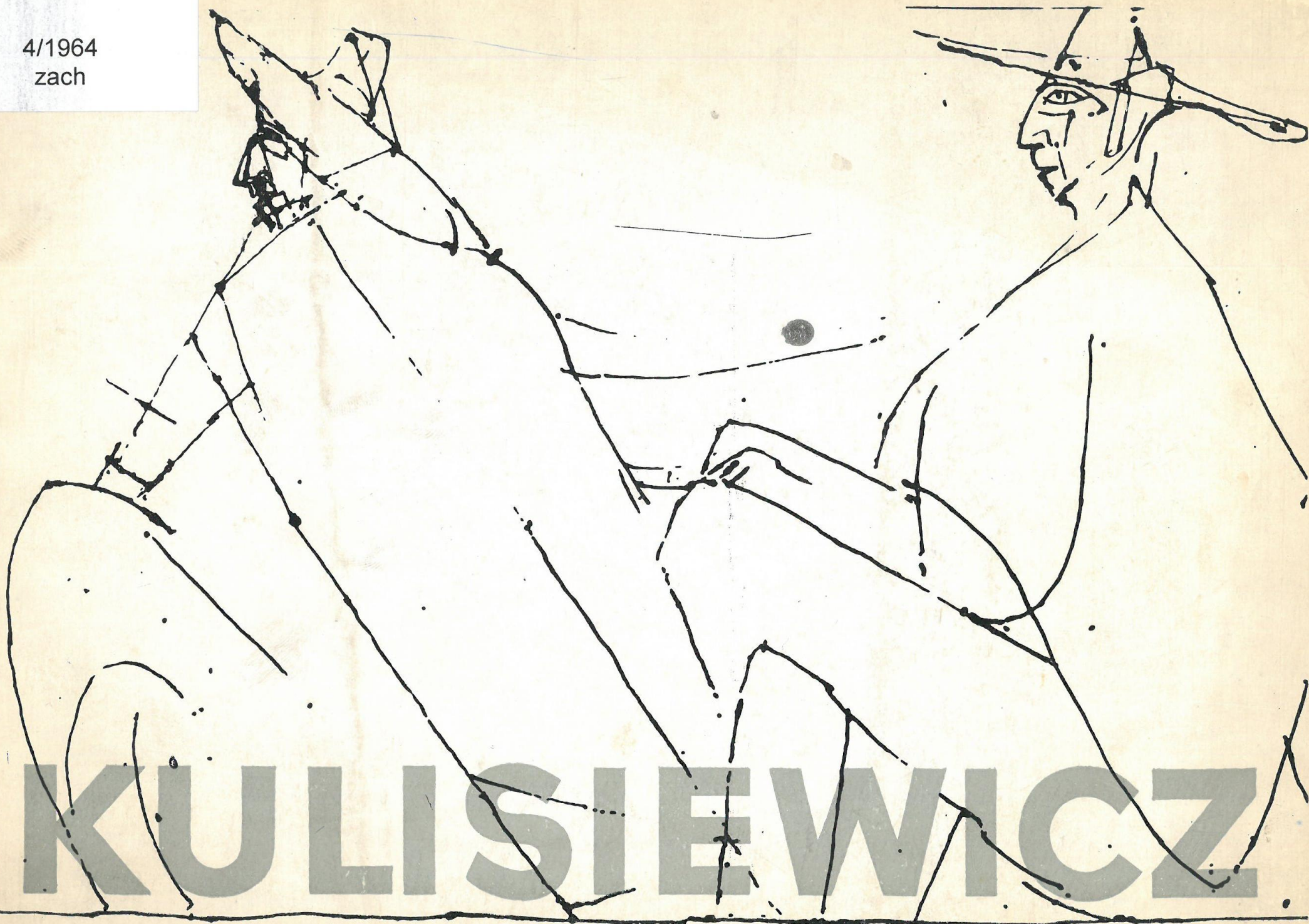


4/1964
zach



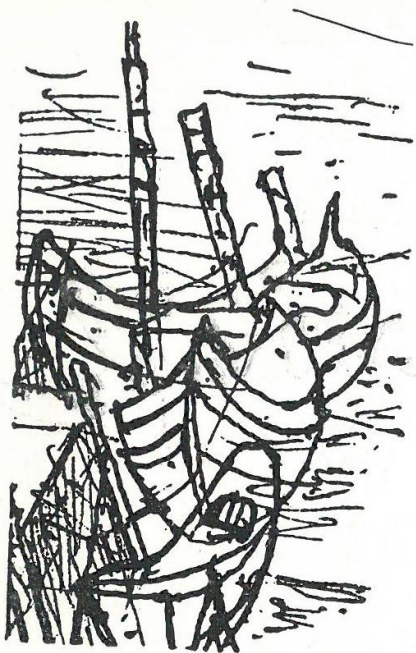
KULISIEWICZ

4/64

Tadeusz Kulbisiiewicz

wystawa prac

marzec 1964



Projekt ekspozycji: Józef Mroszczak

Projekt plakatu: Henryk Tomaszewski

Redakcja katalogu: Barbara Mitschein (CBWA)

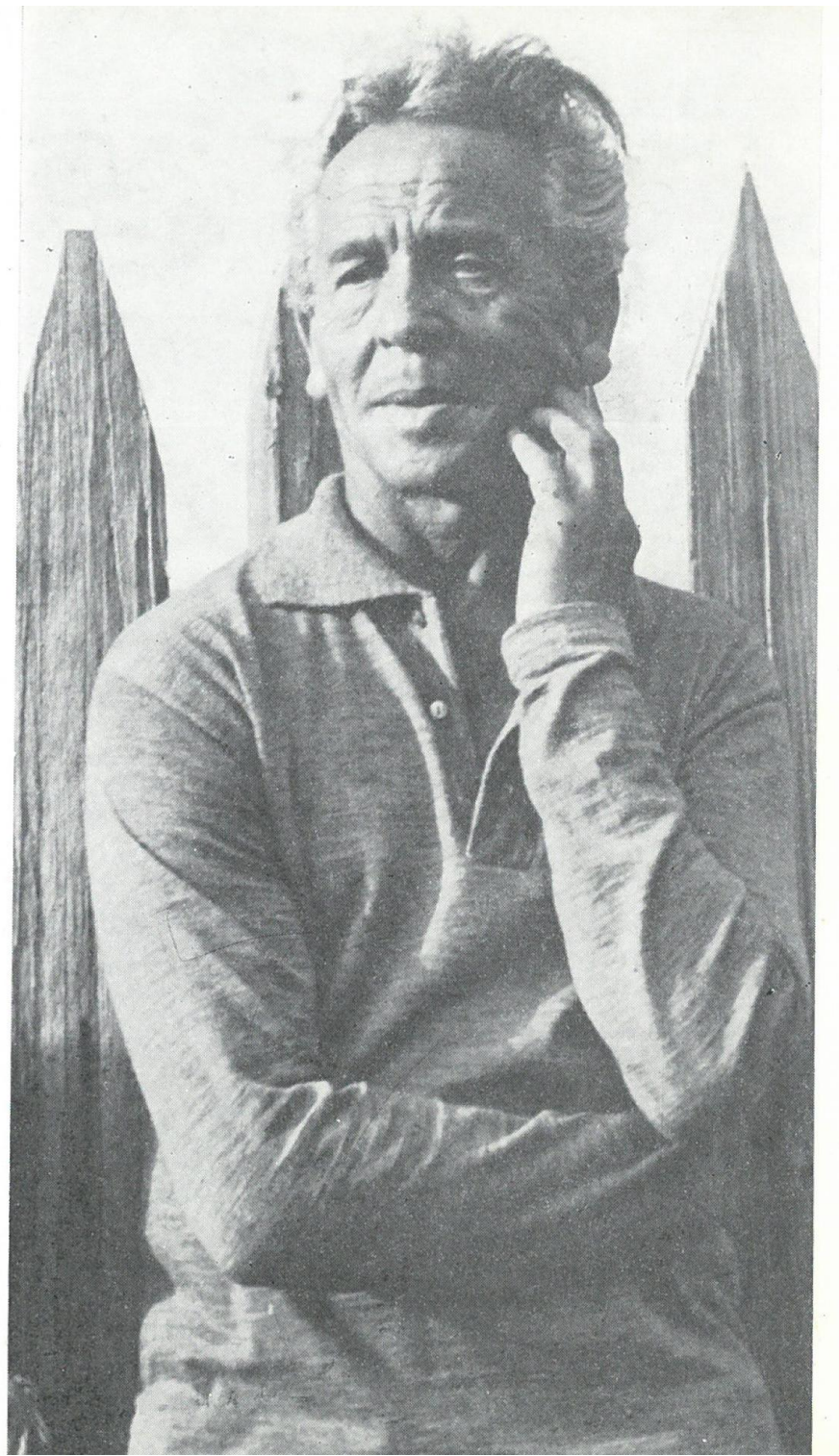
Układ graficzny katalogu: Stefan Bernaciński

Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

Zdjęcia do katalogu: Stefan Deptuszewski, J. B. Dorys, Ewa Kozłowska-Tomczyk, Leonard Sempoliński

Fotografia autora: Marek Holzman

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej. Zam. 91/64. 2000. Z-63. Cena zł 4.—



Związek Polskich Artystów Plastyków
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

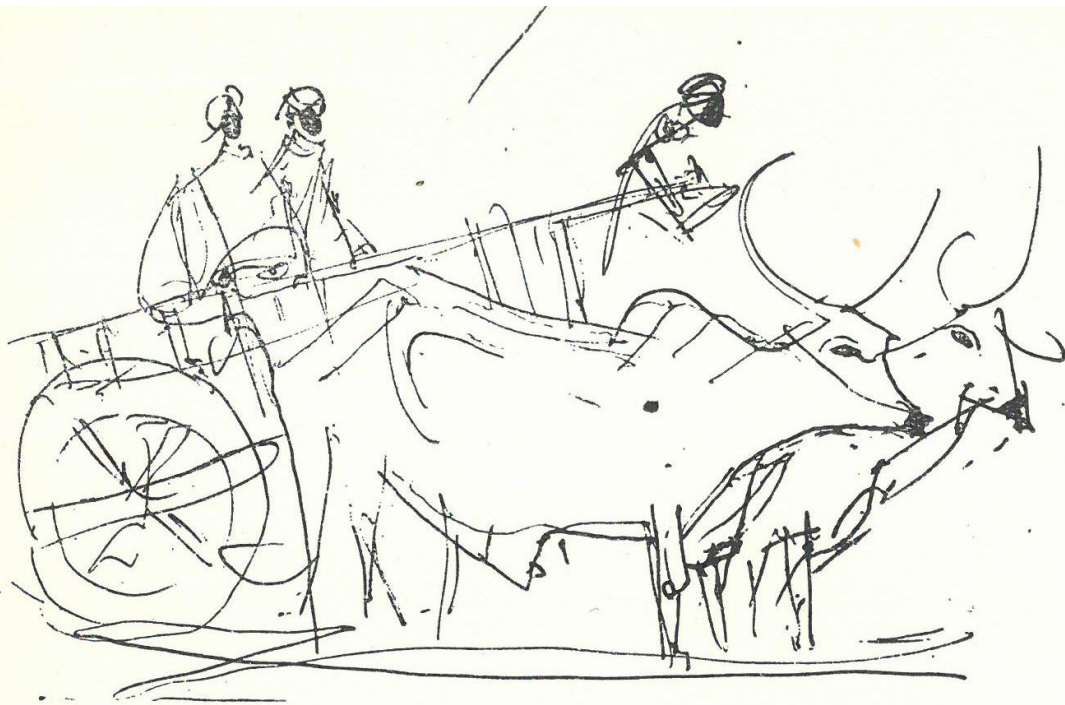
Warszawa · Zachęta · Plac Małachowskiego 3

Tadeusz Kulisiewicz

Ur. 13 listopada 1899 w Kaliszu. Studia artystyczne w Szkole Sztuk Dekoracyjnych w Poznaniu (1922) i w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach prof. prof. W. Skoczylasa i M. Kotarbińskiego (1923—1929). Od 1926 członek Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”, uczestniczył w wystawach tej grupy. Od 1930 bierze udział we wszystkich ważniejszych wystawach w Polsce oraz w wystawach sztuki polskiej za granicą. Odbył szereg podróży, m.in. do Belgii, Brazylii, Chin, Czechosłowacji, Francji, Holandii, Indii, Meksyku, Niemiec, Włoch i ZSRR. Podróże te stały się tematem licznych cykli rysunkowych, ale motywem który najczęściej pojawia się w jego twórczości jest Szlembark, mała górська miejscowość pokazana po raz pierwszy w cyklu graficznym z 1931 r.

Wystawy indywidualne w kraju: Warszawa 1930, 1932, 1936; Łódź 1937; Warszawa 1947, 1948, 1952, 1953, 1958. Wystawy indywidualne za granicą: Praga, Rzym, Mediolan, Wiedeń, Paryż, Bruksela, Antwerpia, Haga, Amsterdam,

Rotterdam 1951; Londyn, Oslo, Sztokholm 1953; Monachium, Norymberga, Worpswede 1955; Berlin 1955, 1956; Lyon 1956; Meksyk 1957, 1959; Moskwa 1958 (w ramach Międzynarodowej Wystawy Sztuki Krajów Socjalistycznych); New Delhi, Wenecja 1961; Rio de Janeiro, Sao Paulo, Cagliari 1962. Bierze udział w wystawach międzynarodowych otrzymując szereg nagród, m.in. Nagrodę UNESCO na XXVII Biennale w Wenecji, 1954; I nagrodę w dziale rysunków na VI Biennale Sztuki w Sao Paulo, 1961. Nagrody i odznaczenia, m. in. 1937 — nagroda m. Łodzi, 1949 — nagroda m. Warszawy, order Sztandar Pracy II klasy; 1952 — Nagroda Państwowa I-go stopnia; 1955 — Nagroda Państwowa I-go stopnia, order Sztandar Pracy I klasy; 1961 — nagroda I-go stopnia na Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku z cyklu „Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL”. Od 1946 r. jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prace w zbiorach muzeów w Polsce oraz w licznych kolekcjach muzealnych i prywatnych za granicą.



Pierwsza zbiorowa wystawa prac Tadeusza Kulisiewicza miała miejsce wiosną 1930 roku w Warszawie w Salonie Garlińskiego. Cyklem dwunastu drzeworytów „Szlembark” trzydziestoletni artysta określił swoją pozycję — jako człowiek i jako twórca — w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości ani co do postawy — żarliwie szukającej własnej formuły na określenie losu ludzkiego uwikłanego w odwieczne struktury wspólnego bytowania, ani co do klasy sztuki — zespalającej w jedno: jasną precyzję świadomości wybieranych środków i niewyczerpywalną czułość kształtowanej za ich pośrednictwem materii.

Ale myślę, że „Szlembark” Kulisiewicza to było nie tylko to: decydująca, wyjściowa data w życiorysie wielkiego artysty. Myślę, że była to również jedna z charakterystycznych, przełomowych dat w procesie rozwojowym sztuki polskiej: data rozgraniczająca złudzenia i propozycje pierwszego międzywojennego dziesięciolecia od tego wszystkiego, co miało nastąpić później. Jakże złudzenia i jakie propozycje?

Nadzieję na stworzenie nowego stylu „na miarę gotyku”, stylu budowanego na uczuciach „radości i entuzjazmu”, który zwiastowali formiści, a który po załamaniu się ich ruchu zdążył przerodzić się we wtórnej fali pseudostylowych pastiszów i naśladownictw w powierzchowną, dekoracyjną manierę. Nadzieję na „nową organizację formalną zjawisk codziennego życia”, którą głosił „Blok kubistów, suprematystów i konstruktywistów”, a która nie była w stanie przełamać milczącej zмовы innego bloku — bloku filisterskich nawyków, nacjonalistycznych resentymentów i mocarstwowych ciągów — nie rezygnującego bynajmniej z bliskich mu środków plastycznego wyrazu.

I jeżeli po roku 1930, w warunkach pokryzysowego marazmu, masowego bezrobocia w przemyśle i wśród inteligencji, strajków chłopskich, narastającego zagrożenia faszyzacją i wojną, zrodziła się potrzeba sztuki naprawdę i n n e j: sztuki protestu, buntu, działania, sztuki rewolucyjnej nie tylko w sztuce, ale we wszystkich dziedzinach, to Kulisiewicz był pierwszym, który z taką właśnie sztuką — w pełni określoną

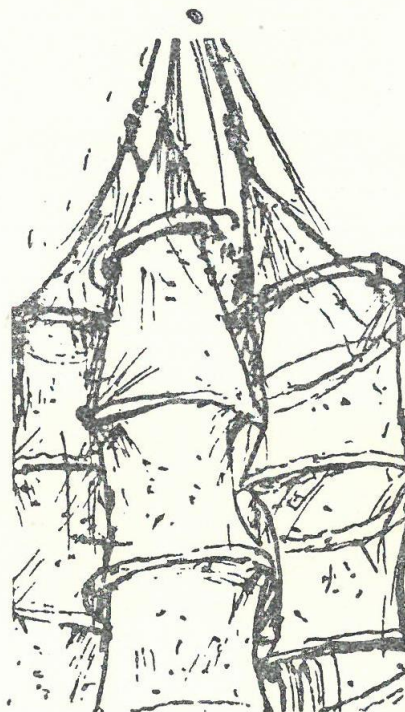
i w pełni jednoznaczna — u nas występował. Stąd jego łączność z generacją, którą wiekiem i momentem debiutu o lat kilka czy kilkanaście wyprzedzał, generacją „grupy krakowskiej”, „Artesu”, „Czapki Frygijskiej”, grup młodych artystów rozpoczynających swą działalność już w czasie okupacji.

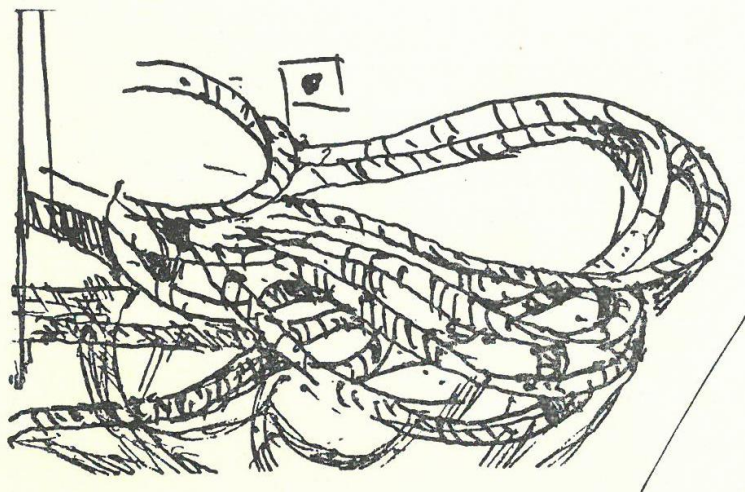
Piszę — z generacją, co nie zawsze znaczy — z orientacją. Orientacji takich — orientacji w sensie artystycznym, bo podłoże socjologiczne zjawiska było wspólne, orientacji często antagonistycznych, jakże często zmiennych, konflikto- wych, nieustabilizowanych, rozróżnić by można co najmniej kilka. W epoce, która zaczynała się rokiem 1930, do wszystkiego trzeba było docierać na nowo, wszystko na nowo rozpoznać, zważyć, przewartościować. Kierunki takie jak impresjonizm i postimpresjonizm, abstrakcjonizm i kubizm, ekspresjonizm i realizm, dada i odczytany po raz pierwszy w swej problematyce malarskiej surrealizm — stawały się na nowo i wszystkie inaczej aktualne. Nic tu nie było gotowego, do wszystkiego trzeba było dochodzić własnym tylko wysiłkiem, wszystkiego na własne tylko ryzyko doświadczać.

Że droga będzie długa, pełna zaskoczeń, zawikłań, niespodzianek, że nie dla wszystkich skończy się ona zwycięstwem — któż o tym mógł wtedy wiedzieć, kto mógł się tego domyślać. Wiadomo było tylko jedno — że jest ona znowu i raz jeszcze otwarta, że wymagać będzie natychmiastowej i stałej gotowości, stałego trudu, stałego wysiłku, że nie będzie się na niej odpoczywać.

2

W roku 1936 zbiorowa wystawa Tadeusza Kulisiewicza w IPSie zgromadziła 58 drzeworytów z lat 1929—36 i 99 rysunków z lat 1934—35. Obok 12 drzeworytów z teki „Szlem-bark” było tam 8 drzeworytów z cyklu „Bacówka”, nad którym Kulisiewicz pracował w latach 1932—33, 5 drzeworytów z roku 1934 składających się na cykl „Metody”, 15 drzeworytów z cyklu „Wieś w Gorcach” z lat 1935—36 i jeszcze 18 luźnych plansz drzeworytniczych z lat 1933—36. Uparte kształtowanie graficznego mistrzostwa, stałe przeo-





brażanie i wzbogacanie czarno-białej materii, łagodzenie ostrości cięcia na rzecz zmiennych i nieuchwytnych szaro-srebrzystych malarskich modulacji, upraszczanie środków ekspresji w imię jednolitości lirycznego czy epickiego nastroju — wszystko to mówiło nie tylko o rosnących z każdym cyklem osiągnięciach, ale i o otwierających się z każdym — nowych perspektywach, nowych możliwościach. Któż mógł wtedy pomyśleć, że patrzy na ostatnie drzeworyty wycięte przez Kulisiewicza, że to, co najpierw określiło, a potem tak wszechstronnie umocniło jego pozycję jako artysty, on sam zaliczył już do niepowracalnej przeszłości.

Decyzja ta, która tak wielu potem i tak długo jeszcze myliła, dziś, z perspektywy dalszych lat prawie trzydziestu, ukazuje nam całe swoje, jakże w gruncie rzeczy proste znaczenie: Kulisiewicz nie chciał być mistrzem, chciał być twórcą, nie chciał więzić się we własnej zdobytej już i wszechstronnie doświadczonej doskonałości, ale chciał zdobywać doskonałości inne, nowe, równie nieoczekiwane dla niego samego, jak dla tych, którzy na sztukę jego liczyli.

Odrodzenie nowoczesnego drzeworytu, które dokonało się pod wysokim patronatem Gauguina i Muncha i stało się jednym z istotnych tytułów do sławy francuskiego fowizmu, niemieckiego ekspresjonizmu, rosyjskiej grafiki rewolucyjnej, u nas zaś — wielu artystów związanych z kręgiem formizmu, niosło za sobą istotne niebezpieczeństwo: wąskiej, wysoko kwalifikowanej specjalizacji, która zawsze w końcu staje się wrogiem prawdziwej swobodnej twórczości.

Kulisiewicz — jeden z ostatnich rzeczywistych twórców tamtej epoki dwudziestowiecznego drzeworytu, był zarazem pierwszym, który umiał odczuć, że ma się ona ku końcowi, że jej główny atut: atut powielania staje się niewspółmierny ze współczesnymi potrzebami najszerszej obrazowej komunikacji. Wnioski, jakie z tej przesłanki wyprowadził i jakie wyprowadza dalej, stały się cechą i siłą całej jego późniejszej twórczości.

W sytuacji, o której mowa, możliwe były dwie drogi: albo — zachowując warsztat graficzny wyjść poza grafikę jako funkcję powszechnego komunikowania myśli i wzruszeń, i prze-

nieść doświadczenia tego warsztatu na nowe obszary malar-
skiego i pozamalarskiego eksperymentu; „druga fala” osią-
gnąć grafiki naszego wieku, której narastanie i postępy
obserwowaliśmy w ciągu ostatniego dziesięciolecia, na tej
właśnie drodze osiągała swe niewątpliwe zdobycze. Albo —
zachowując podstawową funkcję powszechnego komuniko-
wania — wyjść poza grafikę, poza jej warsztat konkurujący
na nowych zasadach z warsztatem malarskim. Ta druga dro-
ga, mniej na pozór efektywna, w praktyce okazała się równie
słuszna jak pierwsza, więcej — okazała się jej koniecznym
przeciwstawieniem i dopełnieniem. Ją właśnie wybrał Kuli-
siewicz porzucając drzeworyt dla rysunku, potem zaś dla
tego, co sam skromnie nazywa „rysunkiem barwnym”, a co
jest jedną z bardziej interesujących form współczesnego
przekazu plastycznego. Określają ją: zasada cyklu przeciw-
stawiająca się tak charakterystycznej dla współczesnego ma-
larstwa zasadzie serii oraz pewna zamierzona odmienność
techniki realizacyjnej — podczas gdy tam rysunek jest re-
zultatem i efektem działań malarskich, tutaj efekt malarski
jest rezultatem nawarstwienia działań rysunkowych, ope-
rujących nie tylko kreską ale i barwą: kolorem samej kreski,
tła, faktury.

3

W roku 1947 w Muzeum Narodowym w Warszawie Tadeusz
Kulisiewicz wystawił cykl rysunkowy „Ruiny Warszawy
1945”. Dzieło-dokument połączyło w jedno prawdę milczącej,
obiektywnie obecnej rzeczywistości niewiarygodnego zni-
szczenia z prawdą subiektywnego, nasyconego pamięcią,
świadomością, namiętym protestem i nieustępliwą nadzieją
przeżywania. Dla artysty stało się ono nie tylko nową, jakże
konsekwentnie poprowadzoną i spełnioną próbą osadzenia
swojej twórczości w czasie — po tym wszystkim co się stało,
ale i nowym — właśnie po tym wszystkim — początkiem.
Nie był to zbiór zdejmowanych na gorąco szkiców, zapisków,
notatek, ale kolejne, nasycone cierpliwie i metodycznie
zmienną gradacją tonów plansze. Świadcstwo oczu dostrze-
gających, rozważających i utrwalających zyskiwało w nich
walor przekazu, który nie będąc najbardziej bezpośredni





okazywał się ze wszystkich możliwych najbardziej prosty, najbardziej naturalny.

Tę właśnie zasadę podejmą i rozwiną cykle następne: rysunki i suchoryty z odnajdowanego na nowo w latach 1947—48 Szlembarku, rysunki z podróży do Francji i Holandii z roku 1949, do Czechosłowacji z lat 1951—52, rysunki chińskie z lat 1952—53.

Z tejże samej potrzeby uczestnictwa, reagowania, dawania świadectwa wyrosną cykle polityczne Kulisiewicza: „Żołnierze rewolucji i pokoju” z roku 1950 i „Bojownicy” z lat 1951—53. Żywość, chciałoby się powiedzieć — nieogłębność rysunków z tego właśnie czasu, ich niecierpliwe, agitacyjne poruszenie, różnorodność technik: tusz, pióro, ołówek, różnorodność inspiracji: dokument fotograficzny, podróżna notatka, zapamiętane spojrzenie — były szczególną, jedyną może, jaka zachowa walor autentycznego artysty, odpowiedzią na to, co stanowiło zamówienie tamtych lat, odpowiedzią, która samym faktem swego pojawienia się rozbiła wynikające z takich zamówień ograniczoności i jednostronności, żądała poszerzenia pola doświadczeń, już je zapowiadając i już zaraz, bez czekania egzekwując.

Nie z innych przesłanek wyrósł ów szczególny tryptyk rysunkowy Kulisiewicza, na który złożyły się cykle: „Kaukaskie kredowe koło”, „Indie” i „Meksyk” powstające kolejno w latach 1955, 1956, 1957.

Sprawy agitacji i obserwacji, granic rzeczywistości i granic wyobraźni, realizmu i ekspresji, prawdy i mitu, istnienia, działania i kontemplacji — splotły się w wielkiej konfrontacji trzech cywilizacji, trzech jakże odmiennych tradycji — historycznych, obyczajowych i pojęciowych, trzech oddzielonych, a przecież łączących się w jedność obszarów kulturotwórczego doświadczenia ludzkości.

Niespokojna i wielokształtna tradycja europejska, gdzie ludowa baśń kaukaska i nowoczesny brechtowski ekspresjonizm zmiernają poprzez żywy kształt sceniczny do jeszcze jednego, trudno już powiedzieć, którego z rzędu, przeobrażenia w nieoczekiwanym i jakże odkrywczym kształcie rysun-

kowym, spotkały się w ten sposób kolejno z dwoma innymi tradycjami — równie złożonymi, równie głęboko zakotwiczonymi w wielorakiej przeszłości, równie, choć inaczej twórczymi — z tradycją indyjskiego subkontynentu i z tradycją meksykańskiego międzymorza.

Ogromne przestrzenie innych wiar, innych bogów, innych krajobrazów i tych samych ludzkich spraw, doświadczeń, oczekiwań zostały rozmiarzone przez artystę, który z tych przecież spraw, doświadczeń i oczekiwań sam wyrastał, a teraz zaklinał w ostre i czułe, rzec by się chciało — triumfalne kształty dostrzegającej wszystko i wszystko ogarniającej wizji plastycznej, wolnej i suwerennej.

4

„Kredowe koło”, „Indie” i „Meksyk” złożyły się na ostatnią z wystaw Tadeusza Kulisiewicza, jakie oglądaliśmy dotychczas w Warszawie. Miała ona miejsce w styczniu 1958 roku. Przez cztery następne lata, jak i przedtem zresztą, rysunki artysty wędrowały po świecie, docierały bodajże wszędzie, gruntowały jego międzynarodową pozycję i uznanie, uwieńczone pierwszą nagrodą na Biennale w Sao Paulo w r.1961. Tymczasem Kulisiewicz raz jeszcze i znów chyba nieprzypadkowo przygotowywał zmianę. Pełna blasków finezja rysunkowej interpretacji, którą swobodnie i tylekroć osiągał i przekraczał, przestawała mu wystarczać. Ukryte w niej możliwości gry malarskiej — zbyt już pełne, zbyt oczywiste — domagały się nowych eksploratorskich wypadów, nowych konfrontacji i — co jest z tym nierozłącznie związane — nowych wyrzeczeń dla nowych rozszerzeń.

Wynikająca logicznie z wewnętrznych prawidłowości rozwojowych artystycznego języka przemiana uwidacznia się w pracach Kulisiewicza z ostatniego sześciolecia: kontynuacja i rozbudowa cyklu meksykańskiego w latach 1958 — 1959, „Laguna wenecka” powstająca w latach 1958, 1961, nowy cykl szlembarski z roku 1962, „Brazylia” z roku 1963 — pozwalają śledzić ten proces, sumować dokonywujące się w nim decyzje, odczytywać pojawiające się problemy i zapowiedzi: jawna obecność barwy, o której funkcjach w tej właśnie fazie rozwojowej twórczości Kulisiewicza była już mowa,



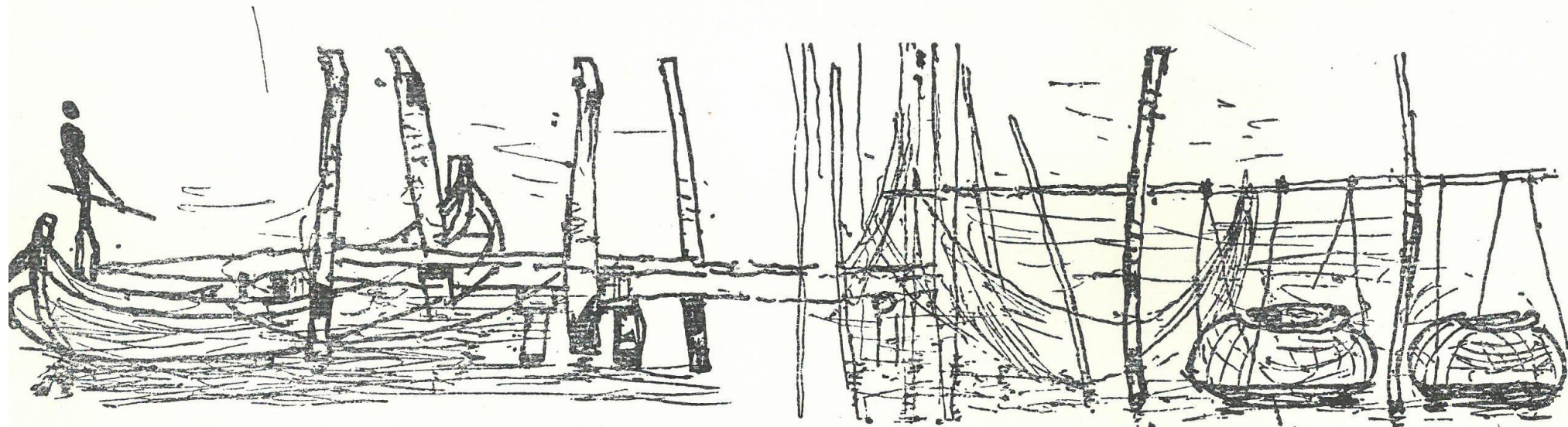
jest najbardziej widocznym ale bynajmniej nie jedynym jego wyznacznikiem. Analogiczną rolę odgrywają konsekwentnie stosowane innowacje techniczne, które zresztą nie są innowacjami tylko technicznymi: redukcja sensualnej bujności kreski do zwięzłe stawianych znakowań notacji graficznej, celowe operowanie przypadkowymi efektami tworzywa nie tylko w fakturze, ale i w strukturze obrazowego zapisu, porządkujące tok rysunkowo-malarskiej wypowiedzi automatyczne rytmy i wyłamujące się z nich, twardo synkopowane arytmie, ścisła lokalizacja i dyspozycja rozświetleń, przenikanie się wzajemne i wzajemne równoważenie materialnych płaszczyzn i iluzyjnych planów, umowna prostota narracji, lakoniczna przedmiotowość tematyki.

To z tych właśnie innowacji wynika szczególnie klimat ostatnich cykli Kulisiewicza — „Laguny”, „Szlembarku”, „Brazylii” — klimat z pogranicza rzeczywistości i snu, gdzie przedmiot staje się symbolem i znakiem, przestrzeń ciemnym i nieokreślonym obszarem, światło mżąca fluorescencją, kolor — barwną substancją przenikającą jednakowo wszystko.

Nieprzypadkowo też, jak sądzę, odnajdujemy w tym wszystkim obecność problematyki, jaka niejednokrotnie nurtowała i nurtuje sztukę współczesną — jedną i niepodzielną na dyscypliny, szkoły, orientacje.

Napisałem na wstępie, że Kulisiewicza zaliczyć należy do generacji odnowicieli życiodajnego ruchu, jaki decyduje o losach plastyki dwudziestego wieku. Związany z obiektywnym bogactwem otaczającego go świata, ale bynajmniej do niego nie ograniczający swoich inspiracji, komunikatywny bez ilustratorskiej dosłowności, wieloznaczny bez zagmatwania, świadomy wszystkiego, co porusza współczesną wyobraźnię plastyczną bez deklarowanej powierzchownymi gestami przynależności, zajmuje on w tym ruchu miejsce swoje własne, miejsce, które sam sobie określił i któremu — zmieniając się — umiał dochować szlachetnej i trudnej wierności.

Mieczysław Porębski



Bertolt Brecht 1956

W socjalizmie wraz z rosnącym znaczeniem sztuki dla szerokiego mas oczekiwac należy również nowego zbliżenia pomiędzy jej gałęziami. Nie chodzi przy tym o to, aby dramat miał się „posługiwać muzyką” lub opera tekstem, albo żeby dramat i opera zyskiwały przez doskonalszy obraz sceniczny. Natomiast w jednym i tym samym spektaklu powinny uczestniczyć trzy ujęcia tematu: poetyckie, muzyczne, plastyczne. Inny piękny związek sztuk zdaje się wskazywać cykl rysunkowy Kulisiewicza o „Kaukaskim Kole Kredowym” w wykonaniu Berliner Ensemble.

Wspaniałe rysunki Kulisiewicza czerpią jak gdyby podniecie z przedstawień teatralnych, ale — jak to się dzieje w każdym twórczym przekazywaniu — przemieniają one rzeczy zobaczone w świetny i śmiały, sobie tylko właściwy sposób; tak powstaje dzieło, które nie tylko zbliża postacie i sytuacje Kredowego Koła, ale stanowi zarazem kamień milowy na drodze sztuki rysowania do socjalizmu.

Bertolt Brecht, Tadeusz Kulisiewicz zeichnet Bertolt Brechts „Kaukasischen Kreidekreis”, Berlin 1956 (wstęp do katalogu wystawy)

Jan Kott 1956

Kaukaskie Kredowe Koło jest nie tylko dramatem Brechta, jest przede wszystkim teatrem Brechta. W tym teatrze postać ludzka odgrywa największą rolę, może nawet większą od dialogu. Dialog tylko dopowiada jej losy, ale postać jest jak gdyby przed dialogiem. Gest, ruchy, charakteryzacja lub maska ukazują jej miejsce na świecie i jej stosunek do świata. Tę prawdę o teatrze Brechta odkrył Tadeusz Kulisiewicz. Nowa teka jego rysunków poświęcona jest nie teatrowi Brechta, ale postaciom tego teatru. W tych postaciach odślania Kulisiewicz cały dramat. Nie potrzebna mu jest anegdota ani literacka, ani nawet teatralna. Same postacie mówią wszystko. W nich odczytał Kulisiewicz wielkie metafory Brechta.

Narysowane lekką niezawodną kreską stają przed nami kobiety Gruzji. Są piękne i liryczne. Czystość linii jest ich wewnętrzną czystością. Są wzruszające.

Grusza — bohaterka Kaukaskiego Koła — jest czasem prostą niemiecką chłopką Angeliki Hurwitz, surową jak nędza i twardą jak chłopska dola, czasem jest czułą, liryczną i patetyczną. Są to wszystkie Grusze i wszystkie Angeliki.

W Kaukaskim Kole maski noszą postacie raz na zawsze określone. Tłusty książę jest przede wszystkim tłustym księciem, jest tak samo naturalnie okrutny, jak naturalnie jest tłusty. Ma drobne i maleńkie nóżki. Jest właściwie kukłą. Jak u Brechta. I to właśnie zobaczył w nim Kulisiewicz. Pancerni są przede wszystkim żołdakami. Ale żołdacy nie przestają być ludźmi. Są okrutni, kiedy muszą. Są dobroduszni, kiedy mogą. Są po prostu ludźmi, kiedy są bardzo zmęczeni. To wszystko jest u Brechta. Ale Kulisiewicz potrafił odczytać to w ich masce, w geście, w zarysie całej postaci. Budzą jednocześnie grozę i litość. Są jednocześnie z kaukaskiego średniowiecza i z niemieckiego Wermachtu. To nie jest tylko rysunek. Jest w nim mądra wiedza o życiu dwóch wielkich artystów: Brechta i Kulisiewicza.

Gubernatorowa jest zła, pyszna i piękna. Tak ją grała Helena Weigel. Nie, nie grała ją, taką była. I znowu tę pychę

i złą urodę ukazują rysunki Kulisiewicza. Popatrzcie tylko na jej rączki, na grymas ust. W teatrze Brechta wszystko jest skrót. I ten dramatyczny skrót żyje w rysunkach Kulisiewicza. Nigdy nie wygasa w nich pasja. Są namiętne, drapieżne i patetyczne, groteskowe i karykaturalne, okrutne i czułe. Tak jak teatr Brechta. Nie są ilustracją do Kredowego Koła. Są jego przeżyciem. Przeżyciem, które utrwala istotne cechy nie tylko teatru Brechta, ale widzenia świata przez Brechta.

Jest w tej tece rysunków zadziwiająca dojrzałość artysty: współczesna oszczędna dramatyczność stylu i wielkie tradycje, które każą jednym tchem mówić o ostrej linii Dürera, o brutalnym i wściekłym zagęszczeniu wizji Goyi, o ostatecznej kresce Picassa z jego klasycznego okresu. Ale jest to zawsze Kulisiewicz. Ciągłe ten sam i ciągle inny. Próbujący najróżnorodniejszych stylów i zawsze odkrywczy. Zawsze wierny swej prawdzie. A prawdą tą jest widzenie dramatyczności postaci ludzkiej. Dramatyczności psychologicznej i moralnej. Dramatyczności społecznej i politycznej. I myślę, że tutaj jest właśnie jakieś głębokie pokrewieństwo Kulisiewicza z Brechtem. Pokrewieństwo, które pozwoliło polskiemu artyście przeżyć teatr Brechta, jako potwierdzenie własnej wizji świata.

Jan Kott, „Kaukaskie Kredowe Koło” Tadeusza Kulisiewicza, „Projekt” nr 1, Warszawa 1956, s. 38 (fragment)

Andrzej Jakimowicz 1959

Nie było to chyba tylko dziełem przypadku i zewnętrznych okoliczności, że większość swoich rysunków z Indii wykonał Kulisiewicz na drogach. Po prostu na drogach — tych które otaczają stłoczone Nowe Delhi, czy później tych, które wiodą do słynnych zabytków dawnej ziemi hajderabadzkiej. W Indiach droga, trakt, szosa jest czymś innym niż u nas. U nas po drodze się idzie, drogę się przebywa — w Indiach przebywa się na drodze. Setki tysięcy ludzi stale jest na drogach, przepędzając na nich wiele czasu. Składa się na to zjawisko wiele przyczyn. Wielowiekowa tradycja pielgrzymowania i codzienne potrzeby milionów ludności. Rozległość pokonywanych przestrzeni i powolność tradycyjnych a wciąż jeszcze przeważających środków komunikacji. Życie drogi osiąga dzięki temu intensywność i barwę zupełnie szczególną i drogi są tam, o wiele widoczniej niż u nas, unerwieniem rozległych terenów tego subkontynentu. Sunące i krzyżujące się fale ludzi idących i jadących po drogach spotykają się i rozchodzą. Nawiązują się i zrywają kontakty między nimi, by kiedyś ponownie się nawiązać. Ludzie, wozy, zwierzęta wypełniają gęsto szlaki, stwarzając rytm — nieśpieszny — ich życia. W rytm ten wdzierają się co jakiś czas jaskrawo pomalowane pudła autobusów lub przecinają go — jakby z nim nie związane nowoczesne samochody. Puls tego życia wyczuł Kulisiewicz niemyłącym się swoim instynktem, zrozumiał swoją, gromadzoną latami twórczej pracy, wiedzę. W cyklu indyjskich rysunków niewiele jest pejzaży w dosłownym sensie tego określenia. Widoków, krajobrazów. Przeważają grupy ludzi — idących, siedzących, jadących wozami, grupy zwierząt — owych bawołów biegnących, ciągnących lub odpoczywających. A jednak we wszystkich tych rysunkach obecny jest pejzaż i to nie szczegółami swojego układu „topograficznego” ale niejako swoją kwintesencją — przestrzenią. Wyczuwalna obecność przestrzeni, rozciągłej dali, jest w tych rysunkach niezwykle sugestywna. A nie łatwo uchwycić, jakimi środkami została uzyskana. Może właśnie przez nienazwanie, nieokreślenie szczegółowych cech pej-



zażu — drzew, domów, horyzontu? Może właśnie przez ogólność, syntetyczność ujęcia? Z pewnością również dzięki światłu — skupionemu na postaciach, ruchliwych lub zastygłych, ale zawsze wyodrębnionych od przestrzennego tła pokrywającego nieogarnione tereny.

Na rysunkach tych widzimy grupy mężczyzn dźwigających ciężary, zasiadających na wyładowanych dobytkiem dwukółowych wozach lub odpoczywających na drodze w cieniu rzuconym przez te wozy o odwiecznych kształtach. Posągowe sylwetki kobiet, niosących na głowach naczynia na wodę lub na biodrach — dzieci. Czasem sylwetki wołów i wozów scalają się jakby, osiągając monumentalną jedność, czasem rozsypują się w mozaikę migotliwych, ruchomych plam. Zaskakująca jest wrażliwość, z jaką rejestruje Kulisiewicz ruchy i gesty ludzi. Te ruchy, te gesty i pozy, jakie właściwe są ludziom przy wykonywaniu czynności powszednich, codziennych. Te właśnie, które w swojej zwyczajności osiągają jakąś cechę odwieczności, niemal rytuału. Jeszcze bardziej zaś zaskakujące jest, że artysta nie poprzestaje na ich rejestracji, będącej wynikiem przenikliwego podpatrzenia, ale potrafi im nadać ogólność rzeczy wiecznych, godność spraw koniecznych, nieodzownie ważnych. Stąd właśnie owe posągowe sylwetki matek dźwigających dzieci czy płaskorzeźbowa monumentalność kobiet z dzbanami.

W tych scenach z życia drogi niepoślednią rolę odgrywają zwierzęta — woły pociągowe. Bodaż nawet równą roli ludzi. Wspaniałe ich postaci, ucieleśniające powolną, ale nieustępliwą siłę, rysują się na tle przestrzeni prostymi a potężnymi konturami. Są bardzo zwierzęce, więcej — ucieleśniają jakby zwierzęcość samą, jednocześnie artysta nadał im cechy jakże bliskie ludzkim. Oto bawolica z młodym spoczywa w atmosferze bliskości, chciałoby się rzec — miłości macierzyńskiej. A tutaj grupa zwierząt pędzi z poderwanymi do góry głowami zdobnymi w zagarniające przestrzeń rogi, pędzi targnięta jakąś nienazwaną tęsknotą. Inne stoją w skamieniałym spokoju i zdają się myśleć, tak bardzo spokoj ten wydaje się nam intensywny, pełny swoistego napięcia. I znowu tutaj konkretność obserwacji szczegółowej dopro-

wadzona została do uogólnienia, syntezy. Takiej wszakże syntezy, która szczęśliwie wymija niebezpieczeństwo stylizacji, jakiemu ulega niestety wielu artystów indyjskich z upodobaniem malujących czy rysujących bawoły.

Rysując w swym grubym brulionie — szkicowniku opatrywał Kulisiewicz niejednokrotnie powstające szkice notatkami, podającymi nazwy miejscowości lub imiona ludzi. Notował jednostkowy, konkretny fakt znaczący tyleż właśnie, że ta oto sylweta zabudowań, to konkretne, niewielkie miasteczko Mahpalpur na drodze z Delhi lub tyle, że ta oto kobieta nosi to imię. Jest w tym jakiś autentyczny ładunek emocjonalny w owym fakcie szczegółowego „adresowania” czynionych studiów, w owym jednostkowym „portretowaniu” ludzi i rzeczy. A później dopiero przychodziły pracowite dni spędzone w góralskim Szlembarku, kiedy na opracowywanych planszach rysunkowych pejzaż konkretnego miasteczka stawał się krajobrazem indyjskim, człowiek o własnym imieniu, pozostając sobą, stawał się czymś więcej — postacią charakterystyczną, typem, wcieleniem wielu zsumowanych obserwacji, wielu przemyślanych doświadczeń.

Osobliwe to czasem były momenty, te chwile pracy nad pierwszymi studiami rysunków szkicowanymi w brulionie. Otoczony niekiedy okazałą gromadą widzów ciekawie śledzących proces pracy artysty, Kulisiewicz rysował i — rozmawiał. Nic to, że oni mówili w nieznanym dlań języku. Odpowiadał im po polsku, nawet z góralska. I rozmowa toczyła się harmonijnie. Nie często sobie uświadamiamy, jak wiele można sobie nawzajem powiedzieć samym tonem, samym dźwiękiem głosu. Sam dźwięk, sama muzyka głosu ma rozległe możliwości komunikatywne, może swobodnie określać radość i zdumienie, wątpliwość lub dezaprobatę, nieufność lub przyjazną zachętę. A do tego jeszcze cały rejestr ruchów, gestów, mimiki. Doprawdy przypominamy sobie dopiero w takich chwilach, że słowo wykształconego języka jest wtórne w stosunku do naturalnych, pierwotnych dźwięków głosu ludzkiego.

W rozmowach tych zawiązywały się kontakty zwyczajne a bliskie, zadzierzgiwały zaczątki przyjaźni krótkotrwałych,

ale jakże przecież cennych. Źródłem stale odnawiającego się rozradowania bywało odkrycie, że w nazwisku artysty mieści się jakże powszechnie znane słowo KULIS. Rodziło się w czasie tych rozmów, w czasie wzajemnej obserwacji przekonanie, że twórczość artysty jest pracą i że twórczość ta jest formą kontaktu między ludźmi.

Andrzej Jakimowicz, Tadeusz Kulisiewicz rysunki z Indii, Warszawa 1959, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa” (fragment)

Carlos Pellicer 1959

Wielki artysta, jeden z najlepszych artystów naszych czasów, artysta którego serce przemawia najszlachetniejszym językiem ludzkim: rysunkami i grafiką. One to właśnie wzbudzają w nas najserdeczniejszy podziw dla niego. Czytając jego biografię lub przeglądając katalogi dowiadujemy się, że jest wybitnym obywatelem Polski, że podróżował po Europie i że zna Indie i Chiny, że gdziekolwiek się znajdował ziemia i człowiek najgoręcej przemawiały do jego subtelnej wrażliwości. Wszystko co najbardziej ludzkie zostało przez niego utrwalone w niezapomnianym rytmie. Znakomity drzeworytnik jest równie znakomitym rysownikiem, którego mistrzostwo jest absolutne. Rysunek lawowany ma wartość koloru. Jego „komentarze” do najsztywniejszego dramatu Bertolta Brechta zadziwiają nowością kompozycji i sposobem użycia tuszu. Jego czern nabiera w sposób znakomity jakości i cienka kreska, właśnie przez swą cienkość, zachwyca światłem a czasami jedno pociągnięcie jego ręki rozwiązuje cały problem.

Czarodziejska technika stapia się w jedno z intencjami wynikającymi z temperamentu artysty. Jeżeli metafora jego rysunku jest doskonała to jej poetyka jest najwyższego lotu. Jego kompozycje mają czasami czystość linii kaligraficznej: jest w nich urok i wartość najszlachetniejszego pisma. Jednym spojrzeniem obejmuje wszystko i czterema kreskami wszystko wyraża.

Wystawa obejmuje to, co ostatnio widział w Meksyku. Należy tę część jego twórczości uważać za jedną z najpiękniejszych i najbardziej zachwycających w jego dorobku.

Carlos Pellicer, Tadeusz Kulisiewicz Cielo Mexico, Mexico 1959
(wstęp do katalogu)

Luis Cordoza'y Aragon 1960

Z czasem będziemy wiedzieli coraz lepiej, jak Kulisiewicz zdołał wyrazić się poprzez Meksyk i jak wyraził Meksyk poprzez siebie. Mówię, z czasem, mając na myśli dzieła malarzy obcych w wiekach przeszłych, których wizję wydaje mi się, możemy dziś lepiej ocenić. Są w dziele Kulisiewicza elementy, które mają dla nas dziwny smak i jednocześnie właśnie w tym dziwnym smaku, w tej dziwności tkwi istota tego, co nam dał.

Kulisiewicz przyjechał do nas w chwili, kiedy jest artystą dojrzałym, z dużym dorobkiem artystycznym. Ma swój własny styl i właśnie tym własnym stylem interpretuje nasze zagadnienia. W tym właśnie tkwi ten najbardziej cenny element jego wystawy, chociaż na pierwszy rzut oka może on wprowadzić w błąd. Mamy bowiem tendencję do formalnego rozumienia sztuki, zamiast pozwolić, aby nasza wrażliwość oddała pierwszeństwo wizji artysty.

Jaka jest ta wizja? Kulisiewicz rysuje z precyzją, wybierając elementy o największym znaczeniu i najbardziej wymowne, tworząc wielką syntezę. Jest skończonym rysownikiem, a rozumiem przez rysownika nie kogoś, kto umie powtarzać co widzi, ale tego, kto potrafi stworzyć nową wizję. Rysunek odtwarzający podobieństwo, ma — moim zdaniem — wartość bardzo ograniczoną. Prawdziwy rysunek nie bierze za punkt wyjścia rzeczy, formy, które służą mu za pretekst, aby potem powrócić do niej. Rzeczy powinny być punktem wyjścia dla czegoś więcej, niż kopia lub opisowość. Kiedy artysta umie stworzyć taką transpozycję, kiedy trzema lub czterema zasadniczymi liniami potrafi uchwycić istotę jakiegoś przedmiotu, jakiejś figury i wyzwolić je ze zbytecznego balastu, wtedy osiąga swoją pełnię artystyczną.

Rysować, nie znaczy zaznaczyć jakiś kształt, ale zapuścić sondę z całym bogactwem wyobraźni, ażeby odkryć to, co ów kształt kryje. Rysunek jest wyobraźnią, jest odkryciem, tak jak wszystko, co jest istotne w plastyce. Spostrzegam, że Kulisiewicz czuje się bardziej w swym żywiole, gdy idzie w kierunku tematyki ludowej — jak owych wielkich zaba-

wiek z kartonu, które nazywamy „judaszami”, i które robi się z trzciny cukrowej, papieru maché, gliny i farbek — gdyż wtedy jego wyobraźnia jest w pełnym locie. Bogactwo formalne tych rzeźb ludowych jest niewyczerpane, jeśli chodzi o spontaniczną i instynktowną odwagę, z jaką się je modeluje i maluje. W rzeczywistości artyści anonimowi są naszymi najlepszymi współczesnymi rzeźbiarzami. Sztuka w swojej istocie, sztuka rozumiana jako tworzenie form, żyje w nich z niezwykłą świeżością i pełnią. Jest ona stałym odnawianiem najodleglejszych tradycji i mimo swej ciągłości, jej różnorodność nie ma granic.

Kulisiewicz w kukłach z kartonu i „judaszach”, czaszkach trupich, nie odtwarza tylko z tego, co miał przed oczyma. Kulisiewicz zamienia się w jednego z tych anonimowych twórców ludowych i postępuje tak jak oni postępują. Ta penetracja wydaje mi się najbardziej interesującą cechą dzieła Kulisiewicza o Meksyku. Dostrzegam, że nie zawsze jest mu łatwo popuścić cugli, zacząć szyć, wynajdywać formy i podkreślać je kolorem, jak gdyby powracał do dzieciństwa. Niemniej jednak, właśnie ta mądrość dziecka, sześćdziesięcioletniego dziecka, którym jest Kulisiewicz, jest właśnie ową właściwością, która mu najlepiej posłużyła w zrozumieniu Meksyku. W jego naiwności jest cała przebiegłość człowieka, który przeżył już wiele doświadczeń. Jego czystość rysunku wynika z tego, że rysował dużo i dlatego ma coraz bardziej osobistą koncepcję swego własnego rysunku i istoty rysunku w ogóle.

Doskonały i pełen godności, przypomina mi się często rysunek chiński, czy japoński. Jego prostota, która nie jest ubóstwem środków, ale prawdziwą intensywnością, tak jak w wielkiej tradycji sztuki wschodniej, jest dla mnie zjawiskiem najbardziej cennym i cechą najbardziej charakterystyczną sztuki Kulisiewicza. Kolor, którego używa, odpowiada jego rysunkowi, jego koncepcji, którą osiąga tym lepiej im bardziej jest prosty i intensywny. W wielu dziełach, których natchnieniem był Meksyk, napotyka się właśnie tego rodzaju zalety. To wystarcza, aby dzieła te podobały się i interesowały nas. W rysunku pełnym liryzmu i w bo-

gactwie kolorów, w chromatycznej skali i pełni różnorodnej faktury, osiąga Kulisiewicz jak najbardziej indywidualną syntezę, która mieści się w skali twórców, począwszy od artystów chińskich, aż do sztuki wrażliwej takiego np. Klee. Te związki, które wyliczam, mają służyć wyróżnieniu pewnych właściwości, które widzę w sztuce Kulisiewicza. Dla mnie stanowi on ów smak, grawitujący wśród dwóch syntez: syntezy orientalnej i syntezy zachodniej. I widzę, że takie szczególne warunki są specjalnie sprzyjające dla wrażliwego zrozumienia tematów meksykańskich, których Kulisiewicz nie wybrał, ale które wybrały Kulisiewicza.

Wyczuwam we wszystkim, co jest meksykańskie, tragizm, gwałt, powiedziałbym, naturalny ekspresjonizm. Wizja Kulisiewicza ma w sobie więcej spokoju i słodyczy, które dla mnie są mniej widoczne, mniej dostępne. Jego liryzm osobisty zaczyna krzepnąć i z czasem zdamy sobie sprawę, do jakiego stopnia indywidualna wizja Kulisiewicza jest prawdziwa. Zaznaczam ową specyfikę, gdyż niezwykłością tego dzieła jest właśnie uchwycenie tak indywidualnego obrazu Meksyku.

Pół życia przeżyłem na tej ziemi i wiele o niej napisałem. Zawsze jest czymś nowym dla wszystkich, zawsze jest na nowo niedostępną tajemnicą. Codziennie jest nowym cudem, codziennie jest nową niespodzianką. Kulisiewicz przeszedł przez niezwykle trudną próbę. Wyszedł z niej w sposób wspaniały. Chyba nie muszę niczego więcej dodać.

Luis Cordoza'y Aragon, Kulisiewicz w Meksyku, „Nowa Kultura”
nr 5, Warszawa 1960 (fragment)
tłum. z hiszpańskiego M. S.

Giuseppe Marchiori 1961

Metoda Kulisiewicza jest zawsze ta sama. Przyjeżdża do Chin czy do Burano i zanurza się w nurt życia miejscowego. W skromnych notesach robi szereg notatek, zapisków i rysunków. Kreśli szkice, które utrwalają aspekty najbardziej charakterystyczne zarówno jeśli chodzi o przyrodę jak i o środowisko, ograniczając się często do studium nad jednym ruchem (jak wiosłują rybacy z Burano lub gondolierzy weneccy), czy konstrukcją łodzi lub kształtem ryb. Widzi on na przykład krajobraz w pewnych szczegółach, które nabierają w jego oczach sensu i wartości dokonanej syntezy: sieci rozwieszane do suszenia, kosze na kraby i węgorze zawieszane na palach, łodzie wyciągnięte na ląd.

Życie rybaków jest w ten sposób odtworzone poprzez przedmioty, którymi posługują się oni w swym zawodzie i których nie znajdziemy gdzie indziej. Te luźne przedmioty przedstawione w atmosferze, która często przybiera zabarwienie dramatyczne dzięki efektom światłocieni, oddziałują na fantazję z magiczną siłą sugestii. Żmudna i staranna praca, jakiej dokonuje Kulisiewicz w czasie swych spacerów i zatrzymań jest stałym pogłębianiem jego pamięci wzrokowej, w nieznacznym tylko stopniu podtrzymywanej notatkami, które nabierają niezwyklej dokładności (jak w rysunkach Dürera), kiedy chodzi o anatomiczne studium zwinnej szkuty lub ciężkiego i krępego galaru. Są to przedmioty zbudowane starodawną metodą przez rzemieślników specjalistów, którzy przekazywali sobie z ojca na syna tę trudną sztukę. Jest to sztuka, w której pojęcie czasu stanowi kontrast z niespokojnym pośpiechem czasów dzisiejszych. Wiosło i żagiel powoli zastępuje motor. I tak głęboka cisza wysp przerywana jest rozdzierającymi hałasami, które towarzyszą naszemu życiu codziennemu. A właśnie Kulisiewicz patrzy tylko na wiosła i żagle aby utrwalić w swoich notatkach starą prawdę, jeszcze nie całkiem zdradzoną, której człowiek pozostał wierny i która może wyjaśnić życie wysp.

Inni wolą malownicze elementy „łatwego” krajobrazu: domy i kanały Burano.

Kulisiewicz, który żył wśród rybaków od świtu do zmierzchu, który zaglądał do domów, na skwerki, placyki, w uliczki, studiując ruch i pracę biednych ludzi, woli od „widoków” mniej efektowne szczegóły tej rzeczywistości jedynej w swoim rodzaju, zachowanej w czasie dla podziwu poetów i romantycznych podróżników poszukujących ciszy i samotności (takich pozostało dziś bardzo niewiele). Później, po spędzeniu lata na wyspie, ze szczególną chłonnością pozwalającą na zrozumienie najbardziej tajemniczych przejawów tego prymitywnego życia, Kulisiewicz wrócił do Polski, do swojego domu na wsi, by tam przejrzeć notatki, przemyśleć to co widział w tym oderwaniu, które ułatwia przekształcenie w obraz wrażeń odebranych bezpośrednio. Ten polski artysta potrafi zebrać z każdej podróży mnóstwo bardzo dokładnych wspomnień, utrwalając je w aluzyjnych kreskach czy obiektywnych notatkach, które później pozwalają mu odtworzyć czy przypomnieć przy pomocy twarzy, przedmiotów, krajobrazów autentyczny sens życia w jego niezliczonych i zmiennych aspektach. Kulisiewicz opracowuje dane i wspomnienia w poetycznej perspektywie fantazji, podkreślając czasami efekty światłocieni, aby wyrazić w burzliwych i dramatycznych niuansach rzeczywistość życia ludzkiego, życia ludzi i krajów.

A więc? Czy można i dziś jeszcze „opowiadać” na sposób Dürera?

To jest prosta tajemnica Kulisiewicza: tajemnica oparta na sile uczuć, przekonaniach i na niezależności ducha, który spośród tylu dróg „nowoczesnej” kultury wybrał tę, która najbardziej odpowiadała jego naturze. „Język” Kulisiewicza nie jest ani stary ani nowy: jest prawdziwy. Można więc „opowiadać” na sposób Dürera, jeśli się podkreśli oryginalną właściwość znaku — tego pisma aluzyjnego, jakie każdy artysta stwarza dla siebie i dla innych w niespokojnym dążeniu do odnalezienia i wyrażenia siebie.

W rysunkach z Burano Kulisiewicz odnajduje siebie i przekazuje własne reakcje emocjonalne. Rysunek waha się między opisem analitycznym a syntezą o efektach prawie malarskich, bogatych w intensywne kontrasty światła i cienia.

Miara siły fantastycznej transpozycji obiektywnych danych wyraźnie widoczna jest w rysunkach z połowów nocnych. Krajobraz ciszy i zamyślenia, krajobraz oglądany i widziany innymi oczami: Gino Rossi, Pio Semeghini czy Emilio Vedovy i oczami Kulisiewicza. Niewielu jest takich, którzy mieliby coś do powiedzenia w Burano czy gdzie indziej.

Podróżni z wielu krajów przybywają na wyspy zaopatrzeni najwyżej w aparat fotograficzny. Fabryka „malowniczości” ma niezliczoną ilość pracowników i rzemieślników. Ale tylko prawdziwi poeci potrafią widzieć to, co niewidzialne. Nagle krajobraz zmienia się, staje się tym, który Rossi czy Semeghini każą nam widzieć. „Prawda” nie istnieje. Każdy z nas buduje własne wspomnienia wzrokowe z elementów rzeczywistości stworzonych przez różnych artystów — i tak Burano jest raczej mieniącym się kalejdoskopem niż stałą i pewną syntezą.

W przesuwaniu się zmiennych obrazów, które przechodzą przez ekran pamięci, rzeczywistość Kulisiewicza nabiera bardzo wyraźnych konturów. Rodzi się nowa koncepcja Burano z obserwacji łodzi, sieci, ryb, barwy atmosfery, świateł które przeszywają ciemności nocne laguny.

Giuseppe Marchiori, Kulisiewicz a Burano, Venezia 1961 (fragment wstępu do katalogu)

tłum. z włoskiego Danuta Cosma-Kompaniejcew



Mieczysław Porębski 1962

Kulisiewicz, wytrwały podróżnik, przerzucający się w artystycznych wędrówkach z Chin do Meksyku, z Indii do Brazylii, nie jest poszukiwaczem egzotycznych wrażeń. Jest poszukiwaczem najgłębszej tajemnicy człowieka, którą odkrywa pod wszystkimi szerokościami i długościami globu. Podróże jego są podróżami dwudziestego wieku: konfrontacjami, w których nie stanowi przegrody ani czas — zredukowany do minimum czas lotniczego przerzutu, ani przestrzeń, która nie rozdziela, a łączy.

Dlatego też między jego podróżnym szkicownikiem a powstającą w ciszy pracowni planszą nie ma dystansu, który dzieli zamierzenie od wykonania, obserwację od refleksji. Jest równoczesna obecność we wszystkich miejscach i we wszystkich epokach — równoczesność, która właściwa naszemu i tylko naszemu wiekowi decyduje o nowoczesności celu i środków, decyduje o ich jedności. Świadczy o tym również jego cykl ostatni: nowy, barwny cykl Szlembarku. Wioska góralska na północnych stokach Karpat, gdzie w roku 1926 skierował pierwsze swe samodzielne kroki po ukończeniu studiów w Akademii warszawskiej młody artysta, na zawsze związała się z jego imieniem.

Powracając do niej rokrocznie Kulisiewicz dostrzega nie tylko wszystkie przemiany jej egzystencji, następstwo pokoleń, historię losów. W bladym, rozproszonym świetle szlembarskiego słońca, w monotonnym rytmie zawsze tych samych prac polnych, w ubogich formach rolniczych narzędzi porzucanych na obejściu, w gromadkach krzątającego się tam drobiu, w niezamierzonej fantastyce strachów na wróble — jedynych w tym świecie wehikułów wyobraźni, w melancholii jesiennych pajęczyn zasnuwających płoty i badyle, Kulisiewicz odnajduje i wciąż umacnia tę wyjściową, najczulszą, bo najdrobniejszą skalę wrażliwości, bez której jego wizja dalekich, o ileż bogatszych kultur, folklorów, mitologii byłaby — wie o tym dobrze — tylko egzotyczną przygodą.

Ludzie północy, kochamy światło słoneczne, kochamy kolor

miłością nieodwzajemnioną. Stąd nasze wyprawy w krainy południowego blasku, tęsknota za jasną, przejrzystą atmosferą słodkiej Francji, za rozmigotaniem weneckiej laguny, za czystym niebem Toskanii, za świątyniami Indii, piramidami Meksyku, za piniorowymi lasami Brazylii.

Kulisiewicz wyprawiał się tam wszędzie, i nie po jednym razie.

Słońce spadające pionowo z zenitu na wybraną ofiarę jest równie mu znane jak niskie i dalekie słońce własnego kraju, które przez znaczną część roku śle nam gdzieś z ukosa swoje skąpo wymierzone promienie.

Polski krajobraz, obyczaj, polska sztuka nie były nam nigdy podarowane przez słoneczne bóstwo. Barwność ich jest zawsze barwnością postanowioną, barwnością p r z e c i w k o mrokom i szarzyznom; rysunek stroni od sensualnej obfitości kształtu, bliski mu jest natomiast ekspresyjny niepokój, czy na odmianę liryczna kadencja linii, która szuka jak najbardziej bezpośrednich środków komunikowania.

„Bez wątpienia zbyt wiele jest we mnie północy, żebym stał się kiedykolwiek człowiekiem o pełnej przynależności” — pisał w jednym ze swoich manifestów André Breton.

Po swych powiększających twórczy horyzont wyprawach na południe Kulisiewicz wraca na Szlembark, nie dlatego, że do niego przynależy, ale że go wybrał, że sam go wiele lat temu odkrył i ciągle na nowo odkrywa.

Przywożąc ze sobą znajomość innych form istnienia, innych form zachowania się człowieka w otaczającym go świecie — porównuje, analizuje i przeciwstawia. Nie jest ani tu, ani tam, jest i tam i tutaj równocześnie; mrużąc oczy szuka owego elementarnego stosunku pomiędzy ilością światła a poszczególnymi formami ludzkiej i pozaludzkiej egzystencji, stosunku, który tyle potrafi powiedzieć o istocie i charakterze zamieszkującego daną mu szerokość człowieka.



spis prac

Drzeworyty z lat 1930—1936

- 1* Kobieta z różańcem, 1930, 28 × 14
- 2 Wieś w górach, 1936, 27 × 32
- 3 Muzykanci, 1930, 31 × 22
- 4 Dzieci w płachtach, 1935, 26 × 21
- 5 Dom Metodego, 1934, 24 × 26
- 6 Mędrzec z Arles, 1935, 20 × 15
- 7 Głowa dziewczyny, 1934, 24 × 23
- 8 Karola, 1935, 32 × 21
- 9 Kobiety w polu, 1936, 26 × 29
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 10 Świątkarz, 1931, 28 × 16
- 11 Stary Hryc, 1930, 31 × 22

Rysunki z cyklu „Warszawa 1945“

- 12 Plac Zamkowy, pióro tusz, 27 × 35
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 13 Ulica Gęsia (getto), pióro tusz, 30 × 41
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 14 Ulica Rybaki, pióro tusz, 27 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 15 Dworzec, pióro tusz, 31 × 40
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 16 Ulica Mostowa, pióro tusz, 31 × 40
- 17 Poczta — plac Warecki, pióro tusz, 30 × 40
- 18 Plac Zamkowy, pióro tusz, 30 × 41
- 19 Ulica Sienna, pióro tusz, 28 × 36
- 20 Ulica Czerniakowska, pióro tusz, 25 × 33

*) Numeracja wg. spisu Autora

- 21 Plac Warecki, pióro tusz, 30 × 40
- 22 Solec, pióro tusz, 25 × 33

Rysunki z lat 1931-1962

- 23 Postać kobiety — rzeźba gotycka, 1931, ołówek, 33 × 25
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 24 Dwie figury — rzeźba romańska, 1931, ołówek, 38 × 26
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 25 Mędrzec z Arles — rzeźba romańska, 1931, ołówek,
23 × 20
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 26 Dwie postacie — rzeźba romańska, 1931, ołówek, 26 × 32
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 27 Anioł grający — rzeźba romańska, 1931, ołówek, 42 × 30
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 28 Wikta, 1939, sangwina, 37 × 27
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 29 Marysia, 1939, ołówek, 28 × 21
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 30 Człowiek siedzący, 1939, ołówek, 22 × 28
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 31 Dziewczynka w płachcie, 1939, ołówek, 28 × 21
- 32 Człowiek siedzący, 1939, ołówek, 22 × 28
- 33 Siostry, 1939, ołówek, 28 × 21
- 34 Akt I, 1946, pióro, 22 × 28
- 35 Akt II, 1946, ołówek, 29 × 29
- 36 Akt III, 1946, sepia, 21 × 28
- 37 Akt IV, 1946, pióro, 25 × 17
- 38 Maria, 1946, pióro, 25 × 29
- 39 Krystyna, 1946, pióro, 25 × 21

- 40 Chłopcy, 1948, pióro, 20 × 27
41 Człowiek, 1948, pióro, 28 × 21
42 Chłopcy, 1948, pióro, 24 × 17
43 Dziewczyna przy stole, 1948, pióro, 27 × 20
44 Port rybacki w Concarneau, 1949, pióro, 22 × 28
45 Łodzie, 1949, pióro, 23 × 20
46 Port, 1949, pióro, 21 × 27
47 Concarneau — łodzie, 1949, pióro, 21 × 27
48 Concarneau, 1949, pióro, 19 × 26
49 Katedra w Chartres, 1949, pióro, 28 × 21
50 Portret kobiety, 1950, pióro, 28 × 22
51 Kobieta siedząca, 1950, pióro, 27 × 29
52 Ptaki, 1950, pióro, 21 × 27
53 Kobieta, 1949, pióro, 20 × 24
54 Portret chłopca, z cyklu „Chiny”, 1952, pióro tusz, 30 × 21
55—55a Pejzaż, chłop, z cyklu „Chiny”, 1952, pióro
56—56a Z cyklu „Chiny”, 1952, pióro
57—57a Z cyklu „Chiny”, 1952, pióro
58—58a Z cyklu „Chiny”, 1952, pióro
59 Głowa kobiety, 1959, ołówek, 45 × 34
60 Akt, 1959, ołówek, 21 × 26
61 Akt, 1959, ołówek, 27 × 35
62 Akt, 1959, ołówek, 36 × 28
63 Akt, 1959, pióro, 26 × 32
64 Jennifer, 1960, pióro, 44 × 35
65 Martine, 1962, pióro, 44 × 35

Rysunki z cyklu „Kaukaskie Kredowe Koło“ Bertolita Brechta 1955

- 66 Grusza Wachnadze, pióro, 21 × 16
67 Gubernatorowa, pióro tusz, 28 × 21
68 Sędzia Azdak, pióro, 27 × 20
69 Głowa żołnierza, pióro, 29 × 22
70 Wielki Książę, pióro tusz, 27 × 20
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
71 Natella Abaszwili, pióro, 21 × 16
72 Gubernatorowa i adwokaci, pióro tusz, 22 × 15
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
73 Głowa żołnierza, pióro, 26 × 20
74 Mateczka Gruzja, pióro, 25 × 15
75 Jussup, pióro tusz, 22 × 21
76 Natella Abaszwili, pióro, 24 × 18
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
77 Żołnierze, pióro, 20 × 24
78 Dziadek weselny, pióro, 26 × 21
79 Głowa żołnierza, pióro, 24 × 20
80 Grusza Wachnadze, pióro, 26 × 15
81 Wielki Książę, pióro, 24 × 21
82 Grusza Wachnadze, pióro tusz, 28 × 20
83 Żołnierze, pióro, 18 × 20
84 Głowa gubernatora, pióro, 28 × 24
85 Głupi kuzyn, pióro tusz, 27 × 19
86 Ludowika, pióro, 27 × 21
87 Głowa Wielkiego Księcia, pióro, 21 × 17
88 Biedni ludzie, pióro, 20 × 20
89 Starszy żołnierz, pióro, 23 × 17

- 90 Przed sądem, pióro tusz, 24 × 21
91 Niania, pióro, 20 × 19
92 Zwycięstwo ludu, pióro tusz, 23 × 28
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

Rysunki z cyklu „Indie“ 1956

- 93 Kobiety przy studni, pióro tusz, 17 × 18
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
94 Macierzyństwo, pióro, 33 × 24
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
95 Rzeźba ze świątyni, pióro, 22 × 28
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
96 Kobiety, pióro tusz, 26 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
97 Wóz, pióro tusz, 32 × 38
98 Kobieta z Mahpal-Pur, pióro, 33 × 26
99 Zwierzęta, pióro tusz, 32 × 40
100 Człowiek siedzący, pióro, 18 × 22
101 Ludzie i zwierzęta, pióro tusz, 19 × 24
102 Tancerka, pióro, 33 × 27
103 Rzeźba ze świątyni, pióro, 24 × 30
104 Na drodze do Mahpal-Pur, pióro tusz, 26 × 33
105 Białe zwierzęta, pióro tusz, 22 × 30
106 Rzeźba ze świątyni, pióro, 31 × 26
107 Głowa chłopca, pióro, 31 × 27
108 Krowa i cielętko, pióro, 23 × 31
109 Kobiety, pióro, 17 × 25
110 Rzeźba ze świątyni, pióro, 28 × 17
111 Głowa chłopki, pióro, 29 × 23
112 Człowiek siedzący, pióro, 28 × 21

113 Głowa dziewczyny, pióro, 35 × 31

114 Matka, pióro, 31 × 21

115 Śpiewak, pióro, 31 × 23

116 Głowa chłopca, pióro, 40 × 32

117 Kobiety idące, pióro tusz, 30 × 27

118 Ludzie, pióro tusz, 26 × 33

119 Człowiek i zwierzę, pióro tusz, 21 × 27

120 Chłopi, pióro tusz, 30 × 25

121 Białe zwierzęta, pióro tusz, 40 × 35

Rysunki z cyklu „Laguna Wenecka“ 1958

- 122 Pod wodą, pióro tusz, 23 × 27
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
123 Muszle, pióro tusz, 19 × 37
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
124 Na lagunie, pióro tusz, 19 × 38
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
125 Koniki morskie, pióro tusz, 21 × 25
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
126 Czarna muszla, pióro tusz, 25 × 37
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
127 Na lagunie, pióro tusz, 27 × 41
128 Dwie gondole, pióro tusz, 24 × 34
129 Motyw z Burano, pióro tusz, 31 × 40
130 Łodzie, pióro tusz, 33 × 40
131 Na lagunie, pióro tusz, 23 × 34
132 Ryby, pióro tusz, 22 × 40
133 Sieci, pióro tusz, 30 × 44
134 Pod wodą, pióro tusz, 23 × 35

- 135 Barki rybackie, pióro tusz, 32 × 39
136 Ryba, pióro tusz, 18 × 37
137 Nocny połów, pióro tusz, 26 × 35
138 Łódź, pióro tusz, 19 × 34
139 Nocny połów, pióro tusz, 23 × 37
140 Na Burano, pióro tusz, 27 × 37
141 Łodzie rybackie, pióro tusz, 22 × 30

1961

- 142 Chioggia, pióro, 35 × 48
143 Sieci, pióro, 30 × 50
144 Na Burano, pióro, 30 × 52
145 Sieci i łodzie, pióro, 28 × 48
146 Burano, pióro, 30 × 44
147 Sieci, pióro, 33 × 52
148 Barki rybackie (Burano), pióro, 40 × 52
149 Bragozzi, pióro, 22 × 48
150 Motyw z laguny, pióro, 34 × 48
151 Na lagunie (Burano), pióro, 31 × 43
152 Na lagunie, pióro, 30 × 52
153 Białe sieci, pióro tusz, 26 × 51
154 Łodzie i pale, pióro tusz, 34 × 52
155 Łodzie przy brzegu, pióro tusz, 33 × 52
156 Białe łodzie, pióro tusz, 46 × 33
157 Przed połowem, pióro tusz, 28 × 52
158 Widok na Torcello, pióro tusz, 37 × 53
159 Łodzie, pióro tusz, 48 × 33
160 Barki rybackie, pióro tusz, 33 × 48
161 Motyw z laguny, pióro tusz, 30 × 40

Rysunki z cyklu „Meksyk“ 1957-1960

1957

- 162 Człowiek i kaktus, pióro, 21 × 29
163 Macierzyństwo, pióro, 30 × 22
164 Głowa, pióro, 32 × 27
165 Stare pola heneguenu, pióro tusz, 25 × 44
166 Głowa kobiety, pióro, 32 × 30
167 Głowa, pióro, 38 × 30
168 Maska, pióro, 40 × 28
169 Jaguar, pióro tusz, 40 × 32
170 Taniec, pióro tusz, 30 × 22
171 Karuzela, pióro tusz, 22 × 30
172 Pejzaż, pióro tusz, 31 × 39
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
173 Wóz, pióro tusz, 26 × 34
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
174 Rybacy na jeziorze Patzcuaro, pióro tusz, 26 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
175 Maszkary, pióro tusz, 33 × 41
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
176 Kobiety, pióro tusz, 27 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
177 Szkielet łodzi, pióro tusz, 30 × 38
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
178 Kaktus organon, pióro tusz, 38 × 32
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
179 Kaktusy, pióro tusz, 22 × 28
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

- 180 Maska, pióro tusz, 27 × 20
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 181 Chłopi Chamulas, pióro tusz, 26 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
1958
- 182 Kobieta ze wsi Chamula, rysunek barwny, 33 × 25
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 183 Wóz, rysunek barwny, 19 × 32
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 184 Maszkary, rysunek barwny, 34 × 30
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 185 Ludzie z Meridy, rysunek barwny, 21 × 29
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 186 Pejzaż, rysunek barwny, 28 × 39
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 187 Kobiety, rysunek barwny, 42 × 26
- 188 Maszkary, rysunek barwny, 29 × 24
1959
- 189 Na jeziorze Patzcuaro, rysunek barwny, 20 × 35
- 190 Matka, rysunek barwny, 40 × 31
- 191 Kobiety, rysunek barwny, 35 × 21
- 192 Kaktus organon, rysunek barwny, 31 × 45
- 193 Ludzie ze wsi Chamula, rysunek barwny, 27 × 33
- 194 Chłopi z St. Christobal, rysunek barwny, 30 × 33
- 195 Matka, rysunek barwny, 34 × 30
- 196 Na targu, rysunek barwny, 22 × 29
- 197 Chłopi Chamulas, rysunek barwny, 27 × 24
- 198 Zwierzęta, rysunek barwny, 21 × 26
- 199 Wieś Chamula, rysunek barwny, 33 × 42
- 200 Macierzyństwo, rysunek barwny, 40 × 29
- 201 Muerte, rysunek barwny, 30 × 22
- 202 Łodzie rybackie, rysunek barwny, 21 × 29
- 203 Góry, rysunek barwny, 36 × 50
- 204 Głowa, rysunek barwny, 33 × 35
- 205 Maszkary, rysunek barwny, 35 × 40
- 206 Ludzie z St. Christobal, rysunek barwny, 19 × 33
- 207 Bogini deszczu Chac, rysunek barwny, 30 × 37
- 208 Jaguar, rysunek barwny, 40 × 31
- 209 Kukły, rysunek barwny, 20 × 28
- 210 Czarne góry, rysunek barwny, 26 × 44
- 211 Ludzie z St. Christobal, rysunek barwny, 31 × 45
- 212 Bóg miłości i kwiatów, rysunek barwny, 22 × 42
- 213 Macierzyństwo, rysunek barwny, 33 × 42
- 214 Maska, rysunek barwny, 35 × 23
- 215 Białe kobiety, rysunek barwny, 32 × 44
- 216 Zopilotes, rysunek barwny, 29 × 37
- 217 Idolo, rysunek barwny, 27 × 31
- 218 Droga do wsi Chamula, rysunek barwny, 30 × 32
- 219 Mały port w Campeche, rysunek barwny, 37 × 50
- 220 Wielkanoc w Papantli, rysunek barwny, 42 × 31
- 221 Chłop z Papantli, rysunek barwny, 39 × 20
- 222 Kaktusy, rysunek barwny, 31 × 41
- 223 Maszkary, rysunek barwny, 35 × 26
- 224 Białe kobiety, rysunek barwny, 33 × 47
- 225 Ludzie z Meridy, rysunek barwny, 40 × 35
- 226 Głowa dziewczyny, rysunek barwny, 35 × 25

1960

- 227 Rybacy na jeziorze Patzcuaro, rysunek barwny, 33 × 47
228 Matka, rysunek barwny, 48 × 32
229 Taniec, rysunek barwny, 28 × 38
230 Głowa dziewczyny, rysunek barwny, 40 × 33
231 Taniec starców, rysunek barwny, 37 × 52
232 Aurelia Mateo (Mitla), rysunek barwny, 41 × 35

Rysunki z cyklu „Szlembark“

1950

- 233 Ludwina, pióro, 28 × 23
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
234 Kobieta przy pracy, pióro, 22 × 26
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
235 Stara kobieta, pióro, 28 × 22
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
236 Gęsi, pióro, 22 × 27
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
237 Hanka, pióro, 27 × 27
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
238 Człowiek siedzący, pióro, 22 × 19
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
239 Siostry, pióro, 28 × 20
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
240 Gęsi, pióro, 21 × 27
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
241 Matka, pióro, 28 × 21
242 Kobieta, pióro, 29 × 22
243 Cielątko, pióro, 13 × 21
244 Głowa dziewczynki, pióro, 20 × 17

245 Kobieta siedząca, pióro, 27 × 20

246 Matka, pióro, 21 × 28

247 Człowiek siedzący, pióro, 28 × 21

248 Kobieta przy pracy, pióro, 20 × 27

249 Gęsi, pióro, 14 × 21

250 Ciotka z dziećmi, pióro, 21 × 26

251 Dzieci, pióro, 24 × 19

252 Człowiek siedzący, pióro, 22 × 17

1962

253 Jesień I, rysunek barwny, 25 × 54

254 Macierzyństwo, rysunek barwny, 30 × 26
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

255 Ostrewki, rysunek barwny, 35 × 52

256 Strach I, rysunek barwny, 50 × 26

257 Praca w polu, rysunek barwny, 32 × 54
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

258 Strach II, rysunek barwny, 50 × 31

259 Kury, rysunek barwny, 15 × 37

260 Osty, rysunek barwny, 27 × 48

261 W polu, rysunek barwny, 21 × 34

262 Droga, rysunek barwny, 43 × 57

263 Jesień II, rysunek barwny, 32 × 52

264 Ptak, rysunek barwny, 34 × 51
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

265 Pejzaż, rysunek barwny, 37 × 53

266 Na sertlaku, rysunek barwny, 22 × 52

267 Wieczór, rysunek barwny, 24 × 33
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa

- 268 W polu, rysunek barwny, 33 × 46
269 Pod ścianą, rysunek barwny, 28 × 56
270 Wieś, rysunek barwny, 21 × 34
271 Kobiety, rysunek barwny, 33 × 42
272 Widok na Łosicę, rysunek barwny, 27 × 51
273 Marysia, rysunek barwny, 43 × 33
274 Pejzaż, rysunek barwny, 33 × 48
275 Strachy w deszczu, rysunek barwny, 33 × 52
276 Ostrewki, rysunek barwny, 26 × 50
277 Kopy, rysunek barwny, 31 × 51
278 Jesień, rysunek barwny, 24 × 57
279 Ludzie w polu, rysunek barwny, 32 × 54
280 Strachy, rysunek barwny, 44 × 52
281 W polu, rysunek barwny, 37 × 54
282 Ostrewki, rysunek barwny, 30 × 51
283 Ostrewki, rysunek barwny, 32 × 38
284 Pajęczyna, rysunek barwny, 28 × 50
285 Ptaki, rysunek barwny, 33 × 39
286 Salamandra, rysunek barwny, 23 × 38
287 W polu, rysunek barwny, 15 × 33
288 Kobieta, rysunek barwny, 30 × 52
289 Siostry, rysunek barwny, 45 × 33
290 Strach, rysunek barwny, 32 × 44
291 Kura, rysunek barwny, 37 × 54
292 Kasia, rysunek barwny, 40 × 31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
293 Pejzaż, rysunek barwny, 27 × 52

- 294 Kury, rysunek barwny, 30 × 28
295 Spalone jałowce, rysunek barwny, 39 × 54
296 Krowy, rysunek barwny, 30 × 40
297 Płoty, rysunek barwny, 42 × 54
298 Łosica, rysunek barwny, 38 × 50
299 Ciotka, rysunek barwny, 42 × 33
300 Głowa dziewczynki, rysunek barwny, 45 × 34
301 Marysia, rysunek barwny, 43 × 34
302 Budki na szpaki, rysunek barwny, 50 × 38

Rysunki z cyklu „Brazylia“ 1963

- 303 Rybacy, rysunek barwny, 21 × 33
304 Rybacy, rysunek barwny, 19 × 33
305 Łódź, rysunek barwny, 21 × 34
306 Na plaży, rysunek barwny, 22 × 33
307 Czerwony żagiel, rysunek barwny, 21 × 36
308 Łódź, rysunek barwny, 21 × 34
309 Ludzie, rysunek barwny, 22 × 34
310 Capoira, rysunek barwny, 28 × 22
311 Vaqueiros, rysunek barwny, 33 × 26
312 Góry pod Congonhas, rysunek barwny, 24 × 33
313 W porcie, rysunek barwny, 22 × 27
314 Capoira, rysunek barwny, 25 × 32
315 Selma, rysunek barwny, 31 × 26
316 Taniec, rysunek barwny, 22 × 28
317 Port Mercado Modelo, rysunek barwny, 26 × 31
318 Muzycy (Capoira), rysunek barwny, 27 × 33
319 Barki rybackie, rysunek barwny, 23 × 32

- 320 Na drodze, rysunek barwny, 27 × 32
321 Kobieta, rysunek barwny, 24 × 26
322 W porcie, rysunek barwny, 26 × 33
323 W porcie Mercado Modelo, rysunek barwny, 27 × 36
324 Kościółek w Congonhas, rysunek barwny, 25 × 33
325 Kobieta w Bahia, rysunek barwny, 30 × 23
326 Capoira, rysunek barwny, 34 × 26
327 Czarne drzewo, rysunek barwny, 21 × 35
328 Robotnicy, rysunek barwny, 19 × 34
329 Opuszczona plaża, rysunek barwny, 20 × 36
330 Capoira, rysunek barwny, 25 × 32
331 Pejzaż ze zwierzętami, rysunek barwny, 28 × 31
332 Latawiec, rysunek barwny, 22 × 31
333 Belo Horizonte, rysunek barwny, 28 × 24
334 Przy sieci, rysunek barwny, 33 × 52
335 Figurka indiańska, rysunek barwny, 52 × 38
336 Taniec, rysunek barwny, 34 × 45
337 Zwierzęta, rysunek barwny, 27 × 42
338 Pejzaż z Rio, rysunek barwny, 30 × 47
339 W porcie Mercado Modelo, rysunek barwny, 32 × 44
340 Diabełki z Bahia, rysunek barwny, 44 × 26
341 Połów, rysunek barwny, 32 × 44
342 Pejzaż z Rio, rysunek barwny, 20 × 34
343 Maria, Polka z Parany, rysunek barwny, 43 × 35
344 Pejzaż nadmorski, rysunek barwny, 33 × 54
345 Ptaki latawce, rysunek barwny, 26 × 52
346 Głowa chłopca, rysunek barwny, 53 × 39
347 Głowa, rysunek barwny, 45 × 32
348 Ptaki urubu, rysunek barwny, 38 × 48
349 Głowa chłopca, rysunek barwny, 44 × 32
350 Głowa, rysunek barwny, 48 × 38
351 Kobieta, rysunek barwny, 51 × 34
352 Macumba, rysunek barwny, 39 × 53
353 Kukły, rysunek barwny, 53 × 34
354 Pejzaż z Santos, rysunek barwny, 33 × 53
355 Na drodze, rysunek barwny, 41 × 42
356 Plaża, rysunek barwny, 26 × 53
357 Kościół w Ouro Preto, rysunek barwny, 33 × 51
358 Wyspy, rysunek barwny, 23 × 48
359 Figury z karnawału, rysunek barwny, 50 × 39
360 Pejzaż Copacabana (Rio), rysunek barwny, 40 × 58
361 Pejzaż z Parany, rysunek barwny, 27 × 50
362 Pejzaż z drzewem, rysunek barwny, 41 × 58
363 Barki rybackie (Salvator), rysunek barwny, 52 × 43
364 Port Sao Joaquin (Salvator), rysunek barwny, 41 × 53
365 Droga do Cogonhas, rysunek barwny, 36 × 43
366 Góry, rysunek barwny, 34 × 58
367 Polvo, rysunek barwny, 38 × 54
368 Góra z favelami, rysunek barwny, 43 × 52
369 Jararaca, rysunek barwny, 42 × 51
370 Pejzaż z Parany, rysunek barwny, 33 × 58
371 Drzewo, rysunek barwny, 40 × 54
372 Pejzaż z Minas Gerais, rysunek barwny, 36 × 53
373 Znaki miasta Brazylia, rysunek barwny, 32 × 53

ilustracije

- 4 *Dzieci w płachtach*, 1935, drzeworyt
29 *Marysia*, 1939, ołówek
30 *Człowiek siedzący*, 1939, ołówek
27 *Anioł grający* — rzeźba romańska, 1931, ołówek
17 *Pocztą — plac Warecki*, 1945, pióro tusz
18 *Plac Zamkowy*, 1945, pióro tusz
51 *Kobieta siedząca*, 1950, pióro
34 *Akt I*, 1946, pióro
237 *Hanka*, 1952, pióro
233 *Ludwina*, 1950, pióro
77 *Żołnierze*, 1955, pióro
67 *Gubernatorowa*, 1955, pióro tusz
101 *Ludzie i zwierzęta*, 1956, pióro tusz
93 *Kobiety przy studni*, 1956, pióro tusz
182 *Kobieta ze wsi Chamula*, 1958, rysunek barwny
194 *Chłopi z St. Christobal*, 1959, rysunek barwny
195 *Matka*, 1959, rysunek barwny
201 *Muerte*, 1959, rysunek barwny
184 *Maszkary*, 1958, rysunek barwny
158 *Widok na Torcello*, 1961, pióro tusz
150 *Motyw z laguny*, 1961, pióro
133 *Sieci*, 1958, pióro tusz
256 *Strach I*, 1962, rysunek barwny
259 *Kury*, 1962, rysunek barwny
271 *Kobiety*, 1962, rysunek barwny
255 *Ostrewki*, 1962, rysunek barwny
266 *Na sertlaku*, 1962, rysunek barwny
311 *Vaqueiros*, 1963, rysunek barwny
357 *Kościół w Ouro Preto*, 1963, rysunek barwny
325 *Kobieta z Bahia*, 1963, rysunek barwny
323 *W porcie Mercado Modelo*, 1963, rysunek barwny
314 *Capoira*, 1963, rysunek barwny



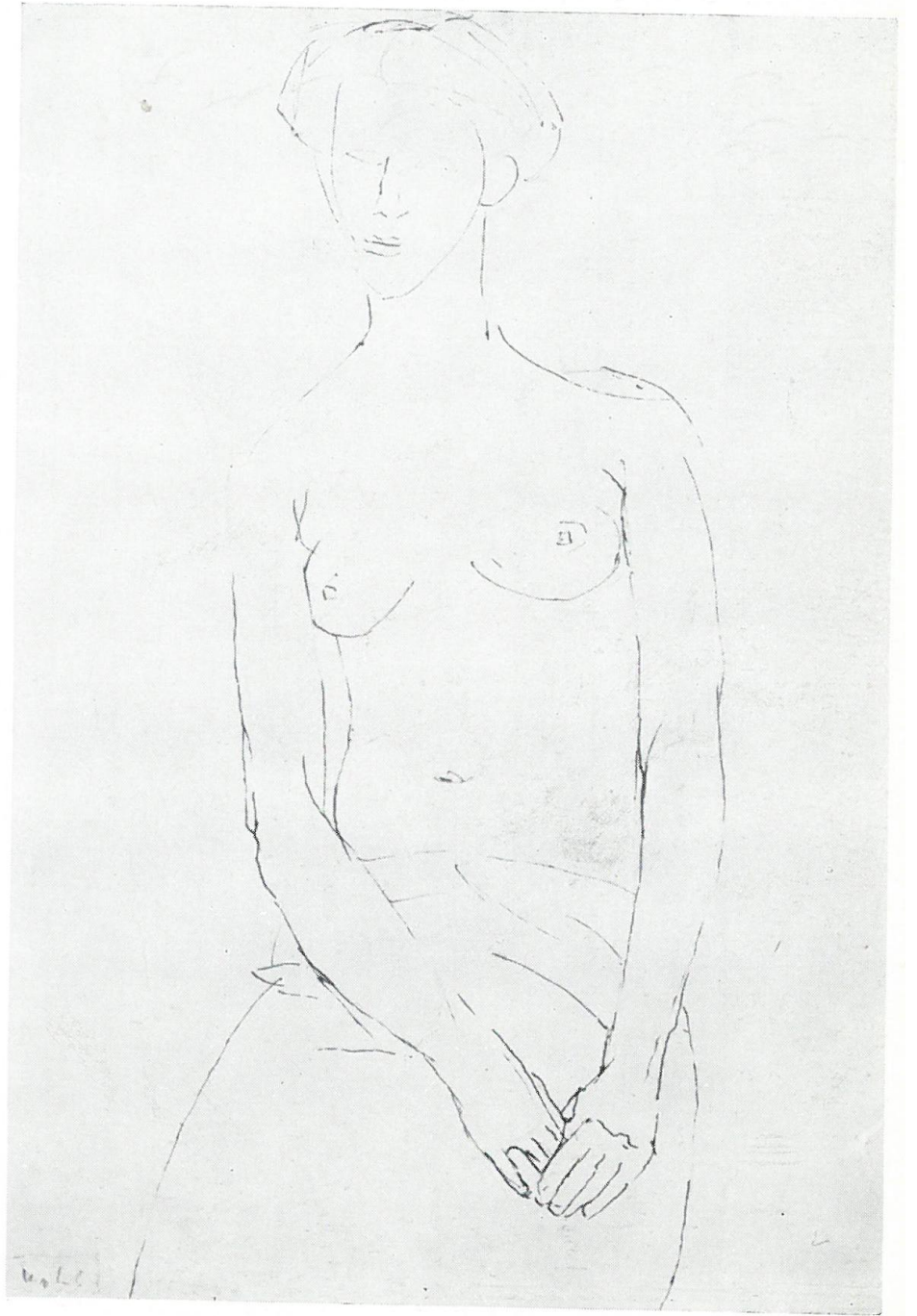


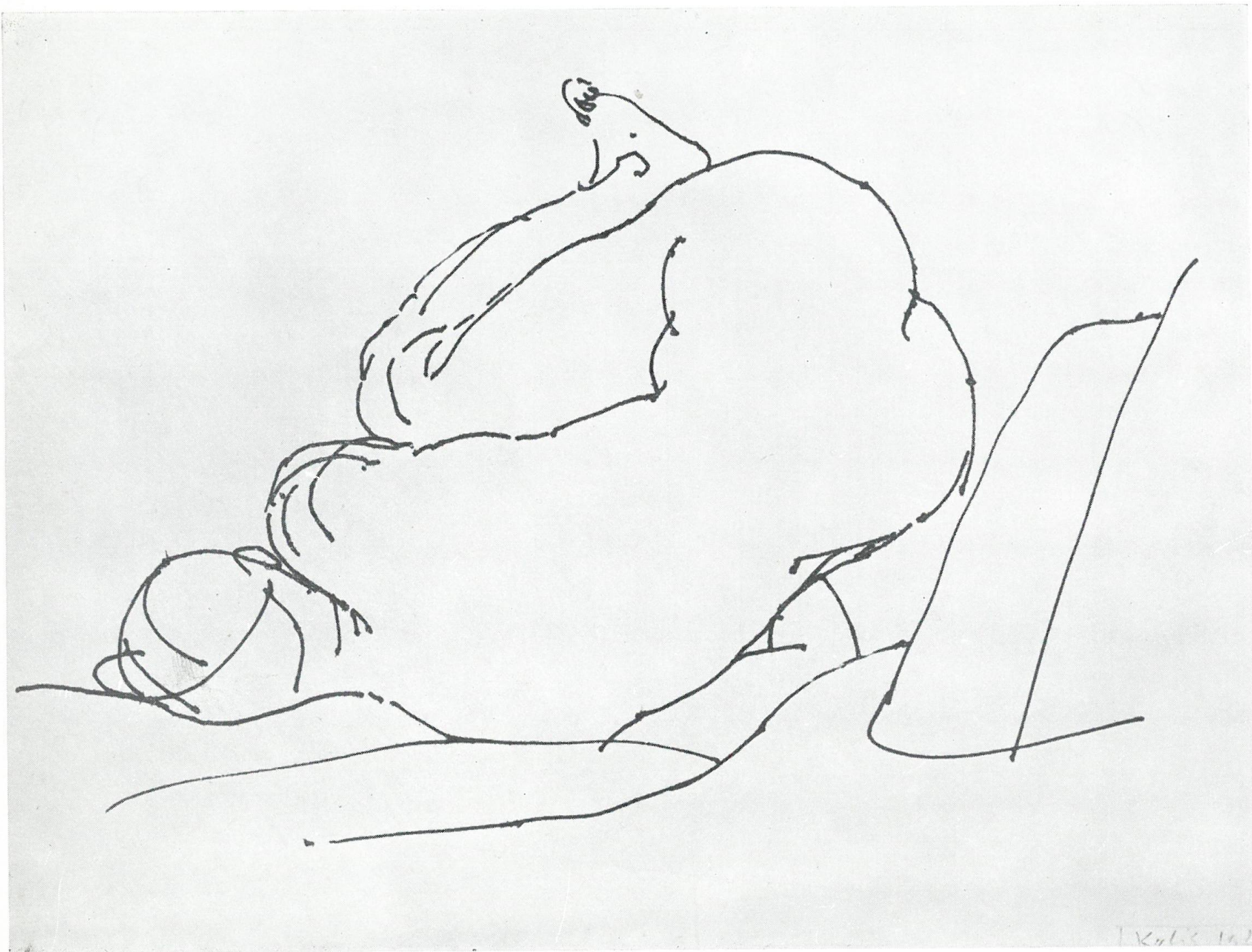








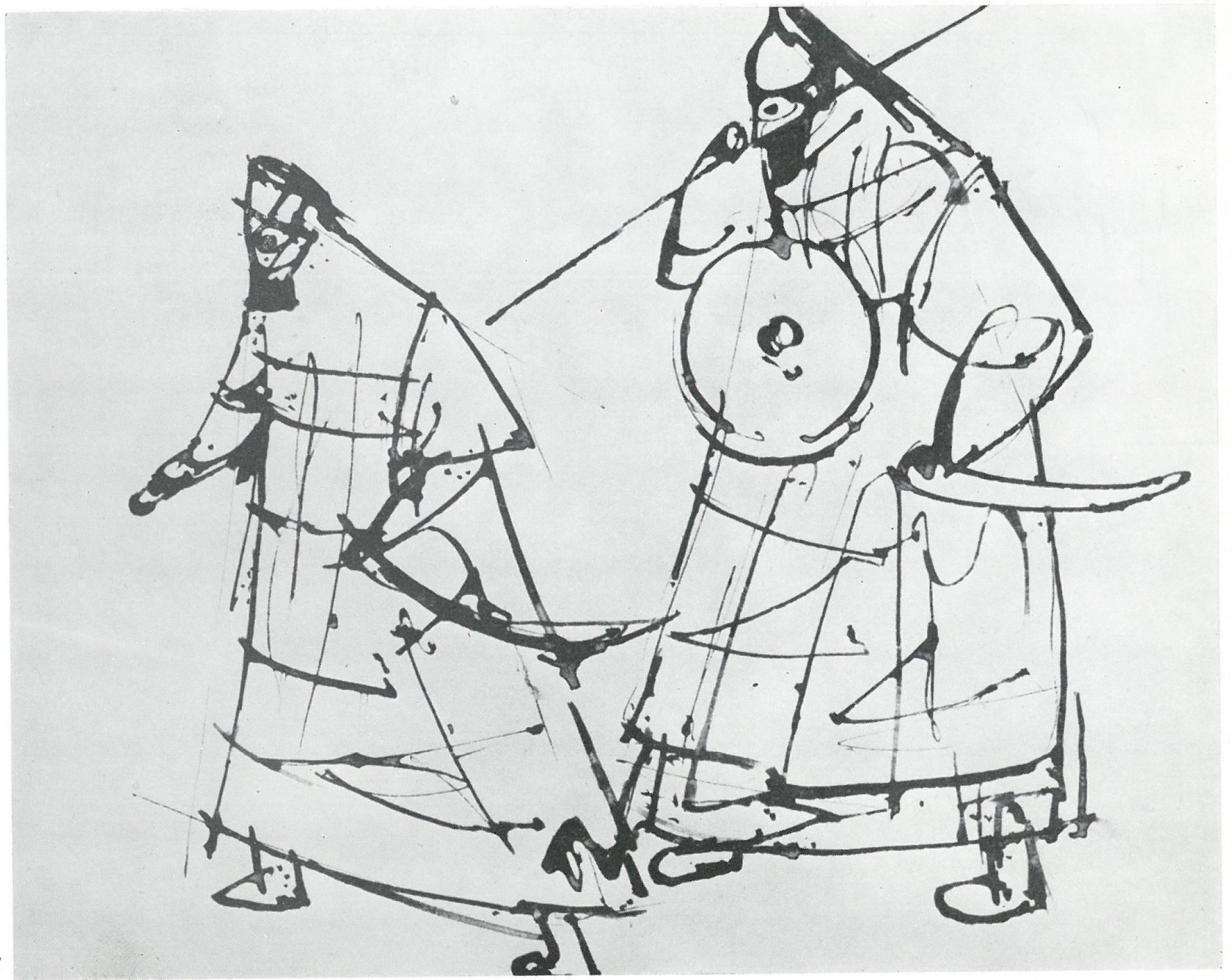


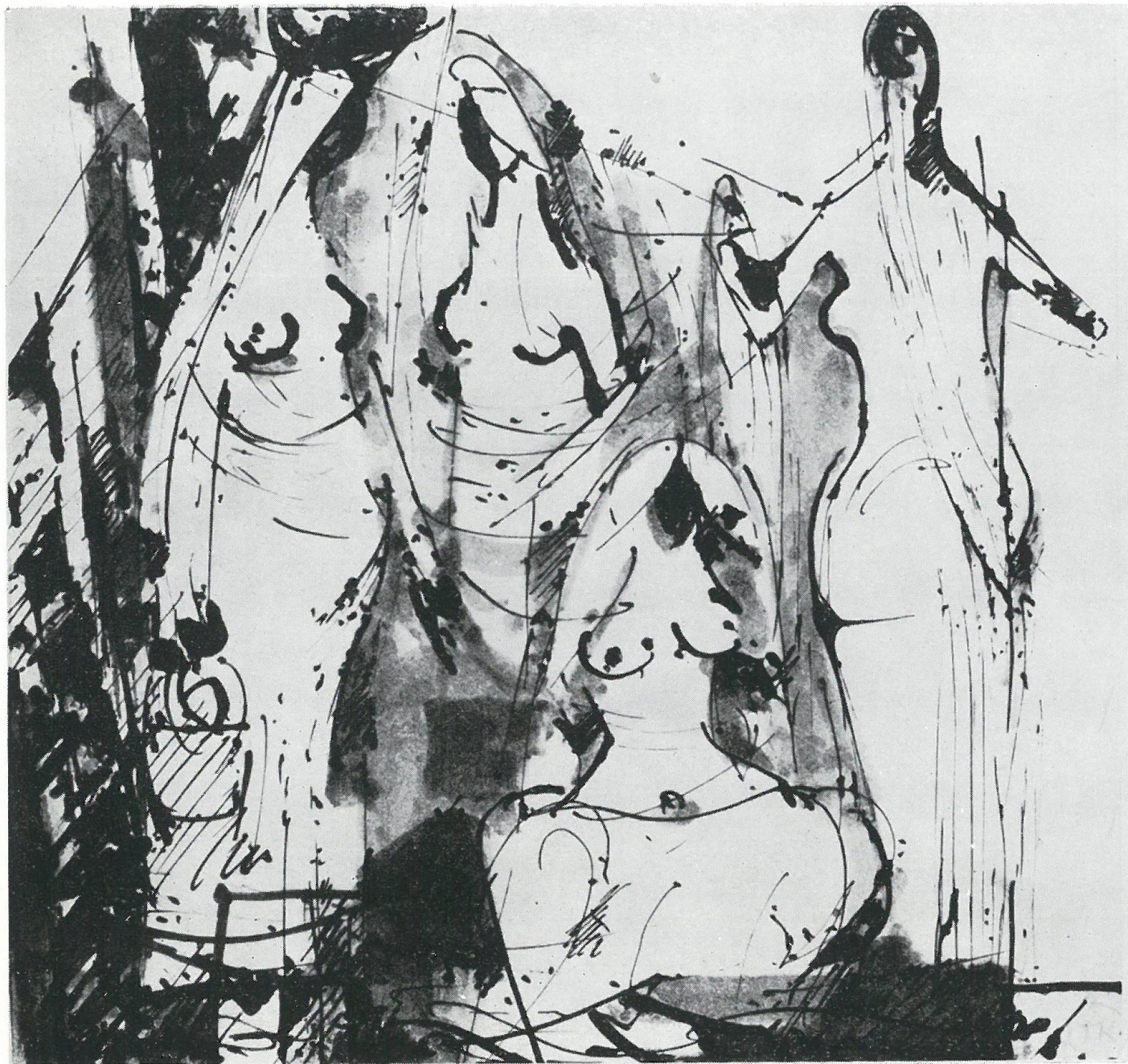


187/15 162







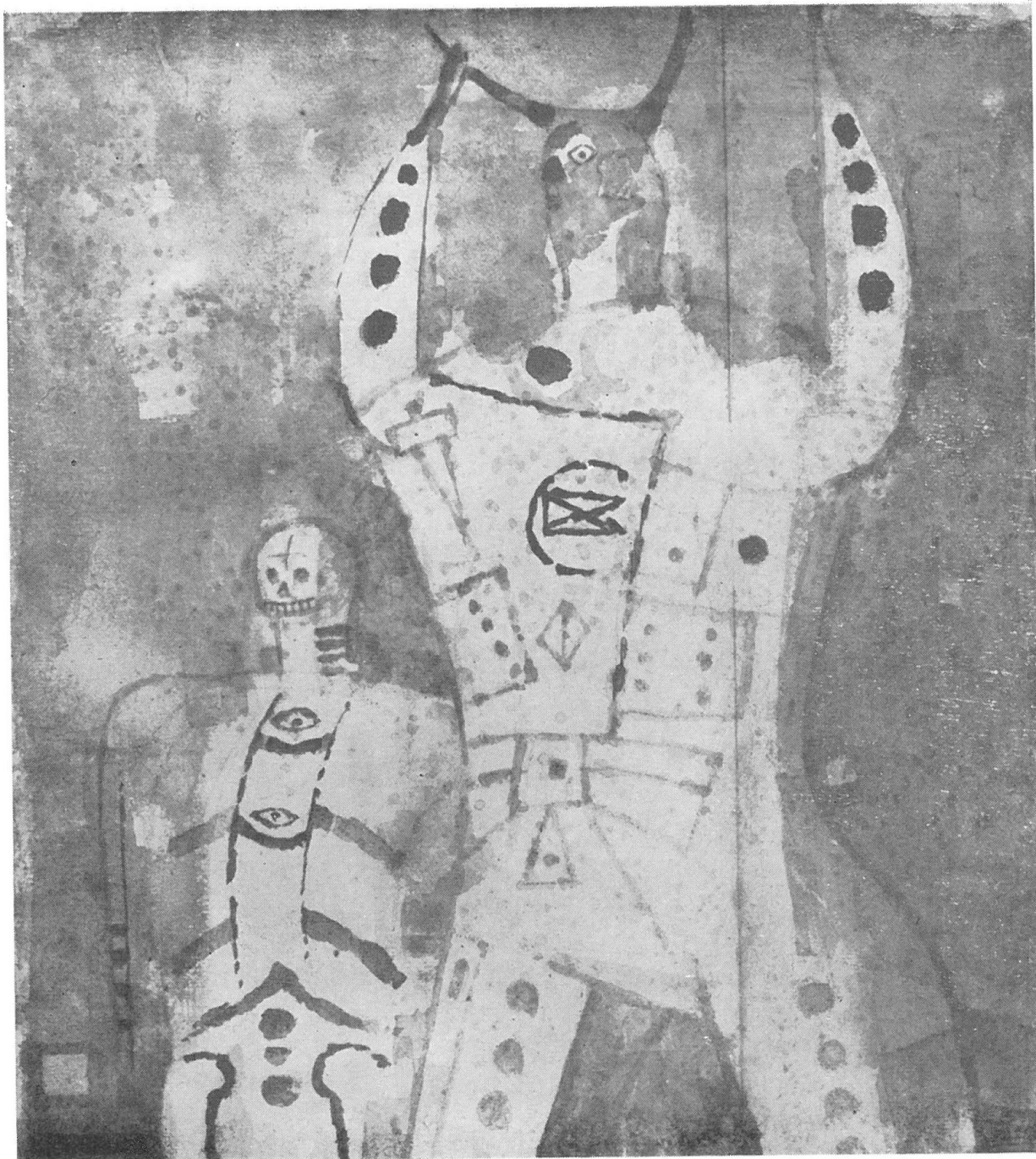


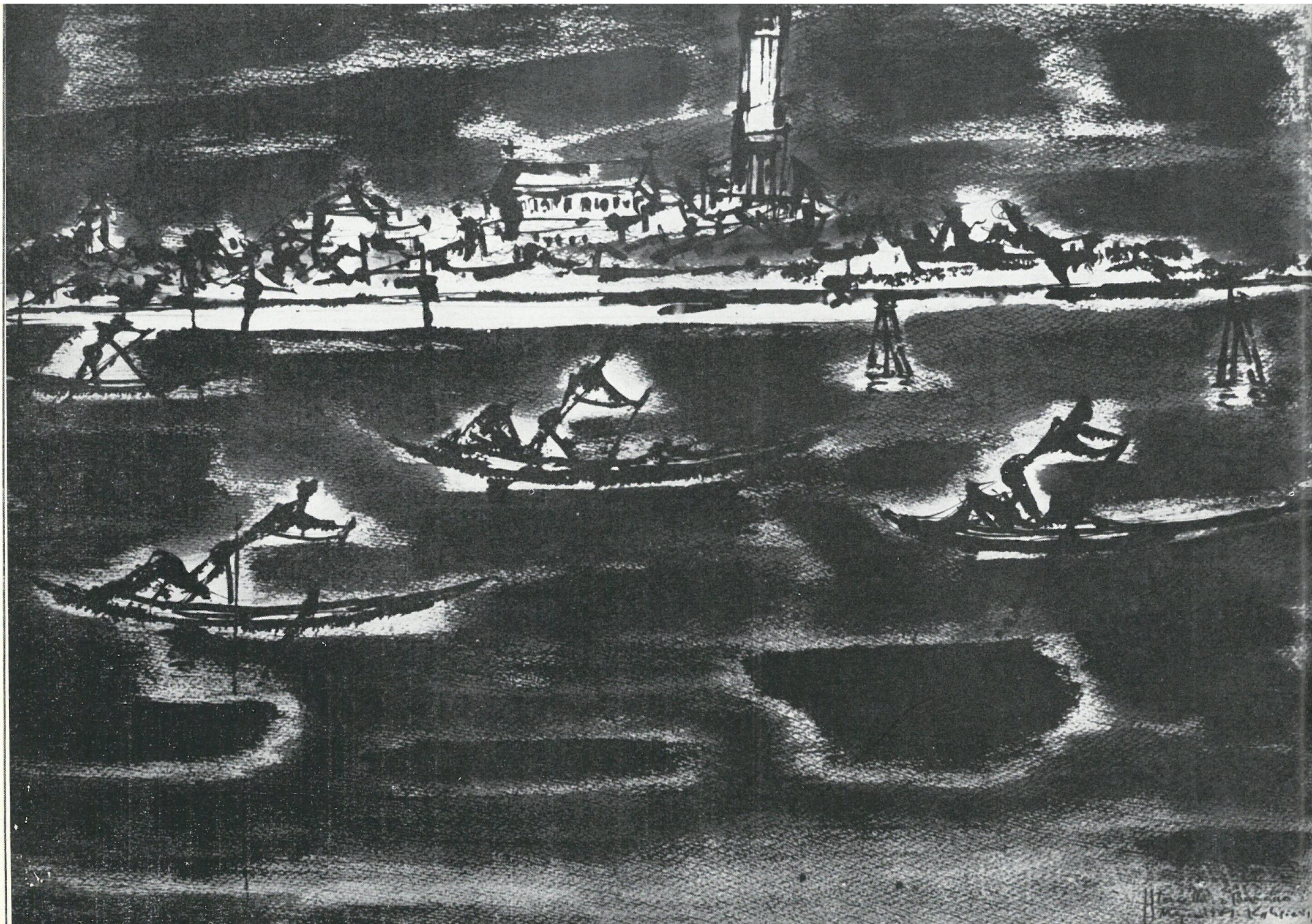


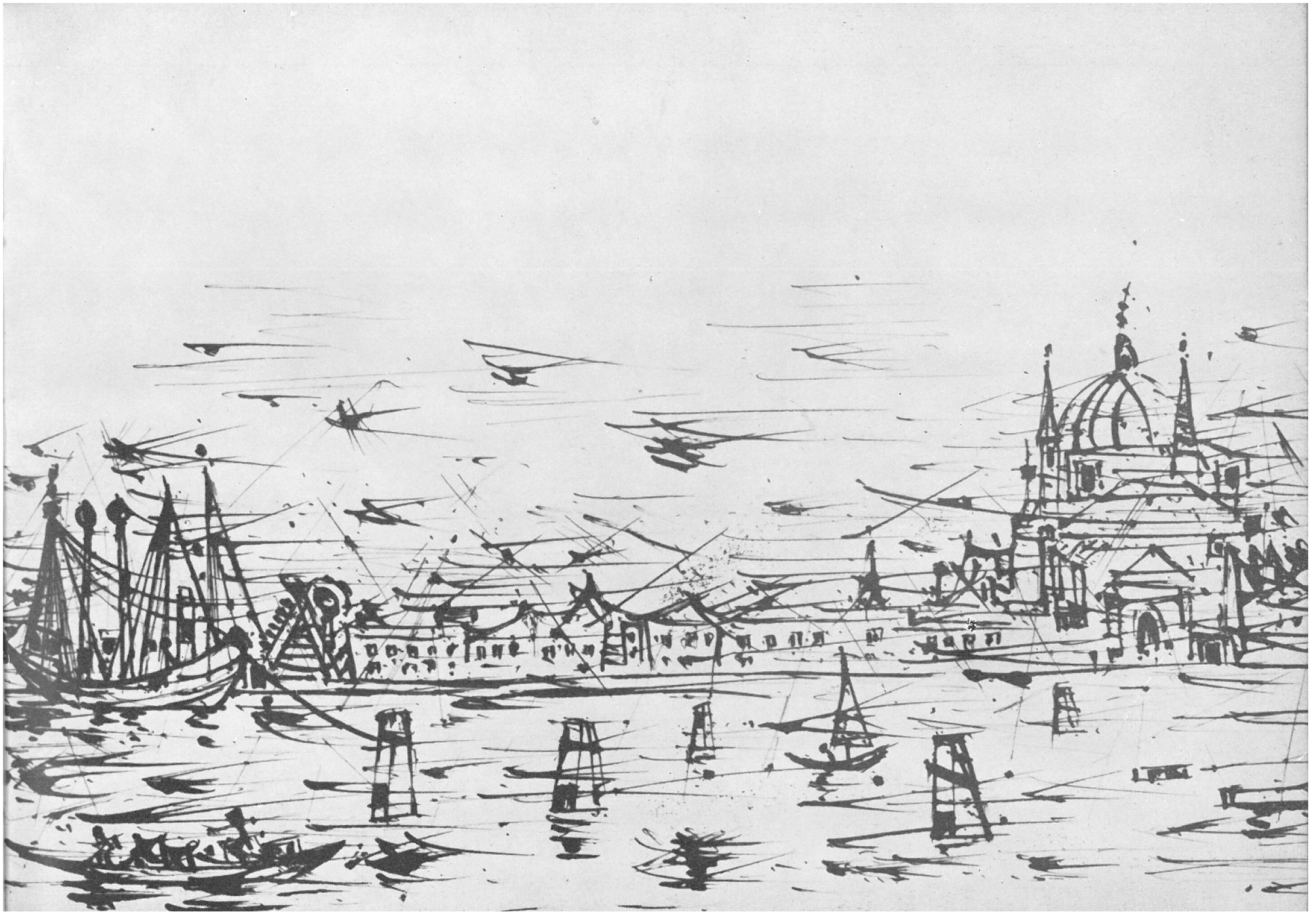


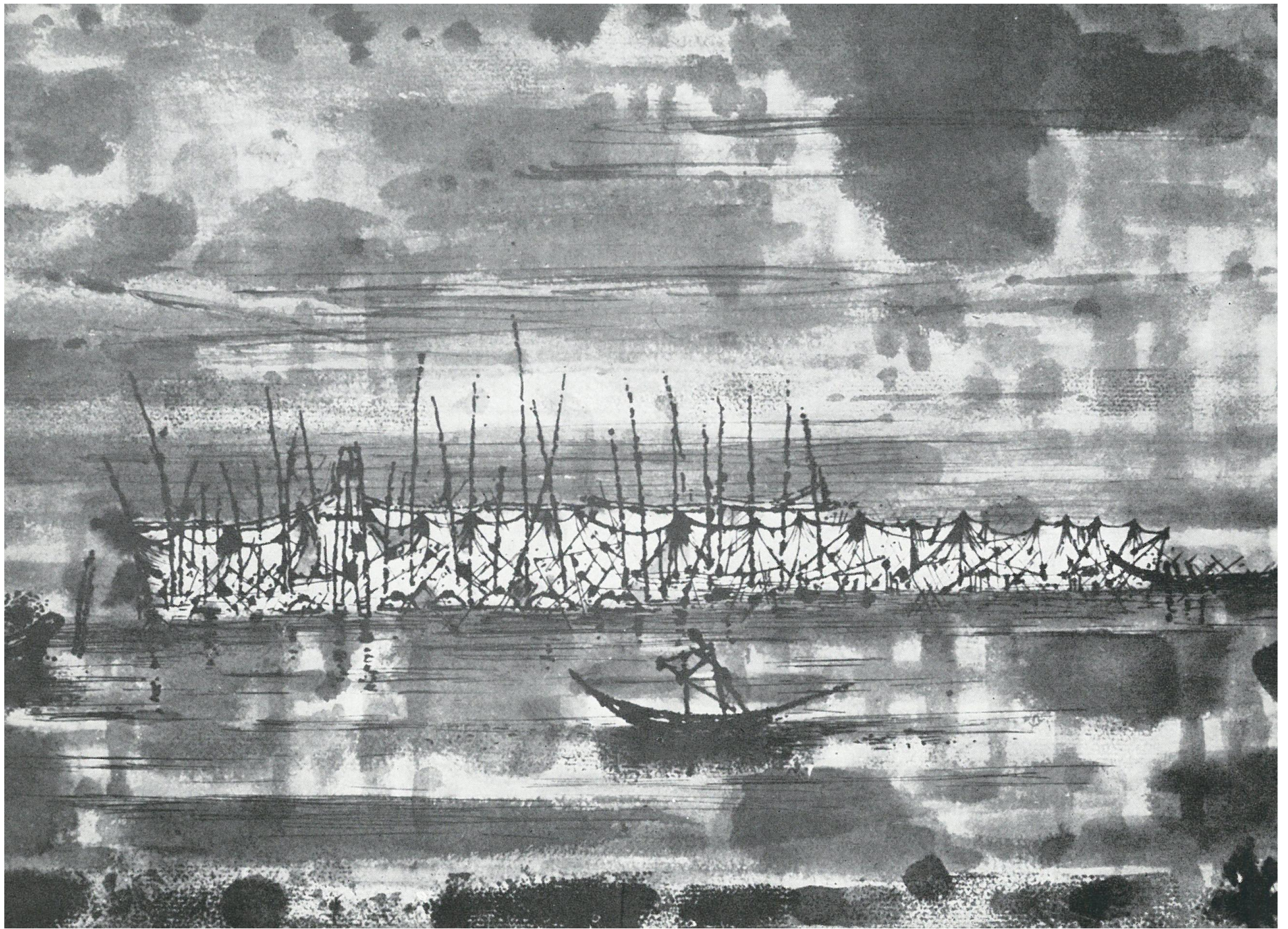












158, 150, 133

256



