

Irena Kossowska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## Meandry neorealizmu w międzywojennej Polsce

Polski neorealizm lat 30. XX wieku nie był jednorodną formułą artystyczną. Jego protagoniści wywodzili się głównie z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, profesora warszawskiej SSP/ASP i głównego promotora odrodzenia w malarstwie figuratywności nawiązującej do konwencji przedstawieniowych dawnych mistrzów (il. 1). Skupieni w pięciu ugrupowaniach – Bractwie św. Łukasza, Szkole Warszawskiej, Łoży Wolnomalarskiej, Grupie Czwartej i grupie Kolor, wychowankowie Pruszkowskiego nie zmanifestowali nigdy jednolitej postawy twórczej ani nie sformułowali konkretnego programu (odrębnego od programu Bloku ZAP, który skupiał inne jeszcze grupy artystyczne)<sup>1</sup>. Prócz wyznawanej wspólnie idei sztuki narodowej, zakorzenionej w europejskiej tradycji kulturowej, i dbania o solidny warsztat nie realizowali oni homogenicznej wizji artystycznej, kierując swe poszukiwania formalne na rozmaite tory. Różnorodność estetycznych upodobań „pruszkowiaków” mieściła się w formule malarstwa komunikatywnego dla przeciętnego odbiorcy, choć nie każdemu odsłaniającego wszystkie swe sensory, przede wszystkim te natury czysto artystycznej, autotematycznej czy autotelicznej. Zróznicowanie gustów i preferencji artystycznych było zgodne ze strategią dydaktyczną ich mentora, który dał się poznać jako zdeklarowany przeciwnik kanonicznego pojmowania sztuki i kultywowania raz na zawsze ustalonych norm estetycznych?

<sup>1</sup> I. Luba, *Szkoła Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej*, „Ikonotheka”, 1996, t. 10, s. 128–132; eadem, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006; *Wyprawa w dwudziestolecie*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008; *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 319–375.



Il. 1. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret z fajką*, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie

Prusz, brawurowy indywidualista, nie narzucał nigdy schematów. Dowodzą tego jego uczniowskie ugrupowania, tak żenująco odrębne, iż jeden z krytyków twierdził, że nasza buda to nie uczelnia, a najdziwniejszy z kalejdoskopów. Orzech był dla nich rzeczywiście twardy do zgryzienia. „Łukasze” bowiem tworzyli w atmosferze nawrotu do starych mistrzów i ambicji osiągnięcia szczytów techniki, lecz zapomnieli jakby o kolorze. Następców ich natomiast, z teje samej szkoły i spod kierunku tegoż samego Prusza, ożywiały ambicje nieraz wręcz rozbieżne, między innymi poszukiwanie za zaniebanym nieco przez „Łukaszków” kolorem.

– wspominała po latach Pia Górską, jedna z uczennic profesora<sup>3</sup>. Ten brak ścisłych recept na nowoczesne malarstwo polskie i odcinanie się od postaw doktrynerskich zjednało Pruszkowskiemu wielu zwolenników, ale nie uchroniło go też od krytyki adwersarzy.

„Pruszkowiaków” wspierał swym autorytetem Mieczysław Treter, dostrzegając w ich sztuce biegun opozycyjny wobec kosmopolitycznych trendów paryskich.

Jest rzeczą znamieną, że właśnie w czasie, kiedy Paryż zmieniał nieledwie z dnia na dzień swoje hasła i kierunki, kiedy pod firmą École de Paris czy L'art vivant przemycano wszystko, czasem nawet aż do blagi i nieuctwa włącznie – właśnie wtedy (1925) zawiązała się w Warszawie grupa młodych malarzy, uczniów prof. Pruszkowskiego z Warszawskiej Akademii pod nazwą Bractwa św. Łukasza

– konstatował z zadowoleniem Treter<sup>4</sup>. Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza, urządzona w 1928 roku w warszawskiej Zachęcie, stała się wydarzeniem kulturalnym stolicy, szeroko komentowanym i recenzowanym. Debiutujące na scenie artystycznej ugrupowanie szokowało językiem plastycznym zupełnie odmiennym od znanych i ugruntowanych nurtów artystycznych, budząc sprzeczne reakcje. Część krytyki okazała autentyczną ekscytację powiewem „nowości”. W tonie panegyryku wypowiedział się na temat ekspozycji Jan Kleczyński, który w twórczości „łukaszowców” dostrzegł załążek renesansu sztuki rodzimej.

Ci młodzi ludzie bez wprawy i rutyny porywają się na rozwiązywanie zagadnień, o których sztuka polska zapomniała od dosyć już dawna. Któż-to w rzeczy samej od czasów matejkowskich ważył się u nas na obrazy olejne tych rozmiarów i tego polotu co „Św. Franciszek”, „Ukrzyżowanie” i „Zdjęcie z krzyża” Michalaka, lub „Boże Narodzenie” Wydry

– wsparł tezę Kleczyńskiego Waław Husarski<sup>5</sup>. Antoni Słonimski zaś dodał: „Cóż to za młodzi chłopcy, którzy malują jak diabły, jak stare majstry, jak młode bogi?”<sup>6</sup>. Franciszek

Siedlecki z kolei ujrzał w malarstwie debiutantów nie tylko przywiązanie do sztuki minionych wieków, ale także zdolność do skojarzenia dawnych konwencji przedstawieniowych ze współczesną treścią. Fenomen konfraterni postrzegał w kategoriach kompensacji – próby wypełnienia istotnej luki w dziejach polskiej sztuki, „nadrobienia tego w kulturze narodowej, co swego czasu... zaniechano”<sup>7</sup>.

Pozytywnie oceniła też wystawę Stefania Zahorska, choć nie umknął jej uwadze szkolny charakter prezentowanych prac. Raził ją zintensyfikowany weryzm i brak dystansu „łukaszowców” wobec dzieł dawnych mistrzów.

Ten realizm pozostał w stadium nienasyceńca szczegółami, frapuje swą okrutną, sadystyczną chciwością szczegółów, przy czym synteza jest niewystarczająca, a co najważniejsze – zbyt paseistyczna, za mało nasza, nowoczesna. [...] z realizmu robi się nieraz krzykliwa, bezduszna dosłowność<sup>8</sup>

– napominała krytyczka, trafiając w samo sedno zagadnienia – brak dojrzałości twórczej debiutantów, którzy nie potrafili sprostać wymogom promowanego przez Pruszkowskiego „realizmu szlachetnego” – oryginalnej parafrazy muzealnych wzorów, wolnej od zagrożeń emulacji.

Kolejne ekspozycje konfraterni podzieliły krytyków na apologetów, podsycających fajerwerk zachwytów dla „apostolskiej misji Bractwa”<sup>9</sup>, i zaciekle przeciwników, utożsamiających malarstwo neorealistów z „anachronizmem, nieporozumieniem, które godzi w istotę i sens malarstwa w ogóle”<sup>10</sup>. Po stronie orędowników tej nowej tendencji sytuował się Ludwik Puget. Omawiając prezentację „łukaszowców” urządzoną w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 roku, krytyk naświetlił europejski kontekst założeń bractwa, podkreślając ich zbieżność z aktualnymi trendami artystycznymi w Europie:

Po przesycie wszystkimi „izmami”, po stępieniu nadziei na nową rewelację, którą lada chwila miał przynieść światu jakiś mesjasz z Montparnasse’u (...) po

<sup>3</sup> P. Górską, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 227–228.

<sup>4</sup> M. Treter, *Polska Sztuka Nowoczesna*, [w:] *Katalog Oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku*, Warszawa 1939, s. B 144.

<sup>5</sup> W. Husarski, *Bractwo św. Łukasza. Wystawa w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1928, nr 7, s. 136–137).

<sup>6</sup> A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 8, s. 4.

<sup>7</sup> F. Siedlecki, *Wystawy w „Zachęcie”*. Zbiorowa wystawa Bronisława Kopczyńskiego, Bolesława Kańkowskiego, grupy „Bractwo św. Łukasza”, „Dzień Polski”, 1928, nr 40, s. 6.

<sup>8</sup> S. Zahorska, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 12, s. 13.

<sup>9</sup> S. Ciechomski, *Dziesięciolecie Bractwa św. Łukasza*, „Plastyka”, 1938, nr 2–3, s. 47.

<sup>10</sup> K. Winkler, *Wystawa zbiorowa „Bractwa św. Łukasza” w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Kurier Poranny”, 1929, nr 333, s. 5.

fragmentaryzmie, wniesionym już przez impresjonizm, a kontynuowanym innymi kategoriami przez kubizm czy formizm, rodzi się w świecie nawrót do tematowego obrazu. (...) I wreszcie, po nihilizmie technicznym impresjonizmu, (...) wśród odrodzenia się wiedzy o chemii malarskiej, zaczyna się coraz silniejsze pragnienie znakomitego, rzetelnego w malarstwie rzemiosła. „Bractwo” idzie w tym duchu<sup>11</sup>.

Skalę wrogości wobec „realizmu szlachetnego” uzmąsławiają natomiast wypowiedzi teoretyka kolorystycznego nurtu Tytusa Czyżewskiego, który malarstwo „łukaszowców” ochrzcił mianem „konkubinatorstwa” estetycznego, piętnując aprioryczną „muzealność” ich płócien<sup>12</sup>. Roman Kołoniecki z kolei w artykule pod znamienym tytułem *Heretyckie Bractwo*, opublikowanym w 10. rocznicę pierwszej wystawy konfraterni, dostrzegł wiszącą niezmiennie nad członkami ugrupowania „klątwę celibatu kolorystycznego, która twórczość łukaszowców odsuwa od współczesności”<sup>13</sup>. Najwybitniejszy spośród adwersarzy, nadający ton publicystyce kapistów, Józef Czapski, pisał pod adresem „pruszkowiaków”:

Mogliby może spełnić rolę, która miałyby pewne cechy wspólne z walką Ingres’a przeciw Delacroix czy Degasa z impresjonistami. Ale Bractwo św. Łukasza i grupy pochodne nie były przygotowane przez Pruszkowskiego do żadnej poważniejszej walki<sup>14</sup>.

Czy był to sąd bezstronny?

Pruszkowski uznawał siebie i swych uczniów za godnych przeciwników polskich postimpresjonistów, którym zarzucał skrajny estetyzm i społeczny izolacjonizm<sup>15</sup>. Spór o prymarność tematu w obrazie bądź dobrze „rozstrzygniętego” kolorystycznie płótna miał jednak przede wszystkim charakter ideowo-wербalny; wychowankowie Pruszkowskiego bowiem, jak się przekonamy, odzyskiwali stopniowo respekt dla koloru i faktury, choć kontekst francuskiego modernizmu pozostał im obcy.

Z innych pozycji niż zwolennicy koloryzmu zaatakowali „pruszkowiaków” reprezentanci konstruktywistycznej awangardy. Władysław Strzemiński, zwalczając ich jako „epigonów

i eklektyków”, podkreślał, iż propagowana przez nich koncepcja sztuki zrozumiałej dla przeciętnego odbiorcy może jedynie służyć „zdobieniu” polityki rządu, nie zaś dogłębnej przebudowie społeczeństwa<sup>16</sup>. W istocie rzeczy monumentalne realizacje podopiecznych Pruszkowskiego, przedstawiające kluczowe wydarzenia z historii mocarstwowej Polski i alegoryczne sceny ewokujące wielkość Rzeczypospolitej, akcentowały zakorzenioną w przeszłości siłę odrodzonej państwowości, wpisując się w retorykę propanstwowej propagandy. W kwestii publicznych zamówień „pruszkowiacy” odnosili niewątpliwe korzyści z koligacji profesora w środowisku wspierającym ideowo obóz rządzący. Były to jednak relacje wolne od partyjnych i administracyjnych zobowiązań, wynikające z patriotycznej postawy i legionowej przeszłości Pruszkowskiego.

Pruszkowski daleki był od koncepcji ideologizacji sztuki, takiej, jaka cechowała politykę kulturalną ZSRS i III Rzeszy. Akceptował natomiast utylitarne aspekty mariażu sztuki z władzą – zespolenie artystów z życiem społecznym i podniesienie poziomu kultury estetycznej szerokich mas odbiorców w zamian za finansowe wsparcie ze strony mecenatu państwowego i społecznego. Przeciwnicy profesora, wywodzący się z kręgu awangardy, zinterpretowali jednakże głoszoną przez niego ideę sztuki narodowej jako „uduchowioną ekstazę rasistowską”<sup>17</sup>. Problem wyzwolenia rodzimej sztuki spod wpływów Paryża komentowali ironicznie: „Naśladowanie dobrej starej sztuki holenderskiej jest nasze?”<sup>18</sup>. Przyznać należy, że to retoryczne pytanie trafiało w samo sedno zawartych w estetycznej koncepcji Pruszkowskiego sprzeczności.

Sztuka mistrzów holenderskich stanowiła zaledwie jeden z obszarów tradycji, którą aktualizowali w swej twórczości uczniowie profesora. Wyczerpujące przesledzenie wszystkich źródeł inspiracji „pruszkowiaków”, wskazanie wszelkich odniesień do sztuki minionych epok było i nadal pozostaje trudne do przeprowadzenia, zważywszy na programowy synkretyzm wyznawców „realizmu szlachetnego”, dowolność łączenia wzorów czerpanych z różnych szkół i stylów malarskich. Absolutyzowany początkowo w pracach studentów Pruszkowskiego ton „muzealny” ustępował zresztą stopniowo miejsca coraz śmielszym parafrazom i pastiszom uświęconych tradycją modeli, zanikał w coraz bardziej rozwibrowanej

<sup>11</sup> L. Puget, *Bractwa, grupy i sekty (wrażenia z P.W.K.)*, „Kurier Poznański”, 1929, nr 378, s. 8.

<sup>12</sup> T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków”, 1932, nr 2, s. 30.

<sup>13</sup> R. Kołoniecki, *Heretyckie Bractwo*, „Pion”, 1938, nr 10, s. 4.

<sup>14</sup> J. Czapski, *Źo polskie i paryskie*, [w:] idem, *Patrząc*, Kraków 1996, s. 47.

<sup>15</sup> I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista...*, s. 346–384, 390–392.

<sup>16</sup> W. Strzemiński, *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Artystów”, 1935, nr 14, s. 2.

<sup>17</sup> E. Miller, *Z powodu pewnej wystawy w Zachęcie*, „Robotnik”, 1929, nr 362, s. 2.

<sup>18</sup> Ibidem.



Il. 2. Wacław Palessa, *Akt z gramofonem*, 1931, Muzeum Narodowe w Szczecinie, fot. I. Kossowska

kolorami tkance malarskiej, przygasał w obliczu współczesnej tematyki (il. 2)

Krytyka skwapliwie odnotowywała dynamikę przemian w sztuce poszczególnych „pruszkowiaków”, podkreślała indywidualizację postaw i – a może przede wszystkim – różnice zachodzące między ugrupowaniami, którym patronował Pruszkowski. Recenzenci ich kolejnych wystaw dostrzegli przede wszystkim intensyfikację kolorystycznej wrażliwości twórców. Rolę koloru w malarstwie akcentowała szczególnie efemeryczna grupa Kolor, która wyłoniła się z licznego grona studentek profesora; utworzyły ją w 1929 r. Elżbieta Hirszberżanka, Gizela Hufnagel (później Klimaszewska-Arct) i Mary Litauer-Schneiderowa<sup>19</sup>.

Nie tylko gama chromatyczna płócien niektórych „pruszkowiaków” „unowocześniała się, asymilując elementy postimpresjonistycznej wrażliwości”, jak zauważył Treter<sup>20</sup>. Poszukiwania formalne prowadziły do nowych rozwiązań, mających niekiedy postkubistyczną genealogię, takich jak wapienno-piaskowe faktury w obrazach Bolesława Cybisa<sup>21</sup>, czy realne przedmioty wtopione w obręb iluzjonistycznych kom-

pozycji Janusza Podoskiego<sup>22</sup>. Wydrapane pędzlem w malarskiej materii linie pojawiły się na płótnach Mieczysława Szymańskiego, Jadwigi Simon-Pietkiewiczowej i Edwarda Manteuffla. Grubość warstwy malarskiej w niektórych obrazach Władysława Kocha nadawała im trójwymiarowość bliską reliefowi. W panoramicznych, uchwyconych „z lotu ptaka” ujęciach pejzażu, jakie stosował Antoni Łyżwański, występowała zbieżność z filmowym kadrowaniem (istotne znaczenie miały w tym względzie lotnicze doświadczenia twórcy)<sup>23</sup>. W fantasmagorycznych wizjach Bronisława Wojciecha Linkego Mieczysław Wallis dostrzegł oddziaływanie fotomontażu<sup>24</sup>. Stosowany przez Stefana Płużańskiego symultanim obrazowania w ukazywaniu wertykalnych przekrojów kamienic, wraz z rozgrywającymi się we wnętrzach scenami z życia mieszkańców, zestawiał Wallis ze sposobem postrzegania współczesnej metropolii przez Szymona Syrkusa, jednego z liderów architektonicznej awangardy<sup>25</sup>. Choć niektóre konkluzje Wallisa, chętnie przywołującego kontekst awangardy, wydają się zbyt daleko idące, to analiza artystycznej ewolucji wychowanków Pruszkowskiego dowodzi, że asymilowali oni nie tylko tradycję postimpresjonizmu, ale także pewne elementy postkubistycznego języka plastycznego. Tacy artyści, jak Kazimierz Zielenkiewicz, Mieczysław Schulz i Mieczysław Szymański adaptowali też wywodzącą się z syntetycznego kubizmu geometryzację form. Podziały na tradycjonalistów i umiarkowanych awangardystów oraz estetyzujących kolorystów stawały się więc z czasem coraz mniej klarowne.

Znaczące zmiany stylistyczne nastąpiły w latach 30. w twórczości Bolesława Cybisa i Aleksandra Jędrzejewskiego. O ile Cybisa pociągały eksperymenty z malarską materią i fakturą, o tyle Jędrzejewskiego zaczął intrygować postimpresjonistyczny luminizm. *De facto* magia koloru, potęgująca zmysł dekoracyjności i pogłębiająca ekspresję – to czynnik, który najmocniej zaważył na ewolucji sposobu pojmowania realizmu przez „pruszkowiaków”. Recenzując wystawę „Łukaszców” urządzoną w 1932 roku, Tytus Czyżewski również dostrzegł daleko idące metamorfozy w stylistyce większości członków bractwa:

<sup>19</sup> Było to jedyne ugrupowanie na artystycznej scenie II RP utworzone wyłącznie przez artystki (wszystkie trzy były pochodzenia żydowskiego (R. Piątkowska, *Malarki warszawskiej Grupy Kolor*, „Aspiracje”, jesień 2009, s. 2–9. [http://www.asp.waw.pl/V\\_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE\\_jesien\\_2009.pdf](http://www.asp.waw.pl/V_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE_jesien_2009.pdf)).

<sup>20</sup> M. Treter, *Wystawa w IPS-ie*, „Gazeta Polska”, 1933, nr 57, s. 5.

<sup>21</sup> *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, red. A. Prugar-Mysłik, Warszawa 2002.

<sup>22</sup> Wallis, *III wystawa „Bractwa św. Łukasza”*, „Robotnik”, 1932, nr 52, s. 3.

<sup>23</sup> I. Kossowska, *Antoni Łyżwański. Malarz i ideologie*, w: eadem, D. Jackiewicz, W. Klemm, *Antoni Łyżwański 1904–1972*, Warszawa 2004, s. 34.

<sup>24</sup> M. Wallis, *Wystawy w I.P.S.-ie. Łoża malarska*, „Wiadomości Literackie”, 1935, nr 25, s. 5.

<sup>25</sup> M. Wallis, *Szkoła Warszawska*, „Robotnik”, 1931, nr 366, s. 3.

Il. 3.  
Jan Gotard, *Bajka o Kopciusku*, 1937, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma



Były tam jeszcze z rzadka na niektórych ścianie jakieś pomarszczone babki z precyzyjnie wymalowanymi dziurkami w nosie, które można oglądać tylko przez lupę i jacyś starszuchowie, „zdjęcie” prosto z natury w stylu Bułhaka. Ale przeważnie były tam tylko modernizmy<sup>26</sup>.

Zaskakujące w kontekście sztuki konfraterni użycie terminu „modernizmy” było zapewne związane z coraz śmielej ujawnianą przez neorealistów wrażliwością na kolor i nasilającym się zamiłowaniem do różnicowania i wzbogacania faktur.

Pozornie paradoksalna w stosunku do założeń estetycznych Pruszkowskiego, odrzucającego nadmiar intelektualizmu w sztuce, wydaje się reakcja Mieczysława Sterlinga, który w specyficznym autotelizmie sztuki „łukaszowców” wyczuł pierwiastek sztuczności. Sterling zauważył, że:

istnieje niepokojący intelektualizm, który wszystkie rzeczy i wszystkich ludzi u Cybisa, Gotarda, Zamoyskiego, Podoskiego, Wdowiszewskiego przetwarza na momenty laboratoryjne. Przeraza w nich życie sztuczne [...] fantomy ludzi i rzeczy, niepokojące plastyką rzeczywistości, dokładnością stylizacji, dokładnością interpretacji w linii, w chropowatości czy w gładkości materii, męczące prawdą imitacji — sztuka wiodąca w ślepią uliczkę doskonałości<sup>27</sup> (il. 3).

W istocie rzeczy tkwiący w sztuce niektórych „pruszkowiaków” pierwiastek autotelizmu sprowadzał się dzięki

strategii parafrazy do opowiadania o sztuce samej, o jej wielowiekowym dziedzictwie i konwencjach obrazowania, o nieskończonych możliwościach wykorzystywania kulturowej spuścizny Europy. Elementy pastiszu i persyflażu w kompozycjach członków Szkoły Warszawskiej analizował Wallis, podkreślając gawędziarski, satyryczny i groteskowy ton prac Michała Byliny, Władysława Kocha, Teresy Roszkowskiej i Jadwigi Przeradzkiej, artystów swobodnie nawiązujących do różnych idiomów sztuki XVI wieku<sup>28</sup>. Choć wiele dzieliło bukoliczno-groteskowe, nasycone Brueglowskimi reminiscencjami kompozycje Roszkowskiej od sztuki Linkego zakorzenionej w XIX-wiecznym symbolizmie, fantasmagorycznej i dra pieżnej w wyrazie, to obie formuły obrazowania mieściły się w granicach „realizmu szlacheckiego”, nurtu budzącego, jak widać, rozbieżne konotacje.

Ta różnorodność artystycznych postaw i manier rozwijała się pod czujnym okiem Pruszkowskiego oczekującego od swych uczniów takiego „zanurzenia w tradycji”, które pozwalała wykreować idiosynkratyczne idiomy realizmu. Spróbujmy więc wskazać w spuściźnie „pruszkowiaków” egzemplifikację aspiracji profesora, skupiając się na pracach jednego z najbardziej kreatywnych „stylizatorów i synkretystów”, by użyć frazy wprowadzonej przez Joannę Pollakównę<sup>29</sup>.

„Cybis B. przeszedł ogromną ewolucję, od twardego, niemal nieubłaganego realizmu stopniowo przekształcił się w syntetyka wyrazu” — chwalił swego ucznia w 1932 roku

<sup>26</sup> T. Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków”, 1932, nr 2, s. 30.

<sup>27</sup> M. Sterling, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 7, s. 5.

<sup>28</sup> M. Wallis, *Szkoła Warszawska*, „Robotnik”, 1931, nr 48, s. 2.

<sup>29</sup> J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 60.



Il. 4. Bolesław Cybis, *Toaleta*, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002

Pruszkowski<sup>30</sup>. Potwierdzeniem tej metamorfozy był obraz *Toaleta* (1928) (il. 4). Tą wykonaną w dwóch wersjach kompozycję nietrudno zestawić z dziełami renesansu, co znamienne, zarówno włoskiego, jak i flamandzkiego. Włoski jest tu kompozycyjny schemat z umieszczonym w tle oknem otwierającym się na pejzaż, flamandzkiego pochodzenia jest zaś modelunek karnacji protagonistki wyobrażonej sceny. Włoską genealogię ma też motyw kobiecej toalety czy adoracji własnej urody przed lustrem. Śledząc intertekstualne relacje między dziełami sztuki, można przywołać namalowany przez Giovanniego Belliniego wizerunek nagiej kobiety oglądającej swą fryzurę w dwóch lustrach (*Toaleta młodej kobiety*, 1515), a także wykorzystujący motyw dwóch zwierciadeł obraz Tycjana *Młoda kobieta przy toalecie* (1512–1515). W pastiszu Cybisa dorodna wenecka mieszcanka/kurtyzana przeobraziła się w na wpół obnażoną nastolatkę, która ignoruje ustawione na stoliku lustro, wpatrując się prowokacyjnie w widza. Lustro pełni tu jedynie funkcję akcesorium toalety, podobnie jak ustawione na pierwszoplanowej ławie przybory – kubek, spodek i szczoteczka do zębów, przedmioty o wyczelowanych konturach i starannym

modelunku walorowym (to odmieniona wersja renesansowego parapetu z atrybutami osoby portretowanej). Rozłożone uda modelki przykrywa wprawdzie prześcieradło, lecz jego podwinięty rąbek odsłania częściowo łono dziewczyny. To niedopowiedzenie pogłębia ewokowany w obrazie ton erotyzmu; aurę młodocianej seksualności intensyfikuje leżąca obok lustra podwiązka. Samozadowolenie dojrzałych włoskich piękności, kult idealnego piękna i przekazywana zarazem przez włoskich mistrzów nauka o ludzkiej próżności, ustąpiły w Cybisowym wariacie wyzwaniu rzuconemu widzowi przez „nimfetkę” o natarczywym, hipnotycznym spojrzeniu. Jej psychiczne odrętwienie wydaje się odbierać moc barwom ascetycznego wnętrza – zetlałym, zamkniętym biegunami czerni i modulowanej szarością bieli. Szaro-różowa tonacja chromatyczna pejzażowego wycinka za oknem, podobnie jak silna geometryzacja i syntetyzacja architektonicznych brył sprawiają, że wydaje się on czymś odrealnionym, sztucznym, kolejnym rekwizytem w mrocznym pokoju o zawężonej przestrzeni. Ten prześwit na oblaną dziennym światłem ulicę stanowi jednocześnie kolorystyczny równoważnik dla bieli prześcieradła i serwety, wysuniętej na pierwszy plan kadru. Pogłębiając iluzyjnie wewnątrzobrazową przestrzeń, pełni on funkcję podobną do wypukłego zwierciadła w Tycjanowskiej kompozycji, w którym widoczna jest nie tylko wenecka piękność, ale także fragment wnętrza z rozświetlonym otworem okiennym. Zredukowana do zimnych tonów kolorystyka i wyostrzony linearyzm form wywołują w obrazie Cybisa wrażenie chłodu, a jednorodna niemal czerń ścian wydaje się wchłaniać światło, wypreparowując wnętrze z powietrza. Tocząca się w międzyobrazowym dialogu gra inwersji i analogii przeobraża renesansowy kult cielesnego piękna w emblemat beznamiętnej młodocianej seksualności.

Cybis nasilił z czasem ton groteski, zintensyfikował nastrój wewnętrznego napięcia i niepokojącego zawieszenia w swym obrazowaniu. Taką specyficzną aurę ewokuje *Primavera* (1936), obraz noszący tytuł identyczny z arcydziełem Sandra Botticellego z 1482 roku (il. 5). Sam Pruszkowski docenił deformującą stylizację Cybisowej *Primavery*, uchwycił emanującą z dzieła nadrealną poetykę: „Niesamowitością obrazu jest lekka pokraczność figury Primavery oraz kolorowe kwiateczki zasypujące obraz bez uwagi na fizyczną logikę ich umieszczenia w obrazie” — zauważył trafnie<sup>31</sup>. Prawa

<sup>30</sup> T. Pruszkowski, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, „Kultura”, 1932, nr 6, s. 4.

<sup>31</sup> T. Pruszkowski, *Salon plastyków w IPS-ie (Słowo o każdym malarzu) II*, „Gazeta Polska” 1936, nr 75, s. 3.



Il. 5. Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Mysłik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002

logiki nie obowiązują również w Botticellowskiej *Primaverze* – w należącym do Wenus Edenie, gdzie obok rozbrojonego Marsa tańczą trzy gracje, Zefir chwyta w objęcia wydychającą rośliny nimfę Chloris, a Flora rozsiewa naręcza kwiatów, sięgając w fałdy sukni równie kwiecistej jak łąka pod jej stopami. Polatujące wokół młodocianej „figury” wiosny kwiatki w kompozycji Cybisa wydają się lewitować w próżni, odsyłając do innego jeszcze arcydzieła Botticellogo – *Narodzin Wenus* (1482–1485); tu kwietne płatki rozdmuchują bogowie wiatru – Zefir i Auster. Na tym kończą się analogie. Główna protagonistka Cybisowego przedstawienia – wychudzona, ascetyczna Primavera – jawi się bowiem jako antyteza klasycznego kanonu piękna, którego ucieleśnieniem jest Botticellowska Wenus. Unoszona przez fale muszla, na której zrodzona z morskiej piany bogini miłości przypląwa w dziele Botticellogo do brzegu, została przeobrażona przez Cybisa w blaszaną miskę, źródłem wody zaś stał się zwykły dzbanek, który zastąpił morską toń.

Grę antynomii w międzyobrazowym dialogu można ciągnąć dalej – zwiewną, wzorzystą tkaninę, którą służebna okryje ramiona Wenus, Cybis zredukował do zawieszanej przy lusterku wstążki, a rozciągnięte, niedbale opuszczone skarpety dziewczynki sprowadził do antytezy elegancji i dekoracyjności renesansowych pierwowzorów.

Czemu służy wykreowany przez Cybisa pastisz? Czy przewrotnie wprowadzone i umiejętnie scalone „cytaty” z obrazów Botticellogo ukierunkowują skojarzenia ku erotycznej inicjacji, która stanie się udziałem Primavery? Blisko spokrewnione z Primaverą były nimfetki Balthusa, zazwyczaj jednak znacznie bardziej prowokacyjnie upozowane<sup>32</sup>. Podobną do obrazu Cybisa kompozycję i aranżację wnętrza, w którym stoi czesząca włosy naga dziewczynka, ma Balthusowy obraz *Alice im Spiegel* (1933). W szklistych źrenicach Alicji, niczym w kocim spojrzeniu, czai się drapieżność i tajemnica. Primavera Cybisa natomiast jest demonstracyjnie aseksualna i skupiona na banalnej czynności rozczesywania włosów. A może jest to przygotowanie do rytuału wtajemniczenia? Emanująca chłodem, ignorująca swe lustrzane odbicie, niemal uprzedmiotowiona, Primavera wydaje się projektować marzenie o rzeczywistości odmiennej od tej, która ją otacza – siermiężnej, ubogiej i smutnej; ta projekcja materializuje się w subtelnych, wielobarwnych płatkach kwiatowych, jakby uwolnionych z płaszczyzny zszarzałej tapety.

Rewindykacja wyselekcjonowanych elementów dziedzictwa kulturowego, uaktualnianie wybranych obszarów europejskiej tradycji artystycznej, dokonane twórczo przez Cybisa, to najlepsza egzemplifikacja norm „realizmu szlacheckiego” – eklektycznej, a zarazem oryginalnej formuły obrazowania, jakiej poszukiwał Tadeusz Pruszkowski.

<sup>32</sup> Analogie *Primavery* ze sztuką *Neue Sachlichkeit* omówiła Teresa Grzybkowska (*Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji. Od nowej rzeczowości do Balthusa*, [w:] *Bolesław Cybis 1895–1957...*, s. 37–41). Zestawienie to jest o tyle zasadne, że zarówno niemieccy, jak i polscy neorealiści odwoływali się do sztuki staroniemieckich mistrzów – Cranachów, Holbeinów i Dürera.