

Marzena Królikowska-Dziubecka

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych
w Warszawie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Zapomniany „Łukaszowiec”

Wydaje się, że do dzisiaj osoba Czesława Jana Wdowiszewskiego (1904–1982) i jego twórczość ciągle pozostają na marginesie zainteresowań badaczy sztuki dwudziestolecia międzywojennego i okresu powojennego¹. Artysta od samego początku był związany z Bractwem św. Łukasza, ugrupowaniem składającym się ze studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wychowanków pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Artyści ci ukończyli studia w 1925 roku i wówczas odbyło się pierwsze zebranie organizacyjne, a zainaugurowali swoją działalność jako ugrupowanie podczas wystawy w lutym 1928 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

Czesław Wdowiszewski rozpoczął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1923 roku, kiedy uczelnia wznowiła swoją działalność. Wychował się w rodzinie o dużych tradycjach i zainteresowaniach naukowo-artystycznych. Ojciec Henryk Wdowiszewski (1865–1947/1949) był inżynierem chemikiem, specjalizującym się w metalurgii. Kierował laboratoriami odlewni żelaza w fabrykach rosyjskich i polskich. Opracowywał zagadnienia naukowe z elektrometalurgii i chemii². Inni członkowie rodziny byli postaciami znanymi w krakowskim środowisku kulturalnym. Jan Kacper Wdowiszewski (1853–1904) był kustoszem w Muzeum Techniczno-Przemysłowym, a od 1891 roku jego dyrektorem, wykładał historię malarstwa i architektury, a Wincenty Juliusz Wdowiszewski (1849–1906) był członkiem Komisji Historii Sztuki PAU i od 1900 roku dyrektorem budownictwa miejskiego w Krakowie³. Matką artysty była Celina z Pytlarskich Wdowiszewska. Czesław Jan Wdowiszewski przyszedł na

świat 16.04.1904 roku w Kulebakach na terenie Rosji, gdzie pracował wówczas jego ojciec. W latach 1913–1914 rodzina na krótko powróciła do Krakowa, by ponownie przenieść się do guberni permskiej. Po wybuchu I wojny światowej ojciec artysty jako poddany austriacki został zwolniony ze stanowiska i przeniósł się wraz z rodziną do Berdiańska nad Morzem Azowskim. Tam przyszły artysta kontynuował naukę w gimnazjum państwowym i pobierał pierwsze lekcje rysunku i malarstwa. W 1918 roku, spacerując z matką po nadbrzeżu, znalazł się pod ostrzałem wojsk bolszewickich i został poważnie ranny w nogę. Spędził wiele miesięcy w szpitalu. W 1920 roku Wdowiszewscy, okrężną drogą przez Turcję, powrócili do Krakowa. W następnym roku postanowili przenieść się do Warszawy, gdzie Czesław podjął naukę w Gimnazjum Rocha Kowalskiego, a jego starszy brat Wincenty Henryk (1898–1978), przyszły architekt i budowniczy, również artysta malarz, uczęszczał do Państwowej Szkoły Budownictwa, w której w 1922 roku ukończył naukę⁴.

W okresie studiów Czesław Wdowiszewski kształcił się w dwóch pracowniach Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. W pracowni tego ostatniego poznawał tajniki technik graficznych i z tego czasu zachowały się jego prace z wykorzystaniem suchej igły i litografii. Letnie miesiące spędzał na plenerach w Kazimierzu nad Wisłą. W tym okresie powstawały pejzaże i obrazy religijne oraz historyczne. Już jako członek Bractwa św. Łukasza (pierwsze zebranie organizacyjne odbyło się, jak wspomniano powyżej, w 1925 roku) wziął udział wraz z kolegami w pierwszej wystawie w lutym 1928 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Pokazał tylko jeden obraz, o tematyce historycznej,

¹ Artykuł powstał na podstawie wcześniej niepublikowanej pracy magisterskiej autorki pt. Czesław Wdowiszewski (1904–1982). Życie i twórczość, Warszawa 1986, napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

² <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/ru/zespol/-/zespol/72830> [dostęp: 20.09.2019].

³ S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 324.

⁴ Malarz miał jeszcze drugiego brata Stanisława Franciszka (1895–1985) oraz siostrę Anielę, później Kowalską. Autorka artykułu, opisując koleje życia artysty, oparła się przede wszystkim na rękopisie jego biografii spisanej przez żonę Ninę Wdowiszewską, który znajdował się w posiadaniu Jana Zamoyskiego.

zatytułowany *Habdank*⁵ (il. 1). Koledzy z ugrupowania nazywali go czule „Kubusiem”. W katalogu tej wystawy, należącym do artysty, można przeczytać zabawne komentarze m.in. Tadeusza Pruszkowskiego: „Nie ma karesu bez interesu/ Wiwat! Kubusiu maluj jak możesz/najlepiej bo jak nie to w łeb./ T. Pruszkowski”⁶ czy Jana Gotarda: „Pamiętaj o mnie – zapomnij o Matejce! Twój Janek”⁷. *Habdank* to kompozycja wielofigurarna, nawiązująca do czasów średniowiecza, ukazująca poselstwo Skarbimira (występującego również jako Jan Skarbek z Góry), wysłannika króla Bolesława Krzywoustego, w 1109 roku do cesarza Henryka V z misją zawarcia pokoju, która została opisana w Kronice przez Jana Długosza. Cesarz, zażądawszy haraczu od Królestwa Polskiego, pokazał posłowi otwartą skrzynię pełną skarbów na dowód tego, że ma czym wojować. Wówczas, i ten moment jest przedstawiony na obrazie, poseł zdjął z palca pierścień i wrzucił go do skrzyni ze słowami: „idź złoto do złota, my Polacy walczyliśmy żelazem”. Henryk V podziękował mu słowami „*hab Dank*”. To wydarzenie tłumaczyło nazwę herbu rodu Awdańców – *Habdank*. Krytycy i koledzy z Bractwa św. Łukasza zgodnie podkreślali w tym obrazie wpływ Jana Matejki. Mogłoby się wydawać, że *Habdank* był zamierzeniem zbyt śmiałym, chęcią zmierzenia się z uznaną postacią, wielkim autorytetem dla całych pokoleń malarzy, a jednak jest obrazem udanym, w którym zaskakuje sprawność ręki młodego artysty. Podobieństwo twarzy mnicha umieszczonego na drugim planie, na wysokości prawej ręki cesarza, do *Autoportretu* Tadeusza Pruszkowskiego z 1926 roku zmusza do zastanowienia, kim byli inni modele, czy kolegami z pracowni? Kompozycja ta, jak wszystkie późniejsze, zebrała sporo różnych, często sprzecznych, ocen. Stefania Zahorska w swoim artykule o wystawie nazwała *Habdank* bolesnym zgrzytem, obrazem: „który postawiony na wąskiej przełęczy między «sublime» a «ridicule» stoczył się na tę właśnie stronę”⁸. Byli też inni krytycy, którzy pisali



Il. 1. Czesław Wdowiszewski, *Habdank*, 1927, dykta, płótno, olej, wł. prywatna, fot. Marcin Koniak, Desa Unicum

o tym dziele jako o popisie wirtuoza techniki⁹, a Władysław Husarski napisał, że

Habdank jest to po prostu popisowe ćwiczenie na temat matejkowskiej faktury; ćwiczenie do tego stopnia sumienne, że nie pomijające nawet charakterystycznej u Matejki wady perspektywicznej; jak autor „Grunwaldu” umieszcza Wdowiszewski wszystkie swoje figury na jednym planie¹⁰.

Podobne reakcje wywoływały inne jego prace o tematyce historycznej, jak tryptyk *Pierwszy Sejm w Łęczycy/Zjazd w Łęczycy* (1929), projekt do malowidła ściennego w Sali Sejmu oraz *Wjazd Ottona III do Gniezna* (1938) Ten ostatni, bardzo dekoracyjny obraz, nawiązywał do sztuki Nazareńczyków, szczególnie do zbliżonego tematycznie *Wjazdu króla Rudolfa Habsburga do Bazylei w 1273* (1809–1810) Franza Pforra (1788–1812).

⁵ *Katalog. Pierwsza wystawa Bractwa Św. Łukasza*, luty 1928, Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, s. [10]. Obraz ten z 1927 roku przed II wojną światową zdobił wnętrza Ambasady Polskiej w Berlinie. Po wielu latach pojawił się na polskim rynku antykwarycznym. Wcześniej obraz był w posiadaniu rodziny Szembeków i w 1970 roku znalazł się w prywatnej kolekcji w Londynie. W 2019 roku został sprzedany w Warszawie na aukcji w Domu Aukcyjnym DESA Unicum, zob. <https://desa.pl/pl/auktions/529/object/51529/czeslaw-wdowiszewski-habdank-1927-r> [dostęp: 30.09.2019].

⁶ *Katalog. Pierwsza wystawa Bractwa Św. Łukasza*, op. cit., s. [12]. Egzemplarz Czesława Wdowiszewskiego w posiadaniu autorki artykułu.

⁷ *Ibidem*, s. [7].

⁸ S. Zahorska, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie”, nr 12(220), z 18.03.1928, s. 3.

⁹ M. Sterling, *Bractwo Ś-go Łukasza, nowe pokolenie sztuki malarskiej w Polsce*, „Głos Prawdy”, R. 6, z 15.02.1928.

¹⁰ W. Husarski, *Bractwo Św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie)*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 7, z 18.02.1928, s. 137.

W dorobku twórczym Wdowiszewskiego jest też obraz zatytułowany *Diana* (1929)¹¹, w którym malarz nie ukrył jeszcze pociągnięć pędzla, ale przedstawiona w całej postaci kobieta w stroju myśliwskim, stojąca na tle ogromnego okna, z którego roztacza się rozległy pejzaż, jest zapowiedzią przyszłych kompozycji. I chociaż krytycy doszukiwali się w nim inspiracji europejskim malarstwem nowożytnym, to w zestawieniu z późniejszymi pracami nie zachwyca swoją oryginalnością.

W 1929 roku Czesław Wdowiszewski zawarł związek małżeński z malarką i graficzką, ilustratorką książek dla dzieci, Niną Karmazyńską (1903–1983), która wraz z nim studiowała w warszawskiej SSP. W 1930 roku malarz odbył pierwszą zagraniczną podróż do Włoch przez Austrię i Szwajcarię. Widać wyraźnie, że jest to okres przełomowy w jego twórczości artystycznej. Zmienił się wówczas jego sposób malowania. „Wyreżyserowane” kompozycje stały się odtąd wynikiem chłodnej intelektualnej kalkulacji. Były dopracowane w najmniejszych szczegółach, z niewidocznymi śladami duktu pędzla, zachwycały niemal lustrzaną powierzchnią. W tym okresie powstawały obrazy będące świadectwem nie tylko warsztatowego kunsztu, ale też realizacją własnej, oryginalnej koncepcji malarstwa, bliskiej twórcom z kręgu Nowej Rzeczowości.

W przedwojennej krytyce niewielu osobom piszącym o sztuce malarstwo Bractwa św. Łukasza kojarzyło się z europejskim nurtem malarstwa realistycznego. Te tendencje zostały zauważone w książce niemieckiego historyka i krytyka sztuki Alfreda Kuhna (1885–1940). W swojej, wydanej w 1930 roku, pracy *Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* próbował połączyć ówczesne malarstwo polskie z nowym kierunkiem w sztuce niemieckiej, pisząc, że: „Mit den Bestrebungen der „Neuen Sachlichkeit“ haben die der Lucasbrüder manches gemein, vor allem jene nach einem soliden Handwerk, nach altmeisterlicher Technik”¹². Nie wymienił on nazwiska Wdowiszewskiego, którego prace jeszcze niewiele miały wspólnego z Nową Rzeczowością. Krytyk omówił obrazy innych członków Bractwa: Jana

Zamoyskiego, Janusza Podoskiego, Jana Gotarda, Bolesława Cybisa i Antoniego Michalaka, traktując ich jako typowych przedstawicieli ugrupowania, którzy realizowali jego założenia. Rok wcześniej odbyła się w Warszawie wystawa sztuki niemieckiej zorganizowana przez Alfreda Kuhna. Poprzedziły ją dwa jego artykuły opublikowane w „Sztukach Pięknych” i „Wiadomościach Literackich” poświęcone ogólnej sytuacji malarstwa. Kuhn podjął w nich próbę wytłumaczenia przyczyn powstania w Niemczech sztuki Nowej Rzeczowości, nazywając ten nurt europejskim. Zawarł też tam cenną uwagę podkreślającą nadnaturalny realizm charakteryzujący „twory artystyczne”¹³ oraz scharakteryzował wspólne cechy twórczości artystów tego kierunku: „przedstawiają przedmioty świata zjawisk z wiernością niemal fotograficzną, z przesadną dosłownością posługując się gładką, wzorowaną na starych mistrzach, techniką”¹⁴. Warto zaznaczyć, że wówczas akcja Kuhna nie znalazła chyba szerszego odzewu, a współzałożyciel i prezes Bractwa św. Łukasza Jan Zamoyski (1901–1986) nie potwierdził jakiegoś żywszego zainteresowania wśród polskich artystów malarstwem niemieckim tego czasu¹⁵.

Dopiero w 1932 roku pojawiły się interesujące wypowiedzi dotyczące obrazów Wdowiszewskiego, wystawionych na trzeciej zbiorowej wystawie prac Bractwa w warszawskiej Zachęcie. Artysta pokazał wówczas m.in. *Akt/ Spoczynek*¹⁶ (1932), *Raki/Rybaczkę*, *Dziewczynę z pomarańczą* (1932)¹⁷ i *Martwą naturę* (ze szkłem laboratoryjnym). Oceniając całą wystawę, Mieczysław Wallis napisał:

Nie do poznania zmienił się Wdowiszewski: od kompozycji historycznych, matejkowskich w założeniu, w ujęciu, w kolorycie, przeszedł do obrazów rodzajowych z życia współczesnego w stylu „nowej rzeczowości”. Na równi z Gotardem imponuje ostrością i precyzją rysunku¹⁸.

¹¹ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (MPW 243 MNW), zob. http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=30950&show_nav=true [dostęp: 20.09.2019].

¹² „Dążenia członków Bractwa św. Łukasza mają zapewne punkty wspólne z zamierzeniami Nowej Rzeczowości, przede wszystkim położenie nacisku na solidne rzemiosło, według technik dawnych mistrzów”, zob. A. Kuhn, *Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Berlin 1930, s. 116.

¹³ A. Kuhn, *Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce europejskiej*, „Sztuki Piękne”, R. 5, 1929, s. 64.

¹⁴ A. Kuhn, *Nowa sztuka w Niemczech*, „Wiadomości Literackie”, R. 6, nr 1(262), z 6.01.1929, s. 4.

¹⁵ Opinię tę usłyszałam podczas rozmowy z malarzem w 1984 roku.

¹⁶ Obraz był własnością artysty. Spłonął w czasie wojny. Zachował się jedynie negatyw w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr 10656).

¹⁷ Miejsce przechowywania pozostaje nieznane. Negatyw w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr 10657).

¹⁸ M. Wallis, *Sztuki Plastyczne. III Wystawa Bractwa św. Łukasza (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych)*, „Robotnik”, R. 38, nr 52 (4848), z 17.02.1932, s. 4.

W *Rakach/Rybacze* (1931)¹⁹, gdyż pod takimi tytułami występował ten obraz w przedwojennych katalogach i prasie, mimo że tytuł może sugerować jakieś działanie, brak jakiegokolwiek ruchu. Łada namalowana w dolnej części kompozycji jest ujęta lekko z góry, widzimy na niej wagę i rybę bez głowy oraz raki. Stoi za nią, opierając ręce na jej brzegach, sprzedawczyni w chustce na głowie i z zawiązanym w pasie fartuchem. Jej postać z kolei została ujęta na wprost. Artysta zamknął całość kompozycji, malując tuż za dziewczyną metalową siatkę okalającą zlew i kran na jasnym, neutralnym tle. Obraz, pozornie banalnie realistyczny, poprzez niekonsekwentną perspektywę i bezruch, tworzy atmosferę pewnej nierealności.

Rok później powstała *Martwa natura* (1932)²⁰, przykład niezwykle precyzyjnego obrazu, którego tematem stało się szkło laboratoryjne. Wierność w oddaniu charakteru poszczególnych naczyń i zobjektywizowany rysunek przedmiotów umieszczonych w nieokreślonej przestrzeni, niesie w sobie coś niepokojącego, ale znakomicie mieszczącego się w nurcie Nowej Rzeczowości. Podobny klimat i sposób ujęcia przedmiotów można odnaleźć w obrazie Ericha Wegnera (1899–1980) z ok. 1927 roku, przedstawiającym naczynia na restauracyjnym kontuarze²¹, czy w pracy Hannah Höch (1889–1978) *Szkła* (1927), pokazującej szklane przedmioty ujęte z góry.

W obrazie *Złote rybki / Złota rybka* z 1937 roku jest widoczna specyficzna stylizacja stosowana przez artystę. Widzimy nienaturalną, odrealnioną postać dziewczyny zanurzającej dłoń w szklanym przezroczystym naczyniu, w którym pływają trzy rybki. Eteryczna postać jest ubrana w jasnobieżową suknię w wyrazistą brązowo-niebieską kratę ozdobioną na rękawach falbankami w tych samych kolorach, opinającą wysmukłe ciało jak trykot. Zamknięcie kompozycji nieokreśloną płaszczyzną ściany w tonacji szarości i ciemnego beżu powoduje odczucie braku przestrzeni. Trudno jest sprecyzować pierwsze wrażenie, jakie ten obraz wywołuje u oglądającego. Obcuje z rzeczywistością pozbawioną realności, jakby wyjętą z sennego marzenia²² (il. 2).



Il. 2. Czesław Wdowiszewski, *Złota rybka*, 1937, dykta, tempera, laka, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Andrzej R. Skowroński

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych obrazów Czesława Wdowiszewskiego jest *Pogrzeb* z 1937 roku²³ (il. 3). Obraz ten był nagradzany i pokazywany na licznych wystawach, m.in. w Carnegie Institute w Pittsburgu i w 1938 roku w warszawskiej Zachęcie. Jest to praca, w której widoczna jest organizacja przestrzeni w typie kompozycji Pietera Bruegela st. (1525/30–1569)²⁴. Malarz ujmuje poszczególne elementy z góry, niemal teatralnie. Znajdujące się w górnej części zabudowania, kurnik, drzewo zostały przedstawione z taką samą ostrością widzenia jak grupa postaci w lewym dolnym rogu, ustawiona najbliżej widza. Brak ekspresji widoczny jest u osób zgromadzonych wokół księdza, dlatego można niemal przeoczyć kobiety niosące niewielką trumienkę, istotny element obrazu. Całości dopełnia biel śniegu leżącego na dachach domów i stanowiącego tło dla toczącego się wydarzenia.

¹⁹ Obraz, który wcześniej był uznawany za zaginiony, obecnie pt. *Handlarka ryb* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (MPW 3476 MNW), zob. http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=30951&show_nav=true [dostęp 25.09.2019].

²⁰ Obraz znajduje się w Museum of Art w Toledo (USA).

²¹ S. Michalski, *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933*, Köln 1992, s. 140, 142 il.

²² Autorka katalogu zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu umieściła prace członków Bractwa św. Łukasza, w tym Czesława Wdowiszewskiego, w części

zatytułowanej *Nowa Rzeczowość 1920–1939*; zob. A. Kroplewska-Gajewska, *Galeria Malarstwa i Rzeźby Polskiej od końca XVIII do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, Toruń 2018.

²³ Ibidem, s. 256–257.

²⁴ O porównaniu twórczości Wdowiszewskiego do świata „wykreowanego przez Pietera Bruegela Starszego” zob. I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 162.



Il. 3. Czesław Wdowiszewski, *Pogrzeb*, 1937, dykta, olej, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Andrzej R. Skowroński

Taki sposób ujmowania przestrzeni można zaobserwować w obrazach innych malarzy europejskich, tworzących w latach 20. i 30. Pisał o tym w swoim artykule historyk sztuki Alfred Neumeyer (1901–1973), który wymienił wspólne cechy malarstwa Nowej Rzeczowości. Ważną rzeczą było konstruowanie przestrzeni z różnych dystansów widzenia oraz przedstawianie przedmiotów z taką dokładnością, której nie byłoby w stanie zarejestrować ludzkie oko²⁵. Omówione powyżej przykłady malarstwa Czesława Wdowiszewskiego podlegają również kategorii beczasowości, wprowadzonej przez Neumeyera²⁶. Pokazanych przez niego postaci i przedmiotów nie można odbierać jako rzeczywistych. Te obrazy zaskakują klimatem nierealności, przekształconej przez pryzmat stylizacji. Twórczość malarza, pomimo licznych zbieżnych cech z malarstwem Nowej Rzeczowości i włoskiej Pittura Metafisica ma nieco odmienny charakter i można ją nazwać

²⁵ A. Neumeyer, *Zur Raumpsychologie der „Neuen Sachlichkeit“*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, t. 61, 1927/1928, s. 70–71.

²⁶ Ibidem, s. 69.

„stylizowaną rzeczowością”²⁷. Przejawia się ona w określonym sposobie traktowania przedmiotów, starannie wyreżyserowanych scenach w bezpowietrznej przestrzeni, z chłodnym, beznamiętnym (czasami) odwzorowaniem szczegółów, przekształconym przez wrażliwość i wiedzę artysty o malarstwie dawnych wieków, poszerzoną w czasie podróży.

Jak wspomniano powyżej, Czesław Wdowiszewski kładł duży nacisk na techniczną stronę swoich obrazów. O „nieuchwytnym czarze jego świetnej techniki”²⁸ napisał już w 1932 roku jeden z recenzentów. *Akt/Spoczynek, Kawaler Maltański (Portret Stanisława Milewskiego-Lipkowskiego, 1933)*, *Kwiaty (1936)*, *Złota rybka/Złote rybki* czy *Portret Gabriela Narutowicza (1937)* wywoływały sprzeczne opinie, niektórych zachwycały niemal lustrzaną powierzchnią i delikatnością nałożonych barw lub były krytykowane za tę perfekcję i „gładkość” techniczną. Na temat tej kwestii wypowiedział się sam mistrz „Prusz” na łamach „Kultury”:

„Wdowiszewski, zupełna zmiana frontu. Idzie w kierunku precyzji techniki, maluje przezroczystym laserunkiem na białym podkładzie”²⁹.

Podłożem większości obrazów (szczególnie przedwojennych) była sucho klejona dykta. Na nią była naklejana juta lub tkanina z worka. Następnie były kładzione liczne warstwy zaprawy (od 9 do 14), m.in. z użyciem gipsu alabastrowego, z których ostatnia była pokrywana pyłem węglowym. Potem ją szlifowano do uzyskania idealnie gładkiej powierzchni i konserwowano roztworem żelatyny i formaliny, które chroniły powierzchnię obrazu przed działaniem wody. Podmalówki artysta wykonywał temperą (ze względu na szybkie schnięcie), uzyskując farbę ze zmieszania suchych barwników (sprowadzanych z Florencji) z jajkiem, roztworem oleju lnianego i octu, który odgrywał rolę czynnika polimeryzującego i wzmacniał trwałość zrobionych podmalówek. Kolejnym etapem było malowanie obrazu laserunkami olejnymi z dodatkiem żywicy, która powodowała, że po wyschnięciu powierzchnia obrazu była lśniąca i gładka. Obrazy były pokrywane werniksem dopiero po upływie roku. Technika, jaką

²⁷ Termin ten powstał ponad 30 lat temu, w trakcie mojej dyskusji z dr. Sergiuszem Michalskim o malarstwie Wdowiszewskiego. Była ona inspirowana jego artykułem: S. Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, [w:] *Sztuka Dwudziestolecia Międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 57–72.

²⁸ J. Kleczyński, „Bractwo Ś-go Łukasza” w „Zachęcie”, „Kurier Warszawski”, nr 17, z 17.01.1932, s. 15.

²⁹ T. Pruszkowski, *Wariacje na temat „Bractwa św. Łukasza”*, „Kultura”, 7.02.1932.

posługiwał się malarz, była niezwykle pracowita i trudna, a wzorem dla niego były teksty nowożytnych historiografów Giorgia Vasariego czy Karela van Mandera. W zagadnieniach technologicznych opierał się na *Rzeczy o malarstwie* Cennino Cenniego. Oprócz techniki mieszanej stosował technikę olejną, która pozwalała na dopracowanie szczegółów kompozycji, np. elementów stroju, oraz temperową w takich obrazach, jak *Kwiaty* (1936)³⁰, *Portret Kazimierzy Piaseckiej* (1936)³¹, *Portret Prezydenta Gabriela Narutowicza* (1937)³². Pokrywał je laką, co dawało błyszczącą, przezroczystą powłokę³³.

Wybuch II wojny światowej zastał artystę w podwarszawskiej wsi Placówka w gminie Młociny. Na tych terenach toczyły się zacięte walki we wrześniu 1939 roku w trakcie obrony Warszawy. Po kilku dniach, w nocy, wraz z żoną próbowali przedostać się do miasta. Następnie podjęli próbę ucieczki do Lublina, ale w końcu powrócili do Warszawy, w której przyszło im spędzić dramatyczny okres okupacji niemieckiej. Artysta został bowiem zadenuncjowany i dostał wezwanie na przymusowe roboty do Niemiec. Pomoc osób działających w konspiracji pozwoliła na zmianę danych w dokumentach, co ocaliło go przed wywiezieniem do Rzeszy. W tym czasie pogorszył się jego stan psychiczny i konieczne było leczenie szpitalne. Likwidowanie przez okupanta osób chorych spowodowało powrót artysty do domu i kontynuowanie tam leczenia. Lekarką, która zaangażowała się w pomoc była Lidia Uszkiewiczowa, sportretowana przez malarza w 1941 roku. W czasie powstania warszawskiego, 8 sierpnia 1944 roku, dom, w którym mieszkali Wdowiszewscy, został otoczony przez żołnierzy SS i podpalony, a mieszkańcy wypędzeni w stronę placu Saskiego. Artysta trafił do obozu przejściowego w Pruszkowie, gdzie użyto mężczyzn jako żywej tarczy przy ochronie transportów amunicji. Z obozu w Pruszkowie przewieziono go do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie³⁴, gdzie otrzymał numer 73170. W tym

czasie zachorował na szkarlatynę i trafił do obozowego szpitala, gdzie eksperymentowano na nim działanie różnych leków, co odbiło się na jego zdrowiu. W tym czasie powstało wiele portretów malarskich i rysunkowych współwięźniów. 10 kwietnia 1945 roku nastąpiła ewakuacja obozu, a więźniów pędzono ok. 900 kilometrów w kierunku granicy szwajcarskiej. W Bawarii zostali otoczeni przez wojsko amerykańskie. Część więźniów została rozstrzelana przez niemieckich żołnierzy. Te dramatyczne wydarzenia odcisnęły piętno na stanie zdrowia psychicznego artysty i konieczna była hospitalizacja w Lohr am Main. W tym samym czasie w dalekim Detroit otwarto wystawę polskiego malarstwa, na której znalazła się jego *Martwa natura ze szkłem laboratoryjnym*, namalowana w 1932 roku. W 1946 roku, po powrocie ze szpitala do obozu w Wildflecken, Wdowiszewski zgłosił chęć powrotu do Polski. Najpierw udał się do Krakowa, skąd następnie zabrano go do szpitala w podkrakowskim Kobierzynie. W 1947 roku powrócił do Warszawy, gdzie spędził resztę swojego życia. Ten czas był przeplatany okresami bardziej intensywnej pracy artystycznej i nawrotami choroby (afektywnej dwubiegunowej). Powstało wiele wówczas prac malarskich, przede wszystkim portretów i martwych natur. Lata 50. to walka lekarzy aby utrzymać go przy życiu. Wyrażna poprawa zdrowia nastąpiła w 1964 roku i artysta zaczął więcej pracować, ale również wystawiać swoje prace, m.in. w 1966 roku w Domu Artysty Plastyka na Festiwalu Sztuk Pięknych. Spełniał się też jako pedagog, przygotowując do egzaminu na Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie Edwarda Dwurnika (1943–2018), w którego malarstwie widać inspirację twórczością mistrza, szczególnie w serii obrazów z widokami miast. Zachowało się unikatowe studium głowy malarza, rysowane przez Edwarda Dwurnika, pierwotnie ujmujące całą postać modela. (il. 4). Rysunek powstał zapewne podczas odbywanych zajęć. Tę fascynującą twórczością Wdowiszewskiego, jak się wydaje, podziela także córka Edwarda Dwurnika Pola³⁵, która „zmierzyła się” się z przedwojenną kompozycją w obrazie *Pani Złota Rybka*³⁶. Kobieta w „złotej” sukience o surowym wyrazie twarzy nie jest eteryczną kobietą z obrazu Wdowiszewskiego. Patrzy na nas z góry, pewna siebie i świadoma własnych celów. Krata w tym przypadku nie jest deseniem zdobiącym suknię, ale swoistą barierą oddzielającą ją od rzeczywistości widza (il. 5).

³⁰ Obraz przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie (MPW 886 MNW), zob. http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=30953&show_nav=true [dostęp: 25.09.2019].

³¹ Obraz najprawdopodobniej spłonął w czasie wojny.

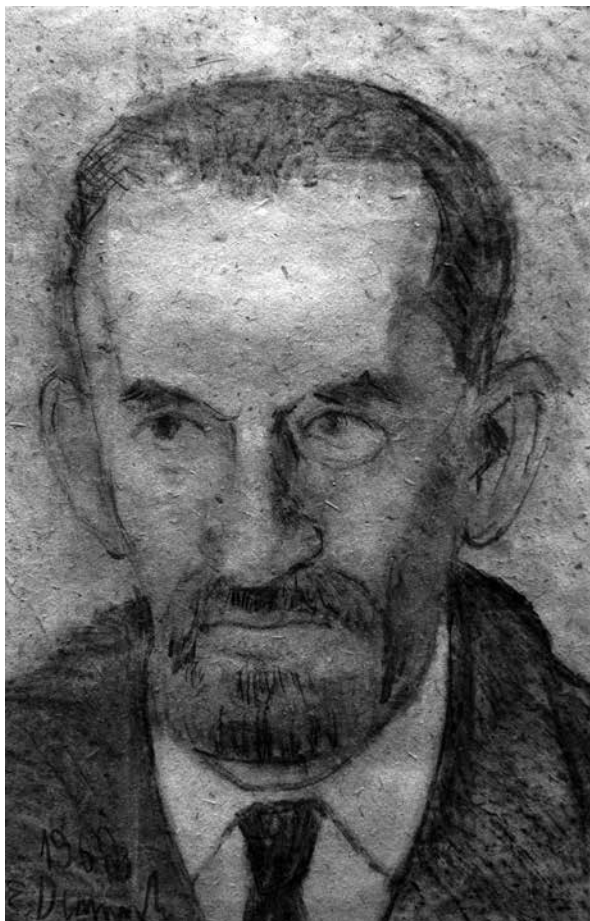
³² Artysta namalował dwa portrety zamordowanego prezydenta Gabriela Narutowicza. Pierwszy powstał w 1935 r. i jest to olej na płótnie. Obraz został odsłonięty w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych 27 czerwca 1937 r. przez prezydenta RP Ignacego Mościckiego. Drugi, późniejszy, nieco wyidealizowany, został namalowany temperą na dykcie i pokryty laką. Obydwie prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (MPW 3746 MNW i MPW 3749 MNW).

³³ W kwestiach technologicznych autorka oparła się na szczegółowych opisach Czesława Wdowiszewskiego, znajdujących się w jego powojennych Dziennikach.

³⁴ A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 71.

³⁵ Pola Dwurnik (ur. 1979), absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, malarka (autoportrety), rysownicza, autorka komiksów. Jej twórczość często odnosi się do różnych szeroko pojętych zjawisk i wydarzeń we współczesnej sztuce.

³⁶ *Pani Złota Rybka*, 2008, ol. pł., 116 x 89, Muzeum Narodowe w Gdańsku.



Il. 4. Edward Dwurnik, *Portret Czesława Wdowiszewskiego*, 1962, węgiel na szarym papierze pakowym, wł. prywatna, fot. Marzena Królikowska-Dziubecka

W 2. połowie lat 60. Wdowiszewski rozwinął swoją działalność pedagogiczną, prowadząc zajęcia z rysunku i malarstwa w Młodzieżowym Domu Kultury przy ul. Łazienkowskiej. Jest to też okres rozrachunku z bolesnymi przeżyciami po upadku powstania warszawskiego. Znalazły one swój wyraz w obrazach *Rok 1944* (1967) czy *Wyjście kobiet z Warszawy* (1973). W *Roku 1944* został ustawiony bokiem korowód postaci o nieczytelnych, anonimowych twarzach, prowadzonych przez dwóch żołnierzy na nieokreślonym, wielobarwnym tle. Taki układ kompozycyjny oraz sam tytuł nadał tej pracy wymiar symbolu wygnania mieszkańców Warszawy. Bardziej dosłownie, niemal teatralnie zostały przedstawione postacie w drugim obrazie, utrzymanym w tonacji zieleni i ugrów. Uproszczone sylwetki kobiet i dzieci, umieszczone na pierwszym i drugim planie, wyrażają dramatycznymi gestami swoją symboliczną rozpacz. Tło zrujnowanych, palących się zabudowań też jest stylizowane i trudno odebrać również ten obraz jako realistyczne, dosłowne przedstawienie tragicznych



Il. 5. Pola Dwurnik, *Pani Żłota Rybka*, 2008, olej, płótno, MNG/SW/2130/MR, Gdańsk, Muzeum Narodowe, fot. Muzeum Narodowe w Gdańsku

doświadczeń czasów wojny³⁷. W tym okresie powstała też replika obrazu *Pogrzeb*, gdyż w przedwojennym obrazie zaczęła łuszczyć się farba, a malarz przywiązywał wielką wagę do perfekcji technicznej swoich prac, namalował więc tą samą techniką, co oryginał, udaną replikę³⁸.

Należy także wspomnieć o specyficznym rodzaju działalności Wdowiszewskiego, jakim było malowanie bukietów kwiatów. Powstało ponad 50 obrazów inspirowanych nowożytnym malarstwem północnym. Ich kompozycja powtarzała ten sam schemat, według którego wazon z realistycznie przedstawianymi kwiatami stanowił środkową oś obrazu. Ustawiony bywał na wzorzystej serwecie, często umieszczany na nieokreślonym, neutralnym tle. Na ogół bukiety te były wcześniej starannie układane, o czym świadczą zapiski malarza. W prowadzonym od czasów powojennych dzienniku często odnosił się do powstających płócien,

³⁷ Obydwa obrazy są przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie (MPW 94 MNW; MPW 166 MNW); zob. http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=33547&show_nav=true [dostęp: 25.09.2019].

³⁸ Obraz ten został namalowany w 1973 r. W latach 80. był przechowywany w budynku administracyjnym Szpitala Psychiatrycznego w Tworkach, ob. Mazowieckie Specjalistyczne Centrum Zdrowia im. prof. Jana Mazurkiewicza w Pruszkowie.

opisując kolejne etapy pracy. Pod datą 7 października 1967 roku napisał: „Wyprawa na Polną po kwiaty. Z przywiezionych kwiatków złożone dwa bukiety. Jedne róże na ciemnym tle i drugie peonie, aksamitki i czerwone bąbki. Zaczęte róże na czerwonym gruncie”, a dzień później: „Malowanie kwiatów. Peonie i aksamitki na czarnym gruncie”³⁹. Inne notatki wyraźnie wskazują na udział w tych pracach żony malarki. Były to ich wspólne obrazy. Różnorodność układów kompozycyjnych często łączyła się ze zmieniającym się sposobem kształtowania formy. Niektóre obrazy były malowane gładko, z wyraźnie zaznaczonymi konturami przedmiotów, mogły czasami drażnić swoją dosłownością i sztucznością. Na innych bukiety potraktowane walorowo, zachwycały barwną plamą, zespalał się z wielobarwnym tłem, z którym tworzyły organiczną całość. Te serie kwiatów były głównie malowane w latach 60. na zamówienie ówczesnego Biura Wydawniczego RUCH, reprodukowane, wychodziły w formie kart okolicznościowych i w większych formatach jako ozdobne plakaty. Część tych obrazów została sprzedana lub подарowana, inne zniszczono. Po latach trudno jest ustalić, ile faktycznie powstało takich kompozycji. W okresie powojennym były malowane również obrazy o charakterze religijnym np. *Matka Boska z gołębiami* (1967), historycznym *Mieszko i Dobrawa* (1969) oraz cykl pejzaży jugosłowiańskich (1966–1968). Ważnym elementem jego twórczości były portrety, których powstawało wówczas bardzo wiele, tak malarskich, jak i rysunkowych. Często pojawiały się postacie, charakterystyczne dla okresu socrealizmu, jak Hanka Sawicka, Karol Marks, Henryk Rutkowski po prace pojawiające się na ówczesnych wystawach, np. *Przodownica Nauki* (1951) czy *Portret stolarza S.* (1952), prezentowany na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w warszawskiej Zachęcie⁴⁰. Później malował portrety Marii Skłodowskiej-Curie, Mikołaja Kopernika czy też wielu dzisiaj anonimowych osób. Drugim tematem, któremu poświęcił liczne obrazy były martwe natury, skomponowane z przedmiotów codziennego użytku (koszyczki, dzbanki, kieliszki, czajniki), ożywionych często różnymi rodzajami owoców. Do dorobku artystycznego w tym okresie można również zaliczyć wykonywane przez niego

kopie znanych obrazów muzealnych: *Dzwonu Zygmunta* Jana Matejki, *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci oraz dwóch obrazów, prawdopodobnie ze szkoły holenderskiej lub flamandzkiej ze sceną przed karczmą i portretem rodziny.

Ostatnim obrazem namalowanym przez malarza, a obecnie przechowywanym w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym, była *Martwa natura* z 1975 roku. Przedstawia dwa ciemnobrązowe dzbanki wśród rozrzuconych jasnozielono-kremowych jabłek i pomarańczowych tykw na jasnym, prawie białym tle. Artysta zmarł 27 grudnia 1982 roku w Instytucie Psychoneurologicznym w Warszawie (ul. Sobieskiego) i został pochowany 4 stycznia 1983 roku na cmentarzu Powązkowskim.

Czesław Wdowiszewski nie należał do tych twórców, którzy często pokazywali swoje prace, a krytycy i badacze rzadko pochylali się z uwagą nad jego obrazami. Dopiero dwie indywidualne wystawy artysty, w 1972 roku w Muzeum Okręgowym w Toruniu i w 1976 roku w Domu Artysty Plastyka w Warszawie (ul. Mazowiecka) przybliżyły jego bogaty dorobek malarski. Organizator obydwu wystaw i osoba niezwykle zasłużona dla „odkrycia” „Łukaszowców”, kustosz zbiorów toruńskiego muzeum – Andrzej Ściepuro (1944–2010) tak scharakteryzował powojenny okres twórczości Wdowiszewskiego:

Artysta, zachowując dawną dbałość plastycznego przedstawiania przedmiotów, wzbogacił i rozjaśnił dotychczasową paletę barwną. Głównym tematem obrazów stały się odtąd interesujące martwe natury, portrety i sceny rodzajowe⁴¹.

Ostatnią, znaczącą prezentacją jego twórczości była, otwarta w 1978 roku, wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie „Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego...”

Wdowiszewski, człowiek wykształcony w kulcie dawnych mistrzów, niezmiennie zmagający się z problemami technologicznymi swojego malarstwa, zamykał się w swoim świecie, oglądanym w wyważonych i ściśle określonych kadrach. Często powstawał swoisty dystans między nim a odbiorcą jego obrazów, który musiał odczuwać, patrząc na nie, bardziej chłód niż wzruszenie. Ta twórczość miała bardzo osobisty wymiar i ukazywała subiektywny stosunek artysty do przedstawianego świata, ludzi i rzeczy, ale paradoksalnie była też impulsem dla nowych pokoleń twórców.

³⁹ C. Wdowiszewski, Dziennik z lat 1967–1973 [strony nienumerowane], rękopis, wł. autorki artykułu.

⁴⁰ Zob. III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, malarstwo, rzeźba, grafika, satyra, CBWA Zachęta, XII 1952–II 1953, Warszawa 1952, kat. 266. Obecnie obraz znajduje się w zbiorach Galerii Sztuki Socrealizmu w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, zob. S. Grzechnik, *Katalog zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Zamoyskich w Kozłówce*, t. 1, *Malarstwo, rysunek, grafika*, Kozłówka 2016, s. 293, kat. 1126.

⁴¹ A. Ściepuro, *Wystawa dwóch „Łukaszowców” w Toruniu*, „Przegląd Artystyczny”, 74, 1973, nr 4, s. 34.