

37/25



Romantyzm i Romantyczność
w sztuce polskiej XIX i XX wieku

**Romantyzm
i
Romantyczność
w sztuce
polskiej
XIX i XX
wieku**

1155

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Muzeum Narodowe w Krakowie
Związek Polskich Artystów Plastyków

Romantyzm i Romantyczność

w sztuce polskiej XIX i XX wieku

wystawa w salach Zachęty CBWA w Warszawie
październik — listopad 1975

wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej BWA
w Katowicach
styczeń — luty 1976

Wystawa ze zbiorów:

Muzeum Narodowego w Warszawie
Muzeum Narodowego w Poznaniu
Muzeum Narodowego we Wrocławiu
Muzeum Narodowego w Krakowie
Muzeum Sztuki w Łodzi
Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu
Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu
Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach
Muzeum Literatury imienia Adama Mickiewicza w Warszawie
Biblioteki Narodowej w Warszawie
Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie
Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze
Biura Wystaw Artystycznych w Łodzi
oraz ze zbiorów prywatnych

Stale zainteresowanie epoką romantyzmu w sztuce polskiej, które ostatnio tak bardzo znów się nasiliło, przyniosło również dyskusje i próby nowych sformułowań ze strony historyków i krytyków sztuk plastycznych a także samych twórców.

Inicjatywa zorganizowania wystawy poświęconej tendencjom wywodzącym się z romantyzmu a kontynuowanym we współczesnej plastyce polskiej wyszła od Związku Polskich Artystów Plastyków. Po uzyskaniu gwarancji pomocy ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, zwrócił się on z propozycją wspólnego podjęcia prac nad przygotowaniem wystawy do krakowskiego Muzeum Narodowego, które współpracę tę podjęło.

Pierwotne założenia zmieniono częściowo w toku pracy i przyjęto formułę wystawy ukazującej polską sztukę romantyzmu oraz jej bogate konsekwencje w twórczości późniejszej, aż do naszych dni. Wystawa prezentuje przede wszystkim malarstwo, a jednolitość jej materii stała się możliwa dzięki życzliwości kierowników największych polskich muzeów, którzy zgodzili się wypożyczyć najwybitniejsze dzieła ze swych zbiorów. Gromadzi więc ona arcydzieła polskiego malarstwa najbardziej reprezentatywne dla tej problematyki. Obecność ich wszystkich na jednej wystawie jest faktem bez precedensu.

Wybór dzieł i problemowy układ wystawy jest rezultatem pracy nie tyle historyka, poszukującego w miarę obiektywnych prawideł rozwoju polskiej sztuki, ile przede wszystkim wynikiem wysiłków artysty oraz krytyka sztuki, który w dziełach naszej przeszłości poszukuje odniesień dla określonych postaw i idei objawiających się w sztuce czasów dzisiejszych.

Stworzenie artyście, krytykowi i historykowi takiej możliwości — wspólnej „artystycznej wypowiedzi“ — jest w naszej praktyce wystawienniczej zdarzeniem osobliwym, godnym podkreślenia. W swym założeniu, zarówno ekspozycja jak i wprowadzające teksty katalogu mają zachować charakter subiektywny, odautorski. Pierwszą konfrontację poglądów przynoszą już cztery eseje jej autorów, w miejscu tradycyjnego katalogowego omówienia wstępnego. Jest nadzieją organizatorów, że wystawa stanie się okazją do wymiany nowych myśli na temat rodowodów polskiej sztuki współczesnej.

Szczególna wdzięczność autorów i organizatorów wystawy należna jest: prof. drowi Stanisławowi Lorentzowi dyrektorowi Muzeum Narodowego w Warszawie i prof. drowi Kazimierzowi Malinowskiemu dyrektorowi Muzeum Narodowego w Poznaniu, drowi Leszkowi Itmanowi dyrektorowi Muzeum Narodowego we Wrocławiu, prof. drowi Jerzemu Szablowskiemu dyrektorowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, mgrowi Ryszardowi Stanisławskiemu dyrektorowi Muzeum Sztuki w Łodzi, mgrowi Józefowi Kowalewskiemu dyrektorowi Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, mgrowi Alojzemu

Obornemu dyrektorowi Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, Januszowi Odrowążowi Pieniążkowi dyrektorowi Muzeum Literatury imienia Adama Mickiewicza w Warszawie, doc. drowi hab. Witoldowi Stankiewiczowi dyrektorowi Biblioteki Narodowej w Warszawie, prof. drowi Maurycemu Hornowi dyrektorowi Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, mgrowi Eugeniuszowi Jakubaszki dyrektorowi Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, mgrowi Bernardowi Keplerowi kierownikowi Biura Wystaw Artystycznych w Łodzi oraz licznym artystom, którzy wypożyczyli swe prace, a których nazwiska wymienione zostały w tekście katalogu.

W imieniu organizatorów, osobne podziękowanie składam dyrektorowi Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, Konstantemu Węgrzynowi, którego przychylna uwaga i mądra pomoc towarzyszyła nam codziennie w pracy.

Za jego też poparciem, trud urządzenia ekspozycji podjęty został przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, dzięki czemu może ona być zaprezentowana w stolicy.

TADEUSZ CHRUŚCICKI
Dyrektor Muzeum Narodowego
w Krakowie

Le romantisme et l'esprit romantique dans l'art polonais des XIX^e et XX^e siècles

L'intérêt toujours croissant pour le romantisme dans l'art incite beaucoup d'historiens d'art polonais, de critiques et d'artistes eux-mêmes à faire des analyses, à donner des définitions et des hypothèses nouvelles. Chez les artistes il y a un retour à la poétique et à l'iconographie romantique, chez les critiques apparaissent des tentatives d'examiner à nouveau cet art, en se servant de méthodes modernes, et en le comparant avec l'art de notre temps. L'importance de ces investigations est primordiale pour l'art polonais, étant donné que le romantisme est devenu presque une tendance nationale durant le XIX^e siècle et le commencement du XX^e — époque de la plus grande floraison de la poésie et des arts dans notre pays. L'esclavage politique et l'espoir de regagner l'indépendance perdue ont provoqué cette tension des esprits et cette intensification des sentiments qui ont stimulé la grande et révélatrice création romantique et patriotique à la fois. Avec le temps les phénomènes, au commencement accidentels peut-être, comme le mélange d'enthousiasme et de malaise, le sentimentalisme, le goût du fantastique et l'égo-centrisme artistique, envahissaient de plus en plus l'imagination. C'est pourquoi on a donné à l'exposition ce double titre: *Le romantisme et l'esprit romantique dans l'art polonais des XIX^e et XX^e siècles*, le XX^e siècle développant à sa manière l'héritage riche d'idées et contestataire du romantisme.

La question: qu'est ce que le romantisme, doit être posée avant la présentation des oeuvres, mais c'est l'exposition elle-même qui permettra d'apporter des réponses, certainement diverses. On pourrait parler d'une inclination innée qui se manifeste d'une manière ou d'une autre dans des époques et des situations diverses. Ces doses du levain romantique, qu'on peut découvrir grâce à l'analyse, ne constituent pourtant pas l'objet principal de notre intérêt actuel qui se porte plutôt sur la grande fermentation d'idées — laquelle donna naissance à une série de réactions et de phénomènes nouveaux — et sur les conséquences du romantisme qui jusqu'à présent tourmentent les arts. Les idées extrémistes proclamées d'abord par les poètes — l'élargissement subit de l'horizon et les illuminations qui l'accompagnaient — ont devancé au XIX^e siècle l'imagination plastique des artistes et leur possibilités d'expression. C'est le XX^e siècle qui créa des langages nouveaux, propres à exprimer en peinture et en sculpture les idées nouvelles. Certaines tendances et certaines grandes réalisations de ce siècle, comme les oeuvres abstraites de Kandinsky, Malevitch ou Strzemiński, le surréalisme, l'art informel et l'intervention dans la réalité concrète — autorisent cette conviction.

L'exposition est disposée en fonction des thèmes des oeuvres et non pas selon leur ordre chronologique. Supposant un rapport entre la situation artistique actuelle et les déclarations et les propositions artistiques du romantisme, on a exposé ensemble les oeuvres anciennes et modernes, en considérant avant tout le contenu de leurs idées, lequel, au cours du choix des oeuvres, s'est

montré un critère décisif. Il s'ensuit une division en parties — sort d'essais dont chacun se compose des oeuvres des deux siècles, et qui portent les titres suivants: FUREUR, NATION, ARTISTE, FANTASMAGORIE, EROS ET THANATOS, ESCHATOLOGIE, NOCTURNE, NATURE et UNIVERS. On pourrait certainement ajouter d'autres titres, mais l'exposition est une tentative pour dégager les fils romantiques les plus importants non seulement dans le passé, mais aussi dans l'art polonais contemporain. Les titres: Fureur et Univers, désignent deux attitudes extrémistes — la spontanéité subjective et la tendance à embrasser l'existence toute entière. Les autres titres expriment les attitudes romantiques, ou romanesques, envers la vie et la réalité.

L'exposition présente surtout la peinture (la sculpture et la gravure formant des suppléments). Son caractère très représentatif est du à la bienveillance des directeurs des principaux musées de Pologne, qui ont consenti à prêter les chefs d'oeuvre de l'art polonais. L'occasion de les voir rassemblés, absolument unique, devrait satisfaire au besoin, que tout le monde ressent, d'une appréciation nouvelle du romantisme.

L'initiative de l'exposition, due à L'Association des Artistes Plastiques Polonais, a été approuvée par le Ministère de la Culture et de l'Art et transmise au Musée National de Cracovie. Celui-ci, trouvant l'idée intéressante, a consenti à composer et à organiser l'exposition en collaborant avec le délégué de l'Association des Artistes, et grâce à l'hospitalité et à l'aide du Bureau Central des Expositions Artistiques à Varsovie.

MAREK ROSTWOROWSKI

Pojęcie romantyzmu

Romantyzm — zjawisko jednorazowe, osadzone w historycznym czasie i przestrzeni, czy powtarzalne: odwieczna skłonność ducha ludzkiego dochodząca do głosu w zmiennych historycznych fluktuacjach?

Jeżeli jednorazowe, to czy potem już tylko wygasa jak oddalająca się trąbka pocztyliona, czy trwa odmieniając historyczne kostiumy i sceny?

A jeżeli powtarzalne, to w jakich rytmach, w jakich odstępach, zamiennie z jakimi innymi dyspozycjami (tendencjami, nurtami)? «Linia romantycznego sposobu myślenia przebiega przez Europę» — pisał w roku 1777 Herder. Linia ta zdefiniowana została w roku 1798 w słynnym *Fragmencie 116* Fryderyka Schlegla jako «uwydatnianie poetyckich indywidualności wszelkiego rodzaju», objęcie wszystkiego «co tylko jest poetyczne».

To w Niemczech. W Anglii w podobnym duchu definiował cele swej poezji Wordsworth w przedmowie do ballad wydanych wspólnie z Coleridgem. Pisał, że stara się wysledzić sposób, «w jaki kojarzymy myśli będąc w stanie wzruszenia».

Wordsworth odwoływał się do ludu, chciał mówić «językiem rzeczywiście przez lud używanym». W Niemczech Schiller stawiał za wzór poctom naiwność dzieci. «Poeta naiwny kieruje się tylko prostą naturą i wycuciem». We Francji Pani de Staël pisząc *O Niemczech* wywodziła poezję romantyczną z tradycji chrześcijańskiej, rycerskiej, północnej, z tradycji narodowych. Sztuce francuskiej zarzucała, że «nie jest rodzima», że «nie trafia do ludu». A istotę poezji upatrywała w przedstawianiu «niezliczonych odcieni tego, co się dzieje w duszy».

Naiwność, naturalność, indywidualizm. Może przede wszystkim indywidualizm. Romantyzm pojawia się, gdy surowe, uniwersalne więzy doktryny klasycystycznej okazały się za ciasne, za sztywne.

W malarstwie było podobnie. Najostrzej też, najbardziej wyraźnie przełom romantyczny zaznaczył się tam, gdzie rygory klasycystyczne były najmocniej ugruntowane i najtrwalsze. W Davidowskiej Francji właśnie.

«Młodym romantykiem» nazwano po raz pierwszy we wspomnieniu pośmiertnym przedwcześnie zmarłego w roku 1824 Teocora Géricault. Tegoż roku na Salonie krytyka mówiła już wyraźnie o oboze romantyków, przeciwstawiając ich klasykom ze „Szkół“. Pomimo ostrej polemiki, która rozwinęła się wokół nowego zjawiska, charakter jego nie został całkowicie określony. Zwolennicy dostrzegali u romantyków «prawdziwy postęp w kolorze, w operowaniu pędzlem i w kompozycji» (*Le Globe*), przeciwnicy widzieli w nim nie tylko pogwałcenie wszelkich zasad malarstwa, ale również chęć szokowania widza, ekstrawagancję, lubowanie się w tematach dzikich i odrażających, pragnienie zwrócenia na siebie uwagi za jakąkolwiek cenę. «Są to obrazy — pisał Paillot de Montabert — w rodzaju romansowym, a więc takim, który chce zadziwić, zaskoczyć; chodzi w nich nie tyle o wielki cel moralny malar-

stwa, co o pewien chwilowy rozgłos. Admiratorzy oczarowani obrazami romantycznymi należą do tego samego gatunku, co dzisiejsza publiczność teatralna oczarowana melodramatem.»

W roku 1827 krytyk Délécluze zmuszony był stwierdzić, że «w gruncie rzeczy wciąż nie wiadomo, co obecnie rozumie się przez malarstwo romantyczne», dodając od siebie, że «w ich teorii koloryt i efekt stawia się w pierwszej linii pośród środków naśladowania i działania na odbiorcę, podczas gdy wyraz formalny jest zaniedbywany jako nie mający prawie żadnego znaczenia». Inny krytyk, Vitet, zauważał: «Trzy lata temu nowatorzy szli pod dwoma czy trzema różnymi sztandarami; dziś tylko szalony mógłby próbować zliczyć wszystkie ich bandery. Jest tyle barw, ilu walczących.» Wydaje się, że ta opinia, podkreślająca indywidualizm ruchu romantycznego, była najbliższa romantykom samym. Uważany za ich przywódcę Delacroix zanotuje: «Jeżeli przez mój romantyzm rozumie się swobodną manifestację mych osobistych wrażeń, moją odrazę do wzorów niezmiennie kopiowanych w szkołach i mój wstręt do recept akademickich — mogę przyznać, że jestem romantykiem.»

Bunt, który ujawnił się w całej rozciągłości w roku 1824, nie zrodził się oczywiście nagle. Jak szybko zdano sobie z tego sprawę, świadczy uwaga w *Figaro* z roku znów 1827: «Niesłusznie upadek Szkoły wiąże się z samym tylko Delacroix, czy też uważa go się za głowę ruchu — Delacroix przychodzi po Pru'dhonie, Géricaulcie i Grosie.»

Uwaga ta była w pełni uzasadniona. Przełom romantyczny w malarstwie francuskim stanowił bardziej epilog niż początek. Epilog długiego procesu, który narastał, dawał o sobie znać na różne sposoby, w malarstwie i poza malarstwem, od dawna. I nie tylko we Francji. Francja z jej malarstwem była tylko jednym, dość późnym ogniwem przemian zachodzących w całej europejskiej sztuce, całej cywilizacji.

Od kiedy? To właśnie jest pytanie.

Dla romantyków to co robili miało początki bardzo odległe: dwoistość całej europejskiej tradycji wywodzącej się zarówno ze śródziemnomorskiego antyku Południa, jak i ze średniowiecznych (i wcześniejszych) początków barbarzyńskich ludów Północy. «Nowe uczucia i wyobrażenia, samym barbarzyńcom właściwe, — tak nazywany duch rycerski i z nim połączony szacunek i miłość ku płci pięknej, Grecji i Rzymianom obcy, ścisłe przestrzeganie praw honoru, uniesienia religijne, podania mityczne i wyobrażenia ludów barbarzyńskich, dawniejszych pogan i nowoczesnych chrześcijan, pomieszane razem — oto jest, co stanowi w wiekach średnich ś w i a t r o m a n t y c z n y, którego poezja zowie się też romantyczną.» — pisał młody Mickiewicz. I dodawał: «Zewnętrzne wydanie, czyli język, zlewkiem będąc języków północnych

i rzymskiego, nazwany został romanckim, skąd poszło, że późniejsi i ową poezję, i duch czasu romantycznymi mianowali.»

W rzeczy samej termin romantyzm ma swój źródłosłów w *lingua romana*, jak w przeciwieństwie do *sermo latinus* określano język potoczny, ludowy *volgare*. Stąd romanca, romans — literatura pisana w tymże języku. Z czasem terminem romantyczny (francuskie *romantique*, angielskie *romantic*) zaczęto określać nie tylko nieprawdopodobne, fantastyczne czy rycerskie opowieści, ale i same niezwykle, niecodzienne wydarzenia, malownicze krajobrazy i podróże, powieściowe, awanturnicze postaci, samą postawę wreszcie, właściwą fantantom, dziwakom, marzycielom, melancholikom wszelkiego rodzaju. Istotny zwrot (pisze o tym Zygmunt Łempicki) dokonuje się w ciągu wieku XVIII, przede wszystkim w Anglii, gdzie ze zjawiska peryferycznego, marginesowego, traktowanego jeśli nie pejoratywnie, to z oświeceniową pobłażliwością, romantyzm staje się zjawiskiem centralnym, zaczyna określać postawę programowo antyklasyczną, dochodzącą do głosu w różnych dziedzinach; w literaturze, która na nowo odczytuje Homera, sięga do Biblii, do poezji ludowej, czy chociażby w sztuce ogrodowej, jednym z charakterystycznych, jeśli nie przewodnich przejawów epoki. «Wielu Anglików usiłuje nadać swym ogrodom wygląd, który nazywają *romantic*, to znaczy malowniczy» stwierdza w roku 1745 Leblanc. Szerzy się kult ruin, gotyku, mnożą *voyages pittoresques et romantiques* — malownicze i romantyczne podróże, a z nimi odpowiednie albumy i publikacje. Wraz z własnym stosunkiem do przeszłości — ogólnoeuropejskiej i narodowej, do tradycji, literatury, sztuki, do natury, romantyzm staje się postawą rzeczywiście uniwersalną, nowym sposobem życia, nową dominującą formą europejskiej kultury.

Dlaczego jednak dzieje się to właśnie w ciągu wieku XVIII? Pierwsze uderzenie w klasycystyczne ograniczenia i kanony ma miejsce już u jego początków, na przełomie poprzedniego stulecia, w owych latach 1680–1715, w których Hazan umiejscawia decydujący jego zdaniem «kryzys świadomości europejskiej». Shaftesbury i Vico, Roger de Piles i Dubos, Watteau i Magnasco — to generacja właściwych protoromantycznych prekursorów, czy już realizatorów romantycznego przewrotu. Oświeceniowy krytycyzm, sentymentalna kultura uczuć, preromantyczny nurt grozy i dziwności, rewolucyjność „burzy i naporu“, nawet klasycyzm z jego kultem wzniosłości, geniuszu, tytanizmu — to dalsi kolejni sprzymierzeńcy dokonującego się zwrotu. Rezultatem była nowa, powiększona samowiedza Europy i jej kultury, ujawnienie i akceptacja konstytuującej ją podstawowej opozycji: tradycja klasyczna czy tradycja barbarzyńsko-średniowieczna, postawa uniwersalno-obiektywna czy postawa indywidualno-subiektywna, strona intelektualna czy strona emocjonalna psychiki jednostkowej i zbiorowej, rozum czy wiara, rozum czy wyobraźnia.

A jeżeli mówimy: nowa samowiedza, to pora powiedzieć i o jej źródłach. Wzmoczona ruchliwość, owa nieprzeparata potrzeba podróżowania, korespondowania, konfrontowania narastały wraz z rozwojem żeglugi, komunikacji pocztowej, z upowszechnieniem dyliżansu. A wraz z tą nową ciekawością geograficzną — ciekawość historyczna: postępy archeologii, historii sztuki, szperactwo i kolekcjonerstwo wszelkiego rodzaju, pęd do publikowania różnego typu zbiorów, plansz, erudycyjnych opracowań. Ciekawość człowieka wreszcie: psychologiczna, społeczna, antropologiczna. Ciekawość sposobów życia, obyczajów, środowisk, wierzeń, podań, przesądów. Wszystko to razem — cała ta mobilność, dociekliwość, zwrot ku peryferiom, marginesom, głębiom czasu i głębiom duszy — nie było zapewne bez związku z jakże obecną w epoce zasadniczą konfrontacją dokonującą się między dwiema przeciwstawnymi formami życia, dwoma porządkami: starym, absolutystycznym, odchodzącym w przeszłość i napierającym nowym, mieszczańskim, liberalnym, rewolucyjnym.

Rewolucja francuska wyraźniej tylko ujawniła to, co przygotowane zostało od dawna. Podjęta w klasyczno-heroicznym rymsztunku bohaterów Davida, pracowała na rzecz tego wszystkiego, co klasycyzmowi się przeciwstawiało. Uderzenie w stare, średniowieczne jeszcze instytucje i struktury ujawniało obecność średniowiecznego zaplecza w tradycjach i odrębnościach religijnych i narodowych, w pomnikach literatury i sztuki, w emocjach i obyczajach. Intrygowało i domagało się rozrachunku.

Tu uwaga zasadniczego znaczenia. Proponowane spojrzenie na romantyzm zakłada p o d s t a w o w ą j e d n o ś ć e p o k i, w której nurt romantyczny przeciwstawiając się klasycyzmowi wyodrębnił się i określił — epoki k l a s y c z n o - r o m a n t y c z n e j właśnie.

Opozycja klasycyzmu i romantyzmu jest opozycją wewnętrzną. Przy całej ostrości toczących się między obu orientacjami sporów, więcej bodaj łączy je niż rozdziela.

Łączy je mianowicie i przede wszystkim wspólnota języka. Języka, który chciał być powszechny i naturalny, niezależnie od tego, czy źródeł tej powszechności szukał w figurach i tropach, motywach i tematach antycznej poetyki, w kodyfikatorskich pracach Wielkiego Wieku, w jego Instytutach i Akademiach, czy przeciwnie — odwoływał się do źródeł pozaantycznych, ludowych, do poezji naiwnej, płynącej z serca, spontanicznej, improwizowanej, najpełniej i najautentyczniej osobistej.

W obu bowiem wypadkach ów naturalny język powszechnego porozumienia miał być językiem poezji. Językiem poetyckiego dystansu wobec rzeczywistości, ponad którą się wznosił i której się przeciwstawiał. Jego podstawową konstrukcją jest konstrukcja paradygmatyczna: spiętrzanie, wynajdywanie obrazów w m i e j s c e rzeczywistości. Jego podstawowymi figurami — klasycystyczna,

uogólniająca alegoria i romantyczna, indywidualizująca metafora. Figurami czy raczej figurą. Alegoria również jest rodzajem metafory. Jest to mianowicie metafora zinstytucjonalizowana, mocno osadzona w tradycyjnych heroicznych wątkach: Drogi, Wyboru, Walki, Apoteozy. Przeciwno temu zinstytucjonalizowaniu, nie przeciw samej zasadzie alegoryzmu, występował romantyzm, przeciwstawiając mu swoją własną wersję zmetaforyzowanej, poetyckiej wyobraźni, swoje prywatne mitologie i kosmogonie, liryczne ekwiwalenty przeżyć, historyczne średniowieczne kostiumy, profetyczne inkantacje. Co z tego pozostało? Klasyczno-romantyczna utopia językowej poetyckiej *koiné*, języka uniwersalnego i naturalnego zarazem, nie przetrwała epoki, w której powstała. Odeszła w niepowrotną przeszłość razem z tym, co ją uformowało. Z trąbką pocztyliona, podróżnym dyliżansem, zajezdną oberżą. W latach trzydziestych, czterdziestych XIX wieku rodzi się nowa Europa. Europa kolei żelaznych, ciężkiego przemysłu, intensywnej ubranizacji, zmierzchu liberalno-universalistycznych złudzeń, ujawniania się nowych, nieoczekiwanych konfliktów klasowych i narodowych.

Powstaje pytanie, jak na tę nową sytuację reaguje sztuka. Warto przy tym zwrócić uwagę na tezę Rolanda Barthesa, który znanie nowego widział w przejściu od „naturalnego“ języka klasyków i romantyków do języków „sztucznych“ stających się domeną doświadczeń literackich (czy w ogóle „artystycznych“) gdzieś właśnie od połowy XIX stulecia. Odtąd bowiem literatura i cała chyba sztuka przestaje być sprawą natchnienia, poetyckim wzlotem, staje się pracą wykonywaną jak każda inna. «Zaczyna się kształtować wizerunek pisarza-rzemieślnika, który zamyka się w miejscu otoczonym legendą», by pracować nad formą jemu tylko właściwą. Przykłady? «Gautier (nieskazitelny mistrz Sztuk Pięknych), Flaubert (wyspacerowujący swe zdania w Croiset), Valéry (w swoim pokoju o świcie), Gide (stający przed swoim pulpitem jak przed warsztatem)». Podobnych przykładów nie brakłoby zapewne i w malarstwie. Realisci i prerafaelici, akademicy i impresjoniści, Cézanne i wszyscy jego kontynuatorzy kładli znak równości między twórczością a pracą, systematycznym dochodzeniem do celów z góry sobie wytkniętych. «Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy» — w tym jednym zdaniu starego Cézanne'a jest wszystko, co przeciwstawiło się romantycznej młodości wieku.

Poszczególne cele mogły być różne, czy jednak aż tak różne? Każdy z nowopowstających, osobnych, „sztucznych“ języków drugiej połowy stulecia na swój sposób szukał kontaktu z nową rzeczywistością zewnętrzną bądź wewnętrzną, tą, która otacza, i tą, która wypełnia. odkrywającego ją twórcę — z ową Baudelaire'owską „cudownością“ nowoczesnego życia, która jawi się zmysłom, oczom, wyobraźni. Romantyzmowi z jego wewnętrzną opozycją do klasycyzmu przeciwstawia się — tym razem już od zewnątrz — postawa

antyklasyczna i antyromantyczna zarazem: dziewiętnastowieczny m o d e r n i z m. Rozumiany szeroko, i on również związany jest z własną, kolejną, dynamizującą go opozycją wewnętrzną: opozycją naturalizmu (realizmu, impresjonizmu), od którego się zaczyna, i antynaturalizmu (symbolizmu, protoekspresjonizmu), na którym się kończy.

Odmieniona sytuacja i orientacja wymagają odmienionej poetyki. Stąd awans artystycznej prozy z jej obrazowaniem raczej metonimicznym niż metaforycznym, operowanie charakterystycznym synekdochicznym szczegółem, konstrukcja już nie paradygmaticzna, spiętrzająca alternatywne obrazy, ale syntagmatyczna, szukająca znaczących punktów widzenia, powiązań, przylegań, fragmentów reprezentatywnych dla odkrywanej stopniowo, czy tylko przeczuwanej, całości. W tym ostatnim przypadku metonimia staje się symbolem. Nie wydaje się bowiem słusze mieszać, jak to najczęściej bywa, symbol z metaforą czy alegorią. Symbol nie przeciwstawia się rzeczywistości symbolizowanej, nie jest w stosunku do niej alternatywny, on do niej (zgodnie zresztą z własnym greckim źródłosłowem) właśnie przylega, partycypuje w niej, stanowi z nią jawną lub ukrytą jedność. Dlatego porządek symboliczny jest czymś innym niż porządek metaforyczny i dlatego modernistycznego symbolizmu nie można uważać za prosty nawrót romantyzmu — znowu dosyć częste nieporozumienie.

Romantyzm, postawa romantyczna, nie zniknęły oczywiście z dnia na dzień. Utrzymywały się one tak, jak w pewnych zakątkach Europy utrzymywał się staroświecki dylizans, którym jeszcze Picasso podróżował przez Pireneje z Gosol do Perpignan. Ale te romantyczne relikty nie ożywają bynajmniej w dobie symbolizmu. Symbolistyczne zawikłanie, wielowarstwowość, wieloznaczność są czymś zgoła odmiennym od romantycznej naiwności i prostoty. Wydaje się tedy, że o nawrocie, jeśli nie romantyzmu, to przynajmniej romantycznej postawy, można mówić dopiero w wieku XX, ściślej — w dobie dwudziestowiecznych awangard.

Wiadomo, że historia się nie powtarza, nawet wtedy, kiedy się powtarza. Sztuka awangardowa wieku XX z jej prospektywnym, zwróconym w przyszłość i tylko w przyszłość nastawieniem, z jej tak zdecydowanym odcinaniem się od wszelkiej tradycji, jest czymś zgoła innym niż sztuka klasyczno-romantyczna, retrospektywnie zapatrzona w antyczną czy barbarzyńsko-średniowieczną przeszłość. Co je natomiast łączy, to pragnienie zerwania ze sztucznością okresów poprzedzających: frywolnego rokoka, łzawego sentymentalizmu — w pierwszym wypadku, modernizmu — w drugim, wola nawrotu do pierwotnej czystości, elementarnej naturalności, spontanicznej kreacyjności artystycznego języka i gestu, do prymitywu — co tak znamienne rolę odegrało w formowaniu pozycji wyjściowych sztuki awangardowej naszego stulecia.

I ona również miała swoje dwa, wyraźnie sobie przeciwstawne, skrzydła: konstruktywizm i wszystko to, co w konstruktywizmie się nie mieści, albo i wręcz mu się przeciwstawia. To drugie właśnie byłoby skrzydłem znowu na swój sposób romantycznym. Znajdą się na nim fowiści z ich wiarą w instynkt i tylko w instynkt, z ich skrajnym, anarchizującym indywidualizmem («Nie robi się malarstwa, robi się zawsze tylko swoje malarstwo» — wołał Wlaminck), Picasso z okresu *négre*, ekspresjoniści — wszystkie konsekwencje ekspresjonizmu aż po Kandinsky'ego i *informel*, nasi formiści — Witkacy!, wielcy mistycy abstrakcji — Mondrian, Malewicz, i wielcy eksploratorzy poetyckiej wyobraźni — Chagall, Klee, Chirico, nadrealiści; nadrealiści zwłaszcza — czyż kolejne manifesty Bretona nie rekapitulują na swój sposób romantycznego programu Schlegla?

Dziś i ten romantyzm znów należy do przeszłości. Nowe decydujące zmiany nastąpiły w latach 1950—1970. Przeminał czas awangard, wiek XX ukazał swe pełne oblicze. Wraz ze sztuką konkretną, z wizualizmem, kinetyzmem, pop-artem zaczął się przyglądać sam sobie. Szuka dnia dzisiejszego jest sztuką dnia dzisiejszego, nawet kiedy nostalgicznie zwraca się ku własnym początkom. Może być neo- czy hiper-realistyczna, sentymentalna, symboliczna, może znów zacząć tęsknić za klasyką. Romantyczną już nie będzie, bo swoją romantykę ma już za sobą.

Jeśliby zaś romantyzm kiedykolwiek jeszcze, już poza naszym czasem, poza naszym wiekiem, miał powrócić, jeśliby starej Europie raz jeszcze udać się, miał taki odmładzający manewr, jedno może być pewne: romantyka przyszłości, romantyka wieku XXI, nie będzie romaniką epoki dylizansu i trąbki pocztowej, nie będzie też romantyką epoki, w której startowały pierwsze maszyny latające, a pierwsze kryształkowe radioodbiorniki wyławiały emisje przesyłane na tajemniczych falach eteru. Będzie to zupełnie co innego.

MIECZYŚLAW PORĘBSKI

Romantyzm i wiek dwudziesty

Pytanie, czym w sztuce polskiej był i jest romantyzm, trzeba postawić na wstępie, ale właściwą odpowiedzią będzie sama wystawa — refleksje, które ona obudzi. Temu, kto obmyśla scenariusz, nie łatwo jest przewidzieć rzeczywistą wymowę kilkuset obrazów. Można oczywiście mówić o skłonności tkwiącej w naturze ludzkiej i przejawiającej się w różny sposób w różnych epokach i sytuacjach. Nam jednak idzie nie o te — mniejsze lub większe — dozy romantycznego zaczynu, analitycznie wykrywalne, ale o zjawisko ideowego fermentu, który zapoczątkował coraz to nowe reakcje i wytrącanie się coraz to nowych treści. Interesuje nas w tej chwili nie tyle wielowiekowa, retrospektywnie preparowana prehistoria postawy romantycznej, ile konsekwencje romantyzmu do dziś dnia nurtujące sztukę.

Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku nie są moją specjalnością naukową, ale podjąłem się współpracy nad koncepcją i kształtem wystawy dlatego, że interesuje mnie od dawna spojrzenie na dorobek tych dwu wieków — zwykle dzielony wyraźną cezurą — jako na całość. Wystawa postulowana przez ZPAP nie miała ściśle sprecyzowanego programu. Gdy więc zwrócono się do Muzeum Narodowego w Krakowie z propozycją współpracy, nadarzyła się okazja, by szukać przesłanek niektórych dzisiejszych zjawisk artystycznych w epoce romantyzmu.

W Polsce, podobnie jak w innych krajach, a może bardziej jeszcze, romantyzm był w pierwszej połowie wieku XIX domeną poetów, którzy rzucili wiele rewolucyjnych myśli. Sama improwizacja Mickiewicza, ten wzlot kosmiczny odbywający się «pod niebem czaszki» — jak pisze Baudelaire — to eksplozje na polach kosmologii, teologii, antropologii, psychologii, historiozofii, teorii poznania, poezji i wielu innych — totalna konfrontacja człowieka ze światem; człowieka, który w poczuciu wzmożonej siły ducha opuszcza swoje miejsce w uznanej, zracjonalizowanej i zniewalającej strukturze i staje naprzeciw niej, aby zakwestionować i zmienić cały jej system i sens, w imię wolności. Przytaczając wyrwane zdania z III części *Dziadów* zrobię to nie tylko dla przypomnienia romantycznych kwestii, ale przede wszystkim aby zwrócić uwagę na to, że ich dalszy ciąg dopowiadał a także obrazował właśnie wiek dwudziesty.

«Nocy cicha, gdy wschodzisz, kto ciebie zapyta,
skąd przychodzisz [...]

A sen? [...]

Życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi!

Któż jego miejsce zmierzy, kto jego czas zliczy!

[...]

Mówią, że senne czucie rozkoszy i kaźni

jest tylko grą wyobraźni; —

[...]

Bywałem w niej, zmierzyłem lepiej jej przestrzenie
I wiem, że leży za jej granicą marzenie.

[...]
Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze

[...]
Uczucie krąży w duszy, rozpala się, żarzy,
Jak krew po swych głębokich, niewidomych cieśniach

[...]
Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!

[...]
Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne

[...]
Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie

[...]
Ja Mistrz!

[...]
Kiedy sam śpiewam w sobie,
Śpiewam samemu sobie

[...]
Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu,
Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura.

[...]
Jam się twórcą urodził!

[...]
Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył

[...]
Daj mi rząd dusz! — Tak gardzę tą martwą budową,
Którą gmin światem zowie [...]

Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo
Nie mogłoby jej wnet zwalić

[...]
Ludzie myślą, nie sercem, Twych dróg się dowiedzą

[...]
Jeżeliś Ty kochał świat rodząc

[...]
Jeśli w milion ludzi krzyczących „ratunku!”
Nie patrzysz jak w zawile zrównanie rąchunku — »

I wreszcie — to już w innym miejscu:

«W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę;
Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę.»

(Słowo i czyn. W: *Zdania i uwagi*)

Także inni poeci wstępowali na ten kosmiczny piedestał twórcy wzlatającego ponad światem, ale żaden nie wzniósł się tak wysoko jak Mickiewicz w *Dziadach*. — Słowacki w *Kordianie* czy w *Beniowskim*:

«Jechowy oblicze
Błyskawicowe jest ogromnej miary!

[...]
On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhukanych koni on nie kielza»

(*Beniowski* pieśń V)

Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* (XI):

«samotnym losem
Niesiony tam, gdzie twórczość, więc blisko z chaosem

[...]
idzie w ciemność, by wydarł jej światło»

w malarstwie Wyspiański — *Apollo* i *Bóg Ojciec* (witraże). Również wielu innych próbowało lotu, ale ... Samson «więzień i ślepy dumał u kolumny» (*Dziady* część III) coraz częściej nad własną słabością niż siłą. Malarz-poeta Malczewski zamienia sytuację Samsona na różne teatralne przebrania, w których gra rolę nieuleczalnego za życia męczennika pomiędzy niebem a ziemią. Witkacy, zmierzając ku metafizyce, przywdziewa kostium pajaca i stroi miny wśród różnych wolt i gagów, którymi wymyka się powszedniości. Nie zapomina on jednak, z jakiego materiału powstał ten niby śmieszny, rozłażący się w szwach, a przecież idealny strój. Raz przypięte skrzydła geniusza rządzącego duszami niełatwo jest nosić ani zdjąć.

Programem prezentowanej wystawy jest teza, że skutki rewolucji romantycznej sięgają do naszych czasów. Światoburcze myśli rzucone przez poetów, nagle poszerzenie horyzontu i towarzyszące temu olśnienia wyprzedziły wyobraźnię plastyczną, świadomość i możliwości artystów, a wynalazczy wiek XX stworzył nowe języki, zdolne do wypowiedzania nowych treści w malarstwie i rzeźbie. Z radykalizmem nie cofającym się przed niczym, prezentując efemeryczne, często zdumiewające spektakle kolejnych kontestacji i propozycji, ekstremiści naszego wieku poszli jeszcze dalej, aż do całkowitej destrukcji tradycyjnego pojmowania sztuk plastycznych — zakwestionowali oni sensowność nie tylko malowanych mitów, ale nawet samego tradycyjnego warsztatu i wykonywania dzieł sztuki, aby szukać tworzywa w otaczającej rzeczywistości, a nawet przekroczyć ją i programować działania nie mające już na celu realizacji. Ci, którzy pozostali na tradycyjnej pozycji sztuki, nie mogą całkowicie ignorować tamtych, stąd wielkie pomieszanie poglądów. Zadania, które także artysta postawił sobie w wieku XIX i wciąż poszerza ich zakres, są nieograniczone: synteza świata i działalności człowieka, odmowa

poddawania się przymusom, zdjęcie ich ze wszystkich zniewolonych, osiągnięcie wolności twórczej, jej manifestowanie i udzielanie jej innym — swojego rodzaju rząd dusz przez wprowadzanie uczestników artystycznych działań w strefę wolności. Tego rodzaju aspiracje są w wieku XX bardziej jeszcze radykalne niż w XIX, bo w porównaniu z walką przeciw tyranom na tronach — próba ustanawiania wolności wśród rosnącej presji współczesnej cywilizacji jest walką z wiatrem, wymagającą nowych sposobów nawigacji psychicznej. Artyści szukają tych sposobów.

Romantyzm był od początku postawą dynamiczną i kontrowersyjną. Jednym z głównych jego problemów światopoglądowych jest rozdzielenie, autonomizacja i przeciwstawienie sobie uczucia i rozumu, jako dwu nie przenikających się nawzajem władz poznawczych oraz motorów działania. Rozerwano też jedność klasycystyczno-akademickiej koncepcji obrazu, w myśl której zbadany i przedstawiony przez artystę kształt zewnętrzny natury — przede wszystkim człowieka — jest adekwatnym przejawem i przekazem treści wewnętrznej. Sytuacja romantyka, dla którego jego własna psychika stała się tajemniczym światem nie objaśnianym przez porządek świata zewnętrznego, tego drugiego tajemniczego kosmosu, zmusza do nowych sondaży i syntez, do przekraczania horyzontu i zajmowania stanowisk, z których każde prowadzi do następnego. Dla artystów o mniej dynamicznym usposobieniu, obrane — często tradycyjne — stanowiska stają się sytuacjami życiowymi w granicach horyzontu — terenem długotrwałej eksploatacji. Przyjęcie własnej sytuacji i odwrotnie: potrzeba poszukiwania wciąż nowego i porzucanie tego, co już poznane — to dwie postawy odróżniające od siebie artystów „zawodowych“ i wciąż improwizującą „awangardę“. Działalność tej ostatniej — niemal bez względu na kierunek, w którym zdąża, często znieważając przodków — jest właściwą, choć ekstremistyczną kontynuacją romantyzmu. Artyści, którzy określili własny horyzont, reprezentują nieraz właśnie „romantyczność“ konwencjonalną.

Wspomniana już dysjunkcja poznania intuicyjnego i rozumowego przejawiała się w wieku XX w dwu nurtach ideowo-artystycznych, biegunowo różnych, a jednocześnie dopełniających się nawzajem — w swobodnej, indywidualnej samowypowiedzi, nieraz „szalonej“, będącej rzeczywistością człowieka, który uwierzył w siebie, oraz w usiłowaniu wyrażania *universum* językiem sztuki.

Pierwszy nurt, poprzez rozluźnianie artystycznych rygorów, przedstawianie dynamicznych wydarzeń w rzeczywistości i na płótnie, prowadzi do porzucenia nie tylko przedmiotu ale i formy — do spontanicznej akcji malarskiej, nobilitowanej jako właściwa wypowiedź artysty, nieskrępowanego konwencją przedstawiania. To *informel* czy *taszyzm* — malarstwo gestu lub śladu. Romantyczna swoboda wyobraźni przejawiająca się w wieku XIX w różnego

rodzaju „bezsensownościach“, niekształtnościach, w rozmachu i w „temperamencie“ — w wieku XX znalazła własny język malarski. Piotr Michałowski tak pisał o swojej *Szarży w wąwozie Somosierry*: «bitwa ta, ściśnięta w stromym wąwozie jakoby ognista błyskawica rozdzierająca płótno od góry do dołu» (NN Piotr Michałowski [...] z *papierów rodzinnych zebrał* [...]. Kraków 1911). Artysta wieku XX nie myśli już o bitwie, ale tylko o „błyskawicy“. Na początku tej drogi stoją niektóre dzieła artystów takich jak Goya i Turner, u nas Michałowski czy Ruszczyk, a dalszymi przewodnikami stali się Pollock, Wols, Fautrier, Mathieu, Klein, Kaprow czy Vostell, a u nas Witkacy, Kantor czy Bereś. — W *happeningu* terenem działania stała się sama rzeczywistość. Suwerenny, instynktowny gest artysty, pod tytułem FUROR prezentuje pierwsza sala wystawy.

Tematem wyjściowym drugiego romantycznego nurtu był pejzaż elementarny — kontemplacja wszechogarniającej natury. Dalszą drogą jest symbolizm i wreszcie, po lekcji kubizmu, oderwanie się od potocznej rzeczywistości — abstrakcja usiłująca dać obraz struktury bytu, jaki kształtuje się w umyśle człowieka — droga Kandinsky'ego, Mondriana, Malewicza i Strzemińskiego. „Geometryczność“ ich formy nie jest wynikiem miary, podziału czy kombinacji harmonicznych, ale szukaniem przedmiotowo neutralnego języka, którym można mówić o wszechświecie — «przenikaniem szyfru natury» (Novalis). Artystów tych cechował romantyczny intelektualizm, bo przecież ich systemy nie były naprawdę oparte na matematyczno-fizycznych przesłankach. Sam tytuł dzieła Malewicza: *Mir kak bezpredmetnost ili oswożdiennoje niczto* brzmi romantycznie, a rozwijają go niżej zacytowane zdania z pism Malewicza: «Gdy tylko zwracamy instrument naszej inteligencji ku przedmiotom świata materialnego — pękają [...] wybuch jest ostateczną fazą rozumienia. [...] Suprematyzm jest semaforem koloru w nieskończoności. Przebiłem błękitny abażur granic koloru — wkroczyłem w biel. Towarzysze piloci, lećcie obok mnie w tę przestrzeń bez końca. Wolne, białe morze rozciąga się przed wami.» (wg D. Vallier *l'Art abstrait*. 1967). — To niemal dopisanie do improwizacji Mickiewicza, ale bardziej ekstremistyczne — obok Malewicza nie stoi anioł ani szatan. Malewicz nie namalował też pięknej, wlatującej postaci — jak zrobiłby to na pewno Mickiewicz, a zrolili Blake czy Wyspiański — ale spróbował powiedzieć językiem adekwatnym a nie alegoryczno-illustratorskim, coś, co językiem poezji mogło być powiedzane już 100 lat wcześniej — «Przepaść — tysiąc lat ... Pusto ... Dobrze ... Jezcze więcej! / Ja wytrzymam i dziesięć tysięcy tysięcy ...» (*Dziady* część III).

Wersja Strzemińskiego miała być finalną konkluzją malarstwa — «Należy sobie uświadomić charakter ewolucji malarstwa współczesnego, jako przejścia od dramatyzmu barokowego [nawet Malewicza uważał za barokistę — M. R.] do mistycznej koncepcji obrazu jako organizmu malarskiego» (*Unizm w ma-*

larstwie. 1928). Wzbić się ponad ludzkie konflikty i dorównanie naturze to nie byle jaka ambicja artysty. Dalszym pomysłem jest porzucenie nie dającej się już kontynuować figuracji idei oraz próba czysto konceptualnej eksploatacji świata i programowania świadczącego o zwycięstwie świadomości.

Ostatnia sala wystawy poświęcona jest właśnie tendencjom uniwersalistycznym. Gromadzi ona dzieła mówiące różnym językiem, a więc nie stanowiące grupy stylistycznej. Nie szło jednak o podobieństwo ujęć czy dosłownie pojętych tematów, ale o zbornosć ideową wypowiedzi — o znaczenie postaci wlatującej ku słońcu (Wyspiański), kręgów planetarnych (Wróblewski), wycinka elementarnego pejzażu (Wolff), otwartej przestrzeni bez przedmiotów, zorganizowanej myślą tylko, w której wszystko jest potencjalnie zawarte (Strzebiński), czy wreszcie spotkania się i rozejścia trzech punktów, symbolizującego zdeterminowanie i zarazem efemeryczność faktu (Kozłowski). Język jest coraz inny — coraz bardziej ogólny.

Oprócz zapoczątkowania głównych, wymienionych tu nurtów, niosących ze sobą nowe języki artystyczne i drażących samą istotę sztuk plastycznych, romantyzm oznacza też szerokie otwarcie dla poetyki fantasmagoryjnej, później nadrealistycznej, i rozległą strefę tematyczną, obejmującą wydarzenia i mity, często nawiązującą do literatury. W sztuce polskiej ogromną rolę odegrała sytuacja narodu, w której zobaczono wcielenie romantycznego konfliktu z rzeczywistością i swojego rodzaju polskie *universum*, patologiczne z jednej, podniosłe i pobudzające z drugiej strony. Stało się ono zarówno natchnieniem największych artystów, jak i sztuki popularnej. Pod koniec XIX wieku, obok porywów buntu i nostalgicznych narodowych mitów, otwiera się nowy świat wyobraźni indywidualnej. Przedmiotem sztuki stają się tajemnicze i osobiste, a zarazem najważniejsze i ostateczne sprawy człowieka, a także samo marzenie, jego nieuchwytna i bujna tkanka, obwarowana przed brutalnością życia, ale otwarta jako propozycja artystyczna dla innych wrażliwych.

Tematyka narodowa i te intymne, romantyczne frazy wypełniają ułożone w podkowie sale Zachęty, pomiędzy dwoma krańcowymi zjawiskami nazwanymi tu FUROR i UNIVERSUM.

Wątków jest wiele, a pokaz wymaga uproszczeń. Ma on jednak tę wyższość nad wykładem, że obrazy ułożone w grupy nie stają się formułami, jakimi stać by się mogły zbyt dosłowniebrane hasła, według których podzielono wystawę: FUROR, NARÓD, ARTYSTA, FANTASMAGORIA, EROS I THANATOS, ESCHATOLOGIA, NOKTURN, NATURA, UNIVERSUM. Znaczenia tych tytułów wyjaśnione są w akapitach katalogu, ale treść obrazów jest zawsze bogatsza — włączone do jakiejś klasy, należą też zawsze do innych.

Intencją tego eseju, a także i wystawy, jest skupienie uwagi na współczesności.

Tak częste dzisiaj próby wyjścia ze strefy panowania praktycznej powszedniości, bez tej drabiny w zaświat, jaką stanowi religia — poprzez działania pozbawione praktycznego celu, puszczanie wodzów instynktowi, opracowywanie niewykonalnych projektów, oddawanie się kontemplacji itp. — są może próbami objęcia, choćby dla siebie tylko, rzeczywistości rozbitej przez pozytywistyczne poznanie, przez scjentyczne specjalizacje, przez pokusy, naciski i rozczarowania, jakie niesie cywilizacja. Artyści próbują na własną rękę poznawać świat i sytuację człowieka, i to nazywamy drugim, dwudziestowiecznym romantyzmem, cytując raz jeszcze Malewicza: «Ponieważ ilość fenomenów jest bez końca, kawałkowanie świata sprowadzi coraz większą ilość odcinków specjalizacji. Jeden suprematyzm reprezentuje nicosć, w odpowiedzi na wszystko, które stało się pytaniem.» (wg D. Vallier).

Ostatnie zdanie pozostaje otwarte i zamknięte zarazem ... bo «wszystko wisi na włosku» jak nazwał Kantor swoją wystawę w roku 1973, rozważając w formie dialogu ze sobą samym stosunek pojęcia obrazu do konkretnego ... bo „interwencje“ artystów w rzeczywistość, „akcje“ artystyczne lub aranżowanie obrzędów — owo celebrowanie wybranych spraw ludzkich czy zjawisk przyrody — świadcząc o tęsknocie do artystycznych przeistoczeń, kończy się zwykle na reżyserii i gestach, a rzadziej na przelotnych momentach intuicji i refleksjach ... ale — «horyzonty nie muszą być wielkie, ażeby bitwy były doniosłe. Najciekawsze rewolucje i wydarzenia odbywają się pod niebem czaszki, w ciasnym i tajemniczym laboratorium mózgu». To superromantyczne zdanie Baudelaire'a (w *Varietes critiques* 1859) może też zabrzmieć nieprawdziwie, wobec wielkiego, właśnie od czasu, romantyzmu, poszerzania horyzontu. Bitwa prawdziwie doniosła dla sztuki może rozgrywać się nie na jej terenie. Prognoza jest niemożliwa. Dlatego autorzy scenariusza wystawy nie spodziewają się zamknąć problemu romantyzmu, ani zakończyć jakąś wyraźnie skierowaną strzałką, a tylko nacąć go w określony sposób i otworzyć; nie spodziewają się sklasyfikować i podsumować tego wielkiego rozdziału sztuki polskiej, lecz jedynie stworzyć pewne przesłanki dla wyraźniejszego samookreślenia się bieżącej twórczości artystycznej.

Po przedstawieniu pomysłu wystawy, wracając do pytania — czym w sztuce polskiej był i jest romantyzm, spróbujemy dać bardzo ogólną odpowiedź. Wystawienie niektórych dzieł polskich realistów, symbolistów, modernistów, ekspresjonistów, abstrakcjonistów, surrealistów, „informelowców“ czy konceptualistów (z wyłączeniem naturalistów, impresjonistów i postimpresjonistów, kubistów, ludyistów, kinetystów, pop- i p-artystów) pod tytułem: ROMANTYZM I ROMANTYCZNOŚĆ, nie znaczy, że romantyzm trwa do dnia dzisiejszego — nie oznacza prostego zsumowania wszystkich tych

tendencji i sprowadzenia ich do wspólnego mianownika, którym miałby być romantyzm, cała jego struktura. Dokonany wybór dzieł koresponduje z dwiema tezami o bardziej skomplikowanej postaci i bardziej ograniczonym zakresie:

1) Romantyzm stanowił szerokie otwarcie ideowe, i niektóre myśli wówczas proklamowane (mamy tu na uwadze przede wszystkim ich implikacje plastyczne) nie wyczerpały się wraz z przemianami epoki romantyzmu. Myśli te oddziaływały na dalszy rozwój niektórych nurtów artystycznych pogłębiających coraz bardziej sens typowo romantycznych kontestacji i nadziei — usiłujących przezwyciężyć antynomię kultury i natury, przyczynić się do realizacji wolności człowieka i jego umysłowej integracji ze światem.

2) W epoce romantyzmu, w związku z sytuacją polityczną narodu, literatura i sztuka polska określiły się bardzo mocno, na okres znacznie dłuższy niż w pozostałych krajach Europy; polski realizm, symbolizm, modernizm itd., powołujące się często i wyraźnie na romantyzm, bez tej retrospekcji nie byłyby w pełni zrozumiałe.

Zadaniem wystawy jest zatem ukazanie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych wersji, faz czy transformacji niektórych problemów, jakie otwarto w dobie romantyzmu.

Na zakończenie zacytuję jeszcze kilka zdań Maurycego Mochnackiego, które wprowadzają nas w sam środek romantycznego dylematu, wskazując romantyczną drogę przezwyciężenia go:

«Odwieczne rozdwojenie w sercu człowieka wążącego się między rachubą a natchnieniem, między ideą a rzeczywistością, jest obrazem poezji klasycznej i romantycznej. Pierwsza jest pomysłem zrealizowanym, druga rzeczywistością uduchowioną. Myśl jest ojczyzną tej ostatniej. Mamyż żyć gdzieś indziej, jeżeli nie w myśli? Czymże jest dla nas rzeczywistość?» (M. Mochnacki *O duchu i źródłach poezji w Polsce*).

MAREK ROSTWOROWSKI

Zywa obecność tradycji

Głębokie przeświadczenie o romantycznej naturze polskiej, stało się przyczyną zorganizowania cennej wystawy. Zarówno piętno poezji wielkich romantyków, jak i poświęcone życiowymi przypadkami „liczenie sił na zamiary“ określają do dzisiaj charakter naszej kultury, naturę naszego temperamentu i wyobraźni. Mimo ironii i szyderstwa krytyków, jest nadal żywy i w nim wiążemy — bardziej lub mniej otwarcie — nadzieje w sztuce, oparcie w niej. Nie czas tu i nie okazja na obalenie tegoż mitu lub na jego programową pochwałę. Jest jednak może okazja — na tej wystawie — do przyjrzenia się romantycznej sztuce i inspiracji, które w wyobraźni plastycznej ugościły i zadomowiły się na stałe.

W ostatnich latach ogromna ilość twórców świadomie lub poza świadomością nawiązuje do poetyki, do ikonografii romantycznej, i zapewne ten rodzaj twórczości stworzył klimat przychylny wystawie. Tym nurcie sztuki oddanej zagadkom i tajemnicy życia, raz jeszcze dał znać o sobie wizje niezaprzeczone kojarzone z romantycznym nastrojeniem — sny, fantazmaty, egzaltowane rojenia, lęki i obsesje.

Romantyzm i romantyczność.

Romantyzm byłby pojmowany tutaj jako postawa — wola śmiałego ustanawiania skali poczynań artystycznych, począwszy od budowania symbolów niemożliwych, aż do gwałtownego — jednym gestem — zaprzeczenia materialnej kreacji. Romantyczność rozumiana byłaby natomiast jako dyspozycja psychiczna i kulturowa — świadectwo wierności z legendą romantyczną i świadectwo żywej obecności współczesnych dopełnianych wątków, którymi epoka romantyczna olśniła umysły i serca.

Pod postawą i dyspozycją romantyczną pojmuje się ogół tak-wiele, że z konieczności należało wybrać niektóre tylko z motywów samoistnego twórczego działania, a także niektóre inspiracje przez narodziłe społeczeństwo podyktowane. Spośród tych natchnień i obowiązków wyznacza się rolę charakterystyczną dla artysty polskiego, prawie nigdy nie stającego poza społecznością i równocześnie prawie zawsze zachowującego — zezwoleną lub uświadomioną postawę twórczą — w pewnym chociaż stopniu niezależność od gustów i oczekiwań, wśród których się obraca. Ta postawa romantycznego artysty, tak różna od funkcji malarza-wykonawcy, bez względu na to, czy wyraża on namiętność idei, samotność przeciwwiatu, odrzucanie masek, walkę o wolność społeczeństwa lub języka sztuki, postawa artysty malarza i rzeźbiarza u nas, dawniej i dzisiaj, bierze swój początek z poezji i na poezję się powołuje.

Rozwój sztuki uzależniony został od potrzeb duchowych a nie materialnych — wiek XIX w naszym kraju to w sztukach plastycznych nie Akademia, mieszczkańskie zamówienia, stylowe i materialne wyposażenie życia oficjalnego i do-

mowego, ale tworzenie wizji, moralnych przesłań, wzmacnianie ducha, tworzenie obrazów przeszłości narodu. W tej atmosferze, sztuki piękne — odmiennie niż w krajach o ustabilizowanej państwowości — rozwijały poetykę, mniej dbały o styl i sztukę. Do dzisiaj wydaje się, że tworzenie obrazów powinno być uzasadnione odniesieniami, metaforami i symbolami. Nie wystarczają cele wizualnej czy estetycznej doskonałości, wydają się one ubogie, i rzadko kiedy zostają przez artystów dopełnione. Winę za ten stan ponosi tradycja romantyczna, jeśli jest to wina a nie odrębność naszej sztuki. Tradycji tej nie możemy się dziwić. Sztuka sprzęgnięta z moralnymi zadaniami, jakie stały przed narodem, powoli zaczęła stawiać sobie cele bardziej subiektywne lub bardziej uniwersalne. Istnieje w historii naszej sztuki taki moment, w którym świadomość artystyczna przełamuje się i przeobraża. Artysta działający dotąd jako ilustrator i komentator dzieł narodowych szuka już teraz nowych pól działania, zaczyna wierzyć we własne, z łona sztuki wynikające powołania. W twórczości Jacka Malczewskiego przemienia się mit narodu i poezji w dialog artysty z sobą samym. Jest to dialog subiektywny, pełen imaginacji i egzystencjalnego niepokoju — wskazuje drogę do dzisiejszych „akcji“ i kontestacji artystycznych. W tym samym czasie, w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, inspiracja narodowa przełamała się w uniwersalistyczną — w wizji pierwszych elementów przyrody, Stworzenia Świata, mitów kosmologicznych. Stąd, jakby od przymierzania alegorycznej wizji plastycznej do elementów poznania Bytu, droga prowadzi aż do pojęciowych, konceptualnych oznaczeń dzisiaj stosowanych.

Czasami myślimy, że powtarzanie konwencji i motywów z jakiejś epoki jest czymś wtórnym i nietwórczym, a tymczasem podjęcie i zrealizowanie ich bywa możliwe dopiero po latach, dzisiaj, i jest dopełnieniem dawnej inwencji. Są problemy, z którymi artyści pasowali się zawsze, ale do czasów romantyzmu czynią to tak jawnie i bez oparcia w kanonach. UNIVERSUM, ESCHATOLOGIA, NARÓD były i są motywami wyobrażanymi wciąż na nowo. Wizje te — mimo następujące po sobie style i odmiany sposobów odczuwania — naznaczone są odtąd piętnem romantycznej śmiałości. Są także dziedziny, dla których romantyzm stał się promotorem: FANTASMA-GORIA, NOKTURN, motyw samookreślenia — ARTYSTA. W nich, kontynuowanych aktualnie, gotowiśmy się dopatrywać li tylko nastrojów i tematów romantycznych. Trudno jednak powiedzieć, co jest pierwotne a co wtórne, gdzie są powtórzenia a gdzie odkrycia dokonane w ramach znanej ikonografii. Tak więc rozróżnienie pomiędzy romantyzmem a romantycznością bardziej ma wyostrzyć uwagę i wrażliwość widza, niż przesądzać o wyborze i charakterze dzieł.

Analiza formalna i stylistyczno-historyczna okazała się mało przydatna w trakcie grupowania dzieł na wystawę. Tradycyjne podziały gatunkowe

w sztuce i rozróżnienia pomiędzy najnowszymi koncepcjami musiały ustąpić przed tym poszukiwanym wewnętrznym nurtem, który ujawni się, być może, spoza plam, brył, spoza iluzji przestrzeni malarzkiej czy najnowszych zaprzeczeń wszelkiej konkretyzacji. Arbitralne tytuły określające grupy dzieł nie są czym innym, jak nazwaniem podskórnych źródeł tych dzieł, i powstały w trakcie wybierania, a nie przed wyborem. To właśnie obrazy, rzeźby i grafiki zaczęły swoją wymową, akcentem i wyrazem określać się w myśl i w ołę, to one zaczęły skłaniać do szukania nazw, podstawowych pojęć. Jeśli wyobraźnia rozpisana na tyle różnych realizacji skłoni widza do refleksji, przemówi do umysłów, do budowania własnego zdania o sprawach bliskich każdemu, to cel wystawy zostanie w dużym stopniu osiągnięty.

Wystawa zainicjowana w środowisku malarzy, złożona przede wszystkim z obrazów, uzupełniona jest rzeźbą i grafiką dla lepszego uzmysłowienia tradycji naszej wyobraźni, dla uprzytomnienia zresztą motywów i inwencji rozpisanych na różne warsztaty. Tak bardzo ograniczony wybór z innych dziedzin twórczości plastycznej jest podporządkowany prezentacji malarstwa. Próba ukazania kilku zaledwie wątków wyobraźni romantycznej w myśl przeprowadzonej selekcji, a także niewielka ilość autorów i pokazanych prac, przybliżyć mogą niektóre tylko objawy romantycznej twórczości, jaka u nas do dzisiaj ma miejsce.

Przy całym entuzjazmie, nie będzie od rzeczy krytyczne spojrzenie na tę bliską naszym sercom romantyczność sztuki. Okazją do tego niechby był ten wybór dokonany z dużej ilości prac — ani kompletny, ani udający jedyną reprezentatywną twarz tej tradycji. Zebrane dzieła ukażą zapewne wysoki lot nie zawsze znanych artystów oraz mielizny niektórych dzieł artystów znanych i cenionych. Będzie dobrze, jeśli w oczach widza wystawa ujawni się nie jako bałamutna przechwątka o samych pięknościach naszej sztuki, lecz jako próba zestawienia suwerennych osiągnięć artystycznych z uproszczeniami sztuki uprawianej często „na marginesie“ lub w służbie nadrzędnych funkcji. ROMANTYZM I ROMANTYCZNOŚĆ to nie ma być ani panegiryk, ani krytyka, lecz próba zbliżenia i uświadomienia sobie stanu naszej wyobraźni.

JACEK WALTOŚ

Epoka romantyczna?

Pokusa, by całą epokę — gdzieś od roku 1800 aż po dziś dzień — widzieć jako epokę romantyczną; taka jest bowiem dynamiczna i zmienna, a gwałtowność zmian wciąż wywołuje podobne do romantycznych reakcje psychiczne i społeczne.

Czy ulec pokusie? Nie, jeśli jest zbyt wielkim uproszczeniem, bo pomija różne pozytywizmy i scjentyzmy (ale czy nasze pozytywistyczne arcydzieło, *Lalka*, nie jest głęboko romantyczne? czy różne postacie scjentyzmu nie są tylko wcieleniami romantycznej, totalizującej utopii?), pomija głębokie rozbieżności między romantyzmem a moderną, Mickiewiczem a Wyspiańskim, Michałow-skim a Podkowińskim (ale czy podobieństwo problemów i niekiedy nawet form nie jest bardziej istotne od różnic?), pomija zdobycze nauk ścisłych i techniki (ale wielu romantyków nimi się entuzjasmowało!), pomija wreszcie podstawowy fakt, że romantycy to indywidualiści i irracjoniści, my zaś żyjemy i myślimy społecznie (i co, może racjonalnie? Mieliby tu coś do powiedzenia doktor Freud i André Breton) ...

Ulec pokusie? Tak, o ile zawiera ważną część prawdy: dla poprzednich epok, dla klasyków «każda rzecz musiała być na swoim miejscu» (ale wybuchaly jednak bunty i reformacje? nie raz oczekiwano końca świata?), dla romantyzmu wszystko płynie, «pozostaję wierny tylko zmianie» (ale to powiedział Goethe; przysięgły wróg romantyzmu!), romantyzm zrodził się w czasach Wielkiej Rewolucji i wojen napoleońskich, od tego momentu wciąż rewolucje, wojny i wodzowie (ale istnieje przecież jakościowa różnica między Napoleonem a Hitlerem?), romantyczny *Wanderlust* trwa po dziś dzień (ale czy każdy autostopowicz jest Chateaubriandem?), Coleridge, de Quincey i Baudelaire zapoczątkowali sztuczne raje narkotyczne (ale narkotyki istniały w każdej bodaj cywilizacji), romantyzm rozbił czystość artystycznych gatunków, co dzisiaj nadal czynimy, zacierając granice między rzeźbą, obrazem a spektaklem, między sztuką a nie-sztuką (ale trwa popularność westernu, co jest chyba dowodem, że kochamy niezmiennie kanony?) tak, tylko że western jest *par excellence* romantyczny ...

Przerwijmy ten dialog, bo doprowadziłby w końcu do wyjaśnień terminologicznych, a to rzecz nie zawsze pożyteczna: intuicyjne rozumienie pewnych zjawisk bywa celniejsze niż najbardziej precyzyjna ich definicja (ależ romantyczne i niebezpieczne takie twierdzenie!).

Wiele zależy od punktu widzenia: np. czy dżinsy i długie włosy wyrażają tęsknotę do indywidualnego odróżnienia się, czy odwrotnie — do anonimowego wtopienia się w tłum tak samo wyglądającej młodzieży? Może jedno i drugie: odróżnianie się grupowe? Ale w takim razie, co naprawdę wyrażała fryzura *en coup de vent* Byrona, kołnierz Słowackiego, spodnie pani George Sand, dandyzm Baudelaire'a?

Romantyzm z ogromną siłą każe nam wciąż i rozmaicie stawiać sobie pytania

KATALOG

o sens naszej cywilizacji, najpierw dlatego, że sam takie pytania stawiał, po wtóre dlatego, że takie pytania budzi — budzi je megalomania romantyzmu, jego jaskółczy niepokój, ciągle jego podchodzenie do sytuacji granicznych, w których spotykają się znaki plus i minus. Patriotyzm ociera się o szowinizm, miłość o egzaltowane samolubstwo, szlachetnemu uniwersalizmowi grozi nieludzki idealizm, ból gotów zmienić się w układanie dramatu, gest w kabotyństwo a wiara w bałwochwalstwo natury. Bądźmy wszakże sprawiedliwi — jaka epoka umiała owym sytuacjom granicznym dać wyraz tak przejmujący, jak epoka romantyczna, gdzie szukać takich liryk, jak Łozańskie, tak głębokiej i dalekowzrocznej myśli religijnej, jak u nieszczęsnego Lamennaisa czy u Norwida?

Może owe sytuacje to po prostu obraz *condition humaine*; czy jednak romantyzm nauczył nas jaśniej dostrzegać odwieczne jej rozdarcie, jej równowagę zawsze chwiejną, czy też raczej stworzył kategorie, w jakich dzisiaj ową *condition* widzimy?

Na pewno stworzył niektóre z nich: kiedy przerzucać dzieła tych romantyków, co zajmowali się mitologią (a było ich wielu, i oni to wypracowali tę symbolistyczną koncepcję mitu, z której dzisiejsze koncepcje wyrosły) — np. książkę J. B. Friedreicha pt. *Die Symbolik und Mythologie der Natur* — to ma się co chwila wrażenie, że czytamy prawie Mircea Eliadego, albo znów Lévi-Straussa lub na odmianę Ricoeura.

I podobnie jak dziś — romantyzm, straciwszy zaufanie do monopolu mitologii starożytnej, badając najróżniejsze mitologiczne toposy i struktury, dumal nad własną mitologią, tęsknił do własnej mitologii, uważał ją za narzędzie rozumienia i wyrażania świata (tak Friedrich Schlegel!) i zastanawiał się, na czym w ogóle polega rozumienie? «Dawno zauważono — pisze Krzysztof Michalski o dzisiejszej filozofii hermeneutycznej — że pytania takie narzucają się z reguły wtedy, gdy odpowiedzi na nie przestają już być oczywiste. A zatem w momencie przzerwania się wątku tradycji — załamania się tradycyjnego sposobu pojmowania nauki, czy też tradycyjnego sposobu pojmowania siebie i świata w ogóle».

A przecież wątku tradycji całkiem przerwać nie można, źle by się działo, gdyby to było możliwe — i romantycy o tym wiedzieli: próbowali więc znajdować nowe źródła tradycji (średniowiecze, twórczość ludową, Indie, Grecję inną — Grecję Shelleya i Hölderlina), próbowali w nowy sposób interpretować te źródła i czerpać z nich, trochę tak, jak my dziś próbujemy od nowa pojąć ciągle żywą tradycję romantyczną.

Wystawa podzielona jest na dziewięć części, jak gdyby dziewięć esejów, ułożonych po szerokim przeglądzie dzieł artystów polskich. Ich tytuły to: FUROR, NARÓD, ARTYSTA, FANTASMAGORIA, EROS I THANATOS, ESCHATOLOGIA, NOKTURN, NATURA, UNIVERSUM. Można by dodawać inne, szerzej jeszcze rozbudowywać pokaz romantyzmu, ale obecna wystawa pomyślana jest jako próba wskazania głównych wątków, ważnych nie tylko w przeszłości ale i w sztuce naszego czasu.

Schematyczny plan I piętra Zachęty z objaśnieniami zamieszczony jest na końcu katalogu.

I. FUROR

I. FUROR

Furor (zamiast greckiego wyrazu *mania*, używanego dziś w innym znaczeniu) to szal twórczy, w którym działa artysta. Co u starożytnych było tylko stanem ducha — dla romantyków stało się niemal programem ideowym:

«Przez furie jestem targań jak Orfeusz,
Mówią mi, abym wyrzekł się rozumu,
A będę latał niebem ...»

(Słowacki *Liryki*)

Dla niektórych artystów XX wieku *furor* — bezpośrednie przechodzenie od impulsu do realizacji — stał się programem twórczenia i działania.

JERZY BEREŚ (ur. 1930)

1. ZWID WIELKI il. 12
drewno, kamień, łańcuch, powróż; wys. 500 cm; 1966
własność prywatna
2. CUDOWNY ZAPRZĘG
drewno, kamień; wys. 320 cm; 1968
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XXII—69

JÓZEF BRANDT (1841 — 1915)

3. POJMANIE NA ARKAN il. 4
olej, płótno; 114 × 204,5 cm; 1881
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 60

BRONISŁAW JAMONTT (1886 — 1957)

4. DRZEWO JESIENIA
tempera, papier; 35 × 27 cm; 1937
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 164336

TADEUSZ KANTOR (ur. 1915)

5. RAMAMAGANGA tab. III
olej, płótno; 200 × 134 cm; 1957
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1478

6. AMARAPURA

olej, płótno; 160 × 120 cm; 1957
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1479

7. OAHU

olej, płótno; 90 × 100 cm; 1957
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1480

8. EMBALLAGES, OBJETS, PERSONNAGES Nr 2 il. 11

olej, płótno, collage; 195 × 140 cm; 1967
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 314218

9. KOMPOZYCJA

olej, lakiery, płótno; 72,5 × 92,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 302235

KONRAD KRZYŻANOWSKI (1872—1922)

10. ŻŁOTY KAMIEŃ
olej, płótno; 67 × 81 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301938
11. PEJZAŻ Z WODĄ I DRZEWAMI
olej, deska; 23,6 × 34 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 190989
12. PEJZAŻ Z PASMEM DRZEW W GŁĘBI
olej, deska; 23,5 × 33,7 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 190991
13. PEJZAŻ MORSKI Z OBŁOKIEM
olej, deska; 23,6 × 34 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 190992
14. PEJZAŻ il. 8
olej, deska; 23,5 × 33,8 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 190993

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

15. ORKA szkic il. 2
olej, płótno; 125 × 188 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 157891

JAN MATEJKO (1838—1893)

16. MARYNA MNISZCHÓWNA
olej, deska; 62 × 80 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/M/38

17. WYJAZD HENRYKA POBOŻNEGO Z LEGNICY
olej, papier naklejony na płótno; 71 × 59 cm; 1866
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 53

PIOTR MICHAŁOWSKI (1800—1855)

18. SZARŻA W WĄWOZIE SOMOSIERRY tab. I
olej, płótno; 106 × 71 cm; 1837
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 135384

19. SZARŻA W WĄWOZIE SOMOSIERRY
olej, tektura; 50,5 × 44 cm; 1837
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 135411

20. BITWA POD MOŻAJSKIEM il. 1
olej, płótno; 59,5 × 114,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 135396

21. POTYCZKA KIRASJERÓW
olej, płótno; 29,5 × 40 cm; 1835
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 1103

ALEKSANDER ORŁOWSKI (1777—1832)

22. BITWA
olej, płótno; 65 × 92 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 73482

FRYDERYK PAUTSCH (1887—1950)

23. SMOLARZE
olej, tektura; 50 × 69 cm; 1908
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1858

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI (1866—1895)

24. SZAŁ UNIESIEN il. 3
olej, płótno; 310 × 275 cm; 1894
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152154

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

25. WIERZBY NAD MOCZARAMI il. 6
olej, płótno; 174 × 137 cm; 1892
Muzeum Sztuki w Łodzi

FERDYNAND RUSZCZYC (1870—1936)

26. POTOK
olej, płótno; 109 × 170 cm; 1898—1899
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1063

27. SKAŁY I MORZE il. 9
olej, płótno; 19 × 26 cm; 1894—1895
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1628

KAZIMIERZ SICHULSKI (1879—1942)

28. SPŁOSZONE KONIE
olej, płótno; 96 × 221 cm; 1911
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—2178

ALINA SZAPOCZNIKOW (1926—1973)

29. ROZŁUPANY
cement plastyczny, żelazo; wys. 82 cm; 1960
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/R/D/294

30. GOLDFINGER il. 10
cement, metalowe części samochodu, złota patyna;
wys. 178 cm; 1965
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/R/D/222

MARIAN SZCZYRBUŁA (1898—1942)

31. WALKA EROSÓW Z CHŁOPCAMI kopia
wg obrazu ze Zbiorów Czartoryskich w Krakowie
olej, tektura; 65 × 50 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, II—cw. 45

JÓZEF SZERMENTOWSKI (1833—1876)

32. LAS WOŁYŃSKI il. 7
olej, tektura; 26,5 × 19 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301716

JERZY TCHÓRZEWSKI (ur. 1928)

33. UPADAJĄCA POSTAĆ III
olej, płótno; 160 × 90 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 313264

TERESA TYSZKIEWICZ (ur. 1906)

34. 4/66
olej, płótno; 114 × 130 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XVII—217

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885—1939)**

35. PORTRET LEONA REYNELA
pastel, papier; 64 × 47,5 cm; 1926
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 5940

36. PORTRET PANI ZAGÓRSKIEJ
węgiel, kredka, pastel, papier; 69,3 × 50 cm; 1927
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 2616

37. PORTRET EDWARDY SZMIGLAROWSKIEJ
pastel, papier; 64,5 × 49,5 cm; 1930
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 2322

38. PORTRET
pastel, papier; 63,5 × 48,5 cm; 1931
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 2324

39. PORTRET
węgiel, papier; 49 × 39 cm; 1931
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 2533

40. PORTRET JANA LESZCZYŃSKIEGO tab. II
pastel, papier; 68,5 × 48,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. ND 5585

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852—1936)

41. SKAMIENIAŁY DRUID il. 5
olej, płótno; 45 × 69 cm; 1892
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152289

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

42. UPADEK ANIOŁÓW
gips; 127 × 31 cm; 1896
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 315088

RAJMUND ZIEMSKI (ur. 1930)

43. PEJZAŻ 13/68
olej, płótno; 135 × 80 cm; 1968
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 313558

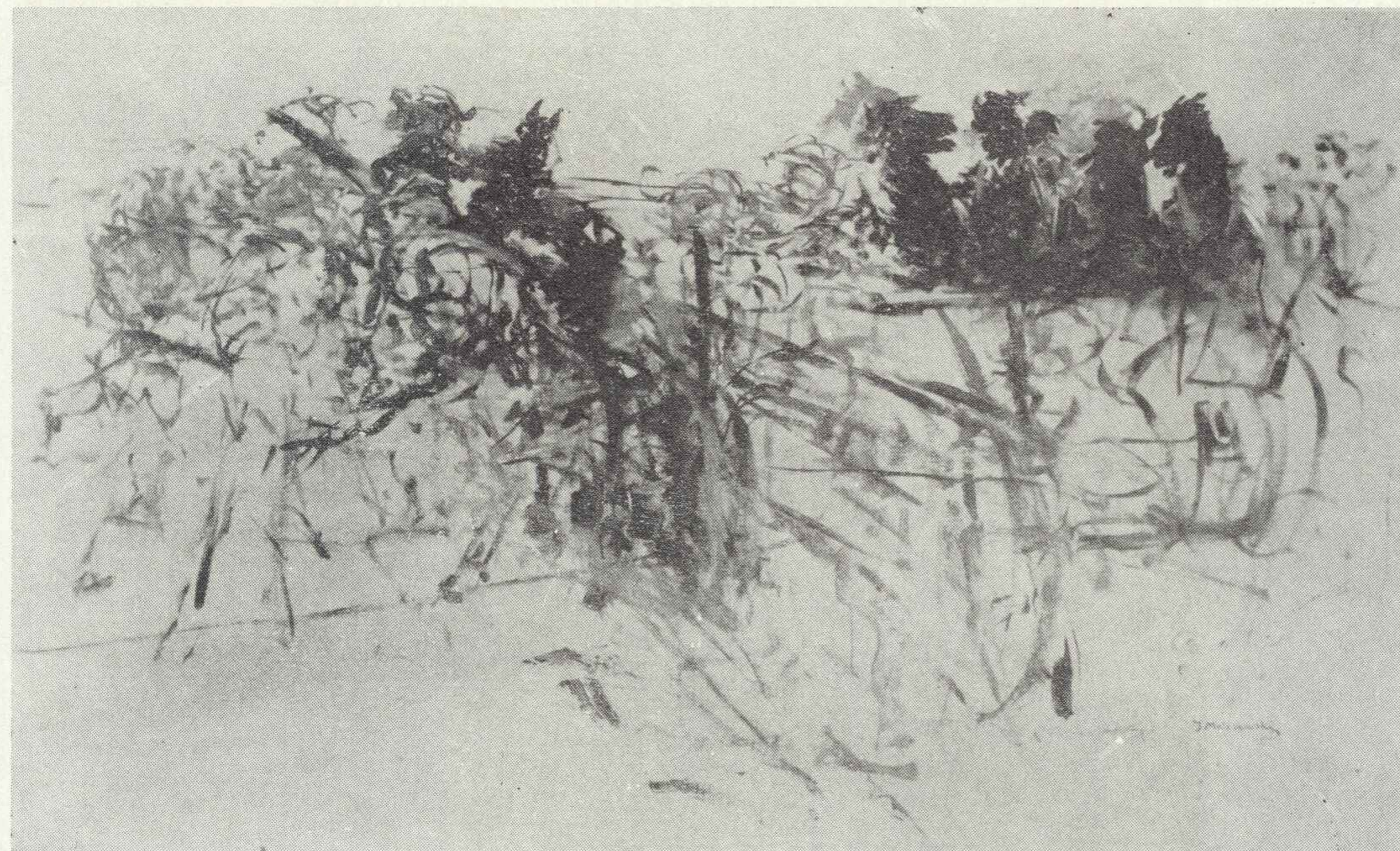
I. P. Michałowski
Szarża w wąwozie Somosierry;
kat. nr 18





1. P. Michałowski — Bitwa pod Możejkiem; kat. nr 20

2. J. Malczewski — Orka; kat. nr 15



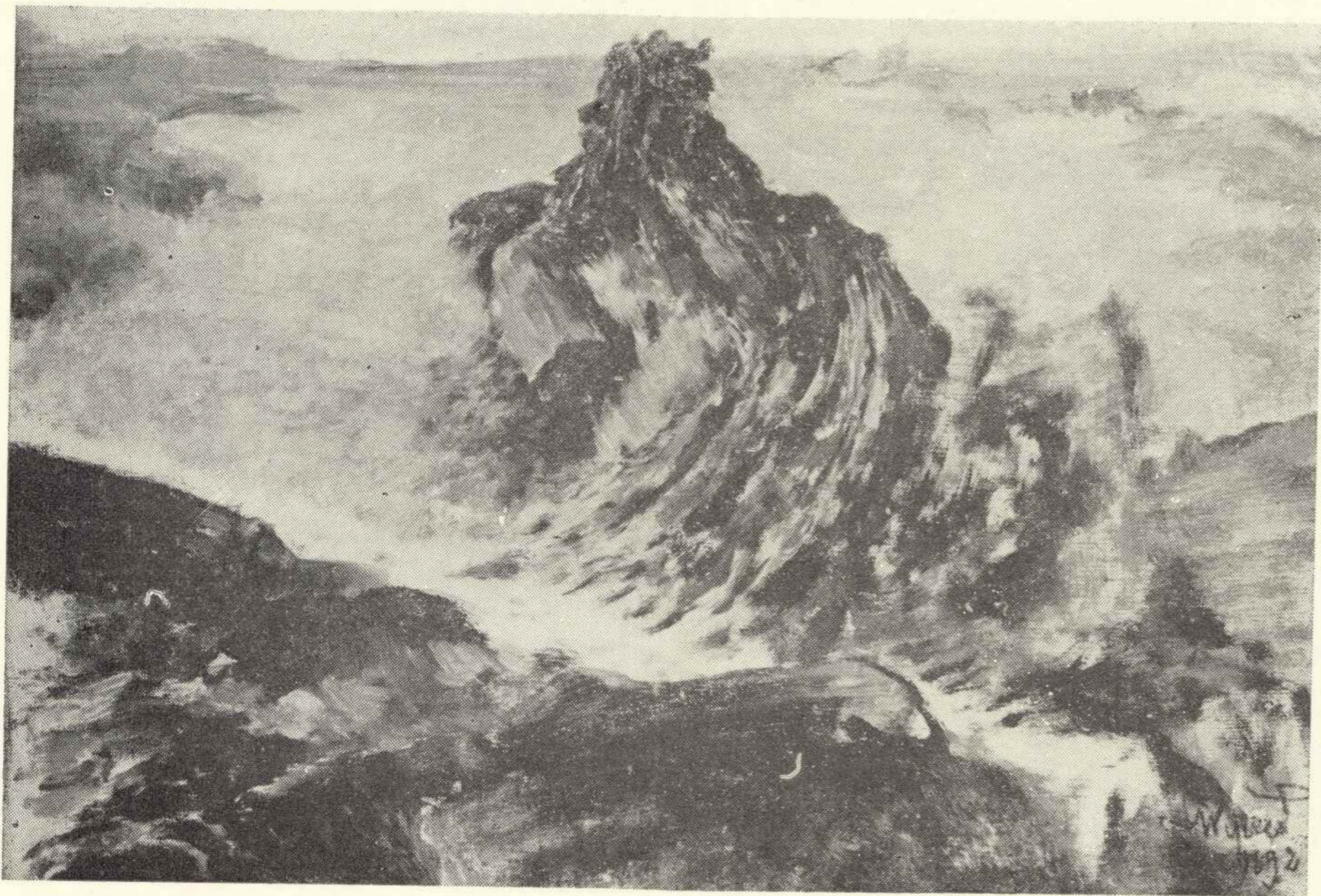
3. W. Podkowiński
Szał uniesień;
kat. nr 24





4. J. Brandt — Pojmanie na arkan; kat. nr 3

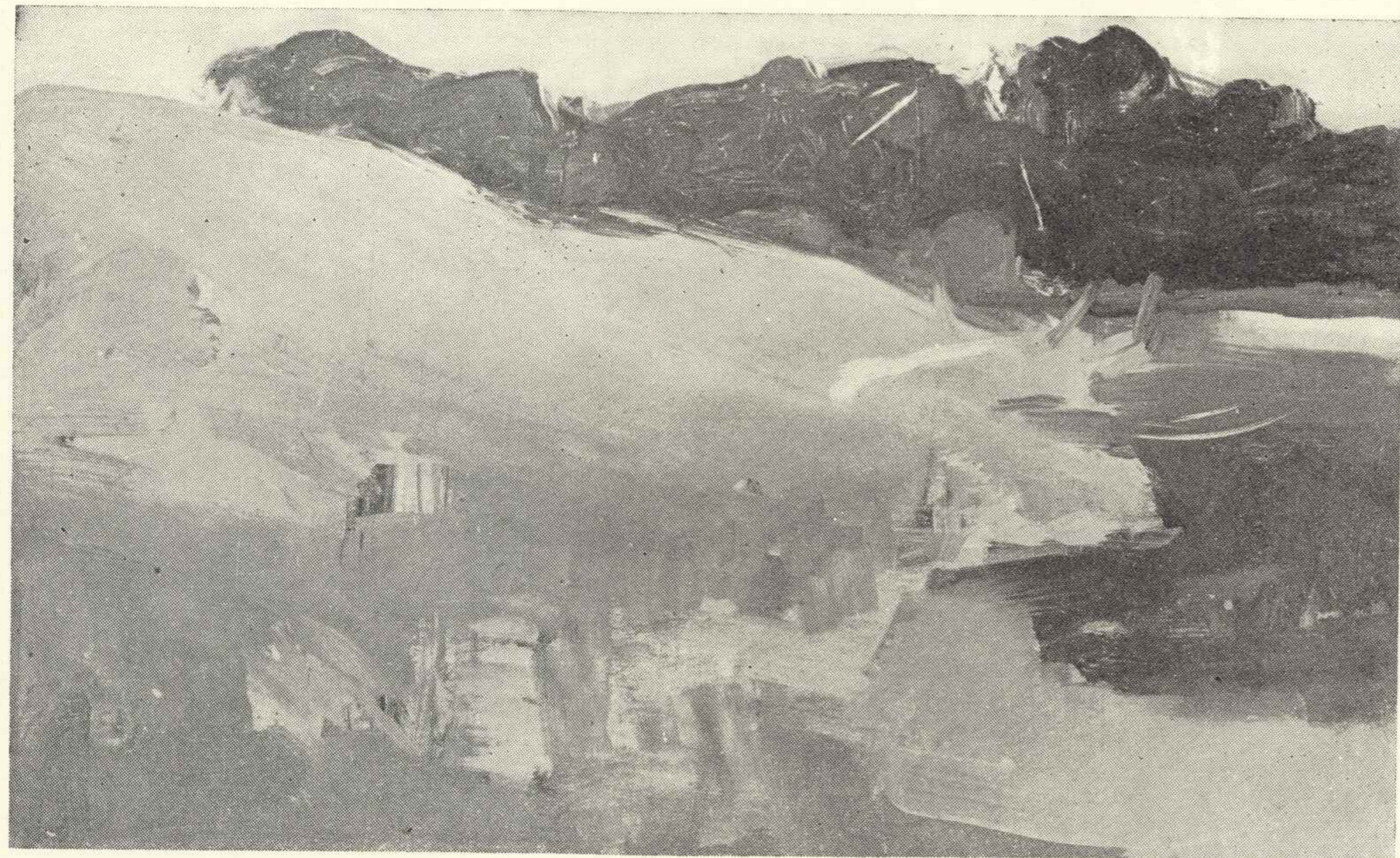
5. L. Wyczółkowski — Skamieniały druid; kat. nr 41



6. W. Pruszkowski — Wierzby nad moczarami; kat. nr 25



7. J. Szermentowski — Las wołyński; kat. nr 32



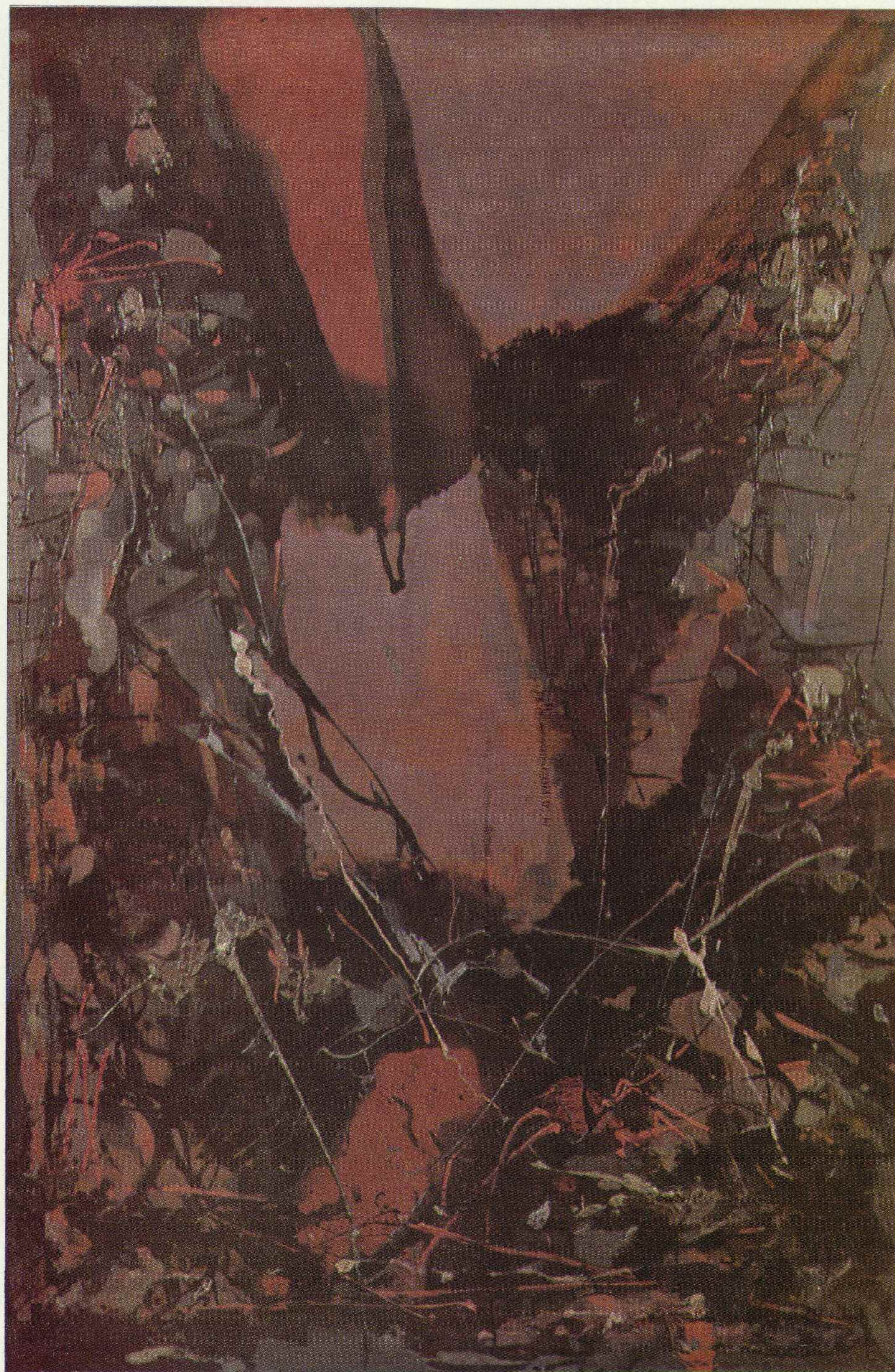
8. K. Krzyżanowski — Pejzaż; kat. nr 14

9. F. Ruszczyk — Skąły i morze; kat. nr 27

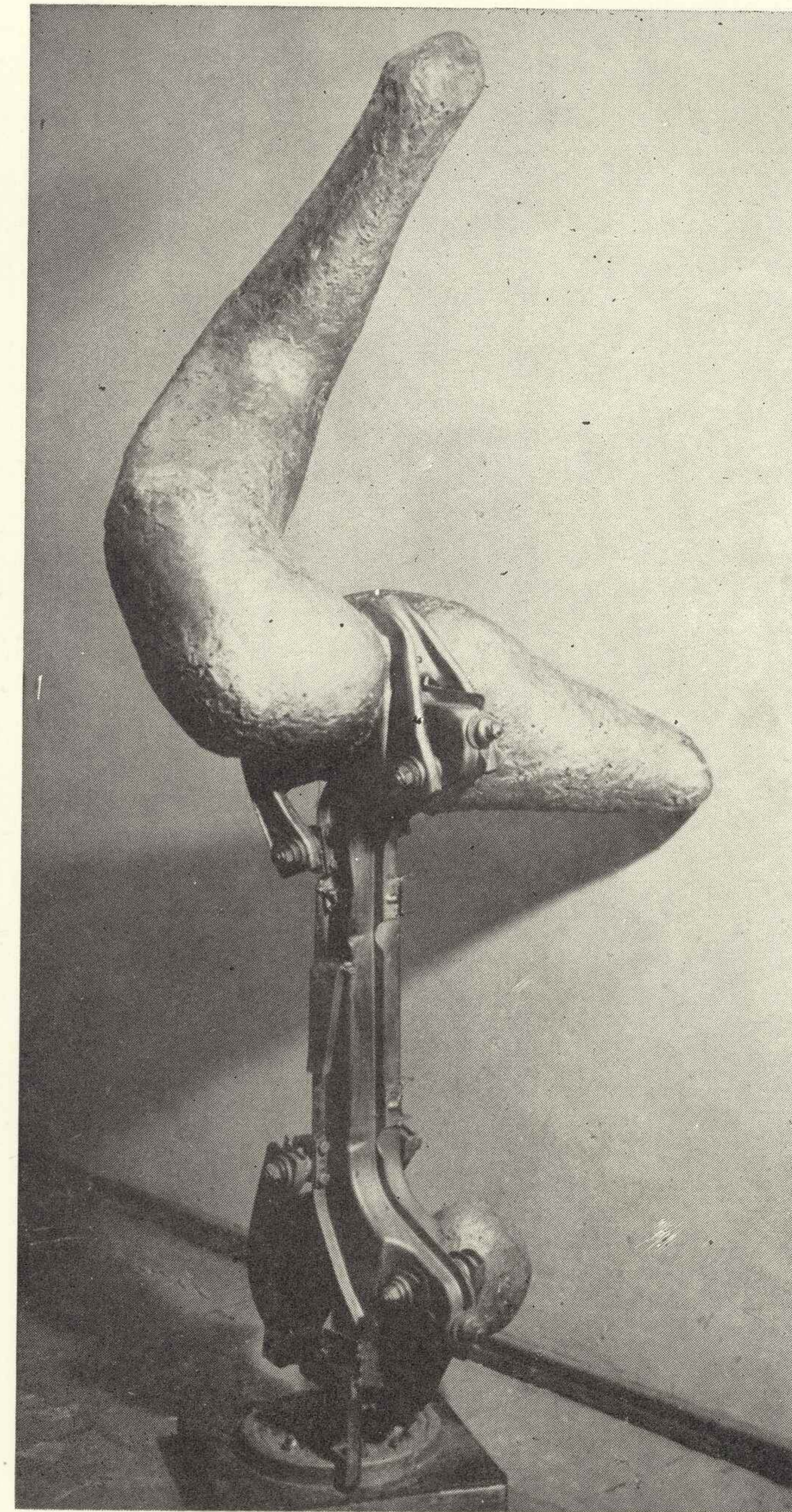


II. S. I. Witkiewicz
Portret J. Leszczyńskiego;
kat. nr 40

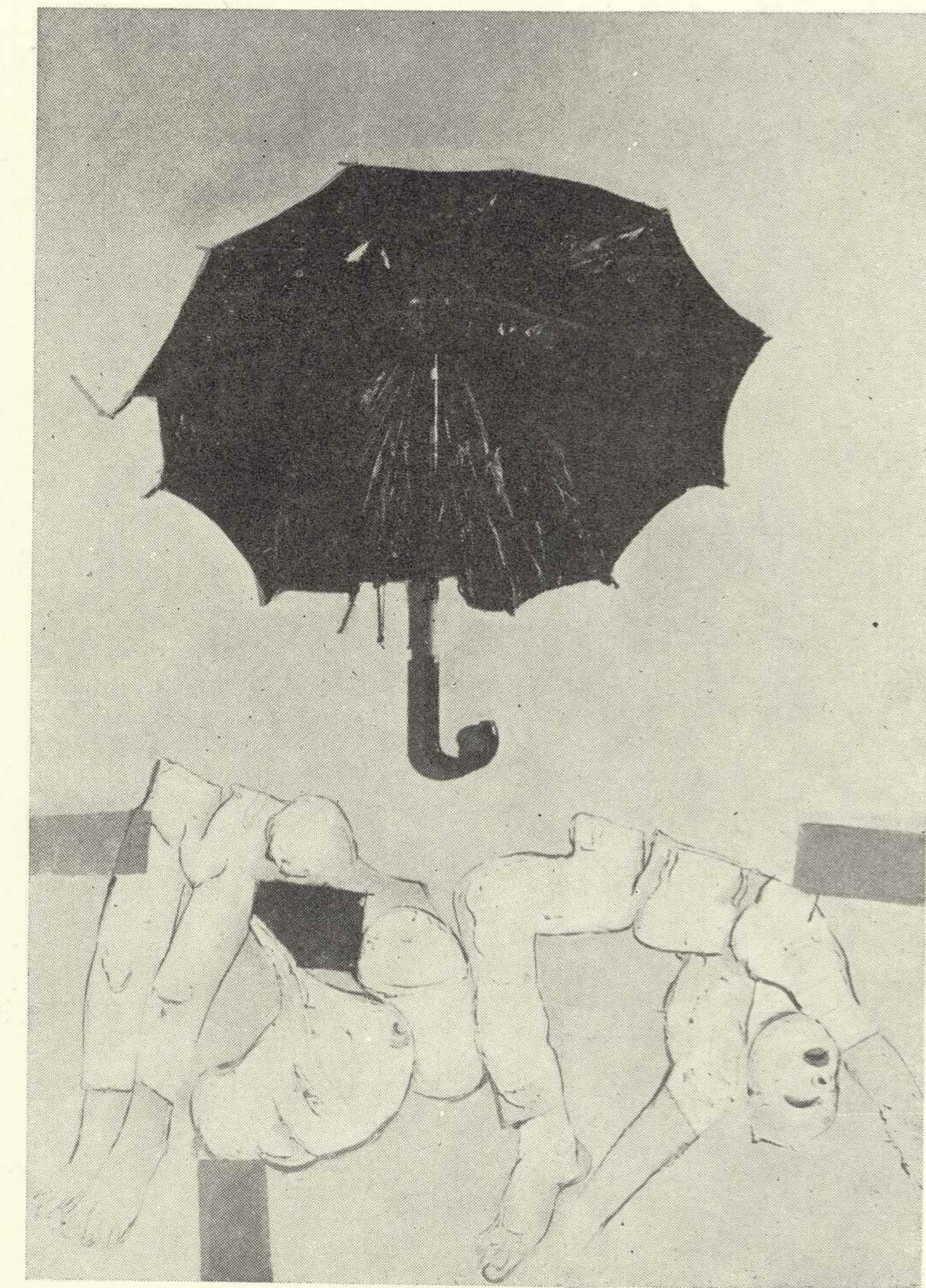




III. T. Kantor
Ramamaganga;
kat. nr 5



10. A. Szapocznikow — Goldfinger; kat. nr 30



11. T. Kantor — Emballages, objets, personnages nr 2; kat. nr 3



12. J. Beres — Zwidy i wyrocznie; kat. nr 1

II. NARÓD

II. NARÓD

Tematyka patriotyczna, wypełniająca największą salę Zachęty, jest podzielona na trzy części: 1. NIEWOLA I WALKA, 2. RZĄD DUSZ, 3. BŁĘDNE KOŁO. Cierpienie narodu — ta dominanta naszej historii od roku 1772 do 1918 — którego gwałtowny nawrót przeżyliśmy znowu w czasie ostatniej wojny, było przedmiotem opisu, diagnozy i prób terapii także ze strony artystów. «Uznawanie się narodu w swoim jestestwie», jak pisał Moch-nacki, stało się programem naszej sztuki, która towarzyszyła niewoli i walce, gloryfikowała i oplakiwała bohaterów. Poetycko artystyczny rząd dusz, po załamaniu się nadziei towarzyszących powstaniom, wprowadza w błędne koło narodowych marzeń, którego przewodnikami bywają w dalszym ciągu poeci, artyści.

1. NIEWOLA I WALKA

JAN NEPOMUCEN BIZAŃSKI (1804—1878)

44. SYPANIE KOPCA KOŚCIUSZKI W ROKU 1820
olej, płótno; 65,6 × 87 cm; 1838
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 88403

ANTONI BRODOWSKI (1784—1832)

45. PORTRET JÓZEFA SUŁKOWSKIEGO
olej, płótno; 65 × 54 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 36

WOJCIECH GERSON (1831—1901)

46. OPLAKANE APOSTOLSTWO
olej, płótno; 290 × 460 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 81

MAKSYMILIAN GIERYMSKI (1846—1874)

47. POWSTAŃCY PRZED DWORKIEM W NOCY
olej, płótno; 33 × 42 cm; ok. 1872
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 86

48. PATROL POWSTAŃCÓW PRZY OGNISKU
olej, płótno; 43 × 106,5 cm; 1872
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 87

ARTUR GROTTGER (1837—1867)

49. POLONIA
gwasz, kredka, papier; 50 × 41 cm; 1863
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/Rys/144

Cykl „LITUANIA“ 1863—1866

50. PUSZCZA
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10297

51. ZNAK
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10293

52. PRZYSIĘGA
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10294

53. WIDZENIE
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10298

54. BÓJ
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10296

55. DUCH
gwasz, kredka, papier; 58 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10295

56. POJEDNANIE
kredka, papier; 29,5 × 36 cm; 1866
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 123285

WŁADYSŁAW HASIOR (ur. 1928)

57. PRZESŁUCHIWANYM
technika mieszana; wys. 155 cm; 1964
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 312154

il. 15

**FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI
(1890—1948)**

58. UCHODŹCY
olej, płótno; 85 × 120 cm; 1942
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 384

JERZY KRAWCZYK (1921—1969)

59. PRZESYŁKA BEZ WARTOŚCI
olej, płótno; 119 × 129 cm; 1964
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/KW/554/74

TADEUSZ KULISIEWICZ (ur. 1899)
Z cyklu „RUINY WARSZAWY“ 1945

60. ULICA GĘSIA
tusz, pędzel, papier; 30,5 × 40,6 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 254
61. KOLUMNA ZYGMUNTA
tusz, sepia, pędzel, papier; 27,8 × 35,3 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 5858
62. ULICA CZERNIAKOWSKA II
tusz, pędzel, patyk, papier; 25,4 × 33,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 3517
63. POWIŚLE I
tusz, pędzel, papier; 30,7 × 40,2 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 253
64. DWORZEC
tusz, pędzel, papier; 31,4 × 40,3 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 255
65. ULICA ZIELNA
tusz, pędzel, papier; 30 × 39,2 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. W. 256

**BRONISŁAW WOJCIECH LINKE
(1906—1962)**

66. OBLICZE HIOBA
z cyklu „KAMIENIE KRZYCZA“ 1947—1956
akwarela, pióro, papier; 87,5 × 61,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, Rys. W. 2053

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

67. PO ŻNIWIE
olej, płótno; 70,5 × 131 cm; 1892
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 3528

JAN MATEJKO (1838—1893)

68. REJTAN NA SEJMIE WARSZAWSKIM
olej, płótno; 282 × 487 cm; 1866
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 158907

69. ZAKUWANA POLSKA

olej, płótno; 156 × 232 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich,
inw. XII—453

PIOTR MICHAŁOWSKI (1800—1855)

70. NAPOLEON
olej, płótno; 67,5 × 55,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 135391

71. NAPOLEON

olej, płótno; 60,5 × 49 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 135399

72. NAPOLEON

olej, płótno; 70 × 57 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 185814

73. NAPOLEON

olej, płótno; 53 × 44 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/M/157

74. NAPOLEON

olej, płótno; 71,8 × 58 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—415

75. DEFILADA PRZED NAPOLEONEM

olej, płótno; 68,5 × 94,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 128722

76. KRAKUSI W NATARCIU I STUDIUM KONIA

olej, płótno; 60 × 86 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1100

AUTOR NIEZNANY, XIX w.

77. ŚMIERĆ KSIĘCIA JÓZEFA PONIATOWSKIEGO
wg Verneta
olej, płótno; 74 × 105 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—444

AUTOR NIEZNANY, XIX w.

78. PORTRET LEONA ROGALSKIEGO (ALEGORIA
UPADKU POLSKI)
olej, płótno; 69,5 × 75 cm; ok. 1883
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie,
inw. A 887

AUTOR NIEZNANY, XIX w.

79. KOŚCIUSZKO POD MACIEJOWICAMI
olej, płótno; 80 × 67 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 10033

CYPRIAN KAMIL NORWID (1821—1883)

80. ZRUJNOWANY KOŚCIÓŁ NA LITWIE
olej, płótno; 22 × 16 cm; 1870
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 127904

MAREK OBERLÄNDER (ur. 1922)

81. NAPIĘTNOWANI
olej, płótno; 80 × 100 cm; 1955
Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, inw. MZG-
-S-II-288

ALEKSANDER ORŁOWSKI (1777—1832)

82. BITWA POD RACŁAWICAMI
tusz, pędzel, papier; 30,3 × 49 cm; 1798
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich,
inw. XV Rr 1920

83. PROJEKT POMNIKA

KSIĘCIA JÓZEFA PONIATOWSKIEGO
akwarela, papier; 49,6 × 39,3 cm; przed 1818
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich,
inw. XV Rr 197

ROMAN POSTEMPSKI (1808—1878)

84. ŚMIERĆ KS. WINCENTEGO ŻABOKLICKIEGO
W TWIERDZY KUFFSTEIN
olej, płótno; 92 × 94,5 cm; 1844
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 281

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

85. POCHÓD NA SYBIR
pastel, papier; 39 × 72 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2300

FABIAN SARNECKI (1800—1894)

86. KOŚCIUSZKO CIERPIĄCY
olej, płótno; 115,5 × 162 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. ND 3160

MICHAŁ STACHOWICZ (1768—1825)

87. MICHAŁ ARCHANIÓŁ
gwasz, papier; 20,5 × 14 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie,
inw. A 483

JANUARY SUCHODOLSKI (1797—1875)

88. POŻEGNANIE PO BITWIE
olej, płótno; 75 × 60 cm
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 5664

HENRYK SZCZYGLIŃSKI (1881—1944)

89. STARYM OJCÓW NASZYCH SZLAKIEM
olej, płótno; 130 × 172 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 4994/TC/74

JÓZEF SZERMENTOWSKI (1833—1876)

90. STRACONE GNIAZDA
olej, płótno; 42 × 53,5 cm; 1865
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 281

WALENTY WAŃKOWICZ (1800—1842)

91. NAPOLEON
olej, płótno; 245 × 145 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie,
inw. K 94

WITOLD WOJTKIEWICZ (1879—1911)

92. MANIFESTACJA ULICZNA 1905 il. 24
tuszu, piórko, papier; 19×29 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 6041
93. JUTRZENKA SWOBODY
tuszu, piórko, papier; 19×29 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 5937
94. KATORŻNICY
tuszu, piórko, papier; 15×22 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 3891
95. POCHÓD 1905
tuszu, piórko, papier; 14,5×22 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 3842

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927—1957)

96. ROZSTRZELANIE VI il. 18
olej, płótno; 120×90 cm; 1949
własność prywatna
97. ROZSTRZELANIE VIII
olej, płótno; 130×200 cm; 1949
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231064

2. RZĄD DUSZ**XAWERY DUNIKOWSKI (1875—1964)**

98. MICKIEWICZ
drewno; wys. 65 cm; 1910
Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie, inw. MKr 20
99. CHOPIN
drewno polichromowane; wys. 35 cm; ok. 1925—1929
Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie, inw. MKr 405

ANTONI KURZAWA (1843—1898)

100. MICKIEWICZ Z GENIUSZEM projekt pomnika Adama Mickiewicza
brąz; wys. 130 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, dep. 110

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

101. ELOE Z CIAŁEM ELLENAI tab. IV
olej, płótno; 218×129 cm; 1908—1909
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2045
102. ŚMIERĆ ELLENAI
olej, płótno; 145×116 cm; 1906—1907
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 182563

JÓZEF OLESZKIEWICZ (1777—1830)

103. PORTRET ADAMA MICKIEWICZA
olej, płótno; 94×75 cm; 1828
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 1350

STANISŁAW KAZIMIERZ OSTROWSKI (1879—1947)

104. POPIERSIE ADAMA MICKIEWICZA
gips patynowany; wys. 75 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, inw. A 910
105. PLAKIETA Z GŁOWĄ CHOPINA
brąz; 33×44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 151891

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

106. ELOE
pastel, papier; 56,8×104 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—117
107. ŚMIERĆ ELLENAI il. 23
pastel, papier; 56,6×104 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—118

STANISŁAW STATTLER (ok. 1836—1871)

108. PORTRET FRYDERYKA CHOPINA
wg Ary Scheffera
olej, deska; 60×49 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich, inw. XII—413

WACŁAW SZYMANOWSKI (1859—1930)

109. MICKIEWICZ PO IMPROWIZACJI il. 20
brąz; wys. 105 cm; 1898—1902
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 73497
110. SŁOWACKI il. 21
brąz; wys. 38 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, inw. Z 6

FRANCISZEK TEPA (1828—1889)

111. PORTRET JOACHIMA LELEWELA
olej, płótno; 53,3×46,3 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—148

WALENTY WAŃKOWICZ (1800—1842)

112. PORTRET ADAMA MICKIEWICZA NA JUDAHU SKALE il. 19
olej, płótno; 148×123 cm; 1828
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 46575
113. PORTRET ANDRZEJA TOWIAŃSKIEGO
olej, płótno; 58×49 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, inw. A 381

3. BŁĘDNE KOŁO**JERZY BEREŚ (ur. 1930)**

114. TACZKI POLSKIE
drewno; wys. 400 cm; 1967
własność prywatna

XAWERY DUNIKOWSKI (1875—1964)

115. GROBOWIEC BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO
brąz; 243×185 cm; ok. 1917—1920
Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie, inw. MKr. 1066

IGNACY GIERDZIEJEWSKI (1826—1860)

116. NCC PO BITWIE POD LEGNICĄ
olej, płótno; 40×52 cm; 1855—1856
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 35570

117. OD POWIETRZA, OGNIĄ, WOJNY, GŁODU I NAGLEJ ŚMIERCI UCHOWAJ NAS PANIE il. 26
olej, płótno; 68,2×106,7 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 690

118. CHŁOP I BIEDA (NĘDZA, BIEDA DO NAS IDA)
olej, płótno; 97×122 cm; ok. 1856
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 4554/TC/74

WŁADYSŁAW HASIOR (ur. 1928)

119. POLONEZ il. 27
montaż różnych materiałów; 85×181 cm; 1965
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/601

TEOFIL KWIATKOWSKI (1809—1891)

120. POLONEZ CHOPINA (BAL W HÔTEL LAMBERT) il. 22
akwarela, tempera, papier; 47,6×62,4 cm; 1857
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich, inw. XV Rr 56

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

121. MELANCHOLIA il. 28
olej, płótno; 139,5×240 cm; ok. 1890—1894
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1300

122. BŁĘDNE KOŁO

- olej, płótno; 174×240 cm; ok. 1895—1897
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1380

123. PORTRET RUDOLFA STARZEWSKIEGO

- olej, tektura; 70×102 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 315936

JAN MATEJKO (1838—1893)

124. STAŃCZYK
olej, płótno; 88×120 cm; 1862
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 44424

125. WNĘTRZE GROBU KAZIMIERZA WIELKIEGO

- olej, tektura; 58×45 cm; 1869
Muzeum Narodowe w Krakowie — Dom Jana Matejki, inw. IX—9

WACŁAW SZYMANOWSKI (1859—1930)

Z cyklu „POCHÓD KRÓLÓW NA WAWEL“

ok. 1911

126. LOS

gips barwiony; wys. 90 cm

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, inw. 5361

127. GRUPA Z POCHODU Z ZYGMUNTEM STARYM
I BONA

brąz; wys. 46 cm, podstawa 90 × 50 cm

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, inw. 3653

128. GRUPA Z POCHODU Z JAGIELŁĄ I JADWIGĄ il. 25

brąz; wys. 46 cm, podstawa 130 × 50 cm

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, inw. 3654

129. GRUPA Z POCHODU — HUSARIA

brąz; wys. 118 cm, podstawa 103 × 105 cm

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, inw. 3656

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852—1936)

130. SARKOFAGI

olej, tektura; 46,5 × 65,7 cm; 1896

Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 149701

131. SKALY W TATRACH z cyklu „LEGENDY TATR“

pastel, papier; 70 × 102 cm; 1904

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 505

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

132. CHOCHOLY

pastel, papier; 71,3 × 110 cm; ok. 1898—1899

Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 75564



13. J. Matejko — Rejtan na sejmie warszawskim; kat. nr 68



14. P. Michałowski — Napoleon; kat. nr 73



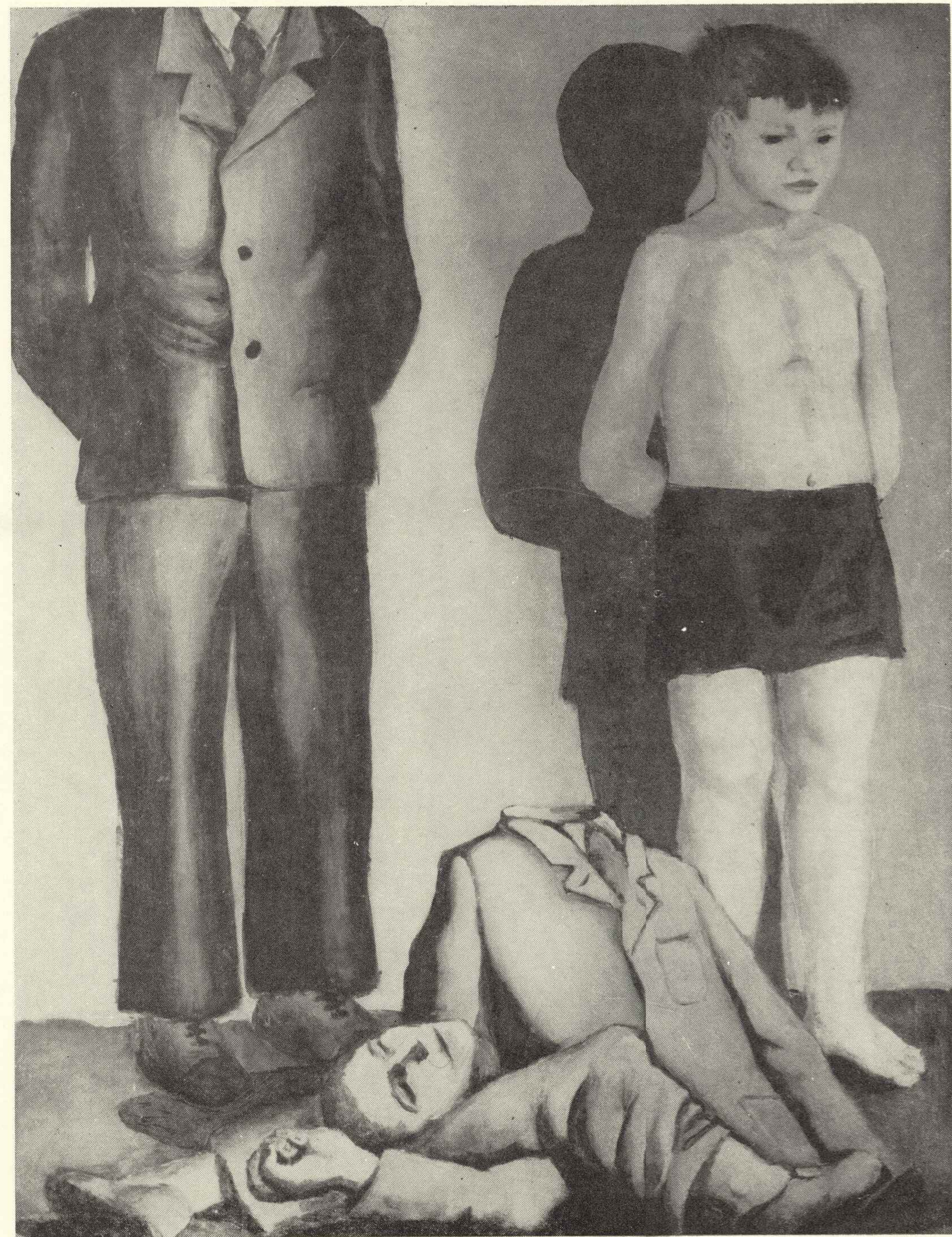
15. A. Grottger — Bój (z cyklu „Lituania”); kat. nr 54



16. J. Matejko — Zakuwana Polska; kat. nr 69



17. F. S. Kowarski — Uchodźcy; kat. nr 58



18. A. Wróblewski
Rozstrzelanie VI;
kat. nr 96



19. W. Wańkowicz
Portret Adama Mickie-
wicza na Judahu skale;
kat. nr 112



20. W. Szymanowski — Mickiewicz po improwizacji; kat. nr 109



21. W. Szymanowski — Słowacki; kat. nr 110



22. T. Kwiatkowski — Polonez Chopina (Bal w Hôtel Lambert); kat. nr 120

23. W. Pruszkowski — Śmierć Ellenai; kat. nr 107



IV. J. Malczewski
Eloe z ciałem Ellenai;
kat. nr 101





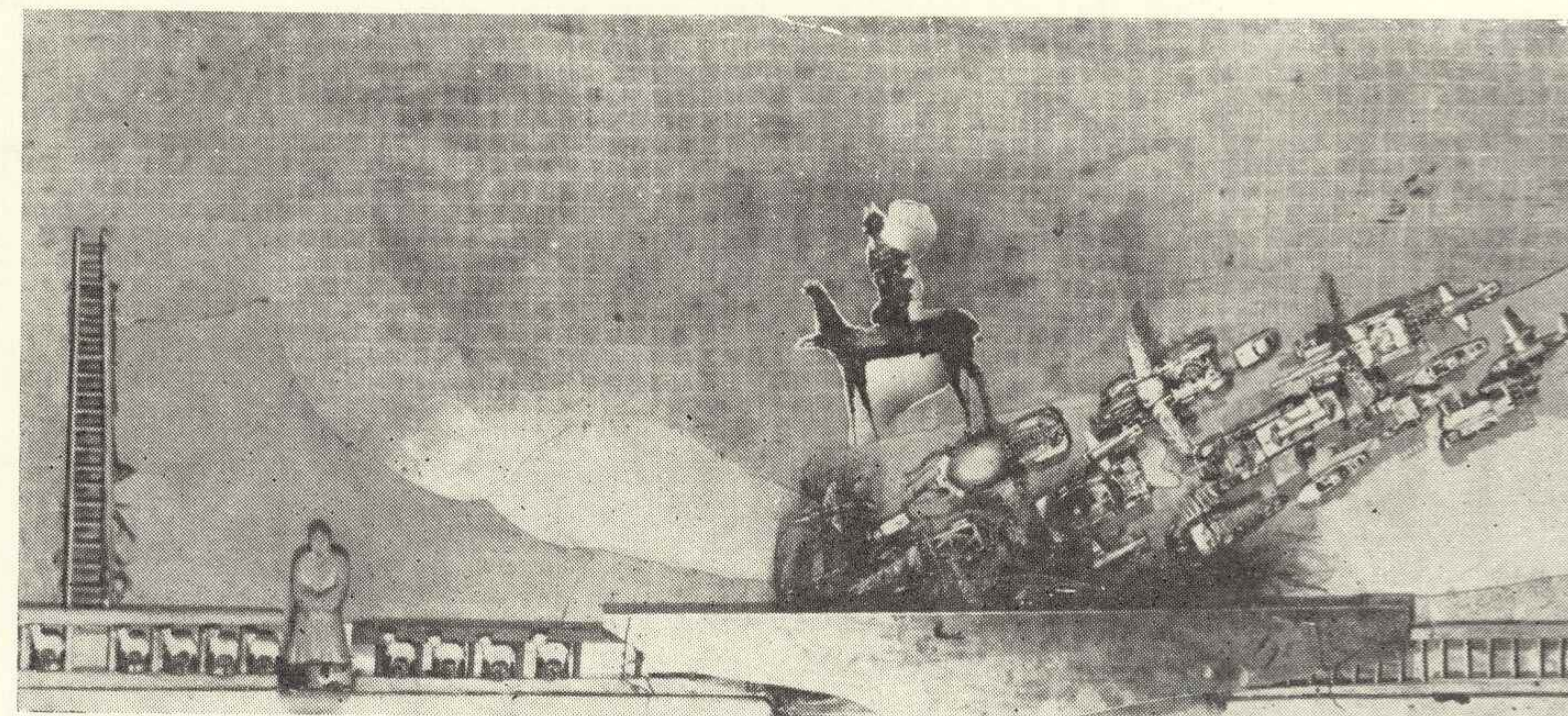
24. W. Wojtkiewicz — Manifestacja uliczna 1905; kat. nr 92

25. W. Szymanowski — Grupa z Jagiełłą i Jadwigą (z cyklu „Pochód królów na Wawel”); kat. nr 28



26. J. Gierdziejewski — Od powietrza, ognia, wojny, głodu i nagłej śmierci uchowaj nas Panie; kat. nr 117

27. W. Hasiór — Polonez; kat. nr 119





III. ARTYSTA

III. ARTYSTA

Dzięki romantykom artysta zdobył niezwykle prestiż bohatera i przywódcy. Norwid zatknął sztukę na szczycie „prac ludzkich wieży”, a poetę nazwał „pierwszym umysłowym człowiekiem w dziejach ludzkości”. Jednocześnie on sam był jednym z pierwszych osamotnionych. Niepewność celu własnego powołania oraz stan egzaltacji i depresji stają się typową sytuacją psychiczną artysty od czasów romantyzmu.

WALDEMAR CWENARSKI (1926—1953)

133. AUTOPORTRET
olej, płótno; 75 × 59 cm
własność prywatna

JACEK GAJ (ur. 1938)

134. SZKOŁA
miedzioryt; 11,5 × 11 cm; 1968
własność prywatna
135. U ADAMA
miedzioryt; 11,5 × 15 cm; 1968
własność prywatna
136. KUSZENIE
miedzioryt; 9,5 × 12,5 cm; 1970
własność prywatna
137. NARADA
miedzioryt; 17,5 × 21,5 cm; 1972
własność prywatna

MAURYCY GOTTLIEB (1856—1879)

138. AUTOPORTRET il. 33
olej, płótno; 25,8 × 20,9 cm; 1876
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1625
139. AHASVERUS domniemany autoportret
olej, płótno; 63 × 53 cm; 1876
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 6

ARTUR GROTTGER (1837—1867)

140. AUTOPORTRET NA PALEĆCIE il. 34
olej, deska; 31,5 × 25 cm; 1865
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301998

WŁADYSŁAW HASIOR (ur. 1928)

141. PORTRET ZBIOROWY
montaż różnych materiałów; 135 × 200 cm; ok. 1961—1968
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/637

MIECZYŚLAW JAKIMOWICZ (1881—1917)

142. AUTOPORTRET
olej, tusz, papier; 36,5 × 29 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 2809

FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI (1890—1948)

143. PAGANINI il. 32
olej, płótno; 232 × 145 cm; 1923
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1297

JERZY KRAWCZYK (1921—1969)

144. FAUST autoportret alegoryczny il. 40
olej, płótno; 105 × 60 cm; 1962
własność prywatna

WILHELM LEOPOLSKI (1830—1892)

145. PORTRET RZEŹBIARZA BRZOSTOWSKIEGO
olej, płótno; 90,5 × 75,5 cm; 1863
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 8488

JACEK MAŁCZEWSKI (1854—1929)

146. AUTOPORTRET W ZBROI
olej, tektura; 87 × 64 cm; 1919
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 928
147. PORTRET ADAMA ASNYKA Z MUZĄ
olej, płótno; 154 × 177 cm; 1895—1897
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1381

148. NIEZNANA NUTA portret St. Bryniarskiego,
malarza krakowskiego
olej, płótno; 41 × 63 cm; 1902
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152178

JAN MATEJKO (1838—1893)

149. WYROK NA MATEJKĘ
olej, tektura; 55,7 × 45,7 cm; 1867
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 74754

JÓZEF MEHOFFER (1869—1946)

150. PEGAZ UWIEŻIONY
olej, płótno; 150 × 220 cm; 1901
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. ND 5801

CYPRIAN KAMIL NORWID (1821—1883)

151. ECHO RUIN (NEMESIS)
litografia; 12,5 × 19,5 cm; 1861
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie,
inw. G. 4418

152. SOLO
litografia; 20,5 × 26,8 cm; 1861
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie,
inw. G. 4421

153. DIALOGUE DES MORTS — REMBRANDT-
-PHIDIAS
akwaforta; 17 × 12,5 cm; 1871
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie,
inw. G. 4409

154. MUZA XIX WIEKU
ołówek, papier; 22,2 × 30 cm; 1873
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie, inw.
Rys. 560

155. KOMPOZYCJA ALEGORYCZNA
tusze, piórko, papier; 22,8 × 32,8 cm; 1876
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie,
inw. Rys. 799

156. MUZYK NIEPOTRZEBNY
akwaforta, sucha igła; 28,6 × 38,2 cm; 1867
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich,
inw. XV R. 9229

- il. 37 157. PEGAZ
ołówek, kredka, akwarela, papier; 79 × 99 cm
Zbiory Graficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie,
inw. Rys. 763

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

158. PORTRET RZEŹBIARZA JERZMANOWSKIEGO
olej, płótno; 55,5 × 46,3 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152120

BRUNO SCHULZ (1892—1942)

159. AUTOPORTRET
ołówek, papier; 43 × 39 cm; 1919
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, inw. 460

LESZEK SOBOCKI (ur. 1934)

160. AUTOPORTRET
olej, płótno; 64 × 52 cm; 1972
własność prywatna

PIOTR STACHIEWICZ (1858—1930)

Z cyklu „WIDMA W PRACOWNI“
(1883—1885)

161. GENIUSZ
olej, tektura; 60,3 × 42,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 54092

162. SŁAWA
olej, tektura; 60,3 × 42,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 54093

163. BŁAZEN
olej, tektura; 60,3 × 43 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 54091

164. ŚMIERĆ
olej, tektura; 60,2 × 42,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 54094

HENRYK SZCZYGLIŃSKI (1881—1944)

165. AUTOPORTRET
olej, płótno; 105 × 60 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 12724

PANTALEON SZYNDLER (1846—1905)

166. PORTRET CYPRIANA NORWIDA
olej, płótno; 141,5 × 105,5 cm; 1882
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 46581

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854—1918)

167. AUTOPORTRET
olej, płótno; 115 × 80,5 cm; 1902
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 4988/Tc/74

WOJCIECH WEISS (1875—1950)

168. MELANCHOLIA portret malarza, A. Procajłowicza
olej, płótno; 128 × 65,5 cm; 1898
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 314216

HENRYK WEYSENHOFF (1859—1922)

169. SPLEEN
olej, płótno; 35 × 54 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 183670

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
(1885—1939)**

170. AUTOPORTRET
pastel, papier; 63,5 × 48 cm; 1922
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 310707

171. DWIE GŁOWY
olej, płótno; 70 × 100 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/48

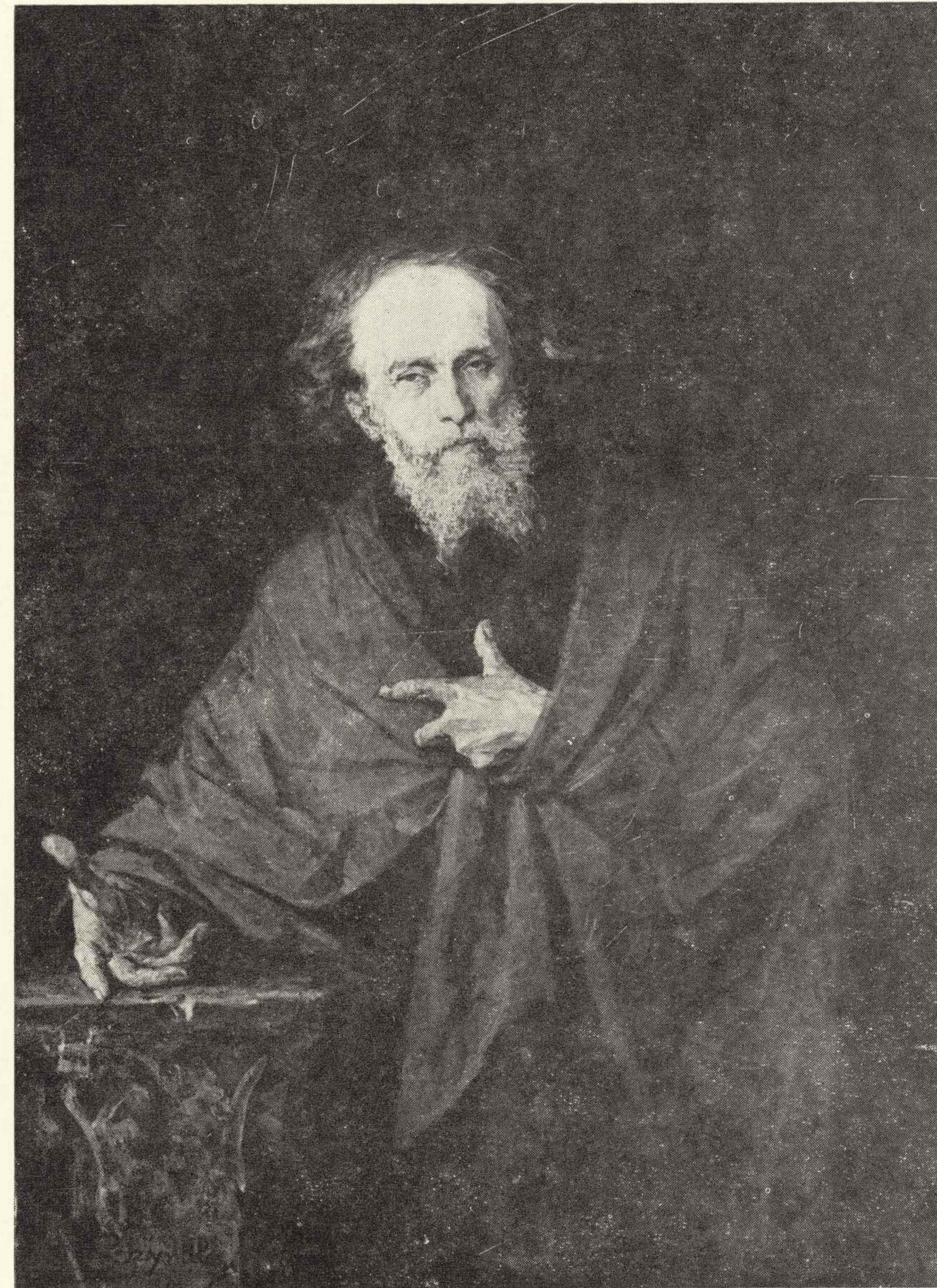
**WŁADYSŁAW WOJTASIEWICZ
(1850—1906)**

172. AUTOPORTRET
olej, płótno; 84 × 52 cm
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. dep. 30

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

173. AUTOPORTRET
pastel, papier; 46 × 64 cm; ok. 1900
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 73467

174. „WNĘTRZE“ plakat przedstawienia sztuki Maeterlincka
litografia; 59 × 125 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. Ryc. III. 2101



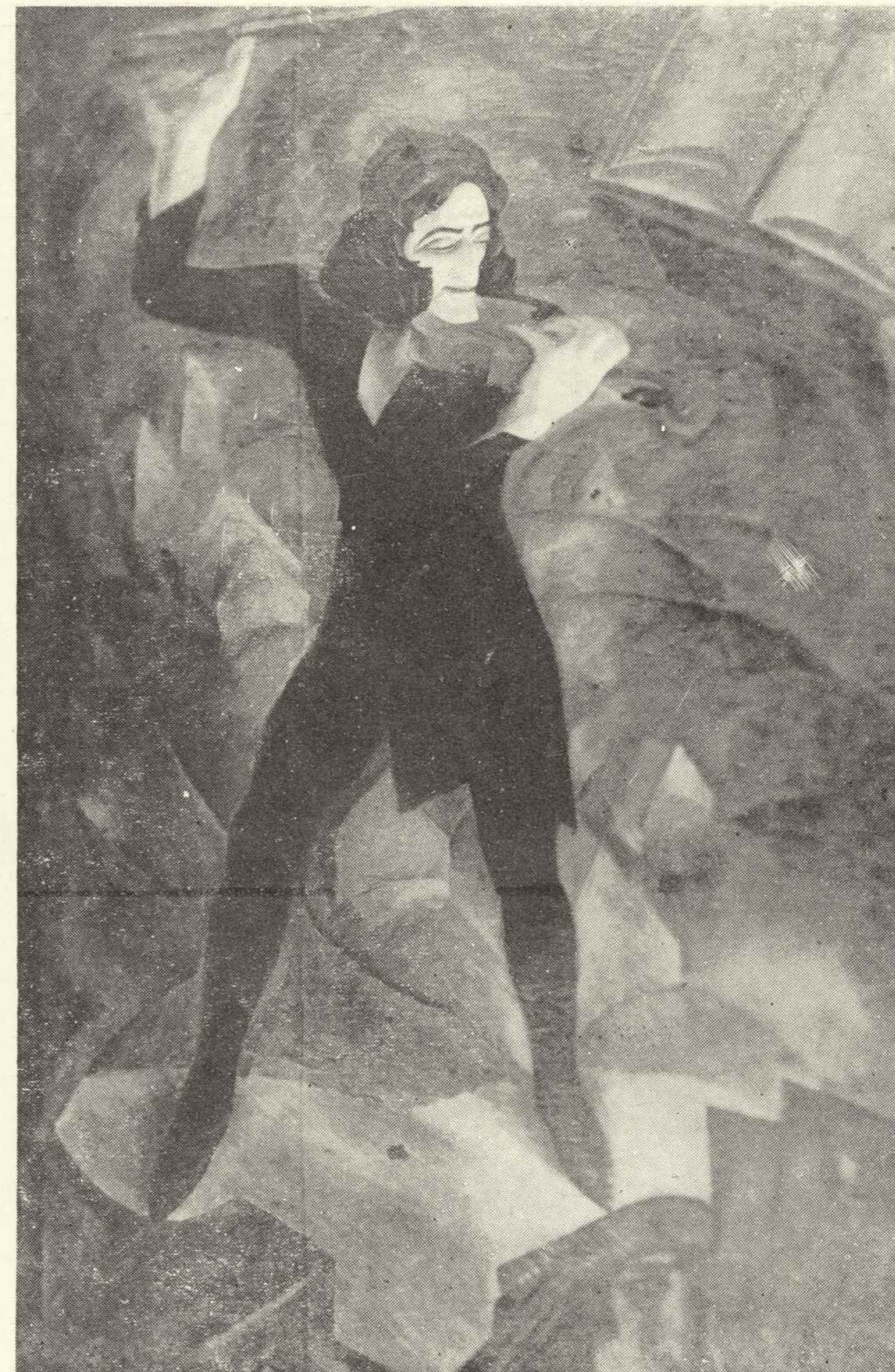
29. P. Szyndler — Portret Cypriana Norwida; kat. nr 166



30. C. K. Norwid — Dialogue des morts — Rembrandt-Phidias;
kat. nr 153



31. P. Stachewicz — Błazen (z cyklu „Widma w pracowni”); kat. nr 163



32. F. S. Kowarski — Paganini; kat. nr 143



33. M. Gottlieb — Autoportret; kat. nr 138



34. A. Grottger — Autoportret na palecie; kat. nr 140

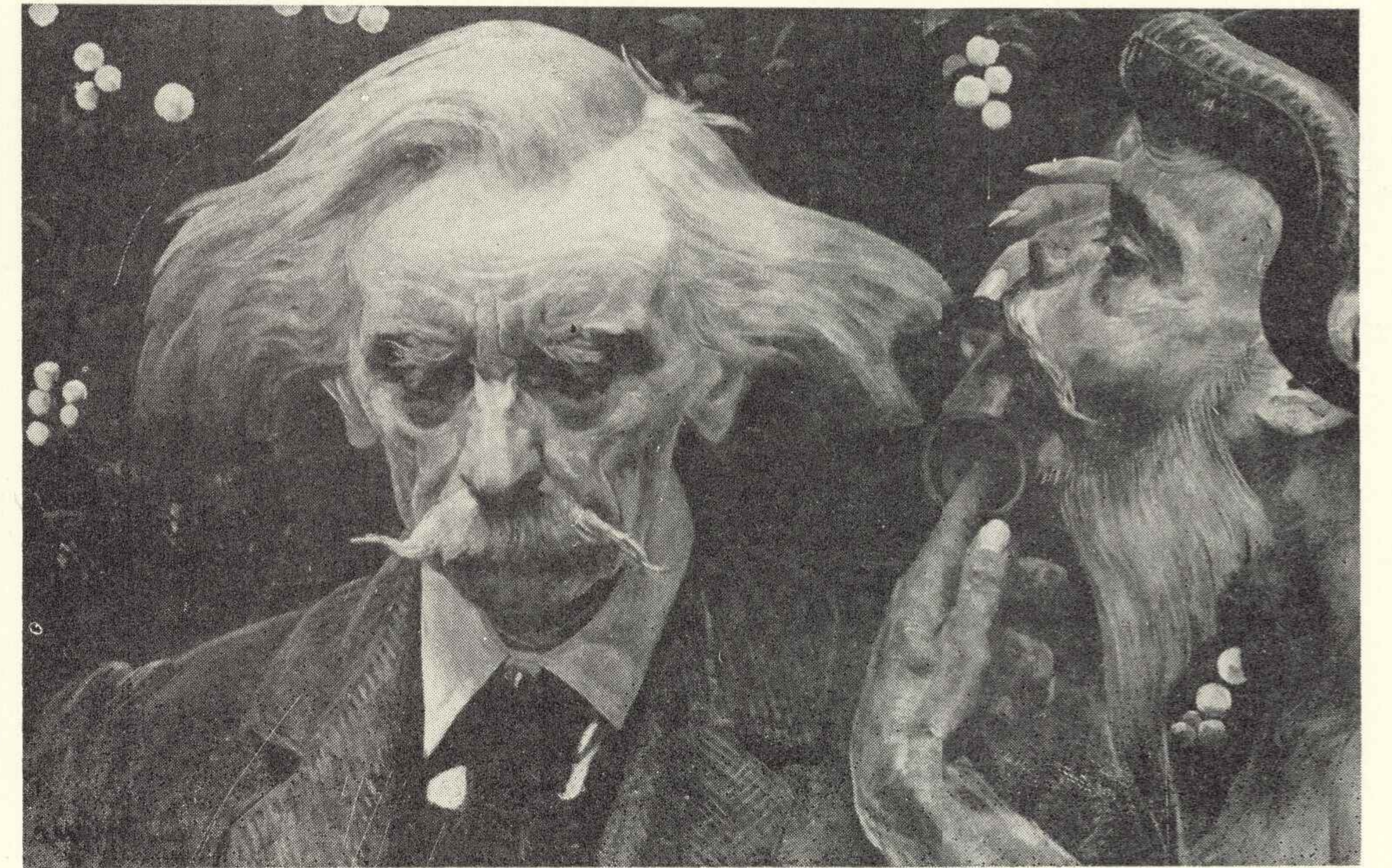


35. S. Wyspiański — Autoportret; kat. nr 173



36. J. Mehoffer — Pegaz uwięziony; kat. nr 150

37. J. Malczewski — Nieznana nuta (portret malarza, St. Bryniarskiego); kat. nr 148





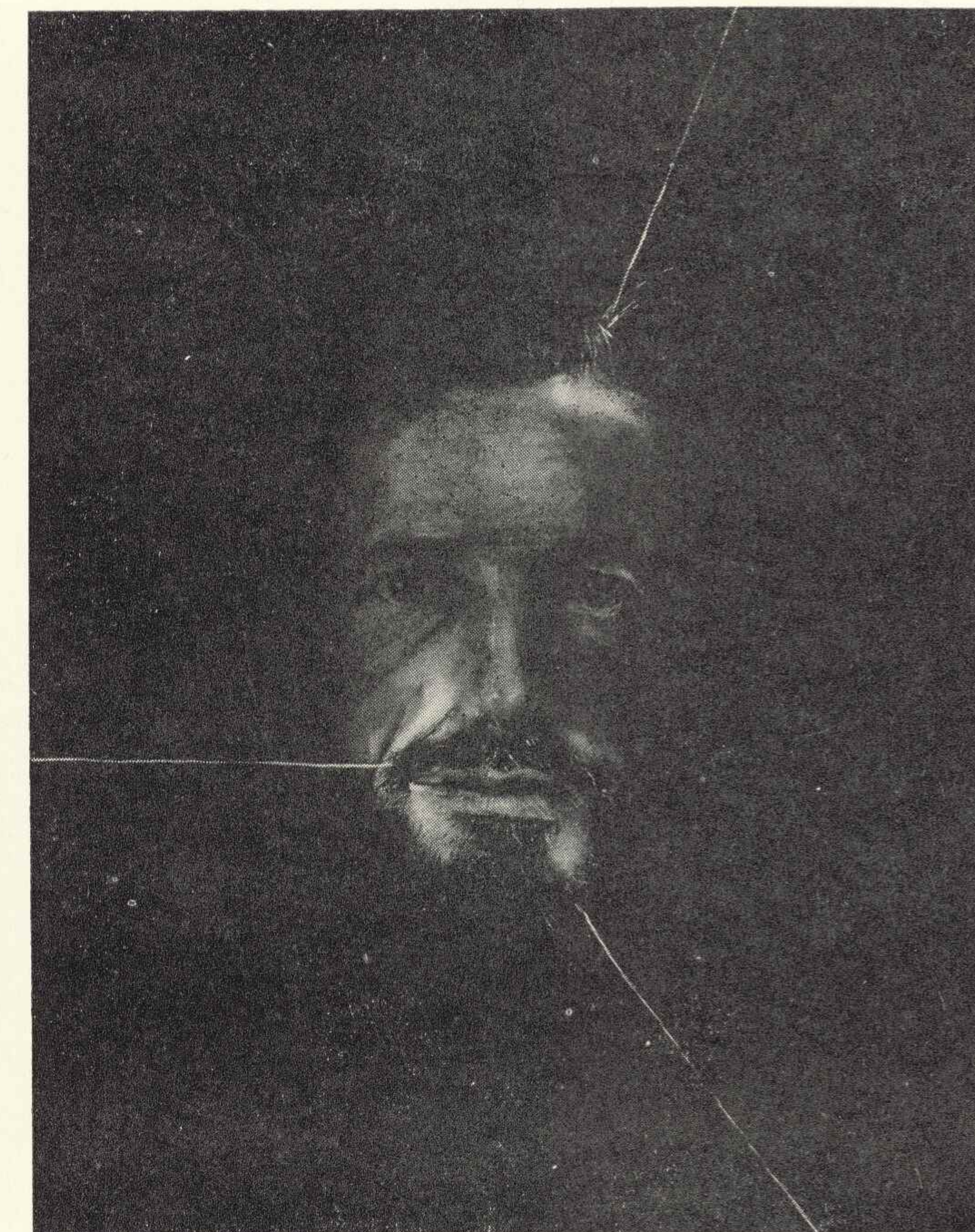
38. S. I. Witkiewicz — Autoportret; kat. nr 170



39. B. Schulz — Autoportret; kat. nr 159



40. J. Krawczyk — Faust (autoportret alegoryczny); kat. nr 144



41. L. Sobocki — Autoportret; kat. nr 160

IV. FANTASMAGORIA

IV. FANTASMAGORIA

«Sen rozumu rodzi potwory» (Goya *Caprichos*) — fantasmagoria, Mickiewiczowska «kraina uludy», to własny świat człowieka, który wybrał samotność i marzenie lub został na nie skazany. Jest to jedyny nietykalny świat sztuki romantycznej, którym ona naprawdę rządzi i z którego wydobywa nowe kształty i znaki. — «Sztuka wkracza w sferę obłądzenia, tym niemniej jest jedynym pięknem naszej epoki». (Stanisław Ignacy Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie*).

JACEK BASZKOWSKI (ur. 1935)

175. OGRODNIK ŚW. IGNACEGO L.
olej, płótno; 81 × 65 cm; 1974
własność prywatna

BOLESŁAW BIEGAS (1878—1954)

176. OSTATNI ZACHÓD SŁOŃCA
brąz; wys. 58 cm; 1902
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 607

177. PRZYSZŁOŚĆ
brąz; wys. 67 cm; 1903
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 608

KONSTANTY BRANDEL (1880—1972)

178. KATEDRA I — KLASYCZNA
akwaforta, sucha igła; 30,5 × 22,9 cm; ok. 1907
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3734/2

179. NOTRE DAME II
akwaforta; 31,8 × 22,8 cm; 1907
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4260/4

180. WITRAŻE
akwaforta; 13,4 × 17,1 cm; ok. 1910
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4219

181. IZONIA
akwaforta, sucha igła; 8,7 × 11,8 cm; 1910
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3584/2

182. ŚMIERĆ APOLLINA il. 44
akwaforta, sucha igła; 7,9 × 6 cm; ok. 1910
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3586

183. CHMURY W ERQUY
akwaforta, sucha igła; 9,5 × 11,5 cm; ok. 1913
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3811/1

184. GROBOWIEC
mezzotinta; 20,6 × 13,8 cm; ok. 1913
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4222

185. ERQUY — PRZESTRZEŃ
akwaforta; 10 × 16,5 cm; ok. 1913
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3812/2

186. SKLEPIENIE NOTRE DAME
akwaforta, sucha igła; 9,9 × 13,3 cm; ok. 1914
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4228

187. POCALUNEK GOTYCKI
sucha igła, rylec; 18 × 13 cm; 1917
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3729

188. ŚWIECZNIKI z cyklu „KATEDRY“
sucha igła, rylec; 25 × 25,5 cm; 1929
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4265

189. WSPOMNIENIE Z AMIENS
akwaforta, sucha igła; 5,9 × 7 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 3593/2

TADEUSZ BRZOZOWSKI (ur. 1918)

190. ŻIGOLO
olej, płótno; 197 × 67 cm; 1973
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 5819

191. DYRDY tab. V
olej, płótno; 236 × 139 cm; 1968
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2033

192. PROCEDER
olej, płótno; 127 × 92 cm; 1958
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/783

ADAM CHMIEŁOWSKI (1845—1916)

193. OGRÓD MIŁOŚCI
olej, płótno; 88 × 168 cm; 1876
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 46491

WŁODZIMIERZ DAWIDOWICZ (ur. 1940)

194. MUMIA
olej, płótno; 100 × 69 cm; 1973
własność prywatna

WOJCIECH GERSON (1831—1901)

195. BALLADYNA
olej, płótno; 189 × 114 cm
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie,
inw. S 37

JAN GOTARD (1898—1942)

196. BAJKA O KOPCIUSZKU il. 46
olej, płótno; 121 × 200 cm
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, inw. 168

WŁADYSŁAW HASIOR (ur. 1928)

197. SZTANDAR — ANIOŁ ZBUNTOWANY il. 48
płótno, atlas, futro, cekiny; 250 × 113 cm; 1966—1967
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 802

FELIKS JABŁCZYŃSKI (1865—1928)

198. MEFISTO il. 47
olej, płótno; 76,5 × 70 cm; 1916
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152294

MIECZYŚLAW JAKIMOWICZ (1881—1917)

199. POCAŁUNEK
technika mieszana; 11,6 × 16,5 cm; ok. 1910
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Rys. Pol. 159277

TEOFIL KWIATKOWSKI (1809—1891)

200. SYRENY
olej, płótno; 60 × 82 cm; 1845
Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich,
inw. DCz 1765

IGNACY LASOCKI (zm. 1875)

201. UGOLINO
olej, płótno; 85 × 70 cm; 1844
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 76650

JAN LEBENSTEIN (ur. 1930)

202. KOMPOZYCJA — MELANCHOLIA il. 43
litografia; 30 × 26,5 cm; 1966
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—762

203. KOMPOZYCJA
litografia; 36 × 24 cm; 1966
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—765

204. KOMPOZYCJA
litografia; 36,5 × 24 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—766

205. KOMPOZYCJA
litografia; 36,5 × 24 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—773

ANDRZEJ ŁUKASZEWSKI (ur. 1939)

206. ZIEMIA CHMUROM
olej, płótno; 80 × 115 cm; 1969
własność prywatna

207. BULBULEZAR il. 50
olej, płótno; 100 × 80 cm; 1970
własność prywatna

ZYGMUNT MAGNER (ur. 1937)

208. * * *
technika mieszana; 100 × 70 cm; 1973
własność prywatna

WIESŁAW MARKOWSKI (ur. 1938)

209. SKORUPA
olej, płótno; 130 × 160 cm; 1967
Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi

EDWARD OKUŃ (1872—1945)

210. BAJKA
olej, płótno; 54 × 36,5 cm; 1913
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/M/278

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI (1866—1895)

211. ROZMOWA
olej, płótno; 61 × 77 cm; 1894
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 111

ERNA ROSENSTEIN (ur. 1918)

212. ŚLADY
olej, płótno; 54,5 × 71,5 cm; 1962
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 232261

213. INTROSPEKCJA z cyklu „WYSPY WIECZORNE“ il. 51
tempera, papier; 57,2 × 48 cm; 1964
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 311745

JERZY STAJUDA (ur. 1936)

214. IDYLLA il. 52
olej, płótno; 64 × 103 cm; 1966
własność prywatna

215. MAELSTROM
olej, płótno; 65 × 155 cm; 1973
własność prywatna

LUDMIŁA STEHNOVA (ur. 1924)

216. ZRANIONA il. 53
gips; 80 × 60 cm; 1974
własność prywatna

BARBARA SZUBIŃSKA (ur. 1934)

217. DRAMAT il. 49
olej, płótno; 120 × 90 cm; 1968
własność prywatna

218. EROTYK W ZOQ
olej, płótno; 109 × 109 cm; 1973
własność prywatna

MARIAN SZULC (ur. 1922)

219. ŚWIAT OBOWIĄZUJĄCEGO MILCZENIA
olej, płótno; 175 × 96 cm; 1956
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 310069

JERZY TCHÓRZEWSKI (ur. 1928)

220. CZAROWNICA
olej, płótno; 100 × 70 cm; 1954
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/503

HENRYK WANIEK (ur. 1942)

221. UCIECZKA OZYRYSA
olej, płótno naklejone na sklejkę; 61 × 92,5 cm; 1973
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 5840

WOJCIECH WEISS (1875—1950)

222. DEMON (W KAWIARNI)
olej, płótno; 65 × 95 cm; 1904
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 308392

NORBERT WITEK (ur. 1940)

223. WYRZUTNIA
olej, płótno; 100 × 90 cm; 1972
własność prywatna

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885—1939)

224. KOMPOZYCJA
tempera, płótno; 55,5 × 88,5 cm; 1921
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 309103

225. KUSZENIE ŚW. ANTONIEGO II il. 45
olej, tempera, płótno; 72,5 × 150 cm; 1921—1922
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 309098

WITOLD WOJTKIEWICZ (1879—1911)

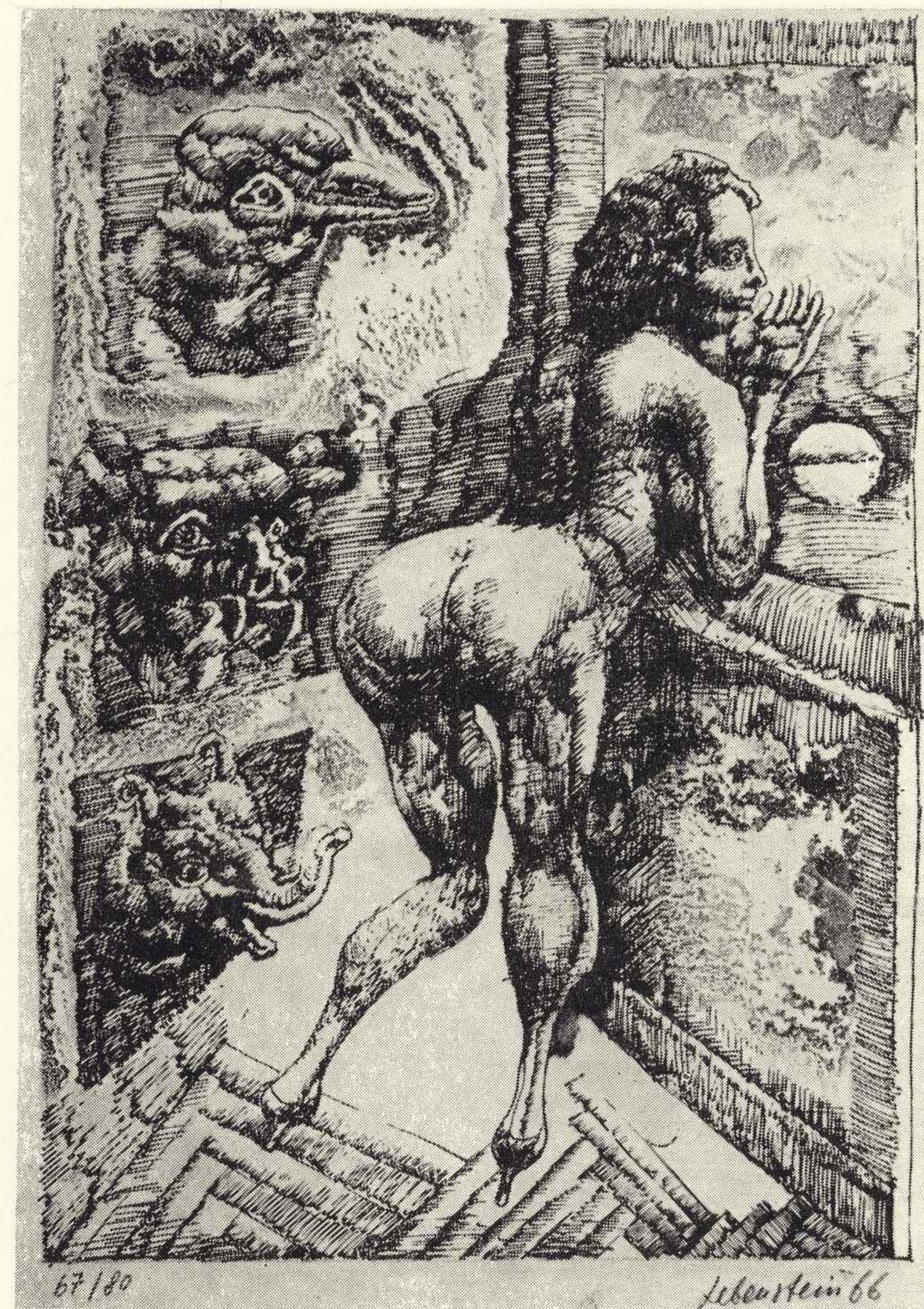
226. POPIELEC
tempera, płótno; 80 × 90 cm; 1908
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 72355

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

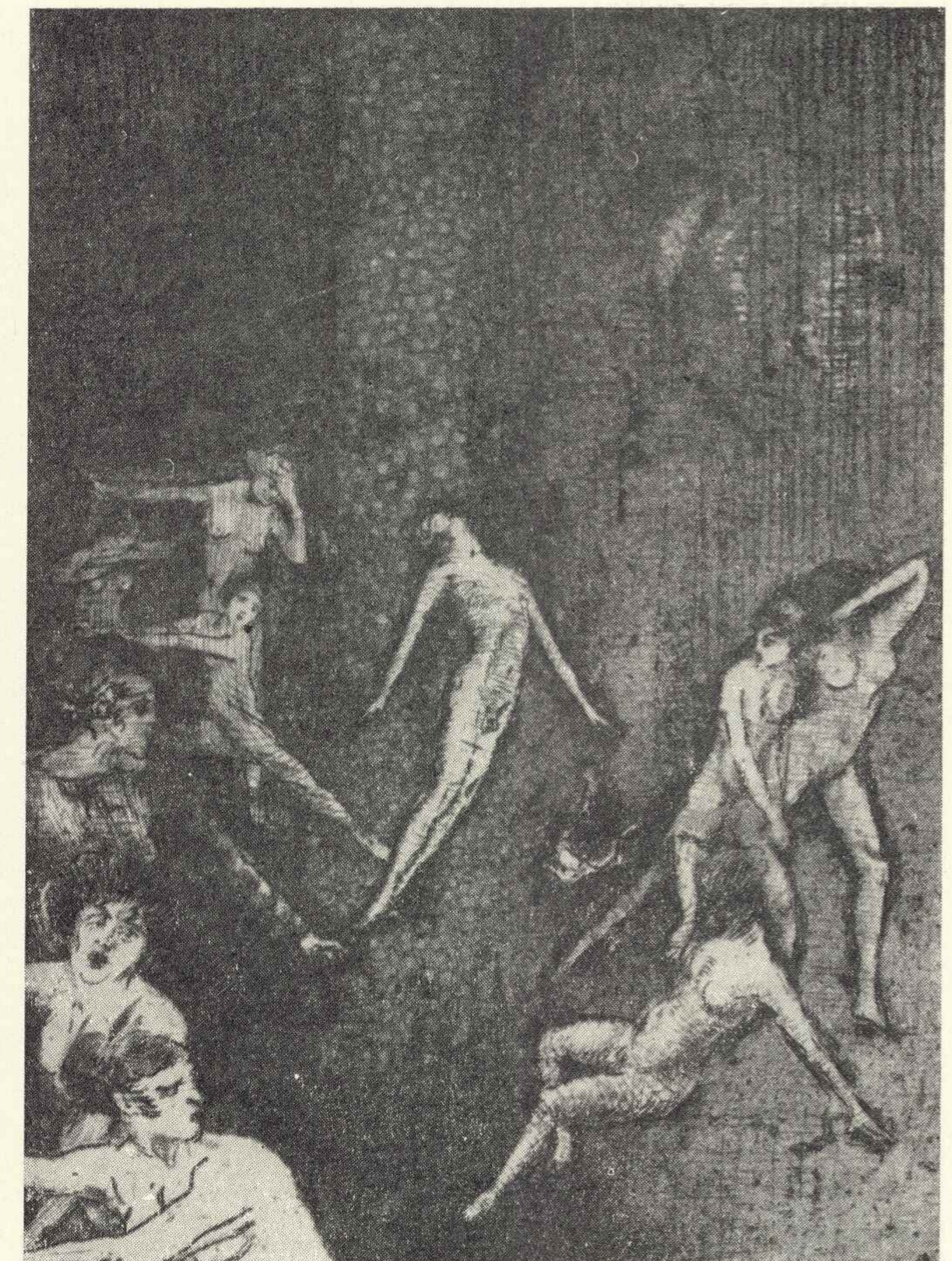
227. SKARBY SEZAMU il. 42
pastel, papier; 202 × 240 cm; ok. 1897
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1416



42. S. Wyspiański — Skarby Sezamu; kat. nr 227



43. J. Lebenstein — Kompozycja — Melancholia; kat. nr 202

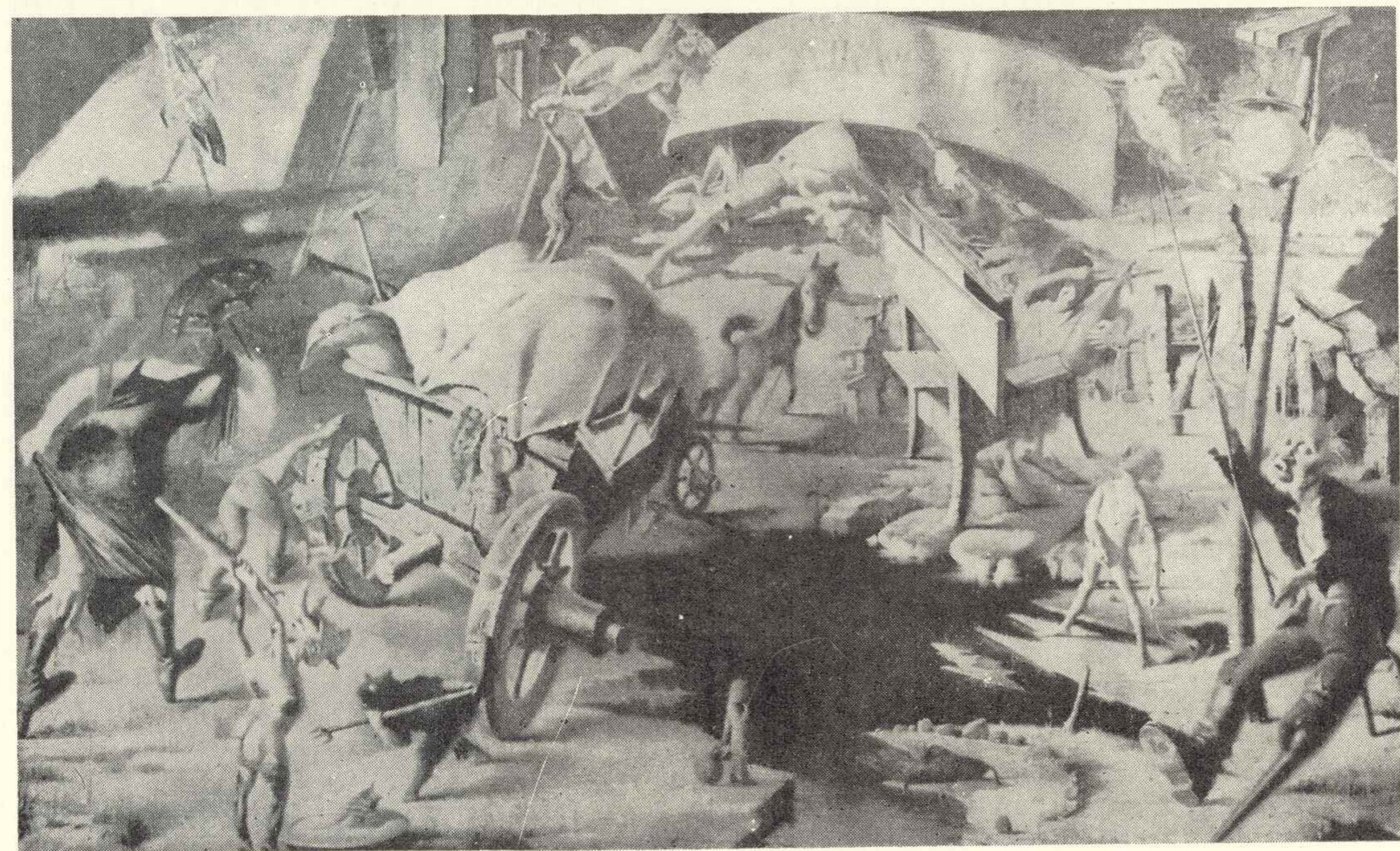


44. K. Brandel — Smierć Apollina; kat. nr 182

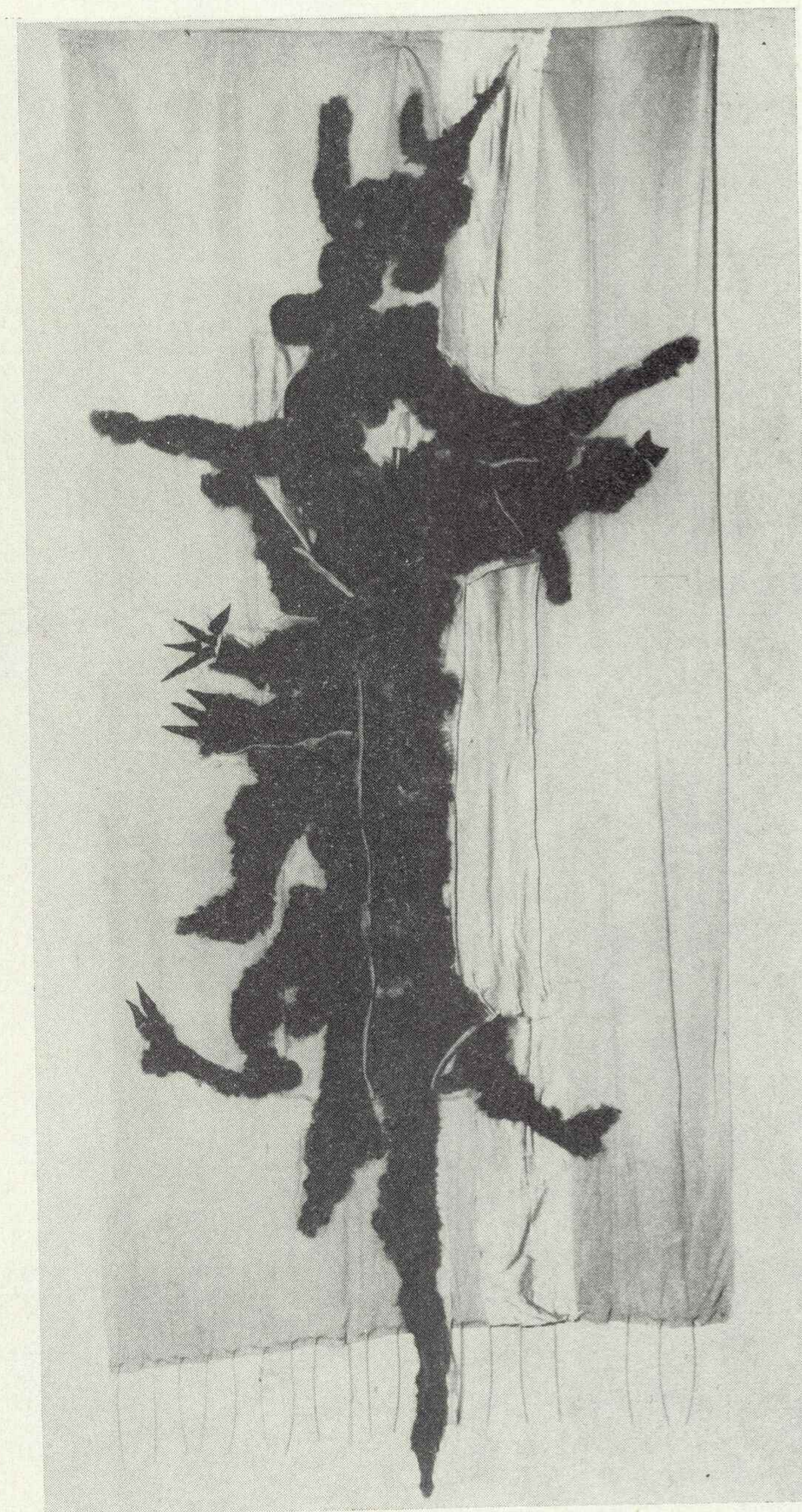


45. S. I. Witkiewicz — Kuszenie św. Antoniego II; kat. nr 225

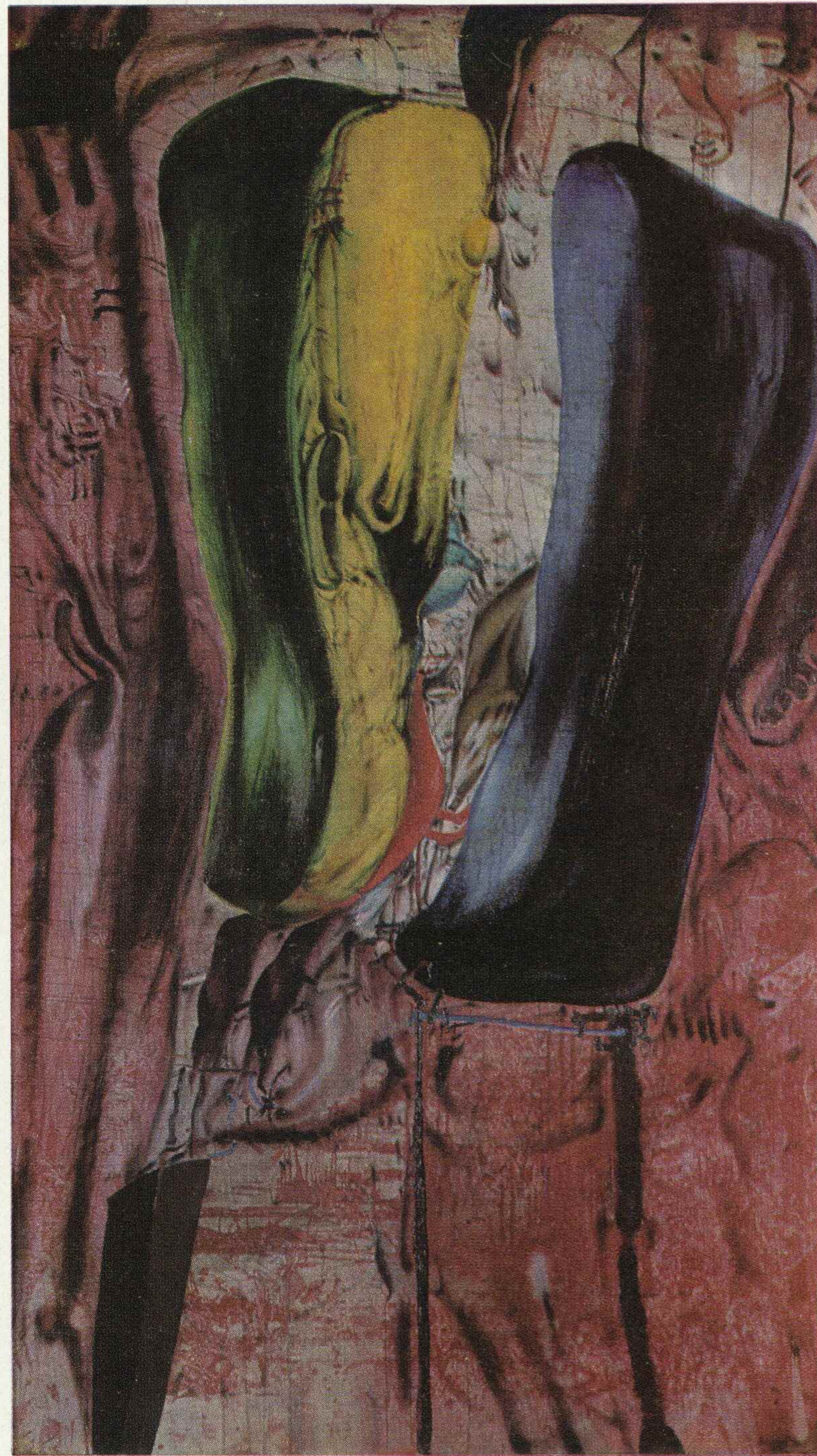
46. J. Gotard — Bajka o Kopciuszku; ka. nr 196



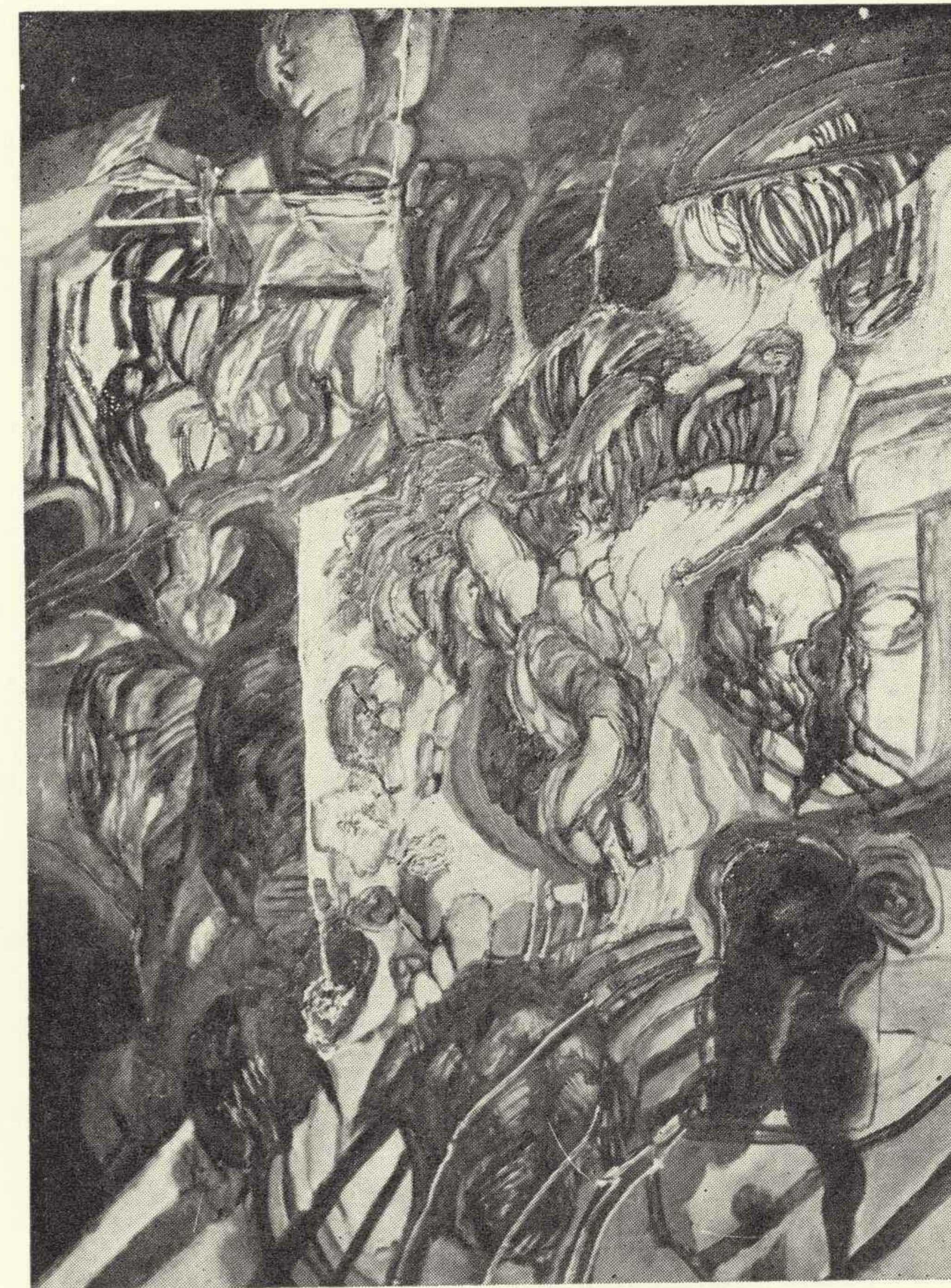
47. F. Jabczyński — Mefisto; kat. nr 198



48. W. Hasiór — Sztandar — Anioł zbuntowany; kat. nr 197



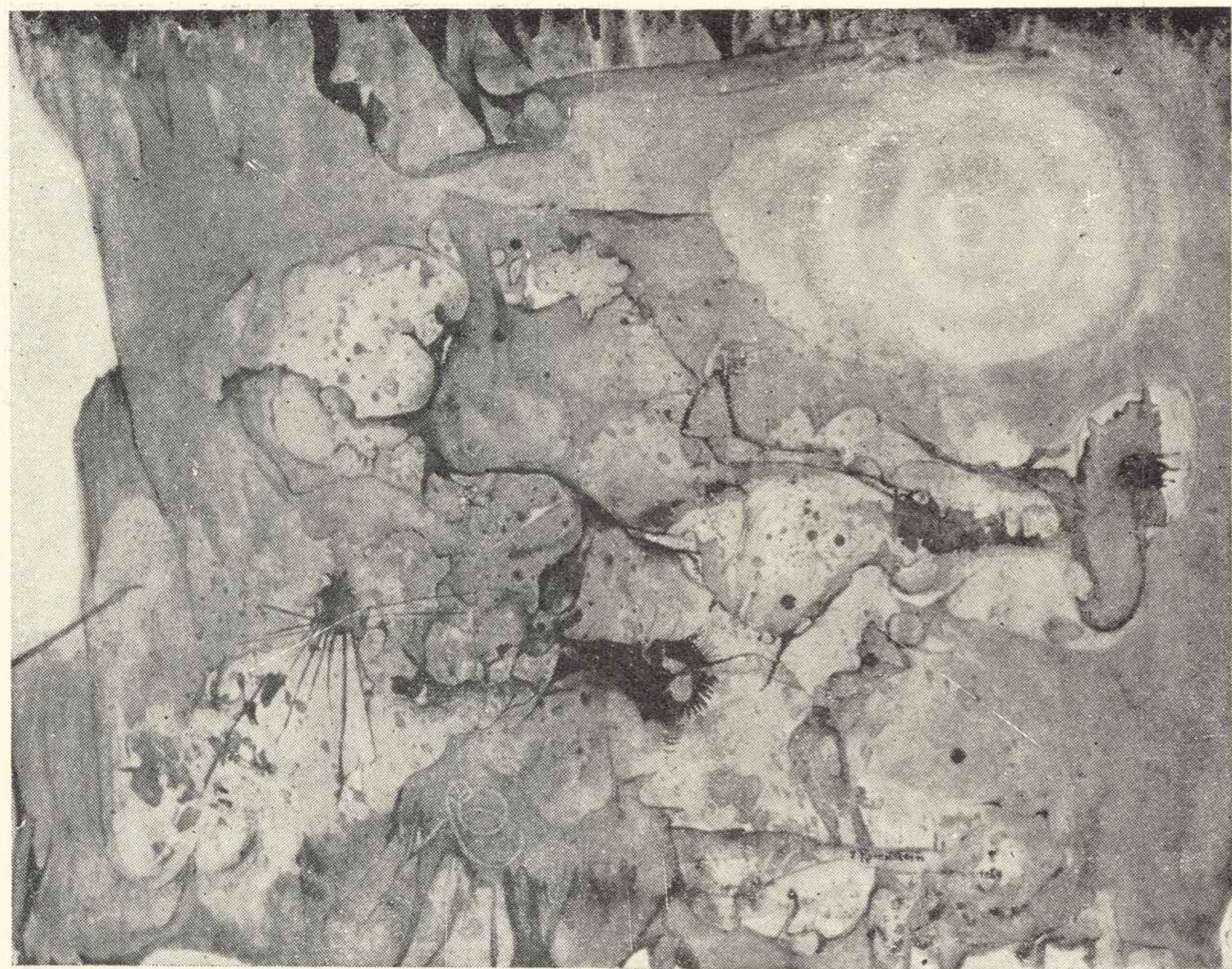
V. T. Brzozowski
Dyrdy;
kat. nr 191



49. B. Szubińska — Dramat; kat. nr 217

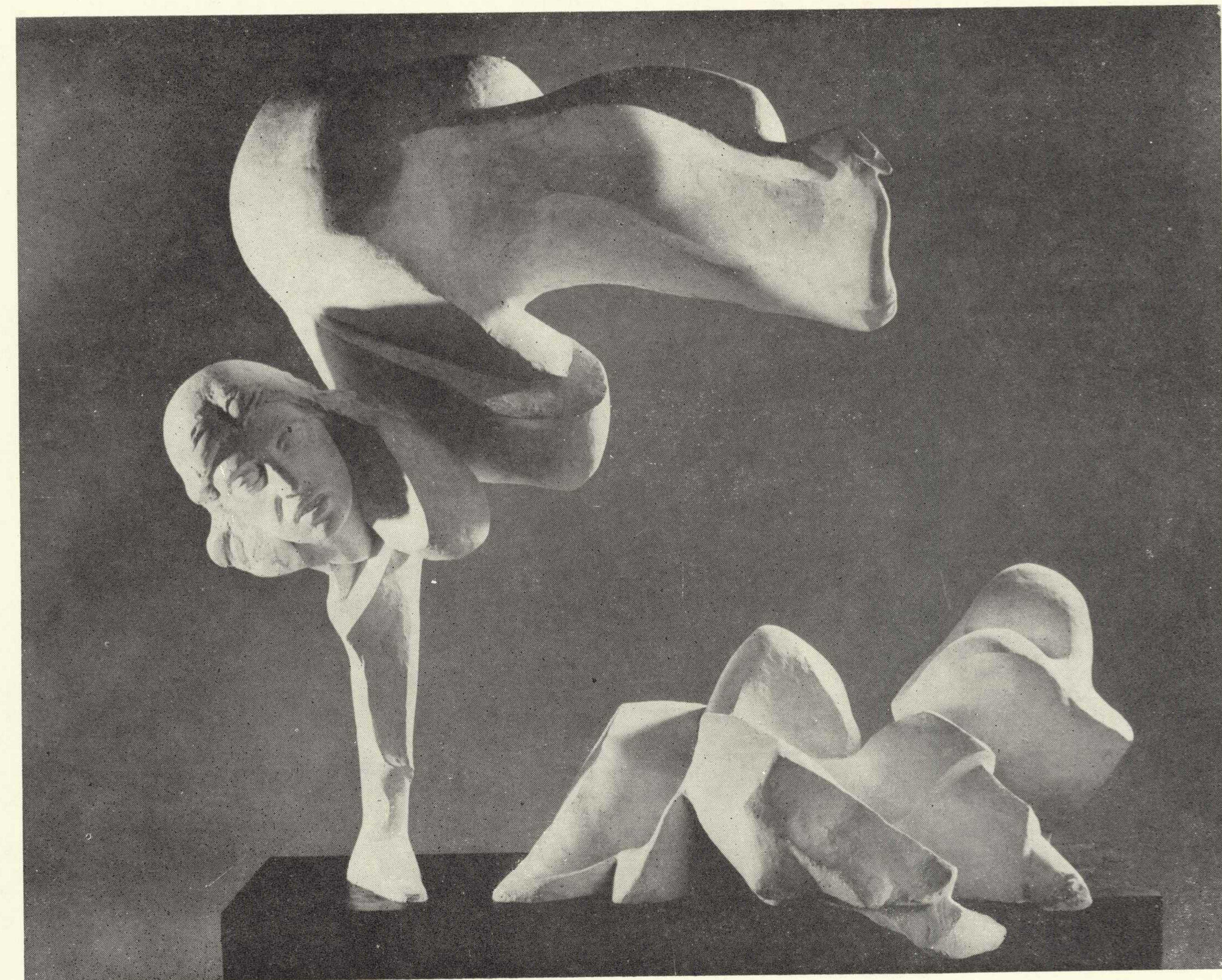


50. A. Łukaszewski — Bulbulezar; kat. nr 207



51. E. Rosenstein — Introspekcja (z cyklu „Wyspy wieczorne”); kat. nr 213

52. J. Stajuda — Idylla; kat. nr 214



53. L. Stehnova — Zraniona; kat. nr 216

V. EROS I THANATOS

V. EROS I THANATOS

To, co najbardziej intymne, zarazem tajemnicze i rzeczywiste: Miłość i Śmierć... tematy towarzyszące sztuce od jej początków, a przez romantyków przeniesione w sferę marzeń. Ścierając się z rzeczywistością przybierają one różne, metaforyczne, nostalgiczne, czasem ironiczne postaci, nieraz porównywane ze sobą, zwłaszcza przez epigonów romantyzmu — «dwie me miłości i dwie śmierci moje» Lechonia.

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (ur. 1929)

228. OBRAZ XII
olej, tektura; 122,5 × 60,5 cm; 1969
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2193

JÓZEF DESKUR (1861—1915)

229. DAMA PIĘKNOŚCI WALCZY ZE ZŁYM GENIUSZEM
ilustracja do bajki wschodniej il. 62
tusz, papier; 64 × 95 cm; 1896
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. S/1054

230. DZIEWCZYNA I SATYR
pastel, papier; 95 × 66 cm; ok. 1900
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. S/1050

JÓZEF GABOWICZ (1862—1939)

231. ŻYWA STRUNA
gips; wys. 70 cm
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, inw. 1089

FRANCISZEK FLAUM (1866—1917)

232. OBŁOK il. 60
marmur; wys. 47 cm; ok. 1904
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 170

233. NA SKALE
brąz; wys. 74 cm; 1904
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 168

MAURYCY GOTTLIEB (1856—1879)

234. SALOME Z GŁOWĄ ŚW. JANA il. 59
olej, deska; 27 × 18 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 20503

235. TANIEC SALOME
olej, płótno; 52 × 71 cm; ok. 1879
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1625

ARTUR GROTTGER (1837—1867)

236. SEN
olej, płótno; 57,5 × 81,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. ND 2662

237. EROS I PSYCHE (ROZMOWA POSĄGÓW) il. 54
olej, tektura; 23 × 47,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 308436

KONSTANTY LASZCZKA (1865—1956)

238. ZROZPACZONA
marmur; wys. 24,5 cm; ok. 1922
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 310679

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

239. THANATOS il. 55
olej, płótno; 45 × 57,5 cm; 1898—1899
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 35590

240. THANATOS I
olej, płótno; 124,5 × 74 cm; 1898
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1725

JAN MATEJKO (1838—1893)

241. HASAN TOPI NIEWIERNĄ ŻONĘ il. 56
olej, deska; 88 × 134 cm; 1880
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—22

JERZY NOWOSIELSKI (ur. 1923)

242. AKT
olej, płótno; 120 × 180 cm; 1975
własność prywatna

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

243. SPADAJĄCA GWIAZDA il. 61
olej, płótno; 168 × 152 cm; 1884
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 184426

BRUNO SCHULZ (1892—1942)

244. KOBIETY SADYSTKI
ołówek, papier; 27 × 39 cm; 1919
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, inw. 461

245. UNDULA — WIECZYSTY IDEAL il. 63
cliché-verre; 10,3 × 15,3 cm; 1920
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. Pol. 18213/5

246. KOBIETA Z BICZEM
cliché-verre; 22,5 × 17 cm; 1921
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4118

247. EUNUCHY I OGIERY
cliché-verre; 15,7 × 23,5 cm; ok. 1922
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. Pol. 18212/11

KAZIMIERZ STABROWSKI (1869—1929)

248. KOMPOZYCJA FANTASTYCZNA
olej, tektura; 80 × 104 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 211029

MARIAN WAWRZENIECKI (1863—1943)

249. WRAŻENIE
olej, płótno; 52,5 × 41,2 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 73477

250. ŚMIERĆ KAŻDEGO UŁAGODZI il. 57
olej, płótno; 36 × 52 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152174

251. STARA PRAWDA
olej, płótno; 58 × 48,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231556

252. POD PRĘGIERZEM
z cyklu „MROKI ŚREDNIOWIECZA“
gwasz, papier; 49 × 33,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/Rys/129

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927—1957)

253. ZAKOCHANI
olej, płótno; 170 × 100 cm; 1957
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/KW/573/74

FRANCISZEK ŻMURKO (1859—1910)

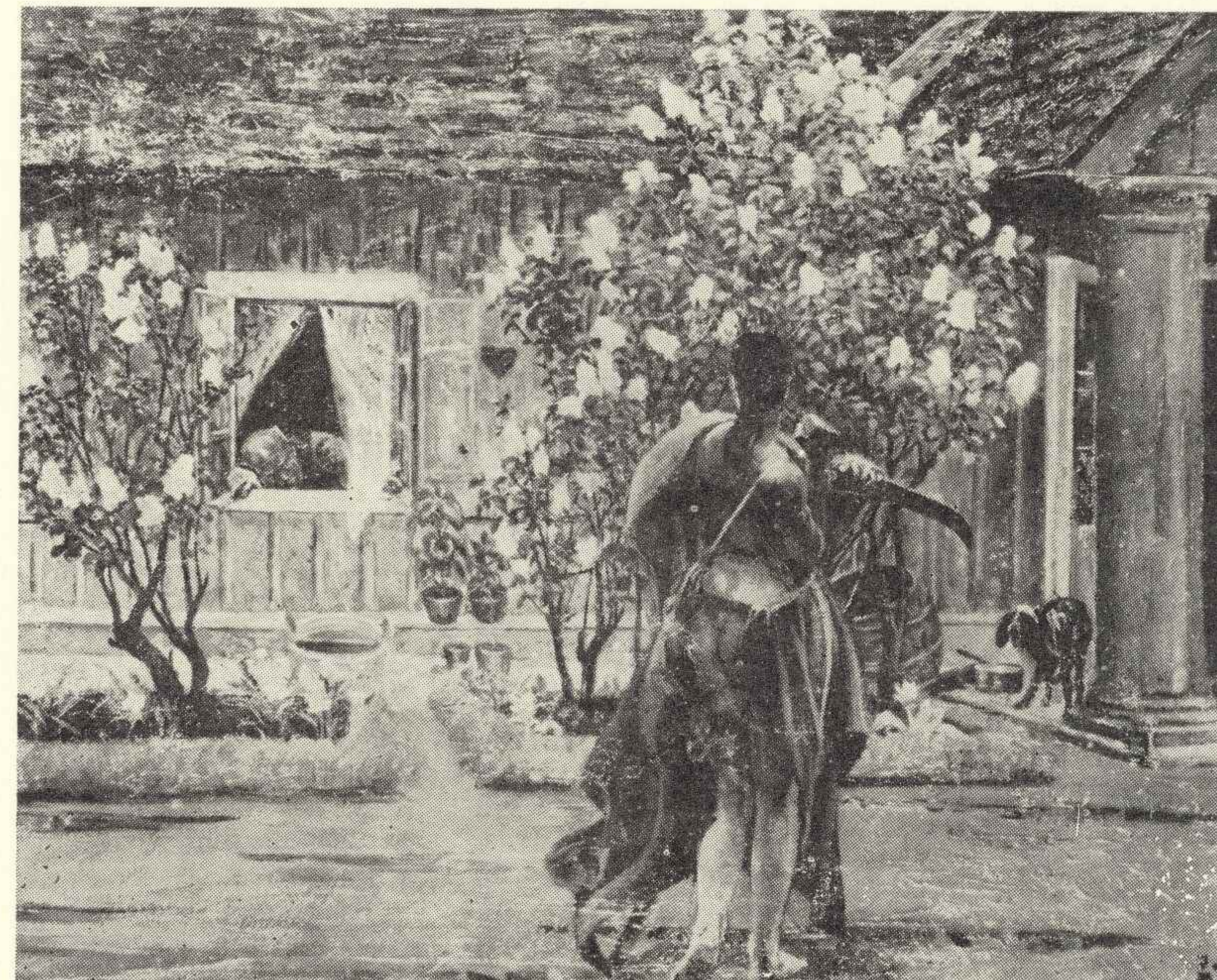
254. ODALISKA (Z ROZKAZU PADYSZACHA)
olej, płótno; 135 × 245 cm; 1888
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231006

255. ZUZANNA I STARCZY il. 58
olej, płótno; 92 × 100 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 136109



54. A. Grottger — Eros i Psyche (Rozmowa posągów); kat. 237

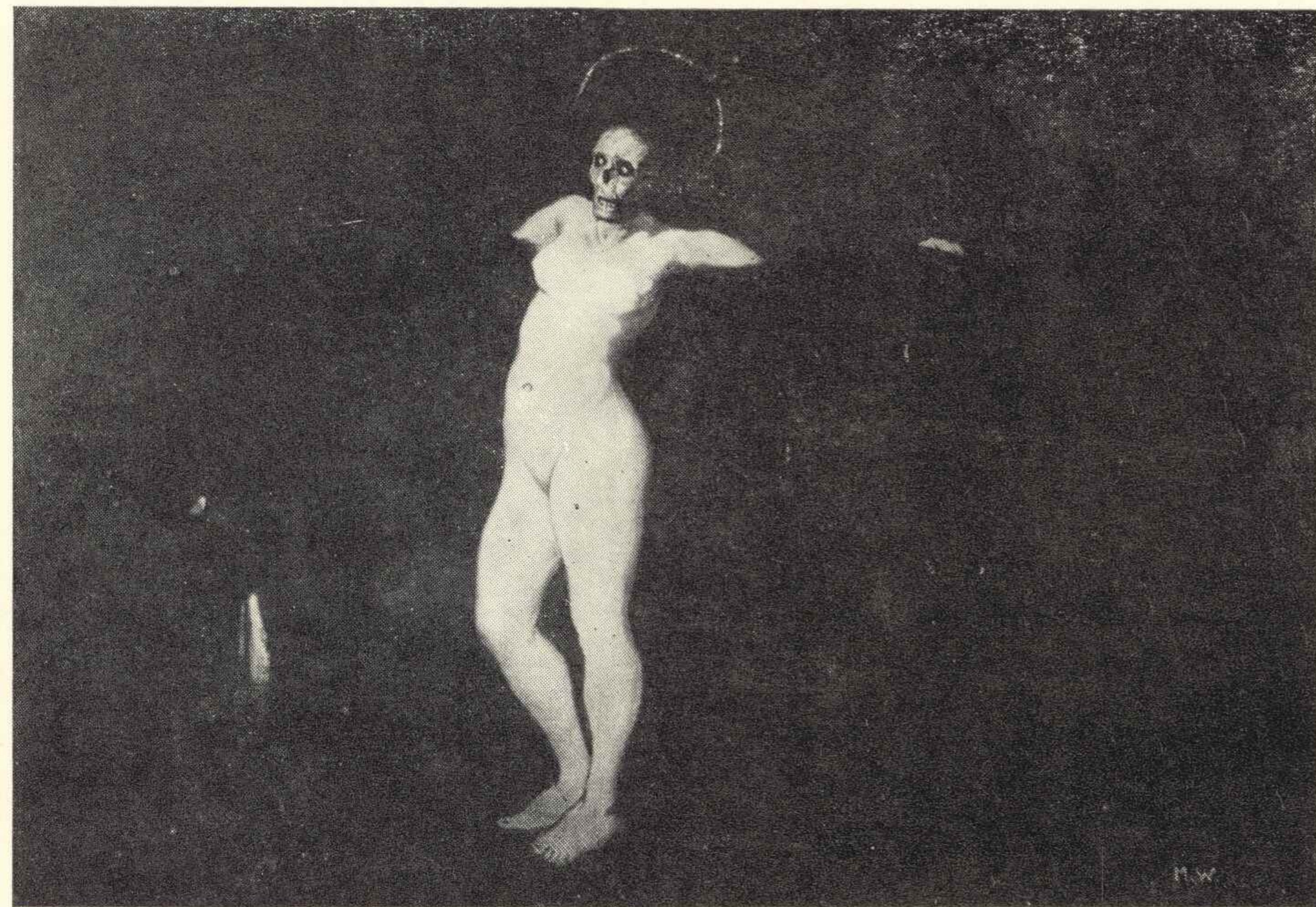
55. J. Malczewski — Thanatos; kat. nr 239





56. J. Matejko — Hasan topi niewierną żonę; kat. nr 241

57. M. Wawrzeński — Śmierć każdego ułgodzi; kat. nr 250



58. F. Żmurko — Zuzanna i starcy; kat. nr 255



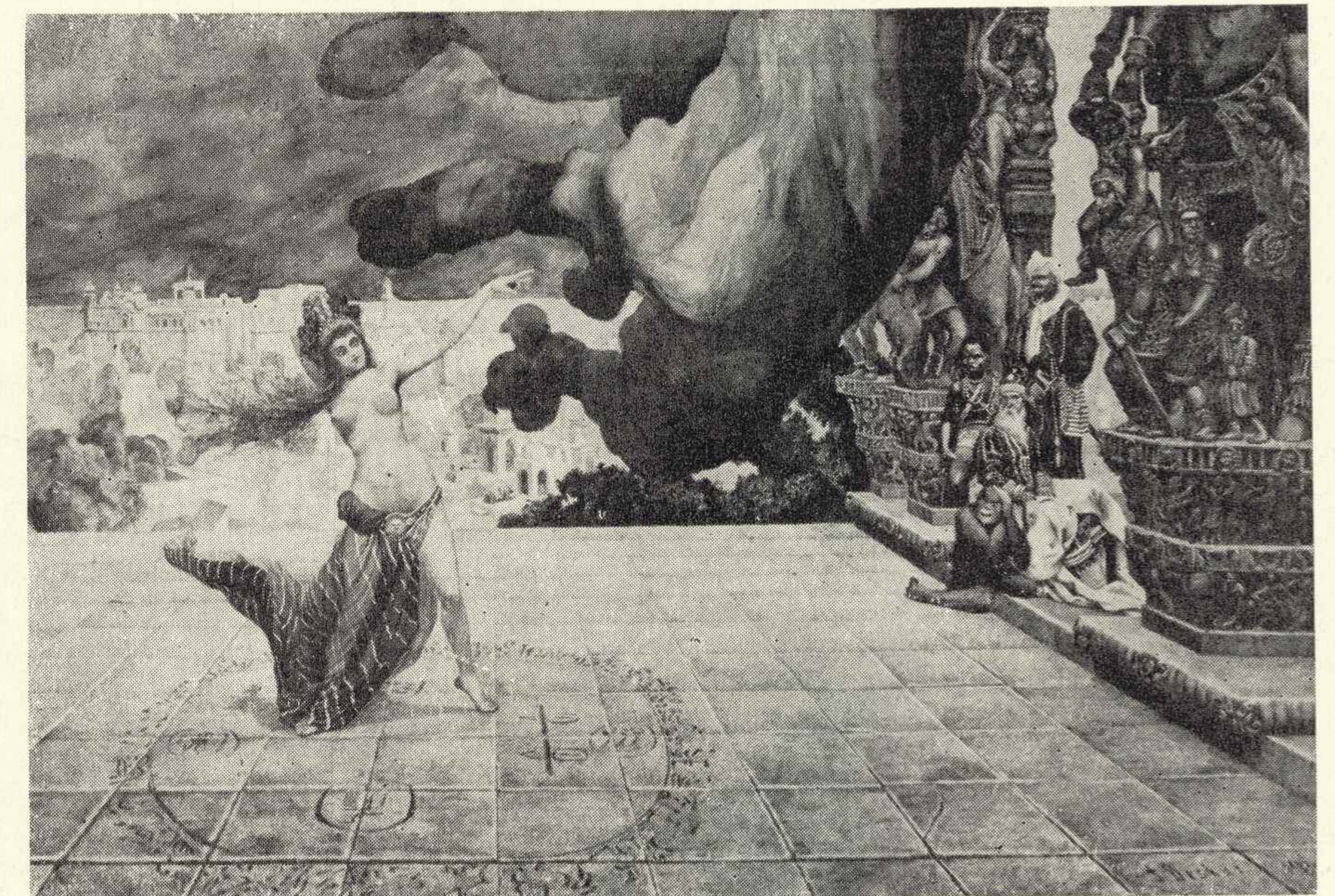
59. M. Gottlieb — Salome z głową św. Jana; kat. nr 234



60. F. Flaum — Obłok; kat. nr 232



61. W. Pruszkowski — Spadająca gwiazda; kat.: nr 243



62. J. Deskur — Dama piękności walczy ze złym geniuszem; kat. nr 229

63. B. Schulz — Undula — wieczysty ideał; kat. nr 245



VI. ESCHATOLOGIA

VI. ESCHATOLOGIA

Poglądy i wyobrażenia dotyczące tego, co po śmierci, a raczej refleksja nad wędrówką przez życie i jej celem lub bezcelem — to jeden z tematów szczególnie bliskich romantykom, a zwłaszcza ich kontynuatorom. «I czemuś mnie z takiego utworzył marliwa, że mnie w tę obcą ciemność byle noc porywa?» — te słowa Leśmiana (wiersz *Pogrzeb*), przypomniane przez Wiktora Gajdę, powtarza zapewne niejeden dzisiejszy artysta.

JANKIEL ADLER (1895—1949)

256. OSTATNIA GODZINA RABIEGO
olej, tektura; 100 × 70 cm; ok. 1920
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/113

ELŻBIETA AREND-SOBOCKA (ur. 1936)

257. PODRÓŻ I il. 76
olej, płótno; 130 × 100 cm; 1973
własność prywatna

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (ur. 1929)

258. OBRAZ XI il. 72
olej, płyta pilśniowa; 75,5 × 87 cm; 1969
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 314621

HENRYK BŁACHNIO (ur. 1922)

259. POCZĄTEK, ŚRODEK, KONIEC tryptyk
olej, płótno; 66 × 660 cm; 1972
własność prywatna

WALDEMAR CWENARSKI (1926—1953)

260. GŁOWA il. 70
olej, papier; 25 × 19,5 cm; 1952
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—316

261. GŁOWA
olej, papier; 30 × 22 cm; 1952
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—320

262. ETIUDA
olej, papier; 84 × 66 cm; 1952
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XIX—368

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI (1850—1911)

263. CMENTARZ W WENECJI il. 65
olej, płótno; 35 × 66,5 cm; 1876
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 232966

264. WNEȚRZE ZAKRYSTII (SILENTIUM)
olej, płótno; 63 × 53 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 183787

LUDWIK DELAVEAUX (1868—1894)

265. ZACHÓD SŁOŃCA NAD MORZEM il. 66
olej, płótno; 62 × 70 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—817

XAWERY DUNIKOWSKI (1875—1964)

266. TCHNIENIE il. 68
blacha miedziana; wys. 127 cm; 1903
Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni
w Warszawie, inw. MKr 48

JACEK GAJ (ur. 1938)

267. SPADEK
mezzotinta, miękki werniks; 17,5 × 24,5 cm; 1964
własność prywatna

268. TANIEC il. 77
miedzioryt; 13 × 14 cm; 1965
własność prywatna

269. KARUZELA
mezzotinta; 19,5 × 24,5 cm; 1966
własność prywatna

270. DRABINY
miedzioryt; 14,5 × 18 cm; 1967
własność prywatna

WIKTOR GAJDA (ur. 1938)

271. NIE KRZYCZ
brąz; wys. 28 cm; 1968
własność prywatna

272. MAŁA NOSTALGIA
brąz; wys. 29 cm; 1970
własność prywatna

273. SIEDEMSET DZIEWIĘCDZIESIĄTE PIERWSZE
WESTCHNIENIE
brąz; wys. 14,4 cm; 1973
własność prywatna

**HENRYK ENOCH GLICENSTEIN
(1870—1942)**

274. MESJASZ il. 69
brąz; wys. 68 cm
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, inw. 1012

GUSTAW GWOZDECKI (1880—1935)

275. GŁOWA CHŁOPCA il. 73
olej, płótno; 100 × 98 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 82017

WŁADYSŁAW HASIOR (ur. 1928)

276. SEBASTIAN
cement zbrojony; wys. 180 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 621

277. UPADEK IKARA

technika mieszana; 90 × 116 cm; 1962
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XVII—188

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849—1921)

278. MOGIŁA SAMOBÓJCZY
olej, płótno; 138 × 80 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 72223

BOGDAN KRAŚNIEWSKI (ur. 1938)

279. * * *
olej, płótno; 100 × 80 cm
własność prywatna

**BRONISŁAW WOJCIECH LINKE
(1906—1962)**

280. MORZE KRWI z cyklu „WOJNA“ il. 71
olej, tektura; 72 × 105 cm; 1952
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231523

JACEK MALCZEWSKI (1854—1929)

281. WIOSNA — KRAJOBRAZ Z TOBIASZEM il. 64
olej, płótno; 76 × 97 cm; 1904
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 1667

282. POWRÓT z cyklu „MOJE ŻYCIE“
olej, płótno; 100 × 200 cm; 1914
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2055

ADAM MYJAK (ur. 1943)

283. GŁOWA
gips patynowany; wys. 60 cm; 1974
własność prywatna

**NORBERTT (NORBERT SKUPNIEWICZ)
(ur. 1937)**

284. AMNEZJA
olej, płótno; 145 × 134 cm; 1973
własność prywatna

ADOLF RYSZKA (ur. 1936)

285. KROK
gips; wys. 300 cm
własność prywatna

JACEK SEMPOLIŃSKI (ur. 1927)

286. TWARZ II
olej, płótno; 100 × 80 cm; 1974
własność prywatna

287. TWARZ III tab. VIII
olej, płótno; 100 × 73 cm; 1974
własność prywatna

LESZEK SOBOCKI (ur. 1934)

288. TRAMONTO
environnement; 300 × 200 cm; 1972
własność prywatna

289. ZIEMI ODERWANY II, część dyptyku il. 75
akryl, pilśni; 150 × 140 cm; 1974
własność prywatna

JONASZ STERN (ur. 1904)

290. DÓŁ
technika mieszana; 80 × 120 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 310574

291. MILCZENIE RODZAJÓW
technika mieszana; 36 × 121 cm; ok. 1970
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XVII—463

292. KOMPOZYCJA FORM ZABITYCH il. 78
technika mieszana; 120 × 79 cm; 1971
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 315086

ALINA SZAPOCZNIKOW (1926—1973)

293. EKSHUMOWANY il. 67
żeliwo; wys. 64 cm; 1954—1955
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. XXII—40

KAROL TICHY (1871—1940)

294. ELEGIA
olej, płótno; 76 × 71 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 128687

OLGIERD TRUSZYŃSKI (ur. 1931)

295. PUSTA
aluminium; wys. 100 cm; 1967
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 233062

WŁADYSŁAW WANKIE (1860—1925)

296. CHRYSZTUS NA KRZYŻU
olej, płótno; 67 × 100 cm; ok. 1901
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 77521

WITOLD WOJTKIEWICZ (1879—1911)

297. KOROWÓD DZIECIĘCY
olej, płótno; 92 × 50 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 210280

298. KRUCJATA DZIECI tab. VI
olej, płótno; 90,5 × 90,5 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 180781

299. WARIACI NA ŚNIEGU
akwarela, papier; 31 × 47 cm; 1906
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. D-149

TADEUSZ WOJCIECHOWSKI (ur. 1902)

300. KOMPOZYCJA Z ŻAGŁOWCEM il. 74
olej, płótno; 100 × 80,5 cm; 1933
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, inw. VIII—1778

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927—1957)

301. SZOFER NIEBIESKI tab. VII
olej, płótno; 89 × 120 cm; 1949
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 191735

302. CZASZKA ZIELONA
tusze, akwarela, gwasz, papier; 42 × 29,8 cm; 1956
własność prywatna

303. CZASZKA NA CIEMNYM TLE
gwasz, papier; 29,5 × 41,7 cm; 1957
własność prywatna

304. UMARŁY
gwasz, papier; 29,7 × 42 cm; 1957
własność prywatna

BARBARA ZBROŻYNA (ur. 1923)

305. SARKOFAG — PAMIĘCI PAWŁA JASIENICY il. 79
kamionka; wys. 240 cm, dł. 155 cm; 1975
własność prywatna

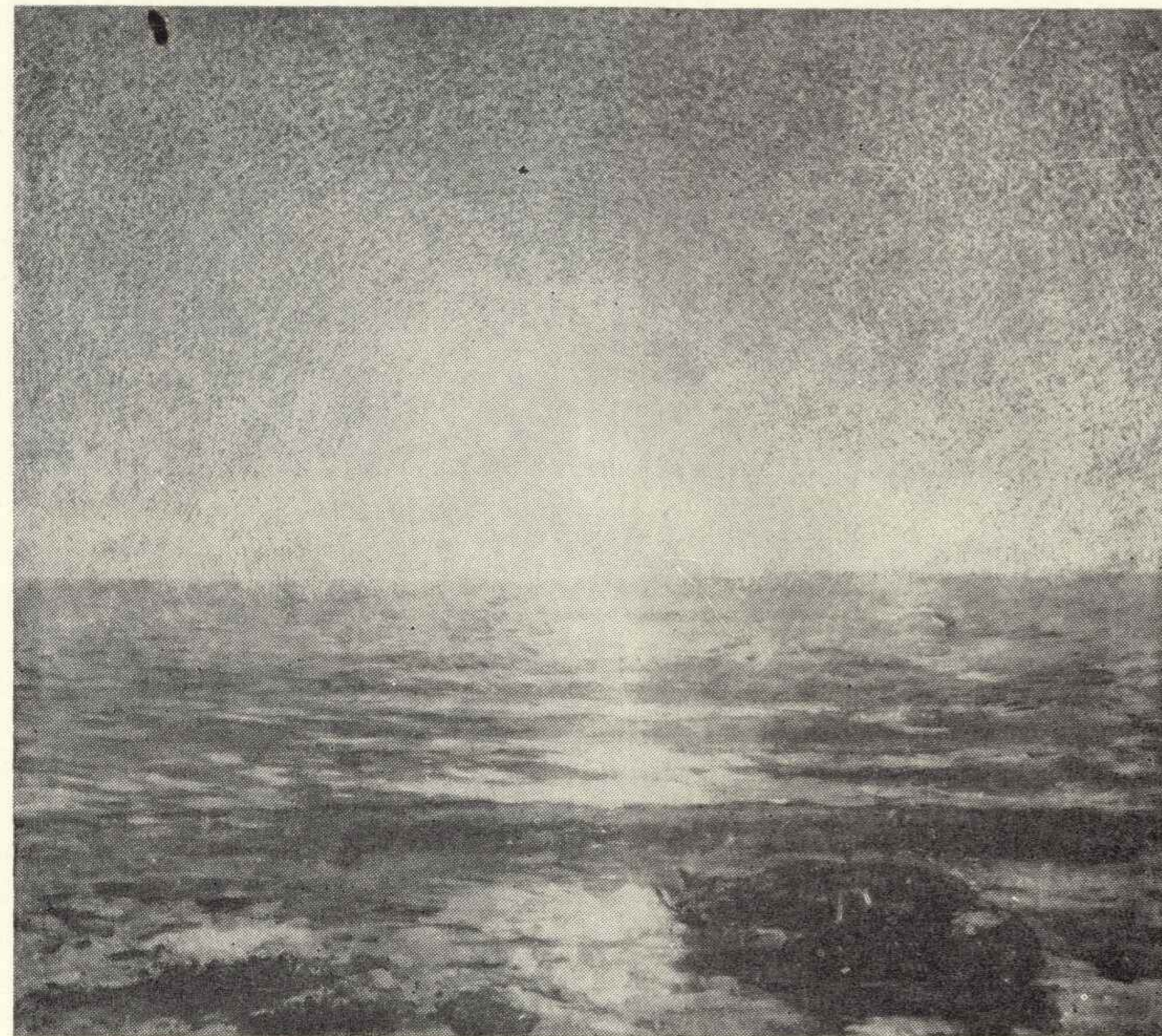


64. J. Malczewski — Wiosna — Krajobraz z Tobiaszem; kat. nr 281



65. W. Czachórski — Cmentarz w Wenecji; kat. nr 263

66. L. Delaveaux — Zachód słońca nad morzem; kat. nr 265



VI. W. Wojtkiewicz →
Krucjata dzieci;
kat. nr 298





67. A. Szapocznikow — Ekshumowany; kat. nr 293



68. X. Dunikowski — Tchnienie; kat. nr 266

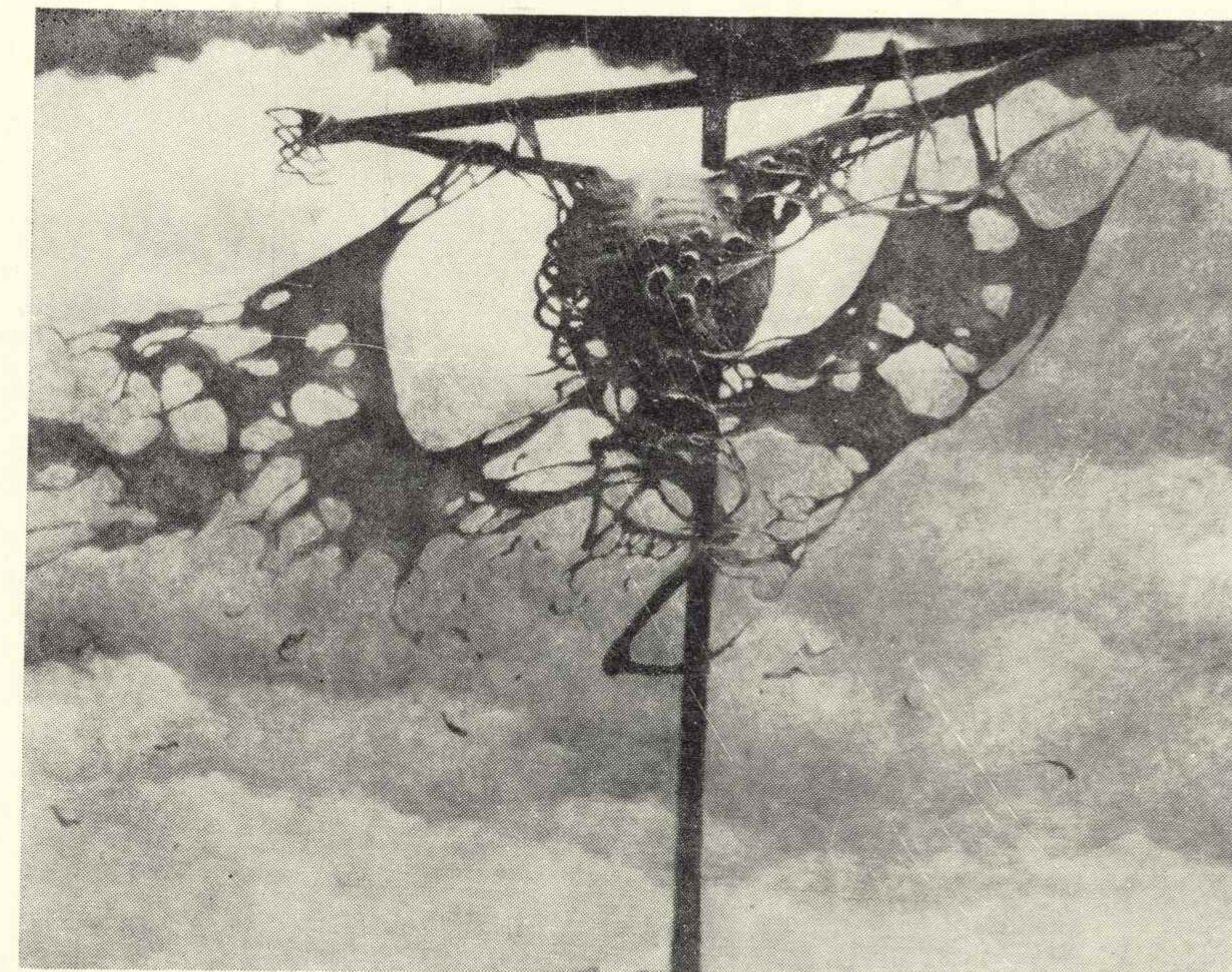
69. H. Glicenstein — Mesjasz; kat. nr 274



70. W. Cwenarski — Głowa; kat. nr 260



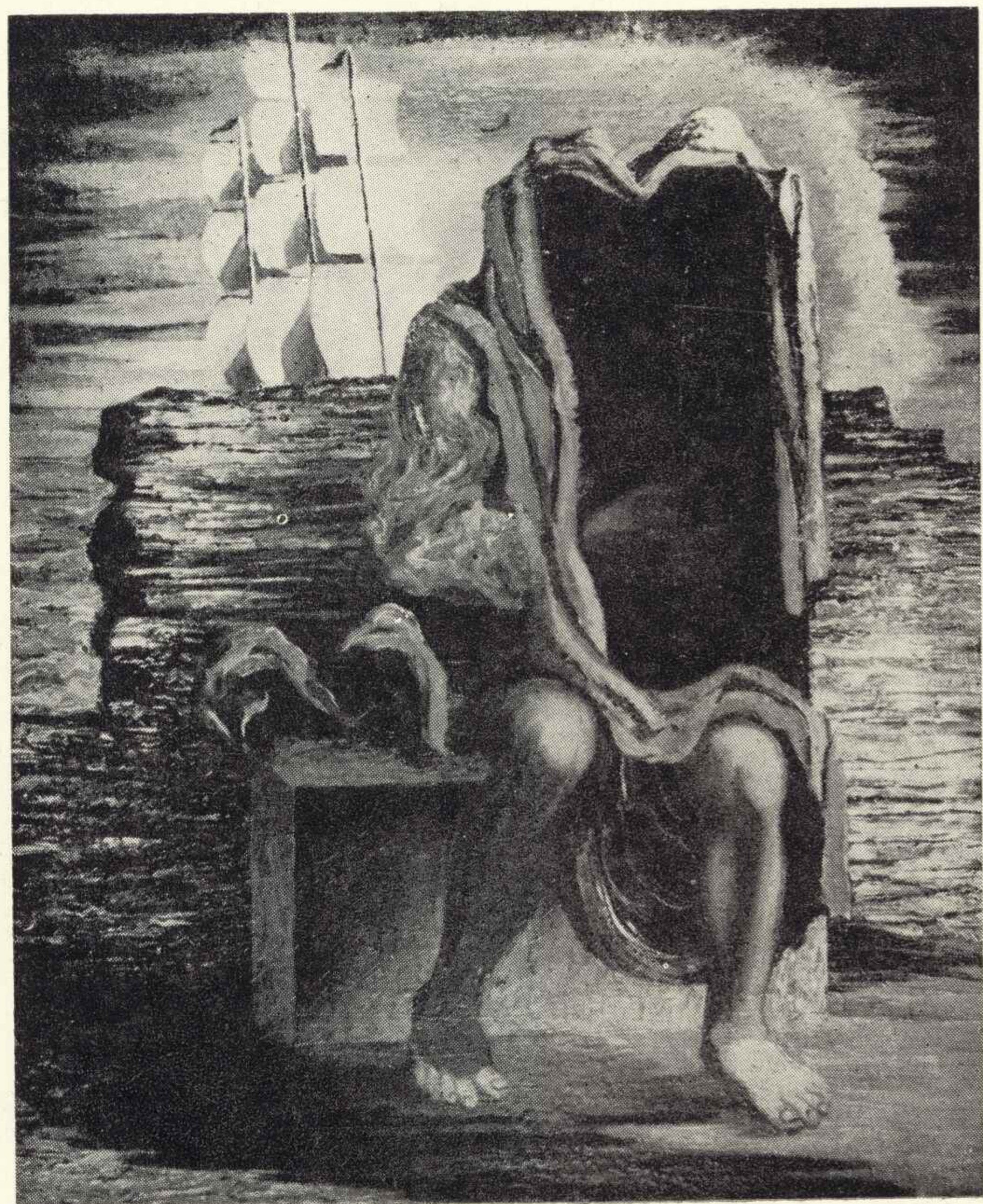
71. B. W. Linke — Morze krwi (z cyklu „Wojna”); kat. nr 280



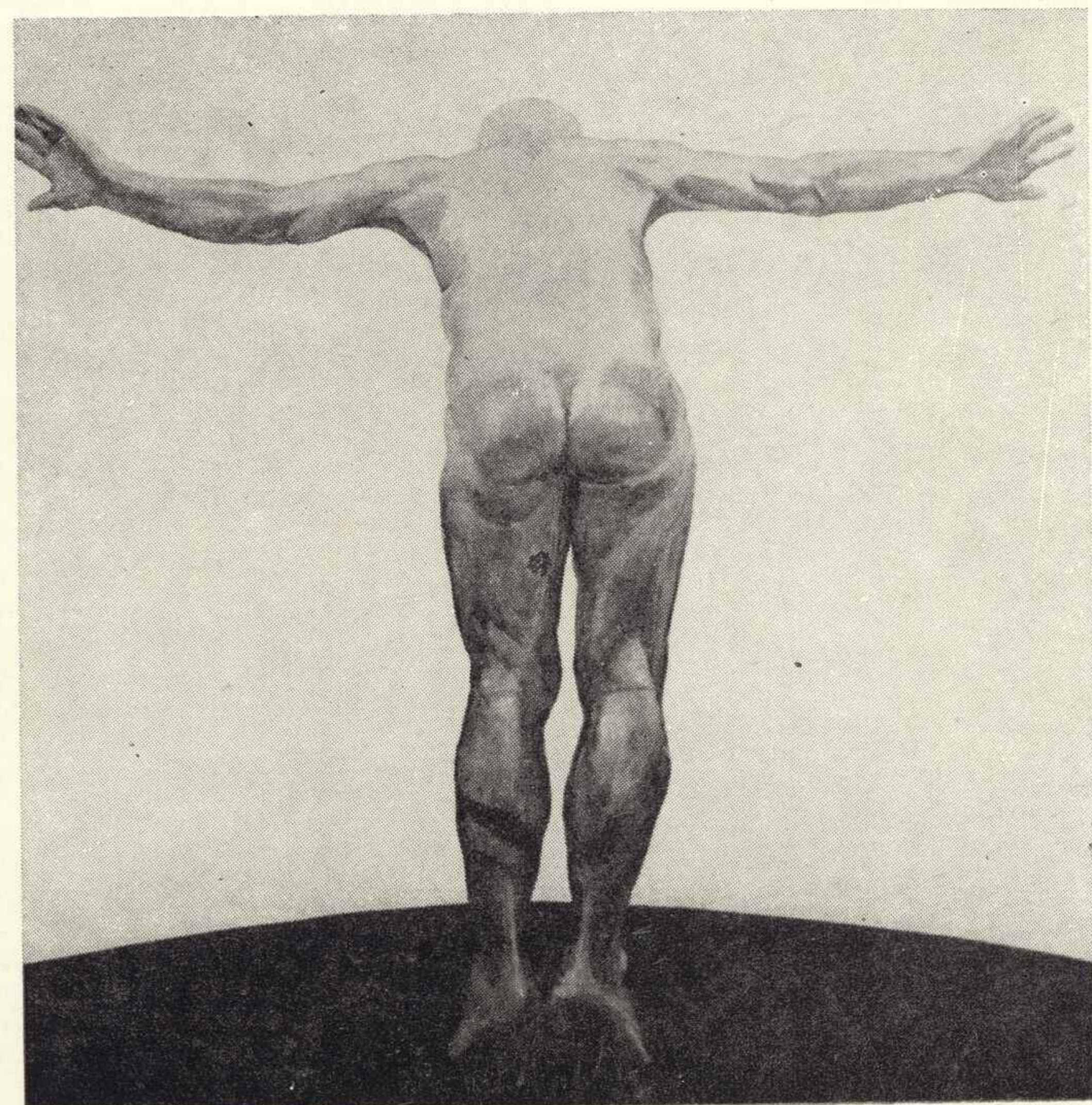
72. Z. Beksiński — Obraz XI; kat. nr 258

73. G. Gwozdecki — Głowa chłopca; kat. nr 275

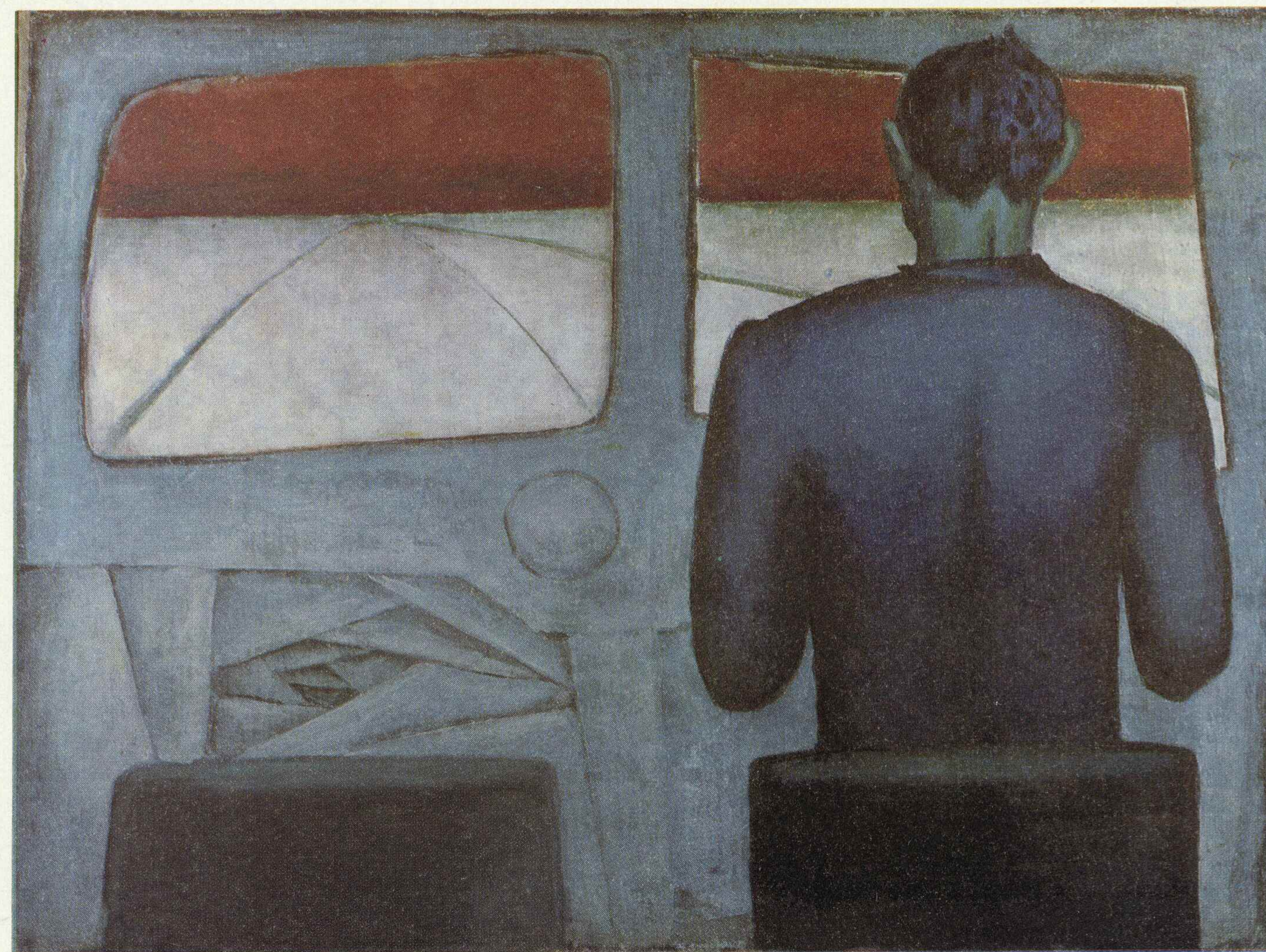




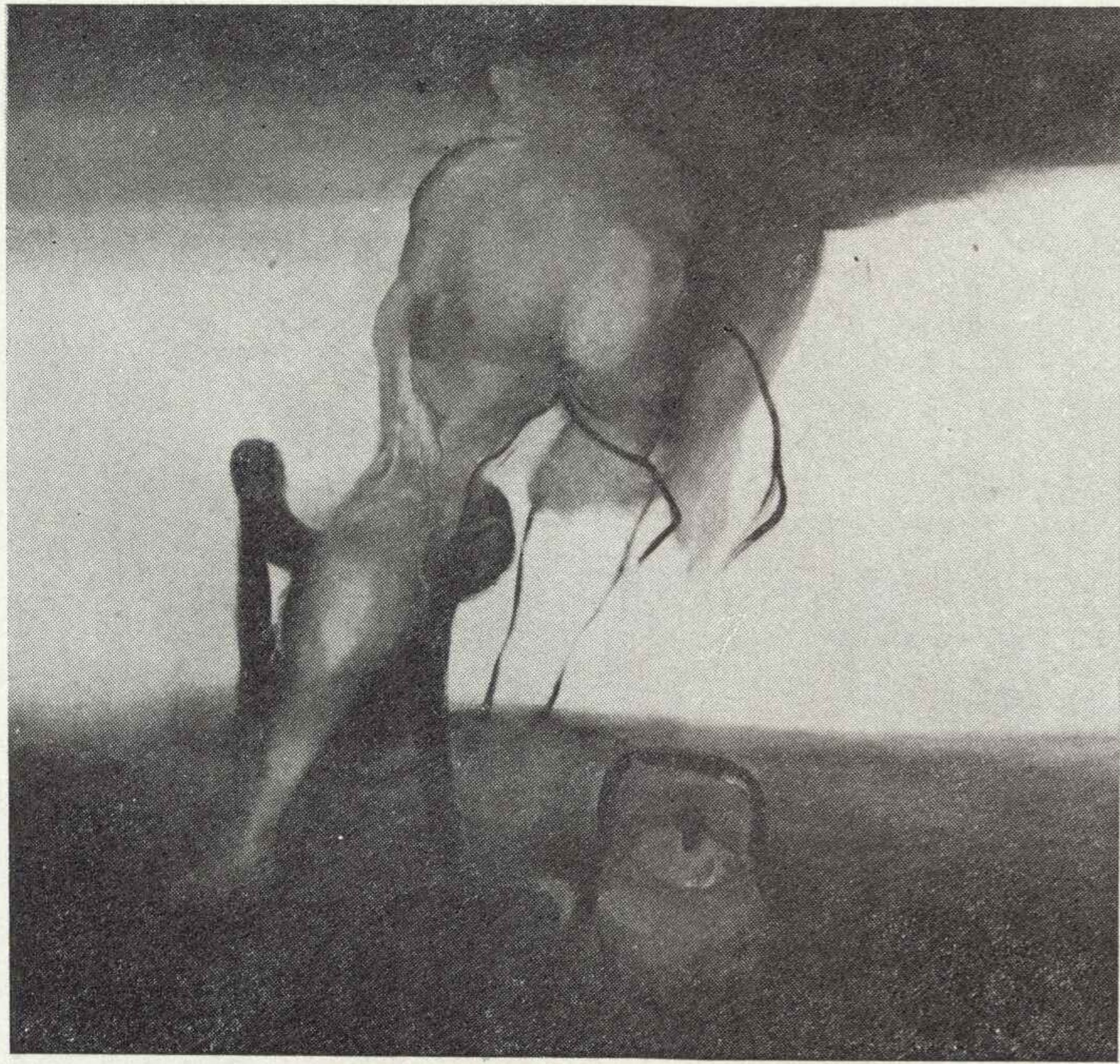
74. T. Wojciechowski — Kompozycja z żaglowcem; kat. nr 300



75. L. Sobocki — Ziemi oderwany II; kat. nr 289

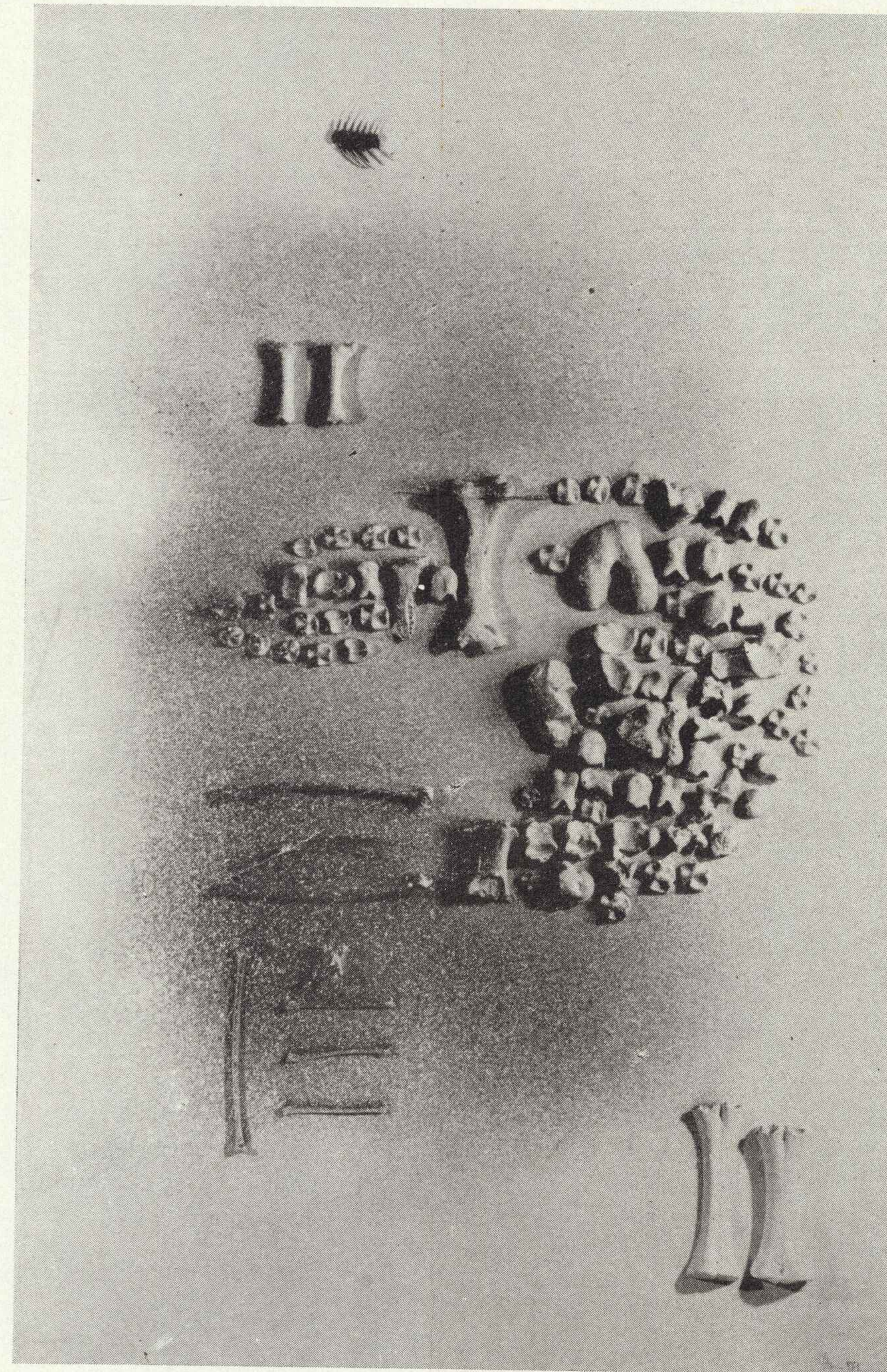
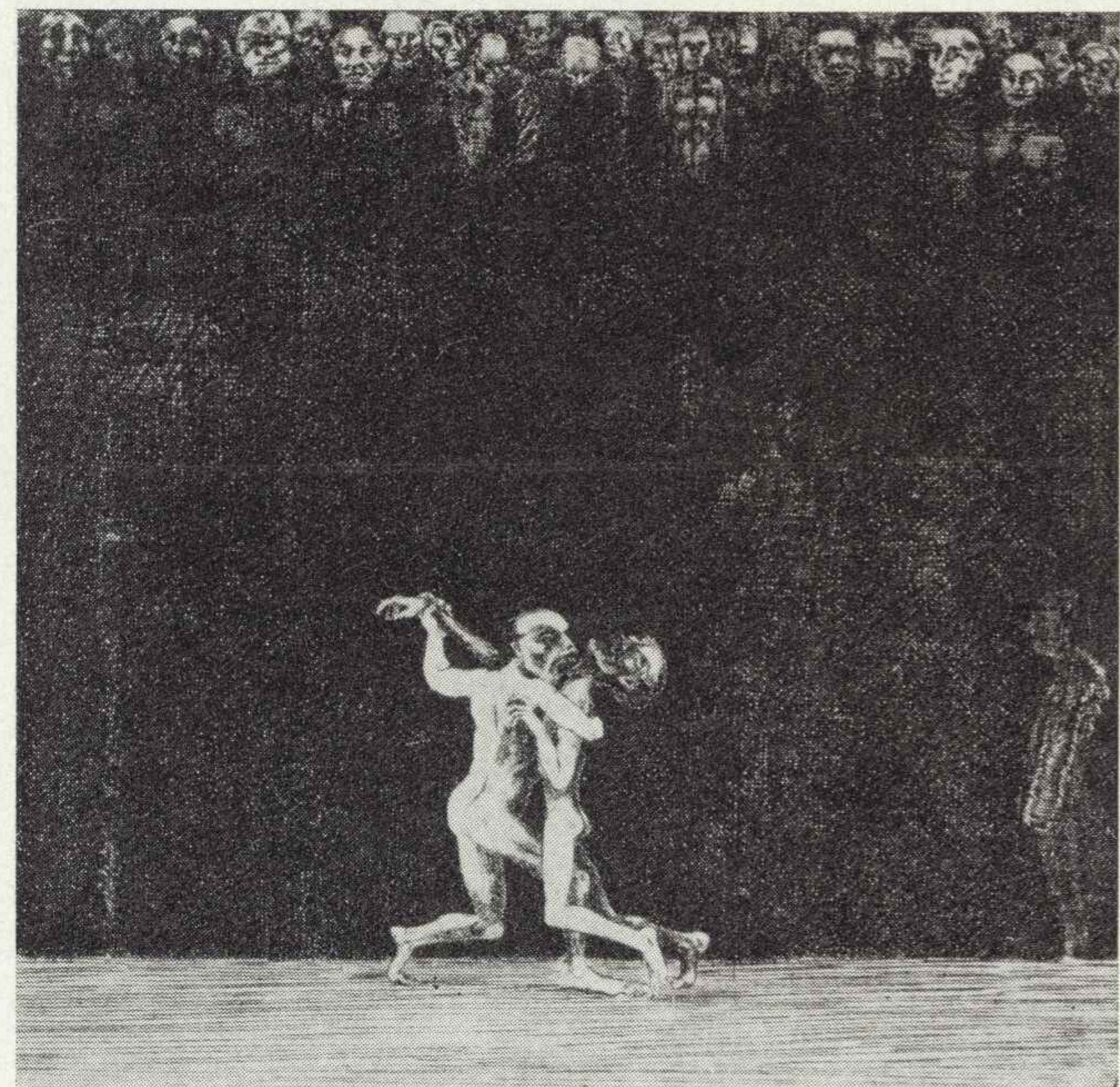


VII. A. Wróblewski
Szofer niebieski;
kat. nr 301



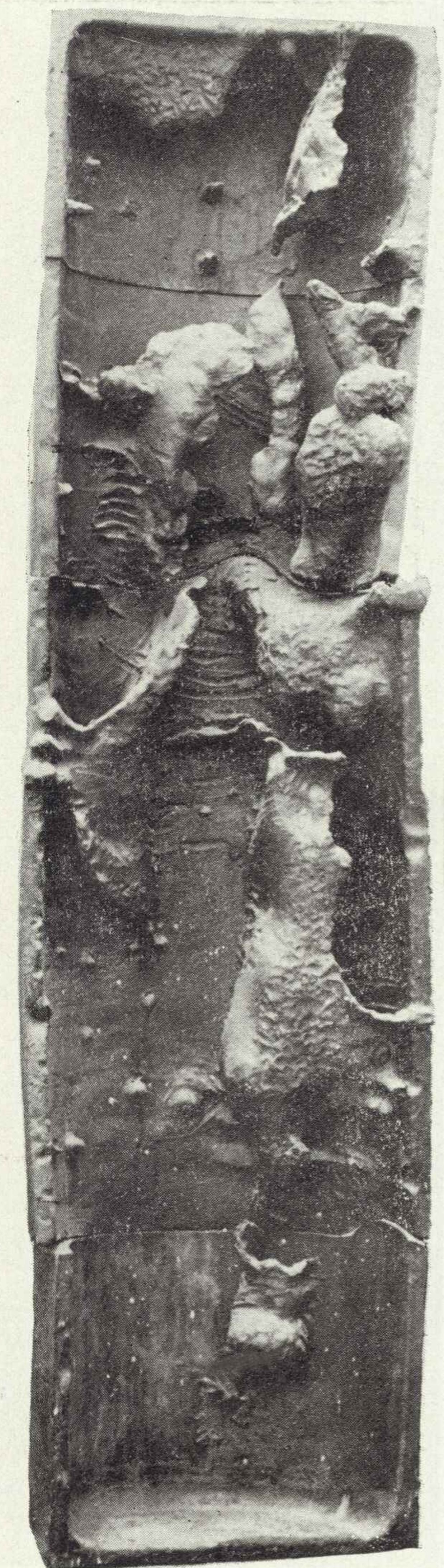
76. E. Arend-Sobočka — Podróż I; kat. nr 257

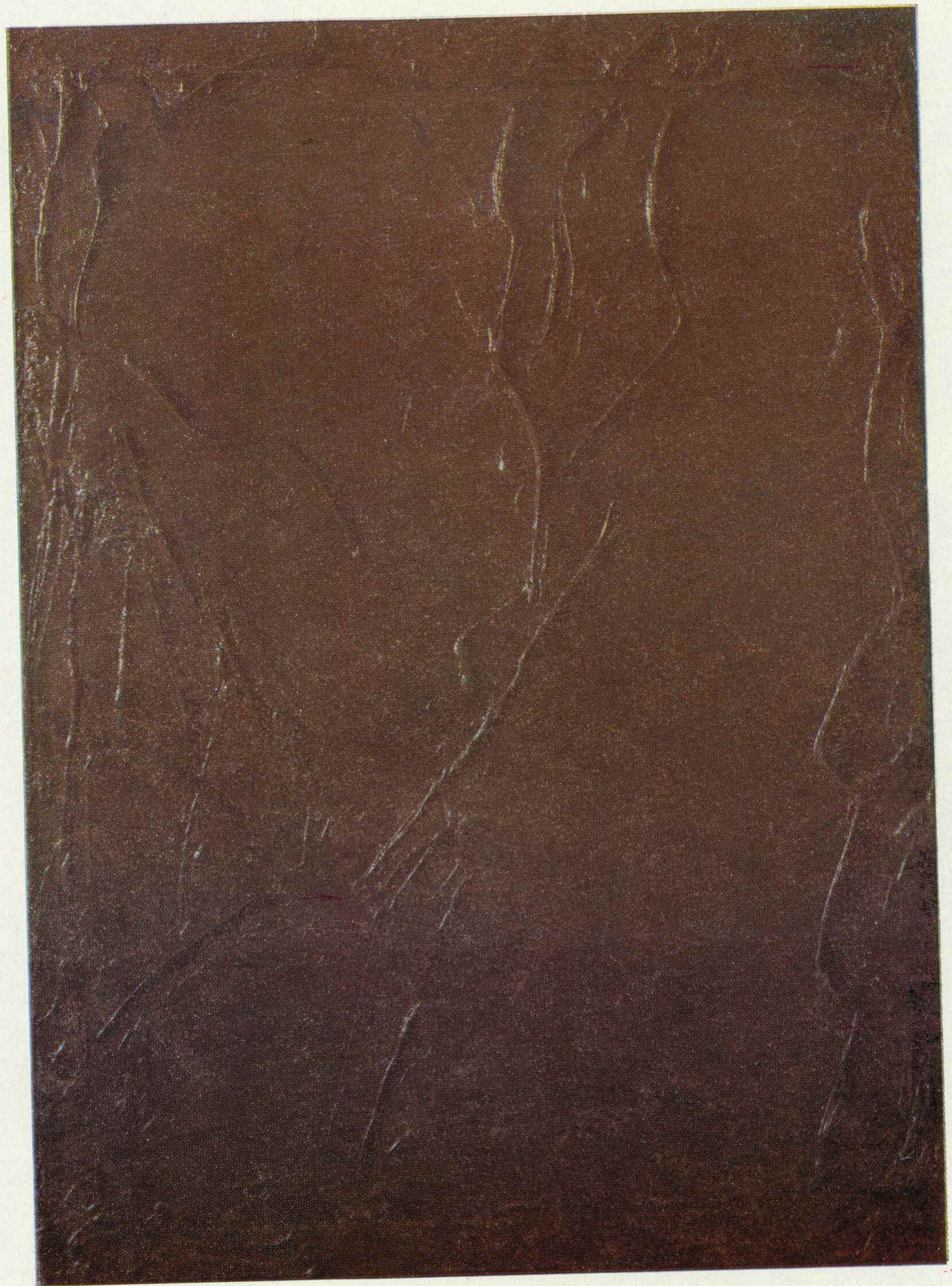
77. J. Gaj — Taniec; kat. nr 268



78. J. Stern — Kompozycja form zabitych; kat. nr 292

79. B. Zbrożyna — Sarkofag — Pamięci Pawła Jasionicy; kat. nr 305 →





VIII. J. Sempoliński
Twarz III;
kat. nr 287

VII. NOKTURN

VII. NOKTURN

Ten tytuł określa na wystawie nie tyle sam temat nocy, ile nokturnowy nastrój obrazów zebranych w jednej sali — pejzaży, w których ciemność i ledwie zaznaczoną obecność przyrody wypełnia ton refleksyjnego *grave*, czasem niepokój, zawsze obecność artysty. Nokturn jest ciemną strefą pomiędzy człowiekiem a światem.

HENRYK BŁACHNIO (ur. 1922)

306. NOKTURN
kredka, bristol; 70 × 100 cm; 1973
własność prywatna

307. NIEMOWY
kredka, bristol; 70 × 100 cm; 1973
własność prywatna

PRZEMYSŁAW BRYKALSKI (ur. 1929)

308. KRAJOBRAZ CIEMNY
olej, płótno; 130 × 130 cm; 1971
własność prywatna

ADAM CHMIEŁOWSKI (1845—1916)

309. KRAJOBRAZ WIECZORNY
olej, płótno; 7,7 × 29 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 58083

310. CMENTARZ WŁOSKI O ZMROKU I
olej, płótno; 79 × 143 cm; 1888
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301963

MAKSYMILIAN GIERYMSKI (1846—1874)

311. NOC
olej, płótno; 48 × 80 cm; 1872—1873
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 23372

GUSTAW GWOZDECKI (1880—1935)

312. KSIEŻYC
olej, płótno; 111 × 111 cm; ok. 1908
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; inw. Sz 1611

313. WIECZORNA TĘSKNOTA
olej, płótno; 54 × 42 cm; przed 1914
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw 1311

WACŁAW KONIUSZKO (1854—1899)

314. POWRÓT Z SYNAGOGI
olej, płótno; 22,5 × 28 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 232669

315. ZAULEK NA KAZIMIERZU WIDZIANY NOCĄ
olej, płótno; 57 × 34 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 310040

JÓZEF PANKIEWICZ (1866—1942)

316. ŁABĘDZIE W OGRODZIE SASKIM NOCĄ
olej, płótno; 86 × 151 cm; 1894
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 3042/Tc/72

317. PARK W DUBOJU
olej, płótno; 96 × 130,5 cm; 1897
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 129806

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI (1866—1895)

318. MARSZ ŻAŁOBNY CHOPINA
olej, płótno; 83,5 × 119,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie inw. 73403

WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896)

319. KRAJOBRAZ KSIEŻYCOWY
olej, płótno; 35,7 × 49,7 cm; ok. 1890
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 3812

STANISŁAW RODZIŃSKI (ur. 1940)

320. ŚWIATŁO DOCIERA DO DOMÓW
olej, płótno; 99 × 125 cm; 1973
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 316587

JAN STANISŁAWSKI (1860—1907)

321. TOPOLE NAD WODĄ il. 82
olej, płótno; 145,5 × 80,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 121603

322. WIECZÓR (POPÓWKA NA UKRAINIE)
olej, karton; 23,9 × 32,5 cm; 1906
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 121624

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852—1936)

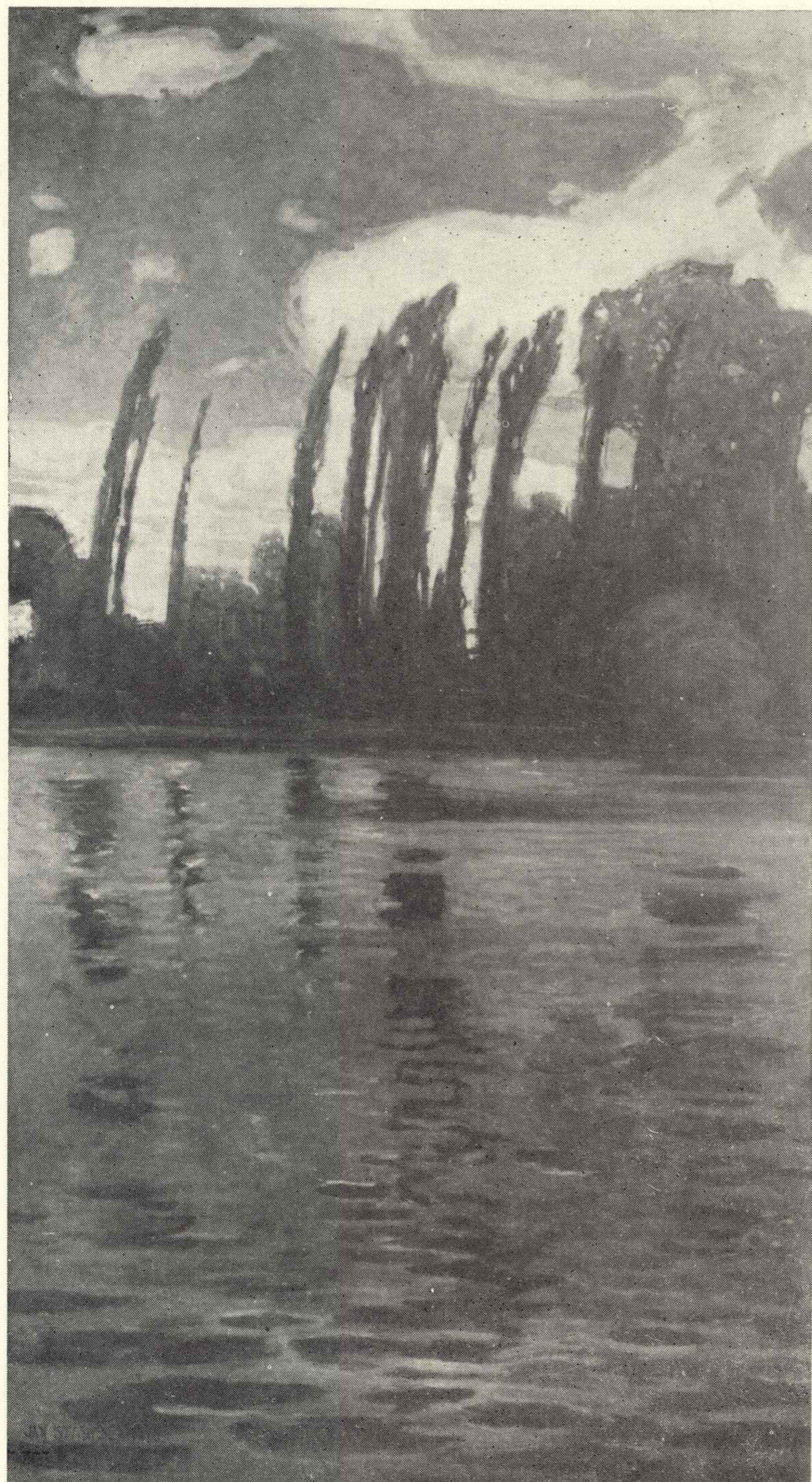
323. CZARNY STAW
olej, płótno; 80 × 100 cm; 1906
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 152134



80. A. Chmielowski — Krajobraz wieczorny; kat. nr 309



81. A. Chmielowski — Cmentarz włoski o zmroku I; kat. nr 310



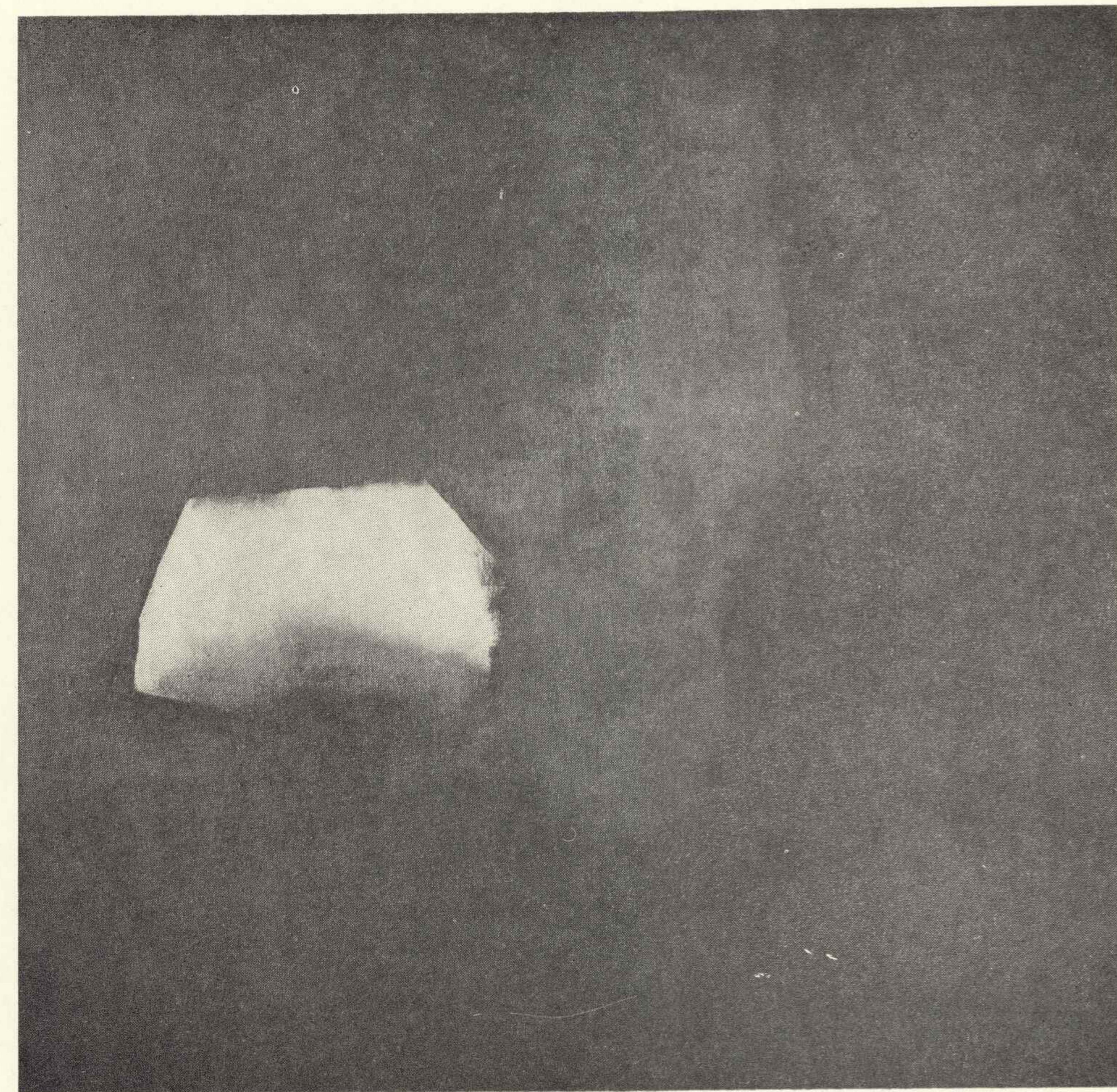
82. J. Stanisławski — Topole nad wodą; kat. nr 321



83. G. Gwozdecki — Księżyc; kat. nr 312



84. J. Pankiewicz — Łabędzie w Ogrodzie Saskim nocą; kat. nr 316



85. P. Brykalski — Krajobraz ciemny; kat. nr 308



VIII. NATURA

VIII. NATURA

Obrazy takich fragmentów przyrody, które każą myśleć o całości, a raczej o nieskończoności, o *universum* — pejzaże o charakterze elementarnym. Wobec „spektaklu natury“ człowiek staje jako wobec wielkiego, obiektywnego istnienia czując się jego częścią.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1850—1914)

324. JUTRZENKA
olej, płótno; 68,5 × 109 cm; 1891
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 73414

WOJCIECH GERSON (1831—1901)

325. CMENTARZ W GÓRACH
olej, płótno; 67 × 100 cm; 1894
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 73343

JAN NEPOMUCEN GŁOWACKI (1802—1847)

326. POTOK GÓRSKI
olej, tektura; 35,1 × 42,5 cm; ok. 1840
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 358

HENRYK GRABIŃSKI (1842—1903)

327. OSTAŃCE
olej, płótno; 37 × 57 cm
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 5724

KONRAD KRZYŻANOWSKI (1872—1922)

328. CHMURY W FINLANDII
olej, płótno; 110 × 125 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301937

TEOFIL KWIATKOWSKI (1809—1891)

329. KRAJOBRAZ ZE STRUMIENIEM W DOLINIE
olej, deska; 30 × 41,5 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 80

JULIAN MAKAREWICZ (1855—1935)

330. CHMIELÓWKA NAD DNIESTREM
olej, płótno; 43,7 × 74 cm; 1894
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, inw. Sz 4934

PIOTR MURAWA (ur. 1940)

331. NIEBO W MACEDONII
akryl, płótno; 80 × 100 cm; 1974
własność prywatna il. 92

JERZY NOWOSIELSKI (ur. 1923)

332. PEJZAŻ GÓRSKI
olej, płótno; 50 × 70 cm; 1975
własność prywatna

JAN STANISŁAWSKI (1860—1907)

- il. 87 333. KRAJOBRAZ STEPOWY
olej, tektura; 24 × 32 cm; ok. 1900—1907
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, inw. 1685

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854—1918)

334. CHMURY NAD RÓWNINĄ U PODNÓŻA TATR
olej, płótno; 52 × 81,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231755

335. MORZE Z RUDYMI SKAŁAMI

olej, płótno; 54 × 73 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231786

336. MORZE W NOCY

olej, płótno; 64 × 92 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. 231771 il. 89

IRENA TRZETRZEWIŃSKA (ur. 1936)

337. HURKOTNA
olej, płótno; 50 × 50 cm; 1975
własność prywatna

338. WAŻNA
olej, płótno; 36 × 44 cm; 1970
własność prywatna

339. ZDZBAŃSKIE
olej, płótno; 22 × 25 cm; 1970
własność prywatna

340. ZIELONE
olej, płótno; 27 × 27 cm; 1975
własność prywatna

WŁADYSŁAW WANKIE (1860—1925)

341. WODOSPAD il. 88
olej, płótno; 55 × 45 cm; 1882
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. Mp 2369

STANISŁAW WITKIEWICZ (1851—1915)

342. WIATR HALNY
olej, płótno; 93 × 142 cm; 1895
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 77049

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852—1936)

343. CYPRYSY
pastel, papier; 108 × 78 cm; 1905
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SP/Rys/148

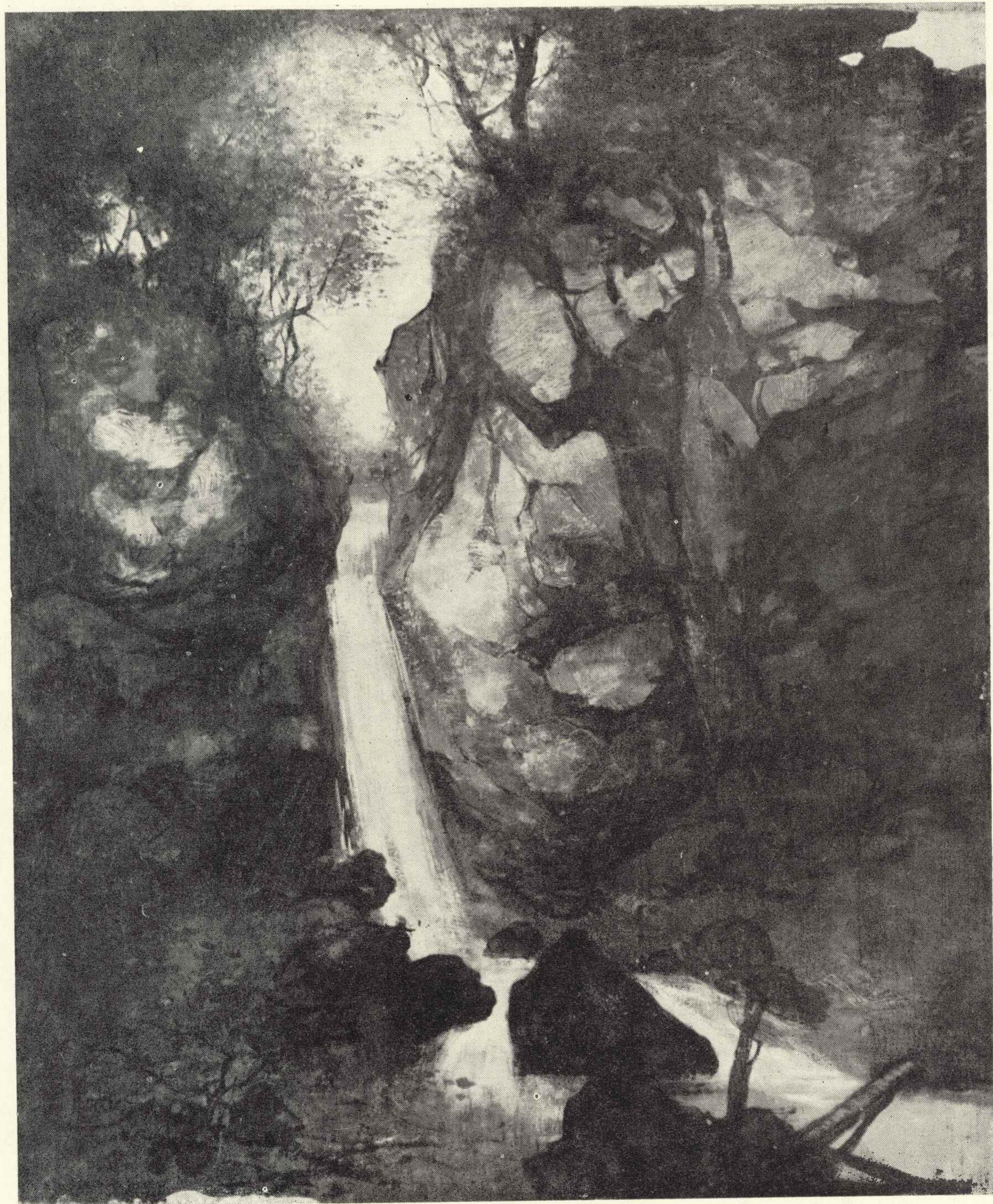
344. WRAŻENIA Z TATR il. 90
pastel, papier; 80 × 120 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 70408

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

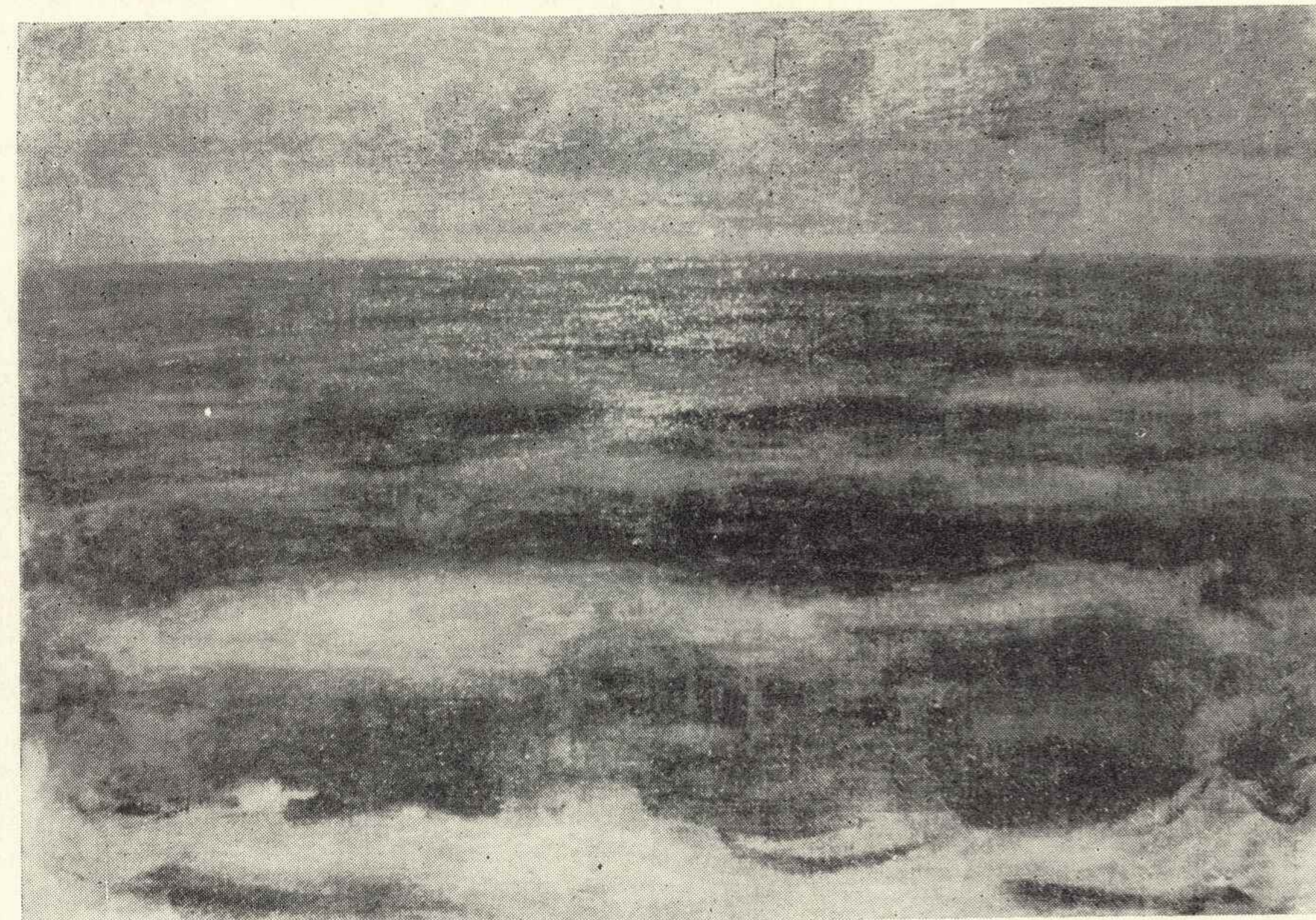
345. MOTYW ZIMOWY il. 91
pastel, karton; 86,5 × 139,5 cm; 1905
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 301887



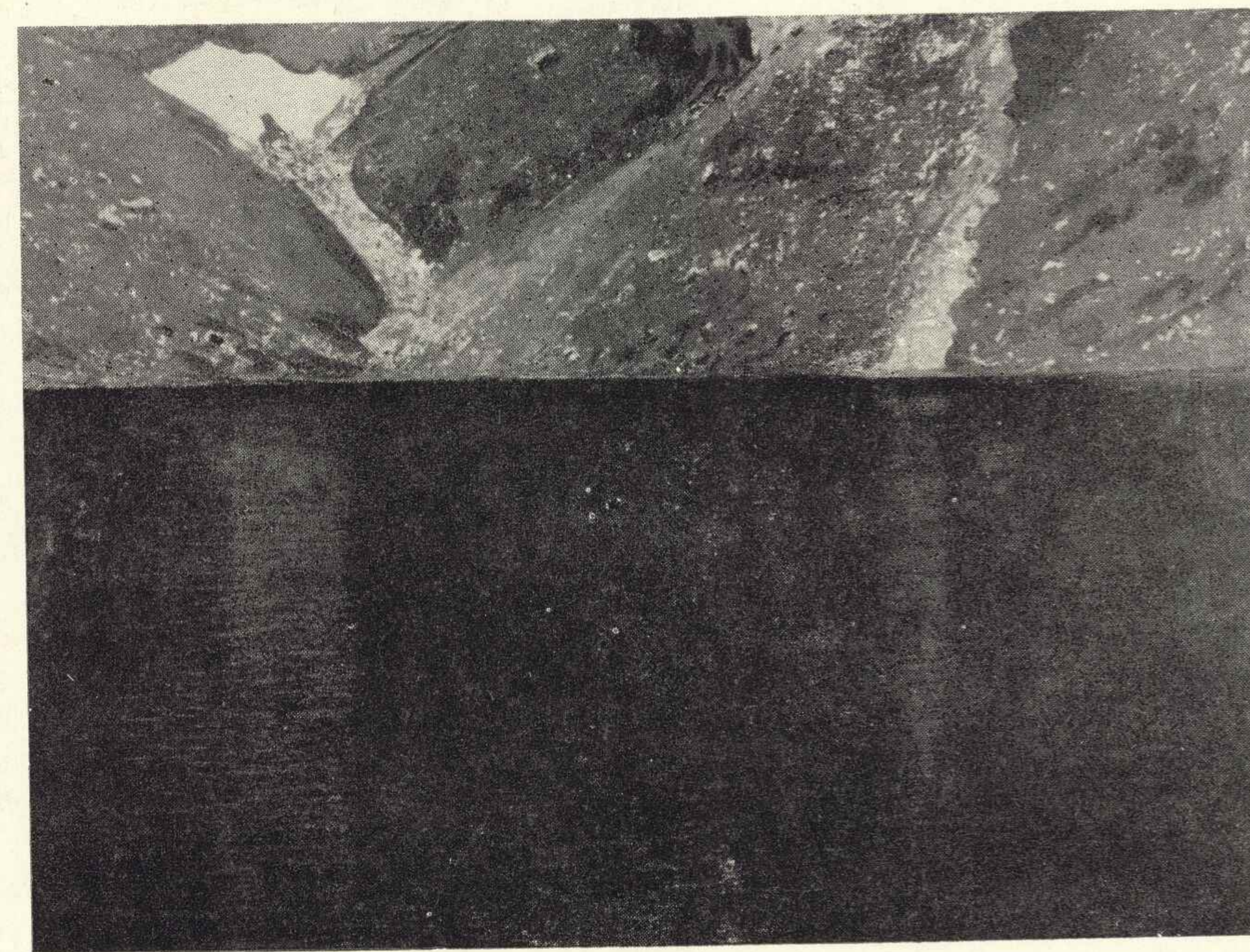
87. W. Gerson — Cmentarz w górach; kat. nr 325



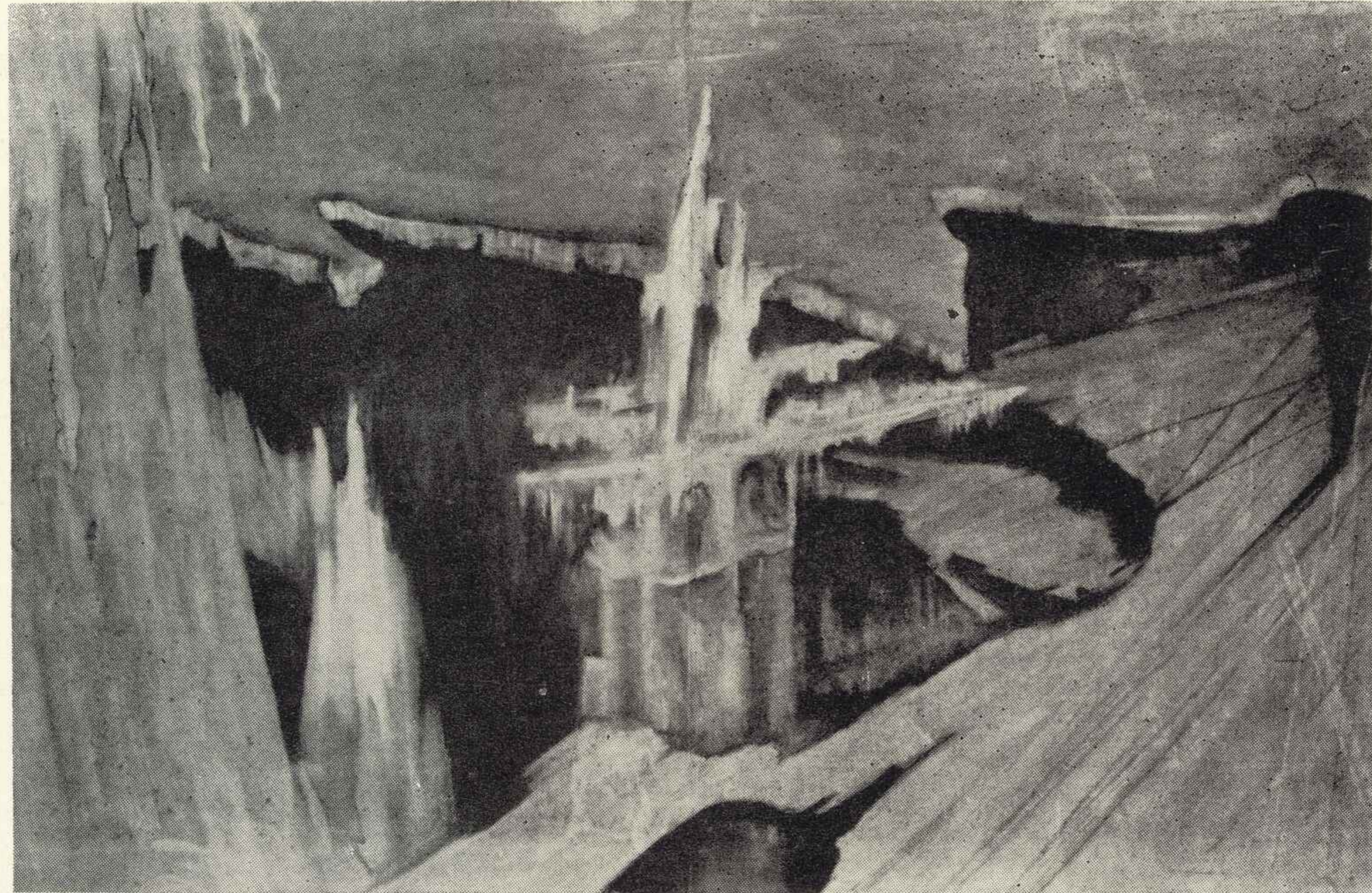
88. W. Wankie
Wodospad;
kat. nr 341



89. W. Słewiński — Morze w nocy; kat. nr 336



90. L. Wyczółkowski — Wrażenia z Tatr; kat. nr 344



91. S. Wyspiański — Motyw zimowy; kat. nr 345

92. P. Murawa — Niebo w Macedonii; kat. nr 331



IX. UNIVERSUM

IX. UNIVERSUM

UNIVERSUM jest wspólnym tytułem dzieł wyrażających myślenie o wszechświecie, poszukiwanie języka, który by je wyraził — alegorycznego, metaforycznego, symbolicznego czy abstrakcyjnego.

Wyobrażenie Apollina przez Wyspiańskiego można by odnieść do słów Mickiewicza: «Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu» (*Dziady* część III), lub gdzie indziej: «Stałem się osią w nieskończonym kole, Sam nieruchomy, czułem jego ruchy, Byłem w pierwotnym żywiołół żywiole ...» (*Widzenie*). Inaczej jest u Strzebińskiego: «Nie patos wybuchów dramatycznych, nie wielkość sił, lecz obraz, tak organiczny, jak nią jest natura.» (*Unizm w malarstwie*). Obraz ma być ekwiwalentem wewnętrznej logiki świata. Dalsza droga prowadzi do porzucenia obrazowania i do sztuki konceptualnej.

STANISŁAW DRÓZDŹ (ur. 1939)

346. SŁOWO
letraset, bristol; 100 × 70 cm; 1975
własność prywatna

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

347. 4.VI.70
olej, płótno; 100 × 80 cm; 1970
własność prywatna

JÓZEF GIELNIAK (1932—1972)

348. IMPROWIZACJA IV il. 95
linoryt; 19,9 × 26,6 cm; 1959
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 32

349. PODRÓŻ DO KOŁA KARTY GORĄCZKOWEJ
linoryt; 19,6 × 39,4 cm; 1961
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 1941

350. IMPROWIZACJA — ELUKUBRACJA FANTAZYJNA I KROTOCHWILNA
linoryt; 34,5 × 29,6 cm; 1963
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 2036

351. IMPROWIZACJA DLA GRAŻYŃKI I
linoryt; 16,5 × 21,6 cm; 1965
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 2533

352. IMPROWIZACJA DLA GRAŻYŃKI VI
linoryt; 32 × 21,9 cm; 1966
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 2671

353. SANATORIUM „WYSOKA ŁĄKA“ VIII
linoryt; 19,5 × 25,2 cm; 1967
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 162

354. IMPROWIZACJA DLA GRAŻYŃKI VII
linoryt, 18,2 × 23,6 cm; 1967
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 2711

355. IMPROWIZACJA DLA GRAŻYŃKI VIII
linoryt; 24,5 × 20,1 cm; 1968
Muzeum Narodowe w Warszawie, inw. Gr. W. 4112

KAROL HILLER (1891—1939)

356. PROMIEŃ tab. X
olej, płótno; 120,5 × 60 cm; 1933
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/101

ZDZISŁAW JURKIEWICZ (ur. 1931)

357. KSZTAŁT CIĄGŁOŚCI
tusze, papier; 100 × 70 cm; 1972
Muzeum Sztuki w Łodzi

TADEUSZ KANTOR (ur. 1915)

358. WSZYSTKO WISI NA WŁOSKU — OBRAZ I ZAMEK
technika mieszana; 130 × 120 cm; 1973
własność prywatna

JAROSŁAW KOZŁOWSKI (ur. 1945)

359. TRZY PUNKTY
druk; 3850 × 21 cm; 1971
własność prywatna

PIOTR MURAWA (ur. 1940)

360. NIEBO III
olej, płótno; 27 × 35 cm; 1974
własność prywatna
361. NIEBO IV
olej, płótno; 27 × 35 cm; 1974
własność prywatna

**NORBERTT (NORBERT SKUPNIEWICZ)
(ur. 1937)**

362. NAWIEDZENIE ŻÓLTE
olej, płótno; 200 × 134 cm; 1973
własność prywatna

JACEK SEMPOLIŃSKI (ur. 1927)

363. ŚWIATŁO WŚRÓD DRZEW
olej, płótno; 73 × 100 cm; 1968
własność prywatna

364. TRÓJKĄT
olej, płótno; 92 × 65 cm; 1975
własność prywatna

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI (1893—1952)

365. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA 4
olej, płótno; 64 × 64 cm; ok. 1925
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/156
366. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA 6
olej, płótno; 64 × 64 cm; 1928
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/158
367. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA II (10)
olej, płótno; 74 × 50 cm; 1931
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/154
368. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA 13
olej, płótno; 50 × 50 cm; 1934
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/150

369. PEJZAŻ MORSKI
tempera, tektura; 20 × 26 cm; 1933
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/137

370. PEJZAŻ MORSKI
tempera, tektura; 20 × 25 cm; 1934
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/130

371. POWIDOK ŚWIATŁA
olej, płótno; 73 × 61 cm; ok. 1949
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/231

JERZY WOLFF (ur. 1902)

372. ŻÓLTE SŁOŃCE
olej, płótno; 65 × 65 cm; 1964
własność prywatna

373. MORZE
olej, płótno; 50 × 65 cm; 1964
własność prywatna

374. BŁĘKIT, ŻÓLCIEŃ, CZERWIEN
olej, płótno; 55 × 58 cm; 1966
własność prywatna

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1927—1957)

375. SŁOŃCE I INNE GWIAZDY
olej, płótno; 90 × 120 cm; 1948
Muzeum Sztuki w Łodzi, inw. MS/SN/M/752

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907)

376. APOLLO — SYSTEM ASTRALNY KOPERNIKA
projekt witraża
pastel, karton; 343 × 146 cm; 1904
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 77786

377. BÓG OJCIEC — „STAŃ SIĘ“ projekt witraża
pastel, karton; 846 × 390 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. 104898

BARBARA ZBROŻYNA (ur. 1923)

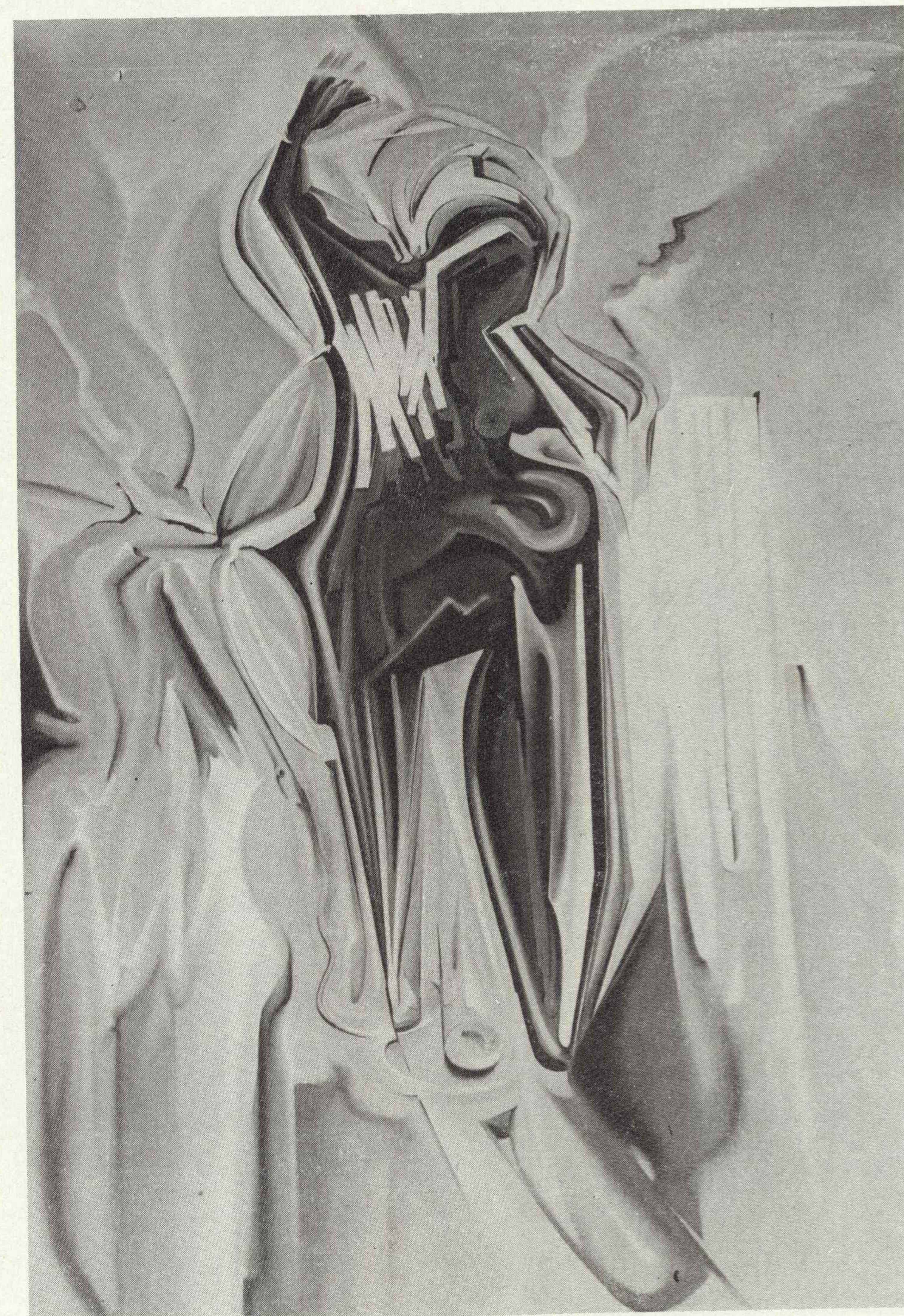
378. SŁOŃCE
gips; wys. 215 cm; 1968
własność prywatna

IX. S. Wyspiański
Apollo — System astralny Kopernika;
kat. nr 376





93. S. Wyspiański
Bóg Ojciec — „Stań się”
kat. nr 377



94. Norbert
Nawiedzenie żółte;
kat. nr 362



X. K. Hiller
Promień;
kat. nr 356

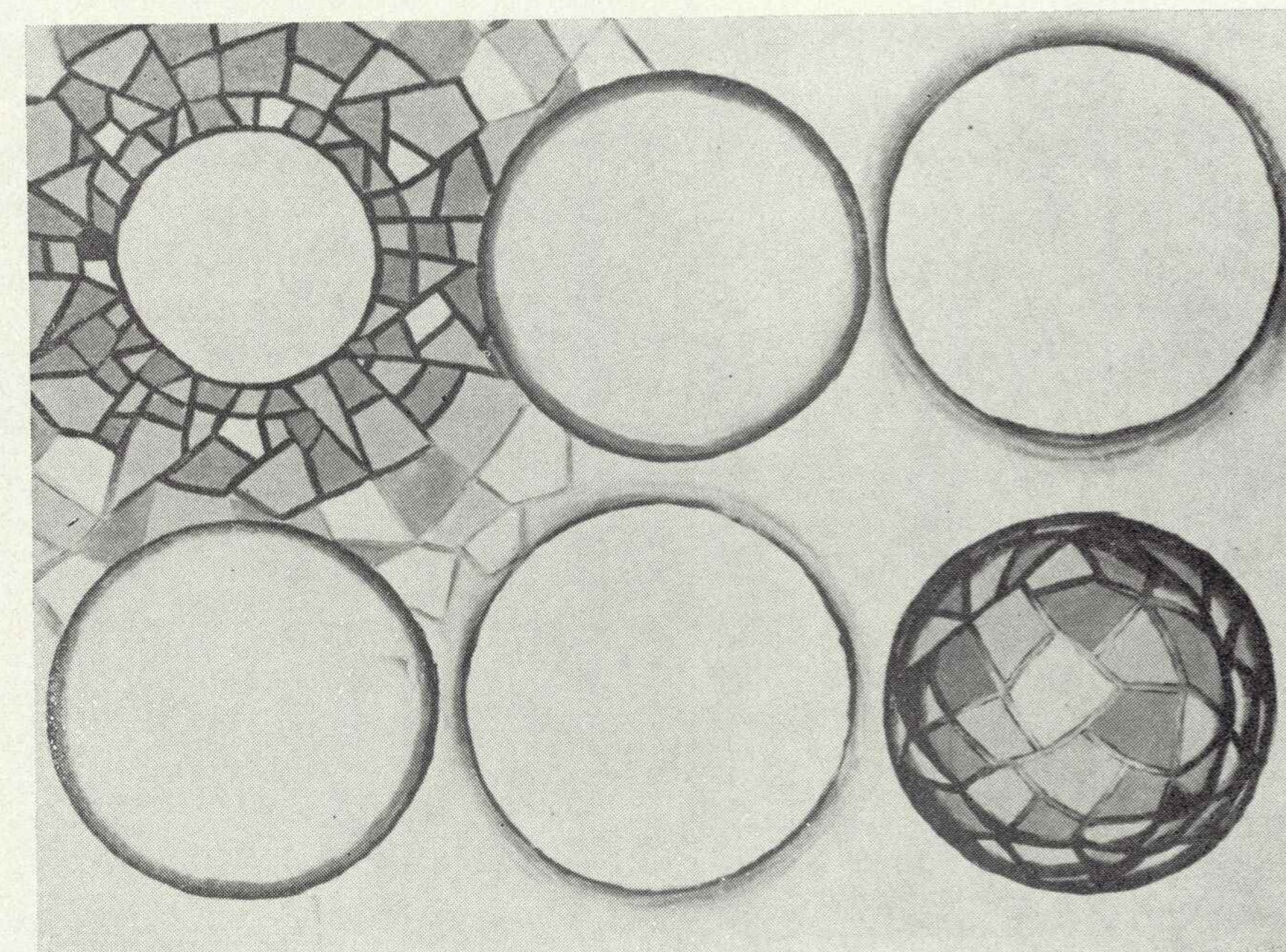
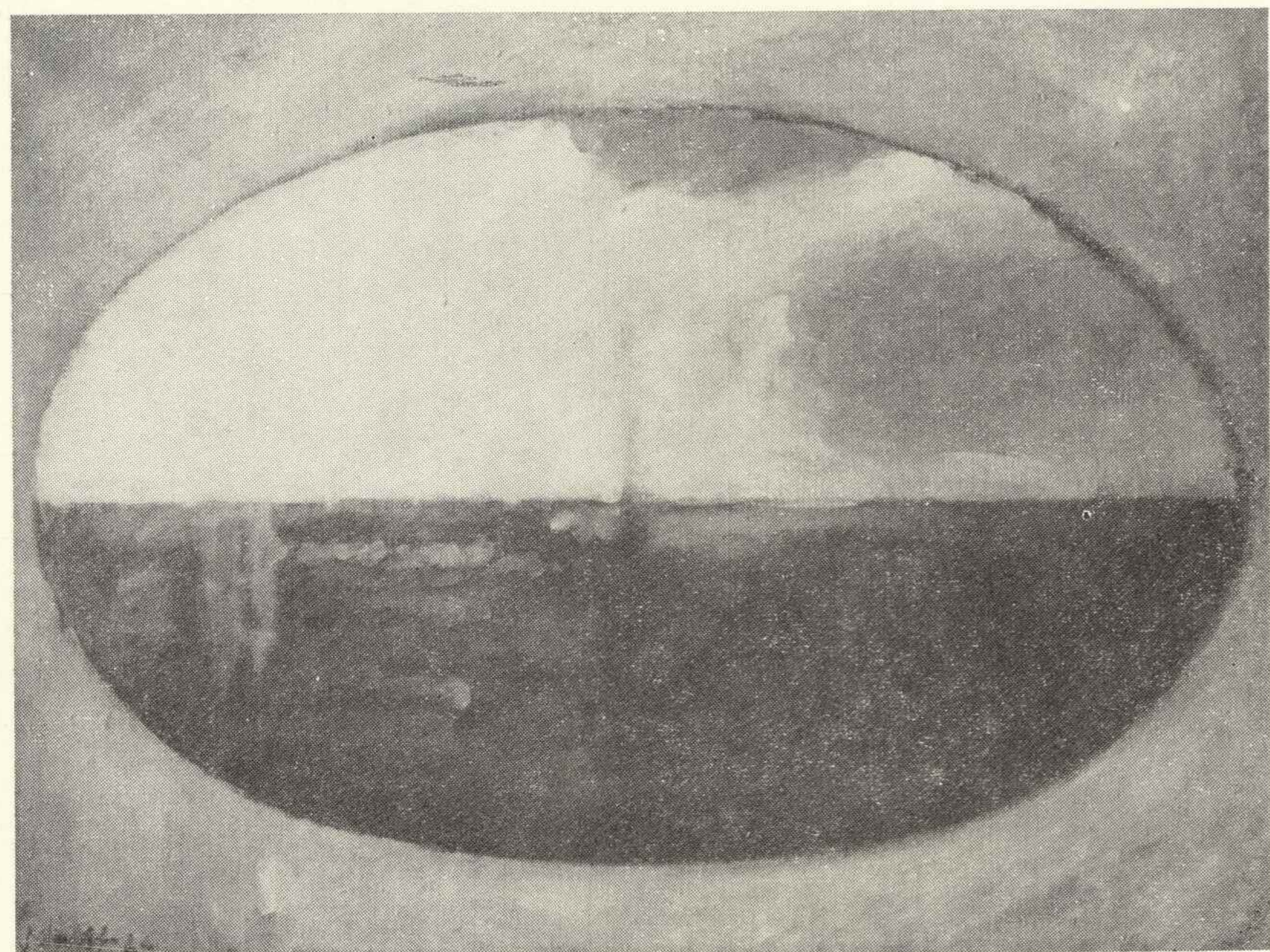


95. J. Gielniak — Improwizacja IV; kat. nr 348



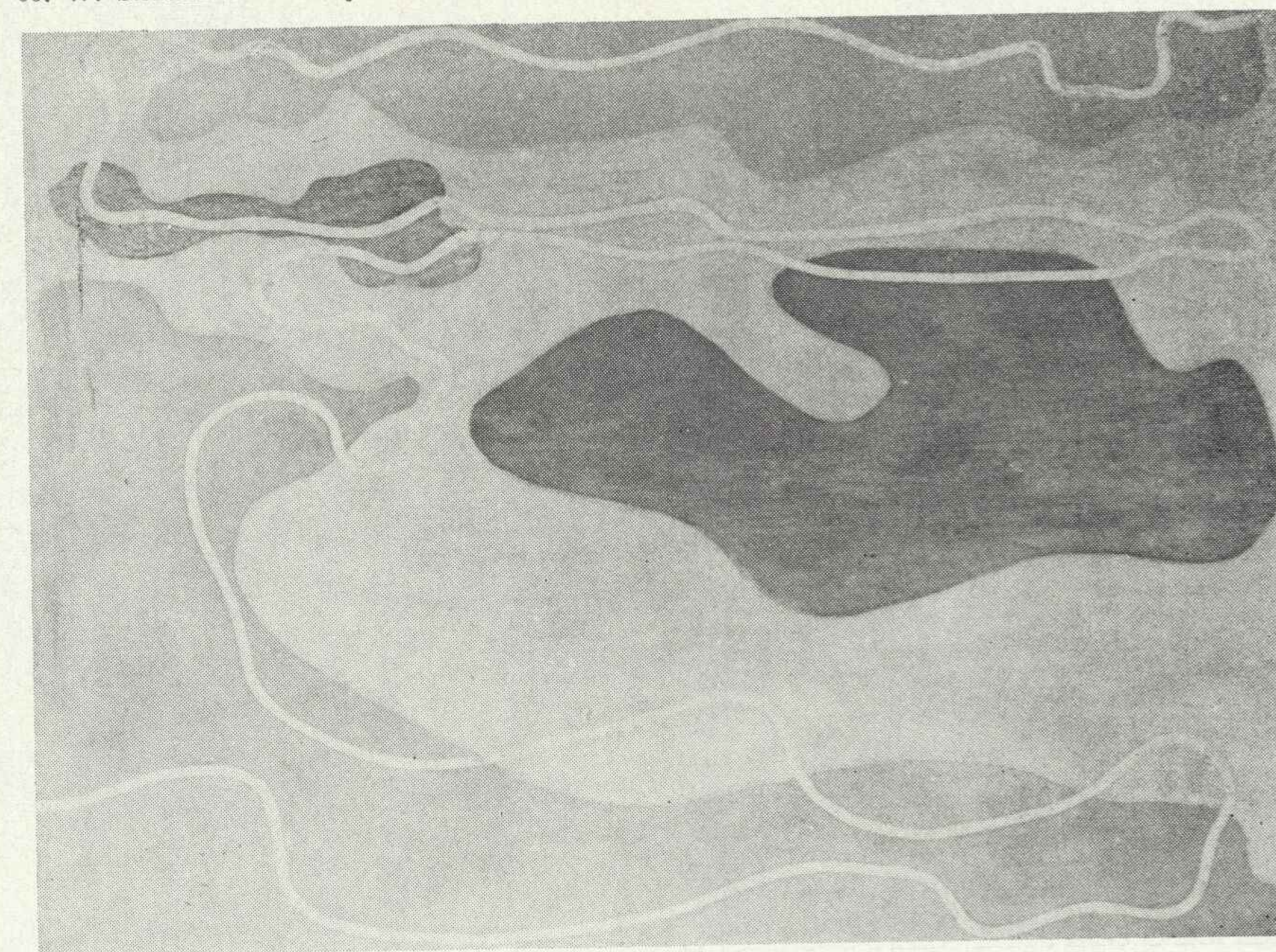
96. J. Sempoliński — Światło wśród drzew; kat. nr 363

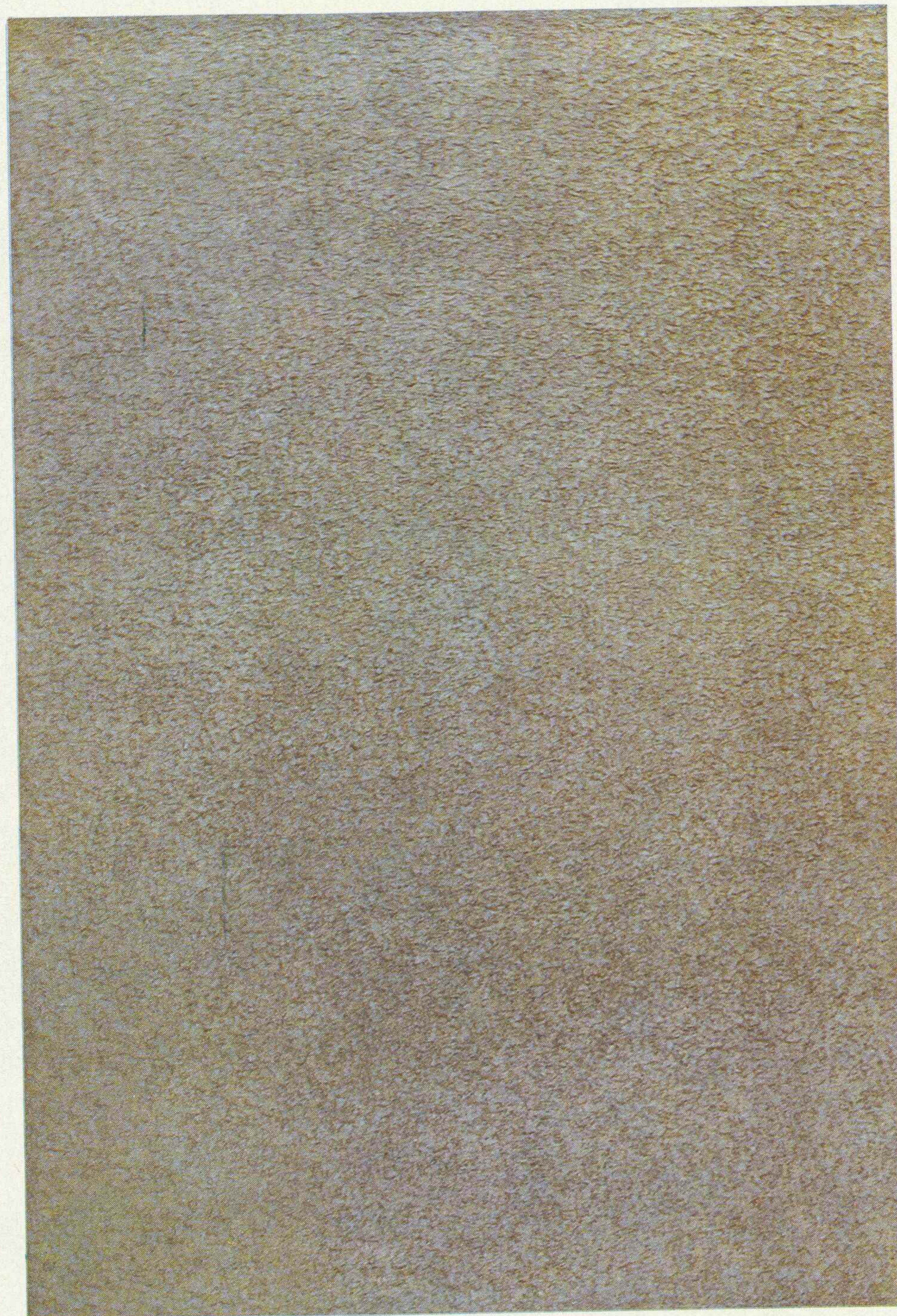
97. J. Wolff — Morze; kat. nr 373



98. A. Wróblewski — Słońce i inne gwiazdy; kat. nr 375

99. W. Strzeмиński — Pejzaż morski; kat. nr 369





XI. W. Strzemiński
Kompozycja unistyczna II (10),
kat. nr 367

Indeks nazwisk artystów

	Nr kat.	Nr il.		
1. Adler Jankiel	256			
2. Arend-Sobocka Elżbieta	257	76		
3. Baszkowski Jacek	175			
4. Beksiński Zdzisław	228, 258	72		
5. Bereś Jerzy	1, 2, 114	12		
6. Biegas Bolesław	176, 177			
7. Bizański Jan Nepomucen	44			
8. Błachnio Henryk	259, 306, 307	86		
9. Brandel Konstanty	178—189	44		
10. Brandt Józef	3	4		
11. Brodowski Antoni	45			
12. Brykalski Przemysław	308	85		
13. Brzozowski Tadeusz	190—192	V		
14. Chełmoński Józef	324			
15. Chmielowski Adam	193, 309, 310	80, 81		
16. Cwenarski Waldemar	133, 260—262	70		
17. Czachórski Władysław	263, 264	65		
18. Dawidowicz Włodzimierz	194			
19. Delaveaux Ludwik	265	66		
20. Deskur Józef	229, 230	62		
21. Drózd Stanisław	346			
22. Dunikowski Xawery	98, 99, 115, 266	68		
23. Fijałkowski Stanisław	347			
24. Flaum Franciszek	232, 233	60		
25. Gabowicz Józef	231			
26. Gaj Jacek	134—137, 267—270	77		
27. Gajda Wiktor	271—273			
28. Gerson Wojciech	46, 195, 325	87		
29. Gielniak Józef	348—355	95		
30. Gierdziejewski Ignacy	116—118	26		
31. Gierymski Maksymilian	47, 48, 311			
32. Glicenstein Henryk Enoch	274	69		
33. Głowacki Jan Nepomucen	326			
34. Gotard Jan	196	46		
35. Gottlieb Maurycy	138, 139, 234, 235	33, 59		
36. Grabiński Henryk	327			
37. Grottger Artur	49-56, 140, 236, 237	15, 34, 54		
38. Gwozdecki Gustaw	275, 312, 313	73, 83		
39. Hasiór Władysław	57, 119, 141, 197, 276, 277	27, 48		
40. Hiller Karol	356	X		
41. Jabłczyński Feliks	198	47		
42. Jakimowicz Mieczysław	142, 199			
43. Jamontt Bronisław	4			
44. Jurkiewicz Zdzisław	357			
45. Kantor Tadeusz	5—9, 358	11, III		
46. Koniuszko Waclaw	314, 315			
47. Kotarbiński Wilhelm	278			
48. Kówarski Felician Szczęsny	58, 143	17, 32		
49. Kozłowski Jarosław	359			
50. Kraśniewski Bogdan	279			
51. Krawczyk Jerzy	59, 144	40		
52. Krzyżanowski Konrad	10—14, 328	8		
53. Kulisiewicz Tadeusz	60—65			
54. Kurzawa Antoni	100			
55. Kwiatkowski Teofil	120, 200, 329	22		
56. Lasocki Ignacy	201			
57. Laszczka Konstanty	238			
58. Lebenstein Jan	202—205	43		
59. Leopolski Wilhelm	145			
60. Linke Bronisław Wojciech	66, 280	71		
61. Łukaszewski Andrzej	206, 207	50		
62. Wagner Zygmunt	208			
63. Makarewicz Julian	330			
64. Malczewski Jacek	15, 67, 101, 102, 121-123, 146-148, 239, 240, 281, 282	2, 28, 37, 55, 64, IV		
65. Markowski Wiesław	209			
66. Matejko Jan	16, 17, 68, 69, 124, 125, 149, 241	13, 16, 56		
67. Mehoffer Józef	150	36		
68. Michałowski Piotr	18—21, 70—76	1, 14, I		
69. Murawa Piotr	331, 360, 361	92		
70. Myjak Adam	283			
71. Norbertt (Norbert Skupniewicz)	284, 362	94		
72. Norwid Cyprian Kamil	80, 151—157	30		
73. Nowosielski Jerzy	242, 332			
74. Oberländer Marek	81			
75. Okuń Edward	210			
76. Oleszkiewicz Józef	103			
77. Orłowski Aleksander	22, 82, 83			
78. Ostrowski Stanisław Kazimierz	104, 105			

79. Pankiewicz Józef	316, 317	84	126. Witkiewicz Stanisław Ignacy	35—40, 170, 171, 224, 225	38, 45, II
80. Pautsch Fryderyk	23		127. Wojciechowski Tadeusz	300	74
81. Podkowiński Władysław	24, 211, 318	3	128. Wojtasiewicz Władysław	172	
82. Postempski Roman	84		129. Wojtkiewicz Witold	92—95, 226, 297— 299	24, VI
83. Pruszkowski Witold	25, 85, 106, 107, 158, 243, 319	6, 23, 61	130. Wolff Jerzy	372—374	97
84. Rodziński Stanisław	320		131. Wróblewski Andrzej	96, 97, 253, 301— 304, 375	18, 98, VII
85. Rosenstein Erna	212, 213	51	132. Wyczółkowski Leon	41, 130, 131, 323, 343, 344	5, 90
86. Ruszczyc Ferdynand	26, 27	9	133. Wyspiański Stanisław	42, 132, 173, 174, 227, 345, 376, 377	35, 42, 91, 93, IX
87. Ryszka Adolf	285		134. Zbrożyna Barbara	305, 378	79
88. Sarnecki Fabian	86		135. Ziemiński Rajmund	43	
89. Schulz Bruno	159, 244—247	39, 63	136. Żmurko Franciszek	254, 255	58
90. Sempoliński Jacek	286, 287, 363, 364	96, VIII			
91. Sichulski Kazimierz	28				
Skupniczewicz Norbert → Norbert					
92. Sobocki Leszek	160, 288, 289	41, 75			
93. Stabrowski Kazimierz	248				
94. Stachiewicz Piotr	161—164	31			
95. Stachowicz Michał	87				
96. Stajuda Jerzy	214, 215	52			
97. Stanisławski Jan	321, 322, 333	82			
98. Stattler Stanisław	108				
99. Stehnowa Ludmila	216	53			
100. Stern Jonasz	290—292	78			
101. Strzemiński Władysław	365—371	99, XI			
102. Suchodolski January	88				
103. Szapocznikow Alina	29, 30, 293	10, 67			
104. Szczygliński Henryk	89, 165				
105. Szczyrbuła Marian	31				
106. Szermentowski Józef	32, 90	7			
107. Szubińska Barbara	217, 218	49			
108. Szulc Marian	219				
109. Szymanowski Wacław	109, 110, 126—129	20, 21, 25			
110. Szynkler Pantaleon	166	29			
111. Ślewiński Władysław	167, 334—336	89			
112. Tchórzewski Jerzy	33, 220				
113. Tępa Franciszek	111				
114. Tichy Karol	294				
115. Truszyński Olgierd	295				
116. Trzetrzewińska Irena	337—340				
117. Tyszkiewicz Teresa	34				
118. Waniek Henryk	221				
119. Wańkie Władysław	296, 341	88			
120. Wańkiewicz Walenty	91, 112, 113	19			
121. Wawrzenieccki Marian	249—252	57			
122. Weiss Wojciech	168, 222,				
123. Weysenhoff Henryk	169				
124. Witek Norbert	223				
125. Witkiewicz Stanisław	342				

Komisarze wystawy i autorzy scenariusza
MAREK ROSTWOROWSKI (Muzeum Narodowe w Krakowie)
JACEK WALTOŚ (Związek Polskich Artystów Plastyków)

Asystent
JANUSZ WAŁEK (Muzeum Narodowe w Krakowie)

Konsultanci naukowci
PROF. DR MIECZYŚLAW PORĘBSKI
DOC. DR JACEK WOŹNIAKOWSKI

Projekt ekspozycji
JAN KOSIŃSKI

Opracowanie katalogu
JANUSZ WAŁEK

Redakcja katalogu
ZOFIA GOŁUBIEWOWA

Opracowanie graficzne katalogu i plakatu
JAN HEYDRICH

Wydawca katalogu
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Realizacja wystawy
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W WARSZAWIE

Projekt ekspozycji w Katowicach
FERDYNAND SZYPUŁA

Realizacja wystawy
BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W KATOWICACH

Fotografie do katalogu wykonali:

Jacek Chodyna 52

Jacek Książek 45

Andrzej Lojko 53

Stanisław Lopatka 30

Zbigniew Malinowski 1, 2, 3, 34, 36, 37, 38, 54, 80, 81, 82, 91, 93

Stanisław Michta 5, 7, 10, 11, 15, 31, 35, 39, 40, 46, 47, 50, 51, 57, 58, 69, 73, 75, 76,
78, 79, 86, 90, 97

Jerzy Nowakowski 94

L. Perz i F. Mačkowiak 4, 18, 28, 48, 60, 64

Henryk Pieczul 9, 32, 33, 42, 62

Wojciech Plewiński 12

Konrad K. Pollesch 41

Zygfryd Ratajczak 88

Henryk Romanowski 8, 13, 24, 55, 59, 61, 63, 65, 84, 89

Łukasz Schuster 77

Leonard Sempoliński 85, 96

Wojciech Smolak 44, 72

Zdzisław Sowiński 6, 14, 27, 98, 99

Adam Wierzba 25

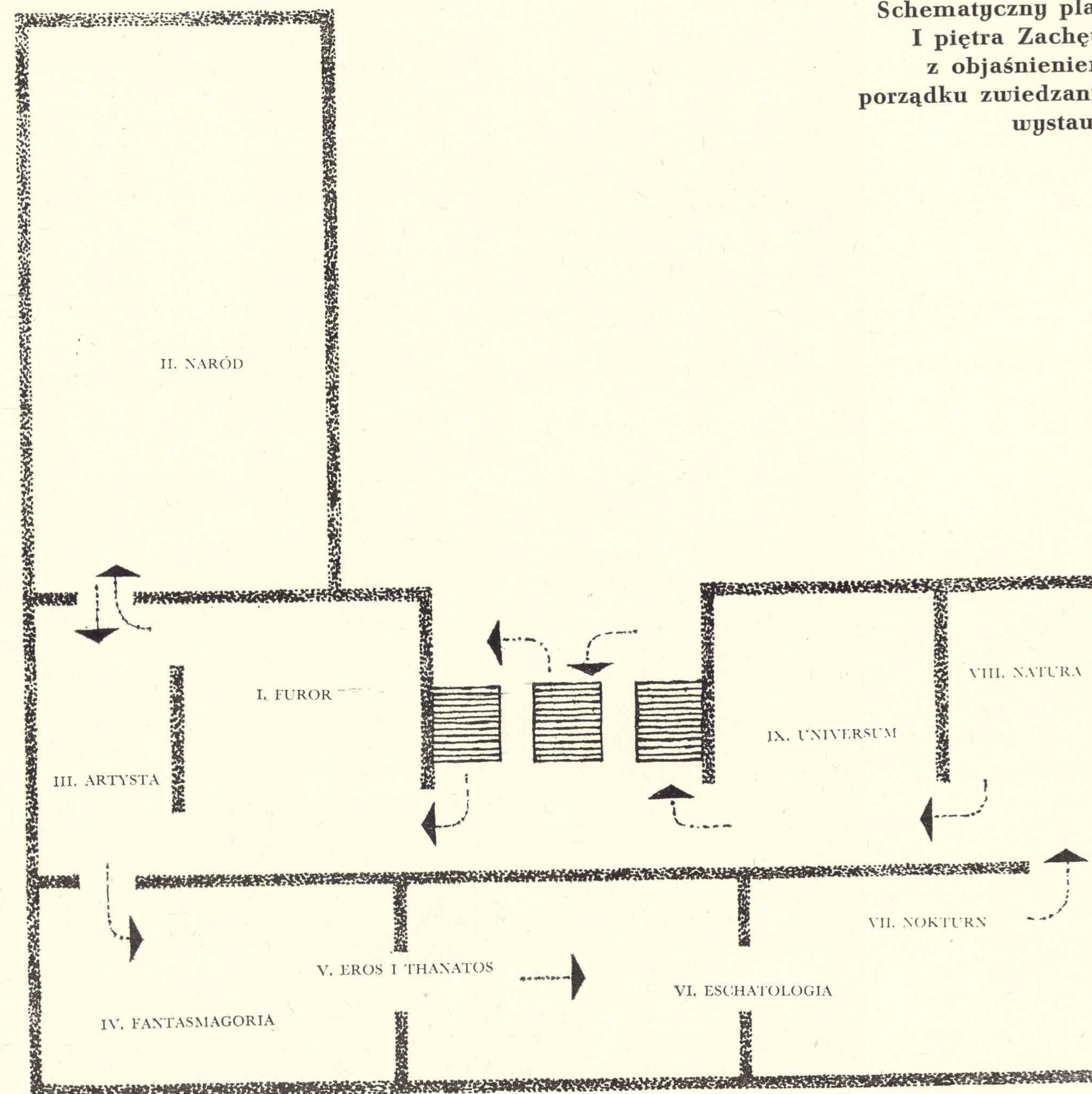
Edmund Witecki 43, 56, 67, 70, 74

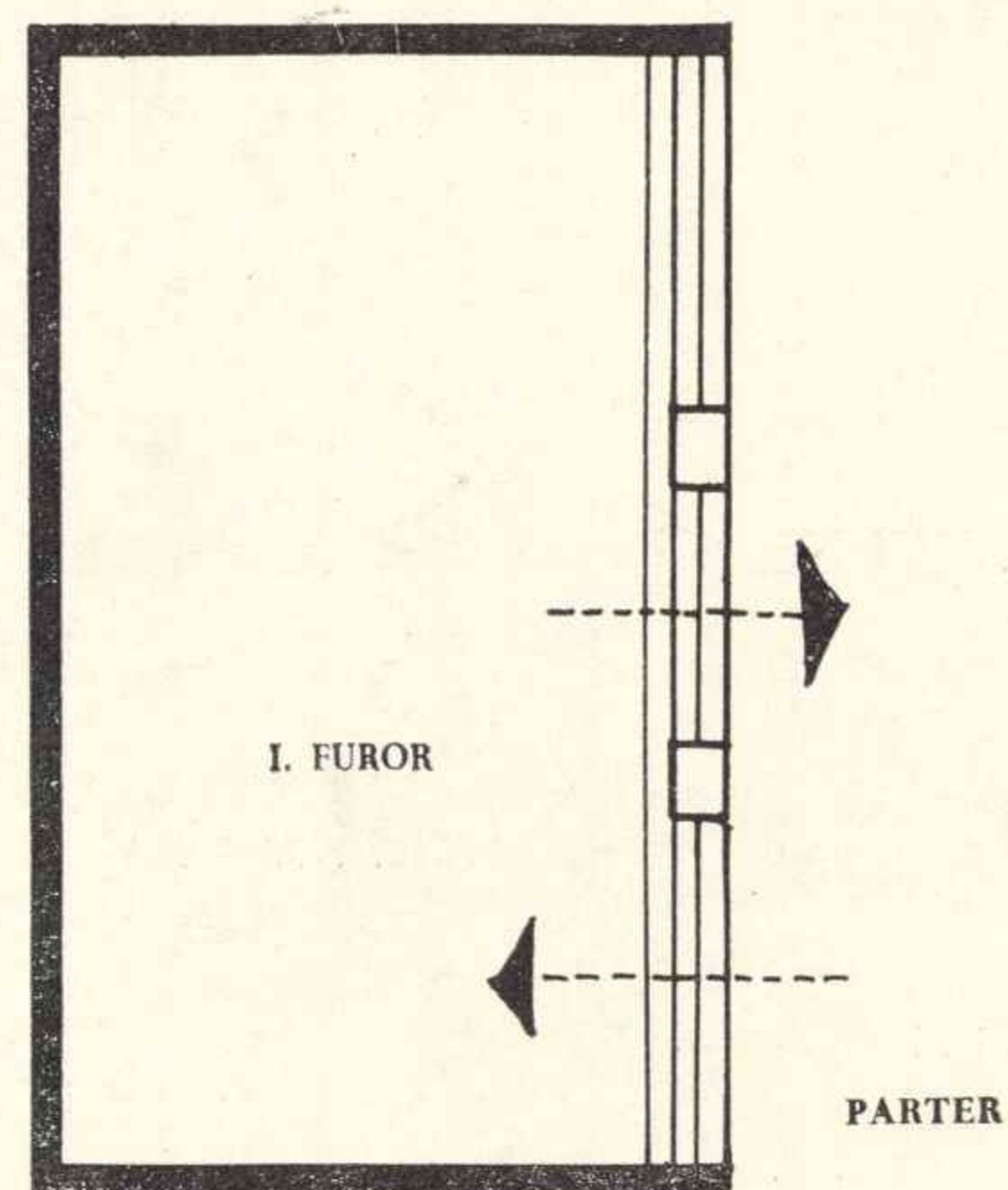
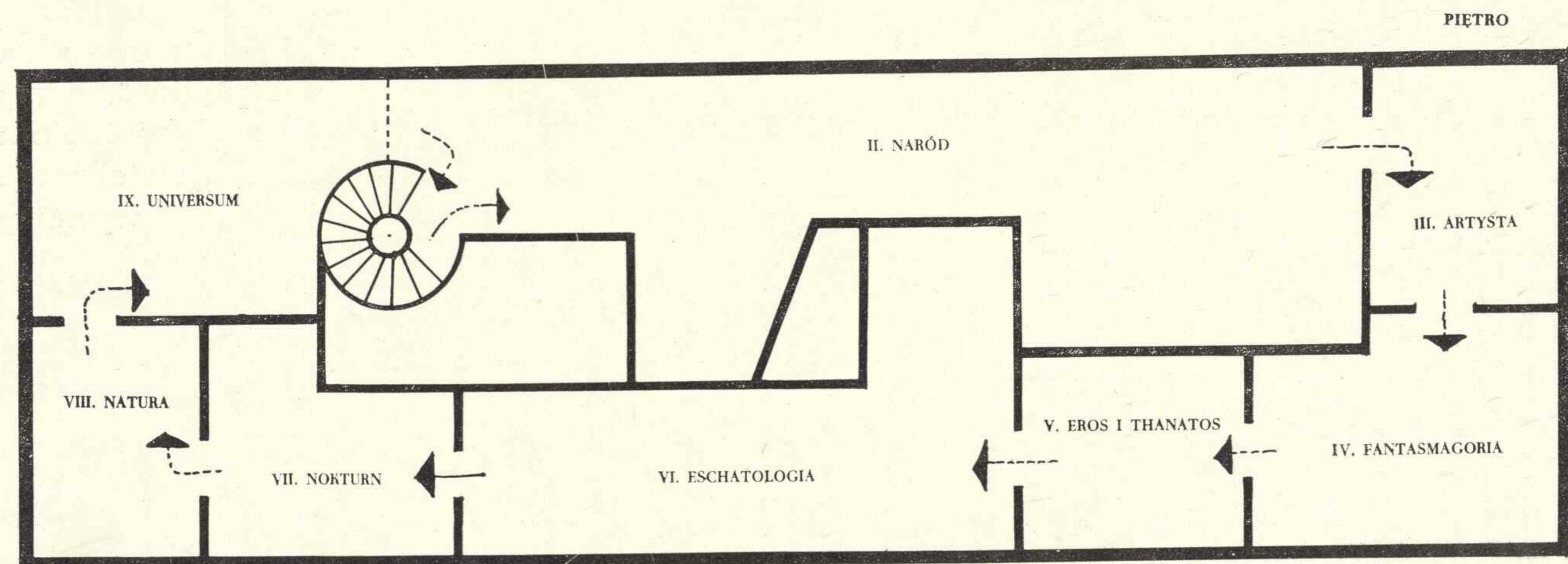
Witalis Wolny 68

Pozostałe fotografie pochodzą z archiwów muzealnych i prywatnych.

Fotografie barwne wykonał Stanisław Michta.

Schematyczny plan I piętra Zachęty z objaśnieniem porządku zwiedzania wystawy





Schematyczny plan
Galerii Sztuki Współczesnej BWA
w Katowicach
z objaśnieniem porządku zwiedzania
wystawy

