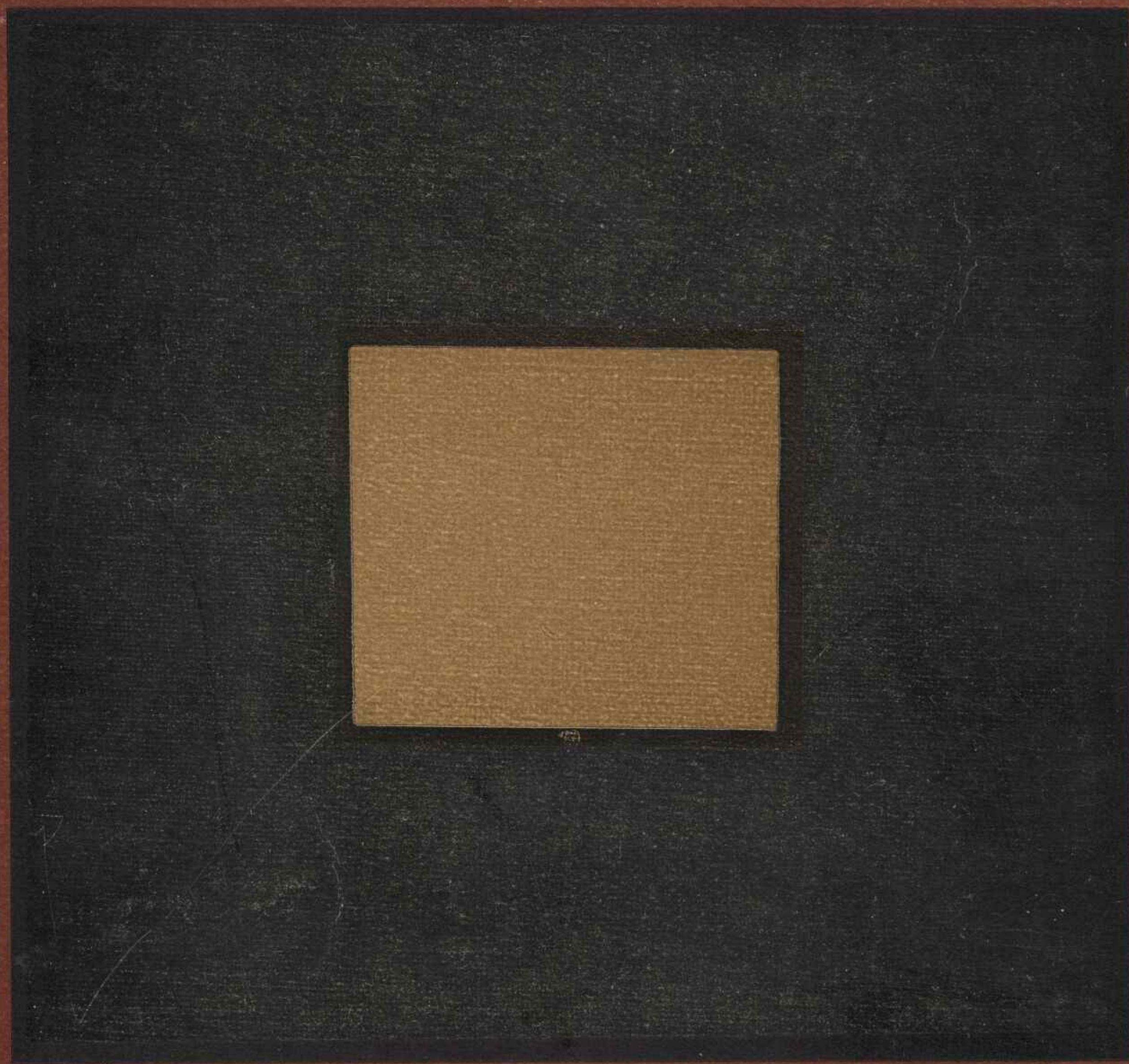


108/73

Jan
Stebnowski
malarstwo



ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Jan
Stebnowski
wystawa
malarstwa
luty 1973

WARSZAWA • ZACHĘTA • PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

W katalogu mojej ekspozycji podane są nazwy dzieł sztuki i daty ich powstania. Przyjmując omówienie twórczości we wstępie za zasadę, natrafia się na opory, które niełatwo pokonać, jeśli wystawca chce być uczciwym wobec zwiedzających. Do napisania wstępu powołany jest właściwie krytyk publicysta lub znawca sztuki, względnie mecenas, ale wtedy wylania się pytanie, na które wystawca powinien odpowiedzieć: ile dni roboczych stracić musi krytyk na przestudiowanie całości twórczego osiągnięcia zanim nastąpi otwarcie wystawy? Gdyby wszelako krytyk — czyniąc zadość przyjętej zasadzie — zdobył się na jakiś zarys rozwojowej retrospektywy w porządku chronologicznym, to wtedy kryteria jego znalazłyby się w kręgu ogólników wyrażanych kategoriami względnymi nie nadającymi się do formowania syntez, które by stanowiły jakąś afirmację uprawianę przez mnie konwencji w plastyce. Na tej właśnie drodze czyha we wstępie do katalogu jeden z tych oporów, na które wyżej powołałem się. Z przyczyn wyższego rzędu, ja jako plastyk znalazłem się u progu zupełnie odmiennej problematyki działania. Dla objaśnienia tego wyznania powrócić muszę niestety do pewnej dygresji nie mającej pozornie bezpośredniej łączności z redakcją katalogu. Mianowicie w r. 1926 Wojskowy Instytut Geograficzny z rozkazu Sztabu Generalnego skierował mnie do Service Géographique de l'Armée w Paryżu na 2-letnie studia w zakresie poligrafii dla celów kartograficznych. Oprócz zajęć praktycznych w zamiarze pogłębienia wiedzy fachowej korzystałem w Paryżu ze wspaniałych zbiorów bibliograficznych w Bibliothèque Nationale. Tam zetknąłem się z 5-tomowym dziełem Joachima Lelewela pt. „Géographie du Moyen Age”. W drodze konfrontacji z istniejącymi materiałami historycznymi (których Lelewel w Paryżu w 1830 r. nie miał) powziąłem zamiar przerobienia tego dzieła, wzbogacając zasięg historyczny o starożytność. Praca ta w Paryżu, a później w kraju pochłonęła 15 lat moich poważnych studiów, a było to w czasie, kiedy przed II wojną światową artysta plastyk nie był zupełnie wykorzystany w zakresie działalności kulturalnej (oczywiście poza portretem). By uniknąć faktograficznego zamętu dodać muszę, że Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie umożliwiła mi korzystanie z zapotrzebowanych przez mnie materiałów, również z bibliotek zagranicznych, w drodze międzynarodowej konwencji. Jako historyk sztuki rozumiałem, że posługiwanie się pojęciami względnymi nie ma nic wspólnego z metodami naukowo-badawczymi. Przerzucając przeto swoje kryteria na kanwę

ściślejszej dyscypliny musiałem dokonać w sobie nie dającego się opisać przełomu psychicznego. Piętnaście lat pracy nad historią wiedzy geograficznej domagało się ode mnie syntetycznej oceny istniejących dokumentów.

W tym stanie rzeczy powstało moje dzieło w objętości trzech tomów (włącznie z historią druku, bynajmniej nie Gutenberga) które wycofano z drukarni w następstwie ewakuacji podczas okupacji niemieckiej. Lecz niestety, starannie przechowywany w dwóch egzemplarzach maszynopis spłonął dzieląc los wielu dokumentów kultury narodowej (są świadectwa 3 profesorów znających pracę z autopsji).

Mój wstrząs psychiczny po tej stracie był tak wielki, że po wojnie, mimo przyrzeczeń Ministerstwa Szkolnictwa

Wyższego przyznania mi w niedalekiej przyszłości stypendium na wyjazd do Paryża i mimo czterokrotnego wezwania prof. Olszewicza z Wrocławia do podjęcia współpracy z Instytutem Historii Nauk Geograficznych PAN, nie miałem siły do rozpoczęcia na nowo raz już pokonanej pracy, zwłaszcza, że konwencje z bibliotekami zagranicznymi zostały w Polsce przerwane (w bibliotekach istnieją tylko strzępy mojej wiedzy historyczno-geograficznej wydane w formie dysertacji).

Byłoby omyłką gdyby czytelnik katalogu nie dostrzegł łączności tego co napisałem wyżej z wystawą malarstwa. Ten rozdział stanowi odwrotne zwierciadło przebytej drogi do artystycznych osiągnięć pokazanych na wystawie.

Uważałem za konieczne przedstawić tę skibę mojego wysiłku intelektualnego by określić moją pozycję w historii sztuki.

W tych warunkach wróciłem z powrotem do mego zawodu plastyka pod egidą ZPAP. Można było sobie wyobrazić, że w trybach ścierających się po wojnie kierunków znajdę się w obozie sprzyjających mi w realistycznej konwencji plastyków.

Niestety to zawiodło. Wpływ Zachodu opanował problematykę formalną w malarstwie niepodzielnie.

Ja wespół z Tadeuszem Makowskim byliśmy świadkami przewrócenia przez Picassa w jego obrazach do góry nogami wszystkiego co stanowiło formę w rysunku i kolorze; bowiem początkowo tenże Picasso usiłował naśladować Maneta (1910 r.). Albo wyrwany z pamięci przykład następujący. Chagall siedzący przy stoliku podczas „pół czarnej” zwrócił się do mnie o koleżeńską przysługę żebym przytrzymał ręką na ścianie kawiarni rozwinięty z rulonu jego obraz. Po tym nie zwlekając Bazler „marchand du tableau” wszczął rozmowę o środowisku obecnych w kawiarni artystów i literatów. W takiej to

atmosferze rodził się typ snoba, który opanował sztukę plastyczną.

Moje poszukiwania formalnego wyrazu w malarstwie polegały przede wszystkim na pokonaniu mętnej dowolności, przypadkowości i łatwizny. Największy wysiłek kładłem na omijanie powtarzających się trików warsztatowych. Pokazywanie przez quasi-geniuszów swoich tzw. „lwich pazurów” chlastaniem pędzlem po płótnie spychało twórczość intelektualną na dalszy plan; obiektywnie uważałem to zjawisko za degenerację smaku, piękna i łaknienia estetycznego. Ale prawdziwie paradoksalnie przedstawia się wysiłek, który szczerzy i autentyczny twórca wkładać musi w trwożliwe omijanie naśladownictwa w istniejącym chaosie kierunków. W tych warunkach epigoni uważają siebie za prekursorów. Epigonizm rozpanoszył się w sposób tak straszliwy, że nawet w łonie dzisiejszego Prezydium ZPAP wszczęto poszukiwania wyjścia z tej sytuacji z punktu widzenia artystycznego, społecznego i bytowego. Zarząd Okręgu Warszawskiego ZPAP organizuje wystawy „Otwartych drzwi” bez jurorów wprawdzie ale za to z widocznym wysiłkiem wynalazczych osiągnięć formalnych. Czy ja znajduję się na tej drodze, osądzi zwiedzający moją wystawę.

Twierdzenie, że moje malarstwo jest realistyczne byłoby właściwie uproszczeniem całego problemu. Praca poszukiwania sposobów wyrażania walorów poznawczych w dziedzinie techniki i nauki prowadzi do humanizmu abstrahując od konwencji formalnej. Więc nie forma realistyczna, tylko treść humanistyczna stanowi zrab mojej kompozycji malarskiej. Najbliższą przyszłością w rozwoju kultury plastycznej jest humanizm. W takiej funkcji włączenie plastyki do nurtu naszego ustroju socjalistycznego uważam za najgłębszy wyraz posłannictwa sztuki.

Moje malarstwo nosi nazwę „malarstwo przedstawiające”. Nie ma twórczości poza życiem. Malarstwo rozporządza środkami wizualnymi po to by przemawiać. Nie ma tu miejsca na przygnębiające rozważania odpowiedzi na pytanie: ile pracochłonnego czasu, talentu i wartości produkcyjnej kosztuje nas tzw. konwencja abstrakcjonizmu, dadaizmu, egzystencjalizmu i działań w łańcuchu epigonów?

15-letnia praca naukowa, której poświęciłem w moim słowie wstępnym zbyt dużo miejsca, była dla mnie szkołą plastycznego myślenia. Unikając obrazowania scen okrucieństw, aktu przemocy albo jakichś patologicznych stanów ludzkiej budowy znalazłem się na zakręcie w drodze wyboru tematyki, którą

pragnąłbym zainteresować skołowaciałego odbiorcę sztuki plastycznej, dając w zamian okazję do przeżywania pogodnej kontemplacji. Z tym szlachetnym zamiarem zwróciłem się ku quasi-dramatycznym scenom upośledzonych drzew przedstawianych tu na wystawie w osobnym cyklu pt. „Drzewa ułomne”. Wprawdzie środowisko artystyczne nie użyłoby mi za ten wysiłek słów pochwały, a krytyk uznania, to jednak łudzę się, że za mną pójdą młodzi Koledzy, którzy w poszukiwaniu tematu, zamiast rwać sobie włosy na głowie pod wpływem zakazania modną problematyką formalną, sięgną z głębokim westchnieniem do środowiska człowieka.

Długoletnia praca naukowa wpłynęła technologicznie na zmianę profilu mojej twórczości plastycznej i w ogóle tej mentalności która dyktowała mi obsesję ku komponowaniu fragmentów scen historycznych dotyczących wybitnych wydarzeń. Dzięki tej pasji powstały obrazy zdobiące gabinety: Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego, Ministerstwa Oświaty, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Akademii Nauk Politycznych, Akademii Sztabu Generalnego, Muzeum Lenina i w końcu kupiony przez Muzeum Okręgowe w Toruniu w związku z wystawą „Kopernik i kosmos” obraz pt. „Mikołaj Kopernik tłumaczy prawo grawitacji kosmicznej przed astronomem Marco Beneventano”. Jakkolwiek staram się unikać w tym wstępie do katalogu (eseju) arbitralnych kategorii w dowodzeniu, to jednak ufając mojemu zmysłowi historyka twierdzę, że Humanizm stanie się w plastyce najbliższą konwencją albo nawet epoką historycznej przyszłości, i wierzę że w naszym kraju powstanie sztuka z której będziemy dumni — oczywiście jeśli nasze oczy nie będą patrzyły zezem ku fałszywym drogowskazom obcych proroków, którzy tej ziemi nie kochają.

JAN STEBNOWSKI

Warszawa, grudzień 1972 r.

Tekst drukowany bez zmian i poprawek na wyraźne życzenie Autora

Le catalogue de mon exposition mentionne les oeuvres ainsi que la date de leur création. Quand on adopte, comme principe, de présenter l'activité créative d'un artiste dans le préambule, on se heurte à des problèmes difficiles à résoudre, lorsque l'exposant a l'intention d'être honnête vis-à-vis du public. Le préambule devrait, en principe, être élaboré par un critique publiciste ou par un connaisseur d'art, voire un mécène. Une question se pose alors: combien de temps ce critique doit-il consacrer à l'étude de l'ensemble des réalisations de l'artiste, avant l'ouverture de l'exposition? Dans le cas où ce critique, conformément au principe adopté, voudrait esquisser un développement rétrospectif dans l'ordre chronologique, ses critères se placeraient dans la catégorie de généralités relatives, impropres à la formation de synthèses confirmant la convention que je réalise dans l'art plastique. C'est là, justement, un des problèmes auxquels on se heurte dans le préambule.

Pour des raisons majeures, moi, en tant que plasticien je me suis trouvé obligé à résoudre des problèmes totalement différents. Afin d'illustrer cette confession, je dois faire une petite digression qui peut sembler n'avoir aucun rapport direct avec la rédaction d'un catalogue. Ainsi, en 1926 l'Institut Géographique Militaire sur ordre de l'Etat Major m'a dirigé vers le Service Géographique de l'Armée, à Paris, pour un stage de deux ans, afin d'y poursuivre des études en polygraphie à des fins cartographiques. Indépendamment de mon activité dans ce domaine, je profitais largement des richesses bibliographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris. C'est là que j'ai découvert l'oeuvre de Joachim Lelewel intitulée „Géographie du Moyen Age”. Par suite d'une confrontation avec d'autres matériaux historiques (que Lelewel à Paris en 1830 ne possédait pas) j'ai pris la décision de remanier cette oeuvre en y ajoutant un aperçu historique de l'antiquité. Ce travail m'a coûté, à Paris et ensuite en Pologne, 15 années d'études approfondies, ceci à une époque où, avant la deuxième guerre mondiale, l'artiste plasticien n'était absolument pas mis à profit dans le domaine culturel (outre le portrait, bien entendu). Je tiens à souligner ici que la Bibliothèque Universitaire de Varsovie a mis à ma disposition les matériaux qui m'étaient nécessaires, y compris certains matériaux en provenance de bibliothèques étrangères, ceci conformément à la convention internationale.

En tant qu'historien d'art, j'ai compris que l'emploi de notions relatives n'avait aucun rapport avec les méthodes scientifiques de recherche. Basant mes critères sur des données strictes j'ai dû

m'imposer une profonde transformation psychique. Quinze années de travail sur l'histoire des connaissances géographiques exigeaient de moi une estimation synthétique des documents existants.

C'est ainsi qu'est née mon oeuvre, trois tomes (y compris l'histoire de l'imprimerie, mais pas celle de Gutenberg) qui a été retirée de l'imprimerie suite à une évacuation pendant l'occupation allemande. Deux copies dactylographiées, soigneusement conservées ont malheureusement été détruites dans un incendie, comme l'ont été d'autres nombreux documents de la culture nationale (à l'appui les témoignages de trois professeurs connaissant cette oeuvre).

Le choc psychique que j'ai subi après cette perte était tel qu'après la guerre, bien que le Ministère des Ecoles Supérieures ait manifesté son intention de m'attribuer une bourse pour faciliter mon voyage à Paris, et bien que le professeur Olszewicz de Wrocław m'ait quatre fois demandé de collaborer avec l'Institut d'Histoire des Sciences Géographiques de l'Académie Polonaise des Sciences, je n'ai pas retrouvé assez de forces pour entreprendre à nouveau un travail déjà accompli. D'autant plus que la convention avec les bibliothèques étrangères n'a plus cours (les bibliothèques actuellement renferment uniquement des restes de mon savoir historico-géographique, sous forme de dissertations).

Le lecteur du catalogue ne peut pas ne pas voir le rapport entre ce qui a été dit plus haut et l'exposition de peinture. Ce chapitre constitue le reflet du chemin que j'ai parcouru jusqu'au résultats artistiques exposés.

J'ai jugé nécessaire de présenter cet aperçu de mon effort intellectuel afin de définir ma position dans l'histoire de l'art. Dans cet état de choses, j'ai retrouvé mon métier de plasticien, sous l'égide de l'Association Polonaise d'Arts Plastiques (ZPAP).

On pourrait penser que dans la lutte des tendances d'après-guerre je me trouverais dans le camp de plasticiens favorisant ma convention réaliste. Malheureusement, les problèmes de forme dans la peinture se sont trouvés influencés par l'Ouest.

Tadeusz Makowski, et moi-même, avons été témoins du renversement par Picasso, de tout ce qui constituait la forme dans le dessin et la couleur. Ce même Picasso ayant, dans ses débuts, tenté de copier Manet (1910).

Ou bien encore cet exemple qui me revient en mémoire: Chagall assis à une table et prenant son café, me demande de lui maintenir son tableau au mur, pendant que le marchand de tableaux Bazler entame une discussion sur le milieu des artistes

et écrivains présents dans le café. C'est dans une telle atmosphère que naissait le snob type qui a conquis l'art plastique.

Mes recherches concernant l'expression formelle dans la peinture consistaient avant tout à vaincre l'art quelconque, accidentel et la facilité. Le fait de montrer leurs griffes par des quasi-génies et de gesticuler avec leur pinceau sur la toile repoussait l'activité intellectuelle à un plan plus éloigné.

Objectivement, je considérais ce phénomène comme un exemples de dégénération du goût, de la beauté et du besoin esthétique.

L'effort imposé à l'artiste sincère et authentique pour éviter la contrefaçon dans le chaos actuel des tendances, est vraiment paradoxal. Dans ces conditions, les épigones se considèrent comme précurseurs. L'épigonisme s'est répandu de façon tellement effrayante que même au sein de la direction actuelle de la ZPAP on cherche une issue à cette situation au point de vue artistique, social et au point de vue existence. Le comité de la ZPAP pour la région de Varsovie organise des expositions „à porte ouverte” sans jury, mais avec par contre, un effort évident d'invention dans les résultats formels. Je laisse aux visiteurs de mon exposition le soin de juger si je me trouve sur cette voie.

Le fait d'affirmer que mon art est réaliste signifierait une simplification du problème. La recherche de moyens d'expression des valeurs des connaissances dans le domaine de la technique et de la science conduit à l'humanisme, abstraction faite de la convention formelle. Non pas la forme réaliste, mais le sens humaniste constitue le fond de mes compositions en peinture. L'avenir du développement de la culture plastique est basé sur l'humanisme. Ainsi, je considère que l'expression la plus profonde de la mission de l'art consiste en un rapprochement de l'art plastique aux tendances de notre régime socialiste.

Mon art est dénommé „peinture qui présente”. Il n'existe aucune création en dehors de la vie. Si la peinture dispose de moyens visuels c'est bien pour exprimer quelque chose. Il est inutile ici de réfléchir profondément et de se poser des questions, telles que: combien de temps, de talent et des valeurs productive nous coûtent les conventions abstractionnistes, dadaïstes, existentialistes et l'activité dans les chaînes imposées par les épigones.

Les quinze années de travail scientifique auxquelles j'ai consacré trop de place dans ce préambule, ont été pour moi une bonne école. Evitant de montrer des scènes d'atrocité, d'actes de force ou d'états pathologiques, je me suis trouvé à un tournant dans mon choix du sujet, par lequel j'aimerais intéresser le

consommateur de l'art plastique un peu perdu dans le chaos général, en lui donnant l'occasion de connaître une contemplation sereine. C'est avec ce dessein que j'ai repris les scènes quasi-dramatiques présentant des arbres infirmes exposées ici à part. Les milieux artistiques ne me féliciteront pas pour cet effort et les critiques non plus, mais j'espère toutefois que les jeunes qui recherchent leur sujet me suivront au lieu de s'arracher les cheveux sous l'influence d'une problématique formelle à la mode, et ressentiront le besoin de puiser avec un profond soupir dans le milieu humain.

Les longues années de travail scientifique ont exercé leur influence sur mon art et sur cette mentalité qui m'a toujours dicté de façon obsédante de composer des fragments de scènes historiques ayant trait aux événements marquants. Grâce à cette passion, j'ai créé des tableaux qui ornent actuellement les salles du Ministère des Ecoles Supérieures, du Ministère de la Culture et des Beaux-Arts, de l'Académie des Sciences Politiques, de l'Académie de l'Etat-Major Général, du Musée Lenine.

Dernièrement, en l'occasion de l'exposition „N. Copernic et le Cosmos” le Musée Régional de Toruń m'a acheté le tableau intitulé „Nicolas Copernic expliquant le droit de gravitation cosmique devant Marco Beneventano”.

Bien que j'évite dans ce préambule des exemples arbitraires confiant et mon sens d'historien j'affirme toutefois, que l'humanisme deviendra dans l'art plastique une convention dans le futur proche ou même une époque historique future. Je crois profondément que dans notre pays prendra racine un art dont nous pourrions être fiers, dans la mesure ou évidemment nos yeux ne seront pas tournés vers des bornes faussées par certains prophètes qui ne ressentent pas cet amour pour le pays.

JAN STEBNOWSKI

Varsovie, décembre 1972

Attention: Ce texte est imprimé sans aucune modification ni correction ceci conformément au désir formel de l'Auteur.



Jan Stebnowski

WARSZAWA, UL. KRASICKIEGO 14 M. 2

Ur. 9 XII 1884 r. w Horodence. Studia: w latach 1904—1909 na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (uczeń S. Wyspiańskiego i L. Wyczółkowskiego); 1906—1910 studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, z przerwą z powodu wyjazdu do Paryża; 1910—1911 Ecole des Beaux-Arts w Paryżu. Twórczość w zakresie malarstwa sztalugowego i dekoracyjnego. Zajmował się również publicystyką w zakresie krytyki artystycznej zwalczając eklektyczny naturalizm przedwojennej Zachęty — propagując ruch plastyczny związany z Instytutem Propagandy Sztuki. W okresie I wojny światowej i później aż do r. 1929 służył w armii. W latach 1926—1928 przebywał w Paryżu gdzie studiował metody poligraficzne w Service Géographique de l'Armée dla celów kartograficznych Wojskowego Instytutu Geograficznego. W okresie tym utrzymywał ścisłe kontakty z ekspresjonistami i formistami za pośrednictwem Tadeusza Makowskiego. Po raz pierwszy wystawiał swoje prace w salonie TPSP w Krakowie w r. 1912, brał udział w wystawie powojennej w salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w r. 1920. Wystawiał też w Salon d'Automne w Paryżu w r. 1926. W malarstwie ulegał wpływom Gauguina. Od r. 1945 był kierownikiem fotogrametrii w BOS a następnie w Biurze Urbanistycznym Warszawy do r. 1953. Wystawa indywidualna prac artysty odbyła się w r. 1960 w „Zachęcie” w Warszawie. Po II wojnie światowej bierze udział w wystawach ogólnopolskich i okręgowych, m. in.: II Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa 1951; wystawy prac artystów Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa 1959, 1966, 1968, 1972; V Ogólnopolska wystawa marynistyczna, Warszawa 1964; Warszawa w sztuce, Warszawa 1964, 1965; Wystawa plastyki „Milenium”, Radom 1966; Wystawa pokonkursowa „Człowiek i praca w Polsce Ludowej”, Warszawa 1967; I, II, IV Festiwal sztuk pięknych, Warszawa 1966, 1968, 1972; Wystawa „Wizerunek Polaka w malarstwie współczesnym”, Bydgoszcz 1968; Ogólnopolska wystawa malarstwa rzeźby i grafiki „Portret człowieka”, Warszawa 1971; Wystawa „Kopernik i kosmos”, Warszawa 1972; Wystawa „Kopernik i kosmos”, Toruń 1972. Prace artysty znajdują się w gabinetach Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego, Ministerstwa Oświaty, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Wojskowej Akademii Politycznej, w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Lenina, Muzeum Okręgowego w Toruniu i in. oraz instytucji państwowych.

Malarstwo

1. St. Paul (płd. Francja), 1932
olej, 81×65
 2. Oko cyklonu, 1934,
olej, 100×81
 3. Róże, 1936
olej, 42×40
 4. Poemat zimowy, 1938
olej, 105×85
 5. Przełom Dunajca pod Szczawnicą, 1938
olej, 100×81
 6. Mgła (studium), 1938
olej, 50×40
 7. Domek rybacki nad Zatoką Pucką, 1945
olej, 50×45
 8. Dziewczynki z kwiatami (panneau dekoracyjne), 1946
olej, 112×90
 9. Inwalida, 1946
olej, 81×60
 10. Pod mostem (Łądek Zdrój), 1946
olej, 47×39
 11. Puszcza, 1946
olej, 50×40
 12. Portret żony artysty, 1947
olej, 62×52
 13. Koniec wojny na Targówku, 1950
olej, 65×54
 14. Rewa — wieś rybacka, 1950
olej, 82×65
 15. Z pozycji siły, 1950
olej, 112×95
 16. Port Gdynia, 1950
olej, 92×73
 17. Clochards (Kawalerowie Bulwaru), 1950
olej, 131×95
 18. Regaty na morzu (Opowiadanie dla dzieci), 1950,
olej, 87×67
 19. Rozmowa z pupilką syjamską, 1950
olej, 48×38
 20. Gniazdo bociana, 1950
olej, 45×55
 21. Rewa po burzy, 1950
olej, 92×73
 22. Port w Gdyni we mgle, 1950,
olej, 81×65
 23. Generał Józwiak (Witold) na placówce, 1950,
olej, 80×65
 24. Poemat jesienny, 1952,
olej, 80×60
 25. Park Królikarni przed wojną, 1952
olej, 92×73
 26. Epizod z Ruchu Oporu, 1954
olej, 100×73
 27. Róże, 1955
olej, 38×35
 28. Lenin w Tatrach w towarzystwie geologa W. Kuźniara, 1955,
olej, 81×65
 29. Prewentorium kolejarzy w Szczawnicy, 1956
olej, 89×76
 30. J. Leleweł wydalony z granic Francji, 1956
olej, 145×135,
wł. Ministerstwa Oświaty
 31. Groteska, 1956
olej, 68×50
 32. Akt plażującej, 1957
olej, 92×65
 33. Profesor na plaży, 1957,
olej, 67×50
 34. Zwątpienie, 1957
olej, 61×43
 35. Autoportret, 1958
olej, 90×60
 36. Królikarnia w odbudowie, 1958
olej, 100×81
 37. Sarabanda Haendla, 1958
olej, 99×72
 38. Kretynka pasie gęsi, 1958
olej, 43×35
 39. Akt kobiety na plaży, 1958
olej, 43×35
 40. Dziecię woła o prokuratora, 1958
olej, 81×65
 41. Tłoczenie wina (transpozycja płaskorzeźby staroegipskiej dla studiów archeologicznych), 1959
olej, 61×81
 42. Krajobraz bez słońca, 1959
olej, 65×50
 43. Portret pianistki P. R. (sonata), 1959
olej, 45×45
 44. Nokturn, 1960.
olej, 50×43
 45. Harnasie, ilustracja kompozycji K. Szymanowskiego, 1960
olej, 67×50
 46. Obóz harcerski, 1960
olej, 60×55
 47. Róże, 1960
akwarela, 58×45
 48. Lotnik mitologiczny, 1961
olej, 100×81
 49. Warszawska Syrena w kąpielni, 1961
olej, 100×73
 50. Sztit w Zatoce Puckiej, 1962
olej, 82×63
 51. Nike (martwa natura), 1962
olej, 73×60
 52. J. Leleweł rytuje mapę Sarmacji (Milenium), 1962
olej, 61×50
 53. Ranny sierżant nie chciał opuścić swego czołgu (wg autentycznego raportu), 1962
olej, 80×63
 54. Kaprys pastelowy. „Morfologia Warszawy”, 1962
pastel, 60×50
 55. Zamek Książno (przebudowany stary zamek Piastów), 1962
olej, 47×42
 56. Epizod z Palmir. Partyzanci kopią swój grób, 1963
olej, 100×73
 57. Podwórko z ul. Wileńskiej, 1963
olej, 92×73
 58. Pejzaż sycylijski, 1964
olej, 81×60
 59. Autoportret rekonstruktora portyku Agryppy, 1965
olej, 60×40
 60. Przedwiośnie, 1965
olej, 81×60
 61. Na mojej sekretarce (martwa natura), 1965,
olej, 81×60
 62. Scena nocna przed Muzeum X. Dunikowskiego, 1965
kredka na płótnie, 73×60
 63. Zamarła Turnia. Epitafium kol. Szczuki, 1965
olej, 92×65
 64. Rybacy podczas sztormu, 1968
olej, 65×80
 65. Portret redaktora A. K., 1968
olej, 60×50
 66. W. Lenin w więzieniu, 1961
olej, 75×100,
wł. Muzeum Lenina w Warszawie
 67. Snob w pracowni artysty, 1969
olej, 92×73
 68. Droga na Parnas, 1969
olej, 116×81
 69. Komedianci, 1969
olej, 105×79
 70. Pod pręgierz humanisto!, 1969
olej, 116×81
 71. Antysyzyf, 1969
olej, 116×81
 72. Kain i Abel, 1969
olej, 92×73
 73. Żarna w epoce kamiennej (wystawa archeologiczna), 1969
olej, 55×46
- Z cyklu „Drzewa ułomne”:
74. Ballada, 1969
olej, 100×81
 75. Pomnik Chopina, 1969
olej, 100×81
 76. Drzewo wyrwane z brzegu, 1969
olej, 81×60
 77. Drzewo walczy o byt, 1970
olej, 101×75
 78. Diana odwiedza stare drzewo, 1970
olej, 100×81
 79. Ta gałąź da orzechy, 1971
olej, 80×100

* * *

80. Praca samobójcza, 1970
olej, 92×73
81. Geneza kolumny korynckiej,
1970
olej, 105×80
82. Monte Cassino, 1970
olej, 100×81
83. Wejście na Ziemię Odzyskaną,
1970
technika mieszana, 100×81
84. Skarb. Kopalnia miedzi
w Lubinie, 1970
olej, 100×81
85. Maki, 1970
olej, 116×81
86. Żywioły. Metafora ironiczna,
1970
olej, 100×73
87. Niemcy przeprowadzają
pacyfikację, 1970
olej, 116×89
88. Topielec, 1970
olej, 100×81
89. Stolica w krajobrazie
historycznym, 1970
olej, 100×81
wł. Ministerstwa Kultury
i Sztuki
90. Powstaniec ginie w kanale,
1970
olej, 100×81
91. Pierwszy komunista w drodze
do Egiptu, 1971
olej, 116×81
92. Nocleg partyzantów, 1971
olej, 116×88
93. Człowiek i praca (reportaż),
1971
olej, 100×81
94. Widmo makabryczne, 1972
olej, 100×73
95. Chwile przed zgonem
Chopina, 1973
olej, 116×81

Szkice kompozycyjne wystawionych obrazów rysunki i akwarele

1. Generał Józwiak (Witold) na
placówce, 1950, 50×35
2. Park Królikarni przed wojną
(fragment), 1952, 23×18
3. J. Lelewel wydalony z granic
Francji, 1956, 33×25
4. Komedianci, 1968, 33×21
5. Droga na Parnas, 1969, 40×30
6. Antysyzyf, 1969, 35×24
7. Pod pręgierz humanisto!,
1969, 35×24
8. Komedianci (fragment), 1969
9. Pomnik Chopina, 1969, 32×24
10. Ballada, 1969, 31×24
11. Kain i Abel, 1969, 28×22
12. Drzewo walczy o byt, 1970,
40×30
13. Diana odwiedza stare drzewo,
1970, 30×22
14. Skarb. Kopalnia miedzi
w Lubinie, 1970, 32×24
15. Geneza kolumny korynckiej,
1970, 30×25
16. Niemcy przeprowadzają
pacyfikację, 1970, 30×24
17. Monte Cassino, 1970
18. Praca samobójcza, 1970,
30×23
19. Powstaniec ginie w kanale,
1970, 30×22
20. Widmo makabryczne, 1971
30×22
21. Nocleg partyzantów, 1971,
21×16
22. Pierwszy komunista w drodze
do Egiptu, 1971, 32×23
23. Ta gałąź da orzechy, 1971,
30×25
24. Człowiek i praca (reportaż),
1971, 30×24

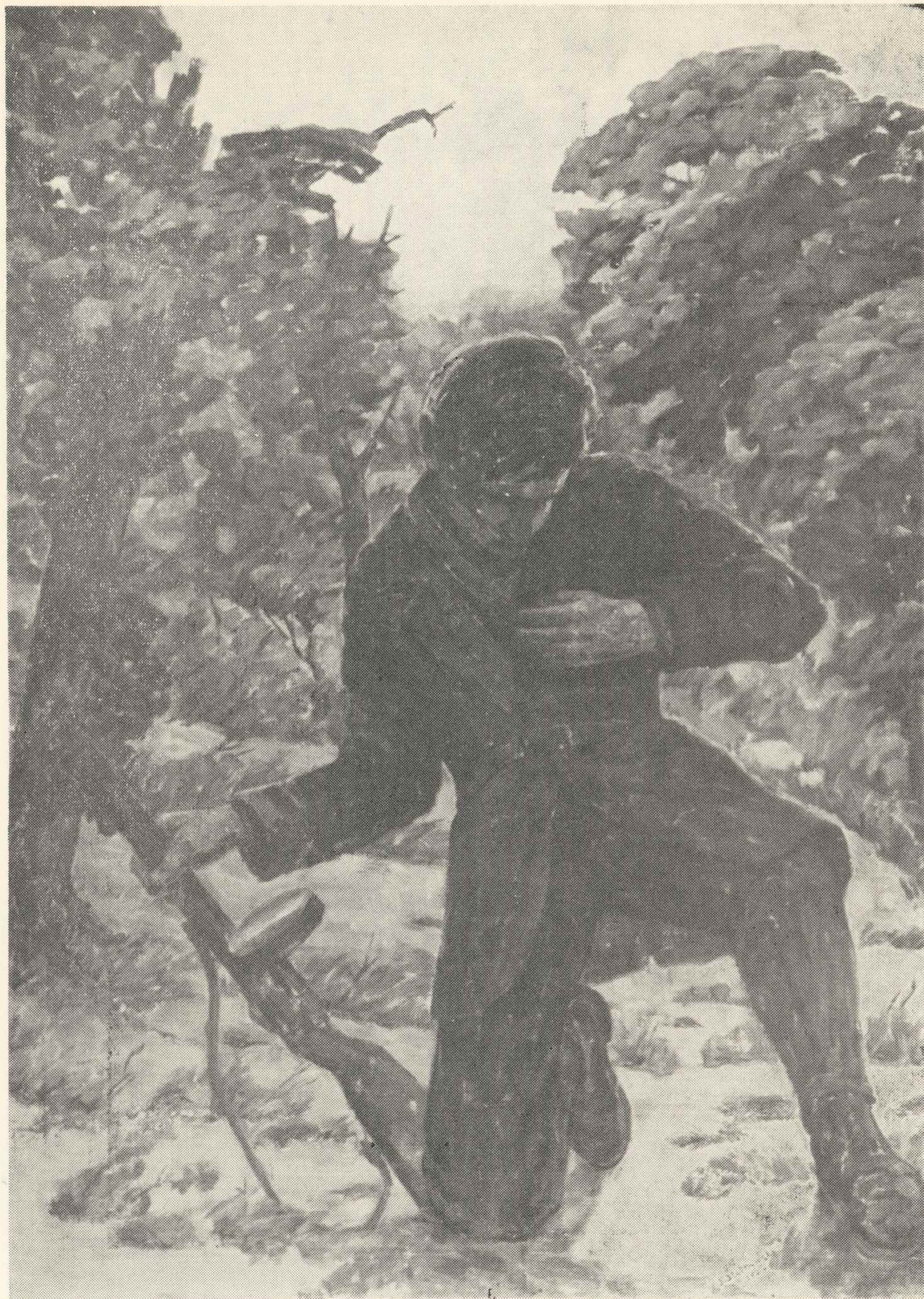
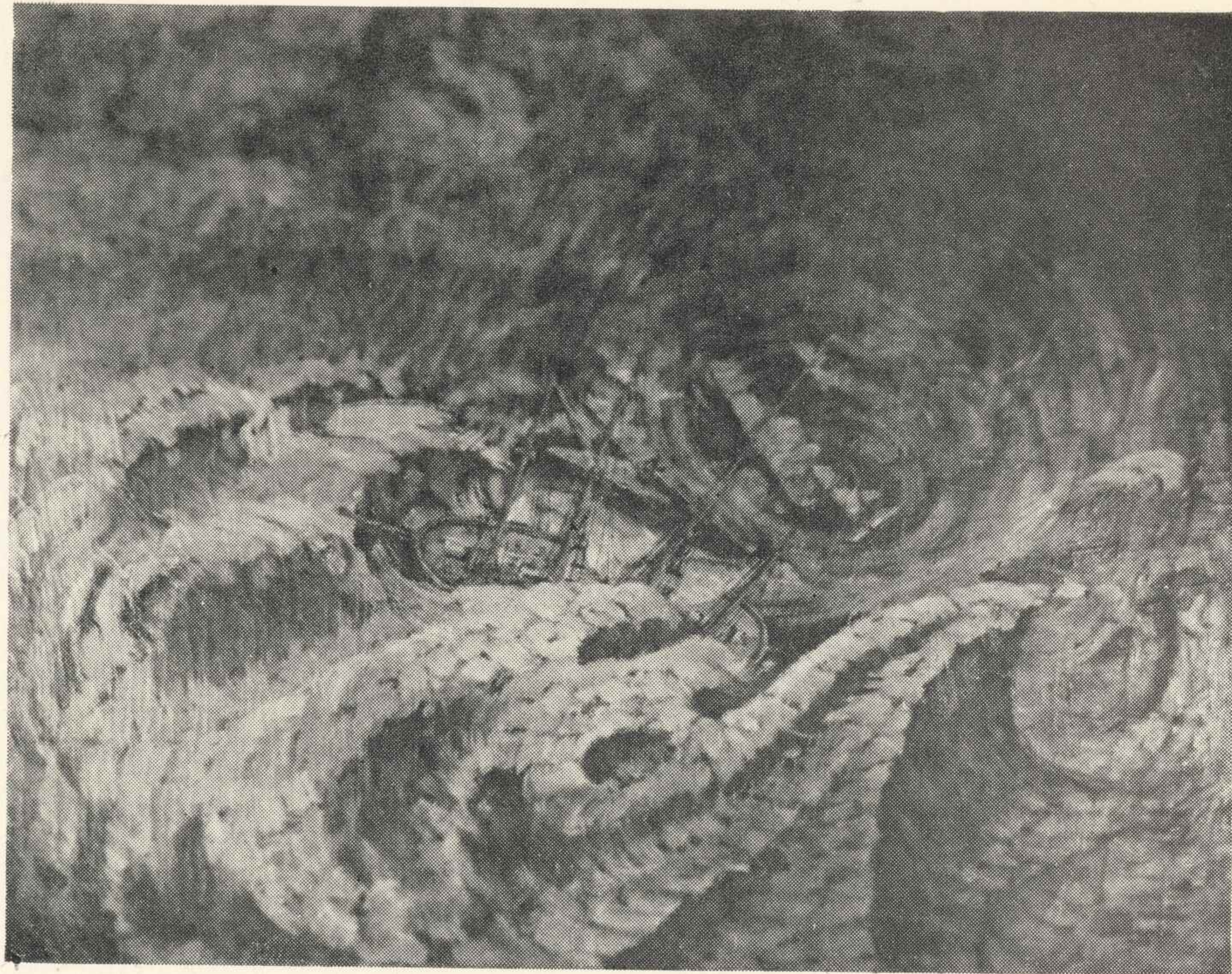
Szkice kompozycyjne nie wystawionych obrazów akwarele rysunki

26. Rewa, 1946, 30×23
27. Szkic do obrazu: Lenin w Ta-
trach, 1950, 40×27
28. Szkic do obrazu: Regaty —
Opowiadanie dla dzieci, 1950,
40×30
29. Rysunek kompozycyjny do
obrazu: Mikołaj Kopernik,
Bernard Wapowski i Marco
Beneventano pracują nad
pierwszą mapą Polski, 1953,
50×40
30. Czytelnik szuka końca arty-
kułu w Przeglądzie Kultural-
nym, 1958, 23×28
31. Głowa męska, 1959, 50×35
32. Patrol. Rocznica Października,
1970, 80×65
33. Szkic do obrazu: Mikołaj Ko-
pernik tłumaczy prawo grawi-
tacji kosmicznej przed astro-
nomem Marco Beneventano,
1972, 35×25
34. Fragment z meczu piłkarskie-
go, 57×35
35. Szkic do obrazu: Marks u Le-
lewela w Brukseli (1848),
35×28
36. Froterka, 30×24
37. Marks w trzydziestym roku
życia. Studium do obrazu:
Marks u Lelewela w Brukse-
li (1848), 30×25
38. Głowa, 35×25
39. Zaduma (fragment kompo-
zycji), 30×22
40. Wazonek
41. Stroskana, 35×24
42. Szkic do obrazu: Profesor na
plaży. Studium z kotką

43. Zaczytana. Głowa, 32×24
44. Notatka pejzażowa
45. Głowa komika, 33×23
46. Głowa geologa prof. K. B.,
37×26
47. Moda i uroda (z wystawy
satyry), 33×24

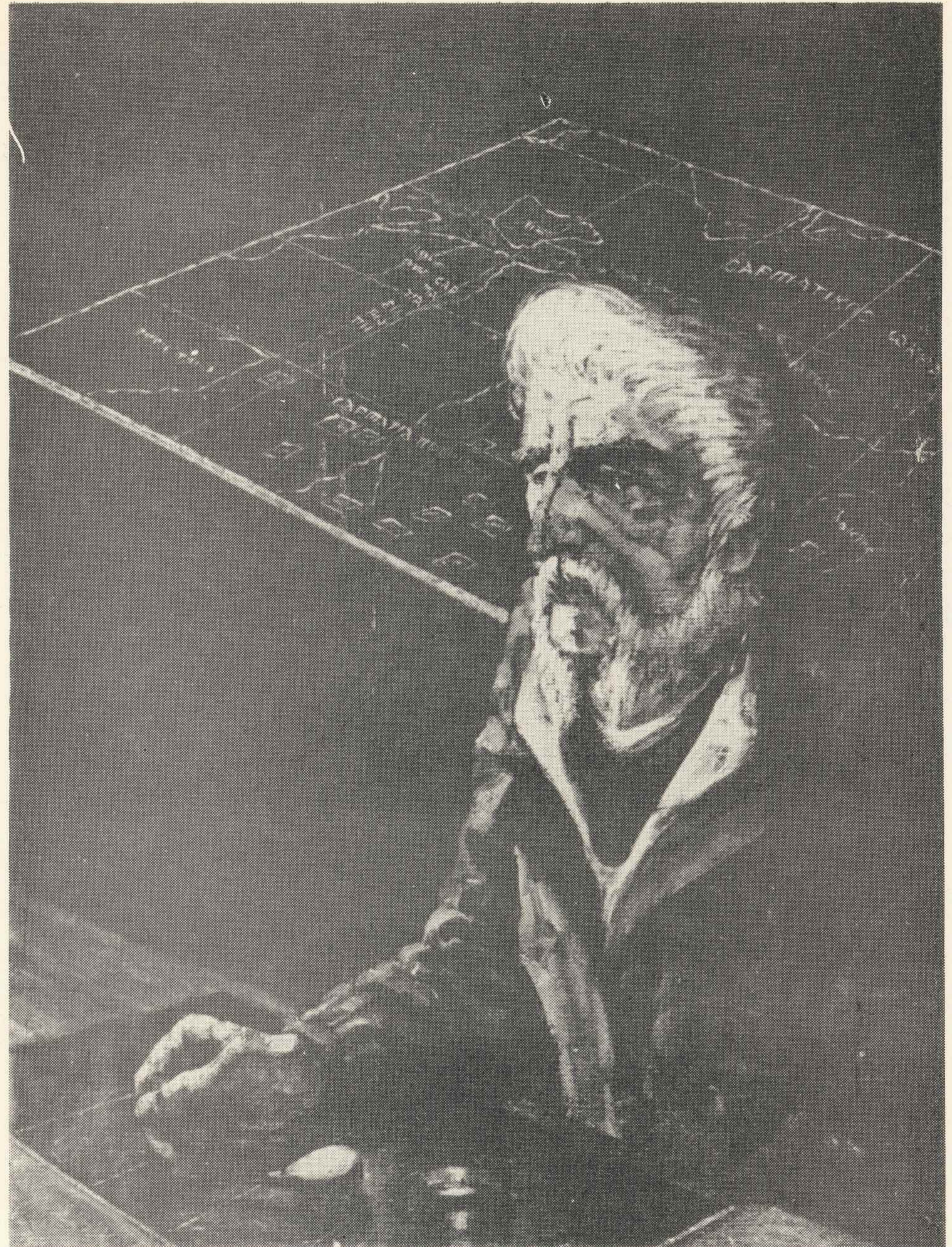
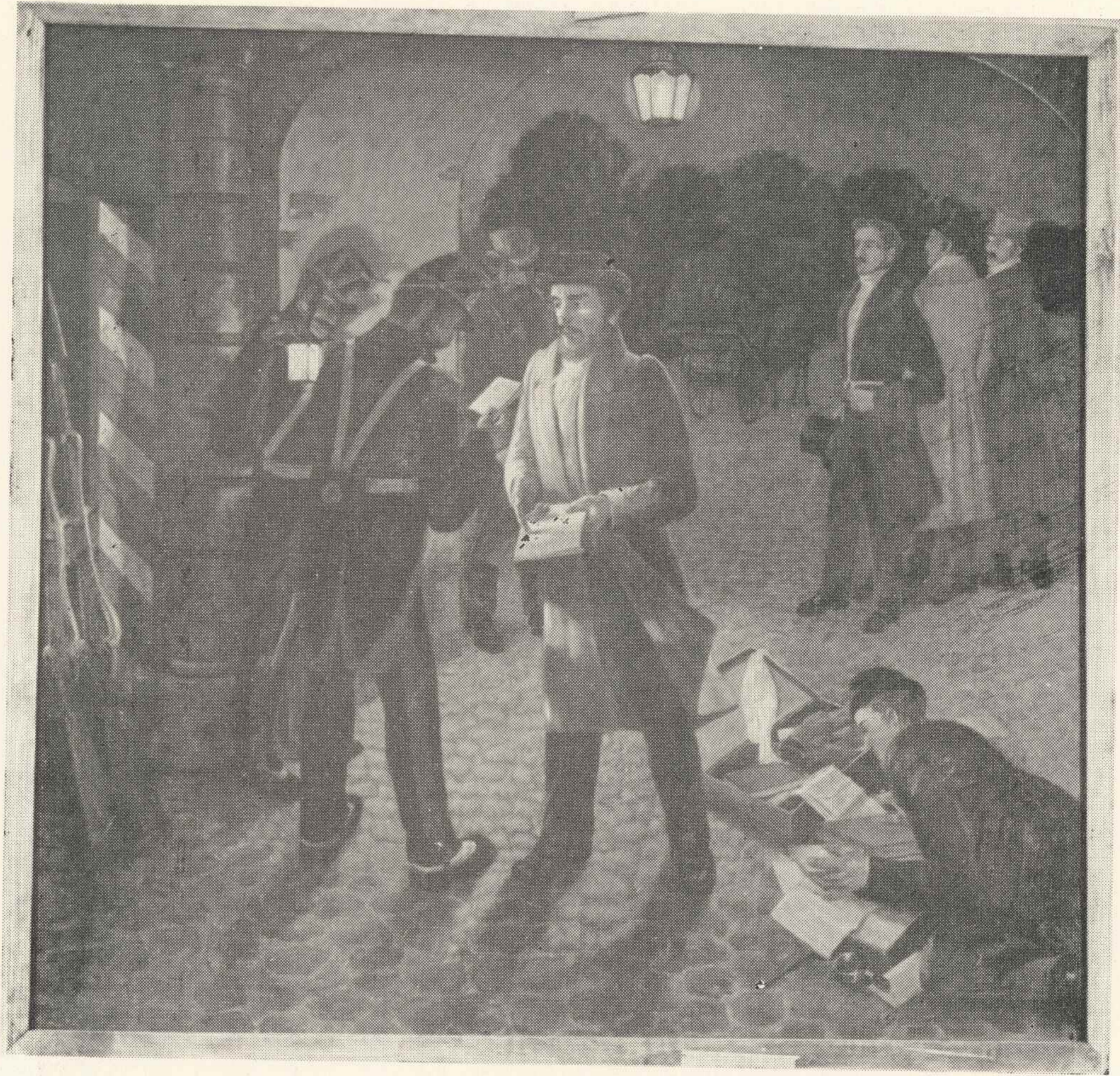
* * *

48. Projekt monumentalnej deko-
racji wschodniej ściany Muze-
um Wojska Polskiego, 1946,
fotografia

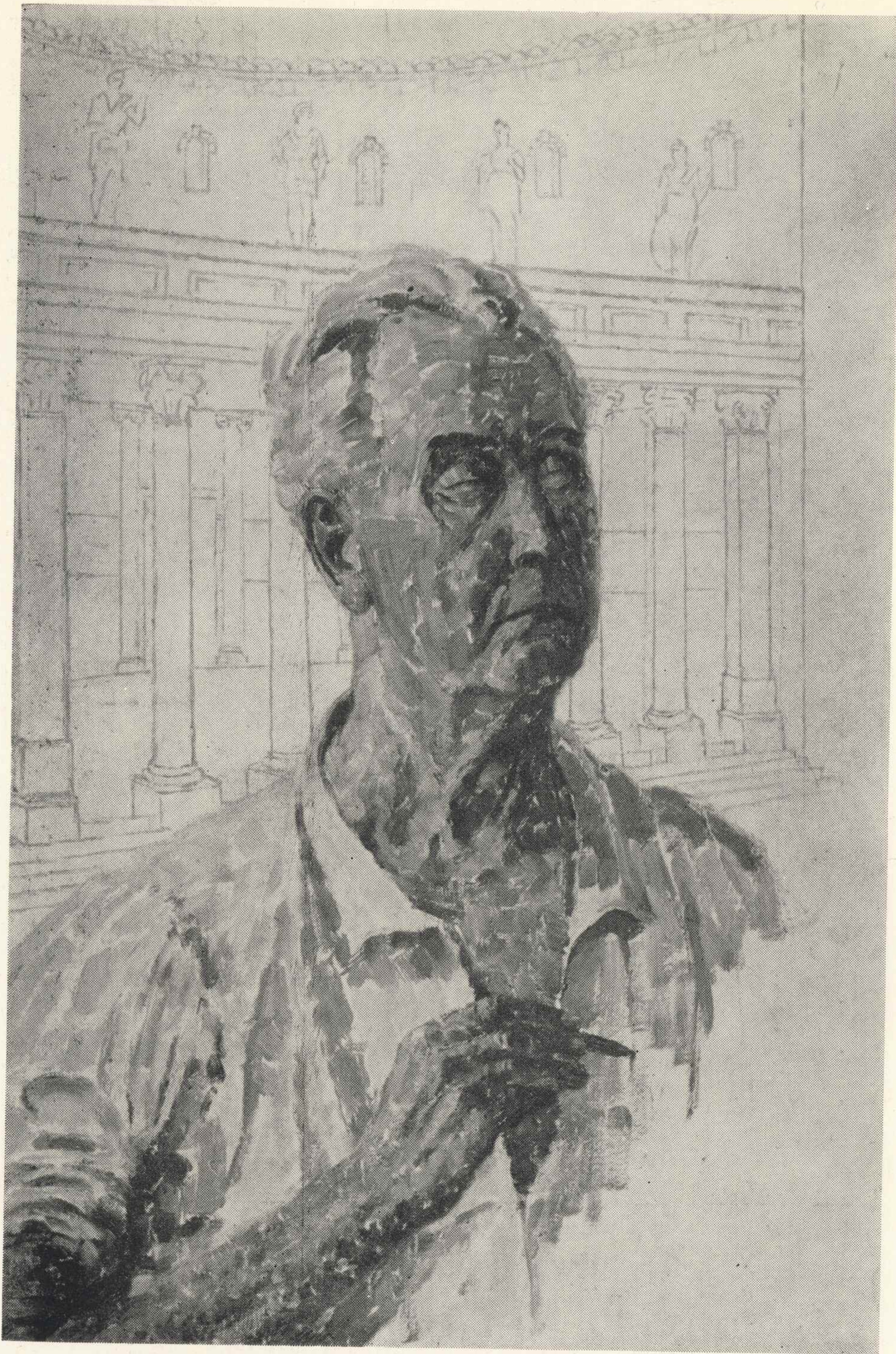


2. Oko cyklonu
17. Clochards (Kawalerowie Bulwaru)
26. Epizod z Ruchu Oporu

30. J. Lelewel wydalony z granic Francji

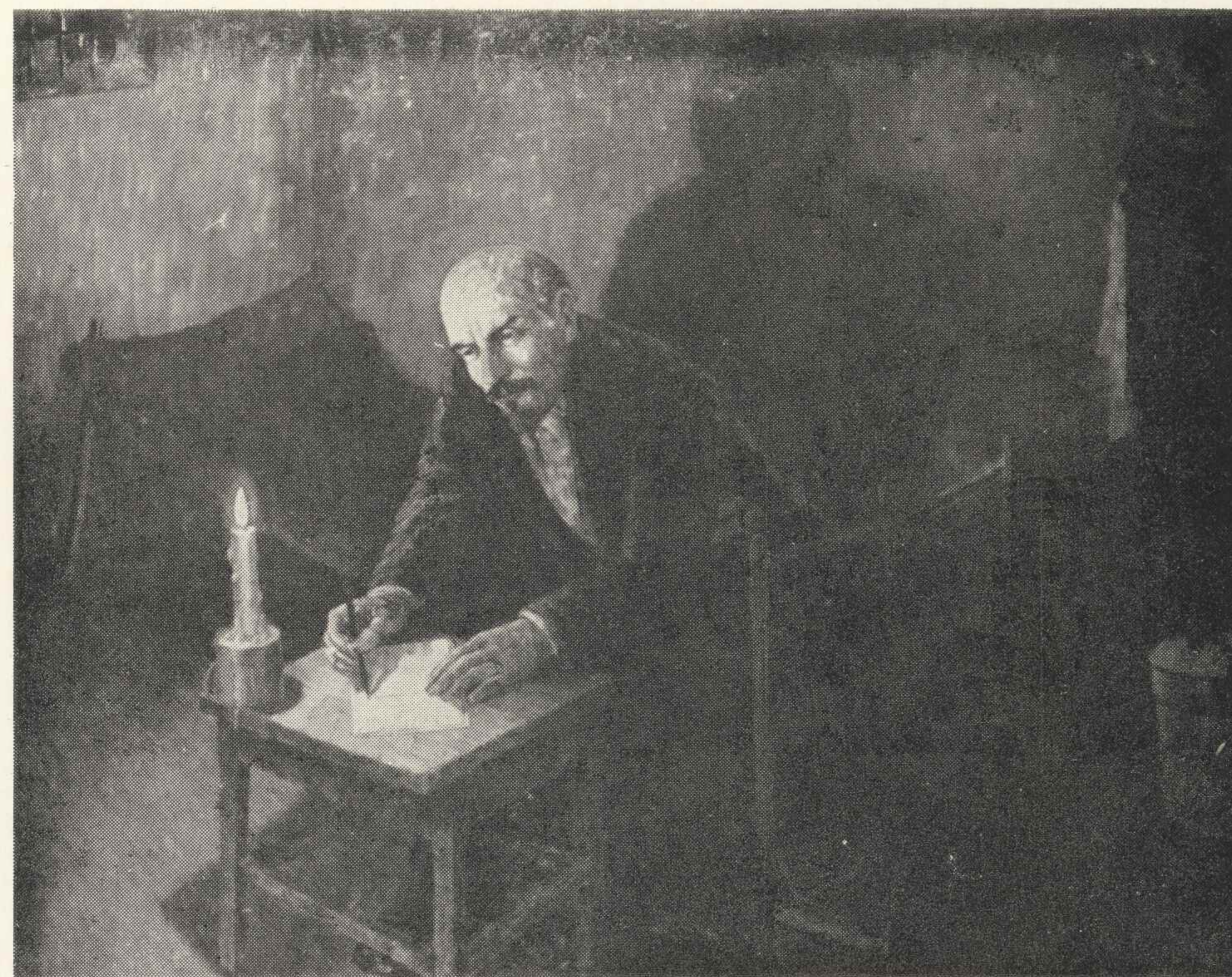


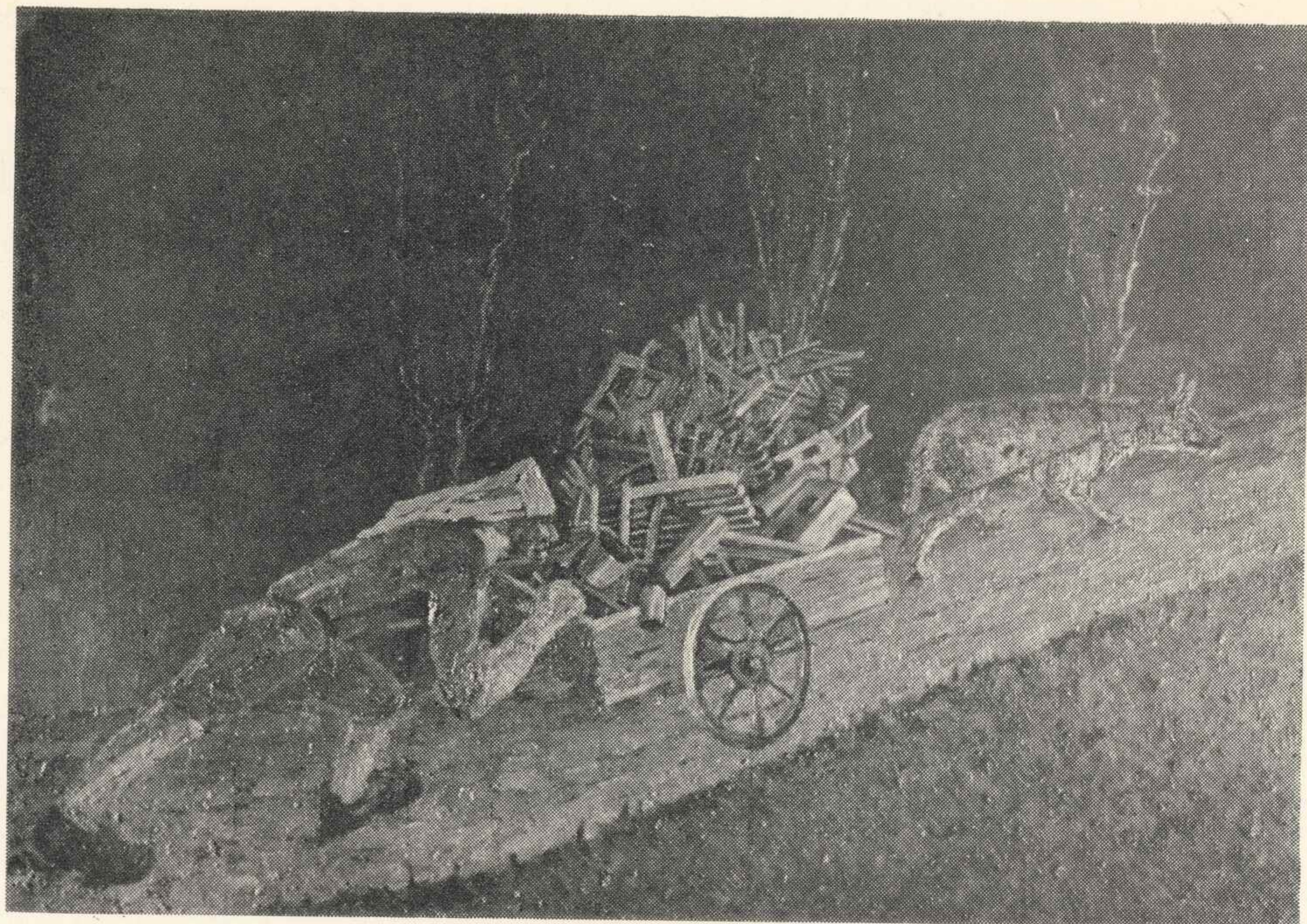
52. J. Lelewel rytuje mapę Sarmacji (Milenium)



59. *Autoportret rekonstruktora portyku Agryppy*

66. *W. Lenin w więzieniu*

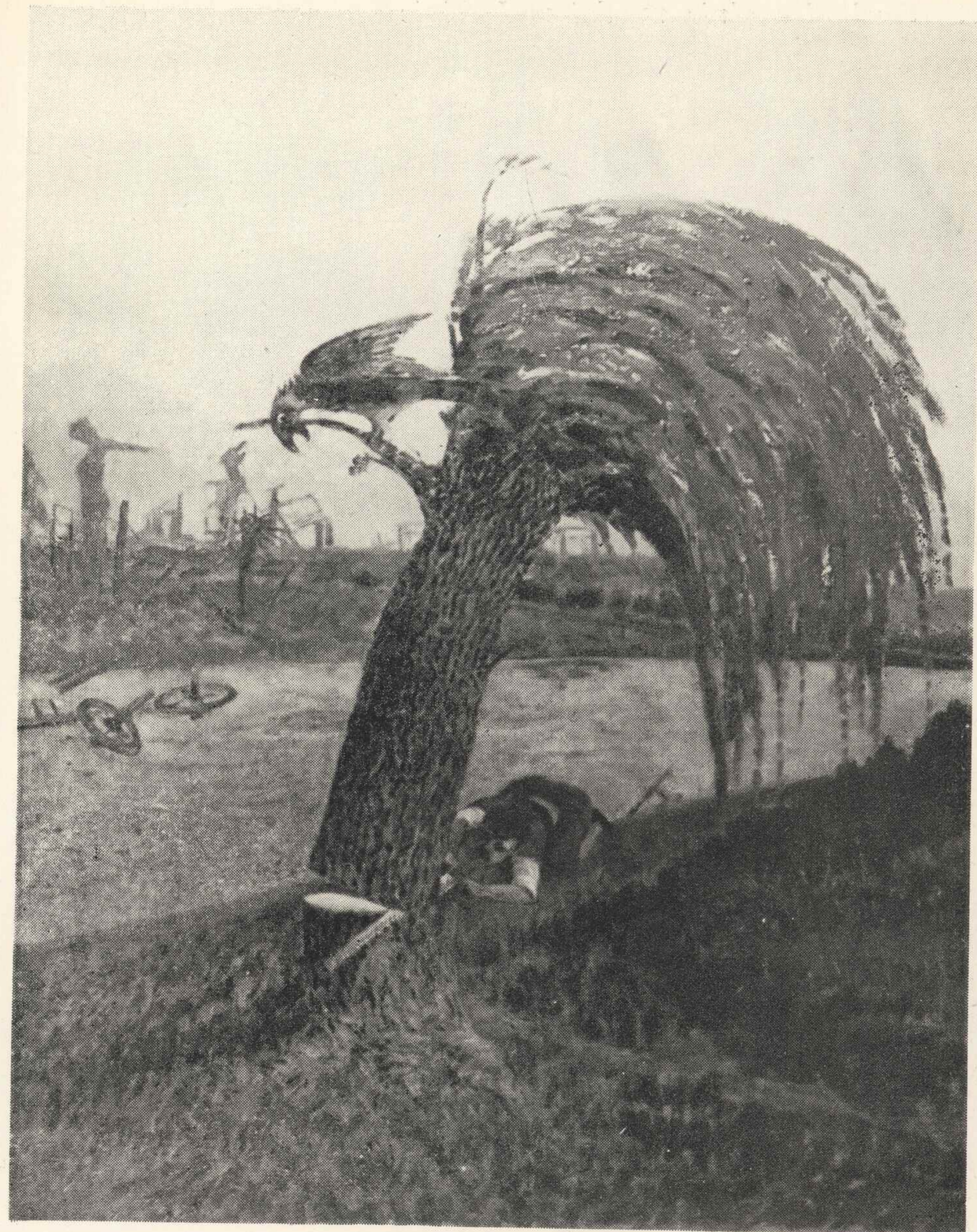




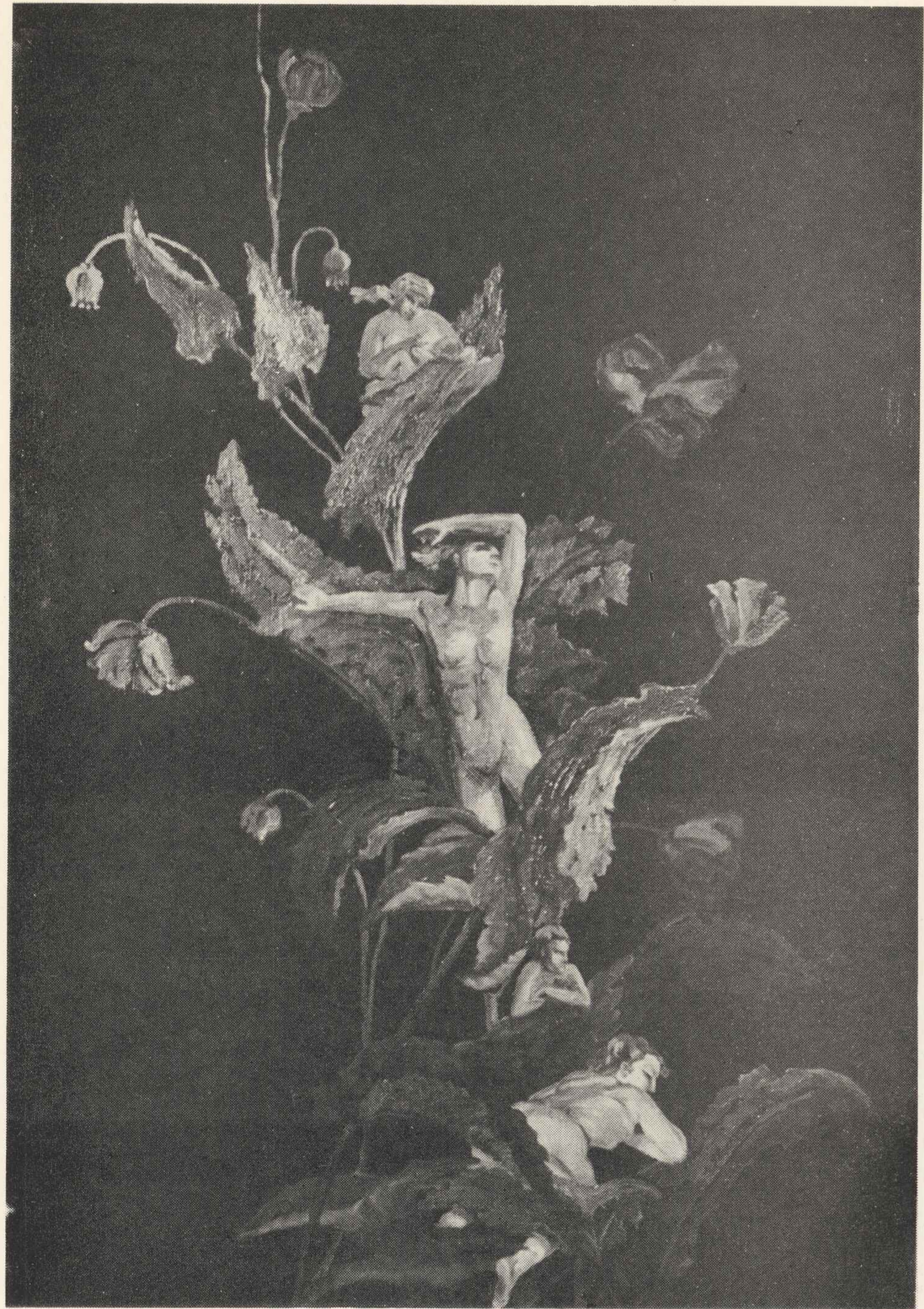
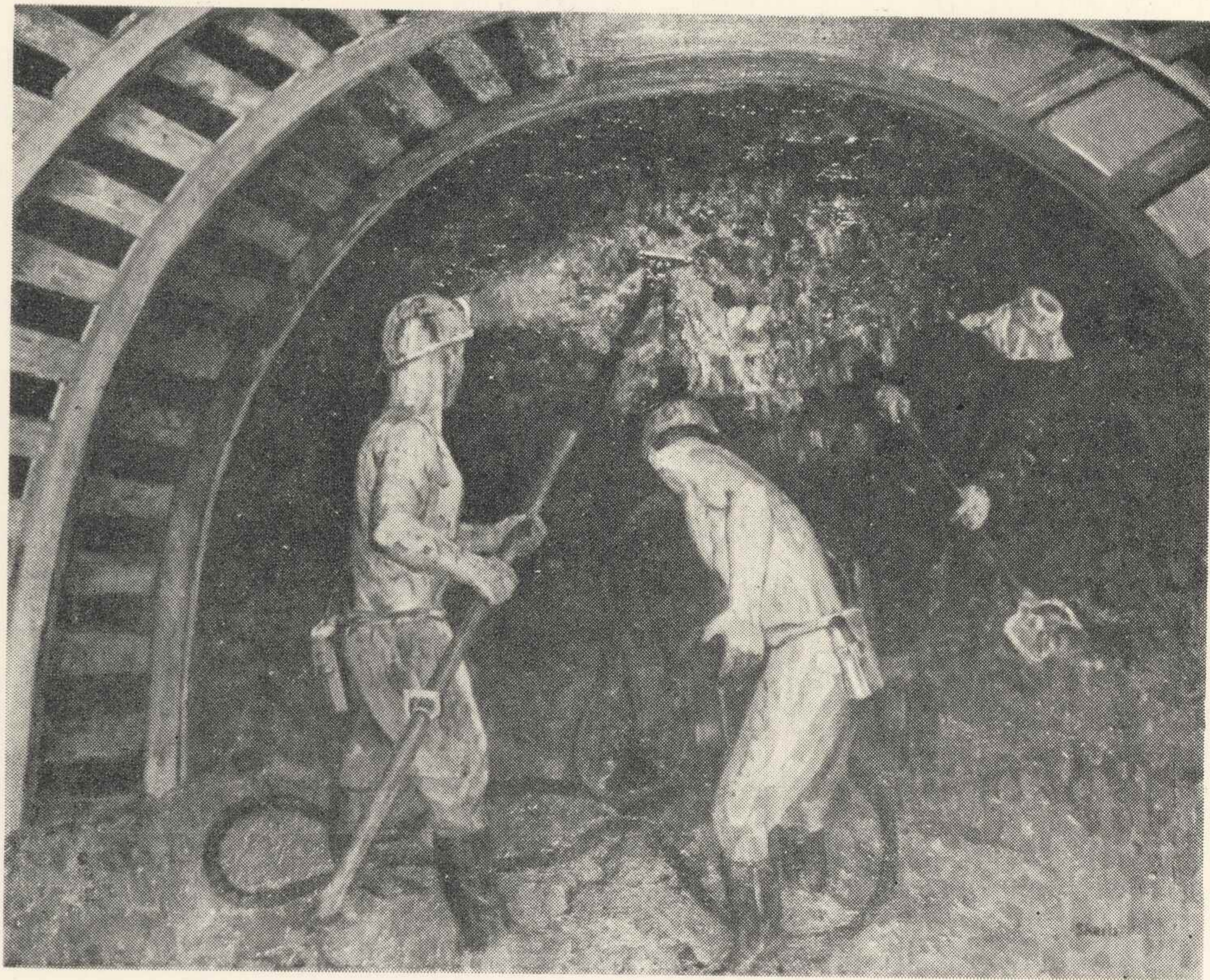
- 71. *Antysyzyf*
- 74. *Ballada*
- 77. *Drzewo walczy o byt*



81. Geneza kolumny korynckiej
80. Praca samobójcza

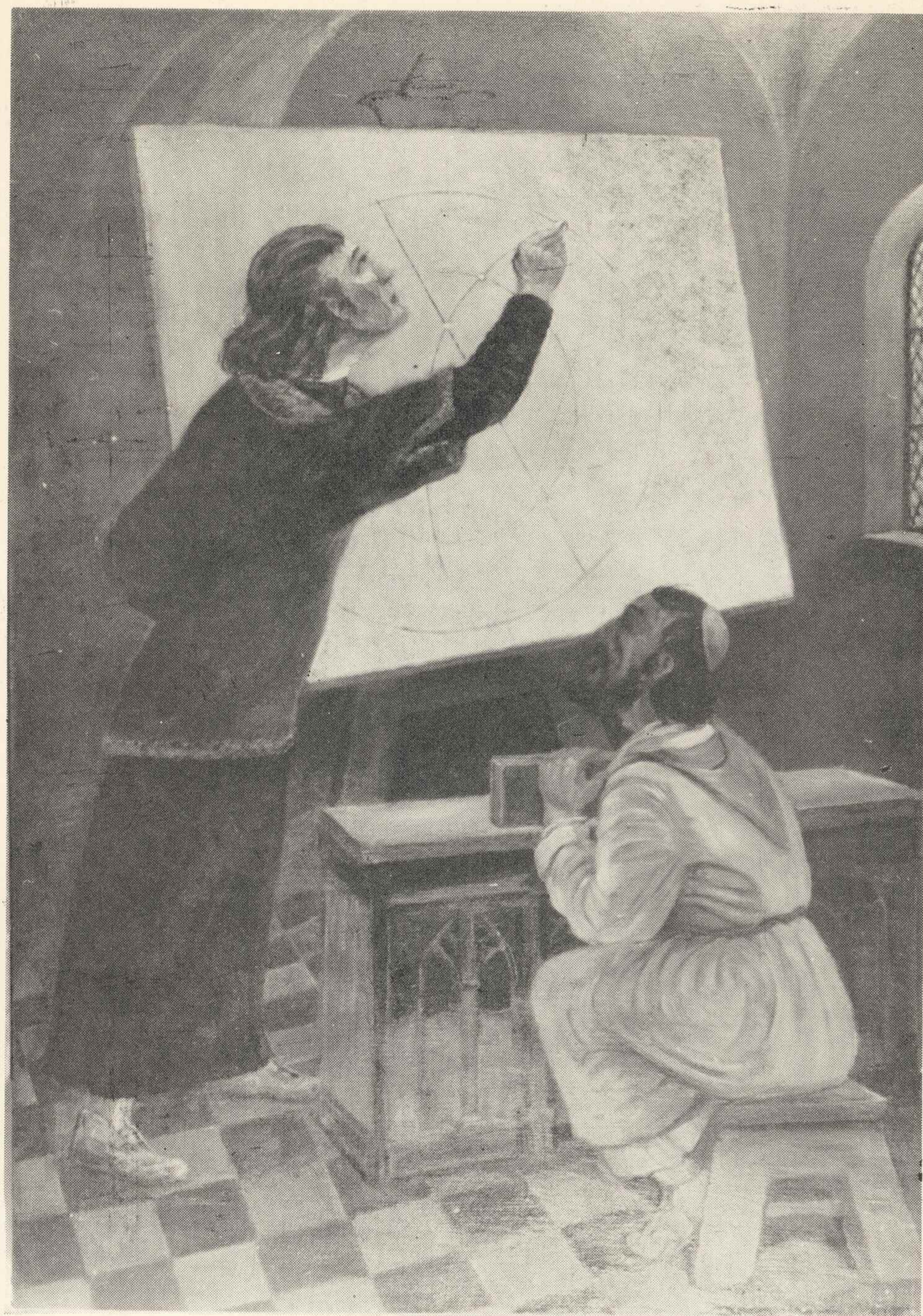


84. Skarb. Kopalnia miedzi w Lubinie
85. Maki



94. Widmo makabryczne

Mikołaj Kopernik tłumaczy prawo grawitacji kosmicznej przed astronomem Marco Beneventano (poza katalogiem)



Projekt ekspozycji: Jan Stebnowski

Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu:
Hubert Hilscher

Redakcja techniczna:
Henryk Malko (CBWA)

WDE, nakład 400 egz. zam. 6001. A-17

Cena: 10 zł

