

# Anna Zabiegałowska-Sitek

---

## Warszawskie Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm : prace rytmistów w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy

---

Almanach Muzealny 7, 146-191

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych [mazowsze.hist.pl](http://mazowsze.hist.pl).

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Zabiegałowska-Sitek

**WARSZAWSKIE STOWARZYSZENIE**

**ARTYSTÓW POLSKICH RYTM.**

**PRACE RYTMISTÓW W ZBIORACH**

**MUZEUM HISTORYCZNEGO M.ST. WARSZAWY**

# S

Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm było jednym z głównych ugrupowań sztuki polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego, ściśle związanym z Warszawą. Mimo znanych nazwisk: Mai Berezowskiej, Wacława Borowskiego, Tadeusza Breyera, Antoniego Buszka, Leopolda Gottlieba, Tadeusza Gronowskiego, Wacława Husarskiego, Zygmunta Kamińskiego, Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Romana Kramsztyka, Henryka Kuny, Rafała Malczewskiego, Tymona Niesiołowskiego, Stanisława Noakowskiego, Ireny Pokrzywnickiej, Tadeusza Pruszkowskiego, Władysława Roguskiego, Stanisława Rzeckiego, Władysława Skoczylasa, Ludomira Slendzińskiego, Zofii Stryjeńskiej, Jana Szczepkowskiego, Wacława Wąsowicza, Romualda Kamila Witkowskiego, Edwarda Wittiga, Eugeniusza Zaka i Jerzego Zaruby, twórczość tak zwanego centrum odzwierciedlająca nowoczesność w sztuce tamtego okresu jest stosunkowo słabo udokumentowana.

Powstanie Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm umownie wyznaczają daty wystaw. W lutym 1922 roku w gmachu warszawskiej Zachęty miała miejsce pierwsza z nich, ostatnia – Salon Wiosenny – odbyła się w 1932 roku w budynku Instytutu Propagandy Sztuki. Z 11 wystaw rytmistów 8 odbyło się w Warszawie, a tylko 3 poza stolicą – w Krakowie (1923), Rzymie (1925) i Lwowie (1930). Według relacji Eugeniusza Zaka w 1921 roku zawiązała się czteroosobowa grupa, w skład której oprócz niego weszli: Wacław Borowski, Henryk Kuna i Tadeusz Pruszkowski. Stefania Zahorska w monografii Pruszkowskiego pisze o powstaniu grupy około 1920 roku<sup>1</sup>, tę datę podają również Stanisław Woźnicki<sup>2</sup> oraz Joanna Pollakówna<sup>3</sup>.

Istnieją jednak wątpliwości co do składu grupy założycielskiej, jedno jest pewne: Rytm powstał, aby promować nowe formy sztuki, jednakże te będące poza nurtem awangardy. Do wspomnianych czterech artystów dołączyli wkrótce: Antoni Buszek, Zygmunt Kamiński, Roman Kramsztyk, Stanisław Rzecki, Władysław Skoczylas i Edward Wittig. Skład takiej właśnie grupy podaje Henryk Anders<sup>4</sup>

1 [Stefania Zahorska], Ostatni interwiew, „Sztuki Piękne”, r. II: 1925/26, s. 504.

2 S. Woźnicki, *Od malowniczości do linearyzmu „Sztuka” i „Rytm”, „Południe” 1924, z. 1, s. 6.*

3 J. Pollakówna, *Malarstwo polskie. Międzywojnomi 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 61.

4 H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 218.

powołując się na relacje Wacława Borowskiego i Stanisława Rzeckiego. Władysław Skoczylas<sup>5</sup> pomija natomiast w składzie założycielskiej grupy Antoniego Buszka, być może z powodu jego niewielkiej aktywności w działalności wystawienniczej stowarzyszenia. W pierwszej wystawie, oprócz grupy założycielskiej, udział wzięli: Felicjan Szczęsny Kowarski, Tymon Niesiołowski, Stanisław Noakowski, Irena Pokrzywnicka i Zofia Stryjeńska. H. Anders<sup>6</sup> również podaje w wątpliwość udział Antoniego Buszka, jednakże recenzje z wystawy potwierdzają jego udział<sup>7</sup>. W recenzji J. Żyznowskiego<sup>8</sup> pada również nazwisko Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej.

W 1923 roku zorganizowano dwie kolejne wystawy w Krakowie oraz w warszawskich Łazienkach z udziałem nowych członków, byłych formistów: Władysława Rogulskiego, Wacława Wąsowicza, Jerzego Zaruby oraz Tadeusza Gronowskiego i Ludomira Slendzińskiego. Z początkiem 1924 roku ugrupowanie wzbogaciło się o Maję Berezowską, Wacława Husarskiego, Romualda Kamila Witkowskiego, a w 1929 roku o Tadeusza Brayera i Leopolda Gottlieba. Pod koniec istnienia do Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm dołączył Rafał Malczewski<sup>9</sup>. Ponadto sporadycznie z grupą współpracował Jan Szczepkowski. Wspomniany przez Andersa<sup>10</sup> Szczęsny Rutkowski według Jana Żyznowskiego<sup>11</sup> nie wziął udziału w żadnej wystawie zbiorowej Rytmu.

Członkowie Rytmu należeli również do innych organizacji artystycznych: Niesiołowski i Slendziński związani byli z Wileńskim Towarzystwem Artystów Plastyków, Pruszkowski współpracował z Bractwem Świętego Łukasza, Witkowski z Praesensem, Rogulski ze Świtem, Kowarski z Jednorogiem, Skoczylas z Rytem. Wydawać by się mogło, że dość dyskusyjnie pod wieloma względami dobrana grupa przyjaciół, artystów o w pełni wykształconych poglądach artystycznych, różnorodnych profilach, z doświadczeniem i sukcesami, nie do końca spełnić może pokładane nadzieje. Pierwsza wystawa zakończyła się jednak spektakularnym sukcesem. Mieczysław Wallis napisał: „Mógłby ktoś powiedzieć, że cechą wspólną artystów, należących do nowej grupy, jest umiarkowana opozycja przeciw sztuce dawnej, przeciw naturalizmowi i impresjonizmowi. Lecz co zrobimy wtedy z portretami Tadeusza Pruszkowskiego, które są okazami impresjonizmu czystej wody, co zrobimy z ilustracjami Kamińskiego do «Powieści o udanym Walgierzu» Żeromskiego,

5 W. Skoczylas, *Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”*, „Wiadomości Plastyczne”, r. I: 1932, nr 1, s. 11.

6 H. Anders, *Stowarzyszenie Artystów Plastyków Rytm* [w: praca zb.] *Polskie Życie Artystyczne w latach 1915-1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974, s. 573

7 J. Żyznowski, *Z Zachęty. Wystawa Rytmu*, „Rzeczpospolita” 1922, nr 44.

8 Tamże.

9 H. Anders, *Stowarzyszenie Artystów Plastyków Rytm...*, Wrocław 1974 s. 573.

10 Ibidem, s. 573

11 J. Żyznowski, *Z Zachęty. Wystawa Rytmu*, „Rzeczpospolita” 1922, nr 44.

które również nie mają w sobie nic z nowatorstwa? Być może uda się komuś znaleźć jakieś ważne cechy, wspólne wszystkim artystom należącym do nowej grupy. Mnie się to nie udało. Dla mnie Stowarzyszenie Rytm jest grupą różnolitą, złożoną z przedstawicieli różnych szkół i kierunków<sup>12</sup>. Jednocześnie przyznaje, że zobaczył wystawę: „urządzoną tak starannie, czyniącą takie skończone wrażenie jako całość”<sup>13</sup>.

Mieczysław Treter pisał, że od roku 1919 było tylko kilka wystaw godnych uwagi, wymienił: „Salon z 1919, wystawę Sztuki, a wreszcie zamkniętą przed dwoma tygodniami wystawę stowarzyszenia artystycznego Rytm”<sup>14</sup>. Dalej pisze, że: „[...] członkowie poszczególni Rytmu więcej się od siebie różnią, aniżeli są sobie pokrewni lub podobni, że nawet w zakresie jednej i tej samej gałęzi sztuki różną posługują się techniką i do różnych zmierzają celów”<sup>15</sup>. Uważał to za dobrą prognozę na przyszłość i zapowiedź dalszych sukcesów Rytmu<sup>16</sup>.

Prezesami stowarzyszenia byli kolejno: Wacław Borowski, Władysław Skoczyła, Henryk Kuna i Stanisław Rzecki, poza tą funkcją nie istniały inne formy statutowe i strukturalne. Dopiero w 1930 roku Stowarzyszenie oficjalnie zarejestrowano, a i nastąpiło to tylko z powodu możliwości otrzymywania subwencji państwowych<sup>17</sup>. Całość opierała się na zażyłości i obiektywnym, trzeźwym osądzie własnej twórczości każdego z członków. Dobór obiektów na wystawy odbywał się poprzez selekcję własnych prac, a nie poprzez ocenę komisyjną<sup>18</sup>. Mieczysław Treter, który dostrzegł potencjał twórczy powstałego ugrupowania, pisze: „Dlaczego takie, a nie inne hasło obrała sobie ta grupa artystów? Dlaczego firmowym ich godłem jest właśnie Rytm? [...] Dlaczego Rytm, a nie coś innego, to rzecz doprawdy obojętna, jakąś nazwę trzeba było wybrać, a wybrano pomysłowo nader prostą i piękną, wszystko jedno czy z racji linii i kształtów przepysznie skomponowanej rzeźby H. Kuny<sup>19</sup>, członka Rytmu, obrazów W. Borowskiego, czy E. Zaka, czy też grafiki Skoczylasa lub z jakichkolwiek innych względów. [...] To zaś, że członkowie Rytmu [...] się od siebie różnią [...] uważam za nader szczęśliwy zbieg okoliczności, za dobry na przyszłość prognostyk. Wszak inaczej wystawy Rytmu stałyby się zabójczo nudne”<sup>20</sup>.

12 „Kurier Warszawski”, 19.01.1922, nr 19.

13 M. Wallis, *Wystawa Stowarzyszenia Rytm*, „Robotnik”, 1922, nr. 50.

14 M. Treter, *Rytm*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922 I ptr., nr 14, s. 216

15 Tamże, s. 216.

16 M. Treter, *Estetyka Rytmu*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 20.

17 H. Anders, *Stowarzyszenie Artystów Plastyków*, s. 573

18 H. Anders, *Rytm*, s. 26.

19 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*, red. K. Nowakowska-Sito [katalog wystawy Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM 1922-1932] Warszawa 2001, s. 170, poz. 89, 90.

20 M. Treter, *Rytm*, s. 216.

Rytmieści tworzyli grupę zróżnicowaną, ale paradoksalnie mieli ze sobą wiele wspólnego. Należeli do jednego pokolenia, w większości urodzeni w latach 80. XIX wieku, karierę twórczą rozpoczynali przed wybuchem I wojny światowej. Po wojnie musieli niejako powtórnie debiutować, co zważywszy na dojrzałe już poglądy, bez buntowniczych, młodzieńczych wystąpień nie było z pewnością łatwe.

W artystycznych poszukiwaniach podążali różnymi drogami, przy czym doktryna estetyczno-twórcza grupy nie została nigdy dokładnie określona. Wacław Husarski pisze: „Rozległa skala ich poszukiwań i dążeń, rozciągających się od akademickiego niemal klasycyzmu aż do żywego, malarzkiego na wskroś postimpresjonizmu, jest wyraźnym dowodem braku wszelkiego doktrynerstwa w łonie ugrupowania”<sup>21</sup>. Z kolei Anders odrębność twórczą Rytmu wiązał z poszukiwaniem tak zwanego stylu narodowego i tak też rytmieści zaczęli być postrzegani.

Potwierdza to Dobrowolski: „pozytywną stroną omawianej grupy było to, że stworzyła ona pewien typ obrazu o znamionach «narodowych», odmiennych w stosunku do sztuki obcej”<sup>22</sup>. Z kolei Husarski w 1924 roku pisze: „Do cech najbardziej charakteryzujących wielkie epoki artystyczne należy silne zaznaczenie pierwiastka narodowego w sztuce. W okresie upadku, który trwał od czasu zamarcia antyku aż do wieku XIII, czyli do początków nowej epoki rozkwitu we Włoszech i w całej Europie, miała sztuka charakter raczej międzynarodowy, a lokalne odmiany zależne były więcej od przypadkowych warunków miejscowych niż od przejawów artystycznych duszy danego narodu. Wraz z początkami okresu romańskiego zaczyna sztuka różniczkować się pod względem narodowym, a z biegiem czasu cechy jej rodzime występują tem wyraźniej, im wyższy jest jej poziom [...]. Z chwilą, kiedy ten charakter narodowy zanika, następuje zarazem koniec rozkwitu artystycznego”<sup>23</sup>. Analizując jednak dokładniej stylistykę twórczą Rytmu i porównując ją ze stylem narodowym, można zaobserwować, że mimo obecności rozmaicie interpretowanych motywów ludowych obecnych głównie w pracach Skoczylasa (*Teka podhalańska*), Stryjeńskiej (*Pascha*) i Szczepkowskiego (*Kaplica Bożego Narodzenia*), to Borowski, Kuna i Zak najtrafniej oddawali właściwy styl całego ugrupowania.

Malarstwo prezentowane na pierwszych wystawach według Husarskiego charakteryzowało się: „[...] uproszczeniem formy nieco geometrycznym, silnej rytmice kompozycyjnej, dla której osiągnięcia sztuka ta nie cofa się przed deformacją,

21 W. Husarski, *Rytm. Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego*, w: „Pani” 1924, nr 6–7, s. 27–28.

22 T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wydanie III, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 302.

23 W. Husarski, *Władysław Skoczylas*, w: *Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo*, 1924, tom 1.

oraz na zamkniętym jednoplanowym układzie. Częstokroć dołącza się do tego mniej lub bardziej wyraźna prymitywizacja. W tej dopiero formie, zyskując coraz większe rozpowszechnienie, sztuka ta staje się istotnym i wyraźnym neo-klasycyzmem<sup>24</sup>. Właśnie Husarski wraz z Treterem pokusili się jako pierwsi o skodyfikowanie stylu grupy. Husarski twierdził, że styl rytmistów to efekt przemian politycznych ostatnich lat i że dążeniem całej grupy jest powrót to klasycyzmu „w najszerszym i najistotniejszym znaczeniu wyrazu”, Treter zaś porównywał ich prace do wzorzystych tkanin.

Po odzyskaniu niepodległości na wzór sztuki światowej w Polsce nawiązywano do tradycji klasycznych, zarówno w architekturze, literaturze, muzyce, jak i oczywiście w malarstwie i grafice. Powodem były głównie względy polityczne i propagandowe, starano się powracać do tradycji przedrozbiorowych. W latach 20. nie było konieczności podejmowania zagadnienia tematyki patriotycznej. W związku z powyższym wczesna twórczość rytmistów stała się wyrazem radości życia, odzwierciedlając nastroje społeczne.

Elementy klasycyzmu pojawiają się w twórczości większości członków Rytmu, a w szczególności w pracach założycielskiej grupy. Są charakterystyczną cechą malarstwa Wacława Borowskiego, Henryka Kuny, Eugeniusza Zaka. Istotne znaczenie mają również w twórczości Romana Kramsztyka, Zygmunta Kamińskiego, Ludomira Slendzińskiego i Tymona Niesiołowskiego. Jednakże klasycyzm rytmistów różni się zasadniczo od tego, co mogliśmy obserwować wcześniej, Husarski pisze: „różni się tym między innymi, że wzorem jest teraz sztuka wczesnych okresów klasycznych: wczesnego odrodzenia, po trosze Grecji przed idjaszowskiej; różni się dalej tym, że [...] dotyczy [...] formy, że jest wolny od konwensu tematów z historii i mitologii starożytnej; różni się tym nade wszystko, że nie chce naśladować sztuki dawnej, ale szuka w niej tylko nauk i wskazówek, jak należy rozumieć i ujmować formę”<sup>25</sup>. Husarski, określając styl grupy, użył również określenia „prymitywizujący<sup>26</sup> klasycyzm”, czyli zastosowanie prostej, klarownej formy z odwołaniem do sztuki dawnej bądź ludowej. O klasycyzmie wyraźnie widocznym w pracach Borowskiego i Kuny pisał: „[...] u Borowskiego łączy się on z dążnością do harmonijnej, bardzo zrównoważonej i bardzo dekoracyjnej kompozycji brył i kolorów, chwilami z lekką przypominając spokojną i jasną twórczość Poussaina. Kuna w nieposzlakowanej czystości sylwety i w uproszczeniu form opiera się raczej na sztuce antycznej

24 W. Husarski, *Malarstwo nowoczesne (Historia malarstwa od Rewolucji Francuskiej do współczesności)*, Warszawa 1924, s. 123.

25 W. Husarski: *Polskie Malarstwo nowoczesne*, Warszawa – Kraków 1935, s. 9.

26 Tamże.

W wieku przed Chr., z klasycznym tym spokojem łącząc dyskretną, wstydliwą jakby uczuciowość<sup>27</sup>. Podobne zdanie wyrażał Henryk Anders, wg. niego klasycystami byli przede wszystkim właśnie Borowski i Kuna oraz Zak, Niesiołowski, Slendziński i Kowarski<sup>28</sup>. Poszukując własnego stylu, odrzucili oni impresjonizm, ekspresjonizm, a także kubizm, dążyli do klasycznej dyscypliny formalnej, ale nie chcieli skrępowania twórczego. Akcentowali harmonię między człowiekiem a naturą; widoczne wątki cyklicznego przemijania: temat macierzyństwa, pory roku pojawiające się między innymi w pracach Kramsztyka, Borowskiego. Klasycyzm rytmistów nawiązuje do tematyki ponadczasowej, sielankowego przedstawienia ludzi na tle przyrody. Lecz aby nie odnosić się do współczesności, preferowali umieszczanie przedstawianych scen poza czasem, co podkreślały ponadczasowe ubiory postaci, często pokrewne strojom antycznym oraz ludowym. Autorem sielanki był głównie Eugeniusz Zak, który stworzył „świat bezindywidualny, symbole bez nazwy, ucieleśnienie marzenia o jakimś życiu wegetacyjnym, którego jednym mianownikiem jest wszechobejmująca harmonia”<sup>29</sup>. Zak jest mistrzem w przedstawianiu sprzeczności – sielankowe postacie zwykle samotne lub we dwoje, wędrujące lub odpoczywające, otoczone sennym krajobrazem, pasące się owce, kolorowe obłoki. Jednocześnie na jego płótnach jawi się budzący niepokój krajobraz, który tworzą targane wiatrem drzewa, nagie, najeżone odłamkami kamiennymi skały. W twórczości Zaka dostrzec można inspiracje sielankami Watteau czy Poussaina. Charakterystyczne jest, iż w sielankach tych klasycyzm nie stanowi jego jedynej inspiracji. Ujawnia się też nastrój melancholii, egzystencjalnego smutku i niepewności, ale również sentymentalizm i romantyzm<sup>30</sup>. Pejzaże podobne są do sztucznych rajów z osiemnastowiecznych sielanki. Borowski natomiast nawiązywał do nich za pomocą pastelowych barw i motywów girland, ukwieconych koszy oraz puttów, które wielokrotnie powtarzał. Obaj stosują w swoich pracach środki wyrazu związane z przemijaniem: puste budowle, liście targane wiatrem.

Wacław Borowski czerpał z klasycyzmu zarówno tematykę, jak i sposób przedstawiania. Inspiracje te wywodzą się z pewnością z podróży artysty do Włoch, gdzie mógł studiować antyk oraz renesans. Postacie przedstawiał w pozach statycznych, dostojnych, stosował kanon figuralny, wydłużony, idealizował twarze. Podobnie wyglądają bohaterowie Zaka i Kuny. Smutek i bijąca z obrazów melancholię tłumaczono w przypadku twórczości Zaka jego słabym zdrowiem i przecuciem śmierci,

27 W. Husarski *Rytm...*, „Pani”, R.3, 1924, nr 6 – 7, s. 24.

28 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 58.

29 S. Zahorska, Eugeniusz Zak, *Monografie artystyczne*, t. XV, Kraków 1927, s. 10.

30 S. Zahorska, Eugeniusz Zak, *Monografie Artystyczne*, t. XV, Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Warszawa 1927, s. 10-11.



lecz podobna atmosfera panuje na obrazach pozostałych dwóch artystów i przywodzi na myśl tendencję do ukazywania tak zwanych metafizyczności w malarstwie europejskim tamtego okresu.

U Borowskiego zwraca uwagę temat cyrku, przedstawienia kuglarzy, żonglerów, arlekinów, obecny również w twórczości Gottlieba, Niesiołowskiego, Wąsowicza oraz Pokrzywnickiej. Jedną z ciekawszych prac tego okresu jest obraz Tadeusza Pruszkowskiego *Autoportret jako clown*, namalowany w 1926 roku<sup>31</sup>. Husarski pisał o cyrkowcach Borowskiego: „[...] jedynym zadaniem życiowym jest tworzenie rytmicznych grup i harmonijnych akordów barwnych [...] pasterze i żeńcy zrodzili się w tej samej krainie afektownego nieco czasu, w której żyją mandoliniści Zaka [...] pagórki mają pieszczotliwą miękkość łoża i gdzie prześliczne barwne, doskonale kubiczne architektury bez okien służą wyłącznie za dekorację i urozmaicenie tła”<sup>32</sup>.

Do klasycyzmu nawiązywał w swoich dziełach także Tymon Niesiołowski<sup>33</sup>, związany latami w 1917–1922 z awangardową grupą Ekspresjoniści polscy (przemianowaną w 1919 roku na Formiści), który w 1922 roku dołączył do rytmistów. Wiele obrazów z okresu formistycznego wykazuje pewne elementy klasycyzmu, zapowiadając kierunek, ku jakiemu zdąża jego twórczość z okresu przynależności do Rytmu. Klasycyzm jest najbardziej widoczny w jego aktach kobiecych. Obraz z 1925 roku *Kompozycja – Trzy gracie*<sup>34</sup> jest tego typowym przykładem. Pozy stojących kobiet są statyczne, pełne dostojności, harmonii i spokoju. Twarze nie wyrażają uczuć i wraz z ciałami tworzą klasyczny ideał urody. Sylwetki oraz pojawiające się w tle góry charakteryzują się bryłowatością i tendencją do geometryzacji, zaczerpniętą ze współczesnej sztuki europejskiej. Władysław Wankie pisał: „Slendziński upodobał sobie epokę włoskiego malarstwa, poprzedzającą rozkwit renesansu, wzoruje się na tych mistrzach bez zastrzeżeń. Kopiuje ich ton, ich formę, zbliża się do nastroju [...]”<sup>35</sup>.

Rytmistom zarzucano, że malując artystyczną fikcję, odrzucają rzeczywistość i choć recenzje wystaw zbierali pochlebne, to nie mogli uniknąć pewnych pytań i wątpliwości. Wallis, recenzując w 1936 roku wystawę zbiorową Rytmu, pyta: „[...] Co ma [wspólnego] ta wykwinna, delikatna, przerafinowana, lubująca się w swoich własnych wdziękach sztuka z życiem współczesnym, które wre codziennie na ulicy [...]?”

31 Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm..., s. 209, kat. 194

32 W. Husarski, *Polskie Malarstwo nowoczesne*, nlb.

33 Praca zbiorowa: *Tymon Niesiołowski 1882–1965. Malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba*, Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 1966, s. 13.

34 Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm..., s. 190, kat. 168

35 W. Wankie, *Wystawa "Rytmu"*, w: „Świat” 1924 (rok XVI), nr 22 (V), s. 8.

Co ma wspólnego *Sielanka* Zaka z łodzią podwodną, *Madonna* Roguskiego – z teorią Einsteina, grafika Skoczylasa z nowymi dążeniami państwowymi Polski?”<sup>36</sup>.

W twórczości rytmistów charakterystyczne jest uproszczenie formy, pewna schematyczność i całościowość ujęć, inspiracji szukano między innymi w sztuce włoskiej. Pod jej wpływem byli Zak, Kramsztyk oraz szczególnie silnie Slendziński. Zak w latach 1909–1910 tworzył sangwiną studia głów i postaci, nawiązujące do renesansowych dzieł Leonarda Botticellego, Kramsztyk czerpał inspiracje z dzieł osiemnastowiecznych mistrzów francuskich. Fascynacje sztuką włoską widoczne były w pracach Slendzińskiego. Doprowadziło to do eksperymentowania z obrazami o podrzeźbianych reliefowo partiach oraz stosowania barwnej polichromii. Wittig i Kuna, będąc pod urokiem rzeźb antycznych, starali się nadawać jednakże swoim pracom miękkość i płynność, widoczną w szczególności w aktach kobiecych, odchodząc od anatomicznych przedstawień pierwowzorów.

Wczesna twórczość Wittiga nawiązywała do symbolizmu, artysta pod wpływem studiów w Paryżu często inspirował się impresjonizmem i rodinowską formą, tworząc wówczas głównie studia i akty. Około 1910 roku, podobnie jak inni artyści, Wittig skłania się ku klasycyzmowi, jego rzeźby stają się bardziej zwarte i masywne. Wciąż najczęściej poruszonym tematem są akty kobiece. W latach 20. mimo że wciąż preferuje klasycyzujące, statyczne formy widać już znamiona dekoracyjnej, rytmicznej stylizacji. W tym okresie w twórczości Wittiga przeważały projekty i realizacje monumentalne. Podobieństw możemy dopatrywać się w twórczości Henryka Kuny. W 1903 roku wyjechał on po raz pierwszy do Paryża, gdzie zafascynowała go sztuka Rodina. Drugi pobyt w Paryżu w latach 1911–1912, w okresie zwrotu francuskich rzeźbiarzy ku klasycyzmowi, wywarł ogromny wpływ na ukształtowanie się jego stylu rzeźbiarskiego. Chętnie tworzył kobiece i dziewczęce torsy i głowy, w których najlepiej odzwierciedlają się cechy jego indywidualnego stylu inspirowanego sztuką antyku i wczesnego renesansu. Spośród licznych przedstawień kobiecych największe uznanie przyniosły mu *Głowa dziewczynki w kapturku* oraz wspomniana już rzeźba *Rytm*. Doskonale umiał połączyć zamiłowanie do tradycyjnej klasycystycznej sztuki z typowymi dla artystów Rytmu tendencjami do upraszczania i upłynniania form.

Krótkotrwanie związany z Rytmem Stanisław Noakowski był artystą w szczególności sposobie zafascynowanym architekturą, obdarzonym niezwykłą zdolnością wczuwania się we wszystkie style i tradycje artystyczne. Tworzył projekty

36 M. Wallis, *Wystawa Stowarzyszenia Rytm*, „Robotnik”, 1926, nr 121.

budowli i wnętrzu, jednak jego rysunki i obrazy zwykle nie były odzwierciedleniem konkretnych, istniejących bądź mających dopiero powstać budynków. Noakowski mistrzowsko komponował „fantazje, rekonstrukcje i baśnie architektoniczne”<sup>37</sup>. Potrafił w nich uchwycić jedność wszystkich elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych, tworzących dany styl architektoniczny bądź jego lokalną odmianę, oddając przy tym umiejętnie nastrój przedstawianej budowli<sup>38</sup>. Jego metoda twórcza, w dużej mierze oparta na doskonałej pamięci wzrokowej, nazwana została przez Bronisława Krystalla stylografią artystyczną. Styl Noakowskiego według Wallisa ukształtowany został w kręgu rosyjskiego środowiska artystycznego skupionego wokół Sergiusza Diagilewa i czasopisma „Mir Iskusstwa”, w którym: „[...] eksplloatowano na wielką skalę skarby plastyki wszystkich czasów i wszystkich ludów dla tworzenia z nich nowych, pięknych wariacji i parafraz. [...] ujrzymy Noakowskiego we właściwym świetle, kiedy postawimy go obok wielkich rosyjskich wskrzesicieli i stylizatorów przeszłości – Baksta, Somowa, Benois, z którymi łączyły go więzy koleżeństwa i przyjaźni”<sup>39</sup>.

Łącząca elementy folkloru oraz klasycyzmu twórczość ugrupowania pozostawała pod silnymi wpływami aktualnych trendów sztuki europejskiej, szczególnie sztuki francuskiej, zarówno tej dawniejszej, jak i tej dopiero rozwijającej się. Husarski pisał: „[...] charakter ugrupowania tego da się określić [...] jeżeli nazwiemy „Rytm” zrzeczeniem artystów, wychowanych na wzorach francuskiej kultury artystycznej. [...] Dlatego tak zwany ekspresjonizm, powstały na gruncie niemieckim, znajduje w „Rytmie” bardzo słaby oddźwięk, zarówno jak i włoski futuryzm; dlatego również na wszystkich różnorodnych indywidualnościach tego ugrupowania znać tak wyraźne piętno klasycyzmu, stanowiącego od wieków cechę znamioną logicznej i jasnej sztuki francuskiej”<sup>40</sup>. Przykładem mogą być choćby niektóre akty Kramsztyka inspirowane pracami André Favory’ego i André Deraina<sup>41</sup>. Z kolei w portretach Slendzińskiego i niektórych obrazach Niesiołowskiego można doszukać się analogii do prac włoskiej grupy Novecento, inspirowanej sztuką dawną, o uproszczonej, monumentalnej formie przedstawiania postaci. Związki sztuki polskiej ze sztuką niemiecką tego okresu są dość nite, co wynikało zapewne raczej z ogólnych tendencji twórczych w okresie dwudziestolecia międzywojennego niż z faktycznego oddziaływania na siebie poszczególnych artystów, choć nie można uniknąć

37 M. Wallis, *Noakowski*, Warszawa 1965, s. 16.

38 T. Pruszkowski, *Stanisław Noakowski*, w: *Sztuka i Artysta. Malarstwo. Rzeźba. Zdobnictwo. Kolekcjonerstwo*, 1924 (rok I), t. I (styczeń), s. 35.

39 M. Wallis, *Stanisław Noakowski*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.

40 W. Husarski, *Rytm, Wystawa...*, s. 24.

41 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 68.

dopatrywania się podobieństw *Inwalidy*<sup>42</sup> Rafała Malczewskiego do prac Otto Dix'a. Podobnie rzecz ma się ze związkami z ówczesną sztuką rosyjską. Analogie występują w zasadzie tylko w pracach Slendzińskiego, jest to jednak zrozumiałe, zważywszy na fakt, że studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu i był uczniem Dymitra Kardowskiego, stąd łączono go później z innymi wychowankami tej pracowni, głównie z Wasilijem Szuchajewem i Aleksandrem Jakowlewem.

Kolejnym ważnym aspektem w twórczości rytmistów było nawiązywanie do motywów sztuki ludowej. Stylizowali formę swych dzieł na wzór dzieł ludowych artystów lub czerpali tematykę z życia wiejskiego. Rytmисти niejako w spadku po Młodej Polsce, kontynuując dzieło formistów, przejęli koncepcję stworzenia stylu narodowego. Nie należy jednakże identyfikować ludowości rytmistów, którzy preferują formy zrytmizowane i wypukłe<sup>43</sup>, z ludowością w sztuce małopolskiej, gdzie najważniejsza była linia i płaszczyzna. Pollakówna pisze: „[...] formiści szukali w sztuce ludowej wskazówek formalnych, sposobów upraszczania, geometryzowania bryły i umowności przestrzennej, o tyle ich następcy (zwłaszcza członkowie powstałego w 1920 roku ugrupowania Rytm) poprzestawali na powierzchniowym naśladowaniu dekoracyjnego sposobu porządkowania ludowej kompozycji”<sup>44</sup>. Przypatrując się jednakże bliżej twórczości choćby Stryjeńskiej i Skoczylasa, w pracach, których tematyka ludowa podejmowana była najczęściej, nie można się zgodzić z powyższym stwierdzeniem. Władysław Skoczylas, związany z Zakopanem i sztuką podhalańską, w głównym nurcie swojej twórczości, między innymi w drzeworytach z teki *Zbójnickiej* i *Podhalańskiej*, heroizował lud góralski, czyniąc zeń symbol walki o wolność oraz piękna życia. Inspirując się dawnym drzeworytem i sztuką ludową, nie brnął jednak w stylizację, a według krytyków „zaczął mówić jakby samymi rzeczownikami w najwyższym uproszczeniu”<sup>45</sup>. W jego pracach brak rodzajowości, anegdoty. Stroje góralek są schematyczne, nadaje to postaciom uniwersalny wyraz. Obraz *Wianki*<sup>46</sup> jest tego dobrym przykładem. Postacie wieśniaczek rzucających do wody wianki pozbawione zostały cech indywidualnych, ich pozy są statyczne. Sztafaż jest ubogi choć zarazem dekoracyjny. Umiarkowany modelunek światłocieniowy daje wrażenie płaskości. Ulubione motywy Skoczylasa to postacie górali i góralek, a także sceny z życia wsi, szczególnie ludowe obrzędy. Wiele jego dzieł, zwłaszcza powstałych w latach 20., to surowe w kolorystyce akwarele, które cechuje uproszczony rysunek. W szczególności drzeworyt był techniką

42 Tamże, s. 183, kat. 155.

43 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964, s. 168 - 169.

44 J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 61.

45 A. Dobrodzicki, *Salon Dobroczynny Zachęty Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 12, s. 180

46 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*..., s. 228, kat. 216

umożliwiająca artyście połączenie elementów ludowych z tendencjami sztuki współczesnej, z charakterystyczną prostotą formy. Oczywiście nie wszystkie dzieła Skoczylasa to sceny o tematyce ludowej. W swoim dorobku ma on również malowidła religijne czy mitologiczne. Jednak nawet te prace cechuje wspomniana prostota i surowość oraz monumentalność przedstawień, tak charakterystyczna dla sztuki ludowej.

Również należąca do Rytmu Zofia Stryjeńska czerpała ze sztuki ludowej, wykorzystując zarówno motywy treściowe, jak i elementy formalne. Tematyka jej obrazów to sceny fantastyczne, zwykle przedstawiające rozmaite obrzędy. Jej obrazy są pełne kolorów, detali i dynamiki, choć celowo uproszczone w sposób charakterystyczny dla sztuki ludowej. Stosując kreskę prostą i kanciastą oraz geometryzację, osiągnęła efekt bliski zarówno kubizmowi, jak i formizmowi oraz rodzimym drzeworytom. Wallis pisał: „[...] nikt nie eksploatował dotąd na taką skalę skarbów zdobniczości, zawartych w stroju i sprzęcie ludowym, zwłaszcza krakowskim i podhalańskim [...] nikt nie potrafił wskrzesić z większą świetnością «ubiorów i splendorów» staropolskich. [...] Te same kapoty, chusty, spódnice, gorsety, donice i dzbany, które u innych malarzy są tylko ciekawostką etnograficzną, martwym obrazem muzealnym, w jej utworach nabierają jakiejś nieznannej dotąd świetności, barwności i życia”<sup>47</sup>.

Była znakomitą obserwatorką charakterystycznych typów urody, a także zwyczajów i tradycyjnych obrzędów ludu polskiego, które swobodnie interpretowała. Ubierała swoje postacie w niesamowite niekiedy stroje, na głowach słowiańskich bóstw widzimy barwne pióropusze, chłopki mają najdziwniejsze formy nakryć głowy i obuwia. Postacie na obrazach Stryjeńskiej spowite są w powłóczyste szaty, z włosami splecionymi w węzły, warkocze, udekorowanymi wstążkami, piórami, kwiatami, jarzynami, kłosami, paprociami, rogami<sup>48</sup>. W tym duchu Stryjeńska wykonała sześć paneaux, w technice tempery, we wnętrzu polskiego pawilonu na międzynarodowej wystawie w Paryżu 1925 roku. Prace zyskały zarówno olbrzymie uznanie, wzbudzając zachwyt, jak i poddane były miażdżącej krytyce.

Władysław Roguski, który dołączył do Rytmu po pierwszej wspólnej wystawie w Zachęcie w 1922 roku, był kolejnym artystą z tego kręgu czerpiącym inspirację ze sztuki podhalańskiej, a ściślej z sakralnej, malowanej na szkłe. Odniesienia do sztuki ludowej przewijały się przez wszystkie etapy jego twórczości. Najczęściej, także w latach swej przynależności do Rytmu, malował Madonny z Dzieciątkiem. Dzieła te cechuje prostota, a zarazem dekoracyjność. Ze względu na to ograniczenie

47 M. Wallis, *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*, „Sztuki Piękne” r. 4, 1927, s. 173.

48 Tamże.

tematyki zyskał nawet przydomek „malarza Madonn”. Wizerunki pierwotnie utrzymane w duchu świadomego prymitywizmu przechodzą przez etap „miękkości”, stając się przesłodzonymi kompozycjami. Postać Marii Roguski najczęściej ukazuje w popiersiu, z Dzieciątkiem na ręce<sup>49</sup>. Kontury obwiedzione są linią, a modelunek światłocieniowy nieznaczny, co daje wrażenie płaskości. Głęboki brak także w tle tworzonym przez malowane płasko duże, stylizowane kwiaty. Często komponują się one w symetryczny ornament po obu stronach centralnych postaci. Ten sposób wypełniania tła, jak również wymienione powyżej elementy kompozycji dzieł Roguskiego zaczerpnięte są właśnie ze wspomnianych ludowych obrazów na szkło. Ale nie są jedynie wykonanymi akwarelą kopiami malowideł na szkło z Podhala i Orawy. Cechują się poprawnością rysunku, brak im charakterystycznych dla twórczości ludowej uproszczeń brył. Szczególnie widoczne jest to w twarzach przedstawianych świętych postaci<sup>50</sup>, którym Tadeusz Dobrowolski przypisuje nawet „rys nieco sentymentalnej ładności”<sup>51</sup>. Również kolorystyka jest bogatsza i bardziej zróżnicowana.

Motywy podhalańskie występują także w twórczości Rafała Malczewskiego, pasjonata narciarstwa alpejskiego i wspinaczki górskiej, który od 1917 roku mieszkał w Zakopanem. Malował wyłącznie pejzaże, najczęściej górskie oraz pejzaże przemysłowe, zwykle Śląska oraz Centralnego Okręgu Przemysłowego. Do Rytmu dołączył w 1932 roku i wziął udział w ostatniej zbiorowej wystawie. Często w swoich obrazach przedstawiał podhalańskie wioski otoczone polami i lasami, a także krajobraz Tatr. Upodobał sobie szczególnie tematy nieefektowne, kadrowane z pewnej odległości lub wysokości. Wytworzył niepowtarzalny styl poprzez stosowanie niewielkich deformacji<sup>52</sup> polegających na zakrzywieniu perspektywy. Wrażenie nierzeczywistości uzyskiwał dzięki uproszczeniu i geometryzacji pejzażu oraz nie-realnej kolorystyce na wzór sztuki ludowej czy dziecięcej.

W twórczości Wacława Wąsowicza wątki związane ze sztuką ludową są z pewnością efektem pobytu artysty na Pokuciu i fascynacją folklorem górali wschodnich Karpat. Wąsowicz dołączył do Rytmu w 1923 roku i pozostawał do końca działalności ugrupowania. W tym okresie powstało kilka wersji malarzkiej kompozycji *Huculi w drodze*<sup>53</sup> i kilkadziesiąt grafik o tej tematyce. Po rozpadzie ugrupowania formistów obierał rozmaite drogi twórczych poszukiwań.

49 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*, red. K. Nowakowska-Sito, op. cit. s. 214, kat. 205.

50 Tamże, s. 217, poz. 208

51 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964, s. 176.

52 I.S. Witkiewicz, *Wstęp*, w: *Katalog wystawy obrazów Rafała Malczewskiego od 19. maja 1929 do 12. czerwca 1929*, Antykwariat Artystyczny Franciszka Studzińskiego, Kraków 1929, s. 1–2.

53 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*..., s. 265, kat. 305.

W jego bogatym dorobku znaleźć można zarówno obrazy o tematyce dotyczącej wsi i wiejskiego życia, jak również motywy wzięte ze sztuki ludowej. Szczególnie ważny był dla niego bezpośredni kontakt z naturą i z życiem wiejskim. Pisał: „[...] Lubię patrzeć na baby, na chłopów, obcować z nimi, wżywać się w ich życie”<sup>54</sup>.

Inspiracje folklorem można odnaleźć nie tylko w malarstwie, były one obecne również w sztuce użytkowej. Działalność wystawiennicza Antoniego Buszka była znikoma, ale z pewnością od początku istnienia Rytmu wchodził w jego skład. Zastąpił nie tyle jako twórca, co jako organizator warsztatów sztuki użytkowej i propagator wprowadzania do tejże sztuki motywów folklorystycznych. Jeszcze przed powstaniem Rytmu, w 1913 roku, Buszek zorganizował przy Warsztatach Krakowskich, działających pod patronatem Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, Pracownię Batiku. Działała ona do roku 1926. W pracowni tej dziewczęta z podkrakowskich wsi wykonywały jedwabne tkaniny dekoracyjno-użytkowe: szale, chusty, poduszki czy makaty, a także inne dekorowane wyroby, wykorzystując ludową ornamentykę oraz tradycyjną technikę batiku.

Wspomniany już wcześniej Stanisław Noakowski również inspirował się sztuką ludową, w tym przypadku drewnianą architekturą. Widział w niej: „najsztubtelniejszy kwiat zbiorowej duszy narodu”. Twierdził, że: „[...] począwszy od najsłabniejszych do zamożnych zagród wieśniaczych, słomą pocziwą lub dachówką krytych, ze stodółką i stajenką [...] nie mówiąc już o [...] kościółkach drewnianych [...] wreszcie w figurach i krzyżach przydrożnych, którymi lud polski tak obficie i pięknie oblicze [...] matki swej, Polski, upiękzył – skupione są skarby przeczyste duszy polskiej”<sup>55</sup>.

Motywy zaczerpnięte z folkloru pełniły istotną rolę w twórczości rytmistów. Nawiązania do ludowości możemy odnaleźć, choć oczywiście znacznie rzadziej, u pozostałych członków ugrupowania. Tadeusz Pruszkowski w roku 1926 namalował portret Zofii Wojciechowskiej – córki prezydenta Wojciechowskiego<sup>56</sup> – w stroju stylizowanym na ludowy.

Występowanie w twórczości rytmistów różnego rodzaju nawiązań do folkloru świadczy o tym, iż ludowość stanowiła ważny element stylu narodowego,

54 I. Jakimowicz, *Wacław Wąsowicz 1891-1942. Katalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1969, s. 14.

55 M. Wallis, *Stanisław Noakowski*, s. 27 – 28.

56 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 208, kat. 193

który pragnęli wypracować artyści Rytmu. Około 1925 roku w całej Polsce upowszechnił się pewien typ stylizacji, widoczny w różnych dziedzinach sztuki, nazywany stylem Rytmu<sup>57</sup>.

Ludowe pierwiastki obecne w sztuce między innymi Skoczylasa i Stryjeńskiej mieszały się z potrzebą uzewnętrznienia ich artystycznej odrębności w niepodległym państwie. Za jeden z wyznaczników stylu narodowego, którego poszukiwali rytmici, uznać można pojawiające się w twórczości niektórych z nich wyraźne inspiracje historyczną przeszłością Polski, dawną kulturą, a w szczególności sztuką. Skoczylas twierdził, że: „[...] każdy naród świadomy swej odrębności wytwarza sztukę o własnym wyrazie [...]”<sup>58</sup>, jednocześnie dość ogólnie definiował narodową tożsamość polskiej sztuki. Nawiązania do dawnej polskiej sztuki występują często w twórczości wspomnianego już wcześniej kilkakrotnie Stanisława Noakowskiego. Na uwagę zasługuje, choć powstał kilka lat przed utworzeniem Rytmu, cykl fantazji architektonicznych poświęconych właśnie polskiej architekturze historycznej. Noakowski miał poczucie wielkiej wartości polskiego dziedzictwa architektonicznego. Pisał: „[...] patrząc się na dorobek nasz w dziedzinie architektury, nie potrzebujemy uważać się za Kopciuszka ludów, przeciwnie, z radością i dumą stwierdzić możemy, że szaty architektoniczne Starej Polski i, miejmy niezłomną nadzieję, obecnej i przyszłej były i będą przepiękne”<sup>59</sup>.

Inspiracje kulturą staropolską odnajdziemy w pracach Zofii Stryjeńskiej. Czerpiąc z sarmatyzmu, w przedstawianych scenach nawiązywała do obyczajów szlacheckich oraz do staropolskich sielanek. Z kolei Maja Berezowska w cyklu rysunków *Piórkem przez stulecia* odwoływała się do dawnej literatury polskiej.

Kolejny aspekt sztuki narodowej to nie tylko kategoria stylu, lecz bez wątpienia zdolność artysty do nawiązywania kontaktu z publicznością. Tadeusz Pruszkowski apelował o „wielką popularną sztukę”<sup>60</sup>. Skoczylas nawoływał do rozwoju form o najszerszym spektrum oddziaływania – wysokonakładowej grafiki i sztuki monumentalnej. Pisał: „[...] sztuka dzisiaj wygnana ze świątyń wdarła się na ulicę, do biura, do sklepu, do tramwaju, do dziennika, słowem wszędzie, gdzie żyje i pracuje współczesny człowiek”<sup>61</sup>.

57 H. Anders, *Stowarzyszenie Artystów Plastyków Rytm*, s. 576.

58 W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, w: *Sztuka-szkola-państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, „Zeszyty ASP w Warszawie”, nr 4/10/1984, s. 80.

59 M. Wallis, *Stanisław Noakowski*, s. 28.

60 T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4

61 W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, w: *Sztuka-szkola-państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, „Zeszyty ASP w Warszawie” nr 4/10/1984, s. 25



Po odzyskaniu niepodległości przed sztuką stanęły nowe zadania. Szymon Bojko twierdził, że priorytetem: „[...] było opracowanie wizerunku obiegowych symboli i zwaloryzowanych znaków dla nowej administracji [...] banknotów, znaczków pocztowych, papierów wartościowych [...]”<sup>62</sup>.

Rytmiści okazali się dość prężnie działającym ugrupowaniem na tym polu. Znaczki pocztowe projektowali między innymi Wacław Husarski, Zygmunt Kamiński oraz Tadeusz Gronowski. Kamiński zajmował się również projektowaniem banknotów<sup>63</sup>.

Na zlecenie władz państwowych powstawały w tym czasie obrazy przeznaczone do eksponowania w urzędach. Ludomir Slendziński po sukcesie wystawy w warszawskich Łazienkach w 1923 roku wykonał na zamówienie rządowe plafon *Alegoria Polski (Opatrzność ostaniająca Polonię od burz)*<sup>64</sup> do gabinetu premiera w Pałacu Rady Ministrów przy Krakowskim Przedmieściu. W 1928 roku uczestniczył w zdobieniu polichromią kamieniczek Rynku Starego Miasta w Warszawie. Już po rozpadzie Rytmu wykonał monumentalne malowidła w Wilnie: w gmachu Banku Gospodarstwa Kolejowego oraz w budynku PKO – *Praca i Oszczędność wiodące do Fortuny*.

W 1925 roku powstał cykl malowideł Felicjana Szczęsnego Kowarskiego w sali Starostwa Powiatowego w Katowicach<sup>65</sup>. Były to wielkoformatowe prace o tematyce patriotycznej, przedstawiające Polonię, postacie herosów, portrety królów i alegorie miast polskich. Około 1925 roku Kowarski został włączony przez Adolfa Szyszko-Bohusza do zespołu zajmującego się restauracją Wawelu i wykonał dekorację stropu Sali Pod Ptakami – ukończoną w 1929 roku. Otrzymał za nią *Medal na Dziesięciolecie Odzyskania Wolności*.

Twórcą wielkoformatowych malowideł był także inny przedstawiciel Rytmu – Zygmunt Kamiński. Do najbardziej znanych jego dzieł należą: plafon widowni Teatru Narodowego w Warszawie przedstawiający rydwan Apollina, wykonany w 1923 roku, zniszczony w 1939 roku, kompozycja figuralna *Nauka i Sztuka* w gmachu szkoły przy ulicą Młynarskiej z 1925 roku, również niezachowana, oraz polichromie na kamienicach warszawskiego Rynku Starego Miasta, w gmachu Sejmu i w własnym domu przy ulicy Myśliwieckiej 10 z roku 1928. Jest także autorem malowideł o tematyce sakralnej, między innymi w kościele w Jabłonnii, i intarsji we wnętrzach M/S „Batory”.

62 S. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku*, Warszawa 1971, s. 53.

63 H. Anders, *Rytm...*, s. 87–90.

64 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 246

65 A. Poloczek, *Konserwacja polichromii w Sali Rozpraw w Sądzie Rejonowym w Katowicach, ulica Warszawska 45. Dokumentacja opisowa i fotograficzna*, s. 2.

Ponadto zajmował się projektowaniem plakatów i banknotów (w 1925 roku dostał I nagrodę w konkursie Banku Polskiego za projekty banknotów 20- i 50-złotowego), monet i znaczków pocztowych<sup>66</sup>. W latach 1921–1930 wykonał także projekty wnętrz oraz ceramiki dla fabryki Czechowicza i Wojnackiego w Warszawie.

Najbardziej chyba wszechstronny w dziedzinie plakatu, ilustracji i projektowania graficznego był Tadeusz Gronowski – twórca szaty graficznej kilku czasopism oraz autor zamieszczanych w nich ilustracji i reklam. Te ostatnie projektował dla wielu znanych wówczas firm: Wedla, Fruzińskiego, Schichta, Hersego, Plutosa, czy Orbisu. Projektował również znaczki pocztowe. W 1930 roku spod jego ręki wyszedł projekt znaczka pocztowego wydanego w setną rocznicę Powstania Listopadowego. W 1929 roku Gronowski wygrał konkurs na logo Polskich Linii Lotniczych, które jest używane do dziś. Od 1923 roku był współwłaścicielem atelier graficzno-reklamowego, ponadto zajmował się dekoracją wnętrz i witryn sklepowych. Projektował pawilony na Targach Prasy w Kolonii w 1929 roku i pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej w Brukseli w 1935 roku. W 1929 roku stworzył wystrój wnętrza nowego Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego, w kolejnych latach aranżacje według jego pomysłu zyskały również restauracja Langera oraz sklep i herbaciarnia Plutos. W 1928 roku brał udział w polichromowaniu kamieniczek Starego Miasta w Warszawie. Znany był również z projektów scenografii, w latach 1923–1930 wykonywał dekoracje i kostiumy dla Teatru Narodowego, współpracował z Leonem Schillerem w *Reducie* i z Arnoldem Szyfmanem w *Teatrze Polskim*. Stworzył scenografie do *Nowego Don Kichota* Aleksandra Fredry, *Od poranka do północy* Georga Kaisera i *Wieży Babel* Antoniego Stomimskiego.

Grafiki Gronowskiego, oprócz tych związanych z reklamą, wykorzystywane były w rozmaitych kampaniach społecznych, organizowanych pod patronatem państwa – obchodach rocznic państwowych, a nawet zawodach sportowych. Wśród prac związanych z rocznicami państwowymi na uwagę zasługuje zaprojektowany wspólnie z Felicjanem Szczęsnym Kowarskim plakat *Setna rocznica powstania zbrojnego narodu* z roku 1930. Plakaty Gronowskiego dotyczyły również państwowych kampanii na rzecz spółdzielczości, przykładem jest *Dzień Spółdzielczości* z 1930 roku, kampanii na rzecz zdrowia, jak choćby *Chrońmy dzieci przed gruźlicą* z 1928 roku czy *Gruźlica zabija* z roku 1931. Zachęcały także do wzięcia udziału w akcjach charytatywnych, jak na przykład plakat *Złóż dar!* z przelotem lat 1928 i 1929.

66 J. Zachwatowicz, *Postlowie*, w: Zygmunt Kamiński, *Dzieje mojego życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 662 - 663.

Gronowski zrewolucjonizował afisz, zastąpił reklamowany przedmiot trafną parafrazą i sloganem reklamowym, dobrym tego przykładem jest reklama proszku do prania z hasłem: „Radison sam pierze”<sup>67</sup>. Styl Gronowskiego spopularyzowały afisze reklamowe, utrzymane w duchu art déco i ciekawej kolorystyce.

Cechy charakterystyczne dla art déco występują nie tylko w pracach wspomnianego Gronowskiego, lecz również u innych rytmistów. Wszak byli oni współautorami pawilonu polskiego na paryskiej wystawie sztuki w 1925 roku, który został zrealizowany właśnie w tym stylu<sup>68</sup>. Do jego wnętrza droga prowadziła przez atrium, gdzie w centralnym punkcie stał biały marmurowy posąg nagiej kobiety – wspomiana już wcześniej rzeźba Henryka Kuny *Rytm*. Kwadratowy dziedziniec pawilonu zdobiły zgeometryzowane, biało-czarno-zielone sgraffita Wojciecha Jarzębowskiego.

Na ścianach Sali Honorowej wisało sześć panneaux zatytułowanych *Pory roku* autorstwa Zofii Stryeńskiej. Pod nimi stały rustykalne ławy projektu Karola Stryeńskiego. Pawilon zamykał historycyzujący *Gabinet* Józefa Czajkowskiego, stanowiący kontrast dla nowoczesnego *Salonu* z meblami w stylu kubizmu zaprojektowanymi przez Wojciecha Jastrzębowskiego.

W Polsce wykształciło się tak zwane lokalne art déco. Styl ten charakteryzował się klasycyzującym zgeometryzowaniem i dążeniem do syntetycznego ujmowania form, poszukiwaniem piękna w funkcji przedmiotu użytkowego i jasności przekazu w grafice i malarstwie, tak więc rytmici stosowali złożone struktury budowlane, zbudowane głównie z trójkątów i rombów, dające efekty zbliżone do góralskich „kozikowych” zaciosów i motywy folklorystyczne, świerkowe łuski i tak zwanej jodełki.

Zdobnictwo charakterystyczne dla art déco to jednocześnie powtarzający się motyw w pracach Roguskiego – przecinanie kompozycji wiązkami rozchodzących się promieni, widocznych jako siatka geometrycznych podziałów. Płaskorzeźby Szczepkowskiego poddane takiemu zabiegowi tracą niekiedy swoją czytelność, ocierając się o abstrakcję.

W stylistyce Rytmu odnajdujemy również elementy międzynarodowego art déco, zwłaszcza charakterystycznego dla sztuki francuskiej, z motywami w postaci form owalnych, koszy z owocami lub kwiatami, sylwetkami łań, klasycyzującymi postaciami kobiecymi. Przykładem mogą być freski pór roku namalowane przez

67 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 138, kat. 81

68 *Sztuka wszędzie*, red. M. Sitkowska, katalog wystawy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944, Warszawa 2012, s. 173.

Wacława Borowskiego dla warszawskiej kawiarni Ziemiańska. Analogie do sztuki francuskiej odnajdziemy w pracach Pokrzywnickiej, na wzór rysunków Lepape'a i Iribé'a; w ceramice Wąsowicza nawiązującej do prac Matisse'a i Dufy'ego i plakatów Gronowskiego inspirowanych reklamami Cassandre'a.

W twórczości rytmistów bardzo wyraźna jest dbałość o techniczną perfekcję. Anders pisze, że „cenili dobrą robotę i dążyli do doskonałości dzieła”<sup>69</sup>. Zarówno środki przekazu, jak materiały oraz technologie, jakimi się posługiwali, świadczyły niewątpliwe o przywiązaniu do tradycji. Dawne techniki stosowane przez rytmistów były używane w celu zatarcia współczesnego charakteru dzieła. Na przykład popularna w dobie renesansu sangwina, technika wymagająca wielkiej precyzji, pojawia się około roku 1910 w pracach Kramsztyka oraz Zaka, który miesza ją z temperą i gwaszem. Sangwiną posługują się również Kowarski i Slendziński. Eksperymenty w zakresie dawnych technik pociągały także Borowskiego i Buszka. W szczególności ten ostatni stał się ekspertem w tym zakresie, zyskując renomę jako producent farb, które wytwarzał, zgłębiając dawne techniki malarskie, co było bezpośrednim powodem zarzucenia przez niego malarstwa na rzecz eksperymentów i dalszej kariery pedagoga i technologa. Produkował między innymi specjalną farbę wykorzystywaną w tym okresie przez Zaka (od 1916 roku), rozrabianą sokiem figowym.

Skłonny do technologicznych eksperymentów był również Slendziński, wyznawał zasadę, że niezbędne do wyrażenia wszystkich cech sztuki monumentalnej jest użycie szlachetnych materiałów. Malował więc swoje obrazy wyłącznie na trwałych podłożach: płótnie albo desce, stosując złocenia bądź srebrzenia przeważnie tła obrazu, wypukłe rzeźbienia niektórych fragmentów, połączenie farby olejnej z temperą. Od malowanych reliefów przeszedł do rzeźby trójwymiarowej, z zastosowaniem obfitych złocen i polichromii, przykładem może być rzeźba *Safo*<sup>70</sup> z 1930 roku. Próby barwienia i polichromowania rzeźb podejmował, choć w znacznie mniejszym stopniu, również Kuna. Na IV wystawie rytmistów pokazana została drewniana rzeźba jego autorstwa *Atlanta*, określana przez krytyków jako „umiarkowanie polichromowana”.

Wittig, na wzór Rodina, we wczesnym okresie twórczości unikał podczas obróbki kamienia większych wgłębień, tworząc cienie i plamy, uzyskując specyficzną grę światła. Kolor wydobywał, perfekcyjnie kontrastując gładko i szorstko opracowane partie. Od 1914 roku stosował efekt tak zwanego zatrzymania powierzchni polegający na niewyglądaniu poszczególnych partii rzeźby.

69 H. Anders, *Rytm...*, s. 207.

70 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm...*, s. 138, kat. 81

Głównym terenem działalności założycieli ugrupowania po odzyskaniu niepodległości była Warszawa. Tu mieszkali wówczas założyciele Rytmu: Borowski i Kuna. Zak w latach 1916–1922 mieszkał co prawda w Częstochowie, lecz do Warszawy przyjeżdżał często. W powstaniu ugrupowania ważną rolę odegrał Polski Klub Artystyczny. W klubie spotykali się bowiem formiści, z którymi wystawiali swoje prace późniejsi członkowie Rytmu: Niesiołowski, Roguski, Rutkowski, Wąsowicz, Witkowski i Zaruba.

W spadku po Młodej Polsce rytmieści, podobnie jak uprzednio Formiści, przejęli koncepcję stylu narodowego. Pomimo tego podobieństwa przynależność do formistów łączyła się nie tyle z określonym stylem, co z gotowością do eksperymentowania.

Grupa formistów zawiązała się w 1917 roku w Krakowie i określiła mianem Ekspresjonści Polscy, by w 1919 roku przybrać nazwę Formiści. Odchodząc od swej pierwotnej nazwy, uwypuklili różnorodność, nieograniczone wyłącznie do europejskiego ekspresjonizmu źródła inspiracji. Przetwarzali estetyczne założenia kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu, wiążąc je z tradycją polskiej sztuki. Swój cel upatrywali w stworzeniu nowoczesnego stylu narodowego, odpowiadającego nowej rzeczywistości politycznej odrodzonego państwa polskiego. Poszukiwali inspiracji w rodzimej sztuce cechowej średniowiecza, czerpali wzory z malarstwa XVII i XVIII wieku, a także z barwnych miedziorytów jarmarcznych i naiwnego malarstwa na szkle typowego dla Podhala. Dążyli do dialogu między nowoczesnością a ludową stylizacją. Po rozpadzie ugrupowania w 1922 roku to Rytm stał się wyrazicielem tych nowoczesnych tendencji.

Jednakże rytmistom nie udało się uniknąć opinii grupy artystycznej, która wyrosła na gruncie formistycznych odkryć, upowszechniając je, a jednocześnie doprowadzając do spłycenia i uproszczenia. Pollakówna pisze: „[...] Bezpośrednio czerpali z doświadczeń formistycznych ci, którzy rozpoczęli współpracę z powstałym jednocześnie z upadkiem formizmu ugrupowaniem Rytm. Z doświadczeń dawnych przenieśli ruchliwość formy, skłonność do rymowania i rytmizowania konturu, folklorystyczne pobrzmiwanie kompozycji. Na ogół, jak to często wytykano, forma rozmieniana bywała na walory dekoracyjne. To złagodzenie rygorów formistycznych, zmiana kalibru na lżejszy nastroiły publiczność do Rytmu nierównie ciepłej niż do formizmu. Przez kilka lat Rytm zaznawał życzliwości zarówno ze strony odbiorców, jak i państwa [...]”<sup>71</sup>.

71 J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 211

Między obiema grupami istniały analogie, Wallis pisał: „[...] jeśli formizm był rewolucją, to Rytm był w pewnej mierze restauracją. Ale żadna restauracja nie jest po prostu powrotem do tego, co było. Każda restauracja zachowuje pewne osiągnięcia rewolucji, jaka dokonała się poprzednio [...]”<sup>72</sup>.

Rytmiści znakomicie wpasowali się w tak zwane centrum i stali się grupą środka, wobec której inne ugrupowania musiały zająć stanowisko. Rolę tę określiła Zahorska: „W życiu artystycznym polskim Rytm jest czynnikiem ważnym i znamienym. Pomiędzy skrajną prawicą spóźnionych impresjonistów i lewicową awangardą w rodzaju Bloku Rytm zajmuje miejsce pośrednie, jest tym centrum parlamentarnym, któremu odpowiada we Francji najliczniejsza tam obecnie grupa klasyków z tą tylko różnicą, że stosunek społeczeństwa do tych kierunków układa się we Francji normalniej: «klasycy» – tak jak to naturalnie wynika z ich centrowego położenia – mają we Francji najszerze uznanie i najbardziej odpowiadają «woli artystycznej» ogółu: w stosunku do naszej publiczności nabiera nasze centrum artystyczne pewnego zabarwienia lewicowego, tłumaczącego się chyba tylko powolnym tempem rozwojowym naszego społeczeństwa w sprawach artystycznych [...]”<sup>73</sup>. Sukces Rytmu był zdecydowanie większy niż formistów, być może przyczyniła się do tego sytuacja ekonomiczna w Polsce, wzrost inflacji powodował poszukiwania alternatywnych sposobów lokowania oszczędności. Doskonałe zaś przygotowanie techniczne wystaw owocowało znakomitymi kontaktami z ówczesną prasą, a to z kolei powodowało nagłośnienie, reklamę i co za tym idzie, pozytywne recenzje. Rytmiści sami określali siebie jako stowarzyszenie o celach wystawowych. Można więc wysnuć wnioski, że po trosze próbowali przejąć schedę po Krakowskim Towarzystwie Artystów Polskich Sztuka (TAP Sztuka powstało w 1897 roku), którego członkami byli Noakowski, Rzecki, Wittig i Zak.

Recenzje często podkreślają francuski charakter sztuki rytmistów. Husarski jeszcze przed przystąpieniem do stowarzyszenia, szukając wspólnej cechy charakterystycznej dla twórczości grupy, twierdził, że „[...] charakter ugrupowania da się określić nierównie ściślej, jeżeli nazwiemy Rytm zrzeszeniem artystów, wychowanych na wzorach francuskiej kultury artystycznej [...]”<sup>74</sup>. Związki ze sztuką francuską w dwudziestoleciu międzywojennym stanowiły dobrą prognozę dla stowarzyszenia, było to bardzo pożądanym przejawem uwolnienia się od wpływów sztuki niemieckiej, utożsamianej w tamtym czasie z symbolizmem

72 M. Wallis, *Henryk Kuna*, Warszawa 1959, s. 16.

73 S. Zahorska, *Czwarta wystaw Rytmu*, „Przegląd Warszawski” 1924, t. 3, s. 222.

74 W. Husarski, *Rytm, Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego...*, s. 24

i ekspresjonizmem przełomu wieków oraz z awersją do wszelkich form kojarzonych z rosyjskim konstruktywizmem, będącym pod wpływem bolszewizmu.

Jeszcze przed powstaniem ugrupowania, na pierwszym po wojnie Salonie Zachęty na przełomie 1918 i 1919 roku, wysokim poziomem swoich prac zwrócili uwagę: Borowski, Kramsztyk, Kuna, Pruszkowski, Rzecki, Skoczylas, Pokrzywnicka, Wąsowicz i Zak. Kolejny Salon (przełom 1920 i 1921 roku) potwierdził te pozytywne opinie. Dwie pierwsze nagrody zdobyli Kuna i Trzcńska-Kamińska. Podczas kolejnego Salonu (1921/1922), poprzedzającego powstanie Rytmu, szczególnie chwalone były prace Borowskiego, Stryeńskiej i Zaka. Rok później (1922/1923) na tejże wystawie rytmistcy zajęli osobną salę. Swoje prace pokazywali: Borowski, Kramsztyk, Kuna, Pruszkowski, Rzecki, Skoczylas, Wąsowicz. Pisano wówczas, że: „jedynym przyjemnym (i jak odcinającym się od reszty!) kątkiem wystawy była mała salka plastyków z Rytmu lub artystów z nimi spokrewnionych. Sala ta ratuje honor Polski artystycznej, malarze ci bowiem pracują poważnie”<sup>75</sup>.

W tym samym czasie co Rytm, w 1922 roku, powstały wystawiające swoje prace grupy Pro Arte i Sursum Corda oraz krakowska Sztuka Rodzima (jej wystawa odbyła się w Zachęcie w 1923 roku). Były to grupy o charakterze konserwatywnym, inspirowane się malarstwem głównie dziewiętnastowiecznym, niedające się porwać nurtowi nowoczesnych tendencji. Postawa taka była zgodna z preferencjami wystawienniczymi Zachęty, która odmówiła przyznania sali na trzecią wystawę formistów. W wyniku braku porozumienia, a wręcz konfliktu w TZSP narastającego od roku 1921, rok później po raz pierwszy rozważano rozbięcie Salonu na dwie wystawy.

Trzecia wystawa rytmistów, mimo że dwie poprzednie odbyły się w salach Zachęty, została zorganizowana w gmachu Podchorążówki w warszawskich Łazienkach. Zyskała bardzo pochlebne opinie, w otwarciu uczestniczyli dyrektor Departamentu Sztuki oraz minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego. Czwarta została otwarta w maju 1924 roku w gmachu Zachęty i niestety zbiegła się z konfliktem dotyczącym prawomocności wyborów jej zarządu. Skutkiem bojkotu Zachęty była likwidacja wystawy Rytmu po czterech dniach i przeniesienie jej do Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego. Po tym zdarzeniu stowarzyszenie nigdy już ze swoimi wystawami nie powróciło do sal Zachęty, choć w późniejszych latach niektórzy jego członkowie wystawiali tam indywidualnie swoje prace. W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego odbyło się w sumie pięć wystaw Rytmu: czwarta w historii ugrupowania w 1924 roku, szósta w 1926 roku – pośmiertna Zaka, siódma w tym samym

75 Kronika artystyczna, „Południe”, 1923, z. 5, s. 47.

roku, ósma w 1927 roku i dziewiąta w 1929 roku. Salon Sztuki Garlińskiego był również organizatorem dziesiątej wystawy Rytmu we Lwowie. U Garlińskiego odbyło się w sumie siedemnaście wystaw indywidualnych rytmistów: cztery Skoczylasa, trzy Wąsowicza, po dwie Husarskiego, Niesiołowskiego i Roguskiego, ponadto po jednej Borowskiego, Kuny, Witkowskiego i Zaka.

Salon Garlińskiego oprócz funkcji wystawienniczej spełniał jeszcze jedną ważną rolę – sprzedawał prace wystawiających w nim artystów. Był doskonale położony przy ulicy Mazowieckiej, w pobliżu Uniwersytetu, Zachęty, Filharmonii i Instytutu Propagandy Sztuki oraz w niedalekim sąsiedztwie cukierni Mała Ziemiańska. Niewielki lokal pełnił funkcje miejsca towarzyskich spotkań warszawskiego środowiska artystycznego. Na piętterku swoje lokum miała grupa Skamandra, a pewnie na jej wzór w kawiarni zaczęli spotykać się również rytmисти. W 1927 roku Borowski w górnej części lokalu namalował wyobrażenia pór roku: *Święto kwiatów*, *Żniwo*, *Winobranie i Polowanie*<sup>76</sup>. Pomiędzy nimi umieścił kosze, wazony, zwierzęta, groteskowe postacie chłopięce<sup>77</sup>. Dekoracje stały się bardzo popularne i identyfikowane z ogólną stylistyką Rytmu.

Nie wszystkie jednak wystawy rytmistów zbierały dobre opinie. Ta otwarta w 1923 roku w krakowskim TPSP okazała się rozczarowaniem, zwiedzających było mało, a recenzje niepocholebne. Żaden z wystawianych obrazów nie został sprzedany. Było to ostatnie wspólne wystawiennicze przedsięwzięcie ugrupowania w Krakowie. W 1925 roku artyści Rytmu doznali kolejnego niepowodzenia na III Biennale Romana. Pomysłodawcą uczestnictwa w nim był Stanisław Rzecki, który w pośpiechu prace swoich sześciu kolegów uzupełnił aż 10 dziełami innych artystów<sup>78</sup>, całość zaś zatytułował *V wystawą Rytmu*. Skutek był oczywisty – olbrzymia krytyka innych ugrupowań i artystów niezrzeszonych.

W 1926 roku pod przewodnictwem dwóch ministerstw: Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego powstało Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Jego celem miała być organizacja zagranicznych wystaw sztuki polskiej. Kierownictwo powierzono Treterowi, a w skład rady weszło czterech rytmistów: Pruszkowski, Skoczlas, Szczepkowski i Wittig. Do Towarzystwa należeli również Borowski,

76 *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytmu...*, s. 38-39

77 W. Husarski, *Dekoracje cukierni Ziemiańskiej w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, I pr., s. 269

78 Reprezentantami Rytmu na V wystawie w Rzymie byli: Borowski, Pruszkowski, Roguski, Rzecki, Skoczylas i Slendziński. Malarze, graficy i rzeźbiarka niezwiązani z rytmistami, a biorący udział w III Biennale Romana pod wspólnym szyldem Rytmu to: Konstanty Brandel, Edward Czerwiński, Jerzy Hoppen, Stanisław Gilewski, Wanda Korzeniowska, Kazimierz Kwiatkowski, Franciszek Siedlecki, Zofia Stankiewiczówna, Leon Wyczółkowski, Józef Tom i Zofia Trzczińska-Kamińska.



Buszek i Rzecki. W latach działalności organizacji (1927–1939) miały miejsce liczne wystawy zagraniczne, poczyniono również wiele zakupów dzieł do zbiorów państwowych, między innymi prace 11 rytmistów – 24 obrazy<sup>79</sup>, pięć rzeźb<sup>80</sup>, litografie Borowskiego i Stryjeńskiej, drzeworyty Skoczylasa oraz rysunki i akwarele Noakowskiego i Pokrzywnickiej, plakat autorstwa Rzeckiego i dwa gobeliny Stryjeńskiej. Ponadto przed powstaniem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych do zbiorów państwowych zostały zakupione obrazy Kramsztyka i Wąsowicza, rysunki Berezowskiej, akwaforty Rzeckiego, akwarele Stryjeńskiej, drzeworyty Skoczylasa, rysunki Kamińskiego, Zaruby, pastel Niesiołowskiego i rzeźba Kuny.

Dzięki współpracy z TSSPWO oraz poparciu Tretera prace rytmistów odgrywały znaczące role w organizowanych przez niego wystawach. W 1932 roku na XVIII Biennale w Wenecji umieszczone zostały po raz pierwszy we własnym pawilonie narodowym, a w wystawie wzięli udział: Borowski, Kowarski, Kuna, Malczewski, Pruszkowski, Skoczylas, Slendziński, Stryjeńska i Witkowski. Kolejnym spektakularnym przedsięwzięciem grupy był udział w 1928 roku w wykonaniu polichromii kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie<sup>81</sup>. Akcję zainicjował rzeźbiarz Stanisław Ostrowski, a udział wzięli: Borowski, Gronowski, Kamiński, Kowarski, Okuń, Pronaszko i Slendziński.

W 1929 roku rytmistom zlecono wykonanie oprawy plastycznej Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Organizatorem ogromnej, liczącej około 2500 prac ekspozycji został Pruszkowski, w Komitecie organizacyjnym znaleźli się Slendziński i Borowski. Był to kolejny sukces Rytmu, o czym świadczyły chociażby zdobyte nagrody.

Powołanie w 1930 roku Instytutu Propagandy Sztuki miało również znaczący wpływ na działalność stowarzyszenia. Rytmieści intensywnie uczestniczyli w życiu wystawienniczym IPS-u, zdobywając nagrody na kolejnych Salonach. Niestety nie uchroniło to grupy przed nadchodzącym kryzysem, którego pierwsze symptomy związane były zapewne ze śmiercią Eugeniusza Zaka w 1926 roku. Drogi członków ugrupowania zaczęły się powoli rozchodzić. Skoczylas angażował się w politykę kulturalną i działalność pedagogiczną, podobnie Pruszkowski. W ocenach wystaw Rytmu zaczęły pojawiać się głosy o powtarzalności, schematyczności i manieryczności.

79 W latach 1922–1932 do Państwowych Zbiorów Sztuki kupiono obrazy: Borowskiego, Kowarskiego, Niesiołowskiego, Pokrzywnickiej, Pruszkowskiego, Rzeckiego, Slendzińskiego i Wąsowicza.

80 Zostały kupione rzeźby autorstwa: Kuny, Rzeckiego i Wittiga.

81 W Muzeum Historycznym m.st. Warszawy znajdują się cztery akwarele z 1929 roku (MHW 15965-15968), przedstawiające kamienice czterech stron warszawskiego rynku po pomalowaniu ich przez artystów.

Umowna data rozpadu zbiega się ze zorganizowaną w 1932 roku wystawą IPS-u, Salonu Wiosennego, otwartą pod nazwą *Salon Rytmu*. W wystawie wzięło udział 53 artystów reprezentujących młode pokolenie<sup>82</sup> i tylko 11 rytmistów<sup>83</sup>.

Prawdopodobnie pomysłodawcą wystawy, a niewątpliwie autorem katalogu był Władysław Skoczylas. Wysunął on nieprawdziwą tezę, że twórczość ugrupowania nie rozwijała się prawidłowo z powodu zatargu z Zachętą i niedostatecznej powierzchni wystawienniczej Salonu Garlińskiego. Zachęcał również młodych artystów do wstępowania do Rytmu, zamiast zawiązywania nowych stowarzyszeń. Efektem było sformułowanie przez Skoczylasa programu Rytmu, który miał tak szerokie ramy, że w zasadzie każdy rodzaj twórczości wpisywał się w jego charakter. Zaprzeczając w ten sposób jakimkolwiek formom profilu stowarzyszenia, spowodował lawinę niepochlebnych, drwiących komentarzy w stylu: należy wstąpić do Rytmu i przestać się twórczo rozwijać<sup>84</sup>.

Kolejnym symptomem zapowiadającym koniec Rytmu jest odejście z jego szeregów wieloletniego prezesa Wacława Borowskiego i przystąpienie do krakowskiej Sztuki. Henryk Anders na temat rozpadu grupy pisał: „[...] rytmieści nie umieli rozwinąć pierwotnych założeń programowych, nie zdołali wypracować teorii i wkrótce zgubili koncepcję stylu. Zaczęli – każdy na własną rękę – szukać indywidualnych rozwiązań i w rezultacie musieli się rozejść”<sup>85</sup>.

Niewątpliwie rytmieści, wkraczając na artystyczną scenę w trudnym czasie odzyskania przez Polskę niepodległości, przejmując niejako schedę po formistach, uwolnieni od obowiązków narodowych, tematyki patriotycznej, dysponując przy tym doskonałym przygotowaniem i warsztatem, mogli realizować swoją własną koncepcję sztuki. Zaznaczyła się ich wszechstronność, od malarstwa, poprzez rzeźbę, plakat reklamowy, ilustracje książkowe, banknoty, znaczki pocztowe. Styl rytmistów stał się niejako symbolem międzywojennej sztuki polskiej. W ciągu 10 lat działalności swoje prace zaprezentowali na 11 wystawach zbiorowych, organizowanych w większości w Warszawie, z trzema wyjątkami: w 1923 roku w Krakowie, 1925 roku w Rzymie i w 1930 roku we Lwowie i w tym okresie poszukiwali sposobów połączenia nowoczesności z tradycją.

82 Zaproszeni do udziału w Salonie Wiosennym zostali: Adwentowicz, Arct, Bartoszewicz, Bielska, Bossowski, Bylina, Czyżewski, Dauksza, Dołżycki, Dutkiewicz, Fedkowicz, Geppert, Grabowski, Greifenberg, Gross, Hiller, Haufnagelówna, Jamontt, Jaeschke, Karmański, Kanelba, Karny, Teodorowicz-Karpowska, Klukowski, Kononowicz, Korolkiewicz, Kossowski, Krzyżanowska, Kwiatkowski, Larisch, Litauer, Leonhard, Mackiewicz, Olszewski, Pankiewicz, Palessa, Pękalski, Rafałowski, Rak, Roszkowska, Rouba, Ruskowski, Schrammówna, Schulz, Siemiradzki, Sokołowski, Strynkiewicz, Studnicki, Szperber, Szulczewska, Taranczewski, Umińska, Wodyński.

83 W 1932 roku w ostatniej wystawie wzięli udział rytmieści: Kowarski, Kramsztyk, Kuna, Malczewski, Nisiołowski, Pokrzywnicka, Pruszkowski, Roguski, Rzecki, Skoczylas, Slendziński.

84 W. Podolski, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa”, 6 VI 1932.

85 H. Anders, *Rytm...*, s. 9.

## RYTMIŚCI W ZBIORACH MUZEUM HISTORYCZNEGO M.ST. WARSZAWY

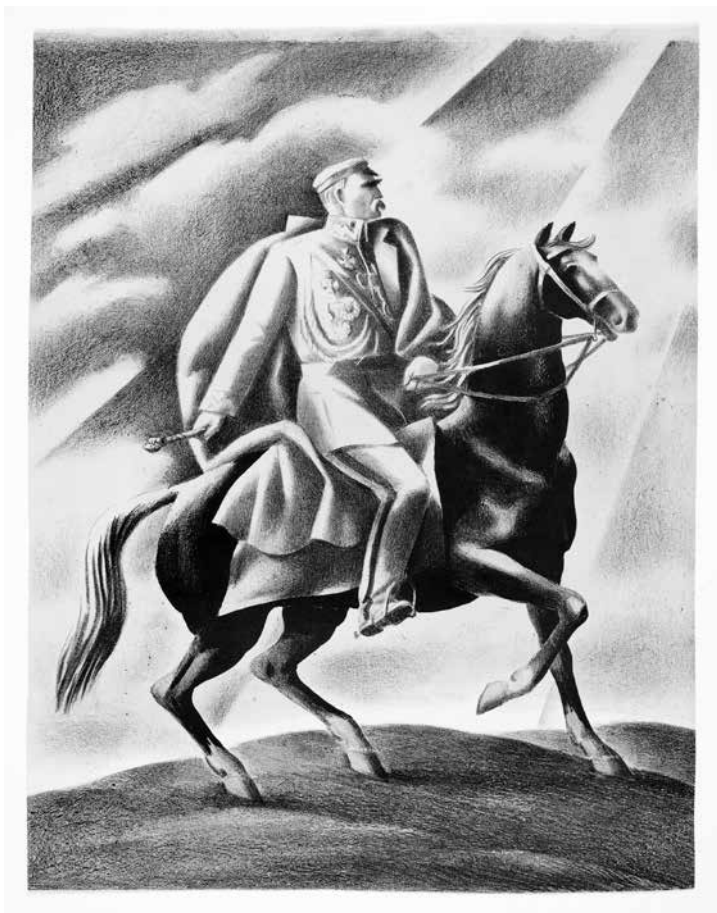
W Muzeum Historycznym m.st. Warszawy znajduje się 37 prac 11 przedstawicieli ugrupowania artystycznego Rytm, w tym: Wacława Borowskiego (*Piłsudski*, MHW 22126), Stanisława Noakowskiego (*Kościółek*, MHW 19008), Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (*Głowa staruszki*, MHW 20507/5), Romana Kramszyka (*Portret Mariana Rentgena*, MHW 19762), Władysława Roguskiego (*Matka Boska z Dzieciątkiem*, MHW 16640), Tadeusza Pruszkowskiego (*Portret Stanisława Lipińskiego*, MHW 18978) i Stanisława Rzeckiego (ks. *Poniatowski*, MHW 19450 oraz *Nike ze Sztandarem*, MHW 16639).

Z prac Tadeusz Gronowskiego, oprócz wspomnianej litografii kolorowej *Strzelec kurpiowski* (MHW 597), w kwietniu 2013 roku Muzeum zakupiło rysunek tuszem, kolorowany gwaszem, stanowiący projekt okładki *Warszawa 1939–46 z 1946 roku* (MHW 28703), stanowiący typowy przykład twórczości Gronowskiego tamtego okresu.

W Muzeum znajduje się 10 prac Władysława Skoczylasa. Akwaforta (*Portret Tadeusza Kościuszki z około 1917 roku*, MHW 982) oraz 9 drzeworytów oddają w pełni charakter i tematykę twórczość artysty: portrety zbójników (*Głowa harnasia*, MHW 20108 i *Janosik* MHW 136/30), przedstawienia religijne inspirowane średniowieczną sztuką ludową (*Święty Krzysztof*, MHW 136/31, scena alegoryczna *Z bożej łaski*, MHW 991) oraz architektura Warszawy (*Stare Miasto*, MHW 136/32 i MHW 295, *Ulica Kanonia*, MHW 20607 i *Podwórko na Pławnej*, MHW 20608). Ponadto w Muzeum Drukarstwa, oddziale Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, znajduje się 28 drzeworytów jego autorstwa.

W kolekcji Muzeum znajdują się trzy prace Zygmunta Kamińskiego: plakat *Do broni! Ojczyzna Was wzywa!* (MHW 23557), plakat *Wystawy znaczków pocztowych* (MHW 22198) z 1919 roku oraz litografia kolorowa z 1915 roku zatytułowana *Miłosierdzie* (MHW 20508/1).

Twórczość Jerzego Zaruby w zbiorach Muzeum reprezentuje 10 rysunków, niestety z późniejszego okresu jego działalności artystycznej. Są to satyryczne przedstawienia z czasów okupacji powstałe prawdopodobnie w latach 1939–1945



1. Wacław Borowski, *Piłsudski*, litografia, papier, lata 30. XX wieku

(MHW 2495 do 2502) oraz karykatury postaci siedzących przy kawiarnianym stoliku (MHW 19396 i MHW 19397).

**Wacław Borowski** (1885–1945), malarz, grafik i scenograf. Syn Hipolita i Julii z Garbolewskich. W latach 1905–1909 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, jednocześnie uczęszczał na zajęcia historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Lata 1909–1913 spędził w Paryżu, studiując w Luwrze malarstwo dawne i wykonując kopie obrazów dawnych mistrzów. Wykonał między innymi kopie dwóch fresków Botticellego i *Portretu Karola VII Fouqueta*. Oglądał renesansowe gobeliny w Musée de Cluny,

poznawał sztukę orientalną w zbiorach Musée Guimet. Podróże do Włoch, jakie odbył w latach 1911–1914, pogłębiły i utrwaliły jego znajomość sztuki renesansu. W 1914 roku wykonał polichromię kaplicy Kościelskich w Miłostawiu w Wielkopolsce inspirowaną freskami włoskiego odrodzenia. W latach 1914–1919 mieszkał w Szwajcarii. W 1920 roku uczestniczył jako ochotnik w wojnie polsko-sowieckiej.

Borowski należał do grupy założycielskiej warszawskiego Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm, której był przez wiele lat prezesem. Od 1926 roku należał także do Stowarzyszenia Artystów Grafików Ryt, od 1932 roku zaś do Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka. Był członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W okresie 1927–1933 wykładał malarstwo i kompozycję w Instytucie Sztuk Plastycznych w Warszawie.

Oprócz obrazów olejnych i pastelii Borowski zajmował się również malarstwem dekoracyjnym. Był autorem między innymi fresków w sali obiadów czwartkowych na Zamku Królewskim w Warszawie, plafonu w księgarni Instytutu Wydawniczego Biblioteka Polska, panneau dekoracyjnego na piętrze kawiarni Mała Ziemiańska, współautorem staromiejskich polichromii na Rynku Starego Miasta w Warszawie, panneau w gmachu Prudentialu, dekoracji wnętrz M/S Piłsudski i M/S Batory. Zajmował się także projektowaniem plakatów.

Jego autorstwa jest plakat pierwszej wystawy Rytmu w 1922 roku. Uprawiał litografię, w latach 1925, 1927, 1930 wydał wiele prac luźnych oraz trzy teki autolitografii. Wykonywał ilustracje książkowe, między innymi do *Anhellego* Juliusza Słowackiego (1929) i *Żywych kamieni* Wacława Berenta (1933). Jako rysownik współpracował z czasopismami „Skamander” i „Wiadomości Literackie”. Z okresu wojny pochodzi cykl pastelii ilustrujących Homerowskie poematy *Iliadę* i *Odyseję*. Projektował banknoty emisji 11 września 1936 roku: 20-złotowy i 50-złotowy.

Był autorem projektów scenograficznych dla teatrów Warszawy, Poznania, Wrocławia, Łodzi i Częstochowy. Wieloletnia współpraca łączyła go przede wszystkim z warszawskim Teatrem Polskim. Zaprojektował również fryz na Teatrze Narodowym przy ulicy Więckowskiego w Łodzi.

Borowski reprezentował klasycyzujący nurt w polskim malarstwie lat 20. i 30., jednocześnie określił swój własny styl doskonale wyrażający estetykę dwudziestolecia międzywojennego. W latach przynależności do rytmistów szczególne więzi przyjaźni i zrozumienia twórczego łączyły go z Eugeniuszem Zakiem.

Opracowywali podobne motywy o idyllicznym wyrazie, lirycznym nastroju i alegorycznych treściach. Podobnie również stylizowali pejzaż i postacie ludzi, redukując rysy twarzy, tworząc wizje harmonijnego życia w zgodzie z naturą, bez konfliktów, jakie niesie współczesność, pełne melancholii, smutku i zamyślenia. Borowski stosował pastelową kolorystyką. Formy wydobywał poprzez subtelny światłocieniowy modelunek. Przykładami idyllicznego krajobrazu, ukazującego człowieka i naturę jako jedność, są obrazy *W lesie* i *Młodość* z 1930 roku. W jego przedstawieniach pojawiają się również wątki mitologiczne, alegorie pór roku i etapów życia ludzkiego (*Diana*, 1929). Częstym motywem są zakochani biesiadujący w rokokowych ogrodach, pasterze, zbieracze oraz cyrkowcy, akrobaci i żonglerzy (*Muzykanci cyrkowi*, około 1925; *Żongler, Mały akrobata*, 1925, 1930).

We wczesnych latach 30. Borowski zintensyfikował barwy, rozjaśnił paletę i wzbogacił fakturę olejnych obrazów, różnicując niekiedy malarską materię za pomocą szpachli i noża.

#### Bibliografia:

- W. Husarski, *Z wędrówek po pracowniach. U Wacława Borowskiego*, „Pani” 1925, nr 6, s. 16-19.  
Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.  
M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.  
H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

**Tadeusz Lucjan Gronowski** (1894–1990), grafik, malarz, scenograf, architekt wnętrz. Syn Leopolda i Tekli z Kozłowskich. W latach 1917–1925 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej pod kierunkiem między innymi Edmunda Bartłomiejczyka, Edwarda Wittiga i Zygmunta Kamińskiego, a następnie przez rok w paryskiej École Supérieure des Beaux-Arts. W Paryżu nawiązał przyjacielskie kontakty z Mojżeszem Kislingiem i Romanem Kramsztykiem.

Współpracował z czasopismami „Pro Arte et Studio” (od 1916 roku), „Skamander” (od 1920 roku) i „Życie Literackie” (od 1924 roku). Wykonywał ilustracje dla magazynów „Pani”, „Reklama”, „Teatr i Życie Wytworne” oraz „Arkady”, a także rysunki do książek dla takich wydawnictw, jak Ignis (1920–1924), Towarzystwo Wydawnicze Rój, Nasza Księgarnia, Biblioteka Groszowa i Biblioteka Polska. Zajmował się projektowaniem reklam dla wielu firm: Wedla, Orbisu, Hersego i Schichta. Dziełem Gronowskiego jest używany od 1929 roku do dziś znak firmowy Polskich Linii Lotniczych LOT. Artysta zajmował się także projektowaniem znaczków pocztowych. W 1923 roku wstąpił do Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm.

W 1928 roku brał udział w polichromowaniu kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie. W latach 1918–1939 pełnił funkcję kierownika artystycznego w Zakładach Graficznych Wierzbickiego, a w okresie 1930–1935 w zakładach Graficznych Braci Kozińskich; związany był też z Zakładami Litografii Artystycznej Władysława Główczewskiego. Wraz z Jerzym Gelbardem, Antonim Bormanem i Janem Mucharskim otworzył atelier graficzno-reklamowe Plakat. W 1933 roku został współzałożycielem Koła Artystów Grafików Reklamowych. Należał też do Związku Polskich Artystów Grafików i współredagował wydawane przez związek pismo „Grafika”.

Przebywając w Paryżu w latach 1924–1939, prowadził (od 1929 roku) własną pracownię projektową i współpracował z galeriami: Galleries Lafayette, Au Printemps, Au Louvre i Trois Quartiers. W Polsce również zajmował się dekoracją wnętrz i witryn sklepowych. Był autorem nowej aranżacji wnętrza Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego, restauracji Langerera, sklepu i herbaciarni Plutos.

W latach 1923–1930 wykonywał kostiumy i dekoracje dla Teatru Narodowego, współpracował z Redutą i Teatrem Polskim. W 1929 roku dostał złoty medal za udział przy realizacji oprawy architektonicznej Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. W 1935 roku otrzymał Komandorię Leopolda II za projekt pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej w Brukseli. W 1937 roku zdobył złoty medal za projekty kostiumów i dekoracji oraz srebrny za plakaty na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu, a w 1939 roku uhonorowano go złotym medalem za projekt pawilonu na Wystawie Światowej w Nowym Jorku. Styl Gronowskiego spopularyzowały afisze reklamowe, utrzymane w duchu art déco i ciekawej kolorystyce. W swoich pracach zrewolucjonizował afisz, zastąpił reklamowany przedmiot trafną parafrazą i sloganem reklamowym. W 1928 roku artysta wprowadził technikę prószu, posługując się aerografem umożliwiającym subtelną modulację barw.

W późnych latach 50. zaczął uprawiać malarstwo abstrakcyjne, ograniczył skalę barw do szarobrązowych tonacji i śmiało syntetyzował formy. Pod koniec lat 60. wykonał serię obrazów temperą na papierze. Połączył w nich młodzieńcze poszukiwania malarskie z doświadczeniami plakacisty, tworząc abstrakcyjne, zgeometryzowane kompozycje.

Tadeusz Lucjan Gronowski, *Strzelec Kurpiowski*, litografia kolorowa, papier, 1951 rok [Zob. il. X]

#### Bibliografia:

A. Stonimski, *Tadeusz Gronowski*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 8.

A.A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski, Sztuka plakatu i reklamy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005.

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.

H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

**Zygmunt Kamiński** (1888–1969), grafik, malarz, pedagog, architekt wnętrz. Syn Rajmunda Stanisława i Felicji z Teleszewskich. Już podczas nauki w gimnazjum uczęszczał na wieczorowe kursy nauki rysunku w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1906–1907. W 1908 roku wyjechał do Krakowa, aby w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych kontynuować naukę pod kierunkiem prof. Józefa Mehoffera, którą ukończył dwa lata później, uhonorowany srebrnym medalem. Wykształcenie uzupełnił w Paryżu, w tak zwanych akademiach prywatnych (Académie Ranson u Maurice’a Denisa i Académie de la Grande Chaumière u Luciena Simona).

Zainteresowania twórcze Zygmunta Kamińskiego były rozległe. Projektował znaczki pocztowe, banknoty, monety, medale, pieczęcie i plakaty. Był autorem monumentalnych dekoracji ściennych o treściach symbolicznych i historycznych. Do jego najważniejszych dzieł w tej dziedzinie należą: plafon widowni Teatru Narodowego w Warszawie – *Rydwana Apollina* z 1923 roku, który został zniszczony w 1939 roku; kompozycja w budynku szkoły przy ulicy Młynarskiej z 1925 roku i również niezachowana. W 1929 roku uczestniczył w tworzeniu malowideł na elewacjach kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie, wykonał dekoracje sgraffitowe gmachu Sejmu, oraz domu, w którym mieszkał przy ulicy Myśliwieckiej.

Znacznie lepiej zachowały się kompozycje sakralne autorstwa Kamińskiego. Wykonał ich kilkadziesiąt, najważniejsze to: malowidła w kościele w Jabłonie, postacie świętych w kościele Świętego Kazimierza w Pruszkowie, obraz olejny św. Jacka w ołtarzu głównym w kaplicy dominikanów na warszawskim Stłużewie, projekt tablicy ślubowań Jana Kazimierza oraz projekt pomnika Augusta kardynała Hłonda.

Był autorem licznych ilustracji książkowych, między innymi do powieści: Stefana Żeromskiego (*Powieści o udatym Walgierzu* w 1923 roku i *Wisła* w 1926 roku) i Władysława Reymonta (*Chłopi* w 1927 roku).

W latach 1921–1930 zajmował się również projektami wnętrz i ceramiką dla warszawskiej fabryki Czechowicza i Wojackiego. Był także autorem nowej wersji godła Polski z 1925 roku, a po wojnie godła PRL.



Ważna była dla niego działalność dydaktyczna, której z czasem wyłącznie się poświęcił. Znalazł się w gronie założycieli Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, rysunku odręcznego uczył tam aż do 1960 roku. Od 1921 roku profesor nadzwyczajny, a od 1936 roku zwyczajny, w latach 1929/30, 1930/31 i 1936/37 pełnił funkcję dziekana Wydziału.

W pracach Kamińskiego wyraźnie widoczne jest doskonałe opanowanie warsztatu – perfekcyjny rysunek i precyzyjne kreski.

Zygmunt Kamiński, Plakat *Do broni*, litografia kolorowa, papier, lata 20. XX wieku [Zob. il. XI]

Bibliografia:

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Arkady, Warszawa 1959.

H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa, 1972.

Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975.

**Felicjan Szczęsny Kowarski** (1890–1948), malarz, rzeźbiarz, pedagog. Syn Feliksa i Wiktorii z Niewiadomskich. Naukę rysunku rozpoczął w wieku ośmiu lat u malarza Wiktora Sołomowicza w Odessie. W latach 1902–1908 uczył się malarstwa w szkole artystycznej Odeskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, następnie studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w latach 1910–1918. W 1920 roku wrócił do Polski i początkowo zamieszkał w Toruniu, gdzie został członkiem Konfraterni Artystów. Wraz z Leonem Pękalskim otworzył Zakład Graficzny „Sztuka”, gdzie wykonywał projekty prospektów reklamowych i plakatów propagandowych. W 1922 roku wstąpił do Rytmu i wziął udział w jego pierwszej wystawie.

W latach 1923–1929 był profesorem malarstwa dekoracyjnego i monumentalnego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1930 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie otrzymał profesorską nominację w Szkole Sztuk Pięknych, w katedrze rysunku i malarstwa. Był wybitnym pedagogiem.

Z inicjatywy Adolfa Szyszko-Bohusza rozpoczął około 1925 roku, wraz ze swymi uczniami z krakowskiej ASP, prace restauratorskie na Wawelu. Najważniejszą realizacją była dekoracja stropu Sali Pod Ptakami, za którą otrzymał *Medal na Dziesięciolecie Odzyskania Wolności*. Wykonał prace dekoratorskie w klasztorze oo. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, a w 1928 roku uczestniczył w wykonywaniu polichromii kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie. W 1936 roku z Janem Sokołowskim zdobił plafony w pałacu Brühla będącego siedzibą Ministerstwa Spraw Zagranicznych. W 1935 roku uzyskał wraz z Sokołowskim I nagrodę w konkursie na



2. Felician Szczęsny Kowarski,  
*Głowa staruszki*,  
litografia, papier,  
1920 rok

projekt polichromii kościoła Narodzenia Panny Marii w Chełmie (niezrealizowany). W 1939 roku zdobył razem z Janem Sokołowskim i Józefem Klukowskim I nagrodę za projekt mozaikowej dekoracji hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie. Uczestniczył w realizacji polskich pawilonów na wystawach światowych w Paryżu w roku 1937 i Nowym Jorku w roku 1939. W 1930 roku został laureatem II nagrody (wspólnie z Tadeuszem Gronowskim) w konkursie na plakat poświęcony setnej rocznicy powstania listopadowego oraz nagrody honorowej na Salonie Listopadowym IPS. W 1931 roku jego obraz *Wioślarze* został uhonorowany nagrodą Prezesa Rady Ministrów.

Najbardziej twórczy okres życia Kowarskiego przypadł na dwudziestolecie międzywojenne. Cechą charakterystyczną jego malarstwa jest zwarta konstrukcja oraz monumentalizm formy. Oprócz malarstwa sztalugowego uprawiał malarstwo ścienne, a pod koniec życia zajmował się też rzeźbą. Monumentalność z upodobaniem do figuralnych kompozycji towarzysząca mu od lat dwudziestych (*Portret zbiorowy z uczniami*, 1926) widoczna była również w późniejszych pracach (*Wioślarze*, 1930; *Wędrowcy*, 1930; *Ostatnia wieczerza*, 1931). Stosowana w początkowej fazie twórczości gama barw ciemnych ustąpiła z czasem miejsca rozjaśnionej, świetlistej kolorystyce.

Tragiczne losy Żydów podczas II wojny stały się inspiracją do powstałego w latach 1946–1948 cyklu *Ghetto* (*Głowa Żydówki*, 1946; *Na progu domu*, 1948). Kolejny

z jego cykli nosił tytuł *Człowiek* (*Efeb*, 1947; *Elektra*, 1947). Trzeci cykl *Dzieje myśli narodowej*, Kowarski zrealizował tylko częściowo (*Proletariatszczy*, 1948). Do nielicznych rzeźb, jakie wykonał, należą *Głowa Marata* (brąz, 1944) i *Madonna Syryjska* (brąz, 1948).

**Bibliografia:**

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.

H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa, 1972.

J. Bogucki, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, Warszawa 1956.

*Felicjan Szczęsny Kowarski 1890–1948. Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*.

Katalog wystawy w Galerii ASP, oprac. A. Prugar-Myślik, Warszawa 1995.

**Roman Kramsztyk** (1885–1942), urodził się w Warszawie w rodzinie żydowskiej jako syn lekarza Juliana i Heleny z Fajansów. Rysunku uczył się początkowo u Zofii Stankiewicz i Miłosza Kotarbińskiego. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, w Warszawie w prywatnej szkole Adolfa Edwarda Hersteina oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Lata 1910–1914 spędził w Paryżu. W czasie I wojny światowej przebywał w Polsce, w 1922 roku na stałe osiadł w Paryżu, jednak każdego roku przyjeżdżał do kraju.

We wczesnych latach twórczości Kramsztyka dostrzec można jego bujny malarzski temperament, malował wszystko, nawet to, co brzydkie i pospolite, jego credo brzmiało: „Cokolwiek istnieje, godne jest namalowania”. W swoich obrazach próbował wydobyć charakter człowieka bądź pejzażu, poszukiwał kształtu, mocnej barwy. Kompozycje, akty, pejzaże, martwe natury, portrety mają w sobie coś niepokojącego, wyrażanego poprzez agresywny koloryt. Malował znakomite portrety, w szczególności męskie. Artysta z upodobaniem portretował przedstawicieli burżuazji, inteligencji i cyganerii artystycznej: Lechonia, Witkowskiego oraz Zaka. Z upływem czasu w malarstwie Kramsztyka zaszły zauważalne zmiany. Koloryt jego obrazów stopniowo się uspokajał, szorstkie pociągnięcia pędzla ustępowały łagodniejszym i gładkim. Zainteresowania malarskie skupił niemal wyłącznie na człowieku. Kramsztyk zaczął specjalizować się w portrecie, stał się artystą dostrzegającym nie tylko charakter modela, lecz również jego piękno. Malował portrety kobiece, w których dominuje spokojna, monumentalna kompozycja, subtelny i harmonijny koloryt. Po 1930 roku powstały portrety pięknych kobiet, niekiedy ich akty.

Istotny wpływ na Kramsztyka wywarła twórczość Cezanne'a – zaczął stosować geometryzację form. W jego wcześniejszych obrazach gama kolorystyczna była

ograniczona, używał nieomal wyłącznie bieli, czerni, zieleni i czerwieni, a ich plamy wyraźnie od siebie oddzielał. W późniejszych latach, poszerzając paletę, łagodził kontrasty.

W jego dorobku artystycznym widoczna jest wyraźna przewaga portretów, studiów portretowych i aktów. Pojawiające się malownicze miasteczka portowe Prowansji lub pejzaże północnej Hiszpanii zdarzają się sporadycznie i są wynikiem wakacyjnych podróży, niejako przerywnikiem dla właściwej twórczości artysty. Pociąg do egzotyki wyrażany intensywną barwą i charakterystycznym kształtem znalazł ujście w portretach malarskich skośnookich Chińczyków ze spłaszczonymi nosami i żółtawą cerą lub w wizerunkach Murzynek i Murzynów o ciemnoczekoladowej karnacji z błyszczącymi białkami oczu.

Tworzył także rysunki, najczęściej sangwiną. W tej technice powstały studia głów z lat 30. i rysunki z getta. Sporadycznie wykonywał prace graficzne i rzeźbiarskie.

Roman Kramsztyk, *Portret Mariana Rentgena*, olej, płótno, ok. 1924 roku [Zob. il. XII]

Bibliografia:

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.

Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna. Katalog oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Zachęta, Warszawa 1997.

**Stanisław Witold Noakowski** (1867–1928), architekt, malarz i rysownik. Urodził się w Nieszawie jako drugi syn Władysława (1827–1879), rejenta okręgu nieszawskiego, i Eleonory z Sandomierskich (1839–1910). Zarówno ojciec, jak i starszy brat bardzo dobrze rysowali, matka natomiast interesowała się literaturą, pod ich wpływem Noakowski od najmłodszych lat zdradzał zamiłowanie do rysunku, literatury i historii. Uczył się najpierw w szkole realnej we Włocławku w latach 1877–1884, jego nauczycielem rysunku był Ludwik Bouchard, malarz, krytyk artystyczny i pisarz zainteresowany sztuką, a następnie w gimnazjum w Łowiczu (1884–1886). Studiował na Wydziale Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Podczas podróży, które odbywał jako stypendysta Akademii petersburskiej (w 1889 roku do Francji, a następnie w 1895 roku do kilkunastu krajów Europy), przywiózł serię akwarel przedstawiających wnętrza pałaców francuskich oraz wyraźną fascynację kulturą francuską. Noakowski nie wykorzystał jednak w pełni swoich francuskich fascynacji, ulegając prądom artystycznym panującym w środowisku rosyjskim, w szczególności tym związanym z awangardową grupą Sergiusza Diagilewa i wydawanego przez niego czasopisma „Mir Iskusstwa”.



3. Stanisław Noakowski,  
*Kościółek*,  
 akwarela, papier,  
 około 1926 roku

Pierwsze fantazje architektoniczne Noakowskiego to panoramy drewnianych rosyjskich miasteczek, kapliczki, dzwonnice, cerkwie. Podkreśla w nich barwność, pstrokatość budownictwa starorusyjskiego.

W 1899 roku podjął pracę w Muzeum Przemysłu Artystycznego przy ulicy Stroganowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego w Moskwie jako wykładowca i kustosz.

W pierwszych latach wojny powstał cykl (później stopniowo uzupełniany) szkiców-wyobrażeń Noakowskiego, jak mogłaby wyglądać architektura na ziemiach polskich. Po powrocie do kraju w 1918 roku cykl uzupełnił i rozszerzył do kilku tysięcy.

Noakowski tworzył również fantazje na temat architektury włoskiej *Italia fantastica* oraz francuskiej. Z pasją projektował budowle współczesne oparte na architekturze asyryjskiej i pokrewne kubizmowi, choć w pełni zdawał sobie sprawę, że nie mają one wartości użytkowej. W 1919 roku został mianowany profesorem zwyczajnym historii architektury nowożytnej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W latach 1920–1923 pełnił funkcję dziekana. W 1923 roku został profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Związki między twórczością literacką i malarską Noakowskiego są bardzo silne. Większość jego utworów zarówno literackich, jak i malarskich to tak zwane fantazje architektoniczne, które w kilku tylko przypadkach doczekały się realizacji.

Wczesne prace Noakowskiego utrzymane są w bladych, delikatnych barwach. W ostatnich latach swojej twórczości malował obszerne komnaty zamkowe o wspaniałej barokowej dekoracji, utrzymane w ciepłej złotobrazowej tonacji, z akcentami czerwieni w postaci foteli, gobelinów i kobierców.

Wykonał tysiące rysunków i cykli rysunkowych, w których widać jego niezwykłą wrażliwość na piękno w architekturze. Niesłychanie barwną postać Noakowskiego, trafnie określił Tadeusz Pruszkowski, mówiąc o nim: „malarz zakochany w architekturze”.

Bibliografia:

- M. Wallis, *Lata nauki i mistrzostwa Stanisława Noakowskiego*, Warszawa 1971.  
M. Wallis, *Sztuka polska Dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.  
M. Wallis, *Stanisław Noakowski*, Warszawa 1928.  
*Rysunki Stanisława Noakowskiego ze zbiorów polskich i radzieckich, Katalog wystawy*, Warszawa 1976.  
S. Noakowski, *Pisma*, oprac. M. Wallis, Warszawa 1957.  
K. Kotula, *Stanisław Noakowski z kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, Włocławek 2000.  
B. Krystall, *Stanisław Noakowski jako historyk architektury*, Warszawa 1957.

**Tadeusz Pruszkowski** (1888–1942), malarz, krytyk artystyczny i pedagog. Syn Gustawa i Marii z Cygańskich. Od najmłodszych lat uczył się rysunku i muzyki. W 1904 roku rozpoczął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego. W latach 1908–1911 odbył podróże do Francji, Szwajcarii i Algierii, okres 1910–1911 spędził w Paryżu. Prezentował tam swoje prace na Salonie Jesiennym i Salonie Niezależnych w latach 1909–1910. Do Warszawy wrócił w 1911 roku i został współzałożycielem artystycznego ugrupowania Młoda Sztuka. Zgodnie z ideologicznymi założeniami grupy wstąpił w czasie I wojny światowej do Legionów Polskich, w których służył do 1917 roku. W 1918 roku objął stanowisko asystenta w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1922 roku otrzymał tytuł profesora, od 1930 roku pełnił zaś funkcję rektora.

Praca pedagogiczna była niezmiernie ważna dla Pruszkowskiego. W 1922 roku został członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm i uczestniczył we wszystkich 11 wystawach. Często eksponował na nich swoje wcześniejsze obrazy. Jego pracownia stała się ośrodkiem życia artystycznego. Skupił wokół siebie grono studentów, spośród których wyłoniły się cztery ugrupowania realizujące założenia mistrza, przyjaciela i mentora: Bractwo św. Łukasza (1925–1930), Szkoła Warszawska (1929–1939), Łoża Wolnomalarska (1932, od 1935 Łoża Malarska) i Grupa Czwarta (1935–1936). Pruszkowski należał do grona ich członków. W 1934 roku



4. Tadeusz Pruszkowski,  
*Piastrzy*, akwarela, papier  
naklejony na tekturę,  
przed 1934 rokiem

był inicjatorem utworzenia Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Organizował plenery w Sandomierzu i Kazimierzu nad Wisłą, gdzie w 1923 roku zbudował willę na Górze Zamkowej przyciągającą rzeszę uczniów. „Rubaszny, rozpaczliwie kpiarSKI, niemal cyniczny, łobuzerski, psujący każdy podniosły nastrój jakimś żartem – był przy tym praktyczny, ceniący dobre rzemiosło, wygodę i zaradność, pełen niefrasobliwej wesołości, radości życia, zapału i ryzykanctwa” – pisze w swojej książce *Buda na Powiślu* Włodzimierz Bartoszewicz, malarz i uczeń Pruszkowskiego.

Był członkiem Rady Instytutu Propagandy Sztuki i Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. W latach 30. zajmował się krytyką artystyczną, pisując recenzje i felietony, publikując artykuły głównie na łamach „Gazety Polskiej”. Interesował się kinem, w 1926 roku nakręcił w Kazimierzu film *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce* według scenariusza Feliksa Topolskiego i Henryka Jaworskiego. Aktorami byli jego studenci, a film, choć krótko, był wyświetlany w warszawskim kinie Splendid. Wielbiciel sportów nowoczesnych, uczestnik rajdów samochodowych, a od 1930 roku również pokazów samolotowych. Został honorowym prezesem Aeroklubu Warszawskiego.

Inspiracją twórczości Pruszkowskiego było malarstwo dawnych mistrzów niderlandzkich i niemieckich. Najważniejszy dla niego aspekt malarski to perfekcjonizm

warsztatowy oparty na równowadze kompozycji, harmonii kolorów, doskonałości linii i brył. W początkowym okresie twórczości Pruszkowski wykonywał kompozycje historyczne.

Namalował wiele portretów osobistości ówczesnych elit rządowych i intelektualnych. Na obrazach uwieczniał również wizerunki kobiet (*Portret Kazimierzy Pajzderskiej*, 1922). Umiejętnie wydobywał delikatność urody swych modelek, ich melancholijny nastrój i aurę kontemplacji (*Melancholia*, 1925). Po 1914 roku powstało wiele portretów żony, Zofii Katarzyńskiej. W wizerunkach mężczyzn z lat 1915–1939 Pruszkowski zagęścił fakturę i przyciemnił kolorystykę (*Autoportret jako clown*, 1926). W kolejnych latach namalował wiele pejzaży w jasnej tonacji kolorystycznej. Portrety malowane przez niego w latach okupacji są mniejsze i niemal monochromatyczne, intensywne plamy barwne zostały zastąpione drobnymi smugami farby, formy zaś nabrały szkicowego charakteru, ożywione kwiatami na pierwszym planie. W twórczości Pruszkowskiego odnajdziemy również martwe natury (*Ryby*, 1924).

W 1938 roku został pierwszym honorowym obywatelem Kazimierza Dolnego. Zastrzelony przez Niemców w nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1942 roku.

Tadeusz Pruszkowski, *Portret Stanisława Lipińskiego*, olej, płótno, około 1930–1935 rok [Zob. il. XIII]

Bibliografia:

W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983.

W. Ordowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991.

*Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1978.

**Władysław Roguski** (1890–1940), malarz, grafik, projektant tkanin. Naukę malarstwa rozpoczął w warszawskiej Szkole Rysunkowej u Jana Kauzika i Miłosza Kotarbińskiego. Kontynuował ją w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowniach Józefa Mehoffera i Józefa Pankiewicza. Po powstaniu Legionów Polskich walczył w ich szeregach, jednocześnie dokumentując wojskowe życie w pracach graficznych i rysunkach. Tematyka wojskowa była mu bliska, wracał do niej jeszcze kilkakrotnie (teka *Legiony Polskie 1914–1917 z 1932 roku*). W 1920 roku brał udział w wojnie polsko-sowieckiej, po jej zakończeniu zamieszkał w Poznaniu i objął stanowisko profesora w tamtejszej Szkole Sztuki Zdobniczej. Roguski był członkiem kilku czołowych ugrupowań artystycznych dwudziestolecia międzywojennego. Od 1920 roku



wystawiał swoje prace z formistami, na przełomie 1920 i 1921 roku wstąpił do poznańskiej grupy artystów plastyków Świt. Od 1923 roku był członkiem Rytmu. Rysował karykatury dla poznańskiego „Nowego Kuriera”, ilustrował książki dla dzieci i młodzieży. W 1929 roku powstał zbiór karykatur *Knock-out – karykatury poznańskie*.

Twórczość Władysława Roguskiego obejmuje malarstwo rodzajowe i portretowe. Początkowo ulegał formizmowi z tendencją do swoistej deformacji. W latach późniejszych skłaniał się ku płaskiej, wyrazistej formie i zdecydowanej kolorystyce. Wiele jego obrazów przedstawia tematykę religijną. Jednym z częstych motywów był wizerunek Madonny z Dzieciątkiem, który artysta ukazywał w stylu podobnym do ludowego malarstwa na szkle. Fascynacja sztuką ludową widoczna jest w całej twórczości artysty. Najczęstszą techniką stosowaną przez Roguskiego była akwarela.

Aresztowany przez gestapo został rozstrzelany w lutym 1940 roku na terenie Fortu VII w Poznaniu.

Władysław Roguski, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, akwarela, papier, przed 1934 rokiem [Zob. il. XIV].

#### Bibliografia:

- W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy, 1914-1918*, Wydawnictwo Arkady 1999.  
 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, tom III, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964.  
 M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Arkady, Warszawa 1959.  
 H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Arkady, Warszawa 1972.

**Stanisław Rzecki** (1888–1972), malarz, rzeźbiarz, grafik, scenograf. Do 1909 roku Stanisław Szreniawa-Rzecznik. Syn Lucjana Szreniawa-Rzecznika i Zofii z Grubskich. W latach 1903–1908 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – malarstwo u Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Stanisława Wyspiańskiego oraz rzeźbę u Konstantego Laszczki. W roku 1904 współuczestniczył w wydaniu zbioru litografii *Teki Melpomeny* poświęconego aktorom teatrów krakowskich. Sam pochodził z rodziny aktorskiej. Podczas studiów tworzył scenografię dla kabaretu Zielony Balonik.

W 1909 roku wyjechał do Paryża, aby kontynuować naukę, mieszkał tam do roku 1914. Po I wojnie zamieszkał w Warszawie. Współpracował jako scenograf z teatrami: Reduta, Kameralnym i Polskim. Od 1922 roku, jako członek Rytmu, brał udział we wszystkich wystawach krajowych i zagranicznych stowarzyszenia. W 1924 roku zajmował się projektami okładek czasopisma „Pani”, w 1925 roku został współzałożycielem Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików Ryt.

W latach 1925–1926 był dyrektorem Instytutu Sztuk Plastycznych w Warszawie. Brał udział wraz z innymi rytmistami w dekorowaniu kamienic staromiejskich na Rynku w Warszawie. W 1930 roku został jednym z organizatorów Instytutu Propagandy Sztuki, w tym samym roku podjął decyzję, żeby całkowicie poświęcić się rzeźbie.

Stanisław Rzecki, ks. *Poniatowski*, litografia kolorowa, papier, 1915 rok [Zob. il. XV].

Stanisław Rzecki, *Nike*, rysunek kredką, papier naklejony na tekturę, przed 1934 rokiem [Zob. il. XVI].

Bibliografia:

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.

H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

F. Uniechowska, *Pan Stanisław Rzecki*, „Ty i ja”, kwiecień 1968, s. 2–4.

**Władysław Skoczylas** (1883–1934), grafik, malarz i rzeźbiarz. Prekursor nowoczesnego drzeworytu w Polsce. Syn Franciszka – sztygara w kopalni i Józefy z Widomskich. Po ukończeniu szkoły gimnazjalnej w Bochni uzyskał stypendium i w latach 1901–1903 kształcił się w zakresie rzeźby w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. Następnie od 1904 roku przez dwa lata studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Teodora Axentowicza i Leona Wyczółkowskiego, naukę rzeźby kontynuował zaś w pracowni Konstantego Laszczki. Po zakończeniu studiów podjął pracę w szkole realnej we Lwowie, a od roku 1908 pracę dydaktyczną w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. W 1909 roku został wiceprezesem, a dwa lata później prezesem Towarzystwa Sztuka Podhalańska. Swoją warsztat rzeźbiarski doskonalił w 1910 roku w Paryżu pod kierunkiem E.A. Bourdelle'a, niestety choroba zmusiła go do porzucenia rzeźbiarstwa na rzecz grafiki. Od 1913 roku wykazywał szczególne zainteresowania drzeworytem, naukę podjął początkowo w Paryżu, następnie kontynuował w pracowni Richarda Bertholda w Akademii für Graphische Künste und Buchgewerbe w Lipsku. Po wojnie osiadł w Warszawie, gdzie objął posadę profesora rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W 1919 roku przyczynił się do powstania Związku Polskich Artystów Grafików. W 1920 roku otrzymał stanowisko dyrektora Miejskiej Szkoły Rysunkowej, którą przekształcił w Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych. W 1922 roku został wykładowcą warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a od 1929 roku jej dyrektorem. Dzięki jego staraniom w 1925 roku otwarto tam katedrę grafiki, w tym samym roku Skoczylas zainicjował działalność Stowarzyszenia Artystów Grafików Ryt, a wcześniej, w roku 1922 roku, przystąpił do ugrupowania rytmistów. W 1926 roku wszedł w skład rady nowo utworzonego Towarzystwa Szerzenia Sztuki

Polskiej wśród Obcych. W latach 1930–1931 pełnił funkcję dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W 1930 roku współorganizował Instytut Propagandy Sztuki, w którego działalności odegrał istotną rolę.

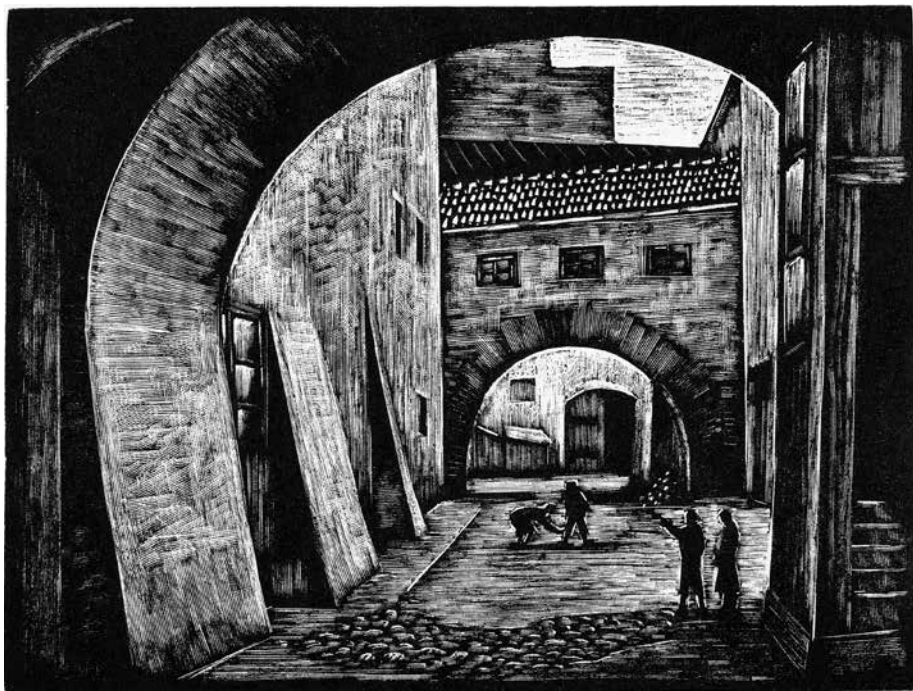
Dominującą techniką w twórczości Skoczylasa był drzeworyt, choć we wcześniejszym okresie (przed 1913 roku) uprawiał malarstwo akwarelowe, inspirowane impresjonizmem. Malował przeważnie sceny rodzajowo-obyczajowe, między innymi górali idących na pasterkę, jadących na wesele saniami. W jego pracach powstałych po 1918 roku można obserwować powrót do barw lokalnych, dekoracyjnej harmonii i wagi, jaką przykładał do zagadnienia formy i kompozycji. W tym okresie powstały: wielkie paneaux dekoracyjne, między innymi *Łucznik*, *Walka z niedźwiedziem*, *Walka górali ze Szwedami*, *Junacy* (1921); podhalańskie kompozycje figuralne – *Łowy*, *Zaloty* (1921–1922); religijne – *Madonna Karmiąca* (1922) i mitologiczne – *Sąd Parysa* (1922). Skoczylas malował akwarele większych lub mniejszych rozmiarów z jedną bądź kilkoma dużymi postaciami pierwszoplanowymi, często są to postacie kobiece przy pracy: *Dziewczynki w polu*, *Plewienie buraków* (1921).



5. Władysław Skoczylas, *Janosik* z cyklu *Polnische Graphik*, facsimile drzeworytu, papier, 1948 rok, oryginał 1915 rok



6. Władysław Skoczylas, *św. Krzysztof* z cyklu *Polnische Graphik*, facsimile drzeworytu, papier, 1948 rok, oryginał 1915 rok



Na górze: 7. Władysław Skoczylas, *Podwórko na Pivnej z teki Stara Warszawa*, drzeworyt, papier, 1929 rok.

Na dole: 8. Władysław Skoczylas, *Kanonia z teki Stara Warszawa*, drzeworyt, papier, 1929 rok

Innym tematem w malarstwie akwarelowym Skoczylasa były widoki miast i miasteczek włoskich oraz motywy z Kazimierza nad Wisłą z pojawiającym się pierwiastkiem obyczajowym. Skupiając się zbyt na problemach kompozycyjnych, zaniedbywał w nich barwę. Koloryt jego prac jest ubogi, suchy i twardy. Brak im delikatności, ulotności, świeżości i blasku, jaką daje możliwość malowania akwarelą.

Przygodę z grafiką Skoczylas rozpoczął od suchorytu poprzez akwafortę i drzeworyt, który stał się domeną jego twórczości. Inspiracją jego prac była ludowa sztuka podhalańska, którą kształtował na swoje potrzeby stworzenia narodowego stylu. W najwcześniejszych drzeworytach obserwujemy wpisane w tło pejzaży sylwety drewnianych kościołów, z niepokojąco kłębiącymi się chmurami i tajemniczymi postaciami kreującymi posępną atmosferę. Charakterystyczne dla twórczości Skoczylasa są pełne ekspresji portrety górali, często starców, wizerunki zbójników, sceny z życia podhalańskiego. Podejmował również, choć rzadziej, tematykę religijną, inspirowaną sztuką średniowieczną i ludową. Pojawiają się ponadto wątki mitologiczne, czerpane z legend i podań ludowych. W drzeworytach Skoczylas operował trzema walorami kolorystycznymi: czernią, powierzchnią szrafowaną cienkimi równoległymi kreskami i bielą. Czasami wzbogacał skalę kolorystyczną, stosując gęstszą lub rzadszą siatkę kresek, zbliżając je do siebie lub oddalając. Niekiedy wprowadzał dodatkowo deseń, na przykład białe równoległe pasma na czarnym tle. Najczęściej jednak ograniczał się tylko do płaszczyzn głębokiej czerni i powierzchni zakreskowanej. W 1928 roku zaczął używać klocków sztorcowych – drewna ciętego w poprzek oraz ryłców wielokrotnych. Pozwoliło to na miękki modelunek dzięki złagodzeniu kontrastów bieli i czerni szarymi półtonami.

Sięganie po wzory i inspiracje do góralskiego folkloru było naczelną zasadą sztuki narodowej propagowanej przez Skoczylasa w okresie międzywojennym. Zaowocowało to powstaniem tek: *Zbójnickiej* w 1920 roku i *Podhalańskiej* w 1921 roku. Uwagę artysty przyciągnęła również zabytkowa architektura Warszawy, czego efektem była teka *Stare Miasto. Warszawa z 1930 roku* i cykl pocztówek *Warszawa*. Skoczylas uprawiał ponadto grafikę użytkową, tworząc ilustracje i plakaty.

#### Bibliografia:

- S. Woźnicki, *Władysław Skoczylas*, Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925.  
 T. Cieślowski syn, *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”, Warszawa 1934.  
 M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1966.  
 M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia, Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.  
 M. Wallis, *Władysław Skoczylas, Sztuki Piękne, Rocznik 1927-1928*, s. 201-216.  
 H. Blum, *Twórczość Władysława Skoczylasa (1883-1934), „Nike”*. Wydawnictwo Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, rocznik I.

**Jerzy Zaruba** (1891–1971), malarz, rysownik, karykaturzysta, literat, scenograf. Ojciec, profesor muzyki, matka Bronisława z Wiśniewskich utalentowana muzycznie, nauczycielka muzyki. Dzieciństwo spędził w Kijowie, uczęszczał tam do gimnazjum klasycznego. Następnie podjął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza (1910–1912). W 1912 roku wyjechał do Paryża, kontynuował naukę w Académie de la Grande Chaumière oraz École des Beaux-Arts. Jako karykaturzysta debiutował w 1920 roku w warszawskim kwartalniku „Marchoń”, w tym samym roku przystąpił do formistów i uczestniczył w kilku ich wystawach. W późniejszych latach nie tylko jego rysunki, ale również felietony pojawiały się w wielu czasopismach, między innymi w „Wiadomościach Literackich”, tygodniku satyrycznym „Cyrulik Warszawski” (był kierownikiem artystycznym tego pisma), „Szpilkach”, „Sowizdrzale”, „Stańczyku”, „Szarży”, „Wróblach na Dachy”, „Szcutki” i „Pani”. W okresie współpracy z formistami wykonał dekoracje ścienne w pasażu Galerii Luxemburga przy ulicy Senatorskiej i w Polskim Klubie Artystycznym w hotelu Polonia. Po rozpadzie formistów przystąpił do Rytmu. Zaruba zajmował się także projektowaniem, między innymi pawilonów Powszechnej Wystawy Krajowej na dziesięciolecie odrodzenia Polski w 1928 roku. Był również współautorem szopek pisanych przez Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, później zaś przez Jerzego Paczkowskiego i Janusza Minkiewicza. Wraz z Władysławem Daszewskim projektował dekoracje dla kabaretu Małe Qui Pro Quo w latach 1937–1939. Zajmował się również grafiką reklamową, był współzałożycielem Koła Grafików Reklamowych, zawodowej organizacji artystów uprawiających sztukę komercyjną.

Tematy jego prac to najczęściej sceny figuralne i portrety, które cechuje rytmizacja i geometryzacja kształtów oraz świadome ignorowanie gamy kolorystycznej.

Podczas II wojny wykonywał szkice, rysunki i karykatury dokumentalne, które niestety w większości uległy zniszczeniu. Po zakończeniu wojny Zaruba krótko mieszkał w Łodzi. Rozpoczął pracę jako rysownik i redaktor graficzny satyrycznego tygodnika „Szpilki”, współpracował także jako felietonista z „Przekrojem”. Po powrocie do Warszawy kontynuował działalność jako karykaturzysta i satyryk. Ilustrował *Kazania i skargi* Janusza Minkiewicza (1946), *Cafe pod Minogą* (1947), a także zbiór felietonów *Wiecha Szafa gra* w roku 1955. W 1966 roku został laureatem Złotej Szpilki z Wawrzynem oraz Kawalerskiego i Oficerskiego Krzyża Orderu Odrodzenia Polski.

Bibliografia:

J. Zaruba, *Z pamiętników bywalca. Patrząc na Warszawę*, Warszawa 2007.

J. Golski, E. Lipiński, *Jerzy Zaruba. W dziesiątą rocznicę śmierci*, Warszawa 1981.

M. Wallis, *Sztuka Polska Dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959.

H. Anders, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa. 1972.



9. Jerzy Zaruba, *Omnibus warszawski*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier, około 1939 roku



X. Tadeusz Lucjan Gronowski,  
*Strzelec Kurpiowski*,  
litografia kolorowa,  
1951 rok



XII. Roman Kramsztyk,  
*Portret Mariana Rentgena*,  
olej, płótno, ok. 1924 roku



XIII. Tadeusz Pruszkowski,  
*Portret Stanisława Lipińskiego*,  
olej, płótno, ok. 1930–1935 roku



XI. Zygmunt Kamiński,  
*Plakat Do broni*,  
litografia kolorowa,  
lata 20. XX wieku



XIV.  
Władysław Roguski,  
*Matka Boska z Dzieciątkiem*,  
akwarela,  
przed 1934 rokiem





XV.  
Stanisław Rzecki,  
ks. Poniatowski,  
litografia kolorowa,  
1915 rok



XVI.  
Stanisław Rzecki,  
*Nike*,  
rysunek kredką, papier,  
przed 1934 rokiem



XVII. Bronisław Kopczyński, *Dachy Nowego Miasta*, akwarela, 1917 rok



XVIII. Bronisław Kopczyński, *Fragment Kasztelanki od strony Bednarskiej*, akwarela, 1935 rok