

2/1960zach

Tymon Niesiołowski

4111/600

Wystawa

obrazów

1960



ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

TYMON NIESIOŁOWSKI

W y s t a w a m a l a r s t w a

WARSZAWA „ZACHĘTA” PL. MAŁACHOWSKIEGO 5

PROJEKT PLAKATU: JULIAN PAŁKA
ZDJĘCIA DO KATALOGU: mgr OLGIERD GAŁDYŃSKI
PROJEKT OKŁADKI: TYMON NIESIOŁOWSKI

Po świetnym, pióra prof. Mieczysława Wallisa, wstępie do katalogu ostatniej warszawskiej wystawy Tymona Niesiołowskiego — nie jest łatwo wnieść coś nowego do interpretacji jego twórczości. Wstęp ten informuje wyczerpująco o genezie i kolejach sztuki naszego artysty, ustala daty i charakteryzuje poszczególne jej etapy, podnosi jej wartości i wreszcie określa jej cechy indywidualne. We wszystkich tych więc — najważniejszych — przecie dla zrozumienia pracy Tymona Niesiołowskiego — sprawach, zmuszony jestem odesłać czytelnika do wspomnianego katalogu. Dla podpisanego pozostał skromny margines: odnotowanie bardziej subiektywnych i osobistych myśli i uczuć, jakie nasuwa kontemplacja dzieł Tymona u człowieka, który miał nie tylko możliwość długoletniego z nimi obcowania i którego pogląd na sztukę współczesną formował się także pod wpływem tych dzieł, ale którego dzieciństwo i młodość kształtowało także to samo środowisko. A mam stałe uczucie, że to właśnie zbliża mnie szczególnie do Niesiołowskiego i pozwala zajrzeć w karty, którymi wygrywa swe artystyczne atuty.

Polska sztuka nowoczesna, sztuka XX w., rodziła się w środowisku krakowskim w czasie pierwszej wojny światowej, ale ludzie nią się interesujący we Lwowie łatwiej i szybciej chłonęli jej hasła, nie mając do zwalczania tylu dostojnych oporów, jak podwawelscy mecenas i krytycy. Przypomnę, że tutaj nauka uniwersytecka pierwsza wypowiedziała się po stronie artystycznej rewolucji. Grzmiał groźnie namiętny zwolennik wszelkich nowości w sztuce prof. Jan Bołoz Antoniewicz, prof. Władysław Kozicki pisywał przychylne recenzje z pierwszych wystaw formistów, a prof. Władysław Podlacha wlewał w nasze czaszki poglądy teoretyków kubizmu, futurizmu czy ekspresjonizmu. A wśród pierwszych koryfeuszów nowej sztuki jakże często przewijało się nazwisko Tymona Niesiołowskiego, malarza, rzeźbiarza, grafika, chwytającego niekiedy i za pióro w obronie swej sztuki. Nigdy nie mogłem i nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ówczesni młodzi o wiele bardziej świadomie budowali swą sztukę. Nie jest to zapewne gwarancją poziomu, ani trwałości zapatrywań artystycznych, ale jest zawsze odbiciem powagi i pasji oraz głębi przekonań, z jaką twórcy podejmują swą walkę. Czyżewski, Witkacy i Chwistek, Winkler i August Zamojski, Pronaszko i Niesiołowski kształtowali swe teorie, ośmieszali przeciwników, kłócili się ze sobą. I mimo, że od tego czasu przepłynęło już tyle prądów, zmienili się ludzie i nazwy koterii artystycznych — wypowiedzi formistów, pierwszych formistów, dają dotąd klucz do zrozumienia sztuki XX wieku i sensu sztuki współczesnej w Polsce. Ich nawoływania i ambicje w jednym tylko punkcie nie doczekały się kontynuacji i spełnienia: nikt już po nich nie podjął śmiałego hasła stworzenia własnej, polskiej odmiany sztuki nowoczesnej, nikt poza Strzemińskim.

Różne były losy twórczości formistów. Dość wspomnieć dzieje Czyżewskiego, Pro-naszki czy Zamoyskiego. Wydaje mi się, że Tymon Niesiołowski najkonsekwentniej realizuje założenia, które uformował w swej burzliwej walce młodości. Nie znaczy to, aby sztuka jego skostniała, ale kolejne jej stadia nawarstwiają się bez wstrząsów i chwiejności na podstawy, które wypracował już w swej młodości. Solidne więc to były fundamenty. Napór doznaniowego koloryzmu lat trzydziestych ani hasła sztuki bezprzedmiotowej nie spowodowały większych oscylacji w jego dziełach, jakkolwiek nie omieszkiał korzystać z niektórych ich osiągnięć.

Jakaż to więc jest sztuka? „Wpatrywać się w życie barw i światła w naturze, ale nie malować z natury... — pisał Chwistek w Głosie Plastyków w r. 1935. — Szczera, bezpośrednia twórczość usprawiedliwia wszystko, nie wiem jaką literaturę i anegdotę, bo wtedy jest to anegdota bawiących się ze sobą kształtów.” Niesiołowskiemu potrzebna jest natura, a raczej potrzebne są emocje z niej bezpośrednio czerpane: rozechwiane płatki i liście kwiatów, smukłe kształty wazonów, barwne wzorzyste draperie i przede wszystkim piękno nagiego dziewczęcego ciała, nawet anegdota i akcje — pajace i żonglerzy cyrkowi, muzycy miotający się w orkiestrach. Ale to tylko punkt zaczepienia (pretekst, jak mówi sam Tymon) dla właściwej twórczości. Mógłby on powtórzyć bez zmian znane słowa Matisse'a: „Nie potrafię wiernie kopiować natury, ponieważ odczuwam nieodparty przymus jej interpretowania i podporządkowania mojego obrazu — mojemu duchowi.”

Najgłębszy sens obrazu i jego wyraz nie polega np. na odtworzeniu namiętności na twarzy człowieka, ani nie wyraża się przez jego gwałtowne gesty. Ekspresję dzieła uzyskuje Niesiołowski przez układ całości. Przemawia poprzez miejsce, jakie przeznacza postaciom ludzkim i przedmiotom, poprzez otaczającą je płaską przestrzeń, poprzez wzajemne proporcje wszystkich tych elementów — przy czym każdy szczegół odgrywa swą rolę, jak aktor w dobrze reżyserowanej sztuce teatralnej albo, lepiej, jak każdy dźwięk w utworze muzycznym. „Kompozycja — mówił Matisse — jest sztuką układania w sposób dekoracyjny różnych elementów, będących do dyspozycji artysty dla wyrażenia jego odczuć. W obrazie każdy fragment musi być widoczny i powinien odgrywać wyznaczoną mu rolę, czy to główną, czy drugorzędną.” W sposób dekoracyjny! Otóż to jest także dla Niesiołowskiego rzeczą zasadniczej wagi. Dlatego nie pozwala naturze narzucać sobie przypadkowych doznań, jak to czynił impresjonista, ani nie piętrzy zgrzytliwych dysonansów formy czy barwy dla wywołania ekspresjonistycznego krzyku — ale układa formy i przekształca sylwetę przedmiotów, naginając je do potrzeby wypełnienia płaszczyzny obrazu w sposób dekoracyjnie piękny. Powtarzając wielokrotnie nieraz sam temat czy raczej motyw, eksperymentuje niezmordowanie w zakresie systemów dekoracyjnego podziału płaszczyzny obrazu — ale nie wedle przyjętych z góry modułów matematycznych, tylko kierując się emocjonalną wartością każdej formy. Dlatego właśnie — jak sędzę — Niesiołowski posługuje się z reguły kształtami czerpanymi ze świata realnego. Dzieła jego przez to stają się nie tylko bardziej czytelne dla widza, ale ekspresja ich staje się bardziej zrozumiała i bliska. Ciała i kwiaty wyrastają tak samo jak w naturze, ale nabierają właściwego sensu zależnie od miejsca w danej kompozycji, od stosunku do całego układu obrazu — wtapiają się w jedność artystyczną wyższego rzędu, jakim jest powietrzchnia płótna.

Od czasu Gauguina i grupy Nabis, od czasów fauvistów, jednym z najcharakterystyczniejszych sposobów wydzielenia obrazu z przypadkowości form natury stało

się sprowadzanie kształtów przedstawianych do płaszczyzny obrazu. Wśród formistów zalecał zdecydowanie takie zabiegi Witkacy w swych szkicach estetycznych. „Dążenie do płaskości” uważał on za jedną z głównych zdobyczy sztuki nowoczesnej. „Nowe formy w malarstwie — pisał on — to kompozycja form sylwetkowych w danej zamkniętej przestrzeni.” Tymon był i jest wierny takim wezwaniom. Jego zmysł dekoracyjny każe mu zasadniczo każdy kształt, obwieziony grubym, giętym i pięknym w swej płynności konturem, traktować jako formę płaską, jako sylwetę wypełnioną jednolitym w zasadzie kolorem. Siatka konturów tworzy rusztowanie kompozycji, a zdecydowane plamy barwne wypełniają kontury, układając się w płaskie dekoracyjne zespoły poddane dyscyplinie ram obrazu. Unika on światłocieniowej iluzyjności, modelunku, który psułyby dekoracyjne założenia jego sztuki. Nawet rzeźby Tymona unikają gry światła i cieni, działając masą, charakterem powierzchni i jasnymi konturami sylwetki. Istnieją jednak bardzo ciekawe wyjątki od tej zasady. Niekiedy z płaskiego tła wyrastają nagle wyraźnie, choć dyskretnie modulowane formy: konchy piersi dziewczęcych, wyraziste nosy i szczęki kłownów, to znów lśniące wypukłości szklanych pucharów i flakonów. Tymon czyni te odstępstwa zupełnie świadomie. Już w swym wstępie do katalogu z r. 1910 wspomina o konieczności stosowania „reliefizmu” w niektórych wypadkach, za co został wówczas zbesztany przez Witkacego. Gdy przypatrzymy się kiedy to Niesiołowski odstępuje od swej płaskiej formy — sens „reliefizmu” staje się jasny i wytłumaczalny. Zasada przecie dzieła nie jest płaska stylizacja sama dla siebie (jak to bywało w dobie secesji), ale wyrażenie indywidualnych emocji, kształtowanie świata przedmiotów wedle własnych potrzeb. Stąd zrozumiała jest niekiedy konieczność stworzenia plastycznej, trójwymiarowej dominanty kompozycji. Wyrasta ona z płaskiego świata obrazu i opanowuje go, jak wzgórze wznoszące się nad równiną. Łagodne środki, jakimi modeluje swe dominanty Niesiołowski, nie niszczą jedności kompozycyjnej obrazu — podnoszą jedynie siłę jego ekspresji.

Sztuka dzisiejsza, nie tylko plastyczna, ma opinię „czarnej sztuki”; nuża się w pesymizmie, pławi się niekiedy w ekscesach najskryciej ukrywanych, zwierzęcych zakamarków podświadomości albo znów w nieludzkich obrazach zmechanizowanej cywilizacji współczesnej. Humor dzisiejszy przypomina rechotanie przeżalonego hysteryka, a piękna szuka się w coraz wzrastających podniętach ogłuszającego rytmu, w starciach potwornych kontrastów, gwałtownych dysonansach... Oczywiście istnieją wszelkie obiektywne powody, dla których tak właśnie wyraża się sztuka XX wieku. Tym niemniej z radością można rzec: chciwie szukamy rzadkich oaz spokoju i zrównoważenia, wyrozumiałego uśmiechu i nieprzedawnionego poczucia zdyscyplinowanego piękna. Dla mnie sztuka Tymona jest właśnie taką przystanią, tym cenniejszą, że urządzoną z współczesnym komfortem, w niczym nie przypominającą prymitywu „dawnych, dobrych czasów”. Jego zamysleni i uśmiechnięci pajace są całkiem różni od tragicznych kłownów Rouaulta, jego martwe natury nie więdną tak dramatycznie, jak np. w obrazach Buffeta, a akty tylko smukłością kształtów nasuwają na myśl postacie Archipenki, Campendonka czy Modiglianego. Zestawienia te oczywiście nie wartościują, tylko wskazują na odmienność nastroju twórczości Niesiołowskiego. Piękno kobiety i kwiatu, piękno dekoracyjnego układu, wężowe piękno linii konturowych i rytmicznie pulsujących barwnych ornamentów jego draperii, mimo zupełnie nowoczesnych ujęć i zestawień — tkwią mocno w tradycji europejskiego poczucia kształtu i har-

monii. Jest dla mnie coś pocieszającego i krzepiącego w tym, że jeden z twórców nowoczesnej sztuki polskiej tak mocno stoi na gruncie, z którego wyrosła cała nasza kultura europejska i polska. Swych ludzi pozbawia on jakiegokolwiek wad fizycznych i obmywa z rysów jakiegokolwiek brutalności, jaką życie mogłoby osadzić na ich twarzach i postaciach. Spokój i rozwaga, estetyczne i etyczne hamulce, stojące u podstaw jego transpozycji życia w dekoracyjne zespoły form — to potężny zastrzyk optymizmu, a dyskretny humor przebijający poprzez szereg jego kompozycji i przedstawień szczególnie blisko przypomina mi nastrój naszego rodzinnego miasta, jego życzliwość dla ludzi i rzeczy i wiarę „nil desperandum”, póki można jeszcze kształtować i ukształtować człowieka i jego otoczenie wedle czystych zasad piękna.

Ksawery Piwocki

SPIS PRAC

1. Malarz i modelka, 1957, olej, 65 × 81
2. Martwa natura z rzeźbą, 1957, olej, 65 × 50
3. Arlekin, 1958, olej 62 × 50
4. Modelka, 1958, olej, 54 × 65
5. Półakt, 1958, olej, 55 × 45
6. Koncert pierrota na flecie, 1958, olej, 92 × 73
7. Dziewczyna z kwiatem, 1958, olej, 81 × 60
8. Półakt siedzący, 1958, olej, 65 × 54
9. Malarz i modelka, 1958, olej, 60 × 73
10. Nad morzem, 1958, olej, 54 × 65
11. Martwa natura z paletą, 1958, olej, 66 × 73
12. Portret mężczyzny, 1958, olej, 66 × 54
13. Martwa natura z księżycem, 1958, olej, 81 × 60
14. Głowa cyrkowca, 1959, olej, 45 × 38
15. Włóczęga, 1959, olej, 73 × 50
16. Dziewczyna w popielatej sukience, 1959, olej, 65 × 50
17. Naga dziewczyna leżąca, 1959, olej, 60 × 73
18. Dziewczyna w czarnej sukience, 1959, olej, 65 × 50
19. Antygona, 1959, olej, 65 × 50
20. Po kąpiel, 1959, olej, 65 × 54
21. Przed lustrem, 1959, olej, 50 × 65
22. Dziewczynka w zielonej sukience, 1959, olej, 73 × 50
23. Przed białą firanką, 1959, olej, 81 × 60
24. Koncert dzieci, 1959, olej, 73 × 65
25. Klown przed lustrem, 1959, olej, 65 × 45
26. Półakt młodej dziewczyny, 1959, olej, 65 × 54
27. Martwa natura z butelką, 1959, olej, 60 × 73
28. Antygona, 1959, olej, 73 × 60
29. Akt leżący, 1959, olej, 60 × 73
30. Portret młodej dziewczyny, 1959, olej, 65 × 50
31. Martwa natura, 1959, olej, 54 × 73
32. Półakt na białym tle, 1959, olej, 73 × 60
33. Akt leżący, 1959, olej, 65 × 75
34. Kompozycja, 1959, olej, 81 × 60
35. Akt leżący z żółtym szalem, 1959, olej, 60 × 81
36. Grażyna, 1959, olej, 73 × 60
37. Tors i kwiaty, 1959, olej, 81 × 60
38. Chłopiec na drewnianym koniku, 1959, olej, 81 × 60
39. Modelka w pracowni, 1959, olej, 81 × 65
40. Dziewczyna z kwiatami, 1959, olej, 81 × 65
41. Cyrkowiec, 1959, olej, 81 × 65
42. Cyrkowiec grający na harmonii, 1959, olej, 92 × 83

43. Cyrkowiec — żongler, 1959, olej, 92 × 73
44. Akt młodej dziewczyny, 1959, olej, 92 × 73
45. Dziewczyna w balowej sukni, 1959, olej, 92 × 73
46. Akt niebieski, 1959, olej, 73 × 60
47. Dziewczyna przed kąpielą, 1959, olej, 65 × 50
48. Przyjaciele, 1960, olej, 73 × 60
49. Macierzyństwo, 1960, olej, 81 × 65
50. Portret fikcyjny, 1960, olej, 73 × 60
51. Cyrkowiec, 1960, olej, 73 × 65

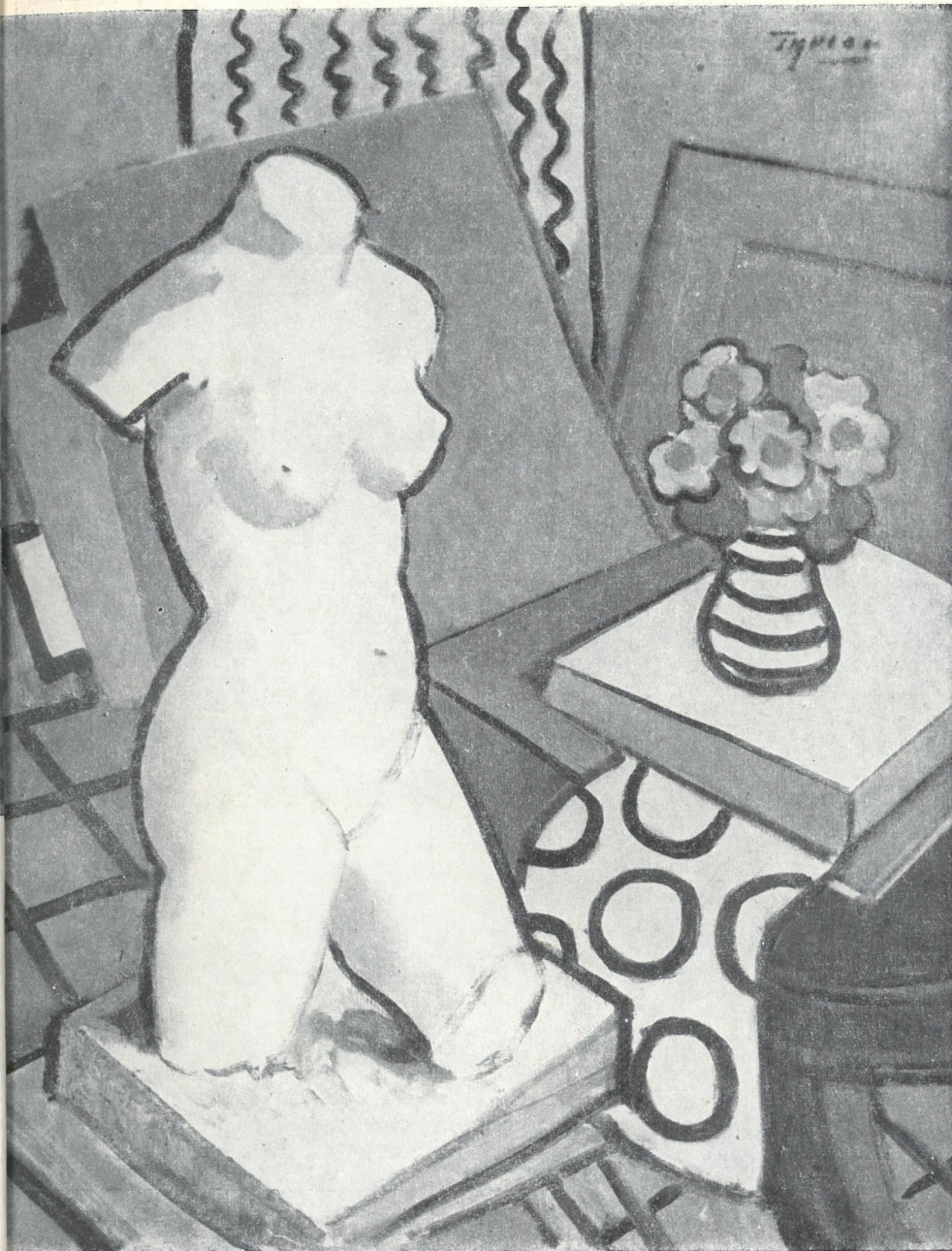
ILUSTRACJE



DZIEWCZYŃKA W ZIELONEJ SUKIENCIE, 1959



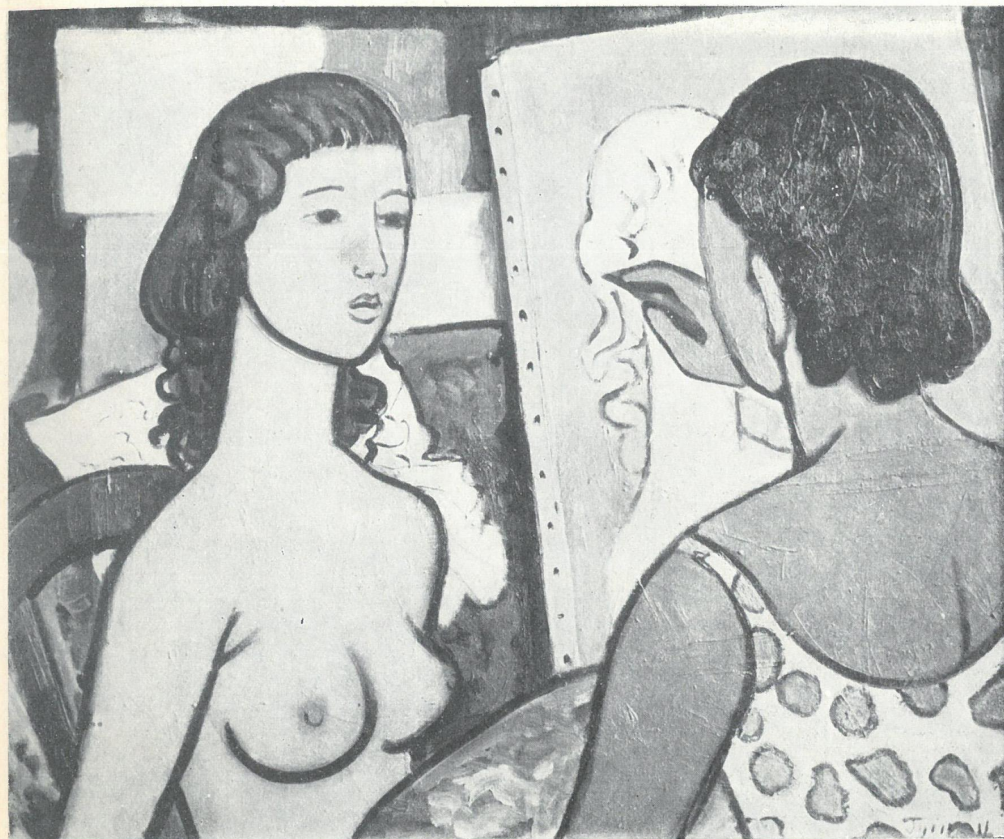
MALARZ I MODELKA, 1957



MARTWA NATURA Z RZEZBA, 1957



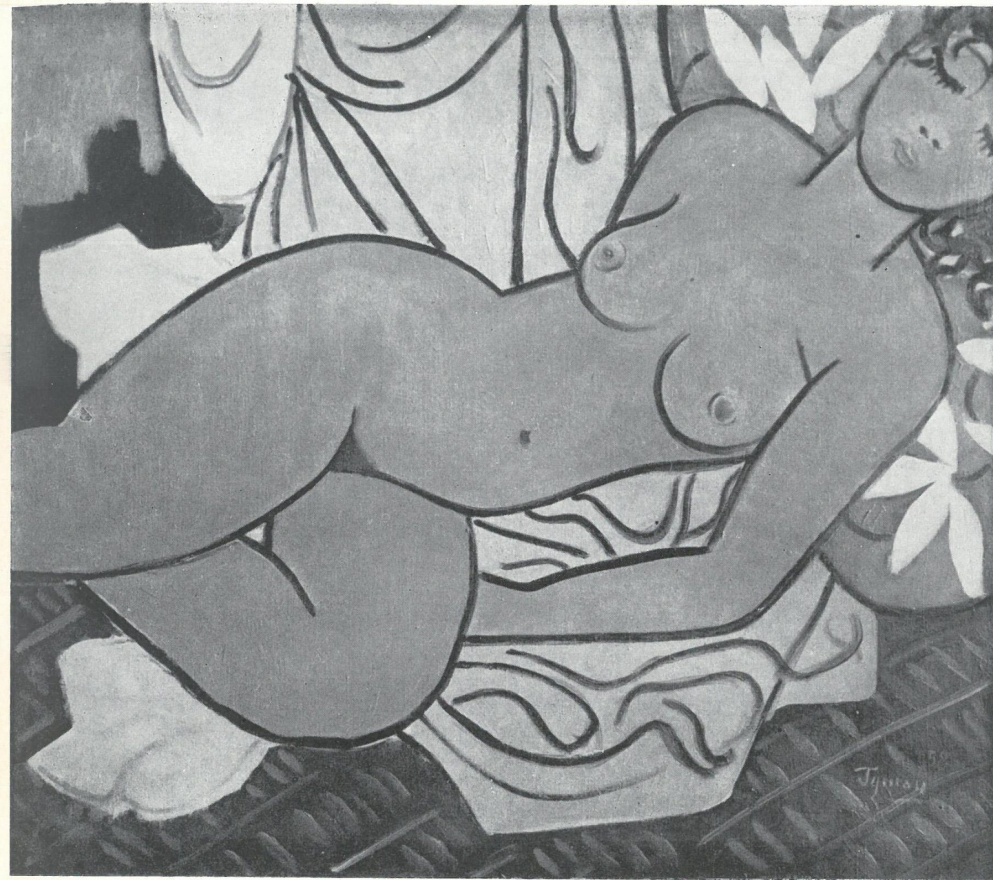
ARLEKIN, 1958



MODELKA, 1958



CHŁOPIEC NA DREWNIANYM KONIKU, 1959



AKT LEŻĄCY, 1958



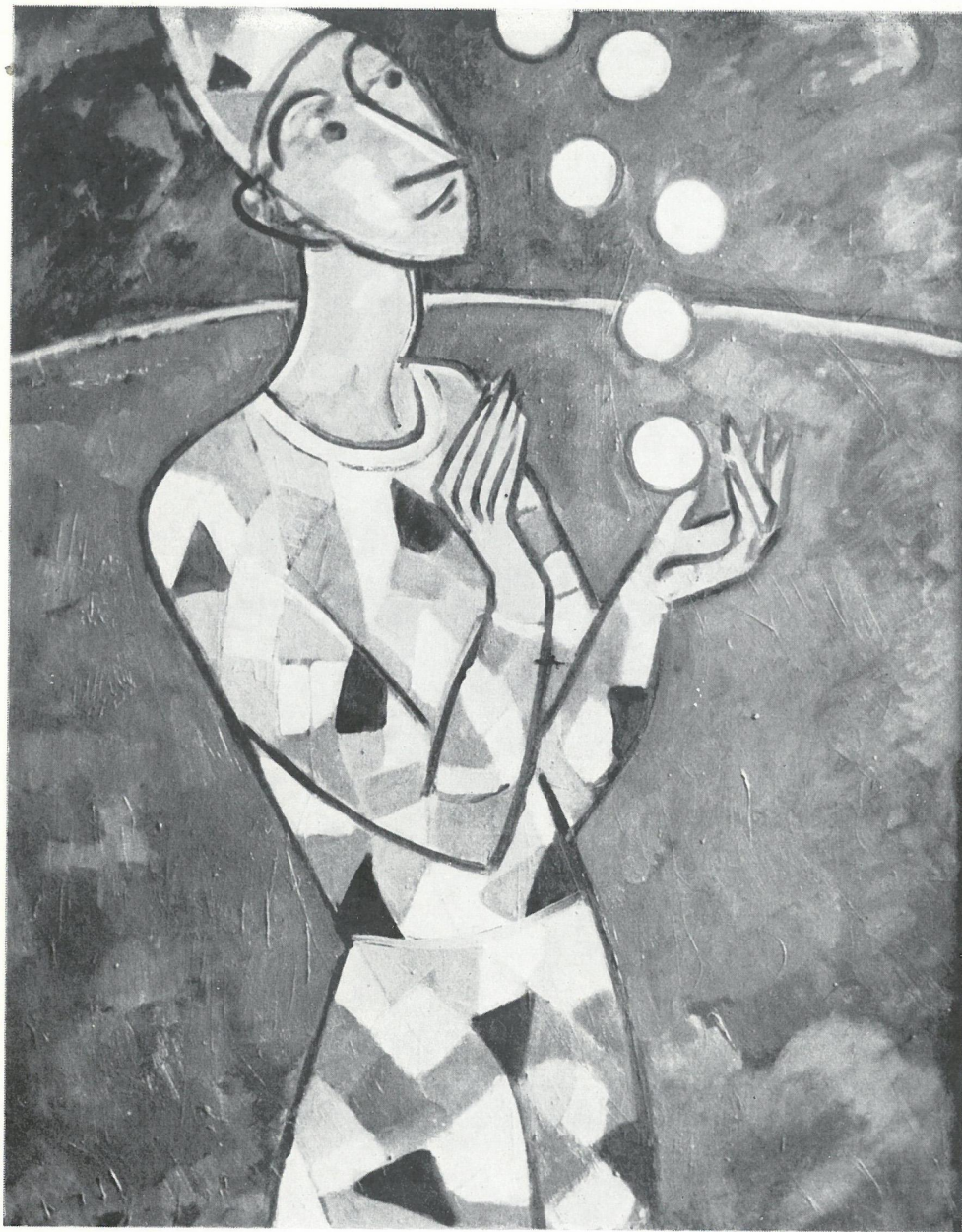
PÓŁAKT, 1958



KONCERT PIERROTA NA FLECIĘ, 1958



DZIEWCZYNA Z KWIATEM, 1958



CYRKOWIEC-ZĄGLER, 1959

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej — Warszawa.
Zam. nr 133/60. C-61.

