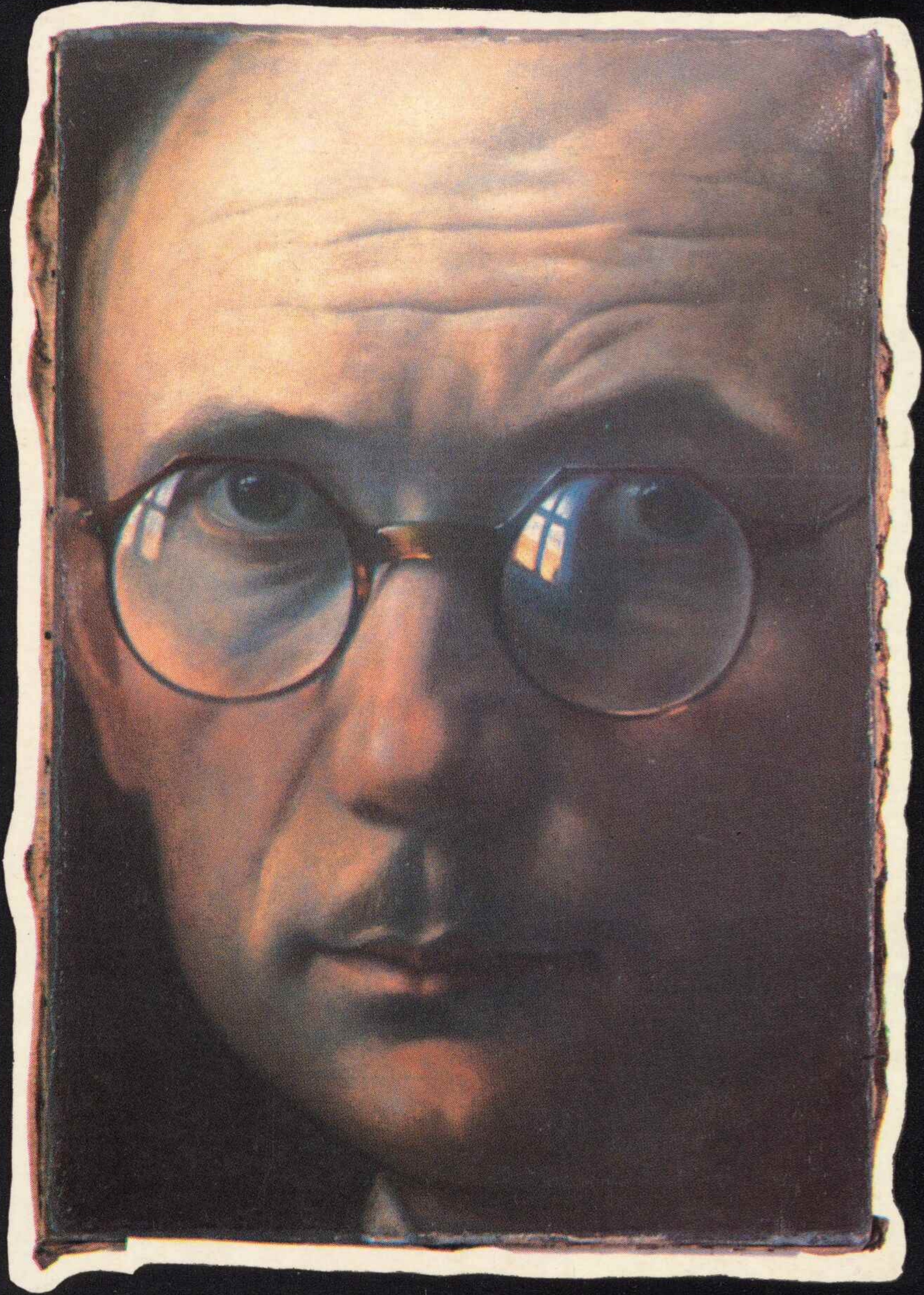


33/29



MARIAN KONARSKI „MARZYN”

33/89

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Muzeum Polskie w Ameryce

MARIAN KONARSKI „MARZYN”

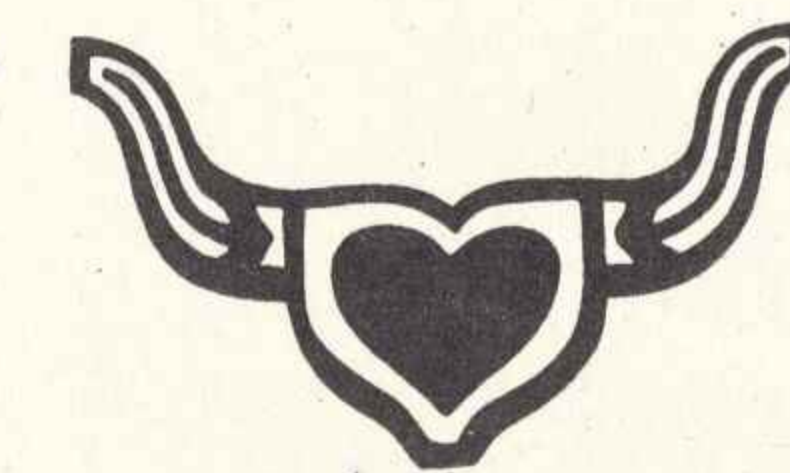
rysunek malarstwo rzeźba

III 1989

Warszawa „Zachęta” Plac Małachowskiego 3

1990

Chicago The Polish Museum of America,
984 North Milwaukee Avenue





Lechosław Lameński

**Autoportret
w pękniętym
lustrze.
Marian Konarski
i jego sztuka.**

Nie ma chyba w dziejach współczesnego malarstwa polskiego artysty, którego twórczość reprezentowałaby – od początku do końca – jeden ściśle określony nurt i kierunek wypowiedzi plastycznej. Najczęściej mamy do czynienia z kilkoma fazami rozwoju osobowości tego czy innego twórcy. Talent, intuicja, zdobyte wykształcenie, wpływ środowiska lub jego brak, a także umiejętność korzystania z doświadczeń innych – z reguły powszechnie uznanych i cenionych artystów – powodują, że powstałe w różnych okresach życia malarza kompozycje, różnią się między sobą. I chociaż łączy je to, że wyszły spod jednej ręki, z jednego warsztatu, to jednak moment powstania w pewnym ciągu czasowym, determinuje różnice między nimi, a zarazem określa pozycję ich twórcy w życiu artystycznym kraju.

Artystą, który już od blisko 60-ciu lat usiłuje uporać się z upływającym czasem, artystą niekiedy wyprzedzającym, a czasami podążającym tuż za epoką, w której działa – jest Marian Konarski. Od debiutu wystawienniczego w 1930 roku, Konarski istnieje w świadomości krytyków i publiczności niemal bez przerwy. Jest to jednak obecność heroiczna, wypełniona samotną walką o zapewnienie sobie i swojej sztuce trwałego miejsca w dziejach polskiego malarstwa XX wieku.

Położenie szczególnego akcentu na treść, skłonność do malarzkiego przedstawiania bardzo osobistych „traktatów filozoficznych” poświęconych omówieniu roli i miejsca jednostki w życiu narodu, podejmowanie tematów ogólnoludzkich, zamiłowanie do precyzyjnego i wyrazistego rysunku, stosowanie kontrastowych, wręcz dysonansowych zestawień mocnych, zdecydowanych barw (głównie zjadliwej czerwieni i fioletów) podkreślających dramatyzm akcji oraz klasycystyczno-akade-

Lechosław Lameński

**A Self-Portrait
In A Cracked
Mirror:
Marian Konarski
And His Art**

In present-day Polish painting there is hardly a single artist whose art would represent one definite trend or current. In most cases we have to do with several stages of the development of an artist. Talent, intuition, acquired education, environment or its absence, and also the ability of making oneself available of the experience of some other artists who are usually popular and recognized – all this makes compositions painted in various periods of an artist's life differ from each other. Although these compositions are painted by one and the same hand and in one and the same studio, the moment of their creation in a certain sequence of time, however, determines not only the differences between them, but also their author's position in his country's art life.

An artist who has been trying to cope with the passage of time for nearly sixty years, now and then either getting ahead of or lagging behind the times he has been living in, is Marian Konarski. Since his debut in 1930 Konarski has been present in the consciousness of the public and critics almost continually. However, his presence is heroic, filled with his lonely struggle for a place for himself and his art in the history of 20 th-century Polish painting.

His particular emphasis on the contents, his tendency to present his specific and very personal „philosophical treatises” on the role and place of the individual in the nation's life, his fondness of a detailed and clear-cut drawing, his use of contrasting, simply dissonant plain colours, mainly crude reds and violets which emphasize the dramatization of action, and his classically academic way of applying colours (scumble) – all this does not make Marian Konarski's painting easy to accept. So, this painting does not enjoy either the approval or particu-

micki sposób ich kładzenia na powierzchni płótna – gładko z laserunkami – zdecydowały o tym, że malarstwo Mariana Konarskiego nie jest łatwe w odbiorze, a tym samym nie cieszy się aprobatą współczesnej publiczności, ani szczególnie uznaniem ze strony skłaniających się ku nowinkom warsztatowym recenzentom i krytykom.

Przygodę z paletą i pędzlem rozpoczął Marian Konarski latem 1928 roku. Po zdaniu matury, zostaje przyjęty na wydział malarstwa krakowskiej ASP. Przez pierwsze miesiące studiował u Władysława Jarockiego rysunek ogólny, Ignacego Pieńkowskiego rysunek wieczorowy i akt oraz u Xawerego Dunikowskiego rzeźbę. Mimo, że wykonywane przez młodego (rocznik 1909) adepta sztuki rysunki, spotykały się z życzliwym przyjęciem wymagających profesorów, sposób nauczania w Akademii nie spełniał oczekiwań, pełnego śmiałości i ambitnych planów na przyszłość Konarskiego. Jego zdaniem zbyt wiele czasu i miejsca poświęcano w gmachu przy pl. J. Matejki na niewiele dającą naukę studium aktu, mechaniczne powtarzanie tych samych martwych natur oraz kopiowanie zakurzonych i obtłuczonych gipsów. Stanowczo za mało – według Konarskiego – pozostawiano natomiast studentom możliwości na rozwój własnej, niczym nie skrupowanej wyobraźni, a także na pogłębienie i poszerzenie ich inwencji twórczych.

Trudno się więc dziwić, że gdy w maju 1929 roku otworzono w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie interesującą wystawę kilkudziesięciu rysunków i rzeźb przybyłego właśnie z USA Stanisława Szukalskiego, który w publicznym wystąpieniu, ku zaskoczeniu licznie zgromadzonej publiczności, potępił w czambuł wszystkich i wszystko co zrobiono w sztuce polskiej do tej pory (z wyjątkiem dzieł Matejki, Malczewskiego, Wyspiańskiego i Zofii Stryjeńskiej), a zwłaszcza odniósł się bardzo krytycznie do metod nauczania w krakowskiej ASP, potępiając bezmyślność i całkowite zapatrzenie jej profesorów na dekadencją sztukę zachodu, głównie francuską – Konarski natychmiast opowiedział się po jego stronie. Młodzieńczy zapał i wiara, że to co proponuje Szukalski – a mianowicie wyłącznie rysunek ołówkiem z pamięci na niedużych, najlepiej kwadratowych kartkach papieru, żadnego szkicowania, a tym bardziej kopiowania i rysowania z natury, tematyka prac figuralna zaczerpnięta przede wszystkim z piastowskiej przeszłości narodu oraz całkowita koncentracja nad tym co się aktualnie tworzy – jest słuszne i może przynieść konkretne efekty – doprowadziły do relegowania Konarskiego i kilku jemu podobnych zapaleńców z ASP jesienią 1929 roku.

Młodzi nie rezygnują jednak z dalszej pracy twórczej i zakładają – dla obrony własnych interesów – grupę artystyczną, której Szukalski (ich duchowy i ideowy przywódca) nadał nazwę: Szczep Szukalszczyków herbu Rogate Serce. Aby móc realizować zalecenia i uwagi Mistrza, który jeszcze pod koniec 1929 roku wyjechał ponownie do USA, wynajmują

lar recognition of the present-day public or art reviewers and art critics who are rather fond of technical novelties.

Marian Konarski adventure with the palette and brush began in summer 1928. Having completed his secondary education he enrolled in the Department of Painting of the Academy of Fine Arts in Cracow. Initially he studied drawing at Władysław Jarocki's and Ignacy Pieńkowski's, and also sculpture at Xawery Dunikowski's. Although drawings by this young student who was born in 1909 were favourably looked at by his demanding professors, the way they taught him was contrary to his expectations as his plans were bold and ambitious.

In his opinion too much time was devoted to mechanical reiteration of the same still lifes, to the useless study of the nude, and to copying of dusted and chipped plaster of Paris figures. On the other hand, definitely too little time was given to students – in Konarski's opinion – for the development of their own unrestricted imagination and creative invention.

When in May 1929 at the Palace of Art the Society of Lovers of Fine Arts in Cracow opened a show of drawings and sculptures by Stanisław Szukalski, who had just arrived from the United States and sweepingly disapproved everybody and everything in Polish art, except for Matejko, Malczewski, Wyspiański and Zofia Stryjeńska, and criticized the methods of training at the Cracow Academy by condemning its professors' thoughtlessness and their fondness of the decadent art of the West, especially that of France, it was only natural that Konarski declared for him immediately. Konarski's youthful enthusiasm and his confidence that what Szukalski offered – drawings in pencil from memory alone on small preferably square sheets of paper, no sketching, and the more so no copying and no drawing from nature, figural subject matter based on Poland's early history, and complete concentration on the current art work – was reasonable and could bring concrete results led to the expulsion of Konarski and the likes of him from the Academy in autumn 1929.

They did not give up their artistic activity, however, and set up an art group which was named the Rebel Heart Szukalski Fan Club by Szukalski himself, who was their spiritual and ideological leader. With a view to following the instructions of their Master, who had returned to the States in late 1929, they hired a room where they met to discuss current events in art, to read and analyse Szukalski's letters, which included detailed instructions for the future, to get acquainted with legends on Poland's early history, and first of all to draw and draw all over again.

Their desire to match Szukalski, and his exceptional and fascinating artistic and psychological personality on the one hand, and on the other hand their lack of experience and their deficient means, which was a result of their young age, made their drawings become ever more similar to those by their rebellious teacher.

pokój, w którym spotykają się aby wspólnie dyskutować o bieżących wydarzeniach artystycznych, czytać i analizować listy Szukalskiego zawierające szczegółowe wskazówki na przyszłość, poznawać legendy i podania dotyczące początków państwa polskiego, a zwłaszcza aby rysować, rysować i jeszcze raz rysować. Chęć dorównania Szukalskiemu, jego niezwykła, fascynująca otoczenie osobowość artystyczna i psychologiczna – z jednej strony, a brak doświadczenia i własnych środków wyrazu podyktowanych młodym wiekiem – z drugiej powodują, że rysunki Szczepowców coraz bardziej upodabniają się do dzieł ich niepokornego nauczyciela.

Jednym z nielicznych, (wśród najbardziej uzdolnionych: Norberta Strassberga i Stefana Żechowskiego) członków grupy, który zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa takiego postępowania był Konarski. Świadom swoich braków i niedociągnięć, akceptował co prawda zaproponowane przez Szukalskiego sposoby rozwoju talentu i jego dalszego kształtowania, ale nie za cenę bezwolnego powtarzania pomysłów i rozwiązań formalnych innych twórców. Naturalnie nie wszystko jeszcze Konarskiemu udawało się. Dał temu wyraz recenzent „Nowego Dziennika” pisząc podczas trwania pierwszej wystawy Szczepu w salach Małopolskiego Towarzystwa Rolniczego w grudniu 1930 roku: *nie dość jeszcze skoordynowany M. Konarski wahał się z nerwowym niepokojem pomiędzy biegunami „ilustracyjno-narracyjnych ujęć”, a wybitnie ekspresjonistycznego wyrazu. Alegoria Konarskiego odznacza się miejscami wytwornością i rozwichrzoną, nieco bujnością pomysłu. Włacza on myśl swą we formy, zamiast ją w nich zamykać – aby zakończyć stwierdzeniem, że – Dytyrambizm całej grupy osiąga w Konarskim wyraz szczytowy.*

Mimo dostrzeżenia w kompozycjach Konarskiego pewnych wartości, recenzent „Nowego Dziennika” analizował jego twórczość poprzez zmat osobiwej i niepowtarzalnej sztuki Szukalskiego. I tak czynić będą już niemal wszyscy komentatorzy poczyniła Szczepu Rogate Serce. Nie zmieniają sytuacji nowe, coraz doskonalsze rysunki ani deklaracje słowne publikowane na łamach „Kraka”, organu prasowego grupy, będącego (jak głosił podtytuł) *narzędziem walki o wyzwolenie i przerozrodzenie się polskiej kultury*, a którego pierwszym redaktorem został właśnie Konarski.

Środowiska twórcze Polski – głównie krakowskie – obrażone na Szukalskiego za jego niespodziewany i niewybredny w formie atak na największe świętości, postanowiły zbojkotować sztukę Stacha z Warty oraz rozprawić się z przysparzającymi coraz więcej kłopotów Szczepowcami. Nie widziano, nie chciano widzieć, że sugestywne, świetnie narysowane kompozycje ołówkowe Mariana Konarskiego (np. pełna wewnętrznej ekspresji i wyrazu *Jędrza*; zimna i posągowo nieruchoma *Salome* czy obrazujący *Tragiczny wysiłek* miękko narysowany akt męski w ekwilibrystycznym skrócie podkreślonym mocnymi kontrastami światła i cienia), to coś więcej niż tzw. Szu-

Konarski was one of those few most talented members of the group, including Norbert Strassberg and Stefan Żechowski, who realized the danger of such a procedure. He was aware of his deficient means and though he accepted the ways Szukalski proposed to develop one's talent, yet he did not want to do it at the cost of passive repetition of someone else's ideas and solutions. It was only natural that Konarski did not succeed in everything. This was reflected by the art reviewer of the daily *Nowy Dziennik*, who wrote on the first show of the group at the Little Poland Agricultural Society in December 1930, as follows: *M. Konarski, who is not co-ordinated enough, shuttles with nervous unrest between an illustrative-narrative approach and expressionism. Konarski's alegory is sometimes elegant, though a little flighty due to the abundance of his idea. He forces his idea into form instead of closing this idea in it, an ends up with the following statement: The dithyrambic character of the group reaches its peak in Konarski.*

Although the reviewer of the *Nowy Dziennik* noticed certain values in Konarski's compositions, he analysed them via Szukalski's specific and unique art. This was characteristic for all comments on the work of the Rebel Heart Club and did not change despite new ever better drawings or declarations published in the *Krak*, the press organ of the group, which was a tool in the fight for liberation and transformation of Polish art, as its subtitle read, and it was Konarski who was its first editor.

Offended by Szukalski's unexpected and rough attack on the greatest sanctities, art circles in Poland, mainly those in Cracow, decided to boycott his art and to dispose of the ever more troublesome members of the group. Those circles did not see or rather they did not see that Marian Konarski's suggestive and well drawn compositions in pencil (e.g. full of expression *Jędrza* (*The Virago*), cold and statuesquely motionless *Salome* or figurative *Tragiczny wysiłek* (*A Tragic Effort*) – a male nude in an equilibristic foreshortening emphasized by the contrast of light and shadow) were something more than the so-called Szukalskiism. After all it was in these drawings that the personality of the future artist was born. This artist was so rebellious as his Master who was ready to defend every truth he proclaimed at all costs. Szukalski, however, was an incurable day-dreamer, whereas Konarski was a matter-of-fact person and he knew or rather felt that the road to the Parnassus of art is pretty long and winding. Moreover, unlike his Great Teacher, he saw a place for painting, including oil, distemper and gouache, in art education.

His interest in poetry he showed from his early years resulted in 1928 in publication of several of his youthful poems in the literary supplement to the daily *Ilustrowany Kurier Codzienny* and in the issue of his poem *Naprzeciw Radości* (*Opposite Joy*) brought out at his expense. As Szukalski did not like that poem and acutally ridiculed it, Konarski gave up

kalszczyzna. A przecież właśnie w tych rysunkach rodziła się osobowość przyszłego artysty, równie niepokornego jak jego Mistrz, gotowego oddać wszystko co najdroższe, najbliższe sercu w obronie głoszonych prawd. O ile jednak Szukalski bujał w obłokach, był niepoprawnym marzycielem, to Konarski stał mocno na ziemi i wiedział – że droga do artystycznego parnasu jest długa i kręta. Na dodatek w przeciwieństwie do swego wielkiego nauczyciela, widział w edukacji artystycznej miejsce na uprawianie malarstwa (zarówno techniki olejnej, temperowej i gwaszu).

Widoczne od najmłodszych lat zainteresowania Konarskiego poezją, znaczne predyspozycje w tym kierunku, doprowadziły jeszcze w 1928 roku do opublikowania w dodatku literackim „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” kilku młodzieńczych wierszy artysty oraz wydania własnym sumptem debiutanckiego poematu *Naprzeciw Radości*. Niechęć, a właściwie wyśmianie tego poematu przez Szukalskiego spowodowały, że Konarski zrażony chwilowo do poezji – zaczął ją malować. W ten sposób doszło do powstania (w 1930 roku) cyklu niedużych gwaszy o bardzo zróżnicowanej kolorystyce, malowanych płasko, z masą drobnych elementów nieprzedstawiających, bliskich w charakterze dziełom czołowych abstrakcjonistów europejskich.

Coraz wyraźniejsze oddalanie się sztuki Konarskiego od programu twórczości narzuconego Szczepowcom przez Szukalskiego, udane indywidualne próby samookreślenia, spowodowały wystąpienie artysty ze Szczepu w kwietniu 1932 roku.

Lata 1932–1936 to okres w biografii artystycznej twórcy najbardziej znaczący, okres w którym kształtował się styl Konarskiego. Z jednej strony będą to w dalszym ciągu malowane poezje, ale już nie w formie niewielkich abstrakcyjnych kartonów lecz znacznie większe, malowane farbami olejnymi płótna, w których atmosferę, nastrój wiersza oddaje artysta zestawiając w sposób surrealistyczny realistycznie ujęte postacie ludzkie, drzewa i krzewy, domy i strumienie, zmieniając – stosownie do potrzeb – ich proporcje i wzajemne relacje między nimi (np. obrazy: *Jesień*, *Niebo na ziemi* czy *Noc w przenośniach*, wszystkie z 1932 roku), utrzymane w ciepłych, szarmonizowanych tonacjach barwnych. Z drugiej strony pociągają Konarskiego duże, bardzo duże płaszczyzny płótna przemawiające do odbiorcy skomplikowaną alegorią i metaforą, wyrażoną poprzez pojedyncze akty ludzkie ukazane w bardzo wyrafinowanych skrótach perspektywicznych, w ściśle określonych układach przestrzennych z otaczającymi je fragmentami natury (np. *Śmierć*, 1932) lub tłumy plakatowo ujętych kobiet i mężczyzn (przeważnie nagich) w nie mającym początku i końca marszu ku przyszłości, zdominowane ostrymi – aż do bólu oczu – kontrastami jaskrawej czerwieni (np. *Synteza*, 1932).

writing poetry for some time and started to paint it instead. So, in 1930, this resulted in a series of small gouaches of extremely diversified colour scheme. They were painted flat and full of a mass of the small non-figural elements, which resembled the work of the leading European abstractionists.

The ever more visible departure of Konarski's art from the programme enforced by Szukalski and Konarski's successful attempts at taking a way of his own resulted in his leaving the group in April 1932.

The years 1932–1936 made up the most significant period in Konarski's biography as an artist for at that time his style was shaped. On the one hand he continued to paint poetry, but it was no longer small abstract gouaches on Bristol board which were replaced by far bigger paintings (oil on canvas) that presented in a surrealist way realistic human figures, trees and bushes, houses and streams in changeable proportions and correlations (e.g. *Jesień (Autum)*, *Niebo na ziemi (Sky On The Ground)* or *Noc w przenośniach (Night In Metaphors)* – all painted in 1932) in warm harmonized colour shades. On the other hand Konarski was lured by very large canvases which impress the viewer with their complex allegory and metaphor expressed by a single nude in a very sophisticated foreshortening in definite spatial arrangements with the surrounding fragments of nature (e.g. *Śmierć (Death)* of 1932) or crowds of poster-like men and women (mostly naked) in an endless march to the future, dominated by vivid almost dazzling contrasts of glaring red (e.g. *Synteza (Synthesis)* of 1932, too).

Konarski's fascination with contents, his wish to tell the anonymous viewer what is most important in the life of man and nation, his attempts at sharing his problems with the viewer – all this dominated the form of Konarski's painting. He consciously delared for synthetic realism and was immune against novelties coming from Paris and against the changes in Polish art during the 1930's.

The same spirit can be seen in his numerous portraits of his family. They truly reflect the physical and psychological likeness of the model and at the same time attack the viewer with an expressionist riot of colours put sporadically by strong strokes of the brush. Konarski's self-portraits are particularly interesting: some are painted thick and full of chiaroscuro – the face almost fills up the frame (e.g. *Ja /Me*), 1932); some are painted flat with the head, parts of the torso and a vase with brushes deep in a natural background (e.g. *W pękniętym lustrze /In A Cracked Mirror*, 1933).

Konarski's liking for pencil, which he brought away from the group, developed in his numerous designs of fancy buildings and strange monuments. These drawings reflect the mass, space and texture of individual elements of composition with hyperrealistic accuracy. His temperament and imagination suggested him a variety of strange forms, from very simple ones to those extremely complex, characteristic for mastery of

Fascynacja treścią, chęć powiedzenia anonimowemu widzowi tego co w życiu człowieka i narodu jest najważniejsze, próba podzielenia się z nim problemami nurtującymi twórcę, zdominowały stronę formalną malarstwa Konarskiego. Artysta świadomie opowiada się po stronie syntetycznego realizmu, nie reagując zupełnie na nowości płynące z Paryża i na zmiany zachodzące w polskim życiu artystycznym lat 30-tych.

W tym też duchu utrzymane są liczne portrety bliskich mu osób, wiernie oddające podobieństwo fizyczne i psychologiczne modela, a zarazem atakujące widza ekspresjonistyczną orgią barw, kładzionych sporadycznie dużymi pociągnięciami pędzla. Szczególnie ciekawie jawią się autoportrety Konarskiego, raz malowane zdecydowanie fakturowo i światłocieniowo, z twarzą przysuniętą niemal do ram obrazu (np. *Ja*, 1932), a innym razem malowane zupełnie gładko, z głową, fragmentami torsu i wazonem z pędzłami, odsuniętymi w głąb neutralnego tła (np. *W pękniętym lustrze*, 1933).

Wyniesione ze Szczepu zamiłowanie do rysunku ołówkiem, pogłębia Konarski w licznych projektach fantazyjnych budynków i niemniej osobliwych pomników, oddających z hiperrealistyczną dokładnością bryłę, przestrzeń i fakturę poszczególnych elementów kompozycji. Temperament i wyobraźnia podsuwają artyście niecodzienne zestawienia form od bardzo prostych do niezwykle złożonych, przyciągających wzrok mistrzowskim opanowaniem rysunku i wizyjnością w zestawieniu postaci ludzkiej z coraz bardziej fantastycznymi fragmentami otoczenia.

Z płaskiej, dwuwymiarowej kartki papieru, na której znalazły się projekty pomników, już tylko jeden krok do trójwymiarowej, przestrzennej rzeźby. Konarski z dużą swobodą i biegłością modeluje w glinie i gipsie realistyczno-ekspresyjne biusty oraz wykonuje pełen rozmachu – mimo niewielkich rozmiarów – projekt konnego pomnika Józefa Piłsudskiego (*Jeździec*, ok. 1936), ze świetnie uchwyconym ruchem muskularnego zwierzęcia i wyrazistą, mocno osadzoną w siedle postacią Komendanta.

W październiku 1933 roku Konarski organizuje pierwszą wystawę indywidualną w warszawskiej Zachęcie. Miejscowa prasa zamieszcza parę krótkich notatek i artykułów, których autorzy: Wiktor Podoski, Jan Kleczyński, Władysław Skoczylas – zarzucali artyście zbytnią literackość płócien, nadmierne stosowanie przykrego kolorytu, a także przedwczesne ekspozowanie dzieł niedowarzonych, z gruntu złych. Nie zraża to ambitnego ex Szczepowca, który nie ustaje w dalszych działaniach zmierzających ku pogłębieniu, nasyceniu kolejnych kompozycji nowymi – jeszcze bardziej ogólnoludzkimi – treściami. Stan ten trwa do połowy 1935 roku, kiedy pod wpływem lektury artykułu Aleksandra Janty-Polczyńskiego, opisuującego swoją wizytę w pracowni Szukalskiego w Hollywood, Konarski nawiązuje kontakt z dawno niewidzianym Mistrzem

the pencil and for visionary arrangements of a human figure with ever more imaginary surroundings.

There is only one step from a two-dimensional piece of paper with designs of monuments to three-dimensional sculpture. Konarski shaped full of expression realistic busts in clay and plaster in an easy and masterly way; he designed a mounted statuette of Józef Piłsudski (*Jeździec / The Rider*, abt 1932).

In October 1933 Konarski organized his first one-man show at the Zachęta Gallery in Warsaw. The local reviewers Wiktor Podoski, Jan Kleczyński and Władysław Skoczylas reproached the artist for too much literariness in his canvases, for his use of an unpleasant colour scheme, and for displaying premature works that were not good enough from the very foundations. Their opinions did not discourage Konarski, who continued to deepen his successive compositions and to add new more universal contents to them. This situation continued till mid-1935, when having read Aleksander Janta-Polczyński's article on his visit to Szukalski's studio in Hollywood Konarski contacted his Master, whom he had not seen for a long time, rejoined the group and in consequence made him come to Poland again in 1936. Both participated in three successive shows of the group in Warsaw, Katowice and Cracow. Unfortunately, Szukalski's uncontrollable temperament, unrefined vocabulary and lack of a sense of reality made the atmosphere around the group thick. The Warsaw show at the Institute for the Promotion of Art was closed on the fourth day, there was a scandal and a chorus of disapproval criticized the achievements of the group. After its thirteenth show, the one in Cracow, the group actually ceased to exist. Szukalski departed for Katowice where he attracted new collaborators and designed some sculptures to the order of Silesian Mayor Michał Grażyński. In 1938 Szukalski published his drama *Krak syn Ludoli. Dziejawa w 10 odmrocach (Krak, The Son Of Ludola: A Story In Ten Gloomy Scenes)* in which he presented Marian Konarski as *Zdradar (Traitor)*, as he could not forgive him his earlier departure from the group and his individual artistic attempts on his own account.

In 1938 Konarski arranged his second big one-man show at the Zachęta Gallery again. As in the past, his new show was noted by the critique in Warsaw. *Kurier Czerwony*, *Kurier Warszawski* (Witold Bunikiewicz), *Myśl Polska* (Marina Niżyński), *Kurier Poranny* (Jerzy Hulewicz), *Nasz Przegląd* (Michał Weinzieher), *Wiadomości Literackie* (Mieczysław Wallis) and *Myśl Narodowa* (Wiktor Podoski) published their reviews. Despite different opinions on what the artist presented to the Warsaw public, despite certain slanders and spitefulness, all the reviews could be reduced to a common denominator which was Wallis' unquestionably objective opinion: *Konarski's art is diversified and multi-directional – drawings, paintings, sculptures and architectural designs. The architectural designs are a pro-*

i doprowadza – w konsekwencji – do swego ponownego wstąpienia do Szczepu i przyjazdu Szukalskiego do kraju w 1936 roku. Obaj biorą udział w trzech kolejnych wystawach grupy: w Warszawie, Katowicach i Krakowie. Niestety, nieokreślony temperament Stacha z Warty, jego niewybredne słownictwo i całkowity brak poczucia rzeczywistości powodują, że atmosfera wokół Szczepu zagęszcza się. Wystawa warszawska w Instytucie Propagandy Sztuki zostaje po czterech dniach zamknięta, wybucha skandal, a krytycy zgodnym chórem odnoszą się negatywnie do dotychczasowego dorobku artystycznego Szczepowców. Po ostatniej – trzynastej – wystawie w Krakowie, grupa właściwie przestaje istnieć. Szukalski wyjeżdża do Katowic gdzie otacza się gronem nowych współpracowników i podejmuje prace rzeźbiarskie na zlecenie wojewody śląskiego – Michała Grażyńskiego. W 1938 roku drukuje napisany przez siebie dramat sceniczny: *Krak syn Ludoli. Dziejawa w 10 odmrocach*, w którym umieszcza postać Mariana Konarskiego – jako odrażającego Zdradara, nie mogąc wybaczyć mu wcześniejszego odejścia ze Szczepu i podjęcie działań plastycznych wyłącznie na własny rachunek.

W 1938 roku urządza Konarski drugą, dużą wystawę indywidualną ponownie w salach Zachęty. Podobnie jak poprzednio, wystawa zostaje zauważona przez krytyków stołecznych. Ukazało się kilka notatek i artykułów na łamach: „Kurier Czerwony”; „Kurier Warszawski” (Witold Bunikiewicz); „Myśli Polskiej” (Marian Niżyński); „Kurier Porannego” (Jerzy Hulewicz); „Naszego Przeglądu” (Michał Weinzieher); „Wiadomości Literackich” (Mieczysław Wallis) i „Myśli Narodowej” (Wiktor Podoski). Mimo różnic w ocenie tego co zademonstrował artysta warszawskiej publiczności, pewnych złośliwości i pomówień, można sprowadzić relacje z wystawy do wspólnego mianownika jakim była niewątpliwie obiektywna wypowiedź Wallisa, który pisał: *Różnorodna i wielokierunkowa jest twórczość plastyczna Konarskiego – rysunki, malowidła, rzeźby, projekty architektoniczne i urbanistyczne. Projekty architektoniczne zrodziła raczej fantazja rzeźbiarza niż architekta; chodzi w nich przede wszystkim o ukształtowanie osobliwej bryły, mniej o konstrukcję i przeznaczenie. Twory malarskie, pochodzące z różnych lat, reprezentują najrozmaitsze kierunki i możliwości. W rysowanych precyzyjnie i drobniawo ołówkowych studiach portretowych widoczny jest związek z grupą szukalszczyków, do której Konarski przez pewien czas należał.*

Wielki pejzaż pt. „Błoto” (nie istnieje, obecnie jest na nim namalowany inny obraz: *Atlantyda patrzy na nas*, wystawiony w Krakowie w 1962 roku – wyjaśnienie L.L.), wywodzi się z Rafała Malczewskiego. *W malowanych olejno z troską o harmonię kolorów i charakterystykę psychologiczną studiach portretowych panuje realizm, w liryczno-symbolicznych kompozycjach figuralnych o rysunku uproszczonym i jasnych, bladych barwach – stylizacja i wizyjność. Oryginalny pomysł mamy w autoportre-*

duct of the painter's rather than the architect's imagination. These designs concentrate first of all on the formation of a specific mass, while its structure and function are less important. His paintings from various years represent diversified trends and potentials. In his detailed and precisely drawn portraits in pencil one can see his links with the Szukalski group of which Konarski was an active member for some time.

*His large landscape entitled Błoto (Mud) (nonexistent today; it is covered with another painting *Atlantyda patrzy na nas (Atlantis Is Looking At Us)* which was displayed in Cracow in 1962 – note by LL) originates from Rafał Malczewski. The portraits in oil, with their harmony of colours and psychological faithfulness, are realistic; the lyrical and symbolic figural compositions of simplified outlines, painted in light pale colours, are full of style and vision. We can see a unique idea in the self-portrait *Pęknięte lustro (A Cracked Mirror)*.*

The general impression: a talented artist who passionately seeks a way of his own, and for the time being he tries various forms and various trends.

So much for Wallis. The outbreak of World War II, Szukalski's return to the States, this for good, the tragic and complicated lots of the members of the Szukalski group, and Konarski's participation in the underground movement did not break though limited his artistic activity. At scarce peaceful moments he painted portraits and figural compositions for pleasure, and in 1940 he experimentally painted several „Dutch” still lifes in which he put stress on realism.

When the nightmare of the Nazi occupation was over, the new socio-political situation in Poland forced Konarski to take a job to finance his artistic activity. As a result he painted church polychromies in about a hundred churches, mainly in Silesia, including those in Bielsko, Skoczów, Ustronie, Strumień, Rudawa and Bulowice. Those polychromies originated from the Polish decorative art of the years 1880–1918. Several or a dozen or so weeks spent on this job every year enabled Konarski to work hard on his at his native Krzeszowice near Cracow. Silence, calm and possibility to concentrate completely in his upstairs studio were fruitful: he painted new allegorical compositions in which he tried to combine rich contents – not always obvious to the outsider – with a form full of vivid colours.

In 1945 Konarski resumed his favorite technique – gouache. He also made numerous drawings with lyrical or almost journalistic contents in which he put greater stress than before on the decorative aspect of individual compositions (e.g. *Pośpiech (Hurry)*, *Wolność osobista (Personal Liberty)*, *Negatyw (The Negative)*, *Chwila pustki (A Moment Of Emptiness)*, *Polityka (Politics)*).

The early 1960's brought a number of successive samples of Konarski's great talent, including a half-abstract study of the feminine body *Wszystko szare (All Gray)*, gouache, 1961 and

cie „Pęknięte lustro”. (prawd. „W pękniętym lustrze” przyp. red.)

Wrażenie ogólne: artysta zdolny, szukający namiętnie własnej drogi, na razie próbujący form i kierunków najrozmaitszych.

Tyle Wallis. Wybuch wojny, ponowny wyjazd Szukalskiego – tym razem na stałe – do USA, tragiczne i skomplikowane losy Szczepowców, działalność Konarskiego w konspiracji, nie przerywają, ale znacznie ograniczają jego twórczość artystyczną. W nielicznych chwilach względnego spokoju maluje dla własnej przyjemności portrety i kompozycje figuralne oraz – dla samospowiedzenia się, w 1940 roku – kilka martwych natur tzw. holenderskich, w których położył nacisk na budowanie realistycznego obrazu formą i kolorem.

Koniec koszmaru okupacji, nowa sytuacja społeczno-polityczna kraju, zmusza Konarskiego do podjęcia takiej pracy zarobkowej aby móc sfinansować swoją niezależność artystyczną. W efekcie powstają polichromie kościelne – w około 100 obiektach – głównie na Śląsku (m.in. w Bielsku, Skoczowie, Ustroniu, Strumieniu, Rudawie, Bulowicach), wywodzące się z tradycji młodopolskiego malarstwa dekoracyjnego. Kilka lub kilkanaście tygodni spędzanych rokrocznie w terenie pozwala następnie Konarskiemu na prowadzenie wyjątkowej pracy twórczej w rodzinnym domu w podkrakowskich Krzeszowicach. Cisza i spokój, możliwość pełnej koncentracji w jasnej pracowni na piętrze, owocuje nowymi kompozycjami alegorycznymi, w których artysta konsekwentnie próbuje pogodzić bogatą – nie zawsze oczywistą dla postronnego obserwatora – treść z przesyconą intensywnymi barwami formą.

Od 1954 roku Konarski powraca do bliskiej jego naturze techniki gwaszu, powstają także liczne rysunki o treści lirycznej lub prawie publicystycznej, w których artysta kładzie większy niż dotychczas nacisk na dekoracyjność poszczególnych kompozycji (np. *Pośpiech, Wolność osobista, Negatyw, Chwila pustki, Polityka*).

Początek lat 60-tych przynosi kilka kolejnych próbek wielkiego talentu Konarskiego, m.in. w na poły abstrakcyjnym studium ciała kobiecego (*Wszystko szare*, gwasz 1961) oraz w bardzo efektownych aktach siedzących kobiet (*Srebrny akt*, ol. 1961; *Złoty pierścionek*, gwasz, 1963), przedstawionych tyłem do widza, w wyszukany, pełnym ekspresji ruchu podkreślonym kapryśną, nerwową linią wijącą się niespokojnie wzdłuż ciała.

W 1961 roku inicjuje artysta cykl obrazów olejnych pt.: *Mury*. W ciągu siedmiu lat (do 1968 roku) powstało 15 płócien malowanych zarówno gładko jak i fakturowo, o barwach zgaszonych i stonowanych (nasycone szarości i złamane brązy) oraz zmiennej perspektywie: skróconej lub sięgającej daleko w głąb obrazu. Były one próbą plastycznego ukazania problemu niewoli, zależności w życiu codziennym, w kontekście osobistych przeżyć, chęcią wyjścia z za „muru”, którym człowiek został – zdaniem Konarskiego – otoczony.

very impressive sitting nudes *Srebrny akt (The Silver Nude)*, oil, 1961; *Złoty pierścionek (The Gold Ring)*, gouache, 1963. Those turned back women are presented in an expressive movement which is emphasized by a capricious nervous line that winds restlessly along the body.

In 1963 Konarski began his series of oil paintings entitled *Mury (Walls)*. Within the following five years (by 1968) he painted 15 canvases, both smooth- and coarse-textured, in softened colours (saturated greys and toned-down browns) and with changeable perspective: either shortened or going deep into the picture. These canvases were an attempt at showing the question of captivity – dependence – in the daily life; they reflected the desire to liberate oneself from the wall in which – in Konarski's opinion – man has been walled in and combined with.

At the same time – in 1964 – Konarski painted a series of gouaches entitled *Kryształ (Crystals)* which reflected similar things: the seclusion and captivity of the individual. In the *Walls*, however, the form is closer to realism filtered by synthetism with a dash of expression, while in the *Crystals* we have to do with cubistic dissection of the figures and of the surrounding glass prisms. The colour scheme is pretty diversified: from deep blacks and browns to subtle blues and greys.

Symbolic and lyrical subject matter reiterated in Konarski's art until themid-1970's, when he painted some studies from nature – portraits and still lifes – to confront his familiar world of dreams with the ever more restless reality.

Yet in the Krzeszowice studio there reappeared large symbolic compositions such as *Ojczyzna (The Motherland)* or *Wnętrze nowoczesnego człowieka (The Inside Of Modern Man)*, oil, 1977, and also the recently painted *Koniec epoki (The End Of An Epoch)* and *Wyjście z sieci (The Exit From The Net)*, oil, 1984 and 1987, respectively. This does not mean, however, that the artist gave up realistic portrait painting (e.g. *Leszek*, pencil, 1972, *Pan Roman (Mr Roman)*, oil, 1983, *Beata*, oil, 1986, and *Pani Zosia (Mrs Sophie)*, oil, 1987, or „Dutch” still lifes (e.g. *Kosa i chleb / The Scythe And Bread*) and *Chleb (Bread)*, oil, 1977, or sculpture which is particularly beloved by him. Under the influence of Dunikowski and Szukalski, as an ardent lover of small spatial forms Konarski made busts (patinated plaster of Paris) of his family, designed the taking wing bird at the tall socle of the Monument to Victory and Liberty at Chrzanów (built in stone and bronze in 1971), and finally participated in the competition for a monument to Stanisław Wyspiański in Cracow. Konarski's architectural and sculptural composition with the figure of the great Polish artist as the central part (an excellent impressive head) was characteristic for its literary contents and won the Award of the Public.

So, despite the passage of time Konarski continues his investigations: he paints, draws and carves, unfortunately on an ever less frequent basis. He writes prose and poetry, too, for

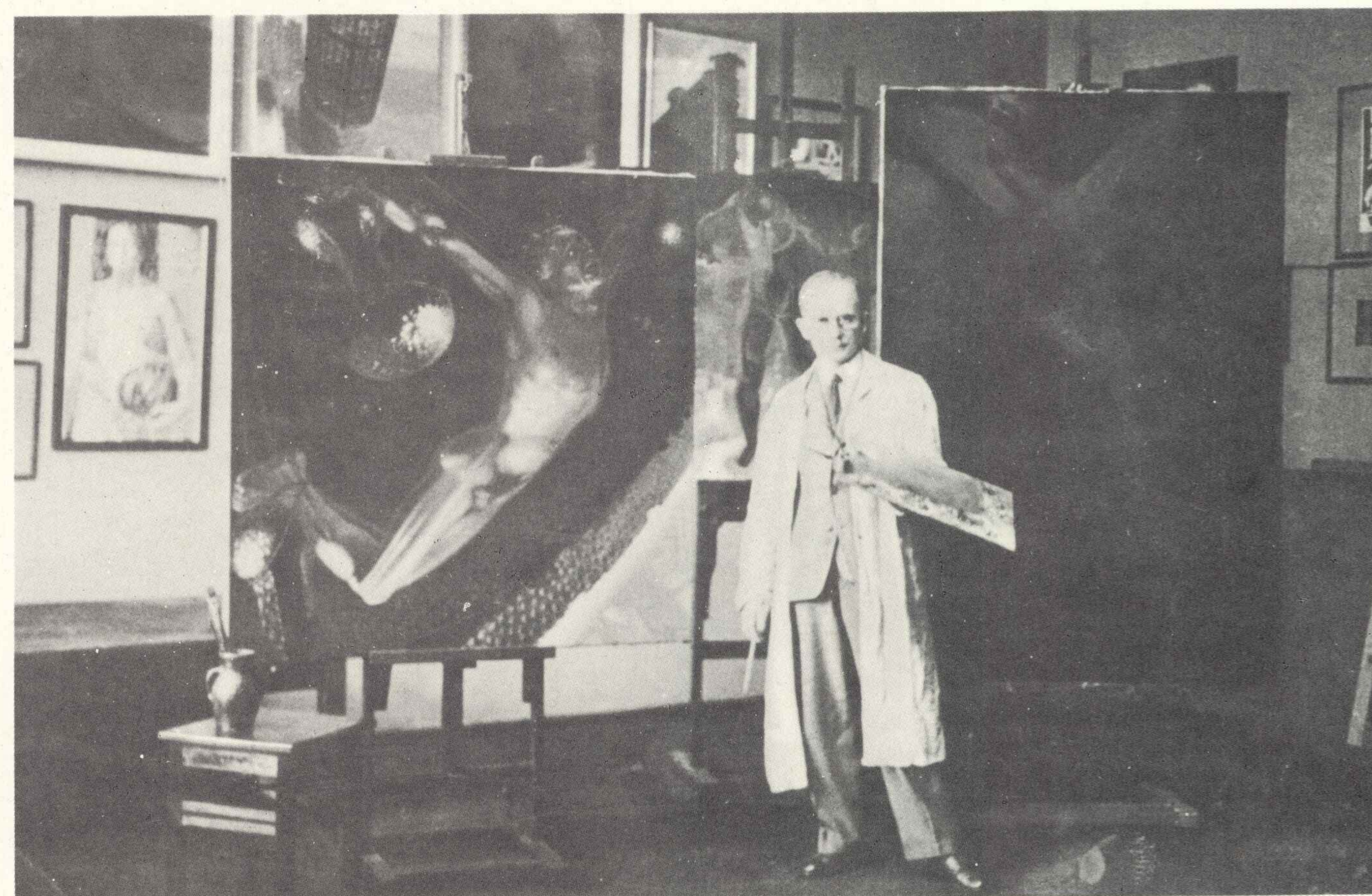
Równocześnie – w 1964 roku rozpoczął artysta cykl gwaszy pod wspólnym tytułem: *Kryształ*, wyrażający podobne nastroje: zamknięcia i niewoli jednostki. Jeżeli jednak w *Murach* forma malarska bliska jest realizmowi z pewnymi cechami syntetyzowania i odrobiną ekspresji, to w *Kryształach* mamy do czynienia z kubistycznym rozbiciem, rozkawałkowaniem postaci i otaczających je pryzmatów szkła. Kolorystyka prac dosyć różnorodna, od intensywnej czerni i brązów po subtelne błękity i szarości.

Tematyka symboliczna i liryczna powtarza się w twórczości Konarskiego nieprzerwanie do połowy lat 70-tych, kiedy to artysta zrobił trochę studiów z natury, portretów i martwych natur, aby skonfrontować bliski mu świat sennych wizji z coraz niespokojniejszą rzeczywistością.

Niemniej już wkrótce potem w krzeszowickiej pracowni Konarskiego pojawiły się ponownie duże kompozycje symboliczne w rodzaju: *Ojczyzna* lub *Wnętrze nowoczesnego człowieka* (ol. 1977) a także – malowane w ostatnich latach – *Koniec epoki* i *Wyjście z sieci* (ol. 1984 i 1987). Nie znaczy to jednak, że artysta zrezygnował z uprawiania realistycznego malarstwa portretowego (czego wyrazem są portrety m.in. *Leszek*, rys. ol., 1972; *Pan Roman*, ol., 1983; *Beatka*, ol., 1986 i *Pani Zosia*, ol., 1987), „holenderskiej” martwej natury (*Kosa i chleb* oraz *Chleb*, ol. 1977), czy szczególnie ulubionej rzeźby. Pod wpływem Dunikowskiego i Szukalskiego rozmiłowany w tworzeniu małych form przestrzennych wykonuje biusty (gips patynowany) najbliższych członków rodziny; projektuje zrywającego się do lotu orła na wysokim cokole na pomnik Zwycięstwa i Wolności w Chrzanowie, zrealizowany w brązie i kamieniu w 1971 roku; bierze wreszcie udział w ogólnopolskim konkursie na projekt pomnika Stanisława Wyspiańskiego dla Krakowa uzyskując nagrodę publiczności, przedstawiając jurorom rozbudowany, przesycony treściami literackimi, zespół rzeźbiarsko-urbanistyczny z postacią wielkiego artysty na czele. (Na uwagę zasługuje bardzo dobra, pełna wyrazu głowa).

Tak więc, mimo upływu lat, Marian Konarski nie ustaje w poszukiwaniach nad określeniem własnej osobowości twórczej. Maluje, rysuje i rzeźbi, równie biegle jak pisze poezję i prozę. Ciągłe marzy mu się chwila kiedy będzie mógł zapomnieć o kłopotach dnia codziennego i poświęcić wszystkie siły na rozwiązanie nurtujących go od lat problemów plastycznych. Ufam, że chwila ta nadejdzie już wkrótce.

himself. He keeps dreaming that one day he will be able to forget the inconveniences of his daily life and concentrate on the art problems he has been trying to solve for years. I believe the day will come soon.



W krakowskiej pracowni, 1932

Marian Konarski

Przelotne

Nienapisane wiersze – niepomyślane słowa
uśmiechem was ścigam rzeźnym – i nie wspominam o was.

Gdzieś, czy to we mnie, czy w górze, czy pod kułakiem dłoni
przemkniecie pulsem, sekundą. Czy warto was gonić?

Poeci słów schwytych w sonetach, eposach, ariach,
– to wasze kanarki w klatkach, złote rybki w akwariach.

Wyłamcie pręty, na wolność, wszystkie na wolność je puście!
I serce może z za żeber rozswawoli się uczuciem.

Przyjdźcie przelotne, – odejdźcie. Po co? – po nic!
A tylko podnieście me piersi oddechem głębokim.
Czy warto was gonić?

1945

Ten kolor

Zieleń, zieleń, zielenie
przechodzące ulicą –
ach – pomyłka –
ileż jest tych odcieni?

Jak żyto ledwo wschodzące –
Jak liść wiśni zwilżony –
Jak poślizg po trawie słońca –
Jak rżesa na stawie rano –
zieleń jak płaszcz zielony –
zieleń jasna jak chustka –
zieleń sukni zielonej –
zieleń, jak mięta pijana
– kieliszek tej zieleni
z drżącym na wierzchu światełkiem
wypiła wtedy powoli –
kieliszek zieleni
– zieleni.

1958



Marian Konarski

ul. Długa 20 32-065 Krzeszowice

Marian Konarski, pseudonim artystyczny Marzyn z Krzeszowic – urodził się 8 grudnia 1909 r. w Chrzanowie w województwie krakowskim. W 1920 r. przeniósł się wraz z rodziną do Krakowa gdzie uczęszcza do IV Gimnazjum im. H. Sienkiewicza. W roku 1928 zdał maturę i zostaje przyjęty na wydział malarstwa Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował pod kierunkiem profesorów: Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Xawerego Dunikowskiego. W 1929 r. wstępuje do grupy artystycznej powołanej przez Stanisława Szukalskiego zwanej Szczępem „Rogate Serce”, przybierając wówczas pseudonim „Marzyn”. Za przynależność do tej grupy zostaje wydalony z uczelni w listopadzie 1929 r. Związany nadal ze Szczępem „Rogate Serce” kształcił się pod kierunkiem Szukalskiego i zostaje mianowany przez niego Szczępowym tej grupy. Poza działalnością artystyczną zajmuje się organizacją wystaw członków Szczępu oraz redagowaniem pisma grupy pt. „Kraak” – będąc pierwszym redaktorem tej publikacji. W roku 1928 debiutuje jako poeta zamieszczając swoje utwory poetyckie w dodatku literackim krakowskiego Ilustrowanego Kuriera Codziennego, a także wydaje drukiem poemat „Naprzeciw radości”. W połowie 1932 roku występuje ze Szczępem „Rogate Serce” kontynuując nadal samodzielnie studia rysunkowe i malarskie. Projektuje w tym czasie pomniki oraz wykonuje projekty fantazyjnej architektury. W 1935 r. ponownie nawiązuje kontakt z Szukalskim i wraca do Szczępu. Uczestniczył w ok. 13 wystawach zbiorowych szczepowców.

W 1938 r. osiedla się na stałe w Krzeszowicach pod Krakowem. W roku 1939 otrzymuje stypendium Państwowego Funduszu Kultury Narodowej i wyjeżdża do Włoch i Austrii na dwumiesięczny pobyt.

W czasie okupacji hitlerowskiej przebywa nadal w Krzeszowicach. Działa aktywnie w ZWZ potem w AK w Komisji Obwodowej Kedywu w Krakowie w stopniu sierżanta podchorążego. W tym okresie kieruje tajną drukarnią wykonującą fałszywe dokumenty dla potrzeb oddziałów partyzanckich na Podhalu. W swojej pracowni malarsko-lakierniczej w Krzeszowicach zatrudniał uczniów – członków organizacji konspiracyjnych chroniąc ich w ten sposób przed okupantem. Również w czasie okupacji, w celach zarobkowych, zaczyna malować polichro-

mie w kościołach w okolicach Krakowa i na Śląsku. Obecnie ma w swym dorobku około 100 polichromii.

Po wyzwoleniu artysta wraca do uprawiania szerokiej twórczości artystycznej. W 1960 r. otrzymuje dyplom ukończenia studiów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podejmuje także społeczną pracę pedagogiczną w zakresie działalności plastycznej. Organizuje ognisko malarskie dla dzieci w Domu Kultury w Chrzanowie, prowadzi Grupę Artystyczną Rodzimej Twórczości (GART) w Krakowie, zakłada Grupę Plastyczną „Zdrój” w Krzeszowicach. Od 1948 r. należał do Związku Polskich Artystów Plastyków. Jest członkiem ZSL, ZBOWiD, wiceprezesa Stowarzyszenia Miłośników Ziemi Krzeszowickiej. W dalszym ciągu piastuje godność Szczepowego grupy artystycznej herbu „Rogate Serce”.

Tworzy w dziedzinie rysunku, malarstwa sztalugowego, malarstwa ściennego i rzeźby.

Wystawia od 1930 roku. Brał udział w wystawach zbiorowych Szczepu „Rogate Serce”, wystawiał indywidualnie w okresie międzywojennym. Po wyzwoleniu bierze udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, ma w swym dorobku kilkadziesiąt wystaw indywidualnych. Uczestniczył w ogólnopolskich konkursach rzeźbiarskich.

Wystawy indywidualne:

- 1933 – Warszawa Zachęta TZSP
- 1938 – Warszawa Zachęta TZSP
- 1948 – Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1956 – Kraków Pałac Sztuki TPSP
 - Katowice Pałac Młodzieży
 - Zabrze Muzeum Górnicze
- 1957 – Zakopane BWA
- 1962 – Kraków Pałac Sztuki TPSP
 - Zakopane BWA
- 1964 – Paryż Akademia R. Duncana
- 1965 – Krzeszowice Sala Klubowa
- 1967 – Kraków kawiarnia „Feniks”
- 1972 – Rzeszów Dom Sztuki
- 1973 – Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1976 – Kraków Zakłady Zbożowe świetlica
- 1977 – Sandomierz BWA
 - Kraków Dom Kultury Pałac pod Baranami
- 1982 – Toruń Muzeum Okręgowe
- 1986 – Kraków Galeria „Propozycje” PAX
 - Kraków Galeria „Inny Świat”
- 1987 – Krzeszowice Muzeum Ziemi Krzeszowickiej

Udział w wystawach zbiorowych

- 1930 – Wystawa prac Twórcowi Szukalskiego, Kraków Małopolskie Towarzystwo Rolnicze
- 1931 – Wystawa prac Twórcowi Szukalskiego, Katowice Związek Artystów Śląskich ul. Pocztowa
 - Wystawa Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”, Poznań Wielkopolski Związek Artystów Plastyków pl. Wolności 14 c
 - Wystawa prac Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”, Łódź Hala P.B. Kotkowskiego ul. Piotrkowska 91
 - Ekspozicio de la Pola Arto reprezentata per la lernejo de St. Szukalski, wystawa z okazji Kongresu Esperantystów, Kraków Akademia Handlowa
 - Wystawa prac Szczepu Szukalskiego herbu „Rogate Serce”, Warszawa Zachęta
- 1932 – Wystawa bieżąca, Kraków Pałac Sztuki TPSP
 - Wystawa prac Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”, Lwów TPSP
 - Salon 1932, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa Zachęta – wyróżnienie
- 1936 – Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu „Rogate Serce”, Warszawa Instytut Propagandy Sztuki Hotel Europejski
 - Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu „Rogate Serce”, Katowice Sale Reprezentacyjne w gmachu Województwa Śląskiego
 - Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu „Rogate Serce”, Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1955 – Okręgowa jesienna wystawa plastyki ZPAP, Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1961 – Salon jesienny, Kraków Pałac Sztuki TPSP
 - Wystawa Jubileuszowa, 50-lecie Okręgu Krakowskiego ZPAP, Kraków Dom Plastyków ul. Łobzowska 3
- 1964 – II Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek Książąt Pomorskich
- 1966 – 50 Ogólnopolska wystawa grupy twórczej „Zachęta”, Warszawa Aula Politechniki Warszawskiej
- 1967 – 54 Ogólnopolska wystawa grupy twórczej „Zachęta”, Warszawa Aula Politechniki Warszawskiej
- 1969 – 61 Ogólnopolska wystawa grupy twórczej „Zachęta” w XXV rocznicę PRL, Warszawa Aula Politechniki Warszawskiej
- 1971 – Malarstwo i grafika artystów krakowskich, Kopenhaga Klub Polonijny
- 1974 – Wystawa „Kraków’ 74”, malarstwo grafika rzeźba, Warszawa Zachęta
 - Krakowskie malarstwo i rzeźba w XXX-lecie PRL,

Kraków Pawilon Wystawowy BWA, Pałac Sztuki TPSP

- 1976 – Salon Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1977 – Doroczny Salon malarstwa krakowskiego, Kraków Pałac Sztuki TPSP
- 1978 – „Miłować i walczyć”, Szukalski i Szczep „Rogate Serce”, Kraków Pałac Sztuki TPSP
 - Retrospektywa wystawa prac z lat 1930–1939 Stanisława Szukalskiego i Szczepu „Rogate Serce”, Rzeszów Dom Sztuki

Realizacje rzeźbiarskie

- 1971 – Pomnik Wolności i Zwycięstwa, Chrzanów Plac Wolności, Osiedle „Północ”
- 1979 – Tablica pamiątkowa ku czci Józefa Elsnera, płasko-rzeźba odlew z brązu, Warszawa Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Okólnik 2
- 1986 – Pomnik – obelisk wzniesiony z okazji 700-lecia miasta Krzeszowic, Krzeszowice Plac Jedności Młodzieży
- 1986 – Tablica pamiątkowa ku czci prof. Kazimierza Wyki, Krzeszowice ul. K. Wyki (dom w którym się urodził)
- 1987 – Tablica pamiątkowa ku czci prof. Wincentego Danka, Krzeszowice Liceum Ogólnokształcące

Nagrody i odznaczenia

- 1932 – Zaszczytne wyróżnienie na Salonie Zachęty w Warszawie
- 1936 – Wyróżnienie w ogólnopolskim konkursie na sarkofag Józefa Piłsudskiego
- 1976 – Nagroda za całokształt pracy artystycznej Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Krakowa
- 1978 – Odznaka Zasłużonego Działacza Kultury
- 1980 – Medal Zwycięstwa i Wolności 1945 r.
 - Złota Odznaka za zasługi dla Ziemi Krakowskiej
- 1984 – List gratulacyjny Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Krakowa
- 1985 – Medal 40-lecia PRL
 - Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski
 - Złota Odznaka Izby Rzemieślniczej w Krakowie
- 1986 – Wpisanie do Księgi Zasłużonych dla Ziemi Krzeszowickiej

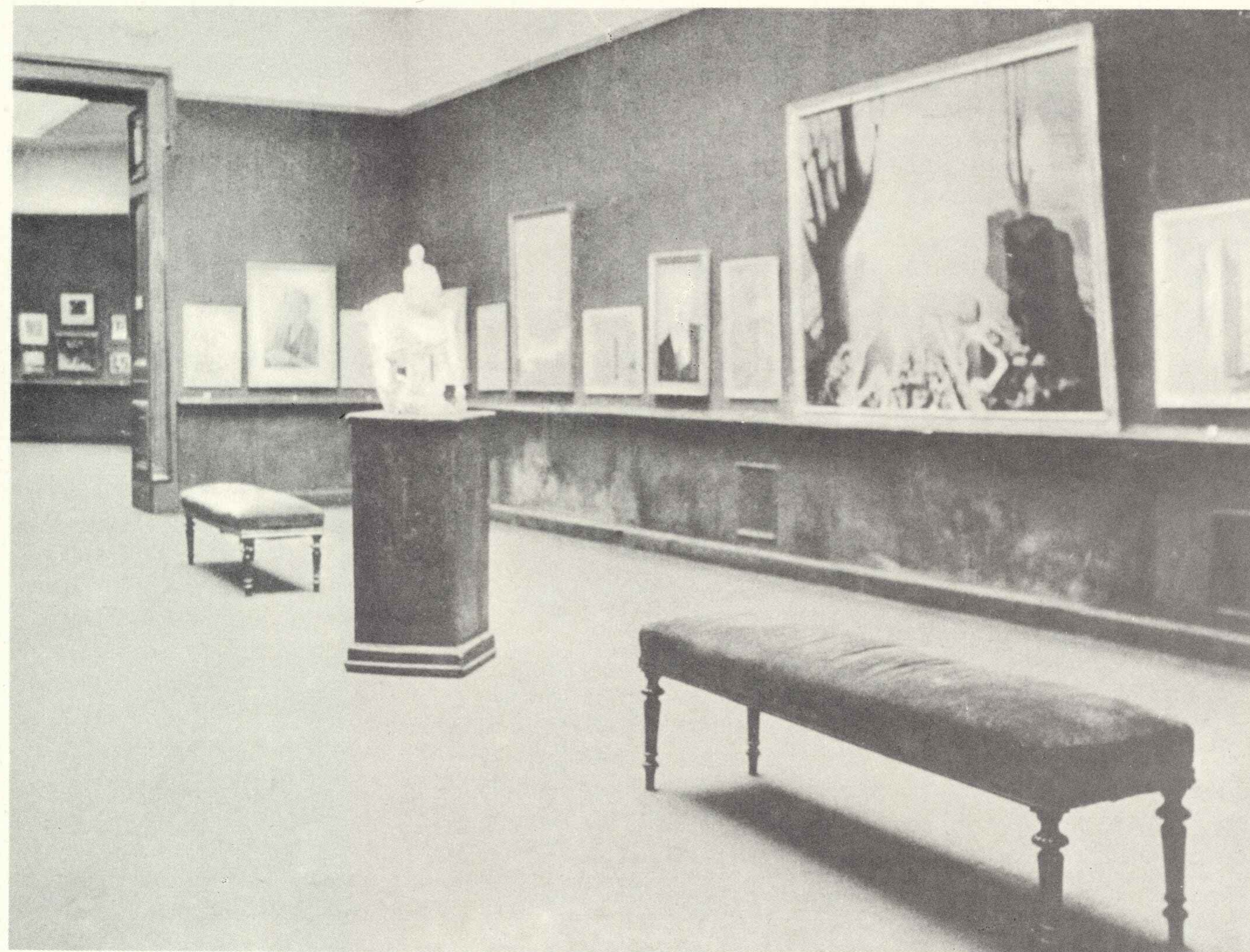
Prace w zbiorach

Prace Artysty znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie i Wrocławiu, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Ziemi Krzeszowickiej w Krzeszowicach, Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Spis prac

Rysunki

1. Pomnik Piasta i Rzepichy, 1930, ołówek, 72 × 50
2. Urszulka Kochanowska, 1930, ołówek, 45 × 47
3. Tęsknoty, 1930, tusz, 35 × 35
4. W Twoich oczach widzu, 1931, ołówek, 14 × 25
5. Nastrój, 1931, ołówek, 28 × 20
6. Kapliczka prósb, 1931, ołówek, 15 × 13
7. Widzenie, 1931, ołówek, 70 × 70
8. Pokuta, 1931, ołówek, 30 × 49
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
9. Skupienie, 1931, tusz, 34 × 34
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
10. Projekt pomnika Edisona, 1931, ołówek, 50 × 62
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
11. Fragment pomnika Edisona, 1931, ołówek, 72 × 103
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
12. Jędza, 1931, ołówek, 27 × 24
 - wł.: Muzeum Narodowe, Warszawa
13. Salome, 1931, ołówek, 70 × 45
14. Tragizm, 1931, ołówek, 70 × 50
15. Polska, 1931, ołówek, 70 × 50
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
16. Wychodzę ze starej skóry, 1932, ołówek, 70 × 50
17. Autoportret, 1936, ołówek, 42 × 35
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
18. Sowniec, mauzoleum, 1936, ołówek, 50 × 72
 - wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
19. Projekt mauzoleum Józefa Piłsudskiego na Sowińcu w Krakowie (fragment schodów), 1936, ołówek, 50 × 72
20. Szczyt Kopca na Sowińcu, 1936, ołówek, 73 × 50
21. Biedni, 1936, ołówek, 31 × 31
22. Matka, 1937, ołówek, 72 × 50
23. Wiosna, 1937, ołówek, 35 × 25
24. Lato, 1937, ołówek, 35 × 25
25. Jesień, 1937, ołówek, 35 × 25
26. Zima, 1937, ołówek, 35 × 25
27. Moje życie, 1937, ołówek, 72 × 50
28. Pomnik dla Oświęcimia, 1943, kredki, 70 × 48
29. Pomnik dla Oświęcimia, wnętrze, 1943, kredki, 70 × 48
30. Pomnik dla Oświęcimia, ołtarz, 1943, kredki, 48 × 70
31. Pomnik Wolności, 1946, ołówek, 50 × 73
32. Frączek, 1948, sangwina, 58 × 43
33. Lachowicz, 1951, węgiel, 63 × 48
34. Jacuś, 1954, sangwina, 50 × 38
35. Teraźniejszość, 1954, tusz, 47 × 38
36. Matka, 1954, kredka, 50 × 38
37. Obojętność, 1954, tusz, 47 × 72
38. Wolność osobista, 1954, sangwina kredka, 35 × 50



Wystawa indywidualna w Zachęcie w 1938 r.

39. Precz!, 1955, tusz, 35 × 25
 40. Miłość własna, 1955, węgiel, 50 × 35
 41. Polityka, 1955, węgiel, 70 × 50
 42. Portret męski, 1955, węgiel, 65 × 57

43. Leszek, 1972, ołówek, 63 × 50
 44. Pomoc, 1972, ołówek, 63 × 50
 45. Zapomnienie, 1985, ołówek, 50 × 63
 46. Pani Zosia, 1988, ołówek, 65 × 50
 wł.: prywatna

Malarstwo gwasze i pastele

47. Wyścig, 1930, gwasz, 20 × 20
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 48. Ja i pejzaż, 1930, gwasz, 20 × 20
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 49. Powstanie pomysłu utworu lirycznego, 1930, gwasz, 21 × 21
 50. Noc, 1930, gwasz, 19 × 12
 51. Szept, 1930, gwasz, 18 × 10
 52. Cisza, 1930, gwasz, 18 × 18
 53. Ogień, 1931, gwasz, 34 × 24
 54. Szum, 1931, gwasz, 25 × 20
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 55. Dysonans, 1931, gwasz, 31 × 26
 56. Przyszłość, 1954, gwasz, 76 × 50
 57. Wołanie, 1955, gwasz, 50 × 35
 58. Mrok spada na oczy, 1955, gwasz, 36 × 50
 59. List, 1955, gwasz, 63 × 50
 60. Matka i macocha, 1955, gwasz, 50 × 35
 61. Życie w różowych okularach, 1955, gwasz, 37 × 50
 62. Życie w czarnych okularach, 1955, gwasz, 37 × 50
 63. Chwila pustki, 1955, gwasz, 50 × 37
 64. Koniec, 1955, gwasz, 50 × 37
 65. Dozwierzęcanie ludzi, 1955, gwasz, 48 × 37
 66. Gdyby za złodziejstwo obcinano ręce, 1955, gwasz, 37 × 45
 67. Zasadzka, 1955, gwasz, 65 × 37
 68. Myśli o łopacie, 1955, gwasz, 50 × 35
 69. Niemowa, 1956, gwasz, 50 × 37
 70. Zaufanie, 1960, gwasz, 63 × 48
 71. Gra, 1961, gwasz, 35 × 50
 72. Na szynach, 1961, gwasz, 35 × 50
 73. Wszystko szare, 1961, gwasz, 35 × 50
 74. Nefretete I, 1961, gwasz, 65 × 50
 75. Nuda, 1961, gwasz, 65 × 50
 76. Mogiła intelektualisty, 1961, gwasz, 48 × 63
 77. Leszek, 1962, gwasz, 48 × 34
 78. Jacek, 1962, gwasz, 48 × 34
 79. Nefretete II, 1962, technika mieszana, 64 × 48
 80. Ból, 1962, gwasz, 64 × 50
 81. Bunt, 1963, gwasz, 65 × 50
 82. Złoty pierścionek, 1963, gwasz, 60 × 50
 83. Pogoń, 1964, gwasz, 50 × 65
 84. Hałas, 1964, gwasz, 50 × 38

Z cyklu *Kryształ*:

85. Kryształ niebieski, 1965, gwasz, 65 × 50
 86. Kryształ szeroki, 1965, gwasz, 65 × 50
 87. Kryształ z jabłkiem, 1965, gwasz, 65 × 50
 88. Kryształ kolczasta droga, 1965, gwasz, 65 × 50
 89. Kryształ maczuga, 1965, gwasz, 65 × 50

* * *

90. Smutek, 1965, gwasz, 50 × 35
 91. Długa droga, 1966, gwasz, 100 × 70
 92. Drzewa, 1967, gwasz, 50 × 35
 93. Włosy, 1976, gwasz, 64 × 48
 94. Umierający motyl, 1976, gwasz, 50 × 70
 95. Bożena, 1980, gwasz, 70 × 50
 96. Czerwony deszcz, 1980, gwasz, 48 × 63
 wł.: prywatna
 97. Pożegnanie z Kropelką, 1980, gwasz, 65 × 50
 98. Samotność, 1980, gwasz, 48 × 63
 99. Przyptyw, 1983, pastel, 35 × 50
 wł.: Grzegorz Dubowski, Warszawa
 100. Odpływ, 1939, pastel, 35 × 50
 wł.: Grzegorz Dubowski, Warszawa
 101. Charon, 1985, pastel, 48 × 63

Malarstwo olejne

102. Twarz od wewnątrz, 1928, olej dykta, 57 × 44
 103. Śmierć, 1932, olej płótno, 180 × 120
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 104. Płynne słońce, 1932, olej dykta, 60 × 100
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 105. Autoportret, 1932, olej dykta, 70 × 50
 wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
 106. Jesień, 1932, olej płótno, 70 × 70
 107. Niebo na ziemi, 1932, olej płótno, 70 × 70
 108. Noc w przerośniach, 1932, olej płótno, 70 × 70
 wł.: Muzeum Górnośląskie, Bytom
 109. Synteza – drugie stworzenie człowieka, 1932, olej płótno, 350 × 500
 110. Przejście w abstrakcję, 1932, olej dykta, 120 × 50
 wł.: Ignacy Szczepański, Warszawa
 111. Wilczyński, 1933, olej dykta, 80 × 65
 112. W pękniętym lustrze, 1933, olej dykta, 70 × 60
 wł.: Muzeum Narodowe, Wrocław
 113. Milek, 1935, olej dykta, 64 × 57
 114. Niech żyją młodzi, 1937, olej dykta, 120 × 85
 115. Życie liryczne, 1937, olej dykta, 120 × 85
 116. Portret Żony Józefy, 1937, olej dykta, 55 × 55
 117. Sen, 1937, olej dykta, 96 × 71
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 118. Młodość, 1940, olej dykta, 120 × 100
 wł.: Leszek Konarski, Kraków
 119. Studium holenderskie, 1940, olej dykta, 56 × 44
 120. Wieczna ofiara, 1940, olej płótno, 250 × 200
 121. Oko, 1943, olej płótno, 43 × 37
 wł.: Muzeum Okręgowe, Toruń
 122. Orfeusz, 1944, olej płótno, 179 × 92
 wł.: Hanna Dziarska-Zawadzka, Warszawa
 123. Jacuś w kapeluszu, 1949, olej płótno, 72 × 50
 124. Deszcz na szybie, 1950, olej płótno, 64 × 48

Katalog

125. Impresjonizm i realizm, 1954, olej płótno, 60 × 80
126. Marsz Rewolucji, 1956, olej płótno, 300 × 140
127. Don Kichot, 1960, olej płótno, 205 × 115
128. Moloch, 1961, olej płótno, 80 × 60

Z cyklu Mury:

129. Pięści, 1961, olej płótno, 80 × 60
130. Wskrzeszenie, 1961, olej płótno, 100 × 70
131. Hołd miłości, 1963, olej płótno, 100 × 80
132. Błazen i klepsydra, 1963, olej płótno, 100 × 80
133. Pęknięcie, 1963, olej płótno, 100 × 80
134. Potępienie, 1964, olej płótno, 100 × 80
135. Na moście, 1966, olej płótno, 100 × 80
136. Przejście przez mur, 1966, olej płótno, 100 × 80
137. Katowskie rękawice, 1968, olej płótno, 95 × 73

* * *

138. Parki, 1961, olej płótno, 60 × 80
139. Srebrny akt, 1961, olej płótno, 80 × 70
140. Matka, 1961, olej płótno, 120 × 80
141. Spojrzenie w przepaść, 1962, olej dykta, 150 × 96
142. Atlantyda patrzy na nas, 1962, olej płótno, 160 × 225
143. Niebo i ziemia, 1962, olej płótno, 165 × 137
144. Autoportret z Dawidem, 1963, olej płótno, 100 × 80
145. Autoportret, 1964, olej płótno, 70 × 49
146. Pożegnanie, 1964, olej płótno, 80 × 70
147. Rzeźbiarz, 1965, olej płótno, 80 × 58
148. Klęska rzeźbiarza, 1965, olej płótno, 80 × 70
149. Góra, 1968, olej płótno, 125 × 87
150. Zorza polarna, olej płótno, 80 × 64
wł.: prywatna
151. Wnętrze nowoczesnego człowieka, 1969, olej płótno, 300 × 160
152. Na równoważni, 1971, olej płótno, 100 × 150
153. Młodość, starość i los, 1971, olej płótno, 135 × 240
154. Chleb i nóż, 1977, olej płótno, 60 × 80
155. Kosa i chleb (na rocznicę śmierci Wyspiańskiego), 1977, olej płótno 60 × 80
156. Ojczyzna, 1977, olej płótno, 185 × 225
157. Z tej strony lustra, 1982, olej płótno, 100 × 80
158. Wieczna kobiecość, 1983, olej płótno, 100 × 80
159. Pan Roman, 1983, olej płótno, 60 × 50
wł.: prywatna
160. Koniec epoki, 1984, olej płótno, 300 × 200
161. Żałobny świat, 1984, olej płótno, 190 × 95
162. Z tamtej strony lustra, 1985, olej płótno, 100 × 80
163. Wyjście z sieci, 1987, olej płótno, 200 × 140

Rzeźba

164. Tłum, 1934, gips patynowany, wys. 70
165. Józef Piłsudski, 1937, gips patynowany, wys. 65

166. Matka, 1952, gips patynowany, wys. 55
167. Fryderyk Chopin, 1954, gips patynowany, wys. 100
168. Portret Żony Józefy, 1954, gips patynowany, wys. 50
169. Światowid rodzinny, 1965, gips patynowany, wys. 40
170. Człowiek dotknięty sztuką, 1965, gips patynowany, wys. 6
171. Przemiana, 1970, sztuczny kamień, wys. 37
172. Stanisław Wyspiański, 1978, gips patynowany, wys. 47

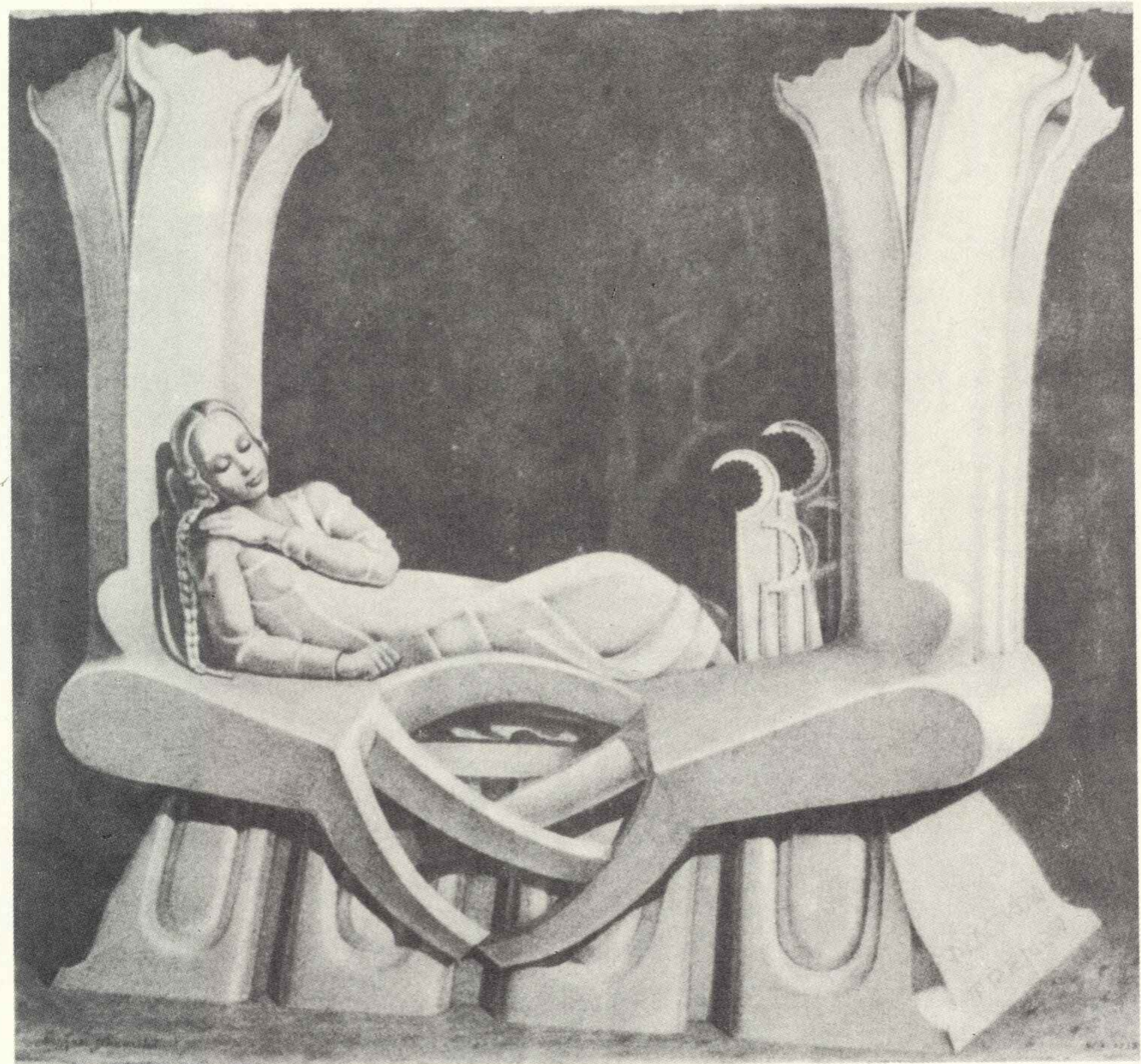
(wymiary rzeźb podane w cm)

Publikacje (wybór)

- Marian Niżyński, Wystawa w Zachęcie, Myśl Polska, Warszawa 1 VI 1938
- La Revue Moderne, Nr 6, Paris 1938, s. 12 – 13
- Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz, Historia sztuki polskiej w zarysie, Wydawnictwo Literackie Kraków 1962, t.III, s. 322
- Jan Bolesław Ożóg, Malarz poetyckiego wizjonerstwa, Tygodnik Kulturalny, 1962, Rok VI, Nr 44
- Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, Ossolineum 1964, t. III, ss. 6, 183, 284, 285, 385
- Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie 1764–1964, Ossolineum 1968, ss. 361, 436
- Tadeusz Dobrowolski, Sztuka polska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, ss. 654, 679
- Pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939, Ossolineum 1974, ss. 211, 252, 276, 307, 406, 461, 603–606, il. 254, 604
- Lechosław Lameński, Szczep „Rogate Serce”, Biuletyn Historii Sztuki 1974, Nr 4, ss. 303–322
- Joanna Pollakówna, Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939, Auriga Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 75
- Polska bibliografia sztuki 1801–1944, t.III. Rzeźba, Wyd. Ossolineum 1986, s. 403
- Piotr Niemiec, Skizzieren war nicht erlaubt, Tygodnik Sonntag, Berlin NRD Nr 46, 1987, s. 10

Filmy:

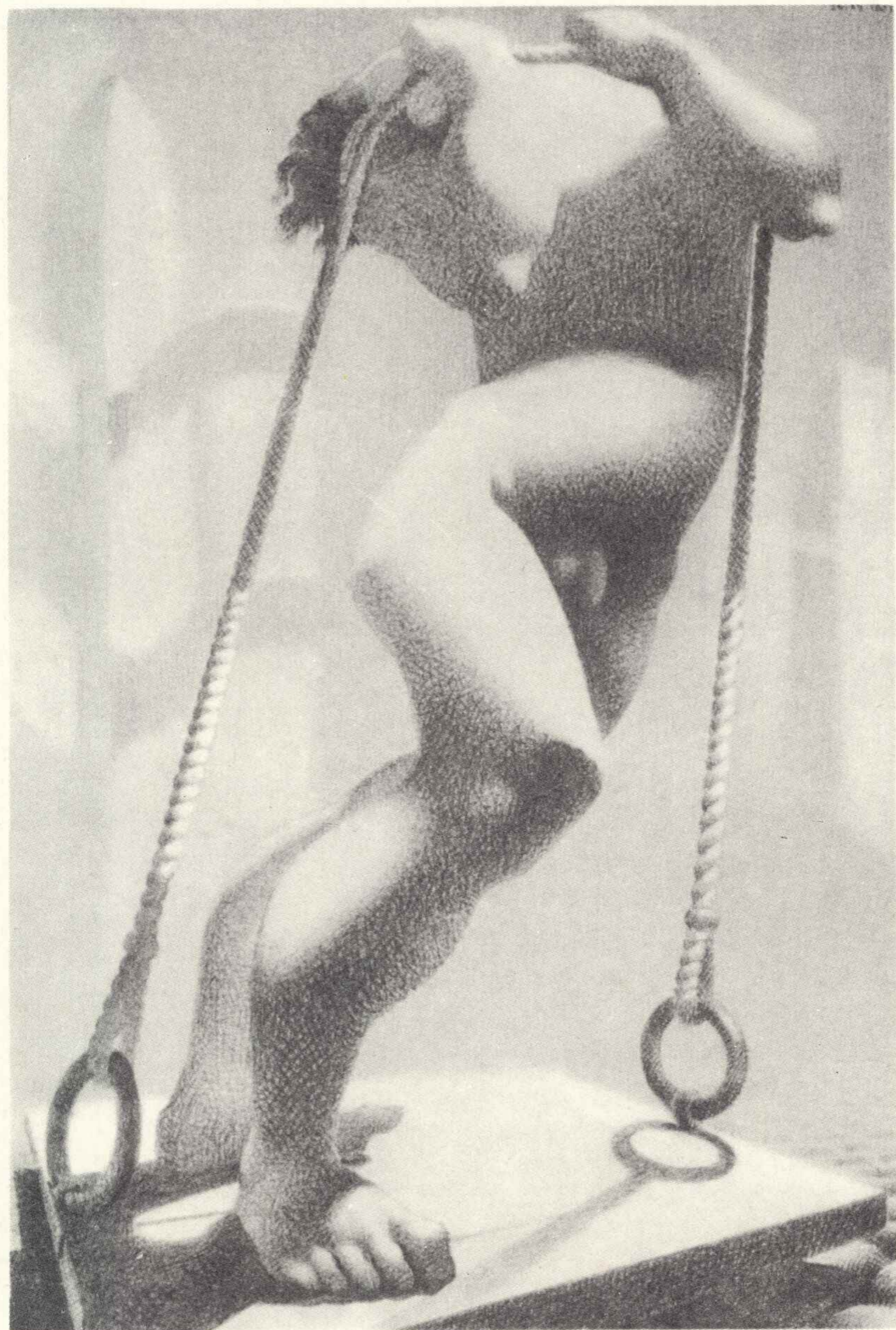
- Szczepowy, reż. Ignacy Szczepański, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, 1986
- W kręgu Stanisława Szukalskiego, reż. Grzegorz Dubowski i Barbara Folta, Film TV 1987 – nagroda „Srebrnego Pegaza” na XV Festiwalu Filmów o sztuce w Zakopanem, kwiecień 1988



Urszulka Kochanowska



Widzenie



Tragizm



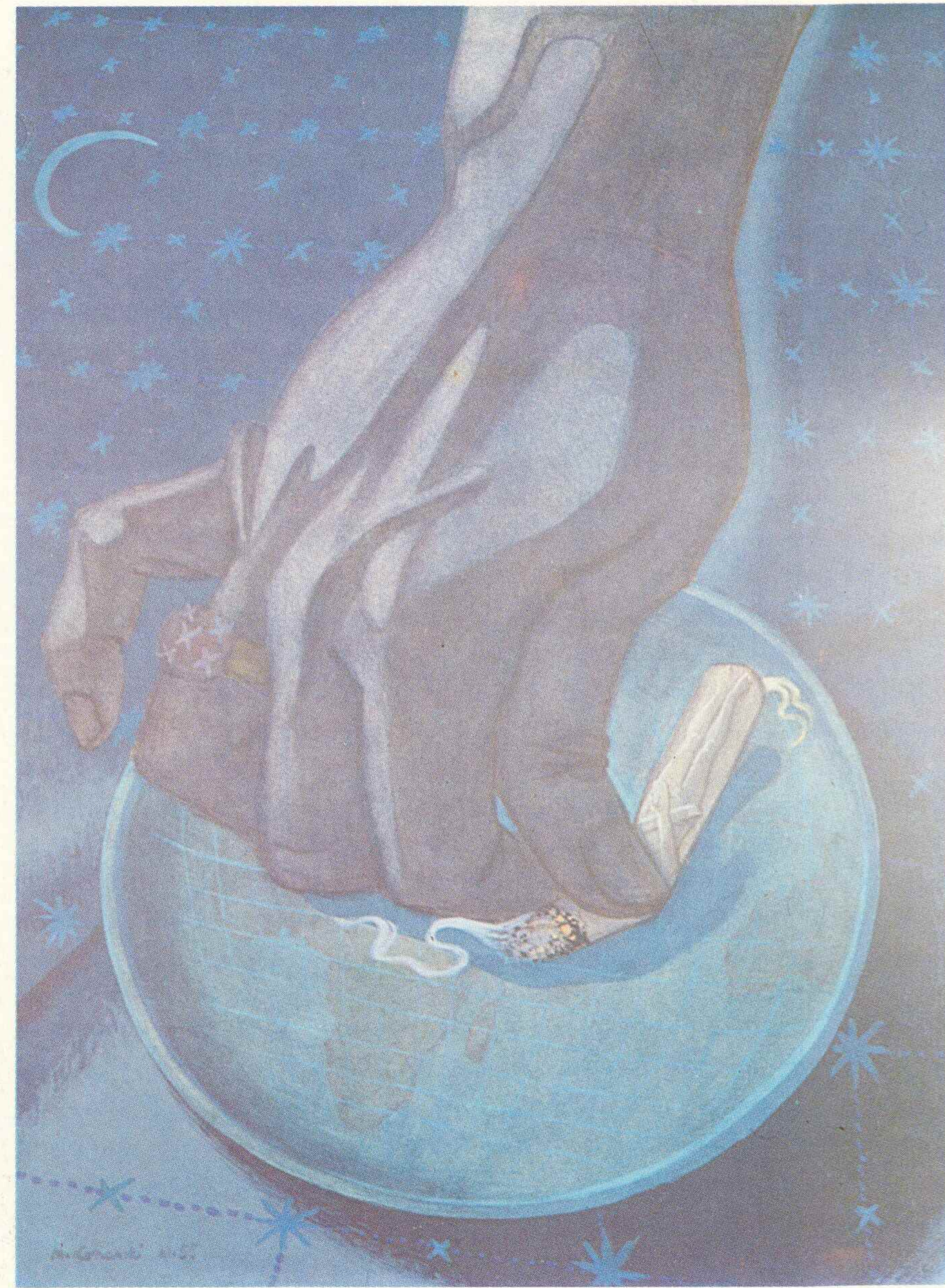
Dysonans



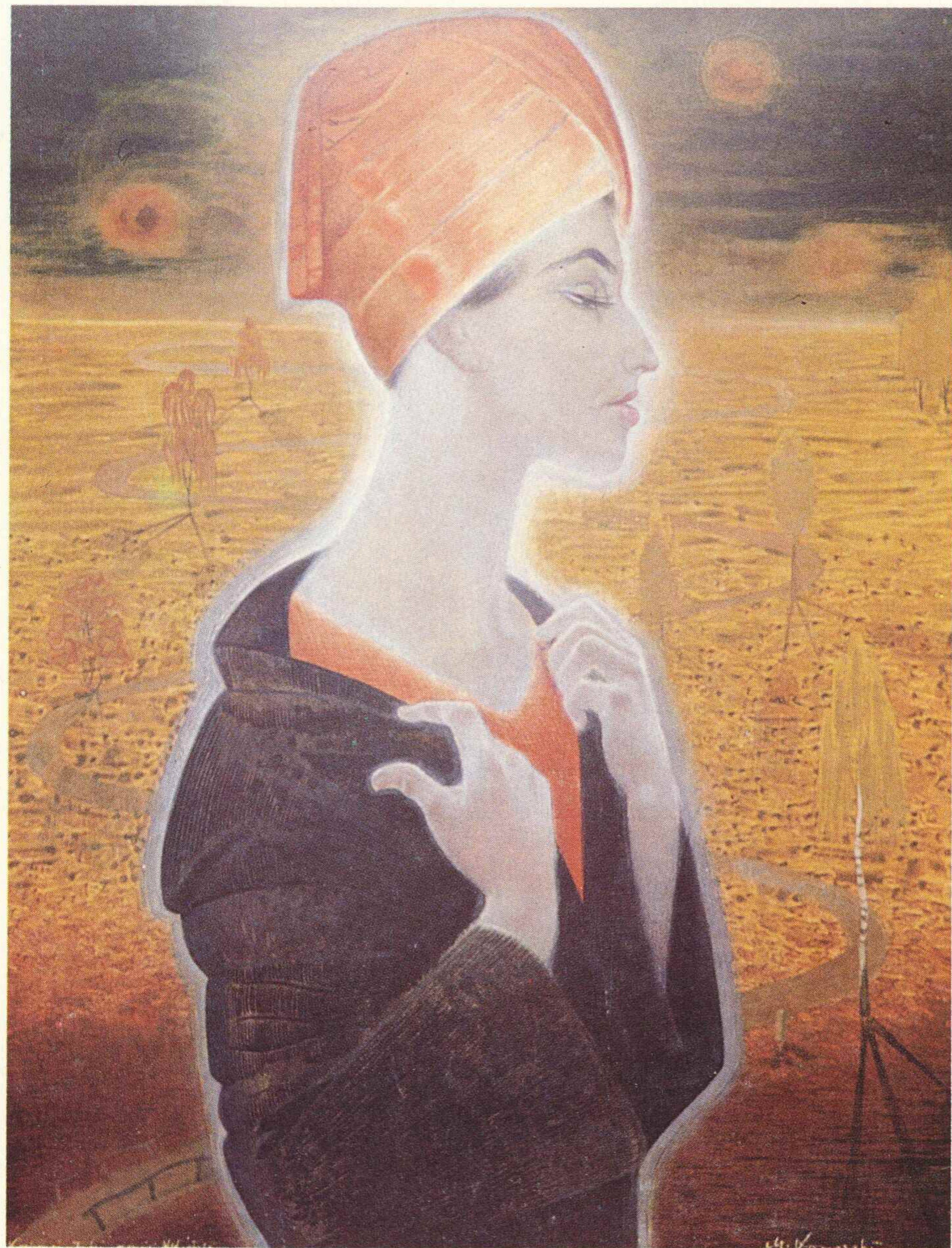
Niebo na ziemi



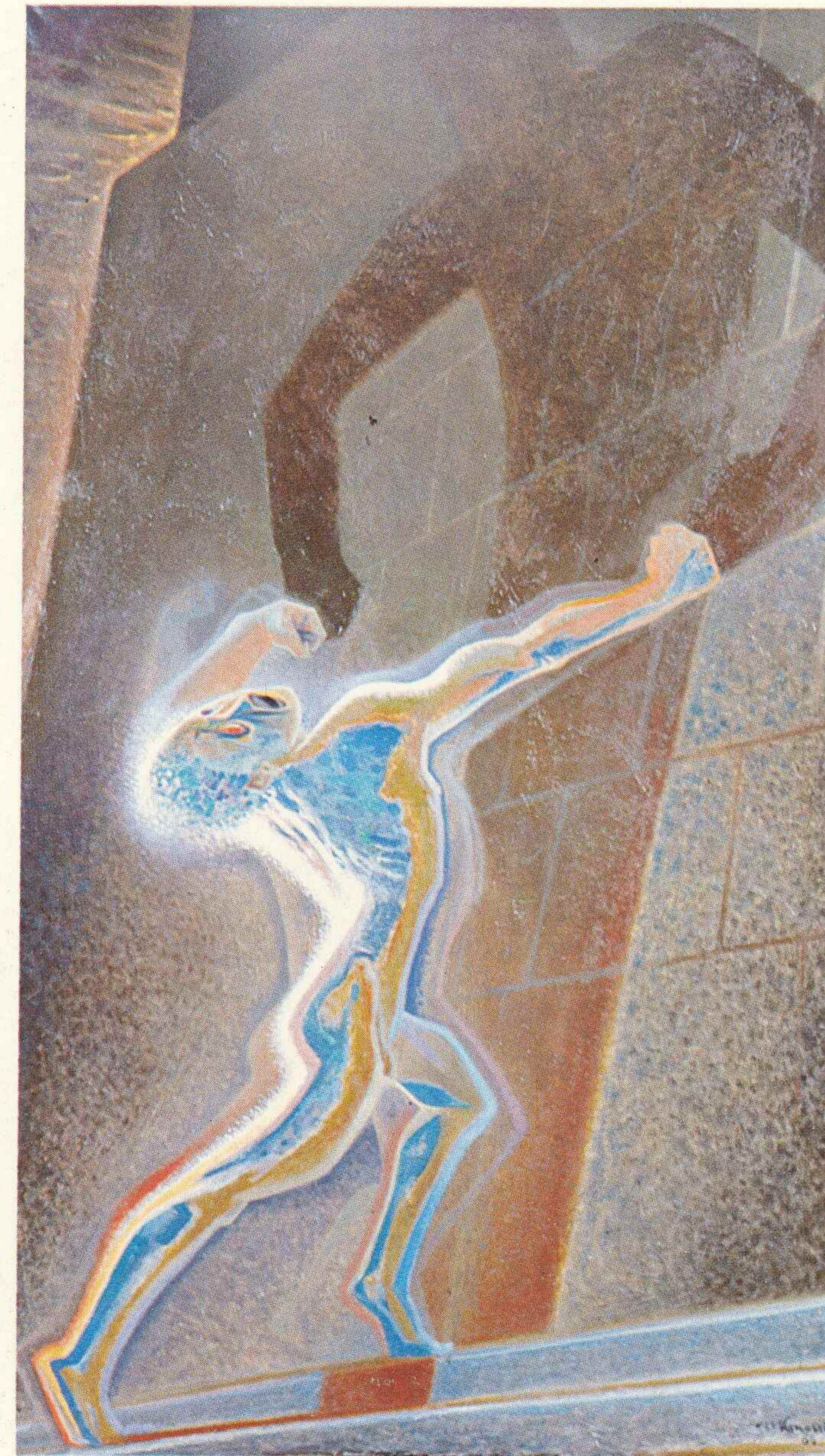
Życie liryczne



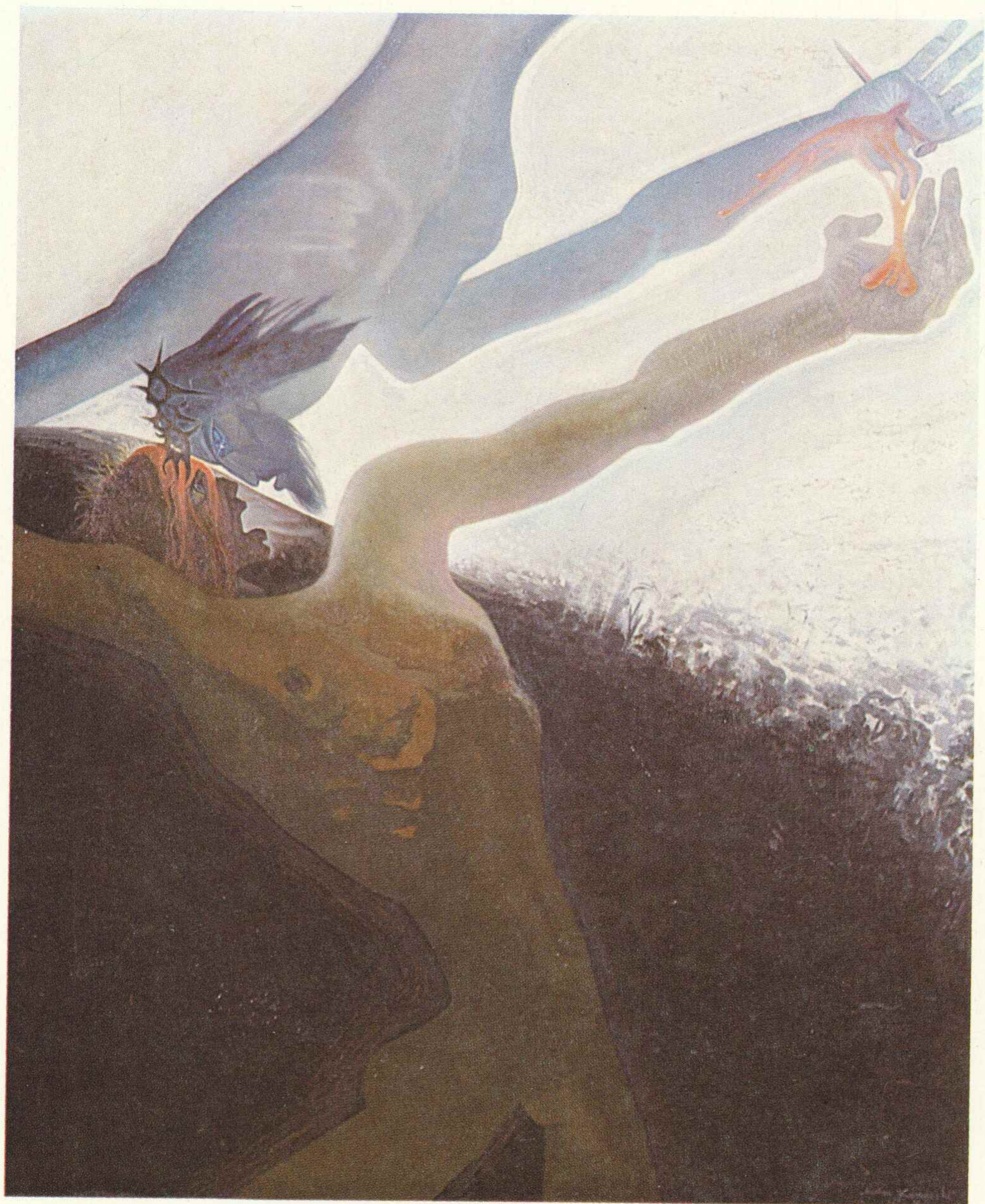
Koniec



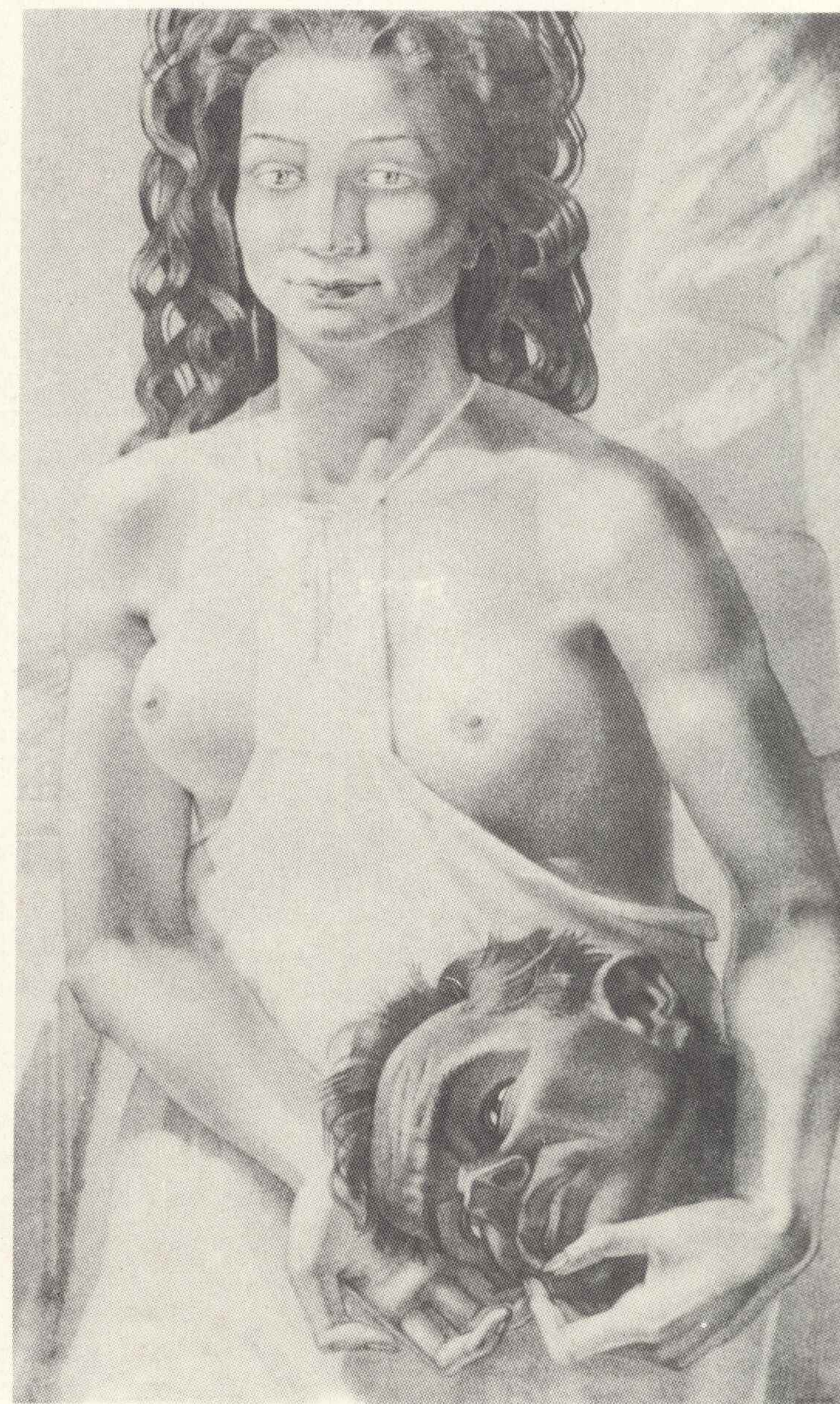
Nefretete II



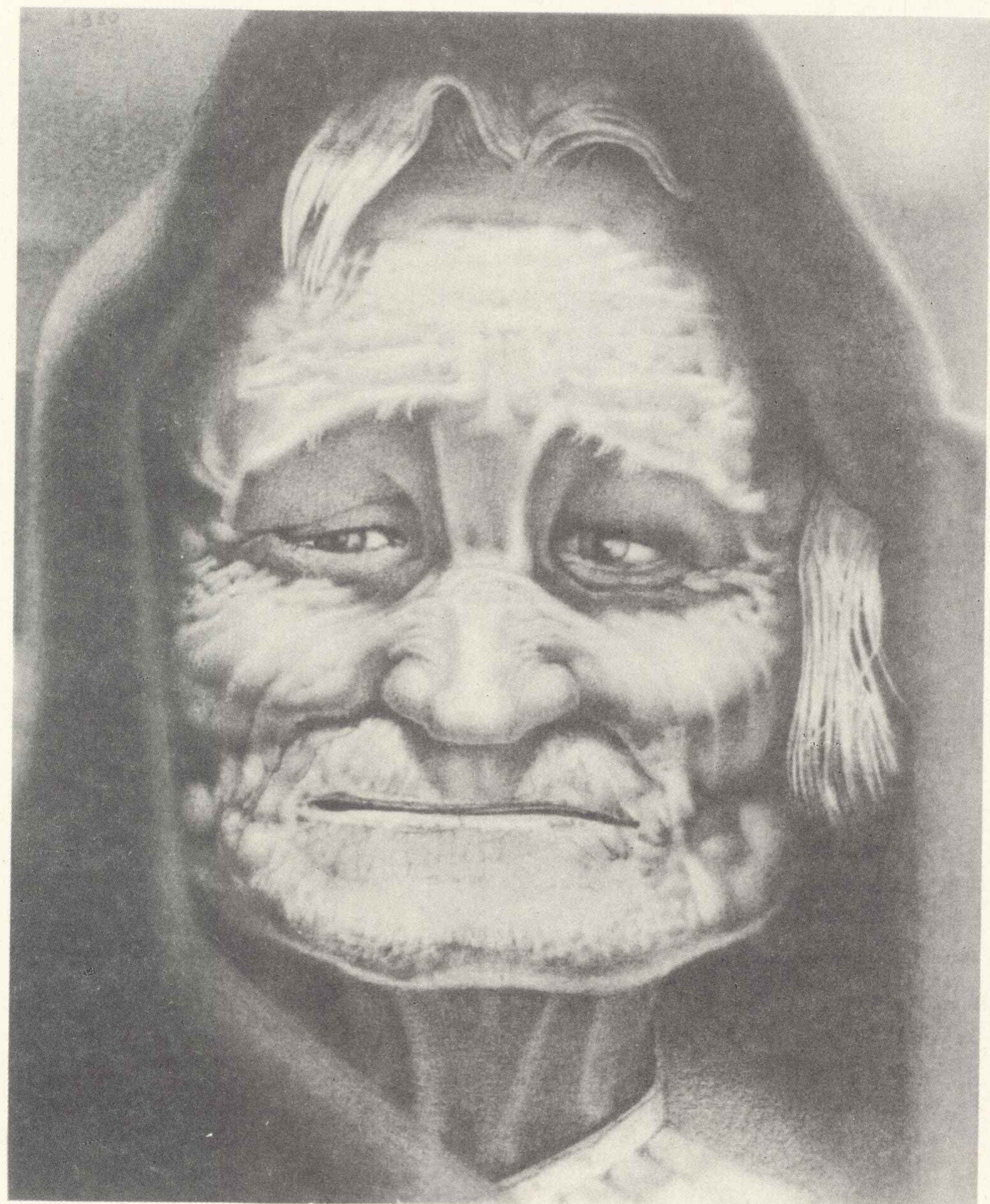
Don Kichot



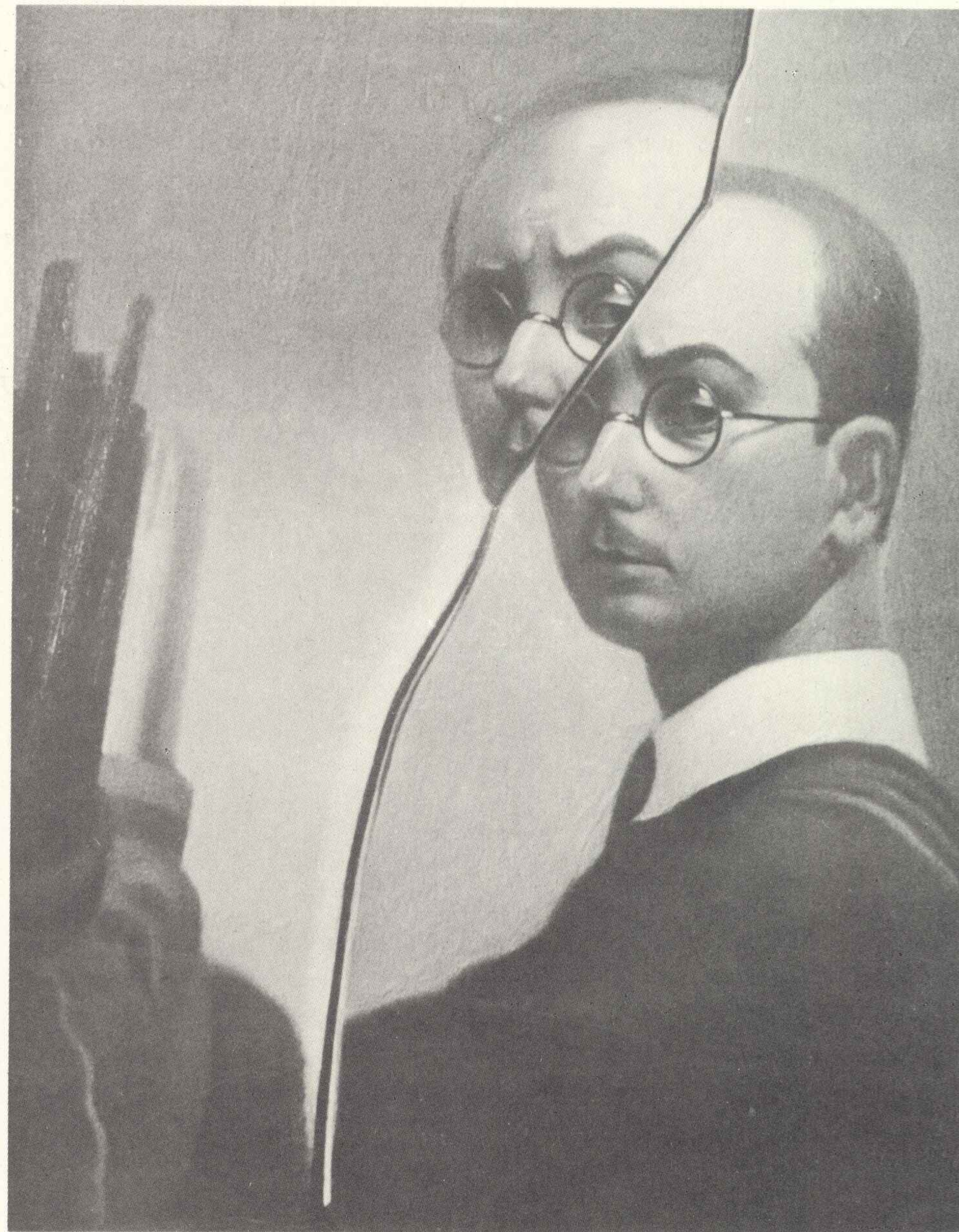
Niebo i ziemia



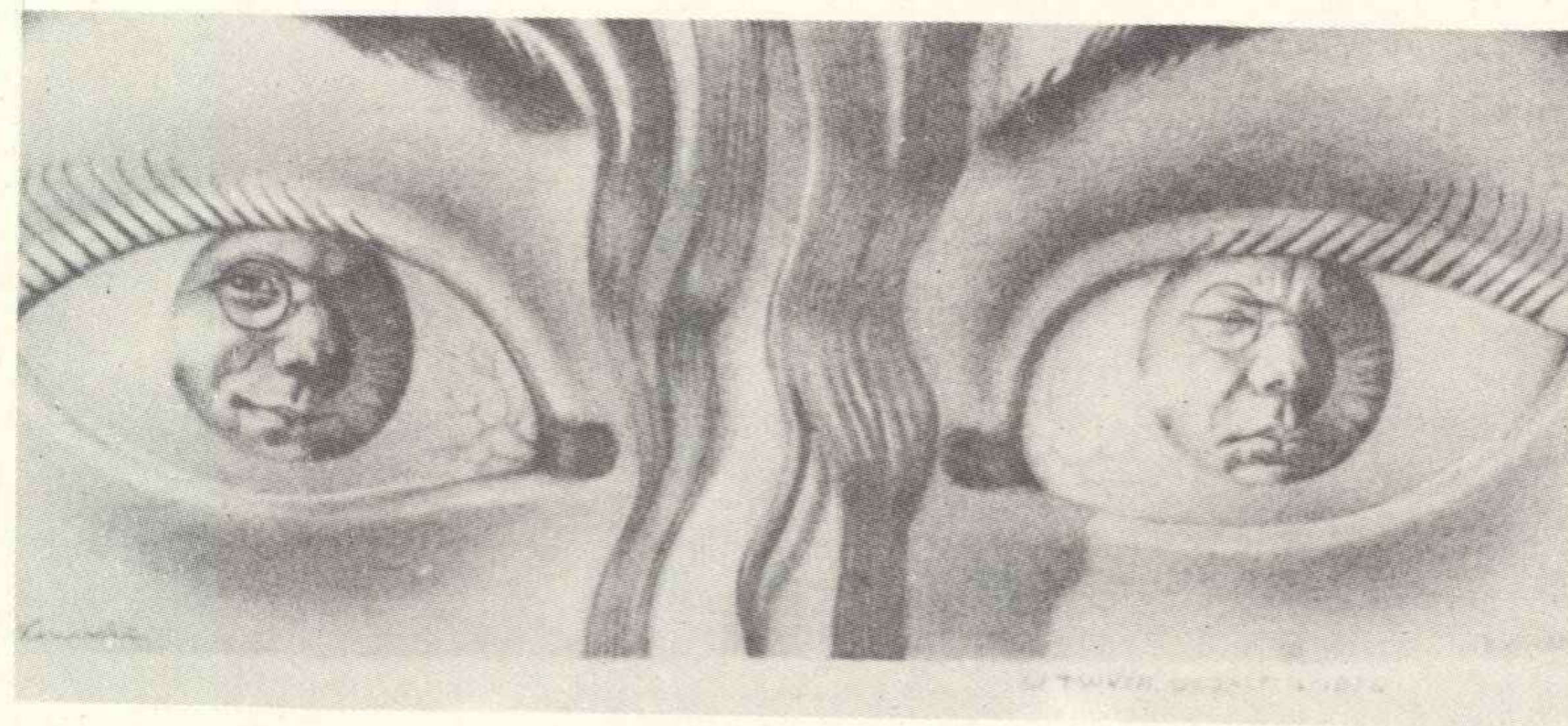
Salome



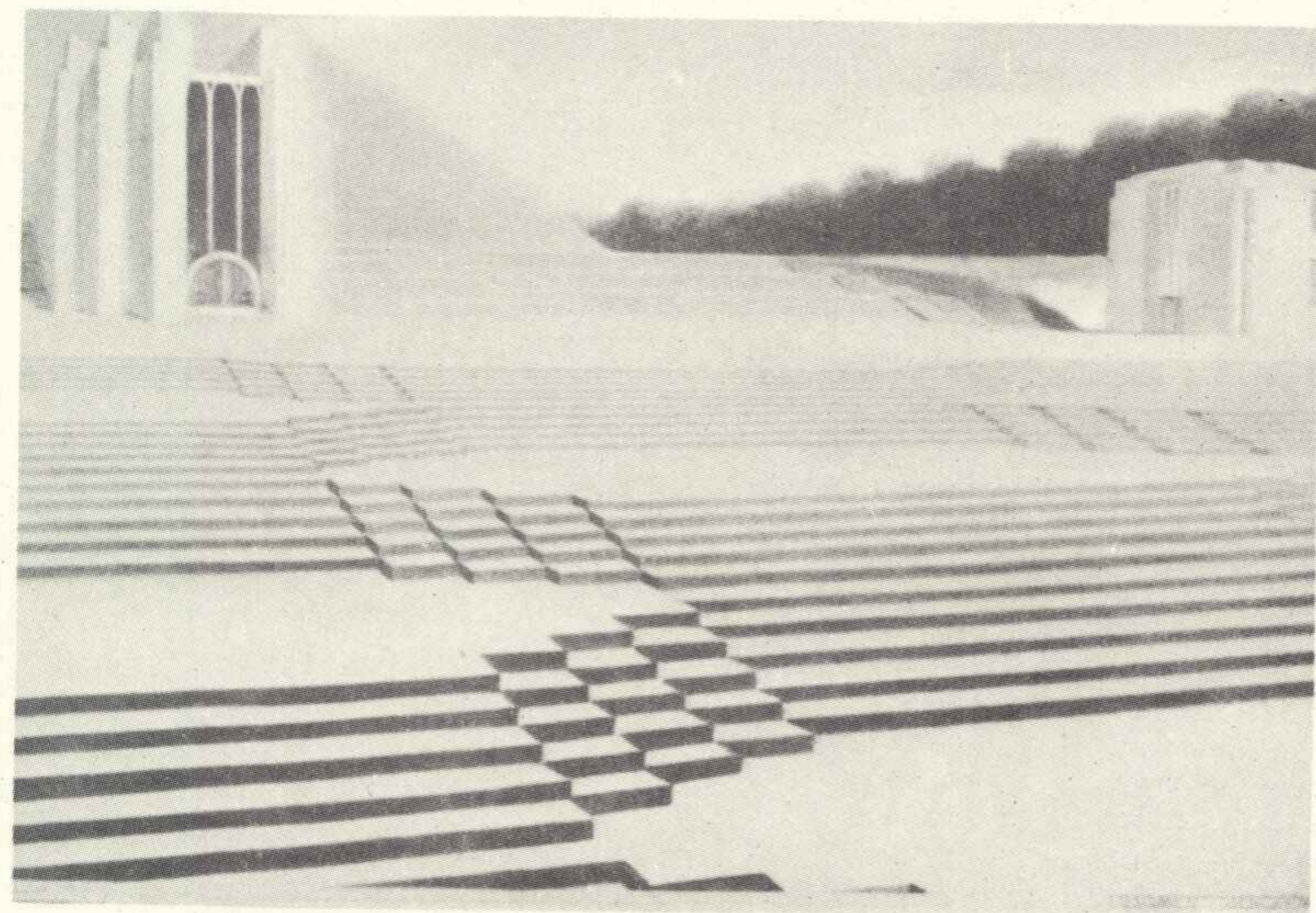
Jędza



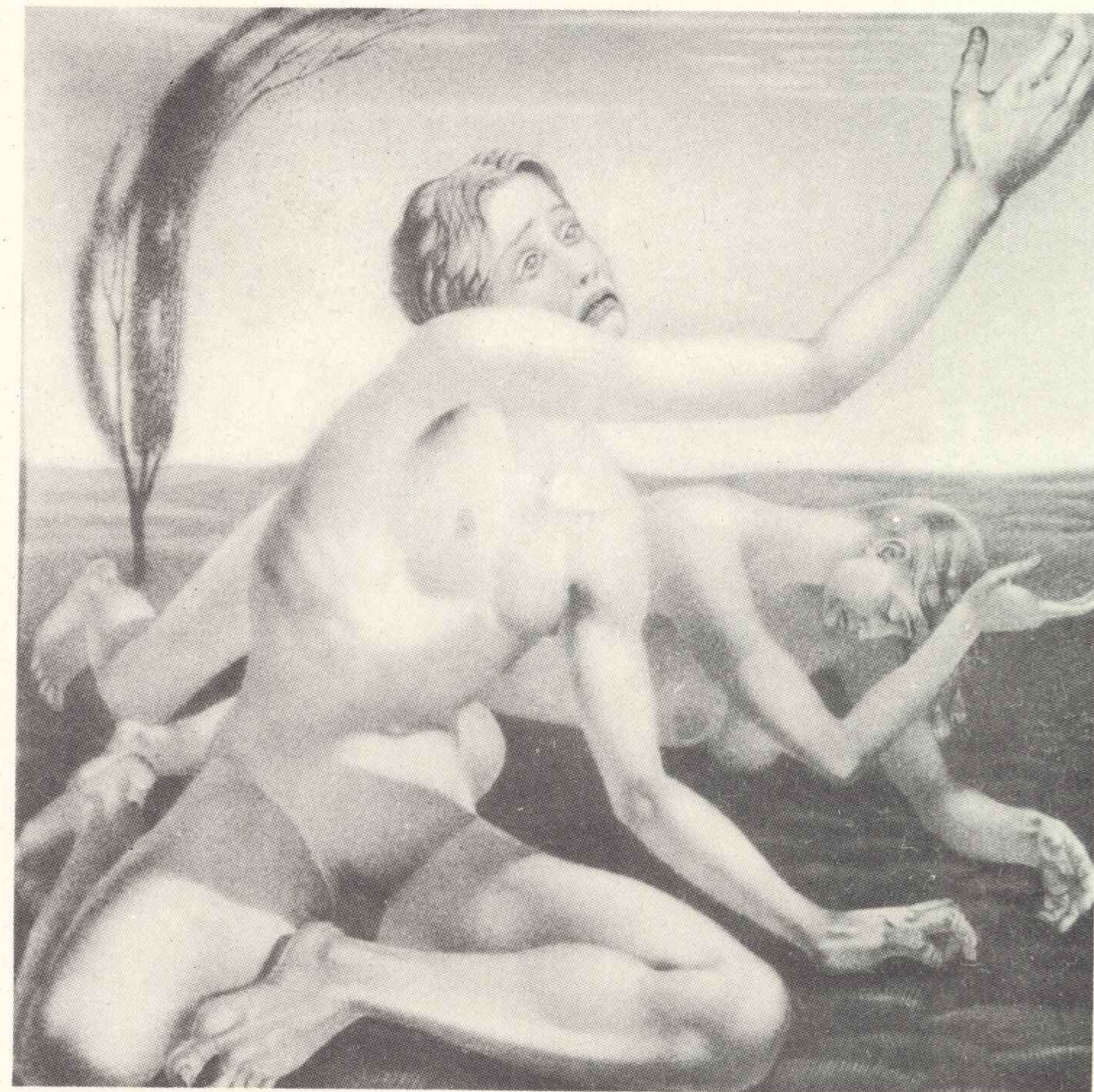
W pękniętym lustrze



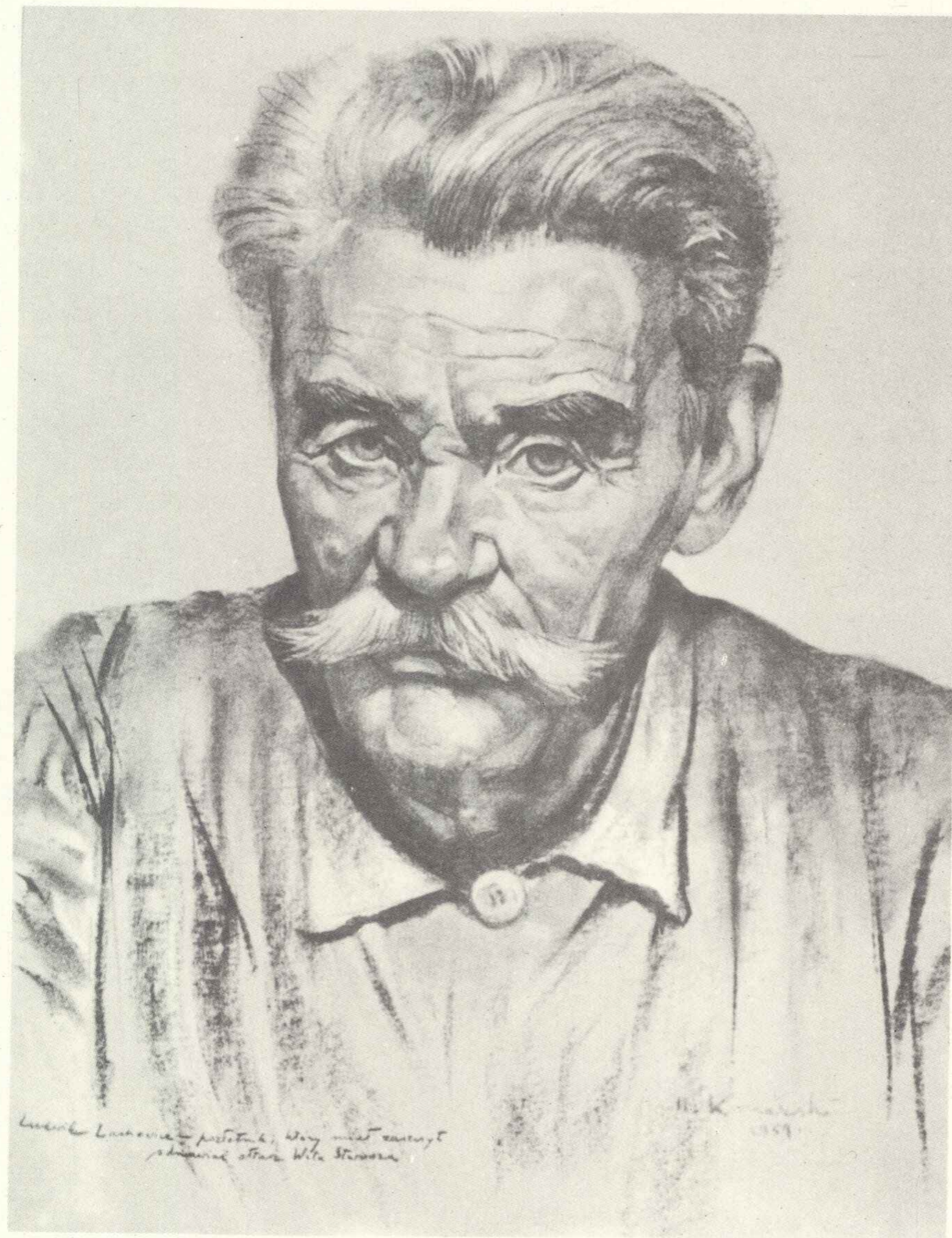
W twoich oczach widzu



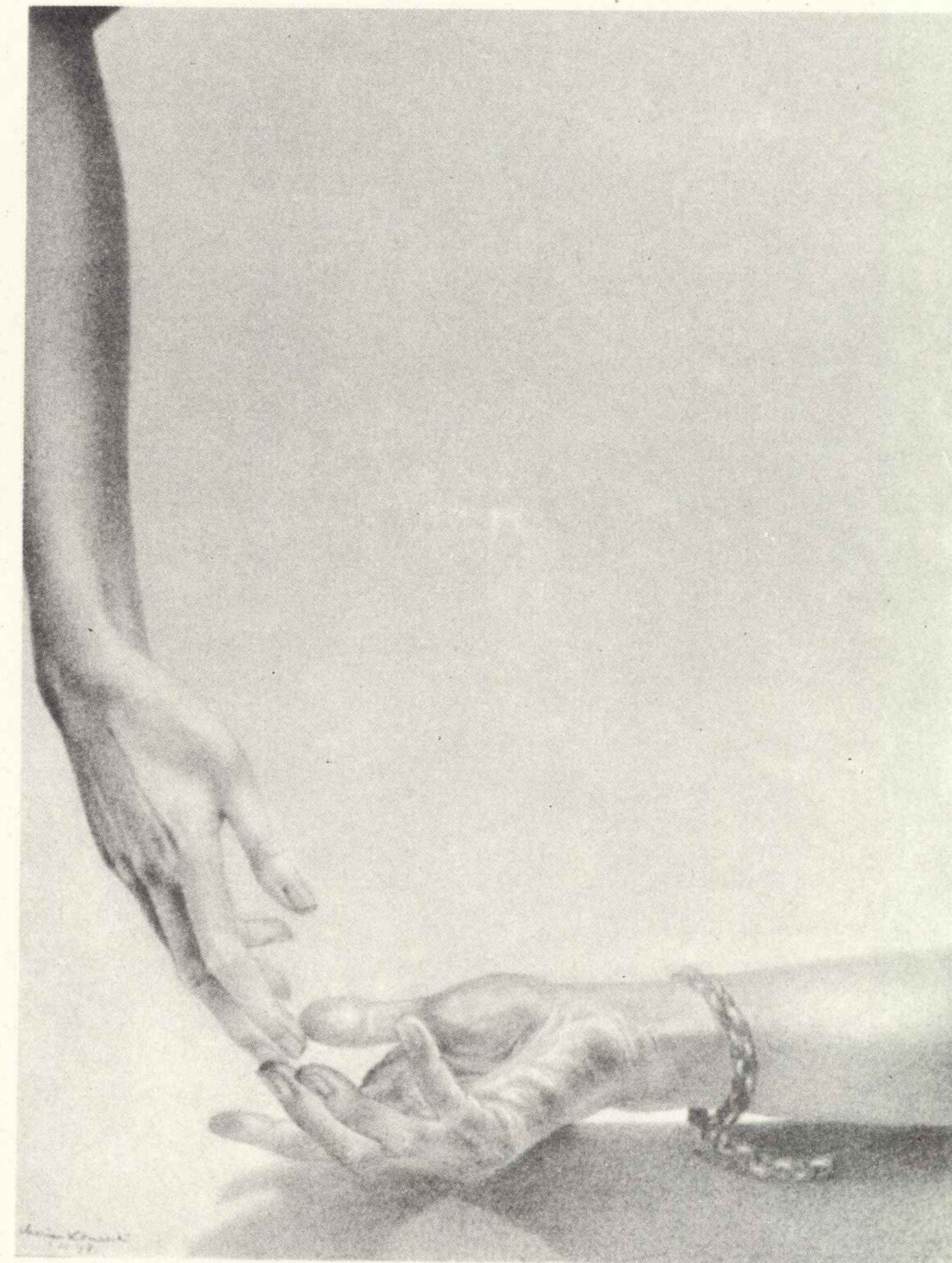
*Projekt mauzoleum Józefa Piłsudskiego na Sowińcu w Krakowie
(fragment schodów)*



Biedni



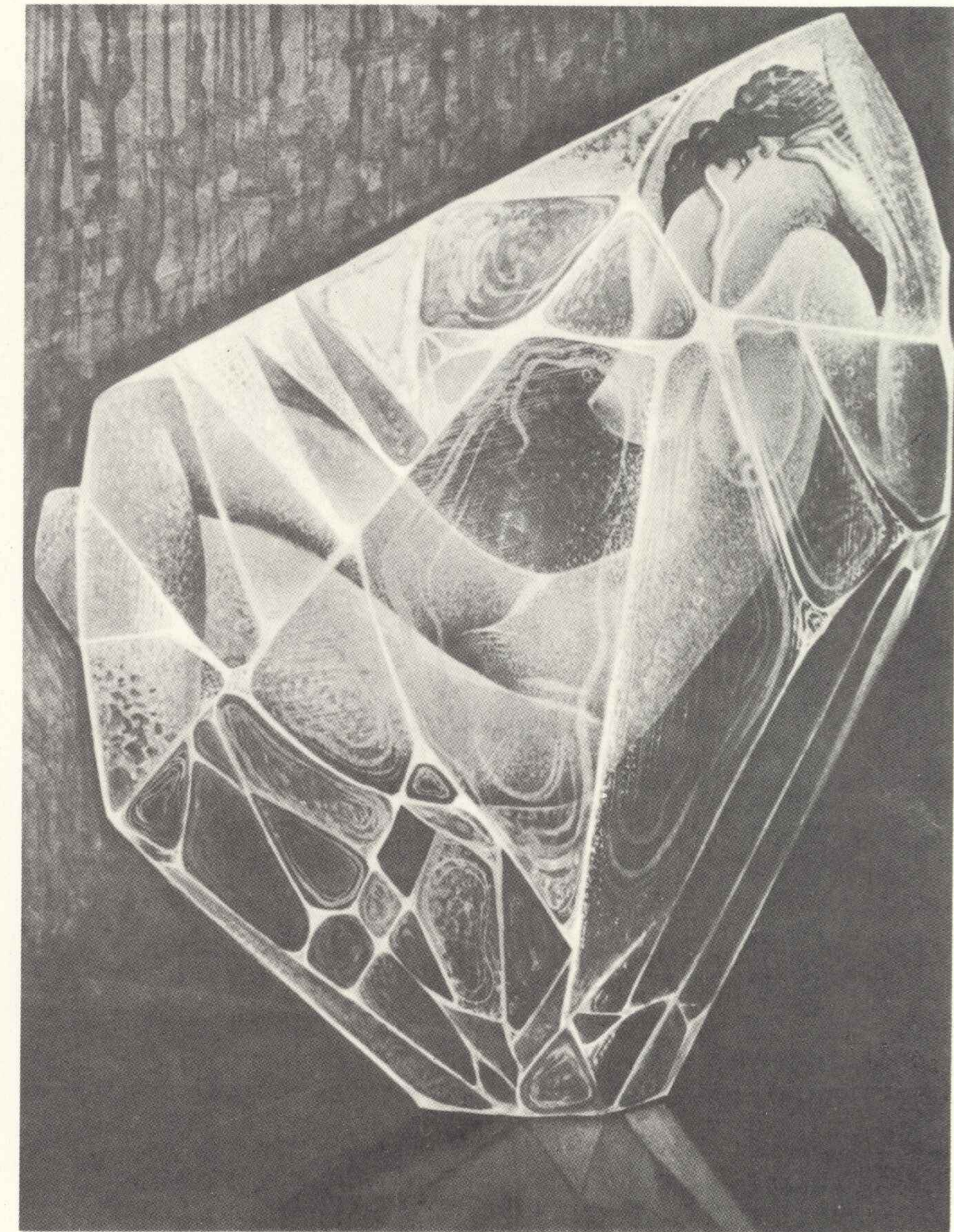
Lachowicz



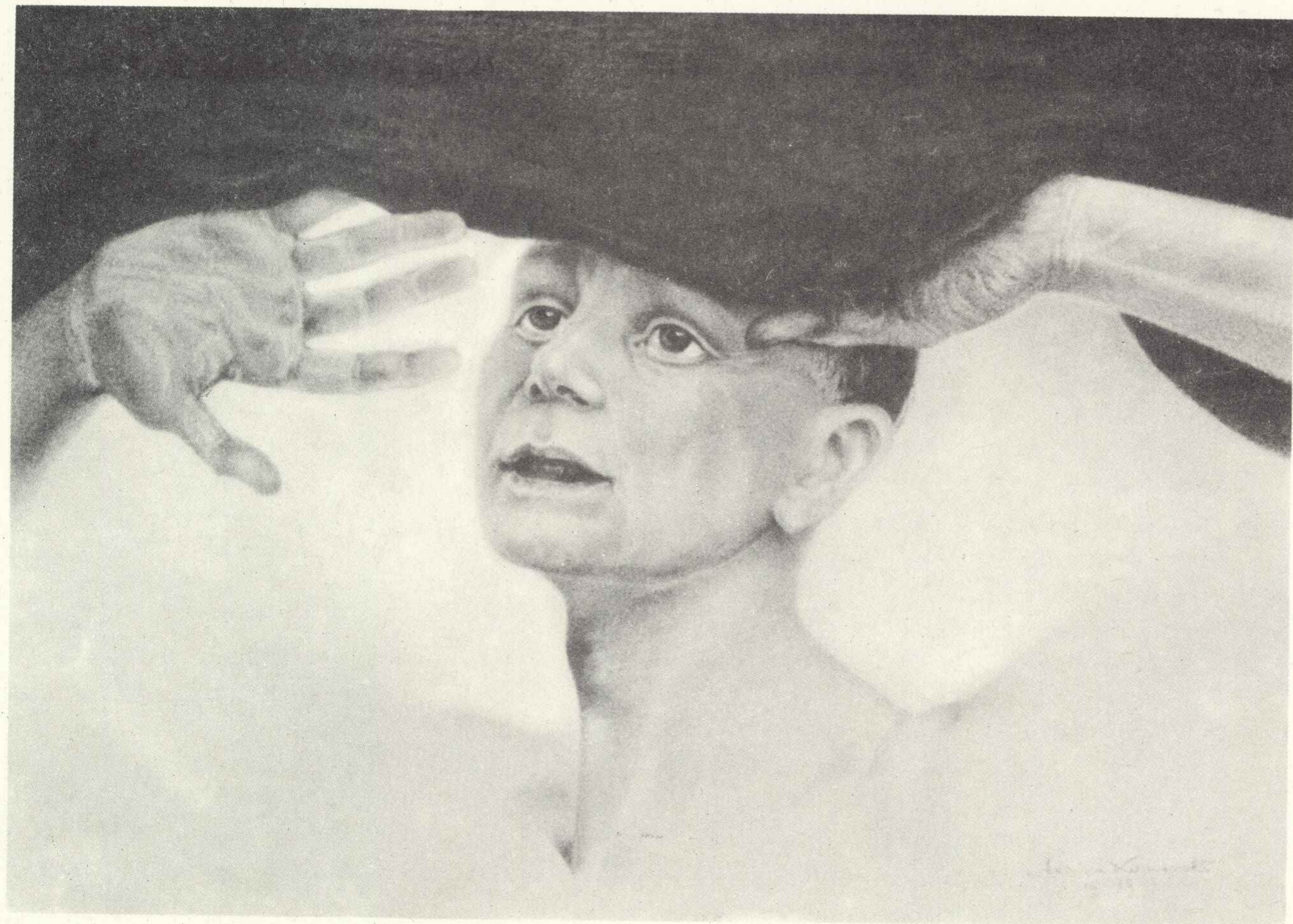
Pomoc



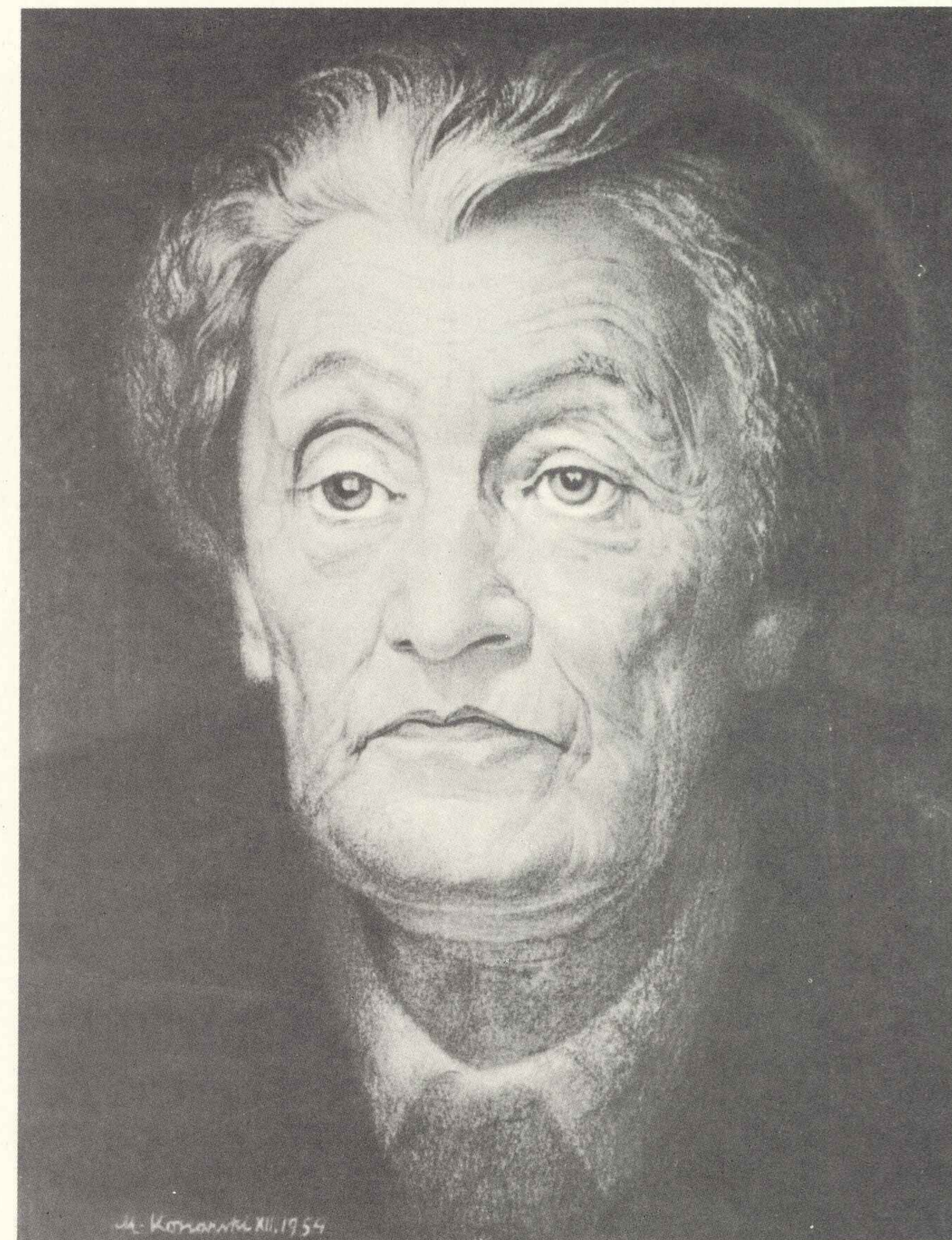
Kryształ niebieski



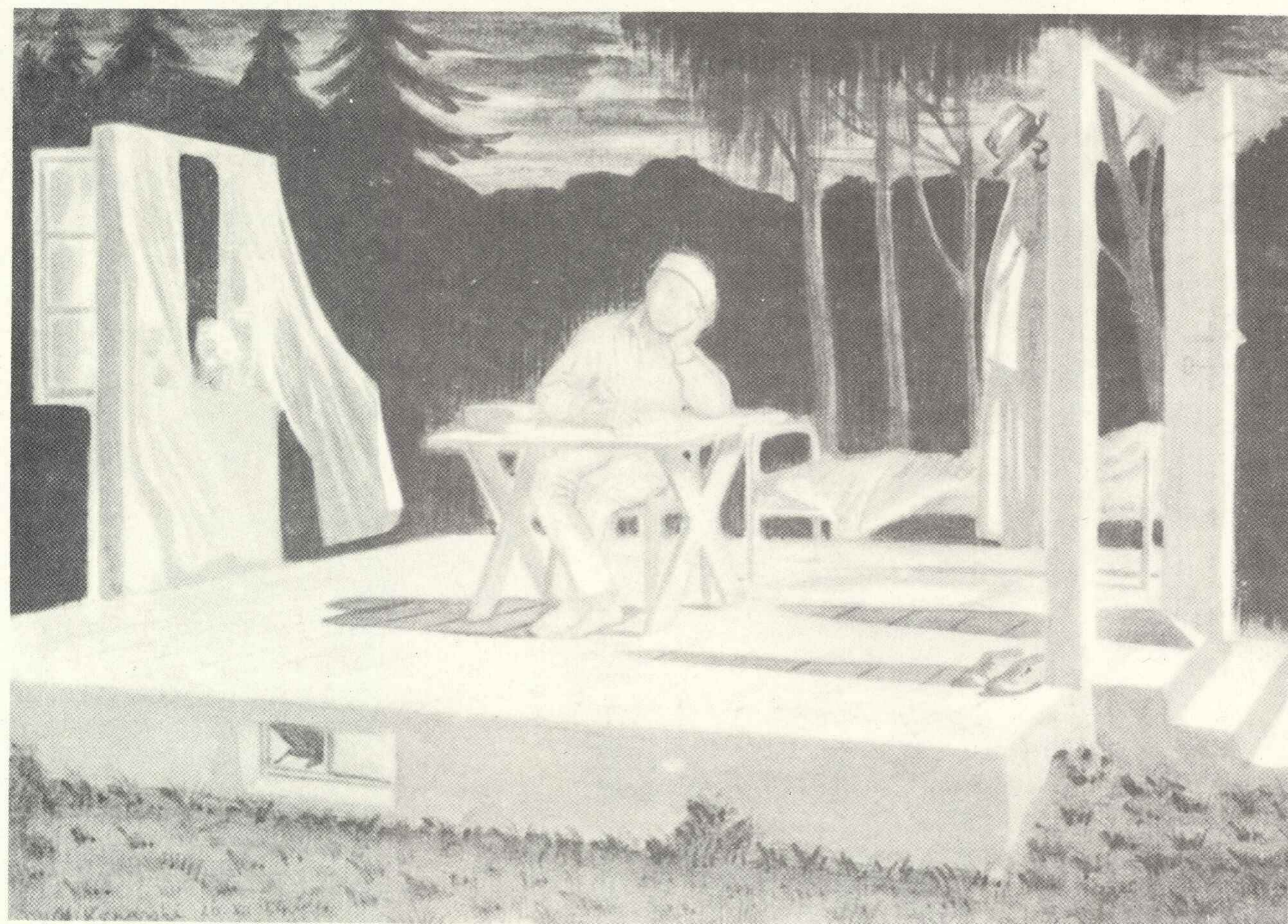
Kryształ szeroki



Zapomnienie



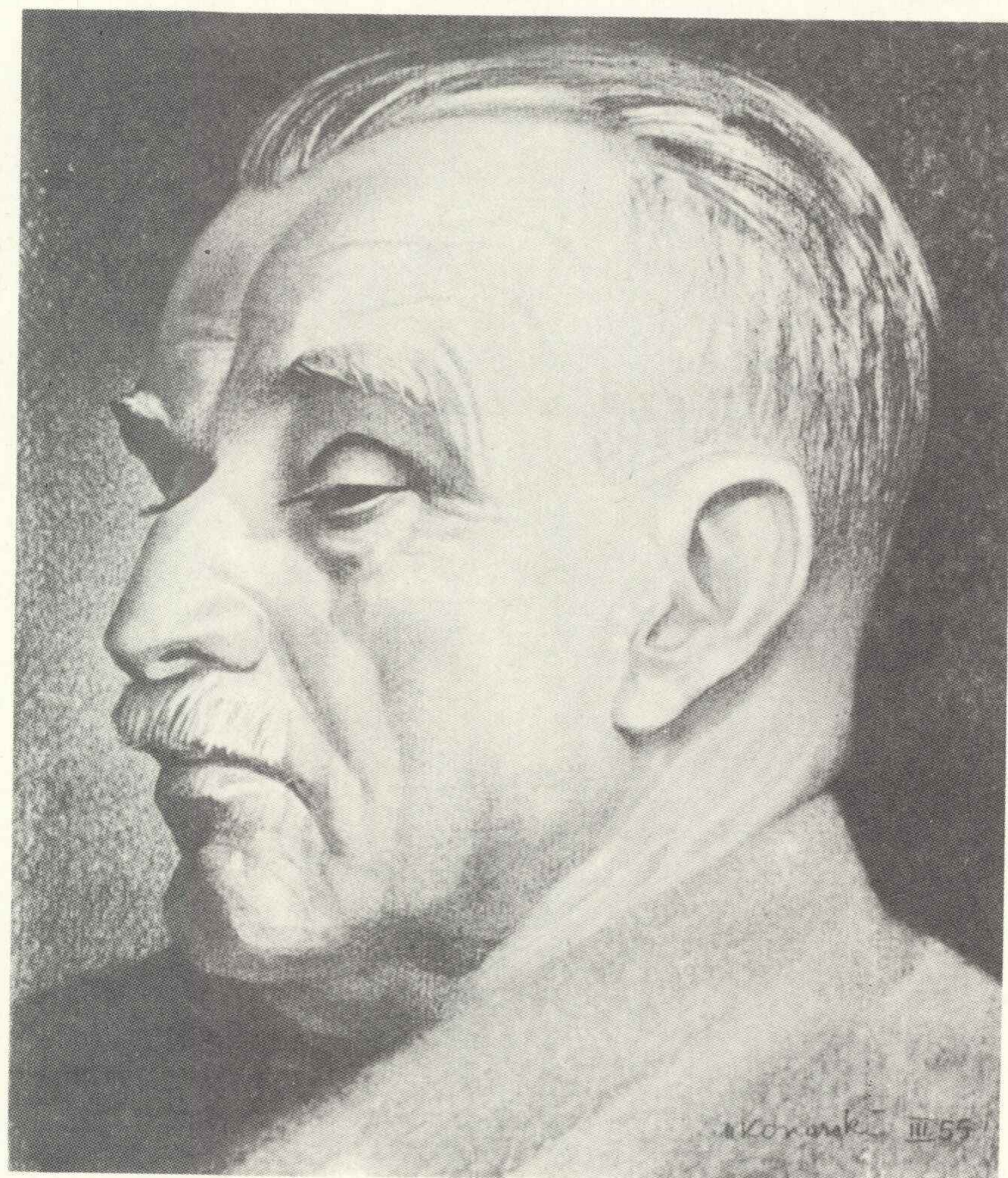
Portret matki



Wolność osobista



Szary mrok spada na oczy



Portret męski



Matka



Stanisław Wyspiański



Józef Piłsudski, projekt pomnika

Opracowanie i redakcja katalogu:
ZDZIŚŁAWA TYMANOWA
Opracowanie graficzne katalogu:
ZYGMUNT MAGNER
Tłumaczenie tekstu:
MAREK CEGIEŁA
Zdjęcia:
MICHAŁ GRZYCHOWSKI
Redakcja techniczna:
WOJCIECH KŁOSSOWSKI

Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
Drukarnia Andrzeja Zielińskiego w Warszawie, Obozowa 82
zamówienie 314/88 nakład 500 egz. U-103

