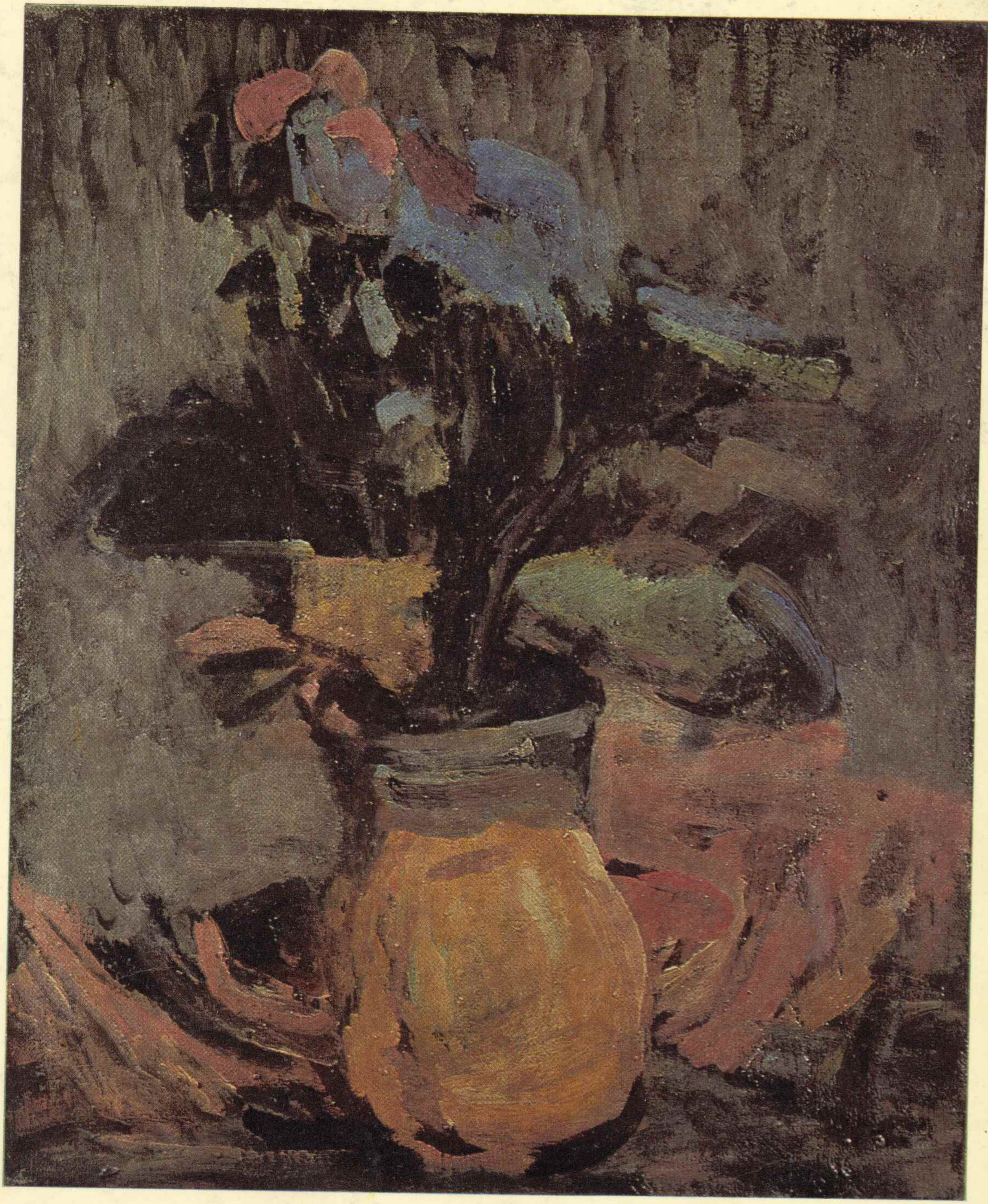


18154  
Adam 1885-1957  
RYCCHIARSKI





MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI  
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW  
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH  
MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

*Adam*  
***RYCHTARSKI***  
*|1885-1957|*  
*malarstwo*

lipiec 1981  
Warszawa, Zachęta, pl. Małachowskiego 3  
wrzesień — październik 1981  
Łódź, Muzeum Historii Miasta Łodzi, ul. Ogrodowa 15



## KOMITET ORGANIZACYJNY

Halina Centkiewicz-Michalska  
Tadeusz Grygiel  
Leonia Janecka  
Stanisław Komorowski  
Małgorzata Laurentowicz  
Anna Maria Linke  
Zbigniew Łoskot  
Włodzimierz Marquardt  
Maria Maydanowicz  
Leon Michalski  
Tomasz Orłowski  
Jadwiga Peretjatkowicz  
Henryk Stażewski  
Andrzej Strumiłło  
Danuta Strumiłło  
Elżbieta Wyrożemska  
Marian Wyrożemski

Komisarz wystawy w Warszawie:  
Stanisław Komorowski

Komisarz wystawy w Łodzi:  
Małgorzata Laurentowicz  
przy współpracy Tomasza Orłowskiego

Adam Rychtarski był, podobnie jak Tadeusz Pruszkowski, uczniem i kontynuatorem zarówno pewnych tradycji malarstwa jak i działalności pedagogicznej Konrada Krzyżanowskiego.

Podczas jednak, gdy rzutki i towarzyski Pruszkowski — późniejszy profesor i rektor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz animator życia artystycznego — zdobywał rozgłos i powodzenie, ceniony i lubiany przez Krzyżanowskiego Rychtarski — zamknięty w sobie samotnik, uparcie i dociekliwie szukający przez całe życie własnego oblicza twórczego — unikał rozgłosu. Nie potrafił nigdy związać się ściślej z żadnym określonym ugrupowaniem artystycznym. W pamięci uczniów i towarzyszy pracy pedagogicznej zapisał się jako rzetelny, pełen skromności nauczyciel oraz malarz o ogromnej osobistej i artystycznej kulturze i wrażliwości.

Adam Rychtarski urodził się 3 grudnia 1885 roku w Olchowej na Ukrainie. Studia artystyczne rozpoczął w 1904 r. w nowo otwartej przez Kazimierza Stabrowskiego warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w której profesurę objął prowadzący uprzednio własną szkołę malarstwa i rysunku — Krzyżanowski.

Krzyżanowski, wychowanek Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu oraz Szkoły Simona Hollośyego w Monachium, z którym wyjeżdżał na studia plenerowe w Nagybanya na Węgrzech, imponował uczniom pełną rozmachem fakturą, „przepyszną kolorowością soczystych czarności” i sugestywną ekspresją swych portretów nie pozbawionych niekiedy rysów secesyjno-młodopolskiej stylizacji. Równocześnie wdrażał swych wychowanków, w czasie wspólnych wyjazdów letnich, do studiów krajobrazu pod otwartym niebem. We własnych pracach pejzażowych posługiwał się często rozjaśnioną, szeroką plamą barwną oraz pewnym porządkiem dekoracyjnym, który późniejsza krytyka wiązała niekiedy na terenie petersburskim z modernistycznymi ambicjami Archipa Kuindziego. Dawnym uczniem Kuindziego był Fedynand Ruszczyc, wykładający czas jakiś, obok Krzyżanowskiego, w nowo otwartej uczelni. Absolwentem Akademii Petersburskiej pozostającym pod urokiem symbolisty Michaiła Wrubla był również sam Stabrowski.

Jeszcze w czasie pobytu Rychtarskiego w Szkole Sztuk Pięknych prace jego zostały pokazane publicznie, obok płócien m. in. Stabrowskiego i studiującego wówczas wraz z Rychtarskim litewskiego muzyka i malarza Čiurlionisa, na wystawie Szkoły w 1907 r. w Wilnie.

Po studiach warszawskich wyjechał Rychtarski w 1909 r. do Monachium, gdzie kształcił się w pracowni Carla von Maara w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Monachium — poza salami Akademii — było w owym

czasie żywym ogniskiem sztuki niemieckiej, w którym świeże jeszcze echa secesji krzyżowały się z rozmaitymi nurtami ekspresjonizmu, od drezdeńsko-berlińskiego „Die Brücke” po monachijski „Der Blaue Reiter”.

Ukończywszy Akademię w 1912 r. wstąpił Rychtarski, śladem swego warszawskiego nauczyciela — Krzyżanowskiego, do prywatnej Szkoły Hollośyego, malującego w owym czasie z upodobaniem — w manierze postimpresjonistycznej — widoki węgierskiej wsi. Zostawszy asystentem Hollośyego, wyjeżdżał z nim corocznie — jak niegdyś Krzyżanowski — na letnie plenery na Węgry. Tam zaskoczony wybuchem pierwszej wojny światowej został internowany jako obcokrajowiec.

Wszystkie wspomniane wyżej okoliczności mogły mieć mniej lub bardziej bezpośredni wpływ na późniejsze kształtowanie się postawy i zainteresowań twórczych artysty.

Powróciwszy do kraju w 1919 r. przyjął Rychtarski zaproponowane mu przez Krzyżanowskiego stanowisko asystenta w prywatnej Szkole Malarstwa i Rysunku przy ulicy Poznańskiej 23 w Warszawie, w której obok niego uczyli również czas jakiś: Pruszkowski i popularny ilustrator Kamil Mackiewicz. Wraz ze swym mistrzem i uczniami wyjeżdżał w owych latach na letnie plenery do Kartuz.

Po śmierci Krzyżanowskiego w 1922 r. prowadził dalej samodzielnie Szkołę jego imienia, wiążąc zajęcia pracowniane z wyjazdami na plenery, przeważnie nadal do Kartuz. Jako pedagog starał się uwrażliwiać uczniów „na bryłę, światłocien, ruch, charakter, proporcje”, wyrabiać ich spostrzegawczość oraz świadomość integralności każdego założenia kompozycyjnego, wzajemnej zależności jego elementów. Wedle jego słów — „model ma być sprawdzianem i przypomnieniem, nie kopiowanym często bezmyślnie obiektem”. Od przystępujących do malowania wymagał starannego oznaczania, na wstępie, głównych zarysów kompozycyjnych oraz charakteru i usytuowania w przestrzeni studiowanego modelu czy motywu. Udzielał wskazówek jak barwą i prowadzeniem pędzla wydatnić kierunek i nachylenie płaszczyzn.

Szkoła Rychtarskiego przygotowywała kandydatów do dalszych studiów artystycznych, m.in. w otwartej ponownie po przerwie, w 1923 r., upaństwowionej już Szkole Sztuk Pięknych (późniejszej Akademii). W czasie ostatniej wojny, działając w konspiracji aż do końca lipca 1944 r., wypełniała w pewnej mierze lukę sprowadzoną likwidacją w czasie okupacji szkolnictwa wyższego i artystycznego. Schorowany już w tym czasie artysta, był w 1943 roku więziony na Pawiaku, skąd udało mu się



uwolnić dzięki staraniom uczniów i szczęśliwemu przypadkowi.

Działalność pedagogiczną godził Rychtarski z własną pracą twórczą, uczestnicząc w okresie międzywojennym w dorocznych Salonach Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w wystawach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków i następnie, od 1930 r., w Salonach Instytutu Propagandy Sztuki. W 1927 r. na tzw. Wystawie Reprezentacyjnej ZZPAP otrzymał nagrodę *Expressu Porannego*. Dwukrotnie: w 1928 i 1930 r. był nagradzany w konkursach na pejzaż morski. Prace jego były pokazywane w ramach organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) wystawach plastyki za granicą. Miał swoje wystawy zbiorowe: w 1927 r. w ZZPAP, w 1931 r. w TZSP oraz na przełomie 1937 i 1938 r. — z okazji 25-lecia pracy twórczej — w IPS-ie.

Wcześniejsze prace Rychtarskiego z lat międzywojennych posiadały w kompozycji, fakturze i kolorycie widoczne piętno szerokiej, energicznej maniery Krzyżanowskiego a także niekiedy ślad dekoracyjnej stylizacji oraz delikatną nutę tradycyjnego, monachijskiego „stimmungu”. W widoku wnętrza jednego z kościołów wileńskich, szeroko kładzione, głębokie czernie, brązy i rude czerwienie przeciwstawione różnym odcieniom zieleni i szarości, ożywione zostały — jak to zdarzało się Krzyżanowskiemu — akcentem żywego koloru: błyskiem prześwitującego w ciemnej głębi różnobarwnego witrażu.

We wnętrzu z postacią matki artysty przy oknie, utrzymanym w głębokich, ciepłych czerniach i brązach z kremowo-żółtawą plamą okna, wydobyty został, przy zachowaniu jednolitości tonu i akcencie głównie walorowym, nastrój pewnej intymności.

W pejzażu z kamieniami przy drodze uchwytny porządek dekoracyjny stwarzały przeciwstawienia płaszczyzn barwnych: rozbielnego amarantu drogi i bieli kamieni przydrożnych z różnymi odcieniami głębokiej zieleni, uzupełnionej gamą zielonkawych i kremowych szarości.

Krytyka ówczesna wskazywała na związek wcześniejszy artysty ze „sztuką monachijską, skąpaną w ciemno-brunatnym sosie”. Wacław Husarski w sprawozdaniu z wystawy ZZPAP w 1927 r. podkreślał zalety „szerokiej i płynnej faktury” prac Rychtarskiego „usytuowanych w tradycjach szkoły Krzyżanowskiego”. W sprawozdaniu ze zbiorowej wystawy Rychtarskiego w tymże roku, „jako miłą niespodziankę” przyjęto natomiast, że obok prac o wyżej wspomnianym charakterze, znalazły się także dzieła „zajmujące zarówno śmiałością zestawień kolorystycznych jak zwłaszcza rozmachem faktury pojętej nowoczesnie.”

Zauważone tu zainteresowanie artysty dla zagadnień barwy, akcentowało się w jego twórczości z czasem coraz wyraźniej. W wykonywanych około 1930 r., m.in. w Orłowie, pejzażach nadmorskich z częstym motywem łodzi przy brzegu, mimo pozorów szkicowości i spontaniczności, artysta z całą konsekwencją określał pracowicie wystudiowane plany przestrzenne i ruchliwe powierzchnie wody śmiałymi i zazwyczaj niekonwencjonalnymi zestawieniami rozbitych plam zieleni, błękitu, złotawych żółci i czerwieni oraz głębokich brązów o ściśzonej nieco czerniami i rozbieleniami ostrości. Pewne pejzaże malowane przez artystę w czasie letnich plenerów w Kartuzach, jak np. studium z ekspresyjnie stylizowanymi drzewami i zabudowaniami (w Muzeum Narodowym w Warszawie) utrzymane w tonacji gorących brązów i czerwieni, żółci i błękitu, z mroczną szarością nieba i zieleniejącą na pierwszym planie łąką, łączyły doświadczenia postimpresjonizmu z cechami twórczości wspomnianych już niemieckich ekspresjonistów.

W pracowni artysty powstawały w tych latach również liczne, szeroko i śmiało traktowane, z jednocześnie wrażliwie wyważonymi zestawieniami barwnymi, studia głów i aktów, portrety i martwe natury. Malowany w 1930 r. portret własny artysty (w Muzeum Narodowym w Warszawie) łączył szczęśliwie tradycje malarstwa Krzyżanowskiego ze śmiało stosowanym kolorem. Wyłaniająca się z głębokich czerni i brązów tła, mocno na torsie osadzona głowa, wymodelowana została soczyscie położonymi plamami ciepłych, rudych czerwieni i żółci kontrastowanych z chłodnymi szarościami i zielenią. Podobnie inne autoportrety oraz wizerunki kobiece cechowała ekspresja mocnej, niespokojnej niekiedy formy i często ostrego, czystego koloru.

Płótna artysty z ostatnich lat przed wojną, jak studia krajobrazowe znad Horynia czy ze Strzyżowa, zrównoważone walorowo, malowane były przy stosowaniu coraz bardziej postimpresjonistycznie rozbitej smugi i plamy barwnej. W okresie tym wykonał artysta również szereg widoków Warszawy.

Jerzy Hulewicz, przy okazji wystawy zbiorowej artysty w 1937 r. w IPS-ie podkreślał równy i ciągły rozwój jego malarstwa. Od dzieł — pisał — „przypominających dawną szkołę monachijską” i twórczość Krzyżanowskiego, „poprzez wielobarwną impresję, aż do śmiałości współczesnej — barwa Rychtarskiego ustawicznie się wzbogaca i pogłębia”.

Utraciwszy w czasie powstania warszawskiego większą część swego dorobku twórczego, znalazł się Rychtarski pod koniec stycznia 1945 r. w oswobodzonej Łodzi, gdzie

wkrótce uruchomił własne Studium Malarstwa i Rysunku przy ul. Gdańskiej 96.

Od września 1946 r. objął funkcję wykładowcy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W 1956 r. otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego. Przez pracownie szkolne, w których nauczał w czasie wieloletniej kariery pedagogicznej, przewinęły się setki uczniów. Wielu zajęło poważną pozycję we współczesnej plastyce polskiej.

Za zasługi artystyczne został Rychtarski w 1954 r. odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Mimo coraz bardziej pogarszającego się stanu zdrowia, pracował niemal do ostatnich chwil życia. Zmarł 3 stycznia 1957 r.

Wojna i w pewnej mierze lata pobytu Rychtarskiego w Łodzi były, obok pracy pedagogicznej, okresem żywej działalności twórczej, stanowiącej ukoronowanie długiej, upartej i trudnej niekiedy drogi twórczego rozwoju. W 1946 r. został artysta nagrodzony na wystawie członków Związku Polskich Artystów Plastyków. Za prace wystawione w Salonie Zimowym ZPAP otrzymał w 1948 r. nagrodę plastyczną miasta Łodzi. Eksponował swoje prace na wystawach dorocznych ZPAP w 1948, 1950 i 1955 r. W twórczości Rychtarskiego z owych lat wyłącznie już niemal dominował kolor. W malowanych podówczas wizerunkach kobiecych i męskich, aktach, martwych naturach i kompozycjach pejzażowych budował artysta płaszczyznę obrazu rozjaśnioną przeważnie gamą czystych, nasyconych, przeciwstawnych tonów, składających się na pełną wyrazu grę barwną.

Powierzchnia niektórych płócien artysty posiadała niekiedy jakby dwuwarstwową strukturę. Na podłożu ściśzonych nieco, miękko stonowanych partii barwnych, tym dźwięczniej współgrały energicznie przeciwstawiane sobie tony gorących brązów i oranżu z głębokim błękitem, różów z zielenią czy żółci z fioletem — tworząc w sumie bogatą materię malarską płótna.

Marek Kononowicz w omówieniu Salonu Zimowego ZPAP w 1948 r. w Łodzi, pisał o „wielkiej malarskości” obrazów Rychtarskiego, która „zachwyca niecodziennymi zestawieniami”. Chwalił „zabielone karminy, niebieskie fiolety i jasne, intensywne zielenie, położone obok siebie z potrzeby malarskiej, z przeżycia, a nie z maniery.”

Postępując własną, samotną drogą prób, przemyśleń i intuicji, zbliżył się artysta na koniec zdecydowanie — nie wyzbywając się przy tym rysów własnej indywidualności — do szerokiego, żywotnego jeszcze nadal po wojnie, nurtu postimpresjonizmu.

Jakość i wartość pewnych osiągnięć Rychtarskiego rozpatrywać by można, nie bez uzasadnienia, z malarstwem ka-

pistów, zestawiając jego kompozycje pejzażowe — jak na przykład „Willa przy ul. Gdańskiej” — z obrazami Jana Cybisa, zaś pewne martwe natury z kwiatami — z pracami o podobnych motywach Stefana Nachta-Samborskiego.

Obecna, przygotowana głównie staraniem uczniów, wystawa ocalałego po wojnie dorobku twórczego Adama Rychtarskiego, przyczyni się, być może, do uchronienia od niepamięci wkładu wniesionego do polskiej kultury plastycznej przez zasłużonego pedagoga i utalentowanego twórcę.

Armand Vetulani





Rok 1936

Prof. A. Rychtarski, rys. Z. Łoskot, 1943

Rok 1940

Rok 1940





## PRACOWNIA NA POZNAŃSKIEJ PRZED WOJNĄ (IMPRESJA)

Minęło wiele lat, kataklizmów i bardzo męczącego istnienia, odkąd człowiek — młody i szczęśliwy — wspinał się bez wysiłku na jasne poddasze, do pracowni Profesora Adama Rychtarskiego po pierwsze wtajemniczenie w arkaną rysunku.

Profesor całym swoim stosunkiem do ucznia potwierdził zdanie swego kolegi, profesora Tadeusza Pruszkowskiego, że „poprawnie rysować można nauczyć pudła” (cytat dosłowny).

Obszerna, chyba kwadratowa pracownia, w pogodę i nie-pogodę zalana była srebrzystym, chłodnym światłem. Ale, jak w albumiku splotałych amatorskich migawek — szczegóły wrażeń są pozacierane, a przez to, oczywiście, płytkie i już czysto wzrokowe i słuchowe. Nie wiem, czy z powojennych czasów zachowało się może jakieś nagranie głosu Profesora? — Stanowcze, bardzo zwięzłe, dobitne zdania Jego korekt? — Z głosu, gestów rąk, a nawet — mimo zupełnie innych rysów — z wyrazu, przypominał Stanisława Ignacego Witkiewicza. W okresie gdy mnie uczył widzieliśmy Go stale ubranego w ciemne, „monachijskie” kolory; nie wiem, czy widziałam Go kiedy ubranego inaczej, niż w ciemnowiśniowym, prawie brunatnym pulower i ciemne „pumpy”, jakie noszono pod koniec lat trzydziestych.

Ostrzyżony był bardzo krótko, prawie, jak wówczas mówiono „po gdańsku”. Głowę miał kształtną, okrągłą. Oczy odrobinę à fleur de tête, nie rażąco jednak, lecz od częstego mrużenia — w leciutko wypukłym otoku. Nos raczej mały, u nasady szeroki, zakończony dość ostro i odrobinę zadarty, co w połączeniu z dużą odległością od górnej wargi nadawało mu wyraz chłopięcej zawziętości. Wpatrując się w robotę ucznia, wysuwał lekko dolną szczękę, zaciskając usta, z których zresztą nader rzadko padały słowa pochwały. I nagle odbierał węgiel i szybko rysował u góry czy z boku arkusza konstrukcję skrzynek — takich pudełek — pogadując: „O, tu wypada ucho” — (mowa, oczywiście o jakimś określonym skrócie) — „no, to tutaj rośnie jakiś nos...”. W rezultacie powstawał bardzo przekonujący robot z graniastostupów i uczeń nie miał już wątpliwości, że np. klatka piersiowa — „o, widzi pan(i), inaczej nie miałoby wcale tytu!”

Na prawo od drzwi wejściowych pracowni, pod ścianą, stało podium z krzesłem na którym przeważnie siedziała modelka. Póź stojących bywało chyba mniej, lecz wtedy skrzynkowa konstrukcja tak dobitnie objaśniała mecha-

nizm bioder i podpartej nogi, że uczeń zapamiętywał ją na całe życie, jak pasjonujący wykład stereometrii. Stalugi uczniów stały półkolem, tak, że wchodząc widziało się jedynie stopy za ustawionymi na stalugach deskami. Widocznie górne światło szło z ukośnej szyby, — nie przypominam sobie, czy mansarda była ścięta. Co uderzało od razu: było tam zawsze bardzo schludnie, chociaż profesor sprzątał sam i miał wyraźne cechy czy nawyki samotnika. Urządzenie części prywatnej — był tam za pracownią długi wąski pokój Profesora w kształcie wagonu — sprawiało wrażenie nie skromności, ale wręcz ubóstwa. Po lewej stronie łóżko — chyba prycza? — po prawej prosty, kuchenny stół, jakieś stołki, pod ścianami mnóstwo blejtramów, zaś jedyny akcent wspaniały, to dwa obrazy, które bardzo lubiłam: rozległy, burzliwy pejzaż z pięknie malowanym niebem i zamknięty rzędem drzew o ciemnych sylwetkach, oraz duży akt stale tam obecnej, chyba mieszkającej z Profesorem, świetnej modelki: kształty miała bujne, cudowną, „malarzką” skórę o ciepłych tonach; ostrzyżona na Polkę, ciemna blondynka, o twarzy bardzo energicznej dziewczęcej przedszkolanki. Jeżeli jeszcze żyje — serdecznie ją pozdrawiam.

Aha, przypominam też sobie, że Profesor twierdził, iż dla początkującego artysty (wymawiał to słowo z uśmiechem) — bardzo ważne jest żeby mu było wygodnie podczas pracy. Pamiętam, jak zdjął ze stołka paletę i kasetę jednej z uczennic ze słowami: „Kaseta nie musi siedzieć. Kaseta może stać, a pani niech siada!”.

O twórczości Adama Rychtarskiego pisali i piszą fachowo inni. Uczniowie, którzy Go znali — lubili Go chyba wszyscy i pamiętają jak wielkimi krokami niespiesznie lecz bardzo energicznie poruszał się po swojej szkole, i — czy z miotłą, czy z węglem do rysowania w rękę — zawsze wzbudzał uczucie zaufania, chciałoby się rzec: bezpieczeństwa, a przede wszystkim wrażenia tej jakiejś prostoty, a wręcz bezgranicznej rzetelności, stanowiącej niewątpliwie dominantę Jego charakteru. Jak wielu twórców, mających poczucie własnej wartości, chętnie pokrywał momenty wzruszenia umyślną rubasnością, ale gdy się zaśmiał, było w tym mnóstwo dobroci.

Anna M. Linke

## MALARSKA SZKOŁA W KONSPIRACJI

W roku 1940 dowiedziałem się z anonsów w prasie, że przy ulicy Nowogrodzkiej w lokalu dawnej żeńskiej szkoły Statkowskiej otwiera się zawodowa szkoła rzemiosł artystycznych. Naprawdę była to dawna Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych z Myśliwieckiej. Zapisalem się i wkrótce zacząłem chodzić do tej szkoły. Uczyli m.in. J. Bohdanowicz, M. Schulz, E. Kokoszko, E. Butrymowicz i M. Jurgielewicz. Ten ostatni po pewnym czasie skierował mnie na Poznańską do pracowni profesora Rychtarskiego, o którym nigdy dotąd nie słyszałem. Była to jedna z bardzo niewielu przedwojennych prywatnych szkół malarskich działająca konspiracyjnie w okresie okupacji (drugą w Warszawie — o ile wiem, była Szkoła Blanki Mercère). Szkoła Adama Rychtarskiego (dawniej Konrada Krzyżanowskiego, którą po śmierci tego wybitnego portrecisty Rychtarski nazwał jego imieniem) mieściła się na ostatnim piętrze domu przy ulicy Poznańskiej niedaleko Poczty. Składała się z dużej pracowni z górnym światłem i pokojem, w którym mieszkał profesor. W pracowni był las stalug, stołki i skrzynki. Gdy pierwszy raz do niej wszedłem pośród stalug siedziało wiele osób, młodych mężczyzn i dziewcząt i sam profesor. Malował z uczniami. Koło wejścia było podium zastawione buteleczkami, miseczkami i przykurzonymi szpargałami, przy nim piecyk z rurą, a pośrodku na skrzynce ustawiona bardzo ascetycznie martwa natura: baniak, szmata i dwa zielone jabłka.

Profesor był wówczas śniadym siwiejącym i nieco tyjącym mężczyzną, z workami pod lekko zmrużonymi oczami i wąskimi, upartymi ustami. Chodził ciężko, opierając się na inwalidzkiej lasce. Miał już wtedy bardzo zaawansowany reumatyzm.

Tak zaczęła się moja szkoła. Najlepsza jaką miałem, nie tylko podczas okupacji. Malowaliśmy cztery razy w tygodniu od godziny dziesiątej rano do trzynastej. Na przemian martwą naturę i głowę. Do głowy pozowaliśmy sobie kolejno my wszyscy i chyba także profesor. Malowaliśmy wyłącznie olejno i oczywiście rysowaliśmy węglem. Profesor dwa razy w tygodniu robił korektę. Siedząc obok stalug mówił półgłosem swoje uwagi. Ponieważ sam malował tę samą co my „martwą” lub głowę, więc korekty były z pewnością lepsze i głębsze od tych, które miewałem potem w ASP, gdy nauczający na chwilę wpadał do pracowni i w locie rzucał każdemu po kilka słów. Na początku malarstwo profesora i jego uczniów nie podobało mi się zupełnie. Martwa natura wydawała mi się zbyt uboga, nie miałem na czym zahaczyć wyobraźni. Prace koleżanek i kolegów, których zastałem wydawały

mi się nieciekawe i prymitywne. Znając (z reprodukcji) impresjonistów i malarstwo naszych kapistów z przedwojennego IPS-u, dziwiłem się szarym nieefektywnym plamom, kleksom i kreskom na obrazach profesora. Nie dostrzegałem ich wartości w budowie formy i dążenia do prawdy.

Co godzina była przerwa w pracy na 10 minut. Rozmawialiśmy wtedy ze sobą i z profesorem, który pił herbatę. Przy ścianach stały deski rysunkowe, stare blejtramy, jakieś dawne studia. Stał też podniszczony duży obraz w perłowym tonie — kobiety siedzącej przy stole z jakąś rośliną w doniczce. Była to pamiętka z poprzedniego okresu malarstwa profesora, malowana szeroko i szaro, inaczej niż to co widzieliśmy na jego obecnych płótnach. W pracowni było ciepło. Na stalugach stały tekturki i płótna, na skrzynkach przed stalugami pudełka z farbami, pędzle, grunt dawał profesor. Na środku martwa natura. Za ścianami pracowni toczyło się życie okupacyjnej Warszawy, walka, przemoc wroga — Niemcy, łapanie o których opowiadaliśmy sobie przychodząc rano do pracowni. Sami często byliśmy narażeni na dostanie się do niemieckiej budy. Zresztą chyba prawie wszyscy pracowali gdzieś w konspiracji. Przeszło też przez pracownię kilku ukrywających się Żydów. Malowało się tutaj jakby na wyspie szczęśliwej, w izolacji od wojny i strachu. Chodziłem do profesora, z przerwami, prawie cztery lata. Ze mną wiele koleżanek i kolegów. Niektórzy z nich zginęli podczas wojny, inni zmarli później. Na szczęście większość żyje i może dać świadectwo o tej jakże dziwnej szkole wojennej i o tym, jakże niestusznie zapomnianym, profesorze.

Oprócz młodych, przychodziło do pracowni kilku starszych panów — amatorów malujących „con amore” dla własnej przyjemności. Wpadali także i wytrawni artyści malarze lub absolwenci ASP, by postudiować pod kierunkiem profesora. Korekty Rychtarskiego bowiem cenili sobie również całkiem dojrzały artyści. Słyszałem od nich, że Rychtarski pomagał w okresie dwudziestolecia międzywojennego niektórym młodym, którzy przechodzili kryzys wewnętrzny w swojej pracy na uczelni i np. na ostatnim roku studiów wpadli w konflikt ze swymi profesorami. Podobno on sam przechodził dłuższy kryzys związany ze zmianą poglądów artystycznych i kilka lat nie mógł malować.

Rychtarski nie uczył, jak sam mówił, malować, ale uczył patrzeć. Pilną uwagę zwracał na rysunek, który traktował nie jako szczegółowe naturalistyczne studium, ale jako logiczną budowę form przedmiotu oglądanego w pewnym ruchu, z określonego miejsca. Potrzebna w studium była nie miarka, ale wycucie całej bryły, wycucie jej w płaszczyźnie płótna czy papieru w głąb — wszertz



i wzdłuż danej przestrzeni. Charakter głowy, jej szczegóły, wynikały z układów form — form zawsze oglądanych z określonego miejsca. Dla uzmystowienia profesor postęgiwał się w korekcie podobieństwem malowanego przedmiotu do sześcianów ustawionych pod różnymi kątami względem siebie i wszystkich razem wobec studiującego.

Gdy już zaczęło się malować, ta budowa form, a z nich całości, proporcje itp. sprawy rysunkowe (początkowe), towarzyszyły wciąż korekcie, gdyż były integralnie związane z kolorem, który dzięki swym właściwościom (barwy dopełniające, kontrasty) budował formę przedmiotów i cały obraz jako kompozycję. Podstawowym wymaganiem profesora było, aby nie kopiować natury, bo kopiowanie prowadzi do fragmentarycznych nieskoordynowanych ujęć. W naturze kolory i kierunki są przypadkowe. Model jest ruchomy, zmienia się oświetlenie i nastrój malarza. Artysta otrzymuje pewne ogólne wrażenie i by je ukazać na płótnie musi zrezygnować z dosłowności. Tak dobrać kolory, aby w sumie uzyskać coś zbliżonego do pierwszego wrażenia, które sprawiło, że zaczął malować. Nie było to łatwe zadanie zwłaszcza dla początkujących, tło grające taką samą rolę w kompozycji jak głowa, kwestia ilości tła, jego koloru w stosunku do reszty obrazu — no i rysunek kolorem budowanych form, ich kompozycja. Było to trudne. Po kilku korektach głowa czy martwa natura wędrowały z lewej strony płótna na prawą i z powrotem. Czysto położone kolory pod koniec tygodnia zmieniały się w błoto. Ale to właśnie było „studium” — szukanie najwłaściwszego ujęcia. Ta zaciekłość profesora spostrzegania błędów kompozycji, rysunku nieraz doprowadzała do rozpacz, ale nie było chyba nigdy tej korekty, jaka często bywa w szkole malarstwa: „niech pan już nie rusza, bo pan zepsuje...”. Korekty obezwładniającej studiującego. Chodziło też o to, aby zerwać z czysto walorowym modelowaniem i z kolorem lokalnym, a budować formę plamą. Profesor wyrażał to słowami: „niech pan maluje kleksami, aż otrzyma to wrażenie, które pan spostrzega”. Twierdził, że chodzi mu o to, by rozłożyć nas jak cytryny i złożyć na nowo — tak jak trzeba, bez obciążeń i wyobrażeń, które z sobą z domu przynieśliśmy.

To co wyniosłem od profesora? Rysunek nie musi być wykonany, może być zupełnie szkicowy — jest jednak zawsze albo dobry — albo zły! Rysować to znaczy myśleć! To jest prawda często zagubiona przy wrażeniowych szkicach zwłaszcza młodych artystów. Starłem się ukazać coś z metod i osobowości profesora. Ci, którzy go znali, wiedzą jak przy tym wszystkim wielka była jego

rzetelność i pokora. Był to człowiek, który całe życie pracował naprawdę, nie na sprzedaż i nie na poklask, a wyłącznie według swego najgłębszego przekonania. Utrzymywał mało kontaktów z ludźmi, może dlatego, że mówił prawdę w oczy, albo nic nie mówił nie umiając się zdobyć na komplementy i kompromisy. To go chyba odsunęło od środowiska artystów z którymi przecież kiedyś studiował i pracował. Życie jego było trudne, biedne i samotne, bez uznania jakie przyjąć powinno. Chyba cierpiał głęboko z tego powodu. W pokoju za pracownią przechowywał duży obraz — kopię zrobioną przez siebie z Tycjana przedstawiającą „Naigrywanie z Chrystusa”.

Zbigniew Łoskot

Adam Rychtarski umarł dwadzieścia trzy lata temu. Do obecnej wystawy mało kto o nim wiedział. Zнали go jego uczniowie, których wychowywał w ciągu kilkudziesięciu lat pracy pedagogicznej. Ale nawet ci uczniowie zachowali w pamięci jego twórczość jako coś odległego czy nawet mglistego, jako sztukę towarzyszącą ich wczesnej młodości, dostępną we fragmentach, nie konfrontowaną stale z bieżącą kulturą artystyczną. Rychtarski nie wszedł bowiem do głównego „torsu” malarstwa polskiego mimo, że na miejsce w nim, i to nie było jakie, zasłużył. Jego obrazy nie stały się obiegowym, wystawowym towarem. Zapewne nie należy, przy okazji tak spóźnionej pośmiertnej wystawy wybitnego artysty, wspominać o tym, że był zapomniany, że był „na boku”, że winniśmy nasze przewiny wobec niego odpokutować i zwrócić mu to, co mu się zawsze należało. Robimy bowiem w ten sposób jeszcze jedną rzecz niestosowną, a też wpaść możemy w jakże nieodpowiedni sentymentalny ton. A o Rychtarskim pisać i mówić można tylko w sposób poważny, pozbawiony wszelkich obciążeń jakie w świadomości naszej nawarstwione zostały kapryśnym i złośliwie ironicznym biegiem historii. Obraz twórczości i działalności tego znakomitego artysty powinien być czysty i nie zmącony niczym co przypadkowe, niczym co wobec tej twórczości zewnętrzne. Mamy bowiem przed sobą jego dzieła. Jeśli jednak wspominamy nielaskawe dzieje recepcji sztuki tego malarza to dlatego, że można tu dostrzec zagadnienie ogólniejsze. I Rychtarski będzie wtedy zjawiskiem objętym pewną prawidłowością. Nie raz bowiem życie i twórczość artysty biegle niedokładnie dostrzeżone i nie raz wpływało po latach jako ważny wkład w kulturę. Rychtarski nie jest osamotniony — tkwi w grupie tych wielu, co pojmowali swe powołanie na tyle serio, że wszelkie zabiegi popularyzacyjne uważali za nie dość istotne. Zbyt pochłonięci byli samą sztuką by starczyło im energii na wychodzenie ku ludziom. A ludzie są w tym posłuszni: odwzajemniają bardzo chętnie brak zainteresowania.

Niedużo obrazów zostało po Adamie Rychtarskim. Te, które mamy przed oczami tworzą jednolity zestaw i, pomimo rozpiętości dat powstania, są do siebie podobne, niemal jakby namalowane zostały w jednym okresie. Trudno więc pisać o Rychtarskim według ustalonego szablону: młodość, dojrzałość, starość. Uwzględniając po drodze rozmaite komplikacje kształtowania się osobowości, rozwój stylu własnego, grę wpływów i kierunków jakim podlegał i hołdował. Trudno też zakwalifikować to malarstwo do jakiegoś określonego nurtu w naszej czy europejskiej sztuce. Wszystko to zrobić trudno bo, po pierw-

sz: sztukę Rychtarskiego widzimy nie w rozwoju a od razu gotową i dojrzałą, po drugie zaś przedstawia ona zlepek różnaitości. Mamy więc echa szkoły monachijskiej, ekspresjonizmu, koloryzmu. Jest tam coś z Krzyżanowskiego, coś z Oskara Kokoschki i... coś z Cézanne'a. A nawet, zważywszy mięsistość i materialną gęstość tych płócien, można czasem pomyśleć o Courbecie. Wiadomo, że Rychtarski studiował w Monachium i w Budapeszcie, że był uczniem i asystentem Krzyżanowskiego, że kolegował z Tadeuszem Pruszkowskim. Wszystkie te związki, pokrewieństwa i nauki nie pozostały bez wpływu na kształt malarstwa Rychtarskiego. Jednak przedstawia się ono jako coś niezmiernie jednolitego; na przekór wszystkim podobieństwom błyskawicznie rozpoznajemy obraz Rychtarskiego: bije z niego indywidualne życie. Wszystkie wpływy zostały przetworzone i stopione w toku zacieklej, choć spokojnej, pracy własnej artysty. Dominuje osobowość ludzka i jakaś, właściwa temu człowiekowi, koncepcja malarstwa. Bez precedensów w naszej sztuce i bez następstw. Koncepcja tak szeroka, że wiele z tego, co pochopnie uznać moglibyśmy za antycydensy, przedstawia się jako coś „węższego”, bardziej fragmentarycznego.

Mimo, że Rychtarski był odludkiem i samotnikiem, nie akceptującym „izmów” choć epoka była tak w nie bogata, a więc mimo, że w pewnej mierze był dziwakiem — malarstwo jego odbieramy jako coś niezmiernie „normalnego”. Można nawet pomyśleć, że tak właśnie powinno wyglądać „prawdziwe” malarstwo. Łączy ono bowiem tendencje występujące oddzielnie, a więc cézannowską budowę bryły i przestrzeni z drapieżnie akcentowanym wyrazem, precyzyjny rysunek z wibracją plam barwnych, gęstość materii z powietrzną lotnością, spokój i skupienie z gwałtownym gestem, skromność z odwagą. I dziwimy się nawet, patrząc na płótna Rychtarskiego, że pewne tendencje sztuki w nich scalone mogą w ogóle występować oddzielnie — tak duża jest siła syntezy w nich zawarta. Są tam zgaszenia i stłumienia, i gwałtowne błyski koloru, konstrukcja i ekspresja, naturalność widzenia optycznego i tajemniczość przetworzenia. A nic nie bierze góry nad innym, nic nie posuwa się do skrajności. Nie ma tam ani manii ani obłędu, ale też nie ma bierności i obojętności. Można by więc pomówić Rychtarskiego o eklektyzm. Istotnie można by. Coś jednak na to nie pozwala. I to coś istotnego. Jakaś treść wewnętrzna, która góruje nad kwestiami stylów i kierunków, nad samą plastycznością malarstwa. Ale tę treść też trudno uchwycić, bo przecież obrazy te zdają się samą plastycznością, samą farbą i kształtem, światłem i cieniem. Treść ta może tkwi w samej intensywności malarstwa, w takim zjednoczeniu środków



i celów, że zapominamy na chwilę, że mogą być one rozdzielone. Jest więc artysta piewą „poruszającą” równowagi, jest „poruszonym” klasykiem. Bo, pomimo że płótna jego działają ładem wewnętrznym, widać ten ład w jego możliwości zachwiania. Porządek może w każdej chwili rozpaść się w nicłość i proch. Jest coś głęboko religijnego w takim widzeniu formy i materii.

Ktoś z muzykologów powiedział niedawno, że obecnie jest na świecie wielu świetnych pianistów, ale kiedyś było więcej artystów. Adam Rychtarski należał do pokolenia, w którym malarz był artystą. Nie czas wyjaśniać co to znaczy. Wystarczy, że przypomnimy sobie znaczenie artysty. Wszystko co robił naznaczone jest piętnem konieczności wewnętrznej, wielkością ale i znikomością twórczości. Wszystko odnosi się do prawd ukrytych. I to jest ta jego „koncepcja” malarstwa, która pokonała style, wpływy i kierunki. To jest ten „klej” stapiający wszystkie elementy obrazu, wszystkie środki działania.

To co tu nieudolnie zostało powiedziane stosuje się głównie do pewnych prac pokazanych na wystawie. Wśród nich wymienić można „Wnętrze kościoła Św. Jana w Wilnie”, „Autoportret”, „Kościół Św. Aleksandra w Warszawie”, „Akt”, „Krajobrazy ze Strzyżowa”, portrety uczniów, niektóre martwe natury. Wiele obrazów innych to po prostu studia pracowniane, malowane podczas zajęć z uczniami. Tych studiów jest dużo, bo Rychtarski miał tę cechę dawnych artystów, że studium było jego codziennością. Ono stanowiło lekcję skromności, było pomostem dzięki któremu nie wiadomo kiedy jabłka na talerzyku przenoszą nas w uogólniony obraz egzystencji. Studia te malowane były w nabożnym skupieniu i my, uczniowie, ten stan skupienia panujący w pracowni naszego Profesora odczuwaliśmy i zapamiętaliśmy.

Jacek Sempoliński

ADAM RYCHTARSKI, syn Romana i Marii z Geijsmerów, ur. 3 XII 1885 r. w Olchowej pod Kijowem na Ukrainie; zm. 3 I 1957 r. w Łodzi.

Studia: 1904—1909 r. w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Konrada Krzyżanowskiego; 1909 — 1912 w Akademitacji Sztuk Pięknych w Monachium u prof. Carla von Maara; 1912—1914 w prywatnej Szkole Simona Holośyego w Monachium.

Twórczość w zakresie malarstwa sztalugowego — kompozycje rodzajowe, akty, portrety, martwe natury i pejzaże — w technice olejnej.

Działalność pedagogiczna: 1912 — 1918 asystent w Szkole Holośyego w Monachium i na Węgrzech; 1919—1922 asystent w Szkole Malarstwa i Rysunku K. Krzyżanowskiego w Warszawie; 1922 — 1944 samodzielnie prowadzi Szkołę Malarstwa i Rysunku im K. Krzyżanowskiego w Warszawie przy ul. Poznańskiej 23; 1945 — 1946 prowadzi prywatne Studium Malarstwa i Rysunku w Łodzi przy ul. Gdańskiej 96 (późniejsze Ognisko Kultury Plastycznej); od 1 IX 1946 r. prof. rysunku i malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi; od 19 XII 1952 r. kierownik studium ogólnego tejże Szkoły; 3 II 1956 mianowany profesorem nadzwyczajnym i od 13 II 1956 r. samodzielnym pracownikiem nauki.

Nagrody: 1928 — Expressu Porannego; 1928 i 1930 — w konkursach na pejzaż morski; 1936 — dyplom za dzieła o tematyce warszawskiej; 1938 — nagroda Ministra Poczty i Telegrafów; 1946 — na wystawie członków ZZPAP w Łodzi; 1948 — nagroda plastyczna miasta Łodzi.

Odnaczenia: 1945 — medal X-lecia oraz Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Udział w wystawach:

- 1907 — Wystawa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Warszawa, Wilno
- 1922/23 — Salon doroczny Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa (kat. poz. 237, 238)
- 1924 — Salon doroczny Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego, Warszawa (kat. poz. 89)
- 1926 — Salon TZSP, Warszawa (przewodnik TZSP nr 18 poz. 249)
- 1927 — Wystawa zbiorowa artysty w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, ul. Marszałkowska 69
- 1927 — Salon TZSP, Warszawa (przewodnik TZSP nr 29 poz. 285).
- 1927/28 — Wystawa reprezentacyjna Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, ul. Nowy Świat 19
- 1928 — Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, ul. Marszałkowska 69
- 1928 — Wystawa „Morze polskie”, Warszawa TZSP (kat. poz. 66)
- 1929 — I wystawa warszawskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
- 1929 — Wystawa sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, Poznań (kat. poz. 1566—68)

- 1930 — Wystawa morska, Warszawa TZSP (przewodnik TZSP nr 53 poz. 237—239).
  - 1930 — Salon TZSP, Warszawa (przewodnik TZSP nr 59 poz. 181)
  - 1930 — Wystawa sztuki polskiej, Gdańsk (kat. polski i niemiecki poz. 106—108)
  - 1930 — Salon listopadowy Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa, (kat. poz. 129)
  - 1931 — Salon wiosenny im. Józefa Piłsudskiego, Warszawa IPS (kat. poz. 280—282)
  - 1931 — Wielka wystawa wiosenna TZSP, Warszawa (przewodnik TZSP nr 64, poz. 150—151)
  - 1931 — Wystawa zbiorowa artysty, Warszawa TZSP (przewodnik TZSP nr 68 poz. 78—111)
  - 1931 — Salon TZSP, Warszawa (przewodnik TZSP nr 69, poz. 190).
  - 1932/33 — III Salon zimowy IPS, Warszawa (kat. poz. 124)
  - 1934 — IV Salon zimowy IPS, Warszawa (kat. poz. 187)
  - 1935 — V Salon zimowy IPS, Warszawa (kat. poz. 166)
  - 1936 — Salon plastyki Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, Warszawa IPS (kat. poz. 70)
  - 1936 — Warszawa w obrazach, Warszawa TZSP (przewodnik TZSP nr 112 poz. 183—184)
  - 1937 — Wystawa morska, Warszawa TZSP (przewodnik TZSP nr 120 poz. 82—83)
  - 1937 — Salon Malarski IPS, Warszawa
  - 1937 — Wystawa „Kobieta w sztuce”, Warszawa TZSP (przewodnik TZSP nr 132 poz. 133—134)
  - 1937 — Wystawa jubileuszowa artysty, Warszawa IPS (kat. poz. 76—132)
  - 1937/38 — IX Salon Malarski IPS, Warszawa (kat. poz. 121)
  - 1938 — X Salon malarstwo, grafika, rzeźba, Warszawa IPS (kat. poz. 144—145)
  - 1946 — Wystawa prac członków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki
  - 1946 — Salon wiosenny, Warszawa, (kat. poz. 328)
  - 1947/48 — Salon zimowy ZPAP w Łodzi, Łódź OPS
  - 1948 — IV doroczna wystawa prac członków ZPAP w Łodzi, Łódź OPS (kat. poz. 104—105)
  - 1950 — V doroczna wystawa prac członków ZPAP w Łodzi, Łódź OPS (kat. poz. 114—115)
  - 1955 — Wystawa prac plastyków łódzkich 1945—1955, Łódź OPS (kat. poz. 73)
- Ponadto udział w wystawach zagranicznych Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) m. in.: L'Art Polonais, Bukareszt, Musée Toma Stelian, 1933 (kat. poz. 105—107).

#### BIBLIOGRAFIA:

Encyklopedie i słowniki:

E. Benezit, Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, t. VII, 1966, Librairie Gründ  
Ilustrowana Encyklopedia Trzaski, Everta i Michalskiego, pod red. S. Lama, 1926 t. IV, s. 1002  
Thieme U., Becker F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1936, t. 29, s. 250

Słownik artystów plastyków Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa, 1972, s. 182, 1 il.

Wzmianki w książkach:

M. Treter, Pawilon wenecki sztuki polskiej. Wystawy zagraniczne a propaganda a zagadnienie sztuki narodowej (fakty — opinie — dokumenty), Kraków, Warszawa TOSSPO, 1933 (nb Sztuki Piękne, R. IX, 1933, z. 3, 4)  
T. Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. III Wrocław 1964, s. 146  
Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa 1974  
J. Wiercińska, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Wrocław 1968, s. 146, 182

Prasa:

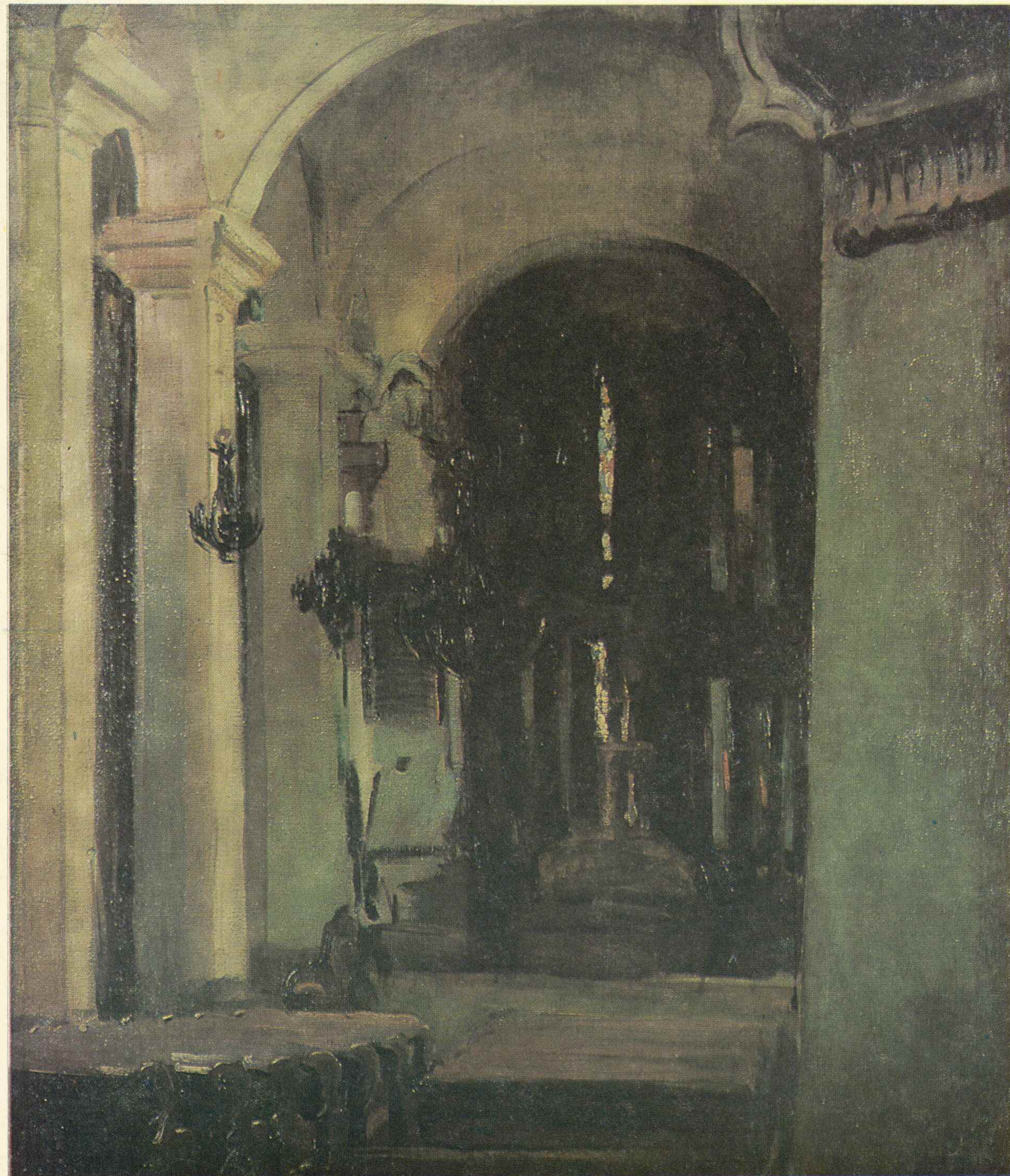
W. B., Wystawa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Wilnie, Świat 1907, II półr., s. 17  
b. sygn., Z ostatnich wystaw warszawskich, Tygodnik Ilustrowany 1927, I półr., s. 129, 1 il.  
W. Husarski, b. tyt., Tygodnik Ilustrowany, 1927, II półr., nr 50, s. 864  
W. Husarski, Wystawa Reprezentacyjna Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Tygodnik Ilustrowany, 1928, I półr., s. 8  
b. sygn., Z wystaw warszawskich, Tygodnik Ilustrowany, 1931, II półr., s. 851, 1 il.  
wzm., Sztuki Piękne, 1927/28, R. IV, s. 158, 190  
b. sygn., Wystawa Sztuki Polskiej „Polski pejzaż i lud” w Städtisches Museum, Sztuki Piękne, R. VI, 1930, nr 6, s. 232  
b. sygn., Kronika artystyczna Warszawa. Wystawa morska w Zachęcie. Sztuki Piękne R. IV, 1930, nr 4, s. 152  
b. sygn., Kronika artystyczna Warszawa. Dwa salony: Listopadowy u Baryczków i Doroczny w Zachęcie, Sztuki Piękne, R. VII, 1931, nr 1, s. 30  
M. Treter, Pawilon sztuki polskiej na XVIII Biennale w Wenecji, Sztuki Piękne, R. IX, 1933, nr 3, s. 115—116  
J. Kleczyński, b. tyt., Kurier Warszawski, 1931, nr 299  
K. Winkler, Wystawy jubilatów, Pion 1937, nr 47, s. 5  
wzm., Dziennik Łódzki, 1945, nr 99, s. 3  
wzm., Przegląd Artystyczny (Kraków), 1946, nr 1, s. 16  
SWG, Z galerii sztuk pięknych, Kurier Popularny (Łódź), 1947 nr 330  
wzm., Słowo Powszechne, 1948, nr 16, s. 58  
wzm., Tygodnik Warszawski, 1948, nr 5, s. 6  
M. Kononowicz, Tworzące się środowisko. Salon zimowy w Łodzi. Dziś i Jutro, 1948, nr 8, s. 8.  
nekrolog, Życie Warszawy, 1957, nr 6/7  
nekrolog, Życie Warszawy, 1957, nr 8

Prócz tego:

Sprawozdania Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1926, 1927, 1930, 1931, 1936, 1937.

Opracował: Armand Vetulani





11. Wnętrze kościoła św. Jana  
Wilno, 1932



48. Pejzaż z Łodzi II, 1946





14. Kościół Sw. Aleksandra w Warszawie, 1935



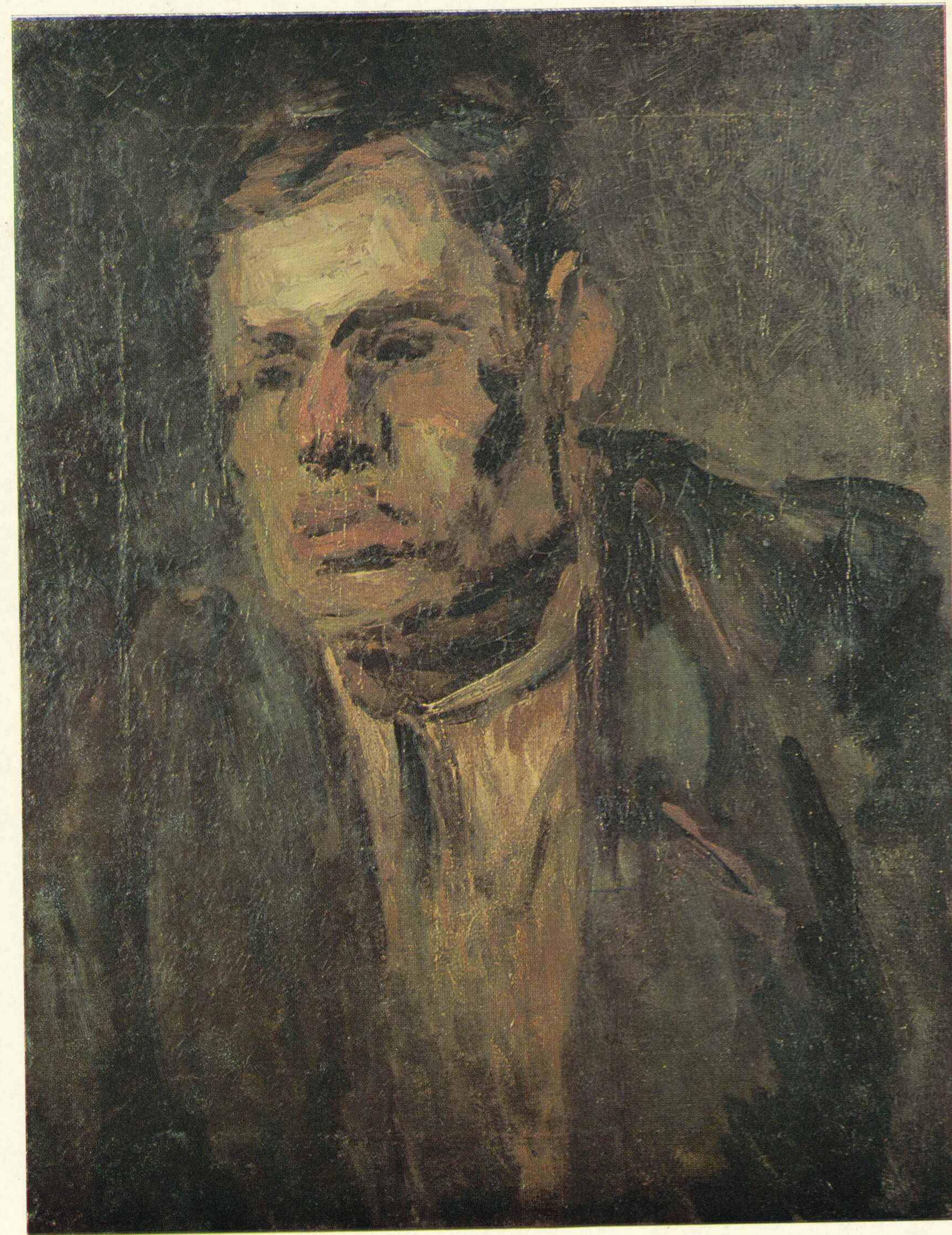
17. Ulica Długa — Warszawa, 1936





15. Portret p. W. K., 1936

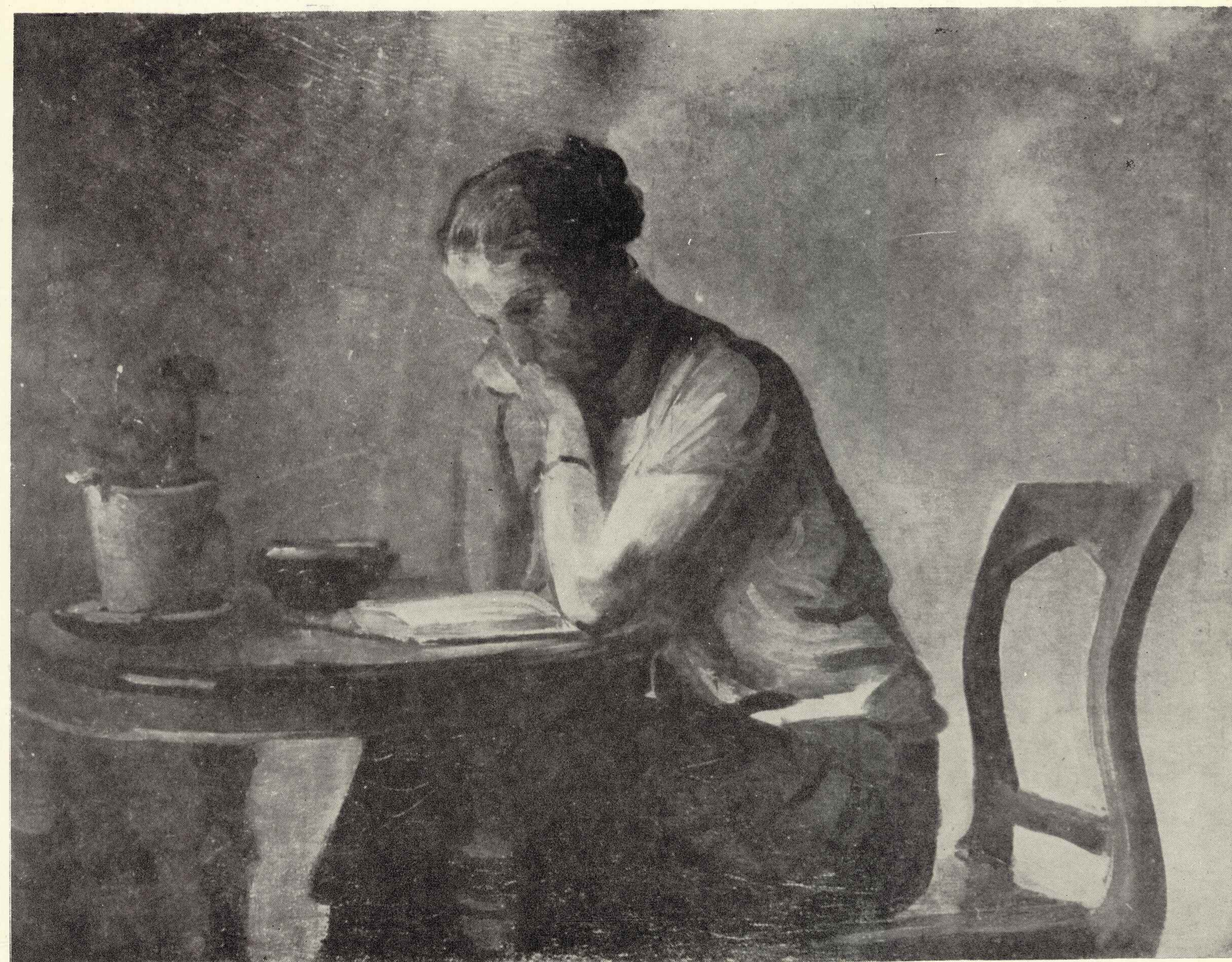
35. Portret p. Z. Ł., ok. 1942







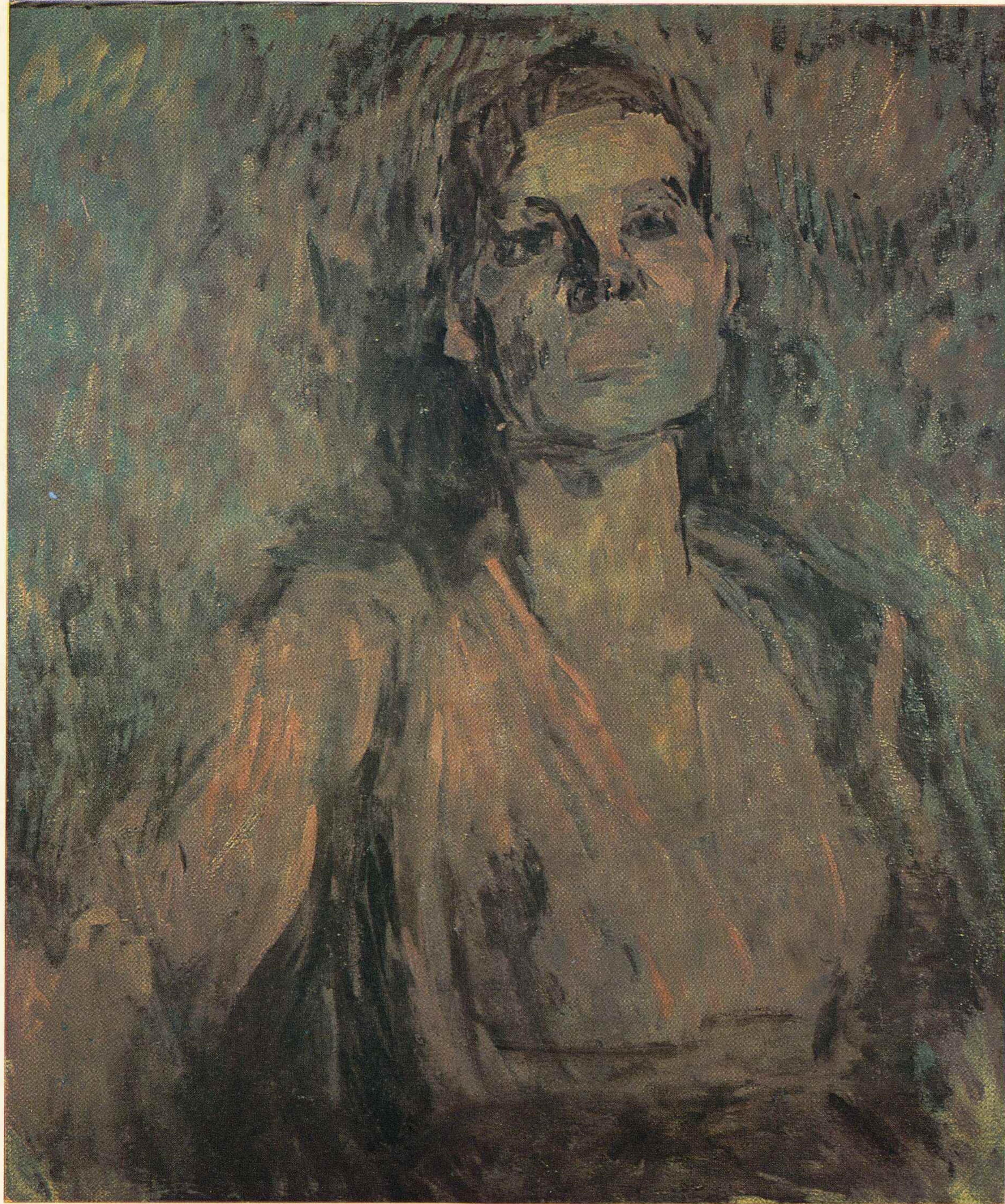
3. Wnętrze, 1929.



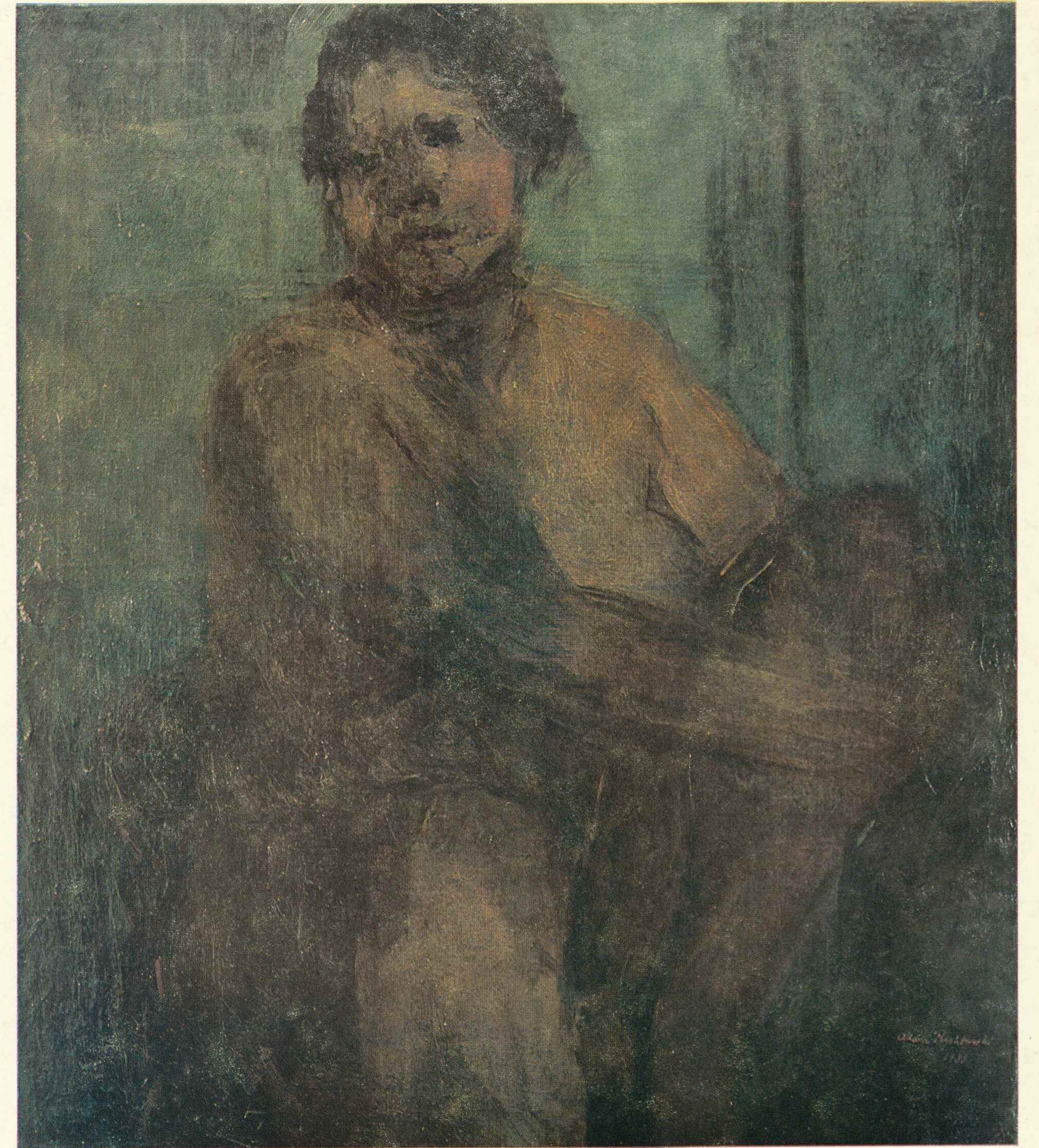
2. Pani nad książką, ok. 1925



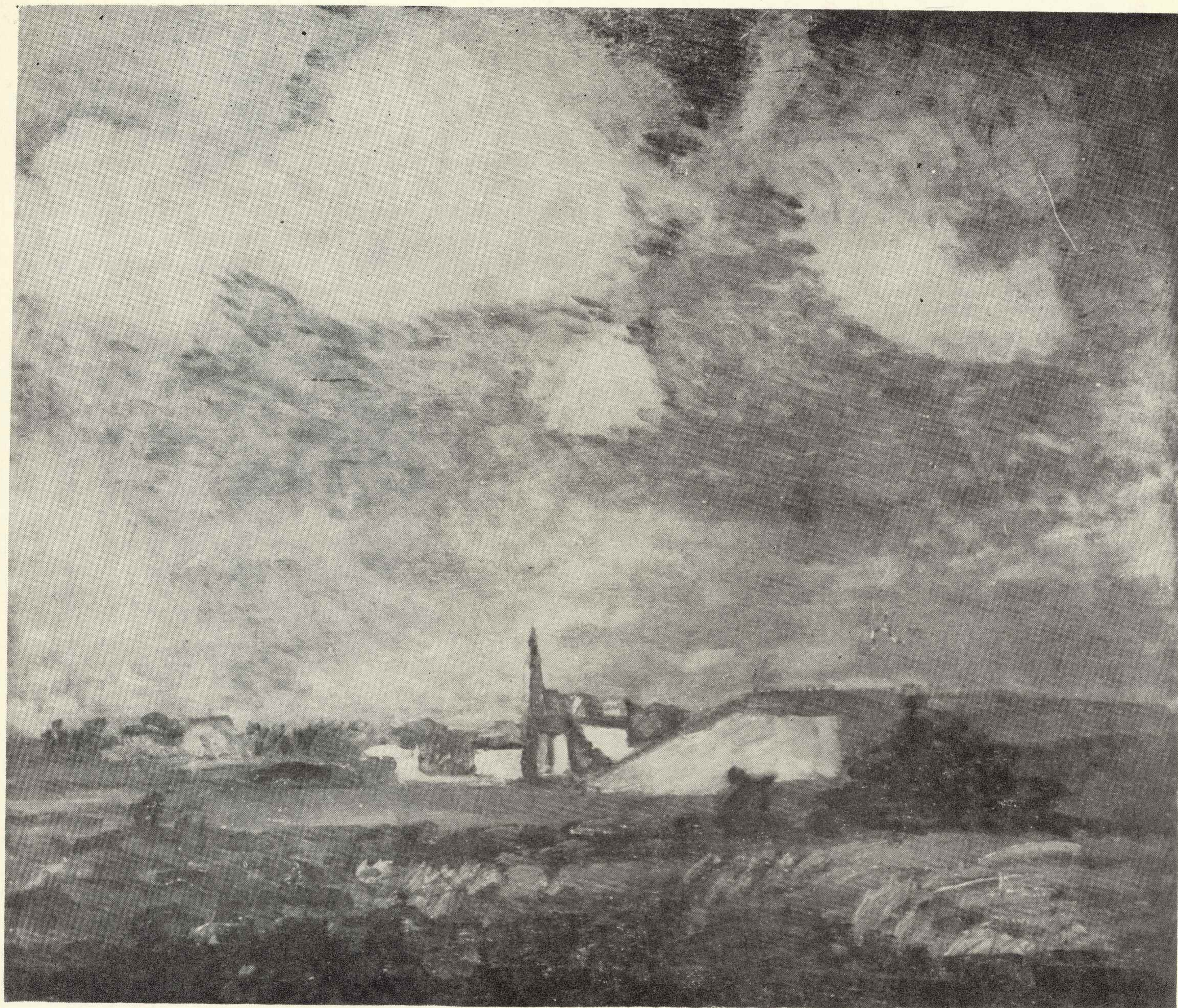
57. Studium portretowe, 1948



12. Akt, 1933





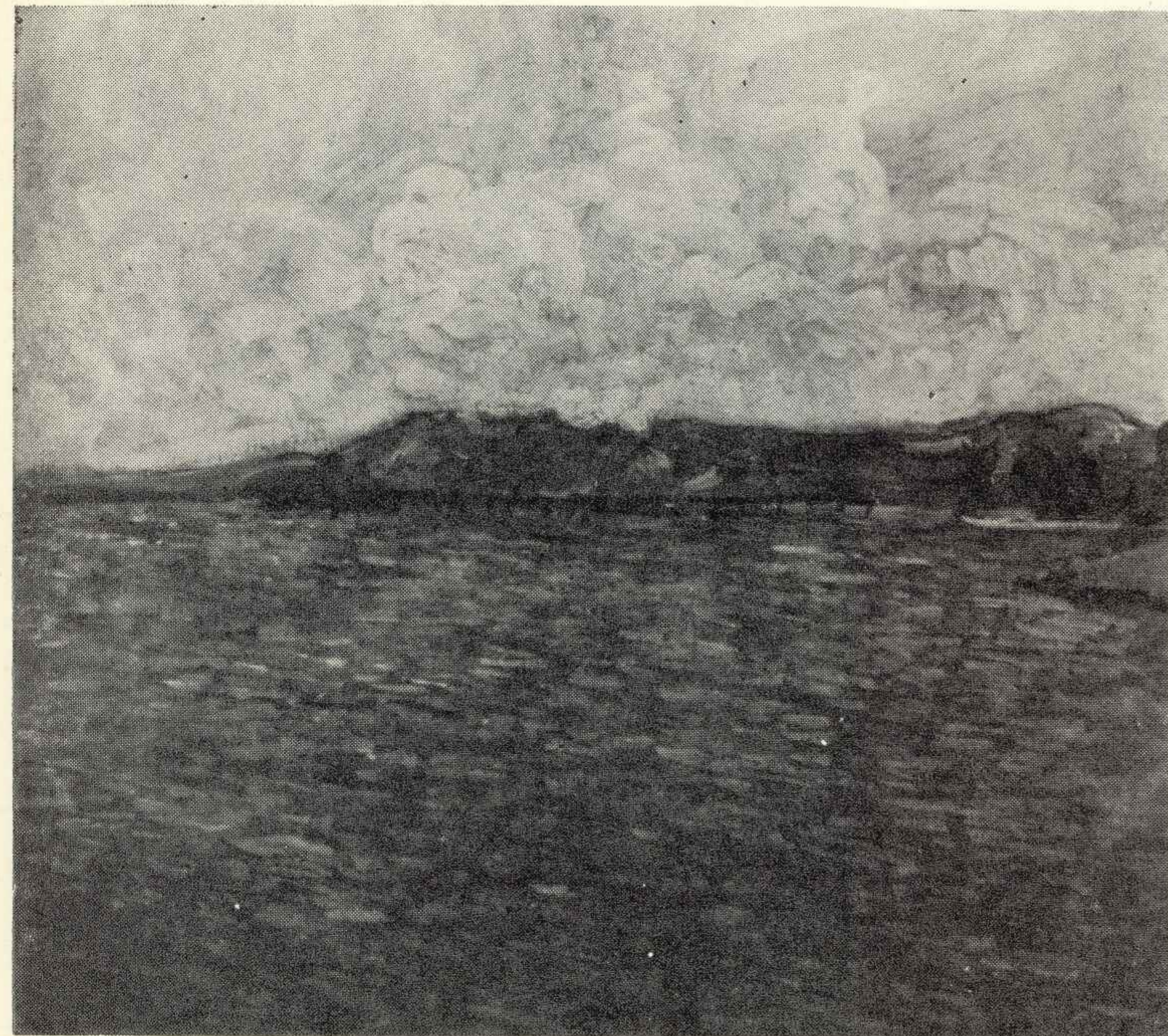


10. Pejzaż Kartuzy, 1931



1. Pejzaż Kartuzy, 1920





7. Pejzaż morski Orłowo II, 1930

18. Strzyżów I, 1938



16. Pejzaż Horyń, 1936

19. Strzyżów, II, 1938



20. Strzyżów III, 1938

47. Pejzaż z Łodzi I, 1946



21. Strzyżów IV, 1938

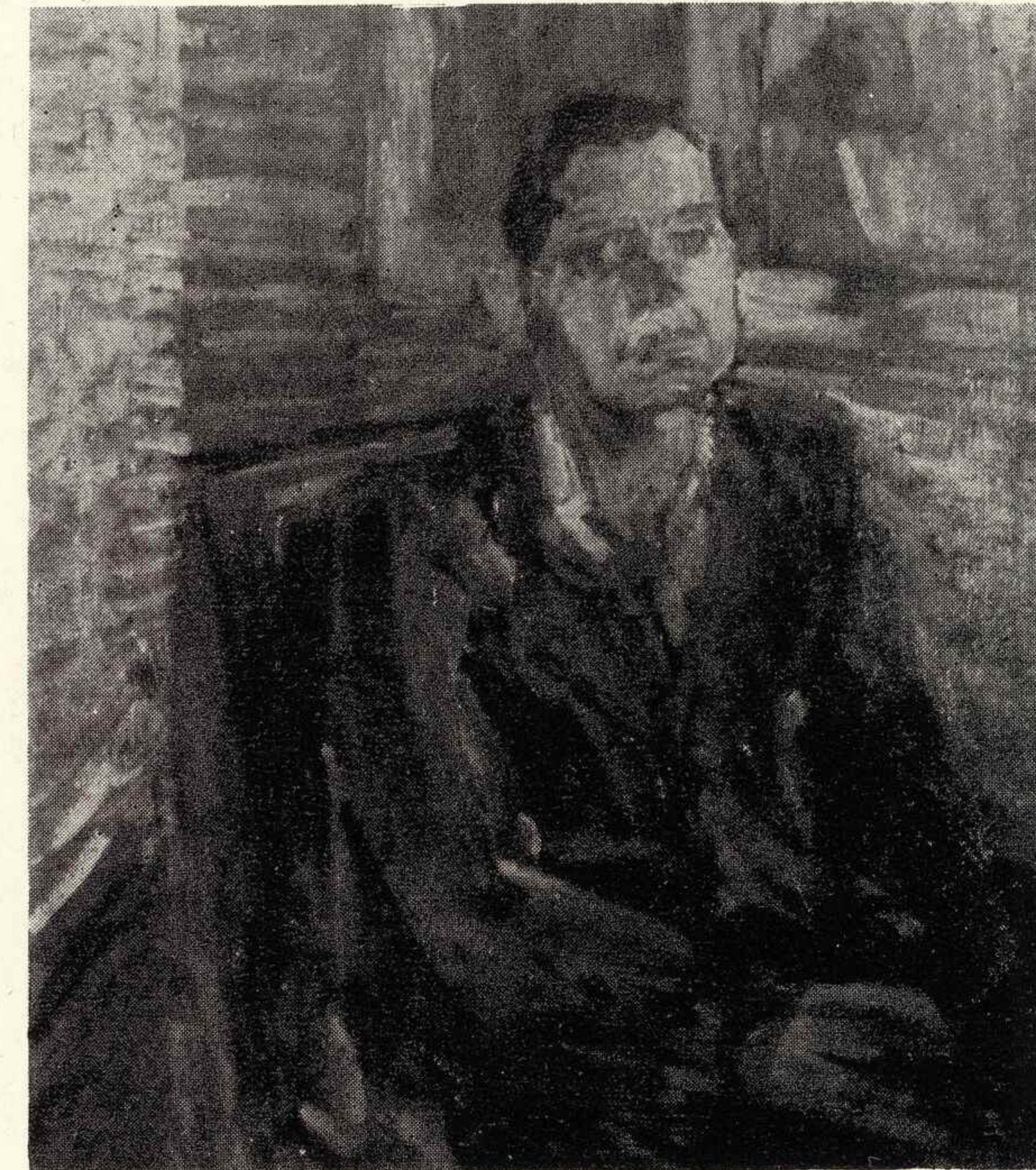
59. Pelner w Kartuzach, 1948—1950







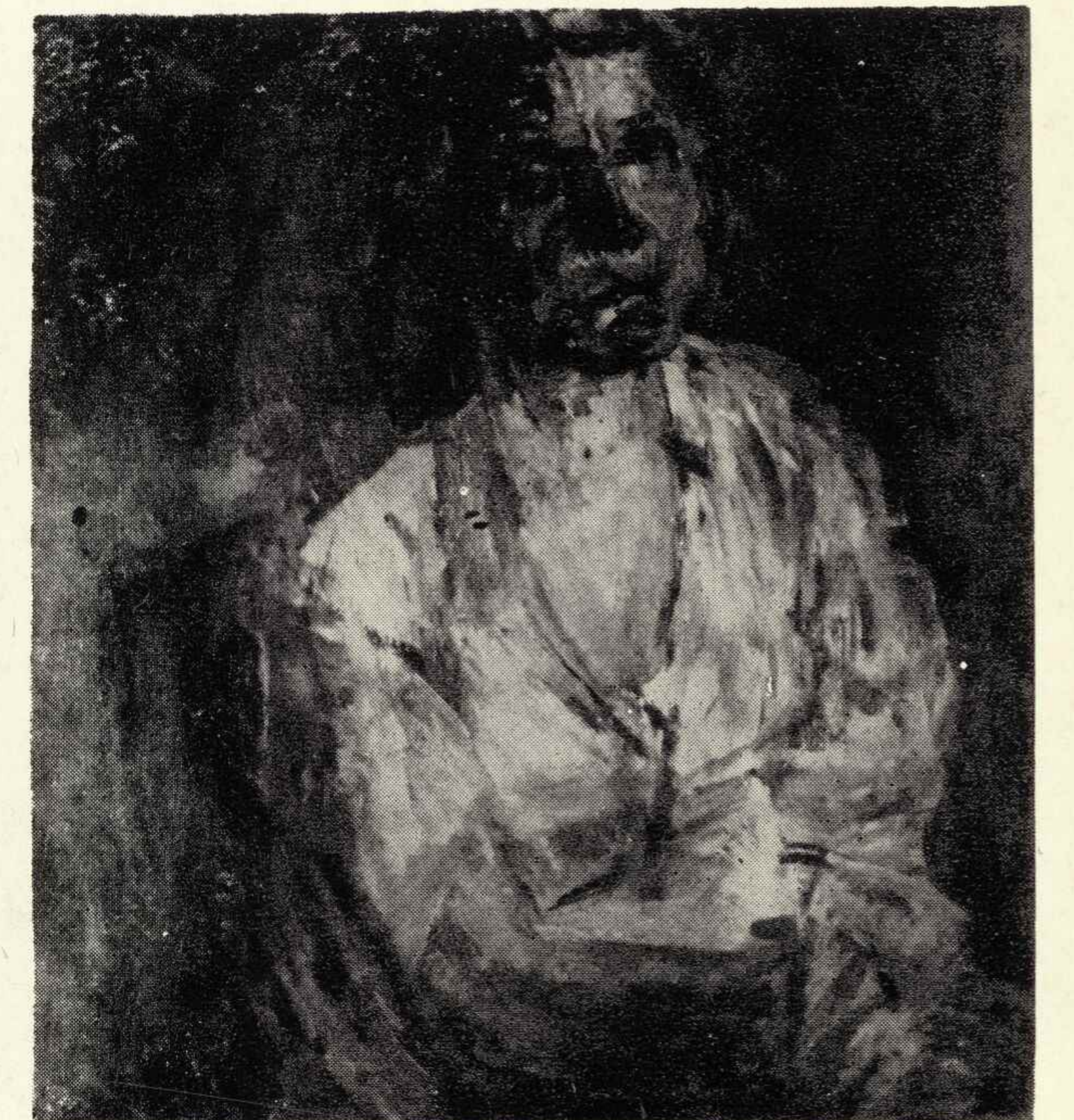
36. Portret pani J. K., 1942—1943



51. Studium portretowe, 1947  
52. Studium portretowe, 1947



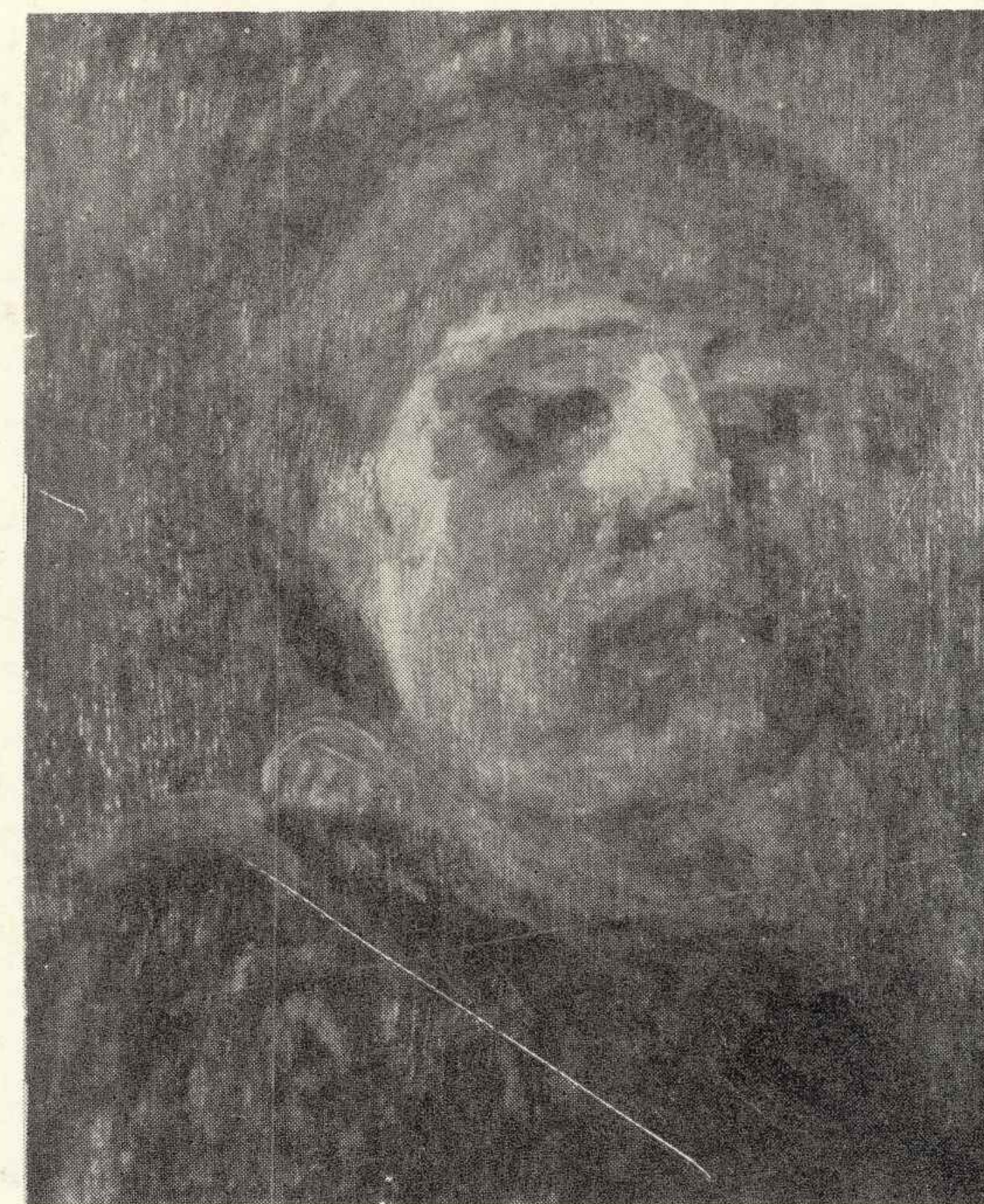
50. Portret p. J. S., 1947  
40. Portret p. W. K., 1943





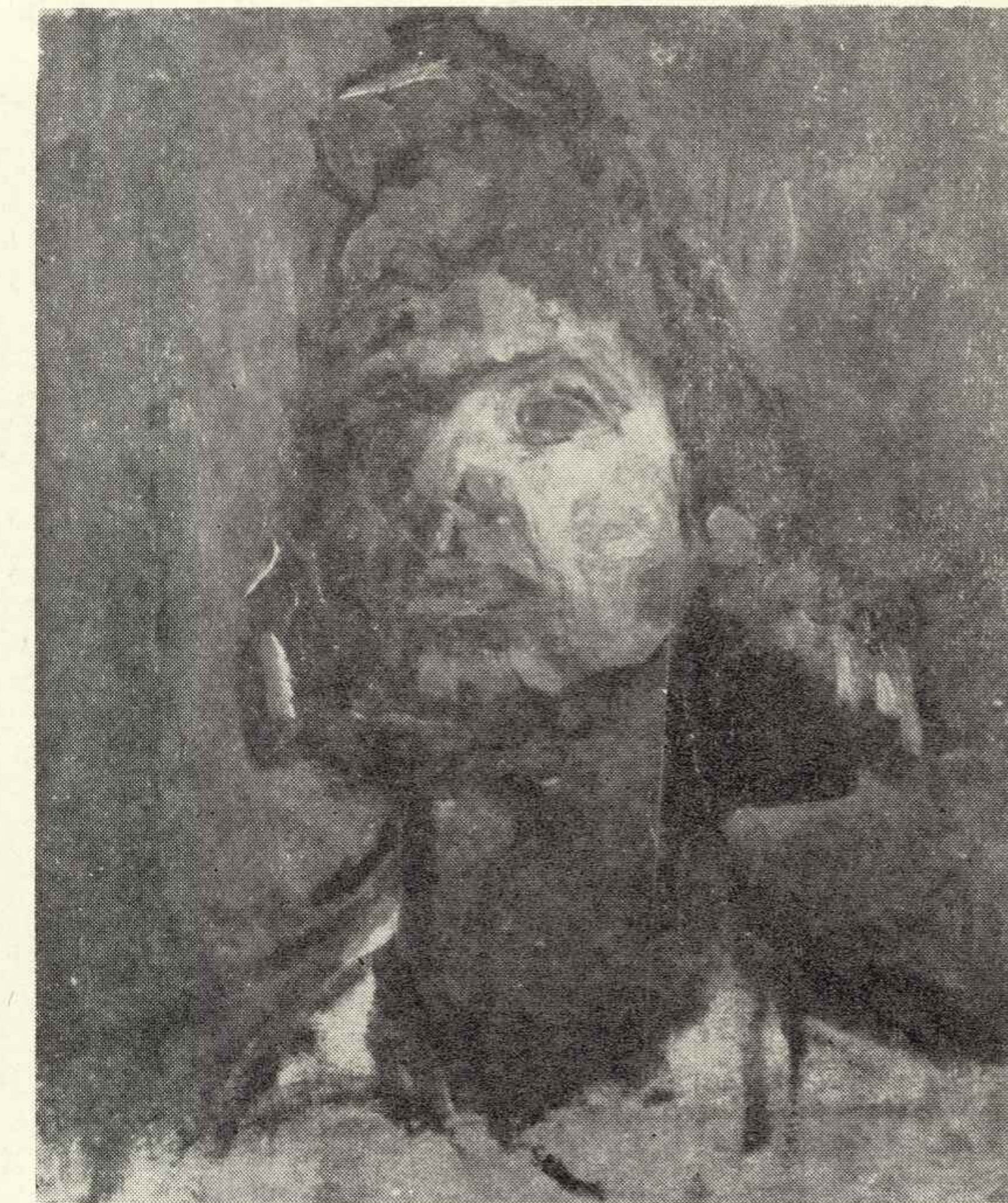


43. Portret chłopca, 1946



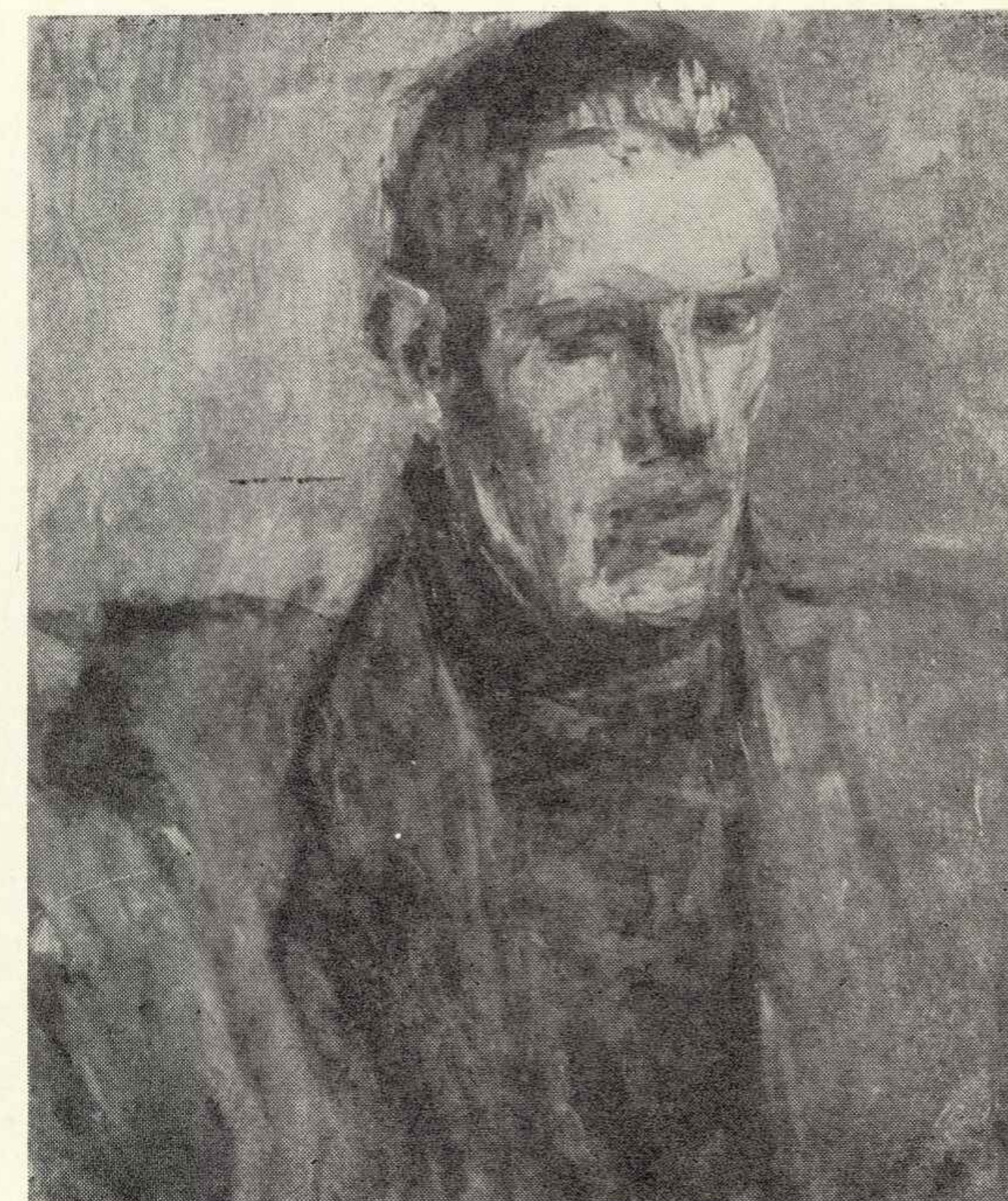
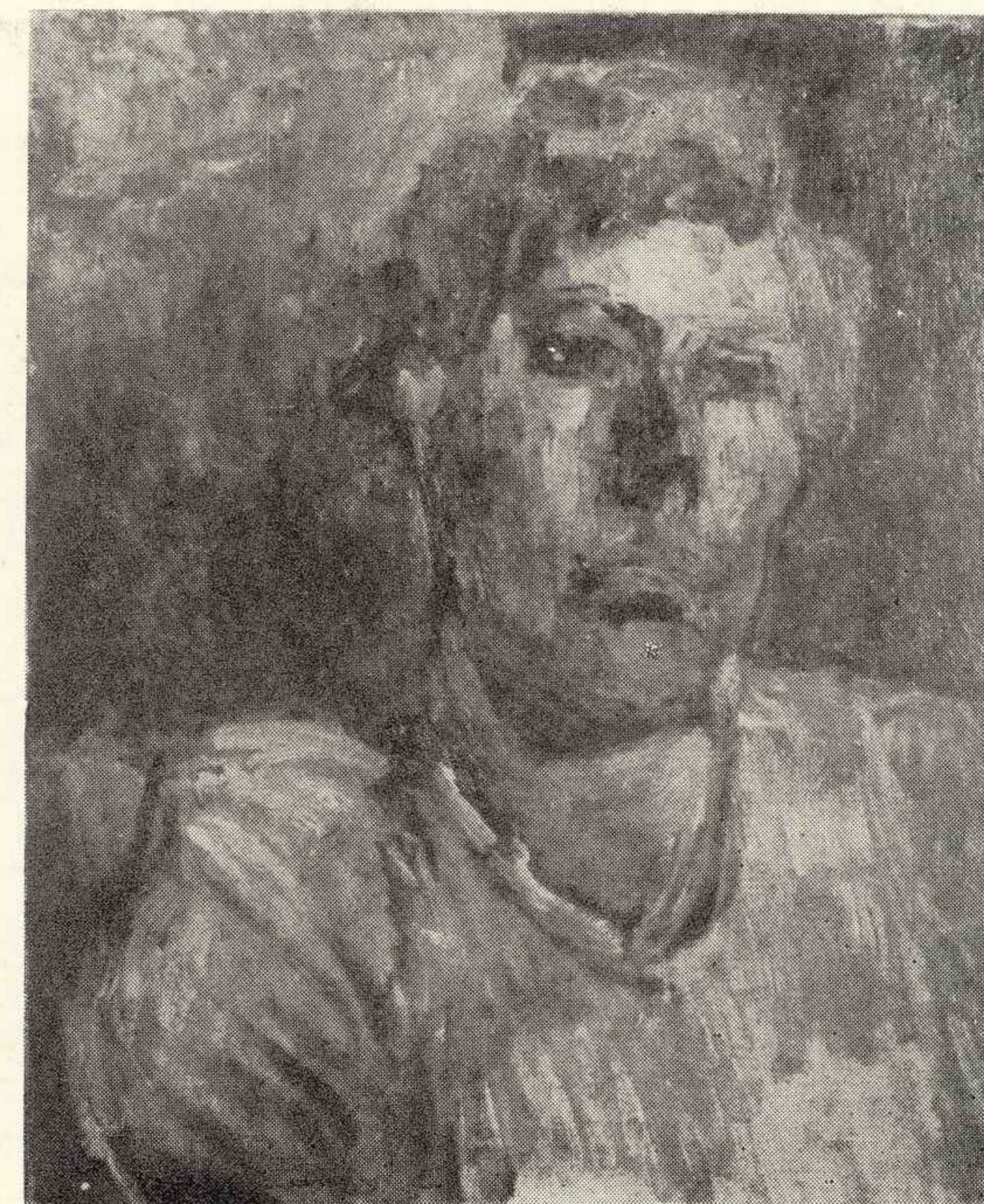
39. Portret p. M. S., 1943

33. Portret p. E. S., 1942

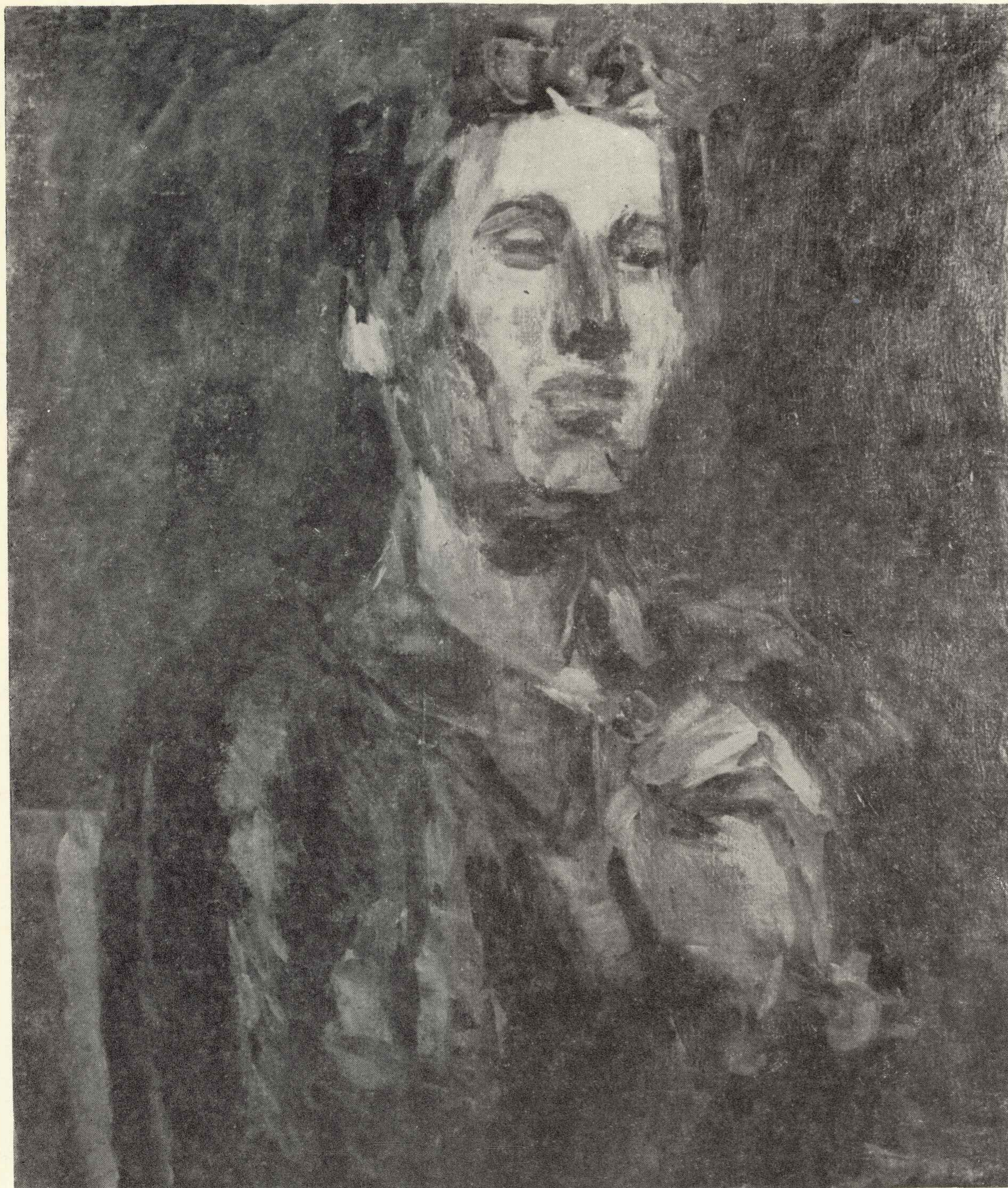


41. Głowa kobieca, 1943

31. Portret p. W. H., 1942







61. Portret p. Z. C., 1950



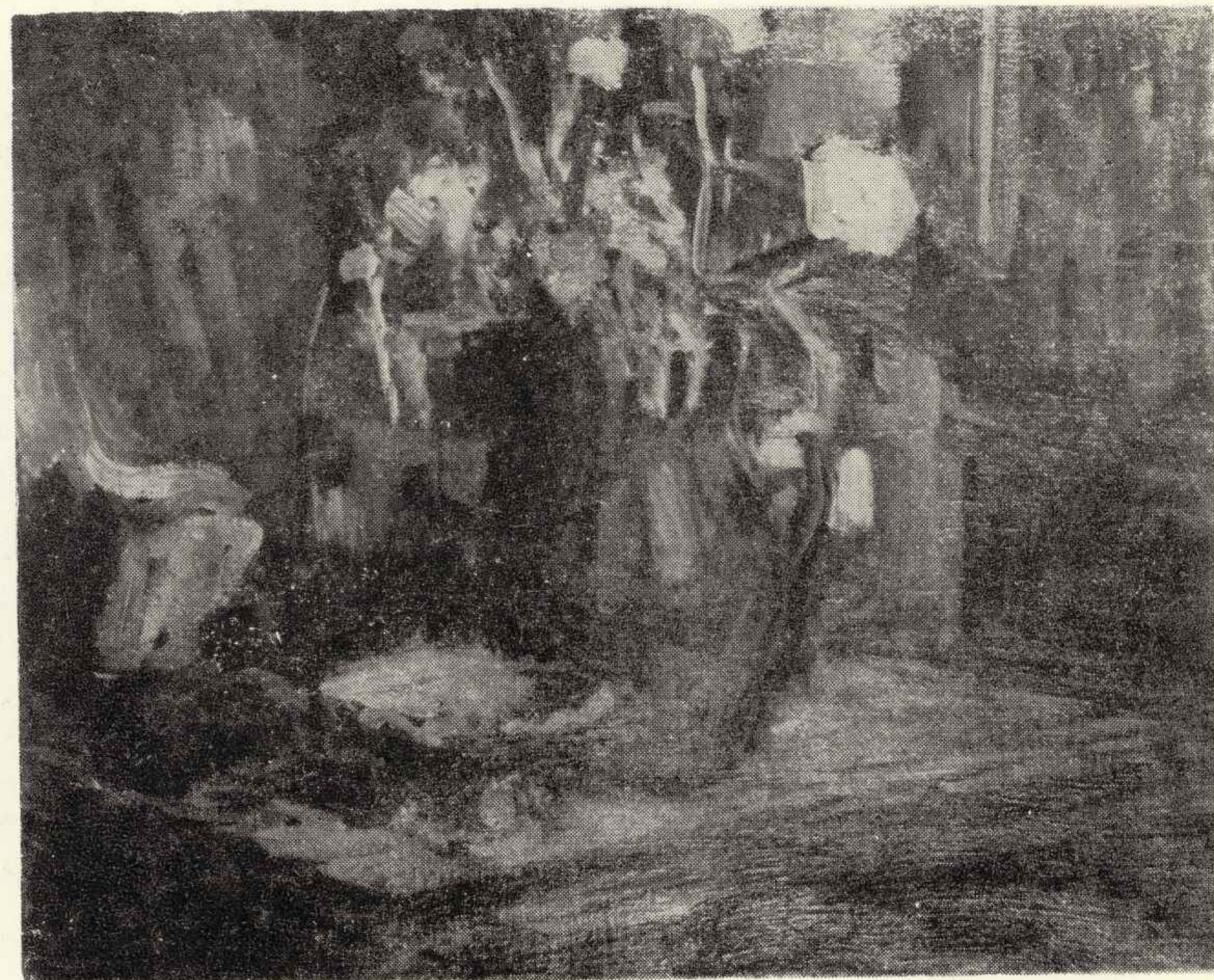
29. Martwa natura, ok. 1941





37. Kwiaty I, 1943

30. Martwa natura z jabłkami, 1942



38. Kwiaty II, 1943

28. Martwa natura z kwiatem, 1941



#### SPIS PRAC

1. Pejzaż Kartuzy, 1920, olej płótno, 43×53  
wł. Barbary Furtak, Międzyzlesie
2. Pani nad książką, ok. 1925, olej płótno, 91×120  
wł. Jadwigi Peretjatkowicz, Warszawa
3. Wnętrze, 1929, olej płótno, 53×63  
wł. Jadwigi Peretjatkowicz, Warszawa
4. Kamienie przy drodze, 1929, olej płótno, 70×80  
wł. Krzysztofa Wagnera, Warszawa
5. Autoportret, 1930, olej płótno, 80,5×70,5  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
6. Pejzaż nadmorski z łodziami, 1930, olej płótno, 60×70  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
7. Pejzaż morski Orłowo II, 1930, olej płótno, 70×80  
wł. Barbary Furtak, Międzyzlesie
8. Pejzaż, 1930, olej płótno, 73×83  
wł. A. Mizan, Anin
9. Ulica Klasztorna, 1931, olej płótno, 73×82  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
10. Pejzaż Kartuzy, 1931, olej płótno, 70×80  
wł. Marii Maydanowicz, Warszawa
11. Wnętrze kościoła Św. Jana — Wilno, 1932, olej płótno,  
123×108  
wł. Jadwigi Peretjatkowicz, Warszawa
12. Akt, 1933, olej płótno, 88×70  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
13. Autoportret, 1934, olej płótno, 80×70  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
14. Kościół Św. Aleksandra w Warszawie, 1935, olej płótno,  
77,5×88  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
15. Portret p. W. K., ok. 1936, olej płótno, 93,5×79  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
16. Pejzaż Horyń, 1936, olej płótno, 60×70  
wł. Barbary Furtak, Międzyzlesie
17. Ulica Długa — Warszawa, 1936, olej płótno, 90×120  
wł. Felicji Malinowskiej, Warszawa
18. Strzyżów I, 1938, olej płótno, 70×80  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
19. Strzyżów II, 1938, olej płótno, 70×80  
wł. Stanisława Komorowskiego, Warszawa
20. Strzyżów III, 1938, olej płótno, 70×80  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
21. Strzyżów IV, 1938, olej płótno, 70×80  
wł. Barbary Furtak, Międzyzlesie
22. Strzyżów V, 1938, olej płótno, 60×70  
wł. Konstancji Wnorowskiej, Warszawa
23. Strzyżów VI, 1938, olej płótno, 70×80  
wł. Kaliny Czarnieckiej, Warszawa
24. Fragment pracowni, 1939, olej płótno, 32×44  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
25. Studium aktu, ok. 1939, olej płótno, 112×102  
wł. Jadwigi Peretjatkowicz, Warszawa
26. Fragment okna — Strzyżów, 1939, olej płótno, 60×70  
wł. Ireny Dębnickiej, Sopot
27. Portret kobiety, ok. 1941, olej płótno, 70×60  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
28. Martwa natura z kwiatem, ok. 1941, olej płótno, 59×49  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
29. Martwa natura, ok. 1941, olej płótno, 50×70  
wł. Barbary Furtak, Międzyzlesie
30. Martwa natura z jabłkami, ok. 1942, olej płótno, 50×60  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
31. Portret p. W. H., 1942, olej płótno, 55×46  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
32. Prymula, ok. 1942, olej płótno, 46×38  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
33. Portret p. E. S., ok. 1942, olej płótno, 50×40  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
34. Studium dziewczynki, ok. 1942, olej tektura, 60×50  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
35. Portret p. Z. Ł., ok. 1942, olej tektura, 52,5×40  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
36. Portret p. J. K., 1942—1943, olej płótno  
wł. M. Ciechomskiej-Stoniowskiej
37. Kwiaty I, ok. 1943, olej płótno, 50×59  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
38. Kwiaty II, ok. 1943, olej płótno, 46×58  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
39. Portret p. M. S., ok. 1943, olej sklejką, 40×32  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
40. Portret p. W. K., ok. 1943, olej płótno, 95×80  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
41. Głowa kobieca, ok. 1943, olej płótno, 46×37  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
42. Portret p. D. M., ok. 1943, olej płótno, 30×43  
wł. Zbigniewa Łoskota, Warszawa
43. Portret chłopca, ok. 1946, olej płótno, 65×61  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
44. Portret dziewczynki, ok. 1946, olej płótno, 80×70  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
45. Studium portretowe, ok. 1946, olej płótno, 80×70  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
46. Studium portretowe, ok. 1946, olej tektura, 50×45  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
47. Pejzaż z Łodzi I, 1946, olej płótno, 70×80  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
48. Pejzaż z Łodzi II, 1946, olej płótno, 70×80  
wł. Stanisława Komorowskiego, Warszawa
49. Pejzaż z Łodzi III, ok. 1946, olej płótno, 60×50  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi



50. Portret p. J. S., ok. 1947, olej płótno, 71×63  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
51. Studium portretowe, ok. 1947, olej płótno, 70×60  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
52. Studium portretowe, ok. 1947, olej płótno, 70×60  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
53. Głowa kobieca, ok. 1947, olej tektura, 50×35  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
54. Głowa męska I, ok. 1947, olej płótno, 40×35  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
55. Głowa męska II, ok. 1947, olej tektura, 50×35  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
56. Studium portretowe, ok. 1948, olej płótno, 70×62  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
57. Studium portretowe, ok. 1948, olej płótno, 68×59  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
58. Portret kobiety, 1948, olej płótno, 70×60  
wł. Olgi Michalak, Warszawa
59. Plener w Kartuzach, 1948—1950, olej płótno, 80×94  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
60. Portret p. Z. K. — przodownika pracy, 1949, olej płótno, 49×40  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
61. Portret p. Z. C., ok. 1950, olej płótno, 64×55  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
62. Szkic do portretu, ok. 1950, olej płótno, 70×60  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
63. Studium portretowe, ok. 1952, olej płótno, 65×55  
depozyt Muzeum Historii Miasta Łodzi
64. Pejzaż Kartuzy, b.r., olej płótno, 87×116  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
65. Pejzaż Kartuzy, b.r., olej płótno, 80×80  
wł. Kaliny Czarnieckiej, Warszawa
66. Martwa natura, b.r., olej płótno, 80×70  
wł. Barbary Misztalskiej, Warszawa

Na plakacie:

13. Autoportret. 1934

Na okładce:

32. Prymula, ok. 1942

Redakcja: Małgorzata Kurasiak

Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek

Opracowanie graficzne katalogu: Jerzy Treutler

Projekt plakatu: Jakub Erol

Zdjęcia czarno-białe: Anna Pietrzak-Bartos

(Pracownia Fotograficzna CBWA)

Zdjęcia barwne: Tomasz Chełmoński

Wydawca: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

cena: 40 zł.

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 1493. Nakł. 900. O-4



