

# Jeżewska, Elżbieta

---

## "W kręgu ekspresjonizmu i blisko niego" : wystawa prac Karla Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach, 1987-1988

---

Muzealnictwo 34, 63-68

---

1992

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## „W kręgu ekspresjonizmu i blisko niego”. Wystawa prac Karla Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach 1987—1988

Omawiając zjawiska sztuki na płaszczyźnie krytyki należy szczególnie uważnie podchodzić do dzieł twórców, którzy w okresie studiów szli własną drogą zdobywając szlify artysty poza murami uczelni akademickich. Do tego rodzaju zjawisk należą m.in. obrazy i grafiki jednego z nowoczesnych artystów niemieckich Karla Schmidta-Rottluffa (1884—1976), ekspresjonisty, w młodości członka ugrupowania „Die Bruecke” działającego w Dreźnie, a następnie w Berlinie w latach 1905—1913.

Pretekstu do powyższych rozważań dostarczyła wystawa prac Schmidta-Rottluffa w Muzeum Narodowym w Kielcach, na przełomie 1987 i 1988 r., przygotowana przez Muzeum Miejskie w Chemnitz.

Przypomnę, że Karl Schmidt-Rottluff przyszedł na świat koło Chemnitz w Rottluff, stąd drugi człon jego nazwiska taki sam, jak miejsce urodzenia, używany przez artystę na prawach pseudonimu; do jego częstszych sygnatur należy podpis: „S Rottluff”.

W Polsce, pojedyncze prace Schmidta-Rottluffa eksponowano na różnych wystawach, a w muzealnych zbiorach polskich znajdują się głównie jego grafiki, m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Muzeach Narodowych w Warszawie, Gdańsku i Wrocławiu.

Wśród eksponatów kieleckiej wystawy znalazła się reprezentatywna grupa 22 grafik, litografii i drzeworytów z lat 1906—1954 oraz stosunkowo skromna liczba 15 obrazów i rysunków wykonanych techniką olejną, bądź akwarelą lub tuszem i technikami łączonymi: akwarelą-tuszem, tuszem-kredką. Malarstwo pochodziło z lat 1904—1968. Eksponaty rozlokowano w 4 salach, generalnie osobno grafikę i osobno malarstwo, jedynie 2 prace olejne: pejzaż z 1904 r. i studium portretowe kobiety z 1920 r. włączono do części wystawy obrazującej zasadniczo twórczość Schmidta-Rottluffa z okresu „Die Bruecke” oraz jeszcze kilka lat potem trwającego wpływu

artystycznego tej grupy. Oleje te pełniły rolę cezur akcentując przedekspresjonistyczny etap (pejzaż), a później samodzielny, dojrzały już etap (studium portretowe) działalności artysty.

Wspomniany pejzaż olejny z 1904 r., „Widok morza w słońcu” to artystyczna „próba sił” Karla Schmidta, utrzymana w duchu impresjonizmu. Dowodzi talentu autora, a także możliwości Chemnitz, miasta przemysłowego w zapewnieniu mieszkańcom określonego komfortu kontaktów ze sztuką.

Karl Schmidt uczęszczał w Chemnitz do gimnazjum, w 1905 r. zdał maturę. Należał do gimnazjalnego koła literackiego posiadającego ambicję zapoznawania młodzieży z „wielką” literaturą niemiecką i europejską, m.in. z utworami: Strindberga, Dostojewskiego, a także Nitschego. Również w Chemnitz młody Schmidt miał okazję oglądać wystawy plastyki, np. znaczącą dla miasta, zorganizowaną w 1903 r. w siedzibie tamtejszego stowarzyszenia „Kunst-huette”, na której znalazły się też prace impresjonistów, pointylistów. Nadto, dzieła sztuki widniały w tamtejszych galeriach prowadzących ich sprzedaż. Niektóre nowoczesne prace, m.in. Muncha posiadała i udostępniała rodzina Esche, przemysłowców w Chemnitz. Oczywiście, ten ogólny stan rzeczy można jedynie określić mianem dalekiego horyzontu sztuki, jednakże zdolnego do rozbudzenia długofalowego zainteresowania sprawami plastyki u jednostek.

Po skończeniu gimnazjum Karl Schmidt i jego przyjaciel ze szkoły średniej Erich Heckel pojechali do Dreżna rozpoczynając studia architektoniczne w Wyższej Szkole Technicznej, które Schmidt przerwał po kilku miesiącach poświęcając się wyłącznie malarstwu i grafice, lecz nie w Akademii, a na drodze samokształcenia. Jego ogólne wykształcenie średnie, możliwości jakie stwarzało dreźnieńskie środowisko o rozwiniętym ruchu wystawienniczym, z kolekcjami dzieł sztuki o znaczeniu europejskim i predys-

pozycje indywidualne — zaważyły na owym śmiałym wyborze. Szybka decyzja zawiązania, w tym samym roku 1905, w Dreźnie ugrupowania artystycznego „Die Bruecke”, przez bliskich sobie kolegów, studentów o podobnych skłonnościach do poszukiwań nowatorskich środków wyrazu w plastyce — zdopingowała do pracy krąg młodych twórców. Przypomnę, że początkowo było ich czterech: poza Karlem Schmidtem i wspomnianym Hecklem — Ernst Ludwig Kirchner po 2 semestrach nauki malarstwa w Monachium, również pochodzący z Chemnitz (z czasem uznany za *personalité dominante* grupy) oraz Fritz Bleyl. Następnie, kolejno status członków lub sympatyków grupy uzyskiwali: Hermann Max Pechstein, Emil Nolde, Otto Mueller, Axel Gallèn-Kallela z pochodzenia Fin zamieszkały w Berlinie, Cuno Amiet, Szwajcar zadomowiony we Francji podobnie, jak Kees van Dongen z pochodzenia Holender, Fritz Noelken, Bohumil Kubišta z Pragi czeskiej i in. Przynależność ich do ugrupowania trwała dłużej lub krócej. Definitywnie „Die Bruecke” przestało istnieć w 1913 r. po przeniesieniu się młodych twórców do Berlina w 1911 r., w chwili, gdy przestało być już przydatne. Niejako przedłużeniem istnienia „Die Bruecke” był wpływ prac członków grupy na twórczość innych artystów, wywierany niemal na bieżąco, m.in. na artystów polskich, a nawet dalekosiężnie, na współczesnych nam „Nowych dzikich”.

Jak wiemy, literacko-filozoficzno-plastyczny dorobek „Die Bruecke”, *ex post* w 1914 r. zaliczono do ekspresjonizmu, do jego odmiany czerpiącej wybiórczo zarówno z tradycji sztuki tzw. dawnej — m.in. z niemieckiego ekspresjonizmu późnośredniowiecznego i z grafiki XVI-wiecznej — nadto z twórczości Muncha, ze sztuki francuskiej awangardowej przełomu wieków: van Gogha, Gauguina, Cezanne’a i fowistów oraz z „odkrywanej” przez kolekcjonerów i artystów od ok. 1900 r. sztuki tzw. prymitywów szczególnie dla Europejczyków egzotycznej afrykańskiej zwanej ogólnie „murzyńską”, a także innych ludów. Fascynacja egzotyką wystąpiła jak wiemy, równoległe zarówno we Francji, jak i w Niemczech.

We Francji pionierskie były, wynikające z niej realizacje Gauguina, aczkolwiek szersze oddziaływanie miały nieco późniejsze „murzyńskie”,

a zarazem wczesnokubistyczne prace Picassa, z lat po 1900. W Niemczech, zachwyty nad sztuką w muzealnych zbiorach etnograficznych wyrażali m.in. członkowie „Die Bruecke”. Przekonywał ich najbardziej do „surowej” plastyki oczywiście bezpośredni kontakt z ideowymi wzorcami: z pracami Muncha (niektóre znane w Chemnitz), van Gogha (na wystawie w Dreźnie w 1906 r.), Gauguina (na wystawach w Dreźnie w latach 1906, 1910), Matisse’a (na wystawie w Berlinie w 1908 r.) — na terenie Niemiec. Wiadomo również, że z kolonią Pont Aven kontaktował się Amiet, potem „fowizujący”; do fowistów zaliczał się van Dongen; Noelken po 1907 r. studiował u Matisse’a; Pechstein oglądał prace fowistów, Matisse’a w Paryżu w 1908 r.

Wpływy możliwe były oczywiście również przez pryzmat ilustracji.

Interpretacja wzorców w ramach „Die Bruecke” zaowocowała kreacjami odznaczającymi się bezkompromisową ekspresją formalną i pozorną jednoznacznością wymowy treściowej, stylem „gwałtownie emocjonalnym”, deformacją, skrajnym syntetyzmem zwartych, a jednocześnie dynamicznych struktur. Koloryt obrazów — najbardziej pokrewny fowistycznemu; plamy barwne — duże, płaskie. Ujawniała się dekoratywność prac wykonanych różnymi technikami, wyraźna „gra” plam i linii na płaszczyznach.

*A propos* pozornej jednoznaczności treści — zwrócono uwagę na fakt, że ekspresjonizm

39. Karl Schmidt-Rottluff. Widok morza w słońcu, 1904 r. Muzeum Miejskie Karl-Marx-Stadt.

39. Karl Schmidt-Rottluff. La vue de la mer en soleil, 1904. Musée de la Ville, Karl-Marx-Stadt.



francuskich fowistów różnił się od ekspresjonizmu niemieckiego; Matisse pojmował *ekspresjonizm w sposób czysto malarski a nie literacki czy na sposób teatru*. Jednak i Matisse, jak wiemy, włączał się w nurt symbolizmu — *vide* jego sielanki i alegorie: „Przepych, spokój i rozkosz” 1905 r., „Radość życia” 1906 r., „Przepych” 1907 r., „Muzyka” lata 1909—1910, „Taniec” ok. 1910 r.

Uważa się, że „Die Bruecke” odniosło największy sukces w grafice. Drzeworyty wykonywali także: Gauguin czy fowista Derain, obydwaj w centrum uwagi „Die Bruecke”.

Grafiki Schmidta-Rottluffa na omawianej wystawie są przekrojem tej dziedziny jego twórczości i od strony tematycznej i formalnej, stylistycznej i technicznej. Najstarsze z eksponowanych, z 1906 r. — litograficzne wedyty drezdeńskie pn.: „Plac Holbeina” i „Muenzgasse” — kojarzą się jeszcze z romantyką historyzmu; zwłaszcza druga z nich przywodzi na myśl groteskowy neogotyck w ilustracji Gustawa Doré, do utworu „Contes drolatiques”, z 3 ćw. XIX w., w lawinowym spiętrzeniu i zagęszczeniu drobnych, spojonych ze sobą form wypełniających całą płaszczyznę pracy. Inna litografia Schmidta-Rottluffa pn. „Port przy odpływie” z 1907 r. — to już świat „wyzwolony z literatury”, oddający rzeczywistość plenerową, szkicowo zanotowaną płynną kreską i falistą, ciemną plamą.

Trzy dalsze z prezentowanych grafik, z 1913 r., stanowią przykłady prac ocenionych początkowo przez krytykę jako wyrazy li-tylko młodzieńczego witalizmu i swoistej odwagi członka „Die Bruecke” ale z czasem, w szerszym kontekście (m.in. obok prac Kirchnera, Heckla, Pechsteina czy Muellera) ujawnił się ich związek również z symbolizmem. Dwie z tych wystawionych grafik, drzeworyty: „Jezioro mazurskie” i „Akty pod drzewem” mógłby i Gauguin uznać za wyobrażenia „błysków słońca”, bowiem tak działają one „uderzeniowo” kontrastem na przemian czarnych i białych plam, bez tonów pośrednich, porównywalnym z chwilowym oślepieniem przez słońce jeśli w nie patrzeć. Efekt ten wzmacnia celowe uproszczenie motywów występujących w ilości niezbędnie koniecznej do oddania „znaków” roślinności, tafli wody, słońca, sylwetek ludzkich — tu aktów kobiecych. Na kolejnym drzeworycie pn. „Kobieta z rozpuszczonymi



40. Karl Schmidt-Rottluff. Lato nad morzem, 1919 r.

40. Karl Schmidt-Rottluff. L'été au bord de la mer, 1919.

41. Karl Schmidt-Rottluff. Głowa robotnika, 1922 r.

41. Karl Schmidt-Rottluff. La tête d'un ouvrier, 1922.

(Rep. H. Pieczul 40, 41)



włosami” widniał samodzielny akt kobiecy w pozie siedzącej kojarzący się z trzema kobiecymi aktami na tle plaży, na fowistycznym olejnym obrazie Schmidta-Rottluffa, także z 1913 r., znanym z ilustracji i niemieckich i polskich.

Symboliczną fascynację naturą ukazywał drzeworyt pn. „Słońce” z 1914 r., widok pary kobiet w pejzażu, ujętych od tyłu, w sukniach (czarnych), o uniesionych rękach, jakby adorujących słońce jarzące się potokami blasku. Zatem, jest to podkreślenie świadomości kosmicznego wymiaru przyrody i człowieka oraz znaczne zbliżenie do sztuki Muncha (*vide* Muncha: „Letnia noc” 1898 r., „Krajobraz morski” 1899 r. i in.). Za analogie służyć mogą też prace Heckla z lat 1917—1919: „Człowiek na równinie” („rozwiniecie” koncepcji w stylu Muncha) i „Kobieta na plaży”.

Kolejny zaprezentowany drzeworyt Schmidta-Rottluffa — „Głowa kobiety” z 1916 r. (publikowany m.in. na okładce wydawnictwa Muzeum Sztuki w Łodzi pn. „Ekspresjonizm” 1983 r.) ujawnił studia artysty nad maską „muryńską”. Doświadczenia uzyskane w pracy nad tą problematyką wykorzystał artysta łącząc je z „zapatrzeniem” na sztukę średniowiecza, a może i ludową, naiwną — w cyklu drzeworytów z 1918 r., stanowiących protest przeciwko wojnie jako takiej, po osobistych przeżyciach z I wojny światowej, kiedy to autor powołany był do wojska. Oto tytuły tych ostatnich z wymienionych grafik: „Pocałunek w miłości” (Maria z Dzieciątkiem), „Chrystus i Judasz” (pocałunek zdrady), „Maria” (głowa), „Apostoł” (głowa), „Chrystus” (głowa), „Piotrowy połów ryb”, „Chrystus i cudzołożnica”, „Droga do Emaus” oraz „Chrystus przeklinający drzewo figowe”. Protest wyrażony został poprzez tematykę chrystologiczną. Za tytułową w tej serii można uznać grafikę z twarzą Chrystusa *en face* — ekspresjonistyczny, krzyczący bólem Veraikon. Swoją portret ukrył artysta, co znamienne, w wizerunku „Apostoł”.

Piotr Łukasiewicz i Jerzy Malinowski w omówieniu z 1981 r. wrocławskiej wystawy „Ekspresjonizm w sztuce polskiej” napisali m.in. *Ekspresjonizm uznano za syntezę dotychczasowych dążeń i pojmowano (...) jako rewolucję artystyczną i duchową, której wynikiem będzie powrót do archetypów określających ludzką egzystencję i zna-*

*czących moralne odrodzenie ludzkości (...). Inaczej niż kubiści, ekspresjoniści polscy (i niemieccy, czescy...) rozszerzyli tematykę o ikonografię religijną. Postać Chrystusa uznano za personifikację ludzkiego cierpienia (...), postaci świętych (...) stały się tematami, przez których symbolikę propagowano pacyfizm i idealistyczne koncepcje „nowego człowieka”.* Wypowiedź tę można w zupełności odnieść do wspomnianego cyklu drzeworytów Schmidta-Rottluffa.

We wszystkich scenach z akcją, o skomplikowanych układach kompozycyjnych Chrystusa wyróżnił artysta znacznie większym wzrostem i obliczem o dużej sile wzroku. Wokół proroka — niewidzący „duchem”, o przymkniętych oczach, bądź mali „duchem”, a więc i wzrostu miernego, o złych twarzach-maskach.

Uzasadnienie statusu Chrystusa znajdujemy również w „Drodze do Emaus”; tutaj słońce ma wymiar nie tylko kosmiczny ale i metafizyczny, mistyczny. Słońce jest czarne. Jego długie, jasne promienie dochodzą do głowy wędrującego proroka okolonej nimbem. Jedno z oczu Chrystusa jest białe, a drugie czarne, powodując efekt błysku. Chrystus jest wysłannikiem Kosmosu, obdarzonym energią słońca przyjaznego naturze, jest nadczłowiekiem.

Oczywiście jaśniejszymi światłem błyskawic (jedno oko czarne — drugie białe) obdarzał artysta modele swych ujęć portretowych do lat 20-tych („Portret Weiganda”, „Głowa robotnika”).

Zupełnie inne były litografie artysty z lat 50-tych: pejzaże górskie i martwe natury, łącznie 5 sztuk. Odznaczały się miękkością zróżnicowanych walorowo, jakby matowych plam i rozbudowanymi zestawami motywów. W martwych naturach wyczuwa się zainteresowanie autora problemem sztucznego światła lampy pokojowej („Martwa natura z czarą”, „Martwa natura z kaktusem”, „Martwa natura z gruszkami i butelkami”, lata 1953—1954). Natomiast pejzaż górski „Acegno”, z tych samych lat, tchnie emanacją świetlną nocnego, gwieździstego nieba.

Malarstwo Schmidta-Rottluffa oglądane w Kielcach, olejne i akwarelowe — to kompozycje „balansujące” na granicy realizmu, oscylujące w stronę fowizmu, chociaż nie tylko.

Na wspomnianym olejnym studium kobiety z 1920 r., pn. „Dziewczyna” zarys półpostaci jest syntetyczny, „rzeźbiarski”, porównywalny z pols-



42 Karl Schmidt-Rottluff. Dookoła lampy, 1935 r. Muzeum Miejskie Karl-Marx-Stadt.

42. Karl Schmidt-Rottluff. Autour de la lampe, 1935. Musée de la Ville, Karl-Marx-Stadt.

kim formistycznym, zaś modelunek postaci i głębię w obrazie uzyskał autor dzięki „zabiegom” kolorystycznym: w tle wyznaczył strefy, od góry ku dołowi, kolejno: żółci, czerwieni, ciemnej zieleni i znowu żółci, a w obrębie sylwetki — stosując „złamane” kolory tła plus chłodny błękit kołnierza sukni i tyłu głowy modelki. Obraz ten sprawia wrażenie kolejnego, samodzielnego studium kobiety z pierwszego planu sceny rodzajowej w pejzażu Schmidta-Rottluffa, pn. „Lato nad morzem” z 1919 r., znanego z ilustracji.

Z lat 20. pokazano także 2 obrazy zbudowane dużymi planami koloru: „Pole łąbinu” z 1921 r. i „Martwą naturę z figurką” z 1923 r. W pierwszym z nich światło istnieje dzięki barwie samego łąbinu „płonącego” żółtym blaskiem w centrum kompozycji, w kontraście z ciemnym granatem, ceglastą czerwienią i ciemną zielenią otoczenia „plenerowego” (podobnie, jak na obrazie artysty z 1921 r., w Muzeum w Chemnitz, pn. „Bukiet łąbinu w pokoju”; bukiet ten kojarzy się bardziej z zapalonym kandelabrem niż z roślinnością). Na drugim obrazie intryguje obecność niedużej, seledynowej figurki obok wazonu z gałązkami, fajki i zegara. Światło pochodzi z trudnego do jednoznacznego ustalenia źródła — albo z kilku źródeł — w wyniku czego figurka zdaje się świecić własnym blaskiem, żyć jak fetysz.

Egzotyczne figurki są także na wymienionych już, litograficznych martwych naturach z lat 50.; są to: postać człekokształtna z uniesionymi do góry ramionkami-laseczkami oraz nosorożec.

Znamienne, iż Pechstein w latach 20. również wykonał swój portret m.in. z motywem murzyńskiej rzeźby w tle.

Klimat eksponowanych prac Schmidta-Rottluffa z lat 30., olejnych i innych, odbiega od już opisanych. Cechuje je spotęgowana monumentalizacja rzeczywistości. Tak odbiera się martwą naturę „Dookoła lampy” z 1935 r., pejzaż mazurski „Nad jeziorem Białym” z 1932 r., „Cosmeę” (roślinność) z końca lat 30., czy „Osty morskie” z 1935 r., rysunek tuszem. Podobnie malował artysta i w latach 40., niekiedy „gasząc” postfowistyczny koloryt na rzecz spokojnej harmonii, jak ma to miejsce w „Krajobrazie w śniegu”, obrazie olejnym z 1947 r.

Dorobek artystyczny malarza został częściowo unicestwiony w latach 30. z chwilą dojścia do władzy Hitlera. Schmidta-Rottluffa wyproszone wówczas z Akademii, a swobodnie mógł tworzyć z powrotem dopiero po II wojnie. W 1947 r. został profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Berlinie Zachodnim.

Na „Portrecie własnym” z 1968 r., zamykającym wystawę kielecką zaznaczył autor akwarelą i tuszem, trwającą u niego do końca życia skłonność ku ekspresji — w modelunku twarzy określonej czerwienią i plamami kredowej bieli o lekko błękitnym odcieniu.

#### Bibliografia

- K. Brix, *Karl Schmidt-Rottluff. Malerei — Graphik*. Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) b.r.w.
- J. Golding, *Kubizm [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Warszawa 1980.
- R. Hamann, J. Hermand, *Ekspresjonizm*. Berlin 1977.
- H. Hofstaetter, *Symbolizm*. Warszawa 1980.
- G. Juppe, *Karl Schmidt-Rottluff. Malarstwo i grafika*. Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) 1987 — katalog wystawy.
- A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo-rzeźba-architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*. Warszawa b.r.w.
- N. Lynton, *Ekspresjonizm [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Warszawa 1980.
- P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Wystawa we wrocławskim Muzeum Narodowym*. „Sztuka” R. VIII: 1981 nr 1.
- J. Ratajczyk, *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Poznań 1987.
- K. Stanisławski, *Nie tylko o Neue Wilde*. „Sztuka” R. XI: 1986 nr 3.
- T. Trajdos, *Granice wpływu (ekspresjonizm w sztuce polskiej)*. „Projekt” nr 143/4 1981.
- J. Willett, *Ekspresjonizm*. Warszawa 1976.

## „Le cercle de l'expressionnisme et ses environs”.

### L'exposition des travaux de Karl Schmidt-Rottluff au Musée Nationale à Kielce

A la fin de l'année 1987 et au début de 1988 une exposition des peintures et des gravures de Karl Schmidt-Rottluff (1884—1976) a eu lieu au Musée Nationale à Kielce. Cette exposition a été préparée par le Musée de la ville de Chemnitz et présentait des oeuvres représentatives de cet expressionniste allemand. Il est né à Rottluff près de Chemnitz et après avoir fini le lycée à Chemnitz est devenu en 1905 le membre du groupe artistique connu — „Die Brücke”. Il était jusqu'à la fin de l'existence du groupe.

A Kielce on a montré 22 gravures et 15 tableaux et dessins en couleurs de Schmidt-Rottluff, des années 1904—1968. Entre les gravures on a montré, entre autres, des litographies précoces (les paysages de Dresde) de 1906: „Place de Holbein” et „Muenzgasse” (l'influence de la poétique de l'historisme). Il y a aussi des gravures sur bois sensualistes, déjà entièrement expressionnistes des années 1913/14: „Actes sous l'arbre”, „Une femme aux cheveux denoués”. On y trouve aussi „le Lac de Mazurie”, „le Soleil” et la gravure sur bois „La tête d'une femme” de 1916 — la preuve d'une fascination de la masque africaine. Il y a ici le cycle des gravures sur bois de 1918 — très important dans l'oeuvre de

l'artiste — avec Jésus Christ comme la personne principale dans les scènes symboliques. On peut admirer des litographies, à la forme douce et lyrique, qui „accompagnaient” en quelque sorte cette peinture dès le début des années 20 jusqu'aux années 50. Ce sont des paysages et des natures mortes, aux motifs soigneusement déterminés. Entre les tableaux de Schmidt-Rottluff, des tableaux à l'huile, des aquarelles etc. qui balancent, s'il s'agit du style, entre le fauvisme et le réalisme nous trouverons, par exemple, une étude à l'huile d'une femme pour le tableau très connu: „L'été au bord de la mer” (1919/1920); il y a aussi les tableaux très caractéristiques pour l'oeuvre de l'artiste de l'entre-deux-guerres: „Le champ de lupin” (l'huile) et „La nature morte avec la statuette” qui trahissent l'intérêt de l'auteur pour le problème de la lumière pendant la crépuscule, de la lumière artificielle à l'intérieur et de la luminosité de la couleur même.

Cette exposition a été élaborée en vogue du dernier intérêt pour l'expressionnisme en Europe (aussi en Pologne) et pour ses liens avec le symbolisme moderne et avec la métaphore dans les beaux arts.

Andrzej Ryszkiewicz

## O zbieraniu „prawdziwych” exlibrisów

Podczas okupacji, na cotygodniowych „żurfik-sach” u prof. Tadeusza Wolskiego i dyr. Stefana Rygla, radzono na tematy exlibrisowe. Spotykały się stare żubry kolekcjonerskie — poza gospodarzami pp. Edward Chwalewik, Tadeuszowie Leszner i Szpakowski, Włodzimierz Egiersdorff, Adam Englert, Jerzy Fusiecki i Stanisław Dąbrowski, zamiejscowi Tadeuszowie Przytkowski i Solski, rzadko Zygmunt Klemensiewicz i inni, jeśli im tylko czas i okoliczności pozwalały. Młodych, do których i ja się zaliczałem, traktowano życzliwie, troszkę po ojcowsku. Pamiętam, że kiedyś zapytano Chwalewika, dlaczego w swym inwentarzu polskich exlibrisów położył datę końcową na roku 1900. Obecny tam Jerzy Kram powiedział, że przecież on próbuje zarejestrować przede wszystkim artystyczny (tj. graficzny, autorski) znak XX w. w całości, a kochany p. Stanisław Łoza dorzucił, że w swej książeczce sprzed lat spisał znaki książkowe do 1915 r.

Wywiązała się rozmowa, podczas której po raz pierwszy usłyszałem określenie „prawdziwy exlibris”. Chodziło o to, że niegdyś „księgoznak” (tę hybrydę wymyślił Przytkowski) miał funkcję praktyczną: służył książce i jej właścicielowi i tylko po to powstał. (Przytkowski perorował, że nie zawsze tak bywało: Kajetan Kielisiński, który dla celów konspiracji patriotycznej przyjął drugie imię Wincenty zamiast chrzestnego Wawrzyńca, wytrawił cały poczet pięknych, romantycznych exlibrisów, których nikt do książek nie wklejał). Ale później, na przełomie XIX i XX w., namnożyło się zbieraczy, więc i exlibrisów powstało mrowie, ponad wszelką potrzebę. Były tylko obiektami kolekcjonerskimi i poddawały się, oczywiście, ocenie estetycznej, ale na ogół nic ponadto, a nie zawsze przecież zasługiwały na miano dzieła sztuki graficznej.

Przy takim rozróżnieniu — „prawdziwe” były więc tylko exlibrisy z czasów przedkolekcjoner-