, s. 42.

17 Zob., J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*, s. 48; A. Wierzbicka, op. cit., s. 77.

18 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*,s. 44.

19 Kisling poznał Modiglianiego z polskim marszandem Leopoldem Zborowskim; A. Wierzbicka, op. cit., s. 50.

20 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*,s. 44.

styczne zmiany w malarstwie Kislinga, który wyraźniej zwrócił się w stronę dokonań fowistów, a przede wszystkim Deraina[21]. Martwe natury: *Cytryny, Owoce, Dzban i puchar owoców* czy akwarelowe pejzaże, dwa o tytule *Widok Sait-Tropez* i *Pejzaż*, wszystkie datowane na 1917 rok, noszą wyraźne cechy fowizmu, choć ze śladami wcześniejszych, postimpresjonistycznych doświadczeń. Szczególnie interesujący jest gwasz o tytule *Saint-Tropez* z 1917 roku, w którym sylwetowe formy opisane płaskim kolorem tworzą wyrazistą, przepełnioną napięciem, kompozycję. Rola, jaką malarz nadał chromatycznemu kontrastowi w tworzeniu malarskiego wyrazu, zbliża niektóre jego prace z tego okresu tak do fowizmu, jak i ekspresjonizmu. Zwłaszcza głębokie wewnętrzne napięcie cechujące wiele prac, każe widzieć je w kontekście malarstwa ekspresjonistycznego, choć sposób opisywania form i organizacji całości kompozycji nosi cechy swoistej dekoracyjnej stylizacji. Te właśnie cechy zbliżały poszukiwania Kislinga do twórczości polskiej grupy Formiści[22], z którą wspólnie wystawił swoje prace jesienią 1917 roku w Krakowie[23]. Można również odnaleźć zbieżność w obrębie tej stylistyki z malarstwem Zaka czy Makowskiego, co po latach było konstatowane przez różnych krytyków, takich jak choćby Franz Roh[24].

Rok 1917 okazał się przełomowym w życiu i karierze Kislinga. Tego właśnie roku, wspólnie z Picassem, Matissem i Modiglianim, wystawiał swoje obrazy w Galerie „Lyre et Palette". W tym samym roku miał wystawę w Londynie, Sztokholmie i Oslo, a w 1919 roku prezentował swoje prace w Galerie Druet, dwa lata później na Biennale w Wenecji i galerii Hansa Goltza w Monachium. W 1922 roku w Lipsku wydano pierwszą monografię artysty, napisaną przez Carla Einsteina[25].

Z 1917 roku pochodzi niezwykle interesujący obraz *Pracownia Kislinga* namalowany wspólnie z Modiglianim[26]. Tradycyjny, staranny i walorowy sposób opisywania form, a także ciepły kolorit czynią ten obraz dość wyjątkowym. Większość jednak obrazów namalowanych przez Kislinga do roku 1923 nacechowanych jest z jednej strony dekoracyjnymi wartościami, jakie niosły ze sobą doświadczenia fowizmu w zakresie kontrastu chromatycznego i konstrukcyjnej roli barwy w kreowaniu malarskiej wizji, z drugiej zaś wewnętrznym napięciem, płynącym z zaskakujących zderzeń kształtów, przeciwstawień ostrych form innym, otoczonym wijącym się ekstatycznie konturem, wzmacnianym gwałtownymi akcentami walorowo-chromatycznymi. Cechy te przepełniały obrazy Kislinga jakimś niepokojem, a nawet chorobliwą aurą. Ostrość i dobitność wydobywanych przez niego form czyniły je chłodnymi i nieprzeniknionymi. Uczucia odosobnienia i wyizolowania przepełniają widza w kontakcie ze stworzonymi przez niego wizjami, zawsze odległymi, choć pełnymi powabu i gracji. Ów dystans czyni malarstwo Kislinga odmiennym od przepełnionej intymnym ciepłem sztuki jego wielkiego przyjaciela Modiglianiego, pomimo że są między ich pracami tak duże stylistyczne zbieżności. Można też dostrzec w sztuce Kislinga z tych lat swoistą dwutorowość artystycznej produkcji, z jednej strony ekspresyjno-fowistyczne wizje, pełne ostrych, geometrycznych podziałów, z drugiej nieco bardziej miękkie, zmysłowe, w których dominują podziały oparte o linie faliste. I choć tę dychotomię można zauważyć w całej ówczesnej twórczości malarza, to szczególnie ostro podział ten rysuje się w jego malarstwie pejzażowym. Do pierwszego typu można zaliczyć obrazy olejne i akwarele przedstawiające widoki Saint-Tropez, do drugiego natomiast wiele spośród pejzaży prowansalskich.

W latach 1918-1923 pojawiły się także w kilku aktach Kislinga odwołania do wielkich mistrzów tego gatunku. Rysunek przygotowawczy i właściwy obraz o tytule *Popiersie z długimi włosami* z roku 1918 formą upozowania modelki, z charakterystycznie uniesioną prawą ręką chwytającą włosy za głową i lewą, zgiętą w łokciu, zbierającą opadające, długie włosy nieomylnie prowadzi do obrazu *Wenus Anadyomene* (*Narodziny Wenus*) i *Źródło* Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa[27].

21 O wpływie Deraina na malarstwo Kislinga wspomina T. Dobrowolski, op. cit., s. 264.

22 Ibidem, s. 106; Zob. J. Malinowski, *Malarstwo...*, s. 225.

23 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*,s. 42.

24 Ibidem, s. 44.

25 Ibidem, s. 48.

26 Ibidem, s. 40.

27 Kisling odwołując się do malarskiej europejskiej klasyki sięgał przede wszystkim do dorobku francuskich mistrzów przeszłości. („Żydowscy reprezentanci École de Paris, przejmując tradycję sztuki francuskiej, często

Podobną inspirację wielką klasyką europejską można odnaleźć w obrazie *Naga leżąca na trawie* z 1918 roku, który charakterystyczną, nieco frywolną pozą modelki przywołuje *Odaliskę* Françoisa Bouchera. Elementy klasycyzujące można także odnaleźć w dwóch rysunkach o tytule *Akt* z 1922 roku, które wydają się być nieco zmodyfikowanym wariantem upozowania modelki ze wspomnianych obrazów Ingresa. Niezwykłą urodą odznacza się rysunek o analogicznym tytule *Akt* i z tego samego 1922 roku, przedstawiający leżącą na brzuchu kobietę, ukazaną widzowi z profilu, z ręką podłożoną pod głowę i jedną nogą swobodnie osuniętą z łóżka. Jego niezwykła klarowność i doskonałość linii przywołuje najlepsze wzory gatunku.

Prace tego typu potwierdzały przywiązanie Kislinga do malarskiej tradycji europejskiej, tłumacząc jednocześnie niechęć malarza do drastycznych jej przewartościowań, jakich dokonywali kubiści z Picassem na czele. Taką właśnie postawę Kislinga należy wiązać z wpływem, jaki wywarł na niego przede wszystkim Pankiewicz, który był głęboko przekonany o celowości wprowadzania artystycznych innowacji wyłącznie w obrębie ikonograficzno-warsztatowej malarskiej śródziemnomorskiej tradycji, nie naruszając jej swoistego, przez stulecia tworzonego oblicza. Owe przeświadczenie zbliżyło wczesną twórczość Kislinga do artystycznych poszukiwań Modiglianiego i Soutine'a. I choć to właśnie ówczesne poszukiwania kubistów torowały drogę kolejnym artystycznym rewolucjom dwudziestego wieku, to dzisiaj, po ponad osiemdziesięciu latach, kiedy wielu artystów z Europy i Stanów Zjednoczonych powraca do łacińskiej ikonograficzno-warsztatowej tradycji, możemy z nowej perspektywy ująć i zrozumieć twórczość Kislinga, która w pełni została artystycznie ukształtowana i ukierunkowana w latach dwudziestych minionego stulecia. Oczywiście *oeuvre* malarza z tych lat obejmuje stylistycznie znacznie szerszy zakres, jednak wskazane kierunki wydają się być dla jego sztuki kluczowe i ostatecznie ją określające. Cały ten okres Kisling blisko był związany z kolonią artystów polskich w Paryżu i z Polską. Brał udział w prezentacji sztuki polskiej w Paryżu w 1920 i 1922 roku. Także w roku 1922 wystawiał w sekcji polskiej na I Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie i wstąpił do Związku Zawodowego Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich w Paryżu, którego prezesem był wówczas Józef Pankiewicz. Na przełomie 1923 i 1924 roku w Warszawie, a następnie w Krakowie zorganizowano wystawę Pankiewicza i związanych z nim w Paryżu malarzy, w której obok Haydena, Rubczaka, Zawadowskiego wystawiał również Kisling[28]. Należy jednocześnie dostrzec, że już w latach dwudziestych Kisling był artystą uznanym, którego kariera zawodowa rozkwitała, był też już wówczas jednym z najwybitniejszych przedstawicieli École de Paris. Wzrastało zainteresowanie jego malarstwem w całej Europie, a wspólna wystawa z Picassem, Matissem i Modiglianim świadczyła o jego niekwestionowanej pozycji w środowisku paryskim.

asymilowali się kulturowo i językowo"; cyt. za: J. Malinowski, *Malarstwo...*, s. 151; zob. A. Wierzbicka, op. cit., s. 65).

28 J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu...*, s. 49.

SUMMARY
Early works of Moise Kisling (1891-1953)

Moise (Mojżesz) Kisling (1891-1953) began his artistic training in Cracow, city of his birth. At the Academy of Fine Arts in Cracow he attended the studio of Józef Pankiewicz, a painter whose art was strongly related to the great European painting tradition. Kisling's paintings of his study period are characterized by easiness to adopt different painting styles. Influences of Cézanne's post-impresionism and decorativness typical for Pont-Aven School and early works by Matisse, interlace in his early paintings, revealing a vision full of youthful vitality and unpretentiousness.

In 1911 Kisling went to Paris, which was the European art center at the time. He stayed in famous „Bateau-Lavoir" on Montmartre. In local cafes he met the cubists - Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris and many other artists. He was linked to the École de Paris with such artists as Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Marc Chagall, Louis Marcoussis (Ludwik Markus) and Mela Muter. In 1913 Kisling exhibited his works at the Salon d'Automne, and one year later at the Salon des Independants.

Social contacts with Picasso, Braque and

Gris resulted in their one year trip to Ceret, South France, where he produced many paintings inspired by cubism. From 1915 Kisling fully consciously rejected cubism, which he thought it to be „antihumanistic". Since then he looked for „purely humanistic element" in his art. The years 1917 – 1918 brought the following stylistic changes in the painting of Kisling who more visibly turned to the achievements of Fauvists, most of all of Derain. In a few nude paintings done by Kisling between 1918 and 1923 references to the great masters of this genre are as well visible.

Early works of Kisling show his attachment to the great European painting tradition. At the same time they testify to his aversion to the drastic revaluation made by Cubists and Pablo Picasso. Although the Cubists' experiments paved the way for the following artistic revolution of the 20th century now, after 80 years, when many artists from Europe and the United States return to Latin iconographic tradition, we are able to see Kisling's works of early period in a different light. It is also noticeable that in the twenties Kisling was a well known artist whose career was flourishing as one of the most important representatives of the École de Paris. The interest in his art was increasing across the whole of Europe and the joint exhibition with Picasso, Matisse and Modigliani was the unquestionable proof of his artistic status among the Parisian avantgarde.

VIII

Tomasz Gryglewicz

Wilhelm Wyrwiński - zapomniany artysta

Nakreślony przez światową historię sztuki scenariusz rozwoju awangardy początku wieku XX wyznacza poszczególne etapy, przyjmując za punkt odniesienia środowisko paryskie, uzupełniane tylko niekiedy pobocznymi epizodami. Narrację awangardy wyznaczają daty 1905 fowizm i ekspresjonizm, 1908 kubizm, 1909 futuryzm, 1910 pierwsza abstrakcja. Model absolutnej dominacji paryskiego środowiska spychał na margines narrację sztuki pozostałą przestrzeń europejską. Przykładem może być zatopione w 1918 roku środkowoeuropejskie terytorium Monarchii Habsburgów, które rządziło się własną chronologią artystyczną, a Wiedeń przez pewien nawet okres aspirował do roli konkurenta Paryża, a szerzej Europy Zachodniej i Wschodniej.

Również w Wiedniu około 1905, wraz z wystąpieniem z Wiedeńskiej Secesji tzw. Klimt Gruppe, rozpoczął się okres nasilającej się antynaturalistycznej, ekspresjonistycznej reakcji na impresjonistyczny naturalizm i secesjonistyczny estetyzm. Nowe pokolenie startowało na wystawach Kunstschau w 1908 i 1909, gdzie pojawiła się młoda generacja spod znaku Neukunstgruppe, do której należeli twórcy urodzeni w latach 80. i 90. XIX wieku - najważniejszymi spośród nich byli Oskar Kokoschka i Egon Schiele.

Również w innych środowiskach dawnych C. K. Austro-Węgier pojawiły się około 1908 roku ugrupowania wczesnej awangardy, takie jak Nyolcak w Budapeszcie, czy Osma w Pradze. Kryzys ten nie ominął artystycznego Krakowa po śmierci Jana Stanisławskiego w roku 1907, i dotknął w pierwszym rzędzie Towarzystwo Polskich Artystów „Sztuka" oraz wstrząsaną strajkami zbuntowanej młodzieży Akademię Sztuk Pięknych. Pojawiły się nowe ugrupowania: Grupa Pięciu lub Grupa Zero. Odrzucono estetykę polskiego impresjonizmu na rzecz tendencji antynaturalistycznych i stylotwórczych. Konkurencyjnymi wobec Akademii, podobnie jak w Wiedniu, stała się Szkoła Przemysłu Artystycznego, a także środowisko związane z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana, Warsztatami Krakowskimi i Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Młodzież artystyczna odrzucała młodopolski estetyzm na rzecz postawy zaangażowanej społecznie i politycznie w rodzącym się wokół postaci Józefa Piłsudskiego ruchu niepodległościowym.

Postać Wilhelma Wyrwińskiego, malarza i grafika, została przypomniana w latach 90. na fali zainteresowania Józefem Piłsudskim i jego legionami, które nastąpiło po upadku systemu komunistycznego. Wanda Wyganowska w książce *Sztuka Legionów Polskich 1914-1918* parokrotnie wymienia nazwisko artysty oraz zamieszcza jego biogram i dwie reprodukcje jego rysunków: *Legionistę* i popularnego *Jelonka skaczącego ponad zasiekami między wojskami rosyjskimi a legionistami*[1]. Ten ostatni rysunek został odnotowany w publikacjach o Wyrwińskim, m.in. w broszurze Przecława Smolika o grafice książkowej i exlibrisach tego artysty z 1925 roku, jako „Ozdobnik z *Rzeczy Pięknych*". Smolik napisał, że: „W kompozycji tej występuje w całej pełni [...] niezwykle swobodne panowanie nad formą i zdobniczy charakter twórczości Wyrwińskiego, tak rzadki wśród grafików polskich, zwykle nie umiejących wyjść poza realistyczne pojmowanie zjawisk, narzucone im przez szkołę"[2].

---

1 Który został *nota bene* mylnie zaopatrzony w podpisie autorstwem Leopolda Gottlieba, jak sądzę na skutek błędu drukarskiego, gdyż w polskojęzycznym spisie ilustracji jest atrybuowany prawidłowo W. Wyganowska, *Sztuka legionów polskich 1914-1918*, Warszawa 1994.

2 P. Smolik, *Grafika książkowa i exlibrisy Wilhelma Wyrwińskiego*, Kraków 1925, s. 7. W rzeczywistości rysunek *Jelonka* (określanego także jako *Sarenka*) został umieszczony przy recenzji pośmiertnej wystawie Wyrwińskiego i Włodzimierza Koniecznego w Pałacu Sztuki w Krakowie, zamieszczonej w drugim numerze „Rzeczy Pięknych" w 1919 roku, pióra Kazimierza Witkiewicza, szwagra Wyrwińskiego

Na wizerunku artystycznym Wilhelma Wyrwińskiego, noszącego pseudonim Wilk, postaci w znacznie mierze zapomnianej, ciążą do pewnego stopnia jego wybitne zasługi oficera Legionów Polskich. Był członkiem Związku Walki Czynnej, później Strzelca, a po wybuchu wojny I Brygady. Zginął jako dowódca pociągu pancernego „Piłsudczyk", 28 grudnia 1918 roku w Persenkówce (według źródeł rodziny pod Medyką) jadąc na odsiecz Lwowa. Został oznaczony pośmiertnie Krzyżem Virtuti Militari i mianowany podpułkownikiem.

Jak napisał Franciszek Janczyk w obszernym nekrologu Wyrwińskiego, zamieszczonym w pierwszym numerze ilustrowanego czasopisma artystycznego „Wianki": „Kto widział jego pogrzeb 5 stycznia 1919 roku w Krakowie, tę masę ludzka o pochylonych głowach, o jednoimiennych nastrojach, o westchnieniach wśród spojrzeń refleksyjnych [...] Kto widział tę manifestacyję żałobną, ten zrozumiał, że śmierć nie tylko gubi, ale i rodzi, nie tylko usypia ale i budzi. Pojął, że pewnie o tej to zdradnej, bolesnej a silnej formie przemówienia do ludzkich uczuć marzył bezwiednie artysta Wyrwiński w godzinach bezruchu i kontemplacyi [...]. Do tej formy wyrażania się, szedł konsekwentnie i tak bez namysłu, że aż niemal instynktownie, niemal fatalistycznie. Jeśli napotykał przeszkody, łamał je z energią, która mu zjednała sławę znakomitego oficera i nieskazitelnego rycerza. Do tej formy szedł – i powiększył szereg tych, co odeszli na wieki"[3]. Wyrwiński spoczął w okazałym grobowcu, sponsorowanym przez państwo polskie, zaprojektowanym przez Stanisława Popławskiego na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Jego prace były pokazywane pośmiertnie parokrotnie na prestiżowych wystawach, wspieranych przez ówczesny establishment władzy, prócz wzmiankowanej wystawy, którą miał wraz z Koniecznym w 1919 roku w krakowskim Pałacu Sztuki, gdzie zaprezentowano jego 220 dzieł, m.in. na wystawie sztuki legionowej w krakowskim Pałacu Sztuki w 1924 roku i na Salonie Wiosennym 1931 im. Józefa Piłsudskiego w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w ramach wystawy pośmiertnej trzech legionistów - obok jego dzieł pokazano prace Włodzimierza Koniecznego i Kazimierza Młodzianowskiego.

Jednak nawet w nekrologu Janczyka zamieszczonym w „Wiankach" pojawiają się elementy analizy, wskazujące nie tylko na jego zasługi jako bojownika niepodległościowego, ale również na nowatorski charakter jego twórczości, na dążenie w kierunku ekspresjonizmu, nie nazwanego zresztą wprost przez tego krytyka. Tropem wydobycia istotnych, nowatorskich poszukiwań Wyrwińskiego w okresie poprzedzającym udział w walce legionów Piłsudzkiego podczas I wojny światowej podążyła Maria Rzepińska w artykule pt. *Wilhelm Wyrwiński. Przerwana droga twórczości*, opublikowanym w III tomie „Folia Historiae Artium" w roku 1966, jedynej obszerniejszej monografii artysty, jaka ukazała się po II wojnie światowej[4].

Pisała ona że: „Jego udział w walkach o niepodległość oraz żołnierska śmierć na polu bitwy przesłoniły artystę. [...] Ale już w rok po śmierci Wyrwińskiego Tytus Czyżewski pierwszy uznał w nim i ocenił wartości czysto plastyczne, abstrahując od legendy legionowej, której zresztą Wyrwiński był faktycznie jednym z najwybitniejszych ilustratorów"[5].

Wilhelm Wyrwiński, który urodził się w Kętach prawdopodobnie 30 grudnia 1885 roku (aczkolwiek ta data jego urodzin, pochodząca z fotokopii oficerskiej karty informacyjnej nie jest do końca pewna, była kwestionowana przez rodzinę artysty, a w nekrologach występują różne daty od 1881 do 1888 roku, zaś Wanda Wyganowska podaje rok 1882) należał do szerokiego pokolenia twórców europejskiej i polskiej awangardy urodzonych w latach 80. XIX wieku, takich jak Pablo Picasso (rocznik 1881), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885), czy Marcel Duchamp (1887). Studiował on na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych z przerwami w latach 1903-1914, zrazu w pracowni Józefa Unierzyskiego, później u Pankiewicza, a na koniec w pracowni Mehoffera. Rzepińska zwracała uwagę, że w tych samych latach co Wyrwiński, studiowali na krakowskiej

i współredaktora wydawanego przez krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe od 1918 periodyku. Wyrwiński, który zginął w 1918 roku, nie miał szans na szerszą współpracę z tym czasopismem, jak się mylnie uważa.

3 F. Janczyk, *Wilhelm <Wilk> Wyrwiński*, „Wianki" 1919, nr 1, s. 9.

4 M. Rzepińska, *Wilhelm Wyrwiński. Przerwana droga twórczości*, „Folia Historiae Artium", t. III, 1966, s. 95-122.

5 Ibidem, s. 102.

ASP tacy twórcy jak Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, Zofia Stryjeńska i „bezpośredni" jego kolega Tytus Czyżewski, a więc w większości przyszli formiści, a wcześniej w latach 1911-1913 uczestnicy krakowskich Wystaw Niezależnych, w których jednak nie brał udziału sam Wyrwiński. Można przypuszczać, porównując jego twórczość z dziełami wymienionych powyżej artystów, niejednokrotnie jego rówieśników lub kolegów z akademii z tego okresu, że gdyby nie zginął stałby się także formistą.

Rzepińska, szeroko prezentując krakowskie środowisko artystyczne lat 1900-1914, rolę oddziaływań postimpresjonizmu i secesjonizmu, a także nasilających się po 1910 roku informacji o awangardzie kubistycznej i futurystycznej, oraz analizując szczegółowo w tym kontekście poszczególne, dostępne jej dzieła Wyrwińskiego (które od tego czasu uległy dalszemu rozproszeniu), doszła do wniosku, że artysta ten znalazł się w centrum dokonującej się ewolucji krakowskiego malarstwa idącego w sensie najbardziej ogólnym w kierunku antynaturalistycznym. Zauważyła w malarstwie Wyrwińskiego silną inspirację twórczością Paula Gauguina, którą dzielił m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, zaś w jego rysunkach wpływy secesyjnego linearyzmu[6]. Wyrwiński bowiem, zanim dał się poznać jako rysownik legionowy, uzyskał rozgłos jako twórca karykatur i ilustracji satyrycznych, zwłaszcza w wychodzącym w Krakowie w latach 1911-1912 czasopiśmie „Abdera", a także autor plakatów i grafiki książkowej.

Jeżeli chodzi o starsze pokolenie historyków sztuki, badaczy polskiego malarstwa nowoczesnego, również Tadeusz Dobrowolski zwracał uwagę na elementy secesyjnej stylizacji w twórczości Wilhelma Wyrwińskiego, włączając go do swojej książki *Sztuka Młodej Polski*. Dobrowolski, działający na polu organizacji życia artystycznego w okresie międzywojennym, był doskonale zorientowany w funkcjonującej wówczas hierarchii ważności zjawisk w sztuce, która aktualnie została w znacznym stopniu zapomniana. Widocznie postać Wyrwińskiego jako ważnej osobowości, o której pamięć wówczas była wciąż żywa, odgrywała istotną rolę, gdyż Dobrowolski wielokrotnie przywołuje artystę w III tomie swojego *Nowoczesnego malarstwa polskiego*, jako punkt odniesienia dla wielu zjawisk artystycznych, oraz zamieszczając krótką charakterystykę jego twórczości.

Dobrowolski pisał, że „spadek po Wyspiańskim, regionalizm, mit lechicko-plemienny i supremacja linearnego rysunku nad barwną stroną malowidła składały się na zespół elementów właściwych wielu ówczesnym artystom, jak Rembowskiemu, Skoczylasowi, a później Stryjeńskiej. Linią posługiwali się chętnie: Leopold Gottlieb, Zygmunt Kamiński, Tymon Niesiołowski, Jacek Mierzejewski i polegli na wojnie oficerowie legionów, Wilhelm Wilk Wyrwiński i Włodzimierz Konieczny, który choć rzeźbiarz, zajmował się także rysunkiem"[7]. Do tej wyraźnie wyodrębnionej formacji Dobrowolski zaliczył także innych legionistów: Karola Zyndrama Maszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego.

Z problematyką rysunku ściśle wiąże się podkreślany przez wszystkich szczególny talent Wyrwińskiego do karykatury. Wykonywał on ilustracje satyryczne do czasopism, z których najbardziej znane zamieszczone znajdują się w wychodzącej w Krakowie w latach 1911 i 1912 „Abderze. Dwutygodniku satyryczno-artystycznym". Jego autorstwa w zachowanych w Bibliotece Jagiellońskiej numerach II rocznika „Abdery" z 1912 roku zamieszczonych jest 12 barwnych litografii i 3 czarno-białe ilustracje, umieszczone w tekście i na okładkach.

Są nimi kolejno: *Nowy pomnik w Krakowie* (nr 1, str. 1 tytułowa), *Napoleon: A gdzie moi Polacy? Wizja teraźniejszości 1912* (nr 1, str. 5), *Spóźnione amory* (nr 3, str. 16), *Tylu przyjaciół* (nr 4, str. 8), *Szczera miłość* (nr 4, str. 13), *Jak pies z kotem (obrazek z nad Sprewy)* (nr 5, str. 4), *Postępowi politycy* (nr 5, str. 12), *Nędza galicyjska* (nr 6, str. 1 tytułowa), mała ilustracja przedstawiająca krowy (nr 6, str. 7), *Krakowskie błoto i „postępowa" dorożka* (nr 6, str. 9), *Żona: Mój pierwszy mąż nie był tak nerwowy...*(nr 6, str. 12), *Hannibal ante portas* (nr 7, s. 5), *Co tam konstytucya! Główna rzecz tresura!* (nr 8, str. 1 tytułowa), ilustracja do *Pieśni wieczornej* Cz. Wr., przedstawiająca satyra przygrywającego

6 Mógł bezpośrednio zetknąć się z nim chociażby za pośrednictwem malarza Kazimierza Witkiewicza jego szwagra, spokrewnionego z Witkacym.

7 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s.63.

nimfom (nr 8, str. 9), *O Allah, Allah! Że też się tym włoskim psom niewiernym nie sprzykrzy szczekać na księżyc!* (nr 9, str. 1 tytułowa).

W „Abderze" satyryczne ilustracje publikowali znani artyści ze starszego pokolenia młodopolan: Kazimierz Sichulski, Alfons Karpiński, Włodzimierz Tetmajer. Ich ilustracje mają bardziej realistyczny charakter, uwzględniający elementy światłocienia i różnic walorowych. Zdecydowanie bardziej płaskie, linearne, deformowane i groteskowe są ryciny grupy młodszych artystów - obok Wyrwińskiego - takich jak Stanisław Szygell, Kazimierz Młodzianowski, Witold Małkowski, Jacek Mierzejewski, a także Iwo Gall oraz Teofil Terlecki.

Prace Wyrwińskiego z „Abdery" cechuje szczególna zjadliwość. Jak pisał w „Wiankach" przytaczany już w tym tekście Janczyk: „Świat stawał przed tą duszą dobrą i pogodną – nie zamaskowany, bez przyłbicy, pełen zniechęcającej nagości i śliny – jaką stwarza i jaką się kala [...]. Więc też nie dziwcie się - jeśli komizm karykatur Wyrwińskiego oblecze Wam twarze grymasem zawodu, owieje dusze smutkiem"[8]. Większość rycin Wyrwińskiego stanowi pełen drwiny komentarz do aktualnych światowych wydarzeń politycznych, część reprezentuje kąśliwą satyrę obyczajową. Bardzo przypominają one swoim charakterem ilustracje satyryczne z monachijskiego czasopisma „Die Jugend", także w warstwie plastycznej, aczkolwiek z okresu późniejszego tego pisma, gdyż Wyrwiński w mniejszym stopniu operuje elementami dekoracyjnymi, charakterystycznymi dla tzw. secesyjnej estetyki krzywolinijnej. Jego deformacja idzie w kierunku groteski, a niekiedy estetyki brzydoty. Czuje się także silny wpływ drzeworytów japońskim, z którymi ponoć zapoznał się Wyrwiński na prywatnych pokazach dla studentów ASP, organizowanych przez Feliksa Mangghę-Jasińskiego.

Talent wybitnego rysownika podkreślają wszyscy piszący o Wyrwińskim. Kazimierz Witkiewicz napisał w „Rzeczach Pięknych" w recenzji z pośmiertnej wystawy Wyrwińskiego i Koniecznego w Pałacu Sztuki, że „Prace pozornie niedopowiedziane, a nawet wyraźne szkice czy notatki Wyrwińskiego, dobitnie zaznaczają te cechy, które w każdym memencie działania artysty tworzą dzieła skończone. Czy to więc będą rysunki podane w kilku kreskach, czy opracowane subtelną tonacją ołówka, u tego rodzaju artysty, zawsze będą dziełami sztuki"[9].

Kazimierz Witkiewicz, najbliższy przyjaciel artysty i mąż jego siostry, wiedział dobrze, co pisze. Z jego zbiorów pochodzą oprawione w albumy dwie teki rysunków Wyrwińskiego, przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej. Reprodukowane dotychczas prace nie oddają nawet cienia ich poziomu, „pierwszorzędnych w tym rodzaju w sztuce polskiej, a nawet europejskiej" jak napisał Witkiewicz, bynajmniej nie przesadzając[10]. W rysunkach Wyrwińskiego dominują szkicowe studia zwierząt. W pierwszym rzędzie koni, które rysował m.in. w stadninach na Ukrainie oraz zaprzęgów końskich. Rysował także zwierzęta całkiem przyziemne, z gospodarstwa domowego, krowy, psy i koty oraz ptactwo: kury, kaczki pływające po stawie, a także pejzaże leśne, chałupy wiejskie. Szkice owe wykonywał często w miejscowości Zalas koło Tenczyka i Krzeszowic, gdzie w XIX wieku rezydowała rodzina Wyrwińskich. Rysunki wykonywane były miękkim ołówkiem, a czasami piórkiem i tuszem, cienką linią. Zachowały się także szkice akwarelowe. Ogólnie rzecz biorąc Wyrwiński swoimi szkicami i akwarelami wpisuje się jakby w linię zapoczątkowana przez Piotra Michałowskiego, aczkolwiek mniej jest studiów typów chłopskich.

W większym stopniu także odchodzi od realistycznego opisu rzeczywistości. Niekiedy studia zwierząt, zwłaszcza egzotycznych, robione w ogrodzie zoologicznym: lwów, małp, pawi a także wilków, służą mu jako studia przygotowawcze do jakiś kompozycji dekoracyjnych, albo do projektów zabawek, które wykonywał podczas krótkiego okresie zwolnienia z armii austriackiej, do której wcielono go po rozwiązaniu legionów. Zachowało się też trochę rysunków obiektów zabytkowych.

Wielkim zaskoczeniem jest również obfitość aktów żeńskich i męskich. Wykraczają one swoim poziomem poza studia akademickie. Postacie są ujmowane nieraz w ryzykownych skrótach. Najczęściej rysowane są miękkim ołówkiem o zdecydowanej, a zarazem zróżnicowanej kresce. Zachowały się studia wykonane fioletową kredką

8 Janczyk, s. 8.

9 K. Witkiewicz, *Z pośmiertnej wystawy w salach Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Rzeczy Piękne", R. III, 1919, nr 2, s. 15.

10 Ibidem.

lub piórkiem. Rysunki aktów, rysowane bardzo dynamicznie, mieszczą się w skali od realizmu do daleko posuniętego wyabstrahowania, sprowadzającego np. postać nagiej kobiety do skłębionego układu linii. W niektórych pracach występują próby geometryzowania wolumenu, a nawet w jednym z rysunków, wykonanym czarną akwarelą i pędzlem spotykamy stylistykę kubistyczną w rodzaju Art Déco, nasuwającą analogię z kubizmem czeskim. Wyrwiński wykonał także parę studiów aktów chłopięcych, bardzo zbliżonych stylistycznie do serii rysunków Oskara Kokoschki do *Die träumenden Knaben*. Ogólnie rzecz biorąc rysunki aktów Wyrwińskiego, wychodząc od realistycznego studium, podążają wyraźnie w kierunku ekspresjonizmu oraz tego, co możemy określić estetyka formistyczną. Szybko i żywiołowo rysowane, starające się uchwycić ruch postaci, przypominają – przy wszystkich różnicach - koncepcję tzw. 15 minutowych aktów, drezdeńskiej grupy Die Brücke: Bleyla, Kirchnera, Schmidt-Rottluffa, Müllera, Pechsteina czy Heckela, rysunki aktów Augusta Rodina, Gustava Klimta czy Egona Schielego.

Natomiast wiele rysunków wykonanych podczas działalności legionowej, które nie znajdują się w albumach, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej, szczególnie motyw żołnierzy w mundurach, nasuwają skojarzenie z analogicznymi studiami Egona Schiele z jego służby wojskowej, poprzez zastosowanie geometryzującej kreski, wydzielającej syntetyczne i zgeometryzowane fragmenty postaci.

Jeżeli chodzi o dzieła malarskie, które niestety w znacznej mierze uległy zniszczeniu lub rozproszeniu, dominują prace wykonywane techniką akwarelową. Jak ujął to Jerzy Remer w katalogu pośmiertnej wystawy Wyrwińskiego: „Maluje pejzaż, roślinność swego kraju, świat zwierzęcy, martwą naturę"[11], a także – trzeba dodać - portrety. Jeden z nich, przedstawiający Kazimierza Witkiewicza, znajduje się nadal w mieszkaniu Witkiewiczów przy ul. Smoleńsk w Krakowie w dawnym budynku Muzeum Techniczno-Przemysłowego, którego Kazimierz Witkiewicz był przez pewien czas dyrektorem. Reprezentuje interesujący przykład właściwego dla Wyrwińskiego syntetyzowania formy i alokalnej kolorystyki. W innych portretach Wyrwiński idzie w kierunku ekspresjonistycznego traktowania formy i intensywnej kolorystyki, przy zachowaniu pewnego rysu realizmu. Jak pisał Przecław Smolik: „Używa on zwykle tylko kilku zasadniczych, silnie nasyconych barwą, tonów. Rozkłada je obok siebie szerokimi plamami, albo energicznymi i gęstymi machnięciami pędzla, obrysowując sylwety grubą i śmiałą linią"[12]. Natomiast pejzaż znajdujący się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego, przedstawiający jezioro, który można zestawić z jednym z obrazów, wykonanych na Litwie przez Witkacego, jest malowany płasko, z silnie zaznaczonymi elementami linearnymi, kojarzonymi – w moim odczuciu niesłusznie – z estetyką secesyjną[13].

Poza malarstwem Wyrwiński dał się poznać jako grafik, twórca małych form graficznych, jakimi są ekslibrisy, oraz plakatów. Jeden z nich, znajdujący się w zbiorach biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, reprezentuje typ plakatu literniczego, nawiązującego do tradycji afiszy z końca XVIII wieku, a więc do stylistyki klasycyzmu stanisławowskiego. Tego typu stylistykę – obok folkloryzującej swojszczyzny - forsowały wówczas Warsztaty Krakowskie, z którymi współpracował Wyrwiński, utrzymując stały kontakt poprzez Kazimierza Witkiewicza ze środowiskiem związanym z Muzeum Techniczno –Przemysłowym.

W odróżnieniu od niektórych swoich kolegów z krakowskiej ASP, do których zaliczyć można

11 J. Remer, *Wilhelm „Wilk" Wyrwiński*, [w]: *Katalog Wystawy Prac Wilhelma Wyrwińskiego w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie*, marzec 1919, s. 3.

12 P. Smolik, *Wilhelm Wywiński. Artysta i jego twórczość <1887-1918>*, Kraków 1926, s. 15.

13 Prócz wspomnianego pejzażu w krakowskim Muzeum Narodowym znajdują się *Głowa górala*, ok. 1910, olej, tektura, 30,5 x 26,5 cm, nr inw. MNK II-b-1049 (300 172), dar Róży Aleksandrowicz i *Głowa pastucha* (ok. 1913) , olej, tektura, 34 x 28 cm, nr inw. MNK II-b-27 (54 049), dar Kazimierzowej Witkiewiczowe 1938 Wilhelma Wyrwińskiego. Także w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku znajduje się obraz Wyrwińskiego pt. *Portret mężczyzny*, 1905, papier, pastel, 57 x 44,30 cm, nr. inw. MPŚ-M/1058, w zbiorach od r. 1982. Poza tym w obiegu antykwarycznym znalazł się obraz należący kiedyś do Kazimierza Witkiewicza pt. *Portret mężczyzny w kapeluszu*, 1910, olej, tektura, 33,5 x 27,5 cm, wystawiony na ukcji nr 51, poz. 37, 11.12. 2004 r. w Salonie Desa na ul. Floriańskiej 13 w Krakowie.

w pierwszym rzędzie Tadeusza Makowskiego i Mojżesza Kislinga, którzy wyjechali do Paryża i działając w tamtejszej polskiej kolonii artystycznej, wtopili się w środowisko École de Paris, Wyrwiński pozostał w Krakowie, gdzie podzielił los wielu artystów polskich, tzn. wymienił karierę czysto artystyczną na działalność niepodległościową, w konsekwencji kończąc życie w znamiennym roku 1918, w roku odrodzenia Polski, ale równocześnie rozpadu C. K. Austro-Węgier, zaznaczonego symbolicznie śmiercią dwu genialnych artystów Gustawa Klimta i Egona Schielego.

SUMMARY

Wilhelm Wyrwiński. A forgotten artist

Wilhelm Wyrwiński's art is associated with the artistic phenomenon of Józef Piłsudski's Polish Legions, where he served as an officer under the pseudonym „Wolf". Born in the middle of the 80's of XIX century, he was killed in Persenkówka on 28 December 1918, commanding the armoured train „Piłsudczyk", which was on the way to relieve Lwów/Lviv. He was posthumously distinguished with a Virtuti Militari Cross and was given the rank of Lieutenant Colonel. During his time in the Legions, he executed a number of drawings in simplified synthetic form of, among others, soldiers (these can be compared to the analogous motifs in Egon Schiele from his time in the army during World War I) and a popular drawing of a deer colt jumping among the trenches. Before he became famous as a legionnaire artist, he was a popular figure in the Cracow milieu during the period preceding World War I, attracting attention with his portraits, landscapes, and still-lifes marked by elements of the new form of art associated with the influence of Paul Gauguin and Paul Cézanne. He was also well-known for his illustrations, posters, satirical drawings, and publications in the Cracow periodical „Abdera" (1912). He was taken to be an outstanding drawer, who, taking up motifs from the immediate environment (human figures, acts, animals - most importantly horses - and landscapes), rejected a detailed description of reality and aimed at synthesis and expression. Art criticism counted him a member of the young Cracow artists such as Jan Rembowski, Leopold Gottlieb, Karol Maszkowski, Jacek Mierzejewski, Kazimierz Młodzianowski, Tymon Niesiołowski, or Zofia Stryjeńska, who all used the drawing as the favourite means of expression. He belonged to the generation of Stanisław Ignacy Witkiewicz, Leon Chwistek and Tytus Czyżewski, with whom he was on friendly terms. But for his untimely death, he would, in all probability, have joined the in-between-war movement of the Polish avant-garde and the Formists.

IX

Katarzyna Woźniak

„Młoda Sztuka" - stracona szansa na nowoczesność

Na temat Towarzystwa Artystów Plastyków „Młoda Sztuka" nic dotychczas nie napisano. Zachowały się jedynie: informacja w „Kurierze Warszawskim" o założeniu Towarzystwa[1], dwa katalogi[2], kilka recenzji z wystaw[3], a także wspomnienia członków grupy[4], natomiast we współczesnych publikacjach uwzględnia się „Młodą Sztukę" tylko marginesowo[5].

Towarzystwo powstało w styczniu 1912 roku, z inicjatywy byłych studentów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W latach przed pierwszą wojną światową skupiało wszystkich najzdolniejszych, młodych, warszawskich plastyków.

Otwarcie w 1904 roku Szkoły Sztuk Pięknych ożywiło ruch artystyczny w Warszawie. Jednak jak pisał Wacław Teofil Husarski „orientacja nie była łatwa. Nie było muzeum, które by ją ułatwić mogło, nie było śladu tradycji. Trzeba było kierować się własną intuicją"[6]. Młodzi artyści, absolwenci Szkoły mieli do wyboru wiele kierunków, doktryn i teorii. Poznali je kontynuując studia w Paryżu. Zwrócili się ku prymitywizmowi. Ich dążeniem – jak pisał Husarski - był: „związek z tradycją i przeszłością sztuki polskiej, z tym, co w niej poza wpływami szkół obcych, rdzenne było, zasadnicze, nieświadome częstokroć narodowe, z tym, co jest wspólne sztuce cechowej krakowskiej i przydrożnym po wsiach figurom, płaskorzeźbom, zdobiącym jedyne w swoim rodzaju fasady w Kazimierzu, lub Zamościu i góralskim na szkle bohomazom"[7]. Pierwsi absolwenci Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych nie mieli łatwego startu. W Warszawie nie było instytucji, która wspierałaby młodych. Organizowane przez Zachętę wystawy nie prezentowały wysokiego poziomu.

Młodzi artyści utworzyli więc własne Towarzystwo, które nazwali „Młoda Sztuka". Za jego zapowiedź można dziś uznać zabawę karnawałową urządzoną w 1908 roku przez studentów WSSP, którą nazwano balem „Młodej Sztuki"[8]. Celem grupy było podniesienie kultury artystycznej „poprzez wprowadzenie sztuki do przemysłu i rzemiosł oraz przez rozwój zdobnictwa w najszerszym zakresie"[9]. Tą drogą zamierzano również polepszyć warunki materialne artystów. „Towarzystwo – deklarowano - pomagać będzie swym członkom do wykształcenia się we wszystkich działach sztuki dekoracyjnej"[10]. Towarzystwo miało prawo zakładać specjalne biblioteki, czytelnie, warsztaty, organizować wykłady i odczyty, wydawać czasopisma poświęcone sztuce, urządzać wystawy. Zapowiedziano również wydanie

1 „Kurier Warszawski" 1912, nr 32, s. 2.

2 *Katalog I wystawy Towarzystwa „Młoda Sztuka" w TZSP*, Warszawa 1913; *Młoda Sztuka. Katalog wystawy w TZSP*, Warszawa 1914.

3 J. Kleczyński, *Wystawy warszawskie*, „Sztuka" 1913, t.3, z. 10, s. 171-172; W. T. Husarski, *Pologne*, „L'Art et les Artistes" 1913, nr 104, s. 101; W.T. Husarski, *Młoda Sztuka*, „Kronika Artystyczna" 1914, z. 3/4, s. 86-89; F. Lubierzyński, *Z wystaw Zachęty*, „Polska Scena i Sztuka" 1914, R. I, nr 1, s. 20-23; *Wystawa Plastyków*, „Świat", 1915 nr 50, s. 6.

4 S. Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuki Piękne" 1927/1928, R. IV, s. 1-14; W. T. Radwan, *Życiorys Wacława Radwana*, rkps z 03.04.1961 (ksero), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Materiały Słownika Artystów Polskich

Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni z sztuką*, Warszawa 1975.

5 J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972; A. Sieradzka, *Bal „Młodej Sztuki" w 1908 roku i jego reminiscencje plastyczne i literackie*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, nr 2, s. 187-198; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918*, Kraków 1999; *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001.

6 W. T. Husarski, op. cit., s. 86.

7 Ibidem.

8 K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965; A. Sieradzka, op. cit., s. 187-198.

9 „Kurier Warszawski", op. cit.

10 Ibidem.

promocyjnego katalogu, w którym zamieszczone miały być w celach reklamowych reprodukcje prac artystów należących do „Młodej Sztuki". Wyodrębniono działy: malarstwa kościelnego, sztuki drukarskiej, zdobnictwa, dekoracji teatralnych, reklamy artystycznej, a także mody[11]. Stałe biuro Towarzystwa miało udzielać informacji i sporządzać kosztorysy prac[12].

Członek Towarzystwa, Wacław Teofil Husarski, napisał w recenzji wystawy z 1914 roku, że „dążenia Młodej Sztuki są właściwie dalszym ciągiem tego, co poczęli swego czasu Wyspiański i Mehoffer. [śladem ich] stara się >Młoda Sztuka< poszukiwania swoje stylistyczne oprzeć na tradycji, a po części na sztuce ludowej"[13]. Na program „Młodej Sztuki", w dużej części dotyczący sztuki stosowanej, wpłynął zapewne jeden z jej członków, a jednocześnie profesor WSSP, Edward Trojanowski. W 1901 roku był on współtwórcą krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, a także redaktorem czasopisma przez nie wydawanego. Trojanowski zajmował się sztuką dekoracyjną, wprowadzał motywy ludowe do zdobnictwa, dążył w swych pracach do unowocześnienia i uszlachetnienia rzemiosła. W WSSP prowadził ćwiczenia zdobnicze pod nazwą „sztuki stosowanej". Był też autorem broszury *Odrodzenie rzemiosła polskiego* wydanej w 1915 roku[14]. Do zarządu Towarzystwa „Młoda Sztuka" zaproszono także pierwszego dyrektora Szkoły malarza Kazimierza Stabrowskiego.

Jednak nie tylko polscy profesorowie wpłynęli na młodych artystów. Ważnym etapem dla wielu przyszłych członków grupy były dalsze studia w Paryżu. Prawie połowa z nich kontynuowała naukę w stolicy Francji. Jak pisała Katarzyna Nowakowska-Sito, Polaków przyjeżdżających w tym czasie do Paryża „cechował przeważnie dystans do bardziej radykalnych rozwiązań. Częstą inspiracją stawał się zanurzony w klimacie symbolizmu prymitywizm Pierre'a Puvis de Chavannesa oraz neotradycjonalizm Maurice'a Denisa, stanowiąc etapy, którymi dochodzono najczęściej na późniejsze klasycyzujące pozycje. W czasie tym wzmagał się bowiem odwrót od indywidualizmu, dążenie do stylu, do trwałych sprawdzonych od wieków reguł i czerpania z różnorodnych tradycji"[15]. Tendencje klasycyzujące, których źródłem była teoria Maurice'a Denisa głoszącego dążenie do dekoracyjności opartej na klasycznych wzorach i artystycznych konwencjach włoskiego *quattrocenta* i *cinquecenta*, narodziły się około roku 1910. Spośród członków „Młodej Sztuki" u Marice'a Denisa w Académie Ranson uczyli się Zofia Trzcińska-Kamińska i Zygmunt Kamiński. Trzcińska-Kamińska zamierzała przetłumaczyć na język polski i wydać jego pochodzącą z 1912 roku pracę *Théories*. W roku 1913 uzyskała zgodę autora. Jednak wybuch wojny uniemożliwił zrealizowanie tego przedsięwzięcia[16].

Maurice Denis dążył do odrodzenia sztuki kościelnej i malarstwa ściennego. Także artyści „Młodej Sztuki" postulowali ścisły związek malarstwa z architekturą. Wielu z nich wykonywało polichromie w kościołach. Zaprzyjaźniony z architektami Zygmunt Kamiński pisał w swych wspomnieniach, że odrodzenie i rozwój malarstwa oraz rzeźby, może nastąpić przede wszystkim poprzez architekturę, według niego „malarstwo osiąga najpełniejszy wyraz w łączności z architekturą"[17]. Wśród członków grupy znaleźli się także architekci: Romuald Gutt, Rudolf Świerczyński, Franciszek Polkowski-Krzywda i Jan Koszczyc-Witkiewicz.

Teksty Maurice'a Denisa drukowano między innymi w „Museionie", w którym funkcję paryskiego redaktora pełnił w 1911 roku późniejszy członek „Młodej Sztuki", Stanisław Rzecki. Jak podkreśla Katarzyna Nowakowska-Sito „Museion" był u nas „pierwszym zwiastunem klasycyzmu. Drogą ku niemu w sztukach pięknych był [...] swoisty archaizm i prymitywizm wyraźny zwłaszcza w reprodukowanych na łamach pisma pracach Borowskiego, Zaka czy Rzeckiego"[18]. Po raz pierwszy wyraźnie, o zwrocie ku prymitywizmowi, o stylizacji i dekoracyjności malarstwa w Polsce, mówiono właśnie przy okazji drugiej wystawy „Młodej Sztuki" otwartej w marcu 1914

11 Ibidem.
12 Ibidem.
13 W.T. Husarski, op. cit., s. 89.
14 E. Trojanowski, *Odrodzenie rzemiosła polskiego*, Warszawa 1915.
15 K. Nowakowska-Sito, *Rytm – historia i charakter stowarzyszenia*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, op. cit., s. 21.
16 Z. Kamiński, op. cit., s. 447.
17 Ibidem, s. 511.
18 K. Nowakowska-Sito, op. cit., s. 22.

roku[19].

Przed wieloma już laty Joanna Pollakówna zauważyła, że rok 1913 i początek 1914 zapowiadały zmiany w polskiej sztuce. W prasie artystycznej pojawiały się coraz częściej artykuły poświęcone kubizmowi, futuryzmowi i ekspresjonizmowi. Nowe prądy w sztuce dały się odczuć również w Warszawie między innymi dzięki wystawie „Młodej Sztuki"[20].

Towarzystwo „Młoda Sztuka" zorganizowało w Zachęcie dwie wystawy. Pierwsza odbyła się na przełomie kwietnia i maja 1913 roku. Siedemnastu artystów zaprezentowało 74 prace. Wystawa „Młodej Sztuki" pisał Jan Kleczyński „zgromadziła przeważnie poszukiwaczy nowych dróg. I dlatego o niej w Warszawie głucho. >Inaczej< to malowane - więc też dzienniki wybałuszyły oczy na tych ludzi, jak na dziwowisko"[21]. Zainteresowanie krytyki wzbudziły prace: Czesława Młodzianowskiego, Tadeusza Pruszkowskiego i Romualda Kamila Witkowskiego.

Apogeum krótkiej, bo przerwanej wojną działalności „Młodej Sztuki" była druga wystawa w marcu 1914 roku. Zaprezentowano wówczas 108 prac wykonanych przez dwudziestu plastyków i architektów, których nazwiska w większości są dziś zapomniane. W prasie pojawiły się zarówno pozytywne jak i negatywne recenzje. Feliks Lubierzyński skrytykował wystawę. Zarzucał artystom, że w pracach swych nawiązują do sztuki dawnej: średniowiecznej, perskiej i ludowej. „Cechą bowiem najbardziej charakterystyczną dla wystawy Młodej Sztuki jest błąkanie się, błąkanie po całym obszarze dziejowym sztuki europejskiej i azjatyckiej, przy czym tych >młodych< pociąga widocznie nie to, co jest naprawdę młode i mocne, ale raczej wszystko, co posiada znamiona anemii lub histerii, albo też zastygło już na zawsze w bezdusznej martwocie. [...] Cały ten kierunek Młodej Sztuki jest chybiony, nie daje on nic indywidualnego, istotnie twórczego, wszystko jest tylko naśladownictwem i pozą - dla rozwoju kultury polskiej bez żadnego zgoła znaczenia"[22]. Jednak to, co zarzucał grupie Lubierzyński, Husarski, jak już było powiedziane członek „Młodej Sztuki", uważał za zaletę. Według niego prace te były „reakcją przeciwko brutalnościom naturalizmu i tęsknotą do sztuki prostej, intuicyjnej, naiwnie natchnionej; wynika [to] z potrzeby powrotu do podstawowych zasad sztuki, t.j. do ładu dekoracyjnego, do kompozycyjno-architektonicznego sensu. Stąd ścisły związek malarstwa tego z architekturą"[23].

W tym samym mniej więcej czasie „o dekoracyjności pojętej podobnie - jak zauważyła Pollakówna - tj. raczej jako o konstrukcji obrazu, mówił w pierwszym swoim programowym artykule Zbigniew Pronaszko"[24]. W latach 1911-1912 wykonał on projekt ołtarza oraz polichromii do kościoła Ojców Misjonarzy w Krakowie. Malowidło to według Heleny Blum nawiązywało do włoskiego *quattrocenta*[25]. Także artyści „Młodej Sztuki" odwoływali się do sztuki tego okresu. O Janinie Bobińskiej-Brzezińskiej pisano, że „quattrocentyzuje"[26] i że prace jej „mają coś z wdzięku włoskich prymitywów, choć może są bardziej ascetyczne w kolorze"[27]. „Przejęcie się sztuką włoskiego wczesnego renesansu i polskich prymitywów"[28] zauważyli krytycy również w *Świętej Rodzinie*[29] Bronisława Bryknera. Artysta „dał tym razem *Świętą Rodzinę*, nadającą się co prawda, bardziej na polichromię, niż na obraz, ale zdradzającą zarazem pewne dążenia w kierunku subtelnej prostoty odczucia i wyrazu, śmiałych skrótów i uproszczeń rysunkowych, ładu i sensu kompozycyjnego, [...] które pozwalamy sobie uważać za zwiastowanie nowego w sztuce polskiej kierunku, za odgłos polskiego mistycyzmu i polskiej uczuciowości"[30]. Także o Henryku Grombeckim, Wacławie Husarskim i Tadeuszu Pruszkowskim pisano, że nawiązują do włoskich prymitywów.

Artyści „Młodej Sztuki" czerpali również inspiracje ze sztuki średniowiecznej i perskiej. Rysunki i freski Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej naśladowały „nieudolność" – jak wówczas uważa-

19 Ibidem, s. 25.
20 J. Pollakówna, op. cit., s. 29.
21 J. Kleczyński, op. cit., s. 172.
22 F. Lubierzyński, op. cit., s. 21-22.
23 W. T. Husarski, op. cit., s. 88.
24 J. Pollakówna, op. cit., s. 29.
25 H. Blum, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1983, s. 12-13.
26 *Warszawski salon wiosenny*, „Sztuka" 1914, z. XXXXII, s. 257.
27 K. Glinka, *Salon wiosenny*, „Wieś i Dwór" 1915, z. 6, s. 22.
28 *Warszawski salon wiosenny*, op. cit.
29 *Salon wiosenny 1914*, Katalog TZSP, Warszawa 1914.
30 *Warszawski salon wiosenny*, op. cit.

no, malarzy średniowiecznych[31]. Kamiński zaś pisał: „moja żona wystawiła parę sporych rozmiarów kompozycji olejnych, malowanych techniką laserunkową na biało zagruntowanych deskach. Obrazy przedstawiały postacie na tle architektury. Traktowane były z przemyślanym prymitywizmem i przypominały styl malarski Cranacha"[32]. Natomiast Lubierzyński pisał o Pruszkowskim, że „przypomina nam szeregiem studiów olejnych i rysunkowych nie tylko średniowiecze, ale i poniekąd starą Persję"[33]. Według niego także malowane przez Mariana Szymanowskiego pejzaże i kwiaty przypominały wzorzyste perskie dywany[34]. Perskie miniatury wpłynęły na kompozycję *Boruty* Tadeusza Pruszkowskiego[35]. Praca powstała jeszcze przed powrotem artysty do kraju[36]. Tematyka obrazu jest jednak polska, wiąże się z rodzinnymi stronami Pruszkowskiego, który urodził się w Borucicach, będących według legendy stałą rezydencją diabła-szlachcica, Boruty.

O rosnącym zainteresowaniu Europy Zachodniej sztuką perską świadczyła pierwsza wielka wystawa sztuki islamu, która odbyła się w Monachium w 1911 roku[37]. Wilhelm Mitarski pisał w 1913 roku o dwóch kolejnych wystawach miniatur perskich urządzonych w Paryżu[38]. Przy innej okazji wspominał także o zainteresowaniu Europy sztuką buddyjską[39].

W związku z trwająca wojną, w sierpniu roku 1915 po opuszczeniu Warszawy przez Rosjan Towarzystwo na ogólnym zebraniu ogłosiło zawieszenie działalności i przystąpienie jego członków do Legionów. Fundusze „Młodej Sztuki" postanowiono przeznaczyć na ekwipunek. Jednak jeszcze pod koniec roku 1915 przy ulicy Brackiej 23 otwarto wystawę prac grona artystów skupiających się wokół Towarzystwa „Młoda Sztuka". Krytycy wyróżnili prace rzeźbiarskie Edwarda Wittiga i Stanisława Jackowskiego oraz malarskie Kamili Brzoskówny, Witkowskiego, Aleksandra Grąskiewicza i Stanisława Szygella. Wystawę określono jako interesującą, „poucza nas bowiem o prądach i kierunkach, jakie panują wśród młodszego pokolenia naszych artystów" - podkreślano[40].

Piszący w roku 1925 o nowych kierunkach w sztuce polskiej Szczęsny Rutkowski, przed laty członek „Młodej Sztuki", twierdził, że zmian w niej dokonała generacja malarzy tworzących ugrupowania „Młoda Sztuka", Formiści, Rytm i Blok[41]. Zauważył również, że „wysiłki poszły w dwóch rozbieżnych kierunkach. „Młoda Sztuka" i „Rytm" gromadziły przeważnie artystów, pragnących tworzyć dzieła sztuki w znaczeniu tradycyjnym, nawiązujących zerwany przez impresjonistów kontakt z przeszłością"[42]. „Tadeusz Pruszkowski i Irena Łuczyńska-Szymanowska – według Rutkowskiego – zbliżają się przez swoją szeroką i śmiałą technikę, operowanie światłocieniem, gamą kolorystyczną do mistrzów baroku [...] Slendziński i Kamiński Zygmunt są świadomymi wskrzesicielami klasycznej tradycji"[43].

Rutkowski podkreślił również, że po zaprzestaniu działalności „Młodej Sztuki", niektórzy artyści z nią związani, wystawiali razem z Formistami w Polskim Klubie Artystycznym, a następnie należeli do Rytmu[44]. Z Formistami związani byli: Pruszkowski, Rutkowski, Witkowski, Jerzy Zaruba. Do Rytmu[45] należeli: Husarski, Kamiński, Pruszkowski, Rzecki, Witkowski, Wittig, Zaruba.

Przede wszystkim jednak artyści „Młodej Sztuki" kontynuowali działalność artystyczną w Polskim Klubie Artystycznym, który powstał na przełomie lat 1916 i 1917 z siedzibą w hotelu „Polonia". Niewątpliwie rolę łącznika odegrał tu Wittig współtwórca Klubu. Sekcję Plastyków PKA, w której zarządzie znaleźli się artyści wywodzący się z „Młodej Sztuki" zaliczyć można do awangardy artystycznej tego okresu. Wiele spośród wystaw urządzonych w Klubie „stanowiło ważne wydarzenia w życiu artystycznym stolicy, a jedno-

31 F. Lubierzyński, op. cit., s. 22.
32 Z. Kamiński, op. cit., s. 479.
33 F. Lubierzyński, op. cit., s. 22.
34 Ibidem.
35 S. Rutkowski, op. cit., s. 8.
36 Ibidem.
37 *Arcydzieła sztuki perskiej ze zbiorów polskich*, katalog wystawy pod red. T. Majdy, Muzeum Narodowe w Warszawie, , Warszawa 2002, s. 28.
38 W. Mitarski, *Miniatury perskie*, „Świat", 1913, nr 33, s. 6.
39 W. Mitarski, *Sztuka buddyjska*, „Sztuka", 1914, z. 19, s. 47-48, z. 20-22, s. 113-117.
40 *Wystawa Plastyków*, „Świat", 1915, nr 50, s. 6.
41 S. Rutkowski, *Nowe kierunki w polskich sztukach plastycznych*, „Świat", 1925, nr 15, s. 34.
42 Ibidem.
43 Ibidem.
44 Ibidem.
45 K. Nowakowska-Sito, op. cit., s. 15.

cześnie świadczyło o randze i postawie tej instytucji, popierającej różne kierunki awangardowe i występującej przeciw wszelkim monopolom w dziedzinie sztuki"[46]. W 1920 roku otwarto w PKA Wystawę Formistów, a następnie pierwszą wystawę prac Mieczysława Szczuki, w 1921 odbyła się wystawa Szczuki, Stażewskiego i Millera[47]. Była to już zapowiedź zmian. W latach pierwszej wojny światowej dojrzało nowe pokolenie artystów, którzy stworzyli awangardę sztuki polskiej.

Wacław Husarski twierdził, że „Młoda Sztuka" posiadała wszelkie dane „do wytworzenia nowego w sztuce polskiej kierunku. Jeżeli kierunek ten nie wyłonił się jeszcze w całej swej pełni - wina to nad miarę i siły nasze trudnych warunków, w których dane jest nam rozwijać się artystycznie, pracować i tworzyć"[48]. Członkowie „Młodej Sztuki" byli pokoleniem artystów, którzy nie wykorzystali swojej szansy na stworzenie nowoczesnego kierunku w sztuce polskiej. Nie sprzyjała im ówczesna sytuacja - brak instytucji wspierającej młodych oraz wojna.

Dziś można jednak powiedzieć, że główną przyczyną był zbyt mały radykalizm grupy. Do Towarzystwa ze względu na osiągnięcia i zasługi zaproszono profesora Trojanowskiego. Podobnie znalazł się wśród jego członków sam dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, profesor malarstwa, Kazimierz Stabrowski. Właśnie ich udział w „Młodej Sztuce" dowodził mało nowatorskiej postawy, oparto się na programie z początku wieku, a więc sprzed około dziesięciu lat. Artyści „Młodej Sztuki" odrzucili, to co prezentowało sobą Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych – dziewiętnastowieczny naturalizm z elementami impresjonizmu, stosowane przy malowaniu tematów historycznych. Nie wykorzystali jednak w pełni szansy na stworzenie nowego kierunku. Dokonania „Młodej Sztuki" były zaledwie zwiastunem przyszłych zmian. Zapoczątkowany przez Towarzystwo prymitywizm był jedynie zapowiedzią przyszłego nowego klasycyzmu, propagowanego dziesięć lat później przez Rytm.

Spis członków „Młodej Sztuki" jest niepełny, gdyż nie udało się znaleźć informacji o niektórych artystach. Mimo kontynuacji działalności w Polskim Klubie Artystycznym, byli członkowie „Młodej Sztuki", nie należeli w dwudziestoleciu międzywojennym do grona czołowych twórców. W 1918 roku, po zakończeniu pierwszej wojny światowej byli już ukształtowanymi twórcami, mieli około trzydziestu pięciu lat. Jednak tylko niektóre nazwiska stały się znane. Przede wszystkim Pruszkowski jako profesor SSP a później rektor ASP w Warszawie oraz architekci Gutt, Świerczyński i Koszczyc-Witkiewicz. W późniejszym okresie wielu spośród dawnych członków „Młodej Sztuki" w ogóle nie zajmowało się pracą artystyczną, poświęcili się pracy dydaktycznej lub dziennikarstwu.

Prace artystów „Młodej Sztuki" są bardzo zróżnicowane stylowo i tematycznie. Jednak mimo na ogół niskiego poziomu artystycznego są interesujące, gdyż prezentują różnorodną i bogatą twórczość młodego, warszawskiego środowiska artystycznego skupionego przed pierwszą wojną światową wokół Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Spis artystów związanych z „Młodą Sztuką"

1. Zofia Billauer-Węgierkowa 1893-1975
2. Janina Bobińska-Brzezińska 1884-1973
3. Michał Boruciński 1885-1976
4. Bronisław Brykner 1884-1969
5. Jan Brzeziński 1885-1967
6. Kazimierz Brzeziński-Mora 1887-1944
7. Kamila Brzoskówna -1917
8. Jadwiga Buharewicz-Hewelke 1892-1966
9. Edward Butrymowicz 1879-1944
10. Stanisława Centnerszwerowa 1889-1943
11. Wacław Zbigniew Czerny 1885-
12. Janina Dunin-Borkowska
13. Zdzisław Eichler 1883-1949
14. Ksawery Glinka 1890-1957
15. Aleksander Grąskiewicz 1879-
16. Henryk Grombecki 1883-1933
17. Romuald Gutt 1888-1974
18. Wacław Teofil Husarski 1883-1951
19. Stanisław Jackowski 1887-1951
20. Ignacja Johnowa 1867-1953
21. Zygmunt Kamiński 1888-1969
22. Zofia Katarzyńska-Pruszkowska 1887-1957
23. Jadwiga Kernbaumówna-Handelsman 1883-1973
24. Jan Koszczyc-Witkiewicz 1881-1958
25. Aleksander Kuszewski
26. Irena Łuczyńska-Szymanowska 1890-1966
27. Maria Mierczyńska
28. Alfred Miller 1886-1964

46 H. Kubaszewska, *Polski Klub Artystyczny*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 543.

47 Ibidem, s. 542-543.

48 W. T. Husarski, op. cit., s. 89.

29. Czesław Młodzianowski 1885-1938
30. Piotr Ostrowski
31. Zofia Plewińska 1888-1944
32. Franciszek Polkowski-Krzywda 1881-1949
33. Tadeusz Pruszkowski 1888-1942
34. Wacław Teofil Radwan 1887-1962
35. Wojciech Rakowski 1887-1962
36. Szczęsny Rutkowski 1887-1940
37. Stanisław Rzecki 1888-1972
38. Kazimierz Stabrowski 1869-1929
39. Stanisław Szygell 1881-1941
40. Marian Szymanowski 1881-
41. Aleksander Świdwiński 1887-1952
42. Rudolf Świerczyński 1887-1943
43. Tadeusz Tołwiński 1887-1951
44. Edward Trojanowski 1873-1930
45. Zofia Trzcińska-Kamińska 1890-1977
46. Maria Wertenstein 1895-1949
47. Kamil Romuald Witkowski 1876-1950
48. Edward Wittig 1879-1941
49. Jerzy Zaruba 1891-1971
50. Tadeusz Zieliński 1883-1925

SUMMARY

„Young Art" - A lost chance for modernity

The opening of Art School in 1904 refreshed artistic movement in Warsaw. But the first graduates of Art School did not have an easy start. There was no institution that would support the young. In 1912 the artists made their own institution, which they called 'Young Art' („Młoda Sztuka"). Before the Second World War all of the most tallented, young Warsaw artists attended their institution.

The institution had the right to open special libraries, reading labs, workshops to organise lectures to publish journals about art, and to organise exhibitions and shows but not much of these plans were realized. They had separate departments: church art, art of publishing decoration, theatre decoration, artistic commercial, clothing design.

The most important period for the future members of the institution was their study in Paris. In 1910 almost half of them continued studiyng in the capital of France. The artists of „Young Art" turned to primitivism. They were well acquainted with the theory of Maurice Denis, who thought that art should be supported by classical pattern and artistical conventions of Italian *quattrocento* and *cinquecento*. They where also inspired by medieval and Persian art.

Members of „Young Art" where the artistic generation, who did not take the chance to start a new age in Polish art. Their situation was hopeless, no institutions helping the young until the war existed. Accomplishments of the young art were only the forerunners of the future changes. Started by the institution primitivism was only the promise of the future new classicism, popularized ten years later by Warsaw group Rytm (Rhythm).

Mirosław Wachowiak

Epoka czystego koloru - twórczość Józefa Pankiewicza w latach 1914-1919

Domyśla się pan, że niezbyt wiele pracowałem. Jednakże była chwila, kiedy pogrążyłem się w dociekaniach teoretycznych i retorycznych, które pochłaniały moją myśl całkowicie. Doszedłem nawet do wniosku, że sztuka nabiera dla mnie nowego znaczenia w całej głupocie i ohydzie obecnej rzeczywistości.

Pierre Bonnard w drugim liście wysyłanym do Pankiewicza przebywającego Hiszpanii, wkrótce po wybuchu I wojny[1].

W latach 1914-1919 przebywał Pankiewicz w Hiszpanii. Mimo trudnych doświadczeń życiowych był to dla niego okres artystycznych odkryć, tak w konstrukcji obrazu, jak i kolorze, w formalnym, dekoracyjnym traktowaniu dzieła w oderwaniu od anegdoty. Niemniej, epoka czystego koloru, nie jest wyrwanym z kontekstu, choć wyrazistym na tle całej twórczości okresem, ale logiczną częścią artystycznej ewolucji malarza, co potwierdzają dzieła poprzedzające wyjazd.

Narastające od 1903 roku zainteresowanie współczesną sztuką francuską, zaowocowało od roku 1908 dziełami wskazującymi na pełne zrozumienie i twórcze przyswojenie sobie zachodzących w niej zjawisk, zwłaszcza impulsów płynących w konstrukcji kompozycyjnej płótna od Cézanne'a i przejawiające się w rozwiązaniach kolorystycznych, czerpiących od postimpresjonistów i fowistów, a kształtowanych również pod twórczym wpływem Bonnarda. Wyraźne skłanianie się w okresie hiszpańskim ku kubizmowi i fowizmowi, ma swe przygotowanie w dziełach okresu wcześniejszego.

Zdyscyplinowane, logiczne operowanie masami geometrycznych brył, stanowiących główny nośnik kompozycji, ujawnia się już w grafikach ze Sieny (*Siena I, Siena II*, 1900). Miedzioryt *Krajobraz z wybrzeży Południowej Francji*[2], to przykład przestylizowania zaobserwowanych form w kierunku syntezy, z wykorzystaniem konturu i uproszczonego do jednego tonu waloru. Cézanne'owska *Martwa natura z cynowym dzbankiem* (ok. 1909)[3] operuje czarnym konturem podkreślającym ostro budowaną formę naczyń i owoców, malowanych niewątpliwie z myślą o płynącej wprost z Aix idei sprowadzania przedmiotów do walców, kul, stożków.

W dziełach poprzedzających okres hiszpański, odnajdziemy również fowistyczne wątki, zapowiadające późniejsze, tak odważne zanurzenie się w kolor. Kolejne redakcje *Portu w Concarneau* (1908)[4], to przykłady posługiwania się jaskrawym, odważnym kolorem, uproszczonym walorem i syntetyczną formą. Przedstawienie z Muzeum Narodowego w Krakowie *Concernau* (wersja I) przywodzi na myśl obraz Deraina *Wioślarze*. Kolejnym „fowizującym" dziełem jest powstała w 1908 roku *Japonka*[5]. Masy czystej, jaskrawej czerwieni, zestawione są z mocnym błękitem oraz z płaszczyznami żółcieni podłogi. Kolor na parawanie działa dekoracyjną płaszczyzną. Lekką stylizację, syntezę bryły obwiedzionej konturem, z jednoczesnym wysublimowaniem koloru, obserwujemy także w *Martwej naturze z nożem* z 1909 roku[6]. Wszystkie elementy rytmizowanych pionów i poziomów równoważą się wzajemne z niemal matematyczną logiką. Dyscyplinę konstrukcji łagodzi zharmonizowa-

1 J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906-1940*, Kraków 1963, s. 113- 115, tłumaczenie autorki.

2 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, repr. [w:] S. Krzysztofowicz- Kozakowska, *Józef Pankiewicz*, Kraków 1996, s. 20.

3 Własność Muzeum Narodowego w Kielcach, MNKi/M/ 332.

4 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, *Port w Concarneau*, 1908, MNK II-b-855 (152 082); *Port w Concarneau II*, 1908, MNK II-b-10 (11 218).

5 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II-b-890 (152 164).

6 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNKII-b-862 (152 092).

ny po mistrzowsku kolor. Również w 1909 roku powstaje *Portret własny*[7]. Odważniejszy w kolorze - na twarzy żółcienie zestawione są z błękitami, czerwień krawata sąsiaduje z bielą kołnierzyka koszuli - jest też śmielszy w kształtowaniu powierzchni obrazu. Faktura uwidacznia prowadzenie pędzla i budowana jest z pojedynczych plam, podobnych nieco w sposobie kładzenia do Cézanne'a. W tym samym okresie maluje Pankiewicz *Akt kobiety siedzącej*[8], kolorystyką zdecydowanie nawiązując do fowizmu. Ostrą żółcienią świeci ściana w tle, a kolory karnacyjne w cieniu żarzą się cynobrem oraz nasyconą, żywą czerwienią. Zdecydowanie cézanne'owski sposób kładzenia farby znajdujemy w *Pejzażu z Południowej Francji* (ok. 1910)[9]. Kierunek, jak i forma plam, zależna jest od partii obrazu. Prowadzenie narzędzia, coraz bardziej swobodne i malarskie, w niewymuszony, miękki sposób oddaje formę. Brak chłodu konstrukcyjnego, tchnącego geometrią i sztuczności przejaskrawionego koloru, świadczy o oderwaniu się zarówno od sztywnych założeń malarskich, jak i niewoli wobec przedstawianego tematu.

Powstałe w kolejnym roku dzieła ilustrują kolejne eksperymenty. W *Powrocie z kąpieli* (ok. 1911)[10] gamę kolorystyczną obrazu ograniczył Pankiewicz do chłodnych, pastelowych, błękitnozielonkawych tonów, a formę przedmiotów delikatnie geometryzował i stylizował. Scena niesie ze sobą wartości pozamalarskie, działając sielankowym nastrojem, anegdotą. W *Pejzażu z zieloną bramą* (ok. 1908 - 1910)[11] natomiast, „przypadkowo" kadrowany fragment obrazu, to pretekst do czysto kolorystycznych, formalnych rozgrywek jaskrawymi, rozświetlonymi barwami. Różniącą się w charakterze od cézanne'owskich przecinków formę, zbudowano odważną, zdecydowaną plamą - większą, bardziej mięsistą i kryjącą, impastowo kładzioną w światłach. O swobodzie świadczą odważne zderzenia kolorów, jak i nie zamalowana miejscami, odziaływująca bielą zaprawa. Mniej rozbitą na plamę płaszczyznę koloru, również jednak jaskrawą i zdecydowaną w zestawieniach i nasyceniu barwą, objawia kolejny *Krajobraz południowo- francuski*[12]. Mniej w tym obrazie impastów, sposób kładzenia farby ponownie przywodzi na myśl mistrza z Aix, którego jednak przewyższa rozświetleniem i siłą zestawień kolorystycznych. To zainteresowanie kolorem i szeroko kładzioną plamą barwną zdaje się z czasem narastać. *W Kobiecie czeszącej się* (1911)[13] na pierwszym planie znajdują się całe płaszczyzny jednorodnego koloru, zestawione kontrastowo, tak w barwie jak i walorze. Te wartości malarskie ujawniają się także w kolejnym portrecie żony (*Uśpiona* 1912)[14]. Obraz jest symfonią na temat oliwkowych zieleni i żarzących czerwieni, mistrzowsko zestawionych ze sobą. Bogactwo barwy i śmiałość kompozycji uderzają w obrazie *Ryby* (1911)[15]. Próbę syntezy formy i lekkiego kubizowania przedstawia natomiast pejzaż ze snopkami siana, zatytułowany *Topole*[16]. Wspomnienie Dmochowskiej[17] pozwala przypuszczać, iż powstał w 1912 roku, na co wskazuje stylistyka kubizmu, pogodzonego jeszcze z naturą, ale reagująca na ówczesne prądy artystyczne. Takie datowanie pozwoliłoby widzieć w tym obrazie zapowiedź *Pejzaży z San Rafael*.

Po roku 1908 autonomizacja środków czysto malarskich i kompozycyjnych, uwidacznia się wyraziście w przytoczonych przykładach, ilustrując świadomość problemów akcentowanych

7 Obraz z kolekcji W. Fibaka.

8 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II-b-851 (150. 074); druga wersja *Aktu kobiety siedzącej* wystawiona była w 1913 r. w Bernheim Jeaune.

9 Własność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu MGb/Sz/434

10 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II-b-892 (152 167).

11 *Zielona brama (Krajobraz z Południowej Francji)*, własność Muzeum Narodowego w Poznaniu, MP 1516.

12 Własność Muzeum Sztuki w Łodzi, MS/SN/M/95.

13 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II-b-863 (152 093).

14 Własność prywatna, Warszawa, repr. [w:] S. Kozakiewicz- Kozakowska, op.cit., s. 11.

15 Własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 183077. Wspomina o nim Dmochowska, J. Dmochowska, op. cit. s. 100; być może łączyć z nim trzeba (również pod względem czasu powstania) obraz będący własnością Muzeum Okręgowego w Toruniu *Martwa natura z rybami* (MT/M/751/N), datowany według karty obiektu na 1930 r. W obydwu obrazach przedstawione są widziane z góry ryby, na odważnie ciętym kompozycyjnie stole, z widoczną krawędzią, ze sporą ekspresją i swobodą potraktowanymi owocami morza, zarówno w sposobie prowadzenia pędzla, jak i kolorze.

16 *Topole (Krajobraz ze snopkami)*, według karty obiektu ok. 1926 r., Muzeum Narodowe w Kielcach MNKi/M/304.

17 J. Dmochowska, op. cit. s. 102.

silniej po przenosinach za Pireneje.

Pierwszy chronologicznie obraz w pełni przystający do problematyki okresu hiszpańskiego, stanowi *Pejzaż z San Rafael* (1915)[18]. W sposobie kładzenia farby przypominający lekkimi, skośnymi uderzeniami Cézanne'a, jest jednak zdecydowanie odważniejszy w kolorze oraz syntetyzowaniu formy. Obłok, pagórki sprowadzone są do uproszczonych krzywizn, stanowiących wycinki elipsy, podobnie jak formy drzew. Pola są zestawieniem zachodzących na siebie trapezów, a kamienny murek pierwszego planu ma charakter ostro ciętych płaszczyzn, przywodzących na myśl kryształy. Mimo syntezy forma nie jest sztywna i charakteryzuje się dużą różnorodnością, a obraz działa malowniczością, ciepłem i zharmonizowaną, choć bazującą na jaskrawych kolorach, gamą barwną. Według katalogu wystawy malarzy polskich zorganizowanej w Madrycie w 1918, zaprezentowano na niej aż cztery obrazy noszące tytuł *Pejzaż z San Rafael*. Prawdopodobnie jednym z nich jest obraz reprodukowany przez Dmochowską jako *Espagne*, również z 1915 roku, o prawie identycznym motywie[19].

Inny w charakterze, dynamiczny i ekspresyjny, jest niezachowany obraz z 1915 roku. Przy toalecie stanowiący na tle całej twórczości Pankiewicza wizerunek wyjątkowy[20]. Ze słabej jakości czarno-białej fotografii daje się odczytać charakter buduarowej sceny o intymnym, zabarwionym erotycznie charakterze. Swoboda przebijająca przez sylwetkę, wskazuje na pozującą zawodowo do aktów modelkę. „Niepankiewiczowski" jest nie tylko temat, ale i oryginalny sposób ujęcia: trzy czwarte od tyłu, nieco z boku, z widoczną deformacją. Stylizowane eliptycznie formy wzmacnia w wyrazie również wpisujący się w elipsę format. Dynamiczne krzywizny i sposób kadrowania podkreślają wrażenie ruchu postaci. Ekspresję całości niewątpliwe wzmacniał kolor, według opisu Czapskiego - jaskrawy i zdecydowany. Pewne światło jak mógł wyglądać obraz, dają dzieła Delaunay'a Naga przy toalecie, (1915)[21] oraz Akt kobiecy (1920)[22]. Według Dmochowskiej ojczym: „dzieli przez pewien czas pracownię z Delaunay'em"[23], mogłaby to więc być modelka pozująca obydwu artystom naraz, bądź, co bardziej prawdopodobne, ze względu na prawie ten sam punkt widzenia - w tej samej pozie – ale na oddzielnych sesjach. Podobieństwo motywu dowodzi wspólnej pracy artystów około roku 1915. Pytania budzi obraz z roku 1920, na co wskazuje autorska sygnatura. Czy jest to późniejszy podpis na wcześniej namalowanym obrazie, czy raczej kolejne opracowanie po latach tego samego tematu (być możne na zamówienie), trudno dociec. Dość, że dzieła te obrazują bliską współpracę i oddziaływanie na siebie malarzy. Delaunay pomógł prawdopodobnie Pankiewiczowi w odważniejszym operowaniu kolorem i stylizacją formy. Być może jednak wpływy zachodziły i w przeciwnym kierunku. W *Martwej naturze* Delaunay'a z 1915 roku[24] widać rysunkową troskę o proporcje, a kolor mimo nasycenia i intensywności bliski jest naturze. Nieco podobne motywy (mimo różnicy użytych technik) pojawiają się w trzech rysunkach Pankiewicza z ok. 1915-1916 roku - podobny dzbanek, istotna kompozycyjnie widoczna krawędź stołu, wreszcie motyw melona (arbuza) poprzez przecięcie, częściowo odsłaniającego swe wnętrze. W tle *Martwej natury* Delaunay'a nie pojawiają się abstrakcyjne, współśrodkowe barwne kręgi występujące w *Nagiej przy toalecie*, istotny wydaje się natomiast moment

18 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II- b-1360 (302 096), w katalogu z wystawy *Exposicion de los pintores polacos*, Madrid, 1918, pod numerami od 41. do 44. figurują *Paisajes de San Rafael*; ponadto w katalogu wystawy z Olsztyna z lat 1948-1949 wymieniony jest szkic pod nr 91. *Pejzaż z San Rafael* 1919, sygn., kredka 26 x 33 cm, H. Skurpski, J. Jurczak, *Józef Pankiewicz*, katalog wystawy, Muzeum Ziemi Mazurskiej, Olszyn Zamek, 1948/1949, s. 16.

19 Czarno - biała reprodukcja bez informacji o właścicielu, [w:] J. Dmochowska, op.cit. s. 119.

20 Obraz repr. w: J. Pawlas, *Józef Pankiewicz*, Warszawa, 1979; co ciekawe, wśród obrazów wymienionych w katalogu z 1918 r. (*Exposicions*... op. cit.) trudno odnaleźć hiszpański tytuł odpowiadający przedstawieniu. Być może odpowiada mu obraz nr kat. 40. *Retrato* [portret]. Inne tytuły również nie są bezpośrednimi tłumaczeniami polskich. Zastanawia także pojawiająca się pod nr 1. *Dama en bermellon* Władysława Jahla (*Dama w cynobrze*). Czyżby kolejna obok dzieł R. Delaunay redakcja tematu, czy tylko przypadkowa zbieżność z opisem Czapskiego wspominającego min. o „cynobrach" ? (J. Czapski, op. cit., s. 85).

21 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, repr. [w:] M. Hoog *R. Delaunay*, Budapeszt 1976.

22 Własność Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Mujer desnuda leyendo*, 1920, repr. [w:] *el Ultraismo y las artes plasticas*, wstęp J. M. Bonet , Barcelona 1996, s. 73.

23 J. Dmochowska, op. cit., s. 116.

24 Musee Montpellier, repr. [w:] M. Hoog , op. cit.

podążania za naturą, podjęty być może pod wpływem tak bacznie ją obserwującego Polaka.

Innych przedstawień postaci z tego okresu, oprócz jednego jeszcze obrazu, tym razem z żoną malarza (*Na balkonie, 1914-1919*) nie znamy, choć Dmochowska wspominała o portrecie Dzieduszyckiej, wskazując na prawdopodobieństwo powstania także innych wizerunków[25].

„Z tego okresu pochodzi (...) także - według Czapskiego - cykl martwych natur o intensywnych, zarazem świetnie zgranych zestawieniach barwnych[26]." W dwóch z nich (prawdopodobnie z 1916), uwidaczniają się wyraźne wpływy Matisse'a. *Martwa natura z ananasem*[27] uderza feerią soczystych, intensywnych barw, nieco odrealnionych. Uwidacznia się zainteresowanie dekoracyjnymi możliwościami ornamentu, wyzyskanymi poprzez biało-czerwony obrus, z wiernie oddanym deseniem, oraz oparty o ścianę talerz z wymalowanym wzorem. Soczystość, dekoracyjność, skupienie na kolorze, nie pozbawia jednak obrazu przestrzeni w przeciwieństwie do kolejnej, jeszcze odważniejszej *Martwej natury* z 1916 roku[28]. Południowe owoce są w niej przestylizowane, uproszczone w formie, spojrzenie nieco z góry powoduje złudzenie spłaszczenia, potęgowane przez tło, które stanowi wzorzysty obrus. Uwaga skupia się tylko na wątkach dekoracyjnych, a całość sprawia wrażenie egzotycznej makaty. Pewne pojęcie o kolorystyce obrazu może dać *Martwa natura* (1916-1918)[29] z Muzeum Narodowego w Warszawie. Kolory są w niej bardzo jaskrawe, od ciemnych nasyconych błękitów, poprzez żywe czerwienie ku jaśniejszym tonacjom błękitno-zielonkawym i fioletowym. Zestawione są odważnie i dają wrażenie fosforyzowania wewnętrznym światłem. Plama na większości płótna kładziona jest krótkimi, skośnymi uderzeniami, w cienkiej warstwie, z dużą ilością spoiwa, w wielu miejscach transparentnie. Nad całością dominuje czynnik dekoracyjny a formy przedmiotów poddane są śmiałej syntezie.

W trzech rysunkach martwych natur z ok.1915-1916[30], tematem staje się przejmująca w pełni zadania konstrukcyjne linia, w swej zsyntetyzowanej czystości działająca „strukturalizująco" i dekoracyjnie. Synteza i geometryzacja przywodzą na myśl osiągnięcia kubizmu wykorzystane twórczo dla własnej wizji, odważniej niż w akwareli *Kwiaty* (1915)[31], gdzie kompozycja jest czysta, i występuje lekka geometryzacja przestylizowaną linią, jej efekt łagodzi jednak kolor, miękkość akwarelowej techniki, oraz tradycyjny walor.

Przypuszczalnie w tym samym okresie powstał obraz *Róże*[32]. W zróżnicowany sposób traktowanej powierzchni obrazu przeplatają się warstwy laserunkowe, cienkie kryjące, oraz impasty. Odważne zestawienia jaskrawych kolorów dopełniających, zwłaszcza w partii błękitnego obrusa z delikatnym żółtym ornamentem i cynobrowymi cieniami, sprawiają wrażenie odrealnionej, fluoryzującej poświaty.

Na rok 1916 datuje się również *Ulicę w Madrycie*[33]. Pankiewicz uprościł formę, zrytmizował kompozycję, którą diagonalnymi kierunkami podporządkował uciekającej w głąb perspektywie. Pomimo syntezy, szukania rytmu, nie gubi się przedmiot: oświetlenie jest logiczne, spójne, konsekwentnie przeprowadzone na całej powierzchni obrazu. Syntezę, geometryzację, rytm wykorzystuje Pankiewicz tu bardziej dla efektu dekoracyjnego i estetycznego opracowania powierzchni obrazu, niż dla analizy bryły w rozumieniu kubistycznym. Uderza także nieporównanie bogatsze niż u kubistów operowanie kolorem. *Ulica* to jedyny obraz życia miejskiego autorstwa Pankiewicza. Problematykę miasta podejmowali skupieni w formalną grupę od grudnia 1918 roku ultraiści - ruch

25 J. Dmochowska, op. cit., s. 120.

26 J. Czapski, op. cit., s. 85, w katalogu z 1918 (*Exposicion...*) pod nr 62. do 71. figurują *Nature morte*, a pod nr 74. *Flores y frutas.*

27 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie MNK II-b-920 (152 263).

28 Repr. [w:] J. Czapski, op. cit., s. 61.

29 Własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 128 509.

30 *Martwa natura z paterą z cytrynami i pucharkiem* (ok.1915-16); *Martwa natura z dzbankiem i misą z owocami* (ok. 1915-16) *Martwa natura z misą z owocami -przekrojony melon, banan, gruszki banany i przekrojona cytryna)* (ok. 1915-16) rysunki oferowane w Domu Aukcyjnym Rempex.

31 Repr. [w:] J. Czapski, op. cit., s. 6; sygnowany l. d. „Pankiewicz / Toledo"

32 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK II-b-782 (150 148).

33 W katalogu z 1918 r. *Exposicion....* op. cit., pod nr 45. wymieniona jest na *Una calle* (Ulica), w katalogu wystawy olsztyńskiej *Józef Pankiewicz* op. cit. widnieje ponadto pod nr 49. *Ulica w Madrycie,* 1916, kredka, 44 x 60 cm. Rysunek prawdopodobnie stanowił fazę przygotowawczą do obrazu olejnego.

o charakterze w dużej mierze literackim, o założeniach niezbyt sprecyzowanych, nacechowanych otwartością i pluralizmem, spojonych elastycznym przyswojeniem awangardowych prądów Europy zachodniej: fowizmu, kubizmu, futuryzmu, dadaizmu. Wydaje się jednak, że Pankiewicza - wrogo nastawionego do zbytniej dogmatyki i intelektualizowania w sztuce - jeśli łączyły z nimi jakieś zależności, to nader swobodne.

W obrazie *Taras w Madrycie* z roku 1917[34] ponownie pojawia się miasto, jednak już bez mieszkańców, oglądane z zacisza domu otwartego tarasem na układający się w kolorową dekorację widok. Gier z rytmem i podziałami płaszczyzny jest tu nie mniej niż w *Ulicy*. Poziomy wyznacza krawędź posadzki, balustrada, oraz horyzont. Piony akcentują krawędzie budynków, zwłaszcza dwóch po prawej, a także słupek balustrady. Kadr wybrany jest śmielej, na poły przypadkowo, z odważnym cięciami. Zabawa rytmizowanymi elementami, nie rozbijając płaszczyzny płótna, znacznie ją dynamizuje i urozmaica. Zielone okna pionowego domu po prawej są oddzielone od siebie różowym. Dom drugiego planu, ze spadzistym dachem ma ocienioną ścianę błękitną, zbudowaną z następujących po sobie naprzemiennie dużych czerwonych, i mniejszych, ciemno-błękitnych prostokątów pionowych. Umieszczony symetrycznie w stosunku do niego dom po lewej, stanowi swoisty negatyw i kontynuację rytmu - czerwoną ścianę przerywają błękitne, tym razem poziome prostokąty. Te powtarzalne elementy zamykają się w swoisty prostokąt razem z szeregiem doniczek. Tu zwielokrotnienie objawia się w dwóch kierunkach - oprócz szeregowego ustawienia w poziomie - całości dopełnia podwojenie, wzdłuż wyznaczonej krawędzią posadzki osi symetrii - poprzez odbicie w posadzce doniczek i wyciętych ich kształtem w przestrzeni żółtych trójkątów - którym dołem odpowiadają fioletowe. Doniczki i przestrzenie między nimi tworzą wraz z odbiciem podwójny pas trójkątów, ustawionych naprzemiennie podstawą lub wierzchołkiem ku górze. Mniej narzucające się rytmy tworzą również trapez ograniczonej doniczkami posadzki, powtórzony w pomniejszeniu na placu ograniczonym drzewami i kolejną przestrzenią tuż przed kościołem, o dwóch symetrycznie ustawionych szczytach po bokach apsydy. Nawiązują do siebie również jaśniejsze szczyty ścian budynków stojących naprzeciw siebie po bokach kościoła. Logika kompozycyjna z jednej strony, i niewymuszona swoboda kolorystyczna z drugiej - czynią z obrazu dzieło wybitne. Różnorodna jest także faktura - impasty sąsiadują z partiami malowanymi zupełnie cienko, z prześwitywaniem podłoża, widoczne są różowe i fioletowe laserunki z dużą ilością spoiwa, dające wrażenie jakby użyto techniki akwarelowej. Kontrastują z nimi malowane mokre w mokre wysokie impasty na światłach żółtej ściany po prawej. Rytmy form współgrają z akordami kolorów, czyniąc z płaszczyzny wibrującą powierzchnię dyscyplinowaną odważnymi, racjonalnymi podziałami. W dziele tym ogniskuje się estetyczna problematyka hiszpańskiego okresu twórczości artysty, sumując jego własne doświadczenia, hiszpańskie światło i wpływy Delaunay'a. W katalogu wystawy madryckiej odnajdujemy dwa tytuły obrazów podejmujące identyczny motyw: *Taras* oraz *Widok z mojego tarasu*. Być może jednemu z nich odpowiada redakcja tematu reprodukowana przez Czapskiego i Dmochowską, a będąca pierwotnie w posiadaniu Stanisława Oderfelda. Jest ona bardzo bliska obrazowi z Muzeum Sztuki w Łodzi i brak podstaw dla oceny, który z obrazów jest pierwszą wersją.

Na tym samym tarasie portretuje Pankiewicz swoją żonę, siedzącą nad lekturą przy stoliku nakrytym obrusem (*Na balkonie*)[35]. W obrazie brak partii kryjących. Całość malowana jest jakby akwarelą, z dużą ilością schudzonego spoiwa, z integralnym wykorzystaniem białego podłoża, wydatnie wzmagającego świetlistość laserunkowo położonego koloru. Barwa odrealniona, jaskrawa, bardzo odważnie zestawiana, czyni z całości raczej dekoracyjną tapiserię, niż portret konkretnej postaci. Napis na odwrocie zawiera datę rozciągającą czas powstania na lata 1914 - 1919.

34 Własność Muzeum Sztuki w Łodzi, MS/SN/M/D317, od 1973 depozyt Henryka Ładosza, kolekcjonera sportretowanego przez T. Czyżewskiego; Dmochowska, op.cit., na s. 116 w przyp.1 informuje o podarowaniu obrazu M. Kislingowi w 1946, trudno jednak stwierdzić, którą z dwóch wersji *Tarasu* ma na myśli. W katalogu z 1918 roku znajdują się pod nr 41. *Azotea*, a pod nr 61. *Vista desde mi azotea* (*Widok z mojego tarasu*).

35 Por. Dmochowska, op. cit., s. 116, zastanawia pojawienie się obrazu będącego dosłownym tłum. tytułu - *El balcon* pod nr 2. katalogu z 1918 *Exposicion*... op. cit., autorstwa Władysława Jahla, przy jednoczesnym braku tytułu odpowiadającego polskiemu pośród wymienionych w katalogu w grupie dzieł Pankiewicza.

Tak nieprecyzyjne datowanie budzi wątpliwości, czy to autorska notatka. Słuszne wydaje się jednak przesuwanie momentu powstania obrazu na okres już po namalowaniu *Tarasu*, być może nawet po kwietniu 1918 roku, co sugeruje również brak podobnego tytułu w katalogu hiszpańskiej wystawy[36]. Swoista dezynwoltura, śmiałość upraszczania formy i użycia koloru, szerokość założenia syntetyzującej plamy, element dekoracyjny górujący zupełnie nad przedstawieniem, pozwalają widzieć w tym obrazie kolejny krok, oddech po zdyscyplinowanym w porównaniu z nim - malowanym niewątpliwie w więcej niż w jednym podejściu - *Tarasie*. Swoboda nie umniejsza jednak wirtuozerii - brak w obrazie przygotowawczego rysunku, ale i jakichkolwiek poprawek.

Z tym dziełem należy też łączyć *Kwiaty* (1917-1918)[37] malowane podobnie, z użyciem tych samych pigmentów, a nawet podobnego, dość cienkiego płótna. W przeciwieństwie do obrazu *Na balkonie* pojawiają się jednak w partii kwiatów nieliczne kryjące, a nawet impastowe uderzenia pędzlem. Swoboda jest jeszcze większa, kadr jednak wybrany nieprecyzyjnie, o niezbyt ciekawej kompozycji i zestawieniu kolorów mniej dźwięcznym, niż w poprzednim obrazie. Więcej dyscypliny, ale i wysmakowania wydaje się objawiać nie datowany, reprodukowany przez Czapskiego obraz ze zbiorów Oderfelda *Kwiaty*[38]. Podobnie jak w przypadku obrusa w przestawieniu *Na balkonie*, wykorzystane są w *Kwiatach* dekoracyjne możliwości ornamentowanej tkaniny, która wchodzi swą czerwienią w dialog z kwiatami, a wyrysowanym ornamentem roślinnym gra z żywą organicznością naturalnych liści. To dekoracyjne traktowanie przejawia się nawet w sygnaturze koloru czerwonego - zwykle malowanej umbrą lub czernią.

Dmochowska wspominała o wykonywaniu przez Wandę Pankiewiczową tapiserii według projektów własnych i męża. Wydaje się, że i one mogły realizować założenia odrealnionego, płaszczyznowo i dekoracyjnie traktowanego koloru i formy, brak jednak reprodukcji, oprócz pojedynczej ilustracji w katalogu z 1918 roku, najprawdopodobniej zresztą autorstwa żony Wandy, a nie samego Pankiewicza[39]. Wydaje się, że ten właśnie rodzaj działalności z pogranicza projektowania, bardziej niż malarstwo mógł być inspirowany kontaktami ze środowiskiem późniejszych ultraistów. Istotnym ogniwem łączącym z awangardowym madryckim środowiskiem mógł pozostawać Władysław Jahl - uczeń Pankiewicza, odpowiedzialny za stronę typograficzną i ilustratorską najważniejszego pisma grupy – „Ultra" (wydawanego jednak dopiero w 1920 roku). Znamienne, że Jahl, wraz z żoną Lucią Auerbach, uprawiali utlraistyczną sztukę dekoracyjną - projektują razem wnętrza, ubiory, meble oraz ceramikę w duchu współczesnym. To wspólne działanie na polu projektancko - dekoratorskim ucznia Pankiewicza, mogło popychać samego nauczyciela do podobnych działań z żoną Wandą. Inną postacią, prawdopodobnie ułatwiającą śledzenie na bieżąco przemian artystycznych, był Marian Paszkiewicz, ilustrator i teoretyk publikujący w „Ultra", „Alfar", „Horizonte", autor wstępu do katalogu wystawy z kwietnia 1918 roku. W budynku Ministerstwa Stanu (obecny MSZ) wystawiają wtedy Jahl, Pankiewicz, Pankiewiczowa, Zawadowski. Zdarzenie to dowiodło wrośnięcia w madrycką scenę artystyczną tej grupy Polaków, których I wojna popchnęła do Hiszpanii. W przedmowie do tej wystawy akcentował Paszkiewicz wagę autonomicznie traktowanego, niezależnego od anegdoty i mimetyzmu koloru. Wtedy też po raz pierwszy chyba adwersarzy *nowego* malarstwa ochrzczono *coloristas*[40] - nie przewidując zapewne, że to właśnie miano – „kolorystów", przylgnie na dalsze lata do Pankiewicza i jego wychowanków, akcentując im właściwe malarskie środki.

W marcu 1919 roku wrócił Pankiewicz do Paryża. Powstały w tym roku obrazy - *Portret*

36 W katalogu wystawy z Olsztyna widnieje pod nr 8. *Kobieta na tarasie* (szkic) 1917, 48 x 68 cm, co może sugerować powstanie ostatecznej wersji w tym samym roku, o ile jest to szkic do obrazu *Na balkonie*.

37 Własność Muzeum Sztuki w Łodzi, MS/SN/M/366

38 Kolorowa tablica poprzedzająca wstęp [w:] Czapski, op. cit.

39 W katalogu wystawy olsztyńskiej znajdują się pod nr 27. *Trzy szkice do makat* 1915-18, akwarela 18 x 19 cm; a pod nr 28. *Dwa szkice do makat* 1915-18 akwarela 21 x 18 cm i 18 x 16 cm; Ponadto Dmochowska wspomina: „jeden wzór przedstawiał hortensje różowe i niebieskie na tle różnych tonów zieleni, drugi fiołkowe winogrona na tle mieniących się złotem i purpurą winnych liści." cyt. za: J. Dmochowska, op. cit., s. 120

40 „Jeśli w malarstwie słowo „barwne" jeszcze coś znaczy, to większość malarzy, którzy walczą o realizację stylu naszego czasu, są kolorystami." Marian Paszkiewicz w przedmowie do wystawy Exposicions... op. cit., s. 4.

Stefana Laurysiewicza, Portret żony w zielonym swetrze, są jeszcze kontynuacją doświadczeń madryckich, ale i zapowiedzią ewolucji malarstwa Pankiewicza w innym kierunku. Jak zauważał Czapski: „pod wpływem Bonnarda uwalnia się od formy zbyt schematycznej i bez konsystencji. Zaczyna się proces powolnego zrywania z epoką hiszpańską. Obrazy nadal mocne w barwie nabierają ciężaru, wzrasta troska o plany, o różnicowanie materiału, o walor. Odsuwa się przy tym zupełnie od kubizmu, wzmaga się w Pankiewiczu wrogość do abstrakcyjnego malarstwa i zdecydowane ciążenie ku sztuce klasycznej[41]".

Na horyzoncie pojawia się kolejny mistrz-Renoir. Warto zaznaczyć, że odwrót w kierunku malarstwa bardziej tradycyjnego, może mieć swe uzasadnienie jeszcze w Hiszpanii. Obok bowiem podejmowania śmiałych eksperymentów, „kopiuje przez szereg tygodni *Trzy gracje* Rubensa, a następnie Veronesa i Tintoretta w Prado[42]".

Znamienne, iż bezpośrednio po powrocie z Paryża, zwracał się w kwietniu 1919 roku do Feliksa Jasieńskiego z myślą o „utworzeniu centrum artystycznego dla ustalenia trwałego ciągłego związku między kulturą Francji i Polski". Ciekawe, czy sugestia, również znajdująca się w liście, o „wydawaniu pisma wyłącznie sztukom plastycznym poświęconego"[43], wypływała z obserwacji bujnego rynku czasopism artystycznych w Hiszpanii, w które tak żywo zaangażowani byli Paszkiewicz i Jahl.

Podsumowała okres epoki czystego koloru duża wystawa czterdziestu siedmiu płócien w 1922 roku u Bernheima w Paryżu. We wstępie napisał Félix Fénéon: „widzimy jak świadomie ogranicza swoją reakcję, afirmuje kolor lokalny, rozkłada elementy obrazu w planie pionowym i poziomym, precyzuje formy przedmiotów terenu, kładzie nacisk na różnorodność ich walorów"[44]. W tym zdaniu dostrzegł Czapski trafne zakreślenie kolejnych etapów dalszej już, twórczej ewolucji artysty.

41 J. Czapski, op. cit., s. 86.

42 Ibidem, s. 86.

43 List z Paryża, 30.IV.1919 cyt. za: J. Dmochowska, op. cit., s. 36-7.

44 J. Czapski op. cit., s. 88.

SUMMARY

Epoch of the pure colour - the work of Józef Pankiewicz during the years 1914-1919

Pankiewicz spends the years 1914-1919 in Spain, mainly in Madrid. It is a period of daring formal decisions showing the influences of Fauvism and Cubism. They emerged after the year 1908 but they become clearly visible after the move beyond the Pyrenees. Meeting Delaunay in 1915 and working with him accelerated these changes. The only proof of their mutual painting is *The Toilet*, known from black & white photo. The Frenchman's two pictures share the same motif. Further examples of the use of bright, strong colour and stylistics close to cubistic geometric solutions can be seen in *Landscapes from San Rafael* (1915), *The Street* (1916) and in probably the best picture of the period *Terrace in Madrid* (1917) (made in two versions). In this picture power of bright, perfectly harmonized strong colour as well as the dicipline and logic of composition exploits Fauvism and Cubism lessons but goes further in artistic experiments and solutions. Ease, joy and courage practised by artist is reflected in the name of this period *the epoch of the pure colour*. The exhibition of the Polish Artists in 1918 in Madrid summarised the work of that time. Soon after coming back to Paris in March 1919 Pankiewicz turns to more traditional proposals presented by Renoir and the output of the Old Masters, which he copied even during his most „modern" Spanish period. On his return the vitality of Spain was replaced by the Provencal idyll.

XI

Beata Mering

Stanisław Przybyszewski a „Zdrój"

Wpływ Stanisława Przybyszewskiego na życie artystyczne w Polsce kojarzony jest przede wszystkim z rolą, jaką odegrał jako animator Młodej Polski. Warto pamiętać, że pisarz miał również znaczny wpływ na kształtowanie ekspresjonizmu w naszym kraju. Już myśl młodego Przybyszewskiego w wielu punktach była zbieżna z założeniami późniejszego ekspresjonizmu. Analizując te podobieństwa Roman Taborski wymienił, obok wspólnego w obu przypadkach irracjonalnego podłoża, zainteresowanie badaniem wnętrza jednostki, ze zwróceniem szczególnej uwagi na stany psychiczne o największym nasileniu. Zauważył również u Przybyszewskiego prefreudowskie zainteresowanie rolą podświadomości oraz uznanie wyższości poznania intuicyjnego nad intelektualnym (co będzie dzięki Bergsonowi głośne w Europie). Podobieństwa poglądów Przybyszewskiego na temat sztuki z postulatami ekspresjonizmu polegają według Taborskiego na przyznaniu sztuce nadrzędnej, inspirującej roli w życiu człowieka, głoszeniu prymatu treści w sztuce oraz dążeniu do uwolnienia ekspresji artystycznej od kanonów formalnych. Cechą wspólną było także odrzucenie sztuki klasycznej i nawiązywanie do mistycyzmu romantycznego[1]. Natomiast Jan Józef Lipski nazwał Przybyszewskiego: „najwcześniejszym polskim ekspresjonistą - i jednym z pierwszych w Niemczech"[2]. Nie dziwi więc, że pisarz wniósł ważny wkład w tworzenie czasopisma „Zdrój", programowego organu polskiego ekspresjonizmu.

Od 1906 roku Przybyszewski mieszkał w Monachium i utrzymywał tam znajomość z przedstawicielami polskiej kolonii, przede wszystkim ze studentami. W jego kręgu znalazło się kilka osób, które później współpracowały ze „Zdrojem": Adam Bederski, Bohdan Hulewicz, Lech Suchowiak. W 1917 roku kontakty z Przybyszewskim nawiązali Stefan Szmaj i August Zamoyski. Do znajomych pisarza należeli również Stanisław Kubicki oraz Rita Sacchetto awangardowa tancerka, późniejsza żona Zamoyskiego[3]. Za pośrednictwem malarza Adama Pełczyńskiego oraz Bohdana Hulewicza, w połowie lipca 1916 roku Przybyszewski rozpoczął wymianę listów z Jerzym Hulewiczem[4]. W pierwszym liście pytał czy adresat chciałby zająć się wydaniem jego nowej książki. W odpowiedzi Hulewicz zaprosił autora do Kościanek, swojego rodzinnego majątku. Pisarz wraz z żoną Jadwigą Kasprowiczową-Przybyszewską i jej córką Janiną spędzili tam sierpień i wrzesień. Z powodu wizyty autora *Dzieci szatana* zaczęto bojkotować dom Hulewiczów. Niechęć społeczeństwa Wielkopolski do Przybyszewskiego wiązała się z jego kontrowersyjnymi poglądami, skandalami w życiu osobistym oraz germanofilskim stanowiskiem, jakie zajął po wybuchu wojny. Gość inspirował młodego artystę, który sportretował Przybyszewskich. Płótna te nie przetrwały do naszych czasów. Utrwalony na zdjęciach portret pisarza w pierwotnej wersji przedstawiał Przybyszewskiego na tle bohaterów powieści *Synowie ziemi* kobiety i mężczyzny otoczonych przez personifikację Przeznaczenia. W efekcie protestów zazdrosnej Jadwigi, która w wizerunku kobiecym dopatrywała się podobieństwa do swojej poprzedniczki u boku Przybyszewskiego, Dagny Juel, na obrazie pozostała jedynie postać samego pisarza[5].

W czasie letnich miesięcy snuto plany dotyczące przyszłej współpracy. Omawiano m.in. kwestie związane z tworzoną przez Hulewicza

1 R. Taborski, *Wstęp* [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 28-29.

2 J. J. Lipski, *Ekspresjonizm* [w:] *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984.

3 Por. J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów BUNT 1917-1922*, Wrocław 1991, s. 19-20.

4 S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 2, Gdańsk - Warszawa 1938.

5 J. Malinowski, op. cit., s. 21.

spółką wydawniczą Ostoja. Pojawił się nigdy nie zrealizowany pomysł opracowania wspólnej książki na temat sztuki religijnej w wiejskich kościołach. W czasie tych wakacji Przybyszewski wygłosił w Poznaniu odczyt *Znaczenie kulturalne Poznania*. W listopadzie tego samego roku Wanda i Jerzy Hulewiczowie rewizytowali Przybyszewskich w Monachium, a na święta Bożego Narodzenia Przybyszewscy ponownie zawitali do Kościanek. Kontakty z Hulewiczem spowodowały zaangażowanie się pisarza w tworzenie nowego dwutygodnika poświęconego sztuce. Przybyszewski mając spore doświadczenie redaktorskie, m.in. związane z prowadzeniem w Berlinie „Gazety Robotniczej" oraz krakowskiego „Życia", pomagał i doradzał w różnorodnych sprawach dotyczących organizacji przyszłego pisma, słowem stanowił oparcie dla Hulewicza. W lutym 1917 roku podpisał z Hulewiczem kontrakt dotyczący pracy w czasopiśmie. Pisarz otrzymywał stałą pensję i pełnił rolę faktycznego redaktora. Mimo, iż mieszkał w Monachium, starał się korespondencyjnie czuwać nad wszelkimi sprawami dotyczącymi dwutygodnika. Ta bogata korespondencja, w sumie zachowało się ponad 80 listów skierowanych przez Przybyszewskiego do Jerzego Hulewicza, stanowi ciekawą dokumentację pracy nad kształtowaniem „Zdroju". Nieformalny redaktor słał sugestie dotyczące m.in. spraw organizacyjnych, niepokoił się o administrację, korektę, a także o stronę finansową przedsięwzięcia, interesowała go szata graficzna pisma, doradzał co do kształtu czcionek, a przede wszystkim wybierał teksty do publikacji oraz zabiegał o pozyskanie „składu redakcyjnego, który od razu da pismu silną moralną podwalinę"[6]. Przybyszewski przekazywał Hulewiczowi nie tylko wskazówki związane z organizacją wspólnego przedsięwzięcia, ale również z drogą rozwoju młodego artysty. Postawił się w roli jego nauczyciela i przewodnika. Pisarz wiązał z tą współpracą coraz większe nadzieje. Pozostając w przyjacielskich stosunkach z wydawcami Stanisławem Lewickim we Lwowie i Aleksandrem Guttrym w Monachium marzył przez pewien czas o połączeniu ich wysiłków z inicjatywą Hulewicza i stworzeniu wspólnego przedsięwzięcia pod swoim duchowym przewodnictwem[7].

Przybyszewski przez dłuższy czas opracowywał i konsultował prospekt dla nowego czasopisma. Broszura ukazała się w czerwcu 1917 roku i zapowiadała wydanie z dniem 1 października dwutygodnika „Zdrój". W wyważonej odezwie autor powtórzył wiele założeń z głośnego manifestu *Confiteor*, posłużył się jednak nieco inną terminologią. W tekście tym Przybyszewski wyróżnił rzeczywistość niższą materialną i wyższą „nadempiryczną". Sztukę pojmował jako pomost między tymi sferami i dopominał się dla niej oraz jej twórców o bezwzględną wolność. Powoływał się na autorytet polskich wieszczów, za ważne uznawał podtrzymywanie ciągłości z tradycją romantyzmu. Zgodnie ze swą symboliczną nazwą pismo miało być „Zdrojem, który otworzyli nam potomnym Mickiewicz, Słowacki, Norwid czarodziejską różdżką genialnej intuicji i proroczego jasnowidzenia, a Zdrojem tym to właśnie sztuka, jako łącznik świata widomego z niewidomym – Sztuka: samoobjawienie człowieka w całej jego nieobjętej sferze bytowania". Czasopismo powinno „przysposobić duszę naszego czytelnika do przyjęcia odwiecznie starych, a może dla niego „nowych" prawd". Redakcja zachęcała do współpracy nad kształtowaniem „Zdroju", deklarując „pismo to uważamy za własność wszystkich twórców". W imieniu redakcji oraz wydawnictwa programową odezwę podpisał Jerzy Hulewicz. Na początkowych stronach pierwszego numeru powtórzono tekst z prospektu. Jako współpracownicy czasopisma wymienieni zostali m.in.: Berent, Kasprowicz, Lorentowicz, Oppman, Orkan, Porębowicz, Przesmycki, Przybyszewski, Reymont, Tetmajer, Żeromski. Zaproszenie do współpracy uznanych artystów, reprezentujących różne części podzielonej przez zaborców Polski, świadczyło m.in. o chęci podbudowania renomy nowego pisma autorytetem wymienionych postaci. Ponadto stanowiło nawiązanie do tradycji i swego rodzaju deklarację zamiaru kontynuowania dorobku twórców Młodej Polski, a także ujawniało dążenia do zjednoczenia kraju.

Przybyszewski zamieścił na łamach „Zdroju" oświadczenie, w którym wypierał się swojego kierownictwa nad czasopismem. Nie chciał bowiem drażnić swoją osobą przeciwnej

6 S. Przybyszewski, *Listy*, opr. S. Helsztyński, t. 2, s. 676.

7 Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 460.

mu części społeczeństwa Wielkopolski. Pomimo takiego taktycznego oświadczenia pełnił funkcję faktycznego redaktora „Zdroju". Opracowywał słowa wstępne, odpowiedzi od redakcji, rubrykę *U poetów*, do której przygotowywał informacje o zagranicznych autorach.

W styczniowym numerze z 1918 roku opublikowany został interesujący tekst Przybyszewskiego *Obrachunki*. Autor opisywał w nim intuicję jako pamięć „doznanych już kiedyś przeżyć duchowych, które, przebywając w głębinach Nieświadomego odnalazły w tem morzu ciemności swoją naturę przedmyślową, to znaczy piękności architypów „idei"[8]. W kontekście tym przywołana została postać Platona, warto jednak zauważyć, że tak wyrażone poglądy Przybyszewskiego są wyraźnie zbieżne z założeniami psychoanalizy, a szczególnie koncepcją archetypów Junga.

Pierwszy tom „Zdroju" miał charakter eklektyczny. Z czasem na kształtowanie pisma coraz większy wpływ zaczęli wywierać młodzi twórcy. W listach Przybyszewskiego kilkakrotnie znajdujemy stwierdzenia, że do pracy nad czasopismem należy przyciągać artystyczną młodzież. Hulewiczowi pisarz zwracał np. uwagę: „bardzo ważną rzeczą dla Pana, byś sobie tych wszystkich młodych, którzy się tak gorąco do „Zdroju" garną, przyhołubił"[9]. W grudniu 1917 roku polecał Stefana Szmaja i Augusta Zamoyskiego, o którym pisał, że „się już całkiem rzucił w objęcia Szatana – Buntu"[10]. Mimo promowania młodych twórców, w momencie, kiedy zaczęli oni rzeczywiście kształtować pismo, Przybyszewski był pełen wątpliwości i obaw co do skutków ich poczynań. Sprzeciwiał się wzorowaniu „Zdroju" na niemieckich pismach „Die Aktion" oraz „Der Sturm". Słał w tej sprawie ostrzeżenia do Jerzego Hulewicza, który znalazł się w niełatwym położeniu pośrednika między dążeniami grupy młodych artystów i autora programu Młodej Polski. Od początku 1918 roku czyniono przygotowania do wydania zeszytu „Zdroju" poświęconego ekspresjonizmowi. Przybyszewski uważał, że czasopismo jest przeznaczone dla wszystkich twórców i nie należy na jego łamach promować konkretnego kierunku artystycznego. Tym bardziej, jeżeli kierunek ten może być niezrozumiany i odrzucony przez czytelników, od których materialnie uzależniona jest egzystencja pisma. Widział konieczność wcześniejszego wyedukowania odbiorców, przygotowania ich do tego, by mogli zaakceptować ekspresjonizm. W tym celu w marcowym numerze „Zdroju" opublikowano ważny tekst Przybyszewskiego *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*[11]. Pisarz przedstawił w nim swoje rozumienie ekspresjonizmu. Wychodząc z założenia, że „nie ma nic nowego w dziedzinie ducha" zaproponował dualistyczną koncepcję podziału dziejów kultury opartą na manichejskim przeciwstawieniu ducha i materii. Autor ujmował historię kultury jako arenę zmagań impresjonizmu związanego z dominacją materii oraz ekspresjonizmu dążącego do wyrażenia ducha. Dla Przybyszewskiego termin ekspresjonizm określał więc ponadczasową tendencję, a nie konkretny kierunek w sztuce. Za najdoskonalszy triumf ekspresjonizmu w dziejach pisarz uznał gotyk, w którym wyraził się duch napełniony wiarą. Renesans to dla Przybyszewskiego czas dominacji materii i rozleniwienia ducha. Kolejny zryw ducha widział w walce romantyzmu z opanowanym przez materię klasycyzmem. Przejawy sztuki ducha dostrzegał m.in. w dziełach: Giorgione, Michała Anioła, El Greca, Goi, Ensora, Muncha, Rodina, Vigelanda czy też Dunikowskiego. Dążenia współczesnej mu sztuki ekspresjonistycznej uznawał za: „gwałtowny protest przeciw terrorowi natury i otaczającego nas świata, któremu artysta dotychczas niewolniczo podlegał i nawrót do jedynej rzeczywistości: do swej jaźni"[12].

W tym samym marcowym numerze zapowiedziano wystawę pod nazwą „Bunt" prezentującą prace plastyków związanych ze „Zdrojem". Nota bene Przybyszewski uważał, że nie należy nadawać wystawie tak prowokacyjnego tytułu. Młodzi buntownicy, czyli Małgorzata (Margarete) Kubicka, Stanisław Kubicki, Jerzy Hulewicz, Władysław Skotarek, Jan Wroniecki, Stefan Szmaj i August Zamoyski zamierzali pokazać swoją twórczość w ramach Salonu, jednak organizatorzy odrzucili kilka prac Zamoyskiego i *Pocałunek* Szmaja oceniając je jako nieprzyzwoite. Tak się

8 S. Przybyszewski, *Obrachunki*, „Zdrój" 1918, t. 2, z. 1, s. 3.

9 Idem. *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 2, s. 859.

10 Ibidem, s. 858.

11 Ibidem. *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój" 1918, t. 2, z. 6, s. 169-173.

12 Ibidem.

złożyło, że za niemoralną uznano twórczość artystów, których w ostatnim czasie Przybyszewski przyciągnął do „Zdroju". Może to kontakty z piewcą potęgi płci i odwiecznej chuci pośrednio ośmieliły artystów do prezentowania tak odważnych przedstawień. W związku z odmową zaprezentowania prac w ramach Salonu młodzi artyści zorganizowali niezależną wystawę „Buntu". Przedsięwzięcie okazało się sukcesem. Powodzenie wystawy i numeru ekspresjonistycznego wywołało entuzjazm Przybyszewskiego. Pisarz wysoko oceniał kwietniowy zeszyt „Zdroju", chwalił poszczególnych autorów. W listach do Hulewicza krytykował jedynie Bederskiego (którego wcześniej cenił). Wraz z żoną Jadwigą najwyraźniej poczuli się dotknięci określeniem Młodej Polski jako „na uwiąd starczy zamierzchłej"[13], zawartym w tekście programowym Bederskiego. Co ciekawe, kilkanaście lat wcześniej, podobne sformułowanie znalazło się w słynnym manifeście Przybyszewskiego *Confiteor*.

Wydaje się, że młodsi współpracownicy Przybyszewskiego mogli czuć się zawiedzeni jego sprzeciwem wobec współpracy z niemieckimi czasopismami „Die Aktion" i „Der Sturm" tym bardziej, jeśli weźmie się pod uwagę to, że nazwisko ich nestora mogło im ułatwić kontakty z „Die Aktion" oraz środowiskami anarchistycznymi[14]. Jeszcze przed pierwszą wojną światową osoba Przybyszewskiego była w pozytywnym kontekście wymieniana na łamach „Die Aktion", a „Der Sturm" zamieścił jego artykuł[15]. W kręgach anarchistycznych ceniono dorobek polskiego pisarza[16]. W związku z tym młodzi artyści mogli oczekiwać, iż Przybyszewski, jedna z głównych postaci berlińskiej cyganerii przełomu wieków, w sposób naturalny stanie się ich przewodnikiem w kontaktach z międzynarodową awangardą i że będzie popierał ich związki z ekspresjonistami. Przecież przed laty młody Przybyszewski był przyjacielem i jednym z pierwszych propagatorów Muncha, prekursora ekspresjonizmu.

Może gdyby Przybyszewski spotkał się z artystami skupionymi wokół „Zdroju" jako ich rówieśnik, jeszcze nie obciążony bagażem życiowych doświadczeń, łatwiej by się z nimi porozumiał i wraz z nimi poddałby się urokowi najnowszych tendencji w sztuce światowej. Przecież napisany przez młodego Przybyszewskiego poemat *Totenmesse* (*Requiem aeternam*) jest świetnym przykładem „notowania gorączki wizyjnych asocjacji", o które na łamach „Zdroju" apelował Zenon Kosidowski[17]. Czynnikiem, utrudniającym porozumienie powieściopisarza z artystami, wpisującymi się w nurt ówczesnej awangardy ekspresjonistycznej, był niewątpliwie indywidualizm Przybyszewskiego oraz głoszone przez niego poglądy, w których ujmował człowieka poza kategoriami dobra i zła. Tymczasem aktywistyczny nurt ekspresjonizmu w swej zaangażowanej społecznie walce o nowego człowieka miał wyraźnie zarysowany aspekt moralny. Edward Boniecki w studium na temat Przybyszewskiego podkreślił jak bardzo ahistoryczne było myślenie piewcy „nagiej duszy". Rozdźwięk między Przybyszewskim a zbuntowanymi artystami tłumaczył skupieniem pisarza na „estetycznych przejawach ducha, nie zaś na jego przygodnych manifestach w otaczającej społeczno-historycznej rzeczywistości"[18].

Od trzeciego tomu „Zdroju" Przybyszewski wycofał się z pełnienia roli redaktora. W świetle listu do Hulewicza z 27 listopada 1917 roku posunięcie takie wydaje się być zgodne z zawartym między nimi pierwotnym kontraktem[19]. W liście do Stanisława Helsztyńskiego pisanym 8 maja 1918 roku Przybyszewski stwierdził: „Z „Zdrojem" sympatyzuję, aczkolwiek już teraz na niego żadnego wpływu nie mam ani mieć nie chcę. I tak najlepiej – serdeczna przyjaźń łączy mnie z Hulewiczem, ale dobrze się tak stało, że już się usamowolnił i na własną rękę „Zdrój" prowadzi - mam wrażenie, że on daleko czujniej odczuwa ten nowy prąd ekspresjonistyczny, który wśród młodzi Wielkopolski nurtuje, aniżeli ja"[20].

Przybyszewski uważał mistyczne poszukiwanie źródeł duszy za ważny element ekspre-

13 A. Bederski, *Czytelniku pobożny*, „Zdrój" 1918, t. 3, z. 1, s. 2.

14 Por. J. Malinowski, op. cit., s. 116.

15 Por. G. Matuszek, *Der geniale Pole?*, Kraków 1996, s. 102-103, 184-5.

16 Ibidem, s. 103.

17 Z. Kosidowski, *Z zagadnień twórczości*, „Zdrój" (kwiecień) 1920, s.110.

18 E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy". Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 72.

19 Por. S. Przybyszewski, *Listy*, opr. S. Helsztyński, t. 2, s. 833-834.

20 Idem, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 3, Wrocław 1954, s. 63.

sjonizmu. W listach do Hulewicza domagał się by w „Zdroju" zamieścić komentarz do *Genesis z Ducha* Słowackiego. W czwartym tomie czasopisma opublikowana została obszerna rozprawa Przybyszewskiego *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genesis z Ducha"*. Przybyszewski wiązał źródła ekspresjonizmu z mistycznymi intuicjami Słowackiego, w których wieszcz opisał ofiarną walkę ducha i przezwyciężanie kolejnych materialnych form w dążeniu ku doskonałości. W tych kategoriach Przybyszewski opisywał dzieje kultury.

Korespondencja pisarza z Hulewiczem nagle się urwała, co w dużej mierze, było spowodowane podjętą przez Przybyszewskich próbą przeprowadzki z Monachium do Pragi oraz ich podróżą po Galicji. Ostatni list do Hulewicza, w którym Przybyszewski wspominał o „Zdroju" nosi datę 30 lipca 1918 roku[21]. Mimo tego, że bezpośrednia współpraca dobiegła końca, przekonania Przybyszewskiego pozostały trwałą inspiracją. Uznawanie przez pisarza poszukiwań mistycznych za kluczowy aspekt ekspresjonizmu wpływało na artystów z kręgu „Zdroju". Głównie Jerzy Hulewicz interesował się dociekaniami mistycznymi. W 1918 roku opracował cykl interesujących grafik ilustrujących *Genesis z Ducha*. Inna ilustracja utworu literackiego wykonana pod wpływem autora *Dzieci szatana* to praca Artura Marii Swinarskiego *Krzyk - dla St. Przybyszewskiego*. Jest to bezpośrednie nawiązanie do wydanej w 1918 roku powieści Przybyszewskiego *Krzyk* opisującej wysiłki malarza Gasztowta, który pragnie stworzyć symbol ulicy. Kolejnym plastycznym wyrazem inspiracyjnego wpływu jaki wywierał Przybyszewski są portrety pisarza wykonane przez Swinarskiego, Szmaja, Hulewicza. Interesująca jest grafika tego ostatniego zatytułowana *Św. Franciszek z Asyżu (Portret Przybyszewskiego)*. Na portrecie pod postacią świętego ukazany został Przybyszewski o wyraźnie satanistycznych rysach. Mamy tu trzy oblicza buntu; wizerunki postaci łamiących reguły mieszczańskiego, materialistycznego stylu życia.

Na kartach „Zdroju" odnajdujemy wiele wątków związanych z oddziaływaniem pierwszego nieformalnego redaktora pisma. Z jego wpływem można łączyć postulat dominacji ducha, poszukiwania mistyczne, nawiązywanie do Słowackiego oraz przypisywanie ogromnej wartości *Genesis z Ducha*. Dalej można tu wymienić odwoływanie się do własnej jaźni, uznanie św. Franciszka oraz szatana za patronów buntu, a także podnoszenie znaczenia erotyki, relacji między płciami i nadawanie jej kosmicznego wymiaru. Do zilustrowania ostatniego z wyliczonych motywów posłużyć może linoryt Stefana Szmaja *Kochankowie*.

Podsumowując należy stwierdzić, że Stanisław Przybyszewski odegrał znaczącą rolę w początkowym okresie tworzenia „Zdroju". Wpłynął też na skład osobowy zawiązującej się przy „Zdroju" grupy artystów Bunt. Pomimo tego, że współpraca z Przybyszewskim zakończyła się, a artyści tworzący „Zdrój" pokierowali pismo drogą odrębną od wskazywanej przez pisarza, przejęte od niego inspiracje pozostały żywe. Artyści wykorzystywali i na swój twórczy sposób przetwarzali wiele motywów zaszczepionych im przez autora *Dzieci szatana*. Motywy te, wśród których ważne miejsce zajmowały nawiązania do narodowej tradycji romantycznej stanowiły istotny, wyróżniający rys ekspresjonizmu w wydaniu „Zdroju".

SUMMARY
Stanisław Przybyszewski and „Zdrój"

This paper describes Stanisław Przybyszewski's cooperation with „Zdrój" magazine (edited in Poznań) and his influence on the formation of Expressionism in Poland.

While staying in Munich in 1916, Przybyszewski started to exchange letters with artist and writer Jerzy Hulewicz. Soon after, Przybyszewski was involved in the creation of „Zdrój" and became an informal editor of the journal. In his articles, Przybyszewski examined the concept of Expressionism in relation to the romantic achievements, namely the mystical works of Juliusz Słowacki. Przybyszewski divided the history of culture into opposite categories of Expressionism - Impressionism. According to Przybyszewski, domination of spirit is the main characteristic of Expressionism.

Przybyszewski introduced Stefan Szmaj and August Zamoyski to Jerzy Hulewicz. Soon after those two young artists became cofounders of Bunt - an artist's group which was set up in

21 Por. Ibidem., s. 99.

cooperation with „Zdrój".

In July 1918, the writer suddenly stopped his correspondence with Jerzy Hulewicz. In spite of this fact Przybyszewski's concepts were recognizable in the works of artists gathered in „Zdrój" magazine for a long time.

XII

Iwona Luba

„Maski" wobec nowej sztuki

„Maski. Literatura, Sztuka i Satyra" wzmiankowane są dziś rzadko, głównie przez historyków literatury, jako periodyk literacki, w którym Julian Tuwim opublikował wiersze z cyklu *Czyhanie na Boga*, na krótko przed ich wydaniem książkowym. Utwory Tuwima, omówione krytycznie na łamach pisma przez Tadeusza Sinkę[1], uznano za ważne wydarzenie poetyckie.

Dla historyków sztuki i estetyki pozostają niemal wyłącznie miejscem pierwodruku *Wielości rzeczywistości w sztuce* Leona Chwistka[2], rozprawy cytowanej zresztą najczęściej z wydań książkowych. W rzeczywistości „Maski" były w pierwszym roku swojego istnienia, jedynym w Krakowie, a drugim po poznańskim „Zdroju" pismem poświęconym sprawom kultury w Polsce w okresie I wojny światowej i w momencie powstania II Rzeczypospolitej. Ukazywały się, pod redakcją Tadeusza Świątka, w Krakowie w latach 1918–1919, początkowo trzy razy w miesiącu – (każdego 1., 10. i 20. dnia), a od 1919, kiedy to stały się oficjalnym „Organem Zrzeszenia Literatów Polskich" – w cyklu dwutygodniowym[3]. Idea nowego krakowskiego periodyku artystycznego zrodziła już w końcu 1917, kiedy rozesłano do polskich artystów list zapraszający do współpracy, a realizowana była od stycznia 1918 po trzech latach „brutalnego zdławienia", z myślą o wolnej Polsce i jej sztuce, gdyż:

„jest Ona [sztuka – IL] w obliczu triumfującego zła jedyną obietnicą nasycenia dla wszystkich, których trawi nieukojony głód piękna, dobra i prawdy; bezpiecznym przed zamachami nienawiści świętem pojednania, kędy szczęście i nieszczęście wszystkich odczuwa się jak własne; ziemią obiecaną, gdzie wbrew rzeczywistości spełnia się ciągle i na każdym miejscu triumf sprawiedliwości ponad bezkarnym gwałtem przemocy. W przeddzień nieznanego jutra, którego trwożliwe zarysy majaczeją ledwo w oparach krwi i obłędu, chwytamy tedy pierwsi wiosła „duchami napełnionej łodzi", aby poprzez ocean zamętu szukać onej cudownej wyspy Anti-Circe, dokąd dusza ludzka [...] wędrować musi, jeśli odzyskać zechce utracony kształt człowieczy"[4].

Redakcja deklarowała otwartość na współpracę ze wszystkimi środowiskami twórczymi, na różne przejawy twórczości literackiej i artystycznej. Pomimo to wyraźnie zarysowują się, szczególnie w pierwszym półroczu 1918, dwa obszary sztuki zajmujące redakcję „Masek" – autorów tekstów i oprawy plastycznej.

Pierwszy, dość oczywisty, to szeroko, specyficznie, bo niedosłownie, pojmowany ekspresjonizm, zwłaszcza w rozumieniu członków ugrupowania Ekspresjoniści Polscy – późniejsi Formiści. Już w pierwszym zeszycie „Masek" Zbigniew Pronaszko opublikował artykuł *O ekspresjonizmie*[5], a Leon Chwistek swój traktat *Wielość rzeczywistości w sztuce*, obaj zilustrowali swoje teksty.

W „Maskach" zamieszczano też liczne reprodukcje rysunków, rycin, obrazów i rzeźb formistów. Wykonywali też oni winiety i miniatury do konkretnych tekstów. Poza dziełami wspo-

1 J. Tuwim, *Z „Czyhania na Boga"*, „Maski" 1918, z. 26, s. 506-508; T. Sinko, *W pogoni za nową poezją (J. Tuwim, Czyhanie na Boga, Warszawa 1918)*, „Maski" 1918, z. 26, s. 517-536 oraz z. 27, s. 536-540.

2 L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Maski" 1918, z. 1, s. 16-19, z. 2, s. 36-39, z. 3, s. 59-60, z. 4, s. 76-77.

3 Szerzej o periodyku: A. Jakimowicz, *„Maski"*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1974, s. 637-638; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 642-643 (autor hasła: A. Z. Makowiecki); K. Sierocka, *Czasopisma literackie*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: *1918-1932*, pod red. A. Brodzkiej, H. Zaworskiej, S. Żółkiewskiego, Warszawa 1975, s. 81-135, głównie s. 99-100.

4 *Od Redakcji*, „Maski" 1918, z. 1, s. 1-2.

5 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski" 1918, z. 1, s. 15-16.

mnianych już Zbigniewa Pronaszki (przez pewien czas kierownika artystycznego pisma) i Chwistkiem pismo publikowało m. in. prace takich artystów jak: Tytus Czyżewski, Andrzej Pronaszko, Tymon Niesiołowski, Jan Hrynkowski, Jacek Mierzejewski, Eugeniusz Zak, Jerzy Fedkowicz, Leopold Gottlieb, Wacław Husarski, Mojżesz Kisling, Eli Nadelman, Roman Kramsztyk, Stanisław Kubicki, Małgorzata Kubicka, Władysław Skoczylas, Zofia Stryjeńska i Romuald Kamil Witkowski.

Część z owych reprodukcji ma dziś rangę dokumentu – upamiętniając istnienie dzieł, które nie przetrwały do dziś, a niekiedy wnosiły nowe wartości do polskiej sztuki. Do takich zaginionych dzieł należą, na przykład, *Projekt mozaiki cerkiewnej* Andrzeja Pronaszki[6] – jedyna znana obecnie kompozycja artysty bezpośrednio, odwołująca się do sztuki Kościoła wschodniego czy też *Projekt ołtarza dla kościoła ojców misjonarzy w Krakowie* lub pełnoplastyczny *Akt* autorstwa Zbigniewa Pronaszki. Mimo złej jakości technicznej reprodukcje pozwalają uznać wskazane dzieła za jedne z najbardziej interesujących i dojrzałych propozycji obu braci Pronaszków. Przy niektórych pracach pojawiała się informacja: „(z wystawy ekspresjonistów)", świadcząc o przywracaniu w Krakowie normalnego życia artystycznego.

Prezentowano także ekspresjonistów: Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Max Pechstein oraz innych artystów europejskich, takich jak: Alexander Archipenko, Emile Antoine Bourdelle, Paul Cézanne, Robert Delaunay, Kees Van Dongen, Albert Gleizes, Vincent Van Gogh, Aristide Maillol, Henri Matisse, Jean Metzinger, Gino Severini...

Pojawiały się też przykłady „prymitywu" – sztuka Chin/Japonii, archaizowane rysunki w typie malowideł naskalnych lub z waz czarnofigurowych, drzeworyty Władysława Skoczylasa, stylizowane na ludowe, podhalańskie. Niektóre winiety powtarzały się w różnych numerach.

Rzadko na łamach pisma odwoływano się do „konkurencyjnych" pism kulturalnych ukazujących się w języku polskim. Wyjątkiem przedruk wiersza *Rotsoge* Guillauma Apollinaire'a (o ironio, na krótko przed jego śmiercią), na ostatniej stronie „Masek", w rubryce nazwanej: *Z oślej łąki literackiej. Wycinanka ze „Zdroju"*, utworzonej wyłącznie na tę okazję. Utwór, dedykowany przez Apollinaire'a Marcowi Chagallowi, wpisywał się w pełen fantazji klimat wschodnioeuropejskiego stettl, wykorzystywał elementy ikonograficzne, zaczerpnięte z obrazów witebskiego artysty:

Twarz twoja szkarłatna dwupłatowiec przemienialny w hydroplan
Dom twój krągły kędy śledź pływa wędzony
Klucza mi potrza do powiek
[...]
Odbiegło wszystko nie mam już piszczałki
Kominek zdala odemnie pali ruskie papierosy
Suka szczeka na lilie
I lampka nocna już zczezła
Na suknię padły okwiaty
Dwie złote obręcze tuż przy mych sandałach
W słońcu się rozogniły
A włosy twe jak rzuty
Poprzez Europę są pełne migotów pstrych ogni.[7]

Wiersz Apollinaire'a to najodważniejsza propozycja poetycka „Masek".

Tekst zilustrowano rysunkiem Alexandra Archipenki, przedstawiającym dwa akty kobiece. Nie opatrzono żadnym złośliwym komentarzem, co sprawia, że „oślą" rubrykę można odebrać jako życzliwą zgryźliwość raczej pod adresem tłumacza niż autora.

Świadomość istnienia w najnowszej sztuce europejskiej licznych, różnorodnych „izmów", swobodnie wymieniane, np. w tekstach o muzyce współczesnej, bez żadnego komentarza, co sugeruje znajomość zjawisk zarówno przez autora tekstu, jak i czytelnika.

„Maski" poprzedziły o rok ukazanie się w 1919 roku czasopisma „Formiści". Wydaje się wielce prawdopodobne, że nie tylko powodzenie katalogów wystaw formistów, ale i doświadczenie zdobyte w „Maskach", a także coraz silniejsze akcentowanie przez nową redakcję spraw literatury i coraz mniejsza jej dbałość o stronę artystyczną zeszytów (co doprowadziło jeszcze w 1919 do likwidacji pisma), skłoniły formistów do założenia

6 A. Pronaszko, *Projekt mozaiki cerkiewnej*, „Maski" 1918, z. 15, s. 297.

7 G. Apollinaire, *Rotsoge*, „Maski" 1918, z. 30, 20 X, s. 594. Polskiego brzmienie nadał mu Adam Bederski. (pisownia oryginalna)

własnego czasopisma, bardziej ukierunkowanego na nowoczesną sztukę europejską.

Zbigniew Pronaszko w pierwszym zeszycie „Masek" oznajmiał powstanie nowego ugrupowania, które dążyło do wypracowania nowego języka w sztuce, bazującego na zagadnieniach konstrukcji obrazu, jego formie:

„Grupa polskich ekspresjonistów otwarła swą pierwszą wspólną wystawę. Zjednoczyli się i oddzielili od reszty malarstwa polskiego nie dlatego, aby uważali się za bezwzględnie lepszych. Przyczyna tkwi gdzie indziej – jest nią potrzeba zbiorowego wysiłku w sztuce. [...] jednostki o pokrewnych obliczach, będąc w stałym z sobą kontakcie, prędzej dochodzą do pewnego wspólnego wyrazu – choć każda inną drogą i na inny sposób. [...]

Wspomniana grupa wystąpiła pod nazwą ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o nazwę, która jest tak przypadkową, jak *futuryzm*, *kubizm*, *orfeizm* i tyle podobnych, wchodzących w zakres ekspresjonizmu [sic! – I.L.]; chodzi nam o istotę rzeczy"[8].

Podstawowym warunkiem stworzenia nowej sztuki, według Pronaszki, miała być konstrukcja i syntetyczna forma:

„Stąd pochodzi konieczność tworzenia formy, [...] tylko przez formy prowadzi droga do konstrukcji i organizmu: istoty wszelkiej twórczości. [...]

Celem jest tu wyraz, który objawia się za pomocą znaku, konwencji, reagując na kształty, jakie się nam narzucają przy rozpatrywaniu przedmiotu. Dla tego wyrazu znaleźć formę jest istotnem zadaniem malarstwa i o to kusi się ekspresjonizm"[9].

Przy takim pojmowaniu istoty ekspresjonizmu przez artystów – ekspresjonistów związanych z „Maskami", całkowicie odmiennym od encyklopedycznej definicji, nie dziwi aż tak bardzo fakt, że w zeszytach 19. i 20. pojawiła się bardzo krytyczna recenzja rozprawy Hermana Bahra *Ekspresjonizm* – z okazji jej drugiego wydania w Niemczech, pióra Karola Irzykowskiego. Tekst ilustrowały rysunek Andrzeja Pronaszki, przedstawiający trzy tańczące postacie, reprodukcje rzeźby Zbigniewa Pronaszki *Sybilla* i malarskiego *Portretu żony* Chwistka – ostatnie prace z wystawy ekspresjonistów[10].

Irzykowski stawia pytanie „Czy ekspresjoniści są z tej apologii bahrowskiej zadowoleni?"[11]. Poniekąd sam sobie na nie odpowiada: „W sumie: Bahr mimo sympatii dla ekspresjonizmu mówi o nim z politowaniem, jak o chorobie. Mówi nieautentycznie. Jest to plotkarstwo filozoficzne"[12]. Ekspresjoniści Polscy swoimi pracami, wpisującymi się bardziej w tradycję klasyczną niż w formułę ekspresjonizmu w rozumieniu Bahra, wsparli Irzykowskiego.

I tu pojawia się kwestia bodaj najważniejsza dla profilu „Masek", które, powtarzam, przy otwartości na różne zjawiska, kreowały pewną wizję sztuki o wymiarze uniwersalnym.

Irzykowski w przytoczonym tekście o ekspresjonizmie stwierdza: „My tego nie możemy odczuć, ponieważ wciąż jeszcze patrzymy na świat oczyma Greków"[13]. O tym fakcie przekonuje czytelnika każdy zeszyt pisma, o klasycznym profilu. „Maski", poza promowaniem formizmu, wskazywały bowiem polskiej sztuce II Rzeczypospolitej tradycję antyczną, środziemnomorską, antycypowały odrodzenie klasycznej poezji w kręgu „Skamandra" i takiejż sztuki przez przyszłych współtwórców Rytmu.

Już w pierwszym tekście *Od Redakcji* pojawia się zapowiedź dążenia do doskonałego piękna, które może odmienić świat, doprowadzić do idealnej krainy, w której dokona się odrodzenie z upodlenia duszy ludzkiej[14].

Tytuł „Masek" zaczerpnięty został z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, podobnie jak motto (*Konrad do Maski 18-ej*):

„To musi mieć formę artystyczną... formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna, przed którym nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie i przed którym wszystko polęże"[15].

„Maski" powstały w ostatnim roku wojny. Choć rzadko relacjonowano w nich wprost bieżące

8 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski" 1918, z. 1, s. 15.

9 Ibidem, s. 15-16.

10 [K. Irzykowski], *Bahr o ekspresjonizmie*, „Maski" 1918, z. 19, s. 378-380 i z. 20, s. 396-400.

11 Ibidem, s. 399.

12 Ibidem, s. 400.

13 Ibidem, s. 380.

14 *Od Redakcji*, „Maski" 1918, z. 1, s. 2.

15 „Maski" 1918, z. 1, s. 2. oraz drugie motto z *Dworzanina polskiego* Łukasza Górnickiego (1566) – piękno jest znakiem zwycięstwa duszy, Ibidem, s. 2.

doniesienia z frontu, to piętno aktualnych wydarzeń jest wyczuwalne. Pismo stosowało konsekwentnie strategię publikowania wielu tekstów o postawach obywatelskich, sprawach państwowych, sytuacji politycznej, wojnie – najczęściej w ujęciu uniwersalnym. Dominowały wśród nich oryginalne dzieła antycznej literatury greckiej, albo utwory odwołujące się do starożytnej mitologii, w których czytelnik odnajdywał wyraźne analogie do współczesnej sytuacji Polski.

Od pierwszego numeru poczynając, drukowano na łamach pisma *Pokój* (*Boginię miru*) Arystofanesa, w przekładzie Bogusława Butrymowicza, z jego komentarzem:

„Komedia Arystofanesa powstała w dziesiątym roku wojny peloponeskiej, w chwili powszechnego znużenia beznadziejną walką, nie dającą się rozstrzygnąć orężnie ani gospodarczo. Geneza „Bogini miru" (Eirene) wykazuje więc momenty psychologiczne w stopniu uderzającym pokrewne dobie bieżącej. Analogia ta pozwala snuć się w szczegółach; było to bowiem to samo zmaganie się dwu imperializmów"[16].

Opisując współczesne doświadczenia wojny posłużono się oryginalnym, antycznym greckim tekstem, dla podkreślenia ponadczasowości owych doświadczeń, ich powtarzalności. W innym zeszycie wydrukowano *Charona* Dezyderego (sic!) Erazma z Rotterdamu – aktualne wydarzenia skomentowano słowami zaczerpniętymi ze zbioru *Colloquia Familaria* z 1524. Tytułowy Charon, bohater dawnej historii głosił, „że trzech monarchów świata w zawziętej nienawiści dąży do wzajemnej zguby i nie ma już ani skrawka ziemi chrześcijańskiej, wolnego od szału wojny. Ci trzej bowiem wszystkich innych wciągają do udziału w wojnie"[17]. Aluzja do trzech zaborców Polski jest tu nad wyraz czytelna.

Nie brak w „Maskach" również przekładów innych antycznych dzieł literackich[18]. Pojawia się też wiele najnowszych tekstów poetyckich o tematyce antycznej i o klasycznej konstrukcji – na przykład w zeszycie 28 zamieszczono duży wybór wierszy różnych polskich autorów pod wspólną nazwą *Ze strof antycznych* (m.in.: Jana Pietrzyckiego, Tadeusza Szantocha, Romana Zrębowicza, Jerzego Olizara i Aliny Butrymowiczówny).

Charakterowi utworu odpowiada oprawa graficzna oraz tematyka i forma ilustracji. Pierwszy fragment komedii Arystofanesa poprzedzony został silnie archaizowanym, syntetycznym, zgeometryzowanym i osiowo symetrycznym rysunkiem Zbigniewa Pronaszki, ukazującym dwa rydwany[19]. Wszystkie części dramatu *Pokój* ozdobiono stylizowanymi na sztukę grecką (od archaicznej po klasyczną) rysunkami ze scenami wielofiguralnymi, imitującymi zarówno pasowy układ, jak i formę malowidła wazowego czy reliefu architektonicznego.

Tadeusz Sinko najwyraźniej spośród wszystkich autorów starał się zaznaczyć trwanie tradycji antycznej w kulturze polskiej zarówno doby romantyzmu, Młodej Polski, jak i schyłku I wojny światowej. W eseju *Świat baśni* porównywał baśń Adama Mickiewicza o królowej Lali do mitu o Amorze i Psyche[20].

W zeszycie 12. natomiast, dedykowanym pośmiertnie Lucjanowi Rydlowi, czołową pozycję zajmuje obszerny tekst Sinki pod tytułem *Helleńskie sny Lucjana Rydla*, w którym autor prześledził występowanie motywów greckich w twórczości Rydla, od wykładów, przez najwcześniejsze jego strofy (np. *W parku*, 1895) i *Mitologie* (1899) aż po późne przekłady *Iliady*. Rydel jawi się czytelnikowi jako zaprzysiężony klasyk wyłącznie, podobnie jak poeta Jan Nepomucen Miller, którego okrzyknął „nowym homerydą polskim"[21].

W owym Rydlowym zeszycie zamieszczono reprodukcje klasycyzujących prac, głównie formistów, na przykład *Matkę* [*nad trumną*] i *Madonnę* Władysława Husarskiego, rysunkowych aktów Aristide'a Maillola i Tymona Niesiołowskiego, *Kompozycję* Eugeniusza Zaka, archaizowaną anonimową winietę i dwie kompozycje Jana Hrynkowskiego ([*Kobieta z dzbanem*] i *Pejzaż*).

Klasycyzujących rysunków, obrazów, rycin i rzeźb można znaleźć w „Maskach" wiele, na łamach pisma podkreśla się też trwałość i

16 U Arystofanesa chodzi o Spartę i Ateny. „Maski" 1918, z. 1, s. 22.

17 „Maski" 1918, z. 21, s. 412.

18 Np. Lukianos z Samosaty, *Zeus wzięty na spytki*, przeł. M. Bogucki, „Maski" 1918, z. 16, s. 312-317.

19 Np. s. 22.

20 „Maski" 1918, z. 8, s. 148.

21 T. Sinko, *Nowy homeryda polski (Jan Nepomucen Miller)*, „Maski" 1918, z. 9, s. 175-178.

ważność tradycji dla sztuki współczesnej, choćby *Ostatnie słowo Rodina* (powtórzył Paul Gsell z „La Revue"):

[...] kochajcie mistrzów, którzy byli przed wami. [...]

Strzeżcie się jednak nauczycieli waszych naśladować[22].

Pojawiają się też zapowiedzi wyprowadzenia świata i sztuki z obecnego chaosu w krainę ładu, harmonii i apollińskiego piękna, doskonałości, jak choćby w wierszu Bogusława Butrymowicza *Hosanna*, gdzie ze styksowego mułu i chaosu, w jakim jeszcze pogrążony jest świat:

Nad krwi i łez oceanem
geniusz unosi się boży
i nad stworzenia łachmanem
czas nowy i świat się tworzy...[23]

Poeci, wieszcząc odzyskanie niepodległości, posługują się metaforą, nawiązują do tradycji antycznej: podmiot liryczny z wiersza Emila Zegadłowicza *Grobowiec* utożsamia się z marmurowym dyskobolem – zaklęty w „symbol antyczny", gdy ujrzy „wschód wolności", rzuci „dysk w słońce"[24], a w *Eirene* Edwarda Ligockiego

- oślepły Orion wzrok odzyska,
spotkawszy rydwan Apollona[25].

Pismo odegrało ważną rolę dla historii sztuki polskiej, kształtując pewien model kultury nie tylko literackiej, ale i wizualnej, w której o sprawach ważkich, zasadniczych, mówi się językiem ponadczasowym, zaczerpniętym z tradycji klasycznej. Stało się łącznikiem między ideą antyku – wzoru dla polskiej sztuki i dla systemu organizacji państwa, jaką rozwijał od końca XIX stulecia Stanisław Wyspiański a dwudziestowiecznym nowoczesnym klasycyzmem. Redakcja obrała Wyspiańskiego za duchowego patrona „Masek" – co dostrzegalne jest dla czytelnika już od pierwszego zeszytu i zamieszczonego w nim motta, przez liczne reprodukcje dzieł artysty, po przejęcie jego wizji Wawelu-Akropolis – połączenia tradycji rodzimej z antyczną, by stworzyć nową sztukę i nowe państwo. Kultywowanie w Polsce tradycji klasycznej zbliża „Maski" do wcześniejszych periodyków kulturalnych w Polsce – „Museionu" i „Rydwanu"[26] – pośredniczących między czasopiśmiennictwem młodopolskim a nowoczesnym. Staranną szatą graficzną nawiązują jeszcze do modernistycznej warszawskiej „Chimery" Zenona Przesmyckiego – Miriama, równocześnie jednak stanowią zapowiedź literatury II Rzeczypospolitej. Początek czasopiśmiennictwa o sztuce – kulturze w II Rzeczypospolitej kojarzony jest z trzema ośrodkami – z Poznaniem, gdzie od 1917 ukazywał się „Zdrój" oraz, przede wszystkim z Krakowem, gdzie Tadeusz Peiper od 1922 wydawał słynną „Zwrotnicę", a także z Warszawą, w której od 1920 wychodził „Skamander" redagowany przez Mieczysława Grydzewskiego, poprzedzony przez pismo „Pro Arte"[27]. „Maski" bywają zazwyczaj pomijane. Tymczasem to one antycypują – w równym stopniu nowatorskich „Formistów", co propagującego klasycyzm „Skamandra" (1920–1928 i 1935–1939). Ten ostatni bezpośrednio odwołuje się w tytule do *Akropolis* Wyspiańskiego, gdzie: „Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą".

„Maski" wpisują się w ogarniającą powoli całą Europę falę powrotu do greckich źródeł kultury łacińskiej, ucieczki od chaosu współczesnego życia do krainy harmonii oraz idealnego

22 „Maski" 1918, z. 8, s. 160.
23 „Maski" 1918, z. 3, s. 42.
24 „Maski" 1918, z. 20, s. 52.
25 „Maski" 1918, z. 20, s. 53.

26 Dotyczyło to zarówno literatury, jak i sztuk pięknych. Dla przykładu, w 1918 roku w „Maskach" reprodukowane były, oprócz prac Zbigniewa Pronaszki, odpowiedzialnego za szatę graficzną pisma, między innymi: Tymona Niesiołowskiego sielankowe: *Polowanie Diany* (z. 7, s. 131), *Kąpiące się* (z. 11, s. 212), *Kobiety* (z. 16, s. 314), Jana Hrynkowskiego *Wiosna* (z. 11, s. 203), Eugeniusza Zaka *Kompozycja* (z. 11, s. 235). Publikowano tam również antyczne dramaty, współczesne opowiadania i poematy, przywołujące antyczne mity: Apollina delfickiego i jego srebrnego łuku, Ananke, bóstw płodności, Pięknej Wyspy; Tadeusz Sinko, przypomnijmy, ogłosił artykuł o Janie Nepomucenie Millerze pod wymownym tytułem *Nowy homeryda polski* (z. 9, s. 175—178).

27 Szerzej na temat prasy kulturalnej II Rzeczypospolitej: W. Eustachiewicz, *Zarys literatury polskiej. Czasopiśmiennictwo i ogólne cechy życia literackiego*, [w:] *Dwudziestolecie międzywojenne 1919-1939*, Warszawa 1983, s. 68-86.

piękna[28]. Na łamach „Masek", łączących współczesne polskie realia z tradycją śródziemnomorską, ową szczęśliwą krainę odnaleźć można także nad Wisłą.

SUMMARY
„Masks" and new art

The artistic-literary magazine „Masks. Literature, Art, and Satire", was published in Cracow between 1918 and 1919, as a series of three issues per month. The magazine bridged the artistic life of the Young Poland with the cultural press of the II Republic while documenting the transformations in literature and art.
The „Masks" were a source of information on the most contemporary European and Polish art, its theory, and criticism; the magazine also gathered a group of the youngest artists. In one of the issues Leon Chwistek published his aesthetic treatise *Multiplicity of Realities in Art*. The editors of „Masks" were open towards many artistic phenomena; nevertheless, in many ways they were promoting a vision of classicism as the most universal and desired convention. My paper discusses the mechanisms of promoting classicism.

28 Por. N. Miller, *Zeichen und Linie. Klassizistische Tendenzen in der europäischen Literatur um 1920*, [w:] *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, katalog wystawy, Kunstmuseum Basel, Basel 1996, s. 459-482 oraz M. Bernauer, *Herrliche Klarheit. Klassizistische Programme in der Literatur*, [w:] *Canto...*, s. 483-500.

XIII

Agata Soczyńska

Rola pejzażu w koncepcji sztuki Tytusa Czyżewskiego

Temat pejzażu w twórczości artystycznej (plastycznej i poetyckiej) Tytusa Czyżewskiego nie doczekał się jeszcze całościowego opracowania. To zagadnienie należy odnieść zarówno do charakterystycznych motywów krajobrazowych (ich zróżnicowania, ewoluowania), złożonych ale też głęboko osadzonych w koncepcji sztuki artysty uwarunkowań tego tematu, jak też do różnorodnych sposobów jego funkcjonowania, z uwzględnieniem wielu wzajemnie przenikających się kontekstów np.: ideowo – estetycznego, biograficznego i artystycznego.

Krajobraz występuje w twórczości artysty jako samodzielny, tzn. taki, „gdzie staje się główną treścią dzieła sztuki lub głównym bodźcem wyzwalającym uczucia zrodzone w momencie kontemplacji przyrody, głównym bohaterem dramatu jest więc natura, co nie wpływa na ograniczenie treści dzieła sztuki wyłącznie do problematyki krajobrazowej"[1]. Drugim sposobem funkcjonowania tematu jest niezwykle różnorodny i bogaty zbiór motywów pejzażowych, które bardzo często, niemal obsesyjnie, pojawiają się jako tło kompozycji figuratywnych lub jeszcze częściej jako pierwiastek ukrytych znaczeń, znak ekspresji: lirycznej lub dramatycznej, określający intencje artysty lub też, traktując zagadnienie bardziej uniwersalnie, jako przejaw komunikacji pomiędzy artystą, a naturą. Tak dzieje się np. w autoportretach i w kompozycjach. Zresztą do dialogu artysty z naturą porównywał Czyżewski całe malarstwo i jego dzieje:

Malarstwo jest harmonią
Wyszukanych gam kolorów
Które żyją w oczach malarza

Jak żyje obłok na niebie
Jak odbicie lilii bladoróżowej
W lazurowej wodzie stawu

Jak żyje blask motylowego skrzydła
Na tle ciemnego błękitu
pogodnego nieba[2].

Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na bardzo istotne zagadnienie: uwarunkowania tematu i osadzenie ich w kontekstach: biograficznym, krytyczno – artystycznym, a dotyczących koncepcji sztuki Czyżewskiego, a także w szeroko rozumianych nurtach ideowo – artystycznych pierwszej połowy XX wieku.

Nie można zrozumieć istoty jego sztuki bez rozumienia złożonej koncepcji natury i stosunku artysty do niej. Miękki, falisty, wijący się elipsoidalnie, na pozór nieco senny, ale nasycony kolorem, światłem i przestrzenią pejzaż Beskidu Żywieckiego to świat, w którym wszystko się zaczęło. Miejsca, klimat okolic Przyszowej, Berdychowa, Limanowej, stały się bez wątpienia tworzywem i najważniejszą inspiracją artystycznej autobiografii. Były jego, posługując się terminologią samego artysty, „wewnętrzną formą – treścią wizji twórczej", z których rodzi się prawdziwa sztuka. To immanentne, spontaniczne i naturalne współistnienie Czyżewskiego w pejzażu i pejzażu w Czyżewskim pozwala dostrzec w przedstawieniach miejsc tak odległych od podhalańskiej, beskidzkiej przyrody, jak francuskie Cagnes, Collioure, włoski Asyż, hiszpańska Zaragoza, ten sam klimat: melancholii, nienatrętnego liryzmu i nieokreślonej, ale intensywnie odczuwanej tajemnicy lub baśni. Czyżewski z perspektywy kilkudziesięciu lat oddzielających go od dzieciństwa pisał:

„Czy to były kolorowe pióra ptaków podwórzowych lub dzikich, czy kolory ubrań i twarzy ludzkich, zawsze pozostawały mi one w pamięci i słabiej lub mocniej reagowały na moją wrażliwość"[3].

1 A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Warszawa 1965, s. 5.

2 T. Czyżewski, *Wiersz o malarstwie*, [w:], Idem, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 233.

3 Idem, *W słońcu dziecięcej wiosny, Wspomnienia malarza*,

Tę szczególną wrażliwość na pejzaż, na obraz świata miał w sobie od zawsze, była częścią jego artystycznej tożsamości. Być może dlatego tak często relacja pomiędzy człowiekiem (to znaczy artystą), a naturą stawała się punktem wyjścia do rozważań teoretycznych. W szkicu *O najnowszych prądach w sztuce polskiej* pisał o potrzebie prawdziwego patrzenia na naturę, tzn. o konieczności zerwania „z bezwzględnym naśladowaniem natury prawie aż do zaniku indywidualności"[4].

Przeciwwagą dla mimetyzmu i naturalizmu stał się „proces stopniowego pogłębiania się bezpośredniego kontaktu z naturą, odrzucenia wszelkich treści literackich, wszelkiej sentymentalnej anegdoty"[5]. Czyżewski dostrzegał wielkie w tym względzie osiągnięcia impresjonistów, ale poszukiwał nowej metody ukazującej kreatywną siłę przyrody. W 1919 roku, a więc po dwóch podróżach do Paryża pisał:

„Co do tego, jak się „odtąd" widzieć i patrzeć powinno, kategorycznie osądził jeden z ostatnich końcowych impresjonistów, który w połowie swego życia wrócił znów do zagadnień poruszonych już raz przez Courbeta. Malarz ten to Cézanne. Malował zrazu w manierze impresjonistów, jednak w połowie swej pracy malarskiej doszedł do całkiem nowych rezultatów. Nie wystarczała mu „natura", jak ją widzieli impresjoniści. Wyrobił sobie swą wolą i pracą zwracającą się bądź ku prymitywom i gotykom, bądź ku starym gobelinom lub niektórym malarzom hiszpańskim (El Greco) odrębny sposób patrzenia na naturę"[6].

Jednak Czyżewskiemu postrzeganie obrazu - krajobrazu jako konstrukcji nie wystarczało. W obrazach Cézanne'a przedmiot, element krajobrazu mają tylko taką wartość duchową (symboliczną), jaką one same w sobie posiadają, niejako od wewnątrz. „Przedmiot staje się własnym symbolem, jest jedyną oczywistością plastyczną. Głównym bohaterem obrazu jest sam przedmiot, pejzaż, natura"[7].

A co z artystą, z jego przeżyciem? Cézannowska lekcja syntezy formy to być może najważniejszy etap w budowaniu własnej koncepcji sztuki, ale niewystarczający dla artysty, który tak często i z wyraźnym upodobaniem sięgał po słowo – „wizja", a którego twórczości patronowali w równym stopniu co Cézanne, El Greco czy A. Rimbaud - twórcy wizjonerzy. Odczytanie różnorodnych kontekstów cézanne'owskiego pejzażu konstrukcyjnego w obrazach Czyżewskiego nie przysparzało większych trudności interpretatorom. Wystarczy przywołać takie tytuły jak: *Widok z aeroplanu (Pejzaż z samolotu)* (1922-1923), *Widok z samolotu (Pejzaż z samolotu)* (1922) czy *Pejzaż* (1920), aby zauważyć dążenie do maksymalnej syntezy, dyscypliny i modulacji formy.

Sztuka Czyżewskiego to także wizjonerstwo, wewnętrzny niepokój i nadwrażliwość połączone z nieustanną potrzebą ich wyrażania w celu zbudowania „nowej rzeczywistości". „Ta nowa rzeczywistość będzie zbudowana na doświadczeniach epok minionych (impresjonizm, kubizm, surrealizm). Uznając wizję świata zewnętrznego, młode malarstwo pogłębia ją i stara się usilnie o odnalezienie jej wnętrza"[8].

Poszukiwania źródeł głębokiej ekspresji wskazują na kolejny trop inspiracji – wywiedziony od manieryzmu, włoskiego i hiszpańskiego baroku. W czasie pierwszego pobytu w Paryżu w 1908 roku Czyżewski obejrzał retrospektywną wystawę El Greca. Wiele lat później, w zbiorze esejów o sztuce toledańskiego wizjonera, tak pisał:

„Przeraźliwy granat nieba, chorobliwy żółty blask słońca, szary ugier ziemi lub zgniły róż indyjski odległych pasów horyzontu, w którym nikną i roztapiają się nagle owe samotnie błądzące zęby skalne. I z wolna kładzie się dziwny jakiś smutek na duszę ludzką. [...] A smutek ten nie jest słabością. Poza tym dziwne uczucie melancholii kryje jakieś inne uczucie bardzo mocne i ponure zarazem. Mocne i ciężkie jak wino kastylijskie, cierpkie, palące i gęste"[9].

Zagadnienie pejzażu i różnorodnych jego motywów w twórczości artysty należy odczytywać więc w kontekście koncepcji pejzażu ekspresyjnego, sformułowanego przez Vincenta Van Gogha, a rozumianego jako „malarstwo ludzkich namiętności wyrażonych przez kolor sugestywny, pełen

„Głos Plastyków" 1947, nr 8, s. 9.

4 Idem, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*, „Wianki" 1919, nr 1, s. 6.

5 A. Wojciechowski, op. cit., s. 67; T. Czyżewski, *O najnowszych prądach w sztuce polskiej*... s. 11.

6 Ibidem.

7 L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris 1950, s. 169.

8 T. Czyżewski, *O nową rzeczywistość w malarstwie*, „Pamiętnik Warszawski" 1931, z. 4, s. 96.

9 Idem, *Upiór Toleda*, „Droga" 1932, nr 1-2, s. 66.

jakiejś emocji, żarliwego temperamentu"[10].

W 1910 roku, w czasie pobytu Czyżewskiego w Paryżu, odbyły się dwie wystawy malarstwa kubistycznego: w Salonie Niezależnych i w IX Salonie Jesiennym. Można przypuszczać, że właśnie wtedy Czyżewski poznał lepiej kubizm. Obrazy wielopłaszczyznowe, które powstawały od 1915 roku zdradzają wiele analogii z pierwszymi collages Braque'a i Picassa. Obrazy wielopłaszczyznowe to eksperyment nie mający żadnych analogii artystycznych, niezwykle interesujący poprzez anamorfozę przestrzeni oraz różne sposoby jej penetracji. Dzięki efektowi iluzji przestrzennej (który nie był zapewne celem artysty) te dzieła intensywnie oddziaływują na wyobraźnię. Dziwne i nierozpoznane dotychczas, umieszczone w nich przedmioty tworzą interesujący zbiór motywów składających się na pejzaż wyobraźni: motywy gór, słońca, motywy roślinne (wijących się liści i gałązek, egzotycznych kwiatów, falistych kształtów przypominających migotliwą taflę wody lub ruch skrzydeł motyla). Być może właśnie w obrazach wielopłaszczyznowych Czyżewski najbliżej był celu w swoich poszukiwań artystycznych, mających określić stosunek artysty do natury. W 1936 roku pisał: „Stworzyć z natury swój własny świat – nie świat abstrakcyjny, lecz WŁASNY"[11].

Równie ciekawą próbą tworzenia własnego świata było szczególne przeniknięcie surrealizmu, zarówno do malarstwa, jak do poezji, a nawet dramatu i specyficzne przetworzenie artystycznej rzeczywistości. Mamy tu krajobrazy wyraźnie odwołujące się do optycznej fantasmagorii, do ukrytych w podświadomości emocji i przeżyć. Doświadczenie surrealizmu jest szczególnie ważne dla analizowanego zagadnienia pejzażu w twórczości Czyżewskiego, ponieważ odnosi się do sztuki „opartej na swobodzie kojarzeń, na halucynacji, na analizie ukrytych w podświadomości doznań psychicznych"[12]. W tym kontekście za pejzaż wykazujący wiele analogii z poetyką surrealistyczną możemy uznać *Ptaszka* (1920), *Obłoki* (1925) czy bardzo interesującego *Don Kichota* (1924-1928).

Jeszcze jeden ważny aspekt uwarunkowań tematyki krajobrazowej w sztuce Czyżewskiego - zainteresowanie malarstwem Władysława Ślewińskiego. Ślewiński zwłaszcza „w dziedzinie pejzażu, szczególnie w widokach morza w Bretanii stworzył szereg niepowtarzalnych dzieł. Ogranicza w nich dekoracyjną płaszczyznowość, stylizację, linearność konturu przedmiotów, rezygnuje z cienko rozmalowanej plamy. Posługuje się farbą gęstą, zawiesistą"[13]. Czyżewski w monografii o Ślewińskim pisał: „Forma na jego obrazach ma wartość gatunkową jako ciężar i gęstość materii identycznej z przyrodą"[14].

Oprócz koncepcji formy doceniał również Czyżewski „tę wielką tajemnicę wydobycia światła w obrazie, bez efektownego i „zakłamanego" światłocienia, świetnie umiał zastosować, nie tylko w martwych naturach, ale i w krajobrazach. Ten właśnie sposób wydawania i tworzenia światła na obrazie za pomocą materii, a nie światłocienia lub przejaskrawionych kolorów, zbliża tak bardzo Ślewińskiego do malarzy najmłodszych"[15].

Malarstwo i poezję Czyżewskiego charakteryzują: bogactwo (ilościowe i jakościowe), zadziwiająca spójność i konsekwencja, gdy chodzi o wybór motywów pejzażowych oraz sposoby posługiwania się nimi. Mam tu na myśli odrębne, pojedyncze nieraz elementy ikonograficzne wywiedzione z topiki krajobrazowej. Właściwie niewiele jest dzieł (literackich i plastycznych), w których element, pierwiastek związany z przyrodą, oczywiście różnie przedstawioną, nie pojawia się.

Jednym z najciekawszych i niemal wszechobecnym stał się motyw ogrodu. Ogród jest metaforą harmonii, a harmonia to malarstwo. Malarstwo to sztuka. Więc motyw ogrodu należy odnieść do sztuki.

Nie zbadana dla ludzi harmonia
Przyrody
[...] A malarz dźwięki, tony i formę
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swym płótnie
Świat wewnętrznej harmonii
Którą odczuwa i która

10 J. Starzyński, *Van Gogh – malarz i człowiek*, „Materiały do studiów i dyskusji" 1954, nr 17, s. 97

11 T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, [w:] Idem, *Poezje...*, s. 285.

12 A. Wojciechowski, op. cit. s. 129.

13 Ibidem, s. 58.

14 T. Czyżewski, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1928, s. 12-13.

15 Ibidem.

W nim żyje[16].

W wierszu odnajdujemy wszystkie elementy – desygnaty ogrodu: obłoki (niebo) lilie (kwiaty), staw (woda) i motyle skrzydła (motyle). Podmiot liryczny bardzo subiektywnie opisuje (maluje) świat, w którym jest zadomowiony, a obecność w nim jest źródłem ciepłych, pozytywnych doznań. Ten ogród to świat „dziecięcej wiosny", ale również pragnienia piękna, życia, bogactwa doznań i przeżyć.

Ogród w obrazie *Kompozycja z motylami (Martwa natura z motylami)* (1920-1921) też nie jest realistycznym wyobrażeniem. Obfitość, intensywność nagromadzonych form roślinnych i zwierzęcych (egzotyczne, wirujące, zmysłowe kwiaty i bardziej figuratywnie ukazane motyle) - wszystkie elementy zostały ujęte syntetycznie, a jednocześnie zagęszczone i skomponowane dzięki barwom i płaszczyznowo ujętym formom przeniesionym z imaginacyjnej przestrzeni ogrodu. Ponadto sposób przedstawienia motyli (z rozłożonymi, trzepocącymi skrzydłami) i faliste, miękkie linie kwiatów, liści sygnalizują zmienność, ruch, a jednocześnie sprawiają wrażenie wzajemnego przenikania i nakładania obrazów, wirowania i falowania. W ten sposób ujawnia się głębia przestrzenna, którą uzyskano nie dzięki użyciu perspektywy, ale poprzez odpowiednie zastosowanie formy i barwy na płaszczyźnie płótna obrazu. Osiągnięty efekt fantasmagorycznego, onirycznego pejzażu ogrodu ma bardzo ekspresyjne, niemal intymne podłoże. Ogród jest projekcją fantazji, marzeń, podświadomych zmysłowych pragnień.

Jeszcze inny sposób przywołania kwiatów, a właściwie pejzażu, w którym świat jest wielkim ogrodem o bardzo charakterystycznej topografii z okolic Limanowej i Berdychowa zawiera wiersz *Koń w chmurach*:

Z kwiatów się to zaczęło
Z róż czerwonych i astrów
Z łąk pachnących i lasów
Świerków wysmukłych i brzóz
Gdy myśli moje jak kwiaty
Jak drzewa co bledną wiosną.
Wiatry dreszcze miłosne
I chmury gwałtowne uściski
Skłębionych ramion nieba
I żyłem wtedy jak ptak[17].

W dalszej części pojawiają się także elementy ikonograficzne jak: pajęczyny, skraj nieba, usta gór, pierścień lasów, loki brzóz, jaworów i lip. Cały obraz ma charakter odrealniony, oniryczny (dwukrotnie pojawia się motyw snu), niemal baśniowy (obraz galopującego w chmurach konia - Pegaza, który jest czarownikiem i bogiem). Autobiograficzny temat wiersza został poszerzony o kontekst kulturowy - motyw Pegaza, symbolu, który konotuje autotematyzm, refleksję nad sztuką, własną twórczością. Jeśli kultura (sztuka – malarstwo) to ogród, a kwitnące w nim kwiaty to znaki inspiracji (z kwiatów się to zaczęło), emocji, ducha; zatem sztuka jest ekspresją wrażliwości. Zdaniem Czyżewskiego, źródłem sztuki jest wzajemne zapośredniczanie, komunikacja pomiędzy świadomością artysty a naturą:

„Natura jest to stała bryła - ciało, którego dotykają się ręce ślepego. Artysta dotykając przedmiotów, wyrabia sobie swój własny świat przestrzenny, od której to KONCEPCJI zależy całego jego wejście w PRZESTRZEŃ przyrody. [...] Bezinteresowność nie gra roli – w sztuce – nie gra roli w sztuce nic, co nie jest mną SAMYM, który tworzy OBRAZ lub poemat, KTÓRY JEST NATURĄ SAMĄ nie identyczną, lecz w ośrodku piorunowej burzy"[18].

Dwa elementy przenikające i dopełniające się wzajemnie zajmują w sztuce Czyżewskiego najważniejsze miejsce - PRZYRODA (NATURA) I ŚWIADOMOŚĆ TWÓRCY. Artysta zawsze poszukiwał jedności świata i kultury w harmonii sztuki oraz w sobie i w swoim osobistym przeżyciu. Joanna Pollakówna zwróciła uwagę, że „pisanie Czyżewskiego nie jest właściwie pisaniem o rzeczach. Pisze on zawsze o sobie, z tym przemożnym egocentryzmem, który bywa nierozłączny, od silnych natur twórczych"[19]. Wspomniany egocentryzm i potrzeba indywidualizmu znalazły w wierszach i obrazach Czyżewskiego o tematyce pejzażowej swoje interesujące przełożenie: np. w

16 Idem, *Wiersz o malarstwie...*, s. 233–234.

17 Idem, *Koń w chmurach*, [w:] Idem, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 221.

18 Idem, *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej...*, s. 284-285.

19 J. Pollakówna, *Spełnienie dwoiste*, (uwagi o twórczości Czyżewskiego), „Poezja" 1969, nr 1, s. 46.

kompozycji *Pejzaż z samolotu* (1922), w *Widoku z aeroplanu* (1922-1923) i w wierszu *Mechaniczny ogród*. W pewnym sensie można odczytać je jako polemikę z tradycją, ze sztuką. *Pejzaż z samolotu* powstał z inspiracji wspomnianej już podróży Czyżewskiego do Paryża w 1922 roku. Sam pisał w *Liście z Paryża* (1922): „Moja podróż samolotem była emocją na wskroś nowoczesną"[20].

Nowoczesne, eksperymentalne były również wnioski, które wyciągnął artysta z tej podróży. Pejzaż, czy raczej pejzaż zastępczy, ciąg dalszy dialogu z tradycją czy raczej polemika z nią, a może jej odrzucenie? Skoro aby osiągnąć efekt kubistycznej analizy i dochodzenia do prawdy, efekt symultanicznej zmienności, dynamiczności świata, (a wszystko zabarwione dadaistycznym żartem i kpiną z napuszoności wielkiej sztuki) wystarczy zapamiętać widok z samolotu!

Czyżewski po prostu wykorzystał kolejną szansę – zapisu szczególnej relacji w ściśle określonej i niecodziennej czasoprzestrzeni pomiędzy świadomością a naturą. Jego wrażliwość, wyobraźnia artystyczna, zawsze znajdowały ujście w dziecięcej potrzebie eksperymentu, zabawy, gry z sobą samym oraz w poszukiwaniu autentycznej wizji sztuki opartej na emocji i dążeniu do harmonii sztuki.

W aeroplanicznych obrazach „własny świat przestrzenny" artysty powstał dzięki temu, co Czyżewski nazwał odlogicznieniem. Wprawdzie użył tego terminu odnosząc go poezji, ale sądzę, że znajduje on całkowite przełożenie również w jego sztuce plastycznej. „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni"[21]. Pejzaże aeroplaniczne są kontestacją wolności artysty i aktu twórczego. Zmiana perspektywy oglądu, oderwanie się od tradycyjnych sposobów konstruowania przestrzeni w obrazie, wyeliminowanie formy z niewolnictwa logicznego mimetyzmu i tematu pozwoliły zerwać z dotychczasową „logicznością" sztuki.

W przedmowie do *Robespierre'a* (1927) Czyżewski pisał:

„Każdemu słowu w mojej poezji daję indywidualne znaczenie i autonomię, a zarazem przez anarchizację (nie anarchię) słów dzielę je na grupy analogicznych słów, z których wydobywałem analogiczne zdania itd. Dlatego słowa i zdania, mimo powierzchownej często alogiczności zdania, w całości (przez kontrast materiału wiązań) dają spoistą istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie"[22].

Czy można po przeprowadzeniu kosmetycznej zmiany, polegającej na zastąpieniu wyrazu „słowa" wyrazem „forma" dać lepszy komentarz interpretacyjny do aeroplanicznych obrazów?

Napowietrzne krajobrazy są doskonałym przykładem przenikania się w obrazach Czyżewskiego dwóch rodzajów, sposobów kreowania pejzażu: cézanne'owskiego – konstrukcyjnego i ekspresyjno – imaginatywnego (wywodzącego się od Vincenta van Gogha, nabistów, Paula Gauguina).

Płaszczyzna obrazu *Widok z aeroplanu* została podzielona w linii horyzontalnej na osiem prostokątów (niby – okien), a te zostały przecięte w linii pionowej(wertykalnie) dodatkową osią symetrii, która potęguje efekt formistycznej rytmizacji. Prostokąty - okna przecięte pionową osią są względem siebie symetryczne. Każdy z pojedynczych prostokątów podlega symultanicznemu zwielokrotnieniu poprzez wpisanie weń uproszczonych, formistyczne zgeometryzowanych form półkolistych (drogi, rzeki), prostokątnych, trójkątnych, trapezowych (domy i inne obiekty architektonicznie: pola, łąki, ogrody, lasy). Geometryczność została przełamana biomorficzną, owalną, falistą lub subtelniejszą delikatniejszą formą i linią płynnie wpisującą się w motyw „gór, dolin, rzek" – niepoprawnie powtarzający się w poezji artysty. Każdy z prostokątów (część wobec całości), każdy element pejzażu (myślę tu również o *Pejzażu z samolotu*) zachowuje względem innych elementów dużą autonomię, okrągłe formy (zapewne obraz drzew) funkcjonują samodzielnie i niezależnie wobec przecinających je form dróg czy rzek. Uniezależnienie, rozluźnienie relacji poszczególnych elementów względem siebie, tym samym oddalenie się wzajemnych kontekstów interpretacyjnych, daje możliwość wydobycia istoty form, ich immanentnych i sugestywnych znaczeń.

20 T. Czyżewski, *List z Paryża*, „Zwrotnica" 1922, nr 3, cyt. za: T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. XX. Czyżewski był prawdopodobnie pierwszym polskim malarzem podróżującym samolotem, a z pewnością jako pierwszy w Polsce widok z lotu ptaka malował na podstawie własnych obserwacji z „aeroplanu".

21 Idem, *O odlogicznieniu poezji*, [w:] Idem, *Poezje...*, s. 286

22 Ibidem, s. 288–289.

Posługując się językiem Czyżewskiego, dzięki „anarchizacji", autonomizacji, a następnie połączeniu (formą jednego prostokąta – okna) poszczególnych elementów można zbliżyć się do znaczenia formy w sztuce, do istoty sztuki samej. Kontemplując jej istotę powracamy do źródeł: świadomości artysty i natury. Konsekwencją ich wzajemnej komunikacji jest nie tylko próba dotarcia do idei formy wewnętrznej, ale także potrzeba jej nazwania, zdefiniowania, odzwierciedlenia jej „spoistej istoty"[23]. Wydaje się, że kluczem do interpretacji aeroplanicznych wizji jest motyw okna (okna samolotu, okna wyobrażonej formy, które są znakami przetworzenia zwykłego widoku z samolotu w pejzaż imaginatywny – ogród świata). Perspektywa napowietrzna z jednej strony rozszerza kompetencje narratora, (a więc tego, który opowiada historię ogrodu – artysty). Jak narrator epicki, artysta został wyposażony we wszechwiedzę i zdolności panoramicznego opisu w zakresie opowiadanej przez siebie historii.

Taki pejzaż może być interpretowany jako formalny eksperyment - gra z tradycją, polemika z dotychczasowymi sposobami funkcjonowania tego motywu w malarstwie, może nawet parodia dotychczasowego malarstwa pejzażowego. Sądzę jednak, że takie poszukiwania i realizacje artystyczne w zakresie motywów pejzażowych wynikają z koncepcji sztuki Czyżewskiego, rozumianej jako proces nieustannego określania relacji pomiędzy artystą i naturą, proces którego końcowym efektem jest „własny świat przestrzenny" poety i malarza wierzącego głęboko w jedność i harmonię sztuki.

Zatem, jeśli nawet powstawały takie polemiczne „anty – pejzaże", to nie z chęci odrzucenia tradycji. Również nie nazwałabym *Mechanicznego ogrodu* i aeroplanicznych obrazów „rajem zastępczym, światem sztucznej natury", ale tworzeniem „własnego świata przestrzennego", w którym spełnia się twórca – „poeta i malarz" - medium samego siebie.

Poprzez pejzaż Czyżewski wypowiadał się nie tylko jako malarz, ale także jako teoretyk. W tym gatunku plastycznym realizował założenia, poglądy artystyczne, własną koncepcję sztuki. Jego obrazy zawierające motywy krajobrazowe lub będące samodzielnymi pejzażami wynikały wprost z jego tekstów programowych, traktujących o istocie malarstwa i plastyki. W większości prac teoretycznych Czyżewski odwoływał się do fundamentalnej, jego zdaniem, zasady tworzenia artystycznego: określenia stosunku lub też relacji między twórcą a naturą. Jego poglądy na sztukę i obrazy znajdują w sobie wzajemnie przełożenie i stanowią dziś, jak sądzę, klucz do zrozumienia jego twórczości.

23 Ibidem, s. 288.

SUMMARY

The role of landscape in Tytus Czyżewski's conception of art

The subject of landscape in the poetic and artistic output of Tytus Czyżewski has not been fully appreciated out so far, not only as far as landscape motives are concerned but also as independent landscape. It is one of important aspects of the output of the artist and is closely related to his theoretical views on art. The problem of landscape undergoes many influences: biographic, artistic and ideological-historical.

One of the most interesting landscape motives in Czyżewski's work is the topos of „garden" and other signs which are its equivalents: flowers, butterflies, clouds and water. „Garden" is a metaphor (symbol) of harmony and harmony is painting, art. From the artist's point of view the motif of „garden" has to be related to art. Works which reflect (illustrate) this idea are for example: *Composition with Butterflies* (*Still Life with Butterflies*) 1920-1921 and *Poem about Painting.*

Other interesting examples of the landscape theme are two aeroplanic landscapes: *Landscape from a Plane* (1922) and *View from an Aeroplane* (1922-1923) and the poem *Mechanic Garden.* Czyżewski used in them modern, experimental means of expression to underline his individual interpretation of nature and its role in arts.

Through the landscape Czyżewski expressed himself not only as a painter but also as a philosopher. In this artistic genre he realized his artistic views and his own concept of art. In his works he emphasized the key, in his opinion, rule of artistic work creation consisting in continuous defining relations between the artist and nature.

XIV

Katarzyna Kulpińska

Grafika Jana Hrynkowskiego

Synteza, konstrukcja, fragmentaryczność – jakości, na które po latach wskazywał Konrad Winkler[1], jako na cechy formizmu, przejawiły się nie tylko w malarstwie – podstawowej obok rzeźby dziedzinie uprawianej przez artystów z tego ugrupowania, ale także, a może przede wszystkim, w grafice warsztatowej. Niewielka stosunkowo liczba grafik wykonywanych przez kilku członków grupy „Formiści"[2], liczba wręcz znikoma w porównaniu z ilością obrazów ich autorstwa, daje jednak jedyny w swoim rodzaju zapis – stanowi świadectwo udziału technik graficznych w poszukiwaniach formalnych. Forma pozbawiona malarskich jakości, odsłaniała szkielet, konstrukcję, często pierwotny zamysł autora. Grafika uprawiana przez formistów, spełniała, zdaniem Marii Grońskiej, „podobnie jak rysunek - funkcję studiów, prób, doświadczeń rozpracowujących różne etapy przekształceń artystycznych"[3], w których jednak zagadnienia kompozycyjne i rysunkowe były pierwszoplanowe. Czy można więc potraktować grafikę „rasowych" malarzy – malarzy awangardy burzących w teorii i praktyce dotychczasowe pojęcia w sztuce - jako etap „notatki", „szkicu" zapisu myśli, pierwotnej koncepcji – podobnie jak to miało miejsce na przełomie XIX i XX wieku – gdy grafika jako samodzielna dyscyplina artystyczna kształtowała dopiero swe oblicze? Wydaje się, że grafika warsztatowa w 2. dziesięcioleciu XX w. miała już na tyle ugruntowaną pozycję jako samodzielna dyscyplina sztuki, że traktowanie jej w kategorii „pomocniczej" nie miało już prawa bytu. Jak więc odnieść się litografii, drzeworytów, wykonanych przez formistów?

Grafika formistów, jeśli w ogóle można używać takiego pojęcia, stała wyraźnie w cieniu malarstwa; stała też w skrajnej opozycji reprezentując w większości tradycyjny, czarno-biały nurt[4]. Ograniczała się też w przypadku większości artystów do „litografowanych plakatów wystaw i imprez, jak i winiet katalogów, które powtarzały wiernie malarskie tendencje każdego z artystów"[5], jak pisała Irena Jakimowicz. Nie jest to do końca prawdą, z pewnością nie w przypadku Jana Hrynkowskiego.

Prace artysty już w 1912 roku zapowiadały nowe wartości, charakterystyczne dla późniejszych formistycznych poszukiwań. W tym roku, przyszły artysta, jeszcze jako student krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych[6] wykonał pierwsze litografie. Jedną z pierwszych znanych litografii barwnych Hrynkowskiego jest *Pejzaż z drogą*[7] (1912) wykonany na IV roku studiów ASP. W pracy tej, o

1 K. Winkler, *Exegi monumentum*, „Głos Plastyków" 1938, nr 8-12, s. 37.

2 Z formistów (w okresie formistycznym) grafikę uprawiali: Tymon Niesiołowski (sucha igła, drzeworyt, linoryt); Andrzej Pronaszko (marginesowo drzeworyt). Nie uwzględniam tu Wacława Wąsowicza i Władysława Skoczylasa ze względu na odrębność ich twórczości, mimo powiązań z grupą.

3 M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Warszawa 1971, s. 50.

4 Przewaga czarno-białych prac jest znacząca, choć pojawiały się też litografie barwne.

5 I. Jakimowicz, *Dwudziestolecie międzywojenne w kręgu „Rytu". Grafika malarzy* [w:] *Pięć wieków grafiki polskiej*, katalog wystawy oprac. A. Grochala, J. Gładych, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej MNW), Warszawa 1997, s. 139.

6 W 1909 roku, w którym Hrynkowski podjął studia na uczelni, Julian Fałat uzyskał dopiero pozwolenie na otwarcie kursu grafiki, na który student mógł się zapisać po dwóch latach studiów. W tymże roku Józef Pankiewicz objął kierownictwo pracowni grafiki, jedynego w tym czasie i pierwszego w kraju ośrodka szkolnictwa w tej dziedzinie. Tak więc Hrynkowski, jako jeden z pierwszych miał szansę na regularne kształcenie w zakresie grafiki – został uczniem Pankiewicza. Studiował też pod kierunkiem innych wybitnych profesorów: Stanisława Dębickiego i Konstantego Laszczki.

7 Litografia barwna, papier, sygn. ol. p. d.: JHrynkowski 912; odbitki w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (dalej BJ) i Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej MNK).

widocznym jeszcze malarskim podejściu, formy są dynamiczne, ekspresyjne, a okonturowane płaszczyzny rytmiczne. Obłoki sprowadzone zostały do płaskich pasm z elementami (często później stosowanego przez artystę) „grzebienia", który w takim układzie powinien nadawać im wrażenie bryły; tu jednak bardziej przypomina rozwiązanie dekoracyjne odwołujące się do ludowego sposobu obrazowania. *Pejzaż z drzewami*[8], litografia barwna z 1913 roku, kolejna praca ekspresjonistyczna, miała swój wcześniejszy o rok odpowiednik w obrazie olejnym pod tym samym tytułem. Już wówczas wyraźnie ujawniły się tendencje do syntezy i działania rytmami płaszczyzn. Mimo sugestii trójwymiarowości, rytmiczne podziały i zwielokrotnione, powtarzające swe kształty kontury decydują o nowym podejściu do formy. Podobne rozwiązanie zastosował artysta w akwareli z 1921 roku pod tym samym tytułem. Zmiana polega na wprowadzeniu już całkowitej płaskości; niebagatelna jest też rola barwnych, rytmicznych, powtarzających swe kształty pasm, które są tworzywem kompozycji.

Jedną z pierwszych prac ujawniających późniejszy krąg zagadnień podejmowanych w grafice i określających jednocześnie samodzielną, odrębną drogę Hrynkowskiego jest *Tancerka*[9]. Dostrzegamy tu zasadnicze zmiany w podejściu do formy, objawiające się przede wszystkim w zamyśle konstrukcyjnym pracy. Zabieg charakterystyczny dla Hrynkowskiego – formisty stanowi istotę tej kompozycji: zastosowanie linii półkolistych w różnych układach; nachodzących na siebie, przecinających się, zwielokrotnionych, oddających sekwencje ruchu, jak pisał Jan Bołoz–Antoniewicz, „obraz rozłożony na barwy zasadnicze lub na zasadnicze kształty domaga się oka, które by je w całość ponownie złożyło, *Kuglarz* lub *Tancerka* [...] domaga się od widza wczucia się w milionowe fazy kilkusekundowego procesu ruchowego"[10]. Faktycznie, kobiece ciało skonstruowane jest całkowicie z linii biegnących po łuku; dodatkowo, efekt wzmocniony został szeregami drobnych linii tworzących formy grzebienia, ułożonych po skosie w różnych kierunkach. Jest to studium ruchu, rozłożonego na sekwencje, linie półkoliste wskazują, wytyczają przestrzeń w jakiej tancerka się porusza, określają jej gesty. Wielość linii i kierunków, skomplikowany układ taneczny, jaki można odczytać z linii, odmierza czas, w którym trwa taniec. Wrażenie migawkowego przemieszczania się ciała tancerki, próba dotarcia do istoty ruchu, uchwycenia go na płaszczyźnie przekonuje widza; uświadamia także obrazowo, iż błyskawiczny ruch ciała także rozłożony jest w czasie. Ta bardzo bliska futuryzmowi próba świadczy o pierwszych potrzebach zmierzenia się z pojęciem ruchu i czasu. Grafika ta wydaje się swoistym rodzajem rekonstrukcji poszczególnych faz ruchu – tańca. Powstały w 1919 roku wariant olejny tejże kompozycji[11] traci cechy konstrukcyjne – wrażenie ruchu pozostaje, nieuchwytna jest jednak silna skłonność artysty „wyłaniania *szkieletu* kompozycji"[12], którą to dążność wielokrotnie podkreślała Pollakówna. Rygorystyczna konstrukcja, swoiste „wykresy" ruchu – to cechy widoczne przede wszystkim w grafikach Hrynkowskiego. W obrazach olejnych jakości te zanikają na rzecz koloru; w grafikach natomiast najbardziej czytelne są zamysły artysty i kierunki, w których podążał. Litografie i drzeworyty (choć uprawiał też sporadycznie akwafortę), stanowią niejako rdzeń twórczości Hrynkowskiego z okresu formistycznego. W malarstwie olejnym ukazuje on zupełnie odmienne spojrzenie na zagadnienie ruchu. *Tancerka* z 1918 roku to kompozycja silnie działająca nasyconymi barwami, które wręcz neonowo pulsują. Stanowi próbę pokazania ruchu obrotowego tancerki, ale nie jak we wspomnianej wyżej litografii - poprzez odpowiednio ukierunkowane linie-łuki, lecz poprzez zabieg prostszy, bardziej naiwny – ukaza-

8 Litografia barwna, papier, sygn. ol. d.; jedna z odbitek w zbiorach MNW, MNK.

9 *Tancerka*, litografia barwna, papier żeberkowy, sygn. ol. p. d.: JHrynkowski / r 1914 [?]; odbitki w zbiorach MNW, BJ, Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej MSŁ). Praca ta, wraz z litografią *Łaźnia* prezentowane były na wystawianej jesienią 2005 r. ekspozycji w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pt. *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. M. Haake, A. Salamon, Muzeum Narodowe w Poznaniu (dalej MNP), Poznań 2005.

10 Z recenzji J. Bołoz-Antoniewicza, *Podstawy formizmu*, „Gazeta Wieczorna" (Lwów) 1920, z dn. 11 czerwca; cyt. za: J. Pollakówna, *Formiści*, Warszawa 1972, s. 112.

11 Pod tym samym tytułem.

12 Ze *Wstępu* J. Pollakówny [w:] *50 lat pracy twórczej. Jan Hrynkowski. Malarstwo, rzeźba, grafika*, kat. wystawy oprac. J. Pollakówna, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966, s. nlb.

nie trzech sylwetek w różnych momentach owego ruchu. Bardziej tu przemawia jeszcze anegdotyczna warstwa obrazu – występ tancerki na scenie i widzowie, których twarze-maski wpatrują się w nią natarczywie.

W całkiem odmienny sposób ukazał artysta ruch i symultaniczność zdarzeń. Zachłyśnięcie się artystów z pokolenia Hrynkowskiego techniką, szybkością, mechanizacją życia, objawiło się także u niego. W jednej z ciekawszych litografii, wykonanej w roku o tak przełomowym znaczeniu – roku 1917 – Hrynkowski odniósł się do symboli nowej epoki, cywilizacji. Gdyby nie fakt, że słynne hasło „3 x M" Peiper ukuł kilka lat później, można by powiedzieć, że praca ta powstała na fali zachwytu *miastem-masą-maszyną*. *Winda i ja*[13] to jedna z nielicznych grafik formistycznych powstałych w pierwszym roku funkcjonowania grupy, tak radykalnie i sugestywnie reprezentująca ówczesny model świata, mimo że artysta nie wykorzystał w niej charakterystycznych dla siebie linii półkolistych. Sylwetka człowieka pozostającego w centrum kompozycji, szkicowa, pobieżna, zatracająca kontur, „sprzęgnięta" jest nierozerwalnie z wszystkimi elementami kompozycji. Wszystko się tu przenika –bo ruch, który tak silnie został zasugerowany, powoduje, że w oku, w ułamku sekund wszystko łączy się w całość. W przestrzeń postaci wpisują się ostre skosy ustawione pod różnymi kątami, przybierające formę przedmiotów. To wzajemne przenikanie płaszczyzn jest tu tym bardziej odczuwalne, wręcz fizycznie namacalne, właśnie dlatego, że są to elementy rozpoznawalne: boczne osie pracy wypełniają schody wraz z łamiącymi się pod ostrym kątem balustradami (przybierającymi formy zygzaków) oraz podesty wyłożone posadzką w układzie szachownicowym. Szachownicowe płaszczyzny podłóg przecinają się, dół staje się górą – lampa z maksymalnie uproszczoną, geometryczną formą klosza i widoczną żarówką rzuca snop reflektorowych smug tuż nad posadzką. Wszelkie postrzeganie zgodne z prawami optyki, perspektywy traci tu sens – kluczowym „motywem" pracy, żeby przekornie użyć słowa „motyw" – jest winda, której nie widać. Sugestia mimo to pozostaje bardzo czytelna dzięki prostemu zabiegowi – umieszczenia na piersi postaci numerowanych przycisków. Półpiętra natomiast sygnalizują cyfry w postaci ułamków, „rzucone" w przestrzenie między piętrami. Cyfry te są jednocześnie odliczaniem, rytmicznym odmierzaniem czasu, w jaki winda pokonuje wysokość czterech pięter.

Forma pracy, o wyraźnych cechach konstrukcyjnych oddziałuje na odbiorcę wieloma elementami: przede wszystkim nagromadzeniem skosów biegnących w różnych kierunkach i przecinających się pod różnymi kątami. Jedyne linie proste, wprowadzające szczególny rytm do kompozycji stanowią tralki balustrady oraz pojedynczy element pionowy sugerujący być może ściankę windy. Pomiędzy zygzaki balustrad, na osi, wpisana jest pozornie statyczna postać – właściwie jej głowa i stopy; korpus pozostaje nieokreślony. Człowiek w momencie jazdy windą staje się ruchem, częścią jej mechanizmu; wkomponowanie przycisków windy w klatkę piersiową postaci oddziałuje wizualnie, prowokuje natrętnie skojarzenia – człowiek-manekin-maszyna. Ruch, zasugerowany tu równoczesnością widzenia – możliwością ogarnięcia wzrokiem przedmiotów pozostających w różnych przestrzeniach względem siebie, wzmocniony został efektem przenikania się płaszczyzn[14]. Wrażenie ruchu traci na intensywności w odbiorze *Windy* w wersji olejnej z 1918 roku. Sylwetka człowieka nabiera tu materialności – zyskuje, na litografii tylko fragmentarycznie zasugerowany płaszcz, szal, widać też masywną, zaciśniętą pięść. Bardziej realne wydają się schody ukazane w perspektywie, nawet elementy przecinające postać - fragment szachownicowej posadzki czy reflektorowych smug światła nie odbierają jej cielesności. Czarne przyciski windy z białymi cyframi wyraźnie wyróżniają się na tle postaci – widoczny jest fragment konstrukcji windy. Ukazane w dolnym rogu płótna sylwetki ludzi – przechodniów podkreślają „miejski" charakter kompozycji. Zastosowane w litografii zabiegi, na obrazie zostały znacznie złagodzone. Barwa, plama, zatarły te cechy, które dla Hrynkowskiego - formisty były najistotniejsze.

W tak często podejmowanych tematach

13 Litografia, papier żeberkowy, praca z *Teki graficznej.... 1917*, sygn. ol. p. d.: *1917, JHrynkowski* [skrócony autograf], l. d.: *autolitografia*; odbitki w zbiorach MNW, MNK, BJ, MSŁ.

14 Podobny, zastosowany jednak na mniejszą skalę efekt przenikania się płaszczyzn, zastosowany został w autolitografii *W kawiarni* (ok. 1920, w zbiorach BJ i MSŁ.)

religijnych formiści szukali możliwości a może pretekstu uzasadniającego prymitywizację formy, nawiązanie do ludowego sposobu obrazowania. Również Hrynkowski wykonał kilka scen biblijnych w drzeworycie[15] i litografii. W grafikach tych osiągnął niezwykłą ekspresję, wynikającą także z umiejętnego posłużenia się właściwościami danej techniki graficznej. *Ucieczkę do Egiptu*[16] (1917), jeden z najbardziej popularnych tematów w malarstwie i grafice formistów, w ujęciu Hrynkowskiego charakteryzują właściwości rasowego drzeworytu, nawiązujące także do form ludowych: silne, grube kontury, płaskość, nieznaczne zróżnicowane faktury i prostota kompozycji. Lapidarność formy nie osiągnęła tu jeszcze apogeum. Nawet drzeworyt *Wygnanie z raju* [17] z tego samego roku, mimo, że uproszczenie i silna geometryzacja postaci wykraczają już poza cechy sztuki ludowej, nie posiada jeszcze tak zwięzłej formy, jaką artysta osiągnął w latach późniejszych – posiada za to walory dekoracyjne. Drzeworyt *Zwiastowanie* [18] (1919) powtarza formy i zabiegi zastosowane w *Wygnaniu...*, choć sylwetka archanioła jest jeszcze bardziej opływowa, o miękkim, obłym obrysie, w przeciwieństwie do kanciastej, zgeometryzowanej postaci anioła z drzeworytu wcześniejszego o dwa lata. Jedynie syntetyczna, zgeometryzowana postać klęczącej Marii i zasugerowany pojedynczymi ukosami zarys sklepienia, przypominają, że to praca formistyczna[19]. *Boże Narodzenie* [20] stanowi kolejny przykład charakterystycznej dla artysty kompozycji złożonej z łuków i skosów. Tylko te elementy tworzą formę. Linie przecinają się, a powstałe drobne płaszczyzny dynamizują układ; wyznaczają plany i kierunki kompozycji. Pracę tę artysta wykorzystał w plakacie *Wystawy Formistów Polskich* z 1919 roku[21].

Kolejne prace odkrywają zupełnie inne, momentami ekspresjonistyczne oblicze Hrynkowskiego. Reprodukowana w „Maskach" drobna winietka[22], dopiero w powiększeniu odsłania swoje walory - świadomy prymitywizm, nawiązania formalne do ludowej sztuki podhalańskiej: „grzebienie" po ukosie, ostre kontrasty „kanciastych" płaszczyzn, szeroki, zdecydowany kontur. Mówiąc o inspiracji twórczością ludową, nie sposób pominąć publikacji *Czartak. Zbór poetów w Beskidzie*, do której Hrynkowski wykonał drzeworytniczą okładkę[23]. Jako charakterystyczny motyw dla tamtejszych okolic, Hrynkowski wybrał zrujnowaną kaplicę ariańską. Oddając tylko sumaryczne cechy jej sylwety, umieścił ją w dekoracyjnym, dzięki rytmice linii, pejzażu. Ukazana na osi, kanciasta, zbudowana z trójkątów forma, silnie kontrastująca z płaszczyzną, stanowi ostry refleks

15 Wykonał także kopię XIX-wiecznego drzeworytu ludowego *Janosik i zbójnicy* (1918). Artysta interesował się ludowym drzeworytem i malarstwem na szkle; poświęcił temu artykuł, *O drzeworytach ludowych*, „Orli Lot" 1922, nr 3, s. 38 – tam też reprodukcja tej pracy.

16 Drzeworyt, papier kremowy, sygn. oł. p. d.: *r 1917 JHrynkowski*, l. d.: *Drzeworyt*. Odbitki w zbiorach MNW, MNK, BJ. Reprod. w „Maskach" 1918, nr 10, s. 193.

17 Drzeworyt, papier; odbitki w zbiorach MNW, MNK, MSŁ. Ta sama kompozycja także w wersji akwarelowej.

18 Drzeworyt, papier; sygn. oł.. p. d.: *JHrynkowski/919*; odbitki w zbiorach BJ, Muzeum Narodowego w Szczecinie (dalej MNSz).

19 W taki umowny sposób potraktował również Hrynkowski przestrzeń budynku w *Zaproszeniu na wystawę Grupy Formistów* z 1918 r. (zbiory MSŁ)

20 Drzeworyt brązowy, papier, sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski / 919*; odbitka w zbiorach BJ.

21 Wypełniając niemal całe pole plakatu, nie zostawił zbyt dużo miejsca na typografię, która zresztą w jego twórczości nie zajmowała najważniejszego miejsca. Artysta posługiwał się zwykle pismem odręcznym – w prezentowanym plakacie liternictwo stanowi integralną część kompozycji; dzięki kształtom liter zbliżonym do linii tworzących scenę Bożego Narodzenia, artysta osiągnął jednolitość. Również zakomponowanie napisów po skosie współgra z dynamiką form centralnie wypełniających plakat. Wrażenie pośpiechu, pewnej nawet niedbałości w kreśleniu liter, w przypadku tej kompozycji nie razi; oba elementy: słowo i obraz współgrają ze sobą, stają się tu równorzędnymi składnikami plakatu. Wcześniejsze rozwiązania typograficzne Hrynkowskiego, niewiele mają wspólnego z awangardą w tej dziedzinie. Okładka katalogu *II Wystawy Ekspresjonistów Polskich* w Krakowie (1918) prezentuje bardzo wyważony układ. Jedynie wyrazista litera *S* wyłamuje się swą uproszczoną, sprowadzoną do skosu formą, stanowiąc charakterystyczny punkt przestankowy; rytmizuje tytuł, podobnie jak użycie myślników w określonych miejscach. Bardzo opływowe, dekoracyjne, nieco pochylone litery ograniczają od góry i dołu rysunek na okładce katalogu *I Wystawy Ekspresjonistów Polskich* (1917). Na marginesie należy wtrącić, że podobnie jak inni formiści, w zapisie poezji stosował Hrynkowski pewne nowatorskie zabiegi (czcionki różnej wysokości, wyróżniane także tłustym drukiem). Czynił to jednak na niewielką skalę, np. w wierszu *Tęsknota* zamieszczonym w jednym z numerów pisma „Formiści" (1921, nr 4, s. 14.)

22 Praca reprodukowana w „Maskach" 1918, nr 12, s. 237.

23 *Czartak. Zbór poetów w Beskidzie* (poezje Janiny Brzostowskiej, Edwarda Kozikowskiego, Tadeusza Szantrocha, Emila Zegadłowicza), Warszawa 1925.

światła, jakby flesza, spinającego całą kompozycję; wprowadza ekspresję w pozornie spokojny „widoczek" z gór.

Litografie Hrynkowskiego, zgodnie z właściwościami techniki, zdradzają walory malarskie, jak np. *Złożenie do grobu*[24] (1917). Mimo uproszczeń, światłocień i specyficznie potraktowany kontur kształtują tę kompozycję na sposób malarski. Podobne środki artysta zastosował w *Wiośnie*[25], znanej z reprodukcji w „Maskach". Niezwykle popularny, obok tańca, temat kąpiących się, posłużył artyście do ukazania migoczących, ruchliwych płaszczyzn tafli wody, kobiecych włosów, faktury elementów składowych kompozycji. Uproszczenie sylwetek ludzkich i sylwetek drzew łączy się z próbą oddania efektów świetlnych przy pomocy linii, ich określonych kierunków. Białe płaszczyzny umiejętnie określone poprzez linie, doskonale sugerują światło, jego drgania na przedmiotach. Podobne efekty dostrzegamy w litografii *Łaźnia*[26] (1917). Wydaje się, że w litografii Hrynkowski potrafił wypowiadać się tylko malarsko, lirycznie, że możliwości, jakie daje technika, skłaniały, zmuszały wręcz artystę do określonych środków artystycznych[27]. Jedynym wyjątkiem litografii o charakterze „konstrukcyjnym" są omówione *Winda* i *Tancerka*. W litografiach Hrynkowski prezentował bardzo nierówny poziom – niektóre prace wręcz zaskakują; w *Grającym faunie*[28] na przykład, litografii z 1917 roku graniczącej wręcz z naiwnością, razi konwencjonalne ujęcie i jak gdyby nieporadność lub daleko posunięta prymitywizacja w oddaniu postaci bożka. Późniejsza kilka lat *Cyganka*[29] wprowadza niekontrolowany chaos kreski. Zdecydowanie bardziej współczesną formę posiada litografia *Kąpiąca się* (Leda)[30] z 1917 roku. Wiele tu cech, które odnajdziemy w założeniach formalnych Art Déco.

Synteza znalazła także uzasadnienie w drzeworytniczych aktach; *Akt leżący*[31] z 1914 roku „w wersji graficznej zarysowany jest oszczędną, grubą, miękko prowadzoną linią"[32]. W wersji rysunkowej znalazł się na okładce katalogu *I Wystawy Ekspresjonistów Polskich. Akt w kapeluszu*[33] z 1920 roku, mimo, że wykonany w drzeworycie[34], wyróżnia malarskie traktowanie formy – cięcia są tu łagodzone, artysta nie zastosował kontrastów. Hrynkowski wykorzystał tu jednak w specyficzny sposób techniczne walory drzeworytu – „pozostawione w drzewie nierówności utrwaliły swe ślady na odbitkach"[35], co jak twierdziła Maria Grońska, w ówczesnym drzeworycie polskim jest dość niespotykane. Zupełnie inny, surowy w formie drzeworyt *Pieczone kasztany*[36] o cechach ekspresjonistycznych, oparty został na kontraście płaszczyzn i geometryzacji form. Przykuwa też uwagę specyficznym ujęciem światła - widoczna obok sprzedawcy kasztanów latarnia[37], wydobywa z czerni białą plamę z nieregularnymi żłobieniami w partii górnej krawędzi. W płaszczyźnie tej artysta zamieścił cięty w klocku napis – tytuł. Podobnymi środkami operował artysta w *Portrecie Tadeusza Szantrocha*[38]. Hrynkowski zaznaczył w oszczędny sposób rysy poety; prostymi, równoległymi,

24 *Złożenie do grobu*, jako *Zdjęcie z krzyża* reprod. w „Maskach" 1918, nr 7, s. 135; natomiast autolitografia kolorowana, papier naklejony na papier, pochodzi z *Teki graficznej 1917*; sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski*. Odbitki w zbiorach MNW, MSŁ, BJ (jako *Zdjęcie z krzyża* w MNK)

25 Litografia z *Teki graficznej 1917*, reprodukowana w „Maskach" 1918, nr 11, s. 203.

26 Autolitografia barwna, papier, z *Teki graficznej Jana Hrynkowskiego*, 1917, sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski*, odbitki w zbiorach MNW, BJ, MNK, MNP.

27 W tej technice powstała najbardziej liryczna teka artysty z portretami dzieci (*Autolitografie... [Dzieci]*, Kraków 1923, tabl. nlb. 6; Tyt. okł. *Teka*.)

28 Autolitografia barwna, papier żeberkowy, z *Teki graficznej 1917*, sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski* 1917; w zbiorach MNW, MNK. Praca (w wersji czarno-białej) reprodukowana w „Maskach" 1918, nr 19, s. 372.

29 *Cyganka*, autolitografia trójbarwna dołączona do publikacji *Czartak. Zbór poetów w Beskidzie*, op. cit., wydanie z roku 1928. Odbitki w zbiorach MSŁ, Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej MNKl).

30 Litografia barwna, papier żeberkowy, sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski / r 1917*. W zbiorach MNW.

31 Drzeworyt, papier żeberkowy, sygn. oł. l. d.: 1914; p. d.: *JHrynkowski*; w zbiorach MNW, praca reprodukowana w „Zdroju" 1918, nr 6, s. 185.

32 J. Pollakówna, *Formiści*, op. cit., s. 51.

33 Drzeworyt brązowy, papier, sygn. oł. p. d.: *JHrynkowski / 920;* odbitki w zbiorach MNW, BJ.

34 Odbity brązową farbą na kremowym papierze.

35 M. Grońska, op. cit., s. 51.

36 Drzeworyt kolorowany czerwoną kredką, papier żeberkowy, napis z klocka PIECZONE KASZTA/NY; sygn. oł. l. d.: Drzeworyt, p. d: *JHrynkowski / 921*. Odbitka w zbiorach MNW.

37 Podkolorowana przez artystę ręcznie, czerwoną kredką.

38 *Portret Tadeusza Szantrocha*, drzeworyt, zamieszczony w publikacji *Czartak....*, op. cit., wydanie z roku 1925.

o równej grubości cięciami określił tło. W pracy tej, operującej tylko czernią i bielą, Hrynkowski wykazuje cechy rasowego drzeworytnika.

Niespodzianką natomiast okazuje się okładka poezji Tadeusza Szantrocha, *Cyklady*[39]. Przedstawienie o rodowodzie secesyjnym (nagie ciało kobiece wpisane w dekoracyjnie ujęty okrąg), zostało tu ujęte w „świeższym" wariancie zdradzającym cechy Art Déco (przede wszystkim w sposobie kształtowania kobiecego ciała). Wydaje się, że Hrynkowski „usprawiedliwiony" charakterem poezji (zbiór obejmuje lata 1908-1924) i przeznaczeniem tego drzeworytu na okładkę, stworzył tu swoistą hybrydę stylową. Kompozycja ta oddaje w pewnym sensie charakter liryków Szantrocha - zapowiada i te powstałe w okresie Młodej Polski, i te w kolejnych latach dwudziestolecia.

Hrynkowski był postacią wśród „pierwszego składu" formistów (wówczas jeszcze ekspresjonistów polskich) najmniej kontrowersyjną, co nie znaczy, że najmniej interesującą. Poszukiwał cierpliwie „swojej" formy w malarstwie, grafice, rzeźbie i rysunku – te same kompozycje, studia, „przerabiał" najczęściej na płótnie, w akwareli i technikach graficznych. Ogromna ilość dzieł Hrynkowskiego z okresu formistycznego, zrealizowana została w kilku wariantach - w co najmniej dwóch technikach. Do niektórych rozwiązań, określonych środków formalnych, kompozycji wracał po latach, by na nowo, z dystansu, podjąć próbę określenia i rozwiązania nurtującego go zagadnienia. U Hrynkowskiego można znaleźć przykłady wielu rozwiązań awangardowych – od ekspresjonizmu poprzez elementy futuryzmu, konstruktywizmu, wreszcie te poszukiwania, które określane są mianem formizmu, odnajdujemy też liczne nawiązania do form ludowych. Są też prace zbliżone do kompozycji innych formistów z motywem tańca, tak wówczas często podejmowanego przez Czyżewskiego, Pronaszków czy Niesiołowskiego – jednym z wielu jest rysunek reprodukowany w antologii *Brzask epoki. W walce o nową sztukę* [40]. Wśród tek graficznych artysty[41] znalazła się nietypowa tematycznie teka autolitografii z wizerunkami dzieci[42].

Grafikę formistów najczęściej określa się jako grafikę uprawianą marginesowo przez malarzy. Powstaje pytanie, na ile jest tu profesjonalizmu, zagadnień warsztatowych, „rasowości" technik a na ile są to szkice, studia – wykonywane „pod" obraz. Maria Grońska niejednokrotnie podkreślała, iż malarze, którzy wypowiadali się w drzeworycie, osiągnęli większą kondensację formy, a ich prace graficzne były mniej zależne od ich własnych dzieł malarskich[43]. Ta kondensacja formy, tak charakterystyczna dla Hrynkowskiego, uderza też w przypadku dwóch prac – szkicu do *Kuglarza ulicznego*[44] i szkicu wykonanego na odwrocie akwareli znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie[45]. Forma, oddająca ruch sprowadza się do linii obłych, nie tracąc nic z wyrazistości czy sugestywności kompozycji.

Charakter Hrynkowskiego jako formisty objawił się najpełniej w jego grafice; w grafice też jest bardziej wyrazisty, mimo iż poziom tych prac jest nierówny – trudno je oceniać jako całość; Hrynkowski raz umiejętnie podkreśla, korzysta z walorów danej techniki, innym razem zaś świadomie lub nieświadomie zaprzecza jej właściwościom, jakby ciągle eksperymentował, testował możliwości swoje i technik graficznych. Z pewnością nie można odmówić jego pracom różnorodności środków i wszechstronności poszukiwań.

SUMMARY
Jan Hrynkowski's graphic art

Formists' graphic art is most frequently described as the art practiced incidentally by artist painters. This opinion is not correct in the case of Jan Hrynkowski, who belonged

39 T. Szantroch, *Cyklady. Poezje 1907-1924*, Kraków 1924.

40 *Brzask epoki. W walce o nową sztukę* (antologia tekstów; wstęp, wybór J. Hulewicz), Poznań 1920, t. I, s. 61.

41 *Teka graficzna...* (Autolitografie) Kraków 1917 (7 plansz); *Teka graficzna...* (Teka mieszana), Kraków 1917 (lub później), 6 plansz.

42 *Autolitografie... [Dzieci]*, Kraków 1923, 6 plansz.

43 M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945*, Wrocław 1994.

44 Szkic do obrazu *Kuglarz uliczny*, ok. 1919; kredka, papier, sygnowany, zb. MSŁ.

45 Szkic na odwrocie akwarelowej kompozycji Hrynkowskiego *Skrzypce*, 1949, MNW, nr inw. Rys.W. 2210.

to the first „line-up" of Formists and that time still represented Polish Expressionism, may have been the least controversial figure, but definitely not the least interesting one. This artist was the sole member of the Formist group, who consistently employed graphic arts. His favorite methods of expression were lithography and woodcut. His works are filled with numerous avant-garde solutions, from Expressionism via elements of Futurism, Constructivism, and experiments subsumed under Formism; one can find plenty references to folk forms of expression as well. As early as 1912 Hrynkowski's works were the announcement of new values so characteristic for later Formistic searches, marked by a condensation and structural creation of the form, using dynamic semicircular crossing lines. One can notice elements of Futurism, Cubism, and Expressionism. The artist attempted to reach the very essence of movement and aimed at reconstructing its particular sequences, e.g. the phases of dancing in the lithograph *The Dancer. The Elevator and Me* is one of the few Formistic graphic works created in the first year of operating of the group and is a splendid and radical illustration of the idea of movement. In his primitive works referring to the folk way of presenting the world and depicting Biblical themes in turn, Hrynkowski reached the expression coming from the skillful use of the features of a given graphic technique; these are for example the woodcuts: *The Escape from Egypt, The Banishment from Paradise, The Annunciation* and the lithograph *Christmas.* This synthesis was also well-grounded in woodcut nudes: *Nude in the Hat* and *Recumbent Nude.* A completely different climate dominates the woodcut *Roasted Chestnuts*; its form is austere and one can notice distinct Expressionistic features there. Its basis is the contrast between the facets and geometrization of the forms employed. Hrynkowski's character as a Formist flourished most fully in his graphics; here it is visible in its most distinct form.

XV

Honorata Bartoszewska

Konrad Winkler - twórczość formistyczna

Konrad Winkler urodził się w 1882 roku w Warszawie, często jednak zmieniał miejsce zamieszkania. W czasie nauki w gimnazjum w Nowym Sączu zaprzyjaźnił się z Tytusem Czyżewskim. Po śmierci rodziców, po ukończeniu gimnazjum, pracował w urzędzie skarbowym. Na przełomie 1907 i 1908 roku uczestniczył w wykładach propagatora sztuki nowoczesnej, prof. Jana Bołoza-Antoniewicza na uniwersytecie we Lwowie. Podczas I wojny światowej odbył kurs rysunku i malarstwa w pracowni prof. Ignacego Pieńkowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wówczas zetknął się z artystami, którzy w 1917 roku przygotowali I wystawę Ekspresjonistów Polskich, późniejszych formistów, do których dołączył.

Poza samodzielnymi publikacjami *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce* (1921) i *Formiści polscy* (1927) współredagował wcześniej czasopismo „Formiści". Napisał również wiele artykułów drukowanych w „Drodze", „Naprzód", „Głosie Plastyków", „Sztukach Pięknych", „Zwrotnicy" i wielu innych. Od 1924 do 1926 lub 1927 roku przebywał w Paryżu, pobierając nauki w Akademii André Lhote'a. Po powrocie do kraju osiadł w Warszawie, gdzie od 1932 roku był członkiem Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Wspierał również inicjatywę powołania Instytutu Propagandy Sztuki, na którego Salonie Malarskim w 1938 roku uhonorowano go nagrodą. W czasie Powstania Warszawskiego większość jego prac malarskich przechowywanych w pracowni uległa zniszczeniu, dlatego, mieszkając później w Krakowie, malował również repliki straconych obrazów. Konrad Winkler zmarł w Krakowie w 1962 roku w wieku 80 lat[1].

Na dość obojętny stosunek badaczy do twórczości Winklera jako całości prawdopodobnie miał wpływ fakt, że wśród podawanych jako przedwojenne obrazów artysty jest sporo antydatowanych replik, którym brakuje świeżości i autentyczności. Tymczasem zarówno oryginalne kompozycje formistyczne, jak również te powojenne, ale niebędące replikami, posiadają spore walory artystyczne. Niestety, ich rozproszenie powoduje, że działalność Winklera na tym polu jest niemal nieznana, a wyobrażenie o jego twórczości jest niepełne.

Dzięki przeprowadzonej kwerendzie muzealnej i badaniom źródeł: nielicznych katalogów wystaw, wypowiedzi programowych oraz artykułów prasowych, udało się w pewnym stopniu zrekonstruować ewolucję twórczości Konrada Winklera okresu formistycznego.

Obyczajowo - historyczne tło tego czasu oddają następujące słowa artysty: „Witaliśmy pokój i niepodległość gestami obłędnej radości: w kawiarniach, na dancingach, balach. [...] w krakowskim karnawale picassowski arlekin tańczył na zabytkowym rynku z kolombiną z Krowodrzy czy z Dębnik. W tym orgiastycznym rozfalowaniu temperamentów sztuka uchwyciła wkrótce takt nowego życia"[2].

Optymistyczna postawa wynikająca z odzyskanej niepodległości i perspektyw odradzającego się państwa łączyła się z wiarą w rozwój kultury, cywilizacji i sztuki. Winkler w duchu nowoczes-

1 Informacje o artyście zaczerpnięto m. in. z: *Czy wiesz kto to jest. Uzupełnienia i sprostowania*, red. S. Łoza, Warszawa [1939], s. 342; *Katalog wystawy zbiorowej Konrada Winklera, Jana Wacława Zawadowskiego, Franciszka Walczowskiego*, TPSP Kraków 1959; J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 144; J. Szczepińska, *O polskim formizmie i jego związkach z francuskim kubizmem, niemieckim ekspresjonizmem, włoskim futuryzmem*, Warszawa 1973, s. 10; K. Winkler, *Formiści polscy*, Warszawa 1927, s. 7 oraz: Kwestionariusz Ewidencyjny Członka ZZPAP, znajdujący się w siedzibie Oddziału Krakowskiego Związku, wypełniany przez Winklera około 1950 roku i O. Jędrzejczak, *Malarz – jubilat*, „Gazeta Krakowska" 1959, nr 80, 4 – 5 IV.

2 K. Winkler, *Exegi monumentum*, „Głos Plastyków" 1938, nr 8 – 12, s. 37.

ności był otwarty na nowości formalne: malarstwo Cézanne'a i Picassa (z którymi zapoznał go Bołoz-Antoniewicz i Czyżewski), a także futuryzm czy orfizm. Jak sam przyznał, początkowo niezupełnie rozumiał zasady nimi rządzące, później przejął niektóre cechy stylowe[3]. Tak jak futuryści, krytykował trwanie w stylistycznym marazmie, ale z drugiej strony wciąż podejmował klasyczne tematy: akty, martwe natury i - chyba najczęściej - pejzaże. Osiem obrazów powstałych w tym czasie istnieje do dziś. W katalogach wystaw wymienionych jest piętnaście kompozycji Winklera, a zgromadzona ikonografia obejmuje szesnaście przedstawień, nie zawsze pokrywających się z katalogowymi (w tym jedno o dyskusyjnym czasie powstania). W niniejszym opracowaniu zostaną przedstawione najważniejsze z nich.

Pierwsze trzy obrazy Winklera, zaprezentowane jesienią 1919 roku na III krakowskiej wystawie formistów, to *Poliszynel*, *Dwa akty* i *Akt*. Niestety, nie zachowały się ani one same, ani ich reprodukcje. Można jednak podejrzewać, że pod względem ikonograficznym *Poliszynela* wolno łączyć z pochodzącą z około 1921 roku akwarelą *Clown*. Mieści się ona w konwencji „karnawałowej", tzn. jest inspirowana m. in. „cyrkowymi" przedstawieniami Picassa, a jednocześnie ujawnia radosną atmosferę po odzyskaniu niepodległości [4]. Analizując *Clowna*, można wskazać niektóre cechy malarstwa Winklera z tego czasu. Uderzająca jest statyka podrzucającego piłki żonglera. Jego rozłożone ręce bardziej przywodzą na myśl postawę oranta niż ruchliwego akrobaty. W obrazach Winklera brak narracji i treści literackich; czas stoi w miejscu, a postaci są sprowadzone do rangi symbolu.

Artysta w charakterystyczny sposób budował przestrzeń. Przedstawiał poszczególne elementy z różnych punktów widzenia. W *Clownie* kurtyna zawieszona jest równolegle do płaszczyzny obrazu, natomiast deski sceny ułożone są ukośnie. Winkler zwykł budować głębię za pomocą światłocienia (sugerował dystanse i bryłowatość form używając zróżnicowanego waloru). Niekiedy kontrastował jasne i ciemne plany. Złudzenie głębi uzyskiwał też wprowadzając do kompozycji linie ukośne: np. proscenium w *Clownie*. Innym prostym zabiegiem było wprowadzenie zasłon (motywu szczególnie lubianego przez Winklera), które w specyficzny sposób kadrowały kompozycję. W grupie formistów zbliżało go to do martwych natur Czyżewskiego. Co ciekawe, kotary występują tylko w obrazach pochodzących z etapu „formistycznego" (poza znaną z fotografii *Martwą naturą [z oknem]* z lat 30.). Przy okazji *Clowna* można też wskazać na wpływy innych twórców: pośrednio Cézanne'a i Picassa; ponadto ikonografia jest analogiczna jak w *Kuglarzu ulicznym* z 1919 roku pędzla Jana Hrynkowskiego oraz w przedstawieniach pierrotów Eugeniusza Zaka.

Wśród wystawionych w 1919 roku obrazów były akty. Istnieje tylko jeden obiekt z tej kategorii: *Błękitny akt*, który niedawno wypłynął na rynku antykwarycznym. Najprawdopodobniej jest to obraz powojenny, odwołujący się do stylistyki formistycznej przez kubizowanie (podobnie jak u Hrynkowskiego). Przypuszczalnie akty malowane przez autora *Formistów polskich*, były to bardziej studia odczłowieczonych brył niż pogłębione studia osobowości. Dowodem takich formalnych poszukiwań w innych rodzajach przedstawień jest namalowana około 1920 roku *Martwa natura*, znajdująca się na rewersie *Pejzażu* z 1921 lub 1922 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi). W tle przedstawienia z owocami na niskiej paterze autor posunął się niemal do abstrakcji – wprowadził różnokształtne formy, jakby napierające na asymetrycznie ujętą misę.

Warto przywołać tu słowa artysty o początkach ruchu formistycznego: „w tym wirwarze na dobre rozbrykanych muz trudno było pomyśleć o spokojnej, systematycznej pracy. Tworzono prawie instynktownie, puszczając częstokroć w obieg szkice będące raczej osobistymi doświadczeniami, poufnymi zwierzeniami, próbami wreszcie, aniżeli skończonymi dziełami sztuki. Nigdy może

3 Winkler wspominał, jak w 1907 roku, wespół z Tytusem Czyżewskim, długo analizowali przysłane z Paryża reprodukcje kompozycji Cézanne'a: „Dopiero po pewnym czasie domyśliliśmy się, o co tu chodzi, więc przede wszystkim o formę, o konstrukcje obrazu, o budowę planową, w przeciwieństwie do chaosu i przypadkowości w naturze", patrz: K. Winkler, *Tytus Czyżewski – artysta z instynktu i wyobraźni*, „Głos Plastyków" 1947, cyt. za: J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1972, s. 7.

4 O „karnawałowej formacji ikonograficznej" pisali: P. Łukaszewicz i J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 12 oraz T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 71.

słowo «synteza» i «konstrukcja» nie były tak często używane i nadużywane, jak podczas tego królowania szkiców"[5].

Poza owymi „euforycznymi" obrazami z wczesnego międzywojnia Winkler, jak inni formiści, powołując się na patronat malarstwa cechowego, chętnie malował prace o ikonografii religijnej (od czego najprawdopodobniej odstąpił po 1922 roku). Szczególnie w tych obrazach zauważalne jest naiwne piękno pełne liryzmu. Wynika to z wpływu sztuki ludowej, co widoczne jest w znanej tylko z czarno–białego zdjęcia akwareli z 1920 roku *Św. Jerzy*[6]. Charakterystyczna jest dziecięco–ludowa stylizacja: ujęcie analogiczne jak w ludowych „świątkach", często malowanych na szkle (takie malowidła amatorów były prezentowane równolegle do prac formistów na niektórych ich wystawach)[7]. Być może tematyka tej kompozycji stanowi odwołanie do *Św. Jerzego* pędzla Wassily Kandinsky'ego. Tym bardziej, że formiści wiele zaczerpnęli ze sztuki czeskich ekspresjonistów - Emila Filli czy Bohumila Kubišty (mimo braku formalnego potwierdzenia istniejących kontaktów artystów z Czech i Krakowa, nie należy zapominać o ich geograficznym sąsiedztwie: przed 1918 rokiem Kraków i centra kultury czeskiej były w jednym państwie). Podobnie jak w twórczości artystów z formacji Bunt czy Jung Idysz, w *Św. Jerzym* zawarty jest dość silny ładunek ekspresji i swoista groteskowość, w skulonym ciele i schematycznie oddanej, jakby trupiej twarzy rycerza, ponadto niepokój wprowadzają chaotyczne linie i plamy w tym wyjątkowo malarskim przedstawieniu.

Ekspresyjna była również zaginiona, znana jedynie z czarno–białego zdjęcia, kompozycja *Pieta* z 1921 roku[8], z kłębiącymi się chmurami w pejzażowym tle – bardzo graficzna, konturowa, wyrazista, i jednocześnie powściągliwa, z maksymalnie zredukowanym dramatyzmem. Podobnie jest w rysunku *Madonna* z około 1920 roku (Muzeum Lubelskie w Lublinie), gdzie krajobraz w tle jest ledwie zasugerowany, a napięcie wprowadzają ścierające się ze sobą geometryczne formy. W *Piecie* oraz w *Madonnie* charakterystyczne jest skupienie i monumentalizm uzyskany przez redukcję planów: w pierwszym planie są posągowe postacie, niemal wypełniające kadr, drugi - to odległy, schematyczny pejzaż z wysoko umieszczonym horyzontem. Podobne do stylistyki *Madonny* jest zdecydowane kubizowanie widoczne w zachowanym we fragmencie pejzażu z około 1920 roku, będącym na rewersie *Martwej natury* (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Winkler zastosował tu jednoznaczne, zwarte formy oraz przełamane, brudne i ciemne kolory.

W *Mężczyźnie z fajką. Portrecie Tytusa Czyżewskiego* z 1921 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie) formy przedmiotów są uproszczone i kubistycznie rozkładane na płaszczyzny, których układ przypomina bryły uformowane z blachy. Winkler napisał: „[Formiści] odrzucają wszystko, co nieistotne i przypadkowe w wyobrażeniu kształtu na płaszczyźnie. Forma to SYMBOL przedmiotu [...] ujęty syntetycznie i sprowadzony do podstawowych zasad"[9]. Tak naprawdę, to jest tutaj umowna bryłowatość, czysto „graficzna", symboliczna właśnie: obcując z przedstawieniami nie mamy złudzenia, że stoimy twarzą w twarz z realnie istniejącymi strukturami.

Nawiasem mówiąc, tło w portrecie przyjaciela Winklera, z „falą" zasłony i zawieszonymi kratkami jest właśnie dadaistyczno-surrealistyczne. Jaskrawa kolorystyka oraz budowanie popiersia, jakby z naginanych płaszczyzn o wyraźnych krawędziach spojeń, to niewątpliwie odwołanie do twórczości PORTRETOWANEGO: do jego dadaistycznej niekiedy poezji, do kompozycji wielopłaszczyznowych (m. in. właśnie *Głowy* z 1915 roku), do częstego u Czyżewskiego motywu zasłon i w ogóle pastelowej kolorystyki jego prac (dla samego Winklera tutaj wyjątkowej).

Podobna do *Mężczyzny z fajką* pod względem formalnym była *Głowa* z 1920 lub 1921 roku, obraz zaginiony[10]. Być może był to autoportret (prezentowany na wystawie w styczniu 1921 roku[11]), na co może wskazywać pewne podobień-

5 K. Winkler, *Exegi monumentum...*, s. 37.

6 Ibidem.

7 O formistach, a wśród nich o Konradzie Winklerze, w kontekście syntezy prymitywizmu ludowego oraz nowoczesnej prymitywizacji formalnej u przedstawicieli awangardy środkowo–europejskiej pisał T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900 – 1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 56 – 57.

8 K. Winkler, *Formiści polscy...*, repr. nlb.

9 Ibidem, s.11.

10 Ibidem, repr. nlb.

11 *Katalog. Formiści. Wystawa IV*, Kraków, styczeń

stwo do artysty: szerokie czoło, ściągnięte brwi, głęboko osadzone oczy, długi wąski nos i cienkie usta oraz wyraźnie zarysowany podbródek. Elementy składowe tego przedstawienia stanowiły odwołanie do kubizmu, ale wyraźna była jego formalna naiwność. Ta cecha jest równie czytelna w pochodzących z 1920 roku dwóch podobnych do siebie *Portretach żony*.

W jednym z nich, w nie zachowanym, o którym można wyrobić sobie pewien pogląd na podstawie czarno-białego zdjęcia w czasopiśmie „Formiści"[12], w tle znajdował się dość spontanicznie namalowany bukiet. Natomiast tło zachowanego portretu (Muzeum Sztuki w Łodzi) jest bardziej uporządkowane, zgeometryzowane, przy czym Joanna Pollakówna porównała je do ekranu jarmarcznego fotografa[13]. Forma rozciętego pionowo wazonu jest ukłonem w stronę kubizmu, ale same kwiaty swoją naiwnością przypominają rośliny malowane na ludowych skrzyniach.

W kontekście *Portretu żony*, który dotrwał do naszych czasów, należy wspomnieć o kolorystyce i problematyce światła. Niestety, monochromatyczne reprodukcje obrazów (często jedyne źródło wiedzy na temat, jak wyglądały) utrudniają analizę tych elementów. Na pewno jednak kompozycje Winklera charakteryzowało oświetlenie rozproszone, bądź światło o słabym natężeniu padające z różnych punktów. Najczęściej to zastosowane pigmenty wywołują efekt „własnego" blasku w obrazie, niekiedy jakby fosforyzującego.

Na tym etapie twórczości Winkler prawdopodobnie preferował barwy raczej chłodne i przełamane. Tak jest w *Martwej naturze* z 1922 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie), świetlistej i bardzo wyważonej kompozycyjnie, o symetrycznie rozłożonych akcentach, która wyróżnia się czytelnym nawiązaniem do lubianych przez Winklera motywów i deformacji cézanne'owskich.

Echa Cézanne'a wydają się uchwytne także w *Zamku w Ojcowie* z 1921 roku (Muzeum Narodowe w Kielcach). Dość wyjątkowa dla Winklera jest tutaj „zgiełkliwość" rozdrobnionych form. Są tu widoczne jakby poprawiane kontury – dla dobrania najwłaściwszego ujęcia. Ten krajobraz kojarzy się też z akwarelami pejzażowymi Wacława Wąsowicza. W *Zamku w Ojcowie* charakterystyczne jest przedstawianie głębi: przez użycie motywu wijącej się drogi zwężającej się ku horyzontowi, który to motyw powtórzony był w innych kompozycjach[14].

Pochodząca z 1922 roku, kiedy grupa formistów praktycznie przestała istnieć, *Martwa natura* (Muzeum Narodowego w Poznaniu), jest już widomym dowodem na odchodzenie od wcześniejszej stylizacji w stronę „realizmu formy" - następnego etapu twórczości Winklera. Kolory się ocieplają, a formy są bardziej dopowiedziane i zakotwiczone w przestrzeni.

Podobne „uspokojenie" widoczne jest w wieczornym, cichym, lirycznym *Pejzażu* z 1921 lub 1922 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi), którego gama barwna jest jednak chłodna, oraz w nie zachowanym *Pejzażu* z 1922 roku (powojenne repliki pracy znajdują się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu i w Muzeum Narodowym w Warszawie). Tutaj formy uległy już znacznemu zmiękczeniu, zyskały na obłości, płynności i „malarskości" (nawet farba została położona inaczej: bardziej metodycznie, skrupulatnie, niekiedy grubszymi warstwami). To zapowiedź postformistycznego „realizmu formy".

Zanim jednak Winkler na dobre obrał ten kierunek, najprawdopodobniej właśnie w 1922 roku namalował najbardziej chyba znany, ale nietypowy obraz noszący tytuł *Zwrotnica* (Muzeum Sztuki w Łodzi). W tej kompozycji raz jeszcze spotkały się różne cechy twórczości okresu poszukiwań: technika – nawiązanie do ludowego malarstwa na szkle, w stylistyce – abstrakcjonizm pokrewny konstruktywizmowi propagowanemu w powołanym wówczas przez Tadeusza Peipera, przyjaciela Winklera, czasopiśmie pod takim właśnie tytułem.

Zapewne praca o takim charakterze była jednostkowym wydarzeniem bez dalszych następstw. Namalowanie *Zwrotnicy* było głośnym akordem zamykającym dość chaotyczne, wielokierunkowe poszukiwania w czasie, gdy Konrad Winkler pozostawał w szeregu formistów. Po

– luty 1921, *Portret własny* (tempera), poz. 130

12 „Formiści" 1921, nr 5, s. 15.

13 J. Pollakówna, *Formiści...*, s. 145.

14 Np. w *Pejzażu* z 1922 roku z Muzeum Sztuki w Łodzi, w zaginionym *Pejzażu*, również z tego roku, którego reprodukcja znajduje się [w:] K. Winkler, *Exegi monumentum...*, s. 39, czy w *Pejzażu z krowami i pastuchem* z 1924 roku, zob: *Formiści*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. J Jakimowicz, Warszawa 1989, repr. 221.

formistycznej fazie kubizowania ostatecznie jego styl okrzepł – artysta wypracował formułę nazwaną „realizmem formy", właśnie około 1922 roku.

SUMMARY
Konrad Winkler - art in Formism style

Konrad Winkler (1882 Warsaw – 1962 Cracow) is an artist who was formed by Tytus Czyżewski, prof. Jan Bołoz Antoniewicz (at The Lwów/Lviv University), prof. Ignacy Pieńkowski (the courses of drawning and painting at The Academy of Fine Arts in Cracow), and by Andrzej i Zbigniew Pronaszko, Leon Chwistek, Jan Hrynkowski, Tymon Niesiołowski and others. In 1917, those artists organized in Cracow 1st Exhibition of Polish Expresionists (Formists), and then Winkler joined them. He published *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce* (*Formism against the background to contemporary art,* 1921) and *Formiści polscy* (*Polish Formists*, 1927) and, as a critic, Winkler wrote articles to many magazins and papers (ex.: „Formiści", „Droga", „Naprzód", „Sztuki Piękne", „Głos Plastyków", „Zwrotnica"). Between 1924 and 1926 (or 1927) he was in Paris at the Academy of André Lhote. When he returned to Poland he lived in Warsaw, and after World War II, when he lost most of his paintings, he moved to Cracow, where he continued to paint and write.

The first period in his painting (1917 – 1922) can be called Formism (although the term is wide). Then he looked for his own formula of art. The style of his works during that period was varied: geometrized primitivism (*Clown,* two portraits of wife), elements of abstraction: *Still life* (1921) and *Zwrotnica* (*Points*, about 1922), and elements of cubism: *Pietá*, *Madonna*, *Head,* and – as like he called it – the realism of form in the end of that period (some landscapes and *Still life* from 1922). The main features of these works are simplified and static composition, cold colours (around 1922 the colours became warm) and some naivety. After 1922 he reached his own style, which could be characterized by the realism of form.

XVI

Michał Haake

Od dekoracyjności do płaszczyznowości. W stronę twórczości Władysława Skoczylasa

W niniejszym tekście referuję jeden z wątków podjętej przy okazji wystawy grafiki dwudziestolecia międzywojennego w Muzeum Narodowym w Poznaniu próby reinterpretacji sztuki graficznej Władysława Skoczylasa[1]. Sposobność ku temu daje charakter dorobku badawczego, który – ze względu na pojęcia, wokół których jest skonstruowany – określiłbym jako przejście od płaszczyznowości (w literaturze przedwojennej) do dekoracyjności (w literaturze powojennej). Najpierw poddaję w wątpliwość przydatność dla rozpoznania twórczości Skoczylasa takiego, jak dotąd rozumienia pojęcia „dekoracyjność", po czym powracam do poniechanej problematyki płaszczyznowości: tytułowe – od dekoracyjności do płaszczyznowości.

W poświęconej twórczości plastycznej literaturze przedwojennej, na ile zdołaliśmy się zorientować, rozumienie pojęcia „dekoracyjność" było z jednej strony wąskie, z drugiej – bardzo szerokie. Pierwsze z nich w znacznym stopniu dotyczyło sztuki ludowej. Specyficzną dekoracyjność sztuki ludowej sugerują słowa formisty Zbigniewa Pronaszki: „w formizmie pewne elementy kubizujące i ekspresjonistyczne łączyły się z dekoracyjnością bardzo bliską ludowym obrazom na szkle [podkreślenie M.H.]"[2]. Przekonanie o szczególnej dekoracyjności sztuki ludowej współistniało w wypowiedziach tego artysty z poglądem, że dekoracyjność jest właściwa każdej wielkiej sztuce (szerokie rozumienie dekoracyjności): „W tych epokach Sztuki, gdzie dekoracyjne malarstwo (lub rzeźba) miało zastosowanie, wtedy tylko ratowane było od upadku w swym realizmie – gdyż musiano rachować się z linią i barwą – tymi założeniami malarstwa"[3]. „Chciałem - pisał Pronaszko - znaleźć formę bardziej mocną, bardziej określoną, bardziej dekoracyjną"[4]. W ogólnie pojmowanej dekoracyjności upatrywał kluczową zasadę sztuki także Wacław Husarski, jeden z uczestników Wystawy Młodej Sztuki w Krakowie w marcu 1914 roku. Nowy kierunek jest „przede wszystkim reakcją przeciw brutalnościom naturalizmu i tęsknotą do sztuki prostej, intuicyjnej, naiwnie natchnionej; wynika z potrzeby powrotu do podstawowych zasad sztuki, tj. do ładu dekoracyjnego, do kompozycyjno-architektonicznego sensu"[5]. Z kolei Skoczylas pisał z jednej strony o „zmyśle dekoracyjnym" sztuki ludowej, wynikającym z „dekoracyjnego zastosowania" dzieł, „jako ozdoby ścian, skrzyń i innych sprzętów" i przejawiającym się w ich kolorystyce[6] (wąskie rozumienie dekoracyjności), z drugiej – dostrzegał w sztuce ludowej „wielką powagę dekoracyjną"[7] (szerokie rozumienie dekoracyjności). Spośród interpretatorów sztuki Skoczylasa, Stanisław Woźnicki pisał, że dzieło artysty jest „dobitnym w kształtowaniu form układem dekoracyjnym"[8]. Ogólnie pojęta dekoracyjność stanowiła podstawę podobieństwa drzeworytów Skoczylasa i twórczości ludowej w opinii Tadeusza Cieślewskiego (podobnie do relacji, jaką kreślił Pronaszko między sztuką ludową a formizmem). Cieślewski był przy tym wyraźnie przeciwny uszczegóławianiu znaczenia dekora-

1 Tekst ten jest zmienionym na potrzeby wystąpienia oraz uzupełnionym fragmentem eseju: *Postać „przed pojęciem"*, [w:] *Poza grupą. Poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, kat. wystawy Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 2005, s. 84 – 98.

2 Bg. [J. Bogucki], *Rozmowa ze Zbigniewem Pronaszką*, „Życie Literackie" 1957, nr 19, s. 8.

3 Z. Pronaszko, *Przed wielkim jutrem*, „Rydwan" 1914, nr 1-2, s. 127.

4 Cyt. za: J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1972, s. 32.

5 W. Husarski, *Młoda Sztuka*, „Sztuka" 1914, z. 3-4 (luty), cyt. za J. Pollakówna, op. cit., s. 29.

6 W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933, s. 10; W. Skoczylas, *Polskie drzeworyty ludowe*, „Grafika" 1930, nr 1, s. 6.

7 Idem, *Sztuka na Podhalu*, „Ziemia" 1911, nr 23, s. 379.

8 S. Woźnicki, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1925, s. 5.

cyjności („O słowo to, o pojęcie tym wyrażone słowem toczą się często mniej lub bardziej »atramentowe« boje"). Dekoracyjność pojmował jako „źródło zadowolenia wzrokowego", „ład-ność". Ład dzieła cechować mają jego zdaniem: prostota (jest ona więzią między „ujęciem formy, fakturą a kompozycją") oraz „jasno określony rytm". „Jasno określony" można rozumieć wraz ze stwierdzeniem, że w pracach Skoczylasa „wszystko jest jasne jak na dłoni". Nie oznacza to, że nie ma w nich nic do zrozumienia, lecz raczej, że są kompozycjami, które swoją prostotą przykuwają uwagę[9]. Można wyciągnąć wniosek, że dekoracyjność sztuki ludowej stanowiła w opinii odwołujących się do niej ówczesnych twórców i badaczy przejaw dekoracyjności sztuki w ogóle i tym samym kluczowe było szerokie rozumienie tego pojęcia.

O wiele ważniejsze dla przedwojennych badaczy sztuki Skoczylasa niż zagadnienie „dekoracyjności" były pewne płaszczyznowe aspekty jego dzieł. Mniej przekonujące bądź zgoła w ogóle nie adekwatne, są w naszym przekonaniu powoływane dla ich opisu pojęcia, zwłaszcza „symetria" i „równowaga"[10], które – jak wiemy choćby z prac Rudolfa Arnheima[11] - jeśli nie pociągają za sobą analizy sposobu, w jaki są tworzone, niewiele o dziele mówią. A jednak niezwykle trafnie dostrzegano wagę relacji między przedstawieniem a płaszczyzną dla konstruowania znaczenia dzieła. Pisano o cechującej dzieła Skoczylasa „architektonice płaszczyzny" i „specjalnej budowie wszelkiego kształtu", która „odpowiada istocie płaszczyzny"[12]. Mowa tu o istocie płaszczyzny już nie tylko jako sprawie symetrii, ale jako ujawniającej się przez „budowę wszelkiego kształtu". Chodzi zatem nie tylko o położenie w polu obrazowym, lecz odniesienie samego kształtu do istoty płaszczyzny.

Ten złożony, choć daleki od wyczerpania zagadnienia płaszczyznowości dzieła, wysiłek badawczy został niemal całkowicie zapoznany w literaturze powojennej. Interpretacja dzieł Skoczylasa zostaje w niej podporządkowana ogólnym sformułowaniom na temat dokonań „Rytmu", np. że „utwory Rytmowców [...] stoją nieraz na równi z dobrze skomponowanym ornamentem"[13]. Irena Jakimowicz, która wprawdzie we wcześniejszej publikacji pisała o artystach skupionych wokół Skoczylasa w „Rycie", że przyjmowali zasady „płaszczyznowości"[14], to jednak w późniejszej wskazywała, że „zasady płaskiej i barwnej dekoracyjności" miałyby być równoznaczne z „łatwymi i eleganckimi manierami, budzącymi zaufanie przeciętnego odbiorcy"[15]. Negatywnej opinii o ewolucji sztuki Skoczylasa nie zmienia także niedawna, przynosząca wiele nowych i inspirujących ustaleń Iwony Luby monografia malarstwa polskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Twórczość Skoczylasa, przeciwstawiona dokonaniom Tytusa Czyżewskiego i Tadeusza Makowskiego, a także postulatom Leona Chwistka, jest w niej przykładem takiej recepcji sztuki ludowej, która opierała się wyłącznie na motywach (ludowa obrzędowość), przejmowała ze sztuki ludowej przede wszystkim wartości stylistyczne (kreskowania szat i tła) oraz dekoracyjne (rozbudowana ornamentyka, zdobne motywy kwiatowe) i nie prowadziła do zgłębienia istoty twórczości ludowej (uproszczenie praw tworzenia; „architektoniczne" widzenie postaci). Twórczość Skoczylasa wpisana została w ten nurt sztuki dwudziestolecia, który ulegając utopii stylu narodowego, nadawał dialogowi ze sztuką ludową obcy istocie tworzenia charakter programowości. Będąc „odgórną reanimacją ludowej twórczości" dialog ten prowadził *de facto* do ideologicznego i politycznego uwikłania twórczości[16].

9 T. Cieślewski syn, *Władysław Skoczylas, inicjator twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934. s. 25 – 27.

10 S. Woźnicki, op. cit., s. 15, 17,18. Na temat symetrii także: M. Wallis, *Władysław Skoczylas*, „Sztuki Piękne" 1927-1928, t. IV, s. 214.;T. Cieślewski syn, op. cit., s. 28.

11 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978; Idem, *The Power of the Center. A study of Composition in Visual Art*, Berkley-Los Angeles-London 1982.

12 S. Woźnicki przywołuje opis Jana Żyznowskiego, (*Wystawa prac Wł. Skoczylasa*, „Tygodnik Ilustrowany" 1921, nr 47, s. 744). Idem, op. cit., s. 19.

13 Jest to cytowana przez Irenę Jakimowicz opinia Mieczysława Tretera. I. Jakimowicz, *Na marginesie dziejów „Rytu"*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", R. 8, 1964, s. 464.

14 Ibidem, s. 462.

15 *Formiści*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 6. Krytyka takiego stanowiska K. Nowakowska-Sito, *Rytm – historia i charakter stowarzyszenia*, [w:] *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2001, s. 25-27.

16 I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo*

W sposobie, w jaki Jakimowicz używała pojęcia „dekoracyjność", wydaje się dochodzić do głosu jego potoczne rozumienie: dekoracyjne jest to, co służy jakiemuś celowi (np. zaspokajaniu gustów), i jak wszelkie podporządkowane środki, daje się zastąpić przez inne[17]. Jeżeli dzieła Skoczylasa byłyby dekoracyjne w takim właśnie sensie, znaczyłoby to, że nie chcą wskazywać na siebie, lecz że jedynie towarzyszą czemuś, że nie chcą ukazywać jakiejś przedmiotowej treści, tylko przez jej stylizacyjne zniwelowanie pozwalają spojrzeniu jedynie się po nich prześlizgiwać. Taka ich dekoracyjność rzeczywiście zbliżałaby je do potocznie rozumianego ornamentu. Z tego punktu widzenia nie jest w istocie ważne, czy drzeworyt Skoczylasa przedstawia *Powrót z polowania*, czy *Walkę z niedźwiedziem*. Spróbujmy wykazać nieadekwatność tak rozumianego pojęcia „dekoracyjność" wobec sztuki Skoczylasa na przykładzie pracy, która na pierwszy rzut oka może się wydawać – zwłaszcza z powodu wypełniających tło elementów kwiatowych – jednym z najbardziej „dekoracyjnych" drzeworytów artysty[18].

Weźmy przy tym pod uwagę wskazówkę Henri Matisse'a, artysty malującego ponoć szczególnie dekoracyjne obrazy: „W obrazie każda część musi być widoczna, każda odgrywa równie ważną rolę. Wszystko, co nie przynosi korzyści obrazowi, jest już tym samym szkodliwym"[19].

W pracy *Walka z niedźwiedziem* znaczenie figury orła nie wyczerpuje się w tworzeniu dekoracyjnego układu, a w konsekwencji – w byciu banalną alegorią góralskiej odwagi. Polega zupełnie na czymś innym, gdyż figura ta warunkuje i wyznacza przebieg walki. Pierwszy cios zagłębia się bowiem w pierś niedźwiedzia w oglądowym powiązaniu z ukierunkowaniem orlego pióra w czapie zbójnika. Gwałtowność zadanego uderzenia i sugestia równie zdecydowanego wyciągnięcia noża równają się szybkości, z jaką widz cofa spojrzenie na lewo, wraz tym piórem, ku górnej granicy obrazu. Z kolei decydujący cios toporem wojownik zada wraz z poprowadzeniem przez spojrzenie widza narzędzia walki ku czaszce przeciwnika, po torze, jaki ustanawiają dlań skrzydła orła. Prawa łapa niedźwiedzia nie sięgnie zbójnika, gdyż w oglądzie widza „stapia się" z orlimi piórami. Opresyjną sytuację zwierzęcia dookreśla skrzydło orła, które otaczając je, powstrzymuje ucieczkę. Z kolei reakcją na przygniecenie przez zwierzę lewej stopy zbójnika zdaje się przyjście z pomocą przez potężny kwiat, który blokuje drugą łapę bestii. Ta sama roślina umacnia zarazem wojownika w jego pozycji i wypełnia największym kielichem przestrzeń między tułowiami walczących postaci, wyłącznie zbójnikowi pozostawiając przy tym pole do natarcia. W *Walce z niedźwiedziem* nie mamy do czynienia ze zobrazowaniem walki człowieka z siłami natury, ale z konfrontacją sił natury, w której człowiek jest wyrazicielem jednej z nich, pozostając w zgodzie z jej rytmem i rytem. W wypadku analogicznego pod wieloma względami, równie „dekoracyjnego" drzeworytu *Walka ze smokiem*, nie jest już jednak w pełni jasne, czy orzeł walczy po stronie człowieka, wbijając szpony w ramię bestii, czy też ją wspiera, zakleszczając wojownika w śmiertelnej pułapce: od góry – skrzydłem, od dołu – wraz z ogonem smoka, który oplata prawą nogę wojownika. Otoczenie wojownika płaszczem, którego układ wyznacza tor uderzenia toporem, zdaje się zrazu sugerować, że dzieło obrazuje zmagania człowieka z demonicznymi siłami natury. Dopiero analogia wizualna między owiniętymi na tarczy pazurami smoka a dziobem orła wskazuje, że celem ataku jest kark pierwszego. Zależność ta, naszym zdaniem, świadczy dobitnie, iż artysta nie poprzestaje na potocznym znaczeniu wprowadzanych motywów (orzeł jako alegoria zbójnickiej odwagi), lecz ich rolę w wydarzeniu określa przez powoływanie relacji płaszczyznowych.

Analogiczną zależność można dostrzec między pracami, przedstawiającymi zbójników maszerujących na tle pejzażu z zamkiem. W pracy *Zbójnicy ze skarbem*, nie tylko, że wyeksponowana w tytule zdobycz pozostaje niewidoczna w kotle niesionym przez zbójników, lecz sam ten kocioł bynajmniej nie rzuca się w oczy, a zdaje się stapiać z rytem krzewu w tle – jakby przez spojrzenie widza musiał być z niego dopiero wyłuskany ku swej mimetycznej funkcji. Krzew ten, zintegrowany wizualnie od lewej strony ze stromym zboczem, współtworzy wzniesienie, na którym stoi zamek,

polskie dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2004, s. 59 – 70.

17 Na temat dekoracyjności dzieła sztuki zob.: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, s. 156 – 169.

18 M. Wallis, op. cit., s. 210.

19 Cyt. za: J. Pollakówna, op. cit., s. 44.

sięgając wysokością jego podnóża. Jest to tym dobitniejsze, im bardziej przepastna jawi się ciemna czeluść po lewej stronie. Zwieńczenie układu stanowią chmury otulające każdą z zamkowych wież, wznoszących się na podobieństwo górskich szczytów. Tak ścisła oglądowa przynależność kotła do struktury obrazu ustanawia relację metonimii, czyni zeń *pars pro toto* skarbu, którym jest cały roztaczający się wokół krajobraz. W analogicznym, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało przedstawieniu *Pejzaż z kapliczką*, zamek ulega w oglądzie widza „zawaleniu", zapada się do „środka". Ten jego rys przeciwstawia go – jak w negatywie – wypiętrzonemu ku górze daszkowi kapliczki. Nie bez znaczenia dla tej relacji jest następująca różnica: drzewo po lewej, z którego „wyrasta" zbocze zamku, podobnie jak budowla, nie przekracza masywu chmur, odmiennie od drzew, na których tle wznosi się kapliczka. Motyw zamku, który wydaje się zrazu spełniać wyłącznie dekoracyjną funkcję, oba te drzeworyty charakteryzują całkowicie odmiennie. W pierwszym – zamek współtworzy zbójecki świat, na drugim – symbolizuje jego przeciwieństwo. Zróżnicowanie to zachodzi wyłącznie ze względu na sposób oglądowego odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny.

Przeprowadzone analizy prac Skoczylasa dają wyraz staraniom, by wyjść ku dziełu, a przed potocznie rozumiane pojęcie „dekoracyjności", Obraz Skoczylasa jawi się nam jako jak najdalszy od potocznego rozumienia pojęcia „dekoracyjność". Te same ikonograficzne elementy tworzą w poszczególnych dziełach znaczenia, jakie w innej oglądowej postaci i konfiguracji by nie powstawały. Ukazując taki, a nie inny sposób odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny, dzieło ujawnia totalność tej relacji – czyli jej ważności w każdym miejscu. Wskazuje na siebie i prezentuje się w formalno-treściowej tożsamości. Innymi słowy, nie można oddzielić treści od formy, tak by tę treść wyrazić inną formą. Tym samym, dzieło w tym, co mówi, nie daje się zastąpić przez inne.

Wynikła z zakwestionowania pojęcia „dekoracyjność" interpretacja dzieła Skoczylasa kieruje przy tym uwagę ku innym aspektom płaszczyznowości niż te, wyróżniane dotąd w literaturze. Płaszczyznowość dzieła Skoczylasa, a więc to, dzięki czemu mówi ono coś na swój jedynie sposób, co czyni je dziełem sztuki, nie wyczerpuje się w jego symetryczności. Przeciwnie, w każdym z przytoczonych dzieł symetryczność, która w potocznym odczuciu ujawnia wspólnotę np. ze sztuką ludową, jest naruszana i kwestionowana - np. przez relację kielicha kwiatu wobec walczących figur w pracy *Walka z niedźwiedziem*[20] (z tego też powodu nie można do twórczości Skoczylasa odnieść pojęcia „dekoracyjność", rozumianego jako stosowanie zasad symetrii bądź wyszukany sposób pozowania postaci, co pozostaje adekwatne np. do twórczości Zofii Stryjeńskiej[21]).

Konkludując, mamy nadzieję, po pierwsze, że próbując sprostać słowem ujawnianej w dziełach Skoczylasa tej innej płaszczyznowości, możemy być bliżej nich samych. Po drugie, wszystko co dotąd powiedzieliśmy o pracach Skoczylasa, nie oznacza, że przeciwstawiają się one dekoracyjności. Wymagana jest jednak zmiana w rozumieniu tego pojęcia, którą proponujemy za Hansem-Georgiem Gadamerem. Do istoty ornamentu, który potocznie uchodzi za dekoracyjny, należy to, że zarówno czemuś towarzyszy, jak i sam z siebie przyciąga uwagę. Nie inaczej jest z każdym dziełem sztuki, obrazowym czy architektonicznym, gdyż także ono, podobnie jak ornament, pozwala umknąć monotonii i martwocie oraz ma działanie ożywcze[22]. Rozwijając tę myśl wnioskujemy, że także dzieło sztuki obrazowej czemuś towarzyszy i przyciąga uwagę samo z siebie: towarzyszy innym dziełom, z którymi podobieństwo ujawnia je jako takie, a nie inne, w jego pojedynczości, a przyciąga uwagę szczególnym odsłonięciem znaczenia swej płaszczyzny. Po trzecie, na drzeworytach ludowych, w których nazbyt pośpiesznie upatruje się źródeł sztuki Skoczylasa, nie dostrzegliśmy powierzania roli w tworzeniu znaczeń dzieła realizującemu się w oglądzie odnoszeniu się elementów przedstawienia do płaszczyzny. Wyrażanie związków człowieka z naturą dokonuje się na nich przez ikonografię

20 Zasadzie symetrii przeczy wiele drzeworytów Skoczylasa. Nawet modelowy, jak by się mogło wydawać, *Taniec zbójników I* z 1919 roku ukazuje nierównorzędny stosunek kobiet do mężczyzny w środku, gdyż ta, do której się on zwraca, wyraźnie chwyta go za rękaw, jakby przyciągając ku sobie i różni się od konkurentki obietnicą sugerowaną w szczególnym układzie fałd na sukni.

21 W ten podwójny sposób rozumie pojęcie "dekoracyjność" monografistka twórczości Stryjeńskiej Dorota Suchocka. D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1981, nr 4, s. 429.

22 H.-G. Gadamer, op. cit., s. 156 – 169.

i alegorię. O ile drzeworyty ludowe są dekoracyjne w potocznym sensie, gdyż właściwie są wzajemnie zastępowalne, o tyle prace Skoczylasa są dekoracyjne w proponowanym, zmienionym rozumieniu, gdyż do siebie odsyłają, ale też przekraczają to odniesienie, dzięki ustanawianiu formalno-treściowej tożsamości.

SUMMARY

From decorativeness to flatness. In the direction of Władysław Skoczylas' art

This paper is an attempt to reinterpret the art of Władysław Skoczylas. The analyses of the research made hitherto, make clear that the term „flatness" is more useful to interpret this art then the term „decorativeness". The later one has too general a meaning and, furthermore, it has been used with the clear intention to depreciate Skoczylas's art – expecially after World War II. Skoczylas's four works – woodcuts - were chosen to ilustrate this thesis. There are hardly any iconographical differences between them. The subjects of them are: the struggle with a wild animal (a bear and a dragon) and the highwaymen's march in the landscape with the castle in the background. This iconographical identity supports the perception of the work of art that the viewer pays attention to the relation between the elements of the represented world and the picture's plane. The analyses presented here indicate that it is impossible to separate this relation from the meaning of the work of art. The conlusion of the paper is, firstly, that the pointed quality of Skoczylas's works, their formal and content-related identity, can't be described as „decorativeness" in the common sense of the word. Secondly, while folk woodcuts are decorative, as they are in principle mutually replaceable, Skoczylas's works are decorative in that they refer one to another, but at the same time transcend this reference due to the establishment of the formal and content-related identity.

XVII

Katarzyna Urbańska

Tadeusz Cieślewski syn - w poszukiwaniu nowoczesności

Tadeusz Cieślewski syn, znany jest przede wszystkim jako twórca drzeworytów, przedstawiających widoki warszawskich podwórek Starego Miasta. Artysta stworzył wizje, w których uchwycił nastrój i klimat miejskich zaułków. Uczynił z miasta tajemniczą bryłę.

Urodził się w 1895 roku a interesujący nas tutaj okres, między 1905 a 1923 rokiem, był dla niego czasem dorastania i dojrzewania. To wówczas pod wpływem literatury, poezji i środowisk artystycznych kształtowała się jego psychika. Stopniowo fascynacja twórczością ojca, światem teatru pokazanego mu przez dziadka, ustąpiła nowym poszukiwaniom i teoriom. Teozofia, koncepcje światów równoległych, suprematyzm, będą stanowić przeciwwagę dla starego świata. Mieczysław Porębski w książce *Sztuka i krytyka* pisał o rodzącej się współczesności, iż była to forma ucieczki z dusznego, dziewiętnastowiecznego świata gry pozorów. „Uciekano od odkrywających ciemne strony tamtej rzeczywistości naturalizmu, od kuszących smaków dekadencji. Od empiryzmu, historyzmu, psychologizmu, które blokowały wrażliwość, rozmieniały wszystko na drobne"[1]. Cieślewski wychował się właśnie w takiej atmosferze tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego, mieszczańskiego salonu z domieszką artystowskich zamiłowań. Dziadek Tadeusza Cieślewskiego syna, Franciszek Cieślewski[2] był chórzystą opery warszawskiej. Był znanym i szanowanym śpiewakiem. Również matka, Józefa Cieślewska była utalentowana muzycznie i występowała w teatrach warszawskich. Obydwoje zaszczepili w kilkuletnim chłopcu miłość do sceny, a zmiany teatralnych dekoracji mieszały na jego oczach fikcję z rzeczywistością. Jedynie ojciec uosabiał stateczny i opanowany charakter. Jak pisała monografistka Cieślewskiego syna Maria Grońska: „Systematyczny i zrównoważony [...]. Lubił powszedni dzień, odmierzany godzinami na pracę i wędrówkę po Starej Warszawie, wypoczynek i przebywanie z żoną, i wychowywanie jedynego syna"[3]. Te dwa różne światy ukształtowały charakter chłopca. Po ojcu odziedziczył wierność tradycji, poszanowanie rodziny i zdolności plastyczne, po matce zaś artystyczną wrażliwość. Najbardziej znane i charakterystyczne widoki Warszawy Cieślewskiego syna, były w pewnej mierze kontynuacją tematyki realizowanej przez ojca. Tadeusz Cieślewski ojciec kochał i malował głównie starą Warszawę. Obrazy wykonywane były w technice akwareli. Wystawiał bardzo dużo w Zachęcie, zarówno przed jak i po pierwszej wojnie światowej. Był artystą znanym i cenionym, który zaistniał w warszawskim środowisku. Jego twórczość była mocno osadzona w konwencji sztuki XIX wieku. Początkowo realizm i naturalizm kształtowały smak artystyczny syna. To jednak nie wpłynęło na jego późniejsze poglądy i podejście do sztuki. Tadeusz Cieślewski syn był osobą otwartą i ciekawą świata. Widać to między innymi w doborze lektur, być może podsuwanych mu przez matkę. W młodym wieku czytał: Charlesa Baudelaire'a, Artura Rimbauda, Edgara Allana Poe, Fryderyka Nietzschego, a z polskich autorów Wacława Berenta. Ten ostatni w *Próchnie* jawił przed młodym artystą dekadencką wizję świata początku XX wieku. Uwielbienie dla sztuki a jednocześnie niemoc twórcza i wyobcowanie ze społeczeństwa konstruują gamę nastrojów powieści. Poczucie samotności i zagubienia

1 M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 105 - 106.

2 Franciszek Cieślewski (1841-1920) urodził się w Warszawie. Od 1861 roku związany był z teatrem warszawskim, gdzie pracował jako chórzysta opery. W 1872 roku przeniósł się na rok do opery lwowskiej. W Warszawie zyskał duże uznanie, powierzano mu role pierwszoplanowe. Po zakończeniu kariery odbył szereg podróży zagranicznych. Pod koniec życia poświęcił się pracy pedagogicznej.

3 M. Grońska, *Tadeusz Cieślewski syn. Życie i dzieło*, Warszawa 1962, s. 10.

trafiły na podatny grunt psychiki wrażliwego, młodego człowieka. Krytyka świata artystycznego, wewnętrzna potrzeba odrodzenia i zerwania z przeszłością, kłóciły się z tym, w czym wyrósł Cieślewski w swym rodzinnym domu. W dorastającym wówczas pokoleniu rodziła się potrzeba stworzenia zupełnie nowych idei artystycznych. Awangarda powoli wkraczała na salony sztuki. Cieślewski poszukiwał nowych form estetycznych, a jednocześnie podkreślał potrzebę zachowania ewolucyjnej drogi. W jednym z najwcześniejszych swych tekstów z 1916 roku, zatytułowanym *Od symbolu poprzez kształt ku treści,* który powstał na uroczystą inaugurację działalności Związku Słuchaczy Architektury Politechniki Warszawskiej, tak oceniał sztukę końca XIX wieku: „Zjawia się Secesja. To już zatrważający symptomat, rozpoczynającej się gangreny. Stworzyć formy bez pierwowzoru, a więc zerwać z tradycją, oto idea secesji. Przychodzą na świat jakieś konwulsyjne zniekształcone dziwolągi"[4]. Cieślewski uważał, że nie należy tworzyć czegoś zupełnie od podstaw, odgradzając się od całego zaplecza historycznego. Z jednej strony nużył go akademicki realizm, pisał „wszystko co niegdyś było kwieciem, dzisiaj więdnie i usycha"[5], ale z drugiej strony uważał, że zupełne zerwanie z przeszłością również nie służy sztuce. Należy zachować pewną konsekwencję, logiczny ciąg, gdzie jedno wynika z drugiego. Powinno się uszanować następstwo stylów. W wygłoszonym tekście wskazywał, poprzez analizę dziejów budownictwa i sztuk plastycznych, na wpływy jakie poprzednie epoki miały kolejno na siebie. Miał wówczas świadomość rodzących się nowych kierunków artystycznych: „Zbliża się trzecia epoka dziejów. Ludzkość jest zdenerwowana do ostatnich granic, wybucha wreszcie wrzaskiem futuryzmu. Pada najcharakterystyczniejsze hasło tego nowoczesnego kierunku. Zniszczyć dotychczasową kulturę! [...] Kubiści łamią formy świata widzialnego i zestawiają je na nowo; patrzą na nie od wewnątrz, w namiętnej pasji odkrycia tajemnicy plastycznych walorów świata dochodzą do wykreślania przekrojów i zapamiętałego powtarzania charakterystycznych momentów kształtu! [...] W tej walce o formę, na bok usunęli uzgodnienia barwy i światłocienia, interesuje ich bowiem sam kształt, >czysty< kształt [...]. Po pewnym czasie kubizm zwycięża nas niezłomną wolą zdobycia tajemnicy kształtu i nie jest już tym >szaleńcem<, za jakiego gotowi byliśmy go okrzyknąć, uczyniwszy pierwszy krok za jego przewodem [...]. Kubizm też swoim lekceważeniem kolorytu świadczy o tym, że barwa nie jest już potrzebą ludzkiego wzroku. Jest nią światło"[6].

W latach 1916-1918 Cieślewski syn pisał krótkie i ostre recenzje, w miesięczniku młodzieży akademickiej „Pro Arte et Studio". Młody, nie ukształtowany jeszcze artysta, student Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych komentował wydarzenia artystyczne, krytykując środowisko, związane z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych i macierzystą uczelnię również. Uważał, że chociaż są organizowane wystawy zapełnione sztuką, to nie ma na nich ani jednego arcydzieła. Razili go naturaliści, którzy wówczas opanowywali salony sztuki. Pisał, że drobiazgowość jest istotna w życiu, ale zupełnie zbędna w malarstwie. Głównym zadaniem sztuki było dla niego służenie wzrokowi. Najpełniej wyraża się ono na płaszczyźnie, gdzie poprzez linię, stopniowo zostaje ona wypełniana przez barwę i światło.

Cieślewski uważał malowanie martwych natur między innymi przez takich artystów jak Piotr Krasnodębski czy Ludwik Gardowski za wręcz bezsensowne. Ten rodzaj tematyki niczym się nie wyróżniał i był w ocenie Cieślewskiego bezpłciowy. Wielokrotnie w tekstach krytycznych ostrzegał artystów przed kossakowską manierą pędzla, przed zbytnim rozmachem kompozycyjnym i aby barwa nie zdominowała formy. Poszukiwanie nowych wzorców, prądów intelektualnych i pasji widać w życiowych wahaniach młodego Tadeusza Cieślewskiego syna. W roku akademickim 1913/14 zapisał się na Wydział Budownictwa Lądowego Politechniki we Lwowie. Naukę przerwał wybuch wojny i Cieślewski musiał powrócić do Warszawy. Tu uczęszczał jako wolny słuchacz na Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej.

Jednak nie studiował długo i w 1916 roku przeniósł się na Wydział Rzeźby Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych[7], lecz nauka w pracowni

4 *Od symbolu poprzez kształt ku treści. Odczyt wygłoszony przez Tadeusza Cieślewskiego syna, na inauguracji związku słuchaczy architektury*, Warszawa 1916, s. 18.

5 Ibidem, s. 7.

6 Ibidem, s. 19-22.

7 Akta studenckie sprzed IX 1939 roku, nr 76,

prof. Edwarda Wittiga również nie dała mu satysfakcji. Według Cieślewskiego Wittig nie miał nowatorskiego podejścia do rzeźby. To co tworzył było jedynie teorią zastygłą w gipsie. Niezadowolony ze studiów, przerwał je i 1 grudnia 1917 roku wstąpił do Szkoły Podchorążych Wehrmachtu w Ostrowi Łomżyckiej[8]. Decyzja ta została podjęta szybko i prawdopodobnie zbyt pochopnie, o czym świadczą pełne lęku i strachu listy przesyłane z frontu do rodziny. Mimo trudnej sytuacji w wojsku, Cieślewski nie przestał myśleć o kolejnych realizacjach artystycznych. W listach pisał o pomysłach do tek z widokami architektury miast: „skończyć wojnę a zacząć rysować kartony do teki Wilno i do drugiej teki Gdańsk itd. [...] A ja to wszystko przeżywam i myślę nad tym. I czytam sobie w chwilach ciszy poezję i piszę trochę"[9]. Po wojnie złożył ponowną prośbę o przyjęcia na studia, początkowo do pracowni prof. Karola Tichego, później kontynuował je w pracowni grafiki u prof. Władysława Skoczylasa. Już parę lat wcześniej Cieślewski pisząc recenzje dla „Pro Arte et Studio", omawiał twórczość Skoczylasa. Podziwiał jego nowatorskie podejście do kwestii drzeworytu i wprowadzenie ludowości do grafik.

Niezaspokojenie twórcze mieszało się z wybuchowym i kłótliwym charakterem Cieślewskiego. W opinii wydanej w okresie służby wojskowej, uznano go za „lekkomyślnego, neurastenika"[10]. Pełen egzaltowanych pobudek, nie akceptował ani domu rodzinnego, ani artystycznego środowiska. Uważał, że sztuka współczesna nie jest nikomu potrzebna, gdyż nawet sami artyści nie starają się ustosunkować do świata zewnętrznego. „Już dość! Już dość! Nie będę więcej [...]. Ostatnie moje myśli, postanowiłem więc skończyć ze sobą...Więc ja artystą być nie mogę: ja tworzyć nie mogę: Mogę jedynie wydawać okrzyki [....] PRZEKONAŁEM SIĘ, ŻE W ŻYCIU NIE MA DLA MNIE MIEJSCA"[11], takie słowa pisał w notatkach z 1919 roku. Miał poczucie, że nie pasuje do świata codziennego, ale też, że rola artysty nie jest mu pisana. Nie znajdując niczego fascynującego w otaczającej rzeczywistości, młody Cieślewski zagłębiał się w sferę metafizyki i teorii filozoficznych. Zagadnienia istoty bytu, nieskończoności stanowiły podstawę rozważań młodego artysty.

W zapiskach z lat 1917-1919, pełno jest uwag na temat istoty Boga, czasu i konstelacji gwiezdnych. Matematycznymi wzorami Cieślewski próbował udowodnić teorią nieskończoności. Kartki zapisywał ciągiem wyliczeń arytmetycznych. Andrzej Banach w książce *Warszawa Tadeusza Cieślewskiego* syna wydanej w 1962 roku, podkreślał zamiłowania literackie artysty. Oprócz fantastyki Herberta G. Wellsa, jedną z jego ulubionych książek była *Urania* Kamila Flammariona[12]. Powieść w trzech rozdziałach, traktuje o naukach teozoficznych, pełno w niej rozważań na temat sztuki i nauki, zagadek nieśmiertelności i równoległych wymiarów. Teksty Flamarionna publikowane były w „Przeglądzie Teozoficznym". W jedynym z nich - *Zawrotność nieskończoności*[13] pisał on o nieskończoności niebieskich przestrzeni, o tym, że ludzie na próżno próbują zgłębić perspektywę przyszłych czasów. Twierdził, że nigdy nie zbliżymy się do granic kosmosu, gdyż nie ma on końca. Pierwszy numer „Przeglądu Teozoficznego" wyszedł w czerwcu 1921 roku w Warszawie. Pismo poruszało zagadnienia reinkarnacji, badań religii, filozofii i nauk, ale także poezji, architektury i sztuk plastycznych. W przeświadczeniu teozofów, sztuka przejawiała się w dwóch postaciach. Po pierwsze, ukazywała życie takie, jakim jest ono w rzeczywistości. Druga zaś jej forma przedstawiała rzeczy takimi, jakie być powinny. „Sztuka daje nam kontakt ze światem bytu"[14] - pisali. Artysta jest nośnikiem, prawdy i idei. Przekazuje nam treści, które nie powinny być w naszej ocenie ani dobre, ani złe, gdyż pochodzą ze świata wyższego, transcendentnego. Artysta zna naturę Najwyższego i odsłania ją poprzez sztukę. W notatkach Cieślewskiego znajdujemy podobne rozważania: „Słowo, które było na początku, jest we mnie [...]. Bóg jest nieokreślony. Bóg jest mną.

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

8 M. Grońska, op. cit., s. 13.

9 Korespondencja Cieślewskich. Listy do Józefy i Tadeusza Cieślewskiego od syna Tadeusza z lat 1920-43, Biblioteka Narodowa MF 13246.

10 Centralne Archiwum Wojskowe, AP 3154+6825.

11 Notatki wypowiedzi na temat sztuki, listy i inne rękopisy Franciszka Michała Tadeusza Cieślewskiego syna z lat 1917-1944. Notatki różne z lat 1917-1919, Biblioteka Narodowa MF 13523.

12 K. Flammarion, *Urania*, Warszawa 1890.

13 Idem, *Zawrotność nieskończoności*, „Przegląd Teozoficzny" 1922, nr 1-2, s. 46-47.

14 C. Jinarajadasa, *Sztuka i sztuki*, „Przegląd Teozoficzny" 1928, nr 15, s. 31.

Bóg jest początkiem. Bóg jest końcem. Boga nie ma"[15].

Warto przypomnieć, że nurt teozoficzny stał się niezwykle popularny w latach 20. XX wieku na terenie całej Europy. Moda ta dotarła także do Polski. W 1913 roku w Warszawie, z inicjatywy Kazimierza Stabrowskiego zostało założone Towarzystwo Teozoficzne. Jego działalność przerwała wojna, odrodziło się w styczniu 1920 roku. Głównym celem Towarzystwa było badanie niewyjaśnionych praw przyrody i drzemiących w człowieku mocy. W Warszawie utworzyła się również grupa Młodych Teozofów[16], zamierzeniem jej była aktywność społeczna i czynna praca oświatowa. Nie mamy żadnych podstaw, żeby twierdzić, że Cieślewski syn miał coś wspólnego z tym środowiskiem, ale znając jego aktywność i częste angażowanie się w działalność społeczną, mógł mieć z nimi kontakt. Potwierdzają to również jego prace artystyczne i literackie.

Rozważania ocierające się o metafizykę mogły spowodować zainteresowanie się Cieślewskiego suprematyzmem. Czego dowody znajdujemy w jego twórczości z początku lat 20. Publikowane na łamach czasopisma „Blok" teksty Kazimierza Malewicza dotyczące sztuki, były bliskie zamiłowaniom estetycznym Cieślewskiego syna, między innymi krytyki naturalizmu: „Na nowej drodze naturalizm,- pisał Malewicz - jako system poznania, stracił swą wartość[...]. Stają się celem nowe sposoby wypowiedzi o charakterze malarsko - plastycznym, nie literackim, gdzie tematowość jest rzeczą zbędną. Opracowanie np. martwej natury, celem wydobycia naturalnej harmonii estetycznej, nie ma sensu"[17]. Również koncepcja wielowymiarowości w sztuce bezprzedmiotowej musiała odpowiadać skłonnościom metafizycznym Cieślewskiego syna. Sam Malewicz pisał, iż: „klucze suprematyzmu prowadzą do odkrycia i poznania rzeczy jeszcze nie uświadomionych. Moje nowe malarstwo nie należy wyłącznie do ziemi. [...] Rzeczywiście, w naturze człowieka, w jego świadomości tkwi dążenie do przestrzeni, ciążenie do oderwania się od ziemskiego globu...Mnie przenosi na pustynię, gdzie odczuwa się twórcze punkty wszechświata wokoło siebie [18]. Tadeusz Cieślewski syn, miłośnik literatury fantastycznej Wellsa i E. A. Poe, fascynował się inna, odległą przestrzenią.

Po powstaniu grupy Blok, w której skład weszła między innymi koleżanka Cieślewskiego z pracowni Wittiga, Teresa Żarnowerówna, artysta próbował znaleźć miejsce w tym środowisku. Wziął udział w wystawie w 1924 roku Polskim Klubie Artystycznym, gdzie wystawiał obok Teresy Żarnowerówny, Mieczysława Szczuki, Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej, Marii Nicz-Borowiakowej i Henryka Stażewskiego. Pokazał tam najprawdopodobniej, oprócz *Kompozycji suprematycznej,* pracę zatytułowaną *Byt - niebyt trudno pojmować.* Widać w niej początki kształtowania się charakterystycznego repertuaru symboli, które artysta wykorzystał później w swoich grafikach fantastycznych. Jest to typowe dla niego przedstawienie pokoju - izdebki, zbudowanej z otwartej księgi. Przechylone ściany, są przeprute gdzieniegdzie ślepymi prześwitami.

Ucieczką z koszmarnego pokoju, jest jedynie wąskie przejście, za którym znajduje się bezgraniczna, czarna przestrzeń. Centrum kompozycji stanowi konstrukcja, składająca się z kuli z wyrastającej z niej prostopadłościennymi blokami. Obok widnieje zawieszony w próżni, człowiek - kukiełka, o przedziwnej masce z mackami. Tę grafikę najlepiej objaśniają słowa Cieślewskiego, napisane w 1921 roku i zebrane w tekście pt. Z *Autoportretu sobowtóra Tadeusza Cieślewskiego syna,* opublikowanego jako wstęp do katalogu wystawy monograficznej w 1933 roku: „Otwierają się drzwi / okna patrzą / schody skaczą za węgły / domów przed pościgiem świateł / ściany się rozstępują / i zwierają cienie biegają stukotliwie tu i tam kłębią się / mroczne kurzawy / coś się dzieje / niema nikogo złowrogo szeleszczą / stronice w upiornej KSIĘDZE / światy spadają w żagle / korabia zawieszonego pod sklepieniem czaszki / zwoje / mózgowe wiją się w obłąkanych skrętach wewnątrz gałki / ocznej które jest / dziwacznym teatrem słów / ktoś stworzył się / na obraz i podobieństwo swoje"[19].

Forma wyrastających z kuli bloków, nawią-

15 Notatki wypowiedzi na temat sztuki, listy i inne rękopisy...

16 „Przegląd Teozoficzny" 1924, nr 9, s. 54 -56.

17 A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje,* Kraków 2002, s. 426.

18 Ibidem, s. 320.

19 *Z powodu pierwszej zbiorowej wystawy prac artystycznych Tadeusza syna Cieślewskiego w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie 1933,* Warszawa 1933, s. 12.

zuje do reprodukowanych na łamach „Bloku", suprematycznych architektonów - projektów budynków, które miały służyć mieszkańcom innych planet. „Minęło wiele okresów przebudowy świata, - pisał Malewicz - powstało wiele różnych organizmów. I odrodzenie wychodzi z jednego warsztatu - z czaszki kuli ziemskiej. Z niej wyprowadzamy nowe istoty i w nich widzimy już nie twór natury, lecz nasz wynalazek, który pragniemy zastosować, by się wyzwolić spod przemocy natury i zbudować świat nowy, do nas należący"[20]. O ile koncepcje budynków miały u Malewicza zastosowanie *stricte* konstrukcyjne i rozgrywały się na płaszczyźnie jedynie jako projekt, o tyle u Cieślewskiego przyjmują one próbę unaocznienia innych światów. Podyktowana wyobraźnią kompozycja, pokazuje inny wymiar. Cieślewski wzbogaca ją dodatkowo o teozoficzne elementy. W lewym górnym rogu widnieje rozwinięty rulon papieru, a na nim zapisane słowa - SAD ASAD VICARAMNA SAHATE, co znaczy „Nie było wtedy ani niebytu - nieprawdy, ani bytu - prawdy"[21]. Jest to najprawdopodobniej fragment hymnu mówiący o powstaniu świata zaczerpnięty z hinduizmu.

Drugą grafiką prezentowaną na wystawie była *Kompozycja suprematyczna*, praca nosiła również drugi tytuł *Tęsknota za światłem*[22]. Przedstawia ona fragment czarnej kuli umieszczonej w dolnym, lewym rogu z nałożoną na nią konstrukcją płaszczyzn. Powyżej w prawym górnym rogu widnieje mniejsze, białe koło. Wydaje się, że można ją tłumaczyć koncepcją przestrzeni, która u Malewicza oparta była na tradycji matematyki parmenidejskiej[23]. Obierała ona za model budowy wszechświata formę kuli z jej nieskończoną ilością osi symetrii, z jej zakrzywioną powierzchnią i swobodą obracania się w dowolnym kierunku. Jak pisał Andrzej Turowski, referując poglądy Malewicza - „suprematyczny aparat" będzie stanowił spójną, jednolitą formę. Będzie to blok stopiony ze wszystkich elementów na podobieństwo kuli ziemskiej. Każde zbudowane przez suprematyzm ciało zostanie wcielone w „organizację naturalno-przyrodniczą i utworzy sobą nowego satelitę; trzeba tylko znaleźć wzajemne relacje pomiędzy dwoma krążącymi w przestrzeni ciałami"[24]. Pomiędzy Ziemią a Księżycem należy zbudować nowego sputnika suprematycznego, który będzie się poruszał po orbicie, wyznaczając nową drogę. Fascynacja Cieślewskiego suprematyzmem była jednak krótka. Nie wiemy dlaczego porzucił tę drogę, zapewne zbyt był przywiązany do literackich treści aby je zostawić na rzecz wizyjnej abstrakcji. Kontakty z grupą Blok, Cieślewski utrzymywał, aż do jej ostatniej wystawy, czyli I Międzynarodowej Wystawy Architektury Nowoczesnej w 1926 roku, na której pokazał projekt *Grobowiec* [25]. Być może został on zrealizowany na warszawskich Powązkach jako grobowiec rodziny Paszkowskich[26]. Ma on niewiele wspólnego z modernistyczną architekturą, która dominowała na wystawie, widać jednak, że został przez jej organizatorów zaakceptowany jako nowoczesny. Nagrobek ma dwuskrzydłową formę, nad jego krótszym bokiem znajduje się płyta nagrobna z inskrypcją, nad nią pusta, kilkustopniowa wnęka zwieńczona schodkowym szczytem. Dłuższy bok to nieregularna kompozycja, przedstawiająca barkę z niesioną na falach trumną. Tło stanowią nachodzące na siebie, ukośne płaszczyzny z rysunkami konstelacji gwiezdnych. Po lewej stronie, ze spiętrzonych form przypominających skrzydła wyłania się piramida z wnęką pośrodku i krzyżem. Nagrobek utrzymany jest w stylistyce Art Déco, o prostej konstrukcji z wyraźnymi geometrycznymi podziałami. Istotnym elementem świadczącym o niezwykłości tego projektu, jest ideowe rozwiązanie, nawiązujące do starożytnych egipskich rytuałów, pogrzebowych. Warto przypomnieć, że jednym ze źródeł inspiracji dla teozofii była kultura i religia starożytnego Egiptu. Tajemnice i zagadki dawnego świata, a także wiara w reinkarnację fascynowały artystę, moment przejścia do innego świata był stale obecny w jego sztuce.

20 A. Turowski, *Malewicz...*, s. 423.

21 Hymn RV 10.129 „Sad asid tadanim nasid rajo no vyoma paro yat / kim avarivah kuha kasya sarmann ambhah kim asad gahanam gabhiram ?" // (10.129.1) co znaczy „Nie było wtedy ani niebytu-nieprawdy, ani bytu-prawdy. Nie było przestworu, ani niebios, które [są] powyżej. Co / czy okrywało / poruszało się? Gdzie? W czyjej pieczy?", zob: J. Jurewicz, *Kosmogonia rygwedy. Myśl i metafora*, Warszawa 2001, s. 25.

22 M. Grońska, op. cit., s. 180.

23 A. Turowski, *Malewicz ...*, s. 322.

24 Ibidem.

25 A. Turowski, *Konstruktywizm Polski*, Wrocław 1981, s. 271.

26 Cmentarz Powązkowski w Warszawie, rząd IV, kwatera 45.

Uczestnictwo w wystawie Tadeusza Cieślewskiego syna wskazuje na fakt, iż dostrzegano nowoczesne walory w jego projektach. W późniejszej twórczości Cieślewskiego można odnaleźć jeszcze inny ślad związków z awangardą. Wydaje się, że artysta był pod silnym wpływem projektów teatralnych realizowanych przez członków Bloku. W jednej ze scenografii autorstwa Jana Golusa widzimy jak lico ściany zostało przeprute schodami. Stworzona w ten sposób wielopłaszczyznowa konstrukcja, z nałożonymi na siebie kolejnymi geometrycznymi planszami umiejętnie oddała nastrój tajemnicy. Taki zabieg widoczny jest również w późniejszych pracach Tadeusza Cieślewskiego syna. Proste konstrukcje budynków i ksiąg nałożone na siebie wyglądają jak te z projektów Golusa, tylko przetworzone przez język wyobraźni Cieślewskiego. Kręte schody prowadzą do nikąd.

Tadeusz Cieślewski syn przez cały czas dorastania poszukiwał nowych wzorów i koncepcji sztuki, jednak ani środowiska artystyczne, ani szkoła nie zaspokajały jego ambicji. Przez całe życie sztuka Cieślewskiego szła dwutorowo, z jednej strony konwencjonalne widoki architektury, z drugiej zaś fantastyka, osadzona w inspiracjach wyniesionych z okresu młodości. Poszukiwanie nowoczesności, nie polegało tylko na otwartości względem nowych kierunków artystycznych. Te poszukiwania nie koncentrowały się wyłącznie na odrębności stylów i form, jakie przyjmowało przedstawienie malarskie czy rzeźbiarskie. Cieślewski doszukiwał się inności na płaszczyźnie mentalnej, psychicznej. Dla niego nowoczesność, sięgała dalej niż to co było tutaj, zwykłe, szare, ziemskie. Nowością dla sztuki miała być inna przestrzeń, która nie była ograniczona do trzech wymiarów.

SUMMARY
Searching for modernity

Tadeusz Cieślewski - son, is known mostly as a creator of xylographs showing landscapes of Warsaw courtyards in Old Town. The artist was born in 1895, and the period of interest to us here between 1905 and 1923 was Cieślewski's adolescence. That is when, affected by literature, poetry and artistic communities, his psyche was formed. Cieślewski searched for new ideas and intellectual stimuli throughout his whole life, which can clearly be seen in the psychological fluctuations of the young artist. Between 1913/1914 he studied at the Lwów/Lviv Polytechnic majoring in land construction later he was transferred to the Warsaw Polytechnic – Faculty of Architecture. Finally, following the frequent and strong suggestions of Professor Edward Wittig he chose to study at the Sculpture Workshop of the Warsaw Academy of Fine Arts. Unfortunately, the education in Professor Wittig's workshop was not satisfying enough, and so in 1917, unhappy with the school, he quit out and moved to Military School in Ostrów Łomżyńska. After the war he resubmitted his application to the Warsaw Academy of Fine Arts, first for the workshop led by Professor Karol Tichy; later he continued in the graphics workshop of Professor Władysław Skoczylas. Between 1916-1918 Cieślewski wrote short and snappy reviews about artistic events in Warsaw for the monthly magazine „Pro Arte et Studio" In his reviews he criticized academic realism and naturalistic tendencies, which dominated exhibitions at that time. His internal beliefs that he does not fit in with the surrounding reality caused Tadeusz Cieślewski to take interest in metaphysics and philosophical theories. Theosophy, supremacy were the main source of inspiration for this young man. Searching for avant-garde led to him look for his place in the Warsaw artistic group Blok. A joint exhibition in 1924 at the Polish Art Club was a result of this acquaintance. At that exhibition Tadeusz Cieślewski probably showed two of his graphics inspired by the writings of Kasimir Malevich (Kazimierz Malewicz). These works clearly show that according to Cieślewski modernism applied not only to new trends and artistic forms but also had a philosophical and metaphysical character.

XVIII

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Między tradycją a nowoczesnością. Rzeźba sepulkralna Jana Szczepkowskiego w okresie 1905-1922

Rzeźba sepulkralna Jana Szczepkowskiego jest mało znaną[1], a bardzo interesującą częścią twórczości tego rzeźbiarza, dobrze ilustrującą ewolucję stylu i dającą bogaty materiał do analizy porównawczej. W swoim artykule omówię projekty i realizacje z lat 1905-1922. Rok 1905 jest datą pierwszego, znanego epitafium dłuta Szczepkowskiego. Rok 1922, to data powstania projektu płyty sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego, otwierającego najwybitniejszy okres działalności Szczepkowskiego w latach 20. XX stulecia.

Niedługo po ukończeniu krakowskiej Akademii w pracowni Konstantego Laszczki[2], w latach 1905-1911 Szczepkowski stworzył zespół czterech obiektów zbliżonych formalnie, zależnych stylistycznie od secesji i symbolizmu. Wszystkie posiadają powtarzający się zestaw motywów: krzyża wpisanego w koło i półkolistej niszy, oraz starannie wykonane, typowe dla epoki liternictwo. Szczególnie interesujący jest nagrobek Jana Hickela (1906, Cmentarz Rakowicki), zbudowany z geometrycznych, abstrakcyjnych form. Punktem wyjścia kompozycji był prosty typ płyty grobowej ze stellą. Artysta nadał mu jednak wyszukaną w proporcjach formę, uzyskaną jedynie za pomocą kontrastu kształtów płynnych i kanciastych, płaskich i wklęsłych, inspirowanych wiedeńską secesją. Pozostałe trzy obiekty posiadają symboliczną dekorację rzeźbiarską, w której artysta wykorzystał tradycyjne kanony ikonograficzne: na epitafium Jana i Antoniny Hajdukiewiczów (1905, kościół kapucynów, Kraków) umieścił anioła – jest to prawdopodobnie anioł stróż - podtrzymującego zmarłego i pomagającego mu przekroczyć bramę nieskończoności; na grobowcu Schillerów (1905, Cmentarz Rakowicki) – wykorzystał popularną konwencję sceny śmierci w łóżku, przedstawiając 11-letniego Jerzego Schillera pogrążonego w spokojnym śnie. Leżące na piersiach chłopca ścięte kwiaty lilii są zarówno znakiem niewinności zmarłego dziecka, jak i symbolem wanitatywnym.

Omówionym obiektom nie dorównuje poziomem artystycznym grobowiec Józefa Fabiana Słowika w Zakopanem (1909)[3]. Jest on uproszczoną i zapewne tańszą, wersją grobowca Schillerów. Dekoruje go odlew z przedstawieniem błogosławiącego Chrystusa, wpisanego - jakby na siłę - w pole o tym samym co w Krakowie - półokrągłym zarysie (bardziej odpowiedni byłby tu kształt tonda). Zbawiciel ma nieco banalne, pozbawione wyrazu oblicze. Rażący jest również brak pomysłu na interesujące rozwiązanie tła, które Szczepkowski zamarkował jedynie płytko wgłębionymi promieniami światła emanującego z postaci Chrystusa.

Czas, jaki upłynął między projektami rakowickimi i zakopiańskim, Szczepkowski spędził w Paryżu (1907-1908). Widać więc wyraźnie, że ta podróż artystyczna nie zaowocowała rewolucyjnymi zmianami. Ale też i Szczepkowski nie szukał w Paryżu nowinek. Nie zapisał się tam do szkoły. Dużo czasu spędzał za to w Luwrze; odwiedzał pracownię Rodina; prowadził dyskusje z Bourdelle'm. Jednocześnie w swoich wypowiedziach – w charakterystycznym dla niego, bezkompromisowym stylu, odmawiał wartości

1 Wyjątek stanowią jedynie projekty pomnika nagrobnego Andrzeja hr. Potockiego dla katedry na Wawelu, przytaczane wielokrotnie jako przykład ewolucji stylu Szczepkowskiego od realizmu szkoły Laszczki w stronę charakterystycznej dla artysty indywidualnej maniery Art Déco – por. J. Warchałowski, *Jan Szczepkowski. Snycerz i rzeźbiarz*, Warszawa 1932, s.13-14; J. Szczepińska, *Jan Szczepkowski*, Warszawa 1957, s.9-10.

2 Szczepkowski studiował w latach 1895 – 1900 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki.

3 Na tym samym cmentarzu znajduje się grobowiec rodziny Wesellych (kw. 19-AB), swą formą architektoniczną przypominający grobowiec Słowika i Schillerów. Nie zachowała się jednak dekoracja rzeźbiarska (tondo), która mieściła zwykle sygnaturę autora. Obiekt ten można więc łączyć ze Szczepkowskim jedynie hipotetycznie.

dziełom współczesnych rzeźbiarzy francuskich. Jednakże pobyt w Paryżu nie minął też zupełnie bez echa. W latach 1907-1910, w rzeźbach Szczepkowskiego pojawia się widoczne wewnętrzne napięcie, wyczuwalna staje się siła fizyczna przedstawianych postaci; artysta sięga po śmielsze ujęcia kompozycyjne – m.in. skróty perspektywiczne. Zwrot Szczepkowskiego ku wyczuwalnej bryle i konstrukcji, był zbieżny z poszukiwaniami Rodina i z charakterystycznym dla epoki zainteresowaniem klasycyzmem oraz z poszukiwaniami mającymi w niedługim czasie doprowadzić m.in. do narodzin kubizmu.

W dziedzinie rzeźby sepulkralnej Szczepkowskiego ten etap ilustruje projekt przeznaczony do grobowca w Bierzanowie (1911)[4]. Przedstawia on grupę figuralną - postać zmarłego w objęciach skrzydlatego młodzieńca, którego interpretować należy jako Thanatosa. Pełna ekspresji kompozycja opiera się na silnie akcentowanych diagonalach, zamkniętych kształtem trapezu skrzydeł. Uderzająca jest pogłębiona charakterystyka postaci. Układ obu ciał kojarzy się natomiast z miłosnym uściskiem. Wydaje się, że anioł za chwilę złoży śmiertelny pocałunek na ustach zmarłego. Ten – zupełnie nowy u Szczepkowskiego – rys można łączyć z przywiezioną z Paryża fascynacją erotyzmem rzeźb Rodina.

Kolejny etap życia i twórczości Jana Szczepkowskiego przypadł na lata I Wojny Światowej. Rzeźbiarz - żołnierz armii austro-węgierskiej został oddelegowany do służby w Wydziale Grobów Wojennych (*Kriegsgräberabteilung*), gdzie przez około półtora roku zajmował się projektowaniem i budową cmentarzy wojskowych w zachodniej Galicji[5]. W tym czasie zetknął się z projektami, a być może i bezpośrednio z osobą Dušana Jurkovica[6]. Trudno ocenić dziś wzajemne oddziaływanie na siebie Jurkovica i Szczepkowskiego. Bez wątpienia jednak wykorzystanie naturalnego materiału, przede wszystkim drewna i kamienia, było wspólne dla obu artystów. Prasłowiańskie idee odbite w budowlach Jurkovica znajdują u Szczepkowskiego odpowiedniki m.in. w projektach archaicznych mogił - kurhanów czy w nawiązaniu do idei średniowiecznych latarni zmarłych.

Równie ważne źródło wzorów i pomysłów stanowiły dla artysty style historyczne - polski renesans, barok, klasycyzm. Ich echa widoczne są m.in. na szkicach szczytów kaplic ozdabianych wolutowymi spływami, w renesansowych arkadach, na szkicach planów cmentarzy, gdzie artysta wykorzystał np. kompozycję francuskiego ogrodu, a także w odręcznym szkicu (z około 1915) nagrobka córki generała[7], z antykizującym, utrzymanym w duchu Bourdelle'a, przedstawieniem młodej kobiety.

Inspiracje stylami historycznymi, w znaczącym stopniu zaważyły na kształcie przyszłej sztuki Szczepkowskiego. Monografiści twórczości artysty zwracali dotąd uwagę jedynie na jej zależność od gotyku, w czym upatrywali genezy kanciastych form lat 20[8]. Niedoceniony natomiast pozostał wpływ tradycji przede wszystkim polskiego renesansu – wpływ zarówno formalny jak i ideologiczny. Doskonałą jego ilustracją są projekty: epitafium Józefy Szczepkowskiej - matki artysty oraz sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego.

Nad sarkofagiem Potockiego Szczepkowski pracował od 1913 do 1922 roku. Różnorodność

4 Zachował się trójstronicowy dokument (datowany 12 czerwca 1911 roku), zobowiązujący Szczepkowskiego do wykonania do końca listopada 1911 roku „grobowca familijnego na cmentarzu w Bierzanowie". Grobowiec miał stanowić „rodzaj kurhanu o wejściu kamiennem [...] fasadę grobowca stanowić ma ściana wchodowa z dwoma na obie strony pod kątem rozwartym wysuniętymi ramionami; w ścianie wchodowej mają być umieszczone drzwi brązowe kute, zaś nad nią ma wznosić się grupa przedstawiająca umierającego w objęciu skrzydlatego anioła". Pod dokumentem widnieje odręczny, nieczytelny podpis zamawiającej: Aurelii [Czecz...]. Zachowały się szkice i fotografia gipsowego modelu grupy rzeźbiarskiej. Niestety, kwerenda na cmentarzach w Bierzanowie (obecnie dzielnica Krakowa) nie przyniosła pozytywnych efektów. Grobowiec albo nie został wzniesiony (co wydaje się mało prawdopodobne), albo uległ zniszczeniu.

5 Ten etap twórczości został szczegółowo omówiony: K. Chrudzimska-Uhera, *Austriackie cmentarze I Wojny Światowej w Galicji autorstwa Jana Szczepkowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" 2001, z. 3, s. 239 – 251.

6 Obaj artyści pracowali przy budowie cmentarza na wzgórzu Pustki w Łużnej.

7 Rysunek znajduje się w szkicowniku artysty. Nie wiadomo dla kogo był sporządzony, nie wiadomo czy projekt został zrealizowany. Częściowo czytelna jest projektowana inskrypcja: „K[...]SKA / JENERAŁA GWARDYI / CÓRKA / TU POGR[ZEBIO]NA"

8 J. Warchałowski, *Jan Szczepkowski...*; Idem, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa-Kraków 1928; J. Szczepińska, op.cit.

powstałych w tym czasie projektów dowodzi, że wybór formy nie był łatwy. Zobowiązywała zarówno godność osoby zmarłego, jak i miejsce przeznaczenia pomnika – czyli wnętrze katedry na Wawelu. A wzgórze Wawelskie wraz z katedrą, darzył Szczepkowski szczególną estymą[9]. W sporze, jaki na przełomie XIX i XX stulecia podzielił krakowskich artystów, historyków i miłośników zabytków, Szczepkowski opowiedział się po stronie zwolenników Wawelu historycznego, po stronie przeciwników obecności sztuki nowoczesnej w wawelskich wnętrzach. Był m.in. zaciętym krytykiem *Pochodu* Wacława Szymanowskiego, nigdy nie wybaczył też Odrzywolskiemu wprowadzenia do zabytkowego wnętrza secesji[10]. Nic więc dziwnego, że w projektach sarkofagu Potockiego Szczepkowski nie odważył się na rozwiązanie awangardowe. Jako najodpowiedniejszą formę wybrał styl przeszłości.

Pomnik nagrobny Potockiego miał w wizjach Szczepkowskiego formę przyścienną i dwie zasadnicze wersje: nagrobka popiersiowego lub sarkofagu z przedstawieniem całopostaciowym. W projektach pomnika popiersiowego artysta sięgnął do XVII wiecznej tradycji polskich nagrobków mieszczańskich, ale nie do ich najbardziej monumentalnej wersji znanej z pomników Montelupich i Cellarich w krakowskim kościele mariackim, ale do skromniejszej redakcji znanej z nagrobka Jana Przybyły w kościele farnym w Kazimierzu Dolnym. Potocki ukazany został w popiersiu wkomponowanym w prostą niszę arkadową. Istniało kilka wersji tego projektu, najbardziej monumentalna zakładała rozwinięcie nagrobka w całościenną kompozycję łączącą popiersie w arkadzie z dwoma pełnymi figurami wkomponowanymi w prostokątne nisze flankujące tablicę inskrypcyjną[11]. Potocki został ujęty w bardzo sztywnej, hieratycznej i akademickiej pozie. Interesujące były natomiast postaci dwu płaczek, wykazujące cechy secesyjnego, płynnego modelunku (w 1913 roku) i modernistyczną ekspresję.

Do konkursu artysta zgłosił odmienną koncepcję pomnika, nagrodzoną i przyjętą do realizacji. Była to dwudzielna kompozycja, o bardzo prostym obramieniu architektonicznym, w górnej części mieszcząca postać zmarłego, oddzieloną gzymsem od sceny dolnej, przedstawiającej krzyż podtrzymywany przez dwa anioły. Tym razem w kompozycji postaci zmarłego Szczepkowski posłużył się archetypem polskiego nagrobka królewskiego – wzorcem sarkofagu dwu ostatnich Jagiellonów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Jak wiadomo ten schemat postaci zmarłego - wojownika w zbroi, w sansovinowskiej pozie, był długo aktualny w polskiej sztuce. Rozumiany był jako idealne przedstawienie rycerza Sarmaty. Święcił tryumfy, powtarzany w nagrobkach szlacheckich jeszcze do końca czasów wazowskich. Projekt Szczepkowskiego jest być może najpóźniejszym zapożyczeniem tego schematu. O tym, że było ono świadome, dodatkowo świadczy zamiar wykonania postaci zmarłego w czerwonym marmurze - w takim samym materiale, jakim posłużył się Berecci. Odstępstwem od pierwowzoru był jedynie strój Potockiego. Artysta zastąpił zbroję rycerską strojem polskiego szlachcica, odwołując się w ten sposób do rodzimej tradycji „złotego wieku" i mitu walecznego narodu Sarmatów. U progu I Wojny Światowej był to znak wymowny i aktualny.

Kolejny projekt, kompozycja płyty nagrobnej Józefy Szczepkowskiej (po 1915 roku) nawiązuje do XVI-wiecznego nagrobka Anny Szydłowieckiej z kolegiaty w Opatowie. Szczepkowski posłużył się takim samym symetrycznym, sztywnym układem postaci kobiecej pogrążonej we śnie, ubranej w suknię sięgającą stóp. Powtórzył proporcje, wielkość poduszki, a nawet wykorzystał analogiczny sposób obramowania przedstawienia za pomocą podwójnych pionowych kanelur (w *Epitafium Matki* są to brzegi prześcieradła). Zmienił jedynie układ rąk zmarłej. Znaczące różnice widoczne są natomiast w modelunku postaci. Miękkość rysów twarzy, ich portretowość i naturalizm przypominają, że mamy do czynienia z twórcą modernistycznym.

Zwrot Szczepkowskiego w stronę historyzmu, widoczny około roku 1913 roku, nie był

9 Po latach spisując wspomnienia, Szczepkowski przywoływał Wzgórze Wawelu „przebogate symfonią budowli odwiecznych szeroko rozsiadłych na jego wzniesieniu zamkowych gmachów i jakby w uniesieniu najwyższego zachwytu przepięknych piętrzących się (...) wież i wieżyc, którym przebiegające obłoki nadają rytm, jakby oddech Wawelskiej piersi, miarowy puls Jej Królewskiego dostojnego Życia". Szczepkowski Jan, *Wypukłe i wklęsłe. Wspomnienia*, rkps, [Milanówek 1962], s. 76.

10 J. Szczepkowski, *Ankieta w sprawie „Pochodu" Wacława Szymanowskiego*, „Goniec Poniedziałkowy" 1912, nr 28, s.5; Idem, *Wypukłe i wklęsłe...*, s. 86-87.

11 Gipsowy model w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. II-rz-1324 i II-rz-1325.

przypadkowy. Wiązał się z charakterystycznymi dla środowiska krakowskiego, poszukiwaniami kulturowej tożsamości narodu, połączonymi z odnową sztuki stosowanej i architektury, którym patronowało Stowarzyszenie „Polska Sztuka Stosowana". W tym właśnie czasie, po roku 1908 i po odejściu od stylu zakopiańskiego, lansowało ono formę szlacheckiego dworu. I tak samo, jak stylizowana forma „dworku" nie sprostała funkcjonalnym dążeniom nowoczesnej architektury, tak samo projekty Szczepkowskiego, „unowocześnione" nieco elementami secesji, są w gruncie rzeczy zachowawcze i nie odpowiadają dążeniom rozwojowym rzeźby XX wieku. Potwierdza to fakt, że kiedy w 1922 roku artysta powrócił do pracy nad sarkofagiem Potockiego, odrzucił przedwojenne pomysły i stworzył projekt w zupełnie innym języku.

Był to pierwszy projekt o formach dojrzałego stylu artysty, najbardziej dla niego charakterystycznego stylu lat 20. Postać Potockiego została poddana geometrycznej deformacji, rozbita na drobne fragmenty. Czytelne pozostały jedynie odkryte fragmenty ciała: twarz, dłoń. Całość niemal abstrakcyjnej kompozycji podporządkowana została „linii gromu"[12], czyli klasycznemu, typowemu dla Art Déco zig-zag-owi.

Te formy porównywalne są z malarstwem polskich formistów, czeskich kubistów czy włoskich futurystów. Twórczość formistów Szczepkowski miał szansę poznać na corocznych warszawskich wystawach w latach 1919 - 1921 oraz oglądając dekoracje malarskie w Klubie Futurystów Polskich i Polskim Klubie Artystycznym. Pośrednikiem mógł być też Władysław Skoczylas, z którym od 1921 roku artysta pracował w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie. Z twórcami tego kręgu Szczepkowski znalazł się również w jednym środowisku Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm.

Natomiast źródłem informacji dotyczących czeskiego kubizmu mógł być wspomniany Słowak Dušan Jurkovic. Czeski kubizm (rozwijający się od około 1910 roku) związany był silnie z problemem stylu narodowego, który z kolei interesował obu artystów – Szczepkowskiego i Jurkovica. I wreszcie włoski futuryzm miał Szczepkowski okazję poznać w 1913 roku podczas podróży poślubnej do Italii.

Wydaje się, że artysta wykorzystał wspomnienia włoskie, oswojone i spopularyzowane przez polskich formistów, którzy jednakże w tym czasie ewoluowali już w kierunku klasycyzmu. Szczepkowski wykorzystał nowoczesną formę - pozbawił ją jednak awangardowych treści. Dla artysty bowiem nadrzędną wartością dzieła zawsze pozostawała jego dekoracyjność.

Pojawienie się nowego stylu rzeźb Szczepkowskiego poprzedziły bezpośrednio dramatyczne wydarzenia I Wojny Światowej i wojny polsko-rosyjskiej. W obu artysta brał udział. Obie bez wątpienia pozostawiły głęboki ślad w jego psychice.

Przełom, jaki nastąpił w twórczości artysty – pojawienie się „nowego realizmu", opisującego rzeczywistość systemem geometrycznych, stylizowanych form, był więc może próbą uporządkowania świata zdruzgotanego traumatycznymi przeżyciami żołnierza

12 Własnoręczny dopisek J. Szczepkowskiego na rysunkowym projekcie sarkofagu.

SUMMARY

Between tradition and modernity. Jan Szczepkowski's sepulchral sculpture between 1905-1922

Jan Szczepkowski's sepulchral sculpture gives an excellent opportunity to show the evolution of his oryginal style and presents various inspirations which influenced the artist and his work. The earliest objects (*Hajdukiewicz's epitaph*, Cracow 1905; *Hickel's tombstone,* Cracow 1906; *Schiller's sepulchre,* Cracow 1905; *Słowik's sepulchre,* Zakopane 1911) were executed under the influence of K.Laszczka and *Art Nouveau* style. After traveling to Paris (1907-08) the art of Szczepkowski became more classical, hard built, with an interesting composition (sepulchre for Bierzanów, 1911). During World War I the artist looked for an inspiration among Polish historical styles, such as: Gothic, Renessaince, Baroque and Classicism (*The tombstone of general's daughter* c. 1915). These influences were the most significant for next of Szczepkowski's projects, which join tradition with modernity (*Józefa Szczepkowski's epitaph*, c. 1915; *Potocki's sarcophagus*).

XIX

Marek Krejčí

W poszukiwaniu wzorców nowoczesności. Paryskie doświadczenia polskich i czeskich artystów*

Według Waltera Benjamina Paryż był pod koniec XIX wieku niekwestionowaną stolicą Europy. Obejmując przywództwo w dziedzinie kultury Francja rekompensowała sobie utratę hegemonii w sferze politycznej. Paryskie salony przyciągały artystów z sąsiednich państw i z bardziej odległych krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Wielkim przeżyciem dla artystów było już pierwsze zetknięcie z miastem, tak różnym od prowincjonalnych stolic, które dotychczas uważali za szczyt cywilizacji. „Przestrzeń metropolii jest straszna. Sztuka pulsuje tu w przyspieszonym tempie" - zanotował w swoim pamiętniku Tadeusz Makowski[1]. Jednych zachwycała precyzja wykonania dzieł klasyków (Niesiołowskiego, według jego wspomnień, „Luwr naświetlał swoimi arcydziełami")[2], inni, interesując się nowatorskimi tendencjami i kierunkami, ograniczali się tylko do wystaw współczesnych twórców. Istniały także pragmatyczne powody, dla których wyruszano do Paryża. Tu po raz pierwszy dzieło sztuki zostało postawione na równi ze zdobyczami cywilizacji przemysłowej. Rozwinięty rynek dzieł sztuki, z zapleczem finansowym, dawał szansę sprzedaży prac. Każdy z artystów chciał przeczytać o sobie pochlebną notatkę w prasie, a przede wszystkim znaleźć nabywców, co działało pobudzająco na umysły twórców. Można tu przytoczyć opinię czeskiego malarza Emila Filly, doceniającego twórczego ducha panującego w Paryżu przez wieki „gdzie we wszystkich dziedzinach następuje systematyczny rozwój", stanowiący pomost pomiędzy tradycją i nowoczesnością, kiedy to „artysta pracuje na podwalinach tego, co stworzyli jego poprzednicy" i jednocześnie „jest zmuszony rozwijać się, aby prześcignąć swych poprzedników"[3].

Artystyczny mikroświat École de Paris wykazywał zróżnicowaną strukturę[4]. Do wyjątków należało pochodzenie z dobrze usytuowanych kręgów, umożliwiające beztroskie przebywanie w stolicy. Niewielu było stypendystów, większość studentów musiała pokrywać niemałe koszty utrzymania przy pomocy swej rodziny czy mecenasów, najczęściej zaś z własnej kieszeni. Brak środków pieniężnych, zmuszający do walki o byt, prowadził do podejmowania przeróżnych prac zarobkowych[5]. Artystyczny Paryż zdawał się być bliski temu ideałowi europejskości, o którym Józef Čapek pisał: „Kondycja sztuki da się najogólniej opisać w ten sposób: nie jest to dziedzictwo jednego narodu, ale powstaje i podlega ustawicznym przemianom. Duch, umysły wszystkich ludzi mogą być czułym odbiornikiem duchowego poselstwa ze wszystkich krajów"[6]. Artyści słowiańskiego pochodzenia wnosili tutaj powiew pewnej egzotyki, ale starali się nie przesadzać w akcentowaniu swej odmienności. Przykładem próby asymilacji w paryskim środowisku jest stosowanie przez malarza Jana Zrzavego fonetycznej transkrypcji imienia, co miało ułatwiać kontakty z klientami. Gdy w Pradze pojawiły się jego paryskie płótna sygnowane Jean Zerzavy to, co było normą w Paryżu, w rodzinnych stronach uznano za dziwactwo. Trzeba dodać, że nazwisko zostało zmienione po to, by Francuzi mogli je w ogóle wymówić, ponieważ w przypadku zachowa-

* Praca oprócz cytowanej literatury jest oparta głównie na źródłach przechowywanych w Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, Archiwum Galerii Narodowej w Pradze oraz Archiwum Narodowym w Pradze.

1 T. Makowski, *Pamiętnik*, Warszawa 1974.

2 T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 76.

3 *Rozhovor s Emilem Fillou*, [*Wywiad z Emilem Fillą*], „Rozpravy Aventina", VII, 1931/1932, s. 243.

4 Por. A. Wierzbicka, *École de Paris – pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.

5 Ze wspomnień Hanny Rudzkiej-Cybisowej wiadomo, że niektórzy kapiści zarabiali wykonywaniem napisów do filmów, malowaniem modnych szalików lub zdobieniem rączek do parasolek, co raczej trudno uznać za działalność artystyczną.

6 J. Čapek, *Bázeň před Evropou* [*Bojaźń przed Europą*], „Volné Směry", XVII, 1913, s. 81.

nia oryginalnej pisowni, ze zbitką spółgłosek na początku, nie mieli na to szans.

Liczną grupę w Paryżu stanowili Polacy; na rok przed wybuchem pierwszej wojny światowej mówiono o prawie trzystu polskich artystach prowadzących bogate życie kulturalne, co zaowocowało powołaniem niezależnego Towarzystwa Artystów Polskich, które w swoim lokalu przy Rue Saint-Jaques organizowało wystawy propagujące polską sztukę. Moderniści czescy przyjeżdżali do Paryża mniej licznie i chodziło, poza nielicznymi wyjątkami (Otakar Kubín, František Kupka), o krótsze podróże studyjne. Bardziej ożywiona wymiana istniała raczej z bliższym pod względem geograficznym Berlinem[7].

Znaczenie doświadczeń paryskich podkreśla fakt, że poza stolicą Francji artyści nie mieli okazji całościowo zapoznać się ze współczesną sztuką. Prywatne zbiory kubistów w kolekcjach Vincenca Kramáře lub Sergieja Szczukina udostępniano niewielkiej grupie wtajemniczonych[8]. Wprawdzie modernistyczne stowarzyszenia artystyczne sprowadzały wystawy współczesnej sztuki francuskiej, jednak wybór kolekcji zależał od wielu okoliczności. W pierwszym rzędzie była to osoba, mówiąc dzisiejszymi słowami, kuratora. Wiele też zależało od tego, które z płócien były w owym czasie dostępne w pracowniach artystów. Wypożyczano je na inne wystawy, niektóre sprzedano, a właściciele rzadko kiedy chcieli ryzykować swoim majątkiem, tym bardziej mając w perspektywie jego ryzykowny wywóz gdzieś na peryferie Europy. Pierwszą wystawę nowoczesnej sztuki francuskiej, pod tytułem *Francuscy impresjoniści,* zorganizowało w Pradze na jesieni 1907 roku, Towarzystwo Artystów Plastyków Mánes (Spolek výtvarných umělců Mánes) i wbrew tytułowi można było się na niej zapoznać także z dziełami Cézanna, Gaugina lub van Gogha. Trzy lata później to samo Towarzystwo otworzyło wystawę z francuskim tytułem *Les Indepéndantes* wybraną przez malarza Františka Kubištę podczas jego paryskiego pobytu. Ten starał się akcentować jak najbardziej współczesne dążenia artystyczne i negocjował z marszandem Kahnweilerem wypożyczenie dzieł Picassa, co zostało w końcu odrzucone z uzasadnieniem, że Praga nie dojrzała dotychczas do wystawiania prac artysty tej miary. Trudno sobie wyobrazić, że Kahnweiler z autopsji mógł znać sytuację panującą na praskim rynku dzieł sztuki, co skłania do przypuszczeń, że ów przekaz zaliczyć należy między liczne legendy powstałe z biegiem czasu wokół wybitnych malarzy. Niemniej faktem pozostaje, że Kahnweiler na potrzeby praskiej wystawy wypożyczył dwa dzieła Georgesa Braque'a. Aktem o symbolicznym znaczeniu stało się kupno płótna André Deraina, kiedy za obraz zapłacono ze składek zebranych wśród członków Mánesa. Dzieło znajduje się dziś w Galerii Narodowej, do której zostało sprzedane w latach 30. za cenę wielokrotnie przewyższającą pierwotną, stając się tym samym podwaliną funduszu budowlanego przeznaczonego na siedzibę Towarzystwa. Ważnym czynnikiem była także rywalizacja pomiędzy Mánesem i nowo utworzoną Grupą Artystów Plastyków (Skupina výtvarných umělců). Nie było między nimi zasadniczego rozdźwięku co do stosunku wobec nowoczesnej sztuki francuskiej, chodziło raczej o powody natury osobistej. Tuż przed rozpoczęciem wojny urządzono w Pradze jednocześnie dwie wystawy współczesnej sztuki francuskiej; publicysta Mercerau prezentował w salach Mánesa kubistów: Gleizesa i Metzingera, a w tym samym czasie konkurencyjna Grupa zaprezentowała artystów Kahnweilera na czele z Picassem.

Pośrednim źródłem wiedzy na temat dzieł sztuki stała się literatura. W związku z niewystarczającą znajomością języka francuskiego często korzystano z pośrednictwa niemieckich autorów, jak choćby Richarda Muthera czy Juliusza Meier-Graffego. Na łamach takich tytułów, jak „Umělecký měsíčník" lub „Volné směry" można było oglądać fotograficzne reprodukcje dzieł Deraina, Matisse'a czy Picassa, które jednak dawały bardzo ogólne pojęcie na ich temat. Otwarte w ten sposób okno na świat nie mogło zapobiec interpretacyjnym błędom, choćby dlatego, że wielu artystów właśnie stąd przejmowało swoje wzory. Zdeněk Rykr, bardzo dobrze znający czeskie środowisko, skomentował z ironią, że obrazy Picassa utrzymuje

7 Wyczerpujący obraz czeskiej sztuki modernistycznej podaje zbiorowa praca powstała w Instytucie Historii Sztuki Akademii Nauk, *Dějiny českého výtvarného umění IV,* t. 1-2, Praha 1998.

8 Rudolf Kremlička podczas petersburskiego pobytu w zimie 1913/4 kilkakrotnie przyjeżdżał do Moskwy, żeby dotrzeć do zbiorów Morozowa i Szczukina, lecz nadaremnie.

konstrukcja, obrazy Filly zaś skobel na ścianie. W pewnym sensie potwierdza to sam Filla, który w liście do kolekcjonera Vincenca Kramáře dziękuje mu za możliwość obejrzenia dzieł Picassa zebranych w jego wiedeńskim mieszkaniu, gdyż dopiero dzięki temu zyskał prawdziwy obraz kubizmu[9]. Filla, paradoksalnie, po wojnie został wpływowym przewodniczącym Towarzystwa Artystów Plastyków Mánes, zaś marginalizowany Rykr popełnił samobójstwo skacząc pod paryski pociąg.

Filla i Kramář stali się klientami paryskich galerii z tą zasadniczą różnicą, że Kramář mógł sobie pozwolić na nabycie oryginałów. Ów nietuzinkowy historyk sztuki z prawdziwego zdarzenia na równi z ruchami artystycznymi śledził giełdowe szpalty gazet, obracając rodowym majątkiem w handlu papierami wartościowymi[10]. Filla mógł sobie pozwolić tylko na kupno fotografii, którymi również handlowali przedsiębiorczy marszandzi. Ze świadectw osób, które go znały wiadomo, że potrafił nad nimi siedzieć godzinami, starając się dociec formuły kubizmu poprzez analizę płócien Picassa[11]. Jeszcze dalej w tym kierunku poszedł inny malarz, dzielący z nim paryskie doświadczenia, Bohumil Kubišta. Racjonalnie myślący artysta za pośrednictwem obliczeń matematycznych chciał przeniknąć strukturę kompozycji dzieł kubistów, a intuicję zastępował geometrią. Kubišta wystawiał przed wojną na lwowskiej międzynarodowej wystawie futurystów, kubistów i ekspresjonistów, gdzie wymieniano go obok Kandinsky'ego i Kokoschki jako reprezentanta awangardowych kierunków. Tragiczny los Kubišty, który pozostając bez środków do życia wstąpił do armii c.k., aby na samym końcu wojny paść ofiarą pandemii hiszpańskiej grypy, świadczy o niezrozumieniu współczesnych dla twórczości modernistów.

Malarz, pisarz i dramatyk Josef Čapek prócz wiedzy na temat sztuki kubistycznej, którą się zajmował, dodatkowo pobrał w Paryżu zupełnie inną lekcję. Ewolucję jego poglądów zmieniających się pod wpływem pobytu w Paryżu można drobiazgowo śledzić w licznej korespondencji z narzeczoną, której uroki wykorzystywał także do czysto pragmatycznych celów, jak choćby przychylne nastawienie Kahnweilera do wystaw oraz publikacji Mánesa. Prawdopodobnie w zbiorach Trocadéro zetknął się ze sztuką prymitywnych ludów, której stał się namiętnym kolekcjonerem. Płótno zatytułowane *Fantomas* świadczy zaś o inspiracji okładkami kryminałów. Wielkomiejskiej subkulturze, tworzonej m.in. przez reklamowe afisze, kinowe plakaty oraz okolicznościowe dekoracje, które dotychczas egzystowały poza sferą „wielkiej sztuki", poświęcił książkę *Nejskromnější umění (Najskromniejsza sztuka)*.

Cztery lata wojny przyniosły zastój. Wielu artystów służyło w armii. Dla nich przedwojenny Paryż był bardzo odległym wspomnieniem: „Gdy widzę gitarę - zwierza się na kartce poczty polowej z okopów Vincenc Kramář - wspominam wieczory spędzone w atelier Picassa i robi mi się wówczas tak smutno na duszy"[12]. W szerszej skali wojna pociągnęła za sobą przemiany geopolityczne i radykalne przewartościowania struktur polityczno-społecznych, co znalazło odzwierciedlenie również w sztuce.

Francja była wówczas uważana za oczywistego sojusznika nowopowstałych państw Europy Środkowo-Wschodniej, które poprzez zawarcie z nią umów usiłowały zapewnić sobie bezpieczeństwo. Ze względu na skomplikowaną sytuację w regionie, czego odbiciem były m.in. spory terytorialne, politycy poświęcali dużo uwagi działaniom propagandowym, oczekując ich wpływu na francuską opinię publiczną. Miała temu służyć między innymi sztuka. Już pod koniec 1918 roku w paryskim pałacu Potockich, dzięki staraniom Polonii, otwarto wystawę polskiej sztuki. Oficjalnie miała ona na celu wsparcie polskich inwalidów wojennych we Francji, czym obok celu charytatywnego podkreślano również wspólne wysiłki na polu walki. Była odbierana przez publiczność jako artystyczna prezentacja sojuszniczego państwa, do czego przyczyniło się też objęcie patronatu nad wystawą przez prezydenta Raymonda Poincaré. Wobec przychylnego przyjęcia, w styczniu następnego roku, w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych, otwarto wspólną francusko-polską wystawę, na której pokazano między innymi obfitą spuści-

9 List Emila Filly do Vincenca Kramáře z 22. października 1911. Archiwum Galerii Narodowej w Pradze.

10 Por. M. Krejčí, *Dopisy Maxe Dvořáka Vincencovi Kramářovi*, „Umění" LII, 2004, s. 353-369.

11 *Tschechischer Kubismus. Emil Filla und Zeitgenossen*, Passau 1991.

12 List Vincenca Kramáře do żony z 3 listopada 1915, prywatny zbiór .

znę po zmarłym pod koniec wojny Władysławie Ślewińskim.

W 1919 roku przebywający w Paryżu polscy artyści podpisali porozumienie, owocem którego miało być utworzenie Instytutu Sztuk Pięknych w Paryżu, służącego koordynacji kulturalnej propagandy. W powołaniu Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz w mianowaniu ministra spoza partyjnej listy, uznanego krytyka Zenona Przesmyckiego, upatrywano początku świadomego wspierania kultury przez państwo. Uważano to za oczywistość: „Rząd nasz powinien się sztuką interesować" napisał w liście do Feliksa Jasieńskiego Józef Pankiewicz, snując przy tym śmiałe wizje Instytutu Paryskiego, będącego nowoczesnym instytutem kultury, jaki dziś znamy[13]. Liczono na hojne wsparcie z budżetu państwa w wysokości około dwustu tysięcy franków. Kiedy okazało się, że taka dotacja nie jest możliwa do zrealizowania, zawiązano dwa towarzystwa, France–Pologne oraz Les Amis de la Pologne, opierające się prawie wyłącznie na ofiarności osób prywatnych.

Również po stronie czeskiej mecenat państwowy dysponował skromnymi środkami finansowymi, co szło w parze z brakiem szerszej koncepcji dotyczącej dotowania kultury. Dopiero w latach 40. wyszło na jaw, że Ministerstwo Spraw Zagranicznych dysponowało pokaźnymi sumami, a dużo w tej mierze zależało od Eduarda Beneša, który obejmował tekę ministerialną bez względu na powstawanie i upadki rządu. Nie rozliczane przed Sejmem fundusze były dyskretnie przekazywane na inne cele, między innymi na udzielanie wsparcia dla francuskiej prasy i dziennikarzy, dzięki czemu w zamian zyskiwano pochlebne wzmianki o kulturalnych postępach Czechosłowacji. Pierwsze powojenne wystawy sztuki francuskiej powstawały z prywatnych inicjatyw. W marcu 1919 roku działacz niepodległościowy Božinov-Plešinger sprowadził wystawę plakatów francuskich. Została ona pokazana w sali wystawowej wydawnictwa Topič, a dochody ze sprzedaży przeznaczono na rzecz funduszu socjalnego Związku Dziennikarzy. Wystawę płócien, rysunków oraz fotografii z francuskich pól bitewnych zorganizowało Stowarzyszenie Kobiet Partii Socjaldemokratycznej, która wtedy sprawowała rządy w państwie, lecz poziom artystyczny obu wystaw był raczej mierny.

Lepsze wyniki można było osiągnąć dopiero dzięki doraźnemu zainteresowaniu władz. Po podpisaniu polsko-francuskiej sojuszniczej umowy, na początku 1921 roku, kosztem Biura Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów Rzeczypospolitej zorganizowano w kwietniu tego samego roku wielką wystawę sztuki polskiej w Paryżu. Towarzystwo Mánes przygotowywało w Pradze przez dłuższy czas imprezę nawiązującą do tradycji przedwojennych wystaw sztuki francuskiej. W trakcie przygotowań rolę pośrednika pełnił młody słowacki polityk Štefan Osuský, awansowany na stanowisko ambasadora Czechosłowacji w Paryżu. Dysponował on pewnym rozeznaniem w sprawach artystycznych, co między innymi potwierdza drobny fakt, że sportretowanie swojej żony powierzył André Derainowi. Dopiero posunięcia rządu, starającego się zatrzeć niedobre wrażenie po wizycie Marszałka Francji Foche'a, przyniosły efekt w postaci stworzenia najbardziej godnej oprawy dla wystawy sztuki francuskiej, dzięki czemu przemieniła się ona w manifestację kulturowo-polityczną. Wystawę, urządzoną pod protektoratem prezydenta państwa i komitetu honorowego, osobiście otwierał minister spraw zagranicznych Beneš, będący głównym orędownikiem polityki nastawionej przychylnie wobec Francji. Prawdpodobnie jego zasługą było wyasygnowanie przez Radę Ministrów pięciu milionów koron na zakup dzieł sztuki. Ścisłe powiązania z Departamentem Sztuki w Ministerstwie Szkolnictwa i Oświaty Publicznej znalazły odbicie w dość niecodziennym fakcie, że prawo dysponowania tą, jak na ówczesne warunki olbrzymią, sumą z budżetu państwowego powierzono Towarzystwu Mánes. Oprócz polityków korzyści odniosła publiczność, mająca okazję bezpośredniego obcowania ze współczesną sztuką francuską, a także Towarzystwo Mánes, które podniosło swój prestiż, tak bardzo potrzebny wobec powstawania konkurencyjnych ugrupowań i za sprawą prowizji pobieranej od każdego sprzedanego dzieła, szacowanej wówczas na czterysta tysięcy koron, znacznie podreperowało swój budżet. Trzeba jednak powiedzieć, że zarząd Mánesa zdecydował się odwzajemnić wielkoduszność władz i za pieniądze

13 List Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskego z 30. kwietnia 1919. Cyt. za: J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza, Wspomnienia i listy 1906-1940*, Kraków 1963, s. 137.

z prowizji kupił i ofiarował do państwowych zbiorów sztuki dwa dzieła Pabla Picassa.

Większość dzieł Picassa w zbiorach Galerii Narodowej, łącznie z najbardziej znanym *Autoportretem* z 1908 roku, pochodzi jednak z kolekcji Vincenca Kramáře. Okoliczności jej przejęcia w latach 60. przez zbiory państwowe były nawet niedawno obiektem procesu sądowego. Kramář był nie tylko kolekcjonerem sztuki Picassa, ale także pierwszym historykiem sztuki, który obrał sobie kubizm za przedmiot badań. Teoretyczne i metodologiczne rozważania zawarte w tomie *Kubismus* nie zaistniały na europejskiej scenie, ponieważ zostały opublikowane w języku czeskim[14].Kramář, w zgodzie z duchowym podejściem do historii sztuki swojego bliskiego przyjaciela Maxa Dvořáka, doszukiwał się w kubizmie raczej formalnych znaków ogólnej koncepcji duchowej, poprzez którą udało mu się połączyć dzieła z różnych lat twórczości Picassa w ideową całość. W jego ulubionym obrazie z kolekcji, *Skrzypki, szklanka, fajka oraz kotwica,* zakupionym po roku od powstania (1913), trudno na pierwszy rzut oka znaleźć odniesienie do kubicznych jednostek, jak obiegowo zdefinowano uproszczoną istotę kubizmu. Chodzi raczej o swego rodzaju kolaż, w którym pomiędzy porozrzucanymi literami i cyframi, na tle niebieskiej przestrzeni symbolizującej nieskończoność morza, odcinają się schematycznie ujęte przedmioty opisane w tytule obrazu. Kramář upatrywał istoty kubizmu w sferze inteligencji wyczucia, zinterpretowanej jako swoiste idealne połączenie wymiaru racjonalnego i uczuciowego. W takim kontekście kubizm występuje poza ramy czasowe i można doszukiwać się analogicznych form duchowych zarówno w gotyckim ostrołuku, jak i w twórczości El Greca. Analiza kubizmu jako uniwersalnego zjawiska doprowadziła do wniosku o niezbędności jego zastosowania nie tylko w malarstwie, lecz także w innych dziedzinach sztuk plastycznych. Tak się też stało; wystarczy przypomnieć kubistyczne meble, serwisy stołowe czy oświetlenie.

Ciekawy rozdział powiązań artystycznych przedstawia zagadnienie kształcenia młodych artystów w Paryżu. Równolegle, lecz niezależnie od siebie, w środowisku Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Pradze powstał projekt stworzenia pracowni w Paryżu[15].Atelier w założeniu miało pełnić funkcję elitarnej filii szkoły, gdzie kształcić się mieli wybrani studenci ostatnich roczników, kontynuując w Paryżu rozpoczęte w ojczyźnie studia. Niewątpliwie u podstaw tego pomysłu legła świadomość, wynikająca często z osobistych doświadczeń, jak bardzo pomocny i atrakcyjny jest pobyt w centrum kultury, który daje możliwość zetknięcia się zarówno z tradycją, jak i ze współczesnymi trendami w dziedzinie sztuki. Trzeba wziąć również pod uwagę, że w odrodzonych państwach prawie nie było zbiorów dokumentujących rozwój malarstwa, gdyż wartościowe dzieła zasilały przede wszystkim zbiory byłych muzeów centralnych.

Uczelniane grono profesorskie dysponowało autonomią w podejmowaniu decyzji, jednakże ich realizacja była uzależniona od opinii Ministerstwa Finansów, które w burzliwym powojennym okresie usiłowało minimalizować wydatki budżetowe, a nowe akceptowało jedynie w wyjątkowych przypadkach. Starano się przedstawiać paryskie pracownie jako element państwowej propagandy kulturalnej, jednak długoterminowy projekt i brak widocznych natychmiastowo efektów skłaniał władze państwowe do ostrożnego działania. Daremnie w apelach, próbujących przyspieszyć zbyt długie działania urzędników, wskazywano na aspekt prestiżu, lub instrumentalnie traktowano hasło epoki o wyswobodzeniu się z niemieckich wpływów, wskazując konieczność orientacji kulturalnej na sprzymierzoną Francję. Wobec braku zainteresowania odpowiednich władz fakt, że Czechosłowacja zyskała w tej konkurencji palmę pierwszeństwa, był raczej dziełem przypadku niż wynikiem świadomej woli. Pierwsi czescy studenci przyjeżdżali do Paryża już pod koniec 1922 roku. W tym czasie w Krakowie podczas przedstawień i balów dobroczynnych dopiero zbierano środki na wyjazd studentów, a paryski oddział Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod nazwą Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych utworzono dopiero dwa lata później.

Ważną rolę w całym procesie odegrały osobowości artystów Józefa Pankiewicza i Františka Kupki, którzy zostali desygnowani do zorganizo-

14 V. Kramář, *Kubismus*, Brno 1921.

15 A. Mayer, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*, Kraków 2003; Archiwum ASP w Pradze.

wania i kierowania paryskimi pracowniami. O pięć lat starszy impresjonista Pankiewicz zasadniczo różnił się od idealisty i spirytysty w osobie Kupki, który posługując się nowoczesnym językiem przekazu, stał się jednym ze światowych prekursorów malarstwa bezprzedmiotowego. Różne też były ich drogi prowadzące do Paryża. Pankiewicz kupił bilet za czterysta rubli wypłaconych przez hrabiego Ignacego Korwin Milewskiego za obraz *Targ na jarzyny na placu Żelaznej bramy*, który za pozwoleniem nowego właściciela zabrał ze sobą i od razu zrobił dzięki niemu furorę, zdobywając na Salonie złoty medal. Kupka dotarł do Paryża sześć lat później, bez środków do życia. Początkowo zarabiał jako ilustrator i rysownik w żurnalach mody, następnie związał się z prasą socjalistyczną i dość długo musiał czekać na uznanie. W przedwojennym dziesięcioleciu dał się poznać jako malarz abstrakcyjnych kompozycji zrytmizowanych układów czystych barw; stylu, który Guillaume Apollinaire nazwał orfizmem. W czasie wojny obaj artyści związani byli przysięgą jako poddani cesarza austriackiego, któremu Francja wypowiedziała wojnę. Mimo to Kupka zgłosił się na front jako ochotnik Legii Cudzoziemskiej, opowiadając się po stronie swojej przybranej ojczyzny. Natomiast Józef Pankiewicz, podobnie jak wielu innych artystów, którzy nie widzieli sensu w tej wojnie, jak choćby Picasso, Delaunay czy Duchamp, wyjechał do neutralnego państwa – wojnę spędził w Madrycie. W momencie, gdy stało się to możliwe, powrócili do niepodległej ojczyzny. Pankiewicz ponownie objął przedwojenne stanowisko profesora na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zaś Kupka dopiero otrzymał nominację profesorską, do której najprawdopodobniej przyczyniła się też jego obywatelska postawa z okresu wojny. Warto zwrócić uwagę na jeden drobny, lecz charakterystyczny detal. Obaj po powrocie uskarżali się na trudne, w porównywaniu do Paryża, warunki życia w ojczyźnie. Z powodu kryzysu mieszkaniowego musieli zadowolić się podnajmowaniem pokoi w mieszkaniach przyjaciół. Sytuacja ta uniemożliwiała dalszą pracę twórczą oraz kontakty z rodziną. Dlatego obaj równie chętnie powrócili do „swojego" Paryża, aby tam objąć kierownictwo w paryskich pracowniach. Obaj świetnie nadawali się do tej roli, ponieważ dzięki temu, że mieszkali przez długi czas w Paryżu mieli tam znajomych i przyjaciół, a dzięki temu niezbędne w artystycznym środowisku kontakty. Jednocześnie byli wytrawnymi znawcami sztuki i kultury francuskiej.

Podczas swojej przemowy inauguracyjnej Kupka opisywał psychologię duszy ludzkiej, świadom, że zapalając się do idei paryskiego atelier daleko odbiega od norm przyjętych w Akademii. „Sądzę, że dla naszej uzdolnionej młodzieży przyniesie to większą korzyść niż pobyt na praskiej uczelni, gdzie skostniały system umożliwia kształcenie jedynie rzemieślników i plagiatorów. Poza tym to barbarzyńskie otoczenie, praski klimat – pobudzać w nim do działania delikatny żywioł drzemiący w artystycznych duszach?"[16] Kupka miał poglądy na sztukę odmienne zarówno od tradycjonalistów, jak i modernistów. Jego zapiski o filozofii twórczości, poczynione w języku francuskim, zostały przełożone i wydane w 1923 roku przez Towarzystwo Mánes, wbrew oczekiwaniom autora przeszły bez echa[17]. Ich motywem przewodnim stało się poznanie i zobrazowanie dynamizmu życia w naturze. O zainteresowaniu w tym kierunku świadczy wspomnienie jego żony dotyczące jednego z eksperymentów, przeprowadzonego w ogrodzie pracowni na paryskim przedmieściu Puteaux, polegającego na uważnym śledzeniu fermentacji konfitur poddanych działaniu promieni słonecznych. Kupka wytykając współczesnym malarzom naśladownictwo upierał się przy stwierdzeniu, że prawdziwa sztuka powstaje tylko wówczas, gdy artysta czerpie z własnego wnętrza i podąża własną drogą. W związku z tym nadawał się na przewodnika studentów błądzących po poplątanych ścieżkach współczesnej sztuki bardziej niż artysta zaangażowany jednostronnie.

W zachowanych aktach urzędowych, dotyczących paryskich pracowni, największą uwagę poświęca się sprawom organizacyjnym oraz rachunkowości. W sprawozdaniach drobiazgowo wyliczane są opłaty za sprzątanie i oświetlenie atelier oraz tak zwane pomoce naukowe – zaliczano do nich zarówno draperie oraz inne przedmioty służące do kompozycji martwej natury, jak i modele obu płci. Wbrew pozorom największą przeszkodą okazała

16 List Kupki do Jerzego Waldesa z 18 kwietnia 1920, cyt. za: *Kupka-Waldes. Malíř a jeho sběratel*, Praha 1999, s. 91.

17 F. Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1923.

się korespondencja z aparatem urzędowym macierzystych uczelni. Na przykład Pankiewiczowi odmówiono prawa do używania firmowego papieru i pieczęci Akademii, z komentarzem, że o wydanie jakichkolwiek oficjalnych dokumentów zawsze musi korespondencyjnie wnioskować w Krakowie, natomiast Kupce zwrócono sprawozdanie z poleceniem przepisania na maszynie i poświadczenia stempelem ambasady. Cała ta biurokratyczna otoczka z pewnością nie pomagała obu profesorom w aktywności twórczej.

Projekt paryskiego atelier dokumentuje znamienny etap w organizacji edukacji młodego pokolenia artystów w obu sąsiednich państwach. Adepci sztuki, w odróżnieniu od przedwojennych wyjazdów na własną rękę, nie zostali pozostawieni sami sobie, na pastwę rozterek i kryzysów twórczych, ale pod okiem doświadczonych pedagogów, w koleżeńskim gronie, byli stopniowo wprowadzani w świat paryskiej sztuki. Jakie wymierne korzyści przynosiły studia w Paryżu? Nie tyle chodziło o poszukiwanie nowoczesności, wzmiankowanej w tytule artykułu, co o odnajdywanie siebie, budowanie własnej artystycznej tożsamości. Elżbieta Grabska wprowadziła do naukowego obiegu wyraz „greffage", określający wszczepianie się komórek sztuki francuskiej w tkankę doświadczeń polskich[18].Na zasadzie analogii można dodać, że również czeskich. Recepcja zdobytych doświadczeń zawsze zależała od konkretnego artysty. Mogły one być motywującym impulsem i ciekawym, inspirującym doświadczeniem. Dla innych był to tylko niewiele znaczący epizod.

Uwaga historyków sztuki skupia się na awangardzie, która w przekroju życia artystycznego pod względem liczebnym stanowiła tylko cienką warstwę wobec bardziej umiarkowanej większości. Korzeni mitu awangardy, przynajmniej w Czechach, należy, moim zdaniem, szukać na początku stulecia, gdy grupa kilku młodych zaprzyjaźnionych artystów oraz krytyków zaczęła zaznaczać swą odrębność ideową przez programowo subiektywną i polemiczną kampanię, w ramach której zaatakowano ówczesny świat artystyczny. Odwoływano się wówczas do nowoczesnych wzorców paryskich. Na pierwszy rzut oka stanowiło to niełatwą do podważenia argumentację, ponieważ Paryż był powszechnie uważany za kulturalne centrum Europy. Przeciwnicy „młodych", zamiast w konstruktywny sposób odeprzeć krytykę, sami przyczyniali się do utożsamienia francuskiej stolicy ze sztuką awangardową, całkowicie pomijając fakt, że Paryż miał nie tylko twarz Cézanne'a, Deraina i Picassa. Wręcz na odwrót, niezręcznie prowadzoną polemiką dyskredytowali się w oczach publiczności pokazując jej, jak są w gruncie rzeczy zaściankowi. Przed kilku laty bardzo trafnie zauważono, że „młodzi" w publicystyce dotyczącej sztuki tego okresu najwyraźniej nadużywali liczby mnogiej, opisując własne odczucia, co podnosiło je do rangi obiektywnych faktów. Po wojnie ci sami ludzie potrafili wejść w kulturowo–polityczne struktury nowych państw, co przyniosło im niezmierne korzyści. Objęli stanowiska pedagogów na uczelniach i w szkołach artystycznych, pełnili różne funkcje w stowarzyszeniach artystycznych i państwowych instytucjach kulturalnych, zasiadali w gronie jury wystaw i w komisjach powołanych do kupna dzieł sztuki.

W ostatnich latach wysunięto pytanie, czy wejście byłych modernistów w oficjalne struktury nie było zdradą ich przekonań, o które przecież kiedyś tak zaciekle walczyli. Można byłoby jednak postawić nie mniej prowokacyjny zarzut nadużywania zajmowanych pozycji dla narzucenia innym własnych poglądów w dziedzinie sztuki. Mając do dyspozycji rubryki w czasopismach o tematyce artystycznej, łamy gazet codziennych poświęconych sztuce, znajomości w wydawnictwach oraz prowadząc wykłady, mieli wszelkie możliwości do uprawiania kompleksowej propagandy, przedstawiając się jako dalekowzroczni prekursorzy modernizmu. Posunęli się nawet do oświadczenia, że w pewnych momentach Czesi dogonili Europę w dziedzinie sztuki, które szeroko komentowane być może było potrzebne jako odtrutka na ciągle panujący kompleks zaściankowości, lecz bynajmniej nie miało wiele wspólnego z rzeczywistością. Także Konrad Winkler głosił, że eksperymenty formistów w pewnej mierze antycypowały rozwój sztuki francuskiej. Tymczasem w latach 20. nad Sekwaną do głosu dochodził neoklasycyzm, regionalizm i przeróżne odmiany stylu „narodowego", jak przekonująco dowiodła niedawno Romy Golan[19].

18 E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżują*, [w:] *Paryż i artyści polscy 1900-1918. Wokół E. A. Bourdelle'a*, kat. wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997, s. 20.

19 R. Golan, *Modernity and nostalgia. Art and politics in France between the wars*, New Haven 1995.

SUMMARY

In search of modernity standards. Paris experiences of Polish and Czech artists

The author deals with the reception of modern French art, both in Poland and Bohemia. Francocentrism was based on the belief that modern art was born in France and it might result from personal experience of confrontation with works of art produced by vanguard artists. Contrary to Polish artists, who formed a numerous and active group in Paris transferring French achievements to their own country, Czech artists arrived there before the World War in fewer numbers and for shorter periods of time. They were fascinated primarily with Cubism. A great role was played by the exhibitions of modern French art organized in Prague by artistic clubs and by the private collection of Vincenc Kramář, who focused on Picasso's works. The author devoted much attention to the project of an independent Paris studio educating young artists, which came into existence in the Academy of Fine Arts in Cracow and Prague in the twenties. Both Professors Józef Pankiewicz (1866-1940) and František Kupka (1871-1957) designated to establish the Paris branch of Academy spent many years in the artistic circles in Paris and consequently they could introduce young adepts to the rich world of French culture and art. Following their advice, students could broaden their spiritual and intellectual horizons, as well as search for their own artistic identity and consciousness instead of copying in a shallow way some modern directions in art and provincial way of thinking. The Author found out surprising links not only in the concept, organization and management of studios, but also in the commitment of people involved in this venture, which compensated lack of support on the part of government circles.

Andrzej Szczerski

Awangarda brytyjska i polskie konteksty

W ostatnich latach podejmowano różnorodne próby bądź całkowitego zakwestionowania, bądź przepisania kanonu historii sztuki, w tym historii sztuki modernistycznej. Jedną z najważniejszych perspektyw badawczych okazała się zdefiniowana na nowo geografia sztuki, zwracająca uwagę na różnorodne związki między środowiskami artystycznymi, uznawanymi dotąd za marginalne i nieprzystające do dominującej narracji historii sztuki, powstającej w artystycznych centrach. Aspekt krytyczny takiego spojrzenia na dzieje sztuki wydaje się już być skodyfikowany, o czym świadczą publikacje Thomasa Da Costa Kaufmanna, Andrzeja Turowskiego i Piotra Piotrowskiego[1]. Jednocześnie jednak geografia sztuki przyczyniła się do powstania różnorodnych problemów badawczych, dzięki którym nie tylko jej aspekt krytyczny może odgrywać kluczową rolę. Nowa geografia sztuki obok kwestionowania kanonu, to także nowe metody interpretacji dziejów sztuki, które paradoksalnie mogą potwierdzać aktualność pojęć uznawanych za tradycjonalistyczne.

Polskie konteksty brytyjskiej awangardy początku XX wieku mogą być pretekstem do takich rozważań. W swoim artykule chciałbym zwrócić uwagę na ich dwa aspekty, przede wszystkim na kształtowanie się granicy współczesności w sztuce XX wieku i sposoby w jaki współcześnie definiowano nową sztukę. Drugi aspekt to złożony sposób definiowania indywidualnej i zbiorowej tożsamości, opartej na identyfikacji z określoną kulturą, albo tworzonej na własny użytek indywidualnej mitologii artystycznej.

Historia nowoczesności w Wielkiej Brytanii odbiega od tej ukształtowanej przez Alfreda H. Barra czy europejskiej (ale kontynentalnej) historii sztuki, którą zwykliśmy utożsamiać z modernistycznym kanonem. Na Wyspach Brytyjskich nie ukształtowała się formacja awangardowa, podobna do paryskiej, mimo iż początki dyskusji o XX-wiecznej nowoczesności były chronologicznie zbieżne i przypadły na lata 1905-1910. Jedną z istotnych ról w ukształtowaniu nowego oblicza sztuki brytyjskiej odegrali artyści z dotychczasowego marginesu kultury, a wśród nich niebagatelne znaczenie mieli przybyli z Polski Żydzi.

Nowa fala żydowskiej emigracji z terenów Europy Środkowej, głównie z Austro-Węgier zaczęła docierać do Wielkiej Brytanii w latach 80. XIX wieku[2]. Żydzi osiedlali się głównie w Londynie, na terenach East End, a zwłaszcza w okolicach Whitechapel i Spitalfields. Wśród nich pojawili się także artyści, którzy stworzyli wkrótce oryginalne środowisko, skupione wokół Slade School of Art. Ta utworzona w 1871 roku autonomiczna katedra Uniwersytetu Londyńskiego, w latach 1892-1918 dzięki profesorowi Fredowi Brownowi, była jedną z najbardziej progresywnych szkół artystycznych w Londynie. Życiorysy przybywających z Polski, edukacja i funkcjonowanie w tych samych kręgach towarzyskich uczyniły z nich istotne postacie „brytyjskiego modernizmu"[3].

Pionierem był Alfred (Aaron) Wolmark, urodzony w Warszawie w 1877, który w wieku 6 lat wraz z całą rodziną wyemigrował do Anglii[4]. Od 1893 zamieszkał w Londynie, gdzie w 1895 rozpoczął naukę w Royal Academy School of Painting i tamże zadebiutował jako portrecista w 1901 roku.

1 Por. T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago and London 2004; A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998; P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005.

2 Por. m.in. N. Davies, *Wyspy historia*, Kraków 2003.

3 Por. D. Farr, *English Art 1870-1940*, Oxford 1978; F. Spalding, *British Art since 1900*, London 1994.

4 Biografia Alfreda Wolmarka wg. R. Dickson, S. MacDougall, *From Warsaw to Whitechapel: an introduction to Wolmark's early work*, [w:] *Rediscovering Wolmark: a pioneer of British modernism*, katalog wystawy, Ben Uri Gallery London 2004, s. 9-13.

Na studiach artysta zetknął się z najważniejszymi przedstawicielami malarstwa wiktoriańskiego, jak John Everett Millais, William Poynter, William Richmond czy Solomon Solomon i to oni ukształtowali jego wczesną twórczość. Dzięki funduszom Anny Wilmersdoerfer, pierwszego mecenasa i mentorki Wolmarka, mógł on wkrótce potem odbyć podróż do miejsc związanych z historią swojej rodziny, która bez wątpienia miała także służyć zdobyciu nowych artystycznych inspiracji. W 1903 roku, tuż po prezentacji pierwszego dużego obrazu o tematyce żydowskiej w Royal Academy pod tytułem *Waiting for the Tenth* (*Oczekując na dziesiątego*), Wolmark wyjechał do Krakowa, gdzie pozostał do marca 1905 roku. Nie znamy wielu szczegółów jego pobytu, ale jak twierdzą badacze twórczości Wolmarka, w Krakowie chciał on z jednej strony zetknąć się z tradycyjną kulturą żydowską, a z drugiej interesowało go lokalne życie artystyczne, inne od tego które poznał w Londynie. W 1904 roku Wolmark uczestniczył w Wystawie Jubileuszowej TPSP w Krakowie, gdzie pokazywał swoje prace obok m.in. Leopolda Gottlieba, z którym się przyjaźnił[5]. Artysta przyjechał więc aby się uczyć, aczkolwiek nie interesowała go już edukacja akademicka i nie starał się uczęszczać na zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych. Efekty tej nieformalnej nauki były bardzo liczne – kilka szkicowników i cały zespół prac wykonanych w Krakowie, które wystawiono na pierwszej indywidualnej wystawie artysty w 1905 roku w Bruton Galleries w Londynie. Wśród nich znalazły się przede wszystkim obrazy i rysunki o tematyce żydowskiej, a także pejzaże. Większość z tych prac nie jest dziś znana (znajdują się w kolekcjach prywatnych lub zostały zniszczone przez artystę), ale kilka zostało zaprezentowanych na wystawie w Ben Uri Gallery w Londynie w 2004 roku. Znalazł się wśród nich drugi znaczący obraz Wolmarka *The Last Days of Rabbi Ben Ezra* (*Ostatnie dni Rabina Ezry*) (1903), o dużych rozmiarach 184,4 x 320 cm, namalowany według kanonów akademickiego malarstwa końca XIX wieku. Bardziej nowatorskie były jednak mniejsze studia olejne, jak A Rabbi *Reading by a Window* (*Rabin czytający przy oknie*) (około 1903), malowane w manierze przypominającej pleneryzm szkiców Jana Stanisławskiego i jego szkoły. Wydaje się więc, że to właśnie pobyt w Krakowie był początkiem przemiany stylistycznej w twórczości Wolmarka, która mogła dokonać się pod wpływem polskiego malarstwa pejzażowego[6]. Zasadniczy przełom nastąpił jednak w kilka lat później około roku 1911 roku, kiedy malarz zetknął się z postimpresjonistycznym malarstwem francuskim, zaprezentowanym po raz pierwszy w Londynie w 1910 roku przez Rogera Fry. Ta kolejna faza twórczości Wolmarka uczyniła z niego, w opinii historyków sztuki, jednego z pionierów modernizmu w malarstwie brytyjskim[7]. I to nie tylko pod względem nowatorskiej, zwłaszcza w kontekście brytyjskim formy, ale również z uwagi na przełamanie barier artystycznych i towarzyskich, które pozwoliło pojawić się na scenie innym żydowskim twórcom[8].

Wśród artystów kolejnego pokolenia, przybywający z Polski odegrali role zdecydowanie bardziej eksponowane niż Wolmark. Byli to Bernard Meninsky, Jacob Kramer, Mark Gertler i David Bomberg, stanowiący nieformalną grupę, określaną czasami jako „the Whitechapel Boys". Wszyscy urodzili się około roku 1890 w Wielkiej Brytanii (z wyjątkiem Kramera, urodzonego na Ukrainie) i wywodzili się z rodzin żydowskich, zamieszkujących tereny Polski. Ich losy potoczyły się jednak bardzo różnie. Twórczość Meninsky'ego

5 J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 101-102. W Ben Uri Gallery w Londynie znajduje się portret Gottlieba autorstwa Wolmarka – informacja przekazana mi przez Prof. Jerzego Malinowskiego.

6 Wolmark przyjechał do Polski po raz kolejny w 1906 roku, prawdopodobnie również do Krakowa, ale szczegółów pobytu nie znamy. Por. *Chronology*, [w:] *Rediscovering Wolmark...*, s. 58.

7 R. Dickson, S. MacDougall, *Hurrah for the new art! The emergence of Wolmark the colourist*, [w:] *Rediscovering Wolmark...*, s. 33-49.

8 W Akademii Sztuki w Liverpoolu, a od 1905 w Royal Academy w Londynie studiował Maurycy Appelbaum, który po I wojnie światowej wrócił do Polski i w 1927 roku osiadł w Katowicach. Malinowski, op. cit., s. 368-9. O Wolmarku bardzo pochlebnie wypowiadało się berlińskie pismo „Ost und West", które podkreślało m.in. emancypacyjne wątki w jego twórczości. A. May, *Alferd Wolmark, ein Maler des Judentums*, „Ost und West" 1908, nr 10, s. 599-606. Obrazy Wolmarka ilustrowały też, zamieszczony w tym samym numerze pisma, artykuł poświęcony 50-leciu emancypacji Żydów w Anglii. A. Hooman, *50 Jahre Gleichberechtigung in England*, „Ost und West", op. cit., s. 607-614. Za udostępnienie kopii obu artykułów dziękuję Prof. Jerzemu Malinowskiemu.

i Kramera została w dużej mierze zapomniana. Za życia ten pierwszy znany był głównie jako autor neoromantycznych pejzaży, w późniejszej fazie jako malarz inspirujący się pracami Picassa[9]. Drugi mimo uczestnictwa z sukcesami w wystawach w New English Art Club i krótkiej współpracy z Wortycystami pozostał na uboczu głównego nurtu brytyjskiej awangardy i po studiach w Slade (1913-1914) wyjechał do Leeds, gdzie poświęcił się malarstwu rodzajowemu i portretom[10]. Wczesne prace Kramera prezentują charakterystyczny styl brytyjskiej awangardy początku XX wieku, a więc syntezę postimpresjonizmu, nawiązań do Cézanne'a i kubizmu.

Pozostała para artystów należała już do głównego nurtu brytyjskiej awangardy. Mark Gertler okazał się jedną z najbardziej barwnych postaci londyńskiej bohemy. Jego związki z Polską, krajem, z którego wywodzili się rodzice, były dosyć specyficzne. Gertlerom nie powiodła się pierwsza emigracja do Londynu w 1886 roku i postanowili w 1892 roku wrócić do rodzinnego Przemyśla[11]. Ale i tutaj los nie był dla nich łaskawy. Tymczasem dorastający Mark w Przemyślu po raz pierwszy zaczął zdradzać talenty plastyczne. W 1896 Gertlerowie znaleźli się ponownie w Londynie, tym razem jednak ich losy potoczyły się zupełnie inaczej i po uzyskaniu stabilizacji finansowej, osiedli tam na stałe. Mark Gertler mógł teraz rozpocząć studia w Slade School of Art. Jego wczesną twórczość charakteryzował specyficzny realizm, w którym odszukać można było również elementy klasycystycznej stylizacji, co wyraźnie wyróżniało artystę na tle współczesnego londyńskiego malarstwa. Gertler chętnie malował wtedy portrety swojej rodziny, które można traktować także jako próbę autorefleksji nad tradycyjną kulturą żydowską, z której się wywodził, a którą stopniowo zaczynał porzucać na rzecz asymilacji z metropolitalnym życiem Londynu. Portrety rodziców przedstawiają postaci doskonale znane z ówczesnego malarstwa o tematyce ludowej w Polsce, czy szerzej w Europie Środkowej. Ich quasimonumentalna forma nadaje portretom pomnikowy charakter, ale jest to pomnik emigranta, który zamknięty w sobie, dopiero szuka własnego miejsca w nowym świecie. W okresie I wojny światowej powstał najsłynniejszy obraz Gertlera *The Merry-go-Round* (1916), namalowany po bitwie na Sommą, o manifestacyjnie pacyfistycznej wymowie. Obraz wojny jako grupy wojskowych i cywilów pogrążonych w bezsensownym, chocholim tańcu, wzbudził wiele kontrowersji, właśnie z uwagi na antywojenny charakter[12]. *The Merry-go-Round* została jednak uznana przez brytyjską historię sztuki za jedno z najbardziej reprezentatywnych dzieł dla wczesnej fazy rozwoju brytyjskiej awangardy, głównie ze względu na twórczą interpretację Cézanne'a, kubizmu i futuryzmu, przypominającą wczesne prace Wyndhama Lewisa oraz porzucenie „wiktoriańskiego realizmu[13]. Po wojnie Gertler stał się jednym z bywalców Bloomsbury i utrzymywał mniej lub bardziej bliskie związki z kręgiem Virginii Woolf. Wśród jego przyjaciół i kolekcjonerów prac znaleźli się m.in. Aldous Huxley i sekretarz Churchilla Marsh. Maniera Gertlera uległa wtedy kolejnej metamorfozie i tym razem zwrócił się on do tradycji malarstwa francuskiego końca XIX wieku, zwłaszcza Renoira oraz intymistycznej martwej natury. Te ostatnie obrazy, pełne sensualizmu, można uznać za analogiczne wobec malarstwa lat 20. w Europie, nie związanego z postawą awangardową, inspirowanego sztuką dawnych mistrzów. Ostatni z „the Whitechapel Boys" David Bomberg dorastał w Birmingham, a następnie w Londynie[14]. Dzięki zaangażowaniu Johna Sargenta i Jewish Education Aid Society od 1911 mógł studiować w Slade. Jego wczesna twórczość byłą najbardziej radykalna ze wszystkich „the Whitechapel Boys", oparta na geometryzacji, pełna ekspresjonistycznych deformacji, bliska Wortycystom. Wyndham Lewis zabiegł o członkostwo Bomberga w swoim ugrupowaniu, ale do formalnego związku z Wortycystami nigdy nie doszło. Najbardziej znana praca z tego okresu *The*

9 Por. J. R. Taylor, *Bernard Meninsky*, Bristol 1990.

10 Por. *W. Roberts and J. Kramer, The Tortoise and the Hare*, kat. wystawy, Ben Uri Gallery London 2003.

11 Biografia Marka Gertlera wg. S. MacDougall, *Mark Gertler*, London 2002, passim.

12 Por. m.in. R. Cork, *The Visual Arts*, [w:] *The Edwardian Age and the Inter-War Years*, red. B. Ford, Cambridge 1989, s. 161-165 oraz zawarte tam uwagi o twórczości innych „war artists", jak Christopher Nevinson i Paul Nash.

13 Ch. Harrison, *English art and modernism 1900-1939*, New Haven London 1994, s. 150-151.

14 Por. R. Cork, *David Bomberg*, New Haven London, 1987.

Mud Bath (1914) inspirowana była scenami kąpieli w łaźni parowej Szewczyka w Whitechapel, gdzie Bomberg uczęszczał. Pełen energii obraz pokazywał fascynację artysty nowoczesnym, zmechanizowanym światem i autonomiczną, czystą formą. Ewolucja malarstwa Bomberga po wojnie przypominała drogę Gertlera i była ucieczką od fascynacji maszyną w stronę historii malarstwa, m.in. inspiracji twórczością El Greca.

Jeżeli polsko-żydowscy artyści stanowili istotny element powstającej około roku 1910 brytyjskiej awangardy, warto zapytać, czy byli postrzegani jako jednolita grupa przybyszów z innej części Europy, mimo oczywistych artystycznych różnic, które ich dzieliły. Współczesna historia sztuki pokazuje, że nie było to wykluczone. Prace Kramera określono w katalogu monograficznej wystawy artysty w galerii Ben Uri w 1984 roku jako wnoszące prowokujące cechy wschodnioeuropejskie, a więc dynamizm, wielkość i prostotę, do świata uprzejmości i dobrego smaku. O Marku Gertlerze Charles Harrison pisał, iż sensualizm jego obrazów, zwłaszcza kobiece akty, były czymś nietypowym w malarstwie angielskim, a odmienny charakter jego twórczości wyjaśnia polsko-żydowskimi korzeniami[15]. Nawet David Bomberg uznawany jest za twórcę, który łączył zainteresowanie najnowszą sztuką europejską z tradycją żydowską i dzięki temu stworzył oryginalne dzieła[16]. Twierdzenia te, do pewnego stopnia paradoksalne, przypominać mogą o roli jaką historia sztuki przywiązuje do „narodowego" charakteru twórczości określonych malarzy – również w stosunku do artystów należących do awangardy i jej uniwersalistycznej narracji. Z drugiej strony analogie między pracami wspomnianych malarzy a sztuką polską czy środkowoeuropejską, są intrygujące. Nie chodzi tu o bezpośrednie związki, ale raczej o analogiczny sposób adaptacji osiągnięć paryskiej awangardy i łączenia ich z dziedzictwem indywidualnego „genius loci" i regionalną tradycją artystyczną. Tu widziałbym właśnie istnienie, przyjmując terminologię Andrzeja Turowskiego, „marginesów awangardy", krytykujących jednolitość dyskursu nowoczesności i pokazujących istnienie szeregu równoległych narracji, gdzie kontekst tego, co uznano za awangardowy kanon, jest tylko jednym z wielu.

Geografia sztuki początków nowoczesnej Europy okazuje się o wiele bardziej skomplikowana, niż chcieliby tego twórcy klasycznej historii sztuki awangardowej. Opiera się na całym szeregu powiązań, sieci, indywidualnych kontaktów, dzięki którym dochodzi do współpracy między środowiskami, które pozornie wydawać się mogły odległe i w analogiczny sposób zdominowane przez artystyczne centra. Świadczyć może o tym właśnie twórczość żydowsko-polskiej awangardy w Londynie. Nie było to zjawisko akcydentalne, ale pojawiło się w określonym kontekście historycznym. Dla młodych artystów z odległej części Europy wzorem i mentorem mógł być Jacob Epstein, urodzony w Nowym Jorku w rodzinie polsko-żydowskiej, od 1905 roku mieszkający w Wielkiej Brytanii, jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy brytyjskiej awangardy, który odnosił znaczące sukcesy w Londynie już od 1907 roku[17]. Wolmark przyjaźnił się blisko z innym awangardowym rzeźbiarzem brytyjskim Henri Gaudier-Brzeska i jego towarzyszką Zofią Brzeską. Do spotkania w Londynie doszło również dzięki wspólnym polskim korzeniom, dzięki czemu Brzeska i Wolmark bardzo szybko nawiązali przyjacielskie kontakty; do ich kręgu towarzyskiego należał też inny malarz i rysownik Horacy Brodzki urodzony w Melbourne, ale wystawiający przed I wojną światową w Warszawie na wystawie nowoczesnego malarstwa scenicznego w TZSP w 1913 roku jako reprezentant środowiska londyńskiego (wraz z Wolmarkiem, Albertem Rothensteinem i Edwardem Gordonem Craigiem) oraz w Salonie Artystycznym w Galerii Luksenburga w 1914[18]. Jak pisze Jerzy Malinowski, Gaudier na rysunku ofiarowanym Brodzkiemu zamieścił dedykację po polsku[19]. Z kolei z Gertlerem blisko przyjaźniła się, pochodząca z Nowej Zelandii, poetka Katherine Mansfield, bywalczyni Bloomsbury, która w młodości związana z polskim literatem Florianem Sobieniowskim, zafascynowała się Wyspiańskim i napisała w 1909 roku na jego cześć entuzjastycz-

15 Ch. Harrison, op. cit., s. 152.

16 R. Cork, *David Bomberg*, hasło [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, London, New York 1998, s. 293-294.

17 O brytyjskiej awangardzie XX wieku por. *Blast to freeze: britische Kunst im 20. Jahrhundert*, katalog wystawy Kunstmuseum Wolfsburg, red. H. M. Hughes, G. van Tuyl, Ostfildern-Ruit 2002.

18 Por. J. Malinowski, op. cit., s. 230 i 234. Por. też E. Silber, *Three portraits and a friendship: Wolmark and Gaudier-Brzeska*, [w:] *Rediscovering Wolmark....*, s. 26.

19 J. Malinowski, op. cit., s. 234 .

ny hymn[20]. Ale być może najbardziej niezwykły dowód kontaktów polsko-brytyjskich w kręgach brytyjskiej awangardy to tkanina i uszyta z niej kamizelka, znajdująca się dziś w kolekcji Victoria & Albert Museum w Londynie, a zaprojektowana przez wspomnianego Rogera Fry, artystę i teoretyka londyńskiej awangardy. Fry zaprojektował ją w 1912 roku i zatytułował *Cracow*. W tym okresie artysta pracował nad organizacją stowarzyszenia projektantów „Omega", wzorowanym na tradycji warsztatów Arts & Crafts Movement, które działało w latach 1913-1919. W projektach mebli, tkanin, czy aranżacji wnętrz artyści „Omegi", m.in. Vanessa Bell, Duncan Grant i Henry Gaudier-Brzeska wykorzystywali nasycone barwy i abstrakcyjne formy, nawiązując do współczesnego malarstwa i rzeźby awangardowej, stąd też powszechnie postrzegani byli jako przedstawiciele awangardowego rzemiosła artystycznego. Według skąpych informacji posiadanych przez Victoria & Albert Museum, wiemy iż tkanina *Cracow* była sprzedawana za pośrednictwem „Omegi" w 1913 roku jako bardzo wytrzymała i nadająca się do obić meblowych[21]. O wiele bardziej intrygujący jest jednak, jak sądzę, ewidentny stylistyczny związek między projektem Fry, a współczesną twórczością przyszłych członków „Warsztatów Krakowskich", zwłaszcza Józefa Czajkowskiego. Biorąc pod uwagę pokrewieństwo ideowe Omegi i Warsztatów Krakowskich, jak również kontakty jakie Kraków, głównie dzięki Jerzemu Warchałowskiemu i Muzeum Techniczo-Przemysłowemu, posiadał wtedy w Europie, znajomość twórczości krakowskiej i inspirowanie się nią w kręgu Rogera Fry nie musi wcale dziwić[22].

20 S. MacDougall, *Mark Gertler*, op. cit., passim. Por. też A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 320-321.

21 Informacja uzyskana od Sue Prichard, kuratora w Contemporary Textiles Department w Victoria & Albert Museum. Reprodukcja tkaniny [w:] *Bloomsbury. The artists, authors and designers by themselves*, red. G. Naylor, Hong Kong 1990, s. 211.

22 O kontaktach środowiska krakowskiego z Wielką Brytanią por. A. Szczerski, op. cit., s. 222-238.

SUMMARY
British avant-garde and Polish contexts

Geography of the early avant-garde art is based on polycentric networks and intense artistic exchange between various regional centers, which goes beyond the traditional model of dominant center vs. backward provinces. So is the case of British avant-garde, co-founded by immigrants of Jewish origin from Central Europe, including Poland. Alfred Wolmark, born in Warsaw, is known as pioneer of British modernism in painting, particularly thanks to his Fauvist works in the 1910s. His farewell with Victorian art however began c. 1903-1905, when he stayed in Kraków and possibly was influenced by local school of impressionist landscape painting. Among artists of the next generation one could mention four painters, graduates of the Slade School of Art, known as „the Whitechapel Boys": Bernard Meninsky, Jacob Kramer, Mark Gertler and David Bomberg. Although they were all born in Britain (except Kramer) and belonged to the elite of British society, their art has been perceived by art historians as having unique features (e.g. robust energy, sensuality) caused by artists' Polish-Jewish roots. The principal sculptor of London avant-garde Jacob Epstein, came from Polish-Jewish family in New York and Henri Gaudier-Brzeska, befriended with Alfred Wolmark, shared his life with Polish writer and poet Zofia Brzeska. Mark Gerlter was on friendly terms with New Zeeland/British poet Katherine Mansfield, admirer of Stanisław Wyspiański' art. A further Polish context of the early British avant-garde one should single out fabric „Cracow", designed by Roger Fry for the „Omega Workshops" (1912), which shows affinities with contemporary design in Kraków, in particular with Józef Czajkowski's work. The fabric might illustrate how close were the contacts between Polish and British champions of the early 20th century design revival.

XXI

Piotr Dąbrowski

Rok Titanica. Recepcja postaw awangardowych w polskiej krytyce artystycznej po roku 1905

W jednej z pierwszych scen megaprodukcji „Titanic" Jamesa Camerona, główna bohaterka w kabinie urządzonej z przepychem II Cesarstwa, na wybitej pluszem kanapie o złoconych poręczach, rozstawia zakupione w Europie obrazy – dzieła kubistów i fowistów. Jakkolwiek scena ta jest całkowitą fikcją, mogłaby zdarzyć się w rzeczywistości. W 1912 roku, gdy Titanic wypływał w swój pierwszy, a zarazem ostatni rejs, w jednym miejscu spotkać mogły się dziewczyna w kapeluszu ozdobionym piórami, wybujałe w swych dekoracjach wnętrze i surowe w charakterze płótna, zacierając na moment granicę między dwoma światami – światami dwóch odrębnych estetyk. Skoro połączenie takie w nas, obserwujących ową scenę z fotela w nowoczesnym multipleksie, wzbudzić może zadziwienie, jak wielkie zadziwienie wzbudzać musiało u współczesnych.

Ramy niniejszego referatu nie zezwalają z pewnością na przeprowadzenie żadnej analizy mogącej stanowić jakąkolwiek skończoną całość. Pragnąłbym raczej zasygnalizować pojawianie się elementów, które świadczą o wyodrębnianiu się czegoś, co można nazwać umownie „nowoczesną świadomością" czy też „świadomością nowoczesności". Ufając, że elementy te nie są jedynie wyróżnikami mogącymi ułatwić wyznaczenie cezury między tym co dawne a tym co nowe, ale stanowią także podwalinę, której wpływ w polskiej krytyce i myśli o sztuce zachował swą czytelność do końca lat 30. XX w.

Ugruntowująca się na przełomie wieku XIX i XX nowa postawa estetyczna, wykraczająca poza schemat realistyczno-romantyczny, wymuszała przemianę w zakresie najbardziej podstawowych zasad zarówno kreacji dzieła jak i jego odbioru. Stąd pojawiająca się konieczność egzegezy poszczególnych elementów przedstawień, ich wzajemnego stosunku względem siebie w obrębie pojedynczego dzieła, jak również nadrzędnej koncepcji, którą posługiwali się twórcy.

W roku 1912, roku Titanica, Alfred Lauterbach opublikował w „Museionie" swoją rozprawę *Sztuka i metafizyka (Szkic do teorii sztuki)*[1].

„Świat sztuki jest światem wyobraźni i nie zna granic prócz tych, które artysta sam sobie narzuca. Wyobraźnia nigdy nie daje oddzielić się wyraźnie od momentu wiary"[2] - czytając te pierwsze zdania artykułu Lauterbacha, moglibyśmy uznać je za zwięzłe podsumowanie przekonań twórców i teoretyków sztuki końca XIX wieku. Jakie zaskoczenie budzi w nas rozwinięcie tej wstępnej tezy, zapowiadające przemianę w sposobie już nie tylko odbioru pojedynczych dzieł, ale pojmowania

1 A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka (szkic do teorii sztuki)*, „Museion" 1912, nr 7 i nr 8.

Zdecydowałem się otworzyć referat artykułem Lauterbacha, gdyż oprócz tego, że pretenduje on do roli sumarycznej teorii twórczości (a analiza źródeł i mechanizmu tworzenia zwrotnie określa przecież dopuszczalny sposób interpretacji dzieła, co wydaje się szczególnie istotne przy badaniach krytyki artystycznej), wyznacza zestaw problemów, które dyskutowane będą zarówno przez krytyków, badaczy jak i twórców nieomal do końca trzeciej dekady XX wieku. Poza tym poprzez odwołania do nowych prądów filozoficznych i poszerzenie aparatu badawczego, głównie w oparciu o osiągnięcia psychologii i socjologii, wytwarza się nowa jakość wywodu, różna zdecydowanie od podobnych prac pochodzących z końca i przełomu wieku XIX i XX.

Artykuł ten stanowi także doskonałą podstawę do prześledzenia poglądów samego Lauterbacha – rezygnacji z niektórych tez a pogłębiania innych, włączania coraz to nowych zjawisk w obszar zainteresowań, czy wreszcie udział w dyskusji na temat metod badawczych historii sztuki. Warto porównać *Sztukę i metafizykę* chociażby z takimi pracami Lauterbacha, jak: *O metodzie historii sztuki*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki" 1920, t. II, s. 350-380; *Kultura a forma*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki" 1921, t.II, nr 6, s. 427-430; *O dawnym i nowym stosunku do sztuki*, [w:] A. Lauterbach, *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, s. 23-31.

2 A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka (szkic do teorii sztuki)*, „Museion" 1912, nr 7, s. 55.

samej istoty sztuki. Lauterbachowska wyobraźnia to nie samoistna wartość, ale proces psychiczny. Uwzględnienie jej pozycji, jako niezbędnego elementu aktu artystycznego, przeciwstawia w pierwszej kolejności sam ten akt wszelkim działaniom mającym za cel, wyłącznie powielenie wycinków rzeczywistości. Kryterium wyobraźni oddziela zatem naśladownictwo od kreacji:

„Artysta naturalistyczny – pisze Lauterbach - to *Contradictio in adjectio*. Służąc jakoby >>sprawie natury<<, a nie prawdzie swojej psychiki, tworzy sztukę martwą, a raczej pozór sztuki. Ściśle mówiąc, nie tworzy wcale, skoro dzieła swego nie warunkuje subiektywną wyobraźnią" [3].

Pogląd ten pozornie nie wychodzi poza młodopolską negację zasad sztuki związanej z realizmem i naturalizmem. Jednak przesunięcie naczelnej siły sprawczej - wyobraźni, ku płaszczyźnie psychologicznej pociąga za sobą pewne konsekwencje. Pierwszą z nich jest uwolnienie procesu twórczego spod władzy sądów estetycznych stawianych a priori:

„Ponieważ – powiada Lauterbach - nie istnieje żadna psychika a priori, gotowa zamknięta i skończona, i ponieważ żadna z góry powzięta myślowa norma i kategoria nie może wydać absolutnie pewnego sądu, jako że będąc tylko formą myślenia, nie dochodzi do istotnej transcendencji sztuki" [4].

Pozwala nam to przejść do drugiej konsekwencji i pytania czy owa „istotna transcendencja" jest wartością metafizyczną w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia. Jednak i tu czeka nas niespodzianka, jako że:

„Dedukcja sztuki z metafizyki bywa zawsze zawodna" i dlatego: „sądzimy, że należy doszukiwać się w samej sztuce wartości poznawczych, nie stawiając z góry żadnych metafizycznych postulatów. Poprzeć powyższe stanowisko można tylko psychologią twórczości" [5].

To założenie wydaje się być istotne przy próbie odczytania tworzącego się schematu zależności między dziełem, aktem tworzenia i twórcą, którym można by posłużyć się przy próbie oceny dzieła sztuki.

Lauterbach uważał za podstawowy moment wszelkiej twórczości wyobraźnię, której przyczynowość osobista jest wartością aksjomatyczną, dzięki której tak samo pewny staje się indywidualizm i relatywizm poszczególnych dzieł sztuki. Zaś za najbardziej pierwotny element wyobraźni, uznawał chwilę natchnienia, opisując ją jako moment, w którym „ujawnia się jakaś siła stojąca ponad świadomością, działająca przez indywiduum, ale właściwie mu obca" [6]. Tą siłą, a zarazem sferą, do której odwoływać miała się na nowo zdefiniowana metafizyka, była, według autora, podświadomość.

Jednocześnie Lauterbach zastrzegał, iż samo podświadome natchnienie nie prowadzi ku skończonemu dziełu. Niezbędny w procesie kreacji stał się aspekt intelektualny, porządkujący chaotyczny półprodukt zaistniały na poziomie podświadomym [7].

---

3 Ibidem, s. 55-56.

4 Lauterbach dochodzi do tego wniosku poddając krytyce kantowską teorię sądu estetycznego, zarzucając jej niekonsekwencję tkwiącą w niemożności pogodzenia subiektywizmu takiego sądu a jego apriorycznością wynikającą z >>Urteilskraft<< (władzy sądzenia). Do uczytelnienia tego poglądu możemy posłużyć się komentarzem autorstwa W. Stróżewskiego: „Kant stwierdził, że sąd estetyczny nie jest sądem poznawczym, nie odnosi się bowiem za pomocą intelektu do przedmiotu, celem uzyskania poznania >>...lecz z pomocą wyobraźni (być może wiążącej się z intelektem) do podmiotu oraz jego uczucia rozkoszy albo przykrości.<< Stąd racja determinująca ten sąd może być tylko subiektywna." W. Stróżewski, *Istnienie i piękno*, „Alma Mater" 2002, nr 42; Patrz w tym samym artykule na temat współzależności elementów subiektywnych i obiektywnych w kantowskiej teorii sądów i przeżyć estetycznych.

5 Ibidem, s. 57.

6 Ibidem, s. 58.

7 Z całą pewnością nie mamy tu jeszcze do czynienia z zyskującą popularność w latach dwudziestych skłonnością do dostrzegania w akcie twórczym procesu zdominowanego czynnikiem intelektualnym. Dla Lauterbacha „kształt sztuki zawierający treść" zjawia się nagle dzięki intuicji, czynnik intelektualny natomiast kieruje stroną techniczną.

Warto zauważyć, że pojęcie „intelektualizacja" zdecydowanie inaczej rozumiane jest w tym samym czasie przez, piętnującego ową tendencję, Adolfa Baslera. Krytyk określał nim wybór gotowych elementów ze zbioru dostępnych stylistyk, poddawanych następnie bliżej nieokreślonej kompilacji: „Co jednak najbardziej cechuje współczesną sztukę, to zbytni intelektualizm. I stąd pochodzi zatrważające pomieszanie rodzajów. Spopularyzowanie i uprzystępnienie przez archeologię pomników sztuki wszechświatowej i dążność równoczesna do retrospektywnego ogarnienia wszystkich wielkich stylów historycznych wywołały łatwość przyswajania sobie największych form bez koniecznych ku temu potrzeb. Stało się to poniekąd rozrywką intelektualną, bynajmniej nie wypływającą z konieczności twórczej" A. Basler, *Refleksje o współczesnej sztuce w salonach paryskich*, „Museion" 1911, nr

Wyeksponowana równowaga w kształtowaniu wypowiedzi artystycznej między pierwiastkiem intelektualnym i metafizycznym - opartym na podświadomych mechanizmach psychicznych, przeciwstawiona została postawie poszukującej doskonałości artystycznej jedynie w spontanicznym przeżyciu estetycznym. Przeżyciu, które stanowi bodziec na tyle silny, iż pozwala sprowadzić pojmowanie twórczości jedynie do pozostającego poza obszarem kontrolowanym przez umysł pasma - co przenosi sztukę w obszar mistyczny, czyniąc z artysty bierne medium pośredniczące w procesie postaciowania się form idealnych (jakkolwiek Lauterbach istnienia takich form nie wyklucza). „Tylko brak naukowych nawyknień w myśleniu może stawiać sztukę poza człowiekiem i identyfikować twórczość artystyczną z mistycznym objawieniem boga - Piękna"[8] – twierdził Lauterbach.

Cofnijmy się nieco w czasie i spójrzmy na programowy artykuł zamieszczony w pierwszym numerze „Chimery", określający zadania, które stawia sobie pismo w dziedzinie krytyki artystycznej[9]. Początkowa część artykułu wydaje się być zbieżna z poglądami Lauterbacha, jednak tylko do momentu, w którym pojawia się charakterystyka cech aktu twórczego. Czytamy w „Chimerze":

„I sztuki plastyczne zatem, podobnie jak muzyka lub poezja, o tyle tylko są twórcze, o ile zdołają wzbudzić w nas, bądź świadome, bądź instynktowne, poczucie nierozerwalnej istoty bytu, nieskończoności, absolutu" i dalej: „piękno jest objawieniem się istoty rzeczy w materialnej ich formie, wcieleniem Idei, Słowa w formach natury, manifestacją nieskończoności w skończoności; [...] celem sztuki jest realizacja tego Piękna, albo – jak subiektywniej to objaśniają Barlet i Lejay - rozbudzenie przez wrażenia rzeczywistości wszystkich wzruszeń duszy, rozżarzenie, rozentuzjazmowanie i w końcu porwanie jej ku wzniosłym szczytom Idei"[10].

Należy zapytać, czy negatywne stanowisko Lauterbacha wobec wybujałego mistycyzmu artystycznego jest jednocześnie wczesną krytyką formacji młodopolskiej? Zapewne. Analizowany artykuł z 1912 roku zawiera bezpośrednie odniesienie do adresata, którym są bohaterowie *Próchna* Wacława Berenta - reprezentanci poprzedniego pokolenia, charakteryzowani poprzez pryzmat owego mistycznego zapomnienia się.

„Mistycyzm nasz – uważał Lauterbach – to bezsilne wyczekiwanie objawień. Ostatnie pokolenie doszło do sztuki przez ucieczkę od życia; uwierzyło, że sztuka stoi poza życiem i że w niej jest rzeczywistość. Ze sztuki uczynili bałwochwalstwo, bożka swego wynieśli na piedestał, bijąc czołem tak długo aż rozpadnie się w proch"[11].

Widać zatem że, studium Lauterbacha nie przynależy już do świata kanonów artystycznych XIX wieku, jak mogliśmy mniemać, czytając pierwszy jego akapit, a otwiera okres zupełnie nowy. Dokonuje przejścia od postrzegania sztuki bądź to jako wyrazu wirtuozerii technicznej (realizm, naturalizm, impresjonizm), bądź ponadegzystencjalnej, deifikowanej wartości absolutnej (symbolizm, Młoda Polska), ku sztuce pełniącej rolę „narzędzia psychicznej twórczości człowieka." Absolut opuścił tym samym Parnas i rozpływając się w panteistycznym procesie, mieszcząc się „ostatecznie wszędzie, nawet w naszym ciele i w naszych codziennych przeżyciach, nie tylko w chwilach >>mistycznych objawień<<"[12].

7-8, s. 87.

8 A. Lauterbach, op. cit., s. 65-66.

9 Artykuł ten opiera się w znacznym stopniu na polemice z koncepcją krytyki uprawianej przez Stanisława Witkiewicza. Znamienna wydaje się zawarta w nim negacja zasadności propagowanej przez krąg „Wędrowca" idei, według której w sztuce, zwłaszcza w malarstwie, nie jest istotne „co, a jedynie w jaki sposób" się maluje.

10 „Chimera" 1901, t. I, z. 1, s. 157-161.

Prawdopodobnie krańcowym objawem polskiej estetyki idealistycznej przełomu XIX i XX w. jest, wyłożona w manifeście *Confiteor* doktryna Stanisława Przybyszewskiego: „sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym od czasu ani od przestrzeni[...] Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną ludzką siłą". S. Przybyszewski *Confiteor*, „Życie" 1899, nr 1, s. 1-4.

11 A. Lauterbach, op. cit., s. 66.

12 Należy jednak zauważyć, że autor niebezpiecznie balansował w swej teorii między psychologizmem a mistycyzmem. Twierdził na przykład, że: „artysta w momencie twórczym opętany jest przez wizje, nie przez myśli i pojęcia".

Na mechanizm wiążący proces formowania się artystycznej awangardy XX wieku z kryzysem pozycji zajmowanej przez artystę i racjonalizacją wartości estetycznych uwagę zwrócił P. Bürger w *Theorie der Avant-garde*, Franfurt am. M. 1974. Tak pogląd Bürgera rekapitulował S. Morawski: „koncepcja >>sztuki dla sztuki<< była pierwszym widomym symptomem kryzysowej sytuacji

Zauważyć należy także, że Lauterbach zamyka dyktat Schopenhauera na rzecz Bergsona[13], albowiem jeżeli zarówno proces tworzenia, jaki i odbioru sztuki, co najmniej w połowie zależny jest od czynnika tak nieobiektywnego jak nasza psychika, skazany zostaje na poznanie drogą pozarozumową, na której „intuicja jako ośrodek procesu i myśli, jako świadomość czynu"[14] staje się niezbędna.

Jeżeli zatem intuicja, a nie dedukcja, bądź objawienie w ekstazie, staje się narzędziem poznawczym, czy istnieją jakieś wartości obiektywne mogące być pomocnymi w poznaniu bądź też ocenie dzieła? Tak, wartością taką jest samo dzieło sztuki[15].

„Dzieło sztuki jest niepodzielne, dlatego przekonywa nas bez argumentów – powiada Lauterbach – prawdę swoją narzuca nam a priori. Wewnętrzna konieczność i logika dzieła jest wystarczającym probierzem jego wartości, pomimo wszelkich odskoków od rzeczywistystości"[16].

Wydaje się zasadnym sąd, iż odbiorca, który już na przednówku nowoczesności nie zaakceptował tej prawdy, został oddzielony murem ignorancji od świata nowych form intensywnie zaludniających obszary sztuki, która coraz chętniej posługiwała się umownym znakiem wizualnym, podporządkowanym nadrzędnej idei obrazu. Jak pisali Gleizes i Metzinger w doktrynalnej pracy „Du Cubisme":

„Jakość formy to suma niezmierzona powinowactw przeczuwanych pomiędzy zjawiskiem widzialnym i dążnością umysłu artysty. [...] Zadaniem przeto artysty jest zawrzeć tę jakość kształtu w znaku mogącym poruszyć widza"[17].

Do znaku o różnym stopniu skomplikowania sprowadzić zatem należało wszelkiego rodzaju refleksję snutą przez artystę – od niewykraczającej poza funkcję studialną martwej natury, po skomplikowane wartości metafizyczne – wszystko to mogło przecież potencjalnie stanowić obiekt zainteresowania twórców. Znak wizualny, niezależnie od przyjętej konwencji stylistycznej, wprowadzić należało w przestrzeń obrazu. Twór czysto mentalny, jakim była idea znaku, przeobrazić musiała się w kształt rzutowany na dwuwymiarową powierzchnię płótna, przechodząc ze sfery wyobrażeniowej w przestrzeń fizyczną podlegającą prawom geometrii i optyki. Powstały już znak w pierwszej kolejności musiał być postrzegany poprzez reguły rządzące tymi dwiema dziedzinami (co nie wykluczało możliwych odwołań pozaopisowych, sięgających znaczeń wręcz mistycznych, jak miało to miejsce u Kandinsky'ego, Mondriana, Miro czy w kubizmie hermetycznym). P. Francastel w swojej pracy

artysty. Celne jest - związane z powyższą tezą - stwierdzenie, że wykruszaniu się ulega powoli sakralno-kapłańska pozycja wartości estetycznych." S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX w.)*, [w:] S. Morawski, *Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 252.

W latach 30. podjęte zostaną próby obiektywizacji opisu przeżycia estetycznego. Za jedną z najbardziej radykalnych uznać należy matematyczną koncepcję G. Birkhoffa (G. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts, 1933), który zaproponował wyprowadzenie wartości liczbowej dla miary estetycznej według ogólnego wzoru M = O/C, gdzie „M" oznacza miarę estetyczną, „O" uporządkowanie przedmiotu estetycznego, „C" złożoność przedmiotu estetycznego. Szerzej na temat teorii Birkhoffa patrz E. Grabska, A. Polarska, *Rola komputera w estetycznej ocenie kształtów*, „Informatyka" 1991, nr 6, s. 17-20.

13 Lauterbach, mówiąc o intuicji odwołał się, oprócz Bergsona, do prac Benedetto Croce. Jednak zdecydowanie popularniejszy w tym czasie, również na gruncie polskim, wydaje się być program tego pierwszego. Patrz m. in.: B. Biegaleisen, *Wpływ filozofii Bergsona na współczesną literaturę francuską*, „Sfinks" 1912, t. XVIII, s. 240-256; E. Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, „Museion" 1913, nr 1, s.60-76; K. Błeszyński, *Myśl filozoficzna*, „Krytyka" 1913, t. XXXVIII, s. 39-45; o związku futuryzmu z bergsonizmem pisze A. Kołtoński, *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym*, „Krytyka" 1914, nr XII, s.355.

14 A. Lauterbach, op. cit., s. 71.

15 Przekonanie o konieczności powrotu do analizy wartości czysto artystycznych i indywidualnych, stanie się przyczyną sformułowania przez Lauterbacha krytyki metod badawczych historii sztuki bazujących, na spuściźnie naukowej XIX wieku - zwłaszcza na realizmie historycznym. Lauterbach na początku lat 20. skłaniać się będzie ku teorii woli twórczej A. Riegla oraz koncepcji W. Worringera, które jednak będzie postulował połączyć z analizami czysto psychologicznymi, czego wynikiem stać by się miało „uznanie odmiennej estetyki dla każdego stylu, nawet dla każdej wielkiej indywidualności artystycznej, co w konsekwencji prowadzi do pluralizmu." A. Lauterbach, *O metodzie historii sztuki*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki" 1920, t. II, s. 350-380.

16 Z. Pronaszko, formułując program Ekspresjonistów Polskich, napisze wprost, że „malarstwo nie może być >>powrotem do natury<<, malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu." *O ekspresjonizmie*, „Maski" 1918, nr 1, s. 15.

17 Cyt. za: Z. Lubicz-Zaleski, *Sztuki plastyczne („Kubizm" i artyści polscy w Salonie Niezależnych w Paryżu)*, „Museion" 1913, z. V, s. 75-76.

Socjologia sztuki[18] wyeksponował problem metamorfozy przestrzeni przedstawionej i jej kluczowego znaczenia dla malarstwa drugiej połowy XIX wieku. Według badacza impresjonizm jako pierwszy zanegował zasadę perspektywy zbieżnej, dominującej całe malarstwo nowożytne. Wraz z zaniechaniem kształtowania świata obrazów na podobieństwo dekoracji wypełniających pudełkową scenę teatralną zakończyło się przedstawienie, czy raczej przedstawianie – swoiste imitatio mundi. Nowa interpretacja przestrzeni obrazu doczekała się najistotniejszego rozwinięcia w znamiennych słowach Cézanne'a – „Wszystko modeluje się w naturze sferycznie, stożkowato lub cylindrycznie. Nauczyć się tylko trzeba malować na tych najprostszych figurach, a z łatwością urzeczywistni się już potem, wszystko, co się tylko zechce"[19]. Zatem akceptacja autonomii obrazu pociągała za sobą konieczność zrozumienia prawideł rządzących jego przestrzenią. Jak wiemy jedynie części krytyków to się udało.

Interesującą analizę geometrii przedstawionej, odnajdujemy w artykule Zygmunta Lubicz - Zaleskiego opublikowanym w 1913 roku w „Museionie", a dotyczącym w głównie kubizmu. Koncepcje geometrii obrazu traktował Zaleski jako kluczowe zagadnienie charakteryzujące nowy kierunek.

„Chodzi mianowicie o przestrzeń w obrazie – pisał krytyk - o pokazanie objętości i bryły na powierzchni płaskiej, jaką rozporządza malarz. Analizując pojęcie przestrzeni geometrycznej i przestrzeni wzrokowej przychodzą kubiści do przekonania, że perspektywa nie jest zdolna >>do obudzenia pojęcia głębi<<, [...] Zagadnienie: - jak, poza środkami perspektywy linearnej, wyrazić na płaszczyźnie bryłę, jej objętość, ciężar i ruch, czyli wartość statyczną i (w mniejszym stopniu) kinetyczną kształtu – zagadnienie to stanowi centralny problem malarski kubizmu. Rozwiązań tego problemu szukają kubiści w konstrukcji geometrycznej, w metodach geometrii rzutowej, w wykreślaniu profilów i przekrojów w specjalnym akcentowaniu i powtarzaniu konturu formy uprzywilejowanej i wreszcie - w uzależnieniu radykalnym wartości kolorystycznych od strefy >>plastycznej<<, czyli ściślej mówiąc od pierwiastków tektonicznych i konstrukcyjnych obrazu"[20].Stając przed obrazem Gleizesa, Zaleski dostrzegł różnicę między nowożytną koncepcją obrazu stanowiącego niejako okno na świat a zasadami nowej przestrzeni malarskiej[21]. Swoje odkrycie opisał następująco:

„Lepiej mi poszło z *Graczami w piłkę nożną* Gleizesa. Ruch biegnącego gracza wydał mi się zdecydowany i mocny w ujęciu. Co więcej – stojąc przed tym obrazem, zacząłem zdawać sobie sprawę bardziej konkretnie na czym polegają usiłowania kubistów w zakresie problemu >>przestrzeni malarskiej<<. Otóż, jeśli obraz rysowany według zasad perspektywy linijnej, na ogół biorąc – daje wrażenie okna wybitego w płaszczyźnie ramy, okna, przez które widz ogląda szmat rzeczywistości malarskiej – to w dziełach typowych kubistów – obraz zdaje się być ścianą, do której przytwierdzone zostały ciężkie, zawsze wypukłe – złomy rzeczywistości plastycznej"[22].

Modyfikację przestrzeni, za naczelny problem współczesnej mu sztuki, uważał także Adolf Basler. Zauważona przez krytyka powszechność eksperymentów z geometrią obrazu doprowadziła go do wniosku, iż na tej właśnie podstawie wzrastał nowy styl:

„to nowa programatycznie ujęta estetyka. Można tedy mówić bez przesady o tendencji do powszechnego stylu europejskiego. [...] Jesteśmy świadkami narodzin stylu równie ogólnego,

18 Wyd. polskie P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo, Warszawa 1973.*

19 wg *Głosy o sztuce, Paul Cezanne, Z listów do Emila Bernard'a*, „Museion" 1911, z. VII-VIII, s. 83.

20 Z. Lubicz- Zaleski, op. cit., s. 76-77.

21 Możliwość porzucenia tradycji kształtowania obrazu na podobieństwo „okna" lub „sceny", tym razem w kontekście koncepcji futurystów, zawiera recenzja londyńskiej wystawy grupy, autorstwa Tadeusza Nalepińskiego: „Zgoda na to, że wyrąbana przestrzeń okna, jako brutalnie narzucony kompozycji artysty przymus zewnętrzny, nie powinna go obowiązywać do zacieśnienia swej wizji wewnętrznej (o ile ją ma) w ramach oczywistości, czyli w tym, co wzrokowi jego podpada. Pozostawimy tę smutną konieczność scenie, lecz nie indywidualnej woli wizjonera-malarza." Nalepiński, mimo częściowej zgody na odejście od tradycji, uważa jednak, iż eksperyment z geometrią obrazu nakładając się na inne postulowane przez futurystów modyfikacje – analizę ruchu, analizę cech emocjonalnych, rozwinięcia kształtów zgodnie z wewnętrznymi cechami przedmiotów itd. – na skutek równouprawnienia każdego z tych elementów, może być trudny do skutecznego zastosowania w praktyce malarskiej. T. Nalepiński, *Wystawa Futurystów*, „Sfinks" 1912, t. XVIII, s. 108.

22 Z. Lubicz-Zaleski, op. cit., s. 79.

jak gotyk i tak samo jak gotyk, zrodzonego we Francji, ogarniającego wszystkie kraje cywilizowane, różniczkującego się, stosującego wszędzie do miary, jaką mu geniusz rasy wykreśla"[23].

I to właśnie zakres przemian w kształtowaniu przestrzeni malarskiej posłużył autorowi do wyodrębnienia poszczególnych nurtów, w ramach zakładanego stylu powszechnego. Pierwsza grupa twórców wywodzi się, zdaniem Baslera, poprzez Deraina, od samego Cézanne'a. Łączy ich przede wszystkim „obchodzenie wzorem Cézanne'a mechanizmu perspektywy". Oni to właśnie „Dążą do większej powagi w ekspresji, do pewnej wprost monumentalności, komponując wzorem Cézanne'a obrazy jak widowisko, gdzie formy są rytmicznie spiętrzone"[24].

Grupę następną, której kierunek wytyczył Picasso, stanowili kubiści. Najmniejszą estymą darzy Basler przedstawicieli grupy trzeciej – futurystów, którzy obok rozwiązywania problemu przestrzeni usiłują wyrazić „współczynnik trwania, syntetyzując wszystkie wrażenia wzrokowe, otoczenie, dyslokacje, rozczłonkowanie przedmiotów", które „wpływają na siebie sąsiedztwem wzajemnym nie tylko przez światło, ale przez istne zmaganie się linii i płaszczyzn a podług tego, co nazywają futuryści >>transcendentalizmem fizycznym<< dążą ku nieskończoności przez swe linie – siły, których ciągłość wymierza intuicja artysty"[25].

W artykule *Stare i nowe konwencje w malarstwie*, opublikowanym w „Krytyce" w 1913 roku opisując drogę twórczą Picassa, Basler zauważał gatunkową zmianę w zmaganiu się z płaszczyzną obrazu. Przywołał twórczość Matisse'a z jego usiłowaniem syntezy form „zredukowanych – jak pisał - tylko do swych funkcji". Zauważał jednak, że Matisse jedynie „traktował płaszczyznę jak płaski ornament." Co zapewne rozumieć można szerzej – jako odniesienie do koncepcji powrotu do obrazu jako przedmiotu dwuwymiarowego, z którą zmierzyli się prócz Matisse'a: Gauguin i Denis. Picasso, a z nim cały kubizm szli według krytyka o wiele dalej:

„Nie przez mechanikę perspektywy, ale przez dynamizm form projektowanych na płaszczyznę daje on (Picasso) wyobrażenie funkcji kształtów w przestrzeni. Płaszczyzna nie jest u niego li tylko treściowym ornamentem, ale jest ona przede wszystkim wyobrażeniem funkcji form w przestrzeni uprzedmiotowionych przez najistotniejszą strukturę"[26].

W ocenie tej jednoznacznie zauważalne staje się wyjście w ocenie dzieła sztuki już nie tylko poza czynnik wirtuozerii technicznej czy aspekty narracyjno-literackie, ale poza samo traktowanie dzieła jako przedmiotu dekoracyjnego.

W tym miejscu, zwłaszcza w obliczu owej baslerowskiej „najistotniejszej struktury", narzuca się konieczność napomknięcia o problemie kształtowania się nowego języka krytyki.

Krytyk wszak nie może posłużyć się matematycznymi koordynatami punktów rozłożonych na płaszczyźnie. U odbiorcy posługującego się chętniej słowem niż liczbą przeobrażą się one z potencjalnych działań arytmetycznych w umowne pojęcia – słowne ekwiwalenty, intelektualne skróty. Podstawowa różnica tych dwóch możliwych opisów, a zarazem niedoskonałość dokonywanej translacji tkwi w braku ścisłych reguł, według których powinna zachodzić. Nieskończony zbiór liczb i działań próbuje opisać się skończonym, w granicach paradygmatu, zbiorem pojęć. Przy czym opis matematyczny miałby charakter czysto abstrakcyjny natomiast pojęciowy, ejdetyczny, w którym doświadczenia odbiorcy rzadko mogą pozostawać zbieżne z doświadczeniami twórcy. Jest to problem o tyle przecież istotny, że przyjęcie do wiadomości, bo niekoniecznie akceptacja, elementów doktrynalnych czy wręcz światopoglądowych artysty umożliwiałaby krytykom w dużym stopniu prawidłowe odczytanie, jeśli nie konkretnego dzieła, to chociaż intencji jego twórcy. Zatem na poziomie pojęciowym światopogląd twórcy musiał wzbogacić zaplecze krytyka, aby ten zrozumiał użyty kod, który przecież przestał być już kodem powszechnym, przekształcając się w strumień subkodów.

Kłopot z przeniesieniem na obszar werbalny wizualnych elementów artystycznych zauważył już Cezary Jellenta w swoim artykule *Futuryści – Dywizjoniści* z 1912 roku, opublikowanym w „Rydwanie", gdy zrezygnował z tradycyjne-

23 A. Basler, *Nowa sztuka*, „Museion" 1913, z. XII, s. 28.

24 Ibidem, s. 29.

25 Ibidem, s. 31

26 A. Basler, *Stare i nowe konwencje w malarstwie* cz. II, „Krytyka" 1913, t. XXXVIII, s. 260-271.

go opisu dzieł, uważając taką czynność za próbę „ujęcia najbardziej rozpętanego chaosu w geometryczne trójkąty lub kwadraty słowa"[27]. Zamiast tego przywołał opisy zaczerpnięte z katalogu. Gdy zdecydował się opisać samodzielnie wybrane dzieła, krytyk tworzy słowne mozaiki złożone z nazw rozpoznanych elementów: sylwetek, naczyń, owoców, fragmentów pejzażu, płatów światła, linii, kubów, trepanowanych głów, amputowanych członków. Bowiem siła malarstwa futurystycznego leży, zdaniem Jellenty, w idei odtworzenia niezwykłego tempa życia narzuconego przez nowoczesność, a nie w rewolucji wizualnej. Spośród cech formalnych aprobował te, które mógłby odnaleźć w dziełach tradycjonalnych – kolor, kompozycję barwną, liryzm, sugestię formy uzyskaną dzięki uproszczeniu.

Inaczej z futurystami radził sobie Tadeusz Nalepiński. Stając bezradnie wobec nowego oblicza malarstwa, chcąc ocenić prace nie tylko na podstawie gromkiego śmiechu publiczności i własnego osłupienia, sięgał do manifestu grupy, gdyż jak pisał:

„Wystawa cała [...] jest wybitnie programowa. Prócz słowa wstępnego i manifestu futurystycznego katalog zawiera szczegółowe nieraz komentarze filozoficzne do każdego obrazu. Przy takim stanie rzeczy niepodobna nie zapoznać się wprzód z dogmatami tej nowej grupy ikonoklastów. Wiedząc, czego chcą, można dokładniej ocenić, o ile im się udało cel osiągnąć"[28].

Ten prosty manewr będzie chętnie stosowany w przyszłości przez innych krytyków: nie znajdując punktów odniesienia dla oceny pewnych grup dzieł, będą posiłkować się doktryną i „rozliczać" twórców z wypełnienia lub niewypełnienia założeń programowych.

W przypadku cytowanego artykułu zapoznanie się z przesłankami ideowymi pozwalało krytykowi na dość swobodne poruszanie się w przestrzeni stanowiącej jeszcze przed momentem tajemniczy labirynt. Sprawnie odczytał *Taniec Pan-Pan w Monico* Severiniego, uważając go za najlepszy z wystawionych obrazów, a także *Ulicę wchodzącą do domu* Boccioniego. Przy *Pociągu w pełnym biegu* Russola pisał wręcz, że skojarzenie z pędem uzyskane dzięki liniom sił i diagonalnym rozjaśnieniom określającym rozbłyski świateł jadącego pociągu jest na tyle jednoznaczne, że nie wymaga sięgania po opis zawarty w katalogu. Częściowo absorbował także terminologię grupy – nazywa zauważone na obrazach linie sił, synchronistyczne emocje, ruch ciała w przestrzeni, linie kierunku, sporadycznie w miejscach opisu rezygnował z odwołań do realnych przedmiotów, wprowadzając określenia neutralne, takie jak masa, forma geometryczna, ostrokątna ława.

Na zakończenie, dla dopełnienia obrazu, pozwolę sobie zacytować wrażenia Marcina Samlickiego z paryskiej wystawy La Section D'or, opublikowane w „Rydwanie" w październiku 1912 roku, będące według mnie doskonałą ilustracją braku korelacji między intencjami artysty a świadomością krytyka:

„Jestem zamknięty i siedzę w kalejdoskopie. Złośliwy Demon, jaki się przyśnił Goyi, obraca mną gwałtownie. Świadomości resztka stwierdza, iż mam wysoką gorączkę: zapewnem zamknięty w szpitalu dla obłąkanych niemych – bo widzę ruchy i barwy a nie słyszę głosów. A może straciłem słuch? Nie, wszakże słyszę wypowiedziane przez Demona jakieś nazwiska. Oczy mam z rozpryśniętego na atomy szkła, przez każdy widzę co innego – przez wszystkie – nic. Picabia anonsuje chichotem ... *La Procession, Musique de procession, Danses a'la source. Souvenirs de musée* ... trzęsienie ziemi – wali się parkiet podłogi stojącej prostopadle – Léger – *Etude, Esquisse pour un tableau* ... człowiek zamieniony w garnki – lub garnki zamienione w człowieka. Gris ... *Toile Nr 18-29.* Walcownie i szmelcownie z ludzi. Toaleta ... w niej kawał rzeczywistego lustra i oryginalne nalepione etykiety z pudru i pasty na buty.
Na bok! Wali się z klocków Richtera prastara katedra Dumonta. Dies irae et clamitatis... Panie – Panie czemuś mnie opuścił! [...]
Duchamps Marcel *La Roi et la Reine entourés de nus vites. Nu descendant un escalier. La Roi et la Reine traversés par des nus vites* – Sprzed epoki kamiennej, naszyjniki wielkoludów z nanizanych naszych łopat, taczek i wideł.
Metzinger *Nr 112-123* atmosfera pełna księżyców, słońc, trójkątów kabalistycznych – klocałki rozłupane – trójprzenikająca trimurti – twarz o kości policzkowej jak ostroga kolczastej.[...]

27 C. Jellenta, *Futuryści – Dywizjoniści*, „Rydwan" 1912, nr 5, s. 179.

28 T. Nalepiński, op. cit., s. 104.

Drzeworyty płótna, gobeliny płótna – moskiewskie bohomazy u katorżników – prawnuki Kaina – nie – Henryka Rousseau.
Uciekam... Zatrzymuję się, bo...
Ha, ha, ha ... nie bój się, nie wydaje złej woni, lubo tak podobne do ... to Archipenko: *Statuette en ciment*. Doskonała sztuka – gdy bierzesz iluzję za rzeczywistość.
Śmiech wokół słyszę: Linie, barwy, tańczą, wirują – kolory krzyczą – wzrok mój tępieje – ciemno – jeszcze w głębi mózgu ścinają się mrozem migotliwe kuby, ni to kryształy śnieżne, sypiące się z okiści na kostniejącego podróżnego w noc cichą księżycową...
A przysięgam Wam, że przysiągłem szczerze, iż raczej nie dociągnąłem – niż przesadziłem" [29].

29 M. Samlicki, *La Section D'or*, „Rydwan" 1912, nr 10, s. 119-122.

Recenzja składa się z dwóch części – rekapitulacji doktryny i wrażeń z samej wystawy. Jednak rekapitulacja nie przyjmuje formy streszczenia wstępu katalogu, jak miało to miejsce u Jellenty czy Nalepińskiego, lecz przybiera formę dialogu prowadzonego w drodze na wystawę kubistów z „kolegą M.", w którym rozpoznajemy Tadeusza Makowskiego. Wypowiedzi Makowskiego, będącego zdaniem krytyka „bodaj czy nie pierwszym z Polaków wyznawcą nowych zasad malarskich", jakkolwiek podane w nieco spoetyzowanej redakcji, naświetlają istotne dominanty teorii kubistycznej. Część drugą stanowi opis wrażenia z wystawy, którego fragmenty przytaczam. Jak widać, dokonana ocena podporządkowana została jedynie wartościom wizualnym odnoszonym do indywidualnego smaku krytyka, ze świadomym pominięciem kontekstu teoretycznego.

Z całą pewnością spośród przedstawionych krytyków Samlicki reprezentował postawę najbardziej tradycjonalistyczną, a jest to tradycjonalizm szukający satysfakcjonujących form sztuki w czasach dość odległych. Czytając jego inne wypowiedzi, zauważalny jest w nich sceptycyzm praktycznie wobec całej formacji artystycznej końca XIX i początku XX wieku – od postimpresjonistów poczynając poprzez fowistów, na prymityzowanym neotradycjonalizmie kończąc. Mankament sztuki rozwijającej się od II połowy XIX wieku tkwił, zdaniem Samlickiego, w uzależnieniu jej od „literatury", przez co należy z całą pewnością rozumieć konieczność deskrypcji pozamalarskiej, prowadzącym do „dezorientacji wartości materialnej i duchowej obrazu nowożytnego". W przypadku prądów najnowszych, miejsce sceptycyzmu zajęła wyraźna niechęć. Krytyk deklarował wprost, że „elukubracji kubistyczno-futurystycznych mienić nie można – sztuką", patrz: M. Samlicki, *Salon Paryski Jesienny*, „Rydwan" 1912, nr 9, s. 86-88.

W podobnym tonie utrzymana jest recenzja Salonu Jesiennego autorstwa R. Zrębowicza, w której autor salę kubistów określa jako salę „>>genialno-hemoroidalnych<< spazmów i objawień", R. Zrębowicz, *Jesienny Salon Paryski*, „Sfinks" 1912, t. XX, s. 257-268.

SUMMARY

Avant-garde sentiments and their reception in Polish art criticism after 1905

The author discusses the initial stage of the changes in Polish art criticism occurring under the influence of fine arts transformation at the beginning of the 20th century. A. Lauterbach's disquisition entitled *Arts and Metaphysics*, published in "Museion" magazine in 1912 is a starting point for the discussion. As the author mentions, the article's critical analysis, inspired by Bergson's philosophy, refers to aesthetic consequences of symbolism (*Młoda Polska*) and realism, and leads to a new definition of art – as a phenomenon closely related to the sphere of the artist's mental activity.
As the author indicates, this state of affairs entails an artwork's autonomy-building process, characteristic of the 20th century art, consequently followed by viewpoint revision concerning the rules determining the painting space.
According to the writer, transformation of the traditional painting concept proved to be the reason for art criticism discourse crisis and enforced its upgrading. The author follows this process on the basis of cubist and futurist exhibition reviews published in the Polish press and written by: C. Jellenty, T. Nalepiński, M. Samlicki, A. Basler, Z. Lubicz-Zalewski.

XXII

Joanna Sosnowska

Artystka i artysta u progu nowoczesności

Na pierwszej stronie jednego ze szkicowników studentki Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych okresu pierwszej wojny, Marii Niczówny, znanej jako Nicz-Borowiakowa, widnieje dedykacja: „Najlepszemu koledze i przyjacielowi Marii Nicz ofiarowuję w dniu imienin Stefan Réel"[1]. Była kolegą i przyjacielem a nie koleżanką i przyjaciółką. Ta męskoosobowa forma mogła znaczyć, że między dwojgiem młodych ludzi nie było żadnego uczuciowego związku a tylko czysto partnerski, wynikający ze wspólnych studiów. Piszącym mogła także powodować chęć nobilitowania adresatki przez postawienie jej w rzędzie mężczyzn, dla których przyjaźń i koleżeństwo miały szczególny moralny wyraz, były zobowiązaniem. A może forma koleżanka i przyjaciółka była zbyt poufała i nie ośmielił się jej użyć. Kwestie te trudno dziś rozstrzygnąć, zapewne wszystkie wymienione motywacje w jakimś stopniu zaważyły na formie dedykacji, bo wszystkie miały uzasadnienie w ówczesnym systemie kultury. O Stefanie Réelu, autorze tych słów nie wiemy nic. Nie widnieje w spisach studentów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Został zidentyfikowany na zdjęciu przedstawiającym grono uczniów Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w pracowni Józefa Pełczyńskiego. Opis fotografii zawdzięczamy prawdopodobnie Henrykowi Stażewskiemu, który jako jedyny z uwiecznionych na nim uczestniczył w życiu artystycznym w drugiej połowie XX wieku, kiedy jego początek stał się przedmiotem badań historycznych. Na fotografii, obok trzech wymienionych już studentów, widzimy również Marię Nicz, Mieczysława Szczukę, Eugenię Szepietowską i Józefa Gaczyńskiego. Ten ostatni jest w mundurze, lub raczej w kurtce o wojskowym kroju, ponieważ nie widać na niej żadnych służbowych oznak. Szczuka zaś demonstracyjnie wystawia nogi w tzw. oficerkach. Po tych elementach męskiego stroju można sądzić, że upamiętnione spotkanie miało miejsce nie wcześniej niż w 1916 roku, kiedy po wkroczeniu Legionów Józefa Piłsudskiego na tereny dawnego zaboru rosyjskiego wzmogła się działalność organizacji niepodległościowych a chodzenie w wojskowych butach stało się modne. Jednak zdjęcie prawdopodobnie jest z nieco późniejszego okresu, gdy studenci-mężczyźni przystąpili gremialnie do Legii Akademickiej, międzyuczelnianej organizacji powstałej w grudniu 1918 roku. Studentki też działały w organizacjach niepodległościowych. Jedna z nich, Jadwiga Berthel de Weydenthal doskonale zapowiadająca się rzeźbiarka, która w 1920 roku na zakończenie studiów dostała nagrodę miasta Warszawy, była uczennicą Edwarda Wittiga z tego samego okresu, kiedy studiowała u niego Teresa Żarnowerówna[2]. Początkowo kierowała sekcją wywiadowczą kobiecego oddziału POW, później została jego komendantką a w Szkole wygłaszała na tajnych spotkaniach odczyty o Józefie Piłsudskim i kolportowała jego fotografie[3]. Kobiety zaangażowane w tajną, a po 1918 roku już jawną walkę z bolszewickim agresorem nie akcentowały swojej postawy strojem, tylko w warunkach frontowych przywdziewały mundury. Nie były tak jak młodzi mężczyźni ostentacyjne czy wręcz pretensjonalne w uwidocznianiu swej patriotycznej postawy. Czego przykładem może być Szczuka, który chodził w oficerkach, chociaż miał orzeczenie lekarskie o niezdolności do służby wojskowej i wziął udział w walkach dopiero w obronie Warszawy w sierpniu 1920 roku. Strój

1 Maria Nicz-Borowiakowa, *Szkicownik*, Gr. 812, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

2 „Światło" 1920, z. 20-21 s. 11.

3 *Wierna służba. Wspomnienia uczestniczek walk o niepodległość 1910-1915*, red. Al. Piłsudska, M. Richterówna, W. Pełczyńska, M. Dąbrowska, Warszawa 1927; *Służba ojczyźnie. Wspomnienia uczestniczek walk o niepodległość 1915-1918*, red. Al. Piłsudska, W. Pełczyńska, H. Pohowska, J. Barthel de Weydenthal, D. Wyszyńska, M. Richterówna, Warszawa 1929.

zawsze różnicował, wyznaczał miejsce w grupie, ale generalnie sytuacja wojenna wyraźnie zrównała pozycje kobiet i mężczyzn. Była to jedna z przyczyn zmian, jakie dokonały się w relacjach między płciami w końcu pierwszego dwudziestolecia XX wieku. Fotografia z pracowni Pełczyńskiego dokumentuje tę szczególny moment.

Technika wykonywania tego typu zdjęć wymagała wówczas chwili pozowania, tak więc gesty, spojrzenia, układ ciała nie są przypadkowe lecz zamierzone. Szepietowska i Gaczyński patrzą na siebie w sposób znaczący ponad głową siedzącego pośrodku, zamyślonego Henryka Stażewskiego. Ona przyłożyła rękę do piersi w wymownym geście, który może świadczyć o jakimś niemym wyznaniu[4]. Siedzący z prawej strony Réel skierował wzrok na Niczównę, może zatem dedykacja w notatniku skrywała tajone uczucia? Ona jednak jest na to spojrzenie obojętna i patrzy prosto w obiektyw, podobnie Szczuka. Jego ostentacyjnie wysunięte na plan pierwszy nogi i lekko nonszalancka poza odpowiadają wizerunkowi przekazanemu we wspomnieniach o tym artyście. Nad całym gronem góruje stojący z boku, po lewej stronie gospodarz, Józef Pełczyński [5]. Zastawa na stoliku, wokół którego się zgromadzili, a także całe wnętrze są bardzo skromne. Na jedynym fotelu siedzi Szczuka, pozostali na czymś w rodzaju skrzyni i zapewne na malarskich stołkach. Na ścianach i w rogu pokoju, jak przystało na pracownię malarska, widać obrazy. Nie wiadomo, kto zrobił zdjęcie. Fotografia amatorska była już w tym czasie na tyle rozwinięta, że mógł być to każdy, po prostu jeszcze jeden student z tego grona[6]. To zdjęcie robi jednak wrażenie w pełni profesjonalnego tak w ustawieniu, jak i pod względem jakości wykonania, ale mimo wyraźnego pozowania postaci jest w tej fotografii wyczuwalna atmosfera autentyczności, uchwycony został jakiś niepowtarzalny klimat miejsca i charakterystyka osób.

Tylko trójka z przedstawionych na zdjęciu studentów zaistniała później w życiu artystycznym w sposób wyraźny i to oni właśnie nie są w chwili fotografowania zajęci sobą nawzajem, nie potwierdzają towarzyskich relacji. Jak pisał Pierre Bourdieu „Nadając fotografii stempel realizmu, społeczeństwo nie robi nic innego, jak tylko utwierdza siebie w tautologicznej pewności, że obraz rzeczywistości, który zgadza się z jego własną reprezentacją obiektywności jest naprawdę obiektywny"[7]. Niesłusznym byłoby, więc zakładać, że trójka przyszłych członków awangardy, która na zdjęciu zachowuje się inaczej niż pozostali, odgrywała w tym gronie jakąś szczególną rolę. I nie ze względu na nich fotografia ta jest dla nas w tym miejscu interesująca, ale z racji, że dokumentuje sytuację, która kilkanaście czy nawet kilka lat wcześniej, zapewne nie mogłaby zaistnieć. Znanych jest zaledwie kilka zdjęć z początków działalności Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Zaświadczają one o koedukacyjności uczelni, ale trzeba pamiętać, że dokumentują sceny zbiorowe i pozowane, kiedy intymność i codzienność relacji jest zawieszona. Fotografia zrobiona w pracowni Pełczyńskiego ukazuje przede wszystkim ten aspekt studenckiego życia. Dowodzi, że młodzi artyści obojga płci spędzali wspólnie czas i to poza kontrolą jakichkolwiek stróżów moralności i najwyraźniej wszyscy czuli się naturalnie i swobodnie. Tak jak swobodnie czuli się pozując do innego grupowego zdjęcia zrobionego około 1918 roku w pracowni Miłosza Kotarbińskiego. Widzimy na nim malowniczą grupę młodych artystów, u jej szczytu stoi Zofia Podoska i Mieczysław Szczuka, u podstawy nad paletą pochylają się Hanna Rudzka[8] i Jan Golus, pośrodku młodzi mężczyźni i kobiety stanowią można powiedzieć jedno zbiorowe ciało. Wszystko tu poświadcza o koedukacyjnym charakterze szkoły, który zdołał się utrwalić w świadomości studentów, a to odbijało się w ich zachowaniu. Nadal

4 Wiadomości o E. Szepietowskiej są nader skromne - w 1923 r. wróciła na studia w zreformowanej uczelni, była już wówczas mężatką i nosiła nazwisko Neumarkowa. Studiowała wytrwale przez kilka lat w pracowni Józefa Czajkowskiego, aż do uzyskania absolutorium w 1935 roku. Dyplomu jednak nie zrobiła, należała do Bloku Zawodowego Artystów Plastyków.

5 O Józefie Pełczyńskim pozostała tylko legenda, jako o jednym z ostatnich artystów-cyganów.

6 W roku akademickim 1918/1919 studentem w pracowni Stanisława Lentza, a więc wraz ze Stażewskim, Niczówną i Pełczyńskim, był Włodzimierz Kirchner wówczas już znany warszawski fotograf, ale to oczywiście o niczym nie przesądza, zob.: Księga protokółów posiedzeń Rady Pedagogicznej Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych z lat 1904-1920, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nr inw. AASPwW 103/260 I.

7 Cyt. za: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 55.

8 Później Hanna Rudzka-Cybisowa.

jednak istniały problemy, wywołujące dysonans w tym, zdawałoby się, bardzo zgranym gronie. W tym samym czasie, o czym świadczą powtarzające się elementy strojów, została wykonana druga fotografia ukazująca tę samą grupę z wyjątkiem dwojga studentów, ale za to z nagą modelką. Sądząc po ustawieniu postaci nie wszyscy czuli się w tej sytuacji równie komfortowo. Grupa wyraźnie rozpadła się na dwie części. Z prawej strony, obok górującej nad zebranymi modelką znalazła się czwórka studentów, w tym jedna kobieta – Wanda Melcer, która głową zasłoniła łono modelki, rękę oparła na ramieniu siedzącego poniżej Mieczysława Szczuki, z boku znaleźli się dwaj, nieznani dziś z nazwiska studenci. Od modelki wyraźnie odsunęła się Zofia Podoska, jej ustawienie powoduje, że oś kompozycji tworzą wiszące w głębi na ścianie dwa studia męskich portretów. Po lewej stronie zgrupowała się większość pozujących do fotografii. Wanda Melcer, której przypadła rola listka figowego, zawsze uchodziła za kobietę postępową, nie poddającą się sztywnym konwenansom. Po artystycznych studiach w WSSP porzuciła sztukę dla pisarstwa, a jej proza była wyrazem ówczesnych tendencji feministycznych. Fakt, że znalazła się na fotografii w centrum, w pewnym sensie złączona z nagą modelką, może być odbiciem jej przekonań.

Dla porównania warto przyjrzeć się fotografii z 1909 roku ukazującej grupę uczennic ze Szkoły Artystycznej dla Kobiet Feliksa i Marii Słupskich w Warszawie. Widać pomiędzy nimi zupełnie nagą i tylko przysłaniającą się ręką młodą modelkę. Jest wprawdzie lekko schowana na drugim planie i nie rzuca się w pierwszej chwili w oczy, jednak swoją obecnością poświadcza, że jest to szkoła z prawdziwego zdarzenia, gdzie nauka oparta jest o akademickie metody, wśród których praca z nagim modelem zajmowała pierwszorzędne miejsce, a relacje między malującym i malowanym/malowaną ściśle określone. Jednak właśnie tym akademickim, męskim relacjom zdjęcie to przeczy. Kobiety otaczające modelkę tworzą z nią jednolitą grupę, bez wskazania na jej przedmiotową rolę. Mamy tu poczucie intymności i wspólnoty, którego brak na późniejszym zdjęciu z pracowni Kotarbińskiego. Nie ulega wątpliwości, że mimo koedukacyjności Warszawskiej Szkoły obowiązywały w niej powszechnie przyjęte akademickie, męskie sposoby postępowania, uprzedmiotowienie modelki było czymś oczywistym. Na fotografii jest takim samym znakiem rozpoznawczym jak paleta trzymana przez Mieczysława Szczukę. Jednak, jak już było powiedziane, wszystko wskazuje na to, że przynajmniej część z pozujących studentów i studentek, nie aprobowała tego stanu rzeczy.

W jednym ze wczesnych szkicowników Marii Nicz znajduje się rysunek przedstawiający zwartą grupę mężczyzn w togach otaczających i przyglądających się postaci leżącej, nagiej kobiety[9]. Taka właśnie relacja zachodziła w pracowni – modelka w czasie seansu pozowania była wystawiona na nieustający osąd. Wzrokowego brania w posiadanie dokonywali wszyscy, ale jak można sądzić na podstawie omawianego zdjęcia, nie wszyscy chcieli kontaktu bliższego – dotknięcia ciała, które potwierdzałoby to zawłaszczenie. Postawę mediacyjną, pomiędzy wstydem i wycofaniem się z jednej strony a z góry narzuconym obyczajem z drugiej przyjęła Wanda Melcer. Siedząc pomiędzy modelką a Szczuką trzymającym paletę – znak artystycznego powołania, przełamywała tradycyjny układ artysta/modelka, oddzielała ich od siebie. W scenie tej nie ma intymności kobiecego świata, ale nie ma też męskiego panowania w takim sensie, jaki możemy odczytać z wielu innych pracownianych zdjęć, czy obrazów ukazujących nagie kobiece ciała.

Zgodnie z modernistycznym zwyczajem, którego źródła należy upatrywać w chęci przełamania akademickiej tradycji, ale też w nieuświadomionych pragnieniach i lękach ujawniających się przez sztukę, to akt kobiecy był polem doświadczalnym, miejscem dokonywania artystycznych eksperymentów. Był przezroczysty, przez co miał charakter uniwersalizujący. W polskiej sztuce problem ten pojawił się dopiero w twórczości formistów, w środowisku warszawskim właściwie nie istniał. Wśród członków awangardy akt był przedmiotem artystycznych poszukiwań głównie artystek, nie artystów. Wystarczy przypomnieć wczesne rzeźby Żarnowerówny czy obrazy Nicz-Borowiakowej, które tworząc akty niejako potwierdzały swą przynależność do społeczności prawdziwych artystów. Mężczyźni, nie potrzebujący tego potwierdzenia, akt odrzucili. Aleksander Wat recenzując w „Nowej Sztuce" drugą wystawę

9 Maria Nicz-Borowiakowa, *Szkicownik*, nr 817, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Mieczysława Szczuki otwartą w grudniu 1921 roku w Polskim Klubie Artystycznym zachwycał się obrazem ukazującym kobietę z łukiem i podkreślał - „ona ma ciało"[10]. Przyjął ten fakt z pewną ulgą, tak jakby miało to dowodzić, że artysta jednak umiał malować. Rok wcześniej ten sam autor wraz z Anatolem Sternem w almanachu futurystycznym *Gga* deklarował: „kobiety należy często zmieniać wartość kobiety polega na jej płodności"[11]. Brzmi w tych słowach echo manifestów włoskich futurystów, którzy głosili „pogardę dla kobiet"[12] i byli w tym zależni od nastrojów panujących jeszcze na przełomie wieków, kiedy figura *femme fatale* stając się synonimem kobiety zagrażała mężczyźnie a zatem cywilizacji. Podobnie było w sztuce formistów, która ukształtowała się pod wpływem sztuki francuskiej, akt występował w niej często i miał uniwersalistyczny charakter, ciało kobiece było całkowicie uprzedmiotowione i jako przedmiot odkształcane, rozbijane, niszczone. Mieczysław Szczuka akt odrzucił, tak samo jak odrzucił zajmującą go wcześniej tematykę inspirowaną religią – jedno i drugie stanowiło tylko pewien etap w jego rozwoju, wiązało się z przeszłością sztuki.

Trudno byłoby wskazać na wyraźną, bezdyskusyjną przyczynę tak słabego zainteresowania aktem wśród członków warszawskiej awangardy a właściwie w całym warszawskim środowisku. Sądzę, że leży ona daleko poza względami artystycznymi i składa się na nią wiele różnych elementów, takich jak mit matki Polki, doświadczenia lat wojny oraz odmienny od zachodnioeuropejskiego a bliższy rosyjskiemu stosunek do kobiet jako współuczestniczek kultury. W tym względzie przynajmniej w pewnym stopniu wyjaśnieniem mogą być słowa Aleksandra Rodczenki pisane w listach do rodziny z Paryża, gdzie po raz pierwszy znalazł się z okazji wystawy w 1925 roku. „Nie mogę nawet napisać dokładnie do jakiego stopnia to jest >nic<, do jakiego stopnia to są >rzeczy<, do jakiego stopnia tu się przejawia, że tylko mężczyzna jest człowiekiem, a kobiet ludzi nie ma i można z nimi robić wszystko – bo to rzecz..."[13] Ze słów Rodczenki można wywnioskować, że kobieta w Rosji – chodzi oczywiście o system kultury istniejący przed rewolucją - w znacznie większym stopniu niż we Francji była traktowana jako osoba, a co za tym idzie, akt stawał się przedstawieniem konkretnej postaci i tracił swój uniwersalistyczny aspekt.

Według Donalda Kuspita, amerykańskiego historyka i krytyka sztuki, jedną ze strategii europejskiej awangardy był zwrot ku racjonalności linii prostych przeciwstawionej irracjonalnym, związanym z naturą w ogólności a w tym ze „zwierzęcą" naturą kobiety, liniom krzywym[14]. Taką postawę przyjął między innymi Piet Mondrian. Inna awangardowa strategia wobec natury wskazywała drogę ironicznej lub nawet obscenicznej wizji kobiety, ta w najbardziej oczywisty sposób wykorzystana była przez Duchampa. W jednym i drugim przypadku intelekt miał zapanować nad naturą, również, a może przede wszystkim, nad biologią artysty. Chodziło o pokonanie własnych seksualnych pragnień, które były postrzegane jako przeciwstawne intelektualnym potrzebom. Kuspit wskazuje na długą w kulturze europejskiej tradycję takiego sposobu myślenia – święci, tacy jak Hieronim i Antoni, pracą duchową i intelektualną pokonywali swoje seksualne obsesje. Przyjęcie przez artystę, którejś ze strategii skutkowało w podejściu do problemu aktu. W Rosji, co nie mogło być bez wpływu na te kwestie na ziemiach polskich znajdujących się pod panowaniem caratu, wybrano drogę racjonalną, a więc konstruktywistyczną. Tylko ona dawała możliwość zapanowania nad naturą/kobietą w sposób respektujący istnienie kobiety jako osoby.

Kobiety uzyskały w odrodzonej Polsce powszechne prawa obywatelskie, wszystkie wyższe uczelnie, w tym szkoły artystyczne zaczęły przyjmować je na studia na równych prawach z mężczyznami. Efekty tego dały się odczuć dopiero po kilku latach. Bezpośrednio po wojnie sytuacja najlepsza pod względem równouprawnienia płci była w Warszawie. Niemniej to nie warszawska artystka zdobyła na początku niepodległości największy rozgłos i sławę. Była nią Zofia Stryjeńska z Krakowa, gdzie dopiero w 1920 roku kobiety

10 A. Wat, [*Wystawa Szczuki i innych*], „Nowa Sztuka" 1922, nr 2, s. 28

11 Cyt. za: S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992 s. 182.

12 F. T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 143.

13 „Dźwignia" 1927, nr 2-3, s. 16-25.

14 D. Kuspit, *The End of Art*, New York 2004, s. 45-47.

uzyskały prawo do studiowania na Akademii Sztuk Pięknych i początkowo było ich w murach tej uczelni bardzo niewiele[15]. W roku akademickim 1921/22 na 155 studentów były 33 kobiety, w tym 24 na malarstwie, 9 na rzeźbie i żadnej na wydziale architektury. Stryjeńska była już w tym czasie w pełni ukształtowaną i dobrze znaną artystką, postrzeganą jako przedstawicielka nowoczesności. Nazywano ją największym polskim artystą, ale to właśnie zrównanie z mężczyznami odbiło się tragicznie na jej osobistym życiu. Środowisko, w którym żyła nie akceptowało takiego równouprawnienia, musiała uciec do Warszawy, rozstać się z dziećmi. Generalnie pierwsze powojenne lata były okresem, w którym kobiety powszechnie i przy pełnej aprobacie uczestniczyły w życiu artystycznym. Późniejsza sytuacja polityczna, spowodowała, że zminimalizowano ten znaczący epizod, zapominając o wkładzie artystek w początki sztuki w odrodzonej Polsce a więc i w początki nowoczesności. Znamienne, że mówiąc o artystkach tamtego okresu najczęściej zwraca się uwagę na tak zwane pary twórcze, jak Szczuka i Żarnowerówna, czy Wanda Chodasiewicz-Grabowska i Stanisław Grabowski, żeby pozostać w kręgu Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i wymienić tylko te najsławniejsze związki. We wczesnym okresie istnienia Szkoły utarła się opinia, że studia w niej są dla młodych kobiet nową metodą zdobywania męża. Miało to oczywiście dyskredytować ich artystyczne ambicje i jednocześnie sugerować, że jedynym celem w życiu jest dla nich rodzina. Rzeczywiście w Szkole zawiązało się wiele par, w części przypieczętowanych małżeństwem i to właśnie wówczas, gdy oboje byli artystami, kobiety po ślubie zazwyczaj nadal pracowały twórczo[16]. Niemniej postrzeganie twórczości kobiet poprzez pryzmat lub w opozycji do twórczości partnerów powoduje, że nikną z pola uwagi artystki działające samotnie lub mające mężów spoza środowiska artystycznego, jak np. Maria Nicz-Borowiakowa. A w takim właśnie samodzielnym twórczo życiu realizowało się najpełniej równouprawnienie, którego początków w środowisku artystycznym w Warszawie należy szukać w przemianach, jakie dokonały się dzięki i w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pomiędzy 1904 a 1920 rokiem, co można już dostrzec na zdjęciu z pracowni Józefa Pełczyńskiego.

15 Archiwum Kazimierza Mitery, Zbiory Specjalne . IS PAN nr inw. 1663/II k. 158

16 Z. Kaminski, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 181-183.

SUMMARY

Female and male artists on the edge of modernity

The School of Fine Arts in Warsaw opened in 1904 was coeducational, which was still unusual at that time. However at the beginning fellowship relations were limited by society forms, behaviour habits and teaching systems. Only just during World War I, the situation changed and the social status of male and female students became equal. You can see it at the rare photos from that period. The photo from 1904 shows a group of students having fun together, all of them being men. But a similar photo taken at the studio fifteen years later, around 1918, shows male and female artists working together. On the other hand, a joint work with a nude model was still a mental problem. The photo taken at Miłosz Kotarbinski's studio with a group of students standing around a nude model prooves that such a situation was not convenient for all of them. Naked female body was a traditional attribute of men's art world. Not all women would like to identify with such a world. Consciously or unconsciously they rejected it with no acceptatance of possessing the body by eye and touch.

XXIII

Renata Piątkowska

Żydowskie środowisko artystyczne w Warszawie w początkach XX wieku

W ostatnich latach przed wybuchem I wojny światowej rodziło się w Warszawie nowe środowisko artystyczne. Po raz pierwszy twórcy żydowscy zaprezentowali się publiczności jako oddzielna grupa, w innych niż zazwyczaj miejscach wystawienniczych. Wystawa z roku 1911, i późniejsze z lat 1913 i 1914 były początkiem formowania się żydowskiego środowiska artystycznego w Warszawie, które do 1939 roku było stałym elementem pejzażu kulturalnego stolicy.

Źródeł jego powstania szukać należy zarówno w wewnętrznych przemianach, dylematach i dyskusjach, jakie toczyły się w społeczności żydowskiej w Europie Wschodniej, jak i w wydarzeniach politycznych i społecznych w Rosji oraz w Królestwie Polskim.

Decydujące znaczenie miały dwa równoległe procesy: rozwój żydowskich koncepcji narodowych - syjonizmu i jidyszyzmu (umacnianie się świeckiej kultury jidysz) oraz załamanie się idei asymilacji w Królestwie Polskim. Ten pierwszy był zjawiskiem powszechnym w całej Europie Środkowo-Wschodniej (procesy narodowotwórcze dotyczyły także innych narodów pozbawionych własnego państwa i zmuszonych do życia w wieloetnicznych i wielowyznaniowych imperiach), ten drugi, choć pozornie mniej ważny miał ogromne znaczenie dla artystów i inteligencji pochodzenia żydowskiego.

W nowożytnej Europie, przed Żydami pragnącymi poświęcić się sztuce zazwyczaj jedyną drogą było całkowite, także religijne odejście od żydostwa. Dopiero w XVIII wieku Haskala, oświeceniowy nurt żydowski, który rozwinął się w Niemczech, i pod koniec tego stulecia dotarł do Polski, dawał szansę na włączenie się w życie publiczne bez zmiany wyznania. W latach 20. XIX wieku Warszawa stała się najważniejszym ośrodkiem Haskali na ziemiach polskich. W połowie stulecia znany malarz historyczny Aleksander Lesser[1] był jedną ze sztandarowych postaci elitarnego kręgu Polaków wyznania mojżeszowego łączących tradycję judaizmu z przywiązaniem do kraju osiedlenia. Lesser był też animatorem życia artystycznego stolicy, należał m.in. do grona współzałożycieli Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Malarz pochodził z zamożnego bankierskiego rodu, odebrał świeckie wykształcenie, co ułatwiło mu rozpoczęcie kariery artystycznej. Inna była jednak droga życiowa większości artystów urodzonych w latach 60. i 70. XIX wieku, którzy dorastali w religijnych domach, uczyli się w chederach, a nawet, jak Henryk Glicenstein, w jeszywach[2]. Fascynacja sztuką zmuszała ich do wyjścia poza granice tego zamkniętego świata. Niektórzy, jak Samuel Hirszenberg, Henryk Glicenstein, Maurycy Trębacz czy Józef Mojżesz Gabowicz dopiero dzięki pomocy mecenasów mogli rozpocząć studia artystyczne[3]. Młodzi artyści, którzy wybierali tak różną od tradycyjnej drogę życiowej kariery, znajdowali naturalne oparcie w środowisku asymilatorskim, które dzięki wykształceniu i pozycji finansowej odgrywało ważną rolę w życiu

1 J. Polanowska, *Aleksander Lesser*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. V, pod. red. J. Derwojeda, Warszawa 1993, s. 54-61; J. Malinowski, *Aleksander Lesser – malarz historyczny*, [w:] *Żydzi w obronie Rzeczypospolitej*, pod. red. J. Tomaszewskiego, Warszawa 1996, s. 125-132.

2 T. Sztyma, *Henryk Glicenstein jako „artysta żydowski"*, [w:] *Studia o artystach XVIII-XX wieku*, pod. red. J. Malinowskiego, Toruń 2003, s. 120-121.

3 Maurycy Trębacz w czasie nauki w Klasie Rysunkowej (1877-1880) otrzymywał stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w wys. 15 rubli, zaś później, dzięki pomocy Leopolda Horowitza uzyskał stypendium na studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1880-1882), zob. *Maurycy Trębacz 1861-1941. Wystawa monograficzna*, katalog wystawy oprac. R. Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Warszawa 1993; Podobnie Józef Gabowicz mógł studiować w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu dzięki pomocy finansowej Hipolita Wawelberga.

społeczności żydowskiej, zwłaszcza w Warszawie. Poza tym ideologia asymilacji była atrakcyjna, pozwalała wkroczyć w nowoczesny świat, otworzyć się na nowe idee i podjąć artystyczne wyzwania, nie zrywając przy tym więzów, jakie łączyły ich z rodziną i religią.

Wydawało się więc, że w 2 połowie XIX wieku asymilacja jest jedynym i najbardziej oczywistym wyborem. Wszyscy z pierwszego pokolenia twórców żydowskich w Polsce byli zintegrowani językowo, społecznie i kulturalnie ze społeczeństwem polskim, chociaż trudno jest nam na tym etapie badań określić jak mocny był ich związek z polskością. Większość uczyła się w warszawskiej Klasie Rysunkowej i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, wyjeżdżali na studia do Monachium, Paryża i Petersburga, brali udział w polskim i europejskim życiu artystycznym. Część z nich, jak Maurycy Trębacz, Leopold Pilichowski, Samuel Hirszenberg, Jakub Weinles, Artur Markowicz czy kilka lat młodszy Maurycy Minkowski malowała rodzajowe lub religijne obrazy o tematyce żydowskiej. Inni, jak Henryk Glicenstein, Adolf Nossig, Efraim Mojżesz Lilien czy Wilhelm Wachtel w początkach zeszłego stulecia zainteresowali się syjonizmem, w dziełach niektórych np. Józefa Mojżesza Gabowicza temat żydowski nigdy się nie pojawia. W tej niewielkiej, połączonej więzami przyjacielskimi i rodzinnymi grupie najbardziej wyrazistymi osobowościami twórczymi byli Samuel Hirszenberg i Henryk Glicenstein. Malarstwo zmarłego w 1907 roku Hirszenberga należy jeszcze do akademicko-realistycznego nurtu, w którym motywy żydowskie zyskiwały czasami symboliczną wymowę. U Glicensteina natomiast „cierpienia i tragiczne doświadczenia własnego narodu stanowiły [...] punkt wyjścia do uniwersalnej refleksji nad losem człowieka"[4].

Pod koniec XIX stulecia okazało się jednak, że asymilacja nie znalazła powszechnej akceptacji zarówno po stronie polskiej, jak i żydowskiej, objęła zresztą niewielką część społeczności żydowskiej - głównie elity[5]. Nie zatrzymało to indywidualnych procesów asymilacyjnych, zwłaszcza w środowiskach inteligenckich i artystycznych, jak świadczy chociażby przykład Henryka Kuny czy akulturacji obejmującej coraz szersze grupy, w tym także małomiasteczkowych Żydów. Jednak tym, którym tradycyjne życie, ograniczające ich aspiracje nie wystarczało, lecz nie chcieli podążać ścieżką asymilacji, pozostało szukanie nowej drogi rozwoju narodowego i budowanie swej żydowskiej, świeckiej tożsamości opartej na języku (jidysz bądź hebrajskim), kulturze i więzach narodowych, a nie tylko religijnych.

Na formowanie się tej nowoczesnej tożsamości oddziaływały także tragiczne wydarzenia ostatnich lat. W 1881 roku na ziemiach cesarstwa rosyjskiego miały miejsce pierwsze pogromy Żydów (także w Warszawie). Początek XX stulecia przyniósł kolejne m.in. w Kiszyniowie, Odessie, Białymstoku, Żytomierzu i Siedlcach, które wywołały wstrząs w skupiskach żydowskich na całym świecie i oburzenie światowej opinii publicznej.

Szok wywołany tą falą nienawiści i przemocy zapisany został w dziełach literackich (m. in. w sławnym poemacie *W mieście rzezi* Chaima Nachmana Bialika) oraz w pracach wielu artystów. W dziełach Pilichowskiego, Hirszenberga, Minkowskiego, Weinlesa i Markowicza tragedia pogromów, rozpaczliwych ucieczek, strach i samotność mordowanych i wypędzonych znalazły swój dobitny artystyczny wyraz. Podejmując ten bolesny temat artyści protestowali a zarazem współcierpieli ze swoim narodem. Mimo asymilacji i wtopienia się w życie polskie więzy wspólnoty narodowej odżywały, twórcy musieli na nowo określić swe miejsce w otaczającym ich świecie[6]. Jakub Weinles w *Autoportrecie* sportretował się jako malarz - z paletą i pędzlem w dłoni, jednak nie przypadkiem tłem dla swego wizerunku uczynił własny obraz *Ucieczka*[7], o którym krytyk „Hajntu" napisał, że „jest porażającym krzykiem grozy i przerażenia" oraz „symbolem wielkiej narodowej tragedii"[8]. Malarz wprost pokazał najważniejsze dla niego

4 T. Sztyma, op. cit., s. 138.

5 A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897)*, Warszawa 1989, s. 320-322.

6 R. I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, University of California Press 1998, s. 221-223.

7 Obraz *Ucieczka* (zaginiony) eksponowany był także „Wystawie Retrospektywnej" Weinlesa zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych w 1938 roku, repr. „Nasz Przegląd Ilustrowany" 1938, nr 39, s. 6.

8 M.K., *Di bilder ojsztelung fun di herren Weinles, Trębacz un Gabowicz*, „Hajnt" 1911, nr 79, 18. IV, s. 2. Dziękuję serdecznie pani Monice Polit za tłumaczenie z języka żydowskiego.

elementy własnej tożsamości.

Rozwój świadomości narodowej w całej Europie doprowadził do wzrostu idei nacjonalistycznych, często w swej propagandzie wykorzystującej hasła antysemickie. W latach 80. XIX wieku na ziemiach polskich pojawia się nowoczesny antysemityzm, którego źródłami pozostaje antyjudaizm, lecz w którym na znaczeniu zyskują kwestie ekonomiczne, polityczne i społeczne. Wraz z powstaniem Narodowej Demokracji antysemityzm stał się znaczącym i szeroko rozpowszechnionym składnikiem ideologii nacjonalistycznej prawicy, zaś Endecja była najbardziej wpływową partią otwarcie posługującą się hasłami antysemickimi.

Narastający antysemityzm oddalał też pamięć czasów polsko-żydowskiego zbratania z lat 1860-1863, kiedy niewielka, lecz licząca się grupa Żydów z polonizujących się środowisk wsparła polskie dążenia niepodległościowe i przyłączyła się do powstania styczniowego. W sztuce wspomnieniem lat solidarności i braterstwa jest obraz Aleksandra Lessera *Pogrzeb pięciu poległych w Warszawie, 2 marca 1861 na Cmentarzu Powązkowskim* (1866)[9], zaś tułaczym losom Polaków zesłanym po upadku powstania w głąb imperium poświęcił cykl syberyjski Aleksander Sochaczewski, absolwent warszawskiej Szkoły Rabinów, student Szkoły Sztuk Pięknych, wreszcie uczestnik konspiracji niepodległościowej, który spędził na Syberii ponad 20 lat[10].

Niestety dla wielu rodaków Żydzi nie byli już braćmi, towarzyszami walki o niepodległość, lecz rywalami w gospodarce kapitalistycznej, intruzami na polskiej ziemi. W toczonych na łamach prasy dyskusjach i polemikach coraz częściej określani byli, jako „żywioł obcy", „wrogi", niezdolny do stania się Polakami. Wzrastająca liczba ludności żydowskiej w Polsce (zwłaszcza w Warszawie), a także coraz większa obecność Żydów zasymilowanych, którzy najczęściej zasilali warstwę inteligencką, w ostatniej ćwierci XIX stulecia dla części społeczeństwa była już nie wzmocnieniem polskości, lecz jej zagrożeniem[11].

Nacjonalistyczni publicyści uważali, że „Żydzi mogą przejąć i przejmują pierwiastki ogólnoeuropejskie, czerpią też z kultury polskiej, ale nie mogą być twórcami kultury narodowej polskiej"[12]. Zaowocowało to żądaniami (niespełnionymi na szczęście) wykluczenia artystów żydowskich z polskich grup artystycznych i z polskich sal wystawowych. Stanisław Pieńkowski w recenzji z warszawskiej wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" proponował „artystom Żydom, ażeby złączyli się w osobne Towarzystwo i przestali się tułać po obcych kątach, gdzie im jest i nieswojo i niewygodnie przebywać [...] Proponuję również Towarzystwom artystów polskich, aby Żydów nie przyjmowały na członków swych, tak jak nie przyjmują Rosjan, Niemców, Francuzów itd."[13].

Dla rozwoju świeckiej kultury żydowskiej w stolicy Królestwa Polskiego decydujące znaczenie miały lata po powstaniu styczniowym. Po ukazie carskim z 1862 roku zezwalającym Żydom na osiedlanie się w całym mieście i formalnym ich równouprawnieniu w Cesarstwie w 1868 roku, coraz więcej Żydów zamieszkało w Warszawie. Zmieniał się charakter i wygląd miasta, zmieniała się także jego żydowska społeczność. Do niewielkiego grona Polaków wyznania mojżeszowego i dużo liczniejszej społeczności ortodoksyjnej i chasydzkiej, dołączali mieszkańcy okolicznych sztetł oraz Żydzi pochodzący z dawnych ziem polskich wcielonych do Cesarstwa Rosyjskiego nazywani pogardliwie litwakami. Byli wśród nich misnagdzi - zwolennicy ortodoksyjnego judaizmu oraz chasydzi, nie brakowało też zamożnych i wykształconych w rosyjskich szkołach maskili. Przybysze ze wschodu wnieśli ferment w życie żydowskie w Warszawie, obecność dużej liczby młodych, najczęściej samotnych mężczyzn, którzy oprócz potrzeb materialnych i religijnych, pragnęli także rozrywki wpłynęła na popularność żydowskiego teatru oraz na popyt i poczytność książek w

9 Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Zaginęło natomiast inne płótno Lessera przedstawiające kondukt pogrzebowy, które w 1906 roku było w kolekcji Mathiasa Bersohna.

10 H. Boczek, B. Meller, *Aleksander Sochaczewski 1843-1923, malarz syberyjskiej katorgi*, Warszawa 1993.

11 H. Datner, *Inteligencja żydowska: czynnik postępu lub rozkładu*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1994/1995, nr 4/94-2/95 (172-174), s. 23-36.

12 *Kultura i sztuka żydowska*, „Przegląd Narodowy" 1912, nr 11 (XI), s. 552.

13 S. Pieńkowski, *Wystawa Towarzystwa „Sztuka" II. Dział żydowski*, „Gazeta Warszawska" 1912, nr 154, 1. XII, s. 2.

jidysz[14].

Warszawa, która pozostawała ważnym ośrodkiem życia religijnego ortodoksyjnego judaizmu i jednym z większych centrów chasydzkich, przed rokiem 1900 stała się też literacką i kulturalną stolicą żydowskiego odrodzenia narodowego w Europie Wschodniej. Niepospolitą postacią tego ruchu był pisarz Icchak Lejbusz Perec, duchowy przywódca inteligencji pracującej na niwie świeckiej kultury żydowskiej (w latach 90. XIX wieku był m.in. inicjatorem „Di jidisze bibliotek" - biblioteki literatury żydowskiej). Do jego mieszkania przy ulicy Ceglanej 1 z drżeniem serca przybywali początkujący adepci literatury jidysz i hebrajskiej, bywali tam dziennikarze, aktorzy i plastycy. To środowisko inteligencji jidysz, według określenia Michaela Steinlaufa[15], było intelektualnie i organizacyjnie przygotowane do wprowadzenia prądów modernizacyjnych w tradycyjne wciąż społeczeństwo żydowskie oraz bardzo świadomie i konsekwentnie działało na rzecz kultury żydowskiej.

Wcześniejszej działalności Pereca impetu dodała rewolucja 1905 roku, która w całej Europie Wschodniej była przełomem w życiu społeczno-politycznym, odegrała też ogromną rolę w budowaniu nowoczesnej kultury żydowskiej[16]. Jednym z jej skutków była bowiem likwidacja w cesarstwie rosyjskim barier administracyjnych ograniczających rozwój prasy i teatru w jidysz[17]. Chociaż już od lat 80. XIX wieku w Warszawie ukazywały się książki po hebrajsku (religijne) i żydowsku (literatura popularna i wydawnictwa kalendarzowe), to nie istniała prawie prasa w jidysz. Porewolucyjna dekada przyniosła wzrost ilości i różnorodności wydawanych tytułów książkowych i ich nakładów oraz niezwykle szybki i żywiołowy rozwój żydowskiej prasy i teatru[18]. Ta ogromna popularność (mówiono nawet o „żargonowej teatromanii") „wywołała falę wstrząsów w szeregach inteligencji żydowskiej, zarówno tej asymilowanej, która wracała do jidysz, jak i tej mówiącej po żydowsku"[19]. Okazało się, że istnieje widz czekający na nowoczesny teatr żydowski, czytelnik spragniony żydowskiej literatury.

U Żydów, podobnie, jak i u innych narodów nie posiadających swego państwa, język i kultura stawały się najważniejszym czynnikiem życia narodowego oraz impulsem do rozwoju życia politycznego. Żydowskie idee narodowe czerpały swą siłę zarówno z jidysz, który z „żargonu" przerodził się w język literacki, jak i z hebrajskiego, w marzeniach syjonistów jednoczącego wszystkich Żydów w przyszłym państwie żydowskim w Palestynie. Nurt hebrajski, mimo iż stale obecny w nowoczesnej kulturze Żydów polskich odgrywał mniejszą rolę niż ten związany z jidysz[20].

W początkach XX wieku w orbicie wpływów Pereca znaleźli się zafascynowani jego osobowością młodzi malarze i rzeźbiarze. Jednym z najbliższych jego przyjaciół i współpracowników był Szymon Kratka, wówczas student warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Chociaż, jak wspominał Jechiel Jeszaja Trunk - „Sam Perec miał niewielkie zrozumienie dla istoty malarstwa, interesowały go literackie motywy oraz walory narracyjne i dekoracyjne"[21], to jednak doceniał wagę i znaczenie sztuk pięknych w żydowskim odrodzeniu narodowym, a w swoim mieszkaniu miał „Na każdej ścianie,

14 Ch. Shmeruk, *Aspects of the History of Warsaw as a Yiddish Literary Centre* [w:] „Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies", vol. 3, Oxford 1988, s. 142-155.

15 M. C. Steinlauf, *Icchok Lejbusz Perec – lęk przed purimem. Kanonizacja teatru jidysz* , [w:] *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Warszawa 18-21 października 1993*, pod. red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko, Łódź 1998, s. 129.

16 D. E. Fishman, *The Politics of Yiddish in Tsarist Russia* [w:] J. Neusner, E.S. Frerichs, N.M. Sarna, *From Ancient Israel to Modern Judaisme. Intellect in Quest of Undestanding. Essays in Honor of Marvin Fox*, t. IV, Atlanta 1989, s. 155-171.

17 W 1883 r. władze zakazały teatrom grania w jidysz. Zakaz został cofnięty w 1905 r., lecz przywrócono go w 1910 r. W tym okresie działały dwie stałe sceny żydowskie w Warszawie. Zob. M. Bułat, *Teatr żydowski w świetle „Izraelity" w latach 1883-1905*, „Pamiętnik Teatralny" 1992, z. 1-4, s. 77-78.

18 Do roku 1914, w Rosji powstało 12 gazet codziennych w jidysz, z czego 3 w Warszawie. Dwie z nich „Hajnt" i „Der Moment" wychodziły wówczas w łącznym nakładzie 200 tys. egzemplarzy i rywalizowały do 1939 roku. Zob. M. Fuks, *Prasa żydowska w Warszawie 1823 – 1939*, Warszawa 1979, s. 129-149.

19 M. C. Steinlauf, *I. L. Perec i „nowy" teatr żydowski*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego" 1991, nr 3 (159), s. 22.

20 A. Holtzman, *Warsaw 1900. The Birthplace of Modern Hebrew Culture*, [w:] *Żydzi Warszawy. Materiały z konferencji w 100. rocznicę urodzin Emanuela Ringelbluma (12. XI 1900 - 7. III 1944)*, pod. red. E. Bergman i O. Zienkiewicz, Warszawa 2000, s. 81-89.

21 J. J. Trunk, *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, wybór, przekład i komentarz A. Clarke, Łódź 1997, s. 87.

w każdym kąciku: obrazy, sztychy, rzeźby i wiele różnych rzeczy ze sztuki żydowskiej. [...] Wszystkie przedmioty nowej sztuki były oryginałami, pracami artystów żydowskich"[22].

W pierwszym roku I wojny światowej Icze Singer, chłopak z „rozwianymi rudymi pejsami"[23], w tradycyjnym chałacie szukając swego starszego brata Joszuego trafił do studia Abrahama Ostrzegi: „Na środku pracowni stały posągi okryte wilgotnymi workami. [...] Jakiś osobnik, wyglądający na ucznia jesziwy, mały i przygarbiony właśnie zdejmował jeden z worków i odsłaniał posąg kobiety. Wyglądał zadziwiająco, kobieta stała jak żywa, przypominała żeńskiego golema, który być może będzie wkrótce czynił cuda, posługując się mocą kabały. Przestraszony i zawstydzony, stałem przy drzwiach z otwartymi ustami"[24].

Dla chłopca z ortodoksyjnego domu, jakim był wówczas przyszły pisarz Isaac Bashevis Singer, spotkanie ze świecką sztuką i młodzieżą żydowską, tak różną od sąsiadów z Krochmalnej na zawsze pozostało w pamięci. W gronie artystów spotykających się w pracowni Ostrzegi, a wcześniej bywających w salonie Pereca byli rzeźbiarze Szymon Kratka, Feliks Rubinlicht, malarze Józef Seidenbeutel, Leon Lewkowicz[25], Władysław Weintraub, Joszua Singer (który, zanim został dziennikarzem i pisarzem chciał być malarzem), Chaim Hanft i Maksymilian Eljowicz, którzy, choć odchodzili od religii swych ojców, to nie porzucali żydowskiego świata. Asymilacja rozumiana jako pełne zespolenie z narodem polskim, jego historią i kulturą, propagowana przez część starszego pokolenia nie wydawała im się już możliwa do zrealizowania. Mimo iż wybierali własną drogę związaną z bujnie rozwijającą się świecką kulturą jidysz, często z żydowskim socjalizmem, czasem z syjonizmem, to jednak aktywnie uczestniczyli w życiu artystycznym Warszawy. Większość z nich studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i pokazywała swe prace na wystawach w Zachęcie. Zapewne wielu, jak Maksymilian Eljowicz mogło powiedzieć: „żyję na pograniczu dwóch światów – rdzennie żydowskiego i rdzennie polskiego"[26].

Młodzi artyści z kręgu Pereca uważali, że obowiązkiem żydowskiego artysty jest zwracanie się bezpośrednio do własnej publiczności, organizowanie wystaw, propagowanie wśród „mas żydowskich" sztuk pięknych. Istotnym było więc dla nich pytanie czy istnieje już wśród Żydów publiczność gotowa do aktywnego uczestnictwa w życiu plastycznym? Taka, jaka zapełniała widownię teatrów żydowskich, kupowała książki i prasę codzienną oraz tygodniki poświęcone literaturze i teatrowi. Nie wolno bowiem zapominać o oporze przeciw sztukom przedstawiającym w kręgach ortodoksyjnych, głównie chasydzkich. W 1910 roku *Izraelita* relacjonował spór, jaki rozgorzał między rabinatem warszawskim a Gminą Żydowską (w której decydująca rolę odgrywali wówczas asymilatorzy) w sprawie wystawiania na cmentarzu pomników z figurami ludzkimi[27].

Przed artystami stawało trudne zadanie przełamania niechęci i obojętności dla sztuki w szerokich kręgach żydowskich. Na szczęście nie działali oni w estetycznej próżni. Pobożnych Żydów zawsze otaczała sztuka związana z religią: polichromie w bożnicach czy przedmioty używane w czasie świąt żydowskich, nawet w ortodoksyjnych domach wieszano portrety sławnych rabinów czy cadyków. Przyzwyczajało to i wprowadzało nawet te dalekie z pozoru od nowoczesności kręgi w świat kultury wizualnej[28]. Niełatwe było też przekonanie zasymilowanej burżuazji i inteligencji, by kupowali dzieła artystów Żydów. Kultura jidysz, podobnie jak język, przez środowiska asymilatorskie były uważane za gorsze, a postulaty pojawiające się w gazetach „żargonowych", by w sztuce propagować idee narodowe były krytykowane i odrzucane na łamach *Izraelity*, najważniejszego organu zasymilowanych Żydów w Królestwie Polskim[29].

---

22 Sz. An-ski, *I. L. Perec*, „Naród" 1930, nr 13, s. 39-40.

23 I. B. Singer, *Zdrajca Izraela*, [w:] *Późna miłość*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, Wrocław 1993, s.

24 I. B. Singer, *Urząd mego ojca*, tłum. I. Wyrzykowska, Warszawa 1992, s. 217.

25 W literaturze, jako miejsce urodzenia Leona Lewkowicza najczęściej podawana jest Rawa Ruska. Jednak z dokumentów znajdujących się w posiadaniu rodziny artysty wynika, że malarz urodził się w Rawie Mazowieckiej, tak jak podaje to H. Kubaszewska, *Leon Lewkowicz*, [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. V..., s. 86-87.

26 Sz. Reiss, *Z wędrówki po pracowniach artystów żydowskich. W pracowni malarskiej Maksymiliana Eljowicza*, „Nasz Przegląd" 1929, nr 39, 6. II, s. 5.

27 L. Lichtenbaum, *W obronie sztuki*, „Izraelita" 1910, nr 27, 21. X, s. 3.

28 R. I. Cohen, op. cit., s. 115-153.

29 Zob. m.in. ostrą polemikę na łamach „Izraelity"

Coraz większa była też grupa ludzi zaangażowanych w rozwój kultury narodowej. Jak wspominał An-ski – „W ostatnich latach nacjonalistycznie nastrojona inteligencja żydowska starała się nadać swym mieszkaniom charakter narodowy i urządzała je w stylu żydowskim. Na ścianach wisiały kopie żydowskich obrazów, wszędzie prawie jednakowe (*Złe czasy*, *Golus* itp.), na stołach leżały różne wyroby Becalelu"[30]. W dwudziestoleciu międzywojennym to właśnie ta nowa, ateistyczna inteligencja żydowska, często zasymilowana, jak np. Jakub Appenszlak, tworzyła instytucjonalne podwaliny pod działalność żydowskiego środowiska artystycznego w stolicy.

Mniej istotny wydawał się młodym artystom „temat żydowski". Nie widzieli się w roli piewców losu żydowskiego, starali się znaleźć własną drogę odmienną od tej, którą kroczyli starsi koledzy. Nie chcieli uprawiać akademicko-realistycznego malarstwa rodzajowego czy religijnego, uważali bowiem, że nie ikonografia, tylko „duch" decyduje o żydowskości dzieła sztuki. Zainteresowani byli sztuką ludową, tradycyjną ornamentyką, dekoracyjnym krojem liter hebrajskich, ale przede wszystkim fascynowała ich nowoczesność, śledzili zdobycze formalne współczesnego malarstwa. Ich twórczość miała być świecka a zarazem narodowa, gdyż w sztuce najważniejsze „nie są tematy narodowe, – pisał kilka lat później Henryk Berlewi - lecz forma indywidualna, odpowiadająca istotnym cechom danego narodu"[31]. Być może dlatego dyskusje na temat sztuki żydowskiej i roli żydowskiego artysty toczone wówczas w Paryżu, Lwowie, Niemczech czy Rosji, w Warszawie nie znalazły zbyt silnego odzewu.

Jednak to twórcy starszego pokolenia od lat obecni w polskim i europejskim życiu artystycznym - Maurycy Trębacz, Jakub Weinles i Józef Gabowicz zorganizowali w kwietniu 1911 roku pierwszą żydowską wystawę w Warszawie. Odbyła się ona w lokalu udostępnionym przez szkołę żydowską Magnusa Kryńskiego w Pasażu Simonsa przy ulicy Długiej[32]. Wystawę tę, z radością i nadzieją na kolejne, powitał krytyk wydawanego w jidysz dziennika „Hajnt", jak bowiem pisał: „O żydowskim malarstwie wiemy, że są twórcy żydowscy, żydowskie obrazy a nawet żydowskie malarstwo, choć niewielkie i niebogate. Ale gdybyśmy chcieli się z nim zapoznać, nie mamy żadnej możliwości"[33] i dodawał: „Tym prawie pierwszym, którzy mieli odwagę stworzyć coś podobnego u nas, choć wystawa ich malarstwa nie była oficjalnie pod sztandarem „żydowskim", [...] to z żydowską zawartością i dla Żydów. I dlatego należą się im wielkie podziękowania"[34].

Zamiarem artystów było zorganizowanie wystawy „popularnej", której celem było upowszechnienie „piękna i sztuki w szerokich masach mniej kulturalnej publiczności"[35] oraz zdobycie nowego odbiorcy. Jednak urządzenie oddzielnego pokazu artystów żydowskich poza polskimi instytucjami wystawienniczymi, blisko dzielnicy żydowskiej było podważeniem ideologii asymilacyjnej. „Czy taki separatyzm sztuki jest potrzebny i pożyteczny – o tem wątpimy. Co jak co, ale sztuka nie powinna znać wyznania" – pisała związana z nurtem asymilatorskim „Nowa Gazeta"[36].

Ta pierwsza wystawa artystów żydowskich, jak i kolejne pokazy organizowane w 1914 roku przez Abrahama Eisenberga w „Salonie Artystycznym" w pasażu Luxenburga[37], nie były wystawami programowo żydowskimi, lecz konsolidowały coraz liczniejszą grupę twórców żydowskich i przygotowały grunt pod kolejne wspólne wystąpienia.

Na ożywienie tego środowiska w latach I wojny światowej wpłynęła obecność w Warszawie Henryka Glicensteina, o którym w początkach kariery pisano, iż „Jest to prawdziwy, silny a bogaty niezmiennie talent, po którym wielkich rzeczy

z „narodową" krytyką twórczości J. Gabowicza zawartą w recenzji z wystawy w pasażu Simonsa opublikowanej w „Hajncie": O. Zor., *Rzecz autentyczna. Recenzja „Narodowa" (prawie z „Hajnta" przepisana)*, „Izraelita" 1911, nr 17, 28 IV, s. 6-7.

30 Sz. An-ski, op. cit, s. 39.

31 H. Berlewi, *Czego chcemy ?*, „Nasz Kurier" 1921, nr 159, 12. VI, s. 4.

32 „Kurier Warszawski" 1911, nr 104, 14. IV, s. 3.

33 M.K., *Di bilder ojssztelung...*, s. 2.

34 Ibidem.

35 „Kurier Warszawski" 1911, nr 104, 14. IV, s. 3.

36 „Nowa Gazeta" 1911, nr 180, 20. IV, s. 3.

37 O wystawach w pasażu Luxenburga zob. m.in.: M.R. *Ze sztuki*, „Widnokrąg" 1914, nr 3, 17. I, s. 10; „Nowa Gazeta" 1914, nr 74, 15. II, s. 4; nr 133, 21. III, s. 2; nr 166, 11. IV, s. 2, nr 245, 31. V, s. 4.

spodziewać się można"[38], a jego wystawa w Zachęcie w 1915 roku wzbudziła duże zainteresowanie[39]. Dla rozpoczynających dopiero swą działalność młodych artystów „Glicenstein był tym drzewem, które zarzuciło głębokie i mocne korzenie w glebę życia żydowskiego. Ciągnie on moc z prawdziwego soku żywotnego, w który obfituje nasza bogata duchem przeszłość"[40].

W atmosferze nadciągającej wolności, gdy Polska odzyskiwała niepodległość, w czerwcu 1918 roku Żydowski Komitet Sztuki zorganizował w salach Becalelu I Wystawę Sztuki Żydowskiej[41], na której pokazano prace prezentujące różnorodną tematykę i stylistykę. Artystów połączyło poczucie wspólnoty i dumy narodowej, a nie teoretyczne rozważania o sztuce żydowskiej. Okazało się, że pozwoliło to przetrwać przez międzywojenne dwudziestolecie tak zróżnicowanej grupie, zbudować środowisko i instytucjonalne zaplecze, zaś przyjęta formuła umożliwiała uczestniczenie w wystawach organizowanych przez powołane w 1923 roku Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych artystom z wszystkich pokoleń i środowisk.

SUMMARY

Jewish artistic society in the beginnings of the 20th century in Warsaw

Jewish artists in Warsaw made a public appearance as a separate group at the exhibition in 1911. The exhibition helped to create a Jewish artistic society that was influenced by inner social changes, such as emancipation and secularization as well as by development of Zionism and Yiddishism. Since the 19th century Warsaw has been the literary capital of the Jewish national renaissance, with such an outstanding personality as I. L. Peretz.

The appearance of modern anti-Semitism, accompanied by a wave of pogroms, resulted in the demands in the artistic life to exclude Jewish artists from Polish artistic groups.

Some of the artists, like sculptors Szymon Kratka, Abraham Ostrzega, Feliks Rubinlicht, painters Józef Seidenbeutel, Leon Lewkowicz, Władysław Weintraub, Chaim Hanft and Maksymilian Eljowicz, chose to associate themselves with the Yiddish culture.

In 1918 the First Exhibition of Jewish Art gave the Jewish artists a feeling of community and national pride. In 1923 they created the Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts.

38 Viator, *Żydzi a sztuki piękne*, „Izraelita" 1903, nr 25, s. 294.

39 ab [A. Breza], *Rzeźby H. Glicensztajna*, „Świat" 1915, nr 7, s. 10-11; J. Flach, *Wystawa dzieł H. Glicenszteina*, „Nowa Gazeta" 1915, nr 78, 8. II, s. 2.

40 M. Szwarc, *Henryk Glicenstein*, „Głos Żydowski" 1917, nr 14, s. 11.

41 M. Wadyas, *Eksponaty w T-wie „Becalel"*, „Głos Żydowski" 1918, nr 26, 5. VII, s. 10.

XXIV

Agnieszka Chmielewska

Geneza programu zreformowanej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (1923)

Program Szkoły Sztuk Pięknych (SSP) powstał w 1923 roku i był efektem doświadczeń zebranych przede wszystkim w interesującym nas okresie 1905-1923, a jednocześnie zdecydował o charakterze środowiska artystycznego, które odegrało ważną rolę w dwudziestoleciu międzywojennym – i w tym sensie stanowił „początek epoki".

Zreformowana SSP została otwarta 11. III. 1923 roku. Podstawą jej funkcjonowania była ustawa uchwalona rok wcześniej (23. III. 1922 roku) przez Sejm RP. Określała ona iż: „celem szkoły jest kształcenie młodzieży w malarstwie, rzeźbie i sztukach pokrewnych oraz rozwijanie jej jako siły twórczej z uwzględnieniem realnych potrzeb narodu i państwa"[1]. Statut Szkoły przewidywał wprowadzenie takich przedmiotów, jak: malarstwo, rzeźba, malarstwo dekoracyjne, rzeźba dekoracyjna, architektura wnętrz i grafika.

Szczegółowy program opracowywali zapewne pierwsi profesorowie Szkoły, wśród których byli: Tadeusz Breyer, Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Kotarbiński, Miłosz Kotarbiński, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński, Karol Tichy oraz Edward Trojanowski.

W 1923 roku, na uroczystym otwarciu wykład inauguracyjny zatytułowany: *Sztuka stosowana*, a przedstawiający zarysy ideowe programu wygłosił ówczesny dyrektor SSP, profesor Józef Czajkowski[2]. Podkreślał w nim jedność wszystkich dziedzin sztuki, „czystej" i użytkowej, a ich rozwój wiązał z koniecznością dostosowania do nowych form życia społecznego: „Niezbędne stały się gmachy dla tysięcy ludzi, dworce kolejowe, parlamenty, domy ludowe, koncertowe, hale targowe, wystawy, gdzie gospodarzem jest tłum coraz liczniejszy"[3]. Tę wielką pracę odrodzenia sztuki współczesnej i tworzenia niepodległego, nowego, lepszego życia narodu można było wykonać w oparciu o inspiracje sztuką ludową:

„[...] jeżeli jednak chcemy być u siebie czymś i rościć sobie prawo do nazwy cywilizowanego i kulturalnego narodu, musimy zakasać rękawów i zabrać się nareszcie do roboty.[...] Młodemu pokoleniu przypadnie to szczęście stworzenia nowej sztuki, która obejmuje całe życie polskie i zapewni następnym pokoleniom lepszą i szlachetniejszą egzystencję niż nasza. Jaką drogą mamy dążyć do tego celu? Czy posiadamy warunki i dane tkwiące w duszy narodu, aby stworzyć formy odpowiadające duchowi czasu i jego wymaganiom, będące jednocześnie formami własnymi, polskimi? Każdy naród żywy je posiada; że Polska ma takie warunki dowodzi Polska Sztuka Ludowa"[4].

Kiedy w 1928 roku nakładem Szkoły wykład ten opublikowano jako *Cele i zadania Szkoły*, Czajkowski dodał fragment podkreślający konieczność utrzymania charakteru narodowego sztuki, niezbędnego, jeśli odrodzona kultura polska ma zachować swoją odrębność i zostać doceniona zagranicą:

„Polska zmartwychwstała politycznie odradza się również wewnętrznie i jako taka musi znaleźć swój wyraz plastyczny. Problem sztuki u nas, pojętej oczywiście w sposób najszerszy, to nie tylko problem estetyczny. Dzięki sztuce Polska w czasie najazdu ostała się wewnętrznie, przez sztukę w czasie wolności musi zdobyć sobie należne miejsce w kulturalnym świecie wnosząc swoje własne wartości twórcze. Bo jak żaden naród bez swojego własnego języka żyć nie może, tak i nie może

1 Dz. Ustaw Rz. P. nr 24, poz. 197, art. 2, cyt. za: K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 47.

2 K. Piwocki, op. cit., s. 47.

3 J. Czajkowski, *Sztuka stosowana*, [w:] *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923-1983*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie", R. III, 1984, nr 2, s. 7-11.

4 Ibidem, s. 11.

żyć bez własnej formy plastycznej we wszystkich możliwych jej przejawach"[5].

W rok później cele i zadania SSP sformułował także Władysław Skoczylas, jeden z najważniejszych profesorów Szkoły:

„Naczelnym celem i zadaniem naszem jest odnajdywanie i rozwój rodzimych pierwiastków twórczych, które by były wyrazem naszej narodowej odrębności i charakteryzowały jej kulturalny poziom.

[...] Drugim naszym celem musi być dążenie do osiągnięcia w sztuce naszej współczesnego wyrazu. Musimy tworzyć sztukę, która swą formą świadczyć będzie o epoce, w której powstała. [...] Trzecim wreszcie hasłem naszym to jedność sztuki. Nie uznajemy tu podziału na tak zwaną sztukę czystą i tak zwaną stosowaną. [...] Oto nasze naczelne hasła: polskość, współczesność i jedność sztuki. [...] Marzymy o tym, aby wpływ nasz był widoczny w naszym życiu, aby panował na ulicy, wdzierał się zarówno do świątyń i gmachów reprezentacyjnych, jak i do mieszkania biednego robotnika. Jeśli w przyszłości ktoś — wskazując jakiś budynek, krzesło, czy obraz — powie, że są to dzieła szkoły warszawskiej z naszej epoki, to zadanie nasze będzie spełnione"[6].

W tych dwóch ważnych deklaracjach programowych ogłoszonych drukiem jeszcze w latach 20., a więc w okresie ostatecznego dopracowywania programu SSP, pojawiają się te same elementy. Przekonanie o konieczności stworzenia sztuki polskiej opartej na rodzimej tradycji i dostosowanej do polskiej specyfiki, która będzie jednocześnie sztuką współczesną, związaną z bieżącymi potrzebami społeczeństwa. Powinna to być sztuka jednorodna, ogarniająca jednym stylem wszystkie dziedziny plastyki i formująca codzienne otoczenie obywateli. Taka sztuka nie tylko będzie wpływać na podniesienie poziomu kultury kraju, ale także wzbogaci dorobek sztuki europejskiej.

W tym samym okresie, w końcu lat dwudziestych ustalił się także program studiów w Szkole. Przez pierwsze dwa lata studenci odbywali ogólny kurs wstępny, w zakres którego, oprócz takich przedmiotów, jak rysunek i malarstwo, wchodziły zajęcia z „Kompozycji brył i płaszczyzn", kurs obmyślony przez Wojciecha Jastrzębowskiego. Miał on dawać studentom podstawy zasad komponowania i myślenia plastycznego uniwersalne dla wszystkich dziedzin sztuki, których podstawą była umiejętność wykorzystania specyficznych cech każdej techniki, materiału i narzędzia oraz ich właściwego wyboru zależnie od postawionego zadania. Po ukończeniu kursu wstępnego studenci zdawali półdyplom i wybierali specjalizację w pracowni malarstwa, rzeźby, grafiki, sztuki stosowanej, lub kurs pedagogiczny. Przy specjalizacji w malarstwie studiowało się także malarstwo dekoracyjne, obok grafiki warsztatowej - grafikę użytkową, obok rzeźby - rzeźbę monumentalną. Istniały także pracownie: stolarska, tkacka, ceramiczna, technik metalowych i dekoracji teatralnych. Oprócz zajęć z historii sztuki, wprowadzono wykład poświęcony sztuce ludowej[7].

Szkoła stanowiła kontynuację prywatnej Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, tzw. „szkoły Stabrowskiego", którą zamknięto w 1920 roku w związku z jej przejęciem przez państwo. Dlatego znaczna część wykładowców zreformowanej SSP była wcześniej związana z jej prywatną poprzedniczką: Tadeusz Breyer, Stanisław Noakowski, Miłosz Kotarbiński, Karol Tichy i Edward Trojanowski[8]. W dawnej Szkole uczyli się Bartłomiejczyk i Pruszkowski.

Od początku istnienia Szkoły, jeszcze jako szkoły prywatnej, jej specyfiką było: „kształcenie artystów malarzy, rzeźbiarzy i projektantów dla przemysłu artystycznego oraz praca nad rozwojem artystycznym społeczeństwa"[9]. Komitet Szkoły uważał, że właśnie zainteresowanie „sztuką stosowaną do przemysłu" odróżniać ją będzie od akademii krakowskiej i petersburskiej. Aby podkreślić społeczne znaczenie tej specjalizacji, pisano, że przyzwyczajenie do naśladowania obcych motywów w sztuce utrudnia nadanie jej polskiego

5 J. Czajkowski, *Cele i zadania Szkoły*, [w:] *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, Warszawa [1928], s. 32-33.

6 *Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych, przemówienie wygłoszone w dniu 15 b.m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Gazeta Polska" 1929, nr 50, s. 3.

7 Jest to ostateczna wersja programu ustalona w końcu lat 20., wcześniej program SSP ulegał pewnym zmianom, patrz: Piwocki, op. cit., s. 66-81.

8 Dyskutowano także możliwość zatrudnienia Czajkowskiego (1904) i Skoczylasa (1918), patrz: K. Piwocki, op. cit., s. 30, 38-39.

9 *Ustaw Warszawskoj Chudożestwiennoj Szkoły* z 1902 roku, cyt. za: K. Piwocki, op. cit., s. 15.

charakteru i sprzyja ekspansji obcej produkcji. Tymczasem dobre wzory własne ułatwiają rozwój gospodarczy kraju i eksport rodzimej produkcji[10].

W Szkole rzeczywiście udało się wprowadzić zajęcia z ceramiki, grafiki użytkowej, malarstwa ściennego i witrażownictwa, tkactwa oraz elementy meblarstwa. Każdy student musiał odbyć zajęcia z malarstwa, rzeźby i sztuki stosowanej, zanim po trzech latach mógł wybrać specjalizację u jednego z profesorów. Do 1907 roku prowadzono także bezpłatne kursy niedzielne dla rzemieślników i uczniów[11].

Wśród kadry zreformowanej SSP grupę równie ważną, co twórcy związani z dawną Szkołą, stanowili artyści wywodzący się z „Warsztatów Krakowskich": Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Karol Stryjeński, Karol Tichy i Edward Trojanowski. Dwaj ostatni, będąc wcześniej profesorami prywatnej Szkoły, łączyli oba środowiska. Przypomnę tylko, że „Warsztaty Krakowskie" były stowarzyszeniem założonym w 1913 roku i kontynuującym prace Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana". Ich członkowie opracowywali, w oparciu o sztukę ludową, koncepcję polskiego stylu narodowego w sztuce dekoracyjnej. Aby uniknąć sztucznego przenoszenia motywów i form charakterystycznych dla określonej techniki na obcy grunt studiowali logikę pracy twórcy ludowego. Rzeczywisty kontakt z wykonawcami i techniką pracy zapewniały im warsztaty i kursy rzemiosł zorganizowane przy krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym[12].

Podstawowym i dość oczywistym źródłem inspiracji, zarówno dla twórców pierwszej Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, jak i dla artystów z „Warsztatów Krakowskich", był ruch odnowy rzemiosł. To w pismach jego ojców założycieli, Johna Ruskina i Williama Morrisa pojawiło się przekonanie o doniosłości społecznej roli sztuki, konieczności odrodzenia całego społeczeństwa przez odrodzenie sztuki i ogromnym znaczeniu estetyki codziennego otoczenia człowieka. Oni także wprowadzili postulat, że przedmioty powinny być dekorowane stosownie do swojej funkcji, co Morris rozwinął w zasadę konieczności bezpośrednich powiązań pomiędzy ornamentem a tworzywem, techniką i strukturą przedmiotu. W Polsce te idee były dość dobrze znane, około roku 1900 ukazywały się kolejne przekłady pism Ruskina, Morrisa, Roberta de la Sizeranne i Hermanna Muthesiusa. O konieczności współpracy artystów z przemysłem pisali także m.in. Józef Ignacy Kraszewski, Bolesław Prus, Wojciech Gerson, oraz Julian Marchlewski[13]. W dodatku artyści polscy wywodzący się z Galicji często studiowali w Wiedniu, co sprzyjało poznawaniu wiedeńskiej wersji ruchu - już sama nazwa „Warsztatów Krakowskich" nawiązuje do Wiener Werkstätte.

Większość popularyzatorów ruchu odnowy rzemiosł podkreślała także konieczność projektowania w stylu rodzimym, opartym na miejscowej tradycji. Ten postulat znalazł szczególnie dogodne warunki rozwoju w Polsce w okresie rozbiorów. Wypracowanie stylu narodowego opartego na dopasowanej do warunków naturalnych i, jak uważano, nieskażonej obcymi wpływami sztuce ludowej, wydawało się sposobem na zachowanie tożsamości narodowej Polaków. Wierzono także, że moda na produkty ludowego rzemiosła spowoduje rozkwit rękodzielnictwa i wspomoże rozwój gospodarczy zacofanych regionów kraju[14].

Warto wspomnieć, że z ruchem odnowy rzemiosł wiązała się także krytyka klasycznego wykształcenia akademickiego w dziedzinie sztuk pięknych, które nie zapewniało studentom przygotowania do działania na polu sztuki użytkowej, utrudniało im znalezienie pracy i tworzenie dobrych projektów dla przemysłu. Z winy akademii mniej utalentowani artyści, zamiast odnosić sukcesy jako projektanci przedmiotów użytkowych, kończyli jako mierni i sfrustrowani twórcy sztuki „czystej". Stąd różnorakie próby kształcenia do produkcji, w

10 *Sprawozdanie z dotychczasowej działalności WSSP*, Warszawa [1907], s. 5-7, cyt. za: K. Piwocki, op. cit., s. 23-24.

11 Piwocki, op. cit., s. 24-29.

12 Więcej na ten temat: I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

13 Na temat recepcji ruchu Arts & Crafts w Polsce, patrz np.: A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 201-240.

14 Rozwój koncepcji polskiego stylu narodowego omawiają m.in.: I. Huml, *Polish Art Déco, the Style of Regained Independence (the 1920s)*, [w:] *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia, and Hungary. October 19-22, 1989. Seminaria Niedzickie*, Cracow 1991, s.11-19; D. Crowley, *National Style and Nation-state. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester-New York 1992; A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 75-201.

oparciu o warsztaty i tzw. „kształcenie w materiale", od szkół rzemiosł artystycznych, przez SSP, aż po Bauhaus. Dlatego polscy historycy sztuki wskazywali na wyraźne podobieństwo podstawowych założeń programu Bauhausu i zreformowanej SSP, choć brak świadectw, aby niemiecki eksperyment był znany w Warszawie[15].

Dla polskich zwolenników ruchu odnowy rzemiosł dodatkowym, niezwykle ważnym źródłem inspiracji, były pisma dwóch polskich autorów, Cypriana Kamila Norwida i Stanisława Brzozowskiego.

Norwida odkrył Zenon Miriam-Przesmycki. Opublikowany przez niego w 1904 roku poemat *Promethidion* (1851), przyjęto entuzjastycznie, do końca dwudziestolecia międzywojennego pozostawał najsłynniejszym dziełem poety. Byli nim zafascynowani Stanisław Witkiewicz i artyści „Warsztatów Krakowskich"[16], a spośród twórców programu SSP wielokrotnie nawiązywali do niego Józef Czajkowski i Wojciech Jastrzębowski[17].

Promethidion wzmacniał przekonanie o konieczności połączenia sztuki użytkowej i czystej oraz wprowadzenia ich do codziennego życia społeczeństwa. Podkreślał zbawczą moc sztuki oraz jej wielkie możliwości oddziaływania społecznego. Dlatego powinna być dostępna dla każdego człowieka w każdym przejawie życia. Związek sztuki z pracą, tak jak duszy z ciałem, był warunkiem koniecznym do prawidłowego rozwoju sztuki i społeczeństwa. Norwid dzielił bowiem społeczeństwo na dwie warstwy, wykonujących prace fizyczne, „ręczne" w kontakcie z ziemią i materiałami, oraz pracujących umysłowo. Aby społeczeństwo się rozwijało, obie, wzajemnie dopełniające się warstwy, powinny pozostawać w ścisłym kontakcie. Analogicznie sztuka, która mogłaby doprowadzić do odrodzenia społecznego i narodowego, musi powstawać z połączenia elementów pracy fizycznej i idei. Stąd znaczenie inspiracji ludowością, sztuką ludzi pracujących fizycznie w kontakcie z rodzimą przyrodą. Natomiast sprawą „pracujących duchowo" artystów i intelektualistów jest podniesienie partykularnych motywów ludowych do poziomu uniwersalnego.

Zafascynowany Norwidem był także Stanisław Brzozowski, autor czytany powszechnie zarówno przed pierwszą wojną, jak i w okresie dwudziestolecia[18]. Według niego, romantycy, a przede wszystkim Norwid, wskazywali już nowy model Polski, kraju wolności rozwijającego się poprzez pracę[19]. Brzozowski uważał, że dla Europy i szeroko rozumianej ludzkości można działać tylko poprzez swój naród, a wartościowa świadomość ludzka i kultura muszą być zawsze zakorzenione w narodzie. Co więcej, sam naród ma charakter dynamiczny - czerpie siłę z mobilizacji energii ludzkiej do twórczej, celowej, świadomej pracy, a więc konstruuje go aktywność społeczeństwa, a nie tradycje (często bez pokrycia w teraźniejszości). Istnienie i przynależność jednostki do narodu zależy od jej wartości — wkładu pracy w naród, a istnienie narodu wiąże się z jego zdolnością przystosowania do zmiennych warunków i jego wkładem w twórczość/rozwój całej ludzkości. Brzozowski dostrzegał, że powstaje nowa rzeczywistość społeczna, dla której charakterystyczne są procesy modernizacyjne: urbanizacja, industrializacja, cywilizacja, tworzenie się nowoczesnych narodów i uobywatelnienie mas. Twierdził więc, że nowa sztuka powinna być walką „o treść duchową dla budzących się do życia tłumów — o słowo żywiące, którym prócz chleba żyje człowiek"[20].

Ruch odnowy rzemiosł wsparty odwołaniami do myśli Norwida i Brzozowskiego stanowił bez wątpienia najważniejsze źródło inspiracji dla twórców programu SSP. Trzeba jednak wspomnieć jeszcze jeden, bardzo ważny czynnik pozaartystytczny, który zdecydował o charakterze tego

15 Na zbieżności w programach obu szkół wskazywali: Piwocki, op. cit., s. 58-61; J. Białostocki, „Słowo wstępne", [w:] *75 lat warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych 1904-1979. Tendencje twórcze pedagogów*, Warszawa 1980, s. 9, 12; M. Kossakowska, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych do czasu uzyskania praw akademickich*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie" R. II. 1983, nr 2, s. 41-59.

16 S. Sawicki, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997, s. 45-48.

17 H.P., *Nasza sztuka dekoracyjna jest naprawdę polska, mówi prof. Wojciech Jastrzębowski*, 9. VII. 1939[?], wycinek [w:] „Wzmianki prasowe. Księga II", Archiwum ASP w Warszawie; Czajkowski, op. cit., s. 1-11; J. Czajkowski, *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie" R. X, 1933, nr 11, s. 4.

18 A. Mencwel, *„No! Io non sono morto..." Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, Kraków 2001, s. 5-20.

19 B. Cywiński, *Narodowe i ludzkie w myśli Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki i R. Zimand, Kraków 1974, s. 257-276.

20 S. Brzozowski, *Dzieła*, t. I: *Kultura i życie*, Warszawa 1973, s. 66.

programu – odzyskanie niepodległości. Warto przypomnieć, że Juliusz Starzyński zaliczał profesorów SSP do tych artystów, którzy w dwudziestoleciu przejawiali: „chęć służenia ideowym i estetycznym potrzebom odradzającego się państwa"[21], a recenzent prasy warszawskiej, Jan Kleczyński, pisał, że SSP to: „dzieło, wyrosłe w tem samym pokoleniu, wśród tych samych ludzi, którzy od początku wieku obecnego czynnie walczyli o niepodległość i twórczo budowali nową Polskę duchową, dając jej jednocześnie żywe ciało i krew żywą"[22].

Lata pierwszej wojny światowej i okres wojen polskich nie sprzyjały działalności artystycznej, są także słabiej udokumentowane. Niewiele wiadomo o dyskusjach programowych poprzedzających ponowne otwarcie warszawskiej uczelni[23]. Jednak dla jej profesorów odzyskanie niepodległości i reorganizacja Szkoły na szkołę państwową działającą w stolicy niepodległej Polski musiały mieć ogromne znaczenie. Trzeba pamiętać, że młodsi z nich walczyli w Legionach (Jastrzębowski i Pruszkowski), inni w wojnie bolszewickiej, a wszyscy byli świadkami i uczestnikami procesu powolnego stawania się państwa polskiego.

Odzyskanie niepodległości było ważną cezurą w świadomości społecznej, szczególnie inteligenckiej. Rok 1918 oznaczał początek nowej epoki i spełnienie marzeń kilku generacji. Praca nad odbudową własnego państwa budziła powszechny entuzjazm, a konieczność służby Polsce uważano za coś oczywistego – należało teraz zbudować silne i demokratyczne państwo oraz podjąć wszechstronną modernizację społeczeństwa. Jednocześnie niepodległość dawała przedstawicielom inteligencji możliwość swobodnej działalności kulturalnej i politycznej oraz dostęp do najwyższych urzędów i funkcji — trzeba było stworzyć nową elitę władzy, podjąć pracę w wielu nieistniejących wcześniej instytucjach[24].

Program SSP był próbą dostosowania sztuki do potrzeb II Rzeczypospolitej i określenia społecznych zadań artystów w warunkach niepodległości. W okresie rozbiorów sztuka broniła tożsamości narodowej Polaków, teraz powinna pomóc w rozwiązaniu najważniejszych problemów nowego państwa - Władysław Skoczylas pisał:

„Sztuka powinna odegrać w naszym państwie poważną rolę jako czynnik państwowotwórczy. Ona może przede wszystkim dokonać zniwelowania dzielnicowych różnic spowodowanych głównie oddziaływaniem na nas różnych i wrogich nam kultur dawnych zaborców. W dziedzinie uobywatelnienia mniejszości narodowych więcej można osiągnąć przez oddziaływanie kulturalne za pomocą sztuki, niż za pomocą przymusów administracyjnych. Wreszcie w dziedzinie reprezentacji państwa na zewnątrz łatwiej Polsce zająć w rodzinie narodów godne jej miejsce przez sztukę, niż dzięki wartościom natury fizycznej i materialnej"[25].

Stąd troska o charakter narodowy sztuki – niezbity dowód odrębności kulturowej Polski od państw sąsiednich, a jednocześnie widomy przejaw odzyskania niepodległości i nieuchronnie z tym związanego, jak wierzono, rozkwitu kultury narodowej. Charakter narodowy, oparty o sztukę ludową, nieskażoną przez wpływy obce sztukę szerokich mas społecznych. Sztuka powinna także wspomagać przekształcenie psychiki całego narodu, aby stworzyć nowoczesne, demokratyczne społeczeństwo – stąd troska o jej dostosowanie do nowoczesnych form życia społecznego, współczesność i wszechobecność. Aktywność i praca artystów miały współtworzyć nowoczesną, demokratyczną Polskę, która również przez sztukę potrafi udowodnić swą wartość i wnieść twórczy wkład do dorobku ludzkości.

21 J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 80.

22 J. Kleczyński, *Wystawa prac uczniów Akademji warszawskiej w dwunastolecie jej istnienia*, „Gazeta Polska" 1934, 2. VII, [w:] *Wzmianki prasowe 1922-1937*. Księga I, Archiwum ASP w Warszawie.

23 K. Piwocki, op. cit., s. 52-55.

24 Patrz np.: J. Szczepański, *Zmiany w strukturze i funkcjach inteligencji*, [w:] Idem, *Inteligencja i społeczeństwo*, Warszawa 1957, s. 27; J. Żarnowski, *Inteligencja 1918-1945: Apogeum i klęska elity społecznej*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wiek*, red. A. Garlicka i J. Jedlicki, Warszawa 1997, s. 163-164.

25 Wł. Skoczylas, *O Ministerstwo Sztuki*, [w:] *Władysław Skoczylas. Sztuka-szkoła-państwo*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie", R. III, 1984, nr 4, s. 41.

SUMMARY

The sources of the reformed Warsaw School of Fine Arts' programme (1923)

The author points out the main sources of the programme of the Warsaw School of Fine Arts introduced in 1923, after the School had been taken over by the Polish state. The programme was designed by the new professors of the School, such as: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas, Karol Tichy, and Edward Trojanowski. It aimed at creating contemporary Polish art, craft and design, based on local vernacular tradition but modern in form that would be suited to the needs of the nation-state and its society. It is not surprising that the artists who designed the programme were strongly influenced by the Arts & Crafts Movement, including its Polish variants (mainly Cracow Workshops and the concept of Polish national style). This influence was even strengthened by the works of two eminent Polish writers: Cyprian Kamil Norwid and Stanisław Brzozowski. Another highly important factor that formed the discussed programme was the revival of Poland's statehood in 1918. The professors of the School, as well as many other Poles (especially those recruiting from intelligentsia), felt responsible for the construction of the newly independent state and, therefore, propagated the idea of national art that could represent the nation-state as well as help to reintegrate and modernise its society.

XXV

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska

Między awangardą a antyawangardą, czyli o „polskim niebie" II Rzeczpospolitej

W pierwszej dekadzie XX wieku renesans przeżywała idea „polskiego nieba", która w pełni zrealizowała się dopiero w okresie dwudziestolecia międzywojennego – stanowiąc efekt przekazywanej z pokolenia na pokolenia - myśli ludzkiej, tworzącej ciąg ogniw wielkiego łańcucha bytu[1]. Narodziła się ona na marginesie odrodzenia się w początkach XX wieku astrologii, które nastąpiło dzięki Williamowi Fredericowi Allenowi[2], a przede wszystkim dzięki Rudolfowi Steinerowi[3], następnie Zygmuntowi Freudowi, a po pierwszej wojnie światowej Carlowi Gustawowi Jungowi[4]; w Polsce problemy te zainteresowały Leszka Szumana, Roberta Waltera, Leszka Weresa.

W momencie odzyskania niepodległości, gdy przyszłość Polski i szukanie jej miejsca w świecie stały się problemem nadrzędnym, tematem i szczególnie pasjonującym źródłem inspiracji - stała się astrologia – planety, konstelacje, znaki zodiaku, prognostyka i horoskopy, które wręcz wtargnęły do literatury i zawładnęły wyobraźnią literatów i poetów, oraz do ikonografii artystycznej, przede wszystkim do malarstwa monumentalnego, a także w niewielkim stopniu do grafiki, rzeźby, rzemiosła artystycznego; były też obecne w życiu artystycznym i towarzyskim środowisk twórczych.

Ingerencja astrologii w życie społeczne i artystyczne, dostrzegana niechętnie, wręcz ignorowana - nastąpiła zarówno pod wpływem programów czynnego w pierwszych latach XX wieku w Warszawie Towarzystwa Teozoficznego oraz zawiązywanych zaraz po pierwszej wojnie światowej analogicznych towarzystw zajmujących się propagandą tej wiedzy, jak i dzięki propagującej te problemy literaturze[5].

Najbardziej opiniotwórczym w kwestii astrologii był niezwykle płodny literacko, główny propagator astrologii Andrzej Niemojewski (1864-1921), religioznawca i pisarz używający pseudonimu Lambro, publicysta, wydawca, niemal wyłączny autor artykułów edytowanej od 1906 roku „Myśli Niepodległej", który w swych dociekaniach nad genezą chrześcijaństwa reprezentował szkołę mitologiczno-astralistyczną; od 1911 roku propagował ideę „polskiego nieba"; był też autorem między innymi stwierdzenia: „Nie należy się też obawiać aby dziś figury konstelacyjne miały mącić umysły i budzić fałszywe wyobrażenia [...] jeżeli

1 A. O Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei,* przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999

2 William Frederic Allen (1860-1920), uczeń Heleny Bławatskiej (niezwykłego medium spirytystycznemu) założyciel Loży Astrologicznej Towarzystwa Teozoficznego

3 Rudolf Steiner (1861-1925), twórca antropozofii, sekretarz generalny niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego, według którego antropozofia była zbiorem metod obejmujących wiedzę o Bogu, kosmosie, człowieku kosmicznym;

4 Carl Gustaw Jung (1875-1961) przewidywał rychłą akceptację astrologii jako przedmiotu studiów akademickich

5 Podstawowym elementem astrologii są planety (9 planet), konstelacje (czyli gwiazdozbiory), znaki zodiaku (które tworzą 4 trygony według żywiołów) determinujące podstawowe rodzaje energii, a zarazem określające zasadnicze funkcje życiowe człowieka. W skład "polskiego nieba" wchodziły obok znaków zodiaku: planety – którym odpowiadały, podobnie jak znakom zodiaku czyli konstelacjom - energie planetarne decydujące o odmiennych cechach charakterystycznych; Słońce symbolizujące energię, ambicję, potrzebę władzy, siłę woli, niezależność, godność; Księżyc – gwarantował romantyczność, popularność, wrażliwość symbolizując również uczciwość, opiekuńczość, bogactwo wyobraźni; Wielki Wóz, czyli Wielka Niedźwiedzica obejmował obok znaku Lwa wiele zwierząt; odwoływano się również do czterech żywiołów, czterech podstawowych składników wszechświata klasyfikujących znaki zodiaku. Ogień wskazuje na praktyczność i stabilność; powietrze na komunikatywność i intelekt, woda na uczuciowość i wyobraźnię. Łączono również z poszczególnymi planetami gwiazdozbiory zwierząt, były to między innymi: odpowiadające Wenus: jelenie, łanie, synogarlice-gołębie, wróble; Merkuremu: lisy, dzikie zwierzęta; Marsowi: hieny, pantery, jastrzębie; Jowiszowi: piękne zwierzęta, jeleń, owce, a także gołębie i pawie; Saturnowi: słoń, wielbłąd, wieprze, niedźwiedzie.

zaś figury konstelacyjne będą pobudzały fantazje i wytwarzały nastrój poetyczny, to rzecz taka wcale nie szkodzi, owszem jest nawet pożądana[6].

Niemojewski pisał poczytne od drugiej dekady XX wieku, teraz mocno kontrowersyjne rozprawy poświęcone astrologii, horoskopom, znakom zodiaku; były to: opublikowany w 1911 roku artykuł *O dwunastu znakach*[7], w którym poszczególnym znakom zodiaku przypisał odpowiednie siły; w 1913 roku – *Tajemnice astrologii chrześcijańskiej*[8]; w 1914 roku – artykuł *Architektura astralna*[9]; w 1916 roku wydał niewielką książkę: *Czyniący sto, czyniący sześćdziesiąt i czyniący trzydzieści*[10]; w 1917 roku publikował *Horoskopy święte przypowieści ewangelicznych, czyli obrazy nieba ilustrujące te przypowieści*[11]; w 1920 roku rozprawę *O państwowości polskiej*[12]; w 1924 roku – *Polskie niebo z 70-ciu wizerunkami* łączące poszczególne znaki zodiaku z polskimi regionami i miastami[13] oraz rozprawę *Biblia a gwiazdy*[14].

Szczególna eksplozja zainteresowań astrologią, znakami zodiaku, horoskopami nastąpiła w okresie dwudziestolecia międzywojennego w pełni korzystającego z „astralnych" doświadczeń minionych epok (przede wszystkim romantyzmu i Młodej Polski). Najprostsze formy tych fascynacji widoczne stały się w życiu towarzyskim i artystycznym. Trudno nie zauważyć warszawskiej galerii i kawiarni „Zodiak", miejsca renomowanych i cenionych przez tamtejsze środowisko wystaw, a także miejsca bywania literatów i poetów, gdzie stoliki swoje mieli między innymi Witold Gombrowicz i Adam Ważyk, który czytał tam swoje wiersze. Z kolei w najmodniejszej warszawskiej kawiarni w „Małej Ziemiańskiej" znajdowało się karykaturalne panneau dekoracyjne Jerzego Szwajcera-Jotesa zatytułowane *Bywalcy Małej Ziemiańskiej*, na którym ukazał siebie rysującego na blacie stołu kawiarnianego zodiakalnego byka.

W nastroju tych towarzyskich fascynacji astrologią nie można również pominąć notatek pamiętnikarskich Jerzego Zaruby, który w swych zapiskach bywalca[15] przypomniał ozdobę „wieczornego deptaku na Nowym Świecie" astrologa Jana Aleksandra Starża-Dzierzbickiego, urzędnika Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, utalentowanego skrzypka i grafika, a równocześnie komentatora „wpływów stropu niebieskiego", który nosił krawaty w kolorze uzależnionym od przypadającej na dany dzień planety: w poniedziałek – dzień księżyca – srebrno-seledynowy. Wtorek – Merkury – brązowy. Środa – Mars – czerwony. Czwartek – Jowisz – niebieski. Piątek – Wenus – zielony. Sobota – Saturn – czarny.

Pojawiające się na firmamencie polskiej sztuki nowe ugrupowania artystyczne przyjmujące nazwy wywodzące się również z ikonografii astrologicznej. Jest wśród nich Cech Artystów Plastyków Jednoróg, czynny w Krakowie w latach 1925-1935, odwołujący się w swej nazwie do gwiazdozbioru nowożytnego symbolizującego czystość i szlachetność. Podobnych skojarzeń dostarcza nazwa założonego w 1928 roku również w Krakowie Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik, bliska pojęciu sklepienia – „plafonu" - obrazu siedmiu sfer niebieskich. W podobnych kategoriach można rozpatrywać też nazwę poznańskiego Towarzystwa Artystów Poznańskich Świt, kojarzącą się gwiazdozbiorem Wenus jako Jutrzenki.

Areną realizacji ikonografii astrologicznej

6 A. Niemojewski *O państwowości polskiej*, Warszawa 1920, s. 137.

7 Idem, *„O dwunastu znakach"*, „Myśl Niepodległa" 1911, nr 184, s. 1319-1321, w którym przedstawił ideę łączenia horoskopów z poszczególnymi znakami zodiaku.

8 Idem, *Tajemnice astrologii chrześcijańskiej*, Warszawa 1913.

9 Idem, *Architektura astralna*, „Myśl Niepodległa" 1914, nr 279, s.714-715 (omawiał istotę liczby 12 symbolizującej 12 wpływów zodiaku, schodzącego na świat ludzki).

10 Idem, *Czyniący sto, czyniący sześćdziesiąt i czyniący trzydzieści*, Warszawa 1916 (wskazywał na astralizację tekstów biblijnych, co oznaczało deterministyczne podporządkowanie człowieka i całego życia na ziemi wpływom planet i gwiazdozbiorów).

11 Idem, *Horoskopy święte przypowieści ewangelicznych czyli obrazy nieba globusowego, ilustrujące te przypowieści*, Warszawa 1917.

12 Idem, *O państwowości polskiej*, Warszawa 1920. (Była to mowa wygłoszona dnia 1 października 1920 roku w Warszawie, w sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa na zebraniu członków Towarzystwa „ROZWÓJ").

13 Idem, *Polskie niebo z 70-ciu wizerunkami*, Warszawa 1924. W jego opinii nad Warszawą najwyraźniej widnieje fragment Skorpiona, podobnie jak w Krakowie i w Wilnie; znak Strzelca i Koziorożca uznał za znak Słowian, Barana zaś za znak opiekuńczy Małopolski; w znaku Panny dopatrzył się dwóch znaczących gwiazd: kłosu (spica) oraz wina, które łączył ze znakiem Panny, z dynastią Piastów.

14 Idem, *Biblia a gwiazdy*, Warszawa 1924.

15 J. Zaruba, *Z pamiętników bywalca*, Warszawa 1958.

– ilustrujących „polskie niebo" stało się malarstwo monumentalne, które w czasach II Rzeczpospolitej było jedną z najsilniej propagowanych przez mecenat państwowy dziedziną sztuki; niestety los tego gatunku malarstwa jakby odpowiadając na ulotność podejmowanego tematu - nie był dla niego łaskawy; część prac nie została w ogóle zrealizowana, większość natomiast uległa zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej; tak więc informacji na ten temat dostarczają przede wszystkim krytyki artystyczne, dokumentacja fotograficzna, przekazy biograficzne poszczególnych artystów i zachowane, co jest rzadkością - szkice projektów.

Zespół *oeuvre* podejmujących tematy związane z astrologią spina niczym klamrą pojęcie „polskiego nieba", znane jako tytuł monumentalnej realizacji ściennej Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego w Gimnazjum Polskim im. Józefa Piłsudskiego w Gdańsku, jak i tytuł wspomnianej książki *Polskie niebo z 70-ciu wizerunkami* autorstwa Andrzeja Niemojewskiego i ilustrowanej przez jego brata Lecha Niemojewskiego[16]. Zrealizowany w Gdańsku w latach 1937-1939 olbrzymi, liczący 114 metrów kwadratowych fresk na plafonie zatytułowany *Polskie niebo* ukazuje na tle rozgwieżdżonego nieba jaśniejącego Drogą Mleczną - personifikację Polonii z białym orłem, dzielnice Polski, Geniusza Wojny, Pokoju, Nauki, Sztuki, ilustracje czterech pór roku i różnego typu prace (zwane dziećmi planet). Obok konstelacji gwiezdnych wprowadzone zostały olbrzymie znaki zodiaku towarzyszące personifikacjom dzielnic Polski[17], splatające się z postaciami zwierząt – byków, jeleni, baranów, ryb i ptaków – sów, synogarlic, kogutów, stanowiących odpowiedniki różnych gwiazdozbiorów, a także flory też przypisanej konstelacjom i znakom zodiaku (kłos zboża – spica był atrybutem znaku Panny). Bolesław Cybis przygotował również szereg szkiców przygotowawczych do *Polskiego nieba,* w tym *Niebo,* z unoszącą się do nieba postacią kobiecą – Polonią, otoczoną znakami zodiaku[18].

Historię polskiego malarstwa dekoracyjnego II Rzeczpospolitej inspirującego się tematyką astralną rozpoczyna monumentalne panneau dekoracyjne z 1921 roku – tryptyk Zofii Stryjeńskiej: *Łowy bogów(I, II, III)* poetycko skomentowany przez Antoniego Słonimskiego, który zauważył: „rozszalałe łowy, gdzie przed fanfarą barw, jak przed nagonką uciekające, wszystkie dziwy ziemi i morza chwyciły się w twardy potrzask ram obrazu. Wściekłymi rzutami pędzla, jak pękiem strzał kładzie Stryjeńska broczące karminem bestie, liryzmem muślinowych siatek ściąga z firmamentu wszystkie cuda Zodiaku i ptaki rajskie...rozpina potem łagodny przepych nieba i rozszalałą walkę żywiołów opuszcza jak srebrną kulę melancholii księżyc"[19].Do astrologicznego tematu, jakim są wywodzące się z roku słonecznego pory roku nawiązała Zofia Stryjeńska w dekoracji polskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku; trzy lata później, w alegorycznym, wielopostaciowym panneau przeznaczonym dla polskiego poselstwa w Sofii pokazała żywioły reprezentujące podstawowe zasady porządku kosmicznego i życia natury[20]; natomiast we wnętrzu winiarni Fukiera zilustrowała „astrologiczną" legendę o Panu Twardowskim[21].

Monumentalistą wielokrotnie powracającym do tematyki astralnej był Ludomir Ślendziński. W 1923 roku zrealizował wielkie panneau dekoracyjne dla biblioteki Pałacu Namiestnikowskiego - *Alegoria Polonii.* W programie ikonograficznym tego przedstawienia czytelne są zauważone przez Tadeusza Dobrowolskiego[22] nawiązania do symboliki przeciwności losu i żywiołów: wody i powietrza a także odwołania do zodiakalnego znaku Bliźniąt symbolizujących w postaciach mężczyzny i kobiety na łódce wszechstronność, obiektywizm, nowatorstwo[23], zaś motyw okrętu interpretować można

16 A. Niemojewski, *Polskie niebo... .*

17 S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce,* „Nike" 1939, z. 1, s. 63.

18 A. Prugar-Myślik, *Jan Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych,* katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.

19 as [A. Słonimski], *Varia: Polowanie bogów,* „Skamander" 1921, s. 485 za: M. Grońska, *Zofia Stryjeńska,* Wrocław 1991, s. 18; *Łowy* wystawiane były w krakowskim Pałacu Sztuki i w warszawskiej Zachęcie.

20 *Woda* i *Ogień* znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

21 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932,* kat. wystawy, red. K. Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 249.

22 T. Dobrowolski, *Ludomir Slendziński i jego twórczość,* [w:] *Ludomir Slendziński. Pamiętnik wystawy,* Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977.

23 R. T. Prinke, L. Weres, *Mandala życia. Astrologia – mity i rzeczywistość,* Poznań 1982, t. 1, s. 131.

jako dekan Raka, który obejmuje znaki raka: ostrożnego, twórczego, szlachetnego, niezależnego intuicjonisty oraz ambitnego lwa o zamiłowaniach przywódczych[24].

W latach 1923-1924 Ludomir Slendziński przygotował szkice niezrealizowanego plafonu w barokowym pałacu w Czyżewie Szlacheckim pod Sandomierzem; znajdują się wśród nich Aurora-Jutrzenka jako bogini świtu uciekająca przez personifikacjami gwiazd oraz motyw głowy uciekającej gwiazdy występującej również na szóstej planszy cyklu malarskiego *Mój Pamiętnik*[25]. Z kolei w latach 1936-1937 wykonał Slendziński w Pałacu Brühla - w sali balowej Ministerstwa Spraw Zagranicznych - plafon z *Alegorią Jutrzenki* (*Uciekająca noc*); w latach 1937-1938 we wnętrzu wileńskiej Pocztowej Kasy Oszczędności umieścił na ścianie w otoczeniu personifikacji *Pracy* i *Oszczędności* – sunącą wzdłuż ziemskiej planety na kole fortuny, na tle szerokiego nieba i wśród promieni słonecznych – postać *Fortuny*, zaś w Banku Gospodarstwa Krajowego w Wilnie, obok wyobrażeń scen pracy[26] zaprojektował na ścianie głównej *Alegorię czasu*: dwie, flankowane przez planety, słońce[27] i księżyc[28], postacie kobiece podtrzymujące autentyczny zegar, siedzące na tle pokrytego lekkimi chmurami.

Ikonografia astrologiczna: znaki zodiaku, cztery żywioły, pory roku i prace z nimi związane - wtargnęła wręcz do wnętrz wawelskich w trakcie prowadzonej przez Adolfa Szyszko-Bohusza restauracji Zamku Królewskiego: w 1929 roku Leonard Pękalski w Sali pod Zodiakiem wykonał dekorację fryzu podstropowego z dwunastoma postumentami ze znakami zodiaku przeplatającymi się ze scenami ilustrującymi pracę, czyli tak zwanymi dziećmi planet (prace w polu, tkaczki, muratorzy, praca w kamieniołomach); w Sali pod Planetami namalował personifikacje siedmiu planet oraz umieszczoną w narożniku mapę nieba; natomiast w sieni pomiędzy Salą Bitwy pod Orszą a Salą Senatorską zrealizował dekorację „astralną" *Noc i Dzień* z postacią Apolla, lub Feba - na rydwanie słonecznym[29].

Adolf Szyszko-Bohusz zaprosił również do pracy na Wawelu Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, który w latach 1933-1934 wykonał dekorację plafonu w Sali pod Ptakami, gdzie wprowadził motyw słońca oraz personifikacje czterech żywiołów[30]. Laureatem ogłoszonego przez Szyszko-Bohusza pod presją krytyki artystycznej konkursu na dekoracje plafonów wawelskich[31] został Zbigniew Pronaszko, autor dekoracji sypialni królewskiej na drugim piętrze Zamku, gdzie wprowadził obok personifikacji Sztuki, Literatury, Filozofii, Tańca – motywy astralne, a to personifikację Astronomii: dwa putta oglądające przez lunetę niebo.

Wspomniany Felicjan Szczęsny Kowarski powracał jeszcze kilkakrotnie do ikonografii astralnej, realizując w 1936 roku monumentalną dekorację stropu w pałacu Brühla (wspólnie z Janem Sokołowskim) z graficznym wyobrażeniem znaków zodiaku, w 1937 roku (również z Sokołowskim) dekorację plafonu rotundy polskiego gmachu wystawienniczego w Paryżu w 1937 roku przedstawiającego konstelacje; w 1939 roku został Kowarski laureatem konkursu na dekorację hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie(wspólnie z Janem Sokołowskim i Józefem Klukowskim), gdzie zaprojektował ogromną (75 metrów kwadratowych) przestrzeń barwnej mozaiki z wyobrażeniami

24 Ibidem, s. 131.

25 K. Hryszko,, Malarst*wo monumentalne Ludomira Slendzińskiego. Projekty i realizacje w latach 1919-1929* internet, ananke.

26 Sceny pracy odczytać można jako dzieci planet.

27 R. R.Prinke, L. Weres, op. cit., s. 94.

28 Ibidem, s. 95.

29 Geneza nazw sal wawelskich: Pod Zodiakiem i Pod Planetami sięga XVI-wieku i zapisu Szymona Stevina (1648-1620), który w 1634 roku zanotował: „widziałem serię innych znaków w namalowanych na ścianach pokoju na dworze Króla polskiego w Krakowie, które były w formie potworów, jako że ich członki składały się z rozmaitych rodzajów zwierząt". Opis dotyczył prawdopodobnie sal w północno-wschodnim narożniku II piętra, zniszczonych przez pożar w 1595 roku. Być może też i w okresie wazowskim, znana była, również zniszczona - podobna dekoracja W 1897 r. na posiedzeniu Akademii Umiejętności Ludwik Antoni Birkenmajer przedstawił interpretację malowidła wawelskiego. Por.: S. Mossakowski, *Renesansowy pałac na Wawelu a polska myśl polityczna i filozoficzna epoki*, [w:] *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 11-116; T. Doktór, *Spotkanie z astrologią*, Warszawa 1987, s. 75.

30 jest to 17 malowideł z motywami słońca i personifikacji żywiołów w formie aktów męskich i kobiecych unoszących się w chmurach.

31 U. Kozakowska, Konkurs na plafony wawelskie. „Rozumiane inaczej, niż dziś byłoby rozumiane" maszynopis.

pięciu kontynentów podporządkowanych znakom zodiaku[32].

W 1936 roku *Znaki zodiaku* wprowadzone zostały przez Edwarda Antoniego Manteufla i Mariana Wajwóda do dekoracji palarni na statku „Batory", jako graficznie wykreślone znaki zodiaku uzupełnione sentencjami[33]. Nawiązują one w swej uproszczonej formie do ilustracji książki *Polskie Niebo* Andrzeja Niemojewskiego autorstwa jego brata - Lecha. Manteufel do tematu zodiaków powrócił jeszcze w 1938 roku malując sgraffito na wieży Grodzkiej Zamku Królewskiego w Warszawie z motywem zegara.

Tematy astrologiczne nie ograniczyły się jedynie do malarstwa monumentalnego; podjęte zostały również przez grafikę warsztatową; między innymi przez Konstantego Brandla[34]; Franciszka Siedleckiego[35]; Stanisława Ostoję Chrostowskiego[36], Julię Wiktorię Goryńską[37], Józefa Hechta[38]; a także przez grafików książkowych, między innymi Zofię Stryjeńską i Brandla, ilustrujących historie Pana Twardowskiego, szczególnie popularnego w dwudziestoleciu polskim bajkowego bohatera. Trudno nie wspomnieć ilustrującej książkę *Żywot Marsz. Piłsudskiego w gwiazdach pisany*[39] grafiki autorstwa Jana Starża-Dzierzbickiego ukazującej mapę nieba ze znakami zodiaku oraz graficznej karykatury Feliksa Topolskiego z 1937 roku *Zodjak Polskiej Akademji Literatury* z firmamentem niebieskim z pierwszymi gwiazdami Polskiej Akademii Literatury[40].

Skojarzenia z astrologią oraz horoskopami nasuwają płaskorzeźby zdobiące nadproża kamienic krakowskich budowanych w późnych latach 30. Pojawiają się na nich między innymi kobiety z harfą niekiedy w towarzystwie łani i synogarlicy, mężczyźni strzelający z łuku, a także łanie, pawie, orły, synogarlice stanowiące odpowiedniki gwiazdozbiorów. Tego typu połączenia miały ścisły związek z horoskopami[41]. Planety, najczęściej księżyc trafiały również do rzemiosła artystycznego; trudno nie przypomnieć srebrnej biżuterii autorstwa Henryka Grunwalda, w której czołowym motywem był Pan Twardowski na księżycu, czy też wyrobów ceramicznych wywodzących się z pracowni Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

Wspomniana karykatura autorstwa Topolskiego, ukazująca podporządkowany znakom zodiaku polski świat literacki prowokuje do kilku, literackich dygresji. Problemy astrologiczne początkowo traktowane humorystycznie, przeobraziły się w świecie literackim dwudziestolecia międzywojennego w tematy artystycznie inspirujące i interesujące coraz szerszą grupę literatów, a zwłaszcza poetów. I tak, Ludwik Hieronim Morstin, autor książki o Koperniku *Kłos Panny*, w rodzinnych podkrakowskich Pławowicach, gdzie miał amatorskie obserwatorium wprowadził w tajniki astrologii Juliana Tuwima[42]. Antoni Słonimski pisał *Dawne księżyce* i *Warkocz Bereniki*[43], Jarosław Iwaszkiewicz

32 Mało czytelny i niedokończony szkic mozaiki znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie; „Kultura" 1939, nr 13, s. 16; H. Bartnicka-Górska, *Kowarski Felicjan Szczęsny*, [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. 208.

33 A. Niemojewski, *Polskie niebo*... .

34 K. Brandel ilustrował około 1920 roku. *Moralites legendaire* Jules Laforgue z wyobrażeniem *Andromeda* oraz pochodzące z 1932 roku. ilustracje do *Fausta* – teka goethowska z wyobrażeniem *Wibracje księżycowe*.

35 F. Siedlecki był autorem *Pocałunku wśród gwiazd* z około 1921 roku oraz litografii barwnej *Plejady* z teki graficznej Związku Polskich Artystów Grafików z 1922 roku.

36 S. Ostoja-Chrostowski wykonał drzeworyt *Spadająca gwiazda*; *Legenda żeglarska* z 1933 roku i *Korweta* z 1936roku ilustrują żywioł wody.

37 Julia Wiktoria Goryńska ilustrowała *Staroduńską legendę* ze sceną *Wodnik i Stiżanka*.

38 Józef Hecht ilustrował w 1928 roku *Atlas. Poeme d'André* Gueres wprowadzając *Mapę nieba*.

39 Repr. w książce: *Żywot Marsz. Piłsudskiego w gwiazdach pisany*, wg.: J. Switkowski, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939, reprint Kraków 1990, s. 310.

40 „Wiadomości Literackie" 1934, nr 52-53.

41 Patrz przyp. 5.

42 L. H. Morstin, *Rozmowy z poetą*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka i M. Toporowski, Warszawa 1963; Morstin pokazując Tuwimowi na niebie czerwone Oko Byka, Alfę Tauri, Perseusza, Andromedę, Algol, Srebrnego Łabędzia i Trójkąt. Wreszcie latarnię mórz północnych – Gwiazdę Polarną. Tuwim był zupełnie w ekstazie, tak go cieszyło odnajdywanie konstelacji i ten ogromny szmat nieba nad głową, czego w mieście nigdy się nie widzi. Gdyśmy skończyli patrzeć na gwiazdy, zaczął mnie błagać, bym napisał podręcznik astronomii dla poetów. Morstin podręcznika nie wydał, napisałem tylko wiersz, który miał być przedmową do tej książki.

43 „W pyłach gwiezdnych na szklanej utrwalonych szybie

wiersz *Orion wbity w zieleń nieba...* i *Księżyc winien był wstać*, a także *Plejady*[44]; Maria Pawlikowska-Jasnorzewska - wiersze *Do Wenus*[45], *Księżyc, Wielki Wóz, Gwiazdy spadające, Muzykę gwiazd*[46]; Stanisław Wygodzki - wiersz *Żywioły*[47]; Konstanty Ildefons Gałczyński był autorem wiersza *Palcem planety obracasz.*

„Polskie niebo" inspirowało również i literaturę mniej ambitną, czego przykładem może być sensacyjna twórczość Sergiusza Piaseckiego szpiega i przemytnika piszącego swoje powieści głównie w więzieniu, autora między innymi powieści *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*, której banalną treść uzupełniają znakomite opisów nieba.

Wspólna dla jednego, międzywojennego pokolenia idea, jaką była astrologia i związany z nią bagaż przedstawień ikonograficznych pełniła rolę spadkobiercy analogicznych zainteresowań pokolenia romantyków[48], a następnie pokolenia przełomu wieków XIX i XX, kiedy nastała paneuropejska moda na okultyzm oraz pojawili się pierwsi praktycy - astrolodzy, jak Antoni Sękowski, Julian H. Haluza, a także malarz i krytyk artystyczny prowadzący warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, założyciel Warszawskiego Towarzystwa Teozoficznego – Kazimierz Stabrowski. Na pierwsze powojenne lata przypada inwazja wręcz wydawanych czasopism oraz towarzystw propagujących problematykę astrologiczną i teozoficzną. Od 1919 roku w Nydku wychodziło „Wyzwolenie" czasopismo Polskiego Towarzystwa Teozoficznego na Śląsku Cieszyńskim, publikujące pierwsze wzmianki o astrologii. W 1921 roku założony został miesięcznik „Odrodzenie"[49] zawierający *Wskazówki astrologiczne*, oraz horoskopy dla Polski omawiane w kolejnych marcowych numerach. Rok 1927: przyniósł założenie w Warszawie Polskiego Towarzystwa Astrologicznego z prezesem Janem Starża-Dzierzbickim, opublikowanie książki *Astrologia i porady dla każdego* Andrzeja Pawłowskiego i torunianina Alfreda Ulkana, właściciela wydawnictwa „Taurus"[50] oraz ukazanie się pierwszego numeru dwumiesięcznika „Wiadomości Astrologiczno-Literackie" wydawanego jedynie przez rok przez Karola Chobota. Edytowany też został *Pierwszy polski kalendarz astrologiczny na rok 1928 oparty na podstawach naukowych astrologii* autorstwa Franciszka Augustyna Prengla, który z czasem przeobraził się w liczący ponad 100 stron *Polski kalendarz astrologiczny* (*Almanach wpływów kosmicznych*)[51]; Prengl, uchodzący za najwybitniejszego polskiego astrologa okresu międzywojennego był przedstawicielem na Polskę Międzynarodowego Związku Astrologów, a także jednym z redaktorów wydawanego od 1935 roku przez Polskie Towarzystwo Astrologiczne w Bydgoszczy miesięcznika „Niebo Gwiaździste" na którego łamach prowadzono Wykłady z astrologii praktycznej.

W 1929 roku zawiązano Towarzystwo Astrologiczne „Kosmos" przeobrażone w 1932

Gdzie chmurą gęstą Mleczna się znaczyła Droga,
Mgławicę Andromedy na diapozytywie
W kensingtońskim muzeum, czy pamiętasz droga?
Nie wiem, czy to był Wielki Obłok Magellana,
Czy też gwiazdy wplecione w Warkocz Bereniki,
O srebrzyste na kliszy świecące punkciki
Odbiły się Twoje złote oczy, ukochana.
Na szklanej mapie nieba twych brwi czarne łuki
Przekreśliły mgławice pozagalaktyczne
Gdyśmy wyszli, pamiętasz, światło elektryczne
O zmierzchu już złociło deszczem zmyte bruki.
W ciepły wieczór londyński milcząc zamyśleni,
Kiedy spłynęła ciemna noc nad Kensingtonem,
Szliśmy bardziej niż kiedy bliscy i wzruszeni,
Gwiazd prawdziwych szukając na niebie zamglonym".

44 „Plejady to gwiazdozbiór już październikowy
Błyszczą jak winne grono wśród innych gwiazd roju."

45 „Kwitniesz, Wenus! Jasno i rzęsiście,
Chmur bluszczowym okolona liściem
Erotyku w księdze kosmografii..."

46 M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1985; Idem, *Wiersze*, Warszawa 1987.

47 S. Wygodzki, *Żywioły*:
„... i porywisty wicher i wiatr
na czele burzy
i żywioł liścia który dziś spadał
w moje podwórze".

48 Problemami astrologii interesował się Juliusz Słowacki i Adam Mickiewicz, który w *Panu Tadeuszu* – dał wykład astrologiczny.

49 „Odrodzenie" prowadzone przez braci Józefa i Karola Chobotów skupiało polskich badaczy okultyzmu, wiedzy ezoterycznej, spirytyzmu, z którym współpracowali znani astrolodzy, jak Karol Chobot, Jan Starża-Dzierżbicki, Zygmunt Koehler, Władysław Brzechffa.

50 Prezentującego zarówno istotę budowy horoskopu, jak i porady astrologiczne.

51 Uważany za najlepsze wydawnictwo astrologiczne w okresie międzywojennym, redagowany przez Franciszka Augustyna Prengla, na łamach którego publikowali między innymi swoje artykuły: Jan Sas-Zubrzycki, Zygmunt Koehler, Karol Chobot, Franciszek Stopa. Franciszek Augustyn Prengel.

roku w Polskie Towarzystwo Astrologiczne w Bydgoszczy, któremu przewodniczył wspomniany Franciszek Augustyn Prengl; w Toruniu założone zostało przez Alfreda Ulkana i Karola Chobota Towarzystwo Astrologiczne, wydające pismo „Przegląd Astrologiczny"; w Łodzi Polskie Towarzystwo Przyjaciół Astrologii i Astronomii.

W 1935 roku założono w Warszawie przy Towarzystwie Miłośników Wiedzy i Przyrody - Instytut Badań Astro-Dynamicznych. Rok 1937 przyniósł edycję *Elementarnego kursu astrologii urodzeniowej w 15 lekcjach*, opracowanego przez Towarzystwo Astrologiczne w Bydgoszczy; prowadzono też na łamach „Nieba Gwiaździstego" – *Wykłady astrologii praktycznej* mające charakter podręcznika astrologii. Korespondencyjne kursy astrólogii prowadzono już od 1929 roku. K. Chodkiewicz opublikował również wówczas wykłady o *Astrologii ezoterycznej* na łamach „Lotosu".

W 1938 roku bydgoskie Towarzystwo powołało Wolną Wszechnicę Astrologiczną organizującą trzymiesięczne kursy, które prowadzone były również w Warszawie[52]. W. Semkowicz autor *Przysięgi na słońce*[53] publikował artykuł *Jeszcze o przysiędze na słońce w Polsce*[54].

W latach 30. astrologia gościła również na łamach prasy popularnej, a także na łamach czasopism okultystycznych, jak „Hejnał", „Wiedza duchowa" - późniejszy „Lotos". Jan K. Hadyna i Jan Pilch wydawali w Wiśle do 1939 roku miesięcznik „Lotos" - organ Towarzystwa Parapsychicznego im. Juliana Ochorowicza we Lwowie, w którym wykorzystywano fragmenty dzieł Stanisława Wyspiańskiego, jako motta do artykułów[55].

Poczynając od pierwszej dekady XX wieku, poprzez całe dwudziestolecie międzywojenne zainteresowanie astrologią i horoskopami, jakby na przekór racjonalizmowi wymaganemu przez nową sytuację polityczną i tworzenie się nowego państwa stała się pasją i modą pokolenia, zasymilowało się w twórczości zarówno artystycznej, jak i literackiej, pomiędzy awangardą a antyawangardą, nowatorstwem myślenia a skrajnym konserwatyzmem, zaś bezdyskusyjnym celem było kształtowanie poprzez pozytywne odczytywanie układów planet, znaków zodiaku i horoskopów optymistycznej opinii o przyszłości Polski i jej sukcesach. A zyskała na tym sztuka – przede wszystkim malarstwo monumentalne i sztuka poezji.

52 R. T. Prinke, L. Weres, op. cit. s. 136-137.

53 W. Semkowicz, *Przysięga na słońce* [w:] *Księga Pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*, t. 2, Lwów 1916.

54 Idem, *Jeszcze o przysiędze na słońce w Polsce*, [w:] *Studia historyczne ku czci Stanisława Kutrzeby*, t. 1, Kraków 1938.

55 S. A Wisłocki, *Janowscy „kapłani wiedzy tajemnej", okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej* ojczyzny, Katowice 2004, s. 12, 70, 77.

SUMMARY

„Polish sky" - between avant-garde and anti avant-garde

The interwar period created one-generation interest in astrology along with its store of iconographic representations. The idea functioned also as an heir of analogical ideas which were adopted by the generation of the Romantics and by the generation of the turn of the 19th century.

The flow of richly illustrated parascientific literature, among others writings of Andrzej Niemojewski, who was interested in astrology and the notion of „the Polish sky", since 1906 channeled the artistic and literary imagination; it was astrology, the signs of the zodiac, planets and also representations of the four elements, four sesons and horoscopes, which were of interest.

Astrology in particular became passion and fashion for the whole generation, despite rationalism required by the political situation of the newly re-emerged State of Poland. It was assimilated into artistic and literary output, above all into, effectively patronized by the State, monumental painting. Its unquestionable aim was to form an optimistic vision of Poland's promising future by means of positive interpretation of the positions of the planets, the signs of the zodiac and horoscopes.

XXVI

Marta Ipczyńska

Grafika słowacka około roku 1920

W październiku 1918 roku Słowacja uzyskała niepodległość. Wraz z ziemiami czeskimi i morawskim weszła w skład nowo powstałej Republiki Czechosłowackiej. Miało to znamienne skutki polityczne, społeczne i kulturalne.

„Sztuka słowacka zaczyna się właśnie po przewrocie"[1] - powiedział w 1937 roku Mikulaš Galanda, jeden z najwybitniejszych artystów słowackich XX wieku. Galanda miał na myśli oczywiście nowoczesną sztukę słowacką, „przewrotem" zaś „określa się w piśmiennictwie czeskim i słowackim powstanie Republiki (...) w 1918 roku"[2]. Galanda nie był w tym poglądzie odosobniony. W podobnym tonie wypowiadało się (i wypowiada) wielu słowackich artystów, krytyków i historyków sztuki[3].

Słowacja u progu lat 20. XX wieku znajdowała się między trzema wielkimi centrami kulturalnymi: Wiedniem, Pragą i Budapesztem. Dwa ostatnie wpłynęły w zasadniczy sposób na kształt sztuki słowackiej lat 20. Wpływy sztuki węgierskiej zaznaczyły się głównie w południowo-wschodnich regionach kraju - w pierwszej połowie dekady, praskie od połowy tego dziesięciolecia, kiedy centrum życia artystycznego została Bratysława.

Przysłowiowym „oknem na świat" była Praga, która stała się miejscem studiów większości młodych Słowaków. Pełniła także funkcję ważnego pośrednika między kulturą słowacką a zachodnioeuropejską. Nie można było jednak - cytując słowa Silvii Ilečkovéj - oczekiwać, aby nowoczesna sztuka słowacka powstała jako naśladownictwo sztuki Paryża czy Pragi[4]. Nie była przecież, u progu nowego Państwa, „zawieszona w próżni". „Najsilniejszą wyrazowo dziedziną sztuki słowackiej jest malarstwo"[5]- pisał jeszcze w 1935 roku Vladimír Wagner. Fakt ten tłumaczyć należy tym, iż po pierwsze brakowało w środowisku słowackim profesjonalnych grafików i artystów, którzy poświęcili by się tylko, lub głównie grafice po drugie zaś grafika i rysunek „dopiero" potwierdzały w Słowacji swoją pozycję autonomicznych dyscyplin artystycznych.

W dziedzinie grafiki przed 1918 rokiem Jozef Cincík[6] wymieniał przede wszystkim artystów starszych generacji, głównie malarzy grafiką zajmujących się „okazjonalnie", na marginesie pracy malarskiej: Miloša Jiránka (1875-1911) - pracującego w technice litografii i drzeworytu; Alojzego Struhára (1892-?) autora kilku „prób akwafortowych" oraz Konštantina Kôváriego-Kačmaríka (1882-1916), którego grafika zajmowała najbardziej z wymienionych artystów. Jego dziełem są linoryty i litografie utrzymane „w duchu secesyjnej stylizacji" oraz liczne projekty z dziedziny grafiki użytkowej. Na uwagę zasługuje także twórczość graficzna wybitnego malarza Martina Benki (1888-1971) - litografie i drzeworyty powstałe po 1920 roku.

Cincík napisał, że „pierwsze nadzieje w dziedzinie grafiki artystycznej pokładane były w przedwcześnie zmarłym Ladislavie Treskoniu"[7] (1900-1923). Należał on do pokolenia, które później określone zostało mianem Pokolenia zało-

1 Słowa te to fragment przemówienia wygłoszonego na otwarciu ostatniej indywidualnej wystawy artysty w czeskim Prostějove w 1937 roku, zorganizowanej przez Klub přátel a kroužek knihomilů, spisane przez Josefa Pospíšila, tutaj za: Z. Kostrová: *Mikulaš Galanda,* Bratislava 2001.

2 M. Papierz, uwagi tłumacza do artykułu Š. Krčméry, *Comprede c'est Pardonner,* [w:] *Kwestia słowacka w XX wieku,* pod red. R. Chmela, Gliwice 2002, s. 52.

3 Por. m.in.: V. Wagner: *Profil slovenského výtvarného umenia,* Turč. sv. Martin 1935, s. 49; Ľ. Petránský: *Moderná slovenská grafika 1918-1983,* Bratislava 1985, Z. Janči Z: *Cechy narodowe sztuki słowackiej,* „Kultura" 1980, nr 34, s. 11.

4 S. Ilečková, *Súkromné listy Fullu a Galandu,* Slovenská národná galéria, Bratislava 1992.

5 V. Wagner, op. cit., s. 49.

6 J. Cincik, *Slovenské grafické umenie,* Turč. sv. Martin, 1944 - jest to pierwsza książka o grafice słowackiej.

7 Ibidem, s. 66.

życielskiego (*Zakladatel'ská generácia slovenskej moderny*), jego najwybitniejszymi przedstawicielami byli: Koloman Sokol (1902-2002), Ľudovít Fulla (1902-1980) i Mikulaš Galanda (1895-1938). Treskoń studiował w znakomitej pracowni graficznej Maksymiliana Švabinskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Pozostało po nim tylko kilka grafik (*rozbehov*) wykonanych w technikach drzeworytniczych i metalowych (m. in. *Kolega* i *Detvianin*).

Warto także w tym miejscu przytoczyć przykłady wczesnej twórczości Mikulaša Galandy. Są to rysunki - głównie ilustracje do czasopisma „Hárman (Troje)" oraz samodzielne prace powstałe w latach 1917-1922. Wszystkie prace charakteryzuje secesyjna stylizacja; brzmią w nich echa bliskie twórczości Gustava Klimta, Maxa Klingera, Ferdinanda Hodlera - ówczesnych mistrzów Galandy. Do najpiękniejszych przedstawień należą niewątpliwie: *Dama z motylami* (1917) i *Afrodyta* (1918).

Istotne miejsce w sztuce, a przede wszystkim w grafice słowackiej pierwszych lat po przewrocie zajmowały Koszyce położone w południowo-wschodniej części kraju, przy granicy z Węgrami oraz Bańska Bystrzyca z przyległym regionem środkowej Słowacji. W Koszycach na początku lat 20. uformowała się grupa węgierskich, słowackich i czeskich artystów nazwana później „wschodnio-słowacką awangardą[8]" oraz powstała pierwsza w Słowacji szkoła graficzna i rysunkowa.

Środkowa i południowo-wschodnia część kraju stanowiły szczególne „zagłębie artystyczne" - uformował się tam stosunkowo silny nurt sztuki społecznej, do czego przyczyniły się względy historyczne, ekonomiczno-społeczne oraz wydarzenia końca I wojny światowej. Zaznaczyć jednak należy, że sztuka choć wskazywała na pewne aspekty socjalne, była przede wszystkim zapisem rzeczywistości. W przeciwieństwie do awangardy węgierskiej oraz czeskiej, które w tym czasie równorzędnie do problematyki społecznej poruszały zagadnienia formalne ekspresjonizmu, fowizmu, kubizmu, futuryzmu i konstruktywizmu, artyści słowaccy „preferowali" realistyczne przedstawienia oparte na modelunku światłocieniowym.

W dziedzinie grafiki doskonale odzwierciedlają to linoryty Júliusa Jakobiego oraz akwaforty i rysunki Gejzy Angyala (1888-1956) m. in: *Górnicy* (1910), *Wytapiacze złota* (1920), *Bańska Bystrzyca - zabudowania zamkowe* (1914). Ľudo Petránský pisząc o akwafortach Angyala, jako jedno ze źródeł inspiracji artysty wskazywał twórczość Belga Constantina Meuniera (1831-1905)[9], u którego częstym motywem prac byli górnicy i robotnicy. Dodać do tego należy także rodzimy przykład - malarstwo Dominika Skuteckiego (1849-1921). Po pierwsze ze względu na zbieżność tematyczną i ikonograficzną, po drugie ze względu na problematykę światła - ognia we wnętrzu. Twórczość Angyala reprezentuje okres przejściowy grafiki słowackiej, między „realistycznym opisem" charakterystycznym dla XIX wieku, a narodzinami nowoczesnej grafiki słowackiej.

Konwencję tę przełamał Eugen Krón (1883-1974)- węgierski grafik, który przybył do Słowacji w 1919 roku, zmuszony do opuszczenia ojczyzny po upadku Węgierskiej Republiki Rad. Grafiki i rysunki, które powstały w koszyckim okresie twórczości (1920-1928) zaliczane są do sztuki słowackiej. W marcu 1921 roku ukazał się cykl 12 litografii *Ze starych Koszyc* (m.in. P*odwórze*, nie datowana), które miały być artystyczną wizytówką Króna. Za ich pośrednictwem artysta chciał otrzymać pozwolenie na dłuższy pobyt oraz zgodę władz miasta na utworzenie prywatnej szkoły artystycznej. Rok później artysta wydał cykl sześciu kompozycji litograficznych. Najprawdopodobniej należał do nich *Zraniony*, datowany także na lata 1919-1920. Lubomír Podušel napisał, iż Krón *Zranionym* „reagował na (...) przeżycia wojenne", że *Zraniony* „to siła, życiowa energia, której złamanie i upokorzenie wyraża brutalność i ból epoki"[10]. W roku 1922 powstała litografia *Mężczyźni z*

8 Środowisko artystyczne Koszyc tworzyli w tym czasie: Ľudovít Csordák, Elemír Halász-Hradil, Anton Jassusch, Konštantin Bauer oraz G. Kieselbach, V. Šipoš i J. Lázarová; a także przebywający przejściowo lub na stałe członkowie węgierskich grup awangardowych (*Ośmiu, Aktywistów*) i artyści z nimi związani: Sándor Bortnyik, J. Macza, Bertalan Pór, Anna Lesznaiová, Dezso" Orbán, Aurel Bernáth, Károly Kernstock starszy i młodszy, Gejza Schiller, a także B. Baja, G. Csorba, F. Foltyn, M. Galimberti, M. Graberová, K. Harmos, E. Horváth, J. Jeney-Jung, , J. Kmetty, K. Kotász, h. Majer, V. Perlott-Csaba, K. Quittner, J. Ruttkay, Fr. Salvendy, G. Stellerová, L. Váli, A. Ziffer i inni.

9 Ľ. Petránský, op. cit. , s. 21.

10 L. Podušel, *Malarstvo, sochárstvo, grafika. Diela majstrov v zbierkach Nitrianska štátna galéria*, Nitra 1995.

koniem. Podobnie jak w *Zranionym* widoczne są w niej wpływy kubizmu i neoklasycyzmu, przede wszystkim zaś - jeszcze silniej - wpływy węgierskiej sztuki wczesno-awangardowej, przede wszystkim twórczości Károla Kernstoka.

W latach 1924-1926 Krón wykonał na zlecenie Muzeum Wschodnio-Słowackiego cykl rysunków przedstawiających stare koszyckie i preszowskie domy (m.in. *Dziedziniec domu Rákócziego*). W tym czasie doszło do przełomu w twórczości artysty - połączenia dwóch dotychczasowych biegunów: realistycznego i symboliczno-figuratywnego. Ich kulminacją stał się cykl litografii *Duch twórczy* z 1925 roku, uważany za jedno z najlepszych osiągnięć w twórczości Króna. Fascynująca jest przede wszystkim transformacja, jakiej poddane zostały koszyckie domy i podwórka - w piętrząca się, wertykalną, wielowymiarową architekturę. W cyklu odnaleźć można nawiązania do wielu artystycznych i kulturalnych prądów epoki: kubizmu (zarówno „najbliższego"- czeskiego, jak i francuskiego), ekspresjonizmu, twórczości Giorgio de Chirico, oraz włoskiego malarstwa renesansowego. „Ogniwem" łączącym te odwołania jest postkubistyczny neoklasycyzm. Wieloznaczna metaforyka oraz „tajemniczość" pozwalają odbierać tę grafikę jako jedno z pierwszych dzieł surrealistycznych w sztuce słowackiej.

Krón zajmuje ważne miejsce w historii sztuki słowackiej także jako współzałożyciel szkoły graficzno rysunkowej oraz nauczyciel wielu artystów. Prywatna szkoła rysunkowa działała w latach 1921-1928 przy Muzeum Wschodnio-Słowackim w Koszycach. Jej głównym organizatorem był dyrektor Muzeum Jozef Polák. Wśród uczniów Króna wymienić należy: Ľudovíta Felda (1904-1991), Juraja Collinásy (1907-1963), Jozefa Fabíniego (1908-1994), Imricha Oraveca (?), Júliusa Jakobiego (1903-1985) oraz Kolomana Sokola.

Za sprawą Króna i jego szkoły grafika słowacka już w I połowie lat 20. zaczęła żywo reagować na zmiany zachodzące w sztuce światowej, a od końca lat dwudziestych w tym procesie twórczo uczestniczyła. Główna rola przypadała w tym „Generacji 1900" (Pokoleniu założycielskiemu): Ľudovítowi Fulli, Mikulášowi Galandzie i Kolomanowi Sokolowi, którzy w pierwszej połowie dekady studiowali na praskich szkołach artystycznych.

Najpóźniej, bo dopiero w 1924 roku egzaminy wstępne na praską Akademię Sztuk Pięknych zdał Koloman Sokol, który kilka lat później stworzył, a następnie rozwinął założenia figuratywnego ekspresjonizmu w grafice słowackiej, dając początek całemu ideowo-estetycznemu kierunkowi sztuki słowackiej w XX wieku. Debiut graficzny tego artysty przypada na koniec dekady lat 20., tym niemniej zachowały się prace z wcześniejszego okresu (rysunki *Autoportret* i *Torso* z 1923 roku).

Zapoczątkowana w okresie praskim przyjaźń i artystyczne partnerstwo między Galandą i Fullą jest dziś równie znana jak ich „Prywatne Listy" - pierwszy manifest nowoczesnej sztuki słowackiej[11]. Jesienią 1922 roku obaj artyści rozpoczęli naukę w Szkole Przemysłu Artystycznego.

W 1923 roku powstał pierwszy cykl graficzny Fulli - pięć niewielkich, ręcznie kolorowanych linorytów przedstawiających fragmenty legendy o Janosiku: *Janosik na dereszu*, *Wybór Janosika na przywódcę*, *Janosik mierzy płótno „od buka do buka"*, *Walka Janosika z hajdukami*, *Janosik pod szubienicą*, plus karta tytułowa, które wydał własnym nakładem „bardziej z jakiejś wydawniczej namiętności (...) niż z chęci zysku"[12]- jak napisał we wspomnieniach. Większość egzemplarzy artysta rozdał. Eva Šefčáková zwracała uwagę, iż motywy janosikowskie mogły być przeciwwagą dla oczarowania czeskich artystów awangardowych (zwłaszcza z grupy Tvrdošíjnych) egzotyką sztuki afrykańskiej. „Miały zwrócić uwagę praskiego środowiska na dostatek ekspresyjnych tematów na rodzimym terenie nowej republiki"[13]. Poruszony przez Fullę temat, jeden z głównych dla sztuki słowackiej (przede wszystkim ludowej) stał się jednym z kluczowych motywów zarówno dla całej dalszej

11 „Prywatne listy" („Súkromné listy Mikulaša Galandu a Ľudovíta Fullu") to autorskie czasopismo Fulli i Galandy. W sumie ukazały się cztery jego numery w latach 1930-1932. Pierwsze dwa zawierają idee - myśli autorów na temat sztuki nowoczesnej, podwójny numer 3-4 obszerny tekst Jozefa Vydry - „list otwarty" adresowany do obu młodych artystów na temat aktualnej kondycji i przyszłości sztuki słowackiej. Wszystkie wydania uzupełnione zostały reprodukcjami prac malarskich i graficznych Fulli i Galandy.

12 Ľ. Fulla, *Okamihy a vyznania*, Bratislava 1983 s. 110 –112.

13 E. Šefčáková, *Permutácie plochy. Poznámky ku grafickiému dielu Ľudovíta Fullu*, [w:] *Fulla 2002*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2002, s. 154.

twórczości Fulli, jak i nowoczesnej sztuki słowackiej w ogóle.

Na praski okres twórczości Galandy wyraźny wpływ wywarła twórczość Edwarda Muncha, oraz niemiecka i czeska grafika ekspresjonistyczna. Petránský pisał, iż Galanda wręcz „utożsamiał się (...) z myślowym i artystycznym światem norweskiego artysty Edwarda Muncha"[14]. Miało to zapewne związek nie tylko z gustami estetycznymi, ale i osobowością Galandy. W niemal wszystkich publikacjach opisywano Mikulaša jako zamkniętego w sobie, melancholijnego człowieka, który w młodości otarł się o śmierć[15].

Munchowska inspiracja pojawiła się w niemal wszystkich grafikach Galandy z „pierwszego" okresu studiów, np. *Macierzyństwo* (akwaforta 1922-1923), *Kobieta przy stole* (lub *Kobieta z wazonami* - sucha igła, 1923 - dwie wersje), Niektóre z tych kompozycji są niemal bezpośrednim cytatem z dzieł norweskiego artysty (np. *Dwoje,* akwatinta, 1922-23).

Głęboko osadzony w prądach filozoficznych i kulturalnych początków XX wieku jest także *Czytający* (rysunek piórem i tuszem, 1923). Podobne przedstawienia spotkać można u artystów czeskich z tzw. drugiej generacji symbolistów. W *Czytającym Dostojewskiego* (obraz olejny z 1907 roku) Emila Filli wiszący na ścianie krucyfiks („odpowiednik" maski) symbolizować miał starą pobożność i świat starych, nieaktualnych wartości. Ich przeciwieństwo stanowiła książka Dostojewskiego - nowoczesny autor był alternatywą dla starego świata „pokory". Oznaczał także otwartość na problemy ludzkiego życia (zwłaszcza przeżycia psychiczne). Kościelna wieża za oknem była symbolem nadziei. Galanda przedstawił je jako ożywczy powiew - wiatr zmian, który wtargnął do mrocznego pomieszczenia wraz ze słonecznym światłem.

Najbardziej osadzone w stylistyce przełomu stuleci wydają się być *Oracz i śmierć* oraz *Starzec i śmierć* (drzeworyty z 1924 roku), przez które przemawia nie munchowska melancholia, ale hlaváčkowska[16] destrukcja, widmo zbliżającej się śmierci.

W roku 1923 powstała *Ulica* (akwaforta). Praca ta stanowi przykład płynnego przejścia do zagadnień socjalnych poruszonych w najsłynniejszym cyklu Galandy lat 20. *Miłość w mieście.* Składa się na niego dwanaście czarno-białych litografii w większości z 1924 roku[17], przedstawiających sceny z życia w wielkim mieście. Ich głównymi bohaterami są mieszkańcy metropolii. Przedstawiona przez Galandę wizja miasta daleko odbiega od zachodnioeuropejskiej futurystycznej afirmacji nowoczesności. Przeciwstawia się także propagowanej wówczas przez Devětsíl romantycznej wizji „miejskiego folkloru" oraz optymistycznej wierze konstruktywistów w postęp i zdobycze cywilizacji. Wszystko co kojarzy się z radosną euforią i prosperitą „złotych lat 20." zastąpione zostało uczuciami opuszczenia, beznadziejności i głębokiego rozczarowania . Na pewno *Miłość w mieście* zdecydowanie bliższa jest „konserwatywnym" Tvrdošíjnym (szczególnie Josefowi Čapkowi) niż nowoczesnemu Devětsílovi. Trudno spekulować, czy cykl Galandy wyprzedzał czas (wszak pesymistyczne nastroje pojawiły się w pracach artystów awangardowych na przełomie lat 20.) czy też wychodził z „ducha" późnego symbolizmu. Na pewno doskonale odzwierciedla charakterystyczny, szczególnie dla sztuki środkowoeuropejskiej, ekspresjonistyczny wariant poszukiwań awangardowych.

Ci trzej młodzi artyści: Fulla, Galanda i Sokol stworzyli podstawy dwóch zasadniczych linii ewolucji grafiki słowackiej w XX wieku: geometryczno-konstrukcyjnej (Fulla, Galanda) i ekspresyjnej (Sokol). Nie była to jednak - jak pisał L Petránsky - precyzyjnie określona myśl artystyczna czy szkoła[18], ale konfrontacja osobnych postaw i programów artystycznych, które ukształtowały nowatorski profil grafiki słowackiej. Mimo różnic formalnych i tematycznych podejmowali wspólną polemikę z nowoczesnymi doktrynami artystycz-

14 Ľ. Petránsky, op. cit., s. 29.

15 Mikulaš Galanda w wieku szesnastu lat (w 1911 roku) zachorował na ciężką anginę ropną. Jej niewłaściwe leczenie doprowadziło do zakażenia krwi i jedynym wyjściem, aby uratować mu życie była amputacja jednej nogi. Leczenie trwało ponad rok i było bardzo trudne, *jego organizm potrzebował na powrót do zdrowia rok, dusza o wiele więcej* – jak czytamy [w:] Z. Kostrová, op. cit., s. 72.

16 Karel Hlaváček (1874-1898) czeski poeta i rysownik, wybitny przedstawiciel czeskiego symbolizmu, związany z dekadenckim czasopismem „Moderni revue", Praga 1894-1925).

17 *Na rzece, Bar, Ulica, Peryferie, Wiosna, Kobieta, Na miejskiej ulicy - Żebrak, Spotkanie, W drodze do domu* lub *Ślad zbrodni, Kochankowie.*

18 Ľ. Petránsky, op. cit., s. 24.

nymi. Wspólne dla twórczości „założycieli" były także przemiany formalno-wyrazowe, techniczne a częściowo również tematyczne i światopoglądowe.

SUMMARY

The Slovak graphic art around 1920

In 1918 Slovakia became an independent state and along with the territory of Bohemia and Moravia formed the new Republic of Czechoslovakia.

At the beginning of the 1920s Slovakia was located between three important cultural centres: Vienna, Prague and Budapest. The influences of Hungarian art were visible mainly in south-east regions of the country at the beginning of the 1920s, and Czech ones in the second part of the decade, when Bratislava became the art centre of Slovakia.

Koszyce, where a group of Hungarian, Slovak and Czech artists was formed (named *The South-Slovak Avantgarde*), became a very important place for Slovak art around 1918, especially graphic art. The first graphics and drawing school (*The Private Drawing School of Eugen Krón*) opened on the territory of Slovakia. It was active in the years 1921-1928 and situated in the building of the *East-Slovak Museum* in Koszyce. The co-founder of this school was a Hungarian graphic artist Eugen Krón (1883-1974). Thanks to Krón and his school the Slovak graphic art started responding to the changes in the world art in the first half of the 1920s and since the end of this decade started also participating in that process. The main part was played by the *Generation of 1900* (so-called *The Founding Generation of Modern Slovak Art*): Ľudovít Fulla (1902-1980), Mikuláš Galanda (1895-1938) and Koloman Sokol (1902-2002). Those three young artists created the base of two main trends in the 20th century Slovak graphic art progress: geometrical-constructive and expression ones. Despite formal and thematic differences they challenged modern art doctrines. Their artistic activity ranged from form-sign transformations, technological as well as thematic and outlook development.

XXVII

Monika Wąs

Metropolis w sztuce niemieckiej awangardy

W drugiej połowie XVIII wieku, najpierw w naukach społecznych, później w publicystyce i myśleniu potocznym, pojawiło się pojęcie cywilizacji i postępu[1].

Mówiąc o cywilizacji, miano na myśli pozytywnie oceniany rezultat długiego procesu, w którego wyniku ludzkość oddala się najpierw od stanu dzikości, następnie zaś wyzbywa się stopniowo znamion barbarzyństwa. Wszystko to miało dążyć do zmian na lepsze, a zmiany owe dotyczyć miały wszelkich dziedzin życia. Koncepcja kultury, czy też cywilizacji, stworzona przez niemieckich myślicieli Oświecenia mniejszą wagę przykładała jednak do przemian instytucji politycznych czy społecznych, by pierwszeństwo dać procesowi moralnego i umysłowego doskonalenia się ludzkości[2].

Wiek XIX miał rozpędzić machinę postępu, by „rozbić" ją jednak niebawem o ludzka pychę i arogancję. Ludzkość zatoczyć miała krąg, cofając się do stanu zwierzęcości i barbarzyństwa. Przyniósł to wiek XX i świadectwo I - a przede wszystkim II Wojny Światowej. Z nowej perspektywy pisze Herman Hess: „Patrz, jakimi jesteśmy małpami! Patrz, jaki jest człowiek! - i cała sława, cała mądrość, wszystkie zdobycze ducha, wszystkie dążenia do wzniosłości, wielkości i trwałości do tego co ludzkie, runęły i stały się małpią igraszką"[3].

Na początku XX wieku niemiecka myśl skłonna była jedynie pesymistycznie i z przerażeniem spoglądać na ludzkie dzieło. Nastąpić miał „zmierzch Zachodu".

Przełom XIX i XX wieku sytuował młode Niemcy na niemal imperialnej już pozycji w Europie. Mimo szybkiego rozwoju gospodarki, wybornie zorganizowanego szkolnictwa i przodującej pozycji niemieckich uniwersytetów, poczucie utraty czegoś niebywale istotnego, poczucie jakiegoś kryzysu było w Niemczech mocno odczuwane[4]. Świat stał się bezkompromisowy: radykalnie „zrywano", „odrzucano", „odkrywano", „obalano" i „wprowadzano".

Główne tendencje nauki i sztuki stworzyły nowy obraz świata i ugruntowały aktualny do dzisiaj sposób myślenia. Głosząc prekursorskie poglądy radykalnie zerwano z tradycyjną filozofią. Przewidywano upadek wszystkich ideałów ludzkości[5]. Marks „ujarzmiony został przez rządząca klasę i padł ofiarą interesów ekonomicznych"; Freud „nie zdawał sobie sprawy z siebie samego"; Einstein, „wydawać by się mogło, bezwzględnie osadzony w ówczesnej czaso-przestrzeni, stwierdził jednak, że i ten fakt jest względny".

Rozpocząć się miał wiek zwątpienia. Z owej długiej historii ciekawości, jeśli tą w skrócie uznać za pierwszą motywację naukowca i filozofa, oraz jej przemian w formy niezależnego myślenia, wyłoniły się dwie dziedziny zmierzające do coraz większej autonomii wobec ograniczeń religijnych i społecznych. To nauka i sztuka, polegające na zasadach eksperymentu, badań teoretycznych, wolności słowa, artystycznego upoważnienia i naukowej swobody[6].

Właśnie sztuce, jako ośrodkowi krystalizującemu wszystkie najszlachetniejsze dążenia twórcze i poznawcze człowieka, przypadła w obszarze niemieckiej myśli szczególna rola. Winckelmann nadał niemieckiej refleksji nad sztuką niezatarty rys niebotycznego jej uwielbienia. Wzorcem byli

1 J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2004, s.695.

2 Ibidem, s. 695-696.

3 H. Hess, *Wilk stepowy*, Warszawa 2004, s. 12.

4 K. Henkel, R. Maerz, *Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preussens*, Berlin 2001, s. 113-114.

5 *Poezja XX wieku. Austria, NRD, RFN, Szwajcaria*, wstęp L. Szwed, Wrocław 1980, s. 7-10.

6 R. Shattuck, *Wiedza zakazana*, Kraków 1999, s.361 – 375.

starożytni Grecy wraz z greckim społeczeństwem, doskonałym współistnieniem sfery wolności politycznej, twórczości i moralności, dopełniających się w jedności natury i refleksji[7]. Mit rzekomej bliskości antycznego mieszkańca Aten i poczciwego „bürgera" trwale określił oblicze kultury niemieckiej ostatnich stuleci. Tymczasem, zaszczepiany ciągle jeszcze ideami romantycznych przodków, wiek XX w niemieckiej Rzeszy w niczym już nie przypominał mitycznej krainy. Monachium i Berlin, miasto i państwo, nie wytrzymały struktury idealnych *polis*; obywatel nowego - Metropolis zapomniał szybko o prastarym wzorcu człowieczeństwa. Stał się mieszczaninem o „małpiej gracji", ustalającym nowy ład i porządek, nową moralność. To właśnie w mieście dopatrywano się genezy upadku i wszelkiej nędzy człowieczeństwa. Tak określone mieszczaństwo i miasto stały się jednym z tematów twórczości niemieckich artystów na początku XX wieku.

Sztuka z tego okresu oscylowała między dwiema orientacjami. Określić je można schematycznie: jako sztukę intelektualnego przetwarzania i sztukę uzewnętrznionej uczuciowości, tworzoną w klimacie udręczenia i atmosferze napięcia, „z pięścią bezsilnego człowieka, wzniesioną przeciw oszalałemu niebu"[8]. Sztuka ta, niejednokrotnie groteskowa, zatoczyła krąg w ciągu przemian stylistycznych odpowiadającym duchowi epoki. Wędrowała od ekspresjonistycznej deformacji malarzy Die Brücke i Der Blaue Reiter; Kandinsky'ego i abstrakcji, przez berlińskie Dada, by wrócić do tak charakterystycznego w Niemczech swoistego realizmu w twórczości artystów Nowej Rzeczowości. Rewolucja przyszła pod ogólną nazwą awangardy, wszystkich artystów zaś łączyła kolektywna świadomość pokolenia, połączona nicią katastrofizmu i charakteryzująca się intensywnością, intensywnością ponad wszystko[9].

Rozpatrując sztukę niemiecką początku XX wieku nie można odrzucić uwarunkowań narodowych i tym samym kontekstu historycznego. Artyści wspólnie doświadczali skutków przyspieszonej industrializacji niemieckiego społeczeństwa, która zachwiała jego porządkiem moralnym. Rozluźniły się więzi międzyludzkie, a rytm życia stał się zabójczy. To twórcy sztuki niepokoju, nieprzystosowania, zaburzeń nerwicowych i apokaliptycznego zagrożenia. Zewnętrzna rzeczywistość podporządkowana została jej obrazowi wewnętrznemu. Charakterystyczna była gloryfikacja buntu, występowanie przeciw wszelkim sojusznikom starego, ustalonego porządku. W sugestywnych i wzniosłych wizjach przelanych na płótno oddano nastroje rozgorączkowania, moralnego upadku i sztuczności życia wielkomiejskiego[10]. Kształt dni i obrazy miast z całą tajemnicą lichych zaułków i mrocznych portów musiał mieć bezpośredni wpływ na działania artystów.

Już przed I Wojną Światową „toczą się na ulicach bitwy" Georga Grosza, a Ludwig Meidner „podpala" miasta w swoich obrazach, w których „niebo jak języki ognia" wydają się być miastem znanym z tła *Krzyku* Muncha. Przez jego *Potsdamer Platz* przejeżdża czarny karawan. *Noc w mieście*, *Latarnie uliczne*, *Wschód słońca* Otto Dixa to przeczucie nadchodzącej katastrofy. Meidner w 1912 roku maluje *Rewolucję*, w 1913 roku *Moje nocne oblicze*, *Apokaliptyczny krajobraz*, *Ja i miasto*. Grosz w 1913 roku proroczo obrazuje *Koniec drogi*, którą idzie ludzkość: to realistyczna wizja uśmierconej rodziny, wraz ze sprawcą czynu popełniającym samobójstwo.

Obraz miasta z roku 1914 to ulice, przez które przemaszerowuje wojsko Wilhelma II i młodzi ochotnicy ogarnięci nastrojem patriotycznego porywu. Maszerują wśród szpalerów rozgorączkowanego tłumu. W artykule z 1914 roku ukazywały się *Uwagi o naszym czasie* Brechta: „Wiernie stoi cały nasz naród. Zanikły wszelkie podziały partyjne. [...] Mocny niemiecki charakter, który formowali niemieccy poeci i myśliciele w ciągu dwóch stuleci, sprawdza się teraz. [...] My wszyscy, wszyscy Niemcy, lękamy się Boga i niczego więcej na świecie"[11]. Tak jak Brecht, tak i tytułowy *Poddany* Henryka Manna, pełen jest uznania dla cesarza Wilhelma: wiwaty, okrzyki, kwiaty rzucane pod nogi. Minie niewiele czasu a z frontu zaczną docierać wiadomości wyrywające społe-

7 R. Kasperowicz, *Rembrandt, Rembrandt über alles*, „Mówią Wieki" 2003, nr 11, s.16.

8 L. Richard, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996, s. 13.

9 R. März, A. Kühnel, *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920*, Berlin 1986, s. 9 - 23.

10 L. Richard, op. cit., s. 16-23.

11 R. Szydłowski, *Brecht. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 20-21.

czeństwo z patriotycznego letargu. Stan półsnu dezorientował. Dix maluje autoportrety o wymownych tytułach *Jako tarcza strzelnicza*, *Jako Mars*; Kirchner *Autoportret jako żołnierz*, *Autoportret w hełmie*, *Podwójny autoportret*. Artyści nie potrafią zająć konsekwentnego stanowiska wobec rzeczywistości. To etap przejściowy od entuzjazmu wojennego do gorzkiej refleksji. Był to też moment, kiedy Niemcy jako państwo miały szanse na prawdziwe zjednoczenie. Okolicznościami, w których miało to nastąpić były okopy i wspólna mogiła z epitafium Cesarza Wilhelma „Nie znam odtąd w mym narodzie żadnych partii, wśród nas są tylko Niemcy"[12]. Tymczasem Max Beckmann maluje *Kostnicę* a Reiner Maria Rilke pisze wiersz pod tym samym tytułem.

... Niemcy były martwe w sensie medycznym... .

Przyszedł rok 1918, koniec wojny, spóźniona demokracja, Republika Weimarska i nowy obraz miasta: 10 listopad 1918 roku to Unter den Linden w Berlinie i uzbrojeni robotnicy i żołnierze; styczeń 1919 - kolejna demonstracja, na ulicach tłumy; styczeń 1920 to Berlin i zbrojne oddziały zabijające demonstrujących robotników; marzec tego roku to pucz Kappa i strajk generalny; październik 1923 roku to barykady w Hamburgu; listopad to pucz narodowych socjalistów w Monachium[13]. Bohaterami Käthe Kollwitz, Conrada Felixmüllera i Grosza stają się po 1919 roku Karl Liebknecht i Róża Luxemburg, natomiast *Prosit Noske! Proletariat jest rozbrojony* Grosza informuje o nowym układzie sił, nowym organie sprawiedliwości.

Artyści, początkowo w wyniku przeczucia nadchodzącej katastrofy, później, już po 1914 i 1918 roku, w wyniku historycznego rozliczenia stworzyli wizje upadającego miasta, swoistej Sodomy i Gomory oraz portrety całych klas społecznych. Obok reprezentantów systemu: politycznych, prawniczych, wojskowych i kościelnych dygnitarzy, także mieszczańska warstwa dopełnia całości, która jawi się Groszowi jako dekadenckie bagno.

Artyści stworzyli także galerię postaci będących bohaterami orgii, snów sadystycznych, ofiarami gwałtów i mordów. To, co w obrazach tych przykuwa uwagę, to obok mniej lub bardziej oczywistej treści fizjonomia postaci działająca momentami niczym antropologiczny traktat. Fizyczność stała się zewnętrzem ludzkości, stała się miejscem ekspozycji samej myśli i uczuć. Artyści posłużyli się środkami, które odżegnują się od subtelności. To estetyka brzydoty, deformacji, defektu i uwypuklania odrażających aspektów fizycznych; to erotyka bez niedomówień; to mieszczanie, pangermanistyczni nacjonaliści, szumowiny, frustraci; to także dziwki, hermafrodyci, sadyści i fantaści. Wszyscy oni zamieszkiwali nowoczesne Metropolis, które zlało się w obrazach w jedną całość z bohaterami by zatrzeć granicę między przedmiotem a podmiotem. Owe przedziwne reakcje zachodzą na miejskich placach, skrzyżowaniach ulic, w ciemnych zaułkach, w lichych kawiarniach, spelunach i kabaretach, pod latarniami i w witrynach sklepowych. Metropolis w takim ujęciu snuje opowieść o jego mieszkańcach.

Tak jak dla czaso-przestrzeni nie było jednego, jedynego układu współrzędnych, tak Metropolis to podziały, dla których punkty odniesienia leżą na różnych płaszczyznach, żyją zupełnie innym życiem a czas dla nich biegnie w zupełnie innym tempie. W żadnej dziedzinie jego życia, ani w duszy jego mieszkańca nie pozostał jakikolwiek trwały, statyczny punkt oparcia.

Nową jakość piękna tworzyła architektura. Obiekty wzdychań skonstruowane były z żelazobetonu, metalowych konstrukcji nośnych i szkła. Prężą się torowiska „bahnhofu", rozrastają „restaurationy" i pną „geschäftshausy". Ludwig Kirchner maluje tramwaje, skrzyżowania ulic, kolejki miejskie; Dix „elektryczki". Tłem obrazów stało się cywilizowane miasto.

Szaleństwo rozbudowywania i piętrzenia to arogancka wiara budowniczych nowej Wieży Babel w uchwycenie wszechświata. Alfred Messel z rozmachem buduje w Berlinie coraz to większe domy towarowe- katedry nowej wiary. Podstawowym jej dogmatem były naturalnie „Luxus, Schönheit und Gesundheit". Reklamy owego luksusu docierają przez prasę, np. „Berliner Illustrierte Zeitung", czy „Münchner Illustrierte Presse". Miasto jest modne a wymarzonym miej-

12 K. Henkel, R. März, op. cit., s. 21.

13 A. Czubiński, J. Strzelczyk, *Zarys dziejów Niemiec i państw niemieckich powstałych po II wojnie światowej*, Poznań 1986, s. 283-306.

scem aby się pokazać, swoistym wybiegiem są place, znane chociażby z prac Kirchnera. Strój określał wartość człowieka. Kobiety „podglądane" przez Dixa czy Schlichtera pod suknią czy płaszczem z najnowszej kolekcji paryskiej noszą oczywiście gorsety, skrojone przez Arnolda Obersky'ego, a najnowszą kolekcję wiosenną z roku 1914 prezentują bohaterki Waltera Triera przemierzające niczym w pielgrzymkowej kolumnie Friedrichstrasse, nad którą widnieje napis *Berlin, najbardziej moralne miasto.* Powstaje pytanie kim jesteśmy i co nas określa? Co stanowi o ludzkiej wartości? Stanowił o tym strój i nobilitujący mundur. Problematykę tych zagadnień doskonale ujął Friedrich Wilhelm Murnau w filmie *Portier z hotelu Atlantic.*

Świat mody, ilustrowanych pism, kolacji w restauracjach to jeden z wymiarów kapitalistycznego świata, nędznego w swym odhumanizowaniu, świetnie zobrazowanego przez Bertholda Brechta w Powieści za trzy grosze.

Wielopłaszczyznowa rzeczywistość wykrzywiała świat w sferze psychicznej i logicznej. Twórcy byli świadkami wydarzeń udostępnianych przez ulicę przy świadomości, że to tylko fragment, jedna z powierzchni powstała w wyniku podziałów. Kontrasty wynikające z różnic społecznych ustanowiły kolejne rozwarstwienie w dziedzinie tzw. „człowieczeństwa". Na tej drodze oddzielone i potępione zostało to „co i czym" się rządzi, a uczuciem solidarności objęci zostali ci, którymi się rządzi, wszyscy upokorzeni i żyjący na marginesie społeczeństwa. Artyści ukazują w swych wizjach świat podzielony na warstwy, świat kalek i nędzarzy oraz wypacykowanych amantów, świat ulicznic i dziwek oraz porcelanowych „kurtyzan", wreszcie po prostu świat „panów" oraz podwładnych. Horyzontalnie podzielone są same budynki mieszkalne, gdzie sutereny i piwnice zamieszkałe są przez warstwy najniższe i odpowiednio wyżej mieszkanka z balkonikiem zamieszkałe przez warstwy burżuazji. Ponadto podział przebiega wertykalnie: dzieląc mieszkania na sferę publiczną i sferę prywatną. Mur prywatności starannie rozdziela obydwie dziedziny życia. Za nim skrupulatnie ukrywa się brata, który się wykoleił, bękarta-przyczynę nieszczęścia cnotliwej przecież córy, potencję „pani" i agresję „pana". Rozgraniczenie było określone ścisłym kodeksem przepisów, których należało przestrzegać, tzw. konwenansów. W ów „Doppelmoral" mierzył swoimi pracami z serii Ecce Homo Georg Grosz.

Warunki życia sfer niższych nie pozwalały chronić przed niepowołanym wzrokiem prywatnej sfery życia. Egzystencja przebiegała na oczach publiczności; posiadanie życia prywatnego było zatem przywilejem klasowym- burżuazji zajmującej obszerne mieszkania i żyjącej z procentów od kapitału. Artyści „wdzierają się" do wnętrz nowobogackich i w tonie satyry i groteski trafnie oceniają zastane tam pożycie. To *Siła i wdzięk* Grosza, która sugeruje też podział na stereotypową rolę mężczyzny i kobiety. To, co mogłoby ewentualnie zachwiać , wprawić w drżenie idealnie wykreślone linie, kształty i krawędzie mieszkanek mieszczańskich, skrupulatnie i z dbałością perfekcjonisty „opakowane jest w konwenans" i ustawione obok porcelanowego pieseczka na kredensie w salonie. Nocna ulica stała się symbolem zakazanych uciech i deprawacji w scenerii zadymionych i odrażających spelunek, słabo świecących latarni i opartych o nie prostytutek. Wszechobecne są obsesyjne przedmioty - przedmioty osobliwe i perfidne: dziwka bez ręki, diaboliczne femme fatale, wydłużone czaszki- maski, psychopatyczni mordercy, gwałciciele, psy, kieliszki, butelki, rewolwery. Grosz stworzył dzieła, których treść zobrazowana w tonie pesymistycznym i cynicznym, z dominującymi czerwieniami lub szarościami „wylanymi wprost na ulicę", ukazuje ją zatłoczoną politycznymi czy też burżuazyjnymi „personami".

W 1914 roku miasto zyskuje nazwę *Pandaemonium* - perfekcyjnego piekła na ziemi. Na jego ulicach dokonuje się gwałtów, morderstw, podpaleń, toczy się tam ciągła wojna, handluje się tzw. miłością.

Miasto z obrazu Grosza z 1917 roku *Dedykowany Oskarowi Panizzy*, to wizja miasta, w którym przedziwną ulicą, nocą przetacza się piekielna procesja odczłowieczonych figur. W ich twarzach odbija się alkohol, syfilis, pomór. Niektóre dmą w trąby, inne krzyczą. Z otchłani intensywnych czerwieni wybija się biały krzyż. Nad tłumem, na czarnej trumnie sunie śmierć - ujęta dosłownie - jako kościotrup.

Perspektywa załamuje się, miasta zapadają się wraz z „dobrymi zamiarami" cywilizacji. Płaszczyzny i owa wspomniana wielowarstwowość powodują, iż obrazy działają jak kalejdoskopy

przyprawiając widza o zawrót głowy. Zaciera się podział na martwe i żywe; dzień zlewa się z nocą; z doświadczeń nad budową nowego człowieka powstaje manekin, automat i androgyn. Próżno oczekiwać też nadejścia nowego zbawiciela, bo *Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny* Dixa dokonało się w sypialni prostytutki. Nowym mesjaszem jest Hans Termaden z powieści Curta Corrintha, który ma uwolnić ludzi od koszmaru zakazów seksualnych.

Zdaje się ,że wszyscy zmierzają w kierunku dziedzińca szpitala doktora Caligari.

„Od Sokratesa do Freuda wielcy myśliciele powtarzali, że prawdziwa nauka zawarta jest w naszych umysłach i ciałach"[14]. Tymczasem bohaterowie obrazów z przerażeniem patrzą na siebie samych i na innego człowieka - boją się samopoznania, to strach przed odkryciem, że są już martwi. Powoli zamieniają się w manekiny i układają w genezę dehumanizacji homo sapiens. Twarze z obrazów ekspresjonistów to maski, zdeformowane ciała i odbicia w krzywym zwierciadle, ujawniające drugie oblicze człowieka. Przechadzając się ulicami miasta, patrząc na otaczającą rzeczywistość, artyści niejednokrotnie rozpoznają jedynie kontury rzeczy, nie są w stanie wniknąć w istotę zrelatywizowanych wartości. Należy zapomnieć o harmonii człowieka z naturą, gdyż wszystko było wynaturzeniem, mechanizmem stworzonym przez człowieka, mechanizmem samozagłady.

...Niemcy umierały w sensie filozoficznym... .

Wiara w romantyczną siłę ocalania poprzez sztukę wygasła. Obrazy manifestują własne fascynacje, uaktywnione gdzieś w prywatnym wyobrażeniu raju i piekła. Utopijne ideały nie były w stanie stawić czoła potędze materialnej, której obrazem było nowoczesne Metropolis początku XX wieku. Nie zapobiegły też kataklizmowi I Wojny Światowej, kryzysowi ekonomicznemu lat dwudziestych ani groźbie narastającego barbarzyństwa przyszłej wojny.

Niepowodzenia ruchów rewolucyjnych przyspieszyły rozkład ruchu ekspresjonistycznego. Nie istniały środki wyrazu, dające możliwość pogodzenia sztuki i życia. Idealistyczna mrzonka o nowym człowieku definitywnie się rozwiała. Słowa składano na kształt, lub raczej bezkształtnie w majaczenie, w teatrze krzyczano, płótna cięto czarnym konturem. Przedmiot rozpadał się, by ostatecznie zniknąć wraz z podmiotem. System wartości, jaki narzucało miasto i mieszczaństwo, był zaprzeczeniem dążeń intelektualisty. Nie mogąc zaspokoić pragnienia równowagi w otaczającej go rzeczywistości materialnej, artysta odwracał się od niej, szukając schronienia w wewnętrznych wizjach, marzeniach i snach. Miewał je cały naród niemiecki. Wielkość „Wszechniemców" śniła się wyznawcom „ideologii volkistowskiej" i aryjskiej wiary. Także oni byli przeciwnikami wielkiego, nowoczesnego miasta i kultury filistrów. Wspólnota „Artam" miała ocalić z piekła miejskiej cywilizacji, określając ją jako „masowy grób nordyckiej rasy"[15]. Ewolucji chciano dokonać, sprzeciwiając się zarówno Darwinowi jak i Biblii. Sztukę określono mianem zdegenerowanej. Krytyka tych mistyków i samozwańczych proroków przybrała rasistowskie i szowinistyczne zabarwienie i stała się pożywką dla późniejszych hitlerowców. Kierowały nimi pewne, przedziwne, charakterystyczne jednak dla Niemców ambicje, hodujące własnego Sfinksa i Frankensteina. Nauka i moc, połączona z wybujałą wyobraźnią, zbiła się z kulturą, opartą na zwyczaju i konwenansie, tradycji i wierze. Dla prac artystów żyjących i tworzących w niemieckim Metropolis początku XX wieku charakterystyczna była patetyczna ekspresyjność i rodzaj utopijnego romantyzmu, a także oparty na mocnej tradycji realizm, świadczące o pewnej specyfice, bez względu na ówczesne nowatorstwo sztuki niemieckiej w ogóle. Popychana do działania historycznymi okolicznościami i stwarzająca pozory poruszania prawd ponadczasowych i ponadgeograficznych w sposób fenomenalny pozostała wierna duchowi Germanii i w germańskim Metropolis pogrzebana.

14 R. Shattuck, op. cit., s. 267.

15 E. Dmitrów, *Mittgart nad Wołgą*, „Mówią Wieki" 2003, nr 11, s. 29.

SUMMARY
Metropolis in German avant-garde art

A notion of civilisation and progress appeared in the second half of the 18th century. At first, it was visible in social science, then in publicism and finally, in common thinking. In the meantime, in the 19th century, pride and arrogance made the humanity regress to the state of brutality and barbarity. All of it could be visible in the First and the Second World War testimony. It was decline of the West and the fall of all the human ideals was anticipated. A newly built city, together with its humanity was expected fall into ruin. That kind of picture of the city and its inhabitants was seen in artistic visions of the German vanguard at the beginning of the 20th century. All the artists were united by the collective consciousness of their generation with a good deal of catastrophism. These were suggestive apocaliptic visions of pictures by Georg Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Ludwig Meidner, Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Käthe Kollwitz or Conrad Felixmüller. It was also a feeling of crisis and catastrophe in texts by Bertold Brecht, Herman Hesse, Tomas and Henry Mann, Curt Corrinth or Reiner Maria Rilke. Finally, they were film images by Wilhelm Murnau, Lupu Pik or Fritz Lang. The artists used measures renouncing subtlety such as aesthetics of ugliness and deformation or eroticism without insinuations. Not only did they depict middle-class, pan-Germanic nationalists, scums, frustrates but also whores, hermaphrodites, sadists, and those fantasizing. All of them were inhabitants of the modern metropolis where streets, houses, parlours and basements blended with its residents and blurred the boundary between the subject and the object. All values became relative. An idealistic day-dream of new man was shattered definitely together with the fall of revolutionary movements. The belief in a romantic power of art died out. A system of values imposed by the middle class contradicted the individualist's aspirations. Germany had to die both in a physical and philosophical sense.

XXVIII

Justyna Wesołowska

„Valori Plastici". Kształtowanie się teorii nowego klasycyzmu w sztuce europejskiej

Dwa miasta we Włoszech po I Wojnie Światowej odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu się nowego obrazu sztuki włoskiej. Ich środowiska artystyczne i kulturalne miały wpływ na narodziny nowego klasycyzmu, nazywanego przez Włochów *moderna classicità*. Była to Ferrara, w której w latach 1916-1918 królował metafizyczny język Giorgio de Chirica i Rzym, gdzie w latach 1918-1922 utrwalił się nowy model sztuki figuratywnej. Bohaterami tego zjawiska byli artyści zgrupowani wokół czasopisma „Valori Plastici" założonego przez Mario Broglia, dziennikarza z Piacenzy oraz rzeźbiarza i malarza, Roberto Melliego. Pismo wychodziło w Rzymie w latach 1918-1922. Ukazało się 15 numerów. Artyści skupieni wokół „Valori Plastici" nigdy nie stworzyli grupy artystycznej, ale, jak piał historyk sztuki i monografista tego zjawiska, Paolo Fossati, czasopismo tworzyli artyści, którzy pragnęli pracować i być razem w konkretnym momencie i miejscu[1]. Centralną postacią „Valori Plastici" był Mario Broglio. W redagowaniu pisma pomagała mu żona, Edita Walterowna zur Muehlen.

Najlepiej udokumentowane są relacje między Giorgio de Chirico a Mario Broglio, chociaż ten ostatni wyraźnie faworyzował Carlo Carrà, co stało się prawdopodobnie powodem, dla którego de Chirico niechętnie później wracał do wspomnień z „Valori Plastici". De Chirico i Mario Broglio poznali się osobiście wiosną 1918 roku, kiedy zapadła już decyzja o redagowaniu pisma. 30-letni de Chirico wybrał 27-letniego Broglia na swojego managera. W tym samym roku malarz przeprowadził się z Ferrary do Rzymu.

Na łamach „Valori Plastici" nie znajdziemy aprobaty dla awangardowej lekcji futuryzmu, chociaż niektórzy artyści skupieni wokół czasopisma należeli w przeszłości do tego ruchu. W słynnym artykule *Powrót do rzemiosła*, opublikowanym w ostatnim numerze pisma z 1919 roku, Giorgio de Chirico pisał między innymi o futurystach i przekonywał, że ich bunt przeciwko akademickiemu duchowi i nienawiść do muzeów nie wniosły niczego cennego do sztuki włoskiej: „Wróćmy do futuryzmu. Osobiście uważam, że futuryzm był tak konieczny, jak konieczna była wojna, która musiała nadejść, ale bez której mogliśmy się doskonale obejść"[2]. Lecz chociaż artyści z kręgu "Valori Plastici" pozornie odrzucali osiągnięcia futurystów, to przecież kontynuowali w pewien sposób futurystyczną wiarę w siłę manifestu artystycznego. Jego formę przyjmowały artykuły Carla Carry, Filippa de Pisisa, Alberta Savinia publikowane na łamach czasopisma. Artyści pisali o potrzebie odnowy malarstwa we Włoszech, o artystycznym italianizmie i wreszcie, o budowie nowej sztuki. „Valori Plastici" już od pierwszych stron głosiły potrzebę nowego porządku estetycznego. W artykule *Zeus odkrywca* de Chirico pisał, że artyści to badacze, gotowi do podboju nowych ziem[3]. Carlo Carrà zaś wyznawał, że: „W duszy słyszę jasny rozkaz. Oto powróciłem, by przywołać moją nostalgię cudownie ocalałą. [...] Oto jestem, by fantazjować na temat geometrii przedmiotów"[4]. „Valori Plastici", chociaż oficjalnie nie mające nic wspólnego z futuryzmem, pragnęły, podobnie jak futuryści, rozwiązać pewną atmosferę niepewności i oczekiwania, jaka panowała we Włoszech. Była ona nie tylko odbiciem sytuacji w Europie po pierwszej wojnie światowej. Historyk faszyzmu Emilio Gentile uważał, że problemem podstawowym, który nurtował włoskich artystów, filozofów i polityków od zjednoczenia, czyli od 1861 roku, do faszyzmu pozostawała idea

1 P. Fossati, *Valori Plastci 1918-1922*, Torino 1981, s. 6.

2 G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere*, „Valori Plastici" 1919, nr 11-12, s. 19.

3 G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, „Valori Plastici" 1918, nr 1, s. 10.

4 C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, „Valori Plastici" 1918, nr 1, s. 2.

Mitu Narodowej Odnowy[5]. Jedną z największych postaci głoszących potrzebę narodowej odnowy był Benedetto Croce, który w 1911 roku na łamach „La Voce" alarmował, że społeczeństwo włoskie przeżywa upadek uczuć patriotycznych i brak poczucia tożsamości narodowej: „Wielkie słowa, które wyrażały tę jedność: Królestwo, Ojczyzna, Kraj, Naród, Kościół, Człowieczeństwo, stały się słowami zimnymi i czysto retorycznymi"[6]. Publicysta Giuseppe Prezzolini, również w „La Voce", pisał: „Włochy muszą być wielkie za sprawą ducha, który ożywi nowoczesną cywilizację"[7]. Futuryzm, jako ruch zbyt elitarny, nie mógł spełnić postulatów włoskich intelektualistów. Szansę na odnowę narodowej kultury widzieli oni w powrocie do klasyczności.

Czasopismo Mario Broglia nie przyczyniło się w sposób bezpośredni do powstania konkretnego kierunku. Włosi poprzez „Valori Plastici" eksportowali malarstwo metafizyczne i sprowadzali na swój grunt neoplastycyzm, kubizm syntetyczny, sztukę André Deraina, Henri Rousseau. Niektórzy krytycy uważają, że Carrà wrócił do malarstwa Giotta właśnie dzięki lekcji malarstwa Rousseau. Początkowo „Valori Plastici" poświęcone były w dużej części rozważaniom dotyczącym malarstwa metafizycznego. Drukowano wiele tekstów Carla Carry i Giorgia de Chirica. Pierwszy numer czasopisma otwierała reprodukcja obrazu *Owal zjawisk (L'Ovale delle apparizionii)* Carla Carry. W IV-V numerze z 1919 roku opublikowano artykuł Georgia de Chirico zatytułowany: *O sztuce metafizycznej*[8]. Lecz mimo to, że „Valori Plastici" uważane było za organ promujący malarstwo metafizyczne, to już w pierwszym numerze ukazał się artykuł Alberta Savinia zatytułowany *Sztuka równa się nowoczesne idee (Arte=idee moderne)* wprowadzający nowe, ważne terminy dla sztuki współczesnej. Savinio zastanawiał się między innymi nad pojęciem „dramatyczności" w sztuce[9]. Zadaniem artystów miało być odnalezienie odpowiedniej formy, która oddałaby w pełni ową „dramatyczność" każdego przedmiotu. W procesie tym artysta miał wykorzystać klasyczne reguły rządzące kompozycją obrazu. Przejście od metafizyki do czysto klasycznych poszukiwań było bardzo naturalne i łagodne. Pismo coraz częściej ilustrowano martwymi naturami Giorgia Morandiego, Ardenga Sofficiego i Carla Carry oraz pejzażami Edity Walterowny zur Muehlen. Jednak dopiero w czwartym numerze „Valori Plastici" z 1921 roku opublikowano artykuł, w tytule którego pojawił się termin „klasycyzm". Był to tekst malarza Itala Tavolaty pod tytułem *Wprowadzenie do klasycyzmu*[10].

W tytule tego wystąpienia pisałam o „kształtowaniu się teorii nowego klasycyzmu". Fenomen „Valori Plastici" nie polegał na tworzeniu teorii, ale na tworzeniu sztuki nowego klasycyzmu, który Elena Pontiggia w katalogu wystawy *Idea klasyczności. Tematy klasyczne w sztuce włoskiej lat dwudziestych*[11] nazwała najtrafniej nowoczesną *classicità*. To przede wszystkim fakt reprodukowania przez Broglia dzieł Carry, Morandiego, Sofficiego, de Chirica przygotował grunt do włoskiej, doskonałej redakcji ogólnoeuropejskiego powrotu do porządku. Hasło *rappel a' l'ordre* André Lhote'a z 1919 roku zostało natychmiast zaadoptowane przez Maria Broglia i artystów z kręgu „Valori Plastici". Świadczy o tym przede wszystkim dojrzałość oddziaływania powstających w tym okresie dzieł. Wielkość i rewolucyjność reprodukowanych na łamach czasopisma prac wyprzedzały myśl krytyczną „Valori Plastici". Włoscy artyści i krytycy stosunkowo wolno formułowali idee nowoczesnej klasyczności.

Proces kształtowania się nowoczesnego kierunku możemy dostrzec porównując dwa obrazy Carla Carry. Zabieg ten po raz pierwszy zaproponował krytyk, Roberto Longhi w 1937 roku. Zestawił on obraz *Córki Lota*, z 1919 roku i *Sosna*

5 E. Gentile, *La Grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano 1997.

6 E. Gentile, *The Myth of National Regeneration in Italy: From Modernist Avant-Garde to Fascism* [w:] *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, wyd. M. Affron i M. Antliff, Princeton, New Jersey 1997, s. 26.

7 G. Prezzolini, cyt. za: E. Gentile, *The Myth of National...*, s. 31.

8 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, „Valori Plastici" 1919, nr 4-5, s. 15-18.

9 A. Savinio, *Arte=idee moderne*, „Valori Plastici" 1918, nr 1, s. 3-8.

10 I. Tavolato, *Introduzione al classicismo*, „Vaolori Plastici" 1922, nr 4, s. 73-75.

11 *L'idea del classico: 1916-1932; temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wystawy, oprac. E. Pontiggia i M. Quesada, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.

nad morzem (Il pino sul mare), z 1921 roku[12]. Longhi wskazywał na oczywistą rewolucję, jaka dokonała się w podejściu artysty do pejzażu. Chociaż w obu dziełach odczytujemy wpływy włoskiego Trecenta, równie wyraźnie widzimy różnice formalne i ideowe. Zgaszone, pastelowe kolory *Córek Lota* nawiązują jeszcze do kolorów giottowskich, podczas gdy nasycone barwy *Sosny nad morzem* podkreślają samodzielność tego dzieła. Tradycyjny sztafaż na obrazie z 1919 roku w dobitny sposób zostaje podniesiony do rangi głównego bohatera kompozycji *Sosny nad morzem*. Zbyt jaskrawy archaizm *Córek Lota* wywołał niepokój nawet u przyjaciół Carla Carrà. Soffici pisał: „Widziałem w Valori Plastici twoje *Córki Lota*, wspaniały obraz, lecz archaiczny.[...] Powiem ci, że jeśli o mnie chodzi, nie widzę dzisiaj innej możliwości, niż tworzenie w głębokiej prawdzie. Bez uprzedzeń, bez wstydu, bez strachu przed byciem uznanym za przeciętnego"[13]. Dwa lata później Carrà namalował obraz, który zdaje się być manifestem tej głębokiej prawdy, o której mówił Soffici.

„Ten obraz – pisał Carrà w swojej biografii - wskazuje na całkowite odejście od mojej wcześniejszej twórczości. Zawarłem w nim wiele, według tego porządku nowego, do którego doszedłem poprzez namiętne studia nad naturą, rozpoczęte w 1918 roku. Kiedy zaczynałem pracę nad tym dziełem, miałem wrażenie, że wiem już dokładnie, czego od natury mogę żądać"[14]. Pytanie Carry o możliwość czerpania z natury jest w istocie fundamentalne dla zrozumienia poszukiwań *classicità* przez tego artystę. Carrà w *Sośnie nad morzem*, udowadniał bowiem, że w nowoczesnym malarstwie możliwe było odnalezienie idei klasyczności poprzez powrót do natury, co z kolei wykluczało, zdaniem Carrà, możliwość imitacji: „Jeśli artysta włoski powraca do natury, konieczne jest wytłumaczenie, że ma on na myśli akt tworzenia, nie imitacji"[15]. Stajemy zatem przed wizją nowoczesnego pejzażu, tworzonego przez artystę, który odrzucając anachronizm dosłownej recepcji tradycji, odnalazł sens *classicità* w zbliżeniu z naturą, w próbie uchwycenia jej esencji. Natura na obrazie *Sosna nad morzem* stanowi jedność z otaczającą ciszą. Nieruchomość jest tu elementem zarówno stałym, jak i chwilowym. Wieczność nieruchomości przekształca naturę w obraz mitu, podczas gdy chwilowość nieruchomości, podkreślona przez chwiejność drzewa, pozwala na uchwycenie żywotności tej natury.

Drugim wybitnym przedstawicielem tego nurtu był Giorgio Morandi. Historyk sztuki, Giorgio Giuffrè w jego monografii pisał, że już w 1910 roku artysta uczynił pierwszy, decydujący krok w kierunku Florencji Paolo Uccella, Masaccia i Giotta[16]. Lamberto Vitali zaznaczał, że kiedy inni czynili wysiłki, by wprowadzić w życie doświadczenie futuryzmu, lecz bez odwagi i możliwości skoncentrowania się na rozwiązaniach wyłącznie plastycznych, Morandi posiadał już intuicję rzeczywistych granic problemu i jego potrzeba zasad solidnej budowy i kompozycji wyprzedzała, w pewnym sensie, polemikę na łamach „Valori Plastici"[17].

Lata 1916 – 1920 wydają się najistotniejsze w twórczości Giorgia Morandiego. W 1916 roku artysta malował obraz, który był zapowiedzią klasycznych poszukiwań lat dwudziestych, a dwa lata później próbował zbliżyć się do metafizycznych martwych natur Carry i de Chirica. W 1919 roku Morandi wrócił już na stałe do malarstwa klasycznego.

Ważnym dziełem Morandiego stał się obraz zatytułowany *Butelka i miska na owoce* z 1916 roku[18]. Na delikatnym, szaro-różowym tle artysta umieścił dwa kremowo-piaskowe naczynia, których kruchość podkreśla, wznosząca się w centrum obrazu i przywodząca na myśl wieżę katedry gotyckiej, butelka. W martwej naturze z 1916 roku, po raz pierwszy, pisał Giuffrè, Morandi uchwycił to, co

12 R. Longhi, cyt. za: B. Cinelli, *Derivazioni pierfrancescane nel Novecento: modelli e varianti*, [w:] *Piero della Francesca e il "Novecento". Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo, 1920-1938*, kat. wystawy, oprac: M. Mimita Lamberti i M. Fagiolo dell'Arco, Sansepolcro, Museo Civico, Venezia 1991, s. 212.

13 A. Soffici, cyt. za: M. Fagiolo dell'Arco, *La grande ombra: Piero Francesca w il Novecento*, [w:] *Piero della Francesca...*, s. 43.

14 C. Carrà, *La mia vita*, opr: M. Carrà, Milano 1997, s. 221.

15 *Carlo Carrà. La matita e il penello*, kat. wystawy, oprac: V. Fagone, Bergamo, Accademia Carrara, Milano 1996, s. 44.

16 G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, Firenze 1977, s. 6.

17 D. Durbé, *„Valori Plastici" e l'Ottocento. Qualche riflessione*, [w:] *Valori Plastici*, opr: P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Roma 1998, s. 87.

18 *Arte moderna in Italia 1915-1935*, kat. wystawy, opr: C. L. Ragghianti, Palazzo Strozzi, Firenze 1967, s. 280.

w jego malarstwie najbardziej charakterystyczne[19]. W obrazie z 1916 roku Morandi zawarł ów aspekt wieczności przynależny, według artysty rzeczom martwym, który od lat dwudziestych już do końca będzie charakteryzował jego twórczość.

Kiedy krytyk sztuki Emilio Cecchi odwiedził Morandiego w jego pracowni wiosną 1918 roku, czyli na kilka miesięcy przed ukazaniem się pierwszego numeru „Valori Plastici", mówił o człowieku chorowitym, zniszczonym, przegranym, który żyje w mieszkaniu ubogim, w którym czuć zapach klęski i choroby, lecz widzi w jego martwych naturach pewną naturę świeżości i klasyczności[20]; w tym samym roku intelektualista, Riccardo Bacchelli pisał: „Cała sztuka Morandiego, otwarcie nowoczesna, odkrywa wartości klasyczne"[21]. Lata 1918-1919 były dla artysty pierwszą i ostatnią próbą kompromisu artystycznego. Morandi tworzył w atmosferze malarstwa metafizycznego, lecz ten okres krytycy tylko umownie nazywają metafizycznym. Więcej w nim znaczących różnic w stosunku do malarstwa Carry i de Chirica, niż punktów łączących te trzy indywidualności. W pracach z lat 1918-1919: *Martwa natura,* z 1919 roku, *Martwa natura ze skrzynką,* z 1918 roku, bardziej czytelne są indywidualne poszukiwania klasycznych reguł kompozycji i miary, niż wpływy Carry i de Chirica.

Morandi z wielkim dystansem czerpał z doświadczeń malarstwa metafizycznego, koncentrując się na elementach formalnych, niezbędnych do wykształcenia własnej *classicità* i odrzucając bagaż filozoficzny de Chirica. Daleki od jego poetyki tajemniczości i zagadkowości, Morandi wkroczył w świat „metafizyki" tak, jak wkracza się w krąg religii: z moralnym nakazem poszukiwania absolutu. Postrzeganie przedmiotu przez Morandiego wydaje się zgodne ze wzorcami antycznymi. Artysta pragnął odnaleźć w umyśle ideę rzeczy, jej odwieczny model. Najbardziej charakterystycznym przykładem samodzielności i niepowtarzalności wizji Morandiego, był fragment manekina, wprowadzany często przez artystę do martwych natur tego okresu. Przykładem są obrazy z 1918 roku. Manekin na obrazach Morandiego, w przeciwieństwie do manekinów Carry i de Chirica, nie gra nigdy antycznego bohatera, nie jest Hektorem, ani Penelopą, nie żyje, nie symbolizuje[22]. Manekin, umieszczony obok butelki, kuli, laski i ograniczony przestrzenią szafy, która stanowi rzeczywistość zamkniętą i niedostępną, traci swój ludzki wymiar. W martwych naturach Morandiego manekin istnieje jedynie w formie doskonałej, symetrycznej, nieruchomej. Szukanie *classicità* przez Morandiego, odbywało się bez poszukiwań człowieka, wśród przedmiotów, będącym odbiciem pierwszej idei, której postać musi odnaleźć jednak, ludzki umysł.

Krytycy pisali, że lata 1919 – 1920 to okres, w którym *classicità* Morandiego osiągnęła pełną dojrzałość. W związku z pracami powstałymi w tym czasie, Giuffrè pisał z emfazą o porzuconych na zawsze, brutalnie zaznaczonych konturach przedmiotów, które więziły i dzieliły jedne formy od drugich[23]. Artysta skończył z gamą kolorów ograniczoną do czerwieni, brązów, białości i czerni. Od tego momentu zaczął się pochód wszelkich odcieni żółcieni, jasnych błękitów i oranżu. Morandi nie bał się też kompozycji utrzymanych w różnych, najdelikatniejszych odcieniach bieli. Giuffrè widział w tych pracach rezultat odnalezionej równowagi między rozumem a zmysłami[24]. Giorgio de Chirico pisał w 1922 roku w przedmowie do florenckiej wystawy Morandiego: „[Morandi] patrzy na grupę przedmiotów na stole z uczuciem, które poruszało serce podróżnika antycznej Grecji, kiedy ten przyglądał się lasom, dolinom i górom, którym udało się zatrzymać piękno i zachwyt, płynących ze spotkania z bogami. Morandi patrzy na nie oczami człowieka, który wierzy, a intymny szkielet tych przedmiotów martwych, bo nieruchomych, jawi mu się w swym aspekcie najbardziej duchowym: w aspekcie wiecznym"[25].

„Valori Plastici" nie przyczyniły się w sposób bezpośredni do powstania konkretnego kierunku, ale stworzyły atmosferę sprzyjającą poszukiwaniom. Bez niego nie byłoby „Novecento" Margherity Sarfatti. Podchwyciła ona hasło Carry „odnowy malarstwa we Włoszech" i stworzyła własny program, w którym zabrakło jednak moder-

19 G. Giuffrè, *Giorgio*...s. 16.

20 E. Cecchi, cyt. za: G. Giuffrè, *Giorgio*...s. 22.

21 M. Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico,* Genova 1991, s. 13.

22 G. Giuffrè, *Giorgio*..., s. 24.

23 Ibidem, s. 27.

24 Ibidem.

25 G. de Chirico, cyt. za: M. Fagiolo dell'Arco, *Modernità e tradizione. Schizzi per un ritratto di Carlo Carrà* [w:] *Valori*..., s. 56.

nistycznych ideałów wolności, przygody artystycznej i otwartości, które towarzyszyły przedsięwzięciu Mario Broglia.

Wpływ „Valori Plastici" na sztukę włoską nie kończył się na latach 30. XX wieku. Nowoczesna *classicità* odkryta przez artystów takich jak Carrà i Morandi będzie wracała w sztuce włoskiej w malarstwie Franca Gentiliniego i Fabrizia Clericiego, w charakterystycznym „klasycznym" charakterze włoskiego pop-artu, w haśle czerpania z tradycji podjętym przez „Transawangardę" Bonita Olivy. Nawet w latach 90. XX wieku powstała we Włoszech grupa artystów, występująca pod nazwą „Nuovi Valori Plastici".

„Pojęcie klasyczności nie jest zdeterminowane przez wielkość czasu; to kategoria duchowa. W rzeczywistości, klasyczne jest każde dzieło sztuki, które posiada zdolność wznoszenia się ponad czasem.[...] Każda epoka pragnie klasyczności własnej[26]. Stwierdzenie Massima Bontempelliego najlepiej oddaje istotę wielkości poszukiwań *classicità* na łamach włoskiego „Valori Plastici".

SUMMARY

„Valori Plastici". The formation of new classicism in Europe

The art magazine „Valori Plastici" was published in Rome from 1918 to 1922. The central figure of „Valori Plastici" was Mario Broglio. His wife, Edita Walterowna zur Muehlen, became the co-editor of the magazine. The uniquenes of „Valori Plastici" consisted in the fact that its aim was not to create the theory but to create the art of new classicism, called by Elena Pontiggia in the catalogue of the exhibition *L'idea del classico. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti,* „moderna classicita". Broglio's reproductions of the works of Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Ardengo Soffici and Giorgio de Chirico laid the foundations of the perfect Italian realization of the idea formulated in the all-European slogan of the return to order. The slogan of *rappel a l'ordre* formulated by Lhote in 1919 was immediately adopted by Mario Broglio and the artists gathered around „Valori Plastici". The results can be seen in the maturity of the works of art created at the time. The greatness and the revolutionary nature of the works of art reproduced in the magazine exceeds the importance of its critical thought.

26 M. Bontempelli, cyt. za: M. Fagiolo Dell'Arco, *Classicismo...*, s. 12.

SPIS ILUSTRACJI

nistycznych ideałów wolności, przygody artystycznej i otwartości, które towarzyszyły przedsięwzięciu Mario Broglia.

Wpływ „Valori Plastici" na sztukę włoską nie kończył się na latach 30. XX wieku. Nowoczesna *classicità* odkryta przez artystów takich jak Carrà i Morandi będzie wrzała w sztuce włoskiej w malarstwie Franca Gentiliniego i Fabrizia Clericiego, w charakteryzacyjnym „klasycznym" charakterze włoskiego pop-artu, w haśle czerpania z tradycji podjętym przez „Transawangardę" Bonita Oliva. Nawet w latach 90. XX wieku powstała we Włoszech grupa artystów, występująca pod nazwą „Nuovi Valori Plastici".

„Pojęcie klasyczności nie jest zdeterminowane przez wielkość czasu, to kategoria duchowa. W rzeczywistości klasyczne jest każde dzieło sztuki, które posiada zdolność wznoszenia się ponad czasem[...]. Każda epoka pragnie klasyczności własnej"[26]. Stwierdzenie Massimo Bontempelliego najlepiej oddaje istotę wielkości poszukiwań *classicità* na łamach włoskiego „Valori Plastici".

SUMMARY

„Valori Plastici". The formation of new classicism in Europe

The art magazine „Valori Plastici" was published in Rome from 1918 to 1922. The central figure of „Valori Plastici" was Mario Broglio. His wife, Edita Walewska zur Muehlen, became the co-editor of the magazine. The uniqueness of „Valori Plastici" consisted in the fact that its aim was not to create the theory but to create the art of new classicism, called by Elena Pontiggia in the catalogue of the exhibition *I valori del classico. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, „moderna classicità". Broglio's reproductions of the works of Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Ardengo Soffici and Giorgio de Chirico laid the foundations of the perfect Italian realization of the idea formulated in the all-European slogan of the return to order. The slogan of *ritorno a l'ordine* formulated by Cocteau in 1919 was immediately adopted by Mario Broglio and the artists gathered around „Valori Plastici". The results can be seen in the maturity of the works of art created at the time. The greatness and the revolutionary nature of the works of art reproduced in the magazine exceeds the importance of its critical thought.

[26] M. Bontempelli, cyt. za: M. Tagliolo, D. dell'Aira, *Classicismo*..., s. 12.

SPIS ILUSTRACJI

I. Małgorzata Geron, *Grupa Pięciu (1905-1908)*

I.1. Wystawa Grupy Pięciu, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie 1907, repr. „Świat", 1907, nr 39.
I.2. Wystawa Grupy Pięciu i Lewandowskiego, Salon Pisko w Wiedniu 1908, repr. „Tygodnik Ilustrowany", 1908, nr 8.
I.3. Informacja o wystawie Grupy Pięciu w Wiedniu, zamieszczona w dzienniku „Neue Freie Presse", 1908 z 5 stycznia.
I.4. Leopold Gottlieb, *Portret*, repr. „Tygodnik Ilustrowany", 1906, nr 24.
I.5. Mieczysław Jakimowicz, *Przy fortepianie*, 1906, litografia, papier, Muzeum Mazowieckie w Płocku.
I.6. Vlastimil Hofman, *Na nowy żywot*, 1906, olej, płótno, Muzeum Śląskie w Katowicach.
I.7. Jan Rembowski, *Ekstaza*, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 24.
I.8. Tymon Niesiołowski, *Chrystus Frasobliwy*, 1906, olej, płótno, wł. prywatna, fot. Dom Aukcyjny Rempex w Warszawie.

II. Waldemar Okoń, *Rok 1905*

II.1. Witold Wojtkiewicz, *Zerwane kajdany. Alegoria Polski 1905*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.2. Witold Wojtkiewicz, *Manifestacja uliczna/Manifestacja*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.3. Witold Wojtkiewicz, *Ofiary manifestacji ulicznej*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.4. Aleksander Kamieński, *Duch-Rewolucjonista. Szkice z lat minionych 1905-1907*, Warszawa 1908. Okładka. Wydawnictwo „Tygodnika Ilustrowanego".
II.5. Aleksander Kamieński, *Propaganda, z cyklu Duch-Rewolucjonista*, k.2.
II.6. Aleksander Kamieński, *Trybun uliczny, z cyklu Duch-Rewolucjonista*, k.3.
II.7. Anons *Albumu ludowego* Artura Grottgera, „Naprzód", 1905, nr 232.
II.8. Okładka „Kalendarza robotniczego na rok 1905" wyd. nakł. „Naprzód", 1905.
II.9. Witold Wojtkiewicz, *1812-1905*, „Hrabia Wojtek", 1906, nr 2.
II.10. Wojciech Kossak, *Krwawa niedziela w Petersburgu 22 stycznia 1905*, replika, 1906, olej płótno.

III. Aneta Pawłowska, *Tendencje klasycyzujące w rzeźbie polskiej w latach 1905-1923*

III.1. Edward Wittig, *Pax*, 1913, marmur, repr. „Sztuki Piękne", R. VIII, 1932.
III.2. Edward Wittig, *Polska Nike*, 1917, brąz, repr. „Sztuki Piękne", R. VIII, 1932.
III.3. *Pomnik Peowiaków* - rekonstrukcja z 1999 wykonana wg odlewu brązowego pracy Edwarda Wittiga *Umierający rycerz* (w tle gamach „Zachęty" w Warszawie).
III.4. Henryk Kuna, *Różowy marmur*, 1930, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Nawrockich.

VII. Janusz Janowski, *Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga (1891-1953)*

VII.1. Mojżesz Kisling, *Anka Zborowska w pracowni Kislinga*, 1912, olej płótno, wł. prywatna.
VII.2. Mojżesz Kisling, *Akt przed lustrem*, 1914, olej, płótno, wł. prywatna.
VII.3. Mojżesz Kisling, *Pejzaż z Prowansji*, 1913, olej, płótno, wł. prywatna.
VII.4. Mojżesz Kisling, *Saint Tropez*, 1917, gwasz, wł. prywatna.
VII.5. Mojżesz Kisling, *Popiersie z długimi włosami*, 1918, olej, płótno, wł. prywatna.
VII.6. Mojżesz Kisling, *Akt*, 1922, ołówek, papier, wł. prywatna.

VIII. Tomasz Gryglewicz, *Wilhelm Wyrwiński - zapomniany artysta*

VIII.1. Wilhelm Wyrwiński, *Jelonek*, ok. 1916, rys., tusz, repr. P. Smolik, *Grafika książkowa i exlibrisy Wilhelma Wyrwińskiego*, Kraków 1925, tabl. III.
VIII.2. Wilhelm Wyrwiński, *Martwa natura*, 1910, olej, płótno, wł. prywatna.
VIII.3. Wilhelm Wyrwiński, *Nędza galicyjska*, 1912, litografia barwna, repr. „Abdera", (Kraków), 1912, nr 6.
VIII.4. Wilhelm Wyrwiński, *Pieśń wieczorna*, 1912, repr. „Abdera", 1912, nr 8.
VIII.5. Wilhelm Wyrwiński, *Legionistka*, lata 1914–1917, rys., ołówek, repr. P. Smolik, *Wilhelm Wyrwiński. Artysta i jego twórczość (1887-1918)*, Kraków 1926.
VIII. 6.Wilhelm Wyrwiński, *Pejzaż*, 1910, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie.

IX. Katarzyna Woźniak, *„Młoda Sztuka" - stracona szansa na nowoczesność*

IX.1. Janina Bobińska-Brzezińska, *Wieczór*, 1912, repr. „Tygodnik Ilustrowany", 1912, nr 5.
IX.2. Janina Bobińska-Brzezińska, *Wanda*, 1917, repr. „Świat", 1917, nr 7.
IX.3. Bronisław Brykner, *Święta Rodzina*, 1914, repr. *Salon wiosenny 1914*, Katalog TZSP, Warszawa 1914.
IX.4. Tadeusz Pruszkowski, *Boruta*, 1911, repr. „Sztuka", 1911.
IX.5. Stanisław Jackowski, *Studium portretowe*, 1914, repr. „Tygodnik Ilustrowany", 1914, nr 20.

X. Mirosław Wachowiak, *Epoka czystego koloru - twórczość Józefa Pankiewicza w latach 1914-1918*

X.1. Józef Pankiewicz, *Toaleta*, ok. 1915, olej płótno, obraz zaginiony, repr. J. Pawlas, *Józef Pankiewicz*, Warszawa, 1979.
X.2. Robert Delaunay, *Naga przy toalecie*, 1915, olej, płótno, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
X.3. Robert Delaunay, *Akt (Mujer desnuda leyendo)*, 1920, olej, płótno, Museo de Bellas Artes de Bilbao
X.4. Robert Delaunay, *Portugalska martwa natura*, 1915, olej, płótno Musée Fabre w Montpellier.
X.5. Józef Pankiewicz, *Martwa natura z misą z owocami –przekrojony melon, banan, gruszki banany i przekrojona cytryna*, ok. 1915-1916, rys., papier, Dom Aukcyjny Rempex w Warszawie.
X.6. Józef Pankiewicz, *Martwa natura z paterą z cytrynami i pucharkiem*, ok.1915-1916, rys., papier, Dom Aukcyjny Rempex w Warszawie.

XI. Beata Mering, *Stanisław Przybyszewski a „Zdrój"*

XI.1. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Hulewicz w Kościankach w 1916 roku, fot., repr. S. Przybyszewski, *Listy*, t. II, Warszawa 1937.
XI.2. Stefan Szmaj, *Pocałunek*, 1917, linoryt.
XI.3. Jerzy Hulewicz, *Święty Franciszek z Asyżu (Portret Przybyszewskiego)*, 1918, linoryt.
XI.4. Stefan Szmaj, *Kochankowie*, 1919, linoryt.

XII. Iwona Luba, *„Maski" wobec nowej sztuki*

XII.1. „Maski" 1918, z. 8, strona tytułowa.
XII.2. Andrzej Pronaszko, *Projekt mozaiki cerkiewnej*, „Maski" 1918, z. 15.
XII.3. Zbigniew Pronaszko, winieta „Maski" z 1918, z. 2.
XII.4. Zbigniew Pronaszko, Akt, „Maski" 1918, z. 14.

XIII. Agata Soczyńska, *Rola pejzażu w koncepcji sztuki Tytusa Czyżewskiego*

XIII.1. Tytus Czyżewski, *Pejzaż z Cagnes*, 1925, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XIII.2. Tytus Czyżewski, *Pejzaż – widok z Collioure*, ok. 1929, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
XIII.3. Tytus Czyżewski, *Kompozycja formistyczna z motylami (Kwiaty i motyle)*, ok. 1920-1921, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XIII.4. Tytus Czyżewski, Układ gra
ficzny wiersza *Mechaniczny ogród* z tomu *Noc - dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922.
XIII.5. Tytus Czyżewski, *Widok z aeroplanu (Pejzaż z aeroplanu)*, 1922-1923, olej, zaginiony, repr. „Tygodnik Ilustrowany", 1923, nr 44.
XIII.6. Tytus Czyżewski, *Widok z samolotu (Pejzaż z samolotu)*, 1927 (lub 1922?), olej, płótno, zaginiony, repr. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.

XIV. Katarzyna Kulpińska, *Grafika Jana Hrynkowskiego*

XIV.1. Jan Hrynkowski, *Akt leżący*, 1914, drzeworyt, repr. „Zdrój", 1918, nr 6.
XIV.2. Jan Hrynkowski, *Wiosna*, 1917, litografia, repr. „Maski", 1918, nr 11.
XIV.3. Zaproszenie na wystawę *Grupy Formistów*, 1918, litografia, karton, Muzeum Sztuki w Łodzi.
XIV.4. Jan Hrynkowski, *Złożenie do grobu*, ok. 1920, litografia kolorowana, Muzeum Sztuki w Łodzi.
XIV.5. Okładka zbioru poezji *Czartak. Zbór poetów w Beskidzie*, Warszawa 1925.
XIV.6. Okładka tomiku poezji T. Szantrocha, *Cyklady. Poezje 1907-1924*, Kraków 1924.

XV. Honorata Bartoszewska, *Konrad Winkler - twórczość formistyczna*

XV.1. Konrad Winkler, *Clown*, ok. 1921, akwarela, karton, Muzeum Narodowe w Krakowie.
XV.2. Konrad Winkler, *Św. Jerzy*, 1920, akwarela, zaginiony, repr. K. Winkler, *Exegi monumentum*, „Głos Plastyków" 1938, nr 8–12.

XV.3. Konrad Winkler, *Pieta*, 1921, olej (?), zaginiony, repr. K. Winkler, *Formiści polscy. Monografie artystyczne*, t. XIV Warszawa 1927.
XV.4. Konrad Winkler, *Martwa natura*, 1922, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

XVI. Michał Haake, *Od dekoracyjności do płaszczyznowości. W stronę twórczości Władysława Skoczylasa*

XVI.1. Władysław Skoczylas, *Walka z niedźwiedziem*, 1923, drzeworyt, repr. T. Cieślewski syn, *Władysław Skoczylas, inicjator twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934.
XVI.2. Władysław Skoczylas, *Walka ze smokiem*, 1916, drzeworyt, repr. j.w.
XVI.3. Władysław Skoczylas, *Zbójnicy ze skarbem*, 1918, drzeworyt, repr. j.w.
XVI.4. Władysław Skoczylas, *Pejzaż z kapliczką*, 1930, drzeworyt, repr. j.w.
XVI.5. Władysław Skoczylas, *Taniec zbójników I*, 1919, drzeworyt barwny, repr. j.w.

XVII. Katarzyna Urbańska, *Tadeusz Cieślewski syn - w poszukiwaniu nowoczesności*

XVII.1. Tadeusz Cieślewski syn, *Byt nie-byt próżno pojmować*, 1924, sucha igła, repr. *Katalog działu sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929.
XVII.2. Tadeusz Cieślewski syn, *Kompozycja suprematyczna*, 1924, akwatinta, akwaforta, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XVII.3. Tadeusz Cieślewski syn, *Nagrobek rodziny Paszkowskich*, 1926-1928, Cmentarz na warszawskich Powązkach, rząd IV, kwatera 45. Wykonał B. [Bronisław?] Sypniewski. Widok całości.
XVII.4. Tadeusz Cieślewski syn, *Nagrobek rodziny Paszkowskich*, 1926-1928, Cmentarz na warszawskich Powązkach, rząd IV, kwatera 45. Wykonał B. [Bronisław?] Sypniewski. Widok ściany bocznej.
XVII.5. Jan Golus, projekt scenografii, „Blok", 1925, nr 5.
XVII.6. Tadeusz Cieślewski syn, *Świat zamknięty*, 1924(?), akwatinta, Muzeum Narodowe w Warszawie.

XVIII. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Między tradycją a nowoczesnością...*

XVIII.1. Jan Szczepkowski, *Nagrobek Jana Hickela*, 1906, Cmentarz Rakowiecki w Krakowie.
XVIII.2. Jan Szczepkowski, *Projekt kompozycji rzeźbiarskiej* do grobowca na cmentarzu w Krakowie-Bierzanowie, 1911.
XVIII.3. Jan Szczepkowski, *Projekt dekoracji nagrobka córki generała*, ok. 1915.
XVIII.4. Jan Szczepkowski, *Projekt sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego* do katedry na Wawelu, 1913.
XVIII.5. Jan Szczepkowski, *Projekt płyty nagrobnej Józefy Szczepkowskiej*, matki artysty, ok. 1915.
XVIII.6. Jan Szczepkowski, *Projekt płyty sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego* do katedry na Wawelu, 1922.

XXII. Joanna Sosnowska, *Artystka i artysta u progu nowoczesności*

XXII.1. Pracownia Józefa Pełczyńskiego na ul. Szczyglej w Warszawie, około 1918-1919. Stoi Józef Pełczyński, siedzą od lewej: Maria Niczówna, Mieczysław Szczuka, Józef Gaczyński, Henryk Stażewski, Eugenia Szepietowska, Stefan Réel. Zbiory Specjalne IS PAN, Fotografie z archiwum Pugetów, nr inw. 1312.
XXII.2. Pracownia Miłosza Kotarbińskiego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, około 1918, Archiwum ASP w Warszawie.

XXII.3. Pracownia Miłosza Kotarbińskiego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, około 1918, Archiwum ASP w Warszawie.
XXII.4. Szkoła Artystyczna Feliksa i Marii Słupskich w Warszawie, repr. „Świat" 1909, nr 39.

XXV. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Między awangardą a antyawangardą...*

XXV.1. Bolesław Cybis, *Polskie Niebo, „Polonia" i znaki zodiaku*, fragment plafonu w Gimnazjum Polskim w Gdańsku, 1937-1939, repr. A. Prugar-Myślik, *Jan Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
XXV.2. Feliks Topolski, *Zodiak Polskiej Akademii Literatury*, repr. „Wiadomości Literackie", 1934, nr 52-53
XXV.3. Jan Starża-Dzierzbicki, *Horoskop Marszałka Józefa Piłsudskiego*, repr. „Żywot Marsz. Piłsudskiego w gwiazdach pisany". wg: J. Switkowski, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939, reprint Kraków 1990.
XXV.4. Edward Antoni Manteuffel, Marian Wajwód, *Znaki zodiaku*, fragment dekoracji palarni turystycznej na statku „Batory", repr. „Plastyka", 1936.
XXV.5. Lech Niemojewski, *Ilustracja Polskiego Nieba*, 1924, repr. A. Niemojewski, *Polskie niebo z 70-ciu wizerunkami*, Warszawa 1924.
XXV.6. *Koziorożec*, nadproże kamienicy przy ul. Wenecja 9 w Krakowie, ok. 1936.

XXVI. Marta Ipczyńska, *Grafika słowacka około 1920 roku*

XXVI.1. Mikulaš Galanta, *Žobrák / Żebrak* z cyklu *Láska v meste / Miłość w mieście*, 1924, litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.
XXVI.2. Mikulaš Galanta, *Na ceste domov / W drodze do domu* z cyklu *Láska v meste / Miłość w mieście*, 1924,litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.

Autorzy fotografii:

Fot: W. Kirchner - VI.6; J. Kuczyński - VI.1; J. Mężyk - I.6; K. Urbańska – XVII.3, XVII.4; T. Zaucha - XXV.6.

ILUSTRACJE

XXII.3: Pracownia Miłosza Kozarbińskiego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, około 1918, Archiwum ASP w Warszawie.
XXII.4: Szkoła Artystyczna Feliksa i Marii Słupskich w Warszawie, repr. „Świat" 1909, nr 39.

XXV. Stufada Krzysztofowicz-Kozakowska, *Mapy nawiązują do* [illegible]

ILUSTRACJE

XXV.1: Bolesław Cybis, *Polskie Niebo, „Julianka" i znaki zodiaku*, fragment plafonu w Gimnazjum Polskim w Gdańsku, 1937-1939, repr. A. Pruga-Myślik, *Jan Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
XXV.2: Feliks Topolski, *Zodiak Polskiej Akademii Literatury*, repr. „Wiadomości Literackie", 1934, nr 52-53.
XXV.3: Jan Sturza-Dzierzbicki, *Horoskop Marszałka Józefa Piłsudskiego*, repr. „Żywot Marsz. Piłsudskiego w gwiazdach pisany", wg: J. Świtkowski, *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*, Lwów 1939, reprint Kraków 1990.
XXV.4: Edward Antoni Manteuffel, Marian Wąsowicz, *Znaki zodiaku*, fragment dekoracji pałarni turystycznej na statku „Batory", repr. „Plastyka", 1936.
XXV.5: Lech Niemojewski, *Ilustracja Polskiego Nieba*, 1924, repr. A. Niemojewski, *Polskie niebo z 70-ciu ilustracjami*, Warszawa 1924.
XXV.6: *Kozłowcy*, nadpnoże kamienicy przy ul. Wenecja 9 w Krakowie, ok. 1936.

XXVI. Maria Iperyńska, *Godło na sztandarze ostrów-1920 roku*.

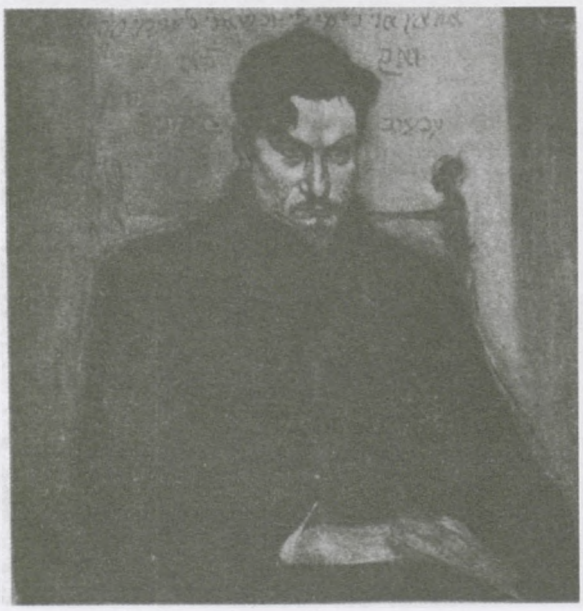
XXVI.1: Mikuláš Galanta, *Zobrak / Żebrak* z cyklu *Láska v meste / Miłość w mieście*, 1924, litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.
XXVI.2: Mikuláš Galanta, *Na cestu domov / W drodze do domu* z cyklu *Láska v meste / Miłość w mieście*, 1924, litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.

Autorzy fotografii:

Fot. W. Kirchner – VI.6; J. Kaczyński – VI.1; J. Mazyk – I.6; K. Urbańska – XVII.3, XVII.4; T. Zawicha – XXV.6.

I.1.

I.2.



I.4.

Kunstausstellungen.

KÜNSTLERHAUS
I., Karlsplatz 5.
Geschlossen.
Eröffnung der Aquarell-Ausstellung
5. Januar 1908.

HAGEN BUND
LXIV. Ausstellung.
Portring, Zedlitzg. 5.
9 bis 6 Uhr.
Schluss 12. Januar.

GALERIE MIETHKE
I., Dorotheergasse 11.
Permanente Ausstellung
alter und moderner Meister.

Wiener Kunstgewerbeverein
I., Schauflergasse 2.
Weihnachtsausstellung.
Eintritt frei. 6/ Wochentags 8—6 Sonntags 10—1

.. INTIMER .. KUNSTSALON
der WIENER PORTRÄTMALER-SOCIETÄT
WIEN, I., GOLDSCHMIEDGASSE Nr. 7.
Ausstellung erster Meisterwerke, von Moderne und berühmte alte Wiener Schule.

Hirschler
I., Plankengasse 7.
Gemälde moderner und alter Meister, Skulpturen, Kunstgewerbliches etc.
10—7 Uhr.
Kunstauktionen.

Kunstsalon ARTARIA I., KOHLMARKT 9.

Krakauer Künstlerbund
5 GRUPA—PIECIU 5
und
Bildhauer St. v. LEWANDOWSKI.
KUNSTSALON PISKO
Schwarzenbergplatz. Lothringerstrasse 14.

AUGUST RODIN
Kollektivausstellung im Kunstsalon HELLEM.
Kundzeichnungen
Radierungen
I., Bauernmarkt 3, verlängt von 9—7, Sonn- u. Feiertags 10—1.

I.3.

I.1. Wystawa Grupy Pięciu, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie 1907.
I.2. Wystawa Grupy Pięciu i Lewandowskiego, Salon Pisko w Wiedniu 1908.
I.3. Informacja o wystawie Grupy Pięciu w Wiedniu, zamieszczona w dzienniku „Neue Freie Presse" 5 stycznia 1908 r.
I.4. Leopold Gottlieb, *Portret*.

I.7.

I.5.

I.6.

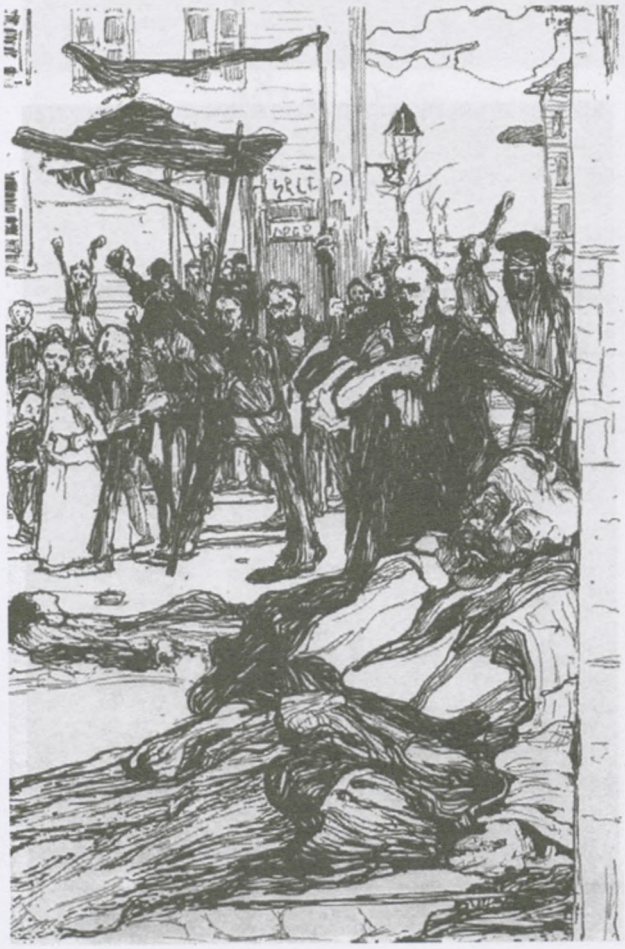
I.8.

I.5. Mieczysław Jakimowicz, *Przy fortepianie*, 1906, litografia, papier, Muzeum Mazowieckie w Płocku.
I.6. Vlastimil Hofman, *Na nowy żywot*, 1906, olej, płótno, Muzeum Śląskie w Katowicach.
I.7. Jan Rembowski, *Ekstaza*.
I.8. Tymon Niesiołowski, *Chrystus Frasobliwy*, 1906, olej, płótno, wł. prywatna.

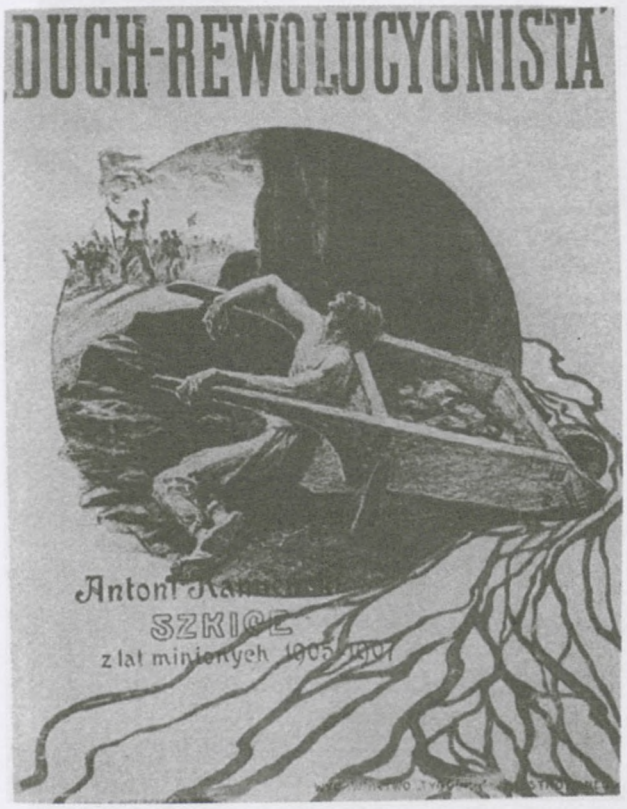
II.1.

II.2.

II.3.



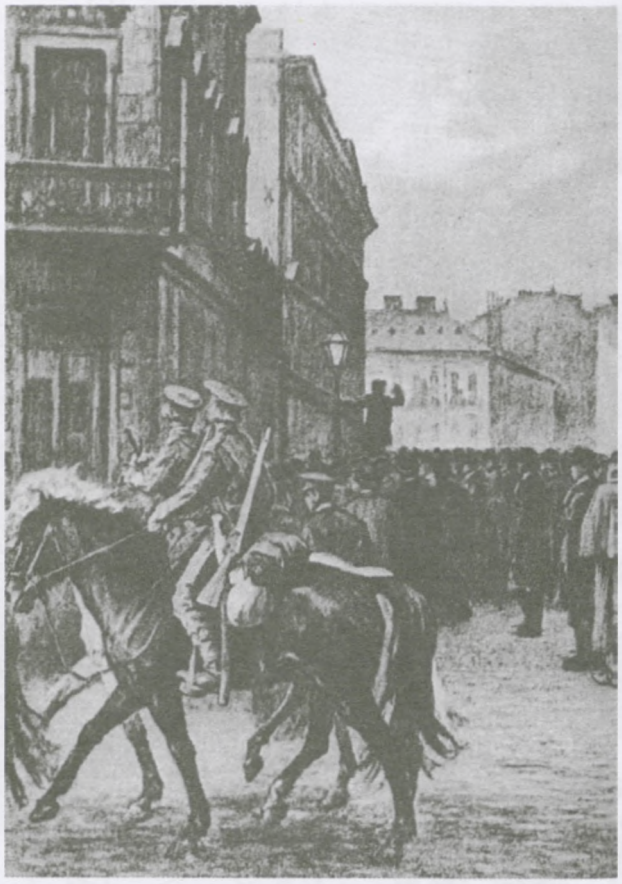
II.4.



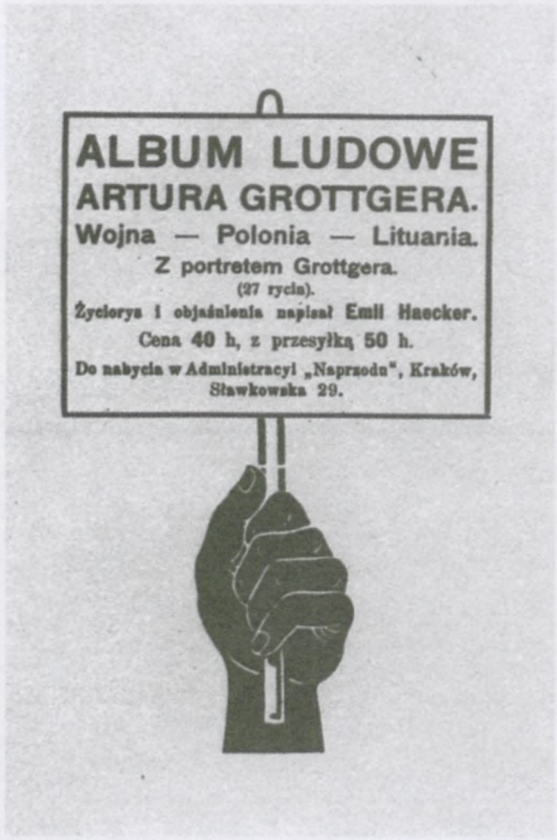
II.1. Witold Wojtkiewicz, *Zerwane kajdany. Alegoria Polski 1905*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.2. Witold Wojtkiewicz, *Manifestacja uliczna/Manifestacja*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.3. Witold Wojtkiewicz, *Ofiary manifestacji ulicznej*, z cyklu *Rok 1905*, pióro, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
II.4. Aleksander Kamieński, *Duch-Rewolucjonista. Szkice z lat minionych 1905-1907*, Warszawa 1908. Okładka. Wydawnictwo „Tygodnika Ilustrowanego".

II.5.

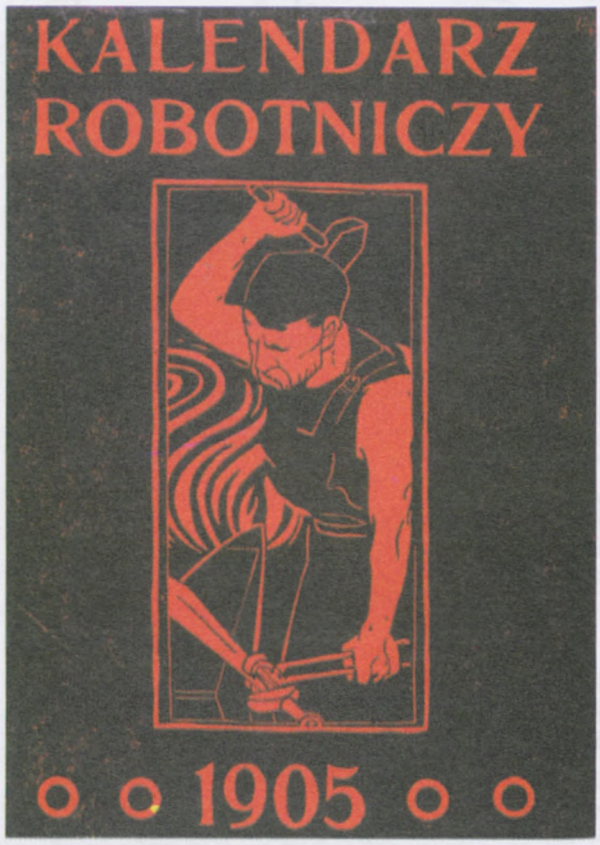
II.6.



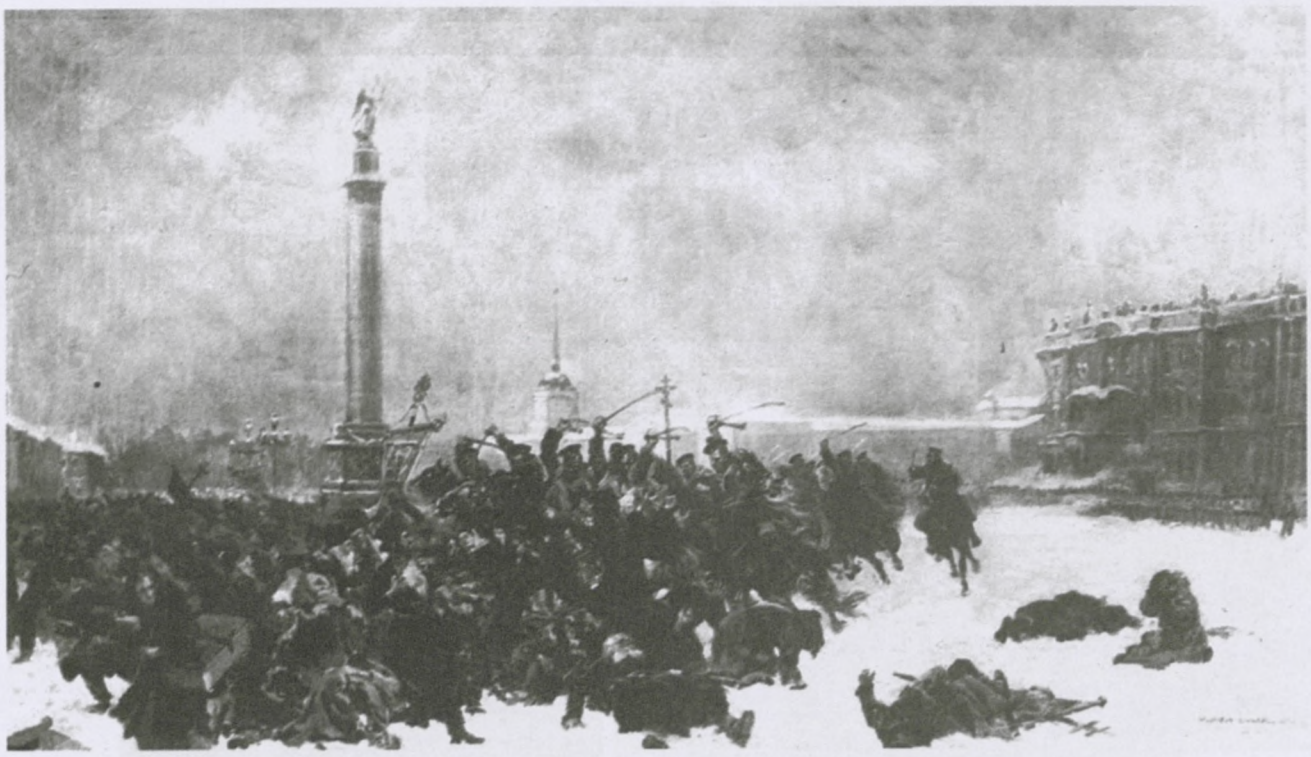
II.7.



II.8.



II.5. Aleksander Kamieński, *Propaganda,* z cyklu *Duch-Rewolucjonista.*
II.6. Aleksander Kamieński, *Trybun uliczny,* z cyklu *Duch-Rewolucjonista.*
II.7. Anons *Albumu ludowego* Artura Grottgera, „Naprzód", 1905, nr 232.
II.8. Okładka *Kalendarza robotniczego na rok 1905* wyd. nakł. „Naprzód", 1905.



II.10.

II.9.

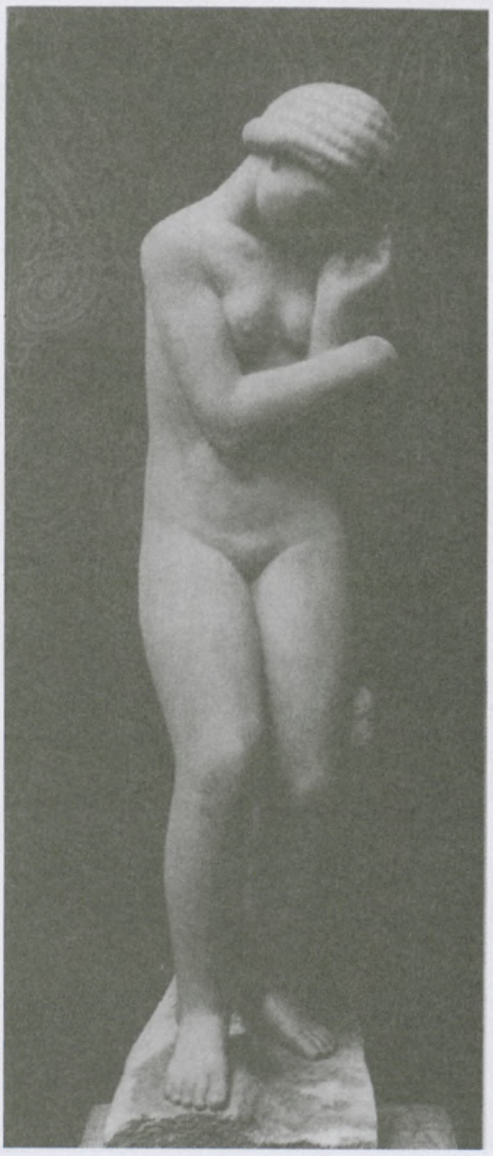
III.1.

II.9. Witold Wojtkiewicz, *1812-1905*, „Hrabia Wojtek", 1906, nr 2.
II.10. Wojciech Kossak, *Krwawa niedziela w Petersburgu 22 stycznia 1905*, replika, 1906, olej, płótno.
III.1. Edward Wittig, *Pax*, 1913, marmur.

III.2.

III.3.

III.4.



III.5.

III.2. Edward Wittig, *Polska Nike,* 1917, brąz.
III.3. *Pomnik Peowiaków* - rekonstrukcja z 1999 r. wykonana wg odlewu brązowego pracy Edwarda Wittiga *Umierający rycerz* (w tle gamach „Zachęty" w Warszawie).
III.4. Henryk Kuna, *Różowy marmur,* 1930, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie.
III.5. Henryk Kuna, *Siłacz (studium aktu męskiego),* ok. 1925, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie.

III.6.

III.7.

III.8.

IV.1.

III.6. Henryk Kuna, *Atalanta*, brąz, przed 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie.
III.7. Henryk Kuna, *Rytm,* replika autorska z 1929 roku, brąz, Park Skaryszewski (Paderewskiego) w Warszawie.
III.8. August Zamoyski, *Franka - Rhea*, ok.1937, brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie.
IV.1. Edward Wittig, *Jesień*, 1913, brąz.

IV.2.

IV.3.

IV.4.

IV.5.

IV.2. Edward Wittig, *Pomnik lotnika*, 1923-1931, model gipsowy szkic do pomnika.
IV.3. Xawery Dunikowski, *Głowa dwuwymiarowa*, 1917-1920, drewno złocone, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.
IV.4. Eli Nadelman, *Głowa kubistyczna*, 1905 - 1906, rys., papier.
IV.5. Eli Nadelman, *Postać kobieca*, 1909, brąz.

V.1.

V.2.

V.3.

V.4.

V.1. Henryk Glicenstein, *Melancholia*, 1897, brąz.
V.2. Henryk Glicenstein, *Samotność*, 1899-1900, sjenit, Muzeum Biblijne w Safedzie.
V.3.Henryk Glicenstein, *Ofiarowanie*, ok. 1906, brąz, marmur, Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.
V.4. Henryk Glicenstein, *Uchodźcy*, ok. 1915, drewno, Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

V.5.

V.6.

V.8.

V.7.

V.5. Henryk Glicenstein, *Adam - Apollo*, ok. 1926, brąz, Hirschhorn Museum w Waszyngtonie.
V.6. Henryk Glicenstein, *Księga Samuela*, 1921-1923, akwaforta, Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku.
V.7. Henryk Glicenstein, *Księga Samuela*, 1921-1923, akwaforta, Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku.
V.8. Henryk Glicenstein, *Grająca*, 1938, drewno, Brooklyn Museum w Nowym Jorku.

VI.1.

VI.3.

VI.2.

VI.4.

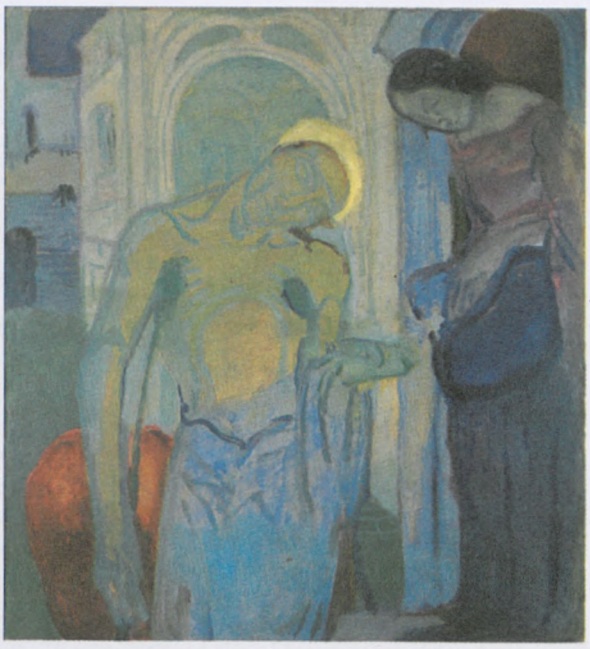
VI.1. Xawery Dunikowski, *Przyjaciele – portret własny w towarzystwie malarza Gottlieba*, 1899-1900 (Gottlieb z lewej), Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.

VI.2. Leopold Gottlieb, *Autoportret [w mistycznym zamyśleniu]*, 1907, fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.

VI.3. Leopold Gottlieb, *Portret doktora Bernarda (Bera) Kupczyka*, ok. 1907, olej, płótno, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

VI.4. Xawery Dunikowski, *Portret doktora Bernarda Kupczyka z żoną*, ok. 1899, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie.

VI.5.



VI.8.

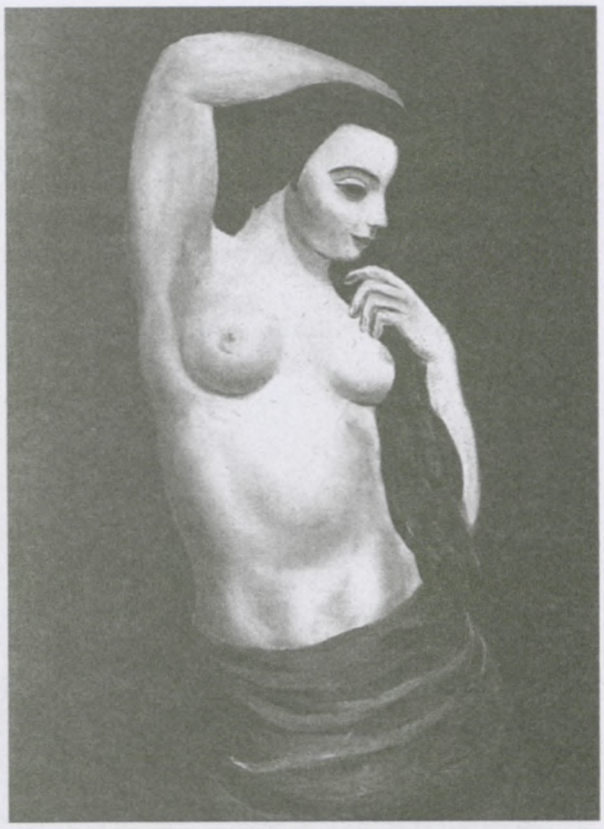
VI.6.

VII.1.

VI.7.

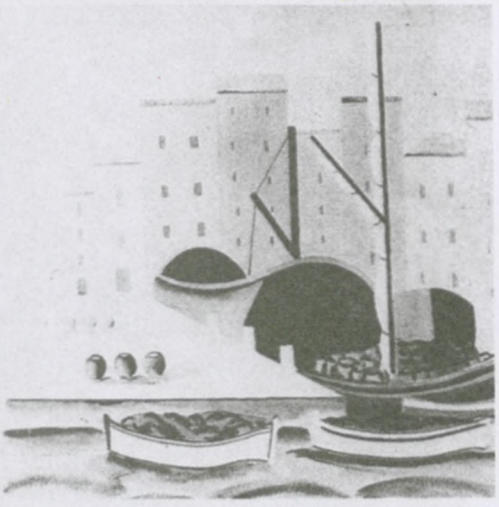
VI.5. Leopold Gottlieb, *Portret Xawerego Dunikowskiego*, 1906, olej, płótno, wł. Krzysztofa Musiała.
VI.6. Fotograficzny portret Xawerego Dunikowskiego wykonany przez Włodzimierza Kirchnera.
VI.7.Xawery Dunikowski, *Zwiastowanie*, ok. 1906, gips polichromowany, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.
VI.8. Leopold Gottlieb, *Chrystus jako żebrak*, ok. 1909–1910, olej, płótno, wł. Liny i Bolesława Nawrockich.
VII.1. Mojżesz Kisling, *Anka Zborowska w pracowni Kislinga*, 1912, olej, płótno, wł. prywatna.

VII.2.



VII.5.

VII.3.



VII.4.

VII.2. Mojżesz Kisling, *Akt przed lustrem*, 1914, olej, płótno, wł. prywatna.
VII.3. Mojżesz Kisling, *Pejzaż z Prowansji*, 1913, olej, płótno, wł. prywatna.
VII.4. Mojżesz Kisling, *Saint Tropez*, 1917, gwasz, wł. prywatna.
VII.5. Mojżesz Kisling, *Popiersie z długimi włosami*, 1918, olej, płótno, wł. prywatna.

VII.6.

VIII.1.

VIII.2.

VII.6. Mojżesz Kisling, *Akt*, 1922, ołówek, papier, wł. prywatna.
VIII.1. Wilhelm Wyrwiński, *Jelonek*, ok. 1916, rys., tusz.
VIII.2. Wilhelm Wyrwiński, *Martwa natura*, 1910, olej, płótno.

VIII.3.

VIII.4.

VIII.5.

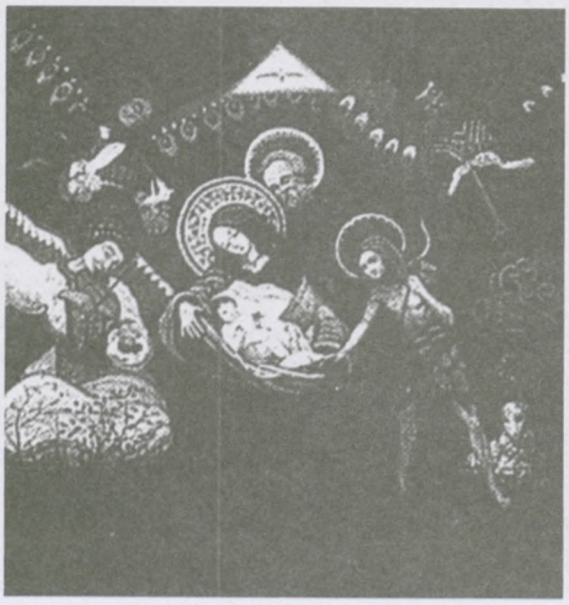
VIII.3. Wilhelm Wyrwiński, *Nędza galicyjska*, 1912, litografia barwna.
VIII.4. Wilhelm Wyrwiński, *Pieśń wieczorna*, 1912, ilustracja.
VIII.5. Wilhelm Wyrwiński, *Legionistka*, lata 1914-1918, rys., ołówek.

VIII.6.

IX.1.

IX.2.

IX.3.

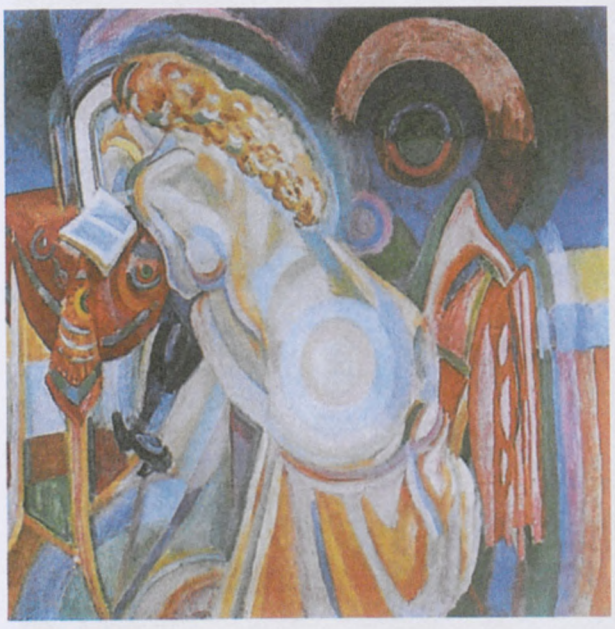


IX.4.

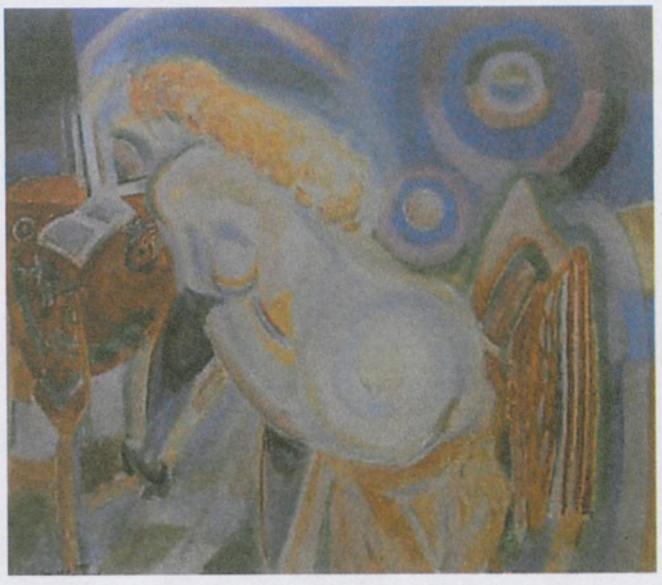
VIII.6. Wilhelm Wyrwiński, *Pejzaż*, 1910, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie.
IX.1 Janina Bobińska-Brzezińska, *Wieczór*, 1912.
IX.2 Janina Bobińska-Brzezińska, *Wanda*, 1917.
IX.3. Bronisław Brykner, *Święta Rodzina*, 1914.
IX.4. Tadeusz Pruszkowski, *Boruta*, 1911.

IX.5.

X.1.



X.2.

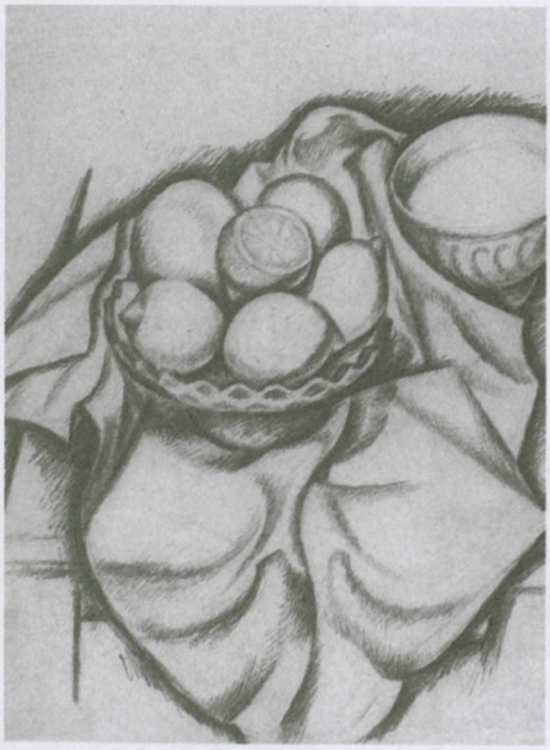


X.3.

IX.5. Stanisław Jackowski, *Studium portretowe*, 1914.
X.1 Józef Pankiewicz, *Toaleta*, ok. 1915, olej płótno.
X.2. Robert Delaunay, *Naga przy toalecie*, 1915, olej, płótno, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
X.3. Robert Delaunay, *Akt (Mujer desnuda leyendo)*, 1920, olej, płótno, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

X.4.

X.5.



X.6.

X.4. Robert Delaunay, *Portugalska martwa natura*, 1915, olej, płótno Musée Fabre w Montpellier.
X.5. Józef Pankiewicz, *Martwa natura z misą z owocami –przekrojony melon, banan, gruszki banany i przekrojona cytryna)*, ok. 1915-1916, rys., papier.
X.6. Józef Pankiewicz, *Martwa natura z paterą z cytrynami i pucharkiem*, ok.1915-1916, rys., papier.

XI.1.

XI.3.

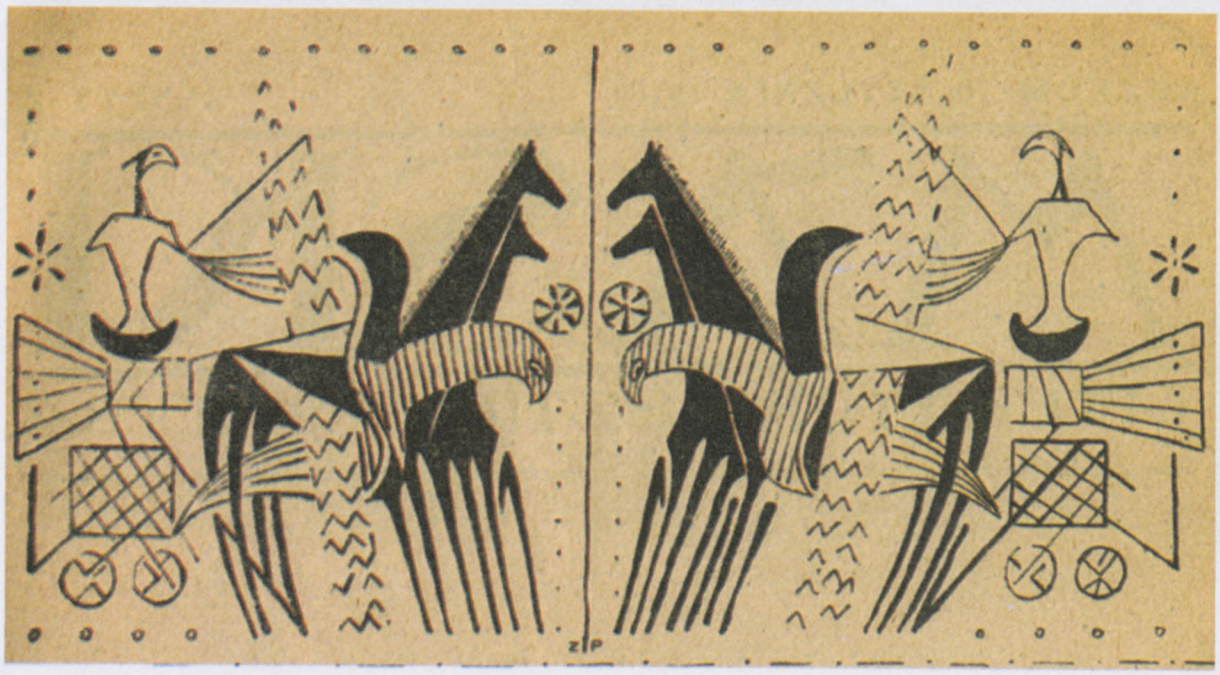
XI.2.

XI.4.

XI.1. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Hulewicz w Kościankach w 1916 r.
XI.2. Stefan Szmaj, *Pocałunek*, 1917, linoryt.
XI.3. Jerzy Hulewicz, *Święty Franciszek z Asyżu (Portret Przybyszewskiego)*, 1918, linoryt.
XI.4. Stefan Szmaj, *Kochankowie*, 1919, linoryt.

XII.1.

XII.2.



XII.3.

XII.1. „Maski" 1918, z. 8, strona tytułowa.
XII.2. Andrzej Pronaszko, *Projekt mozaiki cerkiewnej*, 1918.
XII.3. Zbigniew Pronaszko, winieta „Maski" 1918.

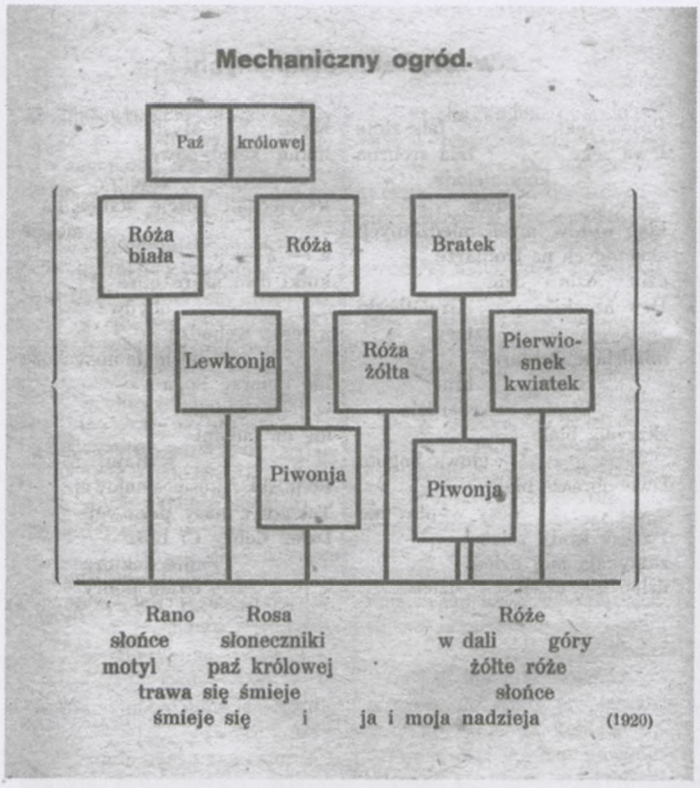
XII.4.

XIII.1.

XIII.3.

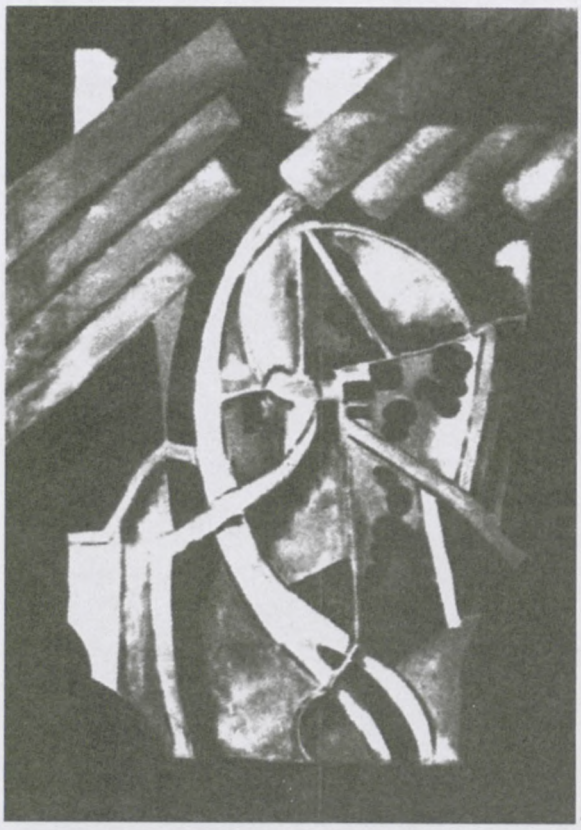
XIII.2.

XII.4. Zbigniew Pronaszko, *Akt*, 1918.
XIII.1. Tytus Czyżewski, *Pejzaż z Cagnes*, 1925, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XIII.2. Tytus Czyżewski, *Pejzaż – widok z Collioure*, ok. 1929, olej, płótno, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
XIII.3. Tytus Czyżewski, *Kompozycja formistyczna z motylami (Kwiaty i motyle)*, ok. 1920-1921, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Warszawie.



XIII.4.

XIII.5.



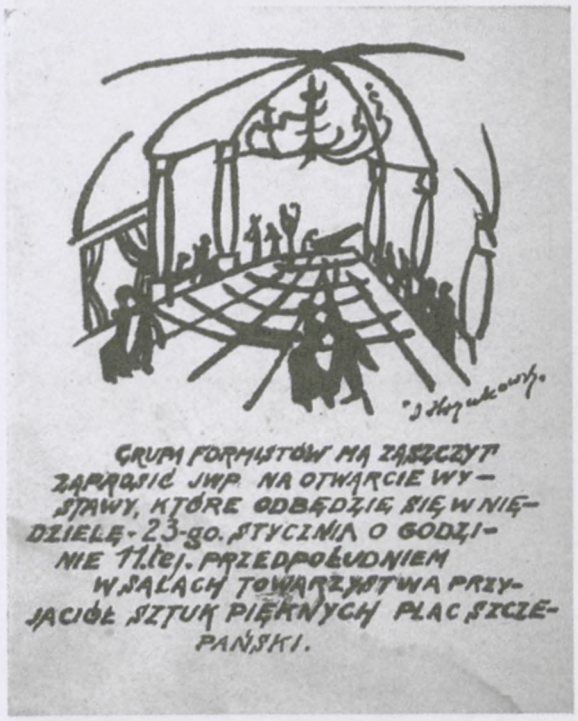
XIII.6.

XIV.1.

XIV.2.

XIII.4. Tytus Czyżewski, Układ graficzny wiersza *Mechaniczny ogród* z tomu *Noc - dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922.
XIII.5. Tytus Czyżewski, *Widok z aeroplanu (Pejzaż z aeroplanu)*, 1922-1923, olej.
XIII.6. Tytus Czyżewski, *Widok z samolotu (Pejzaż z samolotu)*, 1927 (lub 1922?), olej.
XIV.1. Jan Hrynkowski, *Akt leżący*, 1914, drzeworyt.
XIV.2. Jan Hrynkowski, *Wiosna*, 1917, litografia.

XIV.3.



XIV.4.

XIV.5.

XIV.6.

XIV.3. Zaproszenie na wystawę *Grupy Formistów*, 1918, litografia, karton, Muzeum Sztuki w Łodzi.
XIV.4. Jan Hrynkowski, *Złożenie do grobu*, ok. 1920, litografia kolorowana, Muzeum Sztuki w Łodzi.
XIV.5. Okładka zbioru poezji *Czartak. Zbór poetów w Beskidzie*, Warszawa 1925.
XIV.6. Okładka tomiku poezji T. Szantrocha, *Cyklady. Poezje 1907-1924*, Kraków 1924.

XV.1.

XV.2.

XV.3.

XV.4.

XV.1. Konrad Winkler, *Clown*, ok. 1921, akwarela, karton, Muzeum Narodowe w Krakowie.
XV.2. Konrad Winkler, *Św. Jerzy*, 1920, akwarela, zaginiony.
XV.3. Konrad Winkler, *Pieta*, 1921, olej (?), zaginiony.
XV.4. Konrad Winkler, *Martwa natura*, 1922, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

XVI.1.

XVI.2.

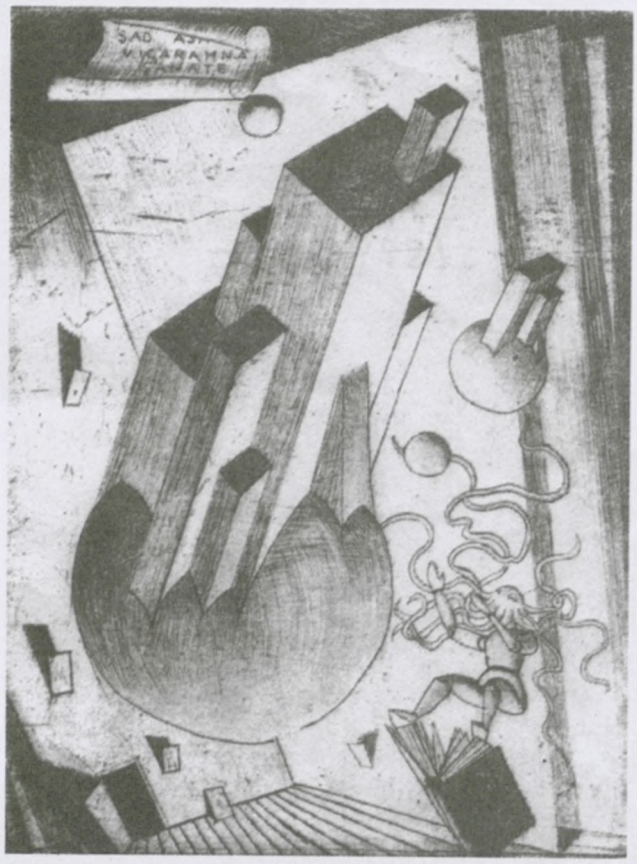
XVI.3.

XVI.4.

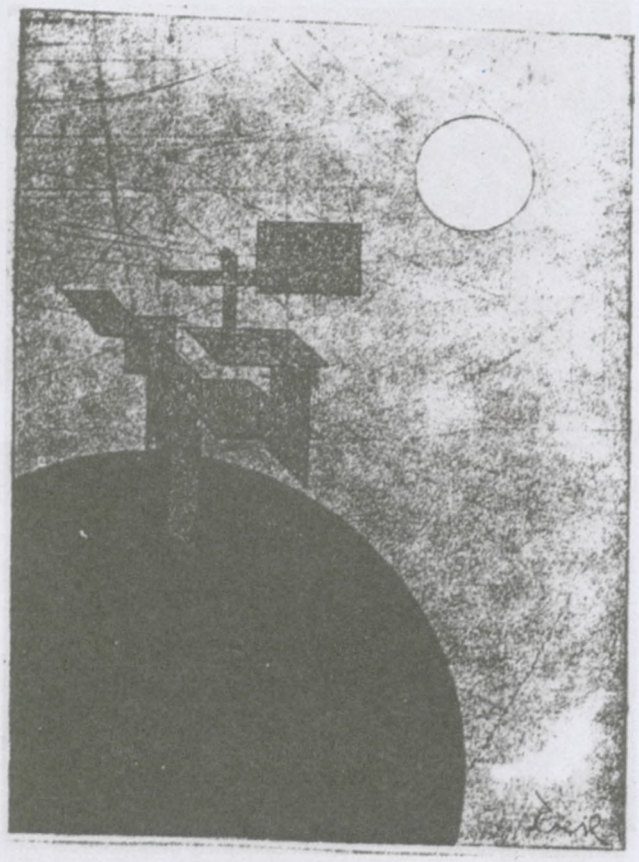
XVI.5.

XVI.1. Władysław Skoczylas, *Walka z niedźwiedziem*, 1923, drzeworyt.
XVI.2. Władysław Skoczylas, *Walka ze smokiem,* 1916, drzeworyt.
XVI.3. Władysław Skoczylas, *Zbójnicy ze skarbem*, 1918, drzeworyt.
XVI.4. Władysław Skoczylas, *Pejzaż z kapliczką*, 1930, drzeworyt.
XVI.5. Władysław Skoczylas, *Taniec zbójników I*, 1919, drzeworyt barwny.

XVII.1.



XVII.2.

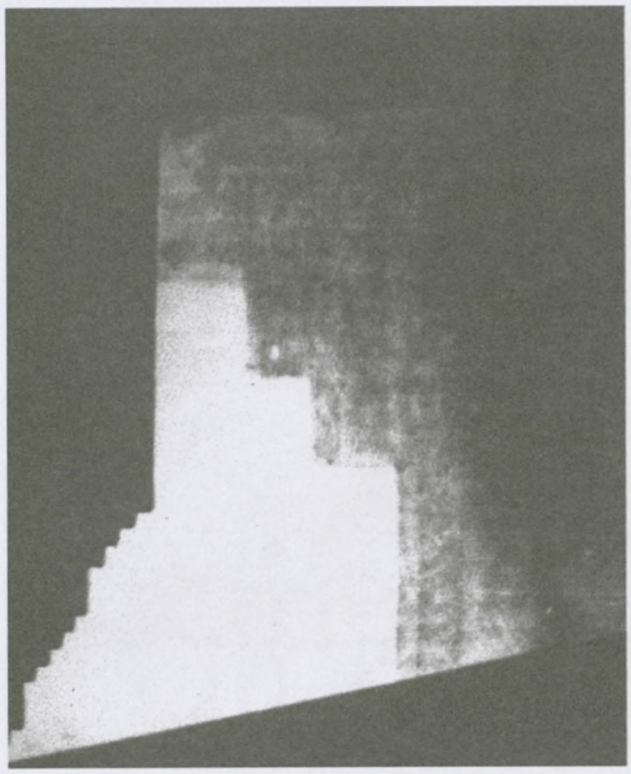


XVII.3.

XVII.4.

XVII.1. Tadeusz Cieślewski syn, *Byt nie-byt próżno pojmować*, 1924, sucha igła.
XVII.2. Tadeusz Cieślewski syn, *Kompozycja suprematyczna*,1924, akwatinta, akwaforta, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XVII.3. Tadeusz Cieślewski syn, *Nagrobek rodziny Paszkowskich,* 1926 -1928, Cmentarz na warszawskich Powązkach. Wykonał B. [Bronisław?] Sypniewski. Widok całości.
XVII.4. Tadeusz Cieślewski syn, *Nagrobek rodziny Paszkowskich,* 1926 -1928, Cmentarz na warszawskich Powązkach. Wykonał B. [Bronisław?] Sypniewski. Widok ściany bocznej.

XVII.5.



XVII.6.

XVIII.1.

XVIII.2.

XVII.5. Jan Golus, projekt scenografii.
XVII.6. Tadeusz Cieślewski syn, *Świat zamknięty*, 1924 (?), akwatinta, Muzeum Narodowego w Warszawie.
XVIII.1. Jan Szczepkowski, *Nagrobek Jana Hickela*, 1906, Cmentarz Rakowiecki w Krakowie.
XVIII.2. Jan Szczepkowski, *Projekt kompozycji rzeźbiarskiej* do grobowca na cmentarzu w Krakowie-Bierzanowie, 1911.

XVIII.3.

XVIII.4.

XVIII.5.

XVIII.3. Jan Szczepkowski, *Projekt dekoracji nagrobka córki generała*, ok. 1915.
XVIII.4. Jan Szczepkowski, *Projekt sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego* do Katedry na Wawelu, 1913.
XVIII.5. Jan Szczepkowski, *Projekt płyty nagrobnej Józefy Szczepkowskiej*, matki artysty, ok. 1915.

XVIII.6.

XXII.2.

XXII.1.

XVIII.6. Jan Szczepkowski, *Projekt płyty sarkofagu Andrzeja hr. Potockiego* do Katedry na Wawelu, 1922.
XXII.1. Pracownia Józefa Pełczyńskiego na ul. Szczyglej w Warszawie, około 1918 -1919. Stoi Józef Pełczyński, siedzą od lewej: Maria Niczówna, Mieczysław Szczuka, Józefa Gaczyński, Henryk Stażewski, Eugenia Szepietowska, Stefan Réel.
XXII.2. Pracownia Miłosza Kotarbińskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, około 1918.

XXII.3.

XXV.1.

XXII.4.

XXII.3. Pracownia Miłosza Kotarbińskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, około 1918.
XXII.4. Szkoła Artystyczna Feliksa i Marii Słupskich w Warszawie.
XXV. 1. Bolesław Cybis: *Polskie Niebo*, „Polonia" i znaki zodiaku, fragment plafonu w Gimnazjum Polskim w Gdańsku, 1937-1939.

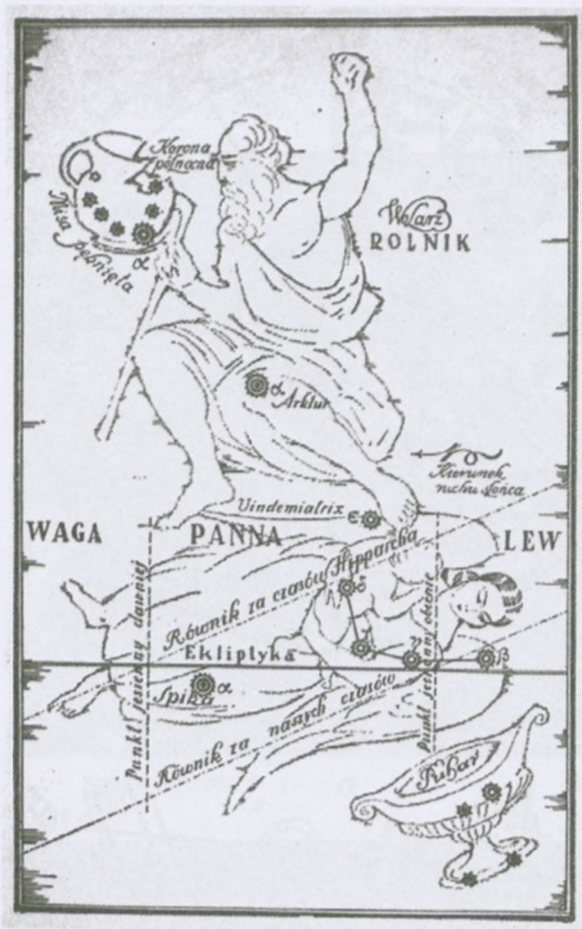
XXV.2.

XXV.3.

XXV.4.

XXV.2. Feliks Topolski, *Zodiak Polskiej Akademii Literatury.*
XXV.3. Jan Starża-Dzierzbicki, *Horoskop Marszałka Józefa Piłsudskiego.*
XXV.4. Edward Antoni Manteuffel, Marian Wajwód, *Znaki zodiaku*, fragment dekoracji palarni turystycznej na statku „Batory".

XXV.5.



XXV.6.

XXVI.1.

XXVI.2.

XXV.5. Lech Niemojewski, ilustracja „Polskiego Nieba".
XXV.6. *Koziorożec*, nadproże kamienicy przy ul. Wenecja 9 w Krakowie, ok. 1936.
XXVI.1. Mikulaš Galanta, *Žobrák/ Żebrak* z cyklu *Láska v meste /Miłość w mieście,* 1924, litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.
XXVI.2.Mikulaš Galanta, *Na ceste domov/W drodze do domu* z cyklu *Láska v meste /Miłość w mieście,* 1924,litografia, Slovenské národné literárne múzeum w Martinie.