

## Nowe wystawy

### Tchórzewski

Pełnym rozmachem ruszyła „Zachęta“ w sezon jesienno-zimowy otwarciem 3-ch ciekawych wystaw o szczególnie przemyślanym zestawieniu: wystawie retrospektywnej malarstwa Zygmunta Walliszewskiego towarzyszą wystawy indywidualne dwojga wybitnych przedstawicieli pokolenia powojennego — rzeźby Aliny Szapocznikow i malarstwa Jerzego Tchórzewskiego.

Trzy cechy twórczości Tchórzewskiego nie ulegają wątpliwości: wysoce indywidualny wyraz i forma jego sztuki, jej dynamika oraz to, że „nowoczesność“ jego malarstwa nie jest, jak u wielu jemu współczesnych, skutkiem „mody“ lub nagłego zachytywania się odnowionymi kontaktami ze sztuką zachodu, lecz konsekwentnym rozwojem jego twórczości. Można nawet twierdzić, że sztuka Tchórzewskiego jest zadziwiająco jednorodna i jednokierunkowa, tak w doborze tematyki jak w treści, a forma tylko w coraz bardziej adekwatny sposób służy jej wyrażaniu.

Jerzy Tchórzewski urodził się w 1928 r. w Siedlcach i jest wychowankiem Akademii Krajoznawczej, pracowni Zbigniewa Pronaszki. Najwcześniejsze z wystawionych obecnie prac to akwarele pochodzące z 1949 roku. W nich już bez trudności można dostrzec dzisiejszego Tchórzewskiego. Co prawda są bardziej delikatne, nie tak agresywne, namłotne jeszcze, ale już żyje w nich fantastyczny świat Tchórzewskiego, jego

własny krajobraz pełen dziwnych stworów.

Jest to zapowiedź etapu postępującego cechy surrealizmu, który zacząć się będzie w jego twórczości w latach 1952—54. Surrealizm, czyli nadrealizm powstał we Francji w 1924 r. i wg sformułowań programu surrealistów należącego do teoretyka kierunku André Breton'a „...polega na wierze w wyższą rzeczywistość pewnych, dotychczas zaniedbanych form skojarzeń, we wszechpotęgę wizji sensorycznych, w samoistną grę myśli“.

Malarze należący do tego kierunku przedstawiali na ogół znane nam, realne przedmioty w zestawieniach niezwykłych, wziętych jakby ze snów, a o których właśnie niezwykłość ich zestawień nadaje nowe znaczenie. Malarstwo surrealizmu nie jest sięganiem do podświadomości, wyzwaniem do drzemających w niej popędów, kompleksów itp.

Tchórzewski przedstawia w wczesnym okresie swej twórczości (r. 1949) świat odrzęziony w obrazach jego ożywają rozczapierzone drzewa, czmy nocne i ptaki, zmory i zławy fantastyczne oraz zagubiona w tej dżungli majaków naga postać młodej dziewczyny. Wprowadza on zawsze do swoich kompozycji równocześnie elementy abstrakcyjne, które wyrastają mu z „rozlewisk“ akwareli, którym nadaje piórem formy roślinno-zwierzęco-abstrakcyjne.

Od roku 1954/5 zaczyna się w twórczości Tchórzewskiego dążenie do syntezy, która łączy w niektórych monotypiach znajduje znakomitą formę. Obsesyjna wizja aktu dziewczyny w koszmarnym świetle nocnych mar zostaje przetworzona w symbol kobiety. Forma ludzka (zawsze akt kobiety!) zostaje scharakteryzowana kilkoma śmiałymi, szerokimi pociągnięciami. Wszeczeń świat przekształca się w elektryczne zygzaki pełne dynamiki. W ten sposób tworzy „Kobiety pod drzewem“, „Kobiety chwytającą gwiazdę“, „Kobiety w ciemnej przestrzeni“, a w „Pamięci rozstrzelanej“ osiąga ekspresję o niesłychanie silnym napięciu.

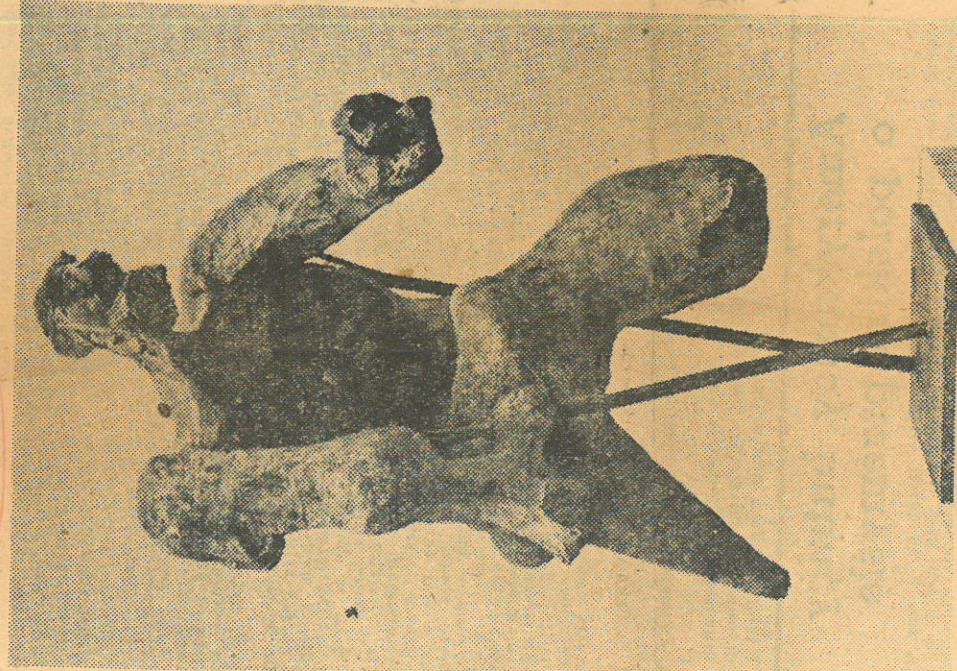
Sądząc z materiału jaki daje wystawa w „Zachęcie“, Tchórzewski przeszedł od gwaszu i monotypii na olej dopiero w latach 1955-6 i przeniósł do malarstwa olejnego formy i fakturę ukształtowane na monotypii.

Wydaje się, że aby uwolnić się od groźnych obsesji i koszmarów sięgnął Tchórzewski do recepty surrealistów. Dążąc do coraz silniejszej ekspresji narzuca swoją wizję z taką mierzalną siłą, że czasem wywołuje to u widza gwałtowny sprzeciw, a nawet odrazę. Istotny jednak jest fakt, że nad całym ładunkiem emocjonalnym i wybuchającą fantazją panuje Tchórzewski intelektualną konstrukcją swoich prac i doskonale opanowanym warsztatem granicznym czasem z niebezpieczną wirtuozerią.

Tchórzewski wyzwała się w obecnym okresie z egocentryzmu swoich wizji, m. in. sięga także po szerszą tematykę („Narodziny ognia“, „Rozkwit“, „Świetlista konstrukcja“, „Naelektryzowana przestrzeń“).

W ostatnich pracach zachowuje ekspresjonistyczną i dynamiczną formę, lecz są one jakby mniej natadowane treścią, bardziej wirtuozyjne (zwłaszcza oleje).

EWA GARZTECKA



ALINA SZAPOCZNIKOW — „Monstrum“ 1957





Jerzy Tchorzewski

Zmagania (olej)

BOŻENA KOWALSKA

# Inauguracja jesiennego sezonu w „Zachęcie”

(Alina Szapocznikow i Jerzy Tchorzewski)

gospo-  
skutk  
Ta  
tadrai  
ułatw  
ale nam  
jeż wkrót-  
e, że wkrót-  
lu przeciw  
ch i nie naj-  
lu kochają  
nomicznych:  
Pozostaną  
które będą  
rozwoju, a  
pocznie po-  
nym wypadku  
nieuniknione-  
tracających re-  
y nie w tym  
wracać w han-  
owy...  
kiewicz twier-  
jest właśnie ta  
unku do której  
jest najmniej  
obisole nie wi-  
roznożo w dal-  
prywatnie in-  
skutecznie u-  
niektórych wy-  
zasiąpić celując  
cznionej dystry-

**W**AŻNYM wydarzeniem nowego sezonu wystawie wienitczowego w Warszawie jest otwarcie w „Zachęcie” (6 września) wystawy prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchorzewskiego.

Obje artyści należą do młodego pokolenia twórców i uzyskali już pewien rozgłos uczestnicząc w licznych wystawach w kraju i wielu reprezentacyjnych pokazach sztuki polskiej za granicą.

Zgromadzone na wystawie rzeźby Szapocznikow prawie wszystkie pochodzą z ostatnich dwóch lat pracy. Tak pod względem techniki, jak tematyki i rozwiązywania problemów artystycznych, świadczą one o zrywce wyobraźni artysty. Odkrył on wiele możliwości w realizacji rzeźbiarskich szeregów rysunków przygotowanych potwierdza wrażenie, że wystawa Szapocznikow jest przełomem warsztatowym ostatnich lat pracy artystyki i nie miała stanowić ekspozycji reprezentacyjnej dla jej osiągnięć.

Wachlarz materiałów, a przez to

i techniki ich obróbki, bardzo szeroki: ceramika, terrakota, gips i asfalt, aż do odlewu stalowego. Wszystko bez wyjątku — od oryginalnych form naczyń ceramicznych do realizacji dużych, zarówno w pojęciu zamierzenia plastycznego, jak i formalu — posiada formy ciała ludzkiego. Wszędzie, w mniejszym czy większym zakresie stosowana deformacja zachowuje charakter ekspresyjny.

Najbardziej skonstruowane artystycznie, konsekwentnie w konstrukcji form wydalają się „Pomnik spalonego miastka” i „Piętyrna miłość” — praca złączona w ub. roku z Międzynarodowej Wystawy Rzeźby w Paryżu do zbiorów państwowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej) oraz „Tors mężczyzny”. Zawiera one elementy deformacji użytych z umiarem i logiką. Formy zwarte, oszczędne, przy oglądaniu dzieł z krótkokolewkiem strony zachowują metodyczną rytmikę linii obrisu sylwetki i ciągłość płaszczyzn.

Specyficzna atmosfera tych rzeźb prac świadczą o jakims głębszym zaangażowaniu emocjonalnym autorów. Prace te tworzą w wypadku szeregu pozostających rzeźb, jak „Monstrum”, „Skuter”, „Piękna kobieta” i wielu innych, artystyka wybudowała się często spekulacyjnie i warsztatowo rozwiązywać absorbującej ją przedtę problem o znaczeniu przede wszystkim formalnym. Fryzy ogólnym charakterem jej twórczości, gdzie deformacja odgrywa zdecydowanie rolę ekspresyjnego wydobycia określonych treści — próby czysto formalnych rozwiązań można traktować jedynie jako eksperymenty warsztatowe, służące wzbogaceniu doświadczenia plastycznego artystyki.

↓  
Inna waga gatunkowa i odrębny charakter nosi pokaz dzieł Tchorzewskiego. Bogaty wybór prac zgrupowanych w pięciu salach: „Zachęty”, ukazuje pełny „oeuvre” dotychczasowej twórczości artysty. Ekspozycja obejmuje 170 dzieł o-lejnych, temper akwareli, gwaszów i prac graficznych pochodzących z lat 1943-57. Duży ten zespół dzieł posiada niezwykle jednolity charakter zarówno pod względem typu rozwiązań plastycznych, jak i pod względem ładunku emocjonalnego poszczególnych kompozycji.

Tematycznie można by zamknąć wszystkie prace Tchorzewskiego w dwa wielkie, przeciwnie sobie skierowane kierunki: „Zachęty” i „Zachęty”. „Zachęty” — to przede wszystkim prace, w których odzwierciedla się świadomość zbliżającej się nieuchronnie katastrofy.

↓  
Już świat fantastyczny, w który chroni się artysta, otacza atmosferą obsezyjnego lęku, przerażających tajemnic i nieodwracalnych wyroków. Wśród groźnie rozpiętych konarów czają się sowy — puszczają, ki, dziwołwoły o isniących oczach i drapieżnych szponach czyhające na ciwias zębe. Nawet krajobrazy, podwodne światy, nawet plaki i motyle są niebezpieczne i trujące, groźne i niosące zagładę.

↓  
Płonien niepokoju, grozy i niesamowitości spala czarodziejski świat Tchorzewskiego. Człowiek jest zupełnie bezsilną cząstką otaczającej go rzeczywistości; człowiek jest niczym i niczemu nie może się przeciwstawić. Człowiek jest skazanym, z którego nie nie zdejmuje wyroku życia w koszarach przerażenia, aż do nieuchronnej śmierci. Czasem skazaniec burtuje się. Wyrzucił próby buntu jest wielkie pragnienie osiągnięcia czegoś niewykłanego. „Kobieta chwytająca gwiazdę” — tors i dłonie kobiety stają się potężne, ale gwiazda nabiera, szyderczo wielkości dziecięcej

plęceki. Od wyroku na ludzi nie widzi Tchorzewski żadnej apelacji, żadnej nadziei ratunku.

Z nie do końca zdefiniowanego przedziwna kłeska człowieka przechodzi artysta do spręcyzowanej świadomości tragicznego końca świata. Powstrzymać wywczas kompozycje o nierównie głębszym ładunku emocjonalnym, jeszcze surrealistyczne, ale już stojące na pograniczu abstrakcji — wstrząsające „Narodzinny ogień”, „Tochody ognia”, „Syrnaki”, „Pogonię”, „Two-rzące się krajobrazy”, „Cień”, „Dobądź jeszcze czyste świat fantastyczny”, „Technicy nastrojem grozy”, „Wypelnia lenaz i przesłania bez reszty drgające i rozpryskujące się światło obrzydliwym plomieniem wybuchu. Gigantyczna eksplozja dokonuje dzieła ostateczne: zagłady. Moment twórczenia się nowych krajobrazów — to opadanie wagiących się popiołów.

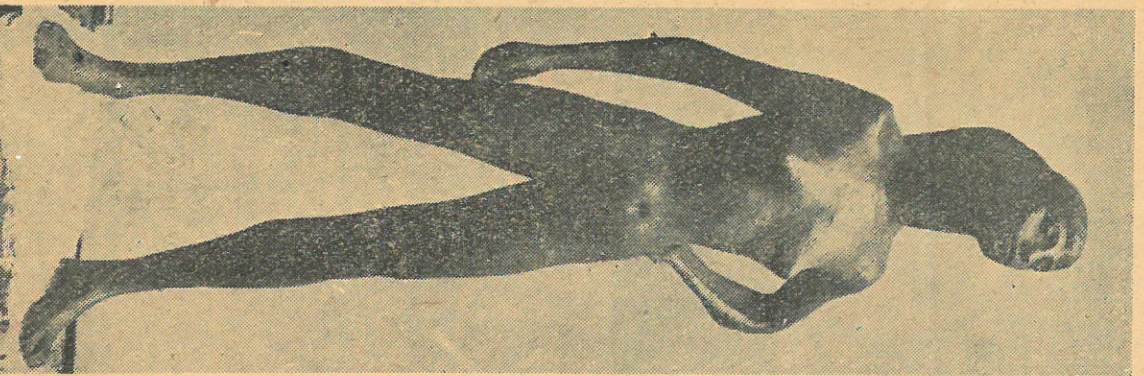
↓  
Droga twórczej koncepcji filozoficzno-artystycznej Tchorzewskiego jest zupełnie wyrażona; od surrealistycznego — symbolicznego, bliskiego niektórym nastrojom młodoписьczny ukazywania bezsilny człowieka i czyhającej na niego zagłady — do abstrakcyjno — surrealistycznej wypowiedzi ostatecznej katastrofy. W miarę rozwoju i dojrzewania koncepcji powstają prace coraz śmielej, coraz konsekwentniej — sze w rozwiązywaniu artystycznym. Narasta element ruchu, działania kontrastów barwnych, ugrunтовuje się szczególnie silny przedmiot do przeszerzeni w obrazie, specyficzne ujęcie świata.

↓  
Najwne niekiedy nieco sceny o walku wyraźnie literackim ustępują miejsca kompozycjom o warstwie konstrukcji linii barwnych czy walorowych, motyw literackiego symbolizmu usuwa się na plan drugi, poza zagadnienie naczelne plastycznego rozwiązywania plastycznych obrazu.

↓  
Prawa perspektywę zbieżnej, prawa określonego źródła światła nie istnieją w sztuce Tchorzewskiego. Artysta tworzy i burzy światło i przestrzeń z całkowita domowością. Jego fantastyczna kraina, w początkowym pracach oświetlona blaskiem z młodego, przeważała się w miarę rozwoju artysty w świat przedmiotów i tworów bylujących w ciemności i emanujących fosforescującym blaskiem. Światło stało się bohaterem ostatnich prac Tchorzewskiego. Rozpionieniona wybuła jaskrawych barw czerwieni, cy-nobrow, żółci, jętrzy się rozdarciem, pieknem momentu uniesienia.

↓  
Sztukę Tchorzewskiego przenikają nastroje katastrofizm, jej atmosfera wydale się wynikiem nurtujących artystę obsesji, których źródła tkwią, być może, w wojnie. Filozoficzna geneza tej sztuki nie nosi znamion organizowania i porządkowania, ale jest na wprost destruktwna. O przyszłych drogach rozwoju malarstwa Tchorzewskiego dzwoni trudno proroczymi. Pewne jest jednak, że w obecnej chwili należą go zaliczyć do awangardy najbardziej uzdolnionych twórców polskiej sztuki nowoczesnej.

Bożena Kowalska



Alina Szapocznikow  
Triadny wiek (gips)



NIE będzie to tym razem recenzja, lecz jeszcze jedna próba popularyzacji sztuki tzw. nowoczesnej. Jeszcze jedno wyważenie drzwi, nie tylko, że nie otwartych, lecz mocno zabitych kolkiem. Okazją do tego jest ostatnia ekspozycja w Zachęcie. **Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego i rzeźba Aliny Szapocznikow** — zbyt szczerze kwitną istotą swych posiadków w ogromie biegłych konfliktów i przeobrażeń, aby ze stołeckim spokojem wystawać tej sztuce koncertki. **Sztuka ta bowiem atakuje z całą odwagą i konsekwencją siłę swojego oddziaływania.** Zmusza i prosi, aby podjąć z nią rzeczową dyskusję, a w każdym razie aby ją zrozumieć. Trudno nie ulec takiej prośbie.

Szapocznikow — jako rzeźbiarkę — interesuje prawie wyłącznie człowiek. Sztuka dotychczas wiele już o nim powiedziała, nie mówiąc jednak nie o nas — o ludziach XX wieku. Nie chcą, żeby to robił ktoś po nas, musimy sami się podjąć tego trudu. Człowiek w każdej epoce jest inny. Zmianie ulega nie tyle jego strona fizyczna, co psychiczna, ściślej mówiąc — intelekt. W średniowieczu artysta deformował tak ciało, aby poprzeć te celowe a częściowo i podświadome zniekształcenia wykazać to, w co wierzył. Gdyby zamiast tego wykonał odlew gipsowy ze swego modelu, niewiele byłby się dowiedzieli o życiu człowieka w wiekach średnich. Patrząc na brązowe statuetki robotników Meuniera z drugiej połowy XIX wieku, zastanawiam się, jak dźwi trzeba rzeźbić, aby oddać to — co udało się temu wielkiemu rzeźbiście belgijskiemu — aby oddać prawdę życia. Ten problem postawiła także przed sobą Alina Szapocznikow. Jej rzeźby zdolne są wyrazić zarówno „Pragnienie wojny („Ekslumnowany”, „Pomnik spalonego miastka”) jak i miłość („Piekielna kobieta”, „Ciało”, „Tudny wiek”) a czyni to w sposób pełny, wyzerpujący, omal ostateczny.

## „NATURALNOŚĆ” SZTUKI NOWOCZESNEJ

Odkrywczość i wielkość sztuki nowoczesnej polega właśnie na tej dosłowności i trafności w określaniu przejawów dzisiejszego życia, w przeciwstawieniu do poprzednich epokami. Ież to razy zachwycały nas kształtem drzew, fantazyjnym wystwojem gór. Podnosząc z ziemi kamienie dźwigni się naturze, kładła nadąda im tak niezwykle kształtliwy. Ci szani ludzie generowali się i niekroć kształt człowieka odnależony w rzeźbie nie jest ich wewnętrznym odbiciem. Tymczasem jak nie ma jakiegoś wzoru lub modelu góry, kamienia lub drzewa, tak nie ma w istocie modelu człowieka. Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać dwóch ludzi stojących obok siebie, o teoretycznej identycznej budowie, lecz o bieżąco odrebnych charakterach. Impełwjk wyda nam się zawsze silniej zbudowany niż flagmatyk i marzyciel. Artysta chcąc ich sobie przeciwstawić ucieka się właśnie do deformacji, aby ukazać ich charakter, usposobienie, myśli i upodobania. Kształtuje nowy organizm, który przy zachowaniu piękna kompozycji odkrywa wartości przedtem dla obserwatora niewidoczne, wypowiedzi całą prawdę.

Sztuka XX wieku pokusiła się o zmaterializowanie myśli, tonów, ruchu, uczuć. Pragnie to w szczególności przedtem dla obserwatora niewidoczne, wypowiedzi całą prawdę.

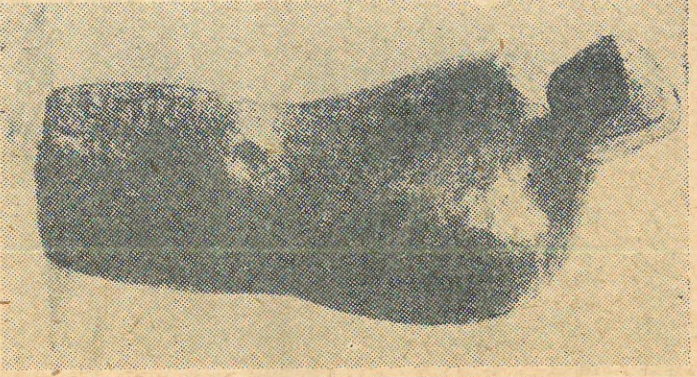
my w sobie, tłumacząc myśli na język sztuki. Kopiowanie natury (to zewnętrznej) nie może dać tu pożądanym rezultatów, gdyż nie chodzi tu o podobieństwo form, lecz o wspólnie praw rządzących naturą. W oparciu o te prawa artysta chce tworzyć sam. Na tym polegać będzie wielkość sztuki naszego wieku.

W świetnej pracy zatytułowanej „Tors męski” artystka zawarła dramatną wiedzioną siłą. Potężne ramiona dotąd osłaniające i walczące — musiały wreszcie skapitulować, ugiąć się pod ciężarem życia. Głowa — przypominająca piśść — stara się jeszcze grozić swym intelektem, lecz i ona pochyliła się wreszcie z pokorą. Coś wspaniałego jest w tej melancholii tytana.

Cykl ceramiczny „Ludzie-drzewa” jest chyba jedynym zgrzytem w tej świetnej jako całość ekspozycji. Wychłaganie brzyły rzeźbiarskiej na kształt świeżego ciasta, tworzenie na jej organizmie punktów zapalnych w postaci kruchych, przypięponych i niezwiązanych z nią organicznie „czulek” — jest może do przebaczenia w malarstwie, lecz rzadko kiedy w rzeźbie. Prace Aliny Szapocznikow są niepokojąco naturalne. Ich formy powstają w długim procesie narastania wrażeń. Konceptja krystalizuje się w trakcie tworzenia i w początkowej fazie trudno przewidzieć wynik. Jest jakiegoś podobieństwo między kamieniem, toczonym nieustannie przez naturę, a tą rzeźbą kształtowaną wnikliwością kobiecego serca.

## W STRONĘ CZŁOWIEKA

Dobrze się stało, że wraz z rzeźbą A. Szapocznikow pokazano także płótna Jerzego Tchórzewskiego. Malarstwo to bowiem jest tak samo wrażliwe na dramaty „najnowsze” jak była uczulona na to rzeźba Szapocznikow. Wystarczy obrazów, rzeźb podobnie tytuły obrazów: „Oświecni”, „Zamordowana przez leńka”, „Pomiędzy dniami i nocą”, „Świełisty kwiat”, „Wieczór i kobieta”, „Biełkiny lot”, „Tematów tych nie powstrzymałby się zadania autorytarny realista”. Tymczasem sztuka Tchórzewskiego jest nowoczesna i to w pełnym tego słowa znaczeniu. Zainteresowania Tchórzewskiego są jednak zbyt silnie związane z losami zwykłego człowieka, aby w swej sztuce artysta mógł się z nim rozstać. Ambicją artysty jest ukazać młocęci kowalików i zadziwiających ich człowiekiem a naturą, między człowiekiem a jego śmiertelnym niekiedy wrogiem — drugim człowiekiem. Powierzchowna obserwacja, jakkolwiek chwytliwa anatomiczno-naturalistyczne byłyby tutaj nieśmiernie nieprzydatne. Tchórzewski to rozumiejąc sięga do niewyczerpanej skarbnicy własnej fantazji i intuicji artystycznej. Ucieleśnia przed „przrogą” — wyprężona postać ludzka ma krzyżować każdym skurczem swych mięśni. Aby to było możliwe — trzeba cały sens tej tragedii przejąć w kształt barwy i nieczłami pędzić. Igła wzroku może z tej płyty wygrać nieskończoną ilość melodii. Nie trzeba jej tylko dobowolnie tępić. Tchórzewski jest zbyt wielkim „humanistą”, aby zerwać z człowiekiem. Wzobiegacza go jednak o oszłamatający bezmiar abstrakcji myślowej, która na początku z sobą nieuchronnie tzw. abstrakcyjną formę malarstwa. Abstrakcjonista w sensie filozoficznym Tchórzewski nie jest. Wszystko co maluje odnosi się do życia materii, lecz materii żywej i wionej myślą, która nigdy od niej



Alina Szapocznikow — Tors męski — (asfali)

się nie odrywa. W tym znaczeniu artysta jest realista. W formach roślinnych Tchórzewski dosłownie te same konfliktu co w społeczeństwie ludzi. Rozkwitająca roślina na napytyka z miejsca na reakcję całego otoczenia, którego celem jest złamać roślinę, zniszczyć, nie dać jej dojść do słońca.

## WIEDZIEĆ — TO ZNACZY

### ODCZUWAĆ

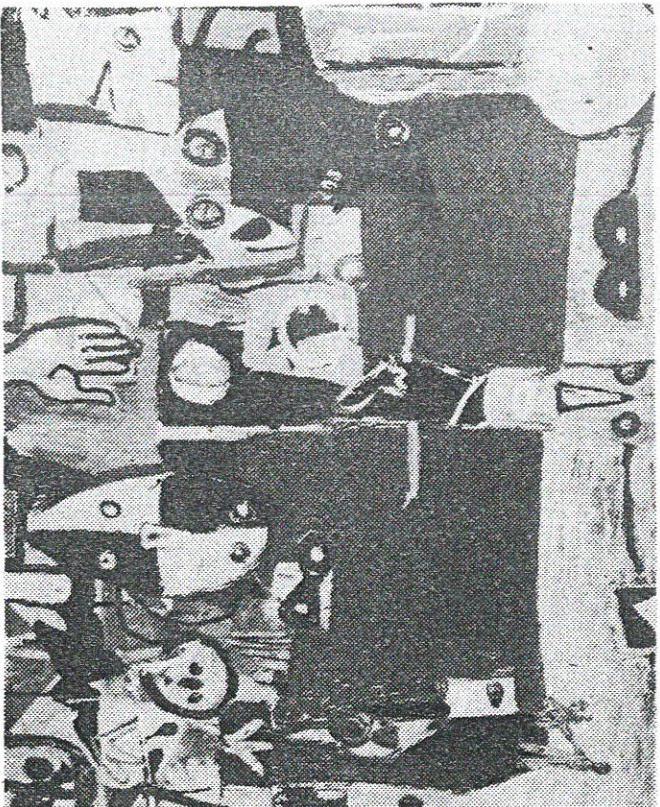
Światło jest u Tchórzewskiego ukryte, artysta zamyka je poza pierwszoplanową przesłonięciem, lub umieszcza wewnątrz przedmiotu malowanego. Wydobywa się ono spoza materii malarzkiej, obrzeżając drapieżnie krawce form. Nie jest to światło słoneczne, nie powstało ono jako wynik obserwacji, lecz własnej intelektualnej speculacji. Jeżeli ktoś będzie chciał wytłumaczyć sobie jakąś formę dla niego niezrozumiałą, niech się nie trudzi, niech wpatrzy się w bieg chmur, w nurt rzeki, w fale lotnego piasku. Może wtedy zrozumie najpiękniejszą mowę na świecie. Jest nią nigdy i nigdzie niepowtarzalny język natury, objawiający się w stale zmieniającym wzrocie. Kwiat może być źródłem wzniesienia estetycznych, lecz cóż powiemy wówczas, gdy dojrzymy moment rozkwitwania pąka. Ten moment, kiedy kwiat nie jest jeszcze formą zastępczą, na wpół smertną — bo zwiastującą bliską śmierć, lecz przejawem życia, a więc ruchu, który odczuwamy tak silnie emocjonalnie, nie mając nawet czasu zastanowić się nad tym zwiastkiem — porównać go do czegośkolwiek.

Patrząc na sztukę Tchórzewskiego można słuchać co mówi światło, brwina, forma, strachać ich jak muzyki, zachwycać się zmianami, bogactwem i ekspresją. Powstrzymajcie więc docieklwe umysły. Może nie wszyscy odczuwają żywioł malarzski podobnie jak Tadeusz Różewicz w swym wierszu „Formy” — przedrunkowanym obok z katalogu wystawy — lecz postawa poety świadczy najlepiej o nadrzeczności sztuki, dla której istnieje jedno tylko piękno. Powólcie mu działać.

Powinśmy patrzeć na sztukę podobnie, jak czynimy to obcując z naturą. Jest to droga najprostszsza, najpewniejsza, a przy tym jedyna.

Stanisław Ledóchowski

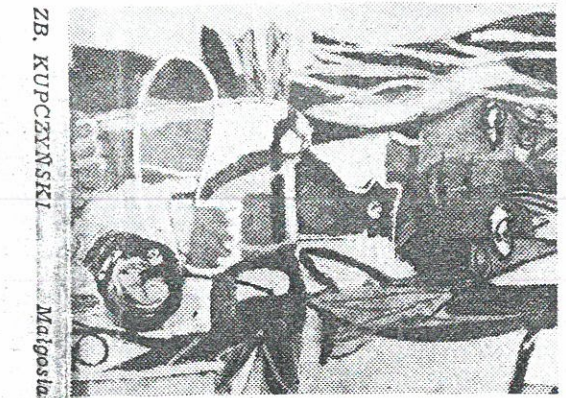




Kompozycja

ZB. KUPCZYŃSKI

# MAŁE MAKGOSIE I FANTAZJE ABSTRAKcyjne



Malgosia

ZB. KUPCZYŃSKI

Zbigniew Kupczyński znów o-tworzył wystawę, tym razem w Desie na MIDN-le; uczyli to w trzy miesiące po strógu „Janu”, jakie otrzymał od Andrzeja Oseki na lamach Przeglądu Kulturalnego. Energia Kupczyńskiego jest niespożyta, jakoś nie potrafi go zlamać; a poza tym musi czegoś wystawić, jest bowiem „płodny jak krowa” (tak go kiedyś określił KITT w Nowej Kulturze). To też jeden z charakterystycznych paradoksów naszego życia: gdy ktoś dużo pracuje, to się inni z niego nabijają.

Kupczyński należy do tych nielicznych malarzy warszawskich, którzy dużo pracują. I to jest jego pierwszą, niewątpliwą plus.

„Ale chaotycznie, niechlujnie, bezmyślnie!” — zarzucałby pewnie artystę Oseka. Czy miałby rację? Kilkarotnie zastanawiałem się nad genezą tego malarstwa, aby dojąć wreszcie do wniosku, że jest to sprawa jednak dość skomplikowana. Każdemu kolejnemu wystąpieniu Kupczyńskiego towarzyszy jakaś buńczuczność i duch przekośny, jakby malarz każdą nową wystawą rzucił światu wyzwanie.

„Ja im wszystkim pokażę, jak się maluje!” — o podtekst niechaj się myśli. Czy miałby rację? Ktoś mógłby się tu doszukiwać próżności, a to korzenie buntu lekwa, wydaje mi się, głębiej.

Świat dziecka — jedyny obszar całkowicie niezależny, nieknięty żadnymi rygorami, normami, prawami, ten świat stanowi utajony przedmiot tęsknot artysty. Kupczyński nie chce mieć nad sobą żadnych rygorów, żadnej dyscypliny, chyba gdyby to była jego własna.

To malarstwo jest snem o niezależności dziecka. Dlatego mała Malgosia stanowi w ogół jego przedmiot. A podmiot? Ten najechnięty wcieliby się, zidentyfikował z małą Malgosią. Wtedy wszystko by było wino, nie istniałaby żadna dyscyplina, nieograniczone możliwości malarstwa stałyby otworem. Ale to tylko sen — utopia, z którego na piśmie pozostaje tylko dążenie do jakiejś nieograniczoności i niczym niepohamowana radość barwy.

Proba zamknięcia swegoj wolności twórczej, nieograniczoności nie tylko w przestrzeni, ale i w cza-

przedtem. Myślę, że odwrótna metoda pracy mogłaby przynieść lepsze wyniki.

Kupczyński jest artystą oryginalnym. Każdy bez trudu pozna obraz przez niego namalowany bez względu na to, czy będzie to portret Malgosii, czy też kompozycja abstrakcyjna. I tak są z jednej materii. Nikt nie maluje tak jak Kupczyński, z drugiej jednak strony trzeba powiedzieć, że każdy bardziej utalentowany artysta może się zdobyć na pewną własną manierę, po której się go poznaje.

Oryginalność Kupczyńskiego nie jest rewolucją. Miesci się ona dosprzedtem. Myślę, że odwrótna metoda pracy mogłaby przynieść lepsze wyniki.

Heraklit z Efezu nauczał, że świat powstał z ognia. Jakże łatwo w to uwierzyć, oglądając wystawę Jerzego Tchórzewskiego. Artysta przekośnuje nas, że na świecie nie ma nic innego prócz ognia. Jego obrazy się żarzą. Ale to żarzenie nie ma żadnego związku ani ze światłością Rembrandta, ani ze światłością koloru Impresjonistów. „Światło, które stworzył Jerzy Tchórzewski — pisał w katalogu jego wystawy Między — różni się od wszystkich światła, do których przyzwyczailo się nasze postrzeganie i które zostały usankcjonowane w obrazach, z jakimi zdążyło się nam mić do czynienia.”

Ale zanim doszło do tego wybuchu ognia i światła, artysta przebył dość długą i trudną drogę twórczą, znaczącą stu siedemdziesięcioma pracami, zromantyzowanymi na wystawie w „Zachęcie” (oleje, gwasze, akwa-

konale w znanych nam już do- brze pojęciach o oryginalności. A jednak świat wyobrazen Kupczyńskiego jest jakiś inny, jego własny, a zarazem jest to naiwny, kolorowy, pełen radości życia świat dziecka. Artysta potrafił się jednak wcielić w małą Malgosię. Nie znam i nas malarza (poza Niklforem), który by w swojej sztuce był tak doskonale naiwny. I to jest chyba największe osiągnięcie Kupczyńskiego.

Chyba Oseka się pomylił, tak pochopnie dyskwalifikując twórczość jednego z ciekawszych malarzy warszawskich.

## ŚWIAT POWSTAJĄCY Z OGNIA

role, tusze, monotypie). Pierwszy okres twórczości Tchórzewskiego można by z trudnością nazwać surrealistycznym. Z trudnością widmimo wizji ze snów, w których wirują różne, dziwne przedmioty, plaki i akty kobiece, już to malarstwo ma wyrażone dosyć, nieszmiało-subtelne i jakby chore oblicze. W 1965 r. następuje ostateczna kryształizacja tego typu malarstwa z jego obymi kształtami aktów i dramatycznie postrzępionymi formami ni to kwiatów, ni płomieli. Formy te rozlewały się w dziwne stwory, na pół abstrakcyjne, aby wreszcie rozdygotać kłębowiskami całkowicie już bezprzedmiotowych, żarzących się własnym, podskrotnym światłem, kształtów.

Tchórzewski jest niesłychanie pracowity. Setki razy z benedyktyńską cierpliwością powtarza ten sam motyw, drobnymi kroczkami oddala się coraz bardziej od tego wszystkiego, do czego przywykliśmy w malarstwie współczesnym. W gąszczu konwencji, mozołnie wyrzyna sobie drogę, która go stopniowo stamtał wyprawadza, aby go wreszcie przetrzucić ponad nurtem jakiejś wielkiej rzeki. Wdaje mi się, że Tchórzewski stosuje metodę pracy, której odwrot-

ność zaobserwowałem u Kupczyńskiego. Powtarzanie szeregu razy tej samej sprawy, aż do jej prawie całkowitego wyczerpania powoduje, że gronałdzi się jakiś duży zasób energii potencjalnej, która pozwala mu następnie wykonać szereg w całym swoim dziele twórczości. Nie jest to wedy szok w przód. Nowy okres, który się rozpoczyna, nie jest wynikiem impulsu, ma on pokrycie w długotrwałych przygotowaniach, które dają gwarancję, żeżeli nie całkowicie nowych wartości artystycznych, to przynajmniej braku pomysłi.

Tchórzewski wprowadza nas w jakiś nowy świat, w którym w niestannym napięciu wyobraźni od- bywała się „Zmagania” różnych sił. „Narodzinny ogień”, w którym ob- serwujemy „Pożar przestrzeni” i „Tworzący się krój obrazu”. Świat, który wreszcie połączymy „Rozkwitem” przetrnie monotonię ciemności. Artysta w swych obrazach prowokuje do działania jakiegoś wielkiej siły, które bez przerwy podsycają nieustannie Tworzącego stawać się.

Tworzywo Tchórzewskiego jest bardzo proste: równoległe albo za- chodzące na siebie wzdłużne pasy materiału, naplete w dynamiczne cię- cwy bądź też łamiące się w ekspresyjnych zygawkach, wyłaniając się z ciemnych tel rozjaśniają je dziwnym światłem, aby następnie w nich zniknąć. Owe pasy materii układają się w bardzo różne konstelacje: czasem tworzą kompozycje bardzo barokowe, monolityczne w swych kontrastach, opanowane natłoczonymi elektrycznością spokojem; wtedy powstają bardzo piękne obrazy („Rozkwit”, „Zmagania”, „Sygnal”); innym razem artysta układa je dekoracyjnie, nieco stylizując i mamy wówczas do czynienia z trochę secesyjnymi kompozycjami, w które czasem wpleciona zostaje postać ludzka. Te prace nie mają już takiej siły działania, zatracają gdzieś owe zgrupowania napięć na rzecz stylizacyjnej monotonii („Rakietki”). Czasem z tej samej pastiszek materii zbudowany jest człowiek, któremu zwykle towarzyszą formy bezprzed-

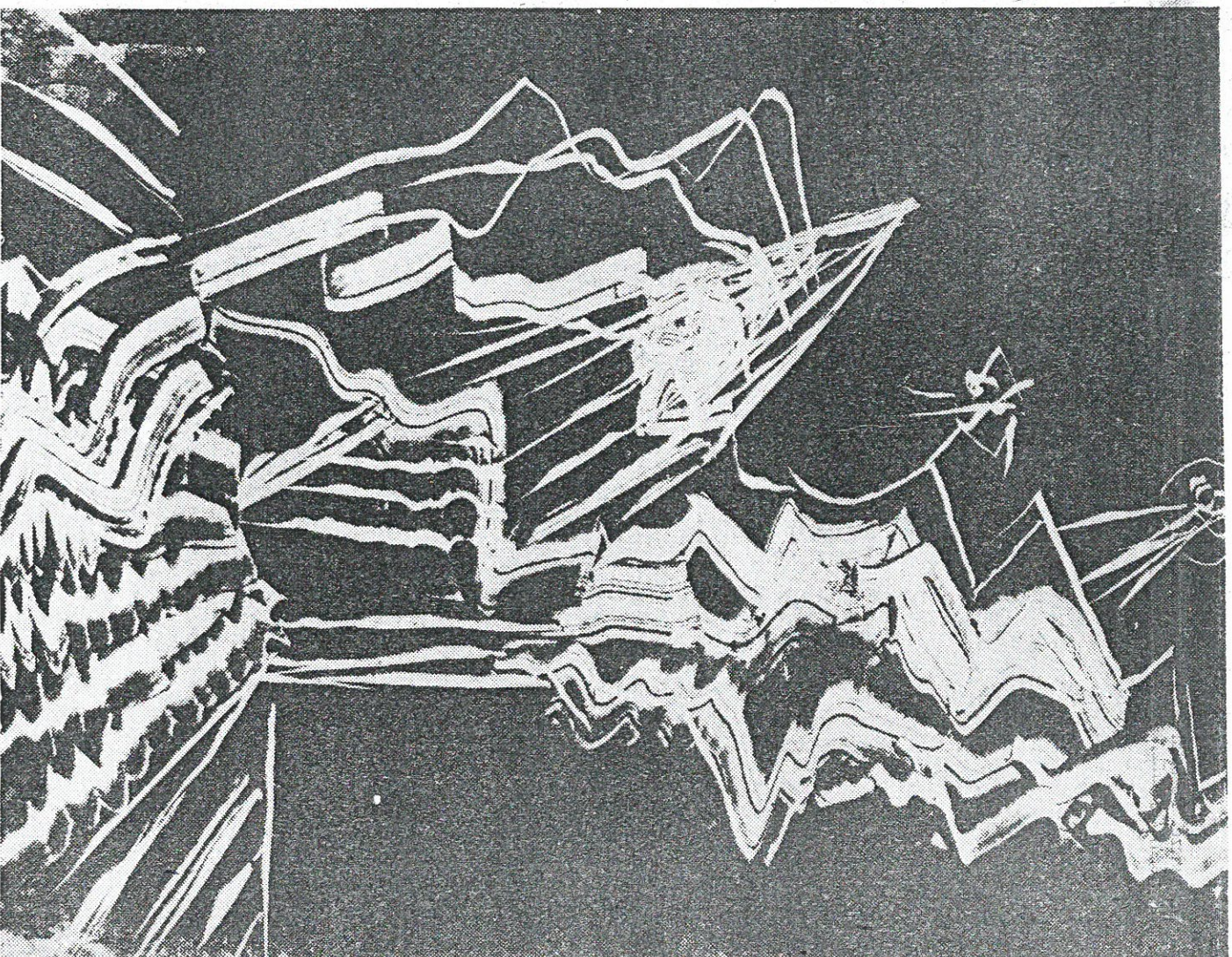
Trzeba przy tym powiedzieć, że ko- lor, jaki w swojej twórczości stosuje Kupczyński, nie odbiega zasadniczo od znanej i żywej tradycji, do jakiej przywykliśmy po okresie impresjonizmu. A że przy tym Kupczyński umie go kłaść z kolosalną wrażliwością, płaszczyzna barwna obrazu zawsze jest u niego zachowana. W końcu ten cały „szaszyn” w jego malarstwie polecał na elegancji w zgrabnym zręczeniu plany barwnej, a collage — technika znana od lat prawie pięćdziesięciu — uzupełniała całość, która była raczej ładna.

Tak więc Kupczyński, mimo pewnie najszerzych chęci, nie w końcu nie burzył, nie obalał pojęć, od dawna w sztuce ugruntowanych.

Dlatego nie lubię Kupczyńskiego wtedy, gdy stara się on za wszelką cenę stworzyć malarstwo, jakiego jeszcze nie było. Nie lubię Kupczyńskiego — nowatora.

Po każdym takim burzliwym wystąpieniu artysty następuje okres stabilizacji, jakiegoś uklasowania swojej sztuki. Taki charakter ma obecna wystawa w Desie. Pokazane tu malarstwo jest jakościowo lepsze, a poszukiwania — bardziej wielokierunkowe. Obok „Malgosia”, które towarzyszą Kupczyńskiemu bez przerwy, zademonstrował tu artysta szereg kompozycji abstrakcyjnych, będących kontynuacją jego dawnych „szaszyn” eksperymentów. Jednakże wyraźnie widać tu cofnięcie się do malarstwa bardziej spokojnego, bardziej klasycznego. Te abstrakcje niegeometryczne są o wiele bardziej skromne i szczerze, nie kłóliują się niegłębokim nowatorskim. Z drugiej strony duże bogactwo faktur przy zastosowaniu postimpresjonistycznej na ogół gładki barwnej sugeruje, że malarz wyciągnął pewne wnioski z poprzedniej wystawy, chociażby z działania collage'u.

W końcu Kupczyńskiego metoda pracy jest dosyć denerwująca. Jego gwałtowne skoki nie są poparte długimi przygotowaniem, są wymierzone w próbną, a dlatego malarz nie osiąga od razu tego, co by chciał i mógł osiągnąć, gdyby jego powoli drobniejszymi kroczkami. Sąd w pewnych momentach konieczności cofania się do tego, co już było



JERZY TCHÓRZEWSKI

Monotypie

dn. 29 IX 1957r.



miotowe; i wtedy udaje się Tchobrzewskiemu albo skonstruować obrz...

Kolor i konstrukcja przestrzeni, Rytny materii i wiązanie struktur...

Taka smutka nie mogła przejść bez echa...

Przejdźcie do czegoś całkiem nowego. Przebież obydwa zasadnicze okresy...

Galeria staromiejska

Poniższy komunikat o utworzeniu Galerii Staromiejskiej w Warszawie...

W czwartku 1956 roku Klub „Krywe Kolo” i Plastycy z „Grupy 53”...

Celem dalszej kontynuacji szerszej inicjatywy Klub „Krywe Kolo”...

a) sztuka niefiguratywna; abstrakcja geometryczna i nie-geometryczna...

Wyłącza się proste odzwierciedlenie natury, stylizację czy transpozycje post-

I. Magiczna latarnia nowatora

dy Andrzeja Pawłowski przy pomocy zmaszynowanego przez siebie pudła z soczewkami wy-

Ci którzy oglądali przedtem kilka-krotnie seans improwizowany z latarnią magiczną — twierdzili, że do-

II. Pierwsze i drugie wcielenie

W polskim malarstwie abstrakcyjnym góruje nuda uczuciowości i temperamentu. Jest to bujny

JANUSZ BOGUCKI

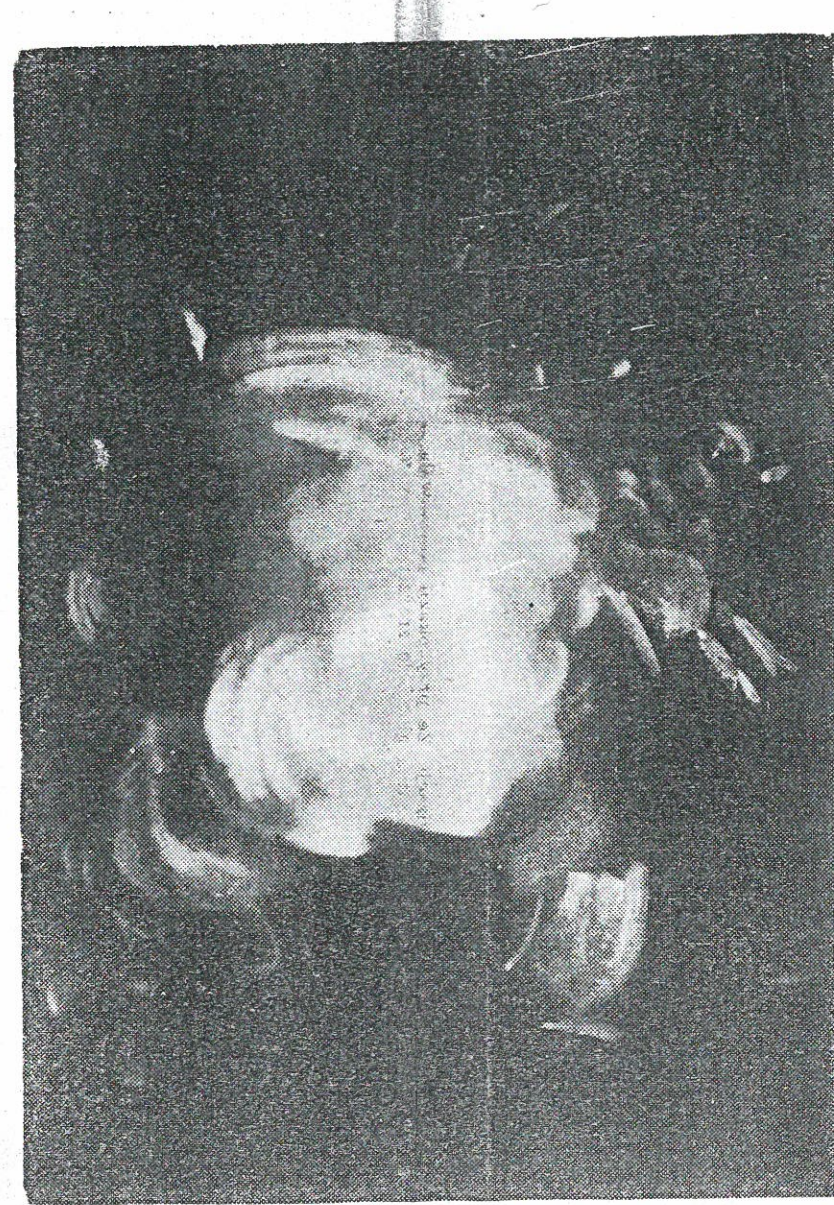
KINEMATYKOWY

dywiękowego towarzyszącego obrótom form plastycznych. Podję-

III. Abstrakcja dla mas

To krytyczne spostrzeżenie zapisu-ję z myślą o następnym pracach

Myszę tu przede wszystkim o film-ach abstrakcyjnym, będącym jakby



PRASA JUGOSŁOWIAŃSKA O WYSTAWIE NOWOCZESNEJ PLASTYKI POLSKIEJ

Wśród plócien surrealistów szczególnie uwagę zwracają „Pejzaż

PAVLE VASIC „Politika”

Wśród plócien surrealistów szczególnie uwagę zwracają „Pejzaż

ZORAN POPOVIC „Mladost”

W tym jej nagłym, potężnym, prawnym i subtelnie w kolorze kompozycje i subtelne w kolorze kompozycje

W tym jej nagłym, potężnym, prawnym i subtelnie w kolorze kompozycje i subtelne w kolorze kompozycje

W tym jej nagłym, potężnym, prawnym i subtelnie w kolorze kompozycje i subtelne w kolorze kompozycje

W tym jej nagłym, potężnym, prawnym i subtelnie w kolorze kompozycje i subtelne w kolorze kompozycje

nieczym szokującym dla przeciętnej filmowej publiczności, że szybko zyska sobie uznanie i szerokie rzesze

W filmie Pawłowskiego i Konrada dostrzeć też można utajoną dyskretnie skłonność do skrajnych przed-

Zwrócić się na zakończenie do naszych władz kinowych zapytaniem

JANUSZ BOGUCKI

dm. 291X 1957



# Wobec metafizyki elektrycznej

ANDRZEJ OSEKA

188

Od pewnego czasu pojawiają się w naszej prasie reprodukcje obrazów Jerzego Tchórzewskiego i wzmianki o tym artyście, określające w sposób jednoznaczny jego twórczość jako zjawisko wybitne. Dwie wypowiedzi: Janusza Boguciego („Plastyka”, nr. 2) i Mieczysława Porębskiego (wstęp do katalogu wystawy) oraz ich ton, niesłychanie superlatywny — zwałną od obowiązków definiowania wobec publiczności znaczenia tego malarstwa, ale też — z drugiej strony — zachęcają do wyrażenia związanym z nim zastrzeżeń, bez obawy by mogły one naruszyć tak ugruntowaną pozycję.

Co do jednego nie można mieć wątpliwości: twórczość Jerzego Tchórzewskiego jest całkowicie autentyczna. Malarz ten jest w swych poszukiwaniach i w swych upodobaniach konsekwentny, na tle naszych plastyków beztroško zmieniających styl i kierunki odznacza się on własnym, oryginalnym obliczem artystycznym. Fakt, jakim jest malarstwo Tchórzewskiego, istnieje rzeczywiście, ma swoje realne racje bytu. Tchórzewski nie należy do tych „nowoczesnych”, którzy wybrali dany zespół form, ale równie dobrze mogliby zdecydować się na całkiem inny. U niego nie jest to sprawa wyboru, lecz konieczność. Intencji nie próbuje się tutaj ukryć, i wszelkie związki — nie są tutaj nleżym maskowane. Zwiędzając wielką wystawę tego artysty (170 prac) co chwila odnajdujemy bardzo wyraźne echa znane nam już skądinąd spraw i zjawisk. Nie znaczy to bynajmniej, że

malarstwo Tchórzewskiego jest w jakimś stopniu wtórne — przeciwnie, rzadko który artysta z tak wielką swobodą odrzuca szanse kożystania z cudzych osiągnięć formalnych. Po prostu nurt, do którego (mimo całej skrajności) można twórczość Tchórzewskiego zaliczyć, jest — jak się okazuje — wiecznie żywy, wcale nie aktualny.

\*

W lekkiej, kaligraficznie lekkiej kresce wczesnych gwaszów, rysunków — zjawia się wspomnienie chińskiego malarstwa. Z biegiem czasu staje się jednak coraz bardziej oczywiste, że jest to ta sama chińska zjawiska, która swego czasu uformowała się w cząstkę klimatu secesji.

Oste, namiętnie powyginaane profile czarnych kształtów odwiezione światłem, sylizowane formy, linie, powtarzające jedna drugą; wiele kompozycji bezpośrednio przywodzi na myśl secesję, kary „Chimery”. Wiele kompozycji bezprzedmiotowych tak bardzo narzuca się liternokocia formy, że są one jakby abstrakcyjnym odpowiednikiem wczesnego ekspresjonizmu. W obrazie zamyłowanym „Rakieta” pojawiają się zresztą sylizowane postacie, zacerpnięte żywcem z symboliki „fin-de-siecle’u”.

Ze sztuki tamtych lat, sztuki, która usiłowała ująć w kształt plastyczny niespecyficzne klimaty chuci i prąbu, wywodzi się przecież (ukrywając to mniej lub bardziej wstydliwie) ogromna część ekspresjonizmu. Tam także jest jedno ze źródeł malarstwa formistów, a zwłaszcza — Witkacego. Trudno powiedzieć gdzie dzisiaj kończy się ten nurt i w co się zamienia. W wielu, najbardziej czasem nieoczekiwanych miejscach możemy wysledzić elementy owego buntu przeciw nięszczańskiej pospolitosci, buntu prowadzonego w imię niejasnych symbolów, pisanych wielkimi literami.

Wielu osobom, z którymi o malarstwie Tchórzewskiego rozmawiałem — kojarzy się ono ze skomplikowanym zespołem zjawisk, nazywanym dla uproszczenia secesją.

\*

Świat form i przestrzeni, jakie najlepszymi swymi pracami (szczerze gołnie dotyczy to monotypii) wytworzył Tchórzewski — doskonałe wytrzymuje zestawienie z wieloma podobnymi w zamysle zachodnio-europejskimi koncepcjami plastyki. Bo też powiadał jeden z naszych malarzy: „To chyba nawet jest lepsze niż Mattia”. Jakkolwiek to już dużo znaczy — nie powinniśmy jednak przeceniać niebosiężności tak określonych szczytów.

Sprawa owego — jak je nazwał Mieczysław Porębski — „infracerebralnego” świata: jest ono istotnie w monotypiach Tchórzewskiego rozwiązane w sposób wysoce konsekwentny i fascynujący. Formy, łącznie się zimnym światłem fosforu wysylają w czarną przestrzeń bar-dzo jakoś pięknie pokazany blask — lotny, migolliwy. Przepiatają się kształty palające i kształty rozpalone razem innych form. Są to kompozycje malowane ogniem, elektryczno-kisielcowe. Tchórzewski wydobywa tu wszelkie właściwości monotypii, gdzie sprawa świata może być rozwiązana niejako na zasadzie negatywu, gdzie narzuca ono swe cechy rozświetlające, nie oświetlające.

Zasadniczym motywnem w zespole kształtów tego świata są postrepi-one i lekkie jak powietrze formy — swego rodzaju języki plomienia, rozgwiazdy, kwiaty plomienia rozwijające się z sylem. Niematerialne — pozbawione są wszelkiej realności, pozbawione ciężaru i masy. Nie są nasiadowaniem zadnej ze znanych nam konsystencji — stają się całkowicie lotne. (Konsystencja jlamy farby, zacisku farby, które to motywy wykorzystywał Tchórzewski zanim jeszcze taszym stał się u nas znany — nie ma tu właściwie znaczenia.)

Artysta musi jednak obciążyć lotność, jeśli ma ona stać się obrazem. Jeśli pozbawił swój świat ciężaru, jeśli wypłukał zen światłem wszelką materię — musi coś dać w zamian. Tchórzewski nie szuka logiki i harmonii czystej formy — je-mu na czystej formie absolutnie nie zależy. Wszystkie spięcia rozgry-wają się u niego w dziedzinie nastroju (jesli to określenie wytrzymuje się owych spiec). Do elementów takich jak kształt, barwa, światło — dochodzi w obrazach olejnych i w grafice Tchórzewskiego jeszcze jeden, kto wie czy nie najistotniejszy element: symbol, pojęcie. Każdy kształt jest tu metafizycznie niemal znaczący, a ów hasek o którym była mowa, to nie

światło po prostu, lecz światłość.

Strona pojęciowa malarstwa Tchórzewskiego, zwazywszy rolę, jaką ona odgrywa — nie może pozostać bez rozpatrzenia, gdy mamy sens tej plastyki określić.

Wszędzie nakłnemy się tutaj na ów natężny akt, na diaboliczną KOBIECĘ — do tego stopnia, że każda z owych eksplozji formy będzie posiadać dla nas podszewkę erotyczną. Erotyka ta jest bardzo jednostrajna i ciągle przywodzi na myśl Przybyszewskiego.

„Jadowne kwiaty”, „Wróćka”, „kur”, „wiry”, „motyle”, kształty pokrętne, straszące sobą — są dziwne i szukające dziwności; bezsilne drzewa wyciągają ku niebu ramionami; wszędzie rozposzciera się tajemniczość, fatum, zewsząd atakują widza jakieś sataniczne znaki. I jest to poza wszystkim nieustający krzyk, wyjadowanie ekshibicjonizmu; rozpacz rozbudowana w sobie. To bez wątpienia nazywa się — secesja (choć jest daleko mniej naiwne, bogatsze w formie — bardziej zmodernizowane).

I mimo wszystko trudno mi nazwać świat, objawiony w malarstwie Tchórzewskiego — bogatym. Określenie to stałoby w wyrażonej kolizji z monotonią form, monotonią symbolów, z bardzo wyraźną narzucającym się schematem kształtu wydobytego z tła poprzecznicznymi niemal wyskrobane w monekiej farbie. Ta sama myśl, która w wielu monotypiach stwarzała

przeziębienie pełne intrygującego blasku — w większości bodaj obrazów olejnych zamienia się w płaską, pozbawioną przestrzeni i światła robotę, stylizatorską. Stylizacja owa budzi nadmiar wątpliwości, czy aby zawsze artysta panuje nad całą powierzoną płótna.

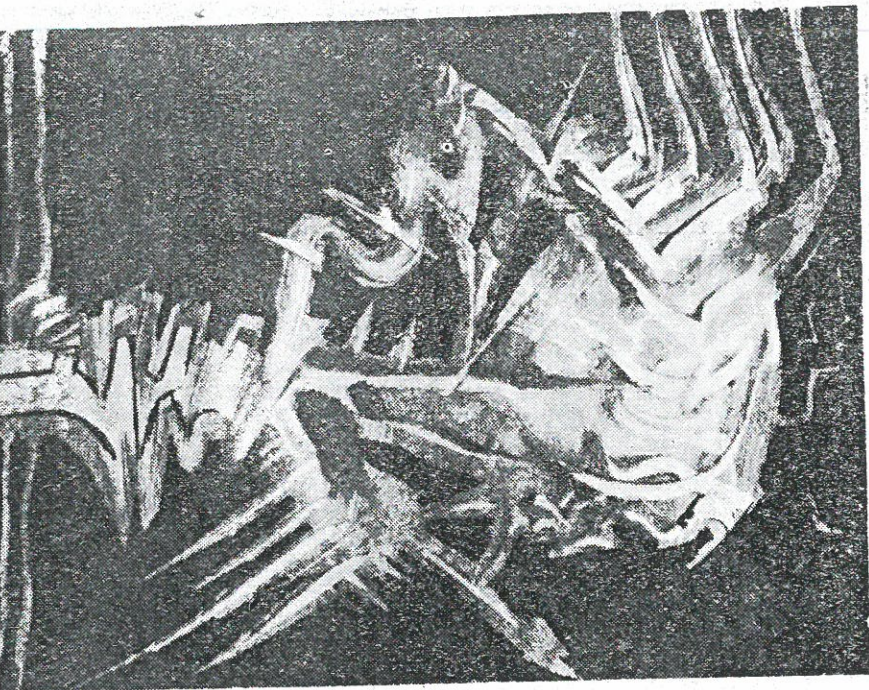
Jest w tym jakiś „prawidłowość”, trudno bowiem przypuścić, by symbolika tak ograniczona mogła wy-tonić świat bogatszy formalnie i bardziej intelektualnie zróżnicowany.

Malarstwo (mówiąc sloganami) wymaga precyzji — precyzji zestawień linii i kształtów, precyzji budowy struktur, najogólniejszej choćby precyzji znaczeń. Nie zastąpi tego wszystkiego powoływanie się na „czas” wielkiego niepokoju”, na „lek” lub „samotność”.

Metafizyczne nastroje wśród artystów piszących dzisiaj swą sztuką skargę dziecięca wieku — podają sobie ręce z podobnymi nastrojami w działalności naszej moderny A.D. 1900.



TCHÓRZEWSKI



Przeład Kultu  
Nr 20 dn. 3-9. X



Od pewnego czasu pojawiają się w naszej prasie reprodukcje obrazów Jerzego Tchórzewskiego i wzmianki o tym artyście, określające w sposób jednoznaczny jego twórczość jako zjawisko wybitne. Dwie wypowiedzi: Janusza Boguckiego („Plastyka”, nr. 2) i Mieczysława Porebskiego (wstęp do katalogu wystawy) oraz ich ton, niesłychanie superlatywny — zwałniają od obowiązków definiowania wobec publiczności znaczenia tego malarstwa, ale też — z drugiej strony — zachęcają do wyrażenia związków z nim zastrzeżeń, bez obawy by mogły one naruszyć tak ugruntowaną pozycję.

Co do jednego nie można mieć wątpliwości: twórczość Jerzego Tchórzewskiego jest całkowicie autentyczna. Malarz ten jest w swych poszukiwaniach i w swych upodobaniach konsekwentny, na ile naszych plastyków beztroško zmieniających styl i kierunki odznacza się on własnym, oryginalnym obliczem artystycznym. Fakt, jakim jest malarstwo Tchórzewskiego, istnieje rzeczywiście, ma swoje realne racje bytu. Tchórzewski nie należy do tych „nowoczesnych”, którzy wybrali dany zespół form, ale równie dobrze mogliby zdecydować się na całkiem inny. U niego nie jest to sprawa wyboru, lecz konieczności. Intencji nie próbuje się tutaj ukryć, i wszelkie związki — nie są tutaj niczym maskowane. Zwiędzając wielką wystawę tego artysty (170 prac) co chwila odnajdujemy bardzo wyraźne echa znanych nam już skądinąd spraw i zjawisk. Nie znaczący to bynajmniej, że

malarstwo Tchórzewskiego jest w jakimś stopniu wtórne — przeciwnie, rzadko który artysta z taką wielką swobodą odzucha szanse korzystania z cudzych osiągnięć formalnych. Po prostu nurt, do którego (mimo całej skrajności) można twórczość Tchórzewskiego zaliczyć, jest — jak się okazuje — wiecznie żywy, wiecznie aktualny.

\*

W lekkiej, kaligraficznie lekkiej kresce wczesnych gwaszów, rysunków — zjawia się wspomnienie chińskiego malarstwa. Z biegiem czasu staje się jednak coraz bardziej oczywiste, że jest to ta sama chińska czarna, która swego czasu uformowała się w cząstkę klimatu secesji.

Ostre, manierystycznie powyginane profile czarnych kształtów obwidzione światłem, stylizowane formy, linie, powtarzające jedna drugą; wiele kompozycji bezpośrednio przywodzi na myśl secesję, karyki „Chimery”. Wiele kompozycji bezprzemiłotowych tak bardzo narzuca się siłą atrakcyjności formy, że są one jakby abstrakcyjnym odpowiednikiem wczesnego ekspresjonizmu. W obrazie zatytułowanym „Rakieta” pojawiają się zresztą stylizowane postacie, zaoczepione żywcom z symboliki „fin-de-siècle’u”.

Ze sztuki tamtych lat, sztuki, która usiłowała ująć w kształt plastyczny niesprecyzowane klimaty chuci i prąbytu, wywodzi się przecież (ukrywając to mniej lub bardziej wszydlwie) ogromna część ekspresjonizmu, ogromna część nadrealizmu. Tam także jest jedno ze źródeł malarstwa formistów, a zwłaszcza Witkacego. Trudno powiedzieć gdzie dzisiaj kończy się ten nurt i w co się zamienia. W wielu, najbardziej czasem nieoczekiwanych miejscach możemy wysledzić elementy owego buntu przeciw mieszczańskiej popoliłości, buntu prowadzonego w imię niejasnych symbolów, pisanych wielkimi literami.

Wielu osobom, z którymi o malarstwie Tchórzewskiego rozmawiałem — kojarzy się ono ze skomplikowanym zespolen zjawisk, nazwanym dla uproszczenia secesją.

\*

Świat form i przestrzeni, jakie najlepszymi swymi pracami (szczególnie dotyczy to monotypii) wytworzył Tchórzewski — doskonałe wytrzymuje zestawienie z wieloma podobnymi w zamysle zachodnio-europejskimi koncepcjami plastyki. Bo też powiedział jeden z naszych malarzy: „To chyba nawet jest lepsze niż Matta!” Jakkolwiek to już dużo znaczy — nie powinniśmy jednak przeceniać niebosiężności tak określonych szczytów.

Sprawa owego — jak je nazwał Mieczysław Porebski — „infracebralnego” świata: jest ono istotnie w monotypiach Tchórzewskiego związane w sposób wysoce konsekwentny i fascynujący. Formy, zarysujące się zinnym światłem fosforu wysyłała w czarnej przestrzeni barw dzo jakoś pięknie pokazany blask — lotny, migolliwy. Przeplatają się kształty palające i kształty rozpalone zarem innych form. Są to kompozycje malowane ogniem, elektryczno-księżycowe. Tchórzewski wydobyla tu wszelkie właściwości monotypii, gdzie sprawa światła może być rozwiązana niejako na zasadzie negatywu, gdzie narzuca ono swe cechy rozświetlające, nie oświetlające.

Zasadniczym motywem w zespolie kształtów tego świata są posturypione i lekkie jak powietrze formy — swego rodzaju języki płomienia, rozgwiazdy, kwiaty piomieniarozwijające się z sypkiem. Niemantertalne — pozbawione są wszelkiej realności, pozbawione ciężaru i masy. Nie są naśladowaniem żadnej ze znanych nam konwencji — stają się całkowicie lotne. (Konsystencja plamy farby, zacisku farby, które to motywy wykorzystywał Tchórzewski zanim jeszcze taszyzm stał się u nas znany — nie ma tu właściwie znaczenia.)

Artysta musi jednak obciążać lotność, jeśli ma ona stać się obrazem. Jeśli pozbawił swój świat ciężaru, jeśli wyplukal zeh światłem wszelką materię — musi coś dać w zamian. Tchórzewski nie szuka logiki i harmonii czystej formy — je-mu na czystej formie absolutnie nie zależy. Wszystkie spięcia rozgrywają się u niego w dziedzinie nastroju (jesli to określenie wytrzymuje siłę owych spięć). Do elementów takich jak kształt, barwa, światło — dochodzi w obrazach olejnych i w grafice Tchórzewskiego jeszcze jeden, kto wie czy nie najistotniejszy element: symbol, pojęcie. Każdy kształt jest tu metafizycznie niemal znaczący, a ów blask, o którym była mowa, to nie

światło po prostu, lecz światłość.

Strona pojęciowa malarstwa Tchórzewskiego, zważywszy rolę, jaką ona odgrywa — nie może pozostać bez rozpatrzenia, gdy mamy sens tej plastyki określić.

Wszędzie natknemy się tutaj na ów natrętny akt, na diaboliczną KOBIECĘ — do tego stopnia, że każda z owych eksplozji formy będzie posiadać dla nas podszewkę erotyczną. Erotyka ta jest bardzo jednostajna i ciągle przywodzi na myśl Przybyszewskiego.

„Jadownie kwiaty”, „Wtórka”, „kur”, „wiry”, „motyle”, kształty pokrętnie, straszące sobą — są dziwne i szukające dziwności; bezlistne drzewa wyciągała ku niebu ramiona; wszędzie rozpościera się tajemniczość, fatum, zewsząd atakują widza jakieś sataniczne znaki. I jest to poza wszystkim nieustający krzyk, wyładowanie ekshibicjonizmu; rozpacz rozlobowana w sobie. To bez wątpienia nazywa się — secesja (choć jest daleko mniej naiwne, bogatsze w formie — bardziej zmodernizowane).

I mimo wszystko trudno mi nazwać świat, objawiony w malarstwie Tchórzewskiego — bogatym. Określenie to stałoby w wyraznej kolizji z monotonią form, monotonią symbolów, z bardzo wyraźnie narzucającym się schematem kształtów wydobycłego z tła poprzez mechaniczne niemal wyskrobanie w mokrej farbie. Ta sama myśl, która w wielu monotypiach stwarzała przestrzenie pełne intrygującego blasku — w większości bodaj obrazów olejnych zamienia się w płaską, pozbawioną przestrzeni i światła robotę stylizatorską. Stylizacja owa budzi nadomiar wątpliwości, czy aby zawsze artysta panuje nad całą powierzchnią płótna.

Jest w tym jakiś prawidłowość, trudno bowiem przypuścić, by symbolika tak ograniczona mogła wytonić świat bogatszy formalnie i bardziej intelektualnie zróżnicowany.

Malarstwo (mówiąc sloganami) wymaga precyzji — precyzji zestawień linii i kształtów, precyzji budowy struktur, najogólniejszej choćby precyzji znaczeń. Nie zastąpi tego precyzji powoływanie się na „czasy wielkiego niepokoju”, na „jęk” lub „samotność”.

Metafizyczne nastroje wśród artystów piszących dzisiaj swą sztuką skarzę dziecięcia wieku — podają sobie ręce z podobnymi nastrojami w działalności naszej moderny A.D. 1900.

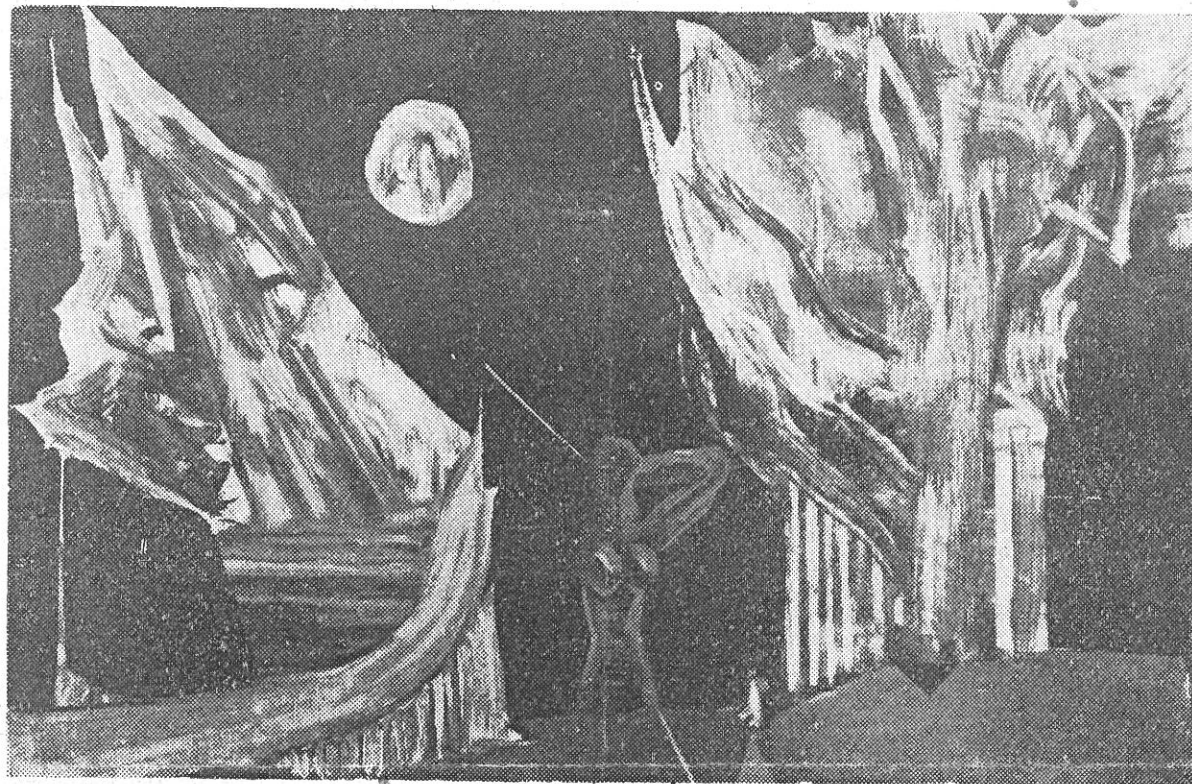
TCHÓRZEWSKI





182  
 21.11.1951

## DWUGŁOS O TCHÓRZEWSKIM



Fot. W. Mądraszkiewicz

### Apokalipsa termo-jądrowa

Wystawa Jerzego Tchorzewskiego jest niewątpliwie ewenementem, zwłaszcza na tle spiączki albo raczej sennych błędzeń malarstwa łódzkiego. 170 prac — od wczesnych gwaszów i akwarel do wielkich olejów, produkcji dwu ostatnich lat — układa się w obraz poszukiwań i obliczeń artysty, rysujące się coraz klarowniej poprzez następstwo kolejnych faz rozwojowych.

Wystawa, o której mowa, zebrała już spory plon pochlebnych recenzji. I właśnie ten sukces zaostre naszą uwagę, budzi potrzebę zweryfikowa-

nia pochwał, choćby nawet zastużonych. Jak dotąd, krytycy, i to poważni, zamykają się w obrębie rozważań formalnych i zarazem ogólnikowych. Odnosi się wrażenie, jakby przystawali ostrożnie u progu szerszej konkluzji, która by wykraczała poza analizę środków wyrazu. Bez wątpienia, strona formalna prac Tchorzewskiego może nasunąć wiele ciekawych i użytecznych refleksji. Dominantą tego malarstwa jest zapewne światło, to znaczy sposób pojmowania i traktowania światła. W przeciwieństwie do impresjonistów (mam na myśli ich

liczne potomstwo nie uylączając i m p r e s j o n i z m u a b s t r a k c y j n e g o z w a n e g o t a s z y z m e m), którzy światło bez reszty tłumaczyli na kolor, Tchorzewski idzie drogą odwrotną — od koloru do światła. Najwidoczniej, pasjonuje go natura światła — jarzenie się, świecenie, idea światła — świetlistość, źródło światła, nie umieszczone poza płaszczyzną obrazu; lecz tkwiące w nim, wysyłające blask pierwotny i samorodny. I trzeba przyznać, że w tym zakresie Tchorzewski osiąga niekiedy efekty zaskakujące. Trzeba

również dodać, że nie jest w tych poszukiwaniach odosobniony: zagadnienie światła stoi dziś w centrum uwagi wybitnych malarzy zachodu (André Masson). Można by jeszcze to i owo powiedzieć o właściwościach i genezie stylu Tchorzewskiego. Jakkolwiek bądź, należy stwierdzić, że ten młody jeszcze malarz przekroczył już stadium czystego koloryzmu: najwyraźniej, nie wzrusza go kult płaskiej, dekoratywnej plamy barwnej. Aby jak najpełniej wyrazić swą wizję, posługuje się wzgardzoną przez kolorystów „płaskorzeźbą”, kształtami brylowatymi i cylindrycznymi, grubym konturem, który czasem tylko przechodzi w pasmo świetlne na styku dwóch płaszczyzn. Używa wielu sposobów kształtowania materii malarskiej.

Jakąż to wizję świata proponuje nam Tchorzewski? Jeśli wyobrazić sobie zwolnione zdjęcie filmowe katastrofy samochodowej, to każdy poszczególne kadr tego filmu mógłby być obrazem Tchorzewskiego. Chaos fizycznie zorganizowany, fantazmat matematycznej precyzji. Ale tu nie chodzi o zderzenie dwóch samochodów. Klimat tego malarstwa to klimat katastrofy ostatecznej. To prefiguracja apokalipsy termojądrowej. Kształty — bloki zbudowane z konkretnej materii — są tu jakby siłą wybuchu rzucone w czarną, międzygwiazdową przestrzeń, ukazane w stanie rozpadu i nieprzewidzianych mechanicznych spięć. Obraz jest przeważnie konstruowany pionowo, wzdłuż linii wy-

buchu, formy spadają w przepaść rozwierającą się ku górze. Światło Tchorzewskiego to nic innego tylko światło eksplozji, żar wysokich temperatur („pożar przestrzeni“).

Co więcej, Tchorzewski nie poprzestaje na gołej dynamice kataklizmu. Ukazuje także stany „po zagładzie”, obrazy spustoszeń, gdzie w kompozycji jakoby nie-figuratywnej wylania się nagle postać kobiety; ale jest to bezręka kulka skamieniała w atmosferze grozy i przyswiewca temu czarny księżyc z koszmarnego snu.

Straszny świat — powiada Nowosielski. Straszny nie tylko w perspektywie eschatologii atomowej, ale i w bezpośrednim dzisiaj — technicznego barbarzyństwa. Oto obraz nazwany „Człowiek i maszyna”: człowiek jest tu bezpostaciowym automatem, zbudowanym z prozety przydatkiem do maszyny.

Tchorzewski nie jest abstrakcjonista w konwencjonalnym, geometrycznym sensie tego słowa. Jest to wizjoner, który posługuje się tak zwaną figuracją subiektywną, aby nas ostrzec, aby pod powierzchnią cywilizowanej rzeczywistości pokazać — oczywiście środkami plastycznymi — piekło materialne.

Jest to malarstwo pełne znaczenia. Być może przesadzam, być może zapędzam się na manowce interpretacji pozamalarskiej. Ale — cytując wspomnianego już Massona — brak znaczenia jest uludą. Aby osiągnąć ten cel, trzeba by ni mniej ni więcej, tylko zniszczyć demona analo-gii. S. B.



# RUCH

## PEŁEN NIEPOKOJU

### ANDRZEJ SZOMAŃSKI

**W** wrześniu warszawska „Zajęta” wystawia ma-larstwo i grafikę Jerzego Tchórzewskiego; obszer-na ta wystawa obejmuje 170 prac. Można ją uwa-żać za pierwszy obszer-niejszy przegląd dorobku artystycznego tego mło-dego plastyka, gdyż na wystawie młodych w Ar-senale był on represen-towany zaledwie dwoma pracami. Natomiast jedenaskrotnie prace Tchórzewskiego były wystawiane za granicą. Obecna ekspozycja o-bejmuje prace od roku 1949 do dnia dzisiejsze-go.

Pamiętajmy, że okres ten obejmuje czasy soc-realizmu, pomieszanie kryteriów artystycznych z politycznymi, powie-la-nia w nieskończoność XIX wiecznych osiągnięć stanowiących już daw-no zamknięte rozdziały w dziejach sztuki. Gdy socrealizm zmarł śmier-cią naturalną — rozpo-częła się seria nieporo-zumień wokół pojęcia nowoczesności w plasty-ce. Na tym tle wystawa Jerzego Tchórzewskiego jest zjawiskiem dosyć odrębnym i rzadkim.

Jej zróżnicowanie tech-niczne jest dość duże; w malarstwie — akwarele, olej, gwasz, przy czym ten ostatni panuje pra-wie niepodzielnie wśród prac tegorocznych. Wy-daje się, że „leży” on najbardziej artystycznie. W każdym razie technika ta odbija się korzystnie od nowych prac olej-nych. Grafika Tchórzew-skiego to prawie wy-lącznie monotypia. Na-skórki tematyczny tych obrazów nie jest zbyt szeroki — powtarzają się motywy nagich ciał ko-biecych, monstrualnych

ptaków, kwiatów, księ-zycowych krajobrazów przeważnie użytych jako symbole czy metafory, bardziej poetyckie niż malarstwie. Nasz świat pozostały tylko jego re-likty, ale wrośnięte w o-toczenie, w którym sta-nowią jedyne skrawki „prawdziwej” rzeczywistości. Tu świat jest u-dziwniony — ale nie za cenę złamania praw rzą-dzących skojarzeniami i faktów widzialnych, jak u surrealistów, lecz przez jakąś dziwną harmonię feerycznego światła ze starannie dobranymi realiami. Jest to załóże-nie realizowane konsekwentnie do tego stopnia, że niektóre prace sygnalizują niebezpieczeń-stwo wpadania w manie-ry. To niepokojące światło zalewa wszyst-kie smutne krajobrazy Tchórzewskiego z ich elementarnymi alejami obsadzonymi przez na-stroszone płaszczka, e-manuje z sylwetek sa-motnych kobiet.

Czemu ta sztuka tak uciska w strefy sennych wizji, dlaczego jest to taki „Freudyzm” malar-ski? Trudno udzielić kategorycznej odpowie-dzi. W każdym razie nie przypuszczam, żeby to była tylko chęć oświe-wnia odbiorcy niesamowitością. Niepokój — to znamie twórczości Tchórzewskiego. Czy je-go widzenie świata jest widzeniem malarza, któ-ry według słów Cezan-ne’a pragnie „malować, czyli rejestrować sensa-cje barwne”? Nie. Tchó-rzewski nosi jakąś cho-róbę wieku. Jego plastyka unika zdecydowanego samookreślenia — nie ma spokojnej klarowno-ści w pojmowaniu funk-

cji barwy i rysunku. Lu-bi ostre dysonanse, ucie-ka w gąszcz kompozycji, w swej złożoności kora-rzących się chłuba z bu-dową cząstek nuklear-nych. A jednak przy tym wszystkim ma swoją wewnętrzną logikę w sposobie operowania farbą. Duże płótna olei-ne są moim zdaniem naj-słabszą pozycją w tworczości Tchórzewskiego, są natrętnie przekoloro-wane. W ogóle mamy for-mat daje w jego twór-czości znacznie lepszy e-fekt. Jej mgławicowość sprawia, że patrząc na o-brazy Tchórzewskiego ma się wrażenie obco-wania z czymś w rodza-ju rzeź. Chce się rzec: ta sztuka jest, ale tak roz-dygolana, przy tym tak bojąca się opuszczenia swych rejonów między-gwiezdnych, bajecznych, sennych! Lek kosmiczny — to określenie, które do niej doskonale przylega. Wszystko to razem nie zmieni faktu, że pla-szka Tchórzewskiego jest inspirowana przede wszystkim od wewnątrz, przez samego twórcę. Są-dzić należy, że ostatecz-ny kształt artystyczny twórczości Tchórzew-skiego nie jest jeszcze spełniony.

Na marginesie tej wy-stawy niewesołe wnio-ski nasuwał się na te-mat malarstwa sztalugo-wego. Jego hermetyzm i pogłębiający się dyso-nans pomiędzy twórcą a odbiorcą ogólnie biorąc zwiększa się. Dlatego można poważnie zasta-nawiać się nad głosami w dyskusjach o plasty-ce, kwestionującymi je-go przyszłość na korzyść form bardziej zespolo-nych z architekturą i rzeźbą — w kierunku syntezy wszystkich ga-łęzi plastyki.



Jerzy Tchórzewski (gwasz)





RSW „Prasa“

Wycinki Prasowe

GLOB

W-wa, Pl. Starynkiewicz 1  
Tel. 8-59-59; 8-34-01

Abonent Nr .....

Wycinek z czasopisma

**ZYCIE WARSZAWY**

Wydanie

Nr

dn. 26.9 195 r.

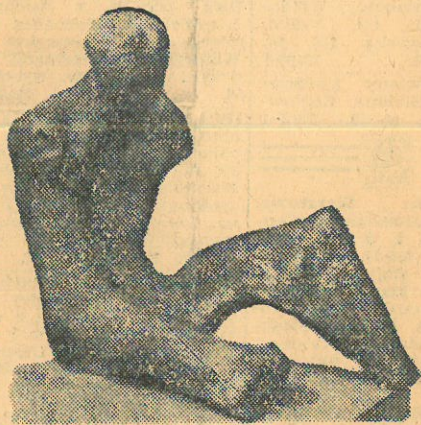
## Warszawskie wystawy

# Szapocznikow i Tchórzewski

WYDAWAŁOBY się: rzeźba jest rzemiosłem czysto męskim, paranie się twardym, trudnym i opornym materiałem, kształtowanie i wydobywanie bryły, masywu, powinno być dziełem raczej ręki mężczyzny, aniżeli dotyku dobiecej dłoni. Wydawałoby się: kobiecość w rzeźbie to tylko niewielka statuetka, główka, bibelocik. To wszystko jednak nieprawda. Przekonują o tym rzeźby młodej artystki ALINY SZAPOCZNIKÓW wystawione obecnie w „Zachęcie“. Biologiczna struktura jej rzeźb będąca w istocie pasowaniem się z przestrzenią, wydzieraniem przestrzeni jej praw, podporządkowaniem sobie przestrzeni poprzez namietną grę niepokojąco przenikających się form daje wysokie i prawdziwie natężone dramaty.

Rzeźby Aliny Szapocznikow, jakkolwiek bardzo nowoczesne, z zasady prawie nie odrywają się od widzianego, od kształtu natury. Nie podpatrując natury, często nawet występując przeciw niej są jednak obiektywnie uwarunkowane zjawiskami widzialnej rzeczywistości.

Alina Szapocznikow posiada wyjątkowe poczucie materiału. Odrzuca więc tradycyjne tworzywa, szukając w żeliwie, opilkach, krzemieniu, asfalcie czy stali nierdzewnej najbardziej odpowiedniego czynnika. Z rzadka tylko odleje pracę w gipsie. Będzie to np. „Trudny wiek“, piękny, liryczny i surowy akt młodej dziewczyny, wysmukły i wdzięczny. Ale u podstaw „Trudnego wieku“ leży niewątpliwie zagadnienie studium, a nie spontaniczność dramatu wydzieranego przestrzeni i myślim, co w „Ekshumowanym“ (na zdjęciu) i „Pomniku spalonego miasta“ jest głównym brzmieniem. Podobnie w „Młodzieńcu“ rozegra zagadnienie monumentalizmu i szukać będzie wyjścia poza zamkniętą bryłę. Przejdzie też do terrakoty i ceramiki, by w tym lekkim i podatnym materiale dać upust



fantazji i kapryswi, dla którego nie ma miejsca w ciężarce rzeźb zamkniętych korpusem scalonej bryły.

Sztuka jej jest bardzo ludzka, jest bardzo samodzielna i to niesłychanie ujmuje. Jest widziana i jest prosta, pozbawiona nadmiernej filozofii. Niewątpliwie znaleźć można u Szapocznikow niejedną usterkę. Bez nich obejść się nikt — kto coś robi — nie może. Lecz usterki nie są tutaj ważne. Ważna jest prawda działania, ekspresja wyzbyta poprawności, widzenie i formowanie, odczuwalne tętno żywego i działającego.

MALARSTWO i grafika JERZEGO TCHÓRZEWSKIEGO nie są dla widza zjawiskiem tak klarownym jak rzeźby Szapocznikow. Ogromny, jak na tak młodego artystę, dorobek, prawda — niesłychanie jednolity, wywołuje niewątpliwie,

obok wewnętrznej akceptacji, szereg sprzeciwów. Jest to sztuka obliczona na działanie i efekt. Bynajmniej nie oznacza to pospolitości środków czy wizji. Działanie i efekt jest bowiem jednym z artystycznych założeń artysty. Tchórzewski posiada bez wątpienia swój świat istniejący w wyobraźni. Podkreśla to bez ustanku, podkreśla to w stu siedemdziesięciu katalogowych pracach. Jest to świat rozwichrzonej, obsesyjnej wyobraźni, lecz jest tego tak wiele, że w końcu przestaje się wierzyć czy ten świat należy do najprawdziwszych. Są to duszące zmory i chimery, od których trzeba niekiedy uciekać. U Tchórzewskiego nie ma żadnej ucieczki, nie widzę obrony człowieka przed zwidami, które zrodził, próby obrony człowieka przed duszącą go siłą światła i siłą barwy. Widzę natomiast stale zagłębianie się i pograżanie w świetle ciągle tej samej wizji.

Tchórzewski przypomina niekiedy francuskiego surrealistę — Yvesa Tanguy, ale przypomina go tylko. Tanguy poszerza bowiem znacznie bardziej świat swojej wyobraźni, Tchórzewski zaś zacieśnia go. Przypomina on też Witkacego, ale Witkacy był opętany zagadką malarskiego rozwiązywania halucynacji narkotycznej. Wydaje mi się, że w kategoriach powinowactw Tchórzewski jest bardzo bliski w swym symbolizmie Młodej Polsce, jest bliski jej w swym rozwichrzeniu. I mimo ostro deklarowanej nowoczesności odczuwam w tym jakiś nalot starzyszy.

Te zastrzeżenia, jakie wywołała we mnie sztuka Tchórzewskiego, nie powinny jednak przeważać w orenie tego, co dał w istocie. A dał on niemało wartości natury abstrakcyjnej. Żywe i drastyczne, działające zestawienia, niepokojące i dostarczające emocji rozwichrzone kształty, tworzą z jego prac kolekcję, której prędko nie da się zapomnieć. Jest to sztuka, mimo swych pokrewieństw, oryginalna, wynikła z pasji, świadoma, a jej efekt nie należy do takich. Szokuje i wprowadza w niepewność, niepokoi i drażni.

Siłą tej sztuki jest więc i to, czym kończy autor wstępu do katalogu M. Porębski: „Niecodziennosc jego metafory, gwałtownosc spięć, kumulacja kontrastów, rozprzestrzenienie działań, napór dysonansów, każą z ulgą myśleć, że to tylko obrazy“.

IGNACY WITZ