

21/1962zach



WICINSKI

Związek Polskich
Artystów Plastyków
Centralne Biuro
Wystaw Artystycznych

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki
Biblioteka

Nr inw. 24/1962 201h

EGZEMPLARZ ORAZOWY
WYŁĄCZONY ZE SPRZEDAŻY

WYSTAWA RZEŹBY I RYSUNKU

1962

Warszawa
„Zachęta”

HENRYKA WICIŃSKIEGO

(1908–1943)

plac
Małachowskiego 3

Projekt ekspozycji: Marian Bogusz

Opracowanie katalogu: Maria Kosińska

Redakcja katalogu: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Opracowanie graficzne katalogu i projekt plakatu: Andrzej Rudziński

Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

Zdjęcia do katalogu: Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN: Ignacy Goida, Jerzy

Langda; Prac. Fot. Muzeum Sztuki w Łodzi; Prac. Fot. CBWA Wiesława Rolke



Henryk Wiciński i Xawery Dunikowski, Kraków ok. 1928—33

Montaigne powiedziałby, że człowiek ten umarł w samą porę, że każdy człowiek umiera w samą porę, ponieważ wszystkie jego możliwości już z góry były obliczone na czas trwania jego życia. Montaigne uwalniał tym ludzkość od jednej z wielu jej rozpaczy. My śmierć młodego człowieka odczuwamy jako nonsens, który przeszkodził w realizowaniu się w pełni jego myśli. Wiara w taką mądrość przewidywania natury, która wie na sto lat naprzód komu, gdzie i kiedy spadnie na głowę kamień, byłaby rezygnacją z każdej walki. Oto umarł człowiek, który przez całe swoje trzydziestokilkoletnie życie walczył o człowieka i o sztukę, walczył do ostatnich chwil swego życia i w tym była jego wartość.

A jednak śmierć, taka wypadkowa działania rozmaitych sił, zbiegów okoliczności i przypadków — jest dla nas absurdem nie do przyjęcia, jest nonsensem, z którym jesteśmy w jakiś sposób współwinni przez swoją wobec niego bezsilność.

Henryk Wiciński był urodzonym artystą. Był artystą w całym tego słowa tragicznym znaczeniu, z narzuconym już z góry, bez możliwości odwrotu, ciężarem życia spełniającego się wysiłkiem tworzenia. Miał tę zdolność, która w sposób zasadniczy cechuje każdego wielkiego artystę. Umiał myśleć kategoriami abstrakcji.

To abstrakcyjne myślenie jest obiektywną siłą każdej twórczości, w każdej epoce. Jest tworzywem zarówno przedmiotowego (tematowego) jak i bezprzedmiotowego (abstrakcyjnego) malarstwa. Często pojęcie abstrakcyjnego myślenia kojarzy się u laików w sztuce z tzw. „abstrakcjonizmem”.

„Abstrakcjonizm”, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi pozbawiając go tego tematu, który tak często pochłania bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką. Dając czystą konstrukcję form plastycznych pokazywał działanie ich samych przez się. Siłę tego działania odczuwa każdy artysta tworząc, nawet jeżeli do końca procesu

tego nie pojmuje. W dramacie uderzających na siebie form, przeczuwa kosmiczny dramat rozbijających się o siebie planet.

...Inspirator z urodzenia, pełen energii psychicznej w każdej żywej i słusznej sprawie, był jednym z twórców „Grupy Krakowskiej” rozsadzającej swoim radykalizmem artystycznym i społecznym ramy zacofanej w obu tych kwestiach Akademii z okresu międzywojennego. I było to jasne i zrozumiałe, że ci właśnie młodzi ludzie, radykalni i krańcowi w poszukiwaniu nowych form w sztuce, czuli swoją łączność z walką o sprawiedliwość społeczną i nowe formy życia.

Synchronizacja tych zjawisk świadczy o głębokich związkach sztuki z życiem, związkach, które ukryte przed zewnętrznym, bezpośrednim spojrzeniem, istnieją (bez potrzeby sztucznego ich wytwarzania i bezsensownego narzucania) w każdej epoce jako biologiczna konieczność zachowania równowagi i harmonii dwóch światów: świata rzeczywistości i świata konstruowanego przez wyobraźnię człowieka.

...Ksawery Dunikowski mówi o nim, że to był człowiek swego czasu. Określenie to wydaje mi się równie wielkie jak proste. Ludzkość nie żyje swoim czasem, zaledwie go instynktem przeczuwa, jego dynamizm i możliwości. Żyje czasem przeszłym, czasem wczorajszym, który już nauczyła się pojmować. Jedynie geniusz jest predestynowany do odczucia podskórnych prądów epoki i do świadomego jej przeżywania. Człowiek genialny nie przeczuwa przyszłości, lecz odkrywaniem swego czasu i konkretyzowaniem go stwarza koncepcję coraz to nowych światów przyszłości.

Maria Jarema

(Fragmenty artykułu z czasopisma „Głos Plastyków” grudzień 1947)

Milczenie wokół Henryka Wicińskiego zostało przerwane raz głosem Marii Jaremy w „Głosie Plastyków” w 1947 r. oraz wystawą rysunków w Warszawie na Krzywym Kole w 1958 r. Niedocenywanie? Niechęć? a może po prostu w tym wielkim pędzie i dreptaniu wokół własnego losu, nawet przyjaciele nie znaleźli chwili, aby postać Wicińskiego wydobyć z minionego czasu.

Osobowość tego artysty oraz jego działalność stanowią ważne ogniwo w twórczym fermentie międzywojennych lat trzydziestych. Związany był z najmłodszym wówczas ugrupowaniem awangardowym występującym pod nazwą „Grupa Krakowska”. Powstało ono z buntu przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu, określającego z kolei działanie i profil polskich artystów. Eyla to jednak nie tylko negacja. „Grupa Krakowska” usiłowała jednocześnie wysuwać swoje propozycje. W oparciu o zmiany ustrojowe, które przekształciłyby ówczesną mentalność społeczną, budowali swój program artystyczny.

W ogólnej atmosferze chaosu i dezorientacji w świecie plastycznym, który cechuje ów okres w Europie, młodzi artyści nie zakładali odwołania do jednego autorytetu, nie proponowali jednej zasady, recepty, określającej wartość dzieła. To co można by nazwać ich programem, to zakładanie wszelkiej ewentualności, dawanie szansy różnym odwołaniom i eksperymentom. Całą tradycję artystyczną, zarówno rzeczy tzw. klasyczne, jak i cały jej „śmietnik” stawiano artyście do wyboru. Byli młodzi, mieli wiarę w „dojście” do własnego rozumienia sztuki i do własnych wyników.

Walka, którą podjęli z młodzieńczym zapałem i egzaltacją, była przede wszystkim walką z mechanizmem świata burżuazyjnego, z umownością pojęć mieszczańskich. W nowym układzie społecznym, opartym o zasady teorii klasyków marksistowskich, widzieli swe możliwości i swoje miejsce. Większość członków „Grupy Krakowskiej” związana była z partią komunistyczną. Wiciński należał do najbardziej aktywnych członków Grupy. Po wielu latach milczenia narzucił sam konieczność mówienia o sobie.

Aktualność jego jest świeża, szczególnie w chwili, gdy obok szalbierstwa istnieją postawy ludzi, którzy mimo doraźnych niepowodzeń usiłują rozszerzyć krąg ludzkich odczuwań. Jest przykładem postawy artysty, dla którego twórczość była sprawą moralną, potwierdzeniem i demonstracją swej osobowości. Jego koncepcje artystyczne doczekały się kon-

tynuatorów wiele lat później, kiedy na fali „nowej awangardy” wypłynęły w latach 1950-tych realizacje Marii Jaremy. Również nietrudno prześledzić zbieżność niezależną pomiędzy jego działalnością z lat trzydziestych a działalnością H. Moore'a z okresu późniejszego. Henryk Wiciński zmarł na gruźlicę w 1943 r. w Krakowie.

Człowiek — rzeźbiarz, poeta, działacz komunistyczny, artysta związany z teatrem, osobowość złożona i barwna.

Los tego artysty podobny był do losu wielu prawdziwych twórców. Nie oszczędził go czas ani ludzie. Bieda jak nieodłączny pies przywiązana była do niego przez całe życie, uniemożliwiająca normalną pracę artystyczną. Również choroba płuc nekająca artystę nie pozwoliła na pełną działalność.

Zachowane rysunki, trochę rzeźb (większość bowiem zaginęła w zawierusze wojennej, część została zniszczona przez hitlerowców), trochę wierszy i strzępy myśli notowane na świstkach papieru, wreszcie pamięć ludzi, oto materiał, z którego można zrekonstruować sylwetkę artysty.

Urodził się w Łodzi 18.IV.1908 r. Okres młodości to Łódź, środowisko młodzieży związanej z ruchem lewicowym, bądź wprost młodzież z KZM, PPS-Lewicy czy MOPR. Aktywny działacz tego ruchu, uczestnik różnych akcji politycznych, często trudnych i niebezpiecznych.

Pierwsze lekcje sztuki — to rozmowy i dyskusje z robotnikiem i malarzem-amatorem Antonim Stawińskim. Stawiński, człowiek bez artystycznego wykształcenia, nie zdeformowany wiedzą o stylach, posiadał język plastyczny prosty i lapidarny. Może od niego przejął Wiciński pogląd, że plastyczne określenie własnej osobowości jest najlepsze, gdy użyte są środki zwięzłe i proste.

W 1927 r. przerwanie ogólnej nauki w szkole i ucieczka z domu do Krakowa, aby móc realizować marzenie o studiach rzeźby. Od 1923 r. jest studentem w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni X. Dunikowskiego. Jest nawet jednym z ulubionych uczniów, mimo konfliktów i niezgodności postaw artystycznych.

W czasie studiów należy do KPP, z ramienia partii działa w lewicy akademickiej — KZM i ZNMS „Życie”.

Był to okres gorących dyskusji, ostrych, choć często naiwnych sformułowań. Młodzież zbierała się aby mówić o sprawach Boga i wia-

ry — problemy społeczne, polityczne i kulturalne były przedmiotem polemik.

Ruch młodzieży został prędko opanowany przez lewicę akademicką. Zajmuje się ona organizacją zebrań i dyskusji, nadając tym zebraniom pewien kierunek i ton. Członkowie organizacji bardziej świadomi i wyrobieni są na ogół referentami, stają się jak gdyby przywódcami zebrań. Zebrania organizowane przez KZM czy „Życie” były jedynym postępowym ośrodkiem polemicznym życia akademickiego. Wiciński jest jednym z organizatorów i aktywnych uczestników owych zebrań, organizowanych na terenie Bratniej Pomocy Studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, Akademii Sztuk Pięknych oraz pracowni studentów Akademii. Za swą działalność polityczną wielokrotnie zatrzymany był przez policyjne władze, a nazwisko jego figurowało w aktach policji.

W pracowni Dunikowskiego poznaje w 1929 r. Marię Jareme, z którą łączyć go będzie przez całe życie wielka przyjaźń.

W 1931 r. wiąże się również artysta z grupą młodych, których łączy podobieństwo postaw. W 1933 r. przyjęli oni organizacyjną nazwę „Grupa Krakowska”. Wiciński, który wraz z S. Blonderem reprezentował grupę na zewnątrz, brał udział we wszystkich artystycznych i politycznych jej akcjach. Przywiązywał wielkie znaczenie do działania w grupie. Wierzył w siłę zbiorowego głosu ludzi, których łączy podobieństwo postaw. Rozumiał, że działanie indywidualne w odosobnieniu, przeciwstawione wielkiej masie związków antagonicznych, których podstawę stanowiła zasiedliwość, skazane musiało być w ówczesnej sytuacji na klęskę. Pewne znaczenie miała tu też konstrukcja psychiczna artysty, jego towarzyski charakter, serdeczny i żywy stosunek do ludzi oraz potrzeba kontaktów z nimi.

Stosunek jego do wszystkich spraw i problemów, z którymi był związany, miał napięcie emocjonalne. Emocjonalność będzie też tkwiła u podstaw jego artystycznej działalności. W jednym z listów do przyjaciół pisał:

„Zabija mnie brak mój odległości do ludzi. Ludzie odurzają mnie swym ciepłem”. „Ja tak bardzo potrzebuję ludzi, czasem aż dziwnie jak zależy mi na małej delikatności, której oni po prostu nie czują w obrębie swoich interesów”¹. W innym liście pisał: „...„Jeśli myśli się o tępicie ludzi to tylko dlatego, że nie Kochali”.

¹) Większość cytowanych wypowiedzi H. W. zaczerpnięto z Archiwum Rękopisów IS PAN, W-wa oraz materiałów, będących w posiadaniu rodziny artysty.

Wiciński najbardziej spośród członków grupy pragnął utrzymać więź grupową. Kiedy w 1937 r. Grupa Krakowska zaczęła się rozpadać, z zalem pisał do Marii: „(...) Koledzy nasi nie rozumieją potrzeby łączności. Nie chcą połączeń z przyzwyczajenia czy też z wmowienia. Chcę czuć związki naturalne, łączność faktyczną a nie utrzymać sztuczność” (...). „Jeśli myślimy o świecie nas otaczającym to w końcu okaże się, że najważniejsze dla naszej psychiki jest związane z człowieka z człowiekiem. Tu nie można się zakłamywać, gdyż to uderza w nas samych”.

Należąc do komórki artystyczno-literackiej KPP, związany był od 1934 r. z grupą literacką „Literat”. W 1935 r. bierze czynny udział w konspiracyjnym zjeździe literatów komunistycznych, którego założeniem było „zjednoczenie wszystkich sił literackich na front walki o ściśle zdecydowaną literaturę proletariacką, zmobilizowanie wokół siebie sympatyków ruchu inteligentkiego i pociągnięcie do walki klasowej w obecnym społeczeństwie, jednocześnie mas do walki przeciw wojnie z ZSRR i do walki z klerikalizmem”.

Orientacja polityczna Wicińskiego wiąże się z postawą artystyczną. Przede wszystkim odrzuca naturalizm, jako wąski zasób możliwości wyrażania świata. Naturalizm, posiadający różne formy stylowe, oparty o wspólną zasadę — imitowania zewnętrznych form świata odbija go powierzchownie, jest bowiem notowaniem tego co zauważamy za pośrednictwem wrażeń. Nie dotyka rzeczywistości istniejącej poza naszymi wrażeniami, ani obejmuje pojęć na temat postrzeganej rzeczywistości. Opierając się na solidnym studium z natury, powtarza ją dosłownie. Wrażenie powierzchowne jest tu podstawowym bodźcem i zarazem ostatecznym wynikiem, obraz montażem literackim wrażeń. Naturalizm przez swą powierzchowną percepcję świata, przez dosłowność powtórzenia, ma w sobie element ugodowości. Jest potwierdzeniem stanu istniejącego, rodzajem rejestracji i inwentarza, a nie formą kształtowania ludzkiej świadomości”. Dotychczas jeszcze społecznicy nie rozumieją hasła, które rzucili impresjonści „sztuka dla sztuki”, jest ono obrazem dla szanujących się artystów, ja bym powiedział, nie rozumiejących prac społecznych” pisał Wiciński w ankiecie Głosu Plastyków w 1937 r. „Dziś sztuka, początek której dali impresjonści: Cézanne, Seurat, staje wobec swego uzasadnienia. Utylitaryzm sztuki, jej znaczenie społeczne, naturalnie, ale od strony wyników sztuki. Sądzę, że dla wielu okres plucia i bezpłodnego cynizmu minął. Rozpoczęliśmy epokę pa-

tosu życia. Zamiast tajemnic bytowych, materialna energia płynąca w życie. Radość odkryć, form zmysłowych wzroku, ruchu człowieka w przestrzeni. Rzeźba wzroku, a nie wspomnienie minionej chwały, czy wspomnień życia. Odrzucam patos historyczny, a nie patos historii. Materia kształtująca, która jest skupioną energią plastyczną. Rzeźba staje się punktem wyjścia w życiu wzrokowym widza”. Artysta w brulionie notował fragmenty swego myślenia o sztuce:

„(...) Piękno wynika z elementów sztuki. Odczuwanie pięknego obrazu, rzeźby, wiersza czy architektury, a nie tematu, czy przedmiotu pięknego zawartego w obrazie, rzeźbie, wierszu czy architekturze.

Postawa dzisiejszej sztuki nie szuka arcydzieł tylko osiągnąć. Każda rzeźba czy obraz jest lepiej czy gorzej rozważany. Przedmiot poza nazwą, która określa go jako pojęcie, zawiera w sobie treść jedyną organiczną, odróżniającą go od otoczenia, a nawet od podobnych jednostek. Nie zastanawiając się potrafimy odróżnić jedną osobę od drugiej, jeden przedmiot od drugiego. Ta specyficzna treść jest najcharakterystyczniejszą cechą przedmiotu.

W sztuce poza pojęciowością, którą umiemy łatwo poznać, w sztuce przedmiotowej schematyczne cechy przedmiotu czy figury ludzkiej; w sztuce abstrakcyjnej elementy — kolor, linie fakturowe, proporcje, rytm — tworzą formę, która ma jedyne oddziaływanie. Oddziaływanie formy istnieje u zwierząt jednego osobnika na drugiego. Rozwój tego oddziaływania rośnie tak samo, jak system nerwowy. Walka o wartości konstruowania formy plastycznej, wiąże się o wiele głębiej z człowiekiem niż powierzchowne powiązania tematowe z aktualną sytuacją np. polityczną.

Jeżeli będziemy obserwować sztukę poza jej aktualną wartością tematową zauważymy konstrukcję formy plastycznej, której oddziaływanie było decydującym w każdej epoce, niezależnie od tego, czy rzeźba, rysunek przedstawiał kobietę, rycerza czy ptaka (choć nie bez powodu plastycznego brano za punkt wyjścia tematy) — wrażenie formy plastycznej było wspólne i było decydujące, np. Egipt, barok, Grecja, Średniowiecze. Sztuka współczesna przyniknięta samodzielnością istnienia wypracowuje swą formę w zależności (od) własnej budowy.

Droga życia, postęp — niezależnie jaką rolę odegrają poszczególne jednostki, bierną czy aktywną, obojętną czy entuzjastyczną — ogarną, uderzą wszystkich.

Różnorodność uderzenia zależy od przypadkowego zestawienia czy temperamentu, lub mniej więcej — świadomego ustosunkowania się”. „(...) Z myślą i możliwościami eksperymentu, w związku z wrażeniami wzrokowymi jakie otrzymujemy i konstruowania życia bez barbrań się tragicznych, sztuka ma sens. Wysiłek nasz idzie nie do powtarzania, podtrzymywania czy tragizowania, lecz do budowy i eksperymentu. Nasza równowaga to opanowanie możliwości życiowych”.

Gdzie indziej znów Wiciński pisał: „(...) Nie rozdzielać jednak to co zrobimy od osiągnięć kubizmu, formizmu, konstruktywizmu, od Szczeni do Strzebińskiego. Wydobyć sztuki spod społecznej metafizyki i magizmu, która to sztuka sama najlepiej walczy, począwszy od impresjonizmu, obrazami i rzeźbami. Dopuszczenie jak najszerszej platformy dociekań do zrealizowania dzisiejszej sztuki (...). Przetwarzanie zjawisk życiowych na plastyczne tej masy przecinających się form, barw, konstrukcji, zdarzeń i pojedynczych fenomenów całej przyrody, łącznie z wytwarzaną ludzką wiedzą (...).

Podniętą w plastyce są akt, maszyna, strajk, fabryka, kawiarnia, walka, drzewo — chodzi o stworzenie obrazu czy rzeźby, które by wyzwały i organizowały nasze uczucia i wzrok (...) my musimy zrozumieć, że tylko precyzyjna forma może dziś odpowiadać. Wszystkie obrazkowania są niedorozwojem i złą uprawą kultury polskiej. Zresztą to samo dzieje się w przemysle.

Nieuznawanie, mędrkowanie, czy pytania w rodzaju dla kogo i po co pan rzeźbi mam gdzieś. A jednak tych pytań jednocześnie nie lekceważę, uczyć się i na nich. One są materiałem i stopniem kultury.”

Wicińskiego oprócz rzeźby pasjonuje teatr i poezja.

„Widzę, że moje życie ma napięcie barokowe, wyrzucam z siebie poezję, teatr, rzeźbę (...)”.

Trudno jest określić, w której dyscyplinie artysta znalazł najpełniejszą formę wypowiedzenia się. W dużej mierze napięcie i ośrodki zainteresowań artysty zależne były od stanu jego zdrowia i sytuacji w jakiej się znajdował. Okres jego życia od 1935 r. posatzkowany był na pobyty w sanatoriach i mozolne powracanie do normalnego trybu życia. Ciągłe istnienie na pograniczu szpitalnej atmosfery a aktywnego działania człowieka pełnego energii i entuzjazmu, którymi przez okres przymusowej izolacji umykały nici łączności z ludźmi i środowiskami. „Beznadziejność do szczytu doprowadzona”. „(...) wszystko rozłożone na element bez

sily. (...) Czas posiekany na leżak, jedzenie. (...) Nie można myśleć, to ogólne ramy mego pobytu." Okresy pobytów w sanatoriach, z których najdłuższy dwuletni (1936—1938), to czas wewnętrznej koncentracji, konfrontacji, ale i wielkiego odosobnienia artysty. Nikłe kontakty z przyjaciółmi z grupy, głównie zresztą z Marią Jarewą. W tym czasie dużo rysuje: projekty rzeźb, projekty kostiumów i konstrukcji teatralnej. Właściwie nie są to projekty rzeźb, a myślenie teoretyczne o rzeźbie. Zbiór rysunków Wicińskiego, to przede wszystkim bogaty materiał teoretyczny rozważań, w których artysta posługiwał się znakami plastycznymi. Odczuwał wówczas głęboko potrzebę realizacji, skontrolowania myślenia na materiale rzeźbiarskim. „Trzeba realizować, gdyż o ile czas na teoretyczne sprawy jest konieczny, to brak realizacji niweczy możliwość rozwoju”. W tym okresie pisze również wiersze, trochę rzeźbi. Generalną tendencją artysty było znalezienie jakiejś jednej najpełniejszej formy określenia się, nie szarpanie w paru dziedzinach. „Wypowiedzenie się — nie, raczej postawa wobec życia. Tutaj izolowany (w sanatorium), obserwując różne stanowiska widzę różnorodność i walkę ich równorzędną. Mimo tej beznadziejności moja psychika twardych szuka odpowiedzi, zdecydowanych, choć to tak trudno mi przychodzi. Wyczuwam zjawiska podświadome, ich złożoność i ogrom. Nie mam siły określić ich intelektualnie. W zbiorowisku ludzi zawsze poddaję się atmosferze, szukam człowieka w niej. Jak dużo złudzeń odchodzi i jak człowiek gromadzi siły do walki. Ten okres muszę umieć wykorzystać dla siebie (...) Znaleźć swoje miejsce za wszelką cenę. Zwątpienie i poznanie swoich skromnych możliwości i ograniczeń, znaleźć stosunek swój, określić się do każdej sprawy”. Pierwsze rzeźby, jeszcze robione w Akademii i trochę rysunków, są aprobatą kubistycznej zasady. Szczególnie „Akt” (repr.) czy „Głowa” (repr.), gdzie gips kolorowany wydziela płaszczyzny, akcentując je i kontrastując w pewnej przestrzenności. To jest tylko początek. Myślenie rzeźbiarza Wicińskiego, wyrosłe z doświadczeń kubizmu i neoplastycyzmu, szło jednak w kierunku przeciw kubizmowi i neoplastycyzmowi. Interesował go nie sposób łączenia form w przestrzeni, zgodność ich następstw, porównywanie jednego kontrastu z drugim, jak robili to kubiści. Nie szukał również podziału i rytmu stosunków pionów i poziomów w figurach regularnych

zgodnie z zasadą neoplastyków, której konsekwencją był utylitaryzm. Wyszedł z zainteresowań figurą geometryczną nieregularną, dążąc do uchwycenia elementów wiążących ją w organiczną jedność. Szukał form wyrażenia organiczności rzeźby. Opierając się na zasadach fizjologii wzroku, usiłował uchwycić i określić formy wnikaną jedną w drugą.

Tą własną koncepcją otworzył nowy problem rzeźby. Podjął zasadę rzeźby współczesnej, dla której doświadczenia początków naszego wieku XX stały się pierwszą lekcją. Nie poprzestał na zasadzie, którą najpełniej i najkonsekwentniej doprowadzili sami kubiści czy sami neoplastycy.

Organiczność budowy jednego przedmiotu, czy ich zespołu, fascynują artystę. Wzrok osadzony na przedmiocie, widzi go w jednolitym związku form. Stąd o ile nawet istnieje liczna gra form, bez selekcji i eliminacji, podporządkowane zasadzie organiczności figury, tworzą zwartą całość. Potęguje to wrażenie monumentalności rzeźb Wicińskiego.

Zasadę budowy organicznej formy przynosi również artysta na zagadnienie teatru. Generalną koncepcją jego jest teatr związany z problemami plastyki. „Teatr musi mieć elementy plastyczne, łącznie ze słowami, które dzieją się w czasie”. Działanie poprzez ruch światła, brzmienie słowa, ruch postaci, kolor, wszystko w połączeniu rytmicznym. Na elementach tych — zdaniem artysty — osadza się wzrok widza, dając skupienie plastyczne. W rozwiązaniach swych bliski był zasadom Cocteau, że ważnym elementem teatru jest powiększenie gestu, a nawet pewne zbrutalizowanie i pogrubienie cech ludzkich w plastyce scenicznej i w sposobie mówienia, a poruszenie się w akcentowaniu słów i spojrzeń” (...) Realistyczność teatru, który apeluje do widza znajdującego się w pewnym dystansie do spraw dziejących się na scenie powinna się opierać na dobrze zrozumiałej artystycznej przesadzie. Dramat sceniczny miał posiadać pewne wymiary nadnaturalne. Akcja zależna jest od konfliktów psychologicznych, dlatego zestawienie przedmiotów biorących udział w przedstawieniu musi być ułożone tak, aby wydobyc form właściwości charakteru sztuki”.

Od 1935 r. współpracował artysta z teatrem plastycznym „Cricot”, a od 1934 r. prowadził go wraz z Józefem Jarewą. W latach 1933—1935 wykonał Wiciński szereg projektów kostiumów i dekoracji do takich sztuk jak „Małwa” I. Witkiewicza, „Wąż, Orfeusz i Eurydyka”

T. Czyżewskiego, „Serce Panny Agnieszki” J. Jaremy, „Sen Kini” A. Kadena i prawdopodobnie „Powrót Syna Marnotrawnego” A. Gidë'a.

W czasie pobytów w sanatoriach pogłębia swe wiadomości z zakresu teatru i wykonuje szereg rysunków projektów kostiumów i inscenizacji. Teatr wciąga go również i po wyjściu z zakopiańskiego sanatorium. W 1938 r. wraca do Łodzi. Ciężki to okres dla artysty. „Jest trudniej niż myślałem. Pętam się ze snaniem. Brak pieniędzy nawet na papierosy, telefony. O kawiarni nie ma mowy. Bawiłem się przebieżaniem. Pożytyłem melonik, futro. To działa na ludzi, teraz znudziło się.” Ostatecznie znajduje artysta zaczepienie w teatrze kukiełkowym dla dzieci oraz w szkole zawodowej dla starzyk. W szkole oprócz programu oficjalnego układu program własny, w którym usiłuje wpłynąć na orientację kulturalną i artystyczną młodzieży.

Z łódzkim środowiskiem plastycznym związki artysty są dosyć luźne, mimo że należy do tamtejszego związku. Kontaktuje się głównie ze Strzezińskim, trochę z Hillerem i Piaseckim. Działa również politycznie i w 1939 r. zostaje ponownie na krótko aresztowany.

W roku 1939 mieszka przez pewien czas w Warszawie pracując w teatrze „Cricot”, który wówczas przebywał w stolicy. Na krótko wyjeżdża również do Borysławia do przyjaciół. Tam zaprzyjaźnia się z B. Schulzem i poetą M. Jachimowiczem.

Rzeźbi w tym okresie niewiele. Brak pieniędzy na materiały, brak mieszkania i warunków uniemożliwiają pracę w rzeźbie. Wykonuje tylko szereg rysunków do rzeźb oraz parę małych projektów. W tym czasie jednak precyzują się ostatecznie dążenia artysty w zakresie rzeźby. Nabiera pewności. Z tego też okresu pochodzi cykl 16 rysunków, które są jakby podsumowaniem z lat 1936—39².

Po momentach osamotnienia i załamań usiłuje podtrzymać tradycje Grupy Krakowskiej, wierzy w ponowne ożywienie jej działalności. Rozumie konieczność działania zbiorowego w sytuacji, która wówczas zaostrzyła się w świecie plastycznym. W 1937 r. następuje wyrzucenie większości członków G.K. Ze Związku Plastyków w Krakowie pod pozorem niepełnienia składu.

Wzmagają się prześladowania działaczy komunistycznych. Pod pozorem tępienia komunistów

²) Cykl 16 rys. znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

zostają eliminowani z życia artystycznego przedstawiciele kierunków awangardowych. Wiciński w jednym z listów pisał: „Potrzeba przeciwstawienia się właśnie dzisiaj, kiedy tworzy się Blok zawodowych i likwiduje się szybko wszelkie zapory, jakie ujawniają się. Musimy znowu odnaleźć swoją wielką drogę na której spotkaliśmy się w Akademii. Sądzę, że każdy z nas musi wyciągnąć wnioski z swoich indywidualnych doświadczeń w życiu i pragnie szerokiego oddechu sztuki i walki w życiu. Musimy porachować się ze światem i stanąć wytrwale i z większą energią wobec sytuacji, która coraz szybciej wyjaśnia się i eliminuje (chce) z życia mas. Ciężka praca czeka, aby się skupić i ześrodkować i znaleźć swoje możliwości. Dziś czujemy większą odpowiedzialność ale i z większą świadomością będziemy stawiać nasze sprawy. Dzisiejsza wartość naszego zespolenia i wspólnego działania będzie silniejsza. Musimy ostro znaleźć siebie i rzeczywistość. (...) Z różnych porganiczy ściągamy aby razem znowu móc popatrzeć sobie w oczy”.

Ten głos artysty był już osamotniony. Nie było podstaw do wskrzeszenia grupy w jej poprzednim składzie. Naturalne jej pędy zamary. Członkowie Grupy rozsiani po Polsce i świecie, różne przyjęli postawy. Niektórzy jak Stern (w Berezie Kartuskiej) i Lewicki, osaczeni konsekwencją swej działalności politycznej i skrupowane mieli możliwości działania. Niektórzy osiedli w spokoju mieszczańskich dobrodziejstw, okres czasu z Grupy traktując jako „młodość chmurną i bzdurną”, inni gdzieś na peryferiach usiłowali znaczyć swoje istnienie. Niektórzy uciekli po prostu od konsekwencji.

W tej sytuacji Wiciński w 1939 r. wraz z Andrzejem Pronaszką, Henrykiem Stażewskim, Stanisławem Osostowiczem i Markiem Zwilllichem organizują wystawę plastyki nowoczesnej. Jednocześnie chcą wydawać biuletyn łącznie z literatami o podobnych założeniach twórczych. Projektowana wystawa miała obejmować twórczość plastyków modernistów z Łodzi, Krakowa, Lwowa i Warszawy — prace malarskie rzeźbiarskie, wydawnictwa graficzne, projekty mebli, projekty architektoniczne, projekty konstrukcji i projekty teatralne. Wystawa miała być jakby manifestacją artystów modernistów i pierwszym krokiem w połączeniu się ich w jedną grupę. Termin otwarcia przewidywano na październik-listopad. Wybuch wojny światowej niweczy wszelkie plany.

Wicińskiego rzuca zawierucha do Lwowa.

W Łodzi zakupione przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 1938 r. prace artysty niszczą hitlerowcy, jako dzieła komunisty.

Lwów w latach 1939—1941 stał się azylem dla wielu uchodźców szukających schronienia przed hitleryzmem. W Związku Lwowskich Plastyków skupiła się w owym czasie duża liczba artystów. W 1940 r. wykonuje artysta cykl rysunków, które stanowią zamkniętą całość. Dla orientacji został określony „krajobrazy”. Tu również pierwszym wrażeniem i bodźcem była natura. Rysunki z natury pejzażu, martwe natury układane we wnętrzu, są pierwszymi studiami do „krajobrazów”. Jabłka ułożone na tle udrapowanej tkaniny, domy wśród wełnistej, skłębionej zieleni, kwiaty w naczyniu. Powoli zatracają się ich znaczenie funkcjonalne, ich dosłowność. Powstaje sama gra form — artysta potrafi dojrzeć i odszukać ich bogactwo. Wyłaniają się nowe pejzaże wyrosłe z fałdów i załamań tkanin, z linii wzgórz i dachów. Powstaje świat pół marzenie, niekonkretny jak sen a zarazem jakże realny. To są tylko inne konkrety, istnieją granice ich umowności, są wielorakie w odczytywaniu.

We Lwowie również, w 1940 r. wstępuje artysta w związek małżeński z Bronisławą Jarema, siostrą bliźniaczą Marii. W 1942 r. wraca do Krakowa. Krwotoki płuc zmuszają do leczenia w szpitalu. Odcięty przez pewien czas od rodziny, zdany jest na opiekę przyjaciół. Szczególnie serdecznie i troskliwie opiekuje się nim Hanna Rudzka-Cybisowa

W szpitalu sekowany przez święte siostrzyczki jako bezbożnik i komunista, rzeźbi ostatnią swoją rzeźbę w wosku. Usiłuje trochę rysować, choć siostry umieszczają łożko w mroku. Dramat ostatniego okresu życia artysty tkwił w ciągłym szarpaniu i walce z bezduszną tępotą ludzi, na których był zdany. W ostatnim

swym liście do Marii pisał: „Wtedy kiedy prosiłem abyś przyszła lży leciały mi z oczu, nie mogłem ich powstrzymać, chowałem się pod koldrę, aby ich nikt na sali nie zobaczył. Oplakiwałem swoją młodość. (...) Mario, nie wiem jak będę żył, zdaje się, że kilka miesięcy poświęcę po prostu na żebranie. (...) Życie jest piękne. Sztuka jest jej wyrazem najradośniejszym. Ja dopiero zaczynałem. Mario dopiero zaczynałem”.

Zmarł dnia 21 stycznia. Jeden z najciekawszych artystów. Człowiek, który rozumiał swój czas. Przez śmierć przedwczesną nie zdążył zrealizować swych licznych zamierzeń, pozostała jednak jego myśl, sprawa dotąd otwarta.

Żyjąc w warunkach izolacji, pozbawiony szerokiej konfrontacji w świecie, zdany jedynie na własne fikcje, stworzył nową koncepcję rzeźby. Propozycje jego stoją na równi z najbardziej awangardowymi kierunkami reprezentowanymi w tym czasie poza Polską. Posiadają również pewne punkty zbieżne z postawami innych twórców, choć ta zbieżność jest przypadkowa i niezależna. Wreszcie, twórczość Wicińskiego wyprzedziła o parę lat niektóre kreacje artystyczne, które dziś zaliczamy do najwybitniejszych w naszym czasie. Szczególnie dla młodych twórców, młodych rzeźbiarzy, twórczość i działalność artystyczna Wicińskiego może być interesująca. Może to do nich zwraca się artysta w swym wierszu „Oceany”:

W ulewach ciszy
Płyniesz w krwi własnej
Człowieku
Przyjacielu
Towarzyszu
Butelkę z twym pismem
Któż złowi
I zaduma się.

Maria Kosińska

BIBLIOGRAFIA

260039

Hen-wi [Henryk Wiciński]. Nowy sezon Cricot. (Teatr Plastyczny w Krakowie) „Gazeta Artystów”, 1934, 13. X. s. 1—2

Henryk Wiciński. Uwagi z powodu artykułu: „Architektura w ZSRR”. „Gazeta Artystów”, 1934, 15.X. s. 1

[Henryk] Wiciński. Referat „Grupy Krakowskiej”. „Oblicze Dnia”, 1936, nr 11

Henryk Wiciński. Ankieta Rzeźby. Odpowiedź na ankietę. „Głos Plastyków”, 1937, nr 1—7, s. 46, il.

Kronika. Kronika Krakowska. „Głos Plastyków”, 1937, nr 7—12, s. 94

Maria Jarema. Henryk Wiciński. „Głos Plastyków”, 1947, R. VIII, s. 41—47, il.

Marian Jachimowicz. Borysław-Zagłębie poetyckie. „Twórczość”, 1958, nr 4, s. 56—74

Julian Przyboś. Henryk Wiciński. „Trybuna Literacka”, 1958, nr 10/18, il.

(ZK). Wskreszenie artysty (z wystawy rysunków Henryka Wicińskiego), „Trybuna Ludu”, 1958, nr 45

Wiesław Borowski. Rysunki rzeźbiarza Henryka Wicińskiego. „Życie Literackie”, 1958, nr 319, s. 8, il.

Z puścizny pośmiertnej Henryka Wicińskiego. Z myśli o sztuce. „Trybuna Literacka” 1958, nr 10, il.

Ignacy Witz. Henryk Wiciński — zapomniany artysta. „Trybuna Mazowiecka”, 1958, nr 86

Wystawa prac Henryka Wicińskiego. „Trybuna Ludu”, 1958, nr 41, s. 4

[wzm. o wystawie]. Tygodnik Powszechny”, 1958, nr 9

Wykaz prac

RZEŻBY

1. **FIGURKA CZARNA**
1934—1935, gips malowany
wł. E. Rudzka, Warszawa
2. **PROJEKT PŁASKORZEŻBY. POSTAĆ KOBIECA**
1934—1935, gips malowany
wł. E. Rudzka, Warszawa
3. **PROJEKT PŁASKORZEŻBY. LEW**
1934—1935, gips malowany
wł. E. Rudzka, Warszawa
4. **GŁOWA**
1934—1936, gips
wł. Muzeum Sztuki, Łódź
5. **LEŻĄCA**
1935—1936, gips
wł. H. Wielowieyska, Warszawa
6. **PROJEKT FONTANNY**
1937/38, gips
wł. Z. Kliszko, Warszawa
7. **GŁOWA OLGII SIEMASZKOWEJ**
1940/41, gips
wł. rodzina artysty
8. **GŁOWA MĘŻCZYZNY**
1940/41, gips
wł. rodzina artysty
9. **DZIEWCZYNA ZE SZTANDAREM**
1940/41, gips
wł. rodzina artysty
10. **KOMPOZYCJA DWUSTRONNA**
1942, воск
wł. H. Rudzka-Cybisowa, Kraków
11. **PŁASKORZEŻBA**
gips patynowany
wł. Muzeum Narodowe, Kraków

UWAGA:
Wystawa obejmuje wszystkie zachowane rzeźby
artysty wymienione w spisie katalogowym.

RYSUNKI

- 1—16. **RYSUNKI Z CYKLU „ARCHITEKTURA RZEŹBIARZA”**
1935—1939, tusz
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- SZKICE I STUDIA Z NATURY
DO „KRAJOBRAZÓW”
1940—1941
17. **KRAJOBRAZ I**
tuszu, 25,1 × 35
wł. J. Wicińska, Warszawa
18. **KRAJOBRAZ II**
tuszu, 25,1 × 35
wł. J. Wicińska, Warszawa
19. **KRAJOBRAZ III**
tuszu, 35 × 25,1
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
20. **KRAJOBRAZ IV**
tuszu, 25,1 × 35
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
21. **KRAJOBRAZ V**
tuszu, 25,1 × 35
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
22. **KRAJOBRAZ VI**
tuszu, 25,1 × 35
wł. J. Wicińska, Warszawa
23. **MARTWA NATURA Z KWIATKIEM**
ołówku, 18,2 × 14
wł. J. Wicińska, Warszawa
24. **MARTWA NATURA NA STOLE**
ołówku, 23,8 × 22, sygn. „H. Wiciński 41”
wł. J. Wicińska, Warszawa
25. **MARTWA NATURA NA TLE DRAPERII**
ołówku, 15,8 × 21
wł. J. Wicińska, Warszawa
26. **PEJZAŻ**
ołówku 15,4 × 27
wł. J. Wicińska, Warszawa
27. **PEJZAŻ**
ołówku, 14 × 19,8
wł. J. Wicińska, Warszawa
28. **STUDIUM PEJZAŻU**
ołówku, 14 × 19,8
wł. J. Wicińska, Warszawa
29. **STUDIUM PEJZAŻU**
ołówku, 14 × 19,8
wł. J. Wicińska, Warszawa
30. **KOMPOZYCJA**
tuszu, 18,8 × 25
wł. J. Wicińska, Warszawa

PEŁNY WYKAZ ZACHOWANYCH STUDIÓW I SZKICÓW RYSUNKOWYCH
DO RZEŻB

1. **AKT AKADEMICKI**
1928, ołówek, 27 × 23
wt. J. Wicińska, Warszawa
2. **RYSUNEK SIEDZĄCEJ KOBIETY**
1932, ołówek, 19,2 × 15,1
wt. J. Wicińska, Warszawa
3. **AKT KOBIETY**
1932, ołówek, 19,2 × 15,1
wt. J. Wicińska, Warszawa
4. **KOMPOZYCJA KOLOROWA**
1932, kredka, 22 × 28
wt. J. Wicińska, Warszawa
5. **KOMPOZYCJA**
1932, tusz, 22 × 28
wt. J. Wicińska, Warszawa
6. **AKT LEŻĄCY**
1935—1939, ołówek, 22 × 17,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
7. **STUDIUM RZEŻBY**
1935—1939, ołówek, 22 × 17,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
8. **POSTAĆ LUDZKA**
1935—1939, atrament, 20 × 10,1
wt. J. Wicińska, Warszawa
9. **GŁOWA**
1935—1939, ołówek, 22 × 17,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
10. **STUDIUM FORM ZWARTYCH**
1935—1939, ołówek, 18 × 12
wt. J. Wicińska, Warszawa
11. **GRUPA MEŻCZYŹN**
1935—1939, atrament, 18 × 12
wt. J. Wicińska, Warszawa
12. **STUDIUM RZEŻBY**
1935—1939, atrament, 20,9 × 15,7
wt. J. Wicińska, Warszawa
13. **STUDIUM RZEŻBY**
1935—1939, ołówek, 21 × 15,6
wt. J. Wicińska, Warszawa
14. **ANATOMIA RZEŻBIARZA**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa

15. **AKT KOBIECY I**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
16. **AKT KOBIECY II**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. Muzeum Narodowe, Warszawa
17. **POSTAĆ ZGIĘTA**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
18. **FIGURA UDRAPOWANA**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
19. **POSTAĆ SIEDZĄCA**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
20. **STUDIUM**
1935—1939, atrament, 21 × 16,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
21. **STUDIUM**
1935—1939, ołówek, 21 × 16
wt. J. Wicińska, Warszawa
22. **STUDIUM**
1935—1939, ołówek, 21 × 16
wt. J. Wicińska, Warszawa
23. **KOMPOZYCJA PODWÓJNA**
1935—1939, ołówek, 21 × 16
wt. J. Wicińska, Warszawa
24. **STUDIUM**
1935—1939, ołówek, 21 × 14
wt. J. Wicińska, Warszawa
25. **STUDIUM**
1935—1939, ołówek, 19,8 × 13,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
26. **STUDIUM**
1935—1939, ołówek, 19,8 × 15,5
wt. J. Wicińska, Warszawa
27. **KOMPOZYCJA GRUPOWA**
1935—1939, atrament, 21 × 15,2
wt. J. Wicińska, Warszawa
28. **KOMPOZYCJA**
1935—1939, atrament, 21 × 13,1
wt. J. Wicińska, Warszawa
29. **KOMPOZYCJA**
1935—1939, atrament, 21 × 15
wt. J. Wicińska, Warszawa

30. **KOMPOZYCJA**
1935—1939, atrament, 21 × 15,8
wł. J. Wicińska, Warszawa
31. **KOMPOZYCJA Z ELEMENTÓW PIONOWYCH**
1935—1939, ołówek, 21 × 15,5
wł. J. Wicińska, Warszawa
32. **KOMPOZYCJA Z PIĘCIU ELEMENTÓW**
1935—1939, ołówek, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
33. **KOMPOZYCJA Z PIĘCIU ELEMENTÓW**
1935—1939, ołówek, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
34. **KOMPOZYCJA**
1936—1939, tusz, 31 × 25
wł. J. Wicińska, Warszawa
35. **KOMPOZYCJA**
1936—1939, tusz, ołówek, 31 × 25
wł. J. Wicińska, Warszawa
36. **KOMPOZYCJA**
1936—1939, ołówek, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
37. **KOMPOZYCJA**
1936—1939, ołówek, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
38. **STUDIUM**
1937, atrament, 21 × 15,5
wł. J. Wicińska, Warszawa
39. **STUDIUM**
1937, atrament, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
40. **STUDIUM**
1937, atrament, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
41. **KOMPOZYCJA Z ELEMENTÓW ZABITYCH (ZNAKI PLASTYCZNE)**
1937, tusz, 21 × 15,3
wł. J. Wicińska, Warszawa
42. **KOMPOZYCJA Z ELEMENTÓW ZABITYCH (ZNAKI PLASTYCZNE)**
1937, tusz, 21 × 15,3
wł. J. Wicińska, Warszawa
43. **SCENA RODZAJOWA**
1940—1941, ołówek, 21 × 17,1
wł. J. Wicińska, Warszawa
44. **AKT SIEDZĄCY NA KRZEŚLE**
1940—1941, ołówek, 18,1 × 14,1
wł. J. Wicińska, Warszawa
45. **RĘKA Z LICHTARZEM**
1940—1941, ołówek, 19 × 40,1
wł. J. Wicińska, Warszawa
46. **POPIERSIE**
1940—1941, ołówek, 18,7 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
47. **POSTAĆ LUDZKA**
1941—1942, tusz, 15,2 × 19,2
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
48. **STUDIUM RZEŻBY**
1941—1942, tusz, 21 × 15,2
wł. J. Wicińska, Warszawa
49. **STUDIUM KOBIECY**
1941—1942, tusz, 19,2 × 15,3
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
50. **PRZED LUSTREM**
1942, ołówek, 15,2 × 19,2
dep. Muzeum Narodowe, Warszawa
51. **STUDIUM RZEŻBY**
1942, ołówek 19,2 × 15,2
dep. Muzeum Narodowe, Warszawa
52. **STUDIUM RZEŻBY**
1942, ołówek, 19 × 15,3
wł. J. Wicińska, Warszawa
53. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,2 × 15,3
wł. J. Wicińska, Warszawa
54. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,2 × 15,3
dep. Muzeum Narodowe, Warszawa
55. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
56. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,2 × 15,2
dep. Muzeum Narodowe, Warszawa
57. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15,2
wł. J. Wicińska, Warszawa
58. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 14,8
wł. J. Wicińska, Warszawa

59. **STUDIUM**
1942, tusz, 19,2 × 15,3
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
60. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
61. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
62. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
63. **STUDIUM**
1942, ołówek, 21 × 16
wł. J. Wicińska, Warszawa
64. **STUDIUM**
1942, ołówek, 21 × 16,5
wł. J. Wicińska, Warszawa
65. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
66. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
67. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
68. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19,3 × 15
wł. J. Wicińska, Warszawa
69. **STUDIUM**
1942, ołówek, 20 × 15,5
wł. J. Wicińska, Warszawa
70. **STUDIUM**
1942, ołówek, 20 × 15,5
wł. J. Wicińska, Warszawa
71. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19 × 15,3
wł. J. Wicińska, Warszawa
72. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19 × 14
wł. J. Wicińska, Warszawa
73. **STUDIUM**
1942, ołówek, 19 × 14
wł. J. Wicińska, Warszawa

UWAGA:

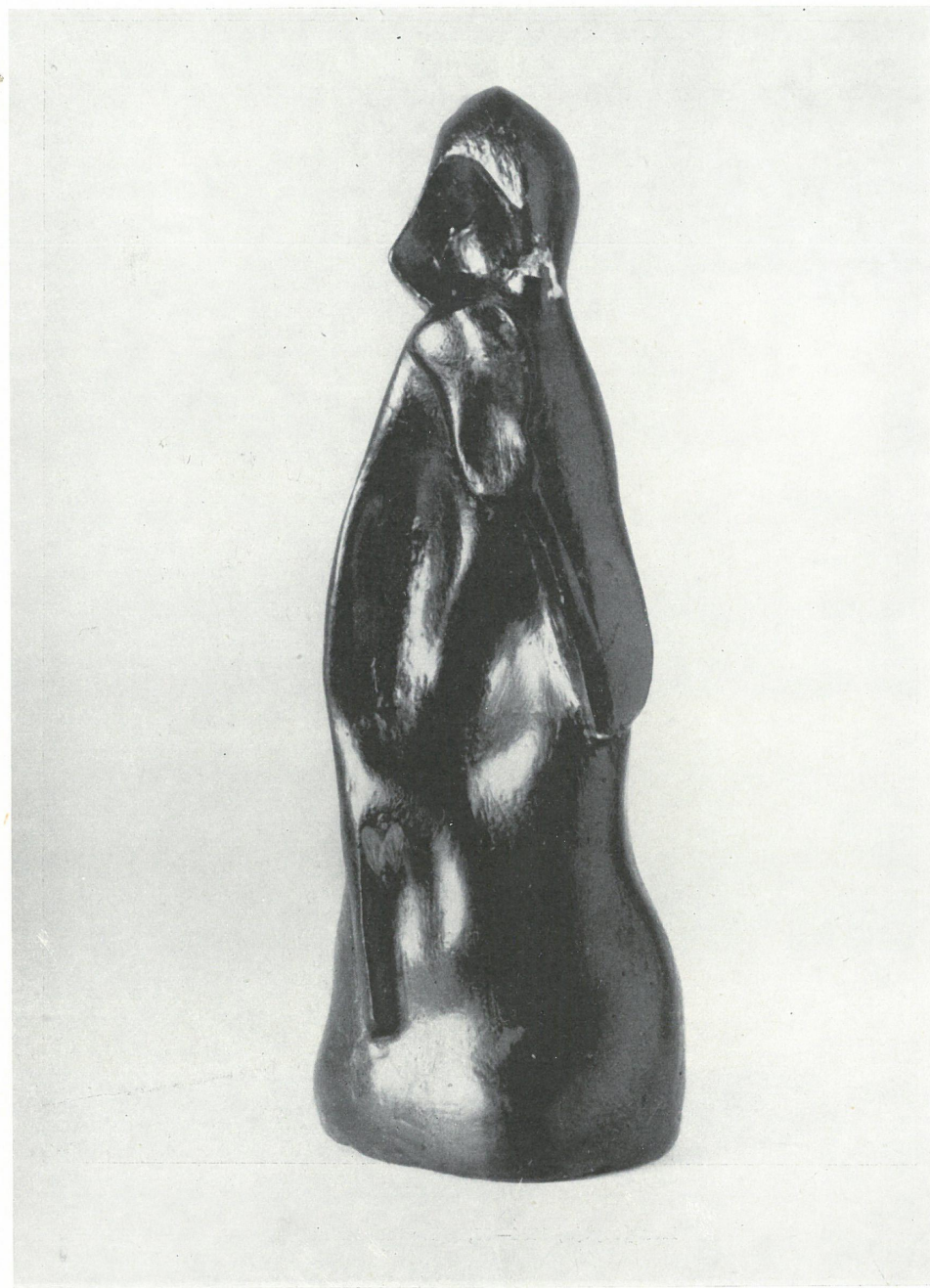
Daty określone w przybliżeniu przez Marię Kosińską.



Kompozycja dwustronna, 1942, воск



Głowa, 1933—35?, gips kolorowany



Figurka, 1934—35, gips malowany



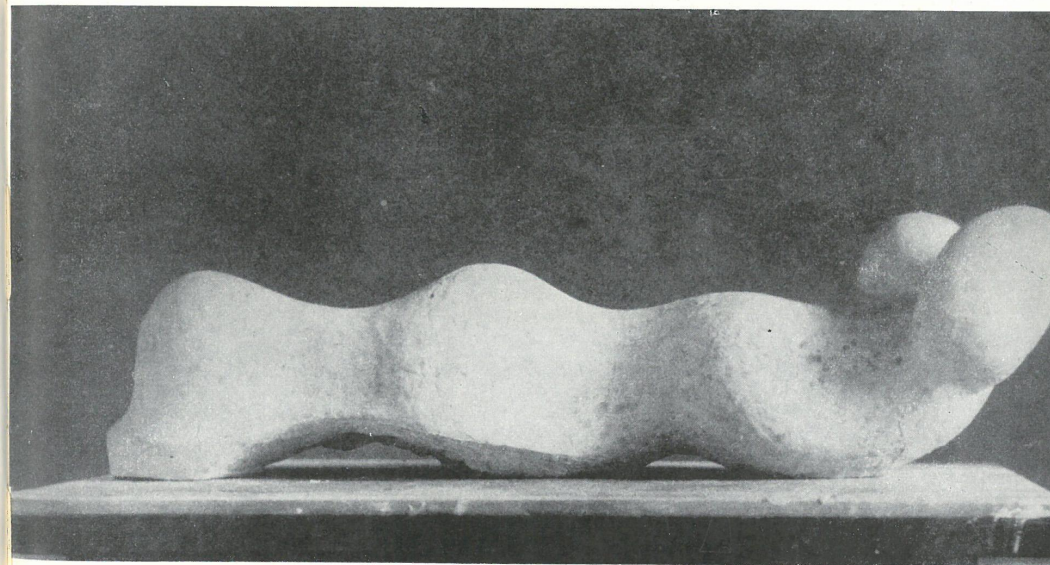
Kompozycja, 1934—35, glina (zaginiona)



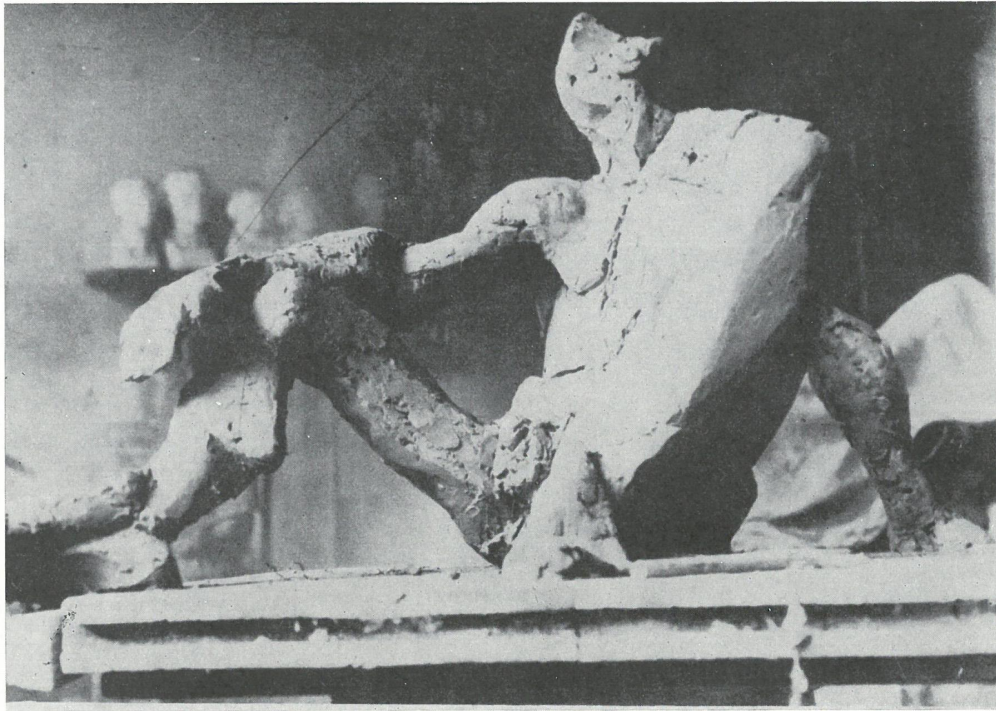
Głowa, 1934—36, gips



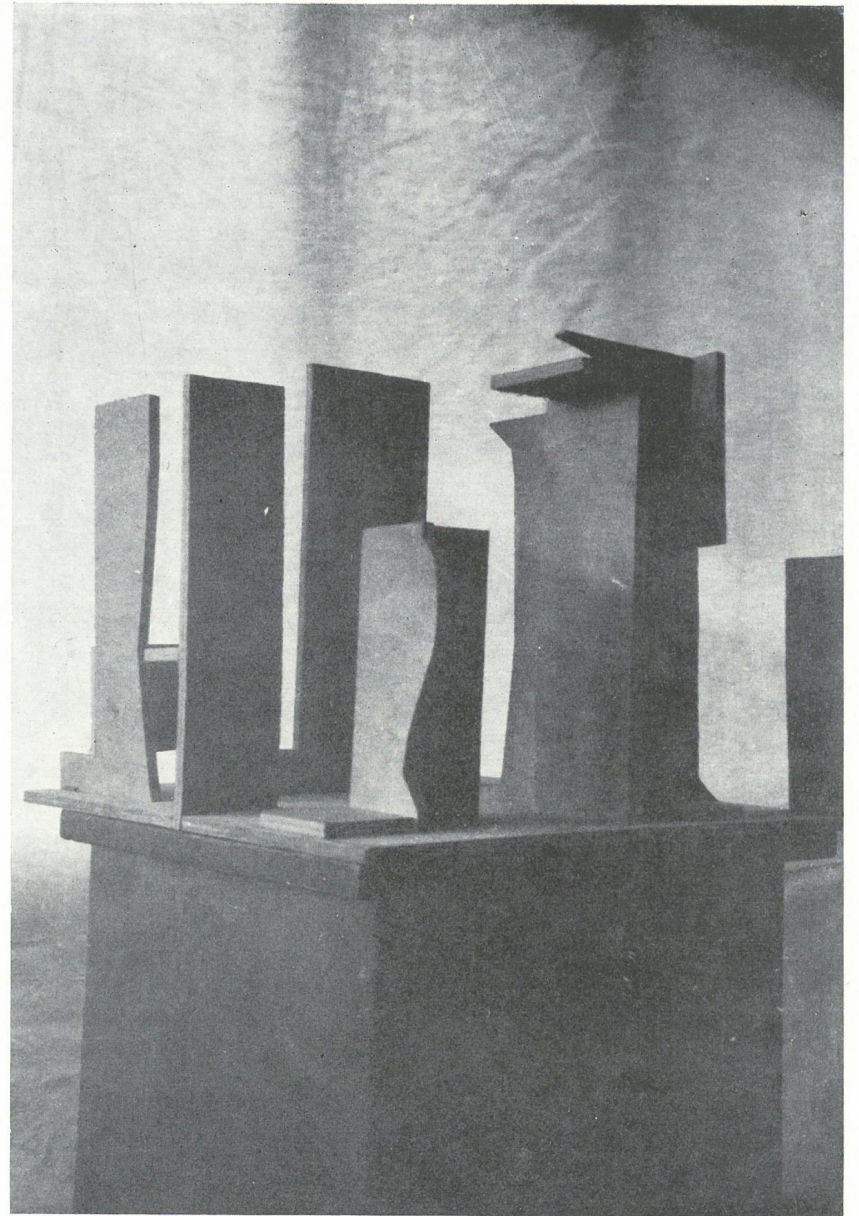
Dziewczyna ze sztandarem, 1940—41, gips



Rzeźba, 1936—38, gips (zaginiona)



Akt, 1933—36, gips (zaginiona)



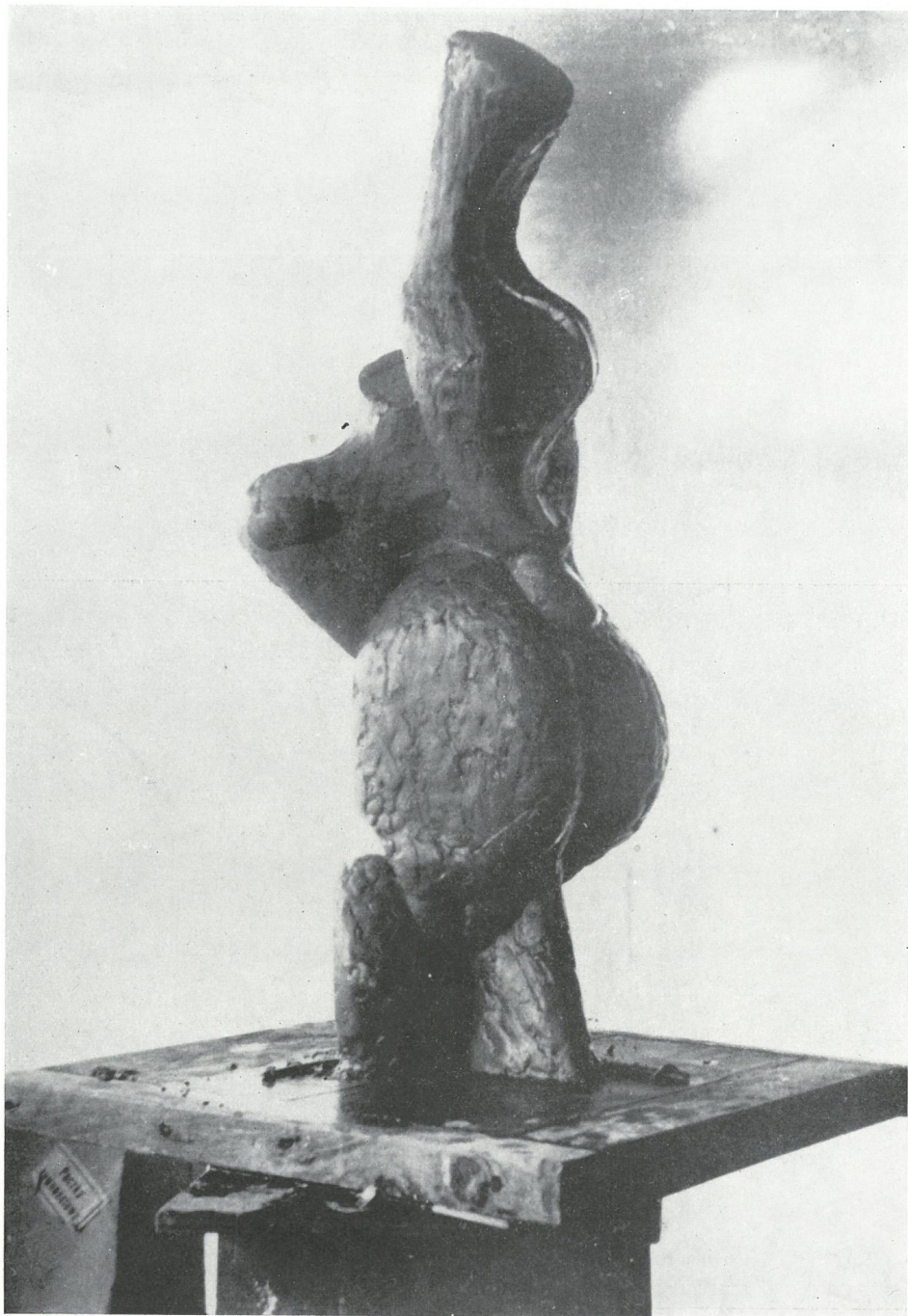
Kompozycja projekt rzeźby, 1936—37, drzewo (zaginiona)



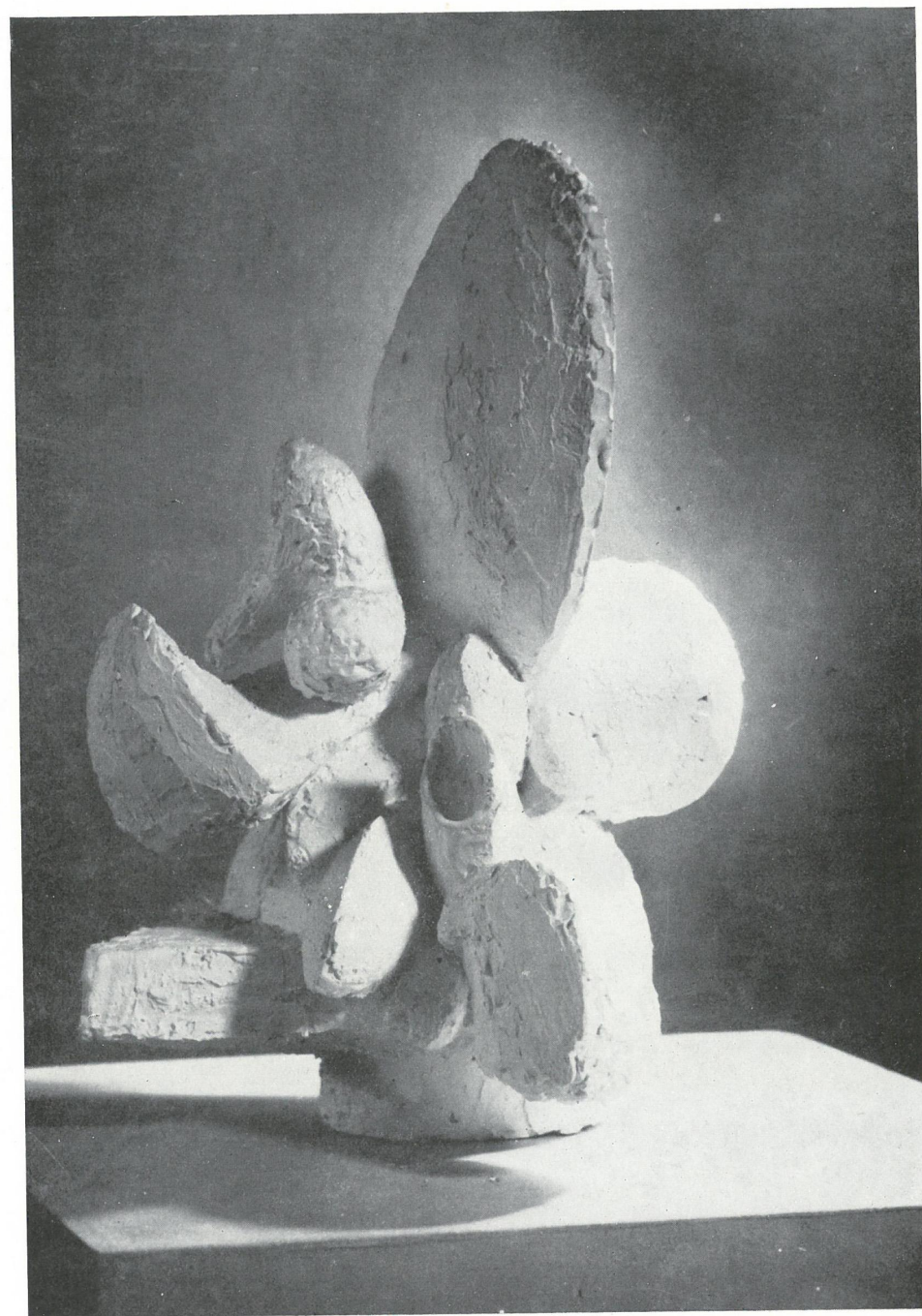
Projekt fontanny, 1938, gips



Leżąca, 1934—36, gips



Kompozycja, 1936—38, gips (zaginiona)



Kompozycja, 1936—38, gips (zaginiona)



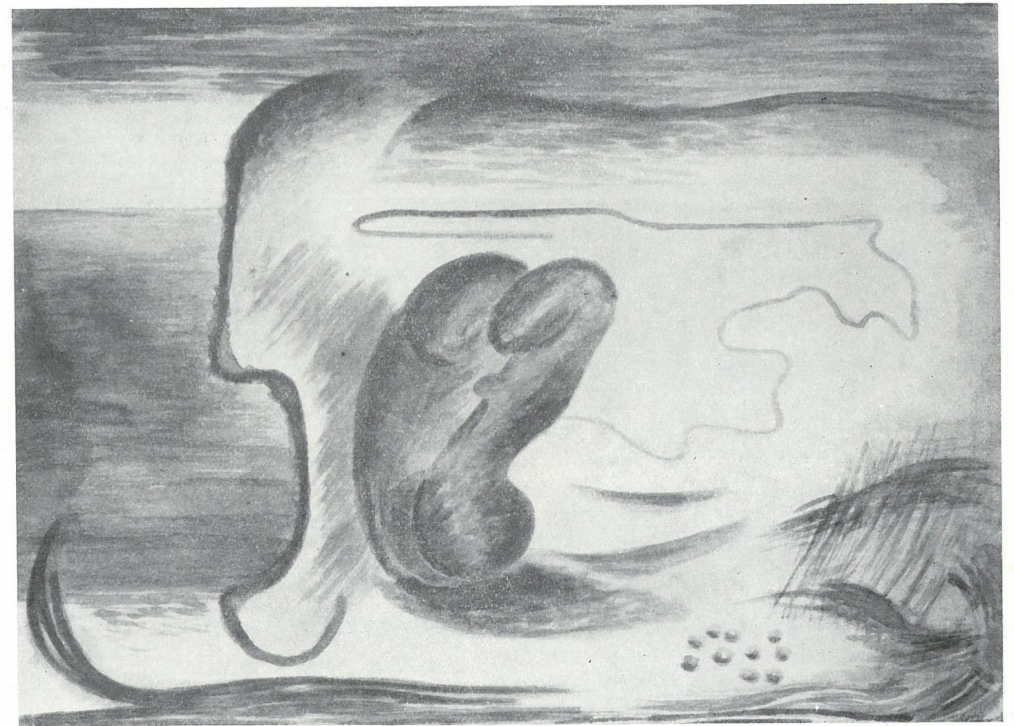
Kompozycja, 1936—38, (zaginiona)



Henryk Wiciński w pracowni, Zakopane ok. 1936—38



Krajobraz IV



Krajobraz II



Akt



Akt

Z wierszy
Henryka Wicińskiego

Pejzaż i dziewczęta

Śmiałem się po cichu
Gdy pejzaż jak z wody się wyłonił.
Rozpryskało się gwiazdami
W granacie nieba krążek szklany księżyc
Tonął.
Dziewczęta spały w kryształach koszul
Przeświecając dojrzałymi owocami ciała
Których barwa rozsuwała im nogi.
Stożki języków
Patrzył trzepoczący się motyl księżyc
A rozkosz
Jak kamień rzucony woda zamyka
Rozchodziła się kręgami snów
Po twarzach płynących.
A to wszystko
I pejzaż i dziewczęta
Było jak waza szklana w ciemnym pokoju
Zwrócona w sączące się światłem okna
Ja przechodziłem pod niemi
Załamując się cieniem na wazie
Rano odbiło się słońce do góry nogami.

Kawiarnia ulica i gwiazdy

Siedzisz w kawiarni
Z ciężką położonemi rękami na stole
Chciałbyś ręce zostawić i wyjść
Po ulicach unikać potrąceń
Jak, cień załamujący się wszędzie
Wieczność umiera
Przechodnie zasypują ją spadającymi uśmiechami
Spojrzenia zapładniają się
Rodząc motyle
Jak gwiazdy śnieg światła.

Ostatni list

W echach snują się cienie
Plamy nabrzmiałe w stygnącym świetle
Magia białych rąk
W czerni dnia matowieje
Zapach szpitala w szklanych chwilach naczyń
Nadpływa w ułamkach światem strzaskanym
Słońce wstydlivość beznamiętna
Raną dla oczu
Ktoś stuka na maszynie
Rozwija się biały papier
Milczeniem pięczętują kopertę
Szarość dnia rozpuszcza pościel w bezruchu.
1943

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki
Biblioteka

Nr inw. 21/1962 zach

