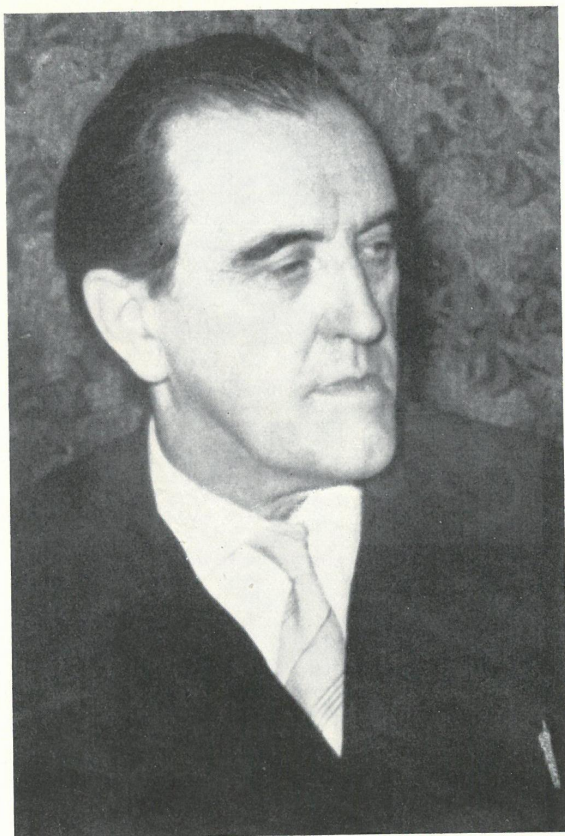


CBWA Zachęta  
III 1960

An abstract painting in shades of grey and black, featuring bold, expressive brushstrokes and geometric forms. The composition is dense and layered, with a prominent dark, swirling shape in the lower left and a grid-like pattern in the lower right. A yellow banner is overlaid at the bottom.

**Rzepiński**



*Związek Polskich Artystów Plastyków  
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*

# **Czesław Rzepiński**

**wystawa malarstwa i rysunku**  
*marzec* **1960**

*Warszawa „Zachęta“ Plac Małachowskiego 3*

## Czesław Rzepiński

Urodził się w 1905 r. — Strusów.

- 1923 — Kraków — w 6-ej klasie gimnazjum zaczyna popołudniami uczęszczać do prowadzonej przez Z. Pronaszkę i J. Fedkowicza „Wolnej Szkoły Malar-  
skiej”.
- 1926—29 — Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kolejno u Jarockie-  
go, Weissa i Kowarskiego. Przyjaźni się z K. Larischem, J. Studnickim,  
L. Adwentowiczem, J. Bogucką. Stałe kontakty z Chwistkiem, dawnym  
swym nauczycielem psychologii w gimnazjum.
- 1929 — Wyjazd stypendialny do Paryża, na rok dyplomowy u J. Pankiewicza.  
Główne wrażenia — wystawy Impresjonistów, Fauves, Matisse'a i Bon-  
narda.
- 1931 — Po raz pierwszy wystawia (w Grupie „Zwornik”) w Krakowie. Ponowny  
wyjazd do Paryża Solidarność programowa z ruchem kolorystycznym  
w Polsce.
- 1932 — Wystawia w Paryżu na Salon d'Automne oraz w Galerii Polskiej (Art  
et Artistes Polonais) i w Salon Sèvre (Alfreda Baslera).  
Podróż do Hiszpanii.
- 1933 — Powrót do Krakowa, Pronaszko i Fedkowicz zapraszają go jako profesora  
do prowadzonej przez nich „Wolnej Szkoły Malar-  
skiej”. Nagroda w Kon-  
kursie na polichromię Sali Srebrnej na Wawelu.
- 1934 — Nagroda na Salonie 1934 (Ogólnopolski TPSP) w Krakowie. Wybuch  
konfliktu między Zw. Zaw. Pol. Art. Pl. a władzami TPSP w Krakowie.  
Rzepiński i Rafałowski oddają swoje nagrody i wraz z kolegami zdej-  
mują obrazy ze ścian.
- 1936 — Odznaczenie honorowe na Salonie IPS w Warszawie.
- 1936 — Przenosi się do Katowic, gdzie zakłada wraz z Józefem Jarewą pry-  
watną „Szkołę Malar-  
ską im. Gierymskiego” (1936—1939). Wraz z nimi  
Józef Mroszczak.  
Stały kontakt wystawowy i osobisty z Krakowem. Podpisuje wspólnie  
z kolegami apel o uwolnienie J. Sterna z Berezki Kartuskiej i protest  
w sprawie zamknięcia komunistycznego pisma lwowskiego „Sygnały”.
- 1937 — Pierwsza wystawa zbiorowa w Katowicach.  
Udział w pracach Ogniska Plastycznego dla nauczycieli w Krzemieńcu  
(1937—1939).
- 1938 — Wystawa zbiorowa w IPS w Warszawie (29 prac. ol.).
- 1939 — Po wybuchu wojny wraz z J. Cybisem i J. Jarewą udaje się pieszo do  
Lwowa do M. Wnuka. Dalsza wędrówka do Krzemieńca, gościna u E. Wa-  
silkowskiego. Powrót do Lwowa. Po okresie kolorystycznym okres „brun-  
natny” do 1946 r.

Projekt plakatu Jerzy Srokowski

Układ graficzny katalogu Stefan Bernaciński

Fotografie mgr Daniel Zawadzki

- 1942 — Powrót do Krakowa.  
1945 — Zostaje docentem, a następnie profesorem malarstwa i rysunku w ASP w Krakowie. Nagroda Ziemi Krakowskiej za całokształt twórczości malarzkiej.  
1947 — Wystawa zbiorowa rysunków w Krakowie.  
1948 — Wyjazd do Paryża (3 mies.). Początki uproszczonego stylu.  
1949 — Wystawa zbiorowa malarstwa w Warszawie — Salon „Nike” (24.XI—10.XII).  
1953 — Polichromia 2 kamienie w Gdańsku (Długi Rynek).  
1954 — Zostaje rektorem ASP w Krakowie.  
Podróż do Bułgarii.  
1957 — Podróż do Włoch.  
1958 — Nagroda Plastyczna m. Krakowa.  
1959 — Podróże do Grecji i Bułgarii.  
Od 1931 r. stały udział w wystawach ogólnopolskich, poza tym w Warszawie, Poznaniu, Łodzi, Sopocie i Częstochowie oraz w wystawach krakowskich, wielokrotny udział w wystawach malarstwa polskiego za granicą.

## Wystawy zagraniczne

- 1932 — Paryż, Salon d'Automne.  
1932 — Paryż, Galerie Sèvres.  
1932 — Paryż, Galerie Art et Artistes Polonais.  
1933 — Paryż, Salon d'Automne.  
1937 — Paryż, Wystawa Światowa. Dział Polski.  
1939 — Nowy Jork, Wystawa Światowa. Pawilon Polski.  
1948 — Berlin (NRD). Wystawa polskiej grafiki książkowej.  
1950 — Paryż, Wystawa Unesco.  
1954/55 — ZSRR, Wystawa sztuki polskiej.  
1956 — Indie, Wystawa sztuki polskiej.  
1958 — Praga, Wystawa współczesnej sztuki polskiej.  
1958 — Budapeszt, Wystawa współczesnej sztuki polskiej.  
1958 — Kair, Wystawa współczesnej sztuki polskiej.  
1958/59 — Damaszek (Syria), Wystawa współczesnej sztuki polskiej.  
1959 — Bruksela, Wystawa 50 lat malarstwa polskiego.  
1959 — Sztokholm, Wystawa 50 lat malarstwa polskiego.

Obecna wystawa Czesława Rzepińskiego przedstawia zespół prac powstałych na przestrzeni dwu lat ostatnich: 1957—1959. W datach tych zawiera się dorobek okresu, który artysta uważa za odrębną w swej twórczości, za nowy nawet w porównaniu ze wstępną i wiodącą do niego fazą datującą od roku 1949, kiedy to przeszedł najbardziej zasadniczy przełom w ogólnym rozwoju swej twórczości.

Czesław Rzepiński od dziesięciu lat posuwa się drogą, na której czuje się bardziej osamotniony, niżby się tego można było spodziewać na podstawie ogólnego obrazu dzisiejszej sztuki polskiej.

Podobną grę — pomiędzy przypomnieniem natury, a oderwanym myśleniem obrazowym, między czysto konstrukcyjnym znaczeniem linii czy plamy w zespole linii i plam obrazu a znaczeniem ich opisowym wobec przedmiotu z natury wziętego, oscylowanie pomiędzy prawdopodobieństwem przyrodniczym natury a swoistym, suwerennym światem malarskiego płótna istniejącym dzięki swoistym, własnym prawom — prowadzą w swej twórczości także inni nasi malarze.

Jednakże żywsze poczucie wspólnoty problematyki, potrzebę wspólnego borykania się z jej racjami, przejawiają raczej grupy młode, nie obarczone ani przywiązaniem do własnego dłuższego dorobku zdobytego w bliższym kontakcie z naturą, ani też — w następstwie — instynktem więzi z ową naturą.

Malarze pokoleń dojrzałych, koledzy Rzepińskiego z dawnych czasów, jeżeli stają wobec zagadnień dla niego dziś aktualnych, stawiają im czoła w pojedynkę, równie samotni jak i on. No cóż — instynkt gromady koleżeńskiej jest też sprawą pewnej tylko fazy w życiu każdego pokolenia. Pokolenie Rzepińskiego, pokolenie dzisiejszych klasyków polskiego malarstwa, weszło już od pewnego czasu w fazę odyńców — samotników.

Jest to fakt, z którym trzeba się liczyć w życiu naszej plastyki.

Idzie więc Rzepiński poza szlaki frontowymi młodych hułców, drogą, na której w pojedynczym wysiłku podjął trud poddania rewizji doświadczeń wielu lat własnej pracy, zaczętej ongiś w gromadzie ożywionej wspólną wiarą w hasła polskiego koloryzmu.

Zachował dotąd z owych czasów postulat jasnej dźwięczności koloru bez względu na funkcje i okoliczności, w jakich pojawia się on na płótnie. Założenie to, sformułowane jeszcze przez impresjonistów i uzasadniane przez nich na przykładzie natury, wykracza już wówczas znacznie poza naturalne, postrzegawcze potrzeby widzenia zjawisk. Podnosiło ono znaczenie elementów barwnych, potęgowało je i uwznioślało poetycko ich grę wspólną.

Rzesze artystów całego świata mają nad czym się głowić, aby ustalić ostateczne wnioski snujące się od stu lat bezmała z tej starej kądzieli. Ogrom wysiłku intelektualnego włożony odtąd w analizę i wielokrotne syntezy problematyki plastycznej nie powinien nam przesłaniać prawdziwych powodów ustawicznych, nieraz radykalnych przemian, znamionujących dzieje sztuki nowoczesnej. Źródło tych przemian nie jest myślowej, spekulatywnej natury — mimo wielkiej roli

świadomości, bez której nowoczesny rozwój i postęp nie jest możliwy w żadnej dziedzinie.

Rozstrzyga w tym procesie intensywność, skuteczność doznania wzrokowego. Nie bogate działanie, ale silne działanie bezpośrednie obrazu decyduje o jego przewadze. Przyciąga i staje się popularny każdy program malarski dający możliwość uzyskania jeszcze skuteczniejszego, bezpośredniejszego, niejako pierwszego chwycenia patrzącego oka.

Ten nowy, rodzący się stopniowo w pozornym i faktycznym chaosie wielości dróg i kierunków sztuki nowoczesnej typ efektów wykazuje stałą i wspólną im skłonność do środków prostych. W rozwoju tym nie brak radykalnych prób uproszczenia środków wyrazu do tak elementarnych, że wyrażają one już tylko same siebie i odmawiają pełnienia roli tłumaczy zjawisk nie będących tylko samymi tymi środkami, albo odruchami prostymi, którymi posługuje się twórca przy ich użyciu.

W szczególności wiadomo, że znaczne komplikacje wynikły z tego procesu dla sprawy przedstawiania czy wyrażania w plastyce — zwłaszcza w malarstwie — tzw. natury.

Bynajmniej jednak nie jest istotnym a przynajmniej podstawowym — raczej jest nawet tylko ubocznym choć niezwykle ważnym i interesującym produktem procesu, dążenie do całkowitej eliminacji odbicia natury, rzeczywistości zewnętrznej, czy jak to zechcemy nazwać. Spotykamy ją tak często jak i abstrakcję w plastyce nawet najświeższej daty. Natomiast jedno jest chyba oczywiste, że całkowity i dogłębny, na pokolenia zaciągający się kryzys, przeżywa pewien typ plastycznego nawiązania do natury: ten, który idzie od epoki renesansu. Co do tego zgodnie brzmią zdania teoretyków i twórców sztuki nowoczesnej bez względu na charakter konkretniejszych programów przez nich wyznawanych.

Uwagi te nie po to tu zostają wypowiedziane, iżby nas prowadziły w encyklopedię sztuki nowoczesnej, lecz aby pozwoliły nawiązać do etapu myślenia i realizacji malarskiej Czesława Rzepińskiego. Artysta ten, mając za sobą pracę trzydziestu lat twórczości, nie na skutek ambicji dotrzymania kroku jakiemuś rozwojowi zewnętrznemu, ani też nie mając zamiaru terminowania na nowo z wyrzeczeniem się wiedzy, a nawet i zamiłowań swego życia, poczuł się pobudzony pod wpływem pewnych sprawdzianów wzrokowych do poddania poważnej reformie metod budowy obrazu jakie dawniej stosował.

Ażebym zrozumieć jaki sens mają mieć nowe próby Rzepińskiego od dwóch lat podejmowane, uważaliśmy za stosowne dać w pewnym ujęciu nawiązanie do tła ogólnego naszej epoki, ale musimy też przypomnieć i uświadomić sobie charakter usiłowań cechujących malarstwo tego artysty od lat okragło dziesięciu.

W 1948 r. Rzepiński spędził dwa miesiące w Paryżu. Było to jego pierwsze od czasu wojny zetknięcie z tym miastem, w którym spędził ongiś немало czasu i kilkakrotnie wystawiał.

Paryż jako środowisko wystawowe zmienił zupełnie swój charakter. Radykalny ruch nowoczesny, przed wojną słabo, a nawet jakby coraz słabiej się zaznacza-

jący, stanowiący niemal tylko margines wystawowy, panował teraz powszechnie. Nie frapował on Rzepińskiego na tyle aby skłonić go do przeniknięcia doktrynalnych założeń nowych ofensywnych programów, ale przecież wywołał w nim zastanowienie nad naturą efektów malarskich. Własne dotychczasowe praktyki w zakresie malowania wydały się Rzepińskiemu zbyt złożone, środki nadmiernie rozbudowane i skomplikowane w stosunku do siły ogólnego wrażenia. Wydało mu się, że trzeba mniej mówić, aby powiedzieć więcej — mniej żądać od fragmentu, aby więcej zyskać na całości. Uległ wrażeniu, że sprawa polega na pewnej większej prostocie postępowania, że prostszymi niż dawniej sposobami może nadal wyrażać to wszystko, co stanowiło przedmiot jego zainteresowań przedwojennych. Zarzucił więc wibracyjny sposób malowania i analizy barwnej złożoności plamy, które zawdzięczał wykształceniu u Pankiewicza i solidarności z wielkim ruchem kolorystycznym, zainicjowanym w trzydziestych latach przez Kapistów.

Uprościł studium atmosfery świetlnej, zsyntetyzował formy, starał się zamknąć ciągłość przestrzeni w płasko określonych planach. Jednakże poprzez te usiłowania wyrażała się nadal miękkość atmosfery spowijającej rzeczywistość określonym momentem świetlnym, doraźna konkretność wycinka przestrzeni i budująca formy rola naturalnego oświetlenia. W rezultacie też, mimo surowszych uproszczeń — pozostawała w całości impresjonistyczna miękkość, mimo dekoratywnego rozgraniczania elementów — płynność przejść, podkreślająca trwanie przy realnej wizji wycinka przyrody scalonego przez jednoczące działanie fizykalnego światła i naturalnej atmosfery. Obraz więc pozostawał mu nadal oknem na jakiś widok, z tym tylko, że symbole przedmiotów stały się bardziej umowne, natomiast stosunki między nimi pozostawały nadal określone przez zespół warunków przedmiotowych, przyrodniczych.

Można było nadal definiować moment świetlny stojąc wciąż przed naturą podaną w jakiejś projekcji dekoratywnej, a nie przed obrazem, w którym nastąpiło nowe określenie stosunków wzrokowych między elementami wziętymi z natury — nowe i potężniejsze w działaniu, gdy siła środków malarskich nie ulega stuszowaniu i rozproszkowaniu przez zawiłości warunków rządzących przyrodą.

Kilka lat borykał się Rzepiński z problemem uzyskania nowego brzmienia płótna, a zarazem z koniecznością przebudowania całej wizji, aby służyła temu celowi. Kilkakrotnie próbuje poddawać ostrzejszej deformacji sam przedmiot, sądząc, że radykalniejsza jego stylizacja ułatwi mu zadanie — ale zarzuca tę drogę. Znamienne, że w próbach nowego operowania przedmiotem nie podejmuje tematu form łamanych przy użyciu oświetlenia, a uporczywie usiłuje rozwiązać cały kompleks problemowy na gruncie płaskiej plamy. W związku z tym ociera się o doświadczenia w zakresie studium sylwety i jej efektów idące jeszcze od secesji — tak u nas lekceważone, a mające tak intensywne i trwałe życie we Francji.

W 1957 r. w czasie podróży do Włoch ma okazję podsumować swoje doświadczenia i sprawdzić na przykładach praktyki różnych epok malarstwa.

Pewien przypadek, ale przypadek, którego uwarunkowanie nosił Rzepiński w sobie, uświadomił mu może nie nowe obiektywnie odkrycie, ale wagę, jaką miał w tym okresie dla jego sztuki dylemat: światło czy kolor.

„Przeszedłem w Wiedniu przypadkowo przez ekspozycję afrykańską. Wszedłszy potem do Rubensa nie mogłem patrzeć. Dopiero u Brueghla odnalazłem spojrzenie. Dopiero to wytrzymało jakoś działanie tamtych surowych sztuk, nie sięgających nigdy do form stwarzanych dopiero przez warunki świetlne, warunki oświetlenia przedmiotu.

„Uświadomiłem sobie, że jestem w pętach europejskiego dziedzictwa światła. Dziedzictwo typowo europejskie, to dziedzictwo światła. Nie ma tego żadna inna sztuka poza Europą.

„Jak zobaczyłem we Włoszech mozaiki i przeżyłem owo doświadczenie w Wiedniu (ze sztuką afrykańską i Rubensem) poczułem się ogromnie uwolniony.

„Ludzie Wschodu i mnisi średniowiecza mają swobodę narracji i swobodę ornamentu nie skrepowaną koniecznością pamiętania o tym, jak co wygląda w jakichś tam warunkach”.

Podziwia Brueghla, że w czasach nowożytnych potrafił zachować siłę ornamentu i prostotę. Zaczyna analizować na nowo sprawę stosunków między światłem a kolorem i rozgraniczać owe pojęcia tak ściśle zespolone we własnym malarstwie wcześniejszych obrazów, zwłaszcza przedwojennych.

Frapuje go teraz stwierdzane na obszarze całej sztuki nowoczesnej przejście od koloru jako wyraziciela funkcji światła do koloru jako czynnika zastępującego światło.

„Wszystko co powstało ze światła i oświetlenia zostało dziś odrzucone. Dlatego ceni się sztukę do XV wieku, która powstała na gruncie koloru, a nie światła, a odrzuca renesans powstały na gruncie światła i oświetlenia. Dlatego Wschód i kultury afrykańskie działają dziś silniej niż Antyk”.

Zauważmy jak głęboko osobisty charakter mają przytoczone sformułowania artysty, przy całej ich obiektywnej prawdziwości. Nie wzruszenie istotą sentymentalną tzw. prymitywu, ani też wskazania na potrzebę redukcji elementów przedstawieniowych (przedstawienia natury) na rzecz czysto plastycznych abstrakcyjnych składników budowy obrazu stanowią ich treść. Nie zwraca też Rzepiński uwagi na radykalne uproszczenia form w sztukach z których czerpie teraz nauki, czy też na uwypuklenie do rudymetów ograniczonej konstrukcji. Analizuje i uświadomić sobie pragnie to tylko, co daje mu bliższe wskazówki dla określenia nowej roli koloru w obrazie — owego koloru, stojącego od zarania twórczości artysty w centrum jego zainteresowań i w centrum zainteresowań malarstwa polskiego epoki. W podobny sposób podnosi znaczenie „ornamentu” czyli jednolitego, konstrukcyjnego programu sylwet w obrazie. I ten temat stanowią przedmiot poszukiwań Rzepińskiego od roku mianowicie 1949, a miał swoje również dawniejsze w jego twórczości przesłanki.

Chce więc Rzepiński przeprowadzić swe malarstwo w sferę bardziej intensywnie-

go działania obrazu poprzez wyeliminowanie osłabiającej dwuznaczności funkcji koloru a posługiwanie się nim *zamiast* światła.

Ale u podstawy nowego, na tej zasadzie opartego okresu twórczości leży także przeświadczenie, że rewizja środków pozwoli artyście stworzyć nową rzeczywistość plastyczną, malarską, bez wyrzekania się głębokich przywiązań nie tylko do natury, ale i do pewnych specyficznych fenomenów w tej naturze — takich, jak pojawienie się postaci ludzkiej wśród zespołu przedmiotów wnętrza pracowni lub mieszkania, czy też takich, jak zespoły martwych natur, nie interesujące nas już od wieków jako imitacje sugerujące niemal zapach szwajcarskich serów czy wonnych kwiatów — ale jako z taką wyobraźnią snute wciąż w sztuce widowiska-teatru przedmiotów, bale i turnieje rzeczy nieruchomych. Ku nim to z nową siłą zwraca się wyobraźnia Rzepińskiego.

I trzeba stwierdzić, że wśród bardzo tęgich rywali, Rzepińskiego teatr martwej natury daje kilka scen mających prawo przejść do klasycznego repertuaru i dorobku owej dziedziny w historii naszego malarstwa.

Szczególnie „Martwa natura biało-szara” i „Skrzypce pośród bieli”, a obok nich czerwono-zielona martwa natura „Skrzypce na tle oliwkowym”, czy „Czarny wazon i ornamenty” stanowią wersje starego tematu o tak odrębnym charakterze i szczęśliwie sugestywnej formule, że zaszeregowują się z miejsca w naszej pamięci dopełniając jej doświadczenia, niemałe przecież w tej dziedzinie.

W obcowaniu z tymi obrazami nie należy przeceniać wagi pewnego współczynnika Matissowskiego, choć jest on tam obecny.

Ważniejszą i bardziej zastanawiającą jest w nich jakaś barokowość, bujność uderzająca przy pozorach spokoju i krzepka, niemal sarmacka rubaszność górująca nad pozorami epikureizmu i smakoszostwa.

Skrzypce działają tu profilami rozłożonych bioder, a dzbany zdradzają bachiczną jurność; sylwety przedmiotów łączą się w dionizejskie sploty, jak w Rubensowskich scenach z życia flamandzkich sylenów na rozlewnym tle natury. Jednolite tła barwne czy poziome przebiegi lekko undulowanych linii tworzą horyzont i jakby pejzaż, na którym wykwiła bujna sylweta splecionych kształtów, rysująca się pełnymi ruchy krzywiznami — jak sylweta barokowej grupy rzeźbiarskiej w parku.

Przejawiająca się tu i ówdzie reminiscencja secesyjnej ornamentacyjności nabiera, dzięki materii i zdecydowanemu gestowi kształtowania, cech dynamiki forsującej tendencję do stabilności w duchu raczej baroku niż kapryśności fin de siècle'u.

Gruba linia, nie dbająca o subtelności cieniowania jej przebiegu czy materia zawieszona, ale niekoniecznie do perfidii smaku doprawiana, żyją na prawach swobodnego sarmatyzmu ceniącego rzeczy proste jako pożywne.

Trzeba zwrócić uwagę na przemalowany, dawniej zaczęty obraz „Zuzanna i starcy” zapowiadający możliwość włączenia w obręb zainteresowań Rzepińskiego także bardziej złożonej i lśniące emaliowymi blaskami materii.

W osobliwy sposób dzieła Rzepińskiego z nowego etapu działają jakąś lokalną, polską melodią. Czy to ich pewna posuwista patetyczność, czy bardzo falująca dynamika nie wpadająca jednak w żywiolowość i osnuta dookoła przestrzenią jak rzeka na piaszczystych łachach, czy miękkość i mimo pozornych jaskrawości szarawy współczynnik kolorytu (jakże bardzo polski i stały w naszej tradycji malarskiej) — a może połączenie tych wszystkich czynników sprawia, że w obrazach tych huczność wymienia się z intymnością, dynamika z rozlewnością, a brawurowe, aktorskie wyjścia na rampę ze spokojem dalekich horyzontów. Jest to bardzo nasze i wspólne i dlatego, przy wszystkich swoich nowych brzmieniach, instrument próbowany obecnie przez Rzepińskiego tkwi z miejsca i w naturalny sposób w symfonii polskiej.

Można w tym miejscu przypomnieć pewną anegdotę. W 1932 r. wystawił Rzepiński 3 obrazy w Galerie Sèvre Adolfa Baslera w Paryżu, w tym „Kobiety przy stole pod drzewami”. Był przekonany, że na tym płótnie namalował „czystego Renoira w duchu paryskim”. Obraz spodobał się pewnemu krytykowi francuskiemu, który wspomniął o nim w recenzji: „Rzepiński to talent krzepki (*robuste*). Wystawił kompozycję pełną liryzmu. My Francuzi tak sobie wyobrażamy nastrój słowiańskiej wigilii”.

Zasługuje na respekt w najnowszym rozwoju artysty nie tylko podjęcie wysiłku dla zreformowania swej sztuki z chwilą, gdy stwierdził w swym doświadczeniu optycznym, iż sztuka oparta wprost na kolorze, a nie na wyrażaniu — poprzez kolor — światła, działa silniej. Poważnie działa także rezygnacja z możliwości przedstawienia się na skrajne pozycje i uporczywość, z jaką szuka postaci nowej problematyki umożliwiających mu przeprowadzenie na zamierzoną płaszczyznę dawnych swych zamiłowań tematowych, upodobania w skojarzeniach wywodzących się z przeżycia natury.

Te treści na skutek wieloletniego z nimi obcowania przedłużonego przez działanie wiekowej tradycji były mu bliższe, a więc także bogatsze, pobudzające więcej skojarzeń. Z przywiązania do tej bogatej kompleksowości skojarzeń zachowuje Rzepiński dystans wobec abstrakcji mało dla niego komunikatywnej. Jednakże nie wrogość, gdyż przyznaje iż „gdyby usunąć wszelkie przesady na temat treści obrazów to nie ma sztuki bardziej komunikatywnej jak abstrakcja”. Po kilku latach wysiłków znalazł Czesław Rzepiński formułę dostatecznie nową, aby mogła żyłami swej problematyki zasilać korzenie jego malarstwa na znaczny przeciąg czasu. Przede wszystkim jednak uderza niewątpliwie, że znalazł taką formułę, w której natura jego poczuła się swobodnie i w swoim domu, co wyraziło się powstaniem szeregu dzieł stanowiących w całokształcie jego dotychczasowego dorobku wybitne, niekiedy wręcz czołowe pozycje. Nie jest to sprawa passy — jest to sprawa jasności problematyki. Jasności nowej jego problematyki, którą uzyskał na drodze skomplikowanego wysiłku lat poświęconych zarówno reformie założeń jak i wygospodarowaniu z własnej przeszłości wszystkiego, co stanowiło dla niego przedmiot przywiązania i wartość stałą.

Zdzisław Kepiński

## Bibliografia

### artykuły i recenzje

Wystawa „Zwornika” w Krakowie, „Światowid”, Kraków, 4.IV.1931.

Wystawy w Pałacu Sztuki w Krakowie, „Światowid”, Kraków, 30.I.1932.

W IPS 3 wystawy grup (w grupie „Dziesięciu” wystawia m. in. Rzepiński), „Głos Plastyków”, 1932, nr 4, s. 54.

Tymon Terlecki, „Art et Artistes Polonais”, „Słowo Polskie”, Lwów, 12.I.1933.

Józef Jarema, Wystawa Czesława Rzepińskiego — w Paryżu, „Gazeta Literacka”, Luty 1933.

H. W., Wystawa „Zwornika” (Wystawa zbiorowa Stan. Szwarca), „Nowy Dziennik”, 3.IV.1933.

Z Wystawy obrazów w Sosnowcu, „Express Zagłębia”, 10.IV.1934.

Czesław Rzepiński — Współczesne malarstwo (Wystawa obrazów w Sosnowcu), „Kurier Zachodni”, 11.IV.1934.

Władysław Terlecki, Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów, „Czas”, Kwiecień 1934.

T. Pruszkowski, Obrazy w IPSie, „Gazeta Polska”, 10.XI.1935.

Z Wystawy „Zwornika” w Belgradzie, w Krakowie i Warszawie, „Głos Plastyków”, Grudzień 1935.

Jan Bajkowski, V Salon Zimowy, „Prosto z mostu”, 1935, nr 8, s. 8.

Jan Bajkowski, „Recenzja z wystaw IPS”, „Prosto z mostu”, 1935, nr 48, s. 8.

Salon Plastyków 1936. I Salon ZZPAP w IPS w Warszawie, „Głos Plastyków”, Grudzień 1935, s. 92.

Tytus Czyżewski, Polska plastyka przeżywa kryzys ale w znaczeniu dodatniem, „Dziennik Poznański”, 21.I.1936.

Odniesienie honorowe na Salonie Plastyki w IPS (notatka), „Gazeta Polska”, Warszawa, 21.I.1936.

Jan Mroziński, „Zwornik” znów w Poznaniu, „Kurier Poznański”, 10.IV.1936, nr 169.

P. Romanowski, Z wystaw poznańskich, „Kultura”, 1936, nr 3, s. 7.

Wystawy w IPS. Kronika, „Plastyka”, 1936, nr 1 (8—9), s. 183.

Kronika artystyczna, „Kultura”, 1936, nr 13, s. 8.

Kronika poznańska, „Głos Plastyków”, Luty 1937, nr 7—12, s. 95.

Salon malarski 1937 w IPS w Warszawie, „Głos Plastyków”, 1937 (luty), nr 7—12, s. 89.

St. Ciechowski, Wystawa w IPSie, „Myśl Polska”, Warszawa, 1.IV.1938.

Tadeusz Pruszkowski, Wystawy w IPS i w Zachęcie, „Gazeta Polska”, Warszawa, 3.IV.1938.

Jerzy Wolff, Wystawa w IPSie, „Prosto z mostu”, Warszawa, 3.IV.1938.

Wystawy w IPSie, „Wiadomości Literackie”, Warszawa, 10.IV.1938.



*Tydzień Kulturalny*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa, 3.IV.1938.  
Tytus Czyżewski, *Wystawa 3 modernistów w IPSie*, „Wieczór Warszawski”, Marzec 1938.  
Tytus Czyżewski, *Trzej nasi modernści na wystawie w IPSie*, „Kurier Polski”, Warszawa, 9.IV.1938.  
Teresa Tyszkiewiczowa, *Dwugłos o wystawie Krakowskiego Związku Plastyków*, „Kuźnica”, Łódź, 23.XII.1945.  
Helena Blumówna, *Pierwsza wystawa plastyków*, „Tygodnik Powszechny”, 1945, nr 26, s. 7.  
K. Matuszewski, *Wędrowka wśród dzieł sztuki*, „Głos Robotniczy”, Łódź, 18.XI.1945.  
(hm), *Sztuki Plastyczne*, „Kronika st. m. Poznania”, Rok XVIII, Sierpień 1945, nr 1, s. 42.  
Stefan Flukowski, *Na parkietach wiosennego salonu*, „Przegląd artystyczny”, 1946, nr 6.  
Jerzy Malina, *Salon wiosenny. Warszawa maj — czerwiec 1946*, „Przegląd artystyczny”, 1946, nr 6.  
Helena Blumówna, *Salon Wiosenny w Warszawie*, „Twórczość”, 1946, nr 7—8, s. 277.  
Tadeusz Dobrowolski, *Rysunki Czesława Rzepińskiego*, „Dziennik Literacki”, 1947, R. I., nr 5, s. 3.  
A. M., *Przegląd prasy* (dot. wypowiedzi o plastyce), „Przegląd artystyczny”, 1947, nr 2, s. 8.  
S. F., *Z wystaw krakowskich. Dwugłos o wystawie zbiorowej śp. Wł. Zakrzewskiego i wystawie rysunków Czesława Rzepińskiego*, „Przegląd Artystyczny”, 1947, nr 4—5, s. 12.  
M. Porębski, *Salon Zimowy*, „Twórczość”, 1947, z. 4.  
Helena Blumówna, *Rewia malarstwa polskiego (Doroczny Salon Zimowy w Pałacu Sztuki w Krakowie)*, „Tygodnik Powszechny”, 1947, nr 100, s. 3.  
Helena Blumówna, *Poznański Salon Plastyki*, „Tygodnik Powszechny”, 1947, nr 122, s. 6.  
*Laureaci Nagród Artystycznych*, „Warszawa”, R. III, 1948, nr 8 (29), s. 10.  
Stefan Flukowski, *Laureat Nagrody Plastycznej woj. Krakowskiego im. premiera Cyrankiewicza — Czesław Rzepiński*, „Przegląd Artystyczny”, R. III, 1948, nr 8/9, s. 11.  
*Wystawy Krajowe, Wystawa Okręgowa plastyków krakowskich*, „Przegląd Artystyczny”, 1948, nr 3.  
*Krakowskie Nagrody*, „Dziś i Jutro”, R. IV, 1948, nr 34, s. 6.  
Helena Blumówna, *Wystawa Okręgu Krakowskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 1948, nr 184, s. 6.  
Rzepiński Czesław, *W obronie pokoju* (mowa wygłoszona w Paryżu na obradach M. B. L.), „Przegląd Artystyczny”, R. IV, 1949, nr 3, s. 5.

(—), *Głos Artysty Polskiego* (Cz. Rzepińskiego na obradach Międzyn. Biura Łączności dla Obrony Pokoju w Paryżu), „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 2, s. 3.  
Mieczysław Porębski, *Nowa droga plastyki polskiej*, „Myśl Współczesna”, 1950, z. 10.  
Andrzej Wróblewski, *Krakowskie wystawy TPSP*, „Życie Literackie”, 1951, nr 2. L. P., *Z pierwszomajowej wystawy plastyki*, „Życie Literackie”, 1952, nr 11 (35), s. 12.  
Andrzej Wróblewski, *Plastycy krakowscy w 34 rocznicę rewolucji*, „Życie Literackie”, 1951, nr 22, s. 14.  
*Nagrody na IV OWP*, „Przegląd Artystyczny”, 1954, nr 4, s. 84.  
Stefan Morawski, *Leokadia Bielska-Tworkowska*, „Przegląd Artystyczny”, 1954, nr 4, s. 85.  
Alfred Ligocki, *Przełom czy rekonwalescencja*, „Przegląd Artystyczny”, 1954, nr 5—6, s. 123.  
Mieczysław Porębski, *Sztuka naszego czasu*, Warszawa, „Sztuka”, 1956, s. 8, 24 i 64.  
Maciej Ciołek, *Wiosenna okręgowa wystawa plastyki krakowskiej*, „Dziennik Polski”, Kraków, 20.V.1956.  
Konrad Winkler, *Z sal wystawowych. W „Salonie zmiany*, „Gazeta Krakowska”, 1956, nr 231, s. 4.  
Maciej Gutowski, *Doroczny Salon TPSP*, „Dziennik Polski”, Kraków, 16.XI.1956.  
Jerzy Sienkiewicz, *Galeria polskiego malarstwa współczesnego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Przegląd Artystyczny”, 1957, nr 5, s. 33.  
*Polský malíř Czesław Rzepiński*, „Práce”, Praha, 25 dubna 1958.  
*Obdiv českému národu a jeho umění*: (wywiad z Cz. Rzepińskim), „Swobodne Slovo”, 5 dubna 1958.  
*W pracowniach polskich plastyków*, „Dziennik Polski”, Kraków, 10.I.1958, nr 8.  
*W pracowni malarza*, „Dziennik Zachodni”, Katowice, 11.I.1958, nr 9.  
*W pracowniach plastyków polskich*, „Nowiny Rzeszowskie”, 16.I.1958, nr 13.  
*Zagraniczny sukces polskiego malarza*, „Echo Krakowa”, 27.V.1958, nr 122.  
*Fakty...* „Nowa Wieś”, Warszawa, 6.VI.1958, nr 27.  
*Notatka o wystawie obrazów Rzepińskiego w Berlinie i Pradze*, „Tygodnik Powszechny”, 15.VI.1958, nr 24.  
*Z wystawy Czesława Rzepińskiego*, „Argumenty”, Warszawa, 16—30.VI.1958, nr 12.  
*W pracowniach plastyków polskich*, „Gazeta Białostocka”, 10.XI.1958, nr 8.  
*Laureaci miasta Krakowa*, „Dziennik Polski”, Kraków, 22—23.VI.1958, nr 147.  
*Krakowscy laureaci. Czesław Rzepiński, art. mal., rektor ASP: nagroda plastyczna*, „Gazeta Krakowska”, Kraków, 19.VI.1958.  
J. W., *Festiwal Sztuki Krakowa*, „Tygodnik Powszechny”, Czerwiec 1959.  
Jerzy Madejski, *Sezon jesienny w Krakowie*, „Życie Literackie”, Listopad 1959.  
Jacek Woźniakowski, *Salon, wino, błękity*, „Tygodnik Powszechny”, Listopad 1959.  
Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa, „Arkady”, 1959, s. 326, 347, 349, 352, 363.

## Katalog Wystaw

- Wystawa Zrzeszenia Art. Plastyków „Zwornik”, Kraków 1931, nr 94—99.  
Katalog XI Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki — „Nowa Generacja”, Paźdz.—  
Listopad 1932, Warszawa — Łódź, nr 88—90.  
„Les moins de trente ans” — Exposition de peintres et de sculpteurs, 10—20.  
V.1932, Paris, Galerie Sèvres.  
Salon d'Automne, Catalogue, Paris, 1932, nr 1507.  
Exposition — Peintures de Rzepiński (Galerie „Art et Artistes Polonais”), Paris,  
20.XII.1933.  
Salon 1934, Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie, nr 94, 95.  
Katalog wystawy Tow. Propagandy Sztuk Plast. w Krakowie i Zw. Art. Plasty-  
ków Zagłębia Dąbr. „Blok”, Sosnowiec, III—IV 1935, nr 82—92.  
Wystawa grupy art.-plast. „Pryzmat”, „Zwornik” oraz wystawy zbior. K. La-  
rischa i Konrada Winklera, Listopad 1935, Warszawa, nr 101—106.  
Salon Zimowy, Luty 1935, Warszawa, nr 167.  
Wystawa A. Cukierówny, J. Keilowej, A. Kudły, Cz. Rzepińskiego, W. Taran-  
czewskiego, Marzec, — Kwiecień 1938, Warszawa (Instytut Prop. Sztuki),  
nr 160—188.  
Martwa natura w malarstwie polskim. Katalog wystawy, Maj — Czerwiec 1939,  
Warszawa (Instytut Propagandy Sztuki), nr 94—96.  
Wystawa Krakowskiego Związku Polskich Art. Plastyków, Grudzień 1945 —  
Styczeń 1946 (Miejska Galeria Sztuki Plast. w Łodzi), nr 62—64.  
Exposition internationale d'Art Moderne. Catalogue, Nov.-Décembre 1946 (Mu-  
sée d'Art Moderne, Paris), s. 77, nr 20.  
Ogólnopolski Salon Zimowy, Styczeń — Luty 1947, Kraków, s. 17.  
Wystawa Wład. Zakrzewskiego. Wystawa Zbiorowa Czesława Rzepińskiego, Ko-  
lekcje Teodora Grotta i Wojciecha Weissa tudzież Wystawa bieżąca, Marzec —  
Kwiecień 1947, Kraków (Pałac Sztuki), nr 159—205.  
Wystawa Zaw. Związku Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego, Luty — Ma-  
rzec 1948, Kraków (Pałac Sztuki), nr 253—256.  
„Łagów w roku 1948”. Wystawa obrazów, gwaszów, akwarel i rysunków, Mu-  
zeum Wielkp. w Poznaniu, Luty 1949.  
VII Festiwal Plastyki, Sopot, 4.VI—30.VIII, 1949.  
Wystawa Sztuk Plast. w Sopocie, 1948.  
Wystawa prac malarskich Cz. Rzepińskiego, Warszawa (Salon „Nike”), 24.XI —  
10.XII.1949.  
Poln'sche Buchgraphik, 1949, nr 79—83.  
I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1950, nr 289.  
Ogólnopolska Wystawa „Plastycy w walce o pokój”, Warszawa CBWA (gmach  
„Zachęta”), XI—XII.1950, nr 105.  
Okręgowa Jesienna Wystawa Plastyki, ZPAP — Kraków, 1955, nr 183—184.  
Salon TPSP, 1955, Kraków, nr 116—118.  
Wiosenna Okręgowa Wystawa Plastyki, ZPAP Kraków, 1956, nr 125—127.

- Wystawa Malarstwa Krakowskiego Okręgu ZPAP 1945—1956, nr 121—122.  
Salon 1957, Listopad — Grudzień, Kraków, (Pałac Sztuki), nr 97—99.  
Festiwal Sztuki w Krakowie, Czerwiec 1959, Kraków (Pałac Sztuki), nr 88, 88a.  
Wystawa Polskiego Malarstwa Współczesnego 1909—1959, Muzeum Regionalne  
w Częstochowie, nr 23—24.  
Salon Jesienny 1959, TPSP, Kraków, nr 155—156.  
Femto ar polskt maleri, Upsala 1959, nr 76, 77, 78.  
50 Ans de peinture polonaise, Bruksela (Palais des Beaux Arts), 1959, nr 80, 81, 82.

## Spis prac

### malarstwo

1. Zuzanna i starcy  
1943—1959, olej, 130 × 98
2. Suknia w białe kwiaty  
1950, olej, 65 × 50
3. Półakt leżący — rudowłosa  
1957, olej, 65 × 81  
eksp.: Salon Związku Plastyków, Kraków 1957; Praga 1957; Budapeszt 1958;  
Berlin 1958
4. Chiński wazon  
1957, olej, 65 × 54  
eksp.: Praga 1957; Budapeszt 1958  
wł. Muzeum Narodowe, Kraków
5. Merkury  
1957—1959, olej, 92 × 65
6. Dziewczyna w czerwieni  
1958, olej, 46 × 33  
eksp.: Egipt, Irak 1958/59
7. Przed obrazem  
1958, olej, 81 × 99  
eksp.: Bruksela 1959; Sztokholm 1959  
wł. Muzeum Narodowe, Poznań
8. Jezioro w Łężanach  
1958, olej, 73 × 54
9. Czerwone atelier  
1958, olej, 100 × 130  
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
10. Skrzypce na tle oliwkowym  
1958, olej, 98 × 72  
wł. prywatna
11. Skrzypce pośród bieli  
1958, olej, 73 × 92  
eksp.: Budapeszt 1958; Kraków 1959  
wł. Muzeum Narodowe, Kraków
12. Martwa natura z dzbanem i owoce  
1958, olej, 73 × 100  
eksp.: Bruksela 1959, Sztokholm 1959
13. Martwa natura zielona  
1958, olej, 100 × 130  
Depozyt w Muzeum Narodowym, Warszawa
14. Oliwkowa martwa natura z dwoma dzbanami  
1958, olej, 65 × 92  
eksp.: Budapeszt 1958
15. Biała martwa natura  
1958, olej, 110 × 125  
eksp.: Budapeszt 1958; Salon TPSP, Kraków 1959
16. Czerwona forma na zielonym ornamentcie  
1958, olej, 73 × 100  
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
17. Kompozycja czarno-fioletowa  
1958, olej, 73 × 92  
Depozyt w Muzeum Narodowym, Warszawa
18. Czarny dzban i ornamenty  
1958, olej, 73 × 92  
wł. Muzeum Narodowe, Poznań
19. Brzeg morza w Neseber (Bułgaria)  
1959, olej, 54 × 65
20. Pejzaż z Harendy  
1959, olej, 65 × 54
21. Skrzypaczka  
1959, olej, 73 × 60
22. Martwa natura  
1959, olej, 100 × 130  
eksp.: Egipt, Irak 1958/59
23. Dwie postacie przed sztalugą  
1959, olej  
eksp.: Warszawa 1959
24. Czarna postać  
1959, olej, 73 × 100  
wł. Muzeum Narodowe, Kraków
25. Martwa natura biało-szara  
1959, olej, 65 × 92  
eksp.: Kraków 1959  
Depozyt w Muzeum Narodowym, Kraków
26. Kompozycja czerwono-niebieska  
1959, olej, 60 × 73  
eksp.: Częstochowa 1959
27. Czarny dzban  
1959, olej, 92 × 65
28. Niebieski obraz  
1959, olej, 46 × 61

29. Żółty akt  
1959, olej, 130 × 100  
eksp. Salon TPSP, Kraków 1959
30. Kompozycja czerń-róż  
1959, olej, 81 × 65
31. Motyw antyczny  
1959, olej, 92 × 65
32. Szara skała  
1960, olej, 50 × 65
33. Czerwona skała  
1960, olej, 60 × 73
34. Odwilż  
1960, olej, 65 × 92
35. Pola niebieskie  
1960, olej, 65 × 92
36. Osypisko  
1960, olej, 65 × 81
37. W pracowni III  
1960, olej, 81 × 65

**rysunki tuszem**

1. Pani z piaskiem
2. Łąka
3. Wybrzeże
4. Grająca w karty
5. Ornament
6. Muszla i dzban
7. Pejzaż
8. Drzewa
9. Wnętrze
10. Balkon
11. Okno
12. Drzewa i dom
13. Strumień
14. Chmury nad Tatrami
15. Pejzaż z południa

**Ilustracje**

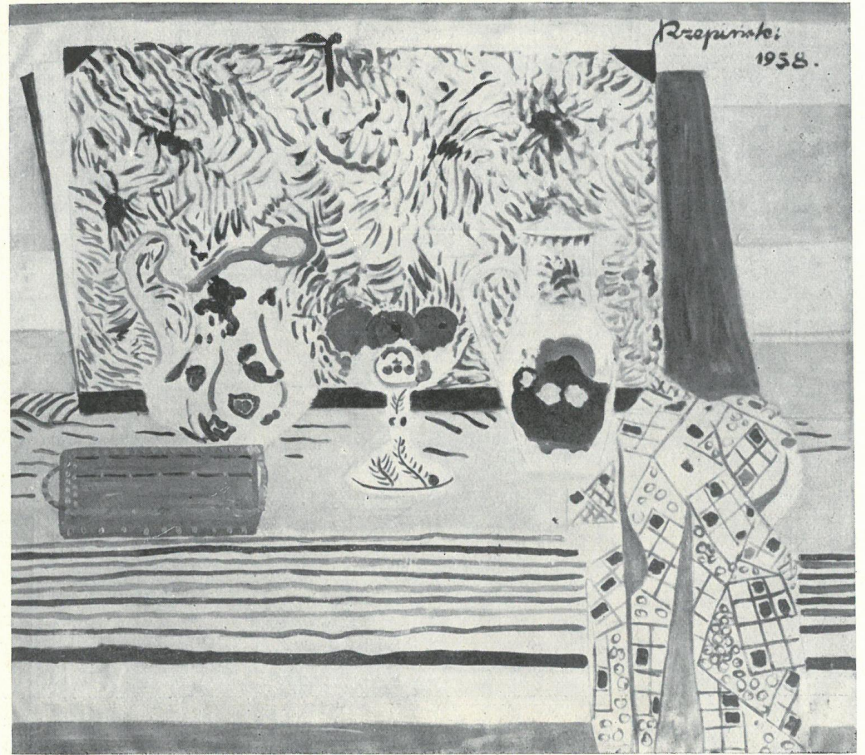




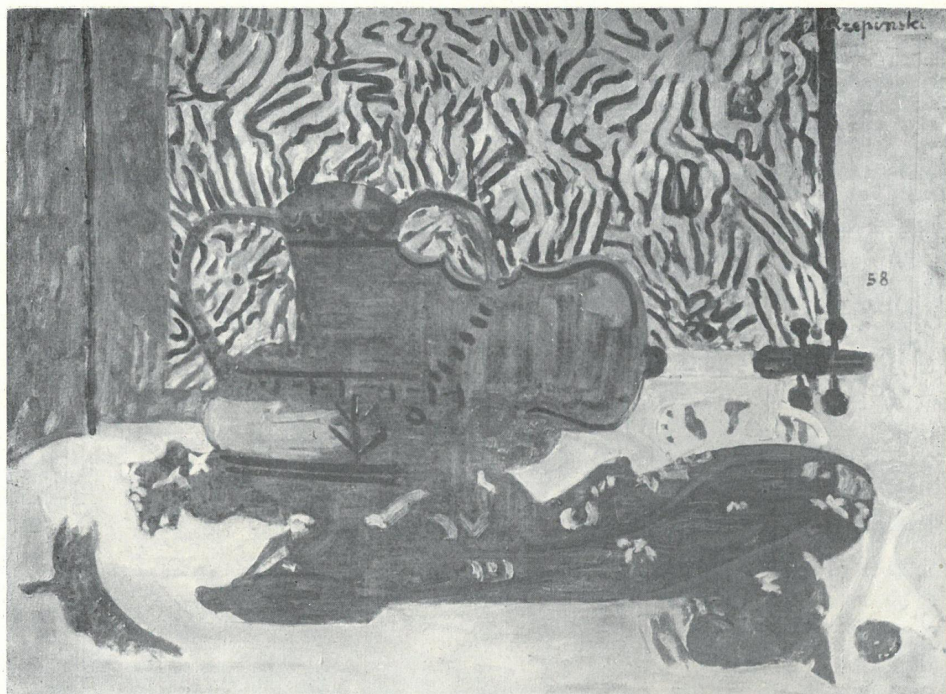
Zuzanna i starcy, 1943—1959, olej



Półakt leżący — rudowłosa, 1957, olej



Martwa natura z dzbanem i owoce, 1958, olej

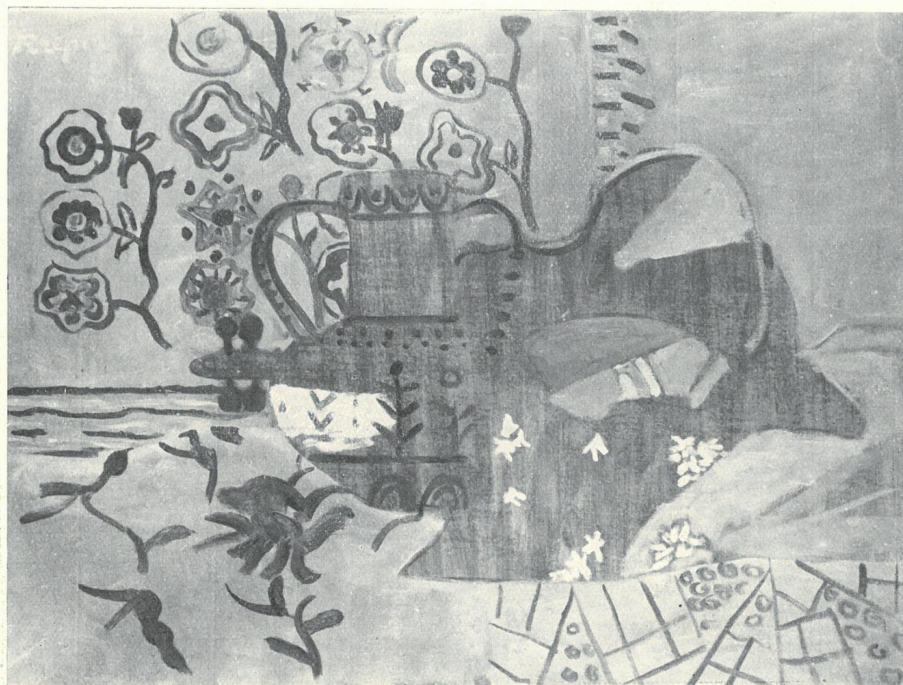


Czerwona forma na zielonym ornamencie, 1958, olej



Przed obrazem, 1958, olej



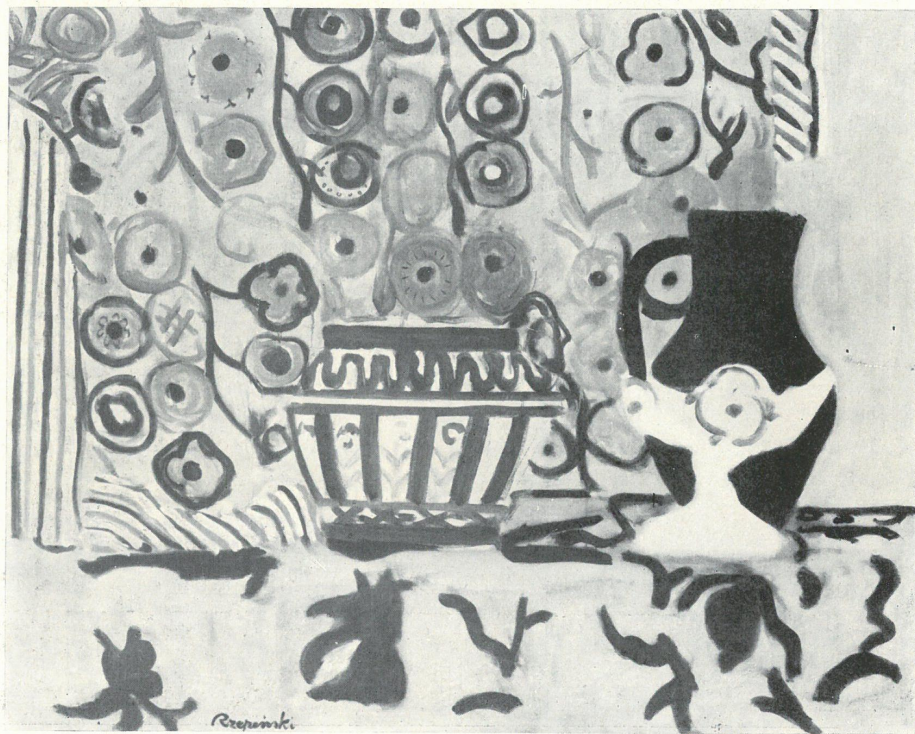


Skrzypce na tle oliwkowym, 1958, olej

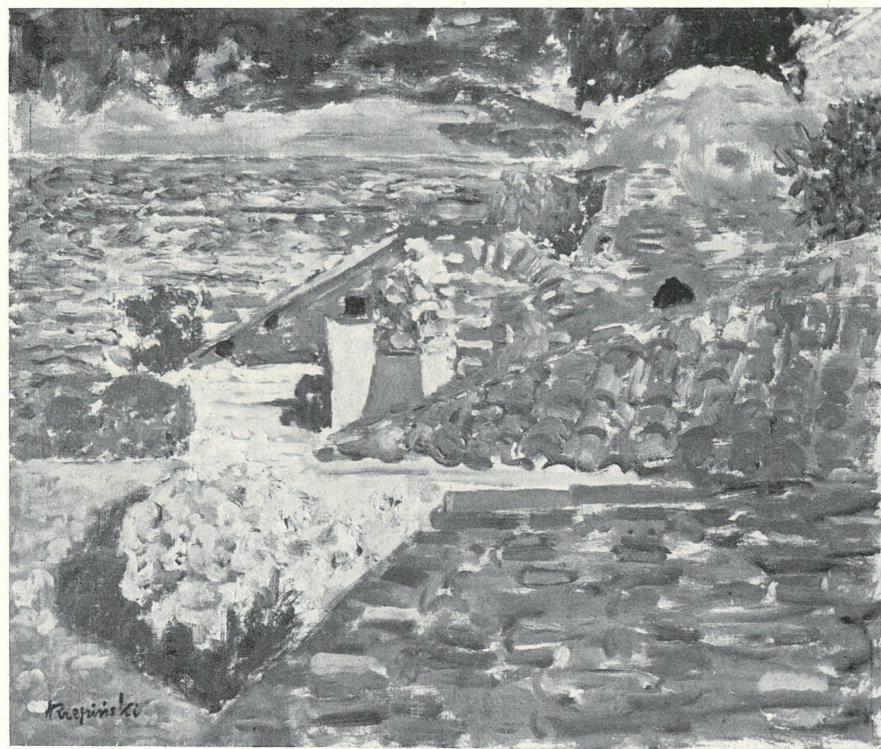
Martwa natura z dzbanem i owoce, 1958, olej



Czarny dzban i ornamenty, 1958, olej



Brzeg morza w Neseber, 1959, olej

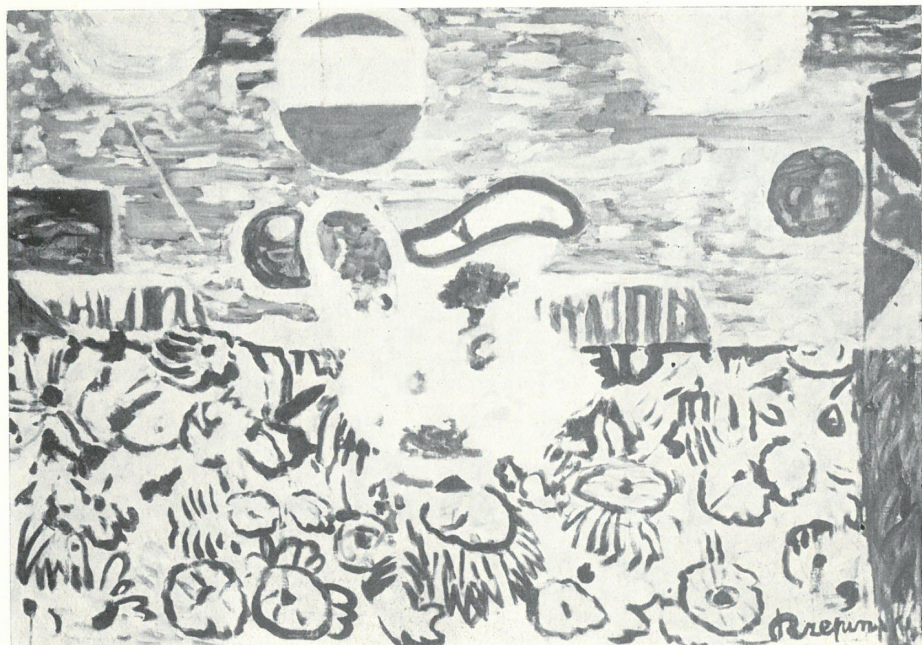




Zóły akt, 1959, olej



Dwie postacie przed sztalugą, 1959, olej

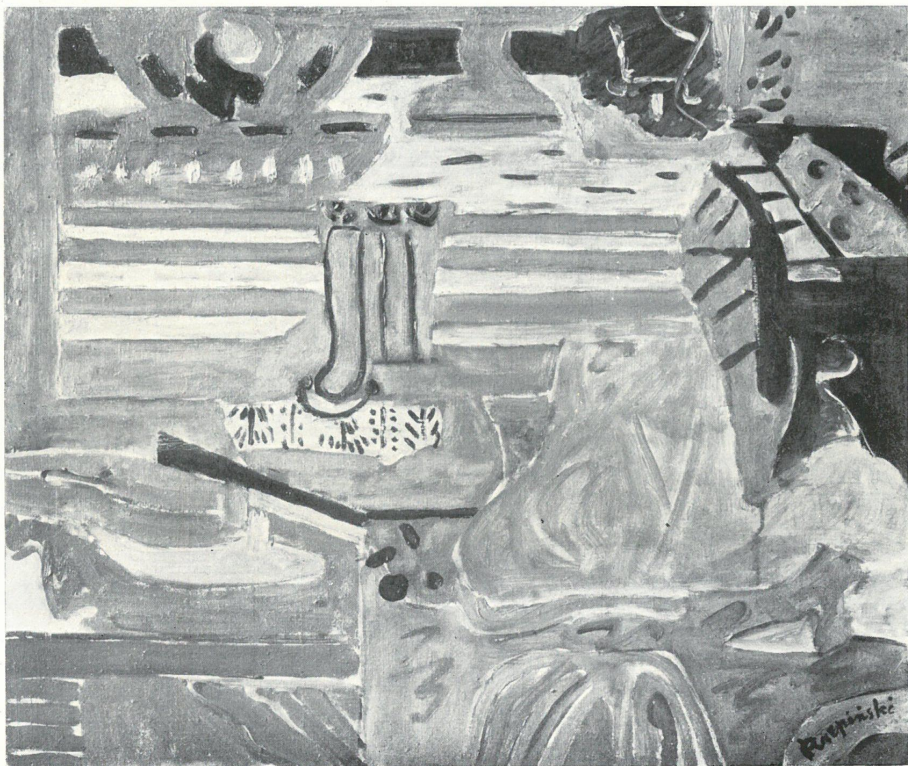


Martwa natura biało-szara, 1959, olej

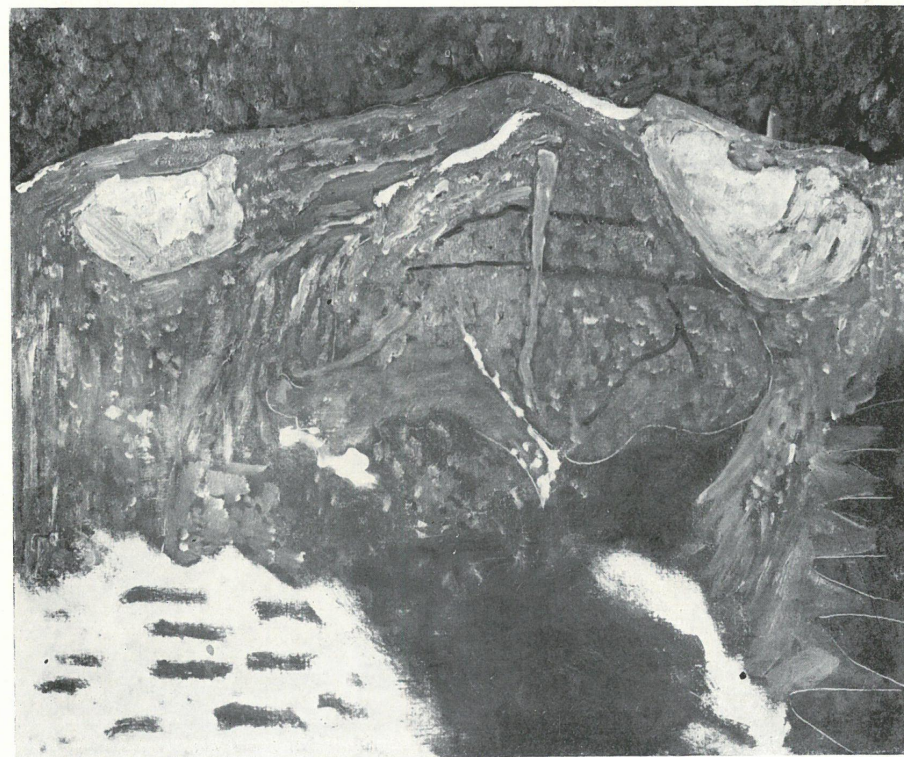


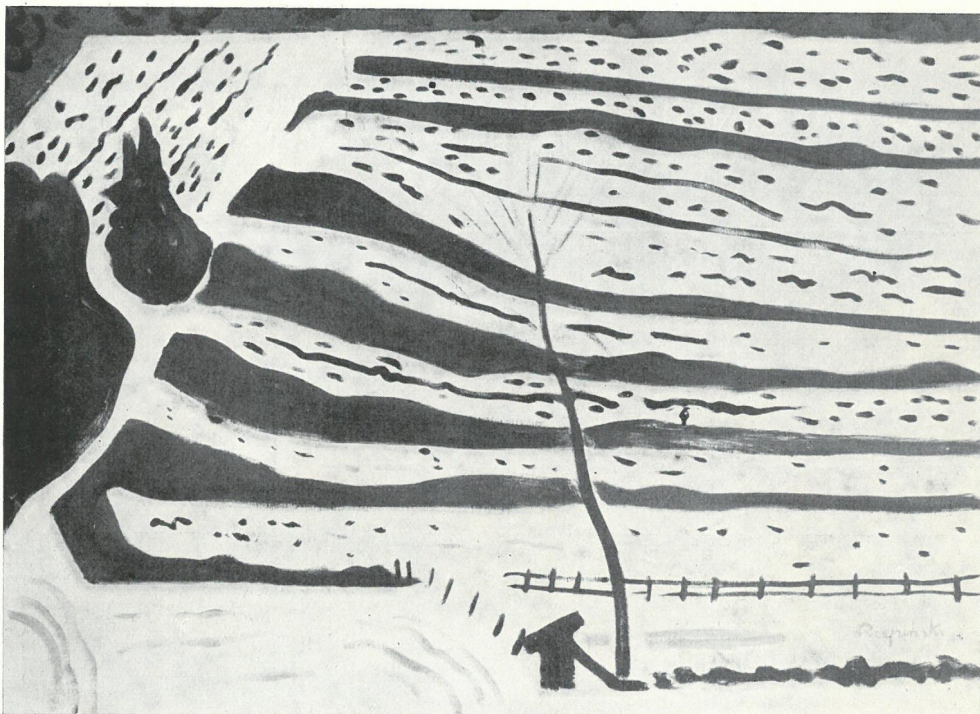
Czarna postać, 1959, olej

Kompozycja czerwono-niebieska, 1959, olej



Czerwona skała, 1960, olej





Pola niebieskie, 1960, olej

