

Bartosz Buczyński
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wczesna twórczość Henryka Stażewskiego. Analiza i dynamika przemian na podstawie nowo odkrytej kompozycji malarskiej z początku lat 20.

„Starałem się zapomnieć wszystko,
czego nauczyłem się u Lentza”
Henryk Stażewski

W polskich zbiorach twórczość Henryka Stażewskiego zasługuje na szczególne uznanie. Rola artysty w kształtowaniu nowoczesnego malarstwa wydaje się nieoceniona, stąd też łatwo wpisać twórcę w krąg znakomitości XX wieku. Wyjątkowe miejsce zajmuje jego wczesna, zdradzająca duże ambicje, lecz nie do końca znana, młodzieńcza twórczość. Z „przed-Blokowej” działalności zachowały się jedynie pojedyncze przykłady, w tym oleje: *Martwa natura z dzbankiem* (1923, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz *Martwa natura* (1922, Muzeum Sztuki w Łodzi). Większość dzieł z tego okresu nie przetrwała wojennej zawieruchy. Pracowania twórcy spłonęła, jak *gros* jego prac, wiele zaginęło i nie zostało do dzisiaj odnalezionych¹. Tym bardziej ciekawe okazuje się to, że późniejszy dorobek, zupełnie niepasujący do wczesnych prac, mógłby kryć coś nowego, znaczącego – otworzyć oczy na kolejny zapomniany wątek w jego twórczości.

Odkrycie tej zależności udało się na podstawie badań *Kompozycji abstrakcyjnej* w ramach konserwacji i restauracji obiektu dyplomowego w Pracowni Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej pod opieką merytoryczną prof. Dariusza Markowskiego przy współpracy dr. Sławomira Adama Kamińskiego oraz dr. Mirosława Wachowiaka. Wskazówki pozostawione przez dr. Agatę Warszawską-Kołodziej w pracy

doktorskiej², a także pomoc dr. Małgorzaty Geron w rekonstrukcji malarskiego światła przyczyniły się do wielopłaszczyznowej analizy dzieła.

Kompozycja Henryka Stażewskiego stanowi część kolekcji Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (il. 1). Obraz o wymiarach 51 × 62,5 cm został wykonany w technice olejnej. Głównym powodem podjęcia decyzji o rozpoczęciu prac konserwatorsko-restauratorskich był stan zachowania obiektu – brak adhezji warstw malarskich oraz wcześniejsze, niefachowo przeprowadzone konserwacje. Badania *Kompozycji* rozpoczęły się od wykonania zdjęć dokumentujących jej stan zachowania. Po wykonaniu dokumentacji w świetle widzialnym obiekt poddano działaniu promieniowania podczerwonego³. Fotografie obrazu w IR pokazują, jak artysta zmieniał pierwotną koncepcję, wykonując na niej odręczny rysunek ołówkiem. Kluczowe dla obiektu okazało się prześwietlenie *Kompozycji* promieniami rentgenowskimi⁴. Dwukrotnie przeprowadzane badanie ujawniło, że dzieło składa się z dwóch namalowanych na sobie, całkowicie wykończonych obrazów. *Kompozycja* „starsza”, prawdopodobnie z początku lat 20., nawiązuje w prostej linii do młodzieńczych prac artysty – jest to *martwa natura* z owocami i bukietem kwiatów. W pewnym momencie została ona jednak zamalowana przez Stażewskiego, zainteresowanego wpływami awangardowymi – abstrakcją.

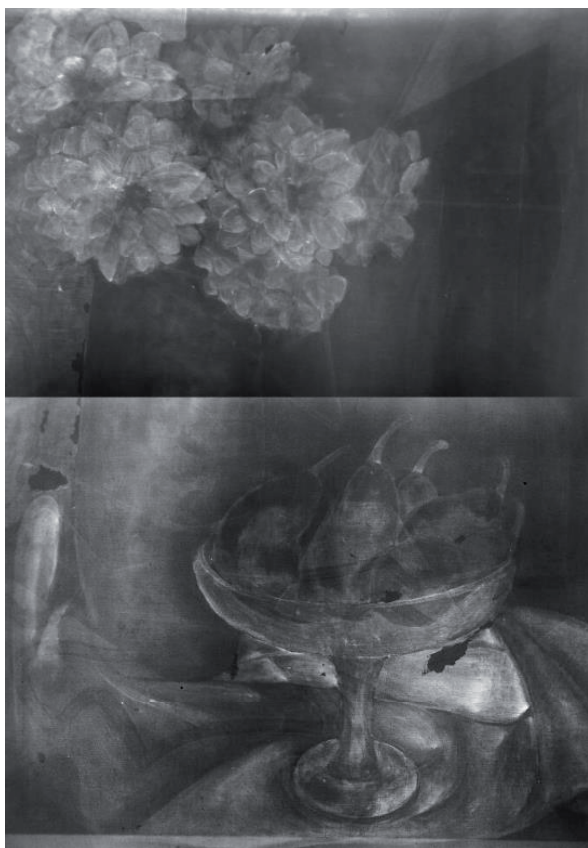
Mikroskopia standardowa VIS oraz mikroskopia fluorescencyjna luźnych łusek warstw malarskich pobranych

1 Przedwojenne prace znane są także z reprodukcji w zeszytach „Błoku”.

2 Warszawską-Kołodziej (2015: 93–94).

3 Zdjęcia w zakresie promieniowania podczerwonego – wykonawca mgr Jacek Szczurek.

4 Wykonawca – APL UMK, Pracownia Rentgenodiagnostyki.



Il.1. Fotografia rentgenowska obrazu Henryka Stażewskiego *Kompozycja*, 1948, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

bezpośrednio z obiektu pomogły w określeniu kolorystyki *Martwej natury*⁵. Na ich podstawie oraz dzięki obserwacjom podczas bieżącej konserwacji można było wykazać, że wcześniejsza kompozycja została oparta o chłodne odcienie; dominowało błękitnawe tło oraz jasnoszara tkanina pod misą na owoce. Podobnie do niej zostały wykończone kwiaty. Po usunięciu przemalowań zidentyfikowano również pozostałe elementy kompozycji, m.in. gruszki podobne do tych z poznańskiego obrazu. Dominuje tutaj zieleń, z chłodnym, błękitnym odcieniem. Na tkaninie, w dolnych partiach obrazu można zaobserwować fragmenty o barwie od rudej do brązowo-czerwonej, sugerujących stół lub stolik, na którym artysta umieścił elementy martwej natury. W wielu miejscach po usunięciu zabrudzeń powierzchniowych oraz dawnych uzupełnień warstwy malarskiej uwidacznia się

ugrowa warstwa malarska, którą można łączyć z pewnym szczegółem tła bądź tkaniny.

Nieznane są przyczyny zmiany pierwotnej koncepcji malowidła. Odwołuje się ona do przedwojennej twórczości artysty, do której Stażewski nie nawiązywał w swoim późniejszym dorobku. Wiadomo jednak, że artysta wykorzystywał własne podobrazia wtórnie, co potwierdza znajdująca się w zbiorach wrocławskich *Kompozycja abstrakcyjna* z 1957 roku. Jak sam kiedyś zaznaczył: „Starałem się zapomnieć wszystko, czego nauczyłem się u Lentza”. Co stanowiło o tak radykalnym poglądzie na studia i postać rektora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych? Jakie czynniki zadecydowały o atrakcyjności sztuki formistycznej, a jakie o konstruktywistycznej?

Warszawa, 1915 rok. Miasto wywołuje napięcie, które uchodzi w rozbudowanym planie wystaw, spotkań i wernisaży. Jak podaje Ksawery Glinka, polska sztuka gościła w sobie ducha tradycyjnego malarstwa, czasem komentowanego przez krytyków jako „płyta gramofonowa z całą jej niedoskonałą konstrukcją”⁶. Skostnienie zarzucane przez niektórych tylko częściowo topniało ze względu na „totalną wojnę” oraz jej reminiscencje obecne na płótnach. Glinka nie pozostawia wątpliwości: „[...] wystawa w Zachęcie nie jest nigdy zwiastowaniem czegoś, co ma się narodzić w sztuce – jest raczej katafalkiem, na którym dogorywają cierpiące na marazm starczy prądy i kierunki, kiedyś, lat temu wiele, zrodzone na Zachodzie”⁷.

Na ziemiach polskich kształcenie artystyczne można było zasadniczo uzyskać w dwóch ośrodkach – warszawskim oraz krakowskim. Podczas pierwszego roku trwania wielkiej wojny zdecydowano się na otwarcie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie we własnym gmachu, a na jej czele stanął malarz, Stanisław Lentz⁸. Stażewski spędził lata 1913–1919 w jego pracowni i szybko chciał zapomnieć o tych doświadczeniach. Profesor, a zarazem rektor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych nie odegrał istotnej roli w życiu artysty. Lentz wierny wykształconemu warsztatowi pozostawał obojętny na nowatorskie prądy artystyczne, natomiast Stażewski – wyniosłszy pojęcie o wartościach

5 Badania próbek (łusek) na drodze mikroskopowej analizy porównawczej przy użyciu mikroskopii standardowej VIS i mikroskopii fluorescencyjnej UV – dr Zuzanna Rozłucka, ZKiRMiRzP WSzP UMK.

6 Glinka (1974: 10).

7 Glinka (1974: 10).

8 Glinka (1974: 12).

tradycyjnej edukacji – tworzył w duchu „skostniałej przeszłości”, by zdobyć umiejętności warsztatowe. Tylko na tej kanwie mógł rodzić się bunt, do którego szybko się przyłączył.

Wczesny okres studiów wiązał się u Stażewskiego z mieszаныmi wpływami impresjonizmu i secesji – powstawały akty, portrety; do dzisiaj zachował się również jeden z pejzaży, przechowywany w Muzeum Sztuki w Łodzi⁹. Studium aktu *Siedzącego chłopca* (1915) to akwarela pochodząca ze zbiorów łódzkiego muzeum. Przedstawia postać młodocianego modela siedzącego na poduszce, na podwyższeniu lub czymś w rodzaju stolika/łóżka. Ręce opiera on o krawędź mebla, natomiast stopy spoczywają na błękitnej podpórce. Model ma głowę opuszczoną przed siebie. Tło pracy – chociaż nierozstrzygnięte pod względem formy – można łączyć z wnętrzem akademickiej pracowni. Autor zastosował szeroką gamę barw, głównie jednak wykorzystał ciepłe kolory – czerwienie oraz ugry. Inna praca z kolekcji tego samego muzeum zatytułowana *Głowa kobiety* (1915) to studium portretowe wykonane również w technice akwareli. Postać ujęta profilem ujawnia się z szaro-niebieskiego tła. Ciemne włosy upięte z tyłu kontrastują z jasną koszulą. Postacie są malowane zgodnie z przyjętym kanonem. To – i możliwe, że aż to – stanowiło dla Stażewskiego zbyt ciasny pas. Nie uważał bowiem odwzorowywania za najwyższy wyznacznik piękna ani umysłowego zaangażowania tworzącego. Jak sam pisał: „Artysta nie zatrzymuje się nigdy, praca jego nigdy nie jest skończona. Idzie równoległe z przemianami społecznymi i postępowaniem technicznym. Tkwi ona w teraźniejszości, ale ogarnia zawartość przeszłości, jak i przewiduje przyszłość przez wycucie aspiracji swojej epoki”¹⁰.

O frustracji spowodowanej brakiem czynnego podjęcia dialogu z zachodnioeuropejskimi tendencjami świadczy relacja z Salonu Wiosennego Artystów Warszawskich z 1916 roku: „Milczą muzy... i nie dlatego, ażeby pieśń ich zwycięską głużył szcęk oręża, gdyż ostatecznie od dawna ryk najpotężniejszych nawet mózdzierzy do Warszawy nie dochodzi [...] Cisza przecież nie jest jedynym warunkiem natchnienia [...] Twórczość artystyczna wymaga silnych

podnieć zewnętrznych [...]”¹¹. Tak więc z czasem na płótnach Stażewskiego zaczyna pojawiać się deformacja i nie jest ona przypadkowa. Fakt przepracowywania pewnych elementów obecnych u Cézanne’a, Braque’a, czy Picassa świadczy o zorientowaniu artysty w ówczesnym obszarze szeroko pojętego świata sztuki. Dzieje się to dzięki całej gamie dostępnych czasopism, katalogów oraz gazet. Czytając np. „Zwrotnicę” wydawaną w Krakowie, Stażewski mógł zyskać pojęcie o puryzmie, oglądać reprodukowane prace dadaistów i suprematystów. Zaś za źródło nowoczesnych inspiracji modernistów przyjęto pismo francuskiej awangardy „L’Esprit Nouveau”, dostępne w Warszawie w księgarni Morkowicza¹². Za ważne uznaje się również czasopisma „Zdrój” czy „Formiści” redagowane przez Leona Chwistka i Tytusa Czyżewskiego. W tym drugim czytamy: „Natomiast inaczej przedstawia się sprawa opanowania starej techniki i rezultatów zdobytych poprzednio. Jest to rzecz bez wątplenia użyteczna i dostępna dla każdego [...], ale to, w jaki sposób ktoś chce studiować, jest jego [artysty] sprawą osobistą i nie należy wcale do oceny jego twórczości”¹³.

Utworzenie Polskiego Klubu Artystycznego (PKA) w 1917 roku odbiło się echem w warszawskim środowisku plastyków. Klub nie popierał żadnego konkretnego ugrupowania ani nie proklamował określonych poglądów na sztukę. Na wystawach w hotelu Polonia goszczono prace artystów określane niekiedy jako „wywołujące sporo dziwienia i niezaskłuzonego sarkazmu”¹⁴. PKA zajmował ostrożne stanowisko wobec ruchów awangardowych. Mimo to czytamy: „Polski Klub Artystyczny w Warszawie stał się obecnie bardzo ważną placówką, skupiając w swym łonie życie artystyczne i towarzyskie stolicy”¹⁵. PKA kwestionował konserwatyzm Zachęty i to właśnie w jego łonie dojrzewali artyści skojarzeni z ruchem formistycznym czy późniejszą grupą Praesens¹⁶.

Sytuacja polityczna w 1917 roku nie umożliwiła swobodnej wymiany myśli i doświadczeń. „Biorąc pod uwagę odcienie Warszawy, trudności komunikacyjne, stosunki,

9 Informacje pozyskane dzięki uprzejmości p. Marii Franeckiej (Muzeum Sztuki w Łodzi).

10 Stażewski (1932).

11 Glinka (1974: 20).

12 Turowski (2006: 35).

13 Chwistek, Czyżewski (1919: 7).

14 Wojciechowski (1974: 27).

15 Leliwa (1927: 9).

16 Turowski (2002: 149).

jakie się ułożyły pomiędzy dwiema »okupacjami«, niemożność porozumiewania się młodzieży prowincjonalnej z nami i odwrotnie – jest to bardzo dużo”¹⁷. Wtedy to otwarto I. Wystawę Ekspresjonistów Polskich w Krakowie, na temat której chętnie rozpisywano się w gazetach. „Od dłuższego już czasu żadna wystawa w Salonie Sztuki na Placu Szczepańskim nie ściągnęła takiej liczby zwiedzających”¹⁸. Zaprezentowane prace m.in. Chwistka, Pronaszków czy Czyżewskiego stanowiły inspirację dla wielu młodych twórców. Opinie na temat wystawy pojawiały się często na łamach czasopism, np. „Gazety Narodowej”, Władysław Prokiesz w „Nowej Reformie” nie ukrywał z kolei dystansu do krakowskiej wystawy, mówiąc, że nowe próby ewidentnie prowadzą na manowce¹⁹. Mimo to obecność Ekspresjonistów Polskich na arenie rodzimego życia artystycznego ożywiła go, a zarazem potwierdziła aktualność i żywość prądów zachodnich na polskich ziemiach: „Pierwsza ta wystawa ekspresjonistów polskich znacznie przyczyniła się do pobudzenia z tępego snu bezczynności i bierności społeczeństwa”²⁰.

Ekspresjoniści Polscy, a późniejsi Formiści wystawiali wielokrotnie, począwszy od 1917 roku, często we współpracy z poznańską grupą Bunt. Artyści spotykali się ze skrajnymi opiniami dotyczącymi ich twórczości: jedne mówiły o głębokim niedocenieniu, a drugie wskazywały na niekompetencję i dosłownie porównywały jakiekolwiek wysiłki do rysunków w toaletach publicznych²¹. Mimo to nowy głos nie został zagłuszony. W postępowym Krakowie Formiści działali bardzo prężnie, tworzyli nawet załączki własnych miejsc-siedzib, tak jak w przypadku kawiarni Esplanada zlokalizowanej w podziemiach Hotelu Europejskiego. Ściany lokalu pokrywały malowidła Chwistka, Czyżewskiego oraz Pronaszkowski. Na wzór Klubu Futurystów (Gałka Muszkatowa) dopiero w 1919 roku w Warszawie powstały ośrodki rozwoju ruchu formistycznego. Cukiernię Ziemiańska (projekt dekoracji wnętrza – Zbigniew Pronaszkowski, Witold Leonhard) czy kawiarnię Picador uważano za miejsca spotkań bohemy artystycznej²². Ten sam rok przynosi również olbrzymią

zmianę. W PKA otwarto zbiorczą wystawę poświęconą Formistom²³. Prace te, podobnie jak pierwsza wystawa krakowska, okazały się dla publiczności czymś zupełnie nowym. Pokazano dzieła m.in. Pronaszkowski, Czyżewskiego, Chwistka, a całokształt wystawy cieszył się dużym powodzeniem. Twórczość Formistów stała się dla Stażewskiego inspiracją we wczesnych latach, kiedy poszukiwał dróg ujęcia swojej twórczej natury. Dlatego to właśnie pośród nich postanowił zadebiutować w 1921 roku²⁴. W katalogu pochodzącym z tej wystawy nie zostaje wymienione nazwisko artysty, choć wiadomo, że wystawia on obraz pt. *Anarchiści*. Nie zachowały się jednak bardziej szczegółowe informacje dotyczące wskazanej pracy.

Do dzisiaj namacalnym śladem związków Stażewskiego z nurtem formistycznym jest szkic pochodzący z Muzeum Sztuki w Łodzi. Przedstawia rysunek nawiązujący do kawiarnianych scen z życia miasta. Kompozycja ma charakter symultaniczny, wiele scen, przedmiotów pojawia się naraz, całkiem niezależnie od siebie. Znajdujemy tutaj postacie zajęte rozmową lub czytaniem książek, lampę sufitową czy zegar wskazujący określoną godzinę. Oprócz tego pojawiają się pewne artystyczne sugestie, tak łatwo dostrzegalne w kompozycjach Chwistka lub Pronaszków.

Potwierdzeniem sympatii dla sztuki formistycznej okazała się trzecia wystawa grupy Formistów F-9, zorganizowana w Warszawie w Salonie Czesława Garlińskiego w 1922 roku²⁵. Jest to jedyny udokumentowany przykład formalnego związku Henryka Stażewskiego z ruchem formistycznym. W załączonym do wystawy katalogu widnieje jednak tylko lakoniczna informacja o tytule prezentowanego obrazu – *Konie*²⁶.

W kilka lat po I wojnie światowej opadła atmosfera euforii, a sukces, jaki uzyskała sztuka Chwistka czy Pronaszków, zaczął być niewystarczający dla młodych twórców. Formiści traktowali obraz jako zestaw form zależnych od siebie, ujmujących „istotę rzeczy”, konstruktywiści widzieli jednak szerzej – skupiono się na analizie dzieła, tak by w uproszczeniu dostrzec zespół praw i reguł nim rządzących²⁷. Hen-

17 Lentz (1916: 32).

18 Wojciechowski (1974: 34).

19 Wojciechowski (1974: 36).

20 Wojciechowski (1974: 35).

21 Wojciechowski (1974: 44).

22 Wojciechowski (1974: 52).

23 Wojciechowski (1974: 53).

24 Turowski (2006: 328).

25 Geron (2015: 128–130).

26 Turowski (2006: 328).

27 Turowski (1981: 17).

ryk Stażewski opanowując formistyczną manierę, zauważył prymat logiki nad ekspresją kształtowanych obiektów. W podobnym tonie rozwijała się świadomość artystyczna warszawskiego towarzystwa²⁸. Szczuka, Rafałowski, Golus powiązani niemi koleżeństwa ze Stażewskim odkrywali możliwości sztuki abstrakcyjnej, nieśmiało wyłaniającej się z dokonań Futurystów czy Formistów. Obrazy Czyżewskiego czy Pronaszków „uczyły jeszcze cały czas możliwości deformacji, a nie bezprzedmiotowości”²⁹.

Od momentu wystawy Formistów w PKA w 1919 roku doszło do znaczących przetasowań w środowisku artystycznym. W początkach lat 20. w stolicy II Rzeczypospolitej nastąpiła koncentracja ruchów awangardowych. Jak zresztą pisze na łamach „Przeglądu Warszawskiego” Władysław Skoczylas: „Zwłaszcza w dziedzinie wysiłków nowatorskich Warszawa niewątpliwie prześcigała Kraków”³⁰. Bezprecedensowym wydarzeniem okazała się publikacja w „Zwrotnicy” artykułu Tadeusza Peipera, formującego problemy i napięcia nurtu konstruktywistycznego. Peiper w opracowanym przez siebie tekście podjął się różnorodnych tematów charakteryzujących zjawiska artystyczne. „Budowanie dzieł sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu” – podsumowywał³¹. Trzy M – *Miasto. Masa. Maszyna* – jak zatytułował swój artykuł, miały za zadanie kreślić nową wizję świata, nadążającego za współczesną techniką i krytykującego starzyznę, lecz – w przeciwieństwie do ujęcia Futurystów – umiejętnie pogodzonych wszechwładną siłą ludzkiego umysłu. „Eksperyment” powiódł się. Tym samym „Zwrotnica” stała się uzasadnieniem nowego sposobu tworzenia.

Środowisko artystów skupionych wokół sztuki konstruktywistycznej stanowi ważny punkt odniesienia w twórczości Henryka Stażewskiego. To właśnie wtedy pojawiają się kompozycje purystyczne, których tematem są martwe natury. Okazują się one formalnym wyjściem poza sztukę formistyczną. Co więcej, można je również uznać za wstęp do rozważań nad problemami konstrukcji dzieła malarskiego. Jednym z przykładów tego etapu w twórczości

artysty jest *Martwa natura z dzbankiem* z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu (1923). Według Zahorskiej³² praca sytuuje się w obrębie koncepcji architektonicznej, a tylko częściowo korzysta z kubistycznej retoryki. Potwierdza to wystawa Nowej Sztuki w Wilnie. Henryk Stażewski prezentuje publiczności prace – m.in. *Martwą naturę*³³ określoną przez Władysława Strzemińskiego jako „obraz typowo purystyczny [...]”, który „posiada jednak cechy kubizmu”³⁴. W ten sposób Stażewski zyskuje oficjalne miano Kubisty³⁵, którym zresztą do końca się nie czuł. To spośród jej uczestników rekrutowali się późniejsi założyciele i członkowie awangardowej grupy Blok.

Każda konserwacja/restauracja ma w sobie coś tajemniczego. W opracowanym artykule starano się uczynić zadość badawczej ciekawości, m.in. definiując źródła wczesnej twórczości Henryka Stażewskiego oraz analizując jego pierwsze prace. Przypadek *Kompozycji abstrakcyjnej*, która nie ze względu na to, że powstała na podobrazu wykorzystanym wtórnice, ale właśnie ze względu na to, że skrywa w sobie informacje o słabo definiowanej części dorobku artysty, decyduje o unikatowości tego dzieła. Co jednak najważniejsze – na podstawie badań *Kompozycji abstrakcyjnej* z 1948 roku i w obrębie objaśnionej powyżej genezy obrazu z początku lat 20. należałoby zwrócić szczególną uwagę na ślady dociekań samego artysty, jego inspiracji, a przede wszystkim intencji stanowiących kompletny i świadomy program rozwoju prawdziwego malarstwa.

Bibliografia

- Chwistek, Czyżewski 1919 = Chwistek Leon, Czyżewski Tytus, „Formiści” 1919 (Kraków), nr 1, s. 7.
Geron 2015 = Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.

28 Turowski (1981: 31).

29 Turowski (1981: 26).

30 Skoczylas (1921: 345).

31 Peiper (1922: 314).

32 Zahorska (1924: 35).

33 Henryk Stażewski wystawia dwie prace – mimo to ze względu na ogólnikowość wypowiedzi Strzemińskiego jako recenzenta wystawy nie można żadnej z nich identyfikować ze współcześnie zachowanymi kompozycjami, Wojciechowski (1974: 102).

34 Strzemiński (1923: 193).

35 Wallis (1959); Wojciechowski (1974: 75).

- Glinka 1974 = Glinka Ksawery, *Sprawozdanie z Salonu Wiosennego, Warszawa 1915*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Leliwa 1927 = Leliwa I. Z., *Kronika artystyczna*, „Przegląd Artystyczny” 1927, nr 3, s. 9.
- Lentz 1916 = *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych w roku akademickim 1915/1916*, wywiad z S. Lentzem, „Tygodnik Ilustrowany” 1916 (Warszawa), nr 3, s. 32.
- Peiper 1922 = Peiper Tadeusz, *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, cyt. za: Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 2: *Manifesty i protesty. Antologia*, Kraków 1969.
- Skoczylas 1921 = Skoczylas Władysław, *Sztuki plastyczne. Uwagi ogólne o ruchu artystycznym w Warszawie*, „Przegląd Warszawski” 1921, nr 3.
- Stażewski 1932 = Stażewski Henryk, fragment zapisków artysty, ok. 1932, Archiwum Galerii Foksal.
- Strzemiński 1923 = Strzemiński Władysław, *Wystawa nowej sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 193.
- Turowski 1981 = Turowski Andrzej, *Konstruktywizm polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.
- Turowski 2002 = Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2002.
- Turowski 2006 = *Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzeganie*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, tekst Andrzej Turowski, Warszawa 2006.
- Wallis 1959 = Wallis Mieczysław, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959.
- Warszewska-Kołodziej 2015 = Warszewska-Kołodziej Agata, *Henryk Stażewski – zagadnienia badawczo-konserwatorskie prac malarskich*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego, Archiwum ZKiRMiRzP, Toruń 2015.
- Wojciechowski 1974 = Wojciechowski Aleksander (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Zahorska 1924 = Zahorska Stefania, *Kubizm i jego pochodne*, „Południe” 1924 (Warszawa), nr 1, s. 35.

Henryk Stażewski and his earliest works. Analysis of his style in relation to unknown composition dated ca. 1920

(summary)

The article presents a detailed characteristics of Henryk Stażewski's earliest works, until the avant-garde "Blok" group was founded. Transformation of his painting style took place during World War I, as he started attending Warsaw School of Fine Arts. A relation between the artist and his works refers to the times of subsequent art movements. The composition discovered and dated ca. 1920 is thought to be an unknown part of his workshop.