

---

# Interpretacje

---

## Arcydzieło nieznane (z powodu wystawy Tadeusza Kulisiewicza)

---

Andrzej Mencwel

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 2, S. 265–277

---

DOI: 10.18318/td.2024.2.16 | ORCID: 0000-0002-3527-5325

---

**P**rzemierzałem poszczególne epizody wielkiej wystawy twórczości Tadeusza Kulisiewicza w warszawskiej Zachęcie<sup>1</sup> uważnie i starałem się zapisać w pamięci kolejne cykle twórcze, przynajmniej na tyle, żeby je umyślowo odróżniać. Już wstępna sala, przypominająca pierwszy cykl drzeworytniczy, wprowadziła mnie w zdumienie, którego falowanie cały czas odczuwałem, oglądając następne części ekspozycji z narastającym podziwem. Nie zliczę obiektów, które zobaczyłem, było ich chyba paręset, nie mogłem na wszystkie patrzeć z tą samą empatią, bo nie jest to psychicznie możliwe, ale żaden z nich mnie nie zraził ani nie zniechęcił. Zdarza się to przecież na każdej chyba prezentacji – nadchodzi

---

**Andrzej Mencwel** (em.) – prof. dr hab., historyk literatury i kultury polskiej, eseista, prozaik. Współzałożyciel Katedry, następnie Instytutu Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki UW. Był członkiem komitetów nauk o kulturze i literaturze PAN, przewodniczył Radzie Programowej Warszawskiego Festiwalu Nauki, jest członkiem zwyczajnym Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Członek założyciel Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, jego pierwszy prezes, a następnie prezes honorowy. Autor i współautor licznych publikacji, książek i podręczników.

---

<sup>1</sup> „Kulisiewicz. Lapidarne piękno”, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 18 listopada 2022 – 5 marca 2023. Kurator: dr Janusz Janowski, produkcja wystawy: Karolina Jezierska-Pomorska, Michał Kubiak, Anna Muszyńska, współpraca: Zuzanna Sękowska, Zuzanna Andruszko. Zob. album wydany pod tytułem *Kulisiewicz. Lapidarne piękno / Kulisiewicz. Succinct Beauty*, red. J. Janowski, Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022. Metryczka wystawy na przedostatniej, nienumerowanej stronie tej edycji.

chwila, w której mówisz sobie, choćby z poczucia nadmiaru: „to już nie..., to nie dla mnie – i szlus!”. Na wyczekiwanej od dekad retrospektywie „mistrza Kulisa” nic podobnego, pragnąłem wszystko właściwie przyjąć i pojąć, a kiedy doszedłem wreszcie do późnych portretów dziewczęcych i kobiecych, doznałem olśnienia. Tuż przedtem czytając nazwy nieznanymi mi wcześniej cykli *Stalowe ptaki* i *Czerwone berety*, zapytywałem się jednak wewnętrznie: „po co mu to, co on właściwie ma z tym wspólnego?”. W kalendarium odczytałem zwięzłe powiadomienie: „W latach 1918–1920 odbywał służbę wojskową w lotnictwie”. Wtedy mogła to być naprawdę upojna młodość podniebna, a jej wzloty, chociaż nie był pilotem, odezwały się dużo później, w drugiej połowie stulecia i życia artysty. Kiedy przyglądam się bliżej militarnym nibyportretom z tych cykli, ujmują mnie ich delikatność i zwiewność. One są również jakoś dziewczęce i kobiece, choć przedstawiają młodych mężczyzn. Nie przypisuję ich współczesnemu transgender, pewnie jest to możliwe, ale niekonieczne. Naprawdę bowiem przybliżają one to ulotne tknięcie piórkiem, którym mistrz osiągnie swoje portretowe arcydzieła.

Latem 1926 roku Kulisiewicz, student warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, pojechał do gorceńskich wsi Szlembark, z którą związał się na cztery następne dekady swego życia. W niej także i w Krakowie, z którego pochodziła jego żona Barbara, przetrwał czasy wojny i okupacji. Ludziom Szlembarku poświęcił cztery cykle drzeworytnicze, z których pierwszy został wydany w roku 1931 przez Instytut Propagandy Sztuki i wyróżniony nagrodą ówczesnego Prezesa Rady Ministrów, którego nazwiska trzeba szukać w rocznikach politycznych. O artyście można powiedzieć, że był dzieckiem szczęścia, bo ledwie skończył studia, już go państwowo uwieńczyli, a lista jego późniejszych stypendiów, wyróżnień, medali i nagród dorównuje spisowi niezliczonych nieomal ekspozycji w galeriach kraju i świata. Wszystko to za życia, gdyż po śmierci (w roku 1988) wokół dzieła Kulisiewicza zapadła głucha cisza, którą, mam nadzieję, przerwie tegoroczna wystawa. Na studwudziestolecie urodzin w rodzinnym Kaliszu świętowano Rok Tadeusza Kulisiewicza (2019), ale nie uzyskał on rangi ogólnopolskiej. Pośmiertne zamilczanie twórcy nie było skutkiem faworów, jakimi darzyły go kolejne władze powojenne, ani też tego, że w roku 1983 przyjął członkostwo w Krajowej Radzie Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego. Liczyła ona 400 członków i niczego, rzecz jasna, nie odrodziła. Artysta mógłby sobie (i nam) oszczędzić udziału w tej atropie, dzieło jego pozostało jednak arcydzielny samo w sobie, a to zawsze jest najważniejsze. Graficzna ekspresja Tadeusza Kulisiewicza, jego rysunkowa istota twórcza, mieściła się na antypodach panujących kultur plastycznych

i to dlatego ignorowano ją w ostatnich dekadach. Na antypodach tych zresztą artysta przebywał wcześniej i częściej, zapewne przez całe twórcze życie, a tylko oficjalne wawrzyny jego odosobnienie przesłaniały.

Aby to należycie wykazać, trzeba wrócić do źródeł, i to nie do Kalisza, z którego Kulisiewicz rodzinie pochodził, lecz do Szlembarku, w którym się artystycznie narodził. O jego kaliskim rodowodzie niewiele wiadomo, poza tym, że ojciec był ślusarzem, syn zaś już w gimnazjum wyróżniał się rysowaniem. Domniemywam, że nie tylko dorabiał klucze, ale też wytwarzał ozdobne klamki i szyldy zamkowe, żona zaś i matka trojga dzieci (Tadeusz miał siostrę i brata) prowadziła cały ten dom, co w rzemieślniczych rodzinach było wówczas normą i zwyczajem. Nie jest ona bezimienna, znamy jej imię (Maria) oraz nazwisko panięskie (Popielińska), ale niczego więcej nie udało mi się o niej dowiedzieć. Musiała być w tej rodzinie wszechobecna i poniekąd wszechmocna, a pozostaje osobą bardziej tajemniczą niż Mona Lisa del Giocondo, o której tożsamość, z powodu portretu pędzla boskiego Leonarda, toczą się nieustanne spory. „Uśmiech Giocondy”, jak wiemy, stał się idiomem wskazującym wieczną tajemnicę kobiecości. Czy „Mistrz Kulis” w tych subtelnych, powściągniętych, jakby tylko zamierzonych uśmieszkach swoich modelek, rysowanych śladową nieomal kreską, cieniował, czy też raczej wydobywał z cienia, swoje kobiece tęsknoty, albo i pragnienia? Interpretacja *Leonarda da Vinci wspomnień z dzieciństwa* dokonana przez Zygmunta Freuda przypomina mi się nieuchronnie, ale nie zamierzam jej parafrazować. Nie tylko dlatego, że o życiu Kulisiewicza świadczą właściwie tylko te źródła, które są jego sztuką, podczas gdy da Vinci pozostawił wiele innych i bardziej bezpośrednich. Również dlatego, że poważnie przyjmuję świadome samoograniczenie twórcy psychoanalizy: „Chętnie stwierdzilibyśmy, w jaki sposób psychiczne prapopędy dają początek działalności artystycznej, gdyby właśnie tu nie zawodziły nas nasze narzędzia badawcze”<sup>2</sup>. I tak tajemnica kobiecego uśmiechu pozostaje sekretem artysty, nie tylko u Leonarda, lecz także u Kulisiewicza.

Pierwszą twórczą antypodą Kulisiewicza była debiutancka teka drzeworytów, której przypomnieniem otwarto współczesną retrospektywę. Tytułowy Szlembark to wieś położona w pobliżu Nowego Targu, na zboczu Gorców, niewielka, uboczna i uboga, daleka od zakopiańskiego blichtru, hipnotyzującego wtedy artystów oraz ich akolitów. „Styl zakopiański”, tworzony na przełomie

2 Z. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975, s. 440.

tamtych stuleci jako projekt „stylu narodowego”, w międzywojniu przeradzał się w pospolitą „góralczyznę”, nękającą nas do dzisiaj. Gorceńska decyzja Kulisiewicza dojrzała w latach artystycznego apogeum tamtej stylistyki, imponująco uprawianej przez „księżniczkę sztuki polskiej” Zofię Stryjeńską (1891-1976). W roku 1925 jej malarski wystrój polskiego pawilonu na paryskiej wystawie światowej<sup>3</sup> został obsypany złotymi medalami, autorkę zaś odznaczono Legią Honorową. Pawilon ten zresztą był zespołową realizacją „stylu narodowego”, modernistycznie zgeometryzowanego, dokonaną przez wybitnych ówczesnych artystów, zaś *panneaux* Stryjeńskiej, eksponowane w sali głównej, dekoracyjnie go zwieńczyły. Malarskie płaszczyzny artystki miały Matejkowski rozmach, były bajecznie kolorowe, dziarskie postaci ludzkie i zwierzęce przekraczały w nich prawa ciężenia. Stworzyła potem całe serie obrazków tańców polskich i obyczajów ludowych, a także obrzędów świątecznych i bożków słowiańskich, które cieszyły się i cieszą dotąd znacznym powodzeniem. Jestem daleki od tego, aby ją lekceważyć, zwłaszcza dlatego, że była artystką naprawdę wszechstronną i osobowością prawdziwie dramatyczną. Wolno sądzić, że jej przedwojenny, nadzwyczaj popularny dizajn (projektowała też wnętrza, naczynia, zabawki, tworzyła ilustracje i tkaniny) formował powojenną cepeliowską „ludowość”, chociaż ona sama wyjechała z Polski Ludowej i dokonała życia w Szwajcarii. Latem 1926 roku, kiedy młody Tadeusz Kulisiewicz po raz pierwszy pojechał do Szymbarku, fama paryskiego triumfu rodzimej naszej „ludowości” spowijała białe ściany polskiego domu. Chciał być gdzie indziej i od nich najdalej.

Wymowa szlenderskich grafik była świadomym dziełem artysty, który rozmyślnie wybrał ich technikę. Ani śladu w nich „stylu zakopiańskiego”, żadnej barwnej dekoracyjności, tym bardziej okazałej „Koliby” lub „Atmy”. Gorceńskie chałupy widzimy bez kamiennych podmurówek, węglów z bali, przeszklonych werand, nie znają one „słoneczkowych” rozet pod szczytami i spiczastych pazdurów na kalenicach. Kulisiewicz na pierwszym planie rytuje zawsze postaci ludzkie, ale tłem jego obrazów nie są turnie i granie, nie zdobią ich też szarotki i leluje. Chałupki, obórki, nawet kaplice wyglądają jak sklecone z ręcznie struganych desek, tłoczą się one ze sobą i nad sobą, odzielone krzywymi opłótkami ciasnych zagród. Jedynie karczma z osobnego

3 Wystawa ta właściwie nazywała się „L'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes”. Od jej tytułu wywodzi się styl art déco, który przez historyków bywa uznawany za panujący w II Rzeczypospolitej, zwłaszcza w jej gmachach rządowych. O samej wystawie instruktywne hasła w polskiej i francuskiej Wikipedii.

drzeworytu jest pokaźna i solidnie złożona ze świerkowych płazów. Można ten widok uznać za plastyczny przyczynek do jej szczególnej roli kulturowej i społecznej, zajmującej wybitnych badaczy<sup>4</sup>. Propinacja przed wojną już nie obowiązywała, ale na pobliskim Spiszu ostatnie powinności pańszczyźniane zniesiono dopiero po roku 1930. Materialnie wieś podgórska, rytowana przez Tadeusza Kulisiewicza, jest siedliskiem biedy, ciasnoty, rozchwiania i lichoty. Czy jest taką w jego oczach, czy też jej tuziemców – trzeba dopiero rozstrzygnąć.

Najważniejsi są właśnie oni, ludzie – kobiety, mężczyźni, dzieci, których jest niemało. Również zwierzęta gospodarskie, mniej liczne, lecz wymowne: cielątko zwinięte w kłębuszek, krowy, którym można liczyć zębra, i piesek zagubiony w przestrzeni. Wystrzegając się ilustracyjnego odbioru tych utworów i łatwych przeto wzruszeń, pytam: jakim sposobem Kulisiewicz rytował swoje drzeworyty? Ich matryce spłonęły wraz z całą pracownią podczas powstania warszawskiego, więc odpowiedź jest hipotetyczna, dla mnie jednak ważna. Sądzę zatem, że były one rytowane w jednym klocku, podług starej techniki, nazywanej wzdłużną lub langową. Dawała ona obraz głównie konturowy, wyraziście czarno biały, bez światłocienia i groszkowania, miejscami najwyżej szrafowany, czyli kreskowany. Piszze się o starym drzeworycie, że był nieuchronnie schematyczny, co zmieniała dopiero technika „poprzeczna”, wprowadzona pod koniec XVIII wieku, ale patrząc na ryciny szlembarские, określam go raczej jako ikonologiczny. Kulisiewiczowi, który dawną technikę wybrał rozmyślnie, chodziło bowiem o persony i personifikacje zarazem.

Tak, to jest prawda naoczna – oni wszyscy mają sylwetki wzdłużne, lecz kanciaste i sękate, twarze naznaczone cierpieniem, stopy bose, rzadko w sabotach, wbite w gołą ziemię z niezłomną wolą życia. Nawet muzykanci się nie weselą, postać *Świątkarza* jest bardziej fraszobliwa niż jego Chrystus, a zrytą twarz *Kobiety z różańcem* uwypukla okalająca głowę czarna chusta, jej dłonie trzymające różaniec wydają się nadludzko wielkie i nieludzko też spracowane. Jeśli na twarzach osób zjawia się uśmiech (*Józus Brzana, Kobieta z jagnięciem*), ich ręce pozostają wymownie zarobione, z gruzłami odcisków i wiązań. Ręce opuszczone, strudzone w obierce kobiet lub orce mężczyźni, dłonie ściśle splecione, załamane w przerażeniu nad chorą krową, jedyną żywicielką rodziny, są

4 Zob. M. Bobrzyński, *Historia karczm. O prawie propinacji w dawnej Polsce*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1888, ostatnie wydanie: 2016; J. Burszta, *Spółczesność i karczma. Propinacja, karczma i sprawa alkoholizmu w społeczeństwie polskim XIX wieku*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1951.

równie wymowne jak samym konturem kreślone twarze zgnębionych kobiet i mężczyzn. Gdy chodzi o dzieci, ledwie odziane, których jest coraz więcej, widzimy głównie ich bose stopy, czasem tak bose, jakby nigdy nie zaznały obucia. *Biedacy* są tak biedni, że całe ich tło, czyli cały świat wokół nich, jest czernią szrafowany.

Rzecz nie w tym, że on ich wszystkich rytował tak, jak chciał ich widzieć, bo tak postępuje każdy, zasługujący na to miano, artysta. Władysław Skoczyła, u którego drzeworytnictwa uczył się Kulisiewicz, widział w góralach barwnych zbójników, a pojedynczy portret, często reprodukowany, zrobił medalionowy. Zofia Stryjeńska chciała ich mieć bajecznie kolorowych i skocznie roztańczonych, takich więc utrwaliła. Twórca teki rycin *Szlembark* i paru następnych (*Bacówka*, 1932/1933; *Wieś w Gorcach*, 1935/1936) wycinał je przyziemnie i w czarno-białym kontraście, ale nie chodziło mu o samo stylistyczne przeciwieństwo, które osiągnął. On nie chciał przedstawiać ich podług własnych, wniesionych z zewnątrz, kulturalnych założeń, lecz rytował ich tak, jak oni samych siebie widzieli i swego świata doświadczyli – w ich osobistych zmysłach, uczuciach i umysłach. Czy to uchwyceni w powszednim trudzie, czy też odświętnie odziani i uroczyście upozowani, sami dla siebie pozostawali grubym konturem, czernią i bielą naznaczeni, w twarzach i dłoniach ostro wykreśleni. Każdy z nich był pełną jednostkową postacią, a równocześnie obrazową personifikacją losu ludzkiego. W prozie literackiej najwyższą sztuką artystyczną jest głos postaci tak zapisany, żeby autor w nim zanikał – *Zapiski z podziemia* Dostojewskiego, *Wściełość i wrzask* Faulknera, *Kamień na kamieniu* Myślińskiego. Czy odpowiednikiem tej sztuki w malarstwie i grafice jest taki portret innej od autora osoby, który przemawia do nas jak jej autoportret? Takich osobistych wizerunków samego siebie w świecie przedstawionym przez artystę mamy tutaj wiele: *Karola*, *Matka*, *Siedząca*, *W czarnej chuście*. Tadeuszowi Kulisiewiczowi w cyklu szlembarskim udało się to przeistoczenie, podobnie jak Marii Dąbrowskiej we wcześniejszych opowieściach z cyklu *Ludzie stamtąd*. Nie da się dowieść bezpośredniego związku między tymi utworami, choć student Kulisiewicz pojechał do Szlembarku latem 1926 roku, kiedy tom Dąbrowskiej był już znany i uznany<sup>5</sup>. W kulturze Polski dwudziestowiecznej oba te zjawiska artystyczne są osiągnięciami granicznymi.

Pisze się, że z powodu wojennej utraty swoich matryc Tadeusz Kulisiewicz nie wrócił już do drzeworytów, lecz poświęcił się rysunkowi. Podług

5 Pierwsze wydanie *Ludzi stamtąd* ukazało się pod koniec 1925 roku (datowane na 1926), znakomite recenzje od grudnia 1925 roku.

Mieczysława Porębskiego powody tej przemiany były inne – wobec nowocześniejszej inwazji komunikacyjnej artysta uznawał wyczerpanie się drzeworytu jako techniki powielania<sup>6</sup>. Dlaczego jednak autor tek szlembarskich pojąłby to tak późno, skoro inwazję rozpoczęła drukarska maszyna rotacyjna, powszechna już w drugiej połowie XIX wieku? Niektóre z drzeworytów Kulisiewicza sprzedawano przed wojną jako wkładki do magazynów ilustrowanych i pojawiają się one jeszcze na dzisiejszych aukcjach. Przejście od rytowania do rysowania było u niego wcześniejsze, dokonywało się w latach trzydziestych i miało wewnętrzne motywacje twórcze. Po cyklach drzeworytniczych Kulisiewicz szkicuje cykl *Rysunków szlembarskich*, coś na samym sobie i dla siebie sprawdzając. To jest ten sam ludzki i materialny świat przedstawiony, lecz jego obrazowanie podlega łagodnej przemianie. Autor powleka go delikatnym zabarwieniem, zaciera ostre kontury i przydaje owalności, sylwetki ludzkie zaś, w prostym nadal odzieniu, rysuje powłóczyście. Pracuje ołówkiem, tuszem, sangwiną, kreśląc głównie kobiety i dzieci, jeden z tych obrazków, z gromadką dzieci, równie bosych i skąpo odzianych jak w drzeworytach, przypomina bezsilną kruczkatę dziecięcą. Społecznie świat przedstawiony się nie zmienia, ale jego wizerunek malarski, zwłaszcza kobiet i dziewcząt, jest zmiękczony, cieniowany, wydobywany lżejszą kreską. Artystę, pozostającego w swoim świecie społecznym, niepokoi pytanie antropologiczne: co jest w człowieku? Czym jest człowieczeństwo? Zwłaszcza to, które ucieleśniają dzieci i kobiety? Ten niepokój udziela się widzowi, a pobudzony we mnie, doprowadza mnie krok po kroku do szczytowych, portretowych dzieł Tadeusza Kulisiewicza. Zwłaszcza kobiecych, przypominających zmityzowany uśmiech Giocondy.

Tadeusz Kulisiewicz wybrał rysunek jako ekspresję osobistą i osiągnął w nim mistrzostwo bezwzględne. Poszukiwania zaczął jeszcze przed wojną, zapewne utrwał w wojennych szkicownikach, których nie znam, oraz w podejmowanych kredką lub akwarelą próbach malarskich, właściwie pastiszowych: *Monet malujący w łodzi według Claude Moneta*, *Święta Rodzina ze św. Anną lub Marią Magdaleną według El Greca*. Pomnikowym świadectwem jest cykl, rysowany bezpośrednio po wyzwoleniu stolicy, a przed końcem wojny, bo w marcu 1945 roku, zatytułowany *Warszawa 1945 roku*. Czy powstał on z inspiracji Jerzego Borejszy, czy też na jego zamówienie – o to mniejsza, faktem jest, że teka ukazała się nakładem wydawnictwa Czytelnik pod

6 Zob. M. Porębski, *Tadeusz Kulisiewicz*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 313–317.

patronatem założyciela i prezesa<sup>7</sup>. Jest to dzieło tym bardziej przejmujące, że przedstawia ruiny miasta w przestrzeni doszczętnie bezludnej. Można dać mu tytuł będący biblijną parafrazą, a użyty później przez Linkego: *Kamienie krzyczą*. Bronisław Wojciech Linke (1906-1962) był współczesny Kulisiewiczowi, choć zmarł dużo wcześniej, chodził prawdopodobnie do tego samego gimnazjum w Kaliszu, a później przyjaźnił się z Marią Dąbrowską. Kiedy Kulisiewicz rysował swoje krzyczące kamienie, Linke był jeszcze zesłańcem na Uralu, do Warszawy wrócił w 1946 roku. Wstrząśnięty jej ruinami, swój cykl malował przez kilka następnych lat. Stylistycznie oba te fenomeny są wyraźnie różne – Kulisiewicz krótką, rwaną, gęstą kreską, aplikowaną ołówkiem lub tuszem, rysował głuche szczątki budowli, bezludziem wzmacniając wymowę ruin; Linke akwarelą, więc także kolorem, ruiny te jednocześnie monumentalizował i antropomorfizował, bo ich zwały przeistaczały się w olbrzymie, przerażające monstra. Oba te cykle, artystycznie odosobnione, realnie komplementarne, naocznie świadczą sławnej frazie: „kamienie krzyczeć będą”. Przedstawiane stale i równoległe byłyby niezrównaną w całym świecie ekspozycją. W Warszawie jednak, która jest miastem ich narodzin, nie są wystawiane.

Nie umiem powiedzieć, kiedy Tadeusz Kulisiewicz ostatecznie i trwale poświęcił się rysunkowi. W rzetelnej i wnikliwej monografii, której nie mamy, dałoby się to zapewne określić bliżej<sup>8</sup>. Krystalizacja powołania postępowała przez jakieś lat dwadzieścia, od przedwojennych jeszcze rysunków, poprzez sangwiny i akwarele czasu wojny, szczególną tekę warszawską, kolejny cykl szlendarski, potem próby portretowe suchą igłą, do kreślonych już piórkami i czarnym tuszem rysunków z podróży do Chin (1953) i Indii (1956). We wschodnim Berlinie Kulisiewicz poznał Bertolta Brechta i na jego zaproszenie rysował sceny z *Kaukaskiego koła kredowego* (1955), a kilka lat później z *Mutter Courage* (1963). Propozycja ilustrowania *Godziny śródziemnomorskiej* Jana Parandowskiego (1956) nie skłoniła go do naśladowania rzymskich portretów oficjalnych, przeciwnie – rysunkom swoim nadał lekkość i bujność, budzącą raczej hellenistyczne skojarzenia. Nieustannie dążył do twórczej krystalizacji, ale ułamkowe szkicowanie jego sylwetki twórczej graniczy z ułomnością. Znam bowiem tylko jego dzieła wybrane oraz podobnie wyselekcjonowane

7 *Warszawa 1945 w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza*, Czytelnik, Warszawa 1947.

8 Wystawa i dokumentujący ją album mają świetny tytuł: *Kulisiewicz. Lapidarne piękno*, red. J. Janowski, Wydawnictwo Zachęta, Warszawa 2022. Janusz Janowski, w swoim wprowadzeniu (s. 11-64), tytuł powtórzył, ale mu nie sprostał, bo utonął w rozwlekłych i nadętych frazesach.

świadczenia biograficzne<sup>9</sup>. Może się też wydawać, że jest on już artystą spełnionym, gdy jest obficie nagradzany – nie tylko w Warszawie, także w Berlinie, Florencji i Kalkucie.

Naprawdę jednak Tadeusz Kulisiewicz swego pełnego wyrazu ciągle poszukuje, a w kolejnych podejściach cyklicznych wytrwale go doskonalili. Czy podróż chińska i naoczna graficzność tamtejszej prastarej kultury wizualnej sprzyjały jego skupieniu na rysunku czarno-białym? Czy podróż do Indii i sugestywna uroda ich mieszkanki skłaniały artystę do sylwetek bardziej pociągłych? Był wiele razy we Włoszech i we Francji, w Niemczech i w Czechosłowacji, kochał Wenecję i poświęcił jej jeden ze swoich cykli (*Laguna wenecka*, 1958). Meksykańskie kaktusy, ostre i suche, zdają się przypominać ruiny Warszawy, gdy uczestnictwo w brechtowskich próbach teatralnych pobudza płynne sylwetki postaci? Na żadne z tych, a także wiele podobnych pytań, ciągle mnożących się wobec arcydzieła, nie można odpowiedzieć stanowczo. Tadeusz Kulisiewicz wszędzie, gdziekolwiek jest, zawsze pracuje, zawsze też szuka tej jednej, jedynej linii ludzkiego profilu i nieodgadnionej, pełnej wyrazu plamki oka. Ciągle jest w drodze, droga zaś jest podróżą wewnętrzną: *Przemysłny hidalgo don Kichot z Manchy?*

Pewne jest tylko to, co techniczne – to mianowicie, że szkicując najpierw ołówkiem, dla swych dzieł głównych wybrał rysunek piórkami na papierze lub kartonie. Niekiedy używał lawowania, akwareli, sangwiny, ale czarna kreska na białym tle wydaje się jego marzeniem i spełnieniem. Wybór ten nie był tylko techniczny, był także artystyczny i to dzięki niemu Kulisiewicz został osobowością samoistną w nowoczesnej sztuce polskiej oraz światowej. Oczywiście, malarze zawsze chyba rysowali, zwłaszcza od czasu renesansowej emancypacji i autonomizacji ich sztuki. Wielkimi w tej dziedzinie artystami byli Leonardo, Dürer, Rembrandt, w sztuce polskiej – Piotr Michałowski, Aleksander Gierymski, Stanisław Wyspiański. Prawdopodobnie nie da się znaleźć malarza, który nie robił pomocniczych szkiców swoich dzieł głównych. Niektórzy wybitni dziewiętnastowieczni artyści, jak Honoré Daumier (1808-1879) czy Franciszek Kostrzewski (1828-1911), też przecież malarze, zostali zapamiętani i zapisani głównie dlatego, że swoje rysunki publikowali jako ilustracje w prasie, coraz bardziej popularnej. Były więc one, nawet najwybitniejsze, jedynie służebne, a nie samoistne, jak u Kulisiewicza. Pośród jego współczesnych można wskazać całe konstelacje artystów uprawiających

<sup>9</sup> Por. M. Manicka, *Kulisiewicz. Piękny prawdziwy człowiek*, w: *Kulisiewicz. Lapidarne piękno*, s. 65-76, także wspomnienia Jacka Kudelskiego (s. 77-90) i Wandy i Leonarda Pietraszków (s. 91-94).

wszelkie rodzaje grafiki, mnożące się wraz z rozwojem technik reprodukcji, ale nie znajdują nikogo innego, dla kogo rysunek był jedyny, wyłączny, nie instrumentalny. Ilustracje mu się przydarzyły – dzieła główne zawsze jednak są autoteliczne. Ich celem jest ich własne piękno.

Styl rysunkowy – orzekł klasyk historii sztuki Heinrich Wölfflin – jest linearny, płaski, jasny i daje formę zamkniętą, styl malarski – to forma otwarta, którą charakteryzują głębia, zjawiskowość, iluzyjność. Autor *Podstawowych pojęć historii sztuki* (pierwsze wydanie 1915) był oczywiście niezrównanym znawcą sztuki europejskiej, którą uważał właściwie za jedyną, co było ówczesną normą. Jego odczytania dzieł poszczególnych, zwłaszcza w opozycyjnych zestawieniach (Dürer – Rembrandt, Rafael – van Dyck), budzą nadal czytelnicy podziw. Był jednak formalistą z początku XX wieku, gdy formalizmy w humanistyce się mnożyły, wierzącym niezachwianie w swoją dwudzielną typologię. Wprowadzając drobne poprawki w kolejnych wydaniach dzieła, umacniał linię generalną, ponieważ sądził, że wyczerpuje ona możliwości historyczne, nie tylko w grafice i malarstwie, lecz także w rzeźbie i architekturze. Jego klarowny, prawie schematyczny sposób myślenia o dziejach sztuki nowoczesnej miał dziewiętnastowieczny rodowód naturalistyczny. Wölfflin opierał go na dwóch przyrodzonych rodzajach widzenia – obrazie dotykowym (*Tastbild*) i obrazie wzrokowym (*Sehbild*). Pierwszy z nich miał stanowić podstawę rysunkowego stylu linearnego, drugi – malarskiego stylu plastycznego. Sądził również, że ta konstrukcyjna opozycja wskazuje główny kierunek przemian nowoczesnej sztuki europejskiej – od rysunkowego linearyzmu do malarskiej zjawiskowości. Dürer, jego zdaniem, był jeszcze graficzny, czyli linearny, podczas gdy Rembrandt – już w pełni malarski, wizualnie zjawiskowy, właściwie impresjonistyczny, co napisał wprost<sup>10</sup>.

Kiedy przygotowywał *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, erupcja dwudziestowiecznych nurtów i programów artystycznych dopiero się zaczynała, w dwudziestolecu międzywojennym natomiast, gdy ukazywały się kolejne wydania książki, była już widowiskowo bogata. Jej mozaikowość niewątpliwie podważała dwubiegunową historiozofię Wölfflina, która inspirowała jednak pewną uwagę generalną. Od impresjonizmu bowiem, poprzez fowizm, kubizm, ekspresjonizm, abstrakcję, dekoratywizm, nadrealizm, narastała, z nielicznymi wyjątkami (suprematyzm, unizm), gigantyczna inwazja kolorystyczna. Obraz

<sup>10</sup> H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowoczesnej*, przeł. D. Hanulanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962. Zob. np. s. 55, zestawienie Moneta z Rembrandtem.

malarski, będący suwerennym dziełem artysty, swobodnie tworzącego własny świat, stawał się niezrównanie barwny, głębinowy, zwiewny, nierzadko migotliwy. Kazimierz Malewicz czy Władysław Strzemiński, manifestujący swoją „linearną” odrębność, głównego nurtu tego przyływu nie powstrzymali. Polski koloryzm lat trzydziestych zeszłego wieku stanowił lokalny, lecz znamieny i wpływowy, przynajmniej w kraju, epizod tej globalnej nieomal inwazji. Tadeusz Kulisiewicz dojrzał nie tylko wobec Skoczylasa i Stryjeńskiej, także wobec Józefa Pankiewicza, Tytusa Czyżewskiego, Jana Cybisa, Tadeusza Pruszkowskiego, Zygmunta Waliszewskiego, Józefa Czapskiego. Widział przed wojną i po wojnie to, co robili w sztuce Henryk Stażewski i Maria Jarema, Tadeusz Kantor i Wojciech Fangor. Nic nie pozwala sądzić, że ich dzieł nie cenił albo programowo się im przeciwstawił. Pozostał na antypodach współczesnej sobie kolorystycznej malarskości w jej wszystkich wariantach, nie przez opozycję, lecz przez wierność samemu sobie. Był przekonany, że tylko czarnym tuszem na białym tle może odpowiadać na pytanie: co jest w człowieku, czym jest człowieczeństwo?

Jackson Pollock w połowie minionego wieku, podczas spektakli *action painting*, pryskał kolorowymi farbami budowlanymi na rozpostarte płótna. Andy Warhol wtedy jeszcze rysował rzeczy pojedyncze, aby dziesięć lat później zwrócić się ku masowej reprodukcji artykułów masowej konsumpcji. Czy Pollock dał początek tej wyróżniającej się obecnie tendencji, którą nazywa się performansem? Chodziło i chodzi o to, aby przekroczyć artystyczne ramy i wyjść z tekstu, obrazu lub spektaklu i zaistnieć w akcji, czyli interakcji międzyludzkiej. Leonard Cohen rozśpiewał swoją poezję, Jerzy Grotowski zamienił laboratorium na „kulturę czynną”, a Joseph Beuys chciał nas zbawić, głosząc, że „każdy artystą”. Warhol inicjował pop-art, będący właściwie populizmem artystycznym, który przedmiotowość współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej uznawał za rzeczywistość jedyną – w niej się jest i być należy. Nawet wtedy, kiedy cywilizację tę, z całą jej mechaniką i symboliką, będzie się krytykować lub demaskować, pozostanie ona wyłączną realnością bytową. Stosy rozpraw we wszystkich językach, dzisiaj głównie w angielskim, napisano, aby udzielić nieodpartych odpowiedzi na takie pytania oraz uzasadnić konieczność takich wyborów. Bardziej cenię akty twórcze poszczególnych artystów, ponieważ im wierzyłem, niż *impact factor* tych rozpraw, przeważnie nieczytanych. Trzeba jednak przyjąć, że pozycja Tadeusza Kulisiewicza w takim otoczeniu, globalnym i lokalnym, była coraz bardziej odosobniona, właściwie ekskluzywna. Tłumaczy to poważniej jego przemilczanie w ostatnich dekadach niż wytykanie przedawnionej afiliacji politycznej. Myślę, że

całkiem świadomie zamknął się on w czarno-białym prostokącie swego rysunku, dotykając tej prawdy, która była dla niego równoważnikiem piękna.

Utwory Tadeusza Kulisiewicza przekraczają swobodnie, wydaje się, że niewymuszenie, fundamentalną przed stuleciem opozycję linearyzmu i malarskości. Niewątpliwie są kreślone, konturowe, głównie czarno-białe, ale równocześnie są lotne, zjawiskowe i otwarte. Czy mają „głębię”, którą w dziełach malarskich dostrzegał Wölfflin, odbierając ją grafice? Lecz czym jest „głębia” w sztuce plastycznej? Jeśli to perspektywa, trójwymiarowość, warstwowość – to techniczny właściwie elementarz, którego dawniej uczono w pracowniach, a teraz można pobierać online. Nieliczne akty kobiece Kulisiewicza, z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zeszłego wieku, wydają się pociągnięte jedną linią, przeto tak linearne, jak tylko to możliwe, ale patrząc na nie, pojmuję, że „głębia” naprawdę jest metaforą, która przybliżyła nam swoim pięknem tajemnicę istnienia. Jeszcze mocniej jej doświadczam, kiedy obcuję z portretami kobiecymi mistrza, stopniowo powściąganymi do samego profilu, ledwie tkniętego piórkiem i tuszem. Badanie tych wizerunków przez samego twórcę, od pełnego *en face*, poprzez szkicowe *en trois quart*, aż do czystego, jak w sztuce czystej, profilu, zasługuje na osobne studium. Jest tych portretów niemało, ponieważ w jego ostatnim okresie, wydają się one wyłącznym zobowiązaniem artysty, niektóre z nich wydają mi się bardziej bytowo istotne niż ja sam dla siebie. *Kasia*, z roku 1969, tusz, papier, sepia; *Głowa dziewczyny*, 1982, tusz, papier biały; *Głowa starej Indianki*, z cyklu *Meksyk*, 1970, kilka profili kobiecych i dziewczęcych, niedatowanych, zapewne z lat siedemdziesiątych, i jeszcze dwa egzemplarze pozornie egzotyczne: *Głowa dziewczynki* z cyklu *Indie*, 1973, tusz, papier; *Głowa chińskiej dziewczyny*, 1974, tusz, papier. To jest wybór ograniczony, który w każdej chwili może być podwojony, ponieważ Tadeusz Kulisiewicz u celu swej twórczej podróży jest artystą spełnionym i naprawdę dotyka prawdy w pięknie. Każda z jego głów kobiecych jest naocznie inna, ale wszystkie mają w plamce oczu pytanie o istnienie, a kreską ust uchylają jego tajemnicę.

## Abstract

---

### Andrzej Mencwel

UNIVERSITY OF WARSAW

#### *An Unknown Masterpiece*

In light of Tadeusz Kulisiewicz's exhibition at the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, I try to define the uniqueness of his work in Polish and global contemporary art. Since Kulisiewicz's debut with a set of woodcuts *Szlembark* (1931), he strongly contradicted dominant trends (Zakopane style, Art Deco). Kulisiewicz's choice of drawing and its restriction to black-and-white colors only increased this isolation. Over the decades, Kulisiewicz managed to perfect his line, which is especially visible in his portraits of women and girls, frequently depicted solely in profile. Juxtaposed with the growing twentieth-century invasion of color in painting, followed by various forms of performance and pop art, Kulisiewicz's artistic stance was exclusive, but with his pure line he created true masterpieces.

## Keywords

---

Tadeusz Kulisiewicz opposing trends, woodcuts and drawings, the *Szlembark* set of woodcuts and the Zakopane style, Wölfflin's linear and painterly, color invasion in painting and black and white drawing, performance and pop art, beauty and truth, Kulisiewicz's exclusive position