

9/1957zach

PLAMZEK

PLAMZEK



ZWIĄZEK POLSKICH  
ARTYSTÓW PLASTYKÓW

CENTRALNE BIURO  
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

wystawa  
**Marka  
Żuławskiego**  
(Londyn)

CZERWIEC — LIPIEC 1957

WARSZAWA »ZACHĘTA« PL. MAŁACHOWSKIEGO 3



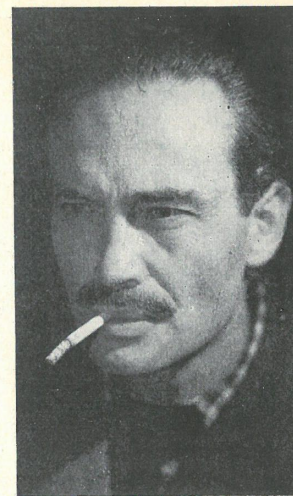
#### NOTA BIOGRAFICZNA

Marek Żuławski urodził się w Rzymie 13 kwietnia 1908 r. W latach 1926—1933 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, początkowo u prof. K. Tichego, później u prof. F. Kowarskiego. W 1935 roku wyjeżdża na dalsze studia do Paryża, następnie do Londynu gdzie mieszka stale od r. 1937.

#### WAŻNIEJSZE WYSTAWY

- 1937 Wystawa w Londynie (Leger Gallery)  
1938 Wystawy w Warszawie, Poznaniu i Łodzi  
1942 Wystawy w Londynie (Agnews Gallery)  
i Edynburgu (Aitken Dott Gallery)  
1946 Retrospektywna wystawa w Warszawie  
(Muzeum Narodowe) i w Łodzi  
1948 Wystawa w Londynie (Gimpel Fils Gallery)  
1951 Wystawa gwaszów w Londynie (Redfern  
Gallery)  
1951 Udział w Festiwalu Brytyjskim, malarstwo  
ścienne w pawilonie „Homes and Gardens”  
(Patrz str. 8)  
1952 Wystawa we Florencji (Galeria Vigna  
Nuova)  
1956 Wystawa w Londynie (Zwemmer Gallery)  
1957 Wystawa w Londynie (Geffrye Museum)  
1957 Wystawa litografii w Belfast

Ponadto regularnie bierze udział we wszystkich ważniejszych zbiorowych wystawach w Londynie. Jako jeden z kilku malarzy reprezentujących sztukę angielską wystawia w Muzeum Sztuki Współczesnej w New Yorku oraz reprezentuje Wielką Brytanię na Międzynarodowej Wystawie „Les Mines, les Forges et les Arts” w Paryżu. Jego obrazy znajdują się na wystawach sztuki angielskiej, organizowanych w różnych krajach przez British Council. Jest członkiem rzeczywistym Society of Mural Painters, Artists of International Association, Senefelder Club.



ŻŁAWSKI





Nie tylko o Homera sprzeczały się miasta. Artysta często wykracza działalnością i znaczeniem poza własnego środowiska, kraju. Holender Van Gogh tworzy najbardziej dramatyczne obrazy francuskie, Picasso, wstrząśnięty tragedią ojczyzny, maluje Guernikę, obraz który

na zawsze pozostanie tak w historii malarstwa francuskiego jak i hiszpańskiego. A cofając się w przeszłość: El Greco, Wit Stwosz?

W sztuce liczy się tylko to, co jest własne, autentyczne, co artysta ma do powiedzenia od siebie — nieobojętne więc jest, a nieraz wręcz decydujące, skąd czerpał podniety, gdzie ukształtował swą wrażliwość i na co uczuliło go życie. Chcąc nie chcąc jest się dzieckiem swojej ziemi. Ściany domu, krajobrazy dzieciństwa, dźwięk rodzimego języka, barwy przeżyć, dole i niedole... Można tym żyć, można od tego uciekać, można zapomnieć.

Ale nie można tego przekreślić.

Nie łatwy napewno jest los wielu wybitnych naszych artystów, tworzących poza granicami Kraju. Nie wszyscy przebili się poprzez obcą glebę, nieliczni tylko wrosli w nowe środowisko. A nawet ci, których obrazy zdobią dziś wystawy sztuki francuskiej czy angielskiej nie przestali być przez to polskimi malarzami. Wystawiają w Museum of Modern Art, ale marzą o dawnym „IPS-ie” czy dzisiejszej „Zachęcie”. Niestety niewiele zrobiliśmy, aby podtrzymać więź między Krajem a wybitnymi nawet twórcami zagranicą.

A przecież August Zamojski, twórca brazylijskiej szkoły rzeźby, zrosnięty z kulturą francuską jest wciąż żywą częścią naszej historii. I nie do pomyślenia byłyby dzieje formizmu bez niego, tak jak historia okresu międzywojennego bez Czapskiego, Potworowskiego, Topolskiego, Gottlieba, czy Szukalskiego ze szczepu „Jednoróg”. A kto dziś w kraju zna nie tylko już twórczość, ale chociażby nazwiska Grabowskiego, Hermana, Knappa, Haliny Nałęcz?

Dobrze więc się stało, że naprawiając grzechy przeszłości, naprawiamy i ten. Że powoli zaczynamy przełamywać bariery dzielące nas, jakże niesłusznie, od osiągnięć naszych twórców, przebywających poza granicami Kraju, że nareszcie będziemy mogli oglądać ich dorobek w Kraju.

Marek Żuławski należy właśnie do tych malarzy, którzy silnie związani byli z naszą twórczością lat przedwojennych. Wychowanek Warszawskiej Akademii, wychowanek prof. Tichego i prof. Kowarskiego, związał się w pierwszym okresie z twórczością bliską kręgowi kapistów. Ulegając czarowi pięknej sztuki Bonnard’a tworzy swe wnętrza, martwe natury, kameralne portrety. Zajmuje się również grafiką. W latach 1933—1935 tworzy wspólnie z Tadeuszem Trepkowskim szereg popularnych w owym czasie plakatów, zdobywając w ten sposób środki na wyjazd zagranicę.

W 1936 r. wyjeżdża do Francji i Anglii gdzie pozostaje na stałe. Wystawa w IPS-ie w 1938 r. miała być podsumowaniem dorobku tych lat. Gdy w 1946 r. przyjeżdża z wystawą do Kraju, wędruje z drżeniem serca, ze ściśniętym gardłem po ruinach Warszawy. Wspomnienia, które potem dru-





kuje, przekazują patos i wzruszenie człowieka, chodzącego po rumowiskach własnego domu. „Warszawa to ruiny ożywione, trup, który odmówił zejścia w mogiłę otworzył puste oczodoły, dźwignął pogruchotane kołem kości, rozpostarł palce powyłamywane obcęgami kata. Jest pełen niesamowitej energii, jak potwór Frankensteina. Aktywność tłumu jest ogromna, żadnej apatii — wszystko biegiem. Tramwaje, trolleybusy brane są szturmem na wszystkich przystankach. Kto silniejszy — zwycięża. Bary, kawiarnie, restauracje wbudowane w szkielety kamienia — stale pełne. Wiszących groźnie nad wątlym sufitem ruin nikt zdaje się nie zauważać. Wygląda to tak, jakby się wszyscy umówili, że Warszawa istnieje i wytworzyli kolosalną fikcję, która jest silniejsza od rzeczywistości“.

Warszawa staje się dla niego wstrząsem, który odbija się na całej jego późniejszej twórczości. Stanowi jakieś ostateczne rozliczenie z przeszłością, podsumowanie czasów grozy, czasów wojny. Na Marszałkowskiej w dawnym mieszkaniu rodzinnym — inni ludzie. Okna bez szyb, pozasłaniane od wiatru i zimna obrazami. Jego płótnami. Wystawa, którą pokazuje wyda mu się bezbarwna, własna sztuka jakoś nieprzydatna, tak mało mówiąca. Wraca do Londynu, zaczyna z pasją rozprawiać się z doznaniem, które go osaczają. Rozpływa się świat Bonnardowskiego dostatku i spokoju, pojawiają się nowe treści, nowe wizje. Człowiek — ten grzeszny przedmiot, komponujący się we wnętrzu czy traktowany jako

dekoracyjny element obrazu staje się teraz centrum wszystkiego. Żuławski wycisza tło, przygasa dawną wibrację koloru, wydobywając na plan pierwszy człowieka i treści które on wyraża. Coraz silniej nurtują go problemy moralne, protest przeciw krzywdzie i cierpieniu. Maluje mocną w wyrazie kompozycję „Chrystus z Belsen” (1947 r.), sięga do tematyki życia górniczego („W kantine górniczej“ — 1947 r.). Nie są to sprawy przelotne. U Żuławskiego nic nie jest przelotne i mało znaczące. Te same tematy nurtować go będą i później, wróci do nich niejednokrotnie. W 1952 r. powstają przecież „Górnicy na hałdzie”, wreszcie monumentalny „Chrystus wśród ubogich” (patrz str. 10), jedno z najlepszych jego dzieł. W tym samym czasie wraca Żuławski również do rzeźby, którą uprawia na marginesie malarstwa. Wyobraźnię jego porusza międzynarodowy konkurs ogłoszony w Ameryce na projekt pomnika „Niezanego Więźnia Politycznego”.

Żuławski tworzy postać człowieka wypalonego od wewnątrz, zastygłego w geście niewymownego cierpienia. Zdeformowany, nieludzki już niemal kształt staje się przerażającą metaforą, bezlitosną i okrutną w przypomnieniu najbardziej ludzkiej prawdy czasów pogardy (patrz str. 4). „Rzeźba ta — pisze Żuławski — ma wyrażać głębokie przekonanie autora, że narzucone cierpienie nie uszlachetnia, że poza pewną fizyczną granicą cierpienie zmienia człowieka — w postać rozpaczliwą i groteskową, w ludzki wrak pozbawiony wszelkich szlachetnych atrybutów ludzkiej istoty. Rzeźba ta powinna być trwałym potępieniem tyranii, która robi z człowieka więźnia politycznego i łamie jego charakter a nie tylko jego fizyczną odporność zanim go zniszczy całkowicie“...

Oczywiście ten nurt zainteresowań nie wyczerpuje zasobu tematyki podejmowanej przez Żuławskiego, ale ją określa. Niezależnie bowiem od tego czy będzie to martwa natura, czy portret, czy smutna para kochanków dla których hojna jest tylko natura, dająca im spragnione ciała, miłość, morze i wielkie, niezmiernie niebo, czy obraz włóczęgi leżącego na nadbrzeżu — wszędzie nurtuje malarza poczucie odpowiedzialności, jakaś Conradowska pasja moralna, która każe mu zawsze i wszędzie opowiadać się za sprawą człowieka. I ona to kieruje jego zainteresowania ku ludziom pominiętym albo skrzywdzonym, ku dokerom, górnikom, robotnikom, ludziom z przedmieść z marginesu miejskiego życia — włóczęgom, ulicznym śpiewakom grającym w domino... Jest w tych płótnach szacunek nie tylko dla trudu, ale i wszystkich cierpkich radości codziennego życia, szacunek dla zwykłego, szarego człowieka. I to mnie uderzyło najmocniej, gdy po raz pierwszy zobaczyłem te obrazy w londyńskiej pracowni malarza. Czuję się zażenowany — w kraju z którego przyjechałem, temat pracy i człowieka stracił





już wówczas swoją godność artystyczną, zdewaluował się, dźwięczał pu-  
sto i fałszywie. Ale gdy Żuławski doszukiwał się ostatecznego kształtu  
malarzkiego dla swoich dokerów czy włóczęgi z psem, nie myślał o sym-  
bolu „klasy robotniczej”, ani o tym co być powinno — po prostu obcho-  
dził go człowiek. Stąd też, czy to w kameralnych czy monumentalnych  
płótnach, malarstwo jego jest powściągliwe, pozbawione w działaniu na-  
trętnej agitacji i określa tylko osobiste stanowisko autora. Odbywa się  
to wszystko w sferze działań czysto malarzskich. Myślenie Żuławskiego  
jest bowiem zawsze myśleniem malarza. A odpowiedzialność moralna  
pogłębia w nim odpowiedzialność plastyczną.

Każde płótno jest terenem starcia między namiętą i gwałtowną emocją  
artysty, a rygorami formy, które sobie narzuca. Żuławski daleki jest od  
improwizacji życiowej, a jego kultura nie znosi wszelkiej egzaltacji,  
ekliwkości czy rozwichrzenia. Im bardziej natarczywy jest pierwszy im-  
puls, tym mniej zawiera mu malarz, tym silniej go chwyta w karby  
dyscypliny malarzkiej tak, że szukanie wyrazu plastycznego dla emocji  
jest zarazem równoważeniem tej emocji i pokonywaniem własnej impul-  
sywności.

Nawet najbardziej dynamiczne obrazy Żuławskiego, ekspresyjne w na-  
pięciu form i kontrastów — jak „Odpooczywający górnik” (patrz str. 6)  
czy „W oberży” nie tracą precyzyjnie doszukiwanej równowagi. Dynamika  
nigdy nie narusza konstrukcji bryły, ani wyważonej struktury obrazu.

Kontrast nie wyrywa się samodzielny krzykiem. Jeśli w martwych  
naturach różnorodność kształtów przeciwstawia się jednolitej płaszczyź-  
nie tła, to jednocześnie ta płaszczyzna przeciwstawia pulsującą fakturę  
kolorystyczną zgeometryzowanym kształtom, tak, że jeden kontrast znaj-  
duje w drugim natychmiastowe zrównoważenie.

Dyscyplina obrazów Żuławskiego znajduje oparcie w logice konstrukcji.  
Jest jej podporządkowane wszystko — bryła i kolor relacje przestrzenne  
i uogólnienia, ekspresja i deformacja. To zbliża go często do warsztatu  
kubistów i abstrakcjonistów. Logika konstrukcji daje też jego płótnom tę  
zaskakującą czystość formalną, precyzję — która czasem sprawia nawet  
wrażenie pewnej suchości, ascezy. Logika ta w połączeniu z dużą eks-  
presją, wydobytą zwłaszcza świetnie położonym (zawsze dźwięcznym)  
kolorem, daje jego płótnom jakiś monumentalny wyraz i przewodzi nie-  
jednokrotnie na myśl malarstwo ścienne.

Malarstwo ścienne Żuławskiego nie ma tej moralizatorskiej pasji malarst-  
wa meksykańskiego. Jest pogodne, czasem wręcz wesołe, harmonijne i de-  
koracyjne (w najlepszym sensie tego słowa). Natomiast właśnie w obrazach  
sztalugowych rozgrywa artysta nurtujące go sprawy. Tłumaczyć to można  
tym, że kompozycje ścienne powstają przeciwieście dla określonej sytuacji,  
dla konkretnych wnętrz, dla ludzi, którzy mają z tym malarstwem obco-  
wać na codzień — jak to np. miejsce w świetlicy Związku Transportow-  
ców w Loughton.





Malarstwo ścienne, którego początków należy szukać jeszcze w pracowni prof. F. Kowarskiego, zdobyło Żuławskiemu w Anglii poważną pozycję. Pogłębiły ją liczne wystawy jakie miał w ostatnich latach. Obrazy jego wędrują dziś po różnych krajach w zestawach ekspozycyjnych malarstwa angielskiego, a jednak trudno twórczość Żuławskiego nazwać angielską. Sądzę, że do dziś zachowała wartość jego wypowiedź sprzed 10-ciu laty, w której stwierdzał: „Malarstwo współczesne angielskie jest mi raczej dalekie, zwłaszcza jeśli chodzi o kierunek współczesny, który Anglicy nazywają romantyzmem. Pod pozorami romantyzmu malarze angielscy oddają się spekulacjom estetyczno-intelektualnym, które przeczą romantyzmowi, a nie odpowiadają mojemu temperamentowi malarzskiemu. Nie lubię ich kokieterii estetycznej i nie wierzę, żeby ta kokieteria mogła prowadzić do wielkiego malarstwa. Poza tym jako typowy Polak z charakteru i z usposobienia nie mam pociągu do abstrakcji. Jestem na to zbyt zmysłowy i to cechuje Polaków, którzy pod tym względem są podobniejsi raczej do Francuzów niż do Anglików”.

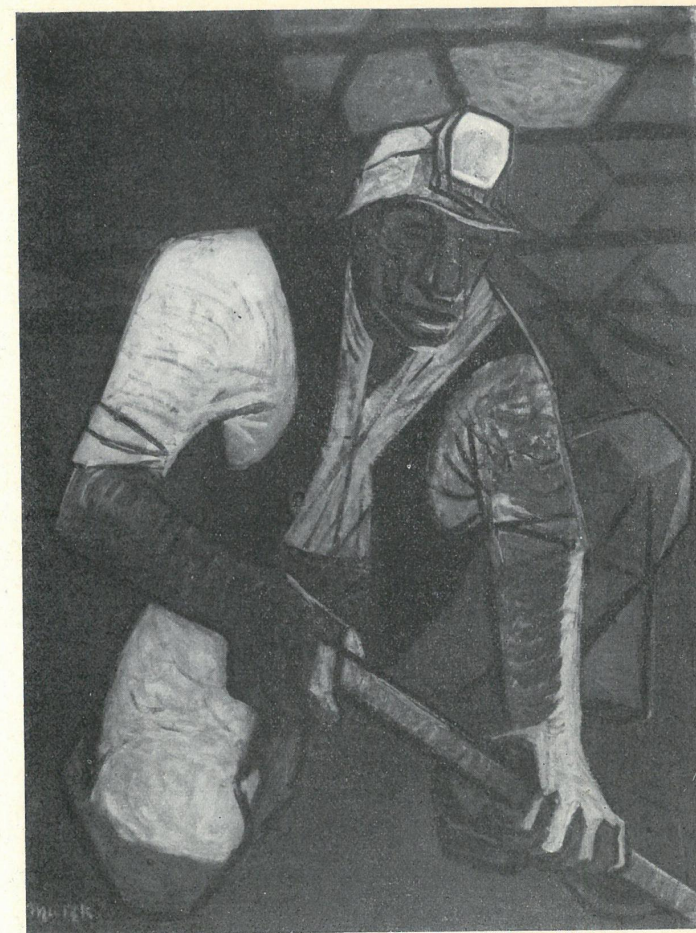
ALEKSANDER JACKOWSKI

1. STARE MIASTO W ROKU 1946  
olej 99×66
2. CHRYSZTUS Z BELSEN, 1947  
olej 127×102
3. W KANTYNYE GÓRNICZEJ, 1947  
olej 64×74
4. SZCZOTKI I ŚCIERKI, 1947  
olej 64×76
5. AUTOPORTRET Z BRODA, 1948  
olej 66×76
6. KURY, 1948  
olej 64×76
7. ODPOCZYNEK W KOPALNI, 1950  
olej 89×61
8. GÓRNIK WALIJSKI PRZY PRACY, 1950  
olej 86×112
9. POSILEK 1951  
tempera 244×117
10. MARTWA NATURA NA NIEBESKIM STOLIKU, 1951  
olej 76×56
11. GÓRNICZY NA HAŁDZIE, 1952  
olej 91×66
12. KOCHANKOWIE I, 1952  
olej i tempera 127×71
13. GRZYBY, 1952  
olej 76×54
14. MARTWA NATURA Z JESIENNYMI LIŚCIAMI, 1952  
olej 76×64
15. W WŁOSKIEJ WINIARNI, 1953  
tempera 122×229
16. W BURGUNDZKIEJ OBERŻY, 1953  
olej 91×71
17. CZŁOWIEK Z PSEM, 1953  
olej 152×66
18. NA WYSTAWIE OBRAZÓW, 1953  
olej 91×122
19. KOBIETY KUPUJĄCE RYBY, 1954  
tempera i olej 122×175
20. GITARZYSTA, 1954  
olej 71×91
21. W DOKACH, 1954  
olej 86×112
22. MARTWA NATURA Z KIELNIĄ, 1954  
olej 64×76
23. MARTWA NATURA Z BIAŁYM CZAJNIKIEM, 1954  
76×56
24. MARTWA NATURA Z PARASOLKĄ, 1954  
olej 76×60



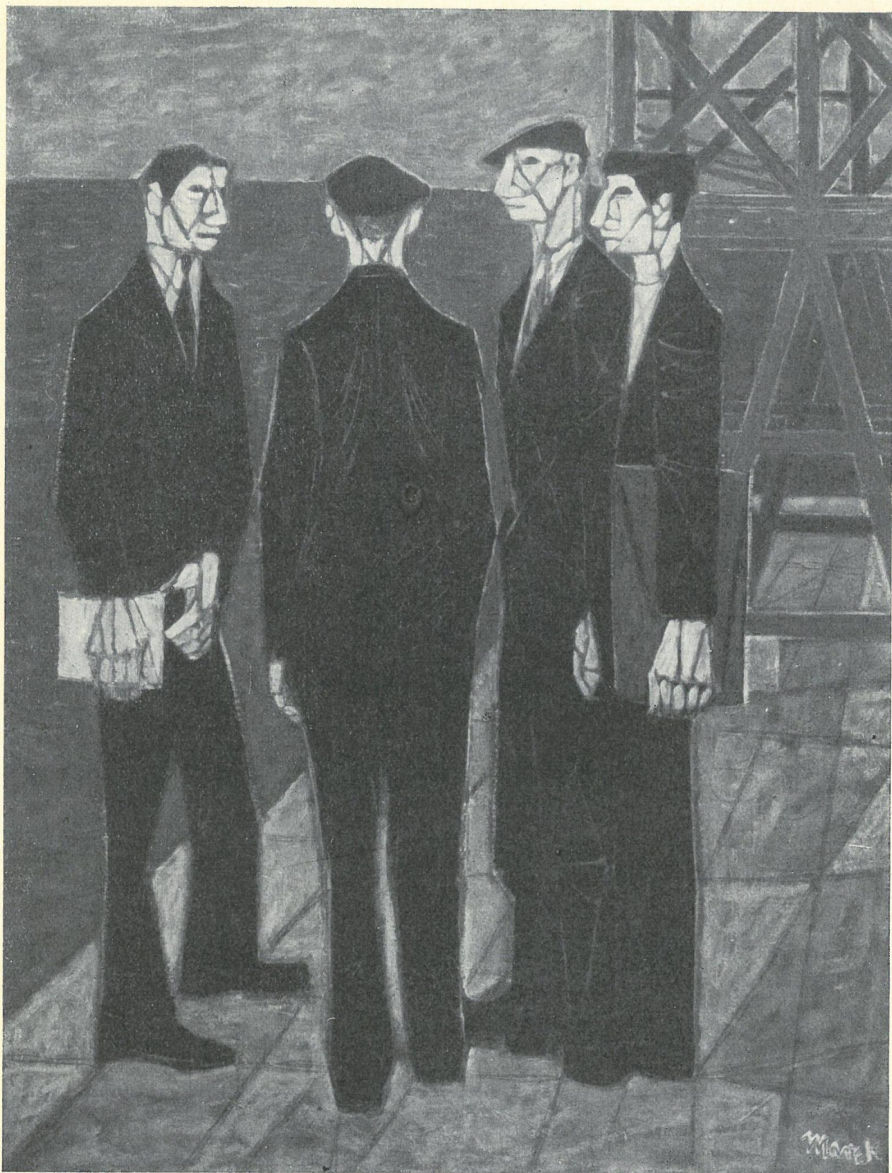
25. **AKT NA NIEBIESKIM KRZESLE**, 1954  
olej 53×72
26. **KWIATY**, 1954  
olej 71×91
27. **PRZY KARTACH**, 1955  
olej 117×81
28. **MARTWA NATURA Z RONDLAMI**, 1955  
76×56
29. **MARTWA NATURA Z BIAŁĄ DRAPERIĄ**, 1955  
olej 122×69
30. **KOCHANKOWIE II**, 1955  
olej 89×112
31. **KOCHANKOWIE III**, 1955  
olej 117×69
32. **PO ODPLYWIE**, 1953  
olej 71×91
33. **BUTELKI**, 1955  
olej 74×102
34. **MARTWA NATURA Z KOSZYKIEM**, 1955  
olej 117×61
35. **KOBIETY NA PLAŻY**, 1955  
olej 183×137
36. **PARTIA DOMINA W „PUB'IE”** 1956  
olej 152×99
37. **ROZMOWA**, 1956  
olej 135×81
38. **CZASZKA BARANA**, 1956  
olej 84×61
39. **MARTWA NATURA Z MASKĄ**, 1956  
olej 84×66
40. **MARTWA NATURA Z CZOSNKIEM**, 1956  
olej 91×71
41. **MARTWA NATURA Z GRZYBAMI**, 1956  
olej 71×51
42. **RYBACY NIOSĄCY SIECI**, 1956  
olej 61×51
43. **SPIĄCY WŁÓCZĘGA**, 1956  
olej 163×76
44. **MARTWA NATURA Z BIAŁYM DZBANKIEM**, 1956  
olej 61×51
45. **MEWY**, 1956  
olej 76×56
46. **KOBIETY U GROBU POLEGŁYCH**, 1957  
olej 213×152
47. **LUDZIE NAD MORZEM**, 1957  
olej 290×208
48. **TANCERZ**, 1957  
olej 107×213

(Wymiary podano w centymetrach)



GÓRNIK WALIJSKI PRZY PRACY, 1950



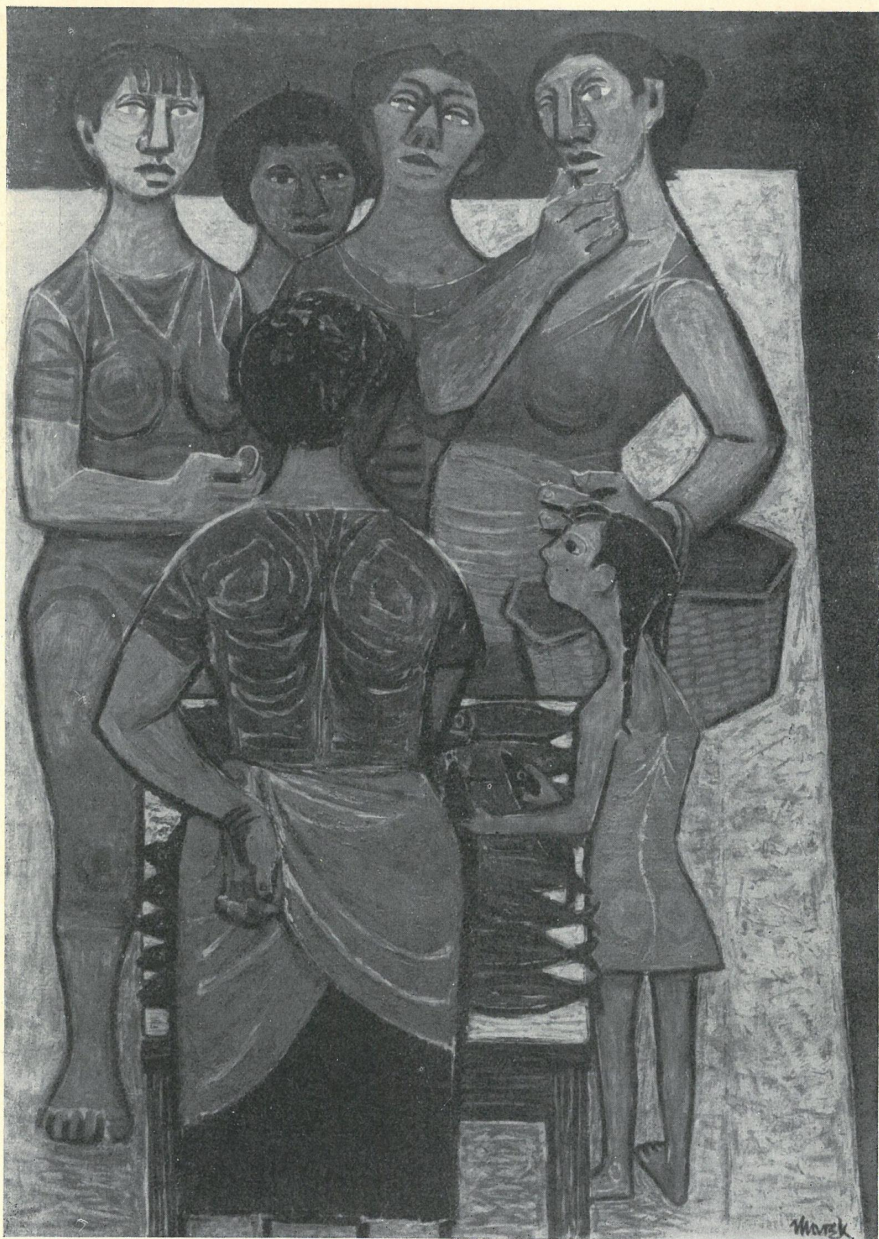


W DOKACH, 1954

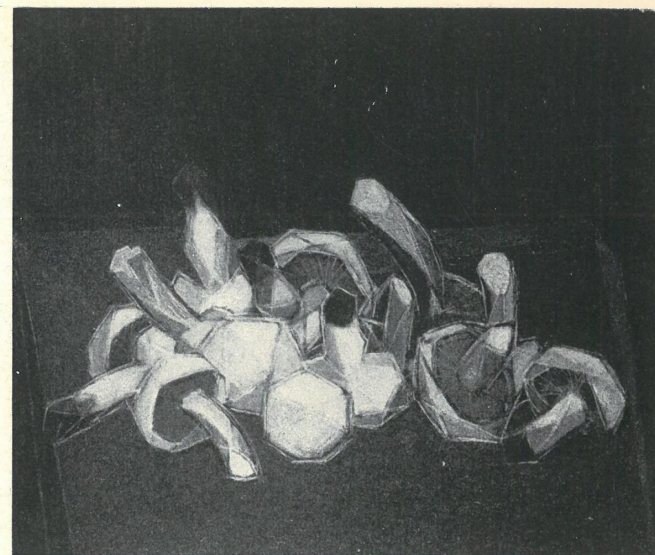


PARTIA DOMINA W „PUBIE“, 1956



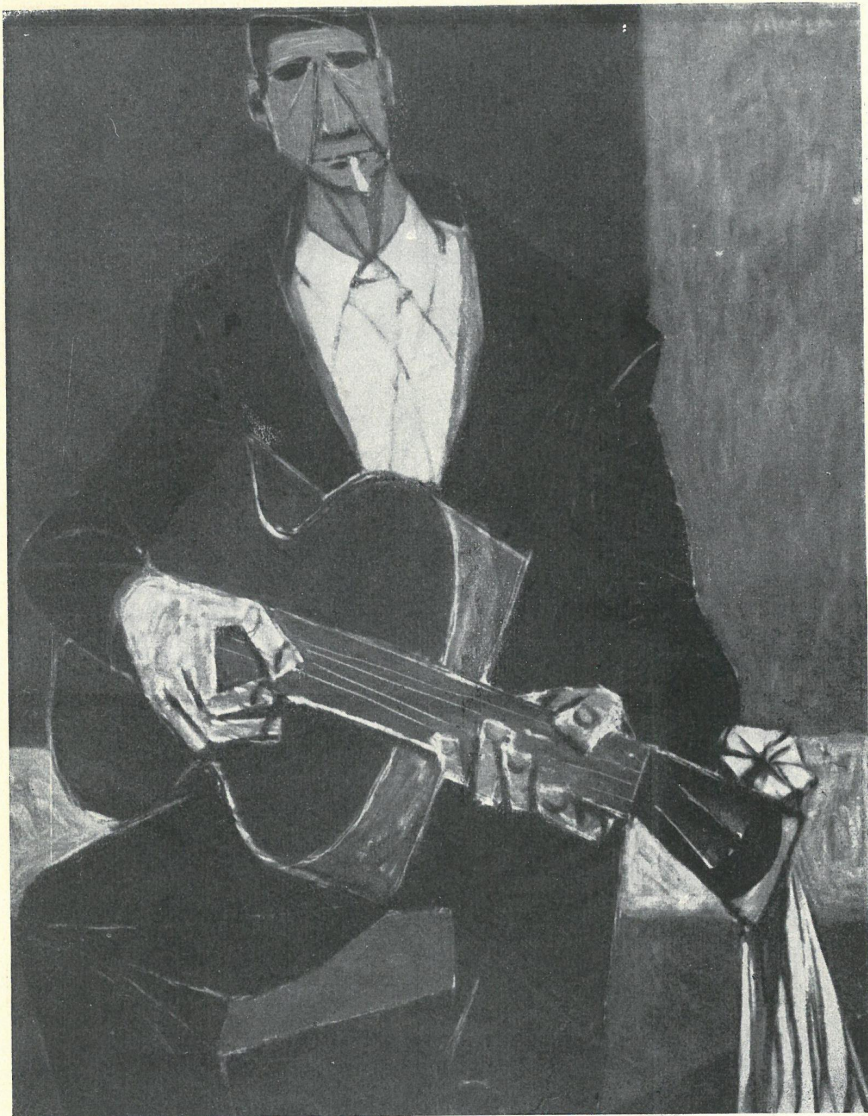


KOBIETY KUPUJĄCE RYBY, 1954

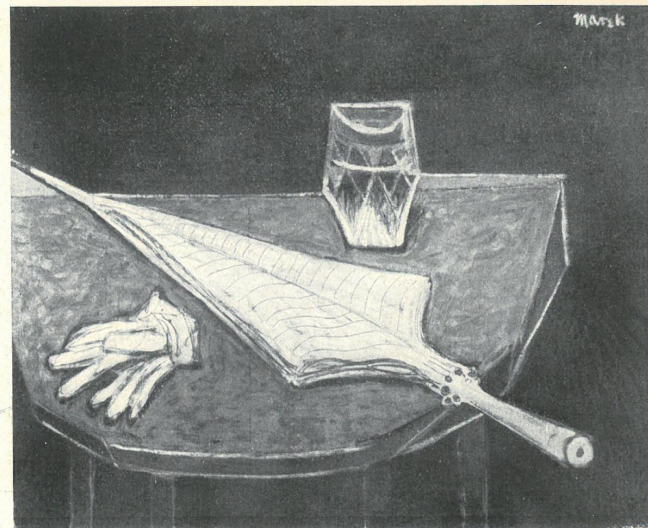


GRZYBY, 1952



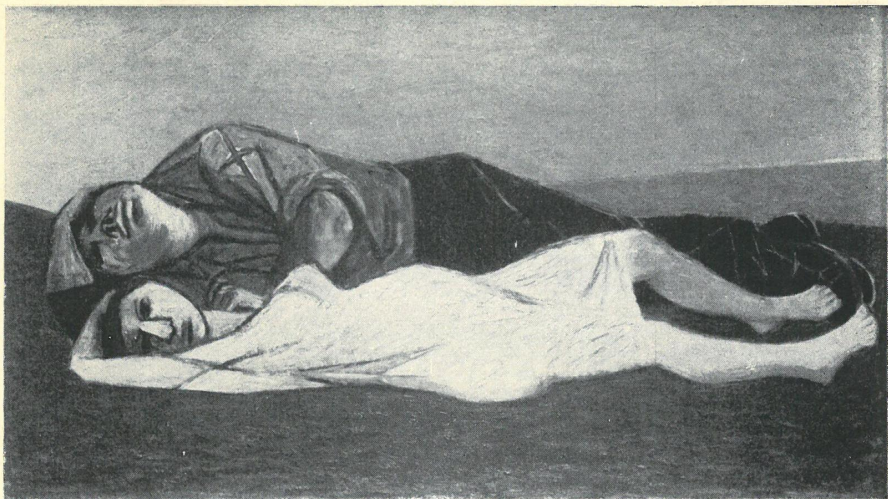


GITARZYSTA, 1954

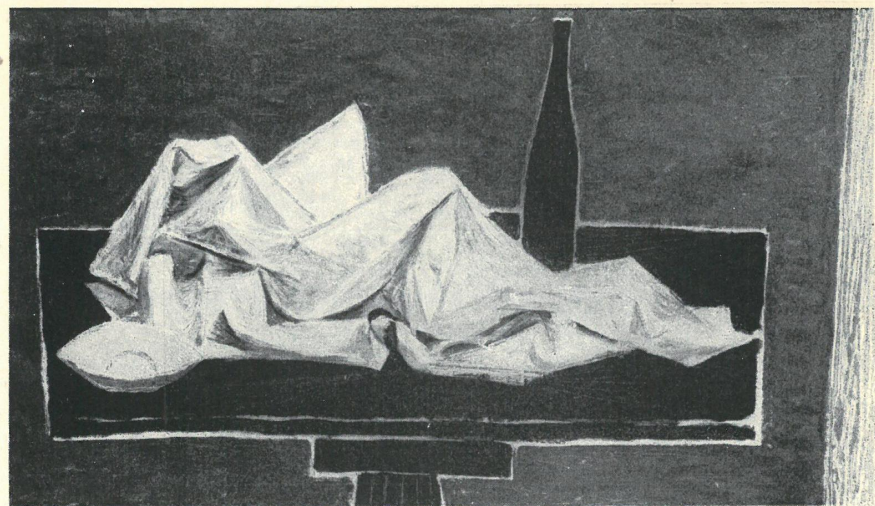


MARTWA NATURA Z PARASOLKA, 1954



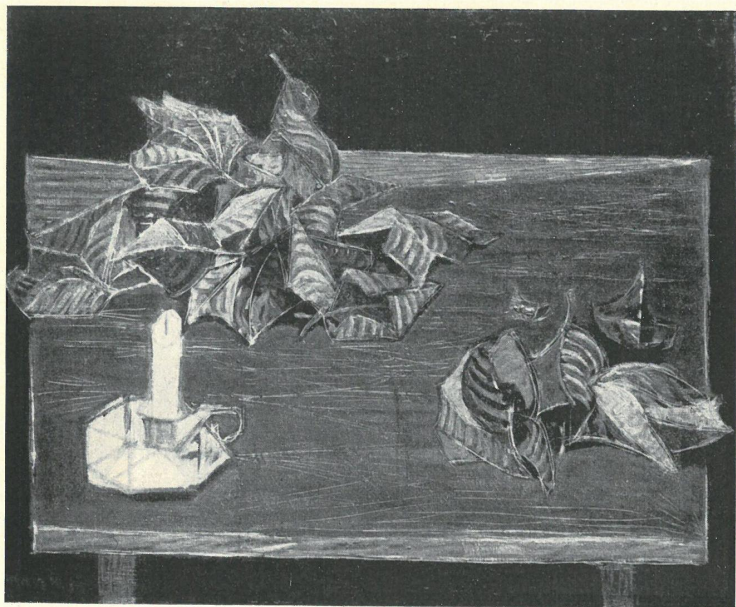


KOCHANKOWIE, 1955

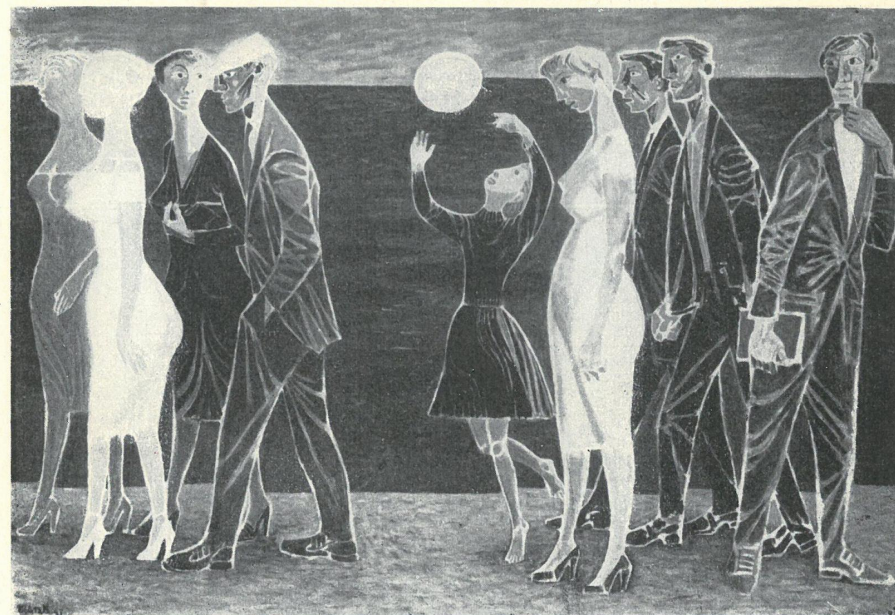


MARTWA NATURA Z BIAŁĄ DRAPERIĄ, 1955





MARTWA NATURA Z JESIENNYMI LIŚCMI, 1952



ŁUDZIE NAD MORZEM, 1957





W BURGUNDZKIEJ OBERZY, 1953



9 / 57