

110/74

WŁODZIMIERZ ZAKRZEWSKI



WŁODZIMIERZ ZAKRZEWSKI

PEJZAŻE Z LAT 1939—1974

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

WŁODZIMIERZ ZAKRZEWSKI

PEJZAŻE Z LAT 1939 – 1974

kwiecień 1974

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
Warszawa, „Zachęta” plac Małachowskiego 3



Włoch, 1949.

SZTUKA OCZYWISTA

W czasie wojny, w Związku Radzieckim, Włodzimierz Zakrzewski malował na kartonikach małe, chmurne pejzażyki. Nie tyle z wyboru formatu, co z oszczędności. Trudno było o farby i płótno. Dziś to robi wrażenie malarstwa odruchowego, obronnego, z drugiej strony widać, ile tu było interwencji pamięciowych, ech i skojarzeń. Takie drobne impresje malował Stanisławski, tylko w innej gamie kolorystycznej. Ruszczyć w początkowym okresie, będąc jeszcze wolnym od symboliki i dydaktyki, malował według podobnego założenia wileńskie strumyki i sady. Skąd było Zakrzewskiemu do tamtych sformułowań sprzed pół wieku? Następnie cofnie się, szukając wzorów o dalsze ćwierć wieku. Nigdy nie wiadomo z jakiego odcinka przeszłości zaczerpnie początkujący malarz, jeżeli się od razu nie zdecyduje na przebój i jeżeli go nie popycha fatalna konieczność odrzucenia poprzednich osiągnięć. Kompleksy oryginalności, przez teoretyków uważane za warunek prawdziwego rozwoju, Zakrzewskiego nigdy nie uciskały, nie wprowadzały go w panikę i szedł on wolno po starych tropach — później już raczej między tropami i wyszedł na swoje. Jego pejzaż, żeby to od razu powiedzieć, ma skromną formułę uciętą z różnych części wymiennych i niewymiennych. Ale w końcu był to już Zakrzewski, każdy pozna obraz Zakrzewskiego.

W tym okresie względnie bliskim mu był Lewitan, a jednocześnie — powiada — czuł za plecami od dawna go wiążącą obecność pierwszych impresjonistów. Składało się to doskonale, bo właśnie w Moskwie, w nie istniejącym dziś Muzeum Nowoczesnej Sztuki Zachodniej przy ulicy Kropotkina znajdował się bogaty wybór impresjonistów i postimpresjonistów paryskich (z dawnych kolekcji Morozowa i Szczukina). Zakrzewski odwiedzał muzeum kilka razy w tygodniu i to było generalne ładowanie jego akumulatora. Myślę, że doszedłby do tego samego miejsca bez względu na sprzyjające czy nie sprzyjające okoliczności, bo decydowała o tym predyspozycja, gen pejzażysty. Nie podpowiedziała mu tego kierunku warszawska szkoła (Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa na Myśliwieckiej), gdzie krótko się uczył przed wojną. Instynkt, przecucie, zapamiętanie — przeważnie te rzeczy rozstrzygają. Dodajmy, że w wielu z nas działają niezmiernie siły retrospekcji.

Gdy się tylko praktyczne możliwości otworzyły w połowie lat sześćdziesiątych, Zakrzewski zaczął jeździć na zachód, do Włoch, ale przede wszystkim do swego Paryża, z którym od dawna wiązały go wyżej wspomniane imaginacyjne interesy. Ciekawe, że tak prostodusznie i tak bez wahania sięgał aż do Moneta, Pissarra, Sisleya (również do

Van Gogha) — ponad głowami bliższych chronologicznie postimpresjonistów, mijając również polską wersję późnego koloryzmu, tzw. kapistów. Porównywanie Zakrzewskiego z klasykami impresjonizmu jest niezręczne pod wieloma względami.

Najważniejsze, że Pissarro i koledzy byli w swojej epoce pionierami, czego się nie da powiedzieć o Zakrzewskim. Francuzi pracowali z emfazą proroków, z uporem ludzi, którzy wśród ogólnego zaślepienia raptem przejrzeni. Zakrzewski, poruszający się osiemdziesiąt lat potem po jakimś swoim paralelnym torze, postępował odwrotnie: zaciskał oczy na rewelacje współczesnych. Spod zamkniętych powiek, z muzeów, z pamięci, mocą wrodzonych skłonności formował sobie kanony potrzebne mu do istnienia i do malowania. Tamci w upojeniu eksperymentowali w zakresie możliwości całej gamy świetlnej, na razie jednak nie egzagerując efektów, jak to wkrótce w tymże Paryżu nastąpi. Tematyki nie ograniczyli do znaków, z zagadnień nowej formy nie porobili rebusów do rozwiązywania. Było to jeszcze malarstwo tkwiące solidnie w dawnych pojęciach o strukturze obrazu, choć naturalnie nowatorskie cechy zatryumfowały tam nad tradycyjnymi. Zakrzewski, błąkający się na swojej paralelnej drodze w osiemdziesiąt lat później, samotny i w pewnym znaczeniu całkowicie swobodny, mógł sobie w tym dobrać i wybierać. Obciął fosforyzującą gamę kolorystyczną. Wyprosił z kompozycji człowieka. To źle powiedziane: nie tyle go wyprosił, co nie wprowadzał go do obrazu — uwidaczniając za to jego dzieło. Łatwo zauważyć, że Zakrzewski nie jest malarzem nagiej, wyodrębnionej przyrody, tylko pejzażu z a b u d o w a n e g o ludzką ręką i ładem. Od wielu lat jego pejzaże są takie same w założeniu i sposobie wykonania. Faktura się robi coraz bardziej lepista, gruba, wy-

orana jak koleiny w glinie. Ulice, drzewa, budowle, ziemia, niebo, ale przede wszystkim mnóstwo drzew. Gdyby obrazy Zakrzewskiego uważać za projekcję rzeczywistości, byłaby to odbitka przynajmniej pod jednym względem sfałszowana: syntetycznie rzecz ujmując, już nie ma w Europie tyłu drzew, co w jego pejzażach. Więc — mania, wyraz tęsknoty, upór: uzupełnić ten świat drzewami. Dla każdego artysty — proszę zwrócić uwagę: dla każdego plastyka bez względu na jego miejsce w hierarchii — istnieją co najmniej dwie rzeczywistości do naśladowania, albo, powiedzmy, do rekreowania. Pierwsza to odczytanie świata zmysłami w miarę możliwości bezpośrednio. Jednak możliwości bezpośredniego odczytania okazują się ograniczone. Przeszkadza w tym wielopostaciowa, intelektualna i materialna kultura. Wyłania się więc druga rzeczywistość: sama sztuka, jej nie przeorane magazyny modeli z katalogami interpretacji, jej archiwa. Wywołane kaprysem intuicji, czy może inną jakąś głębszą predylekcją, e c h a sztuki dawnej — skrzyżowane z presjami współczesności, co niekiedy wywołuje zaciekle opór — stają się czasem bardziej zobowiązujące niż sama natura. Nawet w przypadku tzw. pejzażu realistycznego, jak u Zakrzewskiego. Przystańmy to wreszcie nazywać realistycznym i tradycyjnym pejzażem.

Jest to raczej wspomnienie, seans spirytystyczny z innymi czasami i nastrojami. Gdyby Zakrzewski był realistą w funkcjonalnym znaczeniu tego słowa, to dziś malowałby może wielkimi, jarzącymi się plamami akrylowych farb w duchu tzw. nowej figuracji, czy coś takiego. Realistycznej postawy dowodzi się teraz szybkim zaszeregowaniem siebie do jednego z hufców wielkiej komercyjnej rewii, wielkiego karnawału pomysłów beztrąsko zwanych nowoczesnością. Realizm Zakrzewskiego

jest raczej konwencją tej jego dobrowolnej projekcji wstecz. Nikt tak nie powtarza świata w setkach egzemplarzy od strony starych murów i rozczochranych drzew. Nie jest to nawet pejzaż w pospolitym znaczeniu tego wyrazu.

Zakrzewski znalazł się sam na sam w stosunku do impresjonistów, nie było tu ścisku, więc mógł arbitralnie sięgnąć po własną część. Gdyby w swoim akcie rekonstrukcji próbował się zapalić do impresjonizmu w całej jego ówczesnej skali poszukiwań — gdyby po upływie trzech czwartych wieku próbował odkrywać tę samą Amerykę — znalazłby się w ośmieszającej go sytuacji tzw. dziesiątej wody po kisielu. Ale odniósł się do swoich mistrzów skromnie i tak jak mu dyktowało jego wschodnioeuropejskie pochodzenie. Zaczął przemalowiywać Paryż błotnistymi tonami, czego u Francuzów nigdy nie było. Szarość, błotnistość, dużo substancji siwej i rudej, jesiennej, typowo naszej. W pewnym momencie wytrwale pracujący artysta może się przestać oglądać na krytyków, arbitrów i na ich wspaniale lekceważące pozy. Nigdy nie stoją one w żadnym stosunku do trudu i przedsięwzięcia malarskiego. Snuć nic z samego siebie, jak pajak, na własną odpowiedzialność. To jest właściwie recepta dobra i stosowna dla każdej odmiany sztuki.

Zakrzewski malował wiele w różnych krajach Europy, także na wschodzie, ale racje i sprzeczności czy raczej pozorne sprzeczności jego malarstwa najlepiej widać na tle Francji. Charakterystyczne, że zawsze Francuzi o nim najlepiej pisali. Mieliby prawo zakwestionować tę północną i daleką od aktualności interwencję przybysza z Polski, jego permanentną jesień i jego metafory Sekwany, Montrmartre'u, Sacré-Coeur, sakralnych modeli impresjonistów i Szkoły Paryskiej. Ale Francuzi nie byłiby w takim razie Francuzami. Nie ma narodu

życzliwszego dla każdego rodzaju rewizji, weta, ekscentryczności, dla każdej wariacji w stosunku do wątku głównego. Ekscentryczność pojmuję się tam znacznie bardziej serio, niż gdzie indziej. Nie ogranicza się jej kierunku chronologicznego i tak to, co u Zakrzewskiego jest w Polsce uważane za irytujący nawrót do dawno sklasyfikowanej epoki, Francuzi pojęli bodaj jako gest wyboru, jako wybryk resentymentu, a do takich zwrotów, nawet o sto osiemdziesiąt stopni, żywią w sztuce tradycyjny szacunek. W ich wytrawnej kulturze odbioru sztuki jest zawsze okazja i miejsce na pewien luz doktrynalny. Tego nauczyło ich doświadczenie. Nie tak ciasno i mniej chętnie krępują siebie receptami, co u nas się czyni z dziecięcą powagą. Wbrew przepisom najnowszej estetyki — jeżeli w ogóle istnieje dziś jakaś sumaryczna i mniej więcej konsekwentna estetyka — zdając sobie sprawę, że jest ona równie dobrą okazją do mitologizowania jak każda inna teoria — Francuzi wołają rozbijającą: — Mais je l'aime bien! J'aime ça et rien à faire! „Dla nas, Francuzów, Zakrzewski jest kontynuatorem naszych małych mistrzów, skromnych poprzedników Impresjonizmu, takich jak Lépine, Boudin, Sisley (sprzed 1870 r.) którzy swoje uczucia potrafili doskonale wyrazić przy pomocy pewnej ograniczonej ilości barwnych tonów” — pisał Georges Besson, krytyk i kolekcjoner, przyjaciel Bonnarda, Deraina i Pankiewicza.

Nie francuskie, ale stare polskie, Mickiewiczowskie „To lubię” ułatwiało mi pisanie tego artykułu. Powinienem być już na samym początku zaręczyć czytelnikowi, że żadnego seminaryjnego obiektywizmu tu nie będzie. Krytyka nie ma nic wspólnego z nauką, ani krytyk nie jest laborantem w białym kitlu nad próbkami. Jest on jednym z odbiorców o nieco większym doświadczeniu,

z paroma tłumoczkami obserwacji na plecach, w czym zresztą tylko sam się potrafi rozeznąć. Uzbrojony w szkiełko i oko jest bardzo śmieszoną figurą. Staje się na powrót odbiorcą i staje się na powrót ludzką istotą — gdy do wystawy przystępuje z uczciwym poczuciem względności swoich wrażeń i kiedy nie ukrywa swej stronniczości. Stronniczość to atrybut człowieka. Gdybym nie miał do malarstwa Zakrzewskiego prywatnego stosunku może trudno by mi było przeleźć bez szwanku przez kolczaste druty wielu obiegowych i rzekomo obowiązujących ocen.

Herbert Read, którego nikt z najzacieklejszych naszych seminarzystów po ramieniu klepać się nie ośmieli — Herbert Read przyznaje głośno, że „sztuka pełni wiele funkcji, które w większości wypadków są dość oczywiste i przyjemne“. A więc i on się zgadza, że w tej strefie napiętych teorii, narzucania kryterium nowości za wszelką cenę — zostaje zawsze przecież dużo ludzkiego luzu, całe pasemko bezdłowe, gdzie dźbiać się mogą i rzeczywiście się dzieją różne rzeczy względnie proste, dostępne i przyjemne. Malarstwo Zakrzewskiego jest proste i mieści się ogólnie biorąc w dziale zjawisk przyjemnych. Długotrwały trud malarski na ogół nie godzi się z banalnym pojęciem przy-

jemności. Przeniesienie polskiej gliny i błota, naszej chmurności do Francji czy Włoch kosztowało pewnie Zakrzewskiego niemało. Jeżeli jest w tym istotnie pewien ton eskapizmu — widz o tym może wiedzieć, albo nie wiedzieć. W końcu jest to dla niego pejzaż zrozumiały, bezpieczny: jedno z tych zjawisk oczywistych w plastyce, jak mówi Read. Tego dziś w wielkim naszym cyrku nigdy nie jest za dużo.

Nie byłbym jednak w zgodzie z własnym sumieniem — tym bardziej w ramach mego stosunku prywatnego do obrazów Zakrzewskiego — gdybym zamilczał o grożącym mu niebezpieczeństwie. Osiągnięta przez malarza równowaga nie powinna trwać zbyt długo, bo może się zachwiać bez zgody zainteresowanego. Nie powinno się przeciągać momentu własnej stabilności. Obrazy Zakrzewskiego coraz mniej się między sobą różnią. Od kilku lat pozwala on coraz wyżej rosnąć ciastu swojej faktury. Pogłębia i wzdyma jej warstwowość. To niepotrzebne. Sztuka Zakrzewskiego wtedy najbardziej ujmuje, gdy się wystrzega zbyt widocznego stroju. Powstała z przesłanek świadomości skromnych, to ją zobowiązuje.

Zbigniew Florczak

L'ART ÉVIDENT

C'est pendant la guerre que Włodzimierz Zakrzewski, se trouvant alors en Union Soviétique, peignait sur des cartons de petits paysages nébuleux, motivés non pas tant par le choix du format que par l'économie de matériaux: il était alors très difficile de se procurer des couleurs ou de la toile. Aujourd'hui, cela donne l'impression d'une peinture „réflexe“, défensive, mais aussi d'une peinture riche en démarches mnémoniques, en échos et en associations mentales. De telles menues impressions s'observent également dans la peinture de Stanisławski, à cela près qu'elles sont réalisées dans une autre gamme coloristique. Au début de son activité artistique, alors qu'il était encore libre de toute vision symbolique et didactique, Ruszczyc peignait, selon la même formule les ruisseaux et les vergers lithuaniens. N'est-il donc pas étrange que Zakrzewski ait puisé des formules vieilles d'un demi-siècle? N'en restant pas là, il remontera encore le fil du temps, et ira chercher des modèles comptant un quart de siècle de plus. On ne sait jamais de quelle période du passé, un artiste débutant puisera son inspiration, s'il ne se prononce d'emblée pour des oeuvres d'avant-garde et s'il ne se sent pas poussé irrésistiblement à rejeter les réalisations précédentes. Zakrzewski n'a jamais été asservi ni pris de panique par les complexes d'originalité considérés par certains théori-

ciens comme condition sine qua non d'un véritable développement. Il suivait lentement les sentiers battus, marchant dans les foulées ou, plus tard, entre les foulées de ses prédécesseurs, et il y trouva son compte. Son paysage, disons-le ouvertement, se distinguait alors par une formule modeste, assortie de diverses pièces interchangeables et non interchangeables. Mais, c'était déjà là un Zakrzewski authentique, et chacun pouvait l'identifier.

A cette époque, il s'alliait, par certaines affinités à Levitane, tout en sentant, selon son propre aveu, la présence des premiers impressionnistes, cette présence qui engageait depuis longtemps tout son être. Le sort lui était favorable, car c'est à Moscou, au Musée d'Art Occidental Moderne, sis rue Kropotkine (ce musée n'existe plus aujourd'hui), que se trouvait une riche sélection d'oeuvres des impressionnistes et des postimpressionnistes parisiens, oeuvres provenant des anciennes collections de Morozov et de Chtchoukine. Zakrzewski se rendait au musée plusieurs fois par semaine, y accumulait ses expériences et faisait le plein de son réservoir d'énergie. Il me semble qu'il y serait venu irrésistiblement non obstant les circonstances favorables ou non favorables, telle était sa prédisposition et tel était l'impératif de son genre de paysagiste. Ce n'est pas l'école de Var-

sovie (Ecole Municipale des Arts Décoratifs et de Peinture, rue Myśliwiecka) qui l'a orienté dans ce sens, car, il n'y a fait qu'un très bref apprentissage, avant la guerre. C'est son instinct, son pressentiment et son esprit d'observation qui en furent responsables. D'ailleurs, ce sont là des facteurs décisifs surtout quand ils sont conjugués aux forces irréductibles et incommensurables de rétrospection qui agissent en nous.

Vers le milieu des années soixante, aussitôt que furent ouvertes des possibilités réelles, Zakrzewski a entrepris des voyages dans les pays de l'ouest, se rendant en Italie et surtout à Paris, son cher Paris auquel il était allié par des affinités d'ordre artistique et affectif. Ce qui est étrange, c'est qu'il ait opté franchement et sans hésitation pour Monet, Pissarro, Sisley et même pour Van Gogh, allant au-delà des postimpressionnistes chronologiquement plus proches de lui, et laissant de côté la version polonaise du colorisme tardif, celui des ci-nommés capistes. Vouloir comparer Zakrzewski aux classiques de l'impressionnisme est chose maladroite à maints points de vue. Pissarro et ses collègues furent, en leur temps, des pionniers de ce courant, et l'on ne peut point en dire autant de Zakrzewski. Les Français travaillaient avec l'admirable emphase des prophètes, avec l'opiniâtreté des hommes, qui, dans l'aveuglement général, ont soudain entrevu l'idéal. Quant à Zakrzewski, suivant, avec quatre vingts ans de retard, une voie parallèle mais bien à lui, il procédait inversement, fermant les yeux face aux révélations de ses contemporains. Ses paupières abaissées, il tirait de la visite des musées, de sa mémoire et de ses inclinations innées, les canons qui lui étaient nécessaires pour exister et pour faire de la peinture. Quant à ses contemporains, ils s'adonnaient à l'ivresse de l'expérimentation sur toute l'étendue

de la gamme coloristique, sans toutefois exagérer pour le moment les effets comme on le fera bientôt à Paris. Ils ne limitaient pas leur thème aux simples signes, et pour ce qui est des questions relatives à la nouvelle forme; ils n'en ont pas fait des rébus à déchiffrer. Ce fut là une peinture encore fortement enracinée dans les anciennes conceptions sur la structure du tableau, bien que les caractéristiques originales y eussent triomphé sur la tradition. Vaguant à travers des chemins semblables, quatre vingts ans plus tard, solitaire et en un certain sens entièrement libre, Zakrzewski avait toute latitude de choisir et d'accommoder. Il ampute la gamme coloristique phosphorescente.

Il élimine l'homme de sa composition ou plus exactement, l'expression n'étant pas la plus heureuse, il ne l'introduit pas dans le tableau — mais, en revanche, il met en relief son oeuvre. Il est facile de constater que Zakrzewski n'est pas le peintre d'une nature dépouillée et abstraite mais celui d'un paysage structuré par la main de l'homme, d'un paysage reflétant l'ordre. Depuis maintes années, ses paysages procèdent d'un même principe et d'une même formule d'exécution. La facture en devient de plus en plus glutineuse, épaisse et striée telle la glaise couverte d'ornières. Des rues, des édifices, la terre, le ciel et surtout une grande profusion d'arbres. Si l'on considérait les tableaux de Zakrzewski comme étant une projection de la réalité, celle-ci serait faussée tout au moins sous un aspect: il n'y a plus en Europe, si l'on prend la chose d'une manière synoptique, autant d'arbres que dans ses paysages. C'est là, une manie, une expression de nostalgie et d'opiniâtreté: réinplanter des arbres pour en recouvrir de nouveau le monde. Pour tout artiste, pour tout plasticien, remarquons-le, il existe, abstraction faite de leur place dans la hiérarchie,

au moins deux réalités à imiter ou plus exactement, à recréer.

La première, c'est le déchiffrement du monde, par les sens, un déchiffrement direct dans la mesure du possible. Néanmoins, les possibilités d'un tel déchiffrement s'avèrent restreintes, la culture à caractère polymorphe, intellectuelle et matérielle y mettant obstacle. Mais voici qu'apparaît la deuxième réalité: l'art dans son essence-même ainsi que ses inépuisables entrepôts de modèles avec des catalogues d'interprétation, et ses archives. Evoqués par les caprices de l'intuition, ou même par un sentiment de prédilection plus profond pour les échos de l'art ancien entachés par les contraintes de la contemporanéité, ce qui suscite parfois une opposition acharnée, ces modèles deviennent parfois beaucoup plus impérieux que la nature, et cela même, dans le cas des paysages dits réalistes tels que ceux de Zakrzewski. Mais, finissons-en enfin, avec la dénomination de paysage réaliste et traditionnel en parlant de ses tableaux. Il s'agit là plutôt d'une évocation, d'une séance de spiritisme, où l'on communique avec d'autres temps et avec d'autres constellations. Si Zakrzewski était réaliste, dans le sens fonctionnel de ce terme, il aurait sans doute peint aujourd'hui en ayant recours aux grandes taches luminescentes de couleurs acryliques dans l'esprit de la prétendue nouvelle figuration ou de quelque chose de ce genre. A notre époque, on fait preuve d'une attitude réaliste, en s'intégrant d'emblée à une des troupes de la grande revue commerciale, du grand carnaval d'inventions appelé avec insouciance „modernisme". Le réalisme de Zakrzewski est plutôt une convention résidant dans sa projection rétrospective volontaire. Y a-t-il quelqu'un d'autre qui, comme lui, ait réimprimé l'image du monde en certaine d'exemplaires, en le peuplant de vieill-

les murailles et d'arbres à couronnes ébouriffées? Zakrzewski s'est trouvé en tête à tête avec les impressionnistes, et étant seul, il pouvait sans encombre et arbitrairement choisir sa propre part. Si, dans son acte de reconstruction, il avait essayé de s'enflammer pour l'impressionnisme en optant pour toute la gamme de ses recherches connues, si après un laps de temps égal à trois quarts de siècle, il avait tenté de redécouvrir l'Amérique, il se serait trouvé alors dans une situation ridicule, celle d'un homme remâchant interminablement le passé. Mais, se trouvant en présence de ses maîtres, il s'est prosterné devant eux, et cet acte d'humilité lui avait été dicté par son origine est-européenne. Il s'est mis alors à repeindre Paris avec des tons boueux, ce qu'on n'avait pas fait jusqu'alors chez les Français. Couleurs grises, tons boueux, surabondance de substance grisâtre et rousse, celle des teintes automnales, typiquement polonaises. Il arrive un moment, où l'artiste, travaillant avec persévérance, peut se permettre de faire abstraction des critiques, des arbitres et de leurs poses superbement dédaigneuses. Leur attitude ne se trouve dans aucun rapport logique avec le labeur et l'effort inhérent à une oeuvre picturale. Ainsi donc, ce qu'il faut c'est tisser la toile soi-même en dévidant le fil du fond de son être, et en prendre toute la responsabilité. Voilà une recette rationnelle pour tous les genres artistiques.

Zakrzewski a beaucoup peint dans divers pays d'Europe, et notamment dans les pays de l'Est, mais c'est dans l'ambiance française qu'on voit le mieux les raisons et les contradictions, plutôt apparentes, de son art. Ce qui est fort caractéristique, c'est que les Français en ont parlé toujours en termes les plus favorables. Or, ils auraient pleinement droit de critiquer les démarches de l'immigré polonais, démarches aux nuances sep-

tentrionales et fort éloignées de l'actualité. Ils auraient le droit de mettre en question son automne permanent et ses métaphores inspirées par la Seine, le Montmartre, le Sacré-Coeur, les modèles hiératiques des impressionnistes et de l'École de Paris. Mais alors, les Français ne seraient pas Français. Il n'y a point de peuple plus bienveillant et plus tolérant pour toutes sortes de révisions, de vetos, d'excentricités, et pour toute variation affectant le canevas de fond. En France, l'excentricité est prise beaucoup plus au sérieux que partout ailleurs. On n'en limite pas la ligne chronologique, et ce qui chez Zakrzewski est considéré en Pologne comme un retour irritant à une époque classée une fois pour toutes, est compris en France comme un geste de libre choix, comme un caprice d'ordre affectif, et pour de tels changements, observés dans le domaine de l'art, les Français gardent un respect traditionnel. Dans leur culture raffinée de perception de l'art, il y a toujours occasion et place pour un certain jeu doctrinal. C'est l'expérience qui le leur a appris. Ils ne s'embarrassent guère de recettes étroites comme on le fait chez nous avec une gravité enfantine. A l'encontre des prescriptions de l'esthétique moderne — encore s'il existe aujourd'hui une esthétique sommaire et plus ou moins rationnelle — et se rendant compte que cette esthétique donne libre cours à la mythologification à l'instar de toute autre théorie — les Français s'exclament avec une franchise désarmante: Mais je l'aime bien! J'aime ça et rien à faire!

„Zakrzewski est, pour nous Français, le continuateur de nos petits maîtres tout pudeur, précurseurs de l'Impressionnisme, un Lépine, un Boudin, un Sisley (d'avant 1970) pour lesquels la juxtaposition des tons d'une palette limitée suffit à exprimer leur émotion à la rendre contagieuse

et durable" écrivait Georges Besson, critique et collectionneur, ami de Bonnard, Derain et Panikiewicz.

Ce n'est pas la formule française, mais la vieille formule polonaise, celle de Mickiewicz „*To lubię*" (J'aime ça) qui m'a poussé à écrire cet article. J'aurais dû prévenir d'emblée le lecteur que dans cet exposé il ne trouvera point d'objectivisme académique.

La critique n'a rien de commun avec la science, de même que le critique n'est pas un laborantin en tablier blanc penché sur ses éprouvettes, mais un des destinataires possédant un peu plus d'expérience, avec une besace pleine d'observations dans laquelle, lui seul d'ailleurs est capable de s'y reconnaître. Armé d'un oculaire et de ses yeux, c'est un drôle de personnage devenant tour à tour récepteur et être humain, quand il aborde l'exposition étant convaincu du caractère relatif de ses impressions et quand il ne tente point de cacher sa partialité. La partialité, c'est l'attribut de l'homme. Si je n'avais pas une attitude personnelle à l'égard de la peinture de Zakrzewski, il m'aurait été sans doute difficile de passer sans grand dommage par-dessus les barbelés des appréciations en cours et prétendument en vigueur.

Herbert Read que nul de nos académiciens les plus acharnés n'oserait tapoter, ce même Herbert Read déclare urbi et orbi que „l'art remplit maintes fonctions qui pour la plupart sont assez évidentes et agréables". Ainsi donc, Herbert Read, est d'avis, lui aussi, que dans le domaine des théories où règne une forte tension et où l'on s'efforce d'imposer à tout prix les critères du modernisme, il y a quand même toujours un jeu d'action profondément humain, toute une marge non frappée de droits de douane, où peuvent survenir et surviennent effectivement différents faits

relativement simples, accessibles et agréables. La peinture de Zakrzewski reste simple et se range, en principe, dans le secteur des phénomènes agréables. L'effort et les tourments inhérents à l'oeuvre picturale ne se laissent point concilier avec la notion banale de plaisir. Le transfert de la glaise et de la boue polonaises, le transfert de la nébulosité de notre ciel, en France ou en Italie, cela a coûté beaucoup, sans nul doute, à Zakrzewski. Si, dans tout cela, il y a effectivement un certain ton d'escapisme, le spectateur a le droit de l'ignorer ou de ne pas l'ignorer. En fin de compte, il a devant lui un paysage compréhensible, un paysage sûr: un de ces phénomènes évidents de l'art plastique, comme le dit Herbert Read. Et ce sont là des choses dont, aujourd'hui, nous n'avons pas de trop, dans notre grand cirque. Je ne serais pas cependant en conformité avec

ma propre conscience — surtout en ce qui concerne mon attitude personnelle à l'égard de la peinture de Zakrzewski — si je passais sous silence les risques encourus par lui. L'équilibre qu'il a atteint ne devrait pas être prolongé à l'infini étant donné qu'il peut être rompu sans consentement de l'intéressé. On ne devrait pas outrepasser la limite de sa propre stabilité. Les tableaux de Zakrzewski diffèrent de moins en moins des uns des autres. Depuis quelques années, il laisse lever de plus en plus la pâte de sa facture. Il ne cesse d'en approfondir et d'en amplifier le relief. L'art de Zakrzewski est le plus séduisant quand il récuse les ornements trop visibles. Il est issu d'une motivation sciemment modeste, et cela l'engage à quelque chose.

Traduction: Antoni Platkow

Zbigniew Florczak

Lazanda. Frazione Garda, 1969 — 75, olej, pł.,
65 x 92
(nie eksponowany)



Włodzimierz Zakrzewski, Warszawa, Kościelna 10 m. 3

Ur. 16 VI 1916 r. w Piotrogradzie. Studia w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie w pracowni prof. Edwarda Butrymowicza do 1939 r. W I. 1944—1945 kierownik Pracowni Plakatu Frontowego w Odrodzonym Wojsku Polskim. Od 1950 do 1952 profesor kontraktowy w Katedrze Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Uprawia malarstwo i grafikę użytkową.

**WYSTAWY
INDYWIDUALNE**

- 1944 Białokuricha ZSRR (III—IV)
1947 Warszawa, Dom Wojska Polskiego (III—IV)
1954 Warszawa, Centralny Klub TPPR (IX—X)
Sofia, Salon Bułgarskiego Komitetu Łączności Kulturalnej z Zagranicą (IX—XII)
1955 Warszawa, Klub Związku Literatów Polskich (V—VI)
1955/57 Sedan, Lille, Ivry-sur-Seine (wystawa objazdowa)
1957 Paryż, Galerie Palmes (III—IV)
1958 Warszawa, Zachęta (II)
Warszawa, Stołeczny Garnizonowy Klub Oficerski „Placówka” (IV—V)
Warszawa, Muzeum Lenina (IV—V)
Kraków, Muzeum Lenina (VIII—IX)
1959 Warszawa, Świetlica Warszawskiej Fabryki Motocykli (XI)
Halle, Tschernischewskihaus (VI)
Drezno, Hochschule für Bildende Künste (VII—VIII)
Rostock
Budapeszt, Nemzeti Szalon (IX)
1960 Moskwa, Centralny Dom Pracowników Sztuki (IV—V)
Dubna, Klub Instytutu Atomowego (V—VI)
Warszawa, Czytelnia TPPR (XI)
1961 Warszawa, Wojskowe Zakłady Graficzne (I)
Warszawa, Stołeczny Garnizonowy Klub Oficerski (IV—V)
1962 Paryż, Galerie du Passeur (IV)
1963 Warszawa, Galeria Sztuki ZPAP (II)
Warszawa, Dom Kultury Radzieckiej (IV—V)
1964 Akwila, Salon Eden (VIII—IX)
Warszawa, Muzeum Lenina (X—XI)
1965 Paryż, Galerie du Passeur (I)
Warszawa, KMPiK Nowy Świat 15/17 (IV—V)

Bergamo, Galleria „La Garitta” (Circolo Artistico Bergamasco (XI—XII))
1966 Olsztyn, Muzeum Okręgowe (IV—V)
1967 Kraków, Muzeum Lenina
1968 Warszawa, Muzeum Lenina (IV—V)
1969 Warszawa, Klub Oficerski Domu Wojska Polskiego (XII)
1970 Mediolan, Galleria d'Arte „La Guastalla” (Famiglia Artistica Milanese) I—II
Leningrad, Gosudarstwiennyj Russkij Muzej (IX)
1971 Drezno, Gemäldegalerie Neue Meister — Albertinum (V—IX)
Schwedt (X)
1972 Getynga, Städtisches Museum Göttingen (X—XI)
1973 Bazylea, Au petit Trésor (IX—X)
Ponadto w latach 1965—1970 w wielu miastach kraju eksponowana była objazdowa wystawa pejzaży z cyklu „Szlakiem Lenina” zorganizowana przez Muzeum Lenina w Warszawie.

**UDZIAŁ W WYSTAWACH
OKRĘGOWYCH
I OGÓLNOPOLSKICH**

1944 Wystawa wojskowych artystów plastyków, Lublin Centralny Dom Żołnierza (X)
1945 II Wystawa wojskowych artystów plastyków, Warszawa Centralny Dom Żołnierza (V—VI)
1946 Salon wiosenny, Warszawa Muzeum Narodowe (V—VI)
IV Wystawa wojskowych artystów plastyków, Warszawa Muzeum Wojska Polskiego (V—VI)
Wystawa artystów plastyków Wojska Polskiego, Wrocław Hotel Polonia (VII)
1947 Ogólnopolski salon zimowy, Kraków TPSP (I—II)
Objazdowa wystawa artystów plastyków Wojska Polskiego
1947/48 III Ogólnopolski salon, Poznań
Wystawa grafiki Sekcji Graficznej ZPAP, Warszawa (XII—I)
1948 II Doroczna wystawa ZPAP Okręgu Warszawskiego, Warszawa Muzeum Narodowe
1949 Wystawa plakatu wojennego, Warszawa Muzeum Wojska Polskiego (VII—VIII)
Wystawa plakatu, Łódź
1950 I Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa Muzeum Narodowe — III nagroda (III—IV)
III Festiwal plastyki, Sopot (VI—IX)

Plastycy w walce o pokój, Warszawa Zachęta (XI—XII)
1951 II Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa Zachęta — wyróżnienie
Wystawa okręgowa ZPAP, Warszawa (V—VI)
1952/53 III Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa Zachęta (XII—II)
1953 Pierwsza ogólnopolska wystawa plakatu, Warszawa Zachęta (VI)
Wystawa ZPAP Okręgu Warszawskiego, Warszawa Zachęta (VII—VIII)
X lat LWP w plastyce, Warszawa Zachęta (X—XI)
1954 Bułgaria w pracach plastyków polskich, Warszawa Zachęta (II—III)
IV Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa Zachęta (VI—IX)
V Wystawa Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa Zachęta (XI—XII)
1955 II Ogólnopolska wystawa ilustracji i drobnych form, Warszawa Zachęta (IV—V)
1959/60 XV Ogólnopolska wystawa plastyki, Radom Muzeum (XII—II)
1959/60/61 Polski ruch rewolucyjny w sztuce, Warszawa MHPRR, Częstochowa, Katowice, Rzeszów, Szczecin, Koszalin, Racibórz, Opole, Bielsko-Biała, następnie Berlin (VII 1961), Pekin (XI 1961)
1960 Wystawa plakatu politycznego WAG, Warszawa, Katowice, Sosnowiec, Gliwice, Opole, Chorzów, Kluczbork (VII—XII)
1960/61 Polski plakat polityczny, Szczecin, Turek, Piotrków Trybunalski, Wrocław
XVI Ogólnopolska zimowa wystawa plastyki, Radom Muzeum (XII—II)
1961/62 Wystawa plakatu w XV-lecie PRL, Warszawa Zachęta — wyróżnienie (VII—X), następnie Bydgoszcz PDS, Toruń Dwór Artusa, Płońsk PDK, Sierpc PDK, Mała Wieś Cukrownia, Starożreby PGRN
Wystawa malarstwa w XV-lecie PRL, Warszawa Muzeum Narodowe (XI—I)
1962 Wystawa prac 25 malarzy realistów, Warszawa Zachęta (X)
1963 IV Ogólnopolska wystawa marynistyczna, Warszawa Zachęta (IX)
Plakat pierwszych dni wolności, Rzeszów Muzeum (VIII—IX)
Warszawa w sztuce, Warszawa PKiN (IX—X)
1963/64 Wystawa prac 30 malarzy realistów, Warszawa Zachęta (X), Sopot Pawilony (XII—I)
1964 Polski plakat polityczny 1944—1964, Warszawa MHPRR
1965 III Wystawa prac malarzy realistów, Warszawa Zachęta (II)
20-lat PRL w twórczości plastycznej — wystawa malarstwa, Warszawa Zachęta (V)
Warszawa w sztuce, Warszawa Zachęta (IX)
Wystawa plakatu WAG w XV-lecie WAG-u, Warszawa PKiN (XI)
1966 Orientacje, Warszawa Dom Artysty Plastyka (II)

**UDZIAŁ W WYSTAWACH
SZTUKI POLSKIEJ
ZA GRANICĄ
I MIĘDZYNARODOWYCH**

- Od Młodej Polski do naszych dni, Warszawa Muzeum Narodowe
Malarstwo, grafika, rzeźba laureatów Nagród Państwowych i Ministra
Kultury i Sztuki, Warszawa Zachęta (X)
1967 V Wystawa prac malarzy realistów, Warszawa Zachęta (II)
Wystawa retrospektywna polskiego plakatu politycznego 1944—1967,
Warszawa MHPRR
Wystawa grupy malarzy realistów poświęcona 50 rocznicy Rewolucji Paź-
dziernikowej, Warszawa Galeria Sztuki ZPAP (X)
1969 Pejzaż warszawski, Warszawa, Salon Desy Nowy Świat (IX)
1970 VIII Wystawa prac grupy realistów, Warszawa Zachęta (I—II)
Lenin i Jego idea, Warszawa Zachęta (IV—V)
Wojna i pokój w twórczości plastycznej, Poznań Odwach (V—VII)
1971 Związek Radziecki w oczach polskich artystów, Warszawa Dom
Kultury Radzieckiej (XII)
Człowiek pracy w sztuce, Warszawa kuluary Sali Kongresowej (z okazji
VI Zjazdu PZPR)
1972 Wystawa Polski plakat polityczny 1945—1971 ze zbiorów Muzeum
Plakatu w Wilanowie, Warszawa Dom Wojska Polskiego (V)
- 1940** Sztuka ZSRR, Mińsk
1941 Obrona ZSRR, Moskwa Muzeum Sztuki Wschodu (VII)
1945 Wystawa polskiego plakatu wojennego, Moskwa siedziba Związku
Patriotów Polskich
1946 Wystawa grafiki polskiej, Moskwa (VI)
1947 Wystawa grafiki polskiej, Praga (V—VI)
1949 Wystawa plakatu polskiego, Praga Muzeum Przemysłu Artystycznego
(III—IV)
1950 Międzynarodowa wystawa „Walka o pokój”, Kopenhaga Charlotten-
borg (V)
Wystawa plakatu polskiego, Sztokholm Galerie Moderne (V)
Wystawa plakatu polskiego, Wiedeń, Berlin, Budapeszt
Wystawa plakatu polskiego, Oslo, Bygnigsarbiedernes Hus (V—VI)
Wystawa plakatu polskiego, Bruksela Palais des Beaux-Arts (IV)
1952 Wystawa plakatu polskiego, Moskwa Salon Związku Plastyków Ra-
dzieckich (VI), następnie Bukareszt
1953 Wystawa grafiki polskiej, Praga (IX)
1953—54 Wystawa sztuki polskiej, Pekin, Szanghaj

- 1954** Wystawa plakatu polskiego, Praga Dom Przemysłu Artystycznego
(V—VI) następnie Bratysława, Ostrawa, Kopenhaga, Moskwa
Międzynarodowa wystawa plakatu, Berlin
Wystawa plakatu polskiego, Sofia
1955 Wystawa plakatu polskiego, Bruksela Palais des Beaux-Arts (IV—V)
Wystawa plakatu polskiego, USA
Wystawa plakatu polskiego, Kijów, Mińsk, Bukareszt
1956 Wystawa plakatu polskiego, Wiedeń Galeria Wuerthle (I)
Wystawa grafiki, ilustracji książkowej i plakatu, Berlin, Hamburg, Kolonia
Wystawa plakatu polskiego, Budapeszt, Meksyk, Paryż, Londyn, Włochy
1955/57 Wystawa polskiego plakatu i ilustracji książkowej, Pekin, Pałac
Kultury (XI), Tien-sin, Mugden, Charbin, Uchan, Czuncin, Nankin, Szang-
haj, Kanton
Wystawa sztuki polskiej, New Delhi, Kalkuta, Madras, Bombaj
Wystawa plakatu polskiego, m. Meksyk (XI—XII)
Wystawa plakatu polskiego, Buenos Aires, Rosario
1957 Wystawa plakatu polskiego, Albania
Wystawa grupy artystów paryskich, Paryż Galerie Raymond Duncan (I)
Wystawa plakatu polskiego, Koreańska Republika Ludowo-Demokratyczna
Wystawa polskiego plakatu filmowego, Rzym Galleria S. Marco (II), Nea-
pol Galleria d'Arte Mediterranea
Wystawa plakatu polskiego, Wiedeń, Salzburg, Syria, Sztokholm, Pekin
1958 Wystawa plakatu polskiego, Belgrad, Zagrzeb
1959 Krajobraz Polski, Pekin (VIII—IX), Szanghaj (X)
1960 Wystawa plakatu polskiego, Budapeszt Muzeum Sztuki Stosowanej (V)
1961 Polski plakat polityczny, Budapeszt
1962 Wystawa 22 artystów paryskich, Paryż Galerie des Capucines (VII)
1963 Malarze paryscy i ich mistrzowie, Zurych Modern Art Centre (I—II)
1964 Polski ruch oporu w sztuce, Belgrad Velika Sala Umetnickog Pavilio-
na na Malom Kalemegdanu (VII—VIII)
1965 Echa oporu antyfaszystowskiego w polskiej sztuce, Lipsk Muzeum
im. G. Dymitrowa (VI—VIII), Berlin Międzynarodowe Centrum Wystawo-
we (IX)
Wystawa plakatu polskiego, NRD
Wystawa 37 współczesnych polskich artystów, Tel Awiw, Muzeum Pawilon
Heleny Rubinstein (X—XI)
1965/66/67 Współczesne malarstwo polskie, Moskwa Muzeum Sztuk Pla-
stycznych im. Puszkina (XII—I), Bukareszt Sala Dalles (V), Berlin Neue Ber-

liner Galerie (XII 1966 — II 1967), Praga sala Uluv (III—IV), Belgrad Muzeum Sztuki Współczesnej, Zagrzeb, Lublana (IX—X)

1967 Współczesne malarstwo polskie, Sofia Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego (VII)

Wystawa współczesnego malarstwa polskiego, Nancy Musée des Beaux-Arts (X—XI)

Międzynarodowy plakat rewolucyjny 1917—1967, Warszawa Zachęta (XI)

1868 Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Teheran Muzeum Iran-Ba-
stan (V)

Społeczno-rewolucyjna tematyka w polskiej sztuce, Moskwa Muzeum Re-
wolucji (II), Ułan Bator Pawilon Wystawowy (VII—VIII)

Wystawa prac Anny Güntner, Jerzego Krawczyka, Teresy Rudowicz i Wło-
dzimierza Zakrzewskiego, Nowy Jork

1969 Wystawa plakatu politycznego, Moskwa Centralny Dom Pracowni-
ków Kultury i Sztuki (VII), Ałma-Ata, Mongolia

Wystawa prac malarzy realistów, Moskwa Sale Wystawowe Związku Pla-
styków Radzieckich (VII)

1970 Wystawa dzieł nabytych w ciągu ostatniego dziesięciolecia, Moskwa
Muzeum Sztuk Plastycznych im. Puszkina

Wystawa plakatu polskiego, NRD

1971/72 Wystawa malarstwa grupy realistów, Vallekilde i inne miasta
Danii

1972 Warszawa we współczesnym malarstwie polskim, Bukareszt (I—III),
Sofia (VI—X)

Wystawa sztuki polskiej, Kilonia Biblioteka Uniwersytecka (X)

ZSRR w oczach artystów polskich, Mińsk (VII)

1973 Wystawa malarstwa polskiego, Malmö

Warszawa w polskim malarstwie współczesnym, Berlin, Polski Ośrodek
Kultury i Informacji (IV)

NAGRODY Laureat Nagrody Państwowej III stopnia, 1950; Nagrody Ministra Kultury
i Sztuki II stopnia za całokształt twórczości, szczególnie za cykl pejzaży,
1963; Nagroda m.st. Warszawy

PRACE W ZBIORACH

Muzeów Narodowych w Szczecinie i Warszawie, Muzeum im. L. Wyczół-
kowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Ziemi Kaliskiej w Kaliszu, Muzeum
w Lublinie, Muzeum Mazurskiego w Olsztynie, Muzeum Historii Polskiego
Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Mu-
zeum Historii m.st. Warszawy, Muzeów Lenina w Krakowie i Warszawie,
Centralnej Składnicy Muzealnej w Kozłowie. Za granicą w zbiorach Ga-
lerii Drezdeńskiej w Dreźnie, Städtisches Museum w Getyndze, Muzeach
Miasta Berlina, Drezna i Budapesztu, Muzeum K. Marksa w Londynie, Ga-
lerii Tretiakowskiej w Moskwie, Muzeum Sztuk Plastycznych im. Puszkina
w Moskwie, Bibliotece im. Lenina w Moskwie, Muzeum Armii Radzieckiej
w Moskwie, Ermitażu w Leningradzie oraz w licznych kolekcjach państwo-
wych i prywatnych w kraju i na świecie.

SPIS PRAC

1. Jastrów. Sztorm na Bałtyku, 1939 — 4, olej pł., 33 x 44
2. Domek w Bielsku Podlaskim, 1939 — 10, olej pł., 33 x 45
3. Krasnyje Karatai. Domek, 1941 — 13, olej karton, 11 x 16
4. Domek poleski, 1941 — 14, olej karton, 11 x 20
5. Sołniesznoje. Domek majstra, 1942 — 1, olej karton, 11 x 16
6. Sołniesznoje. Magazyny, 1942 — 2, olej karton, 12 x 17
7. Pejzaż podlaski, 1942 — 3, olej karton, 12 x 17
8. Sołniesznoje, 1942 — 7, olej karton płyta pilśniowa, 13 x 18
9. Pierwszy śnieg. Sołniesznoje, 1942 — 9, olej karton, 13 x 18
10. Sołniesznoje. Sopka, 1942 — 16, olej karton, 11 x 16
11. Biełokuricha. Domek, 1943 — 7, olej karton, 13 x 17
12. Biełokuricha. Góra Cerkowka, 1944 — 20, olej pł. płyta pilśniowa, 29 x 38
13. Biełokuricha. Park, 1944 — 21, olej pł., karton, 22 x 26
14. Biełokuricha. Góra Cerkowka, 1944 — 27, olej pł. dykta, 17 x 29
15. Żłota jesień. Łódź. Park Paderewskiego, 1945 — 5, olej karton, 25 x 37
16. Park w Łodzi, 1945 — 6, olej karton, 30 x 40
17. W parku, 1945 — 9, olej pł., 33,5 x 48,5
18. Lublin. Pejzaż nocny, 1945 — 10, olej karton, 33 x 46
19. Pejzaż łódzki, 1946 — 8, olej karton, 36 x 47
20. Park Paderewskiego w Łodzi, 1946 — 12, olej karton, 34 x 55
21. Warszawa. Plac Małachowskiego (Po deszczu), 1947 — 2, olej pł., 47,5 x 56
22. Pejzaż warszawski (Róg Królewskiej i Krakowskiego Przedmieścia), 1947 — 3, olej pł., 46 x 56
23. Warszawa, ul. Marszałkowska, 1948 — 6, olej pł., 50 x 63
24. Pejzaż warszawski z Prudentialem, 1948 — 9, olej pł., 53,5 x 68
25. Hotel Bristol. Warszawa, 1948 — 10, olej pł., 52 x 67
26. Warszawa. Park przy ul. Filtrowej, 1949 — 5, olej pł., 55,5 x 74,5
27. Dziedziniec w Nieborowie, 1950 — 3, olej pł., 47 x 55
28. Nieborów. Aleja w parku, 1950 — 9, olej karton, 20 x 16
29. Leningrad. Most na Newie, 1953 — 7, olej karton, 17 x 25
30. Sienież. Pejzaż z kładką, 1953 — 8, olej karton, 17 x 26
31. Leningrad. Wasilewskij Ostrów, 1953 — 9, olej karton, 18 x 26
32. Pejzaż koło Sołniecznigorska pod Moskwą, 1953 — 10, olej karton, 15 x 27
33. Leningrad. Twierdza Pietropawłowska, 1953 — 15, olej karton płyta pilśniowa, 21,5 x 32
- 33a. Leningrad. Muzeum Rosyjskie, 1953 — 31, olej karton płyta pilśniowa, 18 x 26
34. Ustka. Wybrzeże Bałtyku, 1953 — 35, olej karton, 20 x 28
35. Leningrad. Fragment Pałacu Zimowego, 1953 — 36, olej karton, 17 x 25
36. Pejzaż jesienny z domkami nad jeziorem Sienież, 1953 — 37, olej karton, 10 x 23,5
wł. Zarządu Głównego TPPR w Warszawie
37. Sienież. Lasek, 1953 — 38, olej karton, 17 x 27
wł. Zarządu Głównego TPPR w Warszawie
38. Mur Szpitala Wariatów w Paryżu, 1956 — 10, olej karton, 18,5 x 27
39. Paryż. Place du Carrousel, 1956 — 23, olej karton, 18,5 x 27, 3
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
40. Metro paryskie, Stacja Glacière, 1956 — 49, olej karton, 18 x 27
41. Paryż. Maison Chauvet, 1956 — 52, olej karton, 19 x 28
42. Paryż. Pont des Arts, 1956 — 53, olej karton, 24 x 35
43. Bałtyk koło stacji Razliw, 1956 — 66, olej karton, 18 x 27
44. Paryż. Sekwana, 1956 — 115, olej karton, 18,5 x 27,5
45. Tuileries wczesną wiosną, 1957 — 70, olej karton, 19 x 27
46. Paryż. Place du Carrousel, 1957 — 129, olej karton, 26 x 37
47. Poronin. Widok z Białego Dunajca, 1957 — 137, olej karton, 46 x 61
48. Paryż. Rue de la Tombe Issoire, 1957 — 139, olej karton, 18 x 27
49. Widok z Białego Dunajca na Tatry, 1957 — 142, olej pł., 24 x 35
50. Domki na paryskim przedmieściu. Place des Écoles, 1957 — 148, olej pł. karton, 19 x 27
51. Paryż. Sekwana o zmierzchu, 1957 — 152, olej karton, 18 x 27
52. Paryż. Boulevard St. Jacques, 1957 — 220, olej karton, 46 x 61
53. Paryż. Widok z okna Luwru, 1957 — 252, olej karton, 46 x 61

54. Vimeul en Halatte, 1957 — 306, olej pł., 43 x 54
55. Pejzaż mazowiecki, 1958 — 203, olej pł. płyta pilśniowa, 14 x 40
56. Pejzaż podkrakowski, 1959 — 93, olej karton płyta pilśniowa, 14 x 27
57. Czerwińsk. Skarpa Wiślana, 1960 — 19, olej karton, 13,5 x 27,5
58. Sady pod Tarczynem, 1960 — 48/II, olej pł., 46 x 61
59. Aleja w parku nieborowskim, 1960 — 292, olej karton, 20 x 16
60. Droga koło Tarczyna, 1961 — 65, olej karton płyta pilśniowa, 45,5 x 61
61. Droga w Skolimowie, 1961 — 74, olej pł., 46 x 61
62. Warszawa, ul. Lwowska, 1961 — 105, olej karton dykta, 25 x 43,5
63. Paryż. Rue Durantin, 1961 — 345, olej karton, 46 x 61
64. Paryż. Hale, 1961 — 351, olej pł., 46 x 61
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
65. Paryż. Droga do Parku Montsouris, 1961 — 360, olej pł., 44,5 x 60,5
66. Paryż. Rue d'Ulm, 1961 — 362, olej pł., 46 x 61
67. Paryż. Rue Frédéric Sauton, 1961 — 366, olej pł., 61 x 46
68. Paryż. Sekwana. Pont Royal, 1962 — 3, olej pł., 46 x 55
69. Paryż. Place des Voges, 1962 — 26, olej karton płyta pilśniowa, 18,5 x 28,5
70. Montmartre. Place du Tertre, 1962 — 28, olej pł., 46 x 61
71. St. Ouen, 1962 — 33, olej pł., 46 x 61
- 71a. Paryż. Boulevard St. Jacques, 1962 — 134, olej pł., 46 x 55
72. Paryż. Pont Neuf, 1962 — 187, olej pł., 60 x 81
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
73. Paryż. Rue de la Sorbonne, 1962 — 233, olej pł., 61 x 18
74. Kamieniołomy w Kazimierzu, 1962 — 263, olej pł., 36,5 x 61
75. Warszawa. Nowe domy przy ul. Wolskiej, 1963 — 36, olej karton płyta pilśniowa, 28 x 61
76. Sady koło Mentany, 1963 — 178, olej pł., 46 x 61
77. Bergamo. Via S. Tomaso, 1964 — 198, olej pł., 65 x 80
78. Montmartre. Rue d'Abreuvoir, 1964 — 211, olej pł., 35 x 50
79. Montmartre. Rue Durantin, 1964 — 227, olej pł., 34 x 55
80. Paryż. Place de la Contrescarpe, 1964 — 241, olej pł., 50 x 73
81. Paryż. Place de l'Étoile, 1965 — 1, olej pł., 46 x 61
- 81a. Paryż. Rue Rivoli, 1965 — 9, olej pł., 65 x 81
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
82. Montmartre. Rue Lepic, 1965 — 106, olej pł., 50 x 61
83. Mediolan. Viale Certosa, 1965 — 175/II, olej pł., 45 x 65
84. Montmartre. Rue Chappe, 1966 — 9, olej pł., 81 x 65
85. Paryż. Boulevard St. Michel, 1966 — 11/II, olej pł., 54 x 81
86. Paryż. Quai de Bourbon, 1966 — 13, olej pł., 92 x 73
87. Paryż. Au Bon Marché, 1966 — 15, olej pł., 60 x 92
88. Senlis. Rue du Chateau, 1966 — 72/B, olej pł., 60 x 81
89. Kazimierz. Widok od strony klasztoru, 1966 — 86, olej pł., 65 x 81
90. Aleja w Łańcucie, 1966 — 103, olej pł., 45 x 34
91. Warszawa. Stary park, 1966 — 108, olej pł., 100 x 80
92. Warszawa, Plac Zamkowy, 1966 — 109, olej pł., 80 x 100
93. Harenda. Willa Kasprowicza, 1967 — 5, olej pł., 65 x 81
94. Zakopane. Dom Wigilewa, 1967 — 14, olej pł., 46 x 55
95. Neapol. Via Sanità, 1967 — 127, olej pł., 90 x 60
96. Genewa. Place du Bourg de Four, 1967 — 143, olej pł., 65 x 81
97. Zurych. Limat, 1967 — 145, olej pł., 65 x 81
98. Notre-Dame de Paris, 1967 — 165, olej pł., 65 x 92
99. Paryż. Jardin de Luxembourg, 1967 — 174, olej pł., 65 x 100
100. Paryż. Place de l'Étoile, 1967 — 184, olej pł., 73 x 92
101. Notre-Dame de Paris, 1967 — 186, olej pł., 100 x 73
102. Paryż. Wieża Eiffla, 1967 — 189, olej pł., 73 x 54
103. Zakopane. Ul. Kościeliska, 1967 — 193, olej pł., 60 x 73
104. Paryż. Place de la Sorbonne, 1968 — 3, olej pł., 33 x 46
105. Via Appia koło Sessa Aurunca, 1968 — 65, olej pł., 73 x 100
106. Assyż. Kościół San Rufino, 1968 — 77, olej pł., 73 x 100
107. Florencja, Ponte Vecchio, 1968 — 88, olej pł., 48 x 54
108. Assyż. Sad oliwny, 1968 — 99, olej pł., 60 x 80
109. Bergamo. Via Donizetti, 1968 — 106, olej pł., 80 x 60
110. Draguignan. Aleja platanowa, 1968 — 133, olej pł., 100 x 81
111. Cannes. Les Allées, 1968 — 138, olej pł., 65 x 92
112. Jabłonna. Pałac, 1969 — 11, olej pł., 65 x 92
113. Warszawa, ul. Brzozowa, 1969 — 51, olej pł., 36 x 46
114. Sessa Aurunca. Sad oliwny, 1969 — 90, olej pł., 73 x 100
115. Kizi. Cerkiew, 1970 — 66, olej pł., 61 x 81
116. Cerkiew Pokrowa na Nerli, 1970 — 77, olej pł., 60 x 80
117. Tybinga. Neckar, 1970 — 115, olej pł., 50 x 65
118. Stasikówka, 1971 — 15, olej pł., 73 x 100
119. Kuźnice. Szpital, 1971 — 18, olej pł., 29,5 x 39,5
120. Stasikówka, 1971 — 24, olej pł., 46 x 61
121. Wierzby, 1971 — 26, olej pł., 73 x 100

122. Żelazowa Wola. Wierzby, 1971 — 30, olej pł., 73 x 92
123. Droga mazowiecka. Jeziorna, 1971 — 34, olej pł., 35 x 61
124. Bukówka. Topole, 1971 — 39, olej pł., 100 x 81
125. Młociny. Drzewa na Wale Wiślanym, 1971 — 45, olej pł., 73 x 92
126. Warszawa. Klasztor Szarytek, 1971 — 107, olej pł., 53 x 67
127. Jabłonna. Topole, 1971 — 109, olej pł., 100 x 73
128. Cannes. Rue Luis Blanc, 1973 — 29, olej pł., 65 x 100
129. Awinion. Place St. Didier, olej pł., 70 x 90
130. Montmartre. Rue Norvins, 1973 — 59, olej pł., 54 x 65
131. Warszawa. Skarpa Nowomiejska, 1973 — 125, olej pł., 54 x 73
132. Warszawa. Rynek Nowomiejski, 1973 — 126, olej pł., 54 x 73
133. Warszawa. Lipy przy ul. Mehoffera, 1974 — 1, olej pł., 54 x 73

Cyfra postawiona po dacie oznacza kolejny numer obrazu powstałego w danym roku.

ILUSTRACJE



13. Bielokuricha. Park, 1944 — 21



15. Złota jesień. Łódź. Park Paderewskiego, 1945 — 5



19. Pejzaż łódzki, 1946 — 8

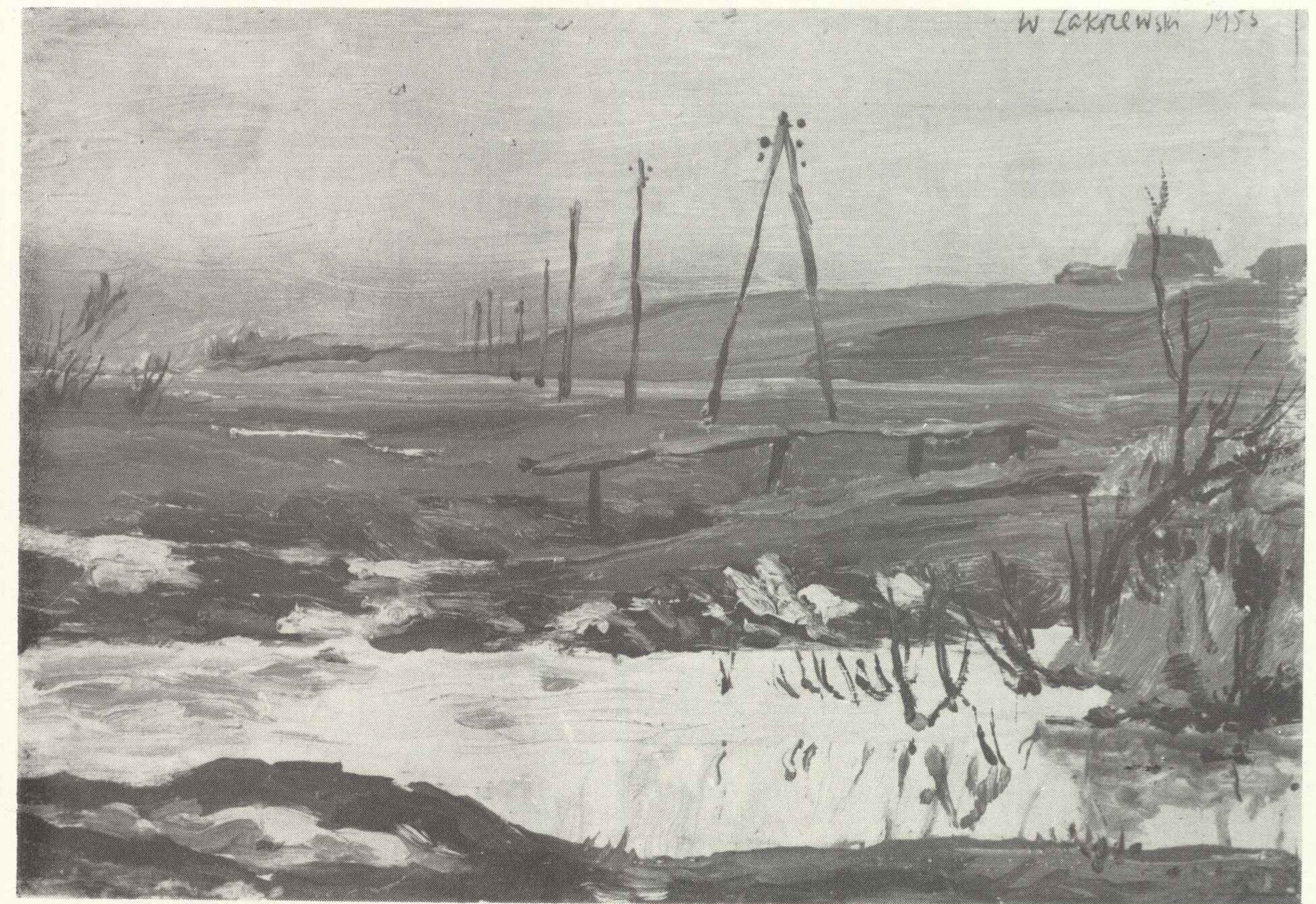


24. Pejzaż warszawski z Prudentialem, 1948 — 9

21. Warszawa, plac Małachowskiego (Po deszczu), 1947 — 2



29. Leningrad. Most na Newie, 1953 — 7

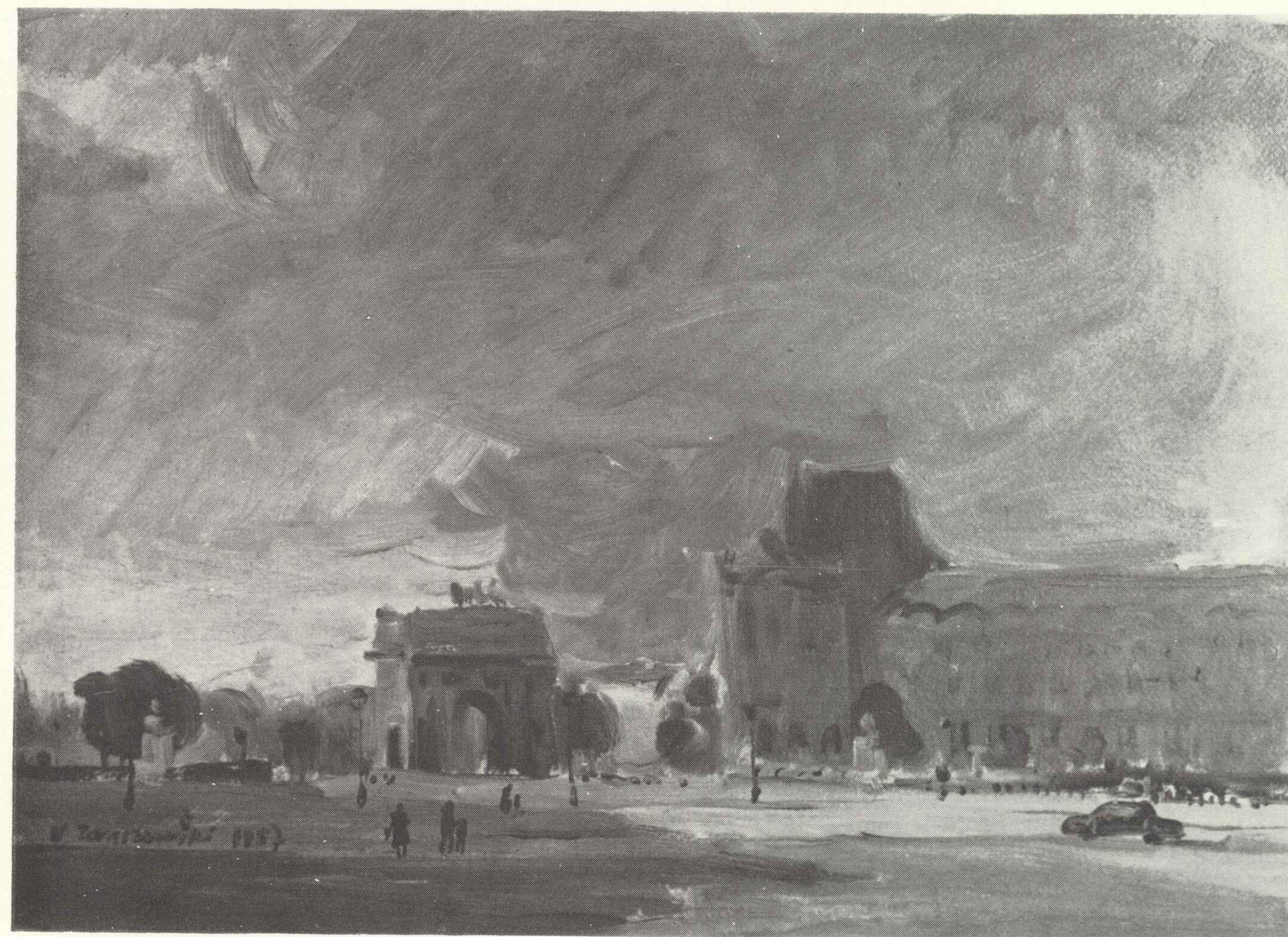


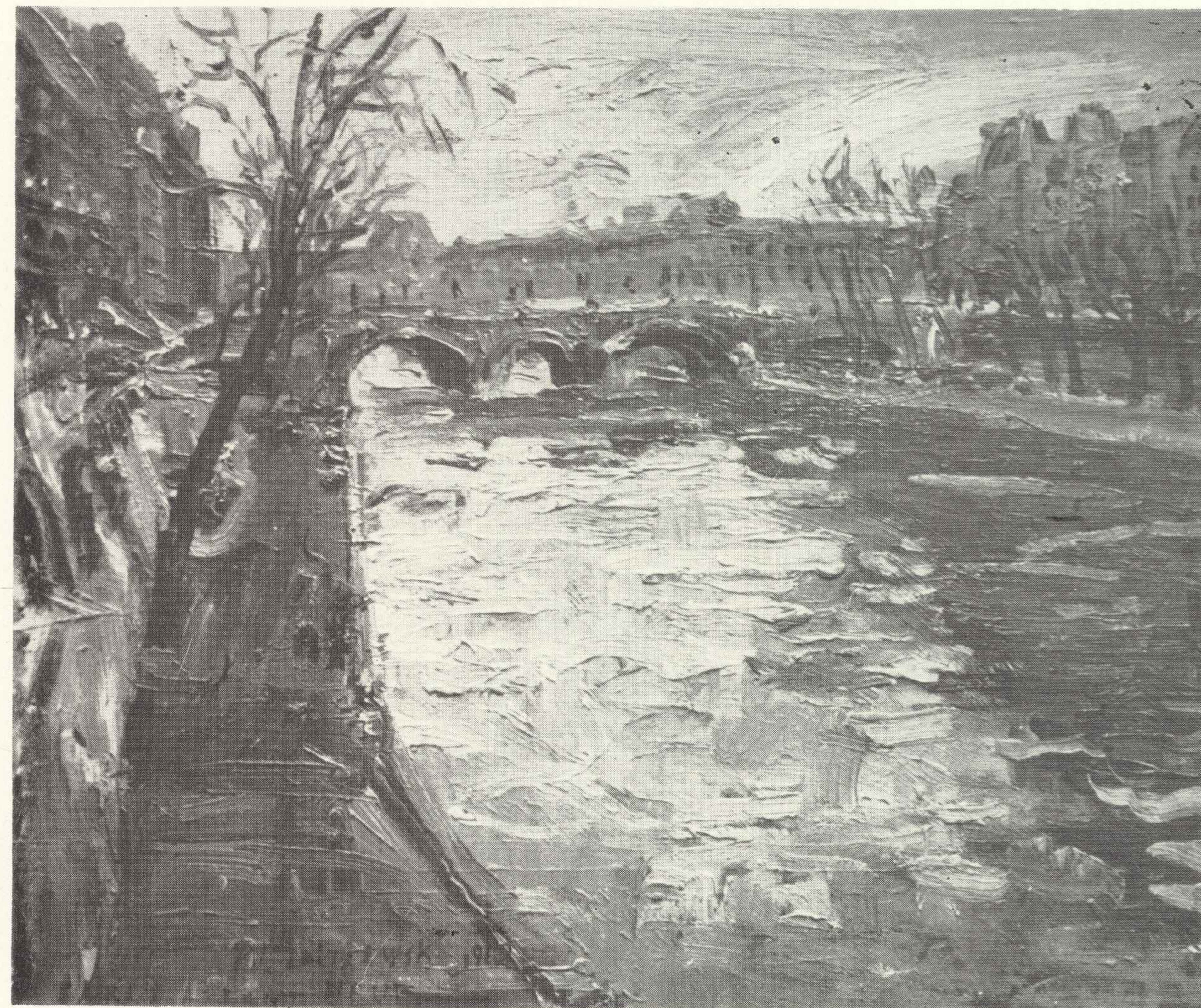
30. Sienież. Pejzaż z kładką, 1953 — 8



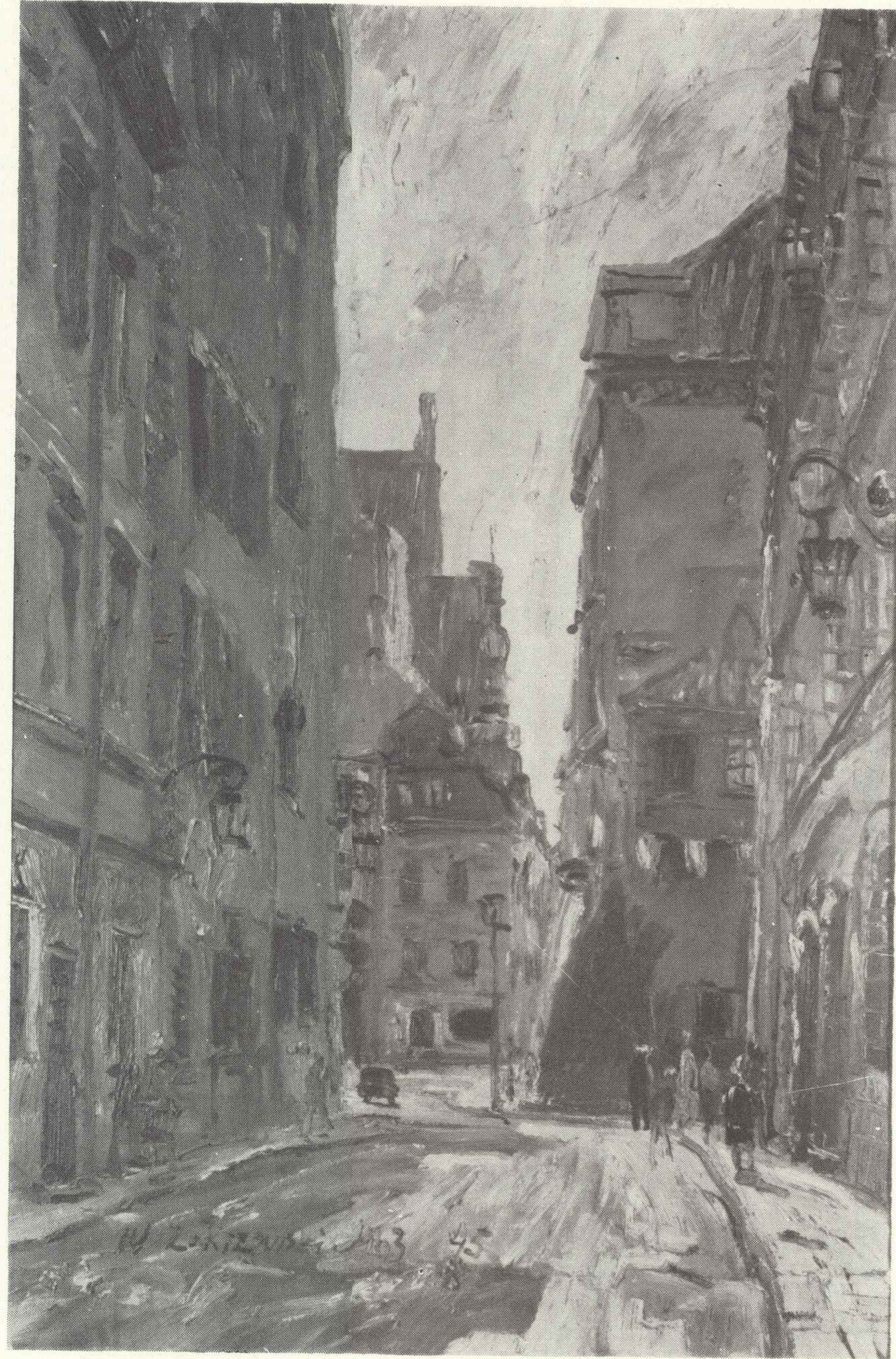
34. Ustka. Wybrzeże Bałtyku, 1953 — 35

39. Paryż. Place du Carrousel, 1956 — 23





Paryż. Pont Neuf, 1962 — 35, olej pł., 46 x 55
(nie eksponowany)
fot. J. P. Siennicki



Warszawa. Ulica Nowomiejska, 1963 — 45,
olej pł., 80 x 53
wł. Muzeum Sztuk Plastycznych im. Puszkina
w Moskwie (nie eksponowany)
fot. Prac. fot. Muzeum im. Puszkina



Warszawa. Kościół przy ulicy Sokołowskiej, 1963 — 2, olej pł.,
64 x 81 (nie eksponowany)
fot. Włodzimierz Jan Zakrzewski



77. Bergamo. Via S. Tomaso, 1964 — 198

78. Montmartre. Rue d'Abreuvoir, 1964 — 211





81a. Paryż. Rue Rivoli, 1965 — 9

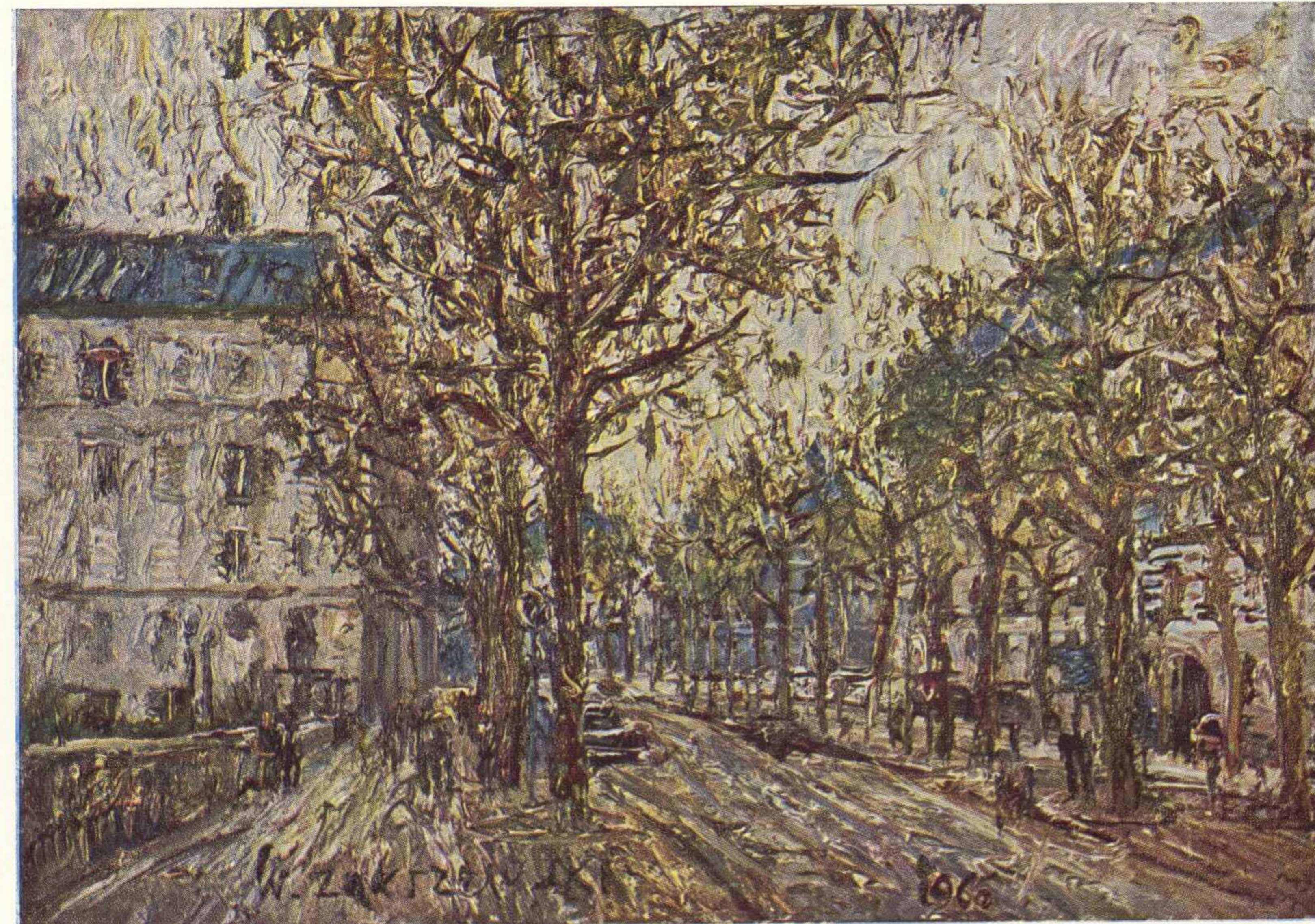
79. Montmartre. Rue Durantin, 1964 — 227



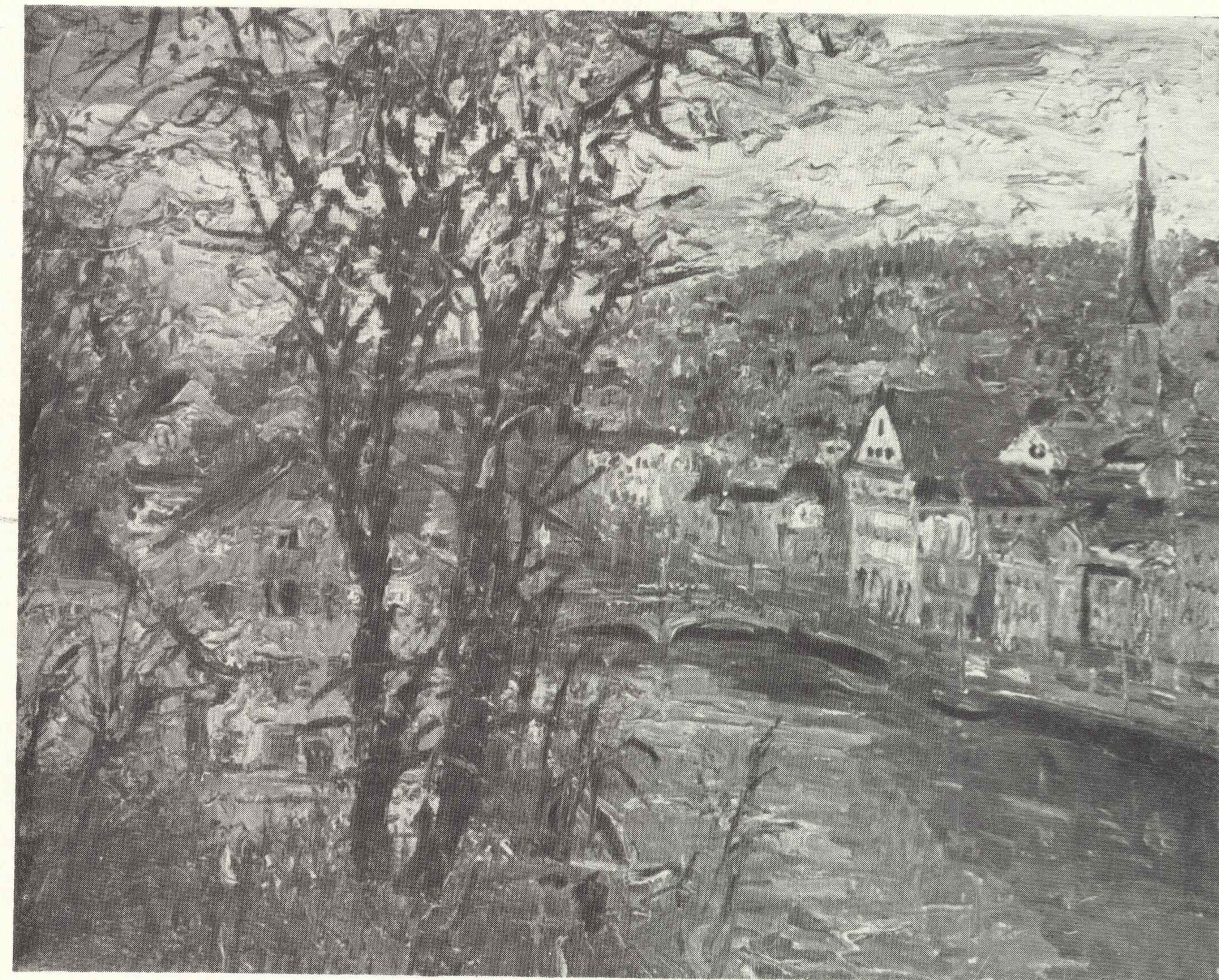
Senlis, Rue aux Coquilles, 1966 — 73, olej pł., 65 x 81
(nie eksponowany)
fot. Włodzimierz Jan Zakrzewski

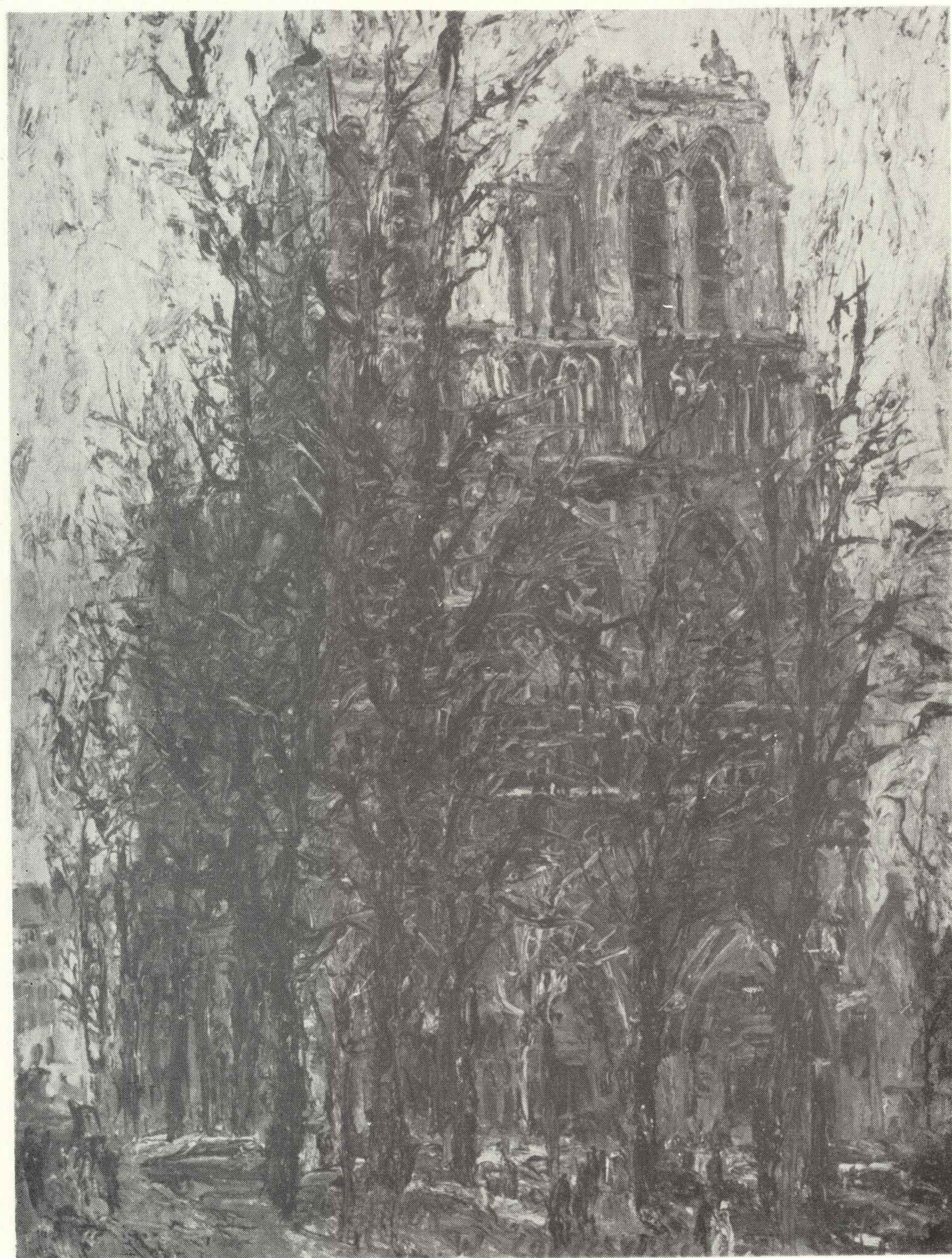


Paryż. Place de la Contrescarpe, 1966 — 65, olej pł., 65 x 92
wł. Ermitażu w Leningradzie (nie eksponowany)
fot. Lidia Tarasowa, klisza barwna Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie



Paryż. Avenue du Président Wilson, 1966 — 67, olej pł., 65 x 92
wł. Galerii Drezdeńskiej (nie eksponowany)
klisza barwna Zbigniew Strucki — Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie





101. Notre-Dame de Paris,
1967 — 186



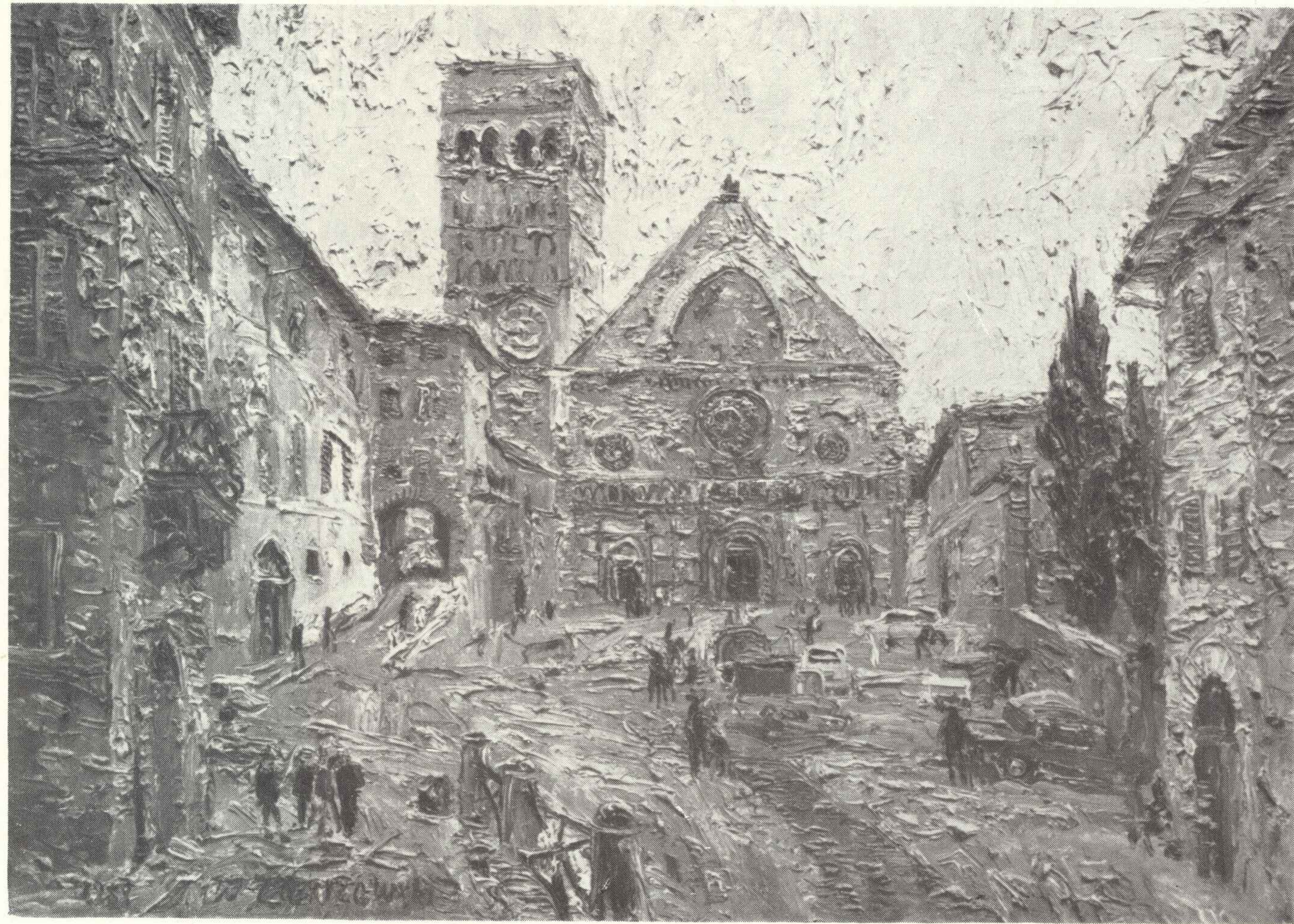
Paryż. Place des Vosges, 1966 — 71, olej pł., 60 x 72
wł. Galerii Drezdeńskiej (nie eksponowany)
klisza barwna Zbigniew Strucki — Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie

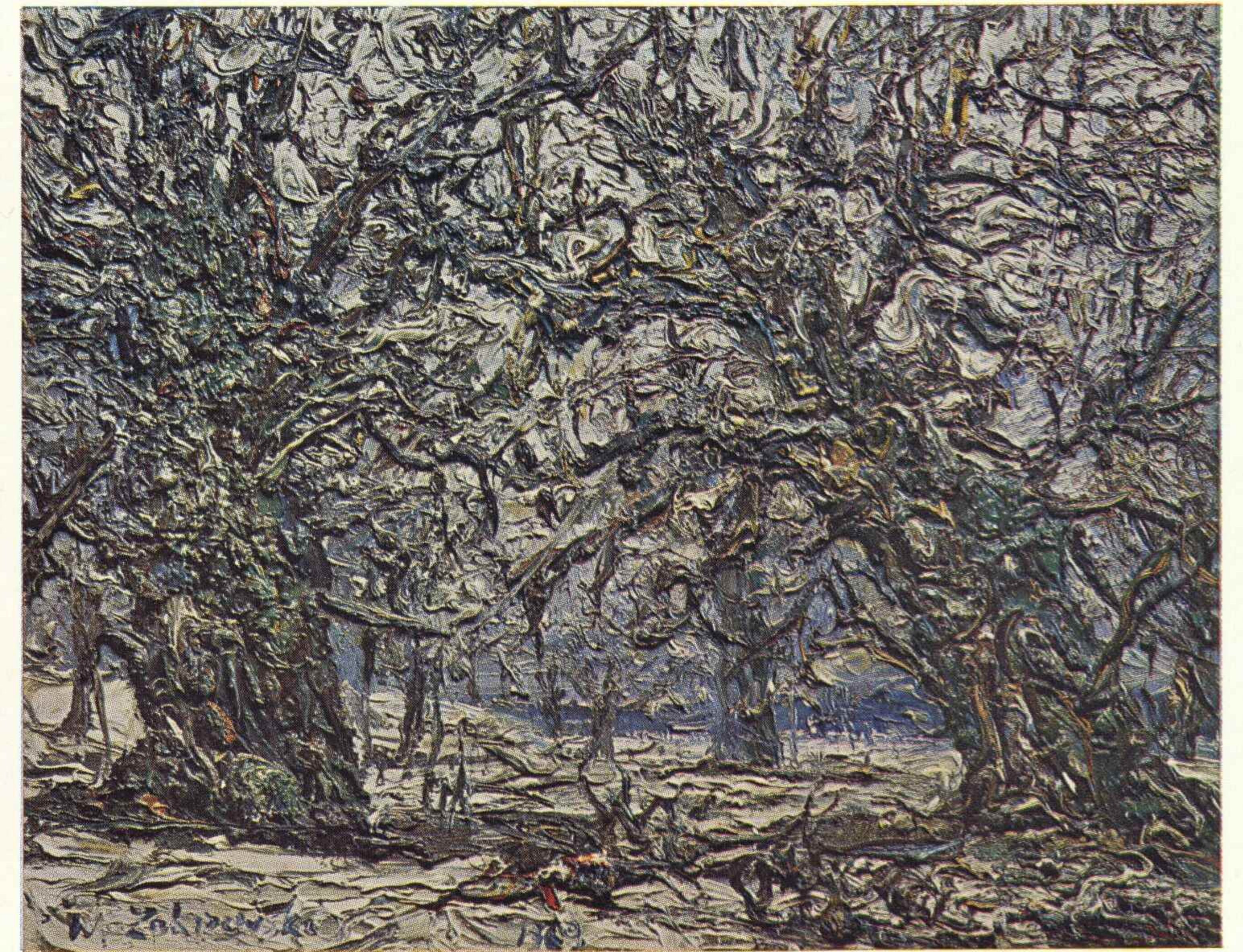


104. Paryż. Place de la Sorbonne, 1968 — 3

105. Via Appia koło Sessa Aurunca, 1968 — 65



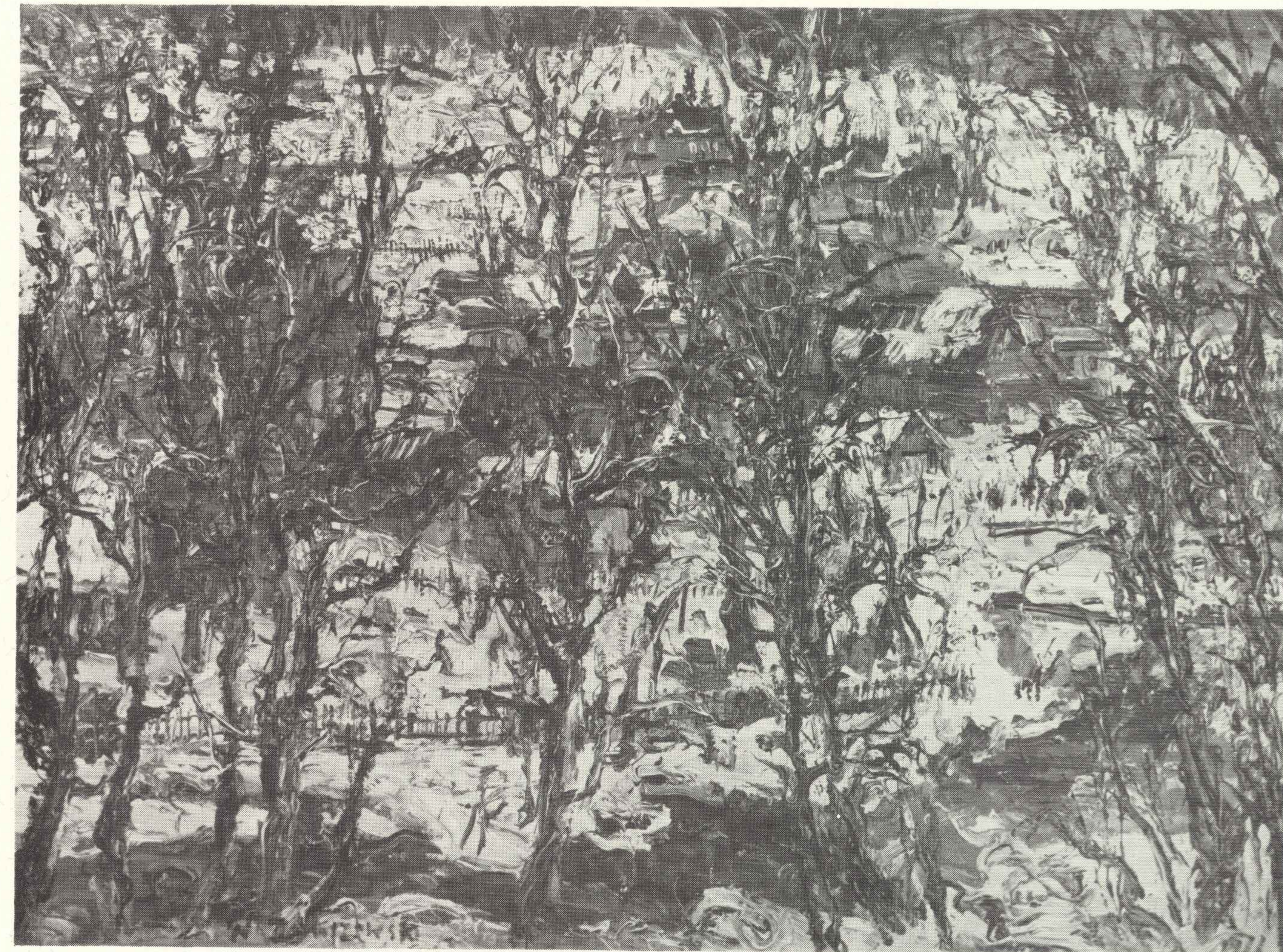




Jabłonna. Wierzy, 1969 — 28, olej pł., 65 x 81
wł. Ermitażu w Leningradzie (nie eksponowany)
fot. Lidia Tarasowa, klisza barwna Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie



122. Żelazowa Wola. Wierzy, 1971 — 30





130. Montmartre. Rue Norvins, 1973 — 59

na okładce:
Paryż. Place Fürstenberg, 1966 — 66, olej pł., 54×65

Projekt ekspozycji: Józef Mroszczak

Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Zenon Januszewski

Redakcja katalogu: Helena Szustakowska (CBWA)

Zdjęcia czarno-białe: N. Mandel poz. kat. 77, 79; Leonard Sempoliński poz. kat. 3, 24, 29, 30, 34, 39, 101, 103, 118, 122, 124, 130;

Włodzimierz Jan Zakrzewski: poz. kat. 13, 70, 73, 97

Zdjęcia barwne: Gebr. Wurm. KG. Göttingen poz. kat. 104, 126 (klisze);
Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie poz. kat. 15, 19, 21 (fot. i klisze);
Zbigniew Strucki Wojskowe Zakłady Graficzne w Warszawie poz. kat. 81a, 95 (klisze)

Redakcja techniczna: Henryk Malko (CBWA)

W. Z. Graf. Zam. 2762. W-74

Cena zł 50.—
W.Z.Graf. Zam. 2762. W-74

