

11/1958zach



LUDWIKA NITSCHOWA

KATALOG WYSTAWY



WYSTAWA PRAC

RZEŹBIARSKICH

LUDWIKI

Z KRASKOWSKICH

NITSCHOWEJ

WRZESIEŃ 1958

WARSZAWA

„Zachęta”, Plac Matachowskiego 3

ZWIĄZEK POLSKICH
ARTYSTÓW PLASTYKÓW
organizacja wystawy
CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

LUDWIKA NITSCHOWA

Wystawa rzeźb Ludwika z Krakowskich Nitschowej, profesora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, skupia uwagę i zmusza do zająęcia postawy wobec dzieł, którymi artystka przemawia w sposób bezpośredni i szczerzy.

Rzeźby Ludwika Nitschowej są jej dążeniami, przeżyciami i umiłowaniami zamkniętymi w określone kształty plastyczne. Mają one sens istnienia, ideę przewodnią, myśl nową i własną. Jest w nich zawarta praca przeszłości, najbardziej wewnętrzne myśli i uczucia, które stanowiły w danym okresie osobowość ich autorki.

Rzeźby Ludwika Nitschowej, pokazane na wystawie, to już historia, jest w nich jednak więź łącząca je z teraźniejszością i przyszłością. Tą więzią wyrażoną w formie plastycznej jest dążenie człowieka do człowieka, pragnienie porozumienia się z nim. Bo dzieło sztuki, jak każda praca, nie może trafiać w pustkę. Przedmiotem artystycznych zainteresowań Ludwika Nitschowej jest człowiek i rzeźby jej są symbolami wszystkiego tego, co jest w nim doskonałe, szlachetne i bohaterskie.

„Stwierdzam — mówi o sobie autorka — iż ulegałam ciągle tej samej fascynacji człowiekiem — charakter jej zmieniał się w zależności od spraw jakimi się w danym czasie interesowałam. Zdaję sobie sprawę, że z tej porwanej jakby świadomości powstała jednak jakaś ciągłość, świadectwo moich obserwacji, własnej postawy wobec życia i człowieka.”

Ludwika Nitschowa, wkrótce po ukończeniu studiów nad rzeźbą u

profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wystąpiła po raz pierwszy publicznie w 1929 r. na wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Pokazała wtedy już znaczny dorobek artystyczny: dwa popiersia Chopina w brązie, pięć popiersi portretowych, dwa akty i płasko-rzeźbę *Ukrzyżowanie*. Wśród portretów — m. in. portret Ojca, weterana z 1863 r. i prof. Bądryńskiego. Według ówczesnej krytyki, rzeźby te „zbudowane są zgodnie z nowoczesnym zrozumieniem dekoracyjnie uproszczonej bryły, nie wykraczają jednak, jak dotychczas, poza zakres dobrze zrozumianych wypracowań”. Była to pozytywna ocena debiutu młodej rzeźbiarki, wkraczającej odważnie w walkę o nową sztukę polską. Ludwika Nitschowa wrażliwa jest na nowoczesne problemy artystyczne. W popiersiu prof. Bądryńskiego i powstałym w następnym roku popiersiu Amundseny dynamika i rytmika formy to wpływy formistów, wyniesione przez artystkę z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednakże już w tych popiersiach zaznacza się dobitnie istotny kierunek sztuki Nitschowej, a mianowicie dążenie do budowy bryły, do zwartości wyrazu, do monumentalnego przedstawienia.

Po tej wystawie w TZSP oglądamy po raz drugi wystawę Ludwika Nitschowej w „Zachęcie” dopiero po trzydziestu latach. Program ideowy i artystyczny TZSP nie odpowiadał Nitschowej i odtąd wystawia ona swoje prace w Instytucie Propagandy Sztuki, który powstał w wyniku walki jaką stoczyły związki i

stowarzyszenia artystyczne o prawa dla sztuki i możliwości jej szerokiego upowszechnienia.

Na pierwszej wystawie pod nazwą „Salon Listopadowy”, urządzonej w 1930 r. przez IPS w Kamienicy Baryczków przy Starym Rynku, były dwie rzeźby w brązie Ludwika Nitschowej, dwa popiersia: Marii Skłodowskiej-Curie i dra K. Dłuskiego. Pierwszy portret zaginał, lecz drugi mocno pokaleczony i przepalony w powstaniu warszawskim zachował się, by świadczyć jaką była droga Ludwika Nitschowej ku własnemu stylowi w sztuce, jak podążała ona do jednolitości formalnego ujęcia, jak mobilizowała środki wyrazu do wypowiedzenia tego, co jest osobowością modelu, jego wewnętrzną wartością ludzką. W następnym roku na Salonie Wiosennym IPS Nitschowa wystawia nie rzeźby, a obrazy (dwa portrety olejne), jak gdyby chciała tym przypomnieć, że zanim została rzeźbiarką pierwszym zainteresowaniem jej było malarstwo. Poznawała je najpierw pod kierunkiem prof. Leona Wyczółkowskiego, a później w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie, według wskazań profesorów Akademii krakowskiej: J. Malczewskiego, W. Weissa, S. Kamockiego i W. Tetmajera. Po tej wystawie do malarstwa już nie powraca, ponieważ pasją jej stała się rzeźba.

Ludwika Nitschowa była członkiem stowarzyszenia artystów rzeźbiarzy „Forma”, założonego przez pierwszych absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oprócz niej należeli do tego stowarzyszenia: Józef Below, Alfons Karny, Stanisław Komaszewski, Franciszek Masiak, Franciszek Strynkiewicz,

Tadeusz Szadeberg i Bazyli Woytowicz. Połączyła ich idea wspólnoty koleżeńskiej, którą wynieśli z pracowni prof. Breyera. Na terenie warszawskiej Akademii powstały jeszcze inne stowarzyszenia specjalistyczne, jak „Bractwo św. Łukasza” i „Szkola Warszawska” skupiające malarzy, „Ryt” — grafików oraz „Ład” — artystów uprawiających sztukę stosowaną. Tych pięć stowarzyszeń o wspólnych celach pomocy zawodowej połączyło się, tworząc Związek Stowarzyszeń Artystycznych, w przekonaniu, iż podkreślenie tej wspólnoty przyczyni się do bardziej wyrazistego zarysowania współczesnej polskiej sztuki. Zewnętrznym wyrazem tego zjednoczenia była pierwsza wystawa zorganizowana wspólnie w 1933 r. w IPS. Była ona jednocześnie uczczeniem dziesięciolecia powstania Akademii, z której wyszli członkowie tych stowarzyszeń.

Ludwika Nitschowa pokazała na tej wystawie trzy swoje prace: *Głowę Amundsena* w brązie, *Śpioszka* w brązie i *Studium* w gipsie.

Artystka coraz wyraźniej uświadamia sobie rolę, jaką ma spełniać w rzeźbie polskiej. Dzieje się to pośrednio za przyczyną konkursów na popiersia wybitnych ludzi. Konkursy zapoczątkowane w 1928 r. organizowane były przez Związek Zawodowy Artystów Plastyków przy poparciu Ministerstwa W.R. i O.P., ażeby zachęcić artystów do pracy nad pomnikami. Wspomniana *Głowa Amundsena* pomyślana jest jako rzeźba monumentalna. Ludwika Nitschowa wykonała ją pod silnym wrażeniem bohaterskiej śmierci Amundsena pod biegunem północnym, gdzie zginął ratując rozbitków z wyprawy Nobilego. Z kolei fascynuje artystkę sławna postać Pol-

ki, która dała ludzkości rad i polon. Od 1930 r. powraca kilkakrotnie do portretu Marii Skłodowskiej-Curie. Na III Salonie Zimowym 1932/33 r. w IPS Ludwika Nitschowa wystąpiła z nową kompozycją portretu uczzonej, tym razem przedstawiając ją w postawie siedzącej. Otrzymała za tę pracę nagrodę, a rząd Republiki Francuskiej zakupił ją w brązie z wystawy zorganizowanej w Paryżu. W 1934 r., w roku śmierci Skłodowskiej-Curie, stworzyła Nitschowa monumentalną postać tej bohaterki w walce o zmniejszenie cierpień człowieka. Rzeźbę tę Nitschowa eksponowała po raz pierwszy na II Międzynarodowej Wystawie Plastyków w 1934 r. w IPS. Posąg odlany w tym samym roku w brązie, przedstawiający postać Marii Skłodowskiej-Curie kroczącej w zamyśleniu, stoi jako pomnik przed gmachem Instytutu Radowego w Warszawie. W posągu tym uderza przede wszystkim monumentalność założeń, rytmika ruchu i realizm przedstawienia. Ludwika Nitschowa wykonała *Portret p. E. R.* w gipsie i wystawiła go na V Salonie Zimowym Bloku Związku Artystów Plastyków w 1935 r., otrzymując za tę rzeźbę nagrodę. W tym też roku zostaje wybrana do zarządu Związku Zaw. Art. Rzeźbiarzy, którego prezesem był Franciszek Strynkiewicz.

W 1937 r. zorganizowany został w IPS I Ogólnopolski Salon Rzeźby, na którym wystąpili wszyscy wybitniejsi rzeźbiarze polscy, pokazując ostatnie swoje prace. Ludwika Nitschowa wystawiła *Popiersie Krystyny Krahełskiej* z 1936 r. w gipsie i znów monumentalną pracę: *Syrena — godło Warszawy*, gips patynowany. Ta druga rzeźba powstała — jak mówi o tym sama autorka

— „z szukania jakiegoś zbawczego, optymistycznego symbolu siły i obronności miasta” wobec zaciemniającego się horyzontu politycznego i w przewidywaniu tragicznego konfliktu. Posąg Syreny został odlany w brązie i staraniem prezydenta Starzyńskiego ustawiony na brzegu Wisły w 1938 r. Ten pomnik Warszawy był świadkiem bohaterskich walk stolicy z hitlerowskimi okupantami. Choć uszkodzony pociskami, przetrwał na swym miejscu wszystkie boje dzierżąc śmiało miecz i tarczę z godłem Państwa Polskiego. Posąg Syreny powstał w najlepszym okresie rzeźby dwudziestolecia i jest może najlepszym z tego okresu osiągnięciem plastycznym Ludwika Nitschowej. Zamyka on jeden z wielkich etapów na drodze, którą podąża jej sztuka. Wielkim zrywem twórczym, do którego przygotowywała się przez dziesięć lat, stworzyła Ludwika Nitschowa realistyczny akt kobiety, zbudowany mocno i statycznie. Na tej konstrukcji zorganizowała rytmiczny zespół form osiągając zamierzoną dynamikę i ruch, które wyrażać ma ta rzeźba, jako symbol życia Warszawy i na wieki złączonej z nią, bezustannie płynącej Wisły. (Warto przypomnieć, że od 1850 r. stał na Starym Rynku ten sam symbol Warszawy, wykonany przez Konstantego Hegla, profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Posąg ten wydobyty spod gruzów Starego Rynku przeniesiony został, może niesłusznie, do Parku Kultury.) Zabójczy nastrój okupacyjny stworzył silne opory uniemożliwiające Ludwice Nitschowej pracę nad sztuką. Wykonała w tym czasie tylko dwie rzeźby, a mianowicie: nastrojowego *Aniola* ze złamanym skrzydłem oraz — po tragicznej śmierci

swego męża prof. Romana Nitscha — jego portret do kolan. Prace te podzieliły los wielu innych rzeźb w powstaniu warszawskim.

W odrodzonej Polsce Ludowej, Nitschowa, powołana na profesora warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych, staje do pracy nad wychowaniem nowego pokolenia rzeźbiarzy polskich.

Tragiczne przejścia osobiste i narodowe skupiły ją wewnętrznie, co znalazło swój wyraz w dziełach, które tworzy obecnie ze wzmągniętą energią.

Ludwika Nitschowa, mobilizując się na nowo do pracy twórczej, powraca znów po dwudziestu latach do problemu portretu Chopina. „Pierwszą moją pracą powojenną było powrót do głowy Chopina i usiłowanie pokazania w nim nieprzerwanej siły polskiego geniuszu”. Nitschowa zdaje sobie sprawę, że ten wielki artysta polski nie doczekał się jeszcze dotąd rzeźbiarskiej syntezy swego geniuszu ani w Warszawie, gdzie stoi obecnie kopia słabego plastycznie pomnika, ani w Paryżu, gdzie są aż cztery podobnie słabe przedstawienia Chopina. Trzeba stwierdzić, że *Popiersie Chopina* z 1947 r. Ludwika Nitschowej jest pomyślane monumentalnie, proste w budowie bryły, żywe w traktowaniu powierzchni i zwarte w powadze wyrazu. Jest to chyba jedyne rzeźbiarskie wyobrażenie genialnego kompozytora wykonane bez słodkawych efektów. Zrobiona w 1950 r. głowa prezydenta Roosevelta jest zwarta w kompozycji i realistyczna w wyrazie psychologicznym.

Na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1951 r. Ludwika Nitschowa pokazała rzeźbę zatytułowaną *W walce o wolność*. Przedstawia ona młodą kobietę symbolizującą ówczesne walki wolnościowe na Korei. Jej zew bojowy nasuwałby wspomnienie Marsylianki Rude'a z Łuku

Tryumfalnego w Paryżu, gdyby nie socrealistyczna pepesza w rękę.

Powstała w tych samych nastrojach artystycznych płaskorzeźba *Murarstwo*, umieszczona na jednym z budynków na MDM, jest symbolem patosu towarzyszącego powstającej z gruzów Warszawie. Rytmika postaci robotników, trójek murarskich, zwroty głów i ruchy rąk przy kładzeniu cegieł oraz rzucaniu kielnią wapna wywołują wrażenie tempa zorganizowanej pracy. Nowa socjalistyczna treść wymaga nowych środków wyrazu, które są tu przeprowadzone programowo i planowo. Ale i ta płaskorzeźba już z samego charakteru architektonicznego należy do rodzaju monumentalnej plastyki. Temat pracy, podjęty tu przez Ludwikę Nitschową jako monument, nie jest obcy rzeźbie polskiej — rzeźbie warszawskiej. Warszawa posiada pomnik Pracy wzniesiony z inicjatywy Stanisława Staszica już w 1825 r. na Pradze przy dawnych rogatkach Grochowskich. Na obelisku umieszczone zostały rzeźby przedstawiające wielki na ówczesne czasy wyczyn zorganizowanej pracy inżynierów i robotników — budowę szosy z Warszawy do Brzeźcia. Płaskorzeźby te wykonał Paweł Maliński, pierwszy profesor rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Warszawskim.

Do tradycji warszawskiej rzeźby nawiązuje jeszcze Ludwika Nitschowa w posagu Kopernika, wykonanym w granicie i ustawionym w 1956 r. przed Pałacem Kultury. Inspirował ją tutaj — jak mówi sama — Thorwaldsen, którego *Kopernik* również przedstawiony jest w pozycji siedzącej. Inne są oczywiście założenia ideowe towarzyszące obydwum artystom przy tworzeniu pomników o tym samym temacie i inne są problemy artystyczne, które określają formę,

środkii wyrazu. Powstanie tych obu dzieł dzieli blisko półtora wieku. Thorwaldsenowi temat został podany przez społeczeństwo polskie. Nitschowa doszła do niego z wewnętrznej potrzeby, z umiłowania tego co wielkie i wzniosłe w człowieku, z umiłowania narodu, którego hitlerowski okupant chciał pozbawić wielkości i prawa do uznania jego dużego wkładu w rozwój myśli i kultury ogólnoludzkiej. Olśniewał ją geniusz wiedzy Kopernika podobnie, jak to było przy narodzinach pomnika Skłodowskiej-Curie.

W 1952 r. zaczęła studiować głowę Kopernika, później całą postać, którą wykonała w dwóch wersjach. Bryła pierwszej wersji, wcześniejsza — zbudowana została z zamiarem wyrażenia idei podstawowego dzieła Kopernika „De revolutionibus orbium coelestium”, stwierdzającego ruch obrotowy ziemi. Kompozycja rzeźby została oparta na ruchu masy wokół osi, którą wyznaczała głowa. W drugiej późniejszej wersji zrealizowanej w granicie, forma się uspokoiła dochodząc do tego samego, co w *Popiersiu Chopina*: do statyki bryły poprzez zorganizowaną oszczędność środków wyrazu, do syntezy; zyskała przez to na monumentalności.

W dziesiątą rocznicę wyzwolenia Polski Ludowej prof. Ludwika Nitschowa otrzymała w 1955 r. wysokie wyróżnienia: Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia i Nagrodę Państwową II stopnia.

Pod wpływem zainteresowań renesansem w związku z pracami nad pomnikiem Kopernika, powstało *Popiersie Felicji Alter* w gipsie patynowanym. Jest to rzeźba bardzo interesująca przez swoją klasyczną organizację formalną. W tym samym czasie, może pod wpływem „Mazowsza”, powstał zamiar polichromowanych głów ludowych,

których przykładem jest *Głowa w stroju ludowym Opola*.

Wiele intymnego i emocjonalnego wyrazu zawiera *Głowa Wandy Filipowiczowej* redaktora „Arkad” przedwojennych i główka jej małego wnuczka Grzesia.

Jak gdyby dla wytchnienia między monumentalnymi zamierzeniami studiuje Ludwika Nitschowa portret z modelu. Tak powstała również *Głowa Adeli*, uproszczona w formie i *Głowa J. P.*, mocna w ekspresji spotykanej nieraz w sztuce ludowej. Oba portrety mają w sobie coś z współczesnej filozofii egzystencjalizmu. Rzeźby te świadczą dobrze o żywości autorki i włączaniu się jej do poszukiwań najnowszych współczesnych kierunków sztuki, nie tracąc przy tym własnego charakteru. To samo wrażenie odnosi się oglądając przestrzenne założenie kompozycyjne grupy dwóch braci wioślarzy, zwanej *Wspomnienie*. I w tej rzeźbie bodźcem twórczym jest bohaterska śmierć dwóch braci w walce z niemieckim okupantem. Nowymi środkami artystycznymi osiągnięła rzeźbiarka nastroj ciszy i milczenia.

Warszawa, a właściwie cała Polska, interesowała się żywo konkursem na pomnik Bohaterów Warszawy. Na ten konkurs Ludwika Nitschowa dała dwie wersje pomnika: w jednej — syntetycznie potraktowane granity, dramatyczne w swej prostocie; w drugiej — na pomnikowym szczyście granitowych schodów, leży „jeden z wielu”, jako symbol ofiary życia za wolność. Prace te zostały wyróżnione przez jury konkursu.

Ostatnią pracą jest portret zatytułowany *W słońcu*. Wykonała go artystka pod silnym wrażeniem śmierci Wawrzyńca Żuławskiego, który, wierny swym humanitarnym zasadom, ginie w Alpach idąc na poszukiwanie zaginionego w górach towarzysza wyprawy. Rzeźba ta,

monumentalna w formie, zawiera w sobie radosne spojrzenie z wysokich szczytów na dalekie, prześwietlone słońcem horyzonty świata.

Duży jest dorobek artystyczny Ludwika Nitschowej na przestrzeni trzydziestu lat twórczej pracy. Stylem własnym jej rzeźb jest optymizm wypływający z uмиłowania człowieka i świeżość formy artystycznej pozbawionej manieryzmu. Sądząc po dotychczasowym przebiegu jej wysiłków artystycznych do uzyskania mocnych, a głębokich wartości plastycznych i po ostatnich

pracach, odbiegających od poprzednich nowymi nastrojami i poszukiwaniami, można oczekiwać dalszych osiągnięć, które podsunie jej samo życie, piękne nawet w swoich tragediach.

Najistotniej mówi o sobie sama Ludwika Nitschowa w swej autobiografii, a zwłaszcza swymi rzeźbami: tymi zgromadzonymi na wystawie i tymi stojącymi na ulicach Warszawy, której od początku nie przestała być rzeźbiarką.

DARIUSZ KACZMARZYK



Spróbuję sama powiedzieć o przebiegu moich zmagani rzeźbiarskich, może to komuś na coś się przyda.

Do organizacji wystawy moich rzeźb przystępowałam z wielką niechęcią i obawą. Jest to rodzaj rachunku sumienia, który przecież nie zawsze wypada pomyślnie. Prawie wszystkie moje przedwojenne prace — prócz paru — zaginęły. Wystawa ta nie jest więc wyborem z całości, lecz raczej zbiorem prac powojennych. Dopiero jednak obejmując myślą całość, mogłam wysnuć jakieś wnioski krytyczne, nawet coś na kształt tezy. Pracując intuicyjnie wybierałam zawsze drogę, która mi się zdawała najbardziej własna, którą życie otwierało przede mną. Stwierdzam, iż ulegałam ciągle tej samej fascynacji człowiekiem — charakter jej zmieniał się w zależności od spraw jakimi się w danym czasie interesowałam. Zdaję sobie sprawę, że z tej porwanej jakby świadomości powstała jednak jakaś ciągłość, świadectwo moich obserwacji, własnej postawy wobec życia i człowieka. Rachunek sumienia jest tym trudniejszy, że brakuje tu nie tylko prawie wszystkich moich rzeźb przedwojennych, lecz również prac malarskich, które by jednocześnie tłumaczyły czy usprawiedliwiały kierunek moich zmagani. Wszystko to zginęło podczas powstania, i wieko zamknęło się nad tamtymi wysiłkami wyznaczającymi drogę moich poszukiwań.

Studiowałam bardzo dawno, w końcu okresu bardzo jeszcze zacofanego, kiedy kobiety nie miały dostępu do akademii i tym samym musiały wiedzę artystyczną zdobywać z podwójnym wysiłkiem. Tak więc po ukończeniu szkoły średniej byłam przez dwa lata uczennicą prof. L. Wyczółkowskiego w jego prywatnej pracowni. Potem skończyłam Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej, gdzie wykładali profesoremie Akademii: J. Malczewski, W. Weiss, St. Kamocki, W. Tetmajer i J. Szczepkowski. Po powrocie z zagranicy i długiej przerwie w pracy, spowodowanej pierwszą wojną światową (zajmowały mnie wtedy problemy zupełnie inne, a mianowicie nauki przyrodnicze), podjęłam studia już wyłącznie rzeźby — w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, której ostatni semestr zakończyłam w r. 1926, u prof. T. Breyera. W 1929 r. miałam pierwszą wystawę rzeźbiarsko-malarską w „Zachęcie”. Interesowały mnie wtedy szczególnie portrety. Spotkałam się przy tej okazji z zarzutami niemalarskości, nadmiernej monumentalności moich portretów. Mimo odmiennych wówczas kierunków, właśnie o to mi jednak chodziło. One dopełniały moją rzeźbę. Nie zgadzałam się również z ówczesnie panującymi założeniami czystej formy dla formy, polecanymi przez pedagogów. W mojej twórczości powodowałam się wyłącznie własnymi, niezależnymi impulsami, własnymi wzruszeniami i przeżyciami głęboko mnie poruszającymi w formie narzucającej się syntezy, z której nie chciałam zrezygnować.

Tym także tłumaczę zainteresowanie się postaciami niezwykłymi, których życie studiowałam. Pragnęłam odtworzyć dla siebie i współczesności ich

12 wizję w formie, do której wracałam kilkakrotnie, poszukując najtrafniejszego, moim zdaniem, rozwiązania.

Głowę Amundsena rzeźbiłam niedługo po jego wspaniałej śmierci, poruszona bohaterstwem szczytowego humanizmu. O Marii Skłodowskiej-Curie dużo słyszałam w czasie kiedy jeszcze nie była tak sławna, od mojej siostry stryjecznej, która studiowała z nią w Paryżu. Pierwszy portret Marii Skłodowskiej-Curie wystawiałam w Warszawie, potem w Amsterdamie i Brukseli. Głowa ta w brązie, rzeźbiona szeroko i jakby najprawdziwsza, zaginęła podczas powstania warszawskiego. Wracałam później do tego tematu. Jedna z tych rzeźb — postać siedząca, trochę archaizowana, została zakupiona przez rząd Republiki Francuskiej z wystawy w Paryżu, druga, stojąca, przez Zarząd Miasta Warszawy.

Zaczęły się zbierać chmury nad naszym horyzontem politycznym i atmosfera stawała się naelektryzowana przewidywaniami katastrofalnych niebezpieczeństw narodowych. Wbrew panującym nastrojom artystycznym w innym kierunku nastawionym, zaczęło mnie nurtować szukanie jakiegoś zbawczego, optymistycznego symbolu siły i obronności miasta. Z tych pobudek, że tak powiem „przecuciowych”, powstała *Syrena — godło Warszawy*. Projektowałam ją w usytuowaniu odmiennym od obecnego — w środku Wisły, w skali dominującej nad miastem, w kamieniu lub szkłe, jako nowym, fascynującym tworzywem. Czas stawał się coraz bardziej niepokojący tak, że prezydent Starzyński, sprzyjający mojej koncepcji, w r. 1938 ograniczył się do tymczasowego ustawienia modelu na brzegu Wisły. Realizacja cokołu nie została ukończona przez rozbicie podczas powstania gotowych już wykończeniowych elementów.

Przejmował mnie również problem portretu Chopina, do którego wracałam kilkakrotnie. Przejmował mnie z powodu odmiennych i mylących portretów współczesnych Chopinowi, gładkich i „słodkich“, będących zaprzeczeniem genialności i potęgi jego twórczości. Pierwszą moją pracą powojenną było powrócenie do głowy Chopina i usiłowanie pokazania w niej nieprzerwanej siły polskiego geniuszu.

Ciągłość mojej tezy, nierozzerwanej wypadkami wojennymi, prowadziła mnie w dalszym ciągu w tym samym kierunku, tym razem śladami Kopernika. W roku 1952 zaczęłam studiować jego głowę, później całą postać.

I tak potoczyły się prace dalsze. Ile jednak gorczy towarzyszy realizacji, i jak nie tylko nie chronione ale zniekształcone bywają realizacje wysiłków twórczych — tego doświadczyłam w ostatnich pracach przy Koperniku. Przekuwanie w kamieniu wykonywane nie przez autora, niewspółmierny do założenia pośpiech, pogwałcenie praw artysty w końcowych najważniejszych fazach realizacyjnych, a nawet zmienianie usytuowania — godzą w najistotniejsze zamierzenia twórcze i obniżają poziom artystyczny pracy.

13 To są jednak sprawy inne i należałoby mówić raczej o założeniach ogólnych mimo, że najchętniej by się o nich przemilczeć chciało. Obecny czas, obciążony kompleksami reakcji po okresie zbyt wyłącznej drogi narzuconej sztuce, nie ma wpływu na moją twórczość. Daleka jestem schlebaniu modzie i reklamie. Wzruszenia twórcze, jak wykazuje historia, mogą się objawiać w każdej formie i każdym stylu. Chodzi jednak o to, aby były szczere i prawdziwe. Życie sztuki poprzez wieki ulega ustawicznym zmianom, zależnym od rozwoju ogólnego kultury człowieka i narodu. Wszyscy stoimy w słuchaniu jakby na brzegu tej samej rzeki, której fale toczą się wartko i burzliwie lub w cichej rozlewającej pogodzie. Wszyscy ulegamy tym samym przeobrażeniom — np. 25 lat temu ulegaliśmy kubizmowi na całej przestrzeni świata. Ale są i wielkie wstrząsy, które na jakiś czas burzą ten naturalny porządek rzeczy. Była nią u nas długa przerwa wojenna. Zwykły porządek ewolucyjny, to jest narastanie pewnych zagadnień rozwijających się logicznie w miarę potrzeb artystycznych indywidualnych i tendencji ogólnych, został przerwany. To co się u nas wyraża w dążeniach do sztuki abstrakcyjnej zostało narzucone wprawdzie przez inne środowiska, ale równie sztucznie jak zbyt pochopne i bezkrytyczne było uleganie naciskom naturalizmu. Droga pochodzenia sztuki została zachwiana nienaturalnym jej rozwojem, skażona zbyt powierzchownym nurtem, nie wypływającym z wewnętrznych dostatecznych usprawiedliwień rodzimego podłoża, rozoranego i wstrząsanego prawdą ostatnich historycznych przeżyć, nie mających w sobie nic z elementów estetyzowania bezideowego.

O ile „formy kosmiczne”, „taszyzm” czy „pretaszyzm” mogą być poszukiwaniami naturalnymi dla społeczeństw bogatych i nasyconych, a może przesyconych, o tyle wydają mi się często zbyt powierzchowne i nienaturalne na naszej głębie rozoranej i walczącej. Nie mówię o szczyrych poszukiwaniach, zwłaszcza tych artystów, którzy konsekwentnie tą drogą już kroczyli z pozycji przekonania i koniecznej wolności sztuki. Poszukiwania nowych form są jedną z najistotniejszych właściwości sztuki. Trzeba jednak każdemu szukać własnego, a nie cudzego oblicza. Jest to sprawa bardzo czuła i drażliwa. Droga poszukiwań nie może być narzucona przez kogokolwiek, nawet przez literatów-poetów, których pióro w literackich wynurzeniach wyżywa się długo i wprawnie po szpaltach naszych tygodników, wskazując: „Oto jest droga dla plastyków!”. Mimo nieodzownych zazębnień się sztuk między sobą, literatura i poezja ma swoje własne drogi i bezdroża. Zostawmy więc inne sztuki, rzeźbę i malarstwo, aby same w atmosferze pełnej wolności borykały się o swoje prawa i własnym przemawiały głosem, nie ulegając niczyjej opiece. Droga poszukiwań i przeznaczeń musi dojrzywać wewnątrz sumienia artystycznego każdego plastyka, raczej w milczącym skupieniu, bez surm ani poszturchiwań, w ciężkich zapasach o własną prawdę, nie maconą z zewnątrz, gdyż to tylko utrudnia, a nie ułatwia jej znalezienie.

14 Wracając jeszcze na chwilę do własnych problemów, chcę wspomnieć, że jedno z ostatnich moich prac — to dwa projekty na pomnik Bohaterów Warszawy wykonane przy współpracy arch. Michała Filipowicza i dyplomanta Stanisława Kulona. Pracowałam nad nimi szereg miesięcy, szukając i za najważniejszą uważając samą koncepcję oraz usytuowanie pomnika, bez opracowań szczegółowych. Przeszłam całą okupację w Warszawie ponosząc wielkie osobiste straty. Powstanie przeżyłam w centrum Warszawy. Dlatego temat ten był mi bardzo bliski i bolesny. W pierwszej koncepcji interesowało mnie artystyczne nawiązanie do najstarszych dokumentów sztuki dolmenów, które przez swą surowość, lakoniczność i dramatyczny wyraz wydały mi się — w formie uwspółcześnionej — odpowiednie dla przedstawienia opowieści o bohaterach Warszawy. Wielkie siedmiometrowe granity, których syntetyczne cienie, ekspresyjnie ledwo zarysowane, ustawione na dużej, zrujnowanej obecnie przestrzeni placu Teatralnego, sięgającej do Trasy W-Z, umożliwiłyby widzowi współtwórczość myślową i uczuciową. Drugim projektem jest postać poległego powstańca — symbol ofiary życia za wolność. Spotkała mnie krytyka jury za pesymizm. Najwyższy czas, uważałam, nazywać rzeczy po imieniu. Powstanie było klęską. Klęską polityczną, klęską przez utratę życia tylu wspaniałych ludzi, klęską materialną spalenia miasta. Było moralnym zwycięstwem bohaterstwa zwyczajnego człowieka. Pokazałam więc poległego za wolność miasta i kraju na pomnikowym szczycie granitowych schodów, z wyrytymi na nich nazwiskami wszystkich poległych, aby społeczeństwo fundujące pomnik mogło uczcić nie kamienie ani rzeczy martwe lub abstrakcje, ale widomy znak śmierci za ideę.

Dobiegając końca moich rozważań, widzę jak w życiu swoim zrobiłam jeszcze mało, jak stare formy moich wypowiedzi gwałtownie się oddalają, jakie skarby nowych spraw jeszcze nie poruszonych piętrzą się przede mną.

Dlatego chciałabym, aby wystawa ta nie była jeszcze moim ostatnim słowem.

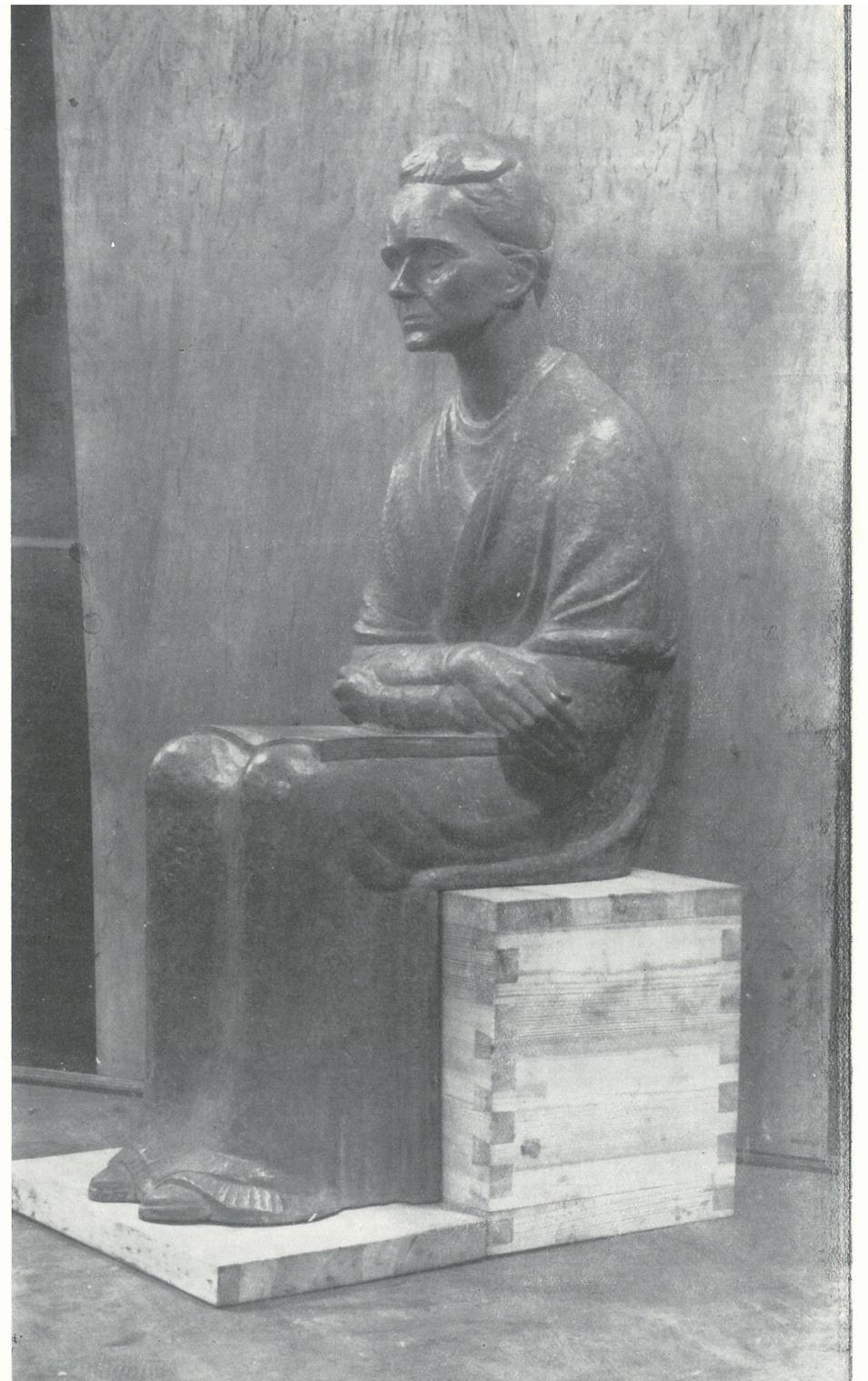
LUDWIKA Z KRASKOWSKICH NITSCHOWA

SPIS PRAC
REPRODUKCJE

1. AMUNDSEN, 1930
głowa, brąz



2. MARIA SKŁODOWSKA-CURIE, 1932
siedząca, brąz, wys. ok. 150 (fot.)



3. MARIA SKŁODOWSKA-CURIE, 1934
pomnik w Warszawie, brąz (fot.)

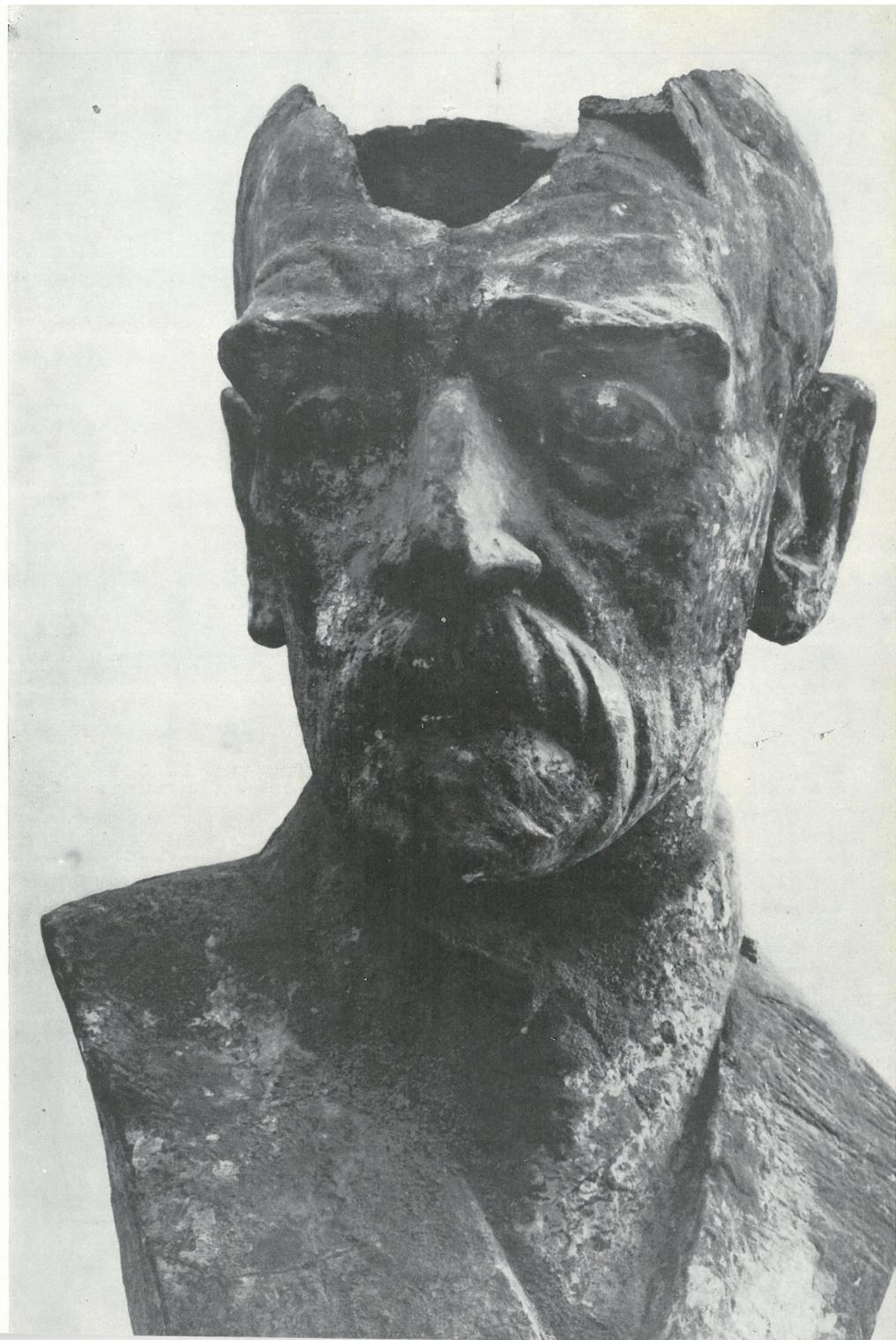
4. MARIA SKŁODOWSKA - CURIE, 1934
stojąca, pomnik w Warszawie, projekt w gipsie



5. PORTRET PROF. BĄDZYŃSKIEGO, 1934
głowa, brąz



6. PORTRET DR. DŁUSKIEGO, 1934
głowa, brąz, wys. 58



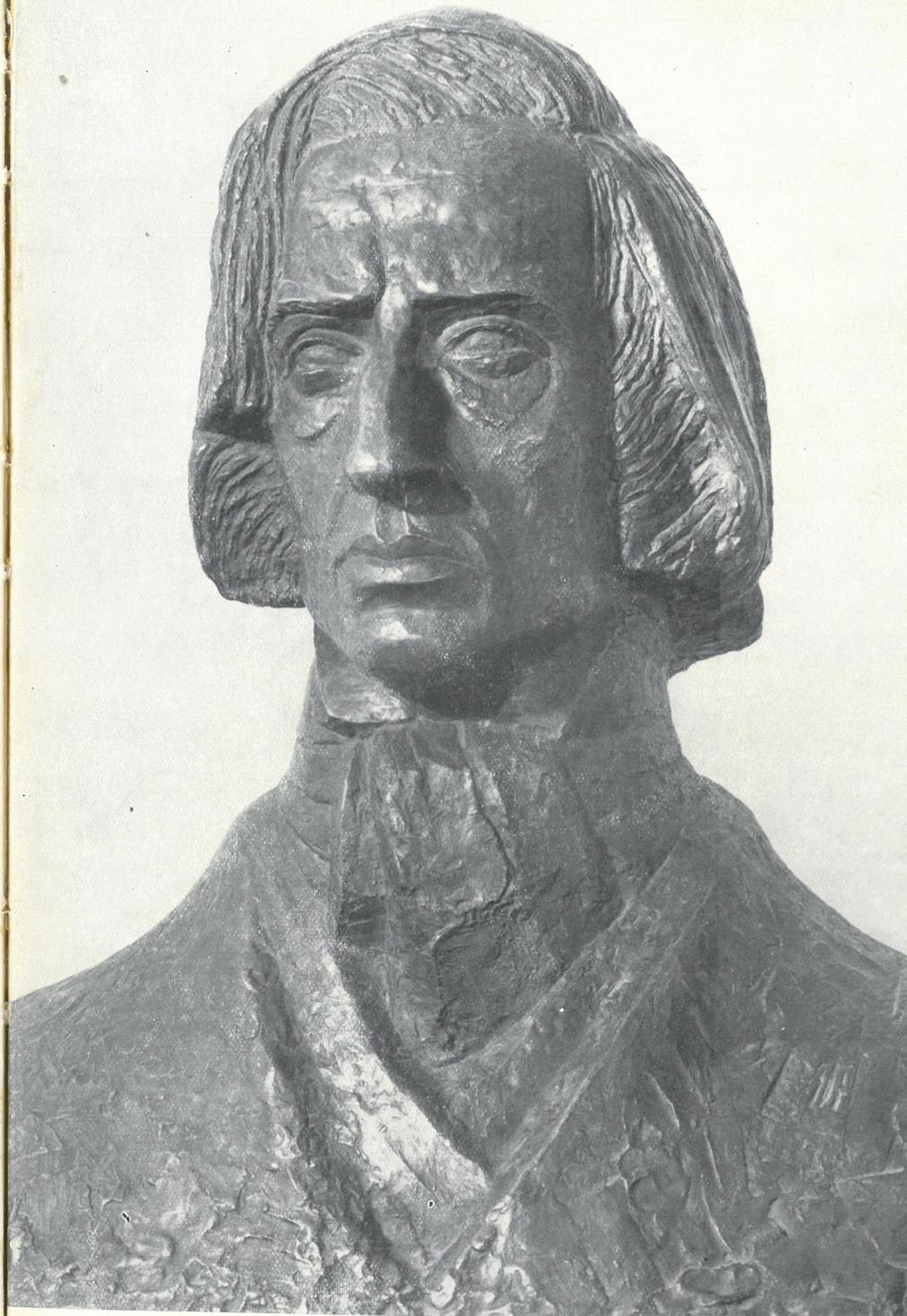
7. SYRENA — GODŁO WARSZAWY, 1938
pomnik w Warszawie, brąz (fot.)

8. PORTRET PANI TURCZYŃSKIEJ, 1946
głowa, gips



9. CHOPIN, 1947
głowa, brąz

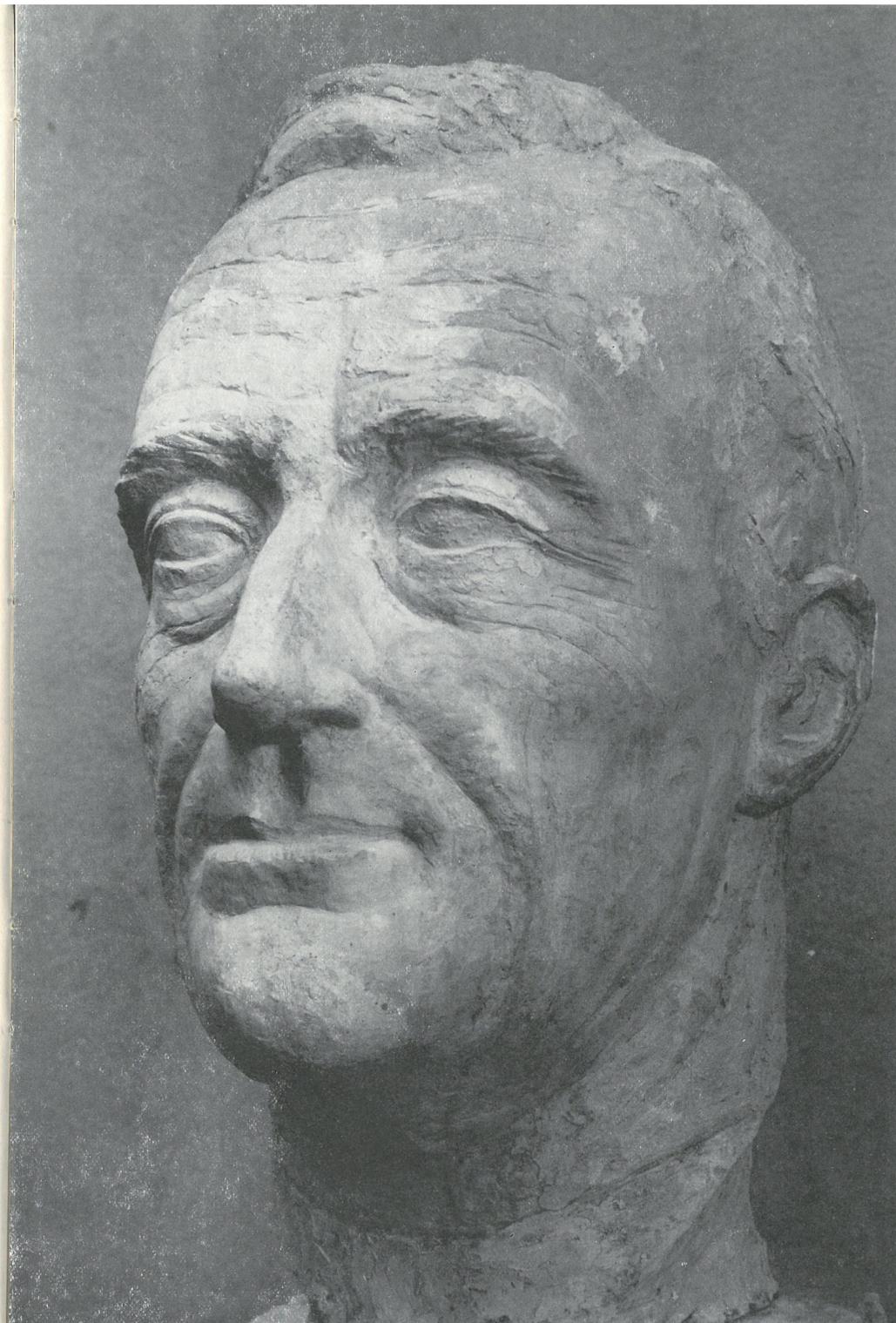
10. ŁYŻWIARKA, 1948
gips, wys. 72



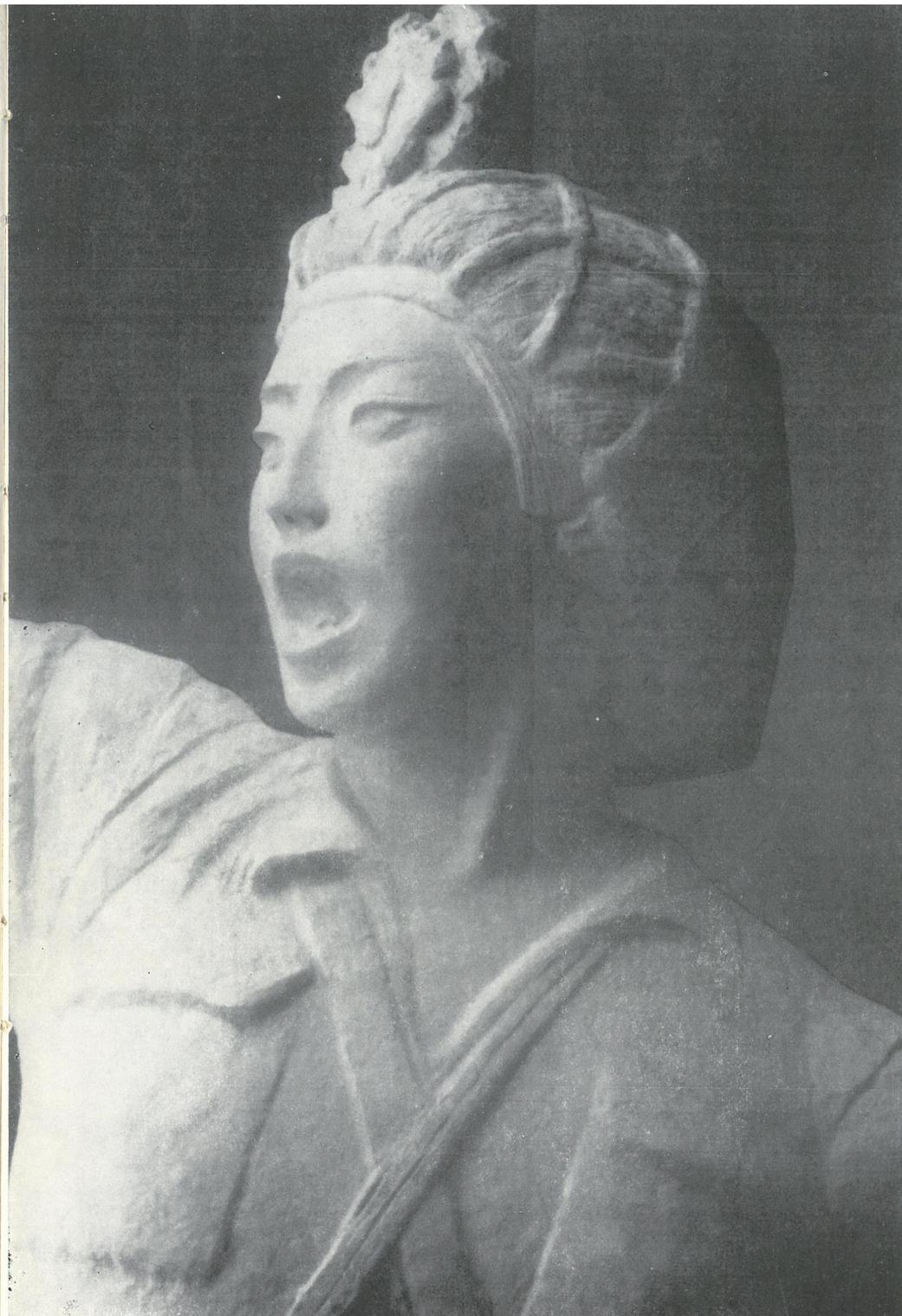
11. PORTRET A. M. KLECHNIOWSKIEJ, 1948
głowa, gips patynowany, wys. 54



12. ROOSEVELT, 1950
głowa, gips, wys. 50



13. W WALCE O WOLNOŚĆ, 1951
gips, wys. 157





14. MURARSTWO, 1952
projekt, gips, dł. 72

15. MURARSTWO, 1952
plaskorzeźba na MDM, dł. 300, wys. 150

16. ZOJA, 1952
medalion, gips, śr. 82



15

17. KOPERNIK, 1952
studium głowy, gips, wys. 60

18. KOPERNIK, 1953
figura siedząca, gips, wys. 180

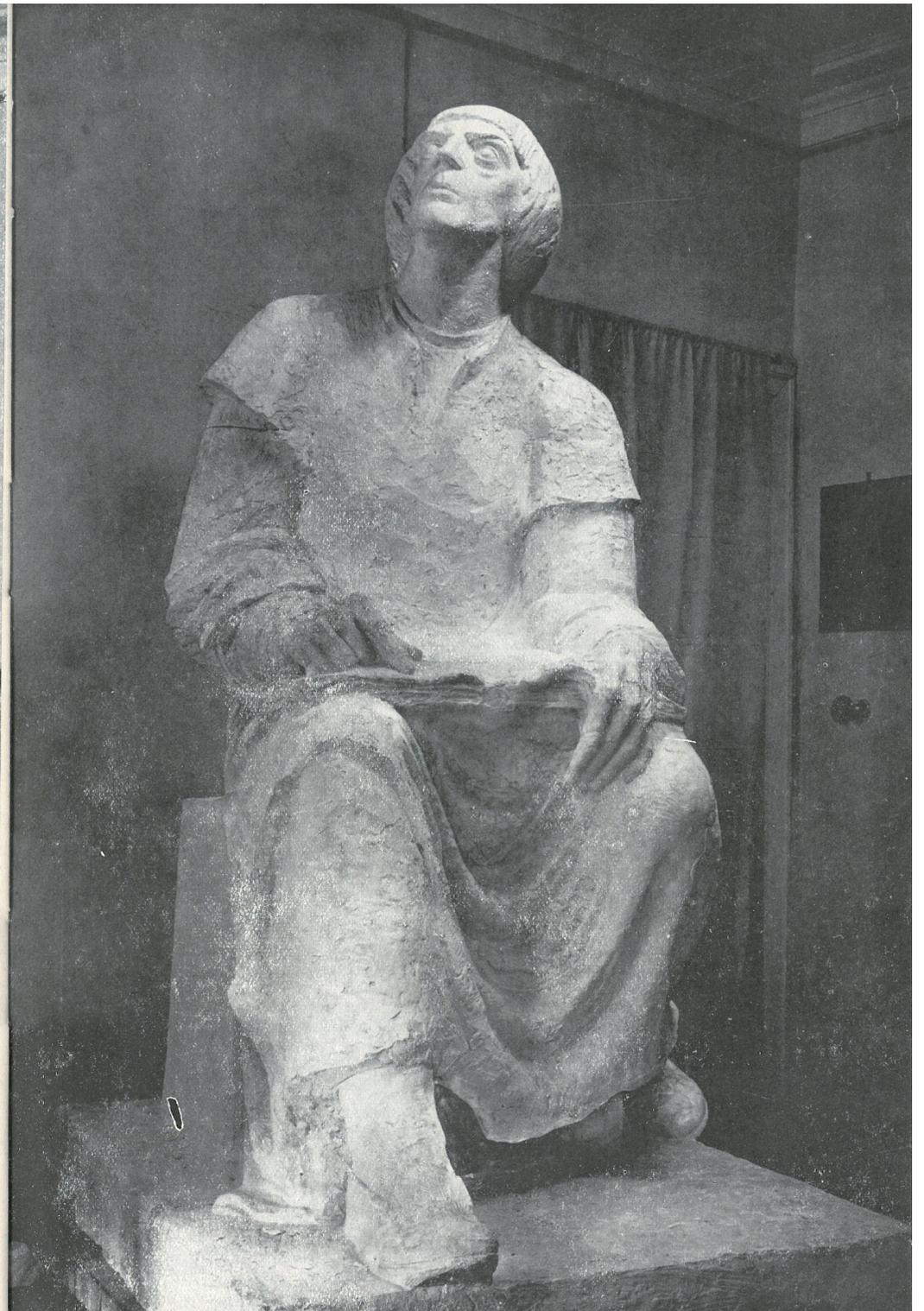
19. KOPERNIK, 1955
projekt, gips, wys. 115

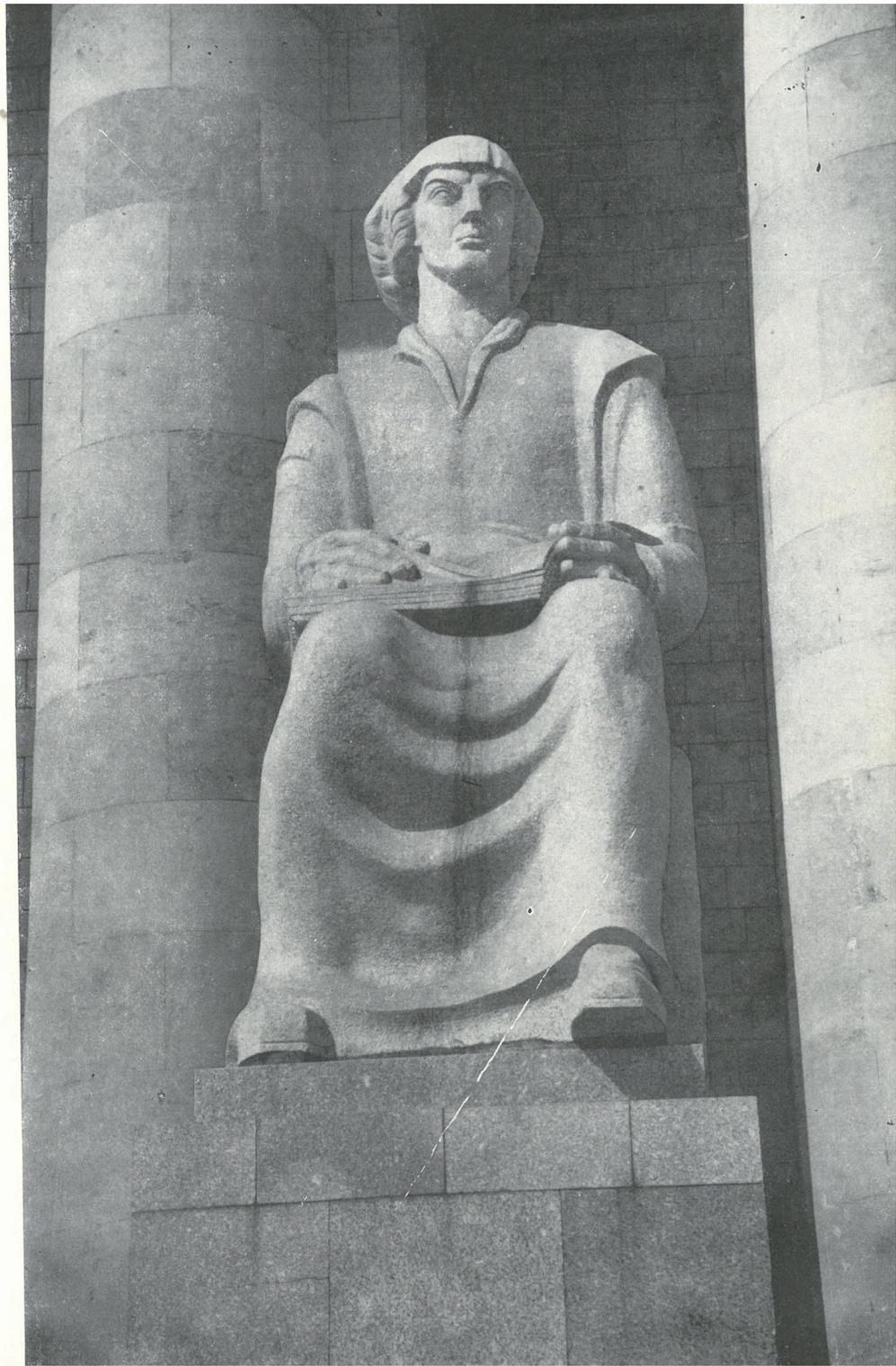
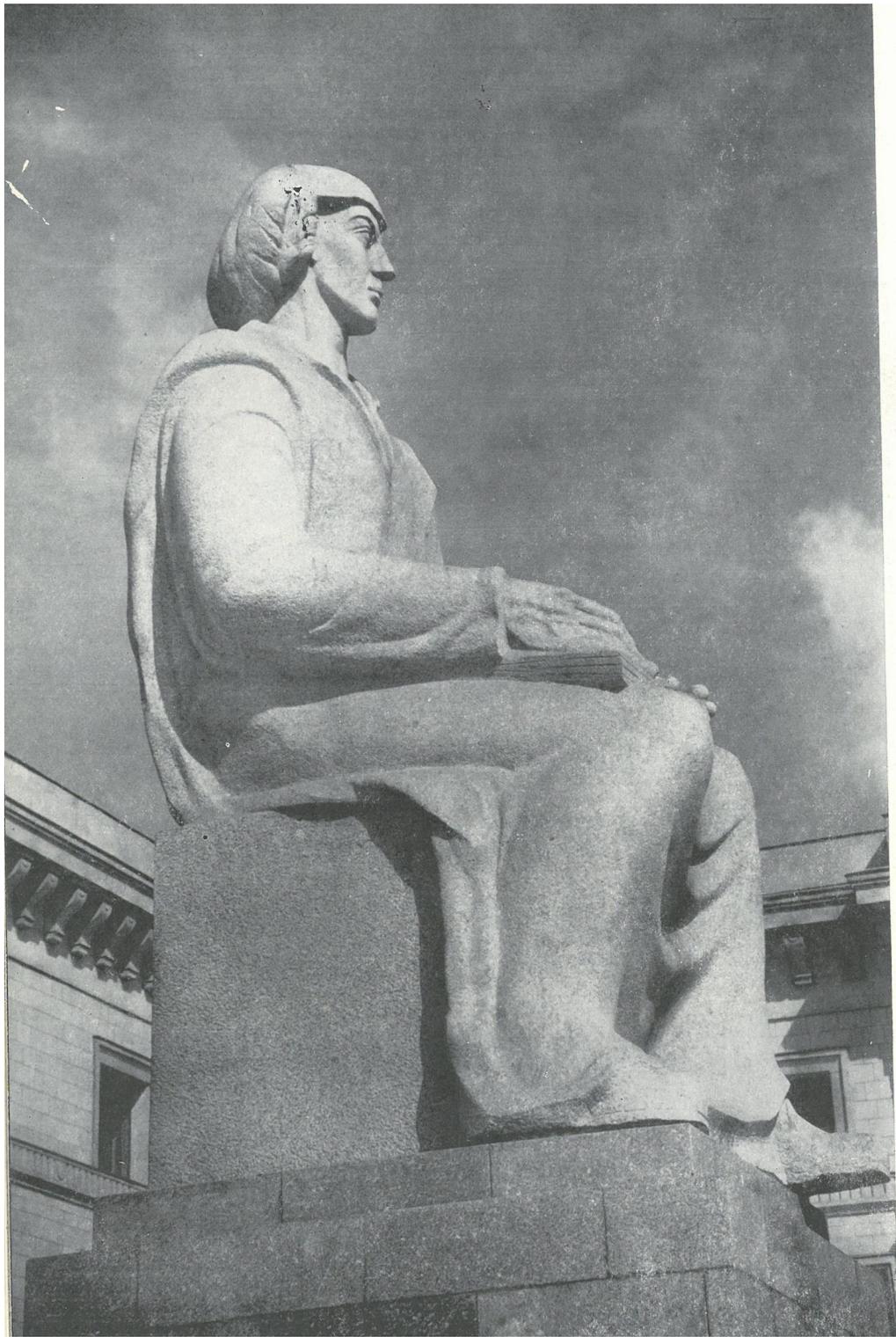
20. KOPERNIK, 1956
figura siedząca, gips, wys. ok. 200

21. KOPERNIK, 1956
pomnik w Warszawie, granit, wys. 440 (fot.)

22. KOPERNIK, 1956
figura siedząca, granit przed Pałacem Kultury i Nauki, wys. 440 (fot.)







23. PORTRET WANDY FILIPOWICZ, 1956
ceramika i gips, wys. 50



24. GŁOWA W STROJU LUDOWYM OPOLA, 1956
ceramika

25. PORTRET FELICJI ALTER, 1957
gips patynowany, wys. 50





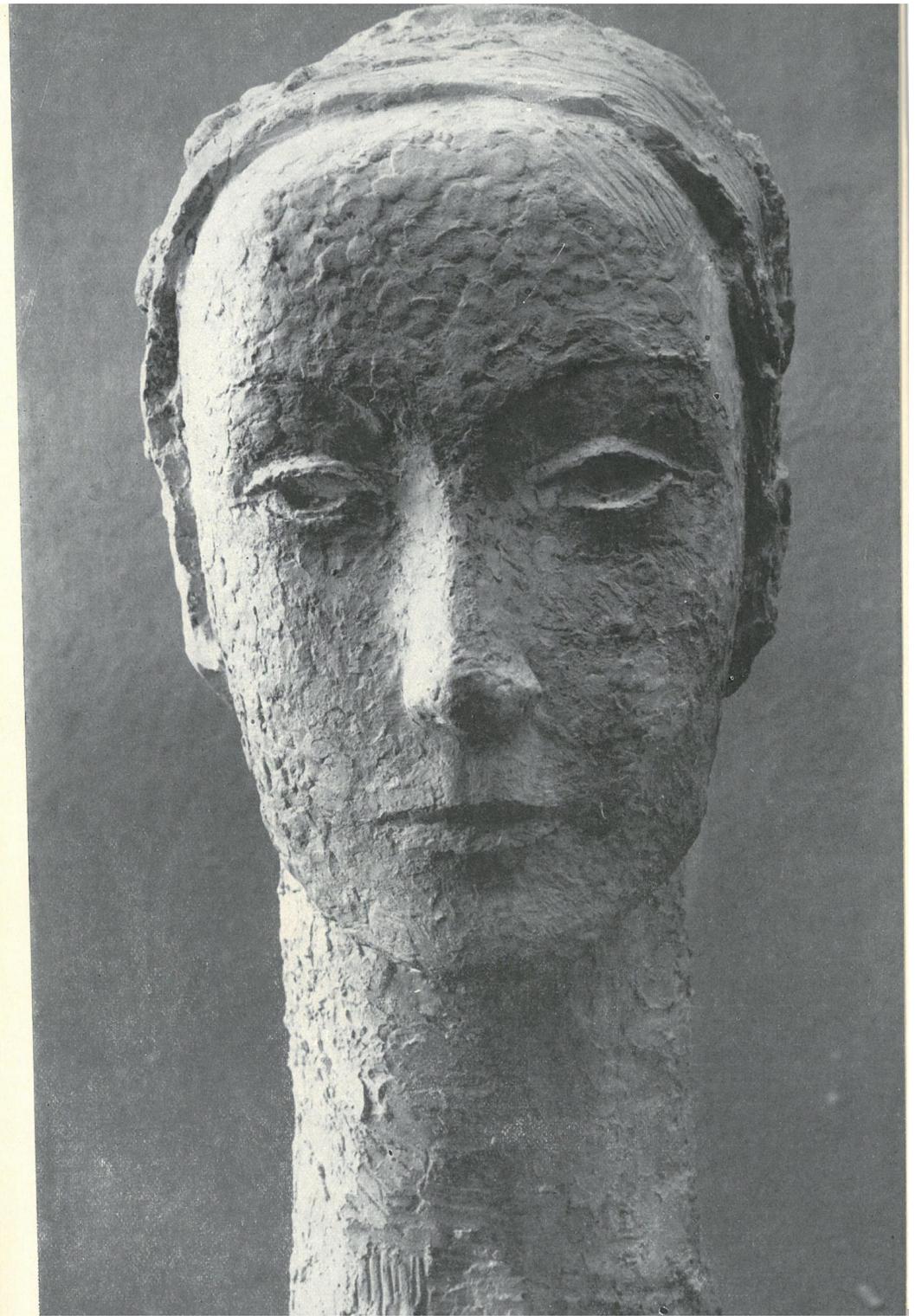
26. GRZES, 1957
gips, wys. 36



27. PORTRET STEFANII SEMPOŁOWSKIEJ, 1958
gips, wys. 58

28. ADELA, 1958
gips, wys. 50

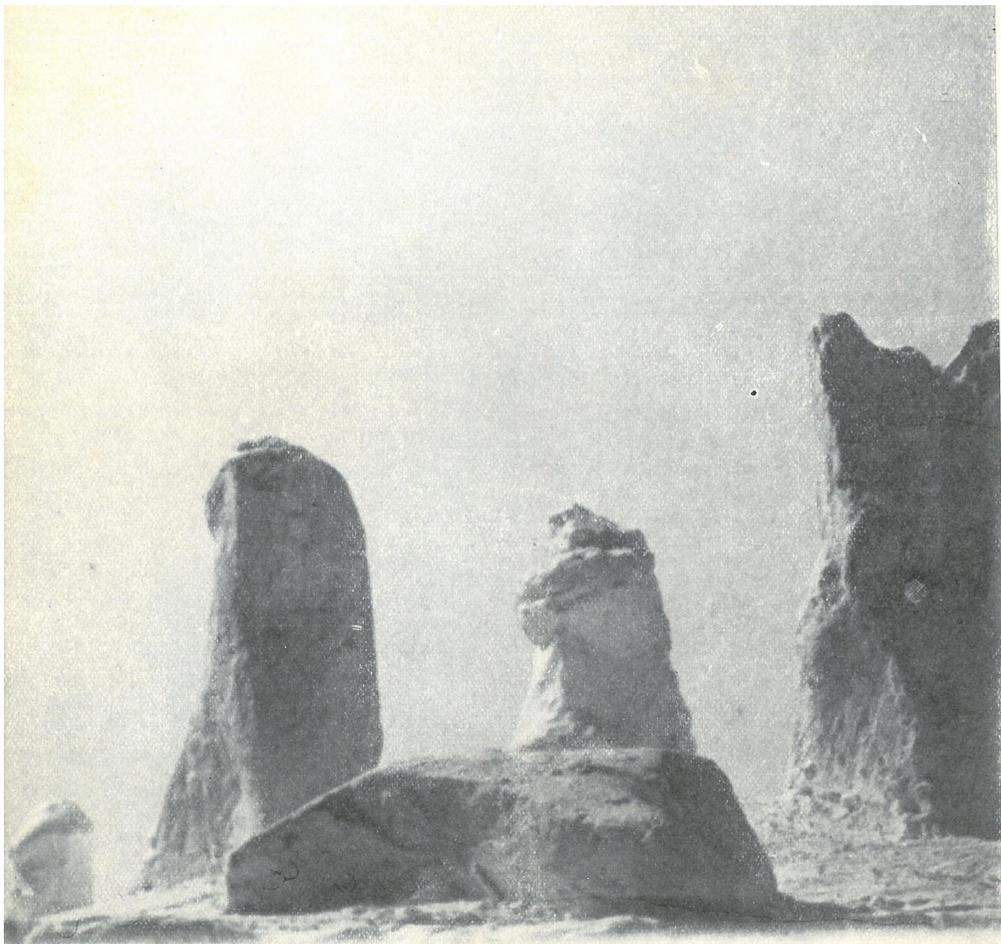




29. PORTRET J. P., 1958
gips, wys. 49

30. WSPOMNIENIE, 1958
grupa, gips, wys. 115





31

31. PROJEKT NA POMNIK BOHATERÓW WARSZAWY, „GRANITY”, 1958

(przy współpracy Stanisława Kulona)
4 elementy

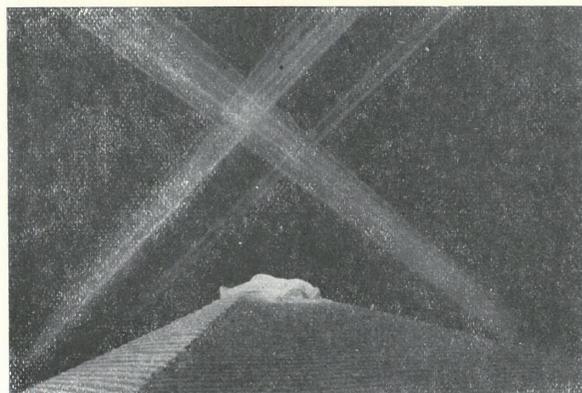
32. PROJEKT NA POMNIK BOHATERÓW WARSZAWY, NR 34, „JEDEN Z WIELU”, 1958

(przy współpracy Stanisława Kulona i Michała Filipowicza)
4 elementy

33. FRAGMENT

34. W SŁOŃCU, 1958

głowa, gips, wys. 52



32

układ graficzny katalogu i projekt plakatu:
ADNRZEJ RUDZIŃSKI

fotografie do katalogu: Zofia Tomaszewska, Stanisław Lisowski, R. Siwicki,
Franciszek Karasiewicz
Druk RSW „Prasa“, W-wa, Smolna 10. Z. 1406. A-48.

C · B

W · A