

1156

Jan Cybis

Związek Polskich Artystów Plastyków  
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

*Jan Cybis*

**Wystawa  
Malarstwa**

luty 1956

Wydawnictwo • Sztuka • Warszawa

Zdjęcia wykonał  
Jan Styczyński

Druk. LSW — Warszawa  
Zakłady Włókielodrukowe RSW „PRASA” Warszawa  
B-7-467

JAN CYBIS JEST PIERWSZYM OD SZEREGU POKOLEŃ ŚLĄZAKIEM, który za-  
jął wybitną pozycję w dziejach malarstwa polskiego.

Chłop z pochodzenia, młody żołnierz rewolucji niemieckiej, student wrocławskiej Akademii związany z grupami modernistów, opuszcza w 1921 r. pozostający we władzy niemieckiej Śląsk i udaje się do Krakowa. Miasto to pociąga go nie tylko jako legendarna stolica jego ojczystej polskiej kultury, przy której wytrwale i świadomie stała jego najbliższa rodzina, ale także jako bijące żarem ognisko walki o nową postać sztuki.

Kiedy wchodzi do Akademii Krakowskiej, nie mówi jeszcze polszczyzną literacką, tylko polską, śląską gwara. Ale jemu to będzie danym, w większym niż komu-  
kolwiek ze współczesnych stopniu, zadecydować o ukształtowaniu języka artystycz-  
nego polskiego malarstwa ostatnich dziesięcioleci.

Cybisowi nie przychodzi do głowy, że jest dokumentem i symbolem więzi, która spawa całość starych polskich ziem. Za to kiedy po dwudziestu latach oddalenia zaczął, tak często zwłaszcza w ostatnich czasach, jeździć do rodzinnego Wróblina, odczuł głęboko jako spełnienie swej osobowości harmonijne zespolenie ziemi, która go wydała i kultury polskiej, która go wyniosła.

Z ziemi śląskiej malarstwo Jana Cybisa wyrasta w niemiejszej mierze, jak jego spokojna i surowa, z chłopską uroczystą postać. Gdziekolwiek w świecie się obra-  
cał, wizja ojczystej okolicy rozstrzygała o tym, co wokół siebie dostrzegał. Świat zagospodarowany, świat, w którym człowiek pewny swego prawa do działania sta-  
wia bez wahań swe budowle i patrzy na ich obecność w przyrodzie jako na coś naturalnego i harmonijnego, to właśnie krajobraz Jana Cybisa — jego widzenie rzeczywistości. Jest on w tym sensie rewelacją i etapem w dziejach polskiego ma-  
larstwa pejzażowego.

Wyniósłszy taki obraz w oczach i zachowując zawsze chłopską rzeczowość (daleką zresztą od jakiegokolwiek praktycyzmu), nie uległ później tak u nas do niedawna jeszcze powszechnemu sentymentowi dla wizji krajobrazu rzewnej lub jurnej, ale zawsze egzotycznej przez podkreślenie tego, co wiązało się z odległą, sielską jakoby prze-  
szłością obrzędowych Słowian, żyjących w takiej zgodzie z nietkniętą w swej pierw-  
otności naturą, że nawet ich budowle i osady sprawiają na płótnach dawniejszych  
naszych pejzażystów wrażenie wyrastających z ziemi utworów roślinności. Nie za-  
każony inteligencją kłiwnością Cybis, tak jak w obrazie wsi pozostaje obcy senty-  
mentalnemu przywiązaniu do relikwii zmierzającej przeszłości, tak i w obra-  
zie miasta i miasteczka ignoruje całkowicie polski styl egzotyczny, lubujący się  
w wyszukiwaniu niesamowitych i fantasmagorycznych zaułków podmiejskiej bie-  
doty, z surrealistyczną architekturą starych rynien, połamanych dachów, balkon-  
ków z Seraju za trzy grosze i trupielych przechodniów snujących się jak koty.

Jan Cybis jest pierwszym u nas poetą muirowanej wsi i prostego, mieszkającego  
miasta.

Nie potrzebuje, jak urbanista, uzgadniać swoich budowli z naturalnym krajobra-  
zem — on widzi je jako całość. Jak rzadko kto czując i kochając siłę i urodę  
żywołu rosnącej roślinności, widzi i lubi żywioł wzrostu ludzkiej gospodarki i oba  
te elementy układają się w nim w sposób tak harmonijny, że nawet nie dostre-  
gliśmy zmiany, której dokonał w polskim widzeniu pejzażu. Spojrzenie tego ma-  
larza jest tak pewne w odczuciu równowagi między tym, co naturalne a tym, co  
przez człowieka wzniesione, że mógł sobie pozwolić na wyniesienie masywów ka-  
tedry w Chartres bezpośrednio z kłębówiska zielonych drzew i nie potrzebował  
na to przedsięwzięcie odwagi.

Dziś jesteśmy w stanie docenić korzenie żywiące sztukę Jana Cybisa treściami  
zręcznymi z chłopskiej gleby jego młodości. W atmosferze lat najwcześniejszych  
okrzepła bez wątplenia ta rzeczowość, która stanowi może najistotniejszą właś-  
ciwość natury twórczej Cybisa, a która wydaje się paradoksalna u malarza tak  
skutecznie broniącego swej sztuki przed przedmiotowością. Rzeczowość stała się  
w nim instynktem nakazującym unikać wszelkich „imageries”, pomysłów, anegdot

i stylizacji, na które patrzy zawsze z jakimś zawstydzeniem, jak człowiek prosty i autentyczny na kogoś, kto pokazuje sztuki. Bezpośrednie malowanie rzeczywistości nie było zapewne jedyną drogą, na której mógł pozostać wierny swej rzeczowej postawie. Jednak tę drogę wybrał i sądzę, że poszedł za instynktem swej gminy rodzinnej, omijając wszystkie takie programy artystyczne, które nakładały obowiązek przybierania jakiegokolwiek postawy, upozowania się w taki czy inny sposób.

Nie zdajemy już sobie zazwyczaj sprawy, jaką osobliwością było sformułowanie programu opartego nie na wizji, lecz na metodzie trzydziści lat temu, około 1925 r., akurat w momencie określania się surrealizmu i największego nasilenia rewelacji artystycznych. Ale wrażenie niespodzianej świeżości, jakie dał nam pierwszy pokaz tego malarstwa w kraju na wystawie „KP” w 1931 r., było miarą samodzielności decyzji młodej grupy. Na tę świeżość składały się nie tylko sensacje barwne, ale również obraz świata, o czym, aby nie uchodzić za naiwnych, staraliśmy się dotąd nie mówić. Przecież właśnie ta świeżość i samodzielność obrania sobie drogi na olbrzymich rozstajach sztuki nowoczesnej wywarła wrażenie na malarzach tej miary co Rouault, Dufy i Otto Friesz i spowodowała, że oni to wyróżnili na konkursie w Paryżu w 1928 r. Cybisa i pięciu jego kolegów z „Komitetu Paryskiego” spośród plejady świetnych niekiedy współczesników. Grupa „Kapistów” nie była bynajmniej jednolicie dysponowana do takiego zwrotu ku „naturze”, jaki stał się przeciętną zasadą jej późniejszej orientacji. Notoryczne ucieczki literackie Waliszewskiego, dławione pragnienia futurystycznego wyżycia Jaremy i Buraczoka, pragnienia fantazji Potworowskiego i Czapskiego nakładającej sobie przymus szukania pretekstów w układach rzeczywistych przedmiotów, gra wyobraźni bliskiego grupie Larischa, wskazują wyraźnie, że siłą moralną kierunku w jego oparciu zasadniczym o naturę mógł być tylko Jan Cybis i on wyznaczał biegun „realistyczny” programu. Hanna Rudzka, najbliższa mu wówczas osoba, dzieli z nim w pełni orientację, ale nie jest tym gniotącym ciężarem i groźnym autorytetem, utrzymującym dyscyplinę ugrupowania.

Lecz program osobisty Cybisa, oparty na zaufaniu do więzi łączącej człowieka z rzeczywistością którą stwierdza oczyma, jest z drugiej strony programem suwerennej władzy twórczej. Aby nie popaść w nieporozumienie co do istoty postulatów sztuki Cybisa trzeba stwierdzić, że rzeczywistością, którą on kształtuje, jest w jego świadomych zamiarach tylko obraz — nie natura przedstawiona na tym obrazie. Inaczej: wszystkie ślady spontaniczności twórczej są następstwem potrzeb dyktowanych przez elementy powstającego obrazu, a w żadnym wypadku nie są wyrazem chęci wywołania wzruszenia przez złudzenie, że tak spontanicznie formowała się rzeczywistość.

Cybis powściąga się przed reżyserskimi ingerencjami w sferę rzeczywistości zewnętrznej. Jest wielkim reżyserem przygotowującym sobie naturę w tym sensie, w jakim wódz przygotowuje sobie pole bitwy. Ale natarcie podejmuje nie na pole bitwy — naturę, lecz na przeciwnika — obraz. Od tej chwili skupia się całkowicie na obrazie, ale odrywa się nie od natury, tylko od odruchów tak zwanego w psychologii animizmu, tendencji do rzutowania swoich dyspozycji psychicznych na świat zewnętrzny i wtórnego odbierania ich od wymownie ukształtowanej postaci rzeczywistości na pozór obiektywnej.

Obrazy Cybisa mają uderzające cechy dzieł stworzonych. Pierwsze i zasadnicze wrażenie jakie wywierają idzie nie od tego, co i jak przedstawiają, lecz od sztucznego malarskiego tworzywa z jakiego powstały i władzności indywidualnej woli, która suwerennie zagospodarowała wyznaczonym polem. Suwerennie — ale dla objawienia rozumu i dyscypliny, a nie dla malarskiego sobiepaństwa. Wszystko zdaje się iść tutaj tylko z „ja” twórczych i na tym polega przynależność tego malarstwa do autentycznych kreacji sztuki nowoczesnej, sztuki dwudziestego wieku.

Linia w sztuce Cybisa jest elementem rytmicznej budowy obrazu, wykorzystanym z rozmaitych właściwości przedmiotów oglądanych w określonych warunkach, ale

nie musi być granicą fizyczną przedmiotu. Efekty brylowatości i płaszczyzn pozwalają stworzyć koncentracje i rozluźnienia potrzebne dla odpowiedniego skupienia się obrazu w sobie i pełnego wykorzystania jego zdolności załadowniczej. Nie usiłują one bynajmniej oddawać pełnego wrażenia brył fizycznych określonych przedmiotów, jednak respektują stosunki i utrzymują hierarchię względną brylowatości, niejako schemat gradacji brył w danej sytuacji wzrokowej. Przestrzeń służy do objęcia wszystkich stosunków między bryłami i utrzymuje rygorystycznie następstwo planów zróżnicowanych proporcjonalnie w ich oddaleniu, ale cała aparatura przestrzenna wyznacza stosunki oddaleń tylko w granicach obrazu, który posiada swą niejako „grubość” przestrzenną jako przedmiot samodzielny, a w żadnym wypadku nie jako okno na widok rozciągający się w przestrzeni, gdzie mógłby wjechać samochód albo przebiec pies.

Światło jest tu tylko światłem wewnętrznym obrazu, jednością wszystkich stosunków — nigdy momentem meteorologicznym — aczkolwiek wiem, jak często Cybis powracał do wspomnienia chwili w jakiej motyw objawił mu swe wartości, aby nadać płótnu, z którym zmagał się w pracowni, rozstrzygającą jednolitość.

Plama barwna wyraża przede wszystkim wszystkie stosunki, zwłaszcza przestrzenne. Od tego zadania nie może się ona w malarstwie Cybisa nigdy uchylić i nigdy nie ma nadziei, aby malarz dał jej wychodne czy wczesny dla pobrykania gwoli wywołanym z tych obowiązków rozrywkom zmysłowym. Poza tym plama ta ulega rozszczepieniu i wzbogaceniu — tylko nie tak, jak to się zazwyczaj mówi, na skutek wycielonego wpatrywania się w przedmioty i wypatrywania w nich migotliwych odcieniów, lecz w następstwie dążności do nasycenia partii obrazu pulsującym życiem, które wynika ze współzycia plam barwnych w zamkniętym polu obrazu.

Malarstwo Cybisa wynika z dążenia do autentyzmu, bogactwa i spontaniczności. Spontaniczność jest może najbardziej powszechną cechą malarstwa nowoczesnego, najogólniejszym piętnem sztuki dwudziestego wieku. Czy wówczas gdy idzie *in crudo*, na surowo w dzieło sztuki jak w ekspresjonizmie, czy tam gdzie podlega różnorodnym, nieraz bardzo precyzyjnym obróbkom intelektualnym jak w kubizmie i jego bezpośrednich pochodnych, czy wreszcie w takim procesie twórczym, z którego po skalkulowanych, nieprostych zabiegach wyłania się jako produkt końcowy to, co bywa specyfiką pewnych gałęzi surrealizmu — wszędzie w dziełach i kierunkach zrodzonych z tak znamiennej ambicji stulecia, ambicji XX — spontaniczność jawi się jako talizman, jako kamień filozoficzny epoki. Ona to nie tylko odkryła nam sztukę dziecka i Nikifora, ale obaliła zasadę profesjonalizmu i nie jest wykluczone, że stanowi pierwszy krok ku jakiejś epoce, w której twórczość artystyczna będzie zjawiskiem tak powszechnym, jak była w epoce wspólnoty pierwotnej, choć będzie nosiła piętno przede wszystkim liryczne — tak, jak u ludów pierwotnych nosiła piętno przemysłowe, użytkowe.

Malarstwo Jana Cybisa jest cale z tego ducha spontaniczności i autentyzmu. Dlatego każdy jego obraz, choć oparty na żelaznej metodzie o której jeszcze wypadnie pomówić, jest niepowtarzalny jako przeżycie metody. Nie aplikacja metody, ale za każdym razem jedyne, z całym napięciem ryzyka podejmowane jak wyprawa, przeżycie subiektywne obiektywnej metody malarskiej. Każdy stąd obraz Cybisa jest jakimś niezwykłym w swym autentyzmie rękopisem, w którym objawiający się charakter ręki staje się czymś tań samo drogocennym i tak samo ważnym, jak konstruowana wizja. Przypomnijmy sobie, że przecież to wiek dwudziesty stworzył poezję dla grafologów — a jest to nie tylko żart.

Nie potrzeba pewnie decydować, że mówimy tu o sprawach ogólniejszych niż fakturowe ślady pędzla. Faktura obrazu, nawet w tych płótnach, gdzie wydaje się wprost wyzywająca, nie jest u Cybisa nigdy zamierzona, w pewnej mierze, powiedziałbym, leży w ogóle poza sferą jego świadomości, a powstaje jako wynik walki z plamą barwną, której funkcja kolorystyczna w obrazie jest także zależna od sposobu położenia. Jednak zamierzone efekty fakturowe samodzielne i nie wynikające z funkcji kolorystycznej są jego naturze tak obce jak galanteria.

Uruchamiając żywiołowo działające siły twórcze, Cybis daje im *contre force* w postaci metody racjonalnej. Metodą tą jest wiedza o prawidłowości następstw każdego malarskiego kroku. Pokolenia zdobywały i doświadczały prawdy tej nauki malarskiej, ale pełnej jej kodyfikacji nie znajdziemy w żadnym traktacie. Cenne sformułowania pozostawił Delacroix, a szczególnie Cézanne. Sławna „lekcja Cézanne’a“ weszła dzięki Pankiewiczowi wcześniej w skład wiedzy malarskiej Cybisa. Rozwijał ją i pogłębiał samodzielnie, czytując pisma malarzy, studiując dzieła malarstwa dawnego i nowego, obserwując i analizując następstwa położenia każdej nowej plamy na własnych płótnach.

Wiedza ta jest rozległa i przedstawienie pełnego systemu jej choćby najważniejszych uogólnień przekracza możliwości tego artykułu. Raczej dla objaśnienia jej charakteru niż dla streszczenia zasad ogólnych można tu tylko przytoczyć kilka znamienitych ilustracji. Uczy ona na przykład, że plamy wszystkich kolorów o tym samym nasileniu barwności, świetlistości i temperatury położone obok siebie oko widzi tak, jakby leżały w jednakowej od niego odległości — na jednej płaszczyźnie. Ta obserwacja pozwoliła ongiś Manetowi, a przedtem Anglikom rozszepić barwę śniegu na elementy tęczy bez stracenia jednolitości płaszczyzny śnieżnej. W podobnej sytuacji oko widzi plamy barw o niejednakowej sile barwności lub jasności jako leżące w różnym oddaleniu, na innych planach. Temperatura optyczna barw odgrywa przy tym pewną rolę. Zimne oddala ją i zmniejszają, ciepłe zbliżają i zdają się powiększać. Stąd, aby pokazać przestrzeń ciągnącą się w głąb i ukazać na przykład przedmiot jako wolno stojący, wystarczy przy programie minimalnym namalować go plamą jaskrawą, choćby płasko i przedstawić na sciszonym w barwie tła. Malarstwo prymitywne lub malowidła romańskie bynajmniej nie są płaskie i bezprzestrzenne dla malarza. Silniejszy efekt przestrzenny osiągniemy gdy przedmiot podzielimy na partię oświetloną i ocienioną, skontrastujemy je w sposób odpowiedni do charakteru barwnego całego pola widzenia i całość barwną przedmiotu przeciwstawimy barwie tła. Znali tę zasadę mistrzowie wczesnego renesansu. Ale trzeba było pokoleń, aby zdobyć doświadczenie wskazujące na to, że gdy spokrewnimy kolor cienia przedmiotu z kolorem tła, uzyskamy silne wrażenie kierunku padania światła i wrażenie przestrzeni czy bryły bardziej dramatyczne niż przy sposobie poprzednim. Tę zdobycz wnoszą do dziejów malarstwa weneckiego XVI w., a wiek XVII czyni z niej narzędzie potężnych efektów.

Zasada wysuwania poszczególnych ważniejszych kompozycyjnie tj. dla rytmiki obrazu przedmiotów przez silne ich zabarwienie przy zgłuszeniu barwności tła (którym bywają także przedmioty dalsze dla stojących przed nimi) oraz zasada barwnych światła przy zgłuszonej barwności cieniów dla spokrewnienia cieniów z tłem panowały od renesansu do impresjonizmu, dając ogromne możliwości swobodnej rozbudowy przestrzeni iluzjonistycznej, pozwalając niejako z obrazu zrobić okno na inny, odległy świat, a zmniejszając samodzielną wartość obrazu jako niezależnego od iluzji przedmiotu dekoracyjnego.

Impresjonizm, stojąc jeszcze okraczając na przełomie dwu wielkich epok malarskich, przez wprowadzenie kategorycznego postulatu barwnych cieniów, a co za tym idzie i tła, doprowadził przez wzrastające nasycenie barw na planach bliższych i dalszych do ich zblżenia i wysunięcia się na pole świadomości malarskiej zagadnienia „plan-szy“, plakatowego sensu obrazu. Inaczej mówiąc — postawił sprawę działania zorganizowanej przestrzeni płaszczyzny płótna w miejsce działania swobodnej, żywiołowej, w głąb rozwijającej się iluzji. Postawił sprawę i opanował żywioł iluzji przestrzennej, ale rozstrzygnięcie radykalne na rzecz suwerenności obrazu przyniósł dopiero wiek XX, w niemałej mierze i z niejednego tylko tytułu dzięki Cézanne’owi, który stał się jak gdyby Arką Przymierza między impresjonizmem a kierunkami modernistycznymi. Impresjoniści, formułując postulat nasyconej barwności całego pola obrazu, uzasadniali go motywacją pozaartystyczną, przyrodniczą, opierając się na fakcie krzyżowania się odbitych od przedmiotów promieni świetlnych

niosących w każdy, pozornie ciemny kąt rzeczywistości, elementy barwne światła rozszerepionego przez odbicie na składniki widma pryzmatycznego.

Następcy odrzucili tę motywację wynikającą nie z potrzeb obrazu, lecz z potrzeb iluzji. Jednak obserwacje i nauki impresjonistów, właśnie na skutek tego, że łączyli w sobie dwie postawy — dawną i nową — pozwoliły im uchwycić i sformułować tę prawdę najbardziej zasadniczą, że prawidła rządzące widzeniem rzeczywistości obserwowanej w naturze i tworzonej w malarstwie są te same. Nie mogą one być naruszone bez zakłócenia optycznego porządku obrazu także tam, gdzie nie chce on naśladować natury. Umiejętność przeprowadzenia logiki optycznej przez wszystkie komplikacje przedmiotowe jakie wprowadza do obrazu obserwacja czy też wyobraźnia, rzutkość i wynalazczość środków, które trzeba improwizować wśród tysiąca sytuacji nowych i niepowtarzalnych, zaskakujących malarza za każdym jego krokiem — oto sprawdzian najbardziej podstawowy, że ma się przed sobą plastyka, którego sztukę rodzi oko, tak jak muzykę rodzi ucho.

Rzeczowemu usposobieniu Cybisa praca nad opanowaniem metody, polegającej na świadomości następstw każdego dotknięcia płótna, odpowiadała znacznie bardziej niż formułowanie programów uzasadniających dowolnie wybrane, efektowne i nowatorskie, ale mechanicznie powtarzane w każdym płótnie schematy stylizacyjne. Przyjeżdża do Paryża wraz z grupą najbliższych kolegów w 1924 r., już tak zapalony do obiektywnej metody malarstwa, że programy bojowych grup tzw. modernistów i awangardy nie są w stanie go zaabsorbować. Cała grupa „kapistów“ rozpoczyna wówczas wędrówkę po dziejach malarstwa, ale nie w poszukiwaniu „okularów“, nie dla wynalezienia efektownych zjawisk, które po zmodernizowaniu pozwoliłyby zaprezentować niespodziany, własny „styl“. Ogólną dążnością grupy w zakresie wyglądu obrazu było wyrażenie światła i cieniów nie przez przyciemnianie lub rozbiełanie barw, tylko przez odpowiednie kontrastowanie kolorów, z utrzymaniem wszędzie zasadniczej czystości nasycenia. Rozkład barw żywych i przysłuszonych wynikał miał tylko z potrzeb rytmiki dekoracyjnej płótna. Metoda nie przesądzała oczywiście wizji stylizacyjnej. Ta kształtowała się dość różnie u kolegów Cybisa. Znamienne jest jednak, że nic o niej nie mówiono i nie o subiektywnych elementach, lecz o tym, co w dziełach dało się uzasadnić obiektywnymi racjami cptyki malarskiej. Dla Cybisa taka metoda stała się żywiołem, z którym natura jego czuła pełną zgodność.

Jeżeli przypomnimy go sobie z czasów, gdy występował jako leader grupy, uderzy nas, że nigdy nie mówił jako prorok głoszący programy objawione w krzaku gorejącym — lecz tak, jak mówi najlepszy gospodarz gromady. Roztrząsał rozumowo doświadczenia, oceniał moc i skuteczność środków, stosowanych przy zagospodarowaniu obrazu.

W metodzie tej nie tylko jej gospodarski charakter pociągał Cybisa. Wskazywała ona, że dla uzyskania pozycji w płaszczyźnie współczesności, dla ambicji posuwania się naprzód, właściwej dwudziestemu stuleciu i właściwej także Cybisowi i jego kolegom — nie jest niezbędny program deformacji rzeczywistości i twórczości oparta na efektach wyobraźni. Jan Cybis mógł pozostać przy bezpośrednim widzeniu rzeczywistości, do której zachował swoje proste zaufanie.

Stosunek jego malarstwa do tej rzeczywistości kształtował się na przestrzeni trzydziestu lat w sposób, który nie był nigdy dotąd omawiany, zwłaszcza pod kątem zmian, jakie w nim zachodziły. Przyzwyczajaliśmy się wszyscy, nawet najbliżsi, mówić wciąż o jakimś ogólnym, jakby pozaczasowym Cybisie, nie dostrzegając, że i forma malarska i atmosfera jego obrazów bywa w poszczególnych fazach twórczości odrębna. Jeszcze mniej zwracaliśmy uwagi na zmiany, jakie w nim zaszły w ostatnich piętnastu latach — na to, co go stopniowo oddalało od sztuki dwudziestolecia.

Pierwszy okres samodzielności twórczej przeżywa Cybis w Paryżu. Można go liczyć od 1924 r. do powrotu i pierwszej w kraju urzędowej wystawy grupy „KP“ w Polsce w 1931 r. W tym czasie Cybis nie staje na gruncie malarstwa „jasnego“, które

będzie uprawiał później. Widzenie rzeczywistości przez kolor, wyrażanie kolorem brylowatości, przestrzeni, światła, zasada barwności całego pola obrazu, idą wówczas w parze z upodobaniem do brzmień głębokich, do ciemnych plam silnie kontrastowanych z jasnymi.

Najbardziej znamionną dla tych upodobań jest faza „czarnych“ natur martwych, inspirowana przez malarstwo Courbèta. Z atmosfery tego malarza mają one jakiś ogólny dramatyzm kontrastów i monumentalność budowy wewnętrznej, konkretności dotykowej jakby plastyki przedmiotów, soczystość koloru. Ale już postawienie czerni jako koloru, a nie przybrudzenia wysuwa tak silnie sprawę płaszczyzny obrazu, układ przedmiotów bywa tak dekoratywnie rytmizowany, a czystość blasku kolorów, nawet delikatnych, działa tak witrażowo, że obrazy stają prawie na pograniczu abstrakcji. Klimat modernizmu lat dwudziestych jest tu zupełnie wyraźnie wyczuwalny. Pejzaże z tego okresu są tak samo nie atmosferyczne, istnieją w jakimś imaginacyjnym klimacie malarstwa olejnego, nie warunków rzeczywistości przyrodniczej, pomimo wibracji kolorystycznej. Plastyka form architektonicznych i organizacja zespołów wskazuje niedwuznacznie na konstruktywistyczne zainteresowania epoki.

Już w tych wczesnych obrazach wyczuwają się coś podniosłego, co idzie z koncentracji woli i umiejętności widzenia wielkości małych zjawisk, a łączy się z nastrojeniem pogodnego, laickiego powiedzieć by się chciało, skupienia i zmysłowej powagi. Czym jest w tym malarstwie natura jako temat i czym to malarstwo jako odbicie rzeczywistości?

Pejzaż z Moret, czy La Ciotat, z Mereville czy z Malakoff nie jest jeszcze portretem miejscowości. Dostarcza on motywów do budowy obrazu, ale nie czuje się, by artysta żył w nim i wyczuwał go jako pełny, charakterystyczny zespół warunków, środowiska. W istocie też, pejzaż ten rodzi się z terenu wyprawy po elementy nauki i doświadczenia, a nie z gleby żywiącej całość psychiki artysty, będącej w pełni jego artystyczną ojczyzną. Kiedy mówiliśmy dawniej — i kiedy sam Cybis mówił z zapałem o Francji będącej wówczas jakąś wielką flagą nowoczesnego malarstwa, nikt nie uświadamiał sobie, jak daleko od tego kraju leżała prawdziwa ziemia rodzinna jego malarstwa — Polska i ile miał jej zawdzięczać w przyszłości rozwój jego sztuki w głębokim znaczeniu tego słowa.

Martwe natury budowane z owoców i często także z drobnych ptaszeków ukazują przedmioty w układach bardzo dowolnych, trochę kunsztownych, ale pomyślnych tylko pod kątem rytmu płótna — nie tworzących całości, które w sposób naturalny mogłyby się znaleźć na jakimś stole — choćby tylko kuchennym. Doskonale odbija się w tym życie artysty, cygana i niedawnego studenta, nie znajdującego w biednych warunkach swego bytu malowanych przez siebie przedmiotów w warunkach naturalnych, wynikających z gospodarstwa lub urządzenia domu. Cybis w tym czasie dochodzi do lat trzydziestu.

W latach 1928—1931 zachodzą w twórczości Cybisa zmiany, które w okresie powrotu do kraju wyrażają się już nową ogólną postacią jego malarstwa. Można stąd nową fazę rozwoju liczyć z uwagą na całość problematyki życiowej i artystycznej od 1931 r. Zamyka ją wybuch wojny w 1939 r. Cybis staje teraz jednoznacznie na gruncie malarstwa jasnego. Czystość barw w cieniach i ich świetlistość staje się większa. Określenie koloru w cieniach dyktuje w dalszym ciągu nie naturalistyczna notacja z przedmiotu, lecz zasada malarskiego kontrastu i gradacji wynikająca z samodzielnej konstrukcji płótna. Jedynie stosunki efektów malarskich powtarzają układ ogólny stosunków między elementami rzeczywistości zewnętrznej.

Stopniowo wyciąga Cybis, tak jak i jego grupowi koledzy, coraz bardziej radykalne wnioski z nowej orientacji.

Po obrazach z początku lat trzydziestych, takich jak „Stół z butelką i jabłkami“ i grupą portretów, gdzie gradacja „ciemne — jasne“, choć przetłumaczona na kolor, odgrywa jeszcze znaczną rolę, przechodzi do budowania cieniów barwami niemniejszej czystości i nasycenia co plamy w świetle, jedynie na zasadzie konsekwencji

kontrastów „cieple — zimne“. Daje to jakieś odrealnienie i bajkowe upoetyczenie przedmiotu. Najradykałniejszy na tej drodze Potworowski posuwa się w konsekwencji do na wpół już literackiej stylizacji przedmiotów i wciąga zabawki do tematyki martwych natur. Waliszewski w tej fazie nie bierze już pełnego udziału — śmierć kończy jego własny rozwój w zaraniu etapu.

Cybis jedyny w ugrupowaniu „KP“ rozszerzającym się szybko o krąg zrzeszeń przyłączających się do nowego ruchu — powstrzymuje się od pokus literackości i stylizacji form przedmiotów, broniąc swej bezpośrednio obserwowanej rzeczywistości, choć przejęta przez niego koncepcja kolorystyczna zawiera w sobie bez wątpienia cechy parafrazy zjawisk widzianych. Wynika ta parafraza nie tylko ze spekulacji logicznych na temat malarstwa. W miejsce lekcji Cézanne'a coraz silniej działa urzekająca wizja Bonnard. Doniosłość jego wpływu jest wielka dla malarstwa Cybisa w szczytowym momencie jego rozwoju i znaczenia w połowie lat trzydziestych, ale popełnialiśmy wielki błąd uogólniając tę sytuację na całość twórczości przywódcy „KP“. Ani początki jego drogi, ani późniejszy jej kierunek nie mają nic wspólnego z Bonnardem, a wyraz sztuki Cybisa, w miarę jak ukazuje ona swoje właściwe oblicze, jest wprost przeciwieństwem tak głęboko francuskiego stylu wielkiego paryżanina.

Zanotowałem kiedyś w trakcie rozmowy z Janem Cybisem niezwykle wymowne i pouczające określenie jego stosunku do Bonnarada.

„Bonnard — tego to trzeba unikać jak ognia. Nie patrzeć w tę stronę. — Nikt tak nie okołuje. Ile on mnie nakotował!

Nikt nie jest tak narzucający się jak on; — on i Cézanne. Jego wizja czepia się człowieka i nie opuszcza go. To są okulary.

Trzeba uczyć się od nich obydwu. Nikt nie nauczy więcej, jak ci dwaj — może najwięksi, jakich miała Francja.

Ale nauczyć się i natychmiast potem odwrócić. I nie patrzeć więcej w tę stronę. Ratować swoją osobowość, swoją drogę do własnej wizji.“ (20.3.1955).

Bonnard uczy Cybisa nowego operowania sylwetą. Sztuka Bonnarada jest w ogromnej mierze oparta na kulturze sylwety, którą zawdzięcza secesji. Nowość polega na wydobywaniu z zespołu przedmiotów przedstawianych pewnej sylwety dekoracyjnej, przebiegającej nie po granicach przedmiotów, lecz po granicach pewnych barwnych plam leżących na nich i łączenia ich konturów w spłot, który obejmuje elementy znajdujące się w różnych miejscach przestrzeni, na różnych planach. W ten sposób oko patrzącego odkrywa w kompozycji przedmiotowej silniejsze od niej układy efektów wzrokowych, tworzące swoiste kompozycje, jakby poetyckie paradoksy w hierarchii ważności stosunków i powiązań wzrokowych między elementami rzeczywistości.

Równie niespodzianie i paradoksalnie układają się akcenty barwne. W scenie rozmowy znajomych przy śniadaniu obrus leżący na stole lub cienie padające od pater z owocami stanowią dominantę obrazu, podczas gdy głowy ludzi ledwie mającą w świetlistej atmosferze.

Często paradoks wyraża się podniesieniem cieniów do roli najbarwniejszych akcentów kompozycji — podczas gdy światła łączą się w ogólnym rozbieleniu. W tym wszystkim ma Bonnard wiele zbieżności nie tylko z Matissem ale także, o czym się nie mówi, z Picassem i kubistami. Buduje jednak swą abstrakcyjną grę walców malarskich w jakiejś poetyckiej konfrontacji z rzeczywistością zewnętrzną, od której nie ucieka w dziedzinie stylizacji. Cybisa porywa w tym malarstwie połączenie wiedzy i metody budowania obrazu zgodnie z zasadami widzenia natury, którą sobie już gruntownie przyswoił poprzednio z ogromną swobodą inwencji i spontanicznością wizji, będącą warunkiem sztuki Bonnarada.

Podpada się sugestii, ale zdobywa formułę zaklęcia na pełne wyzwolenie własnego talentu niezwykłego kolorysty. Teraz obrazy jego zaczynają działać jak dyktat wzrokowy i fascynują. Widzenie jego przenosi się na płótna malarzy o ustalonej już zdawałoby się indywidualności. Zaczyna się formować nowa polska szkoła kolory-

styczna. Malarze tej reputacji co Czyżewski, Kowarski, Pękalski, żeby wymienić tylko tych, których twórczość jest już dziś sprawą zamkniętą — przyłączają się, każdy na swój sposób, do nowego ruchu. Dzięki nim zwiększa on swe oddziaływanie i zaczyna obejmować młodzież, szczególnie Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Upowszechnia się zasada konsekwentnej barwności i metoda racjonalnego posługiwania się kolorem. Wizja całościowa obrazów, stopień literackości i stylizacji, stosunek do natury kształtują się bardzo różnie u artystów nowego frontu.

Cybis zachowuje w tych stosunkach najskromniejszy program tematyczny. Szukającemu możliwości malowania z natury i to malowania długiego a przy tym nieskrępowanego, układana w pracowni martwa natura czy pejzaż musiały najbardziej odpowiadać. Portret czy akt, krepujące go obecnością osób pozujących w pracowni, gdzie nikogo nie znosił, rzadko wybiera jako temat. Długie obcowanie z dorobkiem Cézanne'a utwierdziło w nim prestiż pejzażu i martwej natury i wyrobiło pewnego rodzaju tabu tematowe. Martwa natura przynosi mu zresztą obecnie największe sukcesy. Obraz jej zmienia się zasadniczo. Surowa rytmika, kategoryczność kontrastów i ostre modelunek pojedynczych form z poprzedniego okresu robią wrażenie ascezy wobec narastającej teraz radości bukietowych układów zmysłowej miękkości falujących sylwet i podnieconej barwności zjawisk. W rozmalowanych bogato plamach kolor zdaje się zalewać rzeczywistość. Dzięki nauce Bonnarda artysta potrafi teraz przez niespodziane zneglizowanie jednych i równie niespodziane zaakcentowanie innych partii układu stworzyć rewelacje z rzeczy najprostszych. Na kanwie kilku owoców czy kwiatów rozwija wizję dekoracyjną działającą z siłą feerii baletowej.

Treść martwych natur zmienia się również. Teraz już nie drobne gile czy skowronki ułożone na białce stołu jakby ręką chłopca stanowią ich temat, lecz pysznyszy drób aż do bażanta, wspaniałe owoce z winogronami, barwne dekoracyjne naczynia i coraz częściej kwiaty. Układ przedmiotów nie jest tak bezinteresowny, abstrakcyjny i trochę naiwny, jak dawniej — prezentują się w zespołach typowych dla ich praktycznego zastosowania. Odbijają wprawdzie częściej styl malowniczej niedbałości pracowni niż atmosferę urządzonych wewnątrz mieszkaniowych, ale są wyrazem radości życia, radości szukającej potwierdzenia w rekwizytach autentycznego trybu życia. Cybis nie jest już podówczas studentem i wędrownym. Daleki od minimalnej stabilizacji ekonomicznej, którą uzyska dopiero w Polsce Ludowej, zdobywa przecież przynajmniej głośniejszą pozycję artystyczną, żyje wraz z żoną pośród kolegów i amatorów malarstwa zagospodarowanych w normalny sposób, a jest to przy tym jego pierwsze wejście w tryb życia ludzi zakotwiczonych. W malowniczej fantazji martwych natur wyraża się pierwsza wersja ustalonego życia Jana Cybisa, a może i wyżywa się przy tym jego niespełniona praktycznie część. Są to lata trzydzieste wieku artysty. Znajduje się w pełni żywotnej zaczepności i stoi na czele bojowego ruchu artystycznego. Maluje, polemizuje, pisze artykuły i dogłąda wydawnictwa „Głosu Plastyków“. Walka i wyładowanie dojrzałych sił wyzwala ją w nim radość życia i optymizm, który ogarnia go do głębi i rzutuje się na płótna, stanowiąc ów największy blask pozornie błahych kwiatów, owoców czy ptaków — uniesienie sił witalnych, afirmację zmysłowej rzeczywistości obiektywnego świata. To co wtykano tak często Cybisowi — nikłość jego programu tematowego — ma swoją ukrytą siłę. Jurność huculów czy mazurów tak często w naszym malarstwie reprezentująca zdrowe siły natury ludzkiej bardzo straciły na tonie, ale sugestywność wiary w życie bijąca z prostych substancji materialnych oglądanych przez umiękającą czerpać radość z rzeczywistości świata oko Cybisa — nie traci zdolności kielkowania w psychice widza dzisiejszego.

W podsumowaniu dorobku dziesięciolecia przedwojennego szczególną wagę należałoby zwrócić na rolę, jaką spełniły pejzaże Cybisa w wykształceniu się nowego widzenia naszego kraju. Mówiliśmy już o tym na wstępie. Wraz ze Szczepańskim i Karolem Larischem przełamał popularne dotąd wersje sentymentalnego pejzażu słoiańskich strzech i rozlewnej, „nieskażonej przez człowieka“ natury, czy też

egzotycznej romantyki zakisłych zaułków, a na równi z tymi zdezawuował schematykę monumentalnego krajobrazu narodowej krzepy. Upowszechnił własną wizję kraju, w którym ludzie wnoszą według nowych potrzeb budowie mieszkalne i przemysłowe i nauczył widzenia piękna ich obecności i plastycznej ich aktywności wśród żywiołu natury. Naturalny obraz miasta, niekiedy także dzielnic przemysłowych, zajmuje istotne miejsce w tematyce pejzaży Cybisa z tego okresu.

Okres wojny to pięcioletnia niemal zupełna stagnacja olejnego malarstwa Cybisa. Próbując dostosować się do warunków technicznych, maluje wówczas akwarelę. Zdobywszy panowanie nad jej specyficzną materią malarską, nie zarzuci tej techniki po wojnie. Zajęła ona w ostatnim dziesięcioleciu określone miejsce w systemie warsztatowym Cybisa, który prawie wyłącznie akwarelową koncepcją posługuje się w okresie wyjazdów i letnich sezonów pejzażowych, przetwarzając następnie pewne obrazy na odrębną koncepcję olejną w pracowni. Okres wojny przynosi także pewne zmiany w całości wizji artystycznej Cybisa. Odsuwając na jakiś nieokreślony plan programy, kierunki i ugrupowania, ukazała mu naturę już nie tylko jako źródło malarskich inspiracji, ale jako obraz, na którym można odnaleźć potwierdzenie swego bytu i ugruntować się w przyjaźni łączącej człowieka z rzeczywistością świata. Wizja rzeczywistości staje się w tych warunkach tak bezpośrednia, jak nie bywała u Cybisa poprzednio. To, co dyszy życiem i zdaje się na oczach rozwijać — roślinność, masa zieleni drzew, naręcza kwiatów, bujność zjawisk staje się pragnieniem obrazów i z chwilą zakończenia wojny opanowuje całkowicie malarstwo artysty na przeciąg kilku lat.

Radość, spotęgowana nową w życiu artysty obecnością dzieci, stanowi może najistotniejszą cechę wyrazu malarskiego Cybisa w latach 1945—48. Konstrukcje obrazów są teraz mniej wymyślne, ale formuła ogólna ma więcej oddechu i pełni. Zestawienie „Martwej natury z głową Jasia“ i przedwojennych „martwych natur“ wykazuje jak silna i zwarta staje się teraz sylweta ogólna i bardziej dynamiczne stosunki między objętymi nią przedmiotami i jak urasta wielkość przedmiotów na skutek zmonumentalizowania skali, wobec której przedwojenne kompozycje wydają się już krule i złożone z drobnych elementów. Kolor dawniej radośnie podniecony, teraz nabiera soczystego blasku wyrażającego dojrzały optymizm. Mniej bacząc na wyrafinowaną nowość harmonii, zapala odmienne sygnały czerwieni, żółci, zieleni i błękitu, działające z siłą wybuchów. Większa bezpośredniość kształtowania i widzenia daje przedmiotom pełniejszą plastykę, a formy nabierają rzeźbiarskiej zwarłości mas. Kiedy patrzymy na powstały w tym czasie „Akt z czerwoną draperią“ lub „Akt na niebieskim tle“ — lotna radość koloru i migotliwość świetlistych plam nie powinna nam przesłaniać rzeźbiarskich uogólnień modelunku form i monumentalnego scalenia bryły w sylwecie całości.

Pejzaż, nie załamując się bynajmniej ku sentymentalizmowi staropolskiej wsi, wyraża chętnie żywioł zielonego gąszczy, urodę spontanicznej vegetacji, ale pełen powagi kontrast malarski z jakim przeciwstawiają się temu żywiołowi budowle wzniesione przez człowieka (notoryczny akcent obrazów Cybisa w tym okresie) podkreśla, że artysta lokuje w przyrodzie nie nostalgie swoje, lecz swą wiarę, pogodę i swą równowagę. Żyjąc teraz pełniej środowiskiem naturalnym swego krajobrazu, stwarza malarz w sezonach letnich spędzonych w Sufeczynie i Nieborowie serie obrazów będących jakby pejzażowymi portretami tych miejscowości. Teraz nie symbolizuje już motywu. Miejscowość sama podaje mu to, co składa się na sumę jej rysów. Pałac i gęsia łączka za tyłami chałup w Nieborowie, stawek z wierzbami przy drodze wiodącej na wieś i bukietowa grupa drzew na sztucznej wysepce parkowego jeziora ujmują w pojedynczych rysach całość fizjonomii plastycznej środowiska, którego malarz nie poddaje analizie socjologicznej, ale niemniej ujawnia ją w uderzających go plastycznych sytuacjach powstałych i zróżnicowanych decyzją historii społecznych stosunków.

Często powtarza się w tym czasie motyw mocnego budynku stojącego w samym centrum obrazu i objętego ścianami olbrzymiej zieleni. Pejzaże te mają prostotę

rzeczy ostatecznych. Są wyrazem ufności i spełnienia. Tę wizję przynosi Cybis na sylwetę Paryża i Chartres, gdy w 1947 r. wyjeżdża na krótki czas do Francji.

Nie szuka oryginalności w wynajdywaniu wymownych fragmentów. Widzi wielkość sylwetki całości i nie ogarnia go wstyd malowania tych potężnych masywów, których wznieście stanowi chwałę dziejów ludzkości.

Budując na własnym już doświadczeniu, określając stosunek do świata i życia dla własnych wewnętrznych potrzeb określonych przez psychologię wojny i odrodzenia, znajdując nową formę dla swej sztuki bez potrzeby formułowania nowej doktryny malarskiej, Cybis osiąga w pierwszych latach życia Polski Ludowej pełnię optymistycznego nastroju, oryginalną zgodność wewnętrznej harmonii z rzeczywistością świata i formę samodzielną, która nie należy już do żadnego kierunku i ugrupowania.

Nie dostrzegliśmy, że pełnia Cybisa ziściła się w naszych warunkach. Temu, który był objawieniem radości w zaraniu naszej doby — zarzuciliśmy, że się wewnętrznie nie łamie, że nie walczy ze sobą. Zaczął tedy się łamać. Po tym okresie pozostały tylko płótna, które dzięki dość wczesnym zakupom opuściły pracownię. Literalnie wszystkie pozostałe uległy przemalowaniu, uniemożliwiającemu rozpoznanie choćby ogólnych pierwotnych założeń.

W 1948 r. wyjeżdża Cybis do Włoch w związku z wystawą swego malarstwa na Biennale. Włoski świat artystyczny kipi wtedy walką między zwolennikami abstrakcji i propagatorami malarstwa figuralnego. Lewica włoska jest podzielona, ale namiętny polemista Renato Guttuso próbuje ją skupić pod sztandarem kierunku figuralnego. Różnice są raczej literackie niż malarskie. Zdecydowana płaskość całości obrazowej mimo lokalnego przesadnego reliefu i pozaprzestrzenny, abstrakcyjnie działający kolor rozprawiany mechaniczną fakturą przypominającą efekty wytworów przemysłowych, radykalne uproszczenia czy nawet deformacje przedmiotów zbliżają optycznie oba walczące obozy, tak różne w swych programach tematowych. Politycznie część abstrakcjonistów uważa się za przedstawicieli rdzennego malarstwa socjalistycznego. Cybis zaprzyjaźnia się z Guttuso i wchodzi w ogień dyskusji. Do malarstwa abstrakcyjnego był przyzwyczajony i nie zrobiłoby na nim większego wrażenia. Ale monumentalny styl figuralny operujący wielką sylwetą i silną plamą koloru pozbawioną wibracji pozostał mu w oczach.

I oto w czasie, gdy u nas rozpoczynały się pierwsze wielkie dyskusje na temat potrzeby kompozycji figuralnej i treści malarstwa w społeczeństwie socjalistycznym, Jan Cybis przynosi zaszczerpioną mu przez włoskich socjalistów wizję płaskiego stylu figuralnego. Nurtuje go ona jako problem malarski — korci zbadanie możliwości operowania podobną plakatową „planszą”, stojącą pionowo i sztywno na płótnie. Eksperymentuje zrazu na tematach prostych, do których był przyzwyczajony — akt, portret, pojedyncza figura ludzka. Do tej grupy należy „Akt na krześle”, „Kobieta przy stole” na zielonym tle, „Pejzaż z topolami i mendlami zboża”. Obrazy te stanowiły zupełną nowość w twórczości Cybisa.

Po niedługim czasie modyfikuje wizję w tym sensie, żeby pogodzić silne, nowe działanie płaszczyzny z brylowatością i cienkimi, jednostajnej plamie nadać gęstszą konsystencję. „Krajobraz z tamą i młynem w Sapanowie” powstaje w tym właśnie momencie.

Próbuje przejść następnie do złożonej kompozycji figuralnej i obrazu politycznego. Przygotowuje na dużych rozmiarów płótnie rysunek przedstawiający naradę produkcyjną robotników rolnych.

Nieporozumienia powstałe na tle tego szkicu spowodowały kryzys stosunku Cybisa do środowiska malarskiego. Ogluszony dyskusjami, zaczadzony zamętem pojęć, odwraca się od środowiska rozprawiających i udaje się w nową wędrowkę do natury.

Maluje teraz samotnie i nawet najbliższym nie pozwala oglądać obrazów. Przez szereg ostatnich lat piszący te słowa był jedynym, który miał dostęp do pracowni i możliwość zapoznawania się z narastającym dorobkiem. Patrzyć, jak znikły zama-

lowywane kolejno wszystkie znajdujące się w posiadaniu Cybisa obrazy z poprzednich okresów, a nowe problemy i osiągnięcia obrazowe, które można by zaliczyć do największych w jego życiu, stawały się efemerydami ginącymi bezpowrotnie pod warstwą nowych koncepcji kładzionych na te same wciąż płótna.

Powraca do swojej skromnej rzeczywistości wzrokowej, z którą jest zżyty, do rzeczy, na które można długo patrzeć i długo malować.

Obrazów tych nie rodzi już bezpośrednia radość. Między artystą i naturą rozpoczyna się rozmowa dramatyczna.

Na stromej, zachowanej z „włoskiego” okresu płaszczyźnie gruba, płaska i szeroka plama i surowa krecha budują przedmioty mające wyraz archaicznego chłopskich narzędzi i bezkompromisowe brzmienie chłopskiego języka. W potężnych, nigdy przedtem u nas nie spotykanych kontrastach, w zgłuszeniach i na przemian mocnych odezwanianach się barw, w ogarnięciu twardą niespodziewanie ręką drobiazgowo zespalanych w zwaliste całości, powstaje przed malarzem nowa natura, mająca moc i wielkość skały. Pejzaż to teraz ziemia, aż ciężka w swej płaskości i pionowe słupy drzew, które działają jak menhiry i dolmeny.

Z uwagi, którą kiedyś na ten temat zrobiłem, zrodziło się między nami określenie tego okresu: „epoka kamienna”.

Chropawa, daleka od uwodzieleńskich pokus farba, kanciasty, jakby w kamieniu krzesany rysunek, pełne skupienia zespoły form narzucają nastrój powagi w obliczu wielkiego aktu woli. Z błotnistej, ale pełnej zmysłowej krwi masy wydobywa malarz zarysy natury gestem tak uroczystym, jakby je stwarzał od początku. Pamiętam pejzaże, przeważnie już nie istniejące, do których wracał przez lata, aby uspokoić się dopiero gdy nie zostawił nic poza rozdzieleniem nieba i ziemi jak w pierwszym dniu stworzenia tronami drzew „po to, żeby stały”.

Na swój niezależny sposób, daleko od dyskusji na temat realizmu, jeszcze dalej od konkretnych o nim pojęć „etapu”, odkrywa wielkość i niewzruszalny ład natury i brata się z nią surowym, chłopskim gestem. Powstałe wówczas „Kwiaty w glinianym dzbanie” zachowują soczystość żywej plazmy i bujność swej urody, ale nabierają siły uderzenia ciężkiego pocisku. „Martwa natura z jabłkami i kielichem”, czy „Stół z jabłkami i książkami” nadają intymnemu życiu bliskich człowiekowi przedmiotów architektonikę masywów Akropolu i patos góry Synaj.

W pejzażach takich, jak „Wierzyby i kopy siana” czy „Łąka z drzewkami”, świeża poezja jakby widzenia dziecka zostaje spotęgowana o instynkt i wolę człowieka mającego do czynienia z żywiołami i działa z powagą tworców archaicznych kultur. Nigdy jeszcze sztuka Jana Cybisa nie sięgnęła do tak głębokiego źródła soków witalnych natury, ale ręka jego narzucająca obrazowi swój dyktat nie była nigdy tak bezwzględna. W ciągu tych trzech lat 1951—53 pozostając na pozór z dala od życia, rzadko widywany, niemal że zapomniany, odżywał na nowo na łonie natury i odnajdywał potwierdzenie swego istnienia w harmonii z wielkimi prawami rzeczywistości. Osiąga w tym okresie zenit swej oryginalności i płótna jego stają się nieporównywalne z żadnym zjawiskiem i kierunkiem w plastyce europejskiej. Teraz też z największą siłą przemawia niewzruszalnie zdrowy, chłopski charakter jego natury, tak wymowny w szorstkościach jego płócien, w kategorycznej woli ukształtowania, w powadze, z jaką odczuwa urodę życia i świata.

Jakby w drugiej płaszczyźnie obok grupy tych obrazów, w których suwerenna konstrukcja malarska oparta na rudymentalnych prawach natury jest jakby głównym zagadnieniem, podejmuje Cybis równoległe serie obrazów z pełną prostotą odbijających bezpośrednio widzenia natury. Na tej linii powstają serie kwiatów teraz jeszcze mniej upozowanych niż w okresie pierwszych lat powojennych, zasypujących jakby obraz, grających soczystym blaskiem swych żywych, ale delikatnych barw.

Nie są to już bukiety i układy, ale migawki jakiegoś gąszczy kwietnego, drgające wilgotnym życiem roślin i lotną, nie zastygającą w ornamentalny schemat dekoratywnością.

W podobnym duchu maluje serie pejzaży w czasie wyjazdów letnich do Góry Kal-



warii, Ustki, Św. Katarzyny i Skoków — i tu znajduje przedłużenie linia jego krajobrazu z pierwszego okresu powojennego. Jeszcze wyraźniej rysuje się portret miejscowości. Kiedy staje przed motywem, maluje jednocześnie to, co ma przed sobą i naokoło. W pejzażach ze wsi Św. Katarzyna w Górach Świętokrzyskich tematem nie jest malowniczość terenu i zabytkowego klasztoru. Gdziekolwiek się obrócimy, wśród łąnów zboża, w gąszczu zieleni, w kompleksach zabudowań, pozostaniemy we władaniu atmosfery nie zmienionej tu jeszcze od pokoleń. Przyroda jest tu gospodynią.

W patetycznej ciszy ogromnego słońca rośnie jej senna wielkość, nad którą dominuje zastygły masyw głuchej klasztoru. „Wieża w polu zboża“ pokazuje jak bezpośrednie i dobitne bywa u Cybisa widzenie rzeczywistości przedmiotu, jak trafnie działa jego wyczucie typowości zjawiska, w sensie ogólnej charakterystyki środowiska na gruncie fragmentarycznego motywu i ile zarazem własnej wewnętrznej siły i harmonii potrafi malarz wyrazić, nie naruszając wrażenia rzeczywistości ujawnionej w jej obiektywnym bezruchu.

Kiedy latem 1954 r. wyjeżdża do Skoków w Wielkopolsce, obraz środowiska zmienia się w jego malarskość nie tylko w sensie „motywu“.

Życie zagospodarowanej okolicy, w którą nowoczesna technika wkracza z całym zdecydowaniem, odbija się w płótnach Cybisa, który nie szuka krajobrazu, lecz wyraża swoje ogólne poczucie w środowisku, znajdując dla niego całościową formułę. Żywość zespołów zabudowy — zdecydowane formy budynków, których piękno leży nie w malowniczym zespoleniu z przyrodą, lecz w stanowczości z jaką się w niej krzątają, charakteryzuje plastycznie środowisko, w którym energia człowieka rozstrzyga. Nie potrzeba zoranych ugorów i drzewek owocowych, abyśmy byli o tym przekonani plastyką krajobrazu. Nawet drzewa są tu inne. Nie wnoszą się już odwiecznie i uroczyście jak w Nieborowie czy Św. Katarzynie, ale wykazują jakąś ruchliwą sprężystość i stają się kolegami transformatorów lub przewodów elektrycznych.

Nad morzem, w Uście, nie domy i drzewa ale urządzenia nadbrzeżne, kutry, łódzie, sprzęt morski przykuwa wzrok Cybisa — fascynuje go mechanika morskiej gospodarki i idzie tu za tym samym instynktem, co chłopiec, kiedy przyjeżdża na wybrzeże. Świeżość i instynkt reakcji człowieka, który odczuwa więcej, niż tylko swoje malarstwo, a odczuwanie to na malarstwo swoje umie rzutować, jest zjawiskiem, które zarówno antagoniści Cybisa jak jego stronnicy potrafili całkowicie dotąd zignorować.

W 1954 r. Cybis łapie jakiś nowy oddech. Klimat też wokół jego osoby zmienia się. Otrzymuje zamówienie na polichromię jednej z kamienic w Lublinie i praca jego zyskuje uznanie. Zaczyna się mówić o jakiejś większej jego wystawie. Spędza sezon letni w Skokach wśród malarskiej młodzieży Szkoły Poznańskiej. W 1955 r. otrzymuje Nagrodę Państwową. Zanika ciężka, chropawa faktura i patetyczna ekspresja „epoki kamiennej“. Buduje teraz na świeżości wrażenia ogólnego, cienką, rzutką, bardzo szeroką plamą, o silniejszej niż kiedykolwiek u niego dekoratywności. Ogromna pogoda nastroju i zdrowa porwcozość dyktuje mu nową serię kwiatów, pejzaży i martwych natur, w których dekoratywne uniesienie wyraża się formami niemal abstrakcyjnymi. Plama staje się jakby kolorem wyzwolonym z materii. Jednocześnie jednak zachowuje całą swą żywość i temperament improwizacyjny, odrzucając wszelki mechaniczny obrys i umowną matematyczną lokalizację w zamkniętych granicach.

Równolegle przedłuża się linia bezpośredniości patrzenia. Przybiera nawet na sile, mnoży w nowych obrazach i umacnia instynktową więź z naturą poprzez widzenie konstatujące.

W tym rozszczepieniu wątków — jednego idącego od malarskiej koncepcji natury, drugiego budującego na samodzielności dekoratywnej obrazu, streszcza się zapewne w jakiś sposób dylemat dyskusji plastycznej XX wieku.

Jaka z tego wyniknie dalsza formuła malarstwa Cybisa, o tym dowiedzieć się możemy nie z domysłów, ale tylko z jego przyszłych obrazów. Na pewno będzie to formuła, która wyniknie z określenia i odczucia swego miejsca w ogólnym naszym życiu i na pewno wyrazi ona jeszcze pełniej pozytywny instynkt życia i wiary w niewyczerpane i nie dezaktualizujące się bogactwo malarskie rzeczywistego, wewnętrznego świata. Są to najbardziej stałe i niewzruszone podstawy jego malarstwa dotychczasowego i siły dynamiczne jego rozwoju.

Zdzisław Kępiński

S P I S   P R A C

O B R A Z Y   O L E J N E

1. Pejzaż z Malakoff (1927) wł. Muzeum Narodowego w Krakowie	olej 46 × 61
2. Pejzaż z Moret (1928) wł. St. Kochanowskiego — Kraków	„ 33 × 46
3. Martwa natura z gołąbkami (1928—31) wł. St. Kochanowskiego — Kraków	„ 50 × 61
4. Stół z butelką i jabłkami (1930) wł. autora	„ 60 × 92
5. Zielony dzban i owoce (1930) wł. Muzeum Pomorza Zach. w Szczecinie	„ 60 × 73
6. Portret H. Kipman (1931) wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	„ 54 × 73
7. Martwa natura granatowa (1931) wł. prof. H. Ruzkiej-Cybisowej — Kraków	„ 60 × 73
8. Martwa natura czerwona (1935) wł. Muzeum Narodowego w Warszawie	„ 60 × 73
9. Pejzaż z kogutkiem (1935) wł. Prezydium Rady Ministrów	„ 50 × 61
10. Kwiaty w kielichu (1936) wł. dr J. Mycielskiego — Kraków	„ 64 × 50
11. Tartak w Wiśniowej (1937) wł. prof. Z. Kępińskiego — Poznań	„ 54 × 73
12. Spichrz w Wiśniowej (1937) wł. Prezydium Woj. Rady Narodowej w Krakowie	„ 50 × 60
13. Brama w Wiśniowej (1937) wł. S. Szarańca — Kraków	„ 60 × 73
14. Józia (1937) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 92 × 65
15. Ochronka w Krzemieńcu (1940) wł. autora	„ 35 × 46
16. Dziewczyna przy stole (1944) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 41 × 32
17. Grażyna — szkic portretowy (1944) wł. autora	„ 41 × 31
18. Owocowe drzewka (1946) wł. A. Ciechomskiego — Warszawa	„ 38 × 55
19. Staw w Nieborowie (1946) wł. autora	„ 46 × 61
20. Staw z kaczkami w Nieborowie (1946) wł. Centr. Rady Zw. Zawodowych	„ 54 × 73
21. Nad Ikwą (1946) wł. Ministerstwa Żeglugi	„ 54 × 73
22. Pole zboża (1946) wł. Zjednocz. Przeds. Rozrywkowego w Warszawie	„ 54 × 60

23. Motyw z parku w Nieborowie (1946—50) wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki	olej 53 × 63
24. Motyw z Paryża (1947) wł. Lesława Bartelskiego — Warszawa	„ 41 × 50
25. Paryż — Notre Dame (1947) wł. autora	„ 54 × 73
26. Kura i szczupak (1947) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 38 × 55
27. Martwa natura z czerwonym dywanikiem (1947—48) wł. Prezydium Rady Ministrów	„ 54 × 73
28. Wioska pod górą (1948) wł. autora	„ 54 × 73
29. Bukiet w kielichu granatowym (1948) wł. p.osta D. Horodyńskiego — Warszawa	„ 65 × 50
30. Stół z jabłkami i maską (1948) wł. autora	„ 60 × 73
31. Kwiaty I (1948) wł. autora	„ 41 × 52
32. Wisząca kaczka (1948) wł. autora	„ 81 × 60
33. Martwa natura z truskawkami (1948) wł. Muzeum Sztuki w Łodzi	„ 30 × 39
34. Akt na tle niebieskim (1948) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 73 × 54
35. Topole i snopy (1948) wł. autora	„ 54 × 73
36. Martwa natura z rzeźbą „Jaś“ (1948) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 46 × 60
37. Młyn w Suffczyźnie (1949) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„ 38 × 55
38. Akt na krześle (1949) wł. autora	„ 65 × 50
39. Dziewczyna siedząca (1949) wł. autora	„ 65 × 50
40. Martwa natura z zielonymi owocami (1949) wł. autora	„ 54 × 73
41. Kwiaty na niebieskim tle (1949—50) wł. Teofila Jezuita — Warszawa	„ 73 × 60
42. Kwiaty w garnku I (1950—53) wł. prof. Z. Kępińskiego — Poznań	„ 73 × 60
43. Martwa natura z białą filiżanką (1950—53) wł. autora	„ 60 × 73
44. Góra Kalwaria — pola (1951) wł. autora	„ 54 × 73
45. Góra Kalwaria (1951—52) wł. autora	„ 60 × 73
46. Ryby (1951—52) wł. autora	„ 54 × 73
47. Kwiaty II (1951—52) wł. autora	„ 73 × 54
48. Martwa natura czarna (1951—52) wł. autora	„ 54 × 73
49. Kielich i dzban do kawy (1951—52) wł. autora	„ 54 × 73

50. Martwa natura z kapeluszem (1951—52) wł. dr K. Malinowskiego — Poznań	olej	60 × 73
51. Dachy czerwone wśród drzew (1951—53) wł. autora	„	54 × 73
52. Drzewa w zbożu (1951—54) wł. autora	„	60 × 73
53. Domy na wzgórzu (1951—54) wł. autora	„	54 × 73
54. Drzewa i dom na wzgórzu (1951—54) wł. autora	„	54 × 73
55. Ulica z drzewami — Góra Kalwaria (1951—54) wł. autora	„	54 × 73
56. Łąka z drzewkami (1951—54) wł. autora	„	54 × 73
57. Wierzby i kopy siana (1951—55) wł. autora	„	54 × 73
58. Topole (1951—55) wł. autora	„	54 × 73
59. Trzy drzewa (1951—55) wł. autora	„	54 × 73
60. Kościół Św. Katarzyny (1952) wł. autora	„	46 × 61
61. Przy klasztorze (1952) wł. autora	„	46 × 61
62. Wieś Św. Katarzyna (1952) wł. autora	„	46 × 61
63. Droga do Bodzentyna (1952) wł. autora	„	46 × 61
64. Pole — wieś Św. Katarzyna (1952) wł. autora	„	46 × 61
65. Niebieski dach — Klasztor Św. Katarzyny (1952—53) wł. autora	„	54 × 73
66. Martwa natura na różowym obrusie (1952—53) wł. autora	„	54 × 73
67. Tama wodna (1952—53) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	73 × 93
68. Klasztor Św. Katarzyny (1952—53) wł. autora	„	54 × 73
69. Pole przy kościele (1952—54) wł. autora	„	54 × 73
70. Łan zboża ze wsi Św. Katarzyna (1952—54) wł. autora	„	60 × 73
71. Łany zboża z Gór Świętokrzyskich (1952—54) wł. autora	„	60 × 73
72. Pagórek z polem zboża (1952—54) wł. autora	„	60 × 73
73. Wieża w polu zboża (1952—54) wł. autora	„	54 × 73
74. Wioska pod Łysicą (1952—54) wł. autora	„	34 × 54
75. Stodoła — Góra Kalwaria (1952—55) wł. autora	„	60 × 73
76. Bukiet z butelką włoską (1953) wł. autora	„	54 × 73

77. Kwiaty w garnku II (1953) wł. Tow. Wiedzy Powszechnej w Warszawie	olej	65 × 50
78. Martwa natura katalońska (1953) wł. autora	„	54 × 73
79. Platan (1953) wł. autora	„	73 × 54
80. Młyn w Sapanowie (1953) wł. prof. Z. Kepińskiego — Poznań	„	60 × 73
81. Martwa natura z butelką (1953) wł. autora	„	60 × 73
82. Drzewa w parku — Nieborów (1953) wł. autora	„	60 × 73
83. Za wsią — Nieborów (1953) wł. autora	„	60 × 73
84. Zima — ul. Słowackiego w Krzemieńcu (1953) wł. autora	„	54 × 73
85. Martwa natura z niebieską draperią (1953) wł. autora	„	60 × 73
86. Żółty bukiet (1953) wł. posta D. Horodyńskiego — Warszawa	„	73 × 60
87. Chorągiewka 1-majowa (1953) wł. autora	„	60 × 73
88. Waza i butelka Chianti (1953) wł. autora	„	60 × 73
89. Bukiet w białym dzbanku (1953) wł. autora	„	73 × 60
90. Martwa natura z okrągłym koszykiem (1953—54) wł. autora	„	60 × 73
91. Muszle (1953—54) wł. autora	„	60 × 81
92. Krakowska droga (1954) wł. autora	„	60 × 81
93. Bukiet na czerwonym obrusie (1954) wł. autora	„	54 × 60
94. Bukiet z popielniczką (1954) wł. autora	„	50 × 65
95. Peonie (1954) wł. autora	„	73 × 60
96. Wiejski bukiet (1954) wł. autora	„	73 × 60
97. Kwiaty w czajniku (1954) wł. autora	„	73 × 60
98. Niebieski obrus i bukiet (1954) wł. autora	„	50 × 61
99. Kwiaty w białym wazonie (1954) wł. autora	„	60 × 50
100. Czerwony stół z kwiatami (1954) wł. autora	„	65 × 50
101. Bukiet i filiżanka (1954) wł. autora	„	54 × 60
102. Białe kwiaty (1954) wł. dr K. Malinowskiego — Poznań	„	65 × 50
103. Gładiolusy w białym czajniku (1954) wł. autora	„	65 × 50

104. Transformator (1954) wł. autora	olej	50 × 65
105. Domy pod lasem — Skoki (1954) wł. autora	„	50 × 65
106. Różowy dach — Skoki (1954) wł. autora	„	50 × 65
107. Młyn w Skokach (1954) wł. autora	„	50 × 65
108. Brama w Skokach (1954) wł. autora	„	65 × 50
109. Widok na miasteczko Skoki (1954) wł. autora	„	50 × 65
110. Dom w ogrodzie — Skoki (1954) wł. autora	„	60 × 54
111. Lena (1954—55) wł. autora	„	73 × 54
112. Bukiet na pasiastym obrusie (1955) wł. autora	„	73 × 60
113. Kazimierz — Brama klasztorna (1953) wł. autora	„	81 × 60
114. Karczma Pod Dębem — Wilanów (1955) wł. autora	„	60 × 81
115. Bukiet w kuflu śląskim (1955) wł. Tow. Wiedzy Powszechnej w Warszawie	„	65 × 81
116. Stół z butelką i paterką (1955) wł. autora	„	81 × 65
117. Butelka wina (1955) wł. autora	„	50 × 60
118. Koszyk z jabłkami i butelką wina (1955) wł. autora	„	65 × 81
119. Bukiet i waza (1955) wł. autora	„	65 × 81
120. Owoce i świecznik (1955) wł. autora	„	54 × 60

#### A K W A R E L E

121. Krzemieniec (1940) wł. inż. Wistockiej — Poznań	akw.	35 × 47
122. Kwiaty (1940) wł. Min. L. Motyki — Warszawa	„	42 × 47
123. Grobla nad Ikwą (1940) wł. Z. Reczkowej — Warszawa	„	30 × 42
124. Dach (1940) wł. autora	„	34 × 50
125. Pies „Bak“ (1940) wł. autora	„	31 × 45
126. Ulica Słowackiego w Krzemieńcu (1940) wł. autora	„	50 × 40
127. Odpoczynek (1940) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	35 × 50
128. Park w Krzemieńcu (1940) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	42 × 50

129. Kura (1942) wł. autora	olej	44 × 30
130. Kwiaty (1942) wł. autora	„	50 × 37
131. Pejzaż wiosenny (1943) wł. autora	„	32 × 46
132. Kwiaty w garnuszku (1943) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	35 × 29
133. Malarka (1944) wł. autora	„	49 × 37
134. Malująca (1945) wł. autora	„	39 × 29
135. Grobla w parku — Nieborów (1946) wł. autora	„	30 × 40
136. Nad Świdrem (1946) wł. prof. Z. Kepińskiego — Poznań	„	20 × 32
137. Zabudowania w Suffczyńcu (1946) wł. prof. F. Frąckowiaka — Poznań	„	32 × 49
138. Droga przez wieś — Suffczyn (1946) wł. Leona Kruczkowskiego — Warszawa	„	33 × 31
139. Staw w Nieborowie (1946) wł. L. Malinowskiej — Poznań	„	35 × 47
140. Dom (1946) wł. autora	„	28 × 41
141. Nasz pokój (1946) wł. autora	„	28 × 41
142. Suffczyn (1946) wł. prof. T. Szeligowskiego — Poznań	„	23 × 31
143. Park w Nieborowie (1946) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	36 × 48
144. Poranek (1946) wł. autora	„	27 × 32
145. Suffczyn — kąpiel (1946) wł. autora	„	22 × 33
146. Wierzby nad stawem (1946) wł. autora	„	22 × 39
147. Drzewa w Nieborowie (1946) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	36 × 49
148. Chartres (1947) wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu	„	32 × 49
149. Nad Sekwaną (1947) wł. T. Romanowskiego — Warszawa	„	32 × 43
150. Wieża Eiffla (1947) wł. Wandy Wilczkowej — Warszawa	„	32 × 49
151. Place du Carousele (1947) wł. K. Nagórno — Warszawa	„	32 × 44
152. Louvre (1947) wł. dr J. Sienkiewicza — Warszawa	„	32 × 49
153. Sylwetka Louvre'u (1947) wł. autora	„	32 × 49
154. Sekwana (1947) wł. A. Ciechomskiego — Warszawa	„	32 × 50
155. Ogród Tuilleries (1947) wł. A. Ciechomskiego — Warszawa	„	32 × 50

156. Ustka — brzeg morza (1949) wł. autora	olej	32 × 39
157. Taniec wg Goy'i (1950) wł. L. Malinowskiej — Poznań	„	33 × 47
158. Odaliska wg Delacroix (1950) wł. K. Gulliny — Warszawa	„	42 × 47
159. Według koncertu Giordano (1950) wł. autora	„	33 × 39
160. Detal kompozycyjny z Poussina (1950) wł. autora	„	31 × 38
161. Według Watteau (1950) wł. autora	„	35 × 29
162. Stodoła (1951) wł. autora	„	33 × 41
163. Góra Kalwaria I (1951) wł. autora	„	39 × 50
164. Góra Kalwaria II (1951) wł. autora	„	33 × 45
165. Góra Kalwaria III (1951) wł. autora	„	39 × 54
166. Pagórek (1951) wł. autora	„	27 × 34
167. Widok Góry Kalwarii (1951) wł. autora	„	32 × 41
168. Wisła w Górze Kalwarii (1951) wł. autora	„	24 × 42
169. Szkoła w Górze Kalwarii (1951) wł. autora	„	39 × 54
170. Domy (1951) wł. autora	„	31 × 42
171. Domy na wzgórzu (1951) wł. autora	„	39 × 54
172. Czerwone dachy wśród drzew (1951) wł. autora	„	39 × 54
173. Klasztor Św. Katarzyny (1952) wł. autora	„	41 × 55
174. Dom w ogrodzie (1954) wł. autora	„	30 × 40

#### R Y S U N K I

175. Łucja z Łęki I (1933) wł. autora	rys. ołówkiem	30 × 20
176. Łucja z Łęki II (1933) wł. autora	„	30 × 20
177. Wenecja (1937) wł. autora	„	17 × 16
178. Dziewczyna stojąca (1940) wł. autora	rys. kredką	48 × 36
179. Drzewa w parku (1942) wł. autora	rys. ołówkiem	24 × 33

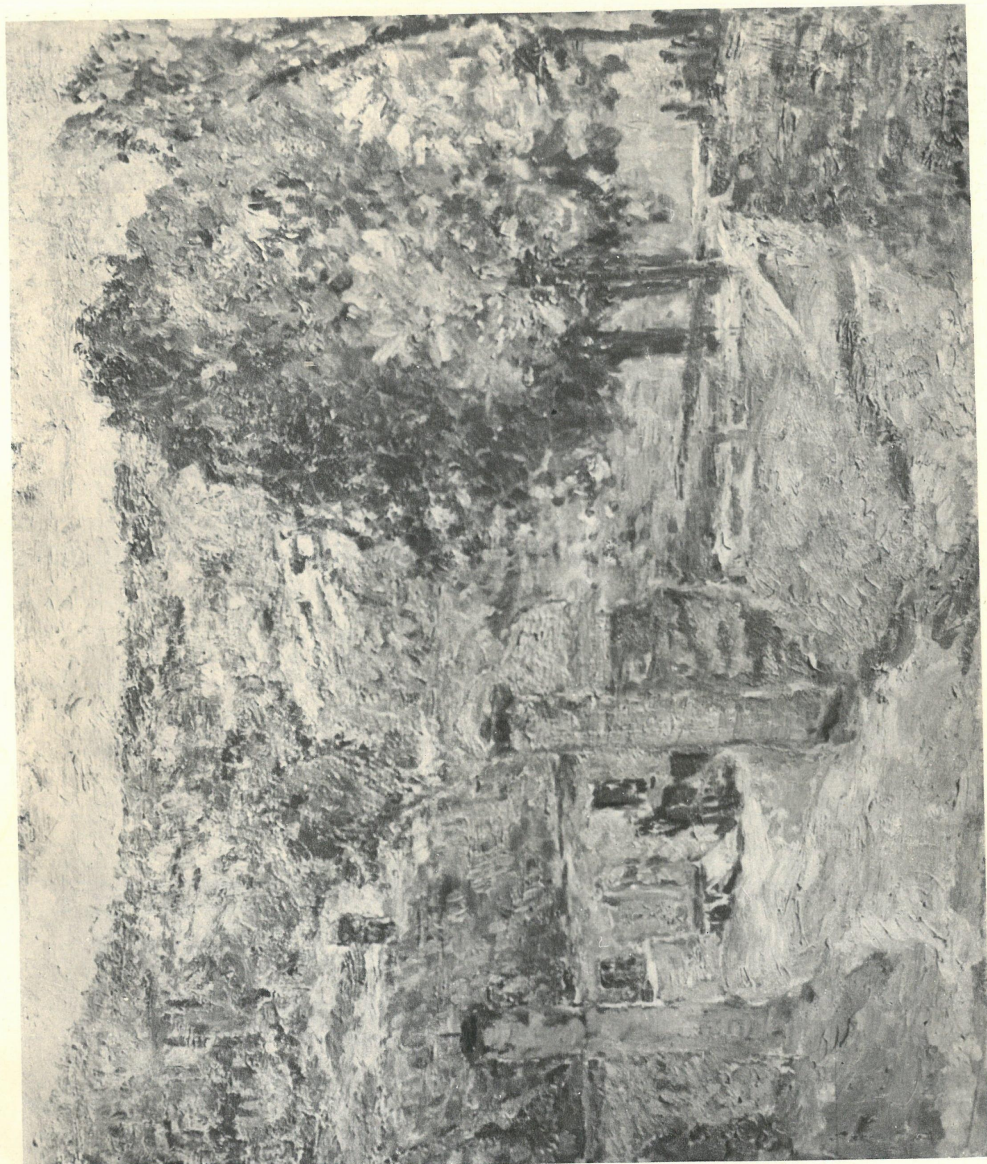
180. Czytająca (1944) wł. autora	rys. kredką	44 × 42
181. Głowa kobieca (1944) wł. autora	rys. węglem	55 × 43
182. Profil (1944) wł. autora	„	55 × 43
183. Dziewczyna (1944) wł. autora	„	55 × 43
184. Akt I (1944) wł. autora	„	55 × 43
185. Akt leżący (1944) wł. autora	„	55 × 43
186. Plecy I (1944) wł. autora	„	55 × 43
187. Siedząca (1944) wł. autora	rys. sangw.	42 × 26
188. Plecy II (1944) wł. autora	rys. kredką	23 × 31
189. Akt II (1944) wł. autora	rys. węglem	44 × 27
190. Nad Wisłą (1945) wł. autora	rys. ołówkiem	24 × 32
191. Jaś I (1945) wł. autora	„	32 × 23
192. Jaś II (1945) wł. autora	„	28 × 33
193. Jaś III (1945) wł. autora	„	32 × 25
194. Jacek (1945) wł. autora	„	31 × 23
195. Jaś IV (1946) wł. autora	rys. piórkiem	20 × 16
196. Tors (1946) wł. autora	rys. tusz. law.	42 × 26
197. Saska Kępa (1946) wł. autora	rys. ołówkiem	29 × 39
198. Suffczyn (1946) wł. autora	„	20 × 29
199. Nieborów (1946) wł. L. Malinowskiej	„	26 × 20
200. Paryż (1947) wł. autora	„	15 × 23
201. Ustka — brzeg morza (1949) wł. autora	„	24 × 32
202. Ustka (1949) wł. autora	„	24 × 32
203. Budowa łodzi (1949) wł. autora	„	24 × 32
204. Plaża w Ustce (1949) wł. autora	„	24 × 32
205. Statki w Ustce (1949) wł. autora	„	24 × 32
206. Ustka — statki I (1949) wł. autora	„	24 × 32

207.	Ustka — statki II (1949)	rys. ołówkiem	24 × 32
	wł. autora		
208.	Góra Kalwaria (1951)	"	39 × 54
	wł. autora		
209.	Nieborów — park (1953)	"	24 × 32
	wł. autora		
210.	Nieborów — dachy (1953)	"	24 × 32
	wł. autora		
211.	Akt stojący (1953)	"	50 × 27
	wł. autora		
212.	Akt leżący (1953)	"	27 × 50
	wł. autora		
213.	Profil kobiecy I (1953)	"	50 × 35
	wł. autora		
214.	Profil kobiecy II (1953)	"	50 × 35
	wł. autora		
215.	Skoki I (1954)	"	35 × 46
	wł. autora		
216.	Skoki II (1954)	"	35 × 46
	wł. autora		
217.	Ulica w Skokach (1954)	"	35 × 46
	wł. autora		
218.	Wilanów (1955)	"	31 × 43
	wł. autora		
219.	„Pod Dębem“ (1955)	"	31 × 43
	wł. autora		
220.	Park w Wilanowie (1955)	"	31 × 43
	wł. autora		
221.	Ulica w Wilanowie (1955)	"	31 × 43
	wł. autora		

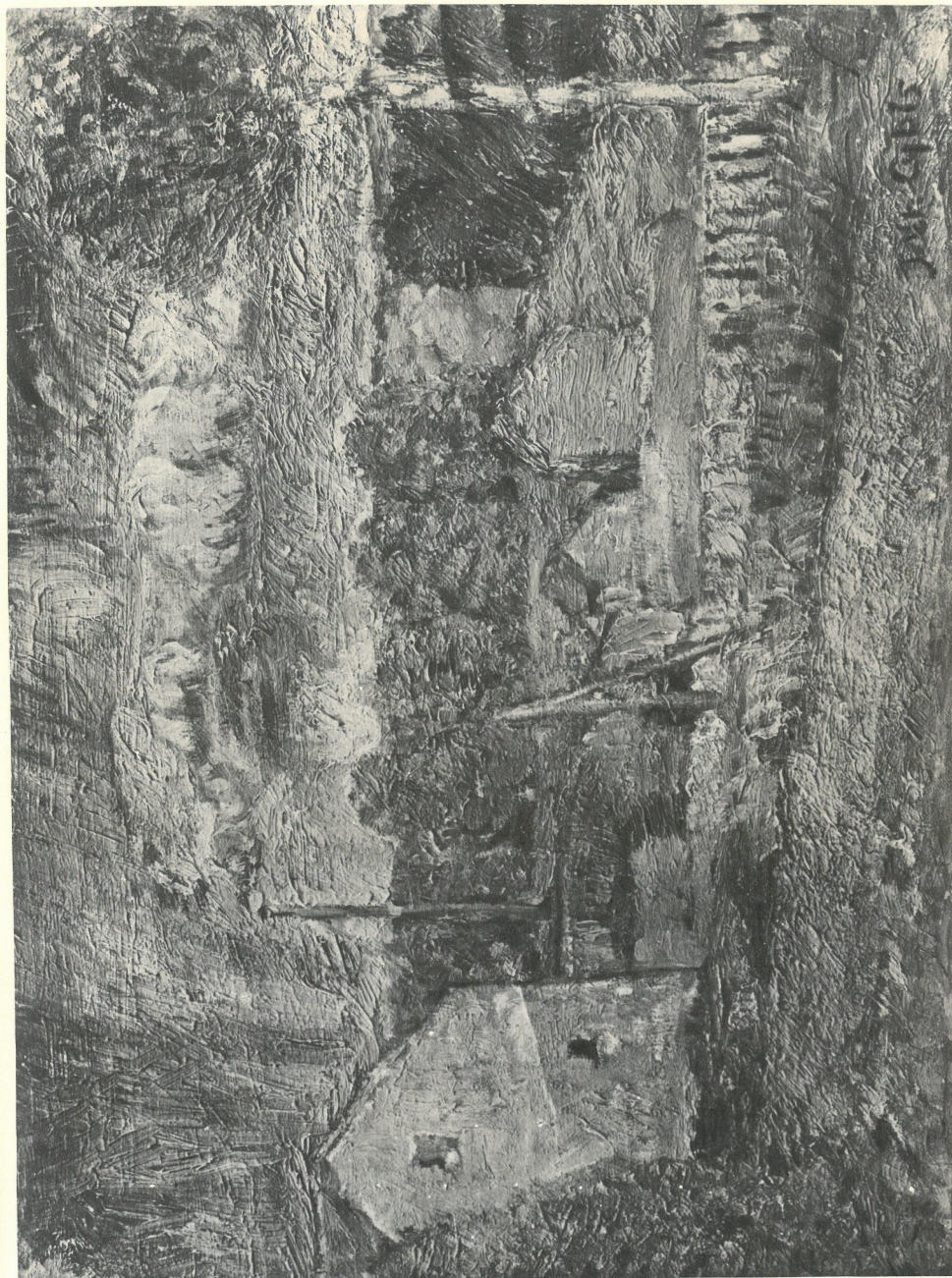
R E P R O D U K C J E



Kwiaty w kielchu

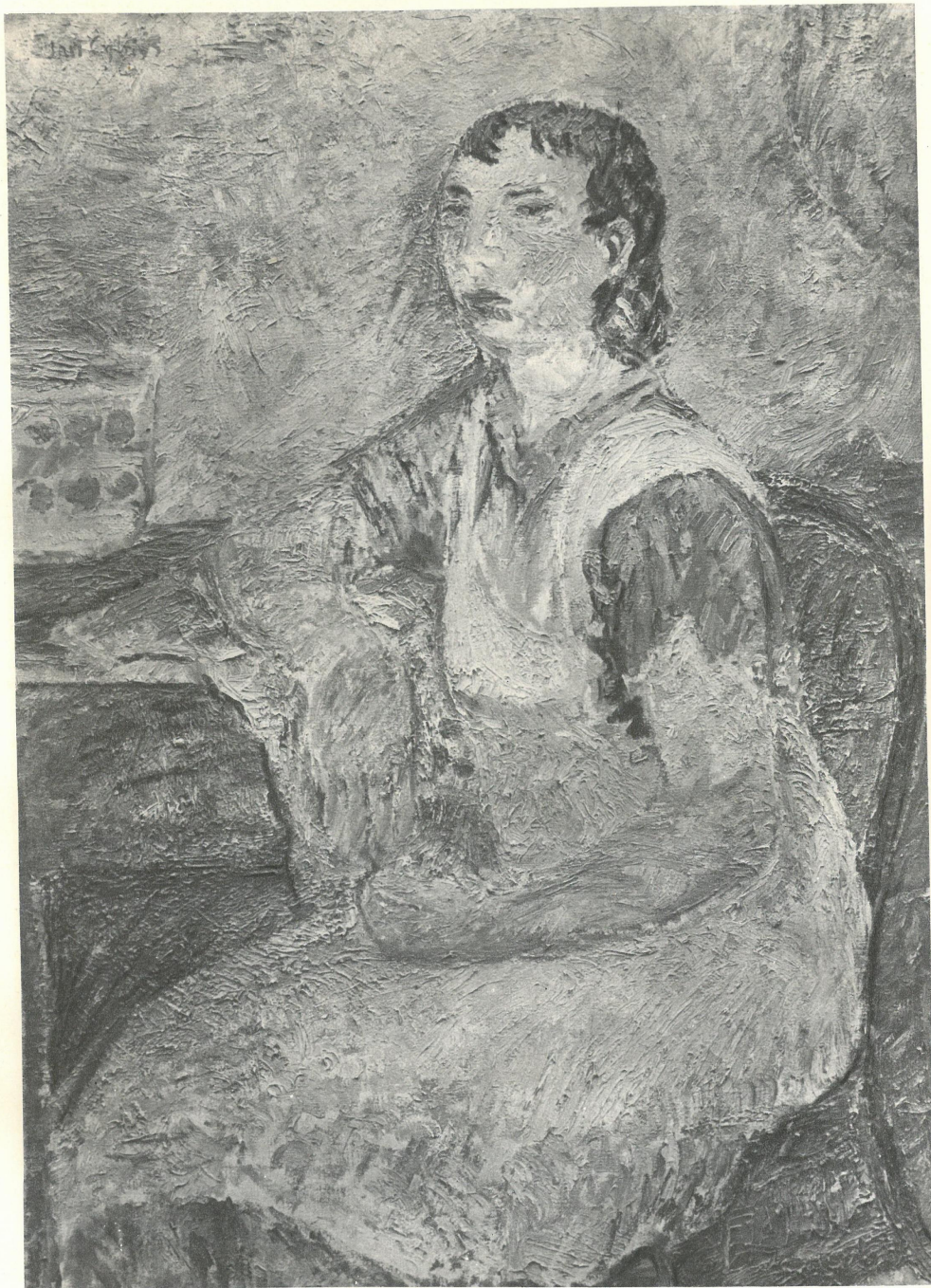


Brama w Wiśniowej



Tartak w Wiśniowej





Józia



Dziewczyna przy stole



Młyn w Sufezynie



Staw w Nieborowie



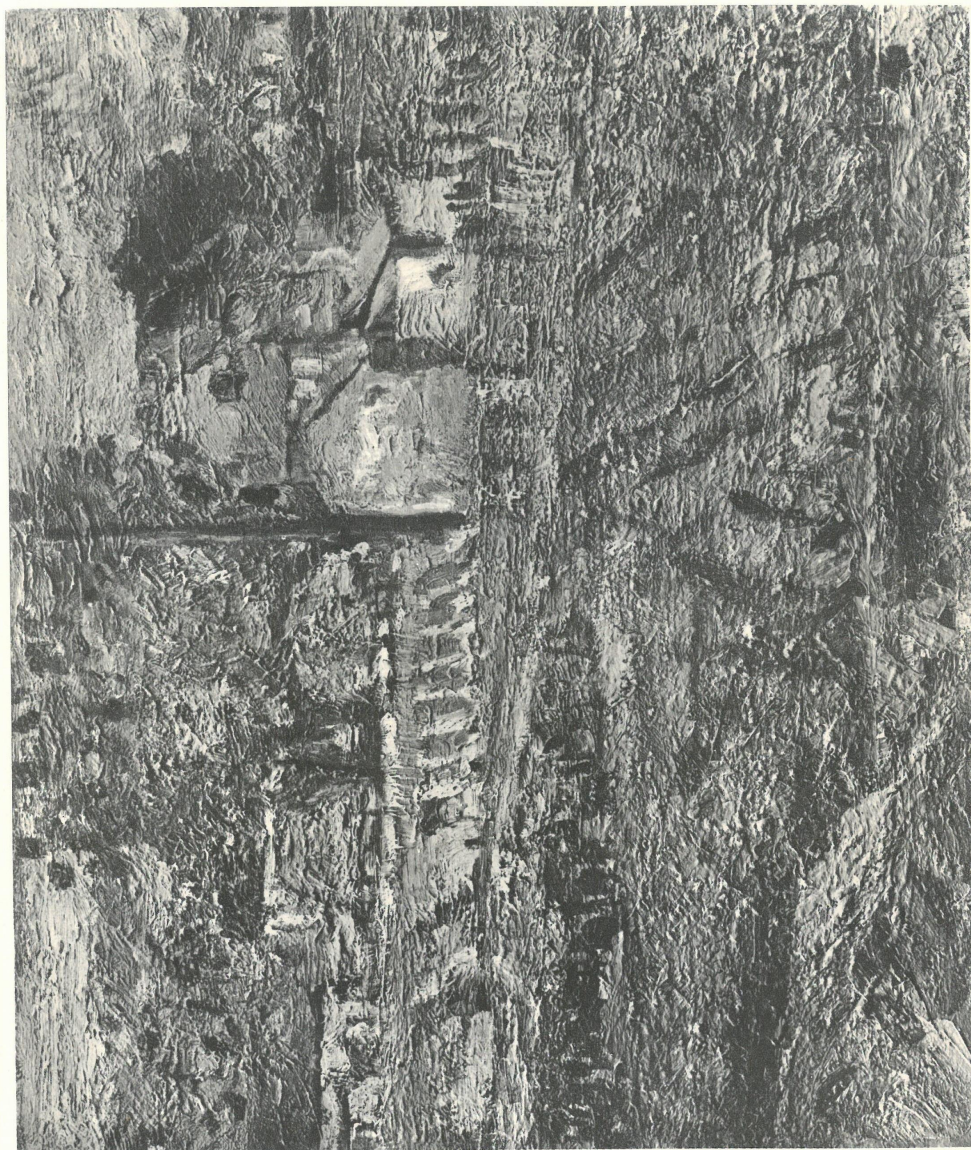
Dziewczyna siedząca



Martwa natura z rzeźbą Jasia



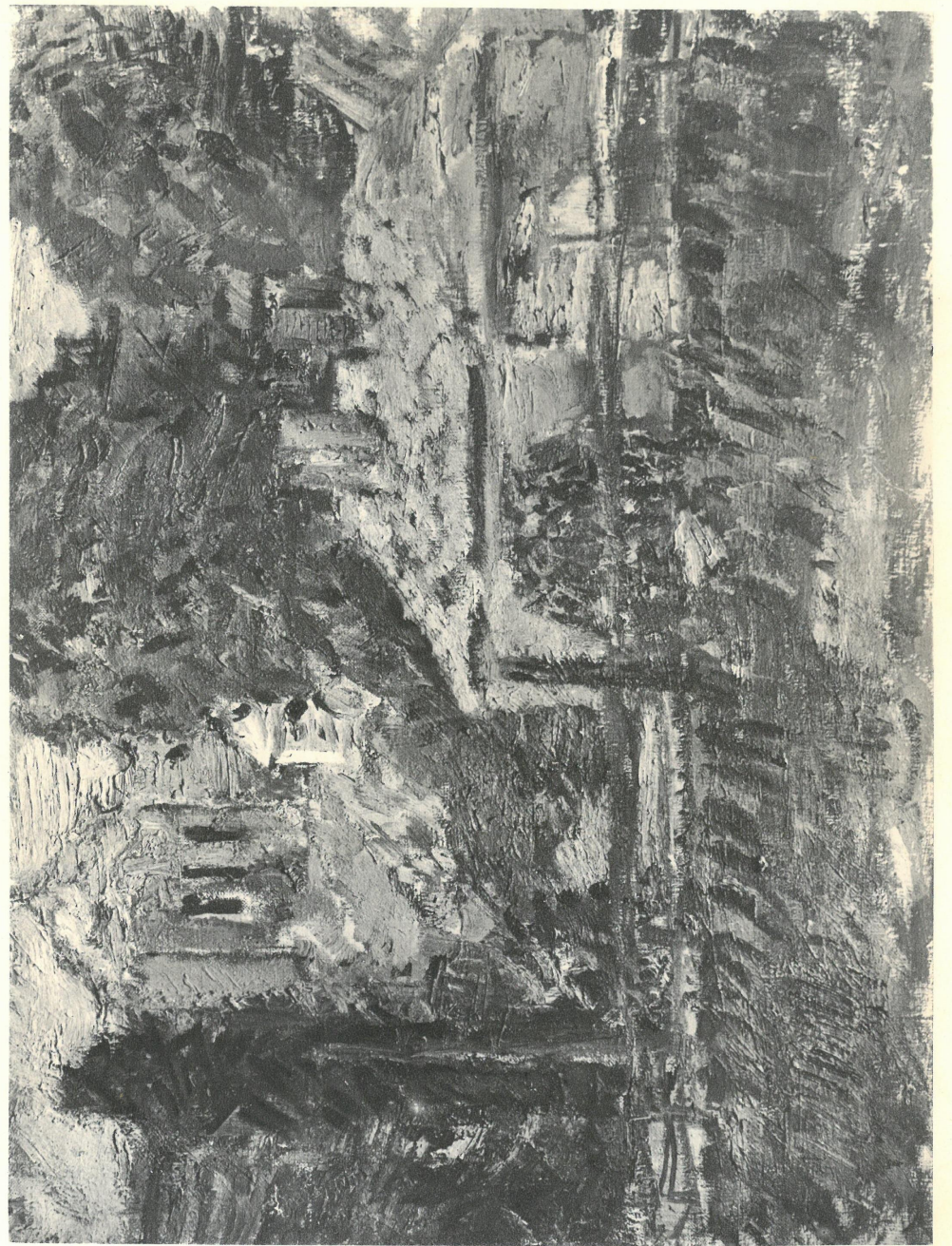
Kwiaty w garncu



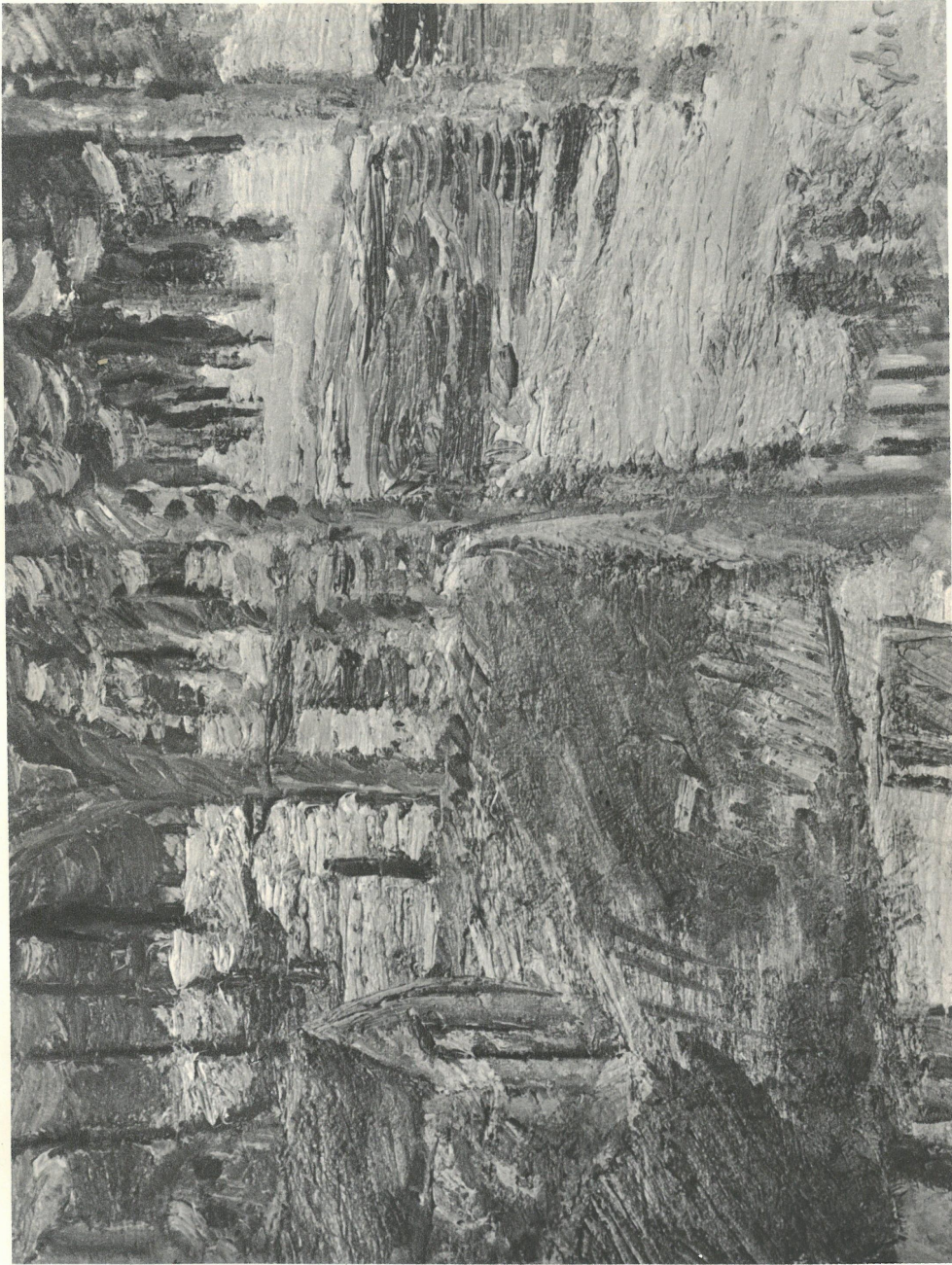
Młyn w Sapanowie



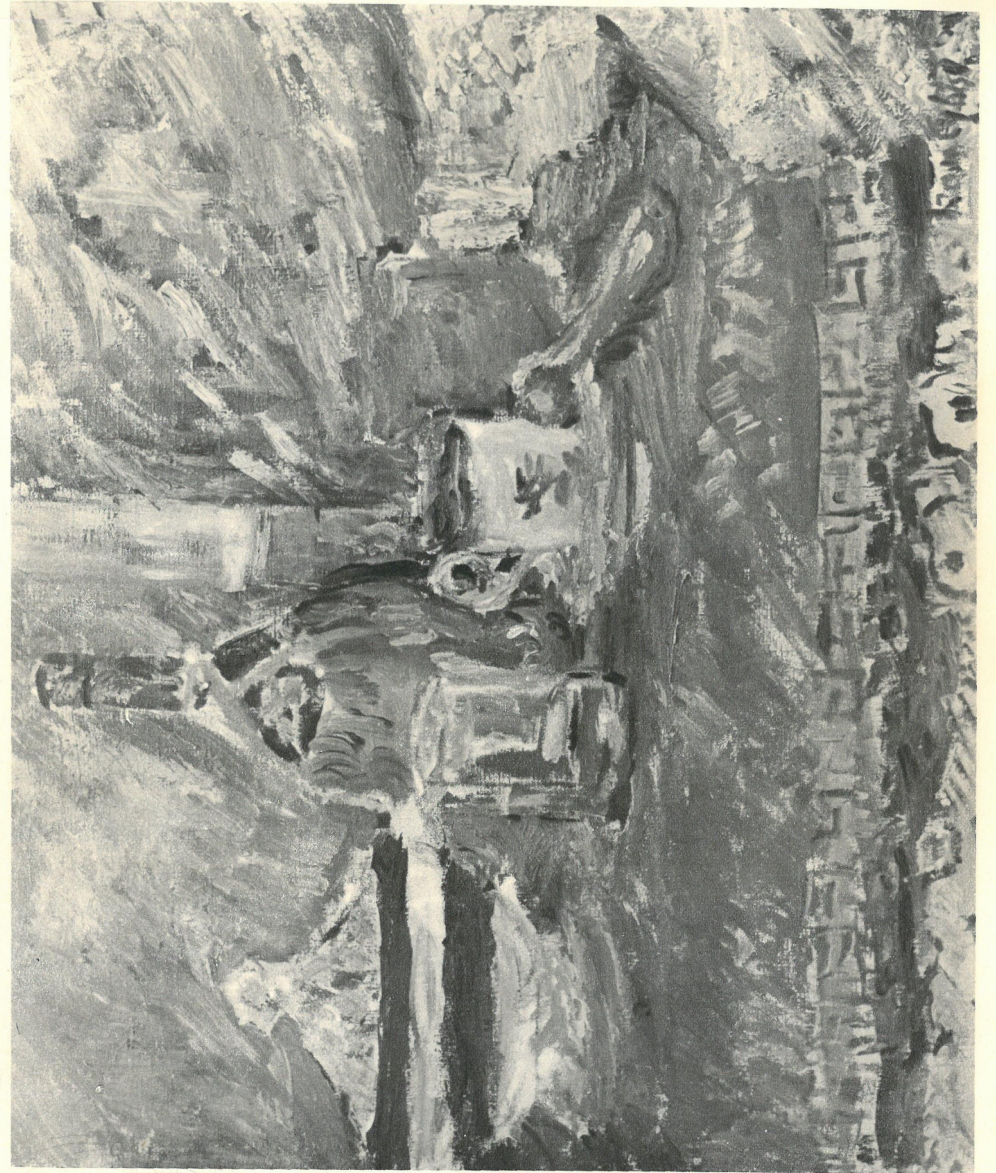
Martwa natura z niebieską draperią



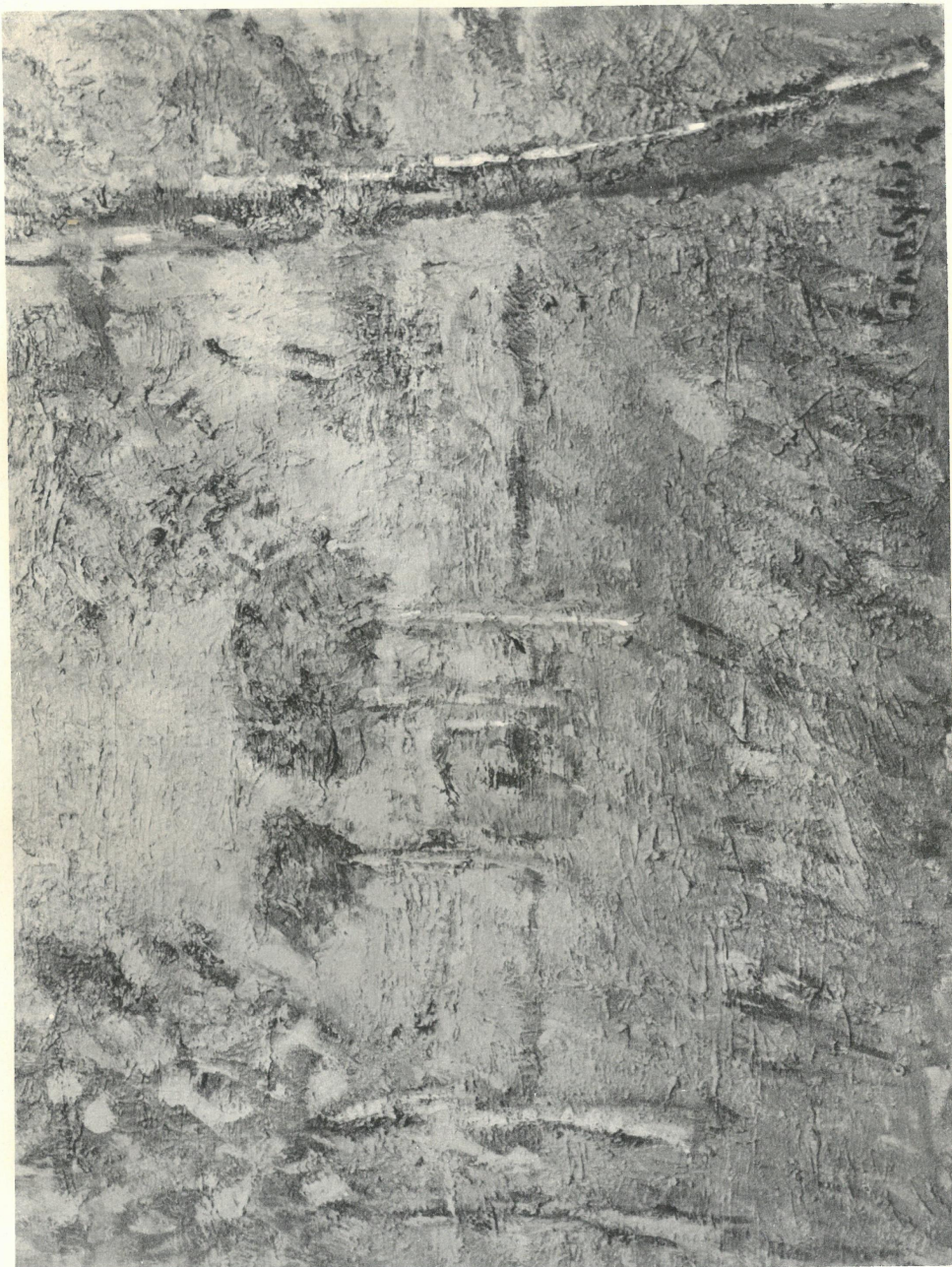
Klasztor św. Katarzyny



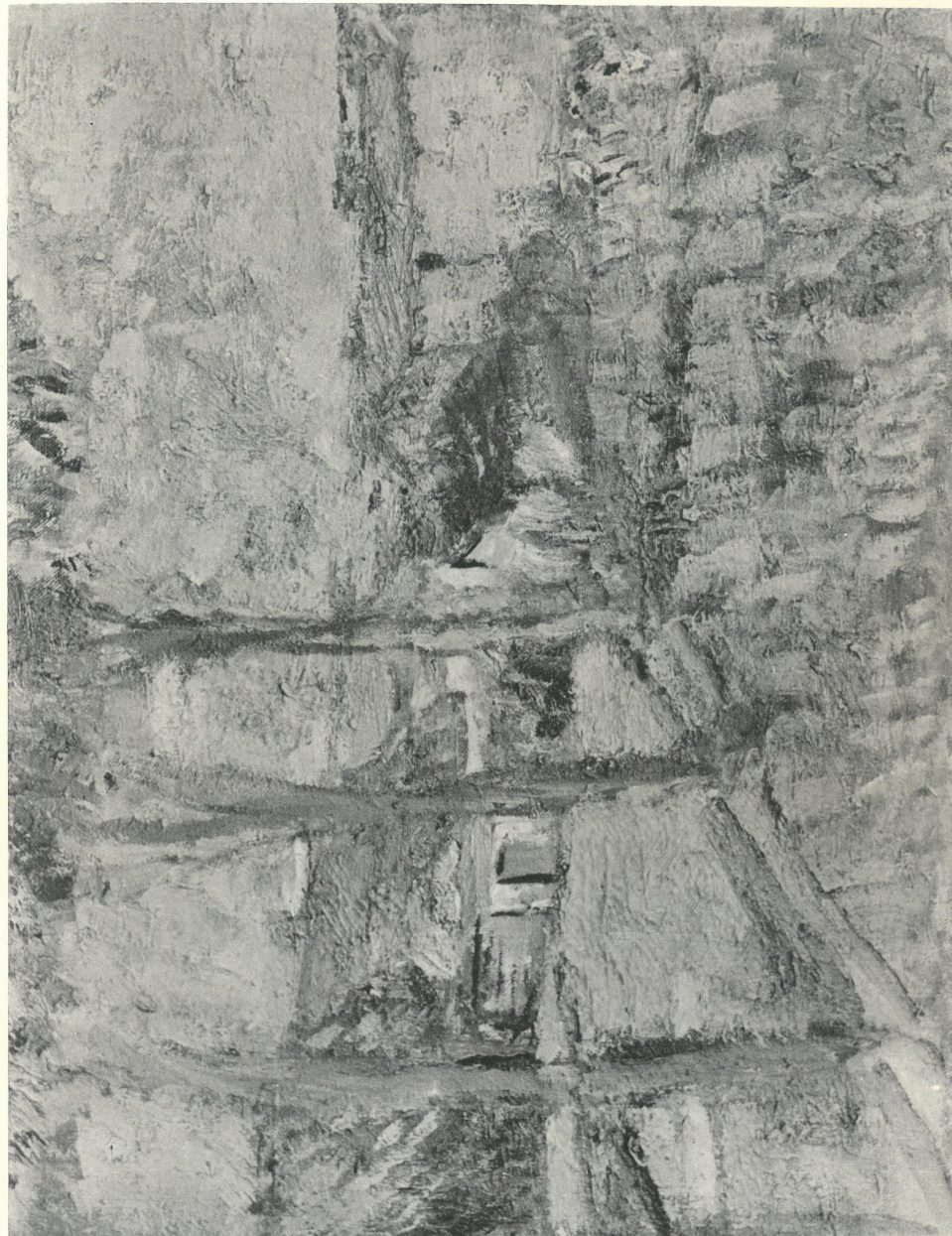
Zima



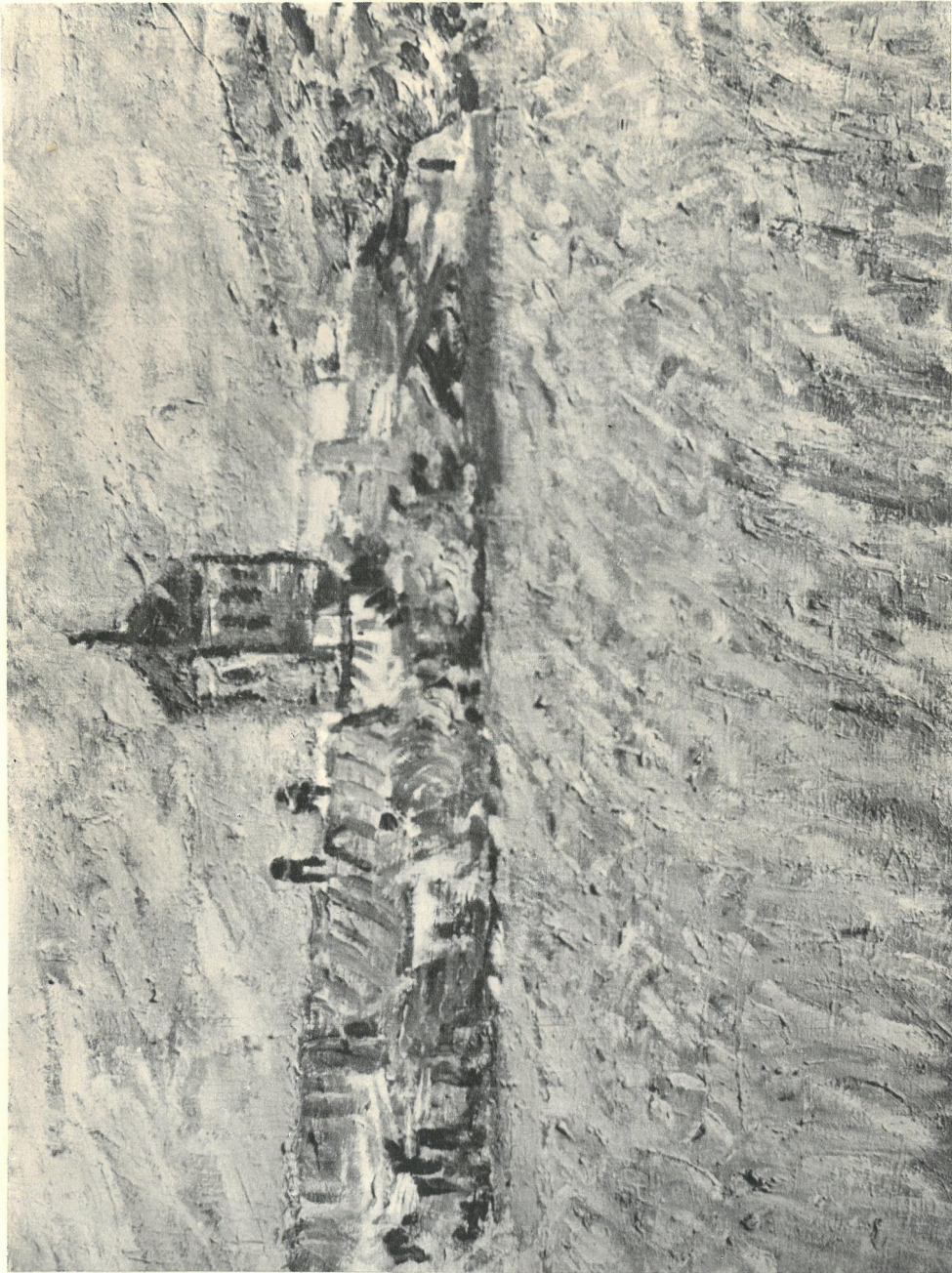
Waza i butelka Chianti



Łąka z drzewkami



Ulica z drzewami w Górze Kalwarii



Wieża w polu zboża



Muszle





Bukiet i filiżanka



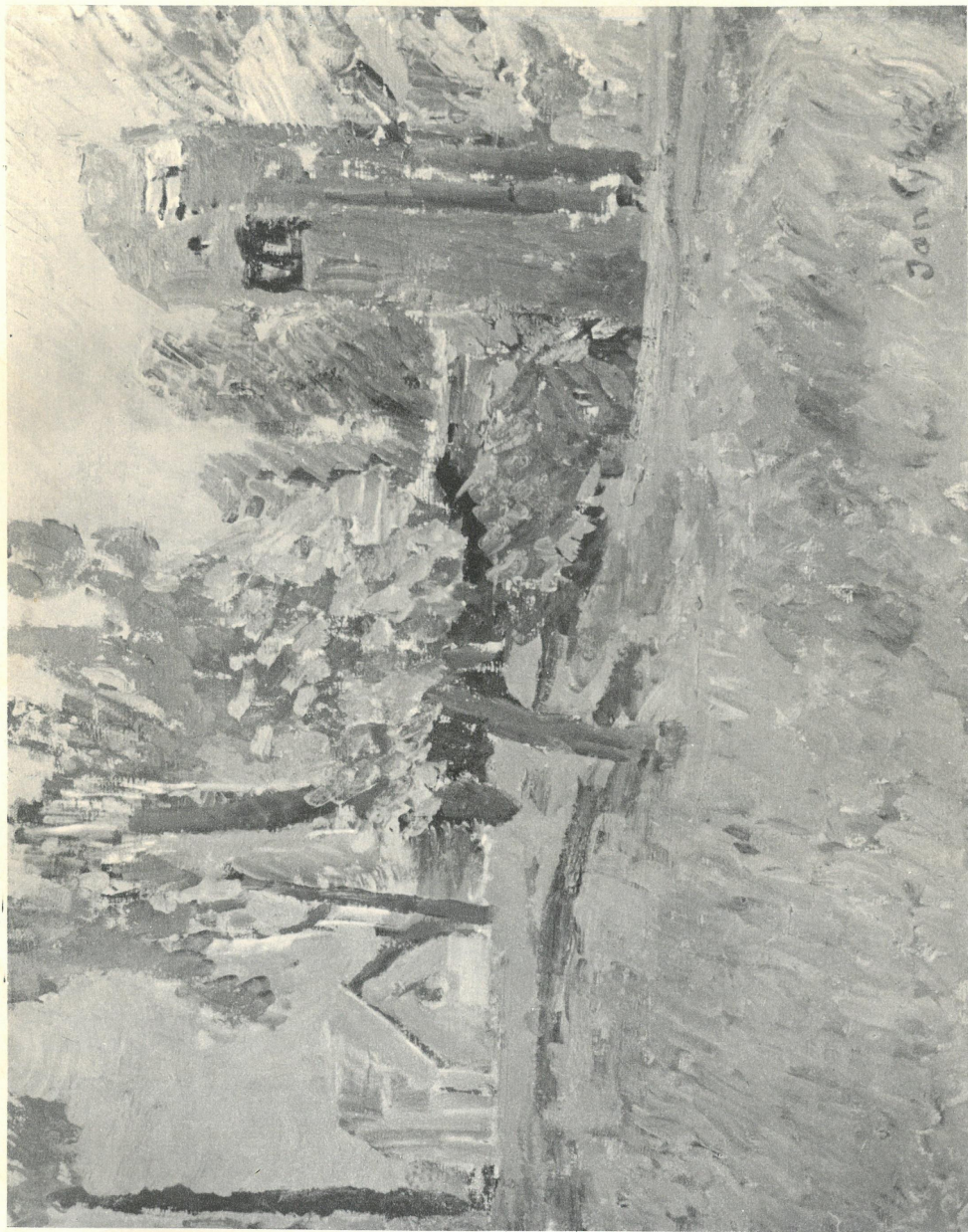
Gładziolusy w białym czajniku



Brama w Skokach



Młyn w Skokach



Transformator



Kosz z jablkami i butelka wina



Bukiet i waza



Kazimierz — brama klasztorna

