

36/78

MICHAŁ
BYLINA

HENRYK
STAŻEWSKI

MINISTERSTWO
KULTURY I SZTUKI
CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

WYSTAWA PRAC
LAUREATÓW NAGRÓD
MINISTRA KULTURY I SZTUKI
PRZYZNANYCH W 1977 R.
ZA TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA
W DZIEDZINIE PLASTYKI

**MICHAŁ
BYLINA**



MICHAŁ BYLINA

STYCZEŃ 1978

WARSZAWA „ZACHĘTA”, PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

Linia rozwoju artystycznego Michała Byliny — od pierwszych, szkolnych jeszcze inspiracji po w pełni ukształtowaną, świadomą założeń i celów swej sztuki osobowość — jest zdumiewająco konsekwentna. Jego twórczość stała się w dorobku współczesnego malarstwa polskiego, czy nawet współczesnej sztuki polskiej zjawiskiem wyjątkowym i odosobnionym. Jest to twórczość świadoma swych społecznych zadań, ideowa, zaangażowana i walcząca. Sięgająca z równym powodzeniem do odległych okresów historii, gdy kształtowały się zręby państwowości polskiej i dziejów już nam współczesnych. Wypełniona mnogimi treściami umyka wszelkim próbom analiz dokonywanych przy pomocy kryteriów wyłącznie formalnych. Nie sposób bowiem określić charakteru i znaczenia malarstwa Byliny poza kontekstem wyznaczonym przez tradycję wielkiej, narodowej sztuki, związanych z nią przemian artystycznej świadomości oraz konfliktów tę świadomość współcześnie definiujących.

Historia sztuki polskiej — przynajmniej w ciągu ostatnich stuleci — jest historią walk o niepodległość i zachowanie narodowej świadomości. Wiodące motywy polskiego malarstwa patriotycznego narodziły się z ducha nie zrealizowanych uchwał Sejmu Czteroletniego dotyczących obronności kraju i wojska — będącego już wówczas symbolem niepodległości, w czasie insurekcji kościuszkowskiej, walk legionów i epepei napoleońskiej, powstania listopadowego, powstania styczniowego i bojów na barykadach Komuny Paryskiej. Była to bez precedensu w historii sztuka walcząca, której mecenasem był cały naród. Zrodzona z najbardziej żywotnych potrzeb społecznych broń ideowa tak potężna, że oddziaływała na postępowe ruchy artystyczne epoki.

Wbrew dominującym trendom sztuki dwudziestolecia międzywojennego, niezależnie od kolportowanej szeroko tezy o prawidłowości rozwoju sztuki, której konsekwencją było naśladowanie programów artystycznych importowanych z ówczesnych stolic sztuki europejskiej, w opozycji do nich kształtował Bylina programowe założenia własnej twórczości — zgodnie z przekonaniem o wadze społecznych zadań wychowawczych sztuki.

Poszukując zaś własnej formuły obrazowania rzeczywistości i wpisanego w przebieg jej procesów sensu ludzkiej egzystencji, określił precyzyjnie i z wielką świadomością zespół każdorazowo wybieranych środków formalnych — ważnych, bo pozwalających uformować ostatecznie materię powstającego dzieła. Nie były to decyzje łatwe — ani ze względu na charakter samego warsztatu jakim należało operować, ani ze względu na okoliczności zewnętrzne w jakich przyszło artyście działać.

Michał Bylina urodził się w 1904 roku w Worsówce pod Malinem na Ukrainie. Spędził tam dzieciństwo i wczesną młodość wychowany w tradycjach kultury narodowej i walk o niepodległość. Z atmosfery domu rodzinnego wyniósł zainteresowanie sztuką, będącą żywym świadectwem obecności i kształtu owej kultury, oraz wojskiem, które czynem zbrojnym miało ziścić marzenia o niepodległości.

Studia odbywał w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w latach 1922—1928. W roku następnym otrzymał dyplom w dwu specjalnościach — malarstwa u Tadeusza Pruszkowskiego i grafiki u Władysława Skoczylasa. W roku 1927 rozpoczął służbę wojskową w Szkole Rezerwy Kawalerii w Grudziądzu a następnie w warszawskim Pierwszym Pułku

Szwolężerów. Brał udział w kampanii wrześniowej, w działalności konspiracyjnej w czasie okupacji i w walkach na barykadach powstańczych w Warszawie.

Debiutował w roku 1930 na wystawie grupy „Szkoła warszawska”. Już wówczas, to jest przed rokiem 1939, powstałe obrazy Michała Byliny przy ścisłej współpracy z Muzeum Wojska — w dużej mierze mieszczą się w kręgu tematycznym wyznaczonym tradycjami chwały polskiego oręża. Potwierdza to wybór motywów: „Z wypraw Batorego” czy najbardziej pod tym względem znamieny „Czworobok pod Arcis” i związany z tym wybór bohaterów powstających prac.

Równie ważnym terenem działalności artystycznej stała się ilustracja. Od roku 1931 sprawował Bylina funkcję kierownika artystycznego wydawnictw Związku Nauczycielstwa Polskiego. Sztuka książkowa, konsultacje w tej dziedzinie w Instytucie Wydawniczym „Nasza Księgarnia”, którego kierownikiem artystycznym był także po roku 1945 — zajmuje Bylinę do dzisiaj. Wybitny znawca tej dyscypliny wielokrotnie brał udział w międzynarodowych jury sztuki książkowej. Jest autorem ilustracji wielu książek dla dzieci i młodzieży, które podobnie jak wcześniejsze komentarze pędzłem i piórkiem z lat trzydziestych do tekstów Płomyka, Płomyczka i Słonka należą do najświetniejszych rozdziałów historii polskiej ilustracji.

Doskonale pojmując jaką wagę i znaczenie ma dla współczesności istnienie tradycji, jej historycznej ciągłości — uczynił Bylina swą sztukę dokumentacją i komentarzem narodowych dziejów.

Wielce znamienna jest typologia zainteresowań Michała Byliny widoczna w sposób szczególnie przejrzysty w jego powojennym dorobku. Wyznacza ją trójdzielność inspi-

cji historią, tradycją i współczesnością. Jednak z dystansu trzydziestolecia okazują się one jednorodnie podporządkowane wielkiej, wojennej epepei Ludowego Wojska Polskiego. Tradycja sięga bowiem w przeszłość do genezy dzisiejszości, do jej rewolucyjnych źródeł walki o wyzwolenie społeczne i narodowe, do rewolucyjnego czynu zbrojnego „za wolność waszą i naszą”. Wykreśla ten nurt szereg świetnych płócien: „Komuna Paryska”, „Krwawy maj warszawski”, „Białystok 1905” i jakże celny w swej wymowie politycznej „Czerwony Pułk Warszawy”. Historyczny problem zmagania o utrzymanie polskości Ziemi Zachodnich wprowadza Bylina przedstawiając wizję przebiegu zdarzeń mających przez stulecia decydujące znaczenie dla kształtu państwowości polskiej — widzimy to w pracach o znamienitych tytułach jak: „Mieszko pod Cedynią”, „Psie Pole” lub „Drużyna Bolesławowa” symbolizujących wolę obrony tych samych, odwiecznych rubieży polskości, na których żołnierze Pierwszej Armii Wojska Polskiego w roku 1945 wbijali graniczne słupy z Białym Orłem — przypieczętowując w ten sposób akt dopełniającej się dziejowej sprawiedliwości.

Uwidocznione na płótnach Byliny etapy gigantycznych zmagania mających doprowadzić do jej urzeczywistnienia: „Lenino”, „Kołobrzeg”, „Odra”, „Nysa”, „Gdańsk”, „Berlin” stały się dokumentacją faktów o niebywałym dla historii narodu znaczeniu, potwierdzających słuszność wybranej drogi społecznej rewolucji. I stały się czymś więcej jeszcze — świadectwem żywej obecności tych faktów w sferze społecznej świadomości. Ich kształtem powołanym przez artystę do życia mocą wyobraźni, talentu i wiedzy.

Lech Grabowski

MICHAŁ BYLINA

Ur. w 1904 w Worsówce.

Od 1922 mieszka i pracuje w Warszawie.

1922-28 Studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Malarstwo u Tadeusza Pruszkowskiego, grafika u Władysława Skoczylasa.

1927-28 Szkoła Podchorążych Rez. Kawalerii w Grudziądzu z przydziałem do 1 Pułku Szwoleżerów w Warszawie.

1929 Dyplom Szkoły Sztuk Pięknych

1931 Debiut w wystawie grupy „Szkoła Warszawska”

1931-38 Kierownik artystyczny wydawnictw ZNP „Nasza Księgarnia” (Płomyk, Płomyczek)

1935-39 Członek Rady Instytutu Propagandy Sztuki (IPS)

1939 Udział w kampanii wrześniowej. Porucznik, dowódca plutonu K.M. w 1 Pułku Szwoleżerów. Ranny pod Chorzalami — odznaczony Krzyżem Walecznych. Ucieczka z niewoli niemieckiej.

1939-44 Armia Krajowa — Warszawa Obwód V — Mokotów

1944 Udział w powstaniu O.S. V — dwukrotnie ranny

1945-46 Powołany na stanowisko wykładowcy ASP w Warszawie
Kierownictwo artystyczne w Instytucie Wydawniczym „Nasza Księgarnia”

1950 Profesor kontraktowy ASP w Warszawie

1956 Profesor nadzwyczajny ASP w Warszawie

1966 Profesor zwyczajny ASP w Warszawie

WAŻNIEJSZE NAGRODY:

1956 Nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży

1963 Nagroda I stopnia Ministra Obrony Narodowej za całokształt twórczości malarzkiej, popularyzującej dzieje i tradycje Ludowego Wojska Polskiego a w szczególności za obraz „Nysa”

1967 Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za pracę dydaktyczno-wychowawczą

1973 Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki dla pracowników wyższych szkół artystycznych

1976 Nagroda I stopnia Ministra Obrony Narodowej za obraz batalistyczny „Gdańsk — Braterstwo Broni”

1977 Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości w dziedzinie malarstwa batalistycznego

ODZNACZENIA, M.IN.:

1971 Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski

1973 Złota Odznaka Za Zasługi dla Warszawy

1974 Złoty Medal Za Zasługi dla Obronności Kraju

1976 Złota Odznaka Związku Polskich Artystów Plastyków

1976 Medal Komisji Edukacji Narodowej

NAGRODY NA WYSTAWACH I W KONKURSACH:

1930-39 Konkurs na malarstwo ścienne Dworca Głównego w Warszawie — nagroda

Cztery nagrody na wystawach w Instytucie Propagandy Sztuki, Warszawa
Międzynarodowa wystawa olimpijska, Los Angeles — dyplom honorowy

1947 I nagroda w konkursie na Godło Państwa

1948 I nagroda w konkursie na odznaczenia państwowe: Order Sztandaru Pracy i Order Budowniczych Polski Ludowej

1951 I Ogólnopolska wystawa książki i ilustracji, Warszawa — nagroda II OWP, Warszawa — nagroda

1953 X lat LWP w plastyce, Warszawa — I nagroda

1959 IV Międzynarodowa wystawa książki „IBA”, Lipsk — srebrny medal za ilustracje

1960 XII Triennale, Mediolan — złoty medal za ilustracje

1963 Ogólnopolska wystawa plastyki w XX-lecie LWP — nagroda I stopnia Ministra Obrony Narodowej

1968 XXV-lecie LWP w twórczości plastycznej, Warszawa — nagroda Ministra Kultury i Sztuki w dziale malarstwa

1973 XXX-lecie LWP w twórczości plastycznej, Warszawa — I nagroda w dziale malarstwa

Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie i in.

SPIS PRAC

1. Cedynia, 1968, olej, 54×65
2. Mieszko na cedyńskich wzgórzach, 1966, olej, 54×65

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

3. Bolesławowa drużyna, 1951, tempera, 54×65

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

4. Psie Pole, 1951, olej, 140×225

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

5. Legnica, 1961, tempera, 47×63

6. Zagon Kmity, 1936, olej, 130×180

wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

7. Hetman Żółkiewski, 1937, olej, 37×31

wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

8. Czasy saskie, 1954, olej, 54×65

wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

9. Regiment Gwardii Koronnej Augusta II, 1938, olej, 100×110

10. Kawaleria Narodowa, 1947, olej, 46×55
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

11. Kościuszko pod Saratogą, 1976, olej, 90×120

12. Czworobok pod Arcis, 1937, olej, 115×177

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

13. Komuna Paryska, 1952, olej, 142×205

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

14. Portret Jarosława Dąbrowskiego, 1977, olej, 120×90

wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

15. Białystok 1905, 1965, tempera, 140×200
wł. Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie

16. Bitwa pod „Sans Souci”, 1962, tempera, 140×200

- wł. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie
17. Krechowce, 1934, olej, 120×140
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 18. Czerwony Pułk Warszawy, 1954, olej, 140×200
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 19. Wólka Węglowa, 1972, olej, 90×120
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 20. Wrzesień, 1959, olej, 140×200
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 21. Artyleria konna, 1947, olej, 46×55
 22. Koniec Września, 1940, olej, 69×94
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
 23. Koniec Września, 1955, olej, 54×64
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 24. Sztandar Szwoleżerów, 1940, olej, 36×59
 25. Lenino, 1973, olej, 138×198
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 26. Goniec do leśnych, 1973, olej, 138×172
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 27. Kołobrzeg, 1965, olej, 100×128
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 28. Odra, 1968, olej, 140×200
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 29. Nysa, 1963, tempera, 140×200
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 30. Gdańsk, 1974, olej, 138×172

- wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
31. Berlin, 1956, olej, 140×200 (fotogram)
obraz znajduje się w ZSRR
 32. Układ Warszawski, 1977, olej, 70×95 (fotogram)
obraz znajduje się w ZSRR

*

1. Jedziemy, jedziemy, 1926, drzeworyt, 11×13
- 2-4. Cykl Łowy królewskie, 1927, sztychy, 17×12
5. Ucieczka Dzierżyńskiego (szkic do obrazu), 1947, olej, 38×46
wł. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
6. Legnickie pole nocą, 1943, tempera papier, 7×13
7. Łokietek, 1950, tempera papier, 23×16
8. Psie Pole I, 1950, tempera papier, 14×16
9. Drużyna, 1950, tempera papier, 15×18
10. Komuna Paryska (szkic do obrazu), 1951, olej, 30×40
11. Komuna Paryska (szkic do obrazu), 1951, olej, 30×40
12. Krasiński, 1955, rys. kreską, 17×14
13. Wagram, 1956, rys. kreską, 16×11
14. Raszyn, 1956, rys. kreską, 16×11
15. Psie Pole, 1956, tempera papier, 23×16
16. Zawisza, 1957, tempera papier, 23×16
17. Grunwaldzkie miecze, 1957, tempera papier, 23×16
18. Chrobry, 1958, tempera papier, 23×16
19. Krzyżacy, 1958, tempera papier, 23×16
20. Warneńczyk, 1959, tempera papier, 23×16
21. Dąbrówka, 1959, tempera papier, 14×16
22. Czarniecki, 1959, tempera papier, 14×16
23. Legiony, 1959, tempera papier, 14×16

24. Grochów, 1959, tempera papier, 14×16
25. Wrzesień, 1959, tempera papier, 14×16
26. Berlin, 1959, tempera papier, 14×16
27. Ułani, 1959, tempera papier, 14×16
28. Grunwald, 1959, tempera papier, 14×16
29. Wiedeń, 1959, tempera papier, 14×16
30. Woj Chrobrowy, 1959, tempera papier, 28×19
31. Kircholm, 1960, tempera papier, 23×16
32. Batory, 1960, tempera papier, 23×16
33. Król Jan, 1960, tempera papier, 23×16
34. Lech, 1960, tempera papier, 19×20
35. Lech, Czech i Rus, 1960, rys. kreską, 19×24
36. Sułkowski, 1960, tempera papier, 25×34
37. Legnica I, 1961, tempera papier, 14×16
38. Legnica, 1961, tempera papier, 46×60
39. Tatarzy, 1962, tempera papier, 23×30
40. Choroszcz (szkic do obrazu), 1963, tempera papier, 24×30
41. Choroszcz II, 1963, tempera papier, 24×30
42. Łowy, 1964, tempera papier, 27×41
43. Odra (szkic do obrazu), 1968, tempera papier, 20×28
44. Goniec do leśnych (szkic do obrazu), 1972, tempera papier, 23×30
45. Szkic do portretu, 1972, tempera papier, 19×16
46. Stara baśń, 1972, rys. kreską, 15×10
47. Falaise I, 1977, tempera papier, 20×28
48. Falaise II, 1977, tempera papier, 20×28
49. Goniec, 1977, olej, 55×46
50. Dowódca szwadronu, 1977, olej, 46×55

REPRODUKCJE PRAC ZAGINIONYCH

1. Somosierra, 1937, tempera papier, 16×25
2. Krechowce, 1937, tempera papier, 16×25
3. Rokitna, 1937, tempera papier, 16×25

4. Dębe Wielkie, 1937, tempera papier, 16×25
5. Raclawice, 1958, tempera papier, 23×16
6. Tatar, 1960, tempera papier, 19×15

ILUSTRACJE

1. Orka, 1951, tempera papier, 18×20
2. Noc, 1951, tempera papier, 18×20
3. Szosa, 1951, tempera papier, 18×20
4. Rozdroże, 1955, tempera papier, 30×21
5. Gniezno, 1956, tempera papier, 27×36
6. Baśń jugosłowiańska, 1957, tempera papier, 23×30
7. Baśnie rosyjskie I, 1960, tempera papier, 28×20
8. Baśnie rosyjskie II, 1960, tempera papier, 28×20
9. Baśnie polskie I, 1961, tempera papier, 24×17
10. Baśnie polskie II, 1961, tempera papier, 24×17
11. Baśnie polskie, 1961, tempera papier, 24×17

Prace przy których nie podano właściciela należą do Artysty

Wólka Węglowa

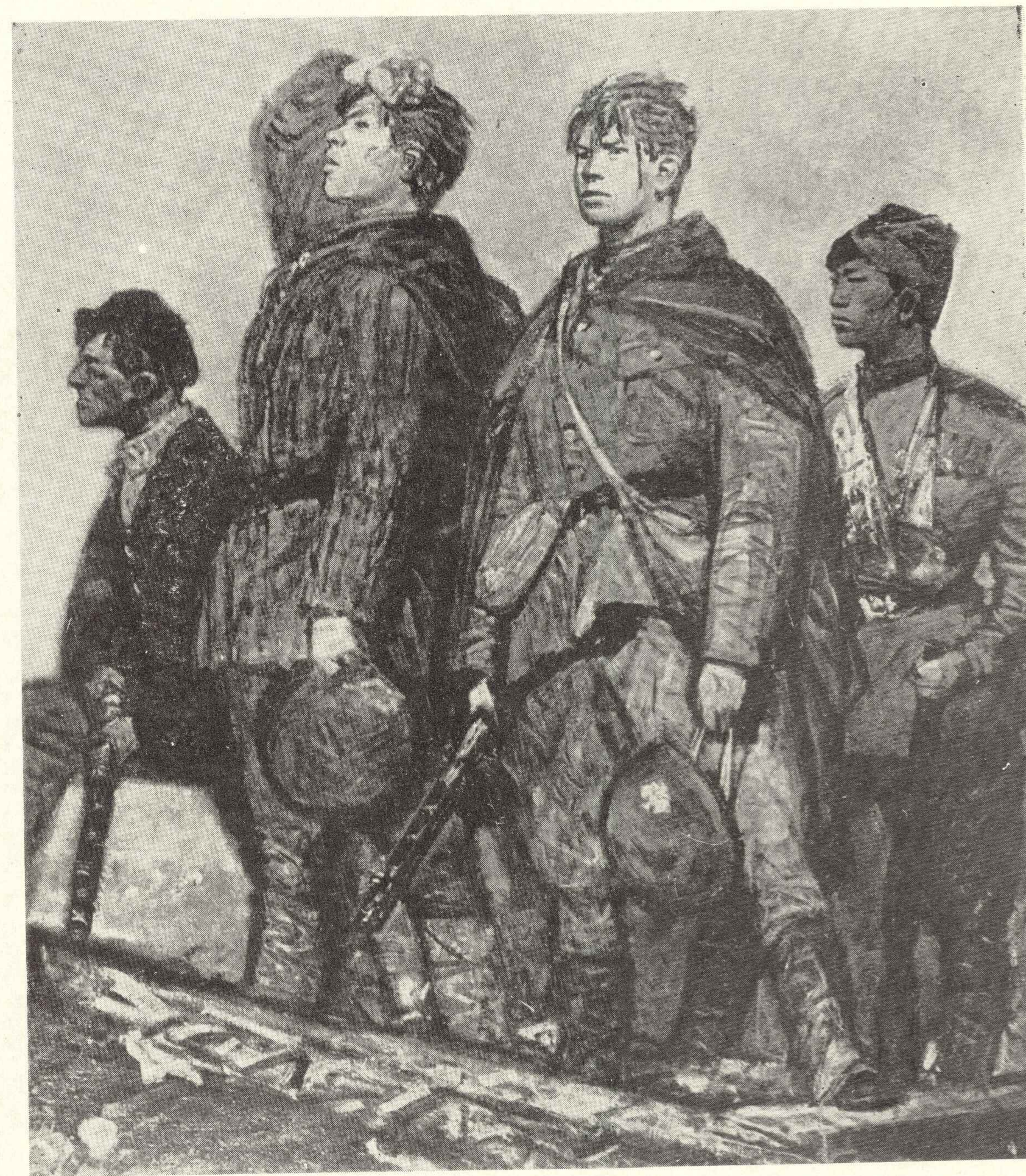


Mieszko na cedyńskich wzgórzach





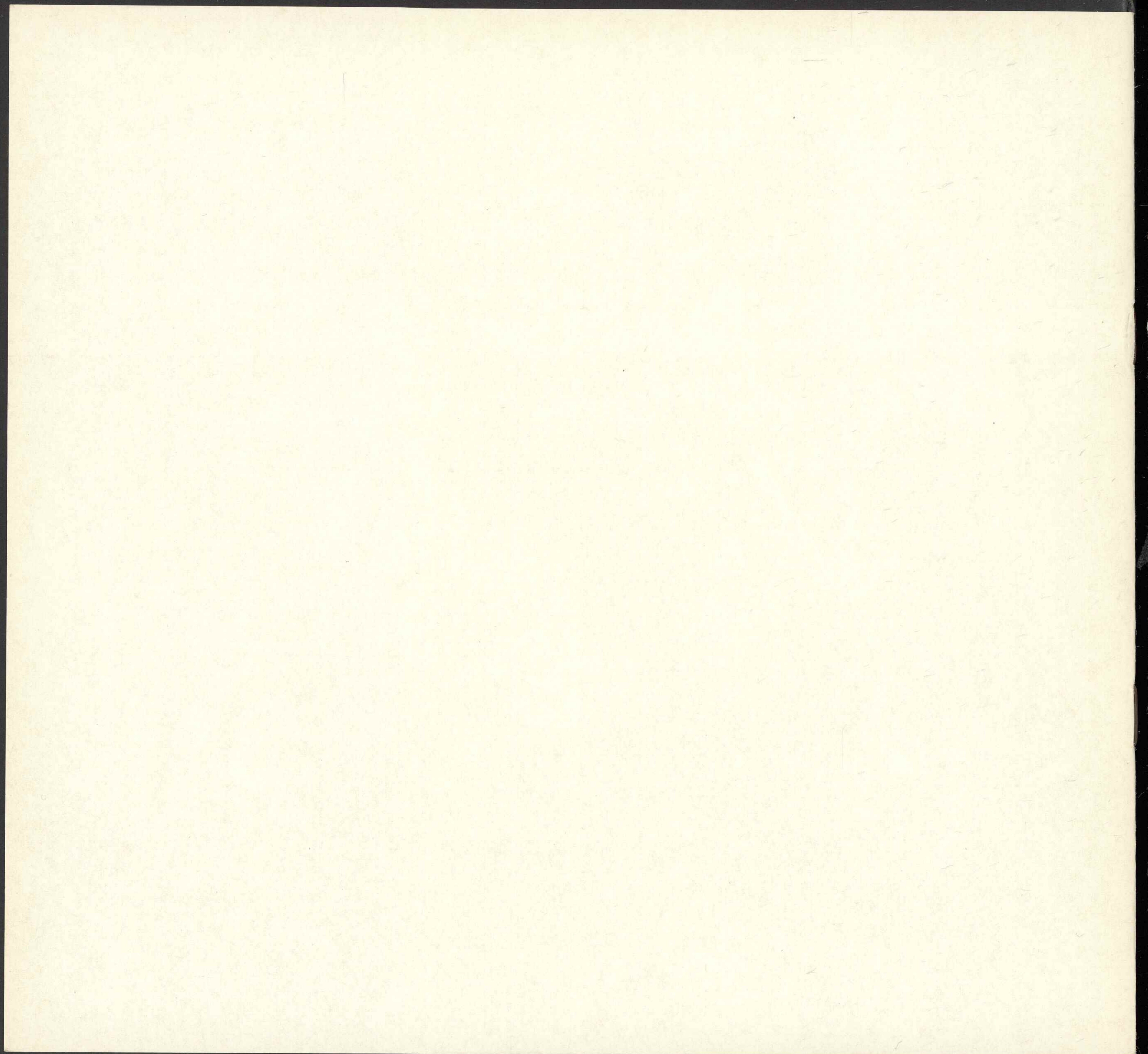
Lenino (fragment)



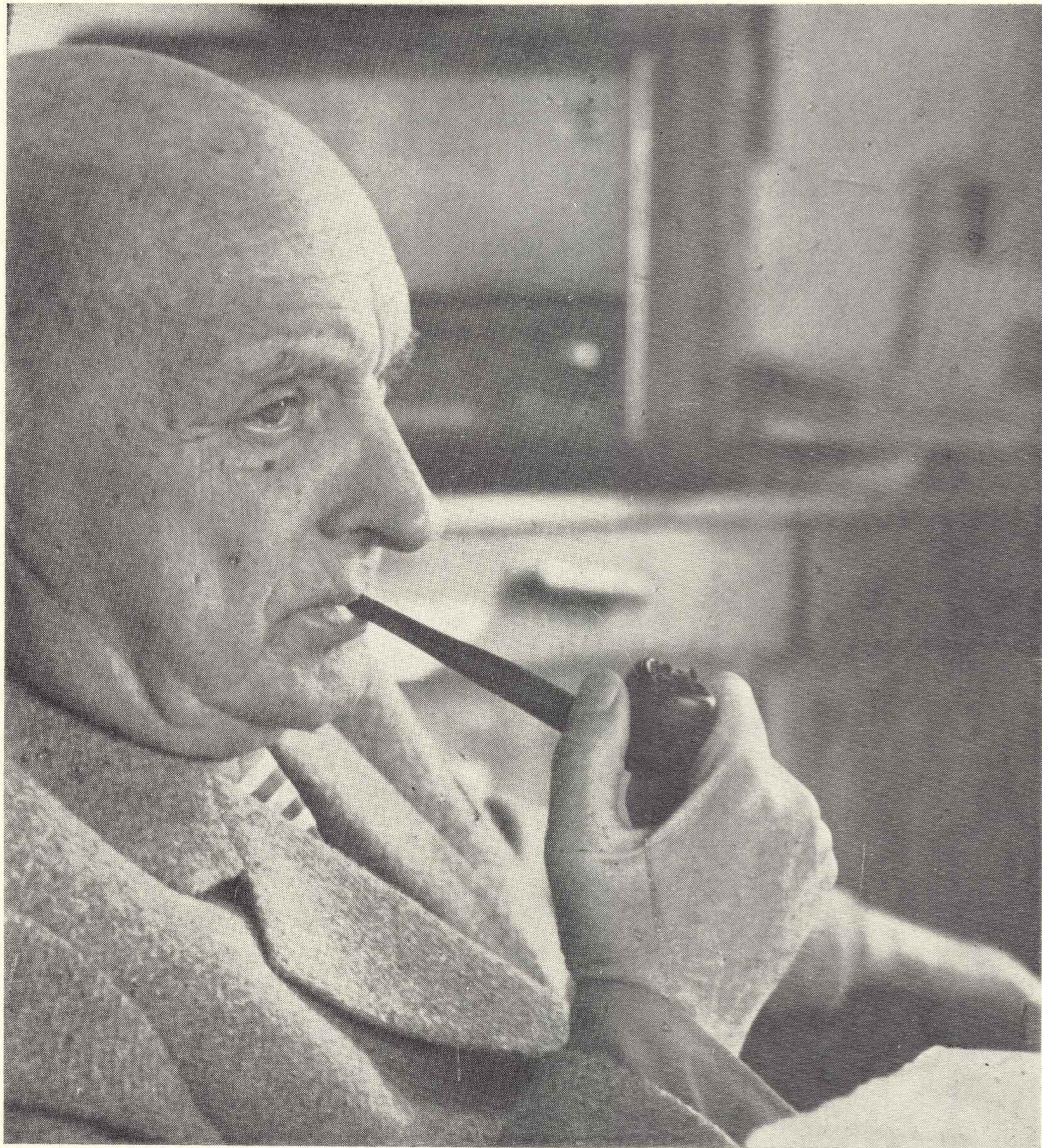
Berlin (fragment)

Projekt ekspozycji: Janusz Małanicz
Projekt plakatu i opracowanie
graficzne katalogu: Zenon Januszewski
Redaktor: Barbara Mitschein
Zdjęcia: Jerzy Langda
Zdjęcie artysty: Jerzy Sabara
Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 1660, 700, F-124



**HENRYK
STAŻEWSKI**



HENRYK STAŻEWSKI

STYCZEŃ 1978

WARSZAWA „ZACHĘTA” PLAC MAŁACHOWSKIEGO 3

Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów.

Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie „absolutnego słuchu” wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji.

Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, „przedmiotu”, może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego.

Rozwój sztuki dotychczas nie nadążał za rozwojem technicznym dzisiejszych czasów. Sztuka abstrakcyjna podejmuje to zadanie. Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia — jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć.

Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego.

Henryk Stażewski

Tworzenie jest procesem, dokonującym się nie tylko w samym akcie kreacyjnym, ale zarówno przedtem, w niemożliwym do określenia czasie wybiórczego dostrzegania i indywidualnego przeżywania i pojmowania przez artystę zjawisk otaczającego świata, jak i potem, gdy dzieło, oddziałując na wyobraźnię i myśl odbiorców, pobudza ich do samodzielnych refleksji i interpretacji.

Jeśli te uogólniające spostrzeżenia nasuwają się przy rozważaniu twórczości Henryka Stażewskiego, to zapewne dlatego, że jest ona tak bardzo konsekwentna i jednolita w zamyśle twórczym. Dzięki temu proces powstawania jego dzieł — od założeń i źródeł inspiracji aż po zamierzony cel i zakres oddziaływania na odbiorcę — w sposób wyjątkowo klarowny i wyrazisty daje się prześledzić i zrekonstruować.

Stażewski, jeden z dwóch — obok Strzebińskiego — pionierów polskiej sztuki geometrycznej, nie czyni nic innego jak tylko przekazuje swoje urzeczenia światem, zadumę nad nim i nad rolą w nim sztuki, prowadząc myśl widza ku najszerszym refleksyjnym do nich odniesieniom. Ten konstruktor uporządkowanych kompozycji, złożonych z kwadratów, prostokątów i linii prostych, potrafi z otaczającej codzienności wychwycić — dla większości ludzi, a nawet dla wielu malarzy niedostrzegalne — drobne, ulotne zdarzenia czy fragmenty, by śledzić je z wnikliwą uwagą. Kiedy odkrywa piękno kałuży, w którą spadł liść jesienny czy w której odbijają się obłoki, albo w opalizujących barwach butwiejącego drewna, w niepokojącym rysunku splątanych gałązek, albo w kolorowych lśnieniach światła, to już w tym momencie: znalezienia obiektu kontemplacji zawarty jest czynnik kreowania. Narasta on i staje się

pierwszoplanowy, kiedy stan napięcia, z jakim artysta obserwuje wybrany detal, sprawia, że to, co powszednie i przeciętne nabiera niezwykłego znaczenia. Dzięki bacznej, długotrwałej obserwacji następują przesunięcia dystansu, zmieniają się stosunki wielkości i perspektywy dostrzegania; przestrzenne staje się płaskim, odległe — bliskim, skrzywione — prostym, rozczłonkowane ulega syntezie, a barwy osiągają spotęgowaną intensywność. Tak widzenie z potocznego staje się metaforyczne. Następuje proces porządkowania chaosu zjawisk i doznań wzrokowych, sprowadzanie ich do geometrycznego ładu i redukowania do niezbędnego minimum.

Niekiedy ten zabieg dokonuje się u Stażewskiego wyłącznie w procesie myślenia i odczuwania. Wówczas dzieła artysty prezentują końcowy jedynie rezultat owego procesu. Takimi są jego obrazy z cyklu kompozycji o poziomych podziałach na wielobarwne strefy, przed którymi, jakby w innym, pierwszym planie, nakładają się dwa, przesunięte wobec siebie kwadraty-ramki, wyprowadzone jeden białą, drugi czarną kreską. Kadrują one rzeczywistość uporządkowaną, rzeczywistość skal barwnych, wydobytych ze zjawisk kolorystycznych prawie nieskończonego bogactwa natury. Takimi są też białe obrazy twórcy, gdzie tylko inny odcień i ukształtowanie faktury, opracowanej gładko lub chropawo, odróżnia biały kwadrat od białego tła, na którym został ustawiony w subtelny odchyleniu od pionowej czy poziomej osi obrazu. Zwykle kwadraty te nie są całkowicie zamknięte ani w polu tła, ani w swoim czystym kształcie, określonym prostymi. Jednym lub dwoma elementami niewielkiego uskoku wyrastają ku krawędzi obrazu, sugerując, że są

tylko fragmentem jakiejś innej formy, egzystującej w przestrzeni. Niedopowiedziane, pozwalają wyobraźni z ledwie podsuniętego zaznaczenia budować kontinuum nieograniczonej konstrukcji. To odejście od oschłości prymarnych form geometrycznych sprawia, że białe obrazy Stażewskiego są kompozycjami o wyrafinowanej harmonii i że zawierają nieuchwytny liryzm, rzadko osiąganym w geometrycznej abstrakcji.

Kiedy indziej, jak w cyklach prac „kreskowych”, Stażewski ujawnia niektóre z końcowych faz procesu upraszczania i redukcji. Wtedy odczytać można w dwóch np. kompozycjach, jak ze struktury linii wielokierunkowo biegnących po powierzchni i tworzących jeszcze dość skomplikowany układ w jednym płótnie, na drugim pozostaje już tylko jedna, wybrana kreska, zachowana z pierwotnej kompozycji. Ze szczególną wyrazistością, prawie modelowo daje się ten proces redukcji prześledzić w obrazach z serii „kazimierzowskiej”, gdzie od kresek dynamicznie poruszonych, od przecinających się, licznych ich wiązek, przechodził artysta powoli do coraz większego ograniczenia, aż do dwóch tylko czy trzech linii w starannie wyszukany i zrównoważony układzie.

Podobne, maksymalne uproszczenie wykazują obrazy twórcy, gdzie w białej, nieobjętej pustce występuje jeden tylko, mały kwadracik, precyzyjnie wyszukany tak w sensie jego usytuowania na płaszczyźnie jak wielkości w stosunku do rozmiarów płótna.

W tym malarstwie z pozorów surowym, a pełnym czułości, pozornie prostym i rygorystycznym, a przecież niezwykle bogatym i nasyconym poetyką niezliczonych odniesień, pragnie twórca, jak to sam określa „Wyrazić coś, co dla artysty pozostaje zagadką, a

co może interpretować odbiorca”. Dążeniem Stażewskiego jest „tworzenie dzieł, w których niedopowiedzenia mogą być dopełniane przez imaginację odbiorcy. Wyrabianie u widza większej chłonności przy odbiorze wizji malarskiego oka”.

Gdy zatem widz, stojąc przed obrazami Stażewskiego doznaje wrażenia dystansu głębokiego uciszenia i zastanawia się nad tajemnicą nieskończonej przestrzeni czy nicości, gdy z ładem tych kreacji porównuje chaos znamionujący rzeczywistość przyrody, gdy doskonałość harmonii form i barw w jego dziełach zestawia z wieczną niedoskonałością człowieczego świata, albo gdy w tych uporządkowanych płótnach dostrzega odległe odbicie logiki budowy wszechświata, proces tworzenia — zapoczątkowany i, zdawać by się mogło, zakończony w momencie ukończenia przez artystę dzieła — trwa nadal. Tyle, że dokonuje się już poza nim, poza dalszą możliwością ingerowania twórcy w jego przebieg. Ta bowiem faza procesu tworzenia jest wspólną kreacją artysty i odbiorcy.

Bożena Kowalska

HENRYK STAZEWSKI

Ur. w 1894 r. Studia: 1914—1920 Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, kontynuowane następnie we Francji, Włoszech, Niemczech, Holandii w latach 1924—1927. Współzałożyciel i członek grupy artystycznej BLOK (1923), od 1926 — członek grupy PRAESENS oraz od 1930 — grupy a.r. (artyści rewolucyjni). W Paryżu należy od 1926 r. do międzynarodowej grupy Cercle et Carré, następnie od 1932 r. do grupy Abstraction-Création. Od 1962 — członek Association Internationale des Arts Plastiques przy UNESCO. Autor szeregu publikacji na temat problemów współczesnej sztuki. Zajmuje się pracą teoretyczną w dziedzinie sztuki, jest autorem licznych aforyzmów, stale uczestniczy w ruchu awangardowym i patronuje poszukiwaniom nowoczesnej myśli plastycznej.

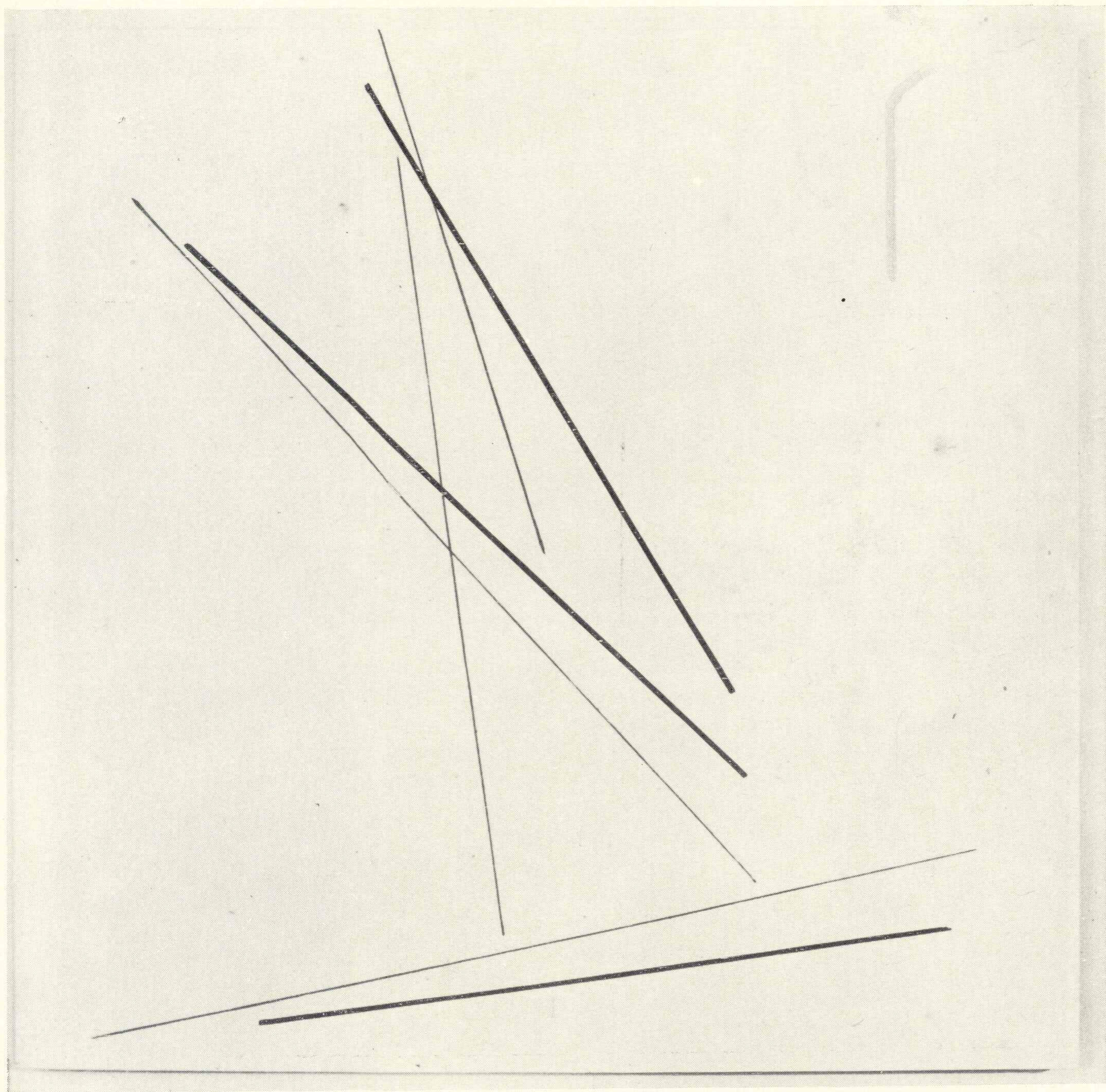
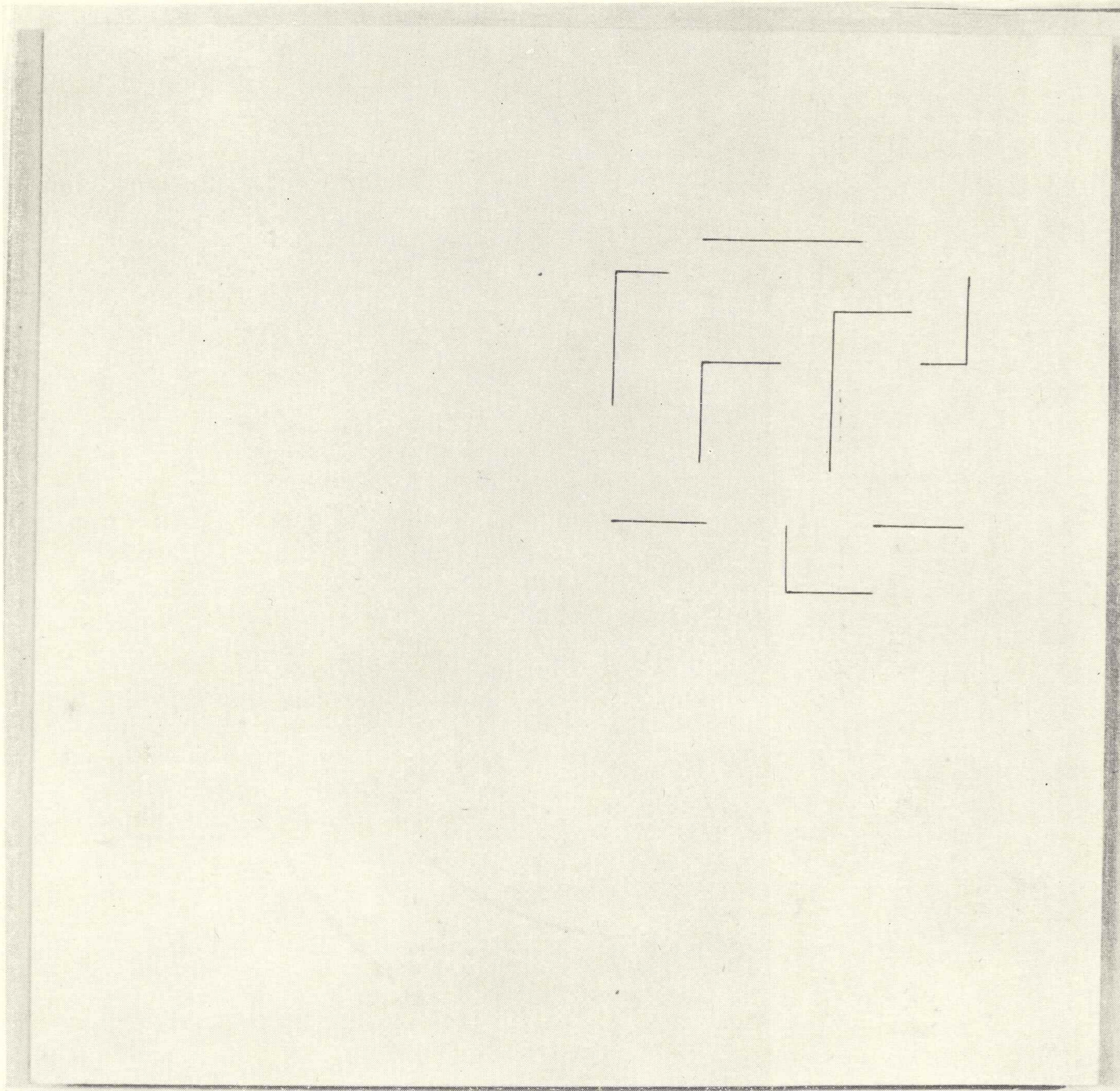
Laureat nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości artystycznej, 1965; nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości malarskiej, 1977; nagrody im. J. G. Herdera, Wiedeń 1972.

Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego, ściennego i sztuki użytkowej. Mieszka i pracuje w Warszawie.

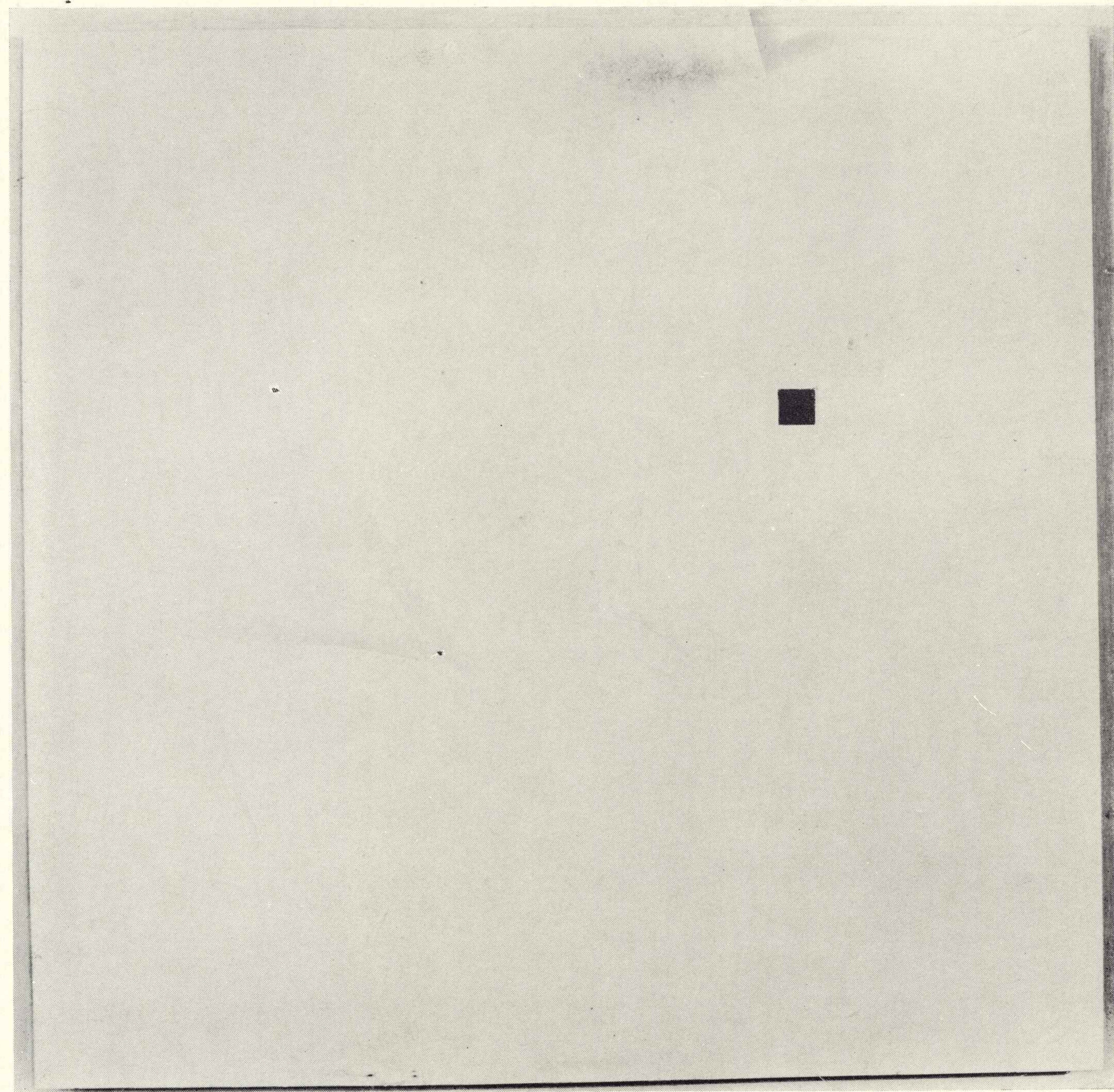
SPIS PRAC

1. 34, 1972, kolor, 60×60
2. 57, 1973, kreska, 60×60
3. 34, 1974, kolor, 60×60
4. 59, 1974, kreska, 60×60
5. 65, 1974, kolor, 64×64
6. 66, 1974, czarny, 64×64
7. 71, 1974, czarny, 64×64
8. 72, 1974, czarny, 64×64
9. 73, 1974, czarny, 64×64
10. 3, 1975, kolor, 64×64
11. 12, 1975, kreska, 64×64
12. 35, 1975, biały, 64×64
13. 68, 1976, kreska, 64×64
14. 91, 1976, kolor, 64×64
15. 92, 1976, kolor, 64×64
16. 73, 1976, kolor, 64×64
17. 106, 1976, kolor, 64×64
18. 138, 1976, kolor, 64×64
19. 139, 1976, kolor, 64×64
20. 140, 1976, kreska, 64×64
21. 3, 1977, kolor, 64×64
22. 4, 1977, kolor, 64×64
23. 7, 1977, kolor, 64×64
24. 9, 1977, tryptyk, 32×77
25. 14, 1977, kolor, 64×64
26. 23, 1977, biały, 44×44
27. 24, 1977, biały, 44×44
28. 25, 1977, biały, 44×44
29. 26, 1977, biały, 44×44
30. 27, 1977, kolor, 64×64
31. 28, 1977, kolor, 64×64
32. 29, 1977, kolor, 44×44
33. 30, 1977, kolor, 44×44
34. 31, 1977, kolor, 44×44
35. 35, 1977, kolor, 64×64
36. 36, 1977, kolor, 64×64
37. 38, 1977, kolor, 22×22
38. 39, 1977, kolor, 22×22
39. 40, 1977, kreska, 44×44
40. 41, 1977, kolor, 44×44
41. 42, 1977, kreska, 44×44
42. 43, 1977, kreska, 44×44
43. 44, 1977, kolor, 64×64
44. 46, 1977, kolor, 64×64
45. 47, 1977, kreska, 64×64
46. 48, 1977, kreska, 64×64
47. 49, 1977, kolor, 44×44
48. 53, 1977, kolor, 44×44
49. 54, 1977, kolor, 44×44
50. 55, 1977, kolor, 64×64
51. 58, 1977, kreska, 44×44
52. 59, 1977, kreska, 44×44
53. 60, 1977, kreska, 44×44
54. 61, 1977, kreska, 44×44
55. 62, 1977, kolor, 24×24
56. 63, 1977, kolor, 24×24
57. 64, 1977, kolor, 24×24
58. 65, 1977, kolor, 24×24

Nr 47,
1977

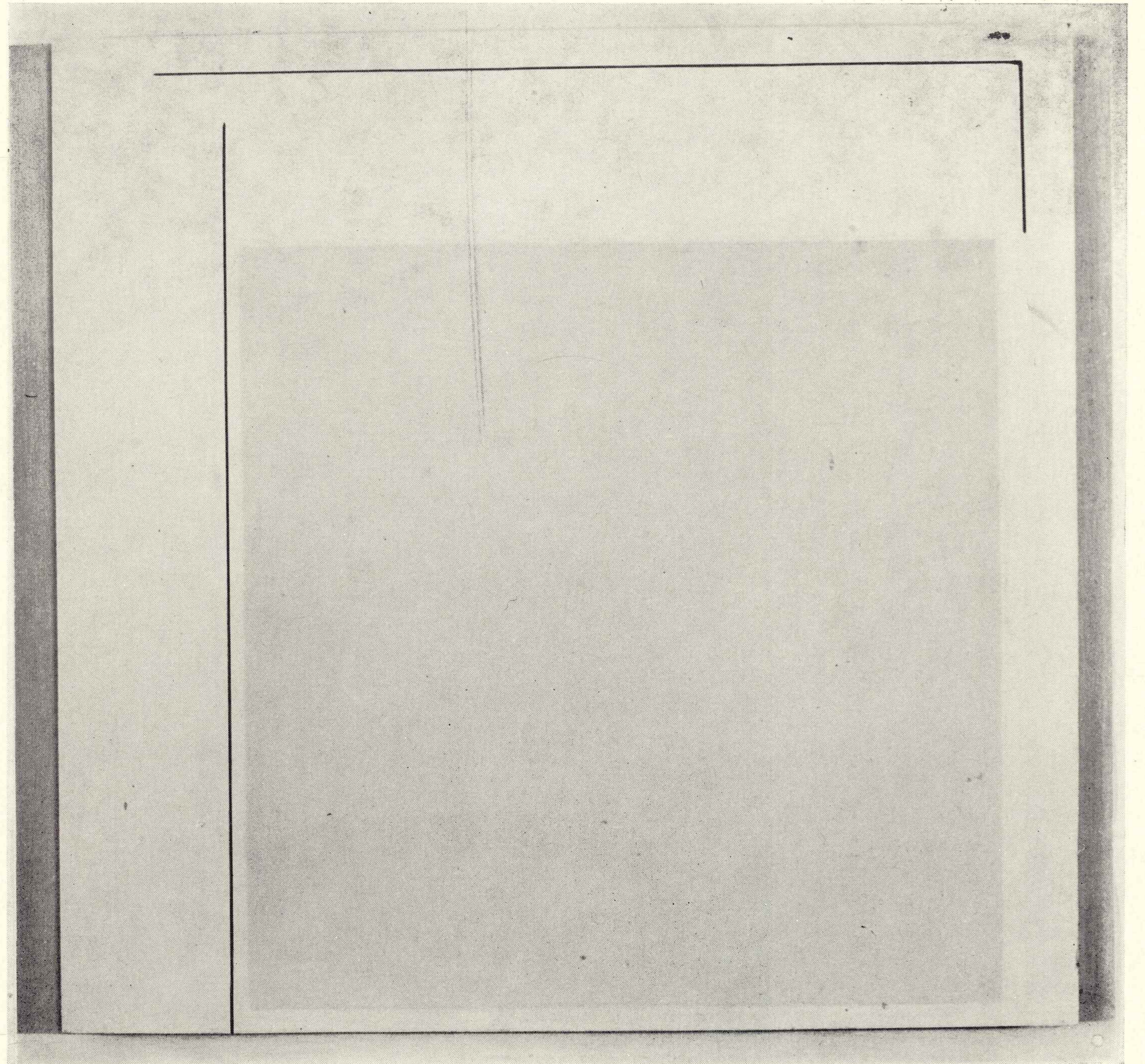


Nr 68, 1976



Nr 48,
1977

Nr 40,
1977



Projekt ekspozycji: Edward Krasieński

Projekt plakatu i opracowanie

graficzne katalogu: Zenon Januszewski

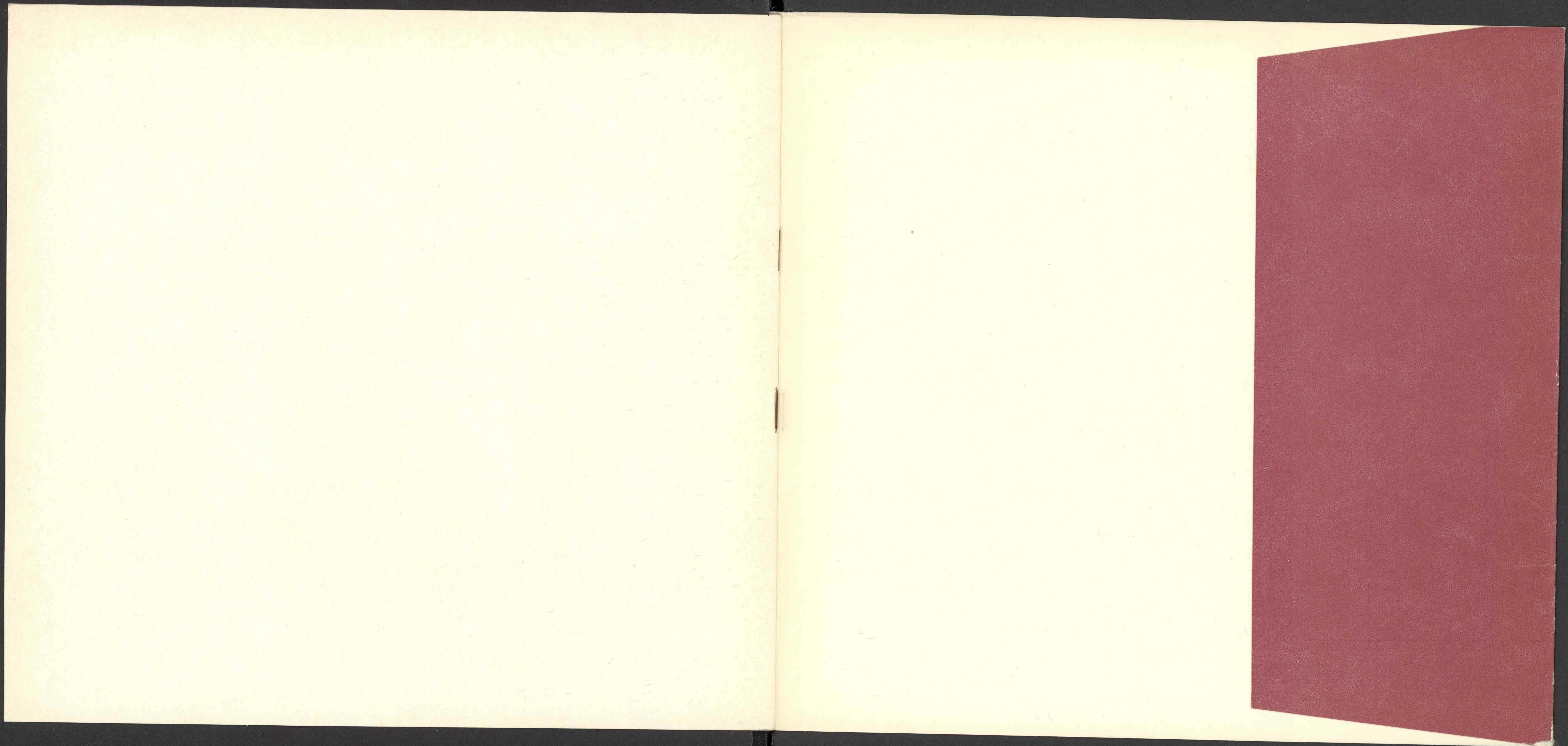
Redaktor: Wiesława Bąblewska-Rolke

Zdjęcia: Janusz S. Kuruliszewski

Zdjęcie artysty: Andrzej Żak

Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek

WDA — Zakład Typograficzny, Zam. 1660. 700. F-124



CENA 15 ZŁ