

Marek Żuławski

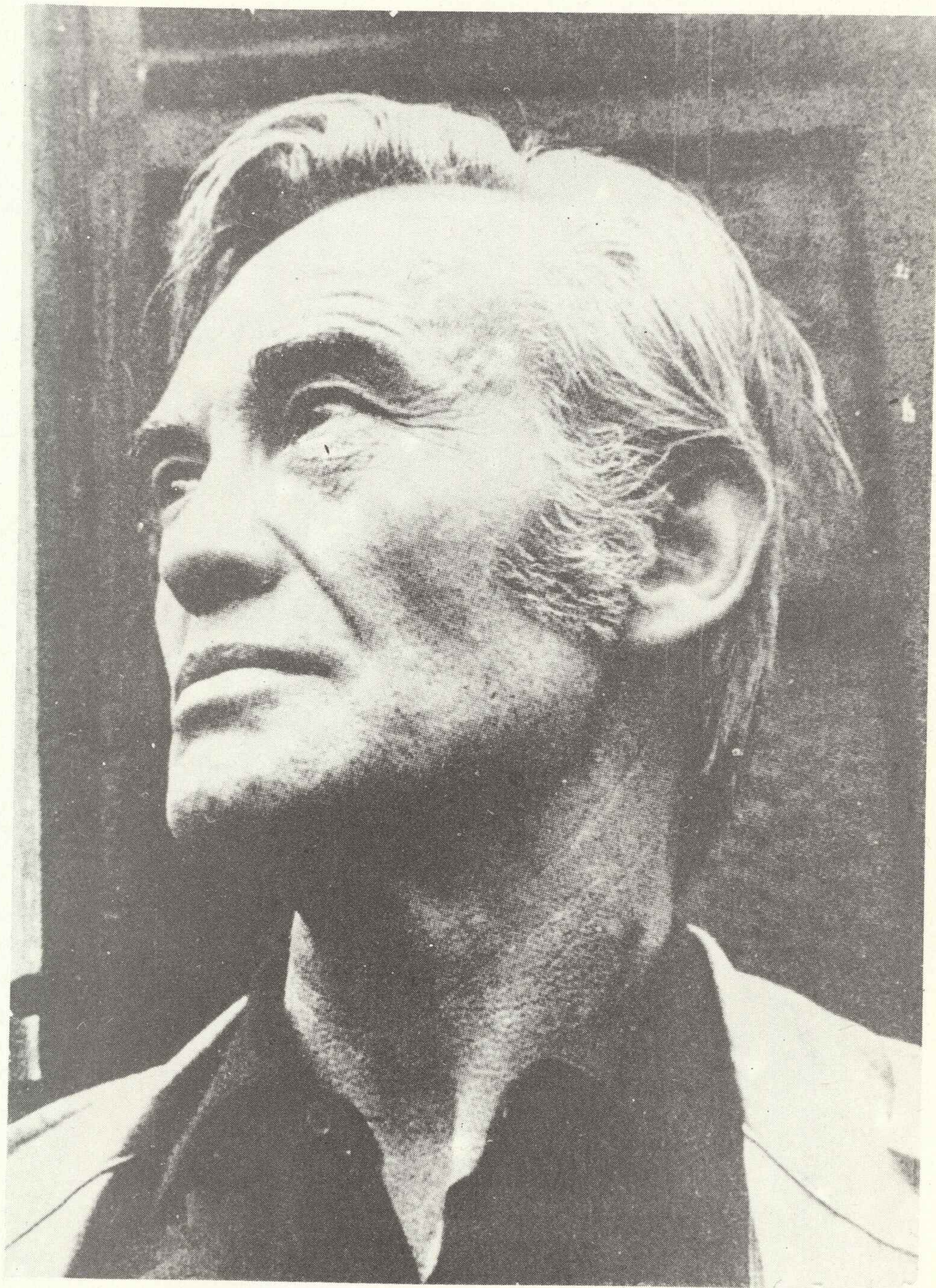
269/89 537



ZACHĘTA
Państwowa Galeria Sztuki
Dział Dokumentacji
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3
tel. 827-58-54, fax 827-66-03

Marek Żuławski

Dzieła ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego
im. dr Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Marek Żuławski

malarstwo,
grafika

Biuro Wystaw Artystycznych w Częstochowie
Biuro Wystaw Artystycznych
w Gorzowie Wielkopolskim
Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie
Centrum Sztuki. Galeria El w Elblągu
Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach
Muzeum Tatrzańskie im. dr Tytusa Chałubińskiego
w Zakopanem

MÓJ BRAT MAREK

Wychowaliśmy się razem od wczesnego dzieciństwa w dużej, brunatno-modrzewiowej, witkiewiczowskiej willi „Łada” i w rozległym, pełnym kolorowych klombów i ciemnych smreków ogrodzie, wzdłuż którego szumiał i bulgotał bystry górski potok. Zakopane — ta ówczesna kulturalna stolica podległego rozbiorem kraju, ta dziwna, góralsko-secesyjna miejscina, w której osiedlili się najwybitniejsi pisarze, artyści, politycy i naukowcy będący przyjaciółmi naszych rodziców i bywalcami naszego domu — inaczej wyglądało niż dzisiaj. Ale nad tym wszystkim górowały jak i teraz lesiste regle i sine szczyty Tatr, ku którym wybiegaliśmy obaj coraz częściej wraz z przybywającymi nam latami po przedwczesnej śmierci naszego ojca Jerzego.

Marek nieco starszy ode mnie — był zawsze pełen inicjatywy, niebywałej sprawności fizycznej, ochoty do wszelkiego rodzaju rzemiosła. Kiedy zaczęło pociągać go malarstwo? Raczej późno, dopiero w ostatnich latach gimnazjalnych, kiedy to po pożegnaniu naszego zakopiańskiego dzieciństwa spędzaliśmy młodość wraz z matką Kazimierą i naszym małym jeszcze bratem Wawrzyńcem pośród cudownych gotyków staromiejskiego Torunia. Po maturze przeniósł się Marek — o rok wcześniej niż cała nasza rodzina — do Warszawy i zaczął studiować malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych na Wybrzeżu Kościuszkowskim u profesora Tichego, a potem u profesora Kowarskiego, zanim osiedlił się po dyplomie na bardzo długi czas zagranicą.

Od okresu studiów malarstwo i grafika — obok taternictwa i pełnomorskiego żeglarstwa — stało się jego coraz bardziej pochłaniającą pasją. Potem pasją wyłączną. Przez lata szukał własnego wyrazu w tej sztuce — i znalazł go wreszcie. Stworzył swój własny styl, który doskonalił wytrwale i pracowicie. A jednocześnie wiele pisał o malarstwie jako głęboko rozumiejący tę sztukę krytyk i historyk. Stał się prawdziwie ciekawiającym malarzem-intelektualistą, w pełni świadomym tego co robi i tego, do czego dąży.

Przyjaźń, jaka nas łączyła — pomimo sporadycznych utarczek — była zawsze głęboko czuła i pełna pamięci o tym wszystkim, co nas od dzieciństwa tak mocno wiązało. Z domem rodzinnym, z przygodami wspólnymi, z zaufaniem wzajemnym. Byliśmy bliscy sobie — nawet w okresach oddalenia — przez całe długie życie.

Juliusz Żuławski

Warszawa, sierpień 1988.

„Artysta jest jedynym świadkiem historii, któremu można zaufać”.
(Marek Żuławski)*

Wśród tysięcy przybyszów z Polski osiadłych po wojnie na Wyspach Brytyjskich znalazło się kilkoro artystów, których twórczość budziła trwałe zainteresowanie w starym Kraju: Jankiel Adler, Piotr Potworowski, Franciszka i Stefan Themersonowie, Feliks Topolski, Marek Żuławski. Wywodzący się z różnych środowisk, nierówni wiekiem i upodobaniami, odwołujący się do odmiennych tradycji, hołdujący różnym wartościom artystycznym — nie stworzyli tego, co można by nazwać „polską szkołą” na emigracji. W twórczości każdego z nich istnieje wszakże pewien rys przybliżający ją do tych nieuchwytnych kategorii, które wyróżniają „szkołę polską” w rozumieniu ogólniejszym. Jeśli spojrzeć na tę kwestię bez zbytniego patosu i obciążeń związanych z drażliwym problemem relacji: Emigracja — Kraj, można dostrzec rozmaite powody wyborów i decyzji zarówno w dziedzinie praktyki twórczej jak i postaw wobec sztuki. Przytoczone na wstępie zdanie o wiarygodności historycznego świadectwa artysty wypowiedział Żuławski u schyłku swego życia, jako człowiek dojrzały do ostatecznych podsumowań i rozliczeń. Można zaryzykować twierdzenie, iż odkrył tę właściwość związaną z kondycją artysty oglądając się wstecz na własną twórczość i dostrzegając w niej, jako w pewnej całości — zmiennej, a jednak wystarczająco jednorodnej — zespół cech zbliżonych do twórczości innych malarzy, również poszukujących swego osobistego miejsca, swego indywidualnego rysu w tym ogólnym i nadrzędnym, co nazywa się stylem epoki. Wydaje się zatem iż zdanie to wyraża raczej spostrzeżenie niż imperatyw towarzyszący jego twórczości od najwcześniejszych lat.

Ryzyko takiej interpretacji, choć może być dla artysty krzywdzące, nie jest wszakże bezzasadne jeśli zważy się ogrom wysiłku włożonego w poszukiwanie własnego języka plastycznego na każdym etapie życia i jednocześnie odtworzy w pamięci dzieje przemian w sztuce europejskiej ostatniego półwiecza. Refleksja o tym, iż nie przezwydźmy się swego czasu, można jedynie dać mu świadectwo — nie musi wcale być gorzka. Może wyrażać jedynie filozoficzną zgodę na własną, czysto ludzką ograniczoność ale także na wyjątkowość daną nie każdemu przecież człowiekowi. Jest w tym więc zawarta zarówno zgoda na powinność ludzką jak i duma z doznanego „naznaczenia” koniecznością spełniania historycznej misji.

Pytanie o „szkołę polską” w przypadku Marka Żuławskiego wydaje się szczególnie trudne. Urodzony w Rzymie, poniekąd przez przypadek — ale tylko poniekąd gdyż ojciec jego, Jerzy Żuławski, rezydował tam *lege artis* i z wyboru — kształcił się jednak w Polsce. Może dlatego, że w okresie jego wzrastania właśnie się pojawiła ponownie na mapie Europy i euforycznie zawrzała pasją odbudowy dawnej wielkości. Mówi się, że najsilniej tkwi w człowieku to, co go kształtuje w

młodości. Trzej synowie Jerzego Żuławskiego wzrastali obarczeni jego literacką chwałą i poetyckim testamentem: „Do moich synów” — bez osłonek zobowiązującym ich do człowieczeństwa wartościowego — jeśli słowo „człowieczeństwo” potrzebny jest jakikolwiek przymiotnik.

W pojęciu człowieczeństwa mieści się odpowiedzialność. Ona też — jak się zdaje — wysuwa się na plan pierwszy w programie studiów jeśli nie u Tichego w Krakowie, to napewno u Kowarskiego i Pękalskiego w Warszawie. Szkoła powagi i solidnego rzemiosła, w której nie chodziło bynajmniej o luźne impresje, ale o budowanie, niemal materialne, powierzchni malarskiej. Konstruowanie kompozycji kolorem, oparte o wnikliwe studia z natury — oto zasady wykładane przez Pankiewicza kapistom. Zetknął się z nimi w Paryżu i uwzględnił ich istnienie w pejzażu sztuki jako znaczące. Można powiedzieć, że na sztukę francuską patrzył ich oczami, wybierając (nie bez zastanowienia i nie bez zastrzeżeń) najpierw Bonnarda, potem Rouault i Legera, a wreszcie Picassa. Do grupy jednak nie przystał, oddalił się na Wyspy smakując owoce zmagania indywidualnych.

Gdy wspominamy tutaj o wyborach, czy preferencjach — to na podstawie własnej jego twórczości, po której widać namysł i ostrożność w podejmowaniu nowego wątku. Miał dystans do nowinkarstwa, nie ufał wysokim, spiętrzoną falom kolejnych mód, wynoszących co parę lat coraz to inne nazwiska i wartości. Czytane dziś jego bieżące notatki i refleksje nad aktualnościami, każą się zastanowić nad dystansem z którego przyglądał się zmianom w sztuce i zadać pytanie o kryteria. Wciąż się przecież powtarzają słowa zwątpienia odnoszące się do takich sfer jak podmiotowość artysty i jego odpowiedzialność — czy chodziło o action painting czy pop-art. Jego wybory są interesujące nie tylko ze względu na rodzaj wpływów jakimi podlegał jako malarz ale i na bezinteresowność, z jaką odbierał sztukę innych jako krytyk. Nurty te bowiem są oddzielne, nieczęsto nawet się z sobą krzyżują, wybory Żuławskiego — krytyka są różne od wyborów Żuławskiego — artysty. Pod tym względem zbliżał się do Józefa Czapskiego — być może więc podobnie jak Czapski, poszukiwał w sztuce owego boskiego pierwiastka, który usprawiedliwiłby istnienie artysty. Zastanawiające, że nie pisali o sobie nawzajem. A przecież, mimo różnicy wieku — bliższy musiał być Żuławskiemu Czapski jako malarz, niż Franciszka Themerson, o której pisał w słowach pełnych uznania. Kto wie zresztą — być może łatwiej jest wyrażać podziw dla cudzej lekkości i prostoty niż przyznawać się do hamującego wolność brzemienia odpowiedzialności, odczuwanego często gdy obcuje się z dziełem nacechowanym podobnym dramatem. Zbliżone podejście do zagadnień czysto malarskich u kapistów (szczególnie u Czapskiego) i u Marka Żuławskiego, widoczne jest w obrazach z końca lat trzydziestych, a także z lat czterdziestych i częściowo pięćdziesiątych, aczkolwiek już wówczas Żuławski z trudem powściąga ekspresję, dyscyplinując kompozycje grubymi liniami, jakimi po mistrzowsku operował Rouault, a jakich — w podobnych celach używał także W. Cwenarski.

Tak więc, jeśli tropić ślady szkoły polskiej na obczyźnie, to raczej między Londynem i Paryżem, gdzie łącznikiem mógł być Piotr Potworowski, utrzymujący kontakty z Józefem Czapskim — niż w obrębie samego Londynu. Względy czysto formalne nie wyczerpują jednak zagadnienia „polskiej szkoły”, przynajmniej jeśli chodzi o Żuławskiego. Należy tu bowiem uwzględnić jeszcze inny rys wiążący go z Krajem, jakim jest szczególnie zgoła sposób myślenia o sztuce w kategoriach powinności artysty — wobec jego Ojczyzny. Oto malarz — piękno-
duch, obywatel Europy mieniący się zapewne w duchu spadkobiercą jej dóbr kulturalnych; koneser sztuki, obcujący po wielokroć z arcydziełami będącymi ozdobą muzeów tej części świata; mężczyzna piękny i wykwinny, kochający życie, kobiety i to, co można było nazwać pięknem w czasach istnienia estetyki formalnej; artysta z najlepszych sfer dokonujący odpowiednich wyborów estetycznych, który w martwej naturze przekłada stare szkło i porcelanę nad gliniane dzbany i emaliowane kubki a winogrona nad cebulę; który w aktach woli kobiety młode i ładne niż stare i brzydkie, wnętrza zaś lubi przestronne i dobrze umeblowane; który — wreszcie — woli ukazywać ludzi kiedy grają na fortepianie najwyższej marki niż kiedy tłuką kamienie na drogach — ten artysta z niespotykaną prostotą, z dnia na dzień nieomal podejmuje kronikarski obowiązek mający dawać owo świadectwo historii, a nawet próbuje wpływać na jej losy właśnie wtedy, gdy wielu innym zadrzała dłoń i wymykały się wątpliwości sprowadzone do jednego ogólnego: czy po Oświęcimiu możliwa jest poezja?

We względnie bezpiecznej Anglii, gdzie być może o parę ulic dalej Jankiel Adler malował rabinów w getcie — Żuławski projektował plakaty wołające o pomoc dla walczącej w powstaniu Warszawy. Był jednym z niewielu emigrantów, którym udało się następnie zobaczyć ruiny walczącego miasta, a cykl rysunków które wówczas powstały są jak zwyczajna, bezpretensjonalna relacja zdająca się być ilustracją do wierszy Miłosa z tego czasu. Żuławski przyznaje, że dopiero po wizycie w Warszawie — a więc nie po samej wojnie, która przecież toczyła się przez cały świat — dopiero po tej konfrontacji ciepłych wspomnień o mieście z bezwzględną, twardą realnością ruin, musiał przewartościować swoje pojęcia o twórczości i podjąć wysiłek znalezienia formy adekwatnej do zmienionego świata.

Zrozumiały, a nawet w pewien sposób oczywisty jest jego ówczesny zwrot ku sztuce sakralnej, rozpoczęty znanym „Zdjęciem z krzyża” z 1946 roku i rozwinięty w cyklu „Ecce homo”, do którego wracał później w różnych okresach. Zdumienie jednak budzi nagłe zainteresowanie tematem pracy i życia ludzi prostych, a raczej tych, których umownie zwykło się za prostych uważać. Być może do świata górników i rybaków zaprowadziła Żuławskiego potrzeba oczyszczenia płótna, odświeżenia malarstwa; że szukając prostoty rozwiązań czysto plastycznych i oszczędności środków, spróbował w samym temacie znaleźć odpowiednik dla użytych form. Mogło to w sposób istotny decydować

o jednorodności dzieła, w którym zawartość znaczeniowa i forma potwierdzają się nawzajem. Być może. Ale stało się tak, że żyjąc z dala od Polski i dysponując pełną swobodą w wyborze środków i tematów — podjął, może mimowolnie i na poły świadomie, dialog z obowiązującym wówczas w Kraju socrealizmem, by na swój sposób wypowiedzieć się na tematy zadawane u nas jako obowiązkowe. Zdaje się, że znajdował radość w ukazywaniu ethosu ludzkiej pracy; odkrył także urok prostych sprzętów. I tak oto zamiast porcelany pojawiła się patelnia, zamiast winogron — czosnek.

Malarstwo tego okresu korespondowało, rzecz jasna, ze stylem obowiązującym na Zachodzie. Surowe twarze jak z Man Ray'a, twardo formowane postacie — jak Masreela, skrótowość rysunku bliska dziełom Legera, a przede wszystkim Picassa. Kompozycje wyważone, surowe niemal i próba uzyskania poważnego nastroju — nie tworzą przeciwwagi dla — przyrodzonej zapewne — skłonności Żuławskiego do harmonii, a nawet pewnej dekoracyjności. Wydaje się, że w ustawicznym zmaganiu między siłą wyrazu a urodą w jego malarstwie, częściej zwyciężało to drugie. Przechodził rozmaite etapy uwodzony, chyba wbrew postanowieniom, przez „ducha epoki” — płynnie i logicznie, jak płynne i — wbrew pozorom — logiczne były przemiany w dziedzinie malarstwa pięciu dziesięcioleci, w których był obecny jako reprezentant sztuki brytyjskiej.

A jednak przy oglądaniu jego obrazów w Polsce nie czuje się obcości genetycznej, właściwej dla tego co „inne”. Czyżby więc szkoła polska zwyciężyła?

Anda Rottenberg

* „Zaufać artyście”. Rozmowa z Markiem Żuławskim (Kazimierz Sobolewski), *Polityka* nr 18 z 05.05.1979 roku.

Motto:

Człowiek dojrzewa... Dojrzewa także do swojej przynależności wewnętrznej, rozpoznaje źródła, rozpoznaje te jakieś cechy, które go wiążą z czymś. Są różne objawy tego. Wiem, że jeżeli przyjeżdżam do Zakopanego gdzie się wychowałem to przyjeżdżam do Ojczyzny. Może jak przyjeżdżam do Warszawy to tego nie odczuwam, tym bardziej, że Warszawa wygląda zupełnie inaczej niż wtedy, gdy ja chodziłem do Akademii Sztuk Pięknych. Ale jak przyjeżdżam na Krzeptówki, jak jestem na Hali Gąsienicowej, czy w Pięciu Stawach, to jestem w Ojczyźnie i co do tego nie mam żadnych wątpliwości. Dotknięcie ziemi tamtej stawia mnie, że tak powiem na nogi. Czuję się lepszy, zdrowszy, młodszy, piękniejszy. Właśnie tam i dlatego coraz bardziej rozumiem swoją polskość.

(fragment wywiadu Marka Żuławskiego)

MAREK ŻUŁAWSKI 1908–1985

Zwięzły i suchy był komunikat prasowy z Londynu o ofiarowaniu przez Panią Marylę Żuławską obrazów malarskich i grafik Marka Żuławskiego Muzeum Tatrzańskiemu w Zakopanem.

Lakoniczność rządzi wszelką informacją prasową, a wydarzenie kulturalne jeśli zostanie wypowiedziane lub wydrukowane w głównych dziennikach musi być istotnie ważne, zawiera kilka słów. Prawo końca dwudziestego wieku.

Rok 1986 przyniósł Tatrom i Zakopanemu z dalekiego Londynu wspaniały dar — monograficzną, reprezentatywną kolekcję obrazów malarskich i prac graficznych zmarłego w Londynie polskiego artysty malarza Marka Żuławskiego, zamieszkałego w angielskiej metropolii od ponad pięćdziesięciu lat.

Synowie Jerzego Żuławskiego — Marek, Juliusz, Wawrzyniec, drukowanym słowem świadczą, że swą polskość, europejskość, zawdzięczają Tatrom i tak trudnej do zidentyfikowania „tatrzańskości” w kształtowaniu ich charakterologicznej osobowości. W willi „Łada” przy ulicy Chałubińskiego 9 w „połączonym z jadalnią salonem” u Jerzego Żuławskiego i jego żony Kazimiery z Hanickich spotykali się Kazimierz Tetmajer, Jan Kasprówicz, Leopold Staff, Władysław Orkan, Tymon Niesiołowski, Bronisław Malinowski, Artur Rubinstein, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Reymont, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Boy-Żeleński, Kazimierz Sichulski, Kazimierz Brzozowski...

Słowa kreślone tutaj stawiają mnie w sytuacji londyńskiego korespondenta informującego o przyjeździe do miasta pod Giewontem dorobku artystycznego Marka Żuławskiego. Związki rodziny Żuławskich z Tatrami i Zakopanem, wszechstronnie opisują w samodzielnych edycjach książkowych Juliusz, Marek i Wawrzyniec Żuławscy. Ale i wówczas zdarzały się nagłe exodusy, trudne współcześnie do wytłumaczenia.

Cytuję za Juliuszem Żuławskim: „... opuszczaliśmy „Ładę” smutni — jeszcze raz widziałem ten nasz stary dom w parę lat później, zanim się spalił nowemu właścicielowi w roku 1927. Spaliło się wtedy wszystko. Całe dzieciństwo. Wybudowano potem na tym miejscu wyjątkowo ohydny murowany „Palace”, która zajęła sobą nie tylko plac dawnego domu, ale i pół ogrodu”. Ślad został zatarty skutecznie... Bezpowrotne „zatarcie” korzeni łączących Żuławskich z Zakopanem nabrało trwałego charakteru, szczególnie wówczas, kiedy w lodowcowym masywie Mont-Blanc zginął Wawrzyniec Żuławski idąc na ratunek Stanisława Grońskiego — alpinisty starszego pokolenia. Pośród obrazów ofiarowanych Muzeum znajduje się portret młodego Wawrzyńca, malowany przypuszczalnie w roku 1938.

Pani Maryla Żuławska zobowiązała Muzeum do corocznego, przynajmniej trzech miesięcznego eksponowania twórczości swojego zmarłego męża w Galerii Sztuki im. Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, będącej jedną z filii Muzeum Tatrzańskiego.

Powszechnym jest narzekanie na niezauważanie procesów odhumanizowania współczesnego życia. Prawie wszyscy parający się słowem drukowanym i więcej lub mniej artystycznie mówionym, narzekają i nie bez racji na „odchodzenie” dawnego Zakopanego w przeszłość. Dnia wczorajszego nikt nie powróci. Truizm, oczywiście, że tak, ale nie dla tych, którzy odhumanizowani, w pogoni za dwudziestym pierwszym wiekiem nie mają czasu dostrzec, że tworzenie współczesnego i ochrona dawnego krajobrazu kultury stała się istotnym sensem naszego patriotycznego istnienia.

Zakopane geograficznie leży w Polsce, Polska w Europie, Europa w świecie. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem w roku 1988 obchodzi jubileusz swojego jednowiecznego trwania. W krajobrazie kultury ogólnopolskiej, a także po cichu dodajmy marzenie i europejskiej, możemy się prezentować jedynie wówczas, kiedy nasze wystawy i zbiory będą zauważalne w świecie. Takimi wartościami światowymi są zbiory Kobięrców Wschodnich ofiarowanych przez Panią Annę Kulczycką, malarstwo Marka Żuławskiego i dający się od czasu do czasu zauważyć renesans stylu witkiewiczowskiego oraz szereg innych mniej znanych zespołów kolekcyjnych prezentowanych w Galeriach zwanych umownie „przestrzennymi”. Taką rolę spełnia Galeria Władysława Hasióra, Grzegorza Pecucha, oraz nie będąca organizacyjnie związana z Muzeum Galeria Rzeźby Antoniego Rząsy, kierowana przez jego syna Marcina.

W ostatnich dniach marca 1987 r. do zamieszczonych — świadomie w krajobrazie tatrzańskim wartości estetycznych dodaliśmy twórczość Marka Żuławskiego. Obok stałej ekspozycji Kobięrców Wschodnich twórczość Marka Żuławskiego jest stałą ekspozycją w Galerii Sztuki na Kozińcu.

W zakończeniu jedna londyńska refleksja. Nie znałem osobiście Marka Żuławskiego, jego żony, braci Juliusza i Wawrzyńca Żuławskich.

Czytałem i wychowywałem się śledząc karty powieści „Na srebrnym globie” Jerzego Żuławskiego. Poznawałem twórczość jego synów. Tuż przed październikowym wyjazdem do Londynu kilkakrotnie kartkowałem „Studium do autoportretu” Marka Żuławskiego. Zmarły artysta malarz swój pisemny autoportret kończy opisem narciarskiego zjazdu z Kasprowego Wierchu zakończonego spontanicznym okrzykiem „JA ŻYJĘ”. Pani Maryla Żuławska powiedziała do mnie w Londynie, że w rękopisie książki odczytała inne zakończenie: „JA ŻYJĘ I ODCCHODZĘ”. Marek Żuławski skreślił słowo „ODCHODZĘ”. Ostatnią pointę dopisała już po śmierci męża Pani Maryla Żuławska decydując się na „przychodzę” z twórczością zmarłego męża do Zakopanego. Zrealizowała jego marzenie zawarte w mottcie „jestem w Ojczyźnie... coraz bardziej rozumiem swoją polskość”.

Imieniem pracowników Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, oraz swoim własnym składam podziękowanie Pani Maryli Żuławskiej za wspianały dar. Głębokie ukłony kieruję do nestora rodu Żuławskich Juliusza Żuławskiego.

Serdeczne podziękowanie przekazuję Dr Cezaremu Ikanowiczowi Konsulowi Generalnemu PRL w Londynie, jego Małżonce, wielkim przyjaciółom artysty, oraz orędownikom przywrócenia Polsce spuścizny artystycznej Marka Żuławskiego.

Tadeusz Szczepanek

Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem.

MAREK ŻUŁAWSKI O SZTUCE...

(...) Co to jest sztuka? Za każdym razem znajduję inną odpowiedź. Jeżeli sztuka jest w ogóle czymkolwiek poza biologiczną potrzebą pewnych jednostek, które nazywamy artystami, to chyba jest próbą organizowania chaosu w buncie przeciwko rzeczywistości. Otacza nas chaos, żyjemy w chaosie kształtów, kolorów, światła, cieni, dźwięków, przeżyć gestów i wydarzeń. Żeby powstało dzieło sztuki, artysta musi dokonać eliminacji.

Bunt przeciwko rzeczywistości powoduje konflikty. Konflikt jest pożywką wszelkiej sztuki — jest jej nieodzownym elementem. Konflikt pomiędzy artystą a materiałem, pomiędzy rzeczywistością a snem, konflikt między ustalonym obyczajem a nową koncepcją, pomiędzy jednostką a zbiorowością, pomiędzy dążeniem do zaspokojenia swoich ziemskich apetytów a tęsknotą do świętości, pomiędzy miłością a nienawiścią, pomiędzy światłem a cieniem, pomiędzy pionem a poziomem, pomiędzy kolorem zimnym a kolorem gorącym, pomiędzy nadzieją a rozpaczą, pomiędzy życiem a śmiercią.

Malarstwo, które powiększa albo pomnaża chaos nie jest sztuką. Organizacja chaosu wymaga świadomości tego, co się robi, i dlatego nie ufam malarstwu, które kładzie nacisk na przypadek lub na automatyzm samej instynktownej funkcji malowania. Niemniej zdarza się często, że szczęśliwy przypadek naprowadza artystę na właściwą drogę, wiodącą do organizacji dzieła. Istnieje również wiele możliwości wykorzystania automatycznych procesów, zwłaszcza w odniesieniu do techniki malowania i struktury powierzchni obrazu.

Niektórzy twierdzą, że obraz ma być tylko tym, czym jest, i niczym więcej. Ma być mianowicie obiektem w pewien sposób zbudowanym czy zabarwionym — to wszystko. Żadnych aluzji. Rzecz samą w sobie jak cegła, kwiat czy krowie łajno.

Moje malarstwo jest pełne aluzji. Ma na celu tworzenie nastroju, klimatu, atmosfery, która zmusza widza do refleksji. Pragnę, aby obraz był czymś więcej niż arytmetyczną sumą swoich elementów, żeby był symbolem albo wizualną interpretacją przeżycia. Chodzi mi o wyrażenie swojego stosunku do świata, o powiedzenie środkami malarskimi czegoś, co w inny sposób nie da się powiedzieć. Chodzi mi o stworzenie nowego wizerunku człowieka w kontekście dzisiejszości.

A ponieważ udziałem człowieka jest osamotnienie wynikające ze świadomości całkowitej izolacji w niezrozumiałym wszechświecie — moje obrazy mówią zwykle o samotności człowieka. Wyrażają także jego mijanie na tle wiekuiestej scenarii obojętnej Natury. Moja sztuka rodzi się z dialektycznego konfliktu pomiędzy Człowiekiem a Wszechświatem. (...)

(...) Szukam wyjaśnienia przemian, jakie dokonują się w moim malarstwie. Chcę się usprawiedliwić wobec tych życzliwych krytyków, którzy żałują, że nie znajdują w moich obrazach „dawnej słońca, pogody i radości”.

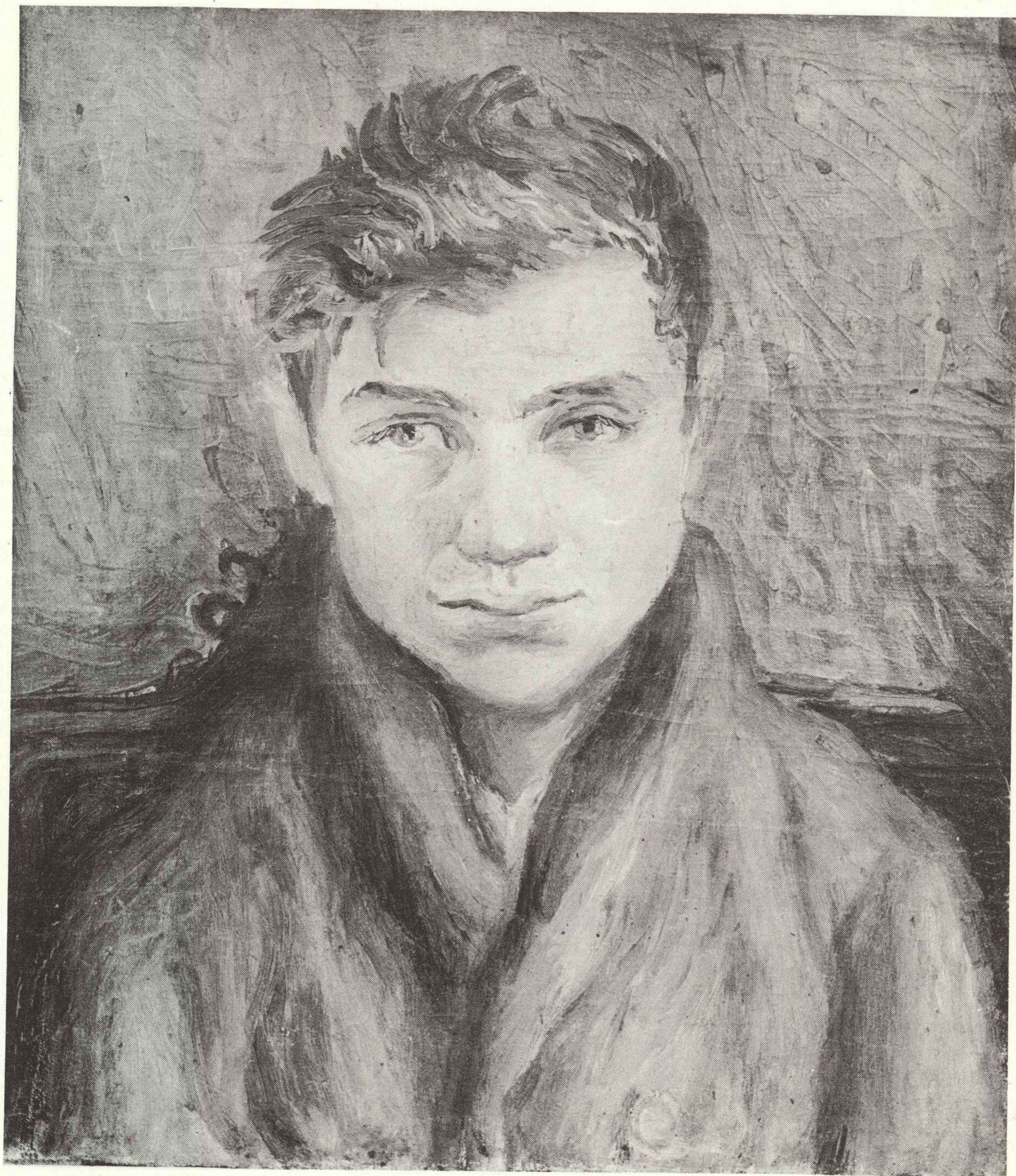
Na jakiej podstawie domagają się ode mnie tych rzeczy? Odrzuciwszy narzucony sobie sztucznie obiektywizm impresjonistyczny, przekonałem się niebawem, że to, co widzę dookoła, wstrząsa mną, bulwersuje, smuci lub przeraża tak jak za czasów chłopięcych. Istotą mojej sztuki była zawsze dramatyczność. Kiedy się nad tym zastanawiam, przypominam sobie swoje dawne obrazy malowane, zanim wstąpiłem do Szkoły Sztuk Pięknych: „Rybaka”, „Kuszenie św. Antoniego” — i wiem, że były to bez porównania szersze, bardziej moje własne rzeczy niż te, które robiłem potem, w okresie studiów i w latach paryskich, w których nauczyłem się lekceważyć wszystko, co nie jest „zestawieniem kolorystycznym”. Nawet wstydziałem się swoich rzeczy młodzieńczych. Ale fakt, że je tak dobrze pamiętam (o ileż lepiej niż późniejsze swoje pejzażyki i martwe natury), dowodzi, że w tych dawniejszych było prawdziwsze przeżycie.

Teraz powracam do tego, co naprawdę zawsze chciałem malować. Szukam środków wyrażenia swojego własnego stosunku do świata. Odrzuciłem cudze okulary.

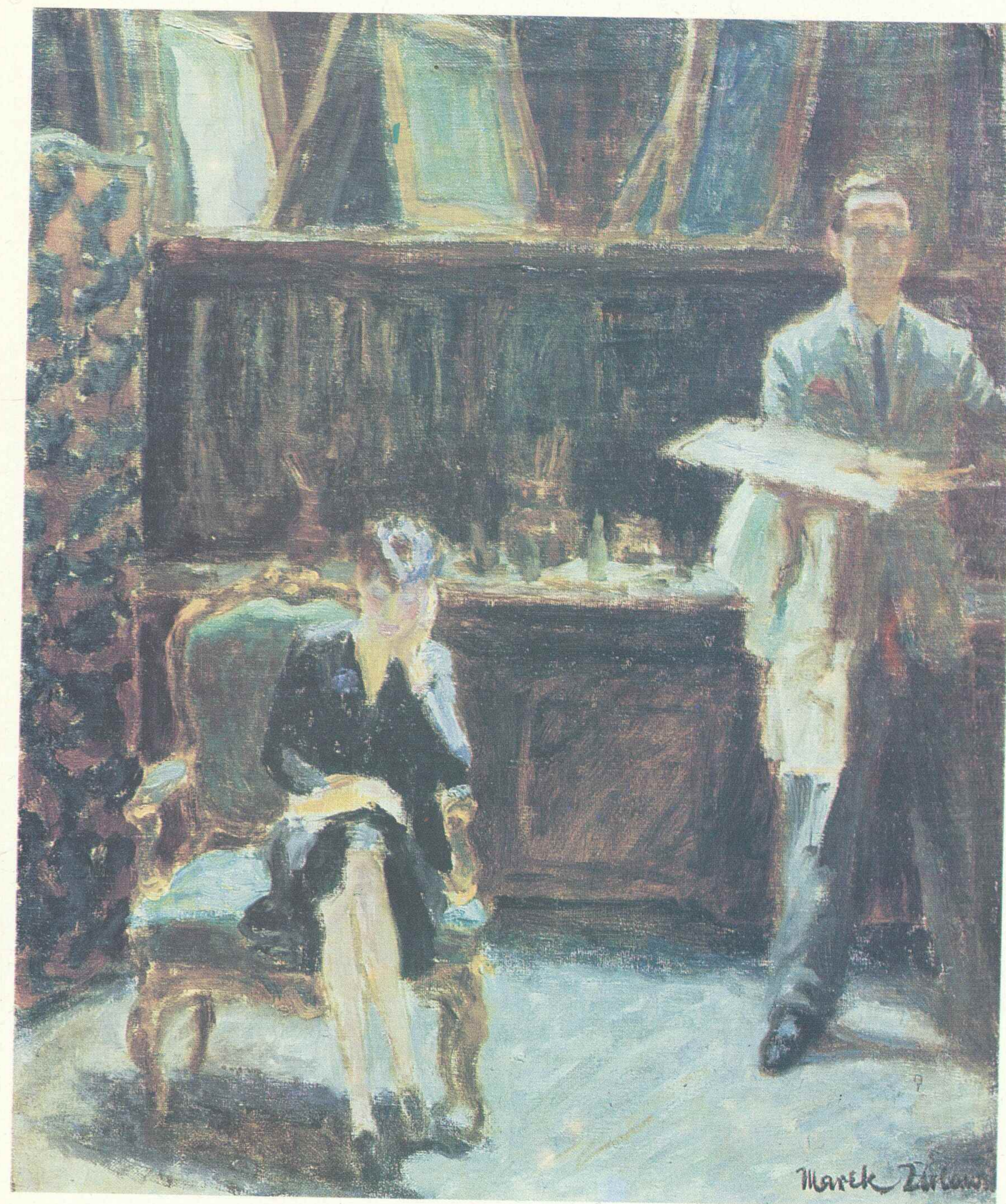
Okres, w którym żyjemy, nie jest wesoły, jest to epoka rozterki, krzywdy i groźnych przeczuć. Ja należę do tej epoki. Nie chcę i nie mogę dłużej uprawiać estetyzmu na marginesie tego wszystkiego, co jest istotną jej treścią. Piękno jest sprawą mniej więcej umowną w każdym okresie historycznym. Dzieła wielkie, które wykraczają poza ramy tych okresów, noszą także i nosić muszą, cechy swojej epoki, ponieważ w przeciwnym razie byłyby kłamstwem. Kłopot polega na tym, że tzw. konsument operuje z reguły kategoriami poprzedniego okresu, których się już nauczył, albo przeciwnie, powodowany snobizmem, wypowiada się za formami, które są szukaniem oryginalności dla samej oryginalności — a w najlepszym razie eksperymentowaniem. (...)

Marek Żuławski

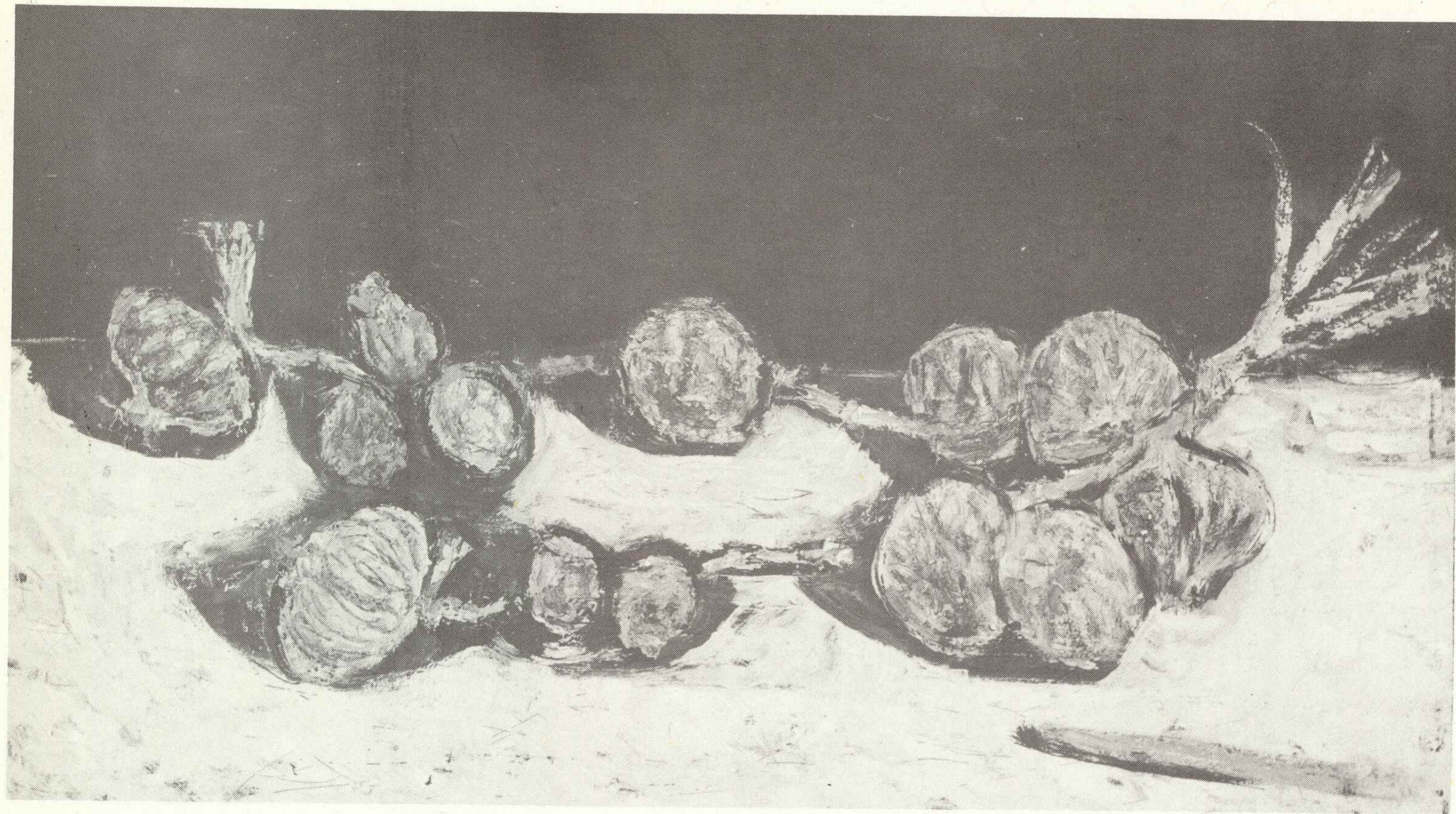
„Studium do autoportretu”.



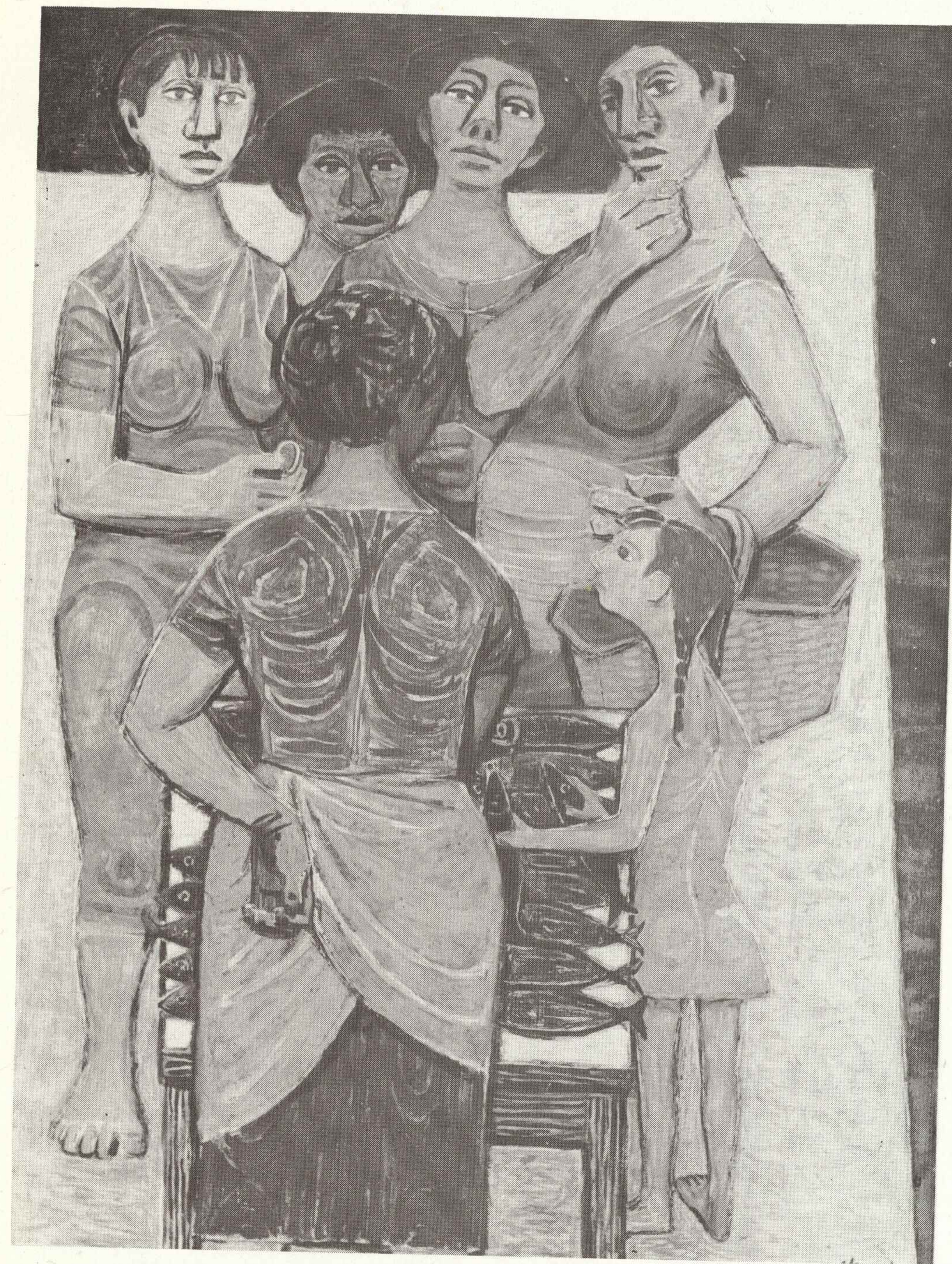
„Wawrzyniec” — olej, płótno — 1930 r.



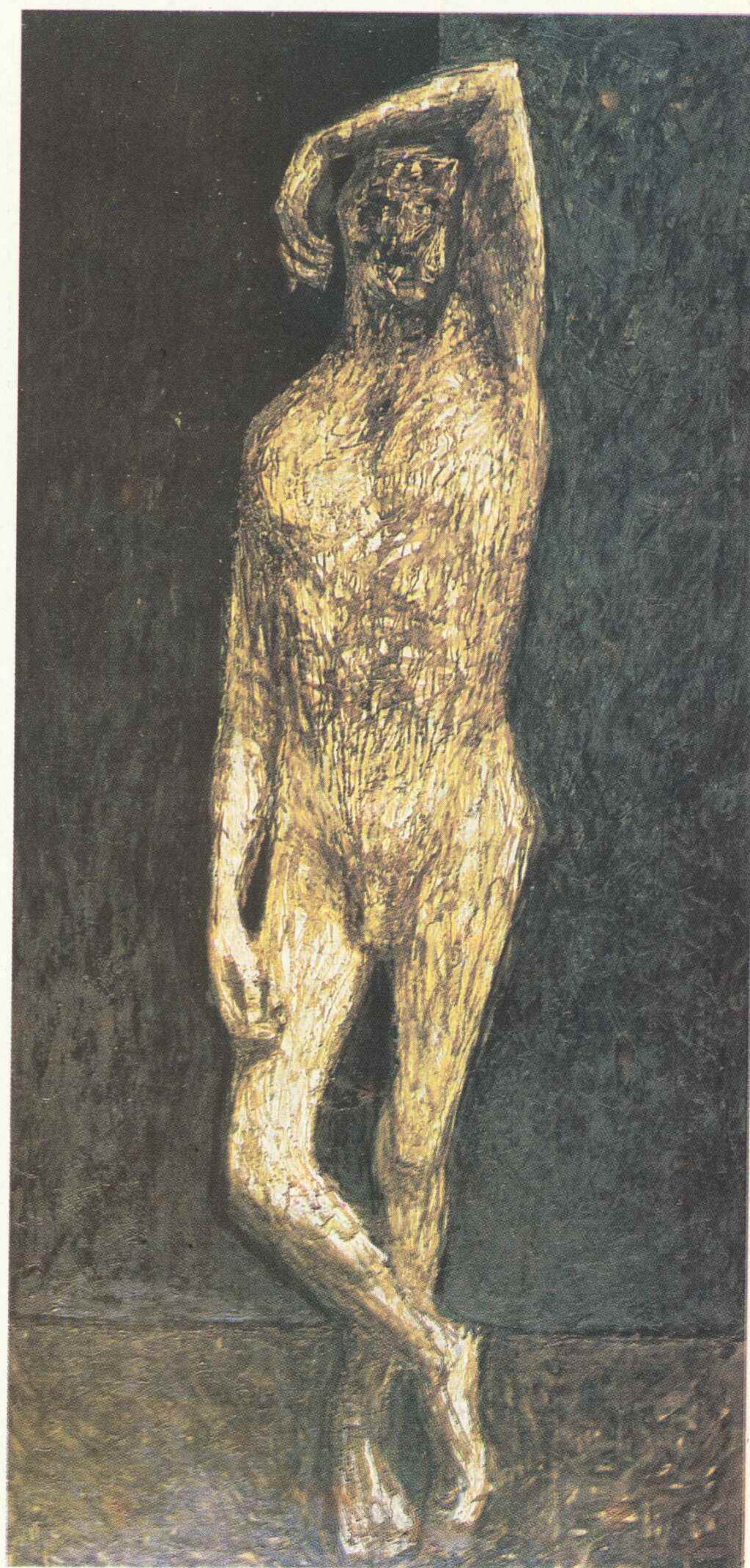
„Autoportret” — olej, płótno — 1940 r.



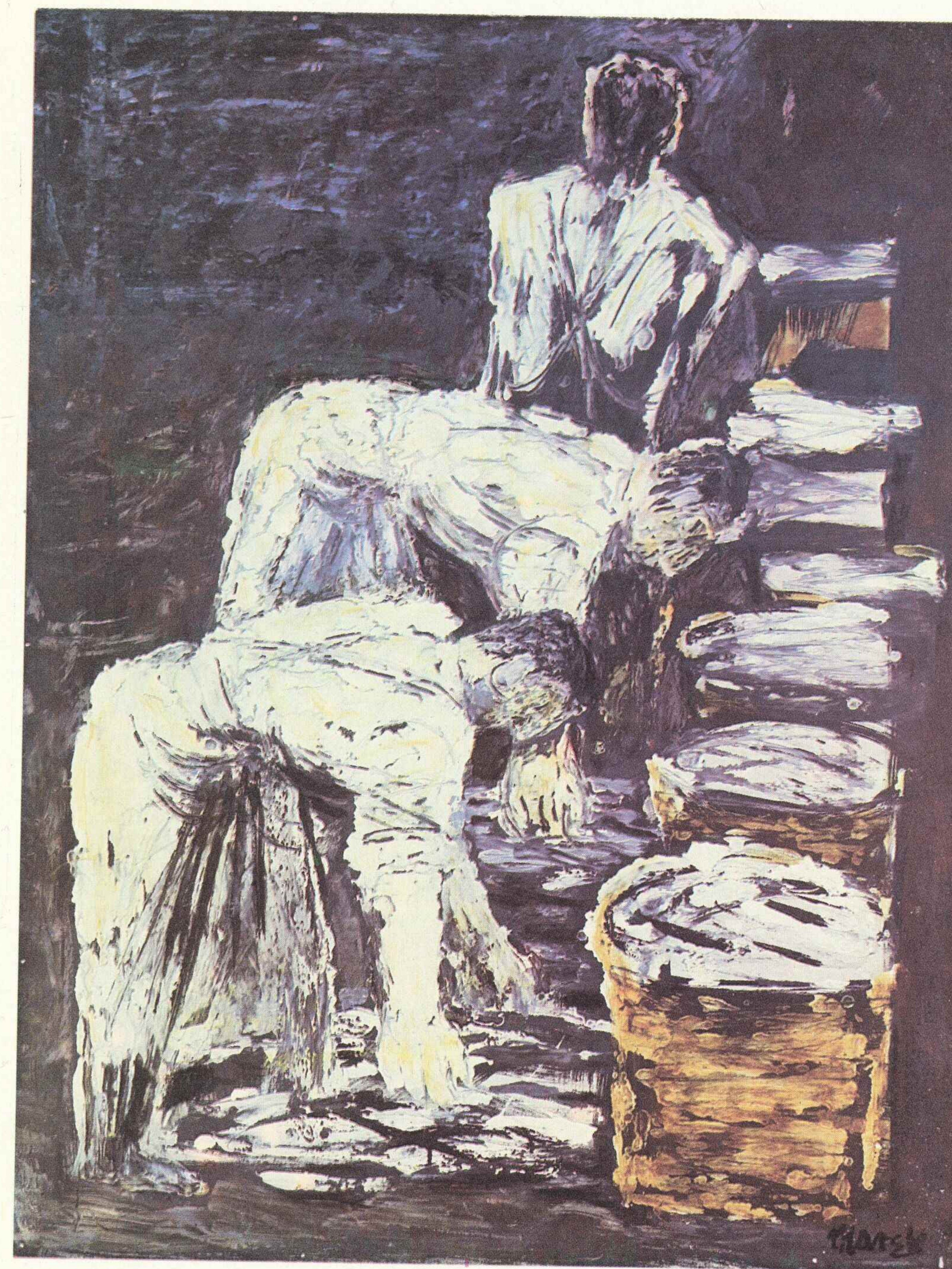
„Cebule” — olej, płyta — 1948 r.



„Kobieta kupująca ryby” — olej, płyta — 1954 r.



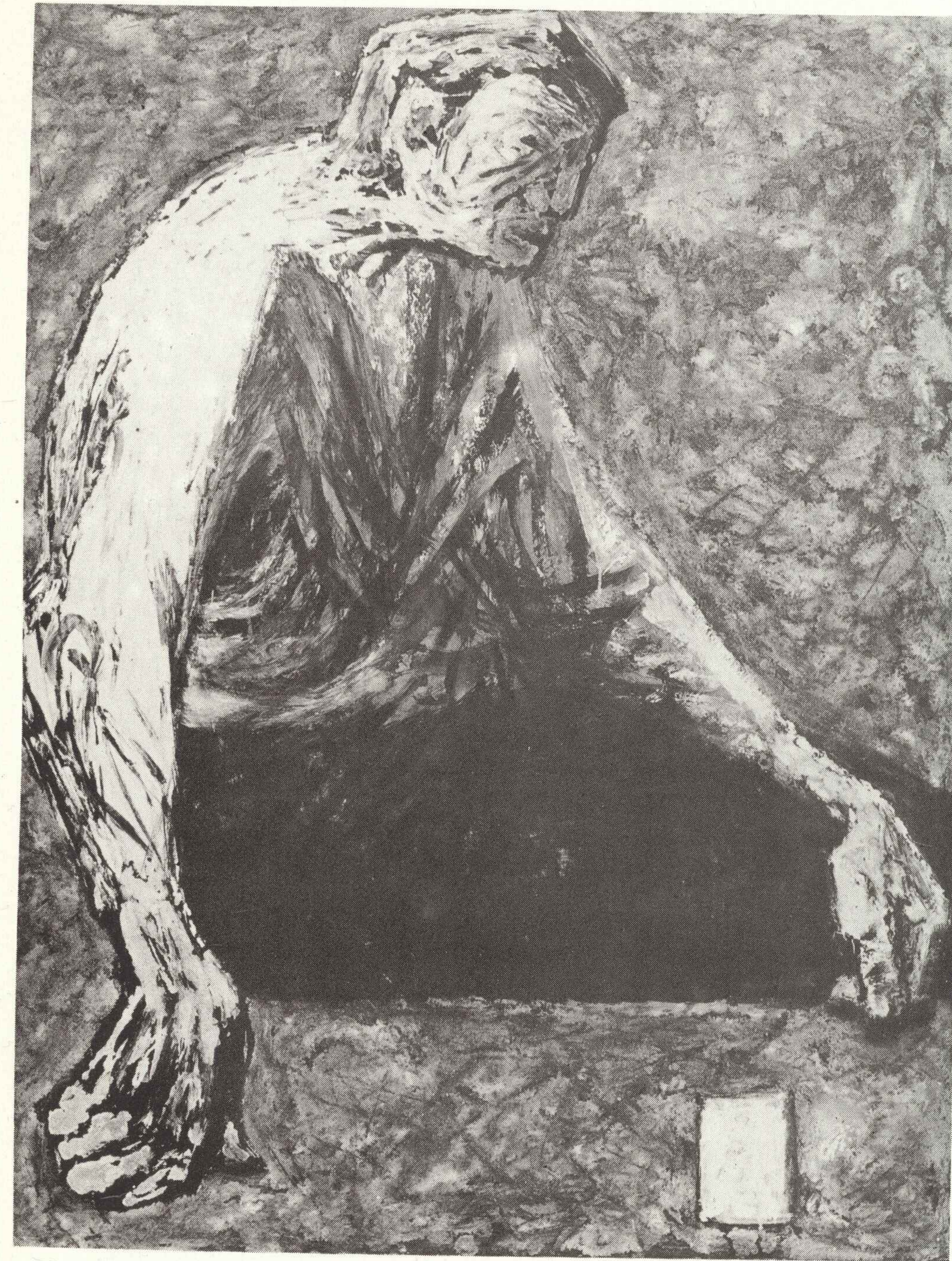
„Tancerz” — olej, płyta — 1957 r.



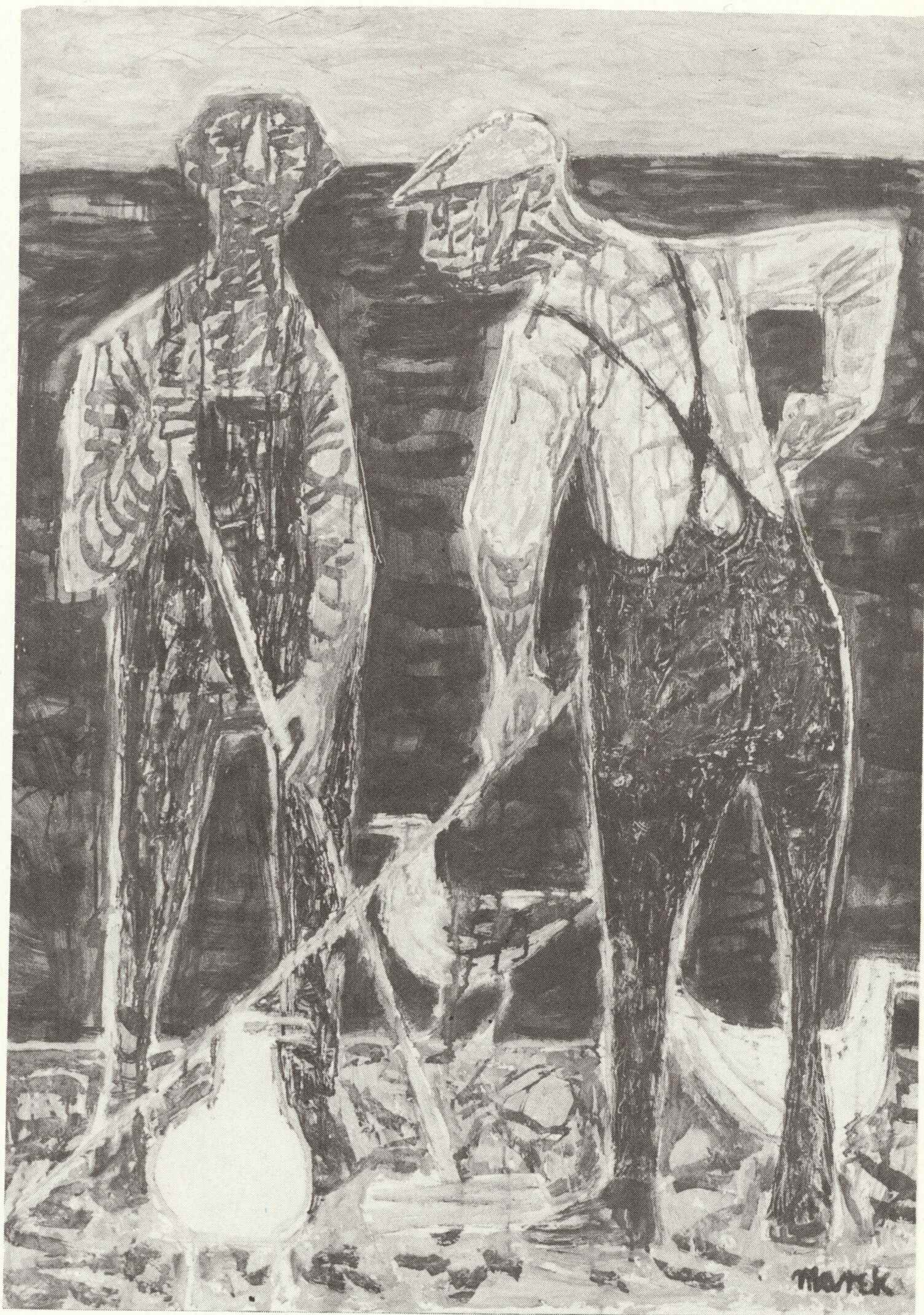
„Sortowanie ryb” — olej, płyta — 1958 r.



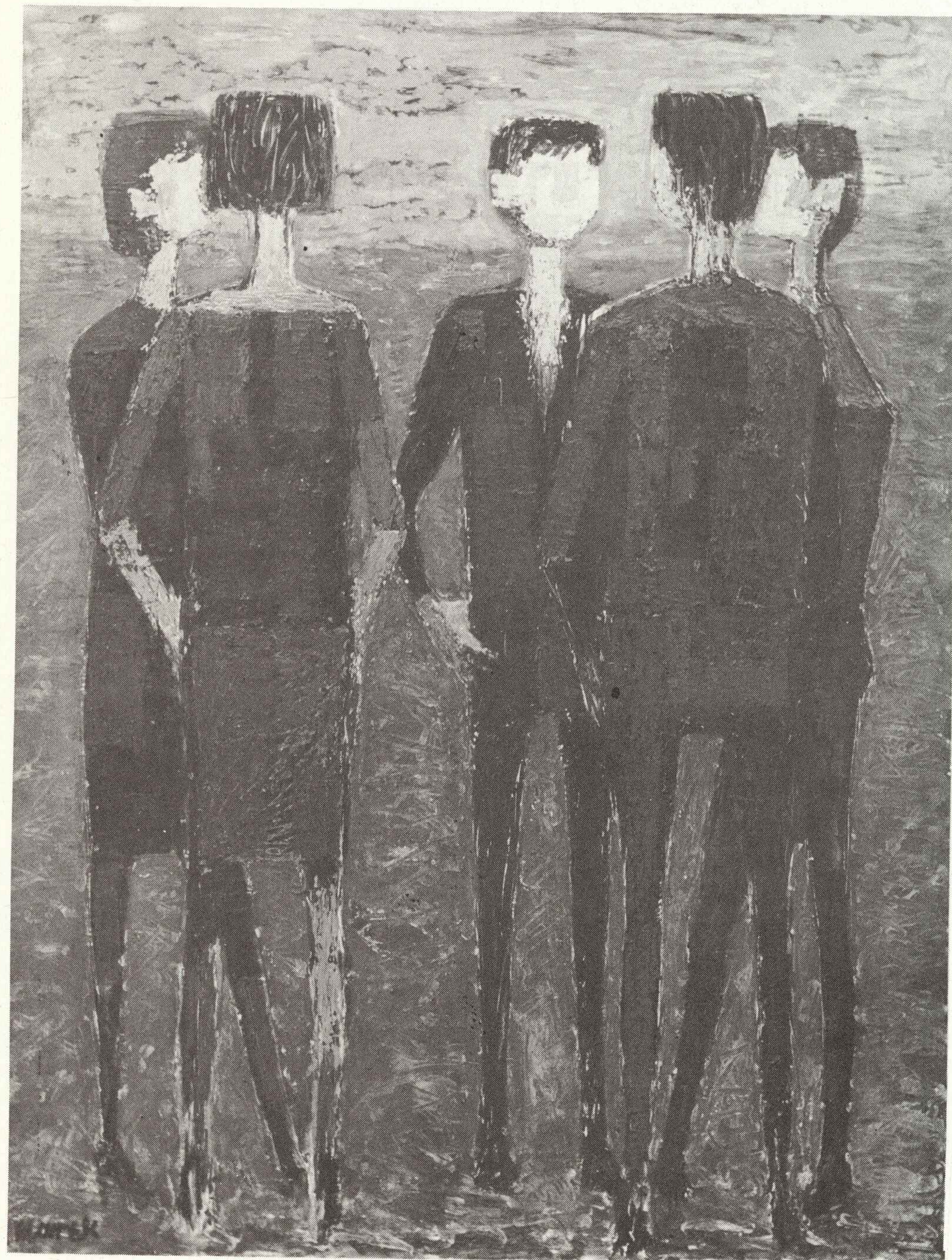
„Ludzie na nabrzeżu” — olej, płyta — 1958 r.



„Stara kobieta” — olej, płyta — 1958 r.

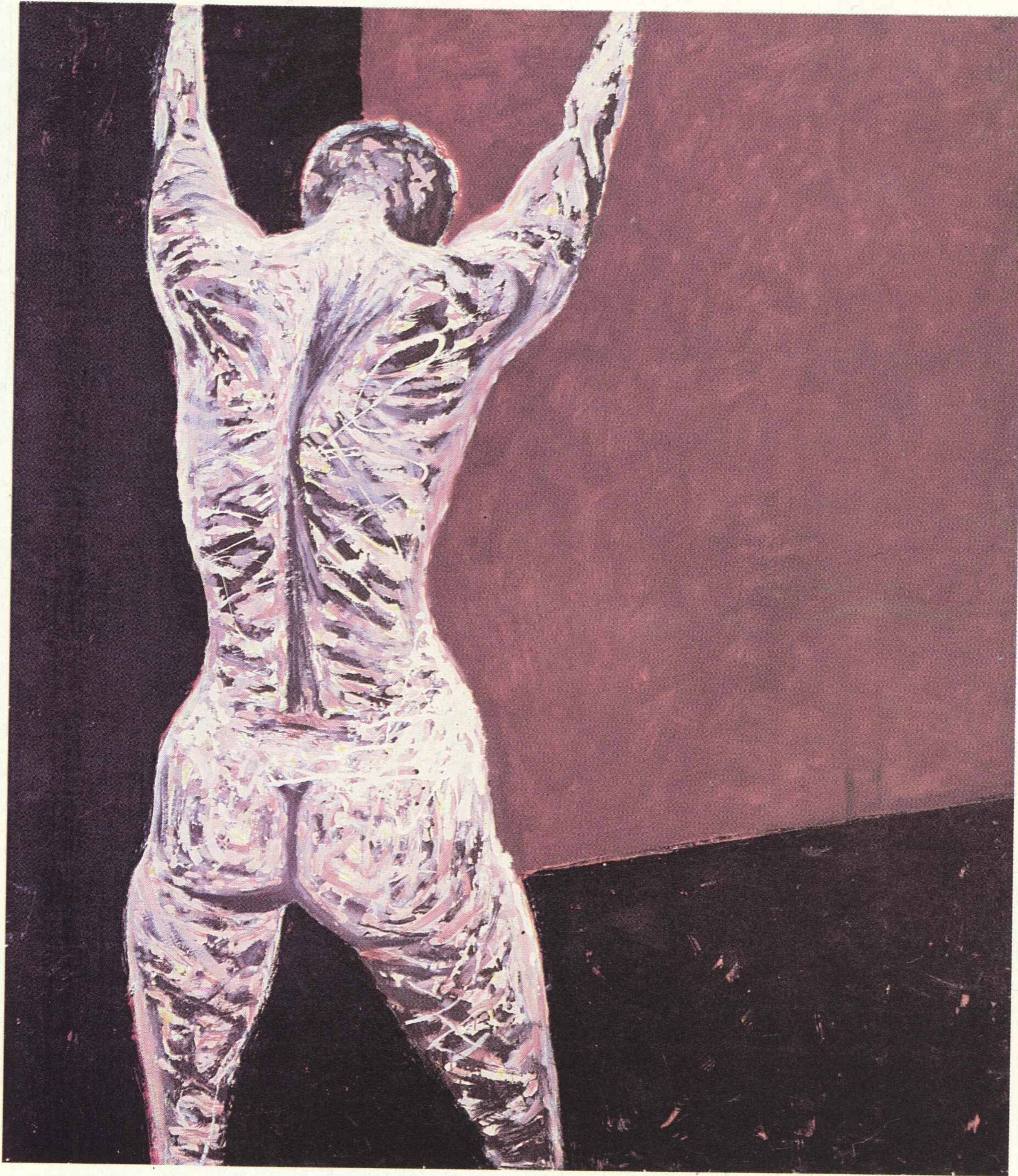


„Mężczyźni i mewy” — olej, płyta — 1960 r.



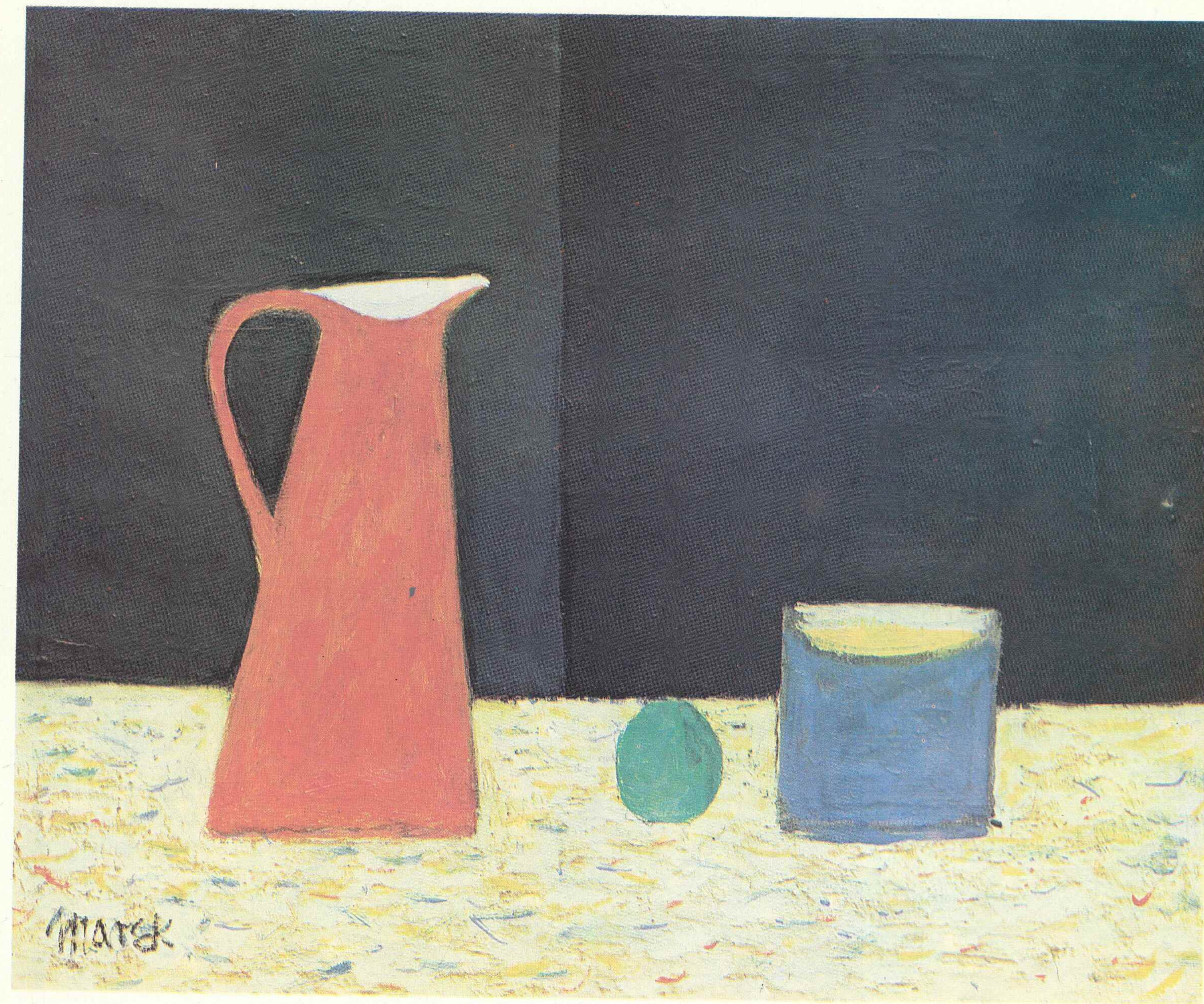
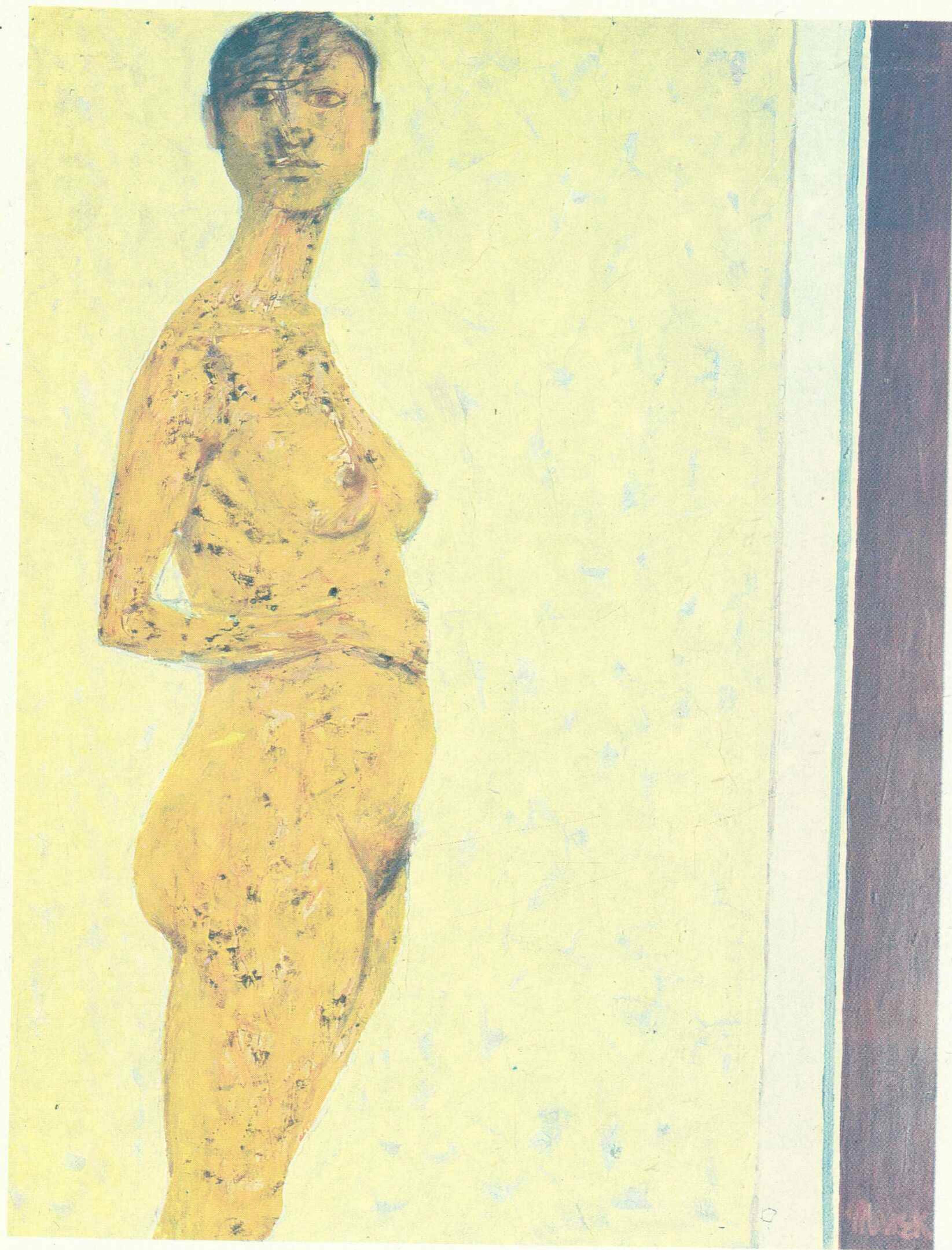
„Spotkanie” — olej, płyta — 1969 r.

„Człowiek z podniesionymi rękami”
— olej, płyta — 1967 r.

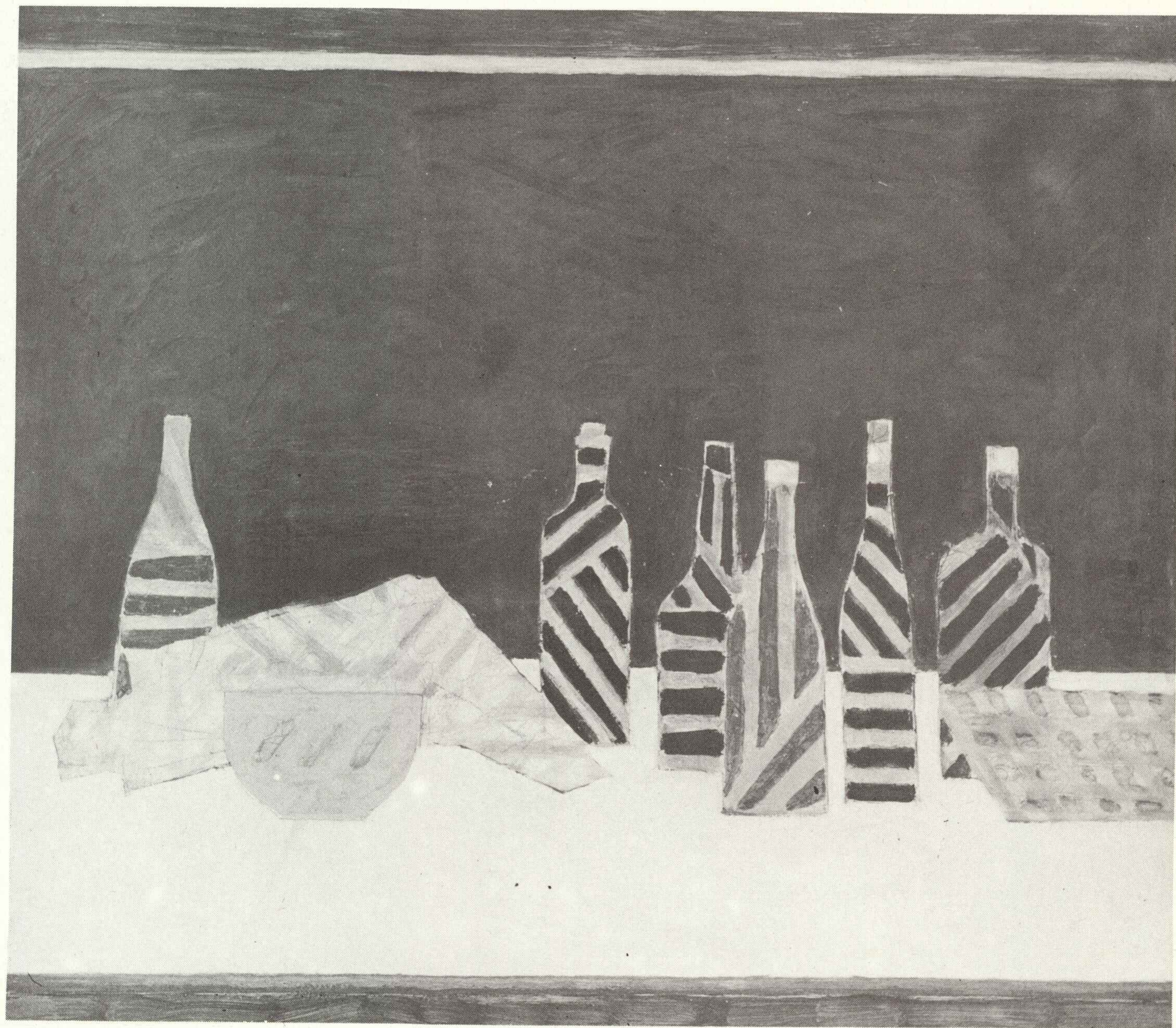


„Długa wędrówka” — olej, płótno — 1960/1964 r.

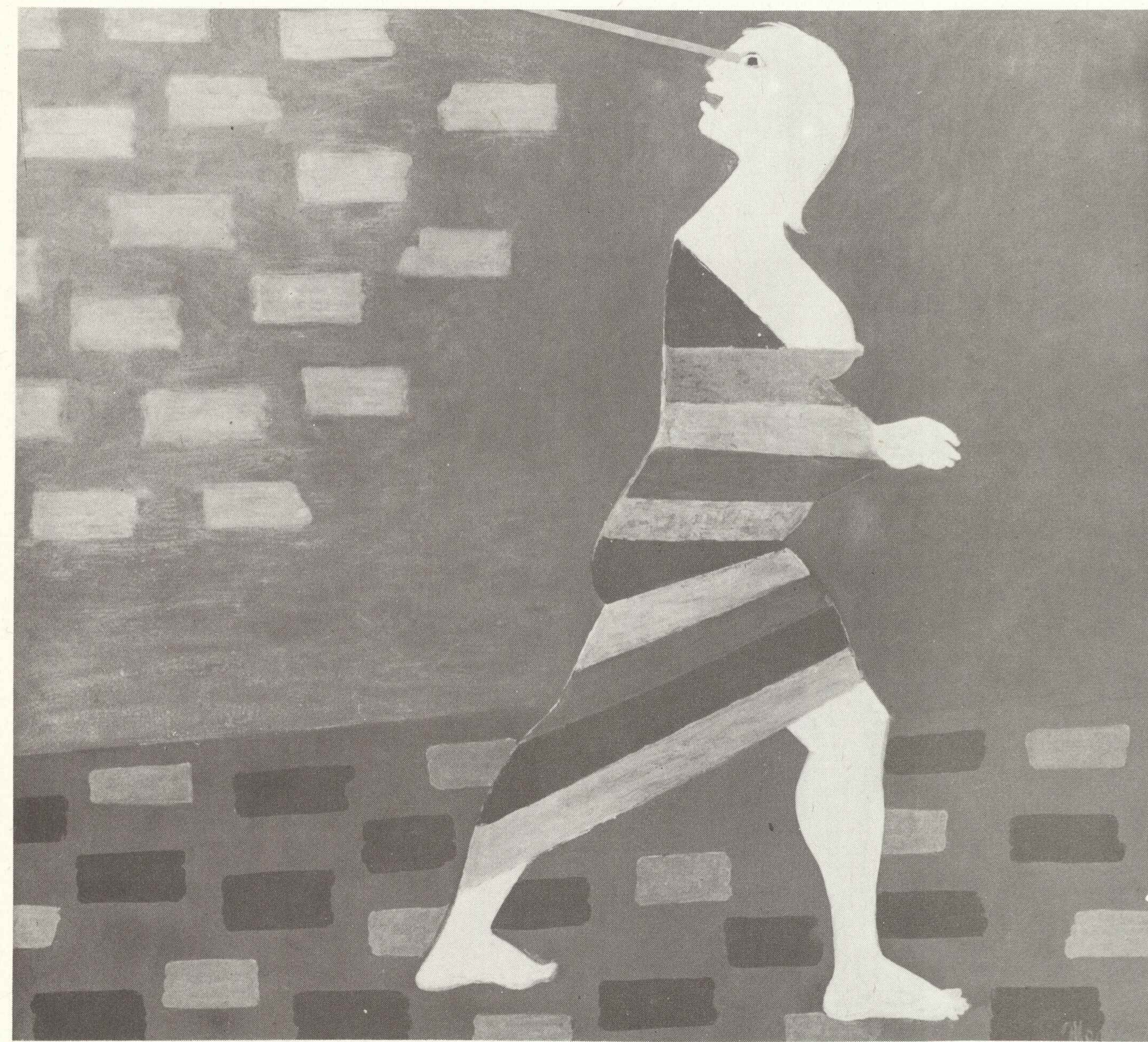
„Maria” — akryl, płyta — 1965 r.



„Czerwony dzban — olej, płótno — 1978 r.

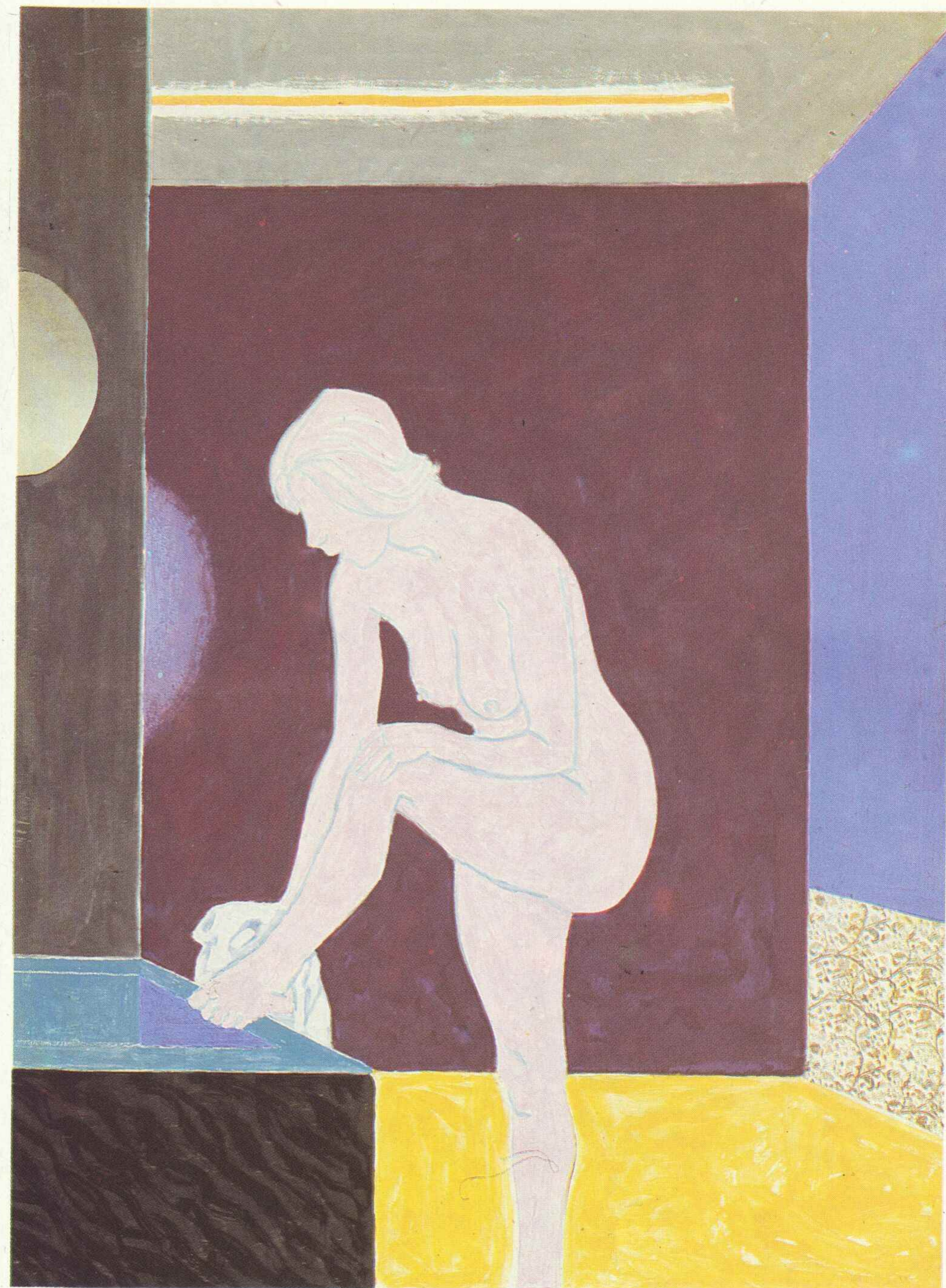


„Martwa natura” — acryl, płyta — 1976 r.

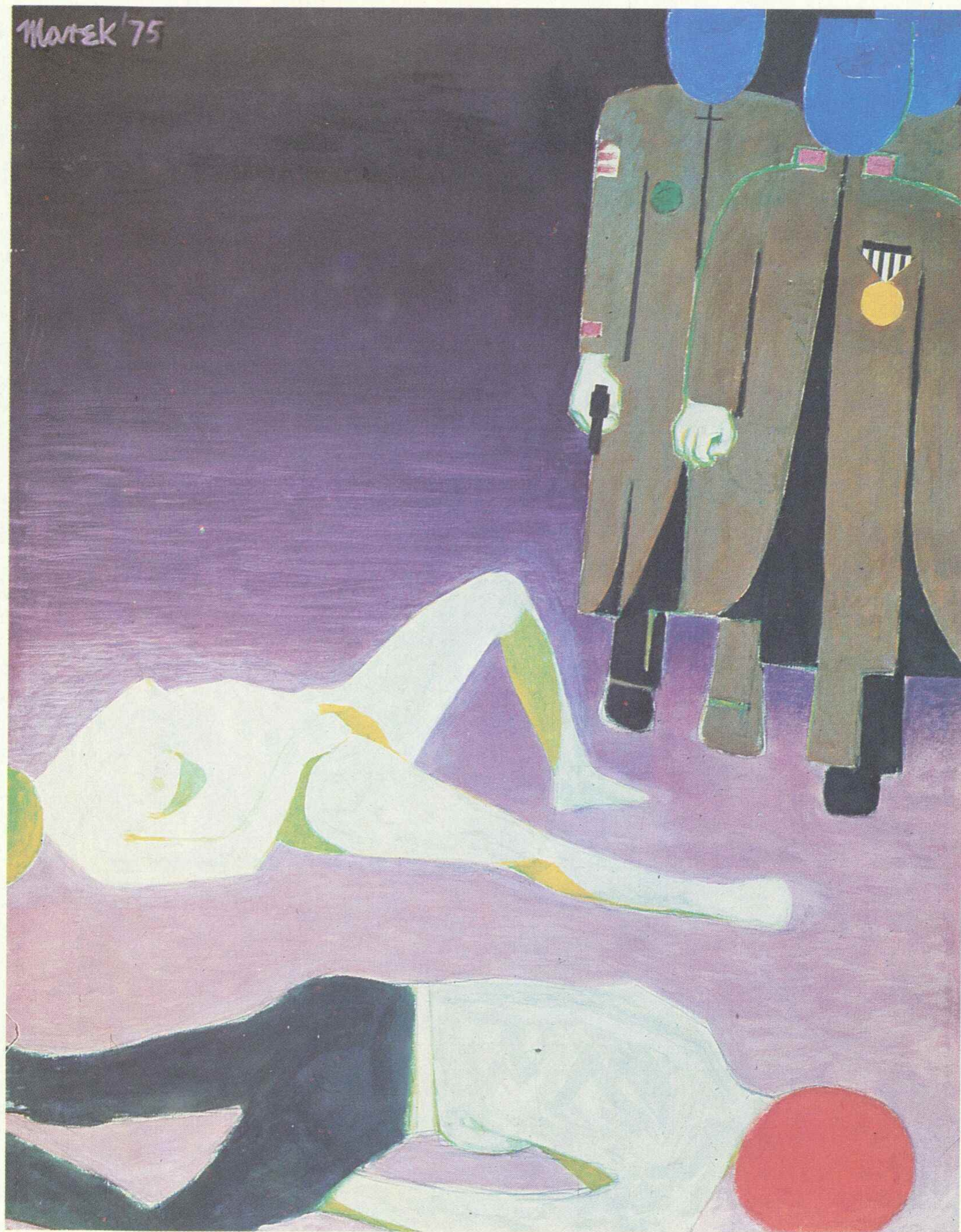


„Odwracająca się żona Lota” — acryl, collage na płycie — 1975/1978 r.

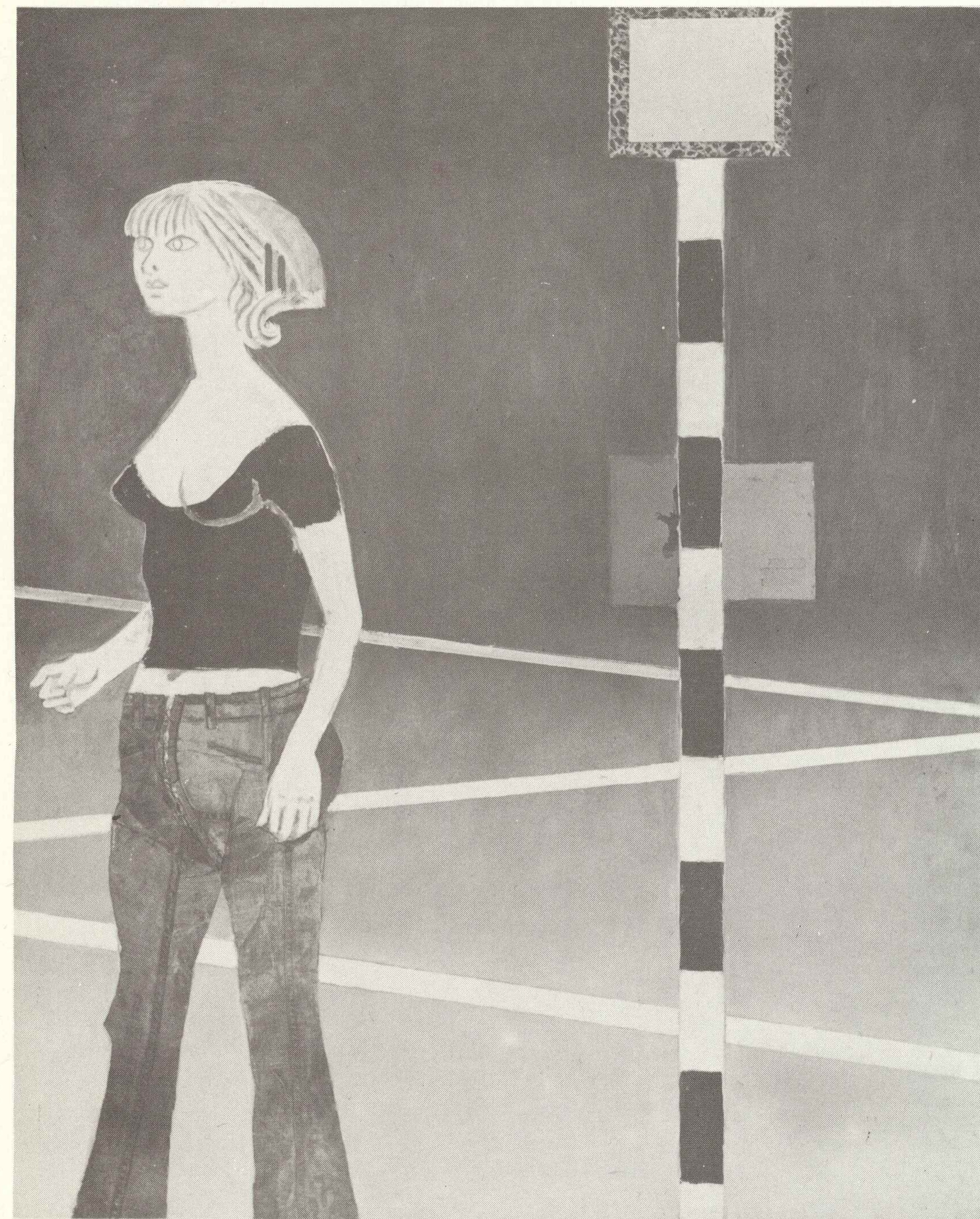
„W łazience” — akryl, collage, płyta — 1984 r.



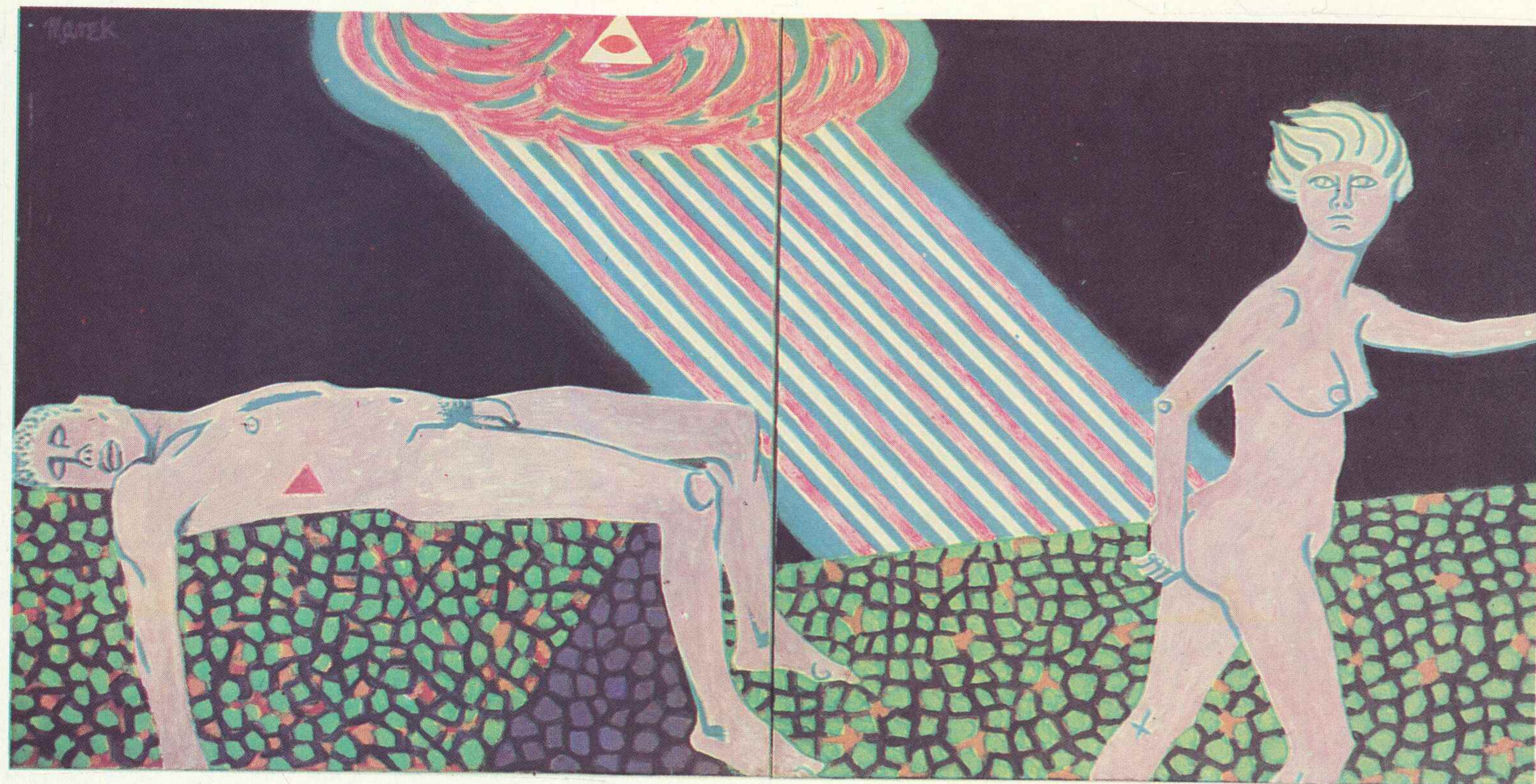
„Wypadek” — olej, akryl, collage, płyta — 1973 r.



„Prawo i porządek”
— akryl, collage, płótno — 1975 r.



„Idąca dziewczyna” — akryl, collage na płycie
— 1969/1979 r.



„Stworzenie Ewy” — akryl, collage, płótno — 1980 r.

Spis prac Marka Żuławskiego

Malarstwo:

- „Cebule”, 1948, olej/płyta, wym. 44×79 cm
 „Portret kobiety”, 1950, olej/płyta, 69×56 cm
 „Olbrzym”, 1950, olej/płótno, 153×102 cm
 „Przerwa w pracy”, 1954, olej/płyta, 122×243 cm
 „Kobieta kupująca ryby”, 1954, olej/płyta, 175×123 cm
 „Zwykli ludzie”, 1954/55, olej/płótno, 112×86 cm
 „Picie wina”, 1955, olej/płyta, 228×122 cm
 „Martwa natura z kielnią”, 1956, olej/płyta, 76×64 cm
 „Ecce Homo w tłumie”, 1957, olej/płótno, 230×122 cm
 „Tancerz”, 1957, olej/płyta, 213×106 cm
 „Ludzie na nabrzeżu”, 1958, olej/płyta, 92×122 cm
 „Sortowanie ryb”, 1958, olej/płyta, 92×66 cm
 „Człowiek niosący pudło z rybami”, 1958, olej/płyta, 89×61 cm
 „Człowiek z laską”, 1959, olej/płyta, 141×76 cm
 „Człowiek z młotem pneumatycznym”, 1959, olej/płyta, 122×92 cm
 „Płacząca kobieta”, 1959, olej/płyta, 122×92 cm
 „Stara kobieta”, 1959, olej/płyta, 122×92 cm
 „Widzowie”, 1959, olej/płyta, 122×92 cm
 „Po pracy”, 1959, olej/płyta, 122×92 cm
 „Mężczyźni i mewa”, 1960, olej/płyta, 98×67 cm
 „Zmęczony człowiek”, 1960, olej/płyta, 122×61 cm
 „Martwa natura z młotkiem”, 1961, olej/płyta, 76×112 cm
 „Nocny pływak”, 1961, olej/płyta, 91×121 cm
 „Czarny człowiek”, 1962, olej/płyta, 122×92 cm
 „Kochankowie III”, 1962, olej/płyta, 122×91 cm
 „Trzech obserwatorów”, 1962, olej/płyta, 72×61 cm
 „Kochankowie”, 1962, olej/płyta, 122×168 cm
 „Martwa natura”, 1963, olej/płótno, 102×153 cm
 „Tors kobiety”, 1960, olej/płótno, 86×48 cm
 „Długa wędrówka”, 1960/64, olej/płyta, 64×76 cm
 „Goliat”, 1964, olej/płyta, 122×142 cm
 „Głowa mordercy”, 1964, olej+lakier/płyta, 91×122 cm
 „Maria”, 1965, acryl/płyta, 128×102 cm
 „Portret Zofii”, 1965, olej/płyta, 121×61 cm
 „Poszukiwacz małż”, 1967, olej/płyta, 116×122 cm
 „Martwa natura z paczką Macvita”, 1967, olej+collage/płyta, 92×123 cm
 „Człowiek z podniesionymi rękami”, 1967, olej/płyta, 137×122 cm
 „Palący fajkę”, 1967, olej/płyta, 97×152 cm
 „Szary motyw morski”, 1967, olej/płyta, 78×54 cm
 „Żółty akt na pomarańczowym tle, olej+lakier/płyta, 122×92 cm
 „Nie-człowiek”, 1968, acryl+collage/płyta, 123×122 cm
 „Kosmiczny człowiek”, 1968, olej+lakier/płyta, 122×92 cm
 „Zielony stojący mężczyzna”, 1969, olej/płyta, 152×102 cm
 „Pływaczka”, 1969, akryl+collage/płyta, 137×122 cm
 „Martwa natura z chlebem”, 1969, olej+collage/płyta, 61×122 cm
 „Spotkanie”, 1969, olej/płyta, 122×92 cm
 „Dziewczyna w niebieskiej bluzce”, 1969, olej/płyta, 61×47 cm
 „Żółty akt”, 1969/70, olej+collage/płótno, 126×102 cm
 „Twarz w oknie”, 1971, olej+lakier+collage/płyta, 122×127 cm
 „Wypadek”, 1973, olej+acryl+collage/płyta, 161×153 cm
 „Żółte bikini”, 1970/73, acryl/płyta, 122×92 cm
 „Patrzenie w niebo”, 1973/74, acryl+collage/płyta, 152×216 cm
 „Prawo i porządek”, 1975, acryl+collage/płótno, 177×142 cm
 „Twarz, głowa, stopa”, 1975, acryl+collage/płyta, 122×88 cm
 „Martwa natura”, 1967, acryl/płyta, 122×122 cm
 „Widok na zatokę”, 1976, acryl/płyta, 122×152 cm
 „Zachód słońca”, 1969/76, acryl/płótno, 122×153 cm
 „Odwracająca się żona Lota”, 1975/78, acryl+collage/płyta, 153×160 cm
 „Idąca dziewczyna”, 1969/79, acryl+collage/płyta, 153×122 cm
 „Stworzenie Ewy”, 1980, acryl+collage/płótno, 145×127 cm
 „Zuzanna”, 1980, acryl/płótno, 142×122 cm
 „Leżący akt z lustrem”, 1980, acryl+collage/płótno, 101×130 cm
 „Striptizerka”, 1980, acryl+collage/płyta, 150×122 cm
 „Czerwony dzban”, 1978, olej/płótno, 63×76 cm
 „Medalista”, 1981, acryl+collage/płyta, 153×122 cm
 „Ofiara”, 1981, olej+collage/płótno, 102×152 cm
 „Różowy pejzaż”, 1981, acryl/płyta, 153×122 cm
 „Strip-tease II”, 1976/81, acryl/płótno, 132×127 cm
 „Zielony pejzaż”, 1982, acryl/płyta, 153×122 cm
 „Nocny pejzaż”, 1982, acryl+collage/płyta, 153×122 cm
 „Góry”, 1982, acryl/płyta, 124×152 cm
 „Basen kąpielowy”, 1982, acryl/płótno, 133×127 cm
 „Czekający mężczyzna”, 1980/83, acryl/płyta, 160×122 cm
 „W łazience”, 1984, acryl+collage/płyta, 160×122 cm

„Odpoczynek”, 1985, acryl/płyta 122×142 cm
„Siedzący akt”, 1938, olej/plótno 75×64 cm
„Portret śpiewaczki”, 1939, olej/plótno 58×46 cm
„Halina”, 1940, olej/plótno 74×51,5 cm
„Martwa natura z burakiem”, 1939, olej/plótno 41×50 cm
„Kawiarnia”, 1940, olej/plótno, 34×45 cm
„Portret Haliny”, 1940, olej/plótno, 44×34 cm
„Portret blondynki”, 1941, olej/plótno, 45×34 cm
„Autoportret”, 1940, olej/plótno, 53×43 cm
„Wawrzyniec”, 1930, olej/plótno, 43×36 cm
„Mała dziewczynka”, 1940, olej/plótno, 38×45 cm
„Paddington”, 1948, olej/plótno, 64×76 cm
„Pasterze”, 1952, olej/płyta, 152×117 cm
„Martwa natura z koszem”, 1955, olej/płyta, 67×122 cm

Grafika

„Siedzące kobiety”, litografia, 51×71 cm cm
„Siedzące kobiety”, litografia barwna, 55,7×64 cm cm
„Ciągący wózek”, litografia, 46,2×58,6 cm cm
„Na plaży”, litografia barwna, 49×65 cm cm
„Kąpiące się kobiety”, litografia barwna, 57,5×69 cm cm
„Akt”, litografia barwna, 61,7×49 cm cm
„Dwie kobiety”, litografia barwna, 63,5×50,5 cm cm
„Rodzina”, litografia barwna, 38×56,2 cm cm
„Gitarzysta”, linoryt, 58,7×36,7 cm cm
„Mężczyzna”, litografia barwna, 55,7×38 cm cm
„Sportowcy”, litografia, 55,7×38,1 cm cm
„W poczekalni”, litografia barwna, 55×44 cm cm
„Kobiety”, litografia barwna (dyptyk), 58,5×45,5 cm cm
„Gitarzysta”, litografia, 25,2×14 cm cm
„Tańcząca para”, litografia, 25,2×14 cm cm
„Mężczyzna z teczką”, litografia, 25,2×14 cm cm
„Leżący mężczyzna z psem”, litografia, 25,2×11,5 cm cm
„Tańcząca para”, litografia, 25,2×14,2 cm cm
„Przechodnie”, litografia, 25,2×14,2 cm cm
„Zuzanna” — cykl 6 grafik, serigrafia, 66,5×52 cm cm

Wydawca: BWA Częstochowa
Opracowanie graficzne: Jacek Chrostowski
Fotografie: Wojciech Prażmowski
Druk: SAGAL
Obwoluta: Marek Żuławski „Kochankowie” — 1962 r., olej.
Red. katalogu: Barbara Szyk

ZACHETA
Państwowa Galeria Sztuki
Dział Dokumentacji
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3
tel. 827-58-54, fax 827-66-03

