

Tak upłynęło dziewięć lat banicji. Otoczony ogólną czecią, odwiedzany przez artystów całego świata, żądnych oddać hołd wielkiemu mistrzowi, zmarł David 29 grudnia 1825 w siedemdziesiątym ósmym roku życia, w 6 lat po wystawieniu *Tratwy Meduzy* Géricaulta, która była pierwszym manifestem reakcji romantycznej we Francji, i w rok po gwałtownej burzy, którą w świecie artystycznym wywołał Delacroix swą *Rzezią w Chios*. Ten zwrot artystyczny — równoważony zresztą przez działalność Ingres'a — o którym sędziwy twórca *Horacjuszów* wiedział ze stałych relacji, przesyłanych mu przez wiernego do ostatniej chwili Grosa, nie mógł dlań być niespodzianką, ponieważ już w roku 1808 genialnie jasny jego umysł dokładnie przewidział i określił mającą nastąpić zmianę. Jest to jeden z licznych dowodów jego wyjątkowej pewności sądu, którą wykazał, wobec własnych nawet uczniów broniąc sztuki, diametralnie przeciwnej swym teorjom i przy całej bezwzględności dla przedstawicieli szkoły rokokowej umiając wyróżnić wśród nich prawdziwe wartości, jak naprzykład Fragonarda, którego wraz z Prud'homem i Gérardem powołał do rewolucyjnej Komisji Sztuk Pięknych.

Takim był artysta, który w swej pasji wojowniczej zadawszy cios śmiertelny tradycjom baroku i postawiwszy na ich miejsce wątpliwy ideał klasycyzmu malarskiego, stał się w ten sposób sprawcą wszystkich gorączkowych, męczeńskich niekiedy poszukiwań, walk i zmagañ, trwających w sztuce po dzień dzisiejszy.

I dlatego to imię jego na wieki związane pozostanie z dziełem Wielkiej Rewolucji, której był artystycznym odpowiednikiem.

WACŁAW HUSARSKI



KAZIMIERZ SICHULSKI

(Wł. Muzeum Narodowego. Lwów)

SIEROTY (ol.)

KAZIMIERZ SICHULSKI

(Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)

SICHULSKI wystawia swe dzieła od 1903 roku, a więc bez mała od lat dwudziestu pięciu. Obecna wystawa jego w warszawskiej Zachęcie mogłaby przeto śmiało uchodzić niemal za wystawę jubileuszową — gdyby nie to, że nie miała ona wcale retrospektywnego charakteru.

Z ośmdziesięciu i kilku wystawionych dzieł (w tej liczbie około 40 obrazów sztalugowych, malowanych olejno i temperą, a jeden jedyny tylko pastel), żadne nie reprezentuje pierwszych stadiów artystycznego rozwoju Sichulskiego jako malarza, żadne też nie jest tylko powtórzeniem dawno już przez artystę podejmowanych i na odrębny sposób rozwiązywanych zagadnień. Tu i ówdzie można było zauważyć wtórne echo analogicznych, opracowywanych już nieraz w przeszłości motywów — np. kilka barwnych scen rodzajowych z życia Huculszczyzny — ale motywy te stanowiły dla artysty niejako pretekst do stawiania sobie nowych problemów, związanych z malarską formą.

Zapewne, takie np. tematy, jak: *W Pofoniny*, jak *Powrót nowożeńców z cerkwi na Huculszczyźnie*, jak tryptyk olejny p. t.: *Słepiec* — nie są to bynajmniej tematy nowe, w dotychczasowej twórczości K. Sichulskiego niespotykane, tematy te znane są u niego z dawna, świeża jest natomiast artystyczna treść tych obrazów, które swoją fakturą, swoim stylem — pomimo zachowania i tutaj pewnych zasadniczych i specyficznych znamion sposobu artystycznego wypowiedzania się Sichulskiego — w niczem prawie nie przypominają organicznie wybuchowych, barbarzyńsko śmiałych i jaskrawych, zarówno w kolorycie jak w charakterystyce, płócien tego głośnego malarza, powstałych lat temu z górą dwadzieścia.

Kiedy w r. 1905 Sichulski wystąpił po raz pierwszy z większą kolekcją prac swoich w Iwowskim Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, czołowy ówczesny krytyk Marjan Olszewski (zmarły we Lwowie w r. 1915, podczas inwazji rosyjskiej) poświęcił mu w *Słowie Polskiem* (Nr. 280 z 17 czerwca 1905 roku) osobny fejeton p. t.: »Nieokielznany«. Było to doskonałe określenie artysty, charakteryzujące nader trafnie ową pierwszą fazę rozwojową Sichulskiego jako malarza. Nieokielznane pod każdym względem były jego pierwsze prace. Barokowa, nie-



KAZIMIERZ SICHULSKI

SANKI (ol., 1904)



KAZIMIERZ SICHULSKI

WIOSNA (karton do witrażu, temp.)

spokojna i kapryśna linja konturu, żywiołowy romantyczny pęd, zrywający wszelkie pęta sztuki klasycznej i akademickiej, oślepiająca orgia świecących barw, przytem niezwykle dar obserwacji i syntetycznego ujmowania kształtu i charakteru przedmiotów — oto były podówczas główne cechy obrazów Sichulskiego, zwłaszcza olejnych.

Liczne jego pastele wykazywały wcale wyraźne ślady pokrewieństwa z pastelowymi obrazami St. Wyspiańskiego, pokrewieństwa, nie zaś zapożyczenia się. Zwrócił na to uwagę już wtedy M. Olszewski i w cytowanym powyżej artykule dał wyraz swemu przekonaniu w następujących słowach:

»Wyspiański, jak niewielu, oddaje materiał. U Wyspiańskiego, jak u niewielu, odrazu bije w oczy indywidualność formy: kontur gruby, nerwowe falowanie linii, dekoratywne płaszczyzny barwne, zmieniające się w tonie w obrębie jednego i tego samego koloru, dowolne akcentowanie formy, to tu, to tam, a gdzieindziej znów wcale nic; pojmowanie światłocienia jako rozłożenia barwnych plam rozmaitej intensywności i jakości tych plam, jakby niepewność, nerwowość, dowolność: coś, co niezbadanie, tajemniczo dąży swojemi drogami i nie tłumaczy się, nie spowiada: czemu? nie uzasadnia, ale to uzasadnienie być musi — myśli wielu — tylko tak głębokie, tak trudne do zrozumienia! A potem: ta depresja, ta średniowieczna egzaltacja i przeduchowanie! To robi swoje.

»Wspiąć się na wyżyny tej wielkiej ekspresji, tego wielkiego przeduchowania, uchwycić tak Psyche w twarzy!

»Lecz — czy to konieczne, by taka była geneza pasteli Sichulskiego, takie pochodzenie wprost od Wyspiańskiego. Ujrzawszy je, każdy przypuści. Ale czy nie możliwa tylko analogja? Analogja tak niezmiernie daleko posunięta, że jego huculi to nie tylko poczet piastowskich postaci — tyle w nich godności, tyle odwieczności, jak na matejkowskim poczcie polskich królów (Matejko zrodził Wyspiańskiego), to nie tylko taki brak mięsa, kości, gleby jak u Wyspiańskiego, nie tylko ta sama doskonałość w oddawaniu materiałów, tych kozuchów zwłaszcza; ten sam kontur, falowanie linii, dekoratywne płaszczyzny barwne w obrębie jednej i tej samej barwy, zmieniające się w tonie, dowolne akcentowanie formy to tu, to tam, pojmowanie światłocienia jako barwnych plam, tych plam, jakby niepewność, nerwowość — ale i kręta linja podpisu podobna, ale i przystrojenie sali na wzór bolesławowej świetlicy«.

Zestawiając Matejkę, Mehoffera i Wyspiańskiego z Sichulskim, jako tym, który zbliża

się do nich w sposobie widzenia i oddawania tego, co widzi, zalicza M. Olszewski Sichulskiego do kierunku, wyrosłego na Matejkowskiej tradycji; kierunek ten — »może to polski styl!« W ten sposób charakteryzował lwowski krytyk podłoże i znamiona sztuki Sichulskiego, biorąc najpierw pod uwagę jego pastele.

»Inne są olejne prace Sichulskiego — pisał M. Olszewski. Tu analogję trudno znaleźć, bo nieznanne są olejne prace Wyspiańskiego. Innym jest tedy prawie zupełnie i wygląda bardziej niekępowany. Szerokim pędzlem, falującym ruchem wiedzie po płótnie. Technika jego prowadzenia pędzla mówi o nieokiełznaniu, szalonym temperamentie, brawurze, nierobieniu sobie nic z niczego. Jest w nim siła, pewność, nonszalancja. Podobnie w doborze motywów: lubi duże kontrasty, ale nie jaskrawe, na liljowy śnieg rzuca czerwone plamy kożuchów, we wrotach stawia hucuła i z tyłu z poza niego rzuca silne światło słoneczne, przerywa łany śniegu ciemną żółcią ścieżki. Góry, śniegi i pierwotne, w kożuchy, czapki, elbrzymie baranie otulone postacie — świeżość, czystość, górską przezroczność powietrza. Temperament, ustrój czysto malarski. Tak, jak widzi wszystko na płaszczyźnie przed sobą — tak też i oddaje, powtarza barwne płaszczyzny, a modelacja postaci, perspektywa powietrza sama już przychodzi. On jej nie konstruuje. Wynika z tego może pewien brak ścisłości rysunkowej, któraby wysoką wartość obrazu jeszcze podniosła — ale jego forsą leży w czym innym: w brawurowym rzucaniu ustosunkowanych plam barwnych i w charakterze. Mniej refleksji, żadnej eksperymentalnej, żmudnej metody — a zato wyładowywanie nadmiaru siły, zato odczuwanie, wielka satysfakcja, rozkosz



KAZIMIERZ SICHULSKI

HUCULI (ol., 1907)

w brawurze. I to jest w nim właśnie niezmiernie sympatyczne, pociągające, coś, co czyni z niego wartość w naszej sztuce. Tu Sichulski swobodnie maluje tak, jak jemu się podoba, a jego siła bezwątpienia wielu zniewoli, przekona. Żadnych granic swojej wolności nie stawia. Idzie za popędem. Wystawa jego jest obietnicą i jest niezmiernie ciekawe, jak się on rozwinie i czy w dalszej pracy uwzględni bardziej dotąd konstrukcję rysunkową, czy też nie. A zdaje mi się, że w twórczości swej powinien wkrótce przyjść do tego problemu i jakoś go rozwiązać».

Z zagadnieniem rysunkowej, linijnej konstrukcji obrazu spotkał się Sichulski nieco później;



KAZIMIERZ SICHULSKI

HUCUŁKA (pastel)

musiał spotkać się z nim w chwili, kiedy pierwszy raz przystępował do tworzenia kompozycji t. zw. — ogólnie a niezupełnie słusznie — »dekoracyjnej«, do opracowywania projektów na witraż i mozaikę.

Wówczas, w pierwszej fazie swej malarskiej twórczości, dał się poznać głównie jako malarz barwnych scen z życia huculskiej szczyzny i jako taki zasłynął nie tylko w Polsce, ale i zagranicą, na wystawach w gmachu wiedeńskiej »Secesji«, wiedeńskiego stowarzyszenia artystów pod nazwą »Hagenbund«, na wystawach międzynarodowych w Wenecji, oraz na innych wystawach zagranicznych, organizowanych przez Tow. Artystów Polskich »Sztuka«. W r. 1907 wystawił w Wenecji obraz p. t. *Sieroty* i zwrócił nim na siebie uwagę zagranicznej krytyki. Szereg pism obcych — m. i. medjolańska *L'Azione* w sprawozdaniu zatytułowanym: *Impressioni sulla VII-a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* — zajmował się tym obrazem, jedynym zresztą, jaki Sichulski wówczas w Wenecji wystawił, podnosząc jego walory.

Wspomniany już przezemnie powyżej dar artystycznej spostrzegawczości i syntetycznego traktowania kształtu przy dużej, wrodzonej pasji dosadnej charakterystyki, pozwolił Sichulskiemu stać się przede wszystkim znakomitym rysownikiem-karykaturzystą; jako takiego przekazał go potomności różne pisma humorystyczne z *Chocholem* i niezapomnianem *Liberum Veto* na czele, ściany »Jamy Michalikowej« w Krakowie, setki kartonów, luźnych rysunków, kartki najrozmaitszych, specjalnie wydanych albumów, oraz całe cykle karykatur ze świata literacko-artystycznego, teatralnego, politycznego, wojskowego i dyplomatycznego.*) Były to jednak okruchy tylko wielkiego talentu, sypane hojną ręką artysty na żer szerokim tłumom inteligencji, które odnosiły się do nich zawsze z powszechnym aplauzem i entuzjazmem. Sichulski sam nie przywiązywał nigdy do nich właściwej wagi, artystyczne bowiem jego aspiracje sięgały od dawna i dalej i głębiej.

Huculczyzna pociągała Sichulskiego swym odrębnym zupełnie charakterem, świeżością

*) Por. n. p.: XXX Karykatur — rysował Kazimierz Sichulski. — Drukiem i nakładem Władysława Teodorczuka i Spółki w Krakowie. — K. Sichulski: Karykatury Współczesne — Legjony — Politycy — Literaci — Malarze — Aktorzy; — Kraków, skład główny: Księgarnia J. Czerneckiego (z wstępem A. Schroedera: »Rozwój karykatury« i ze studjum Wł. Kozickiego: »Karykatury Sichulskiego«). Por. też W. Husarski: Karykatura w Polsce (Monografie Artystyczne, Tom VIII), str. 21 i ryciny.

etnograficznych czysto elementów, jaskrawą barwą ludowych kostjumów, urokiem dzikiego pejzażu, gór i połonin.

Tenże sam jednak artysta, rozmiłowany w malowaniu surowej pierwotności świata huculskiego, który nieraz w swej sztuce bywał tak twardym i nieugiętym, że niejednemu wydawał się wprost z natury brutalnym, umiał z rzadkiem zrozumieniem i z przedziwnym sentymentem opracowywać nawet tak wysoce subtelne motywy, jak kwiaty, portrety kobiece, a nadewszystko dziecięce. Rozumiał, jak mało który inny malarz, poetycki czar kwitnących sadów, intuicyjnie odgadywał specyficzne właściwości najrozmaitszych kwiatów, odczuwał duszę budzącej się wiosny, duszę dziecka, nawet niemowlęcia. W pastelach swych z tej dziedziny tematów i motywów potrafił wyzbywać się wszelkiej nieokrzęsanej surowości formy; artystyczna jego wnikliwość w istotę rzeczy i dar żywej charakterystyki, znajdowały swój plastyczny wyraz za pośrednictwem przyciszonej gamy środków malarskich, barw harmonijnie stonowanych, lekkich, miękko i wdzięcznie kreślonych konturów.

Na obecnej warszawskiej wystawie *Zinje*, malowane temperą, oraz pastelowy *Portret Damy*, siedzącej w ogrodzie na tle zieleni, dawały słabe jeno wyobrażenie o tej dziedzinie malarstwa Sichulskiego.

Wystawione w Warszawie cztery portrety dzieci: *Krzysia z sankami* (tempera), *Juras z pajacem*, *Krzysia z salką* i *Juras na koniu* (trzy ostatnie malowane olejno) stanowiły prawdziwie wirtuozowski popis czysto malarskiego ujęcia i malarskiej faktury Sichulskiego; psychicznie pogłębione wizerunki dzieci, to *genre*, w którym mało kto w Polsce zdoła dorównać temu artyście. Drobna postać chłopskiego dziecka-



KAZIMIERZ SICHULSKI

BABA Z KOGUTEM (ol., 1926)

aniółka ze skrzypkami w ręku, umieszczona na pierwszym planie kompozycji p. t.: *Szopka*, to istny miniaturowy poemacik, pełen rzewnego, czysto polskiego sentymentu. Takie właśnie oczy miał na myśli poeta — Leopold Staff — w *Zęczy Łez i Krwi* opisując *Jesień Pamiętną* i wspominając:

..nadwiślańskie
Nieszczęśliwe niebo,
Błękitne i marzące, jak oczy słowiańskie...

Wątek poetycki cechuje również treść artystyczną licznych kompozycji Sichulskiego, osnutych na tle życia Huculszczyzny. Ten poetycki element nie tkwi bynajmniej w samym temacie obrazów z tej dziedziny, w ich literackiej anegdocie, gdyż tego rodzaju nowelistyczny i deskrypcyjny, zarówno jak symboliczny pierwiastek obcy jest zupełnie artyście.

Naogół są to tak zwane dawniej charakterystyczne »sceny rodzajowe« z życia ludu huculskiego, przedstawiające z pozoru momenty wcale obojętne, jak np. droga *W Pofoniny*, czy *Powrót nowożeńców z cerkwi w Huculszczyźnie*, albo *Lirnik*, *Słepiec* lub doskonale scharakteryzowana *Baba z kogutem* (z pod Krakowa); dzięki swoistemu jednak, pomysłowemu



KAZIMIERZ SICHULSKI

WOLNOŚĆ GÓR (karton do mozaiki, temp. 1924)

i wysoce artystycznemu sposobowi ujęcia tematu, dzięki odpowiedniej malarskiej fakturze i wyzyskaniu odpowiednich plein air'owych efektów — w których Sichulski celuje — obrazy te wzbudzają ogromne zainteresowanie, nabierają nieledwie cech symbolu i każą czytać z nich głębszą treść, snuć refleksje na temat potęgi przyrody, uroku gór, ukochania życia i radosnych jego lub smutnych przejawów, na temat starej i tradycyjnej pieśni *Lirnika*, czy też tragedji wiejskiego *Slepca* w czas wiosnianego cudu.

Dar żywej i bystrej a zwięzłej charakterystyki przedmiotów i ludzi, który Sichulski posiada w wysokim stopniu, znajduje w tego rodzaju pracach najbardziej właściwe swoje zastosowanie. Pejzaż, który nie odgrywa tam żadną miarą roli podrzędnej, gdyż artysta traktuje go wprost ekspresjonistycznie, t. zn. umie wydobyć z niego *maximum* artystycznego wyrazu, stanowi jedną nierozdzieloną całość wraz z przedstawianą sceną, czy z malowanymi na jego »tle« postaciami ludzkimi, które bez tego przyrodzonego odpowiednika stałyby się mniej zrozumiałe i mniej ciekawe, jak roślina wyrwana gwałtem z właściwego jej gruntu, w który silnie wrosła swemi korzonkami.

Pod względem kolorystycznym huculskie obrazy Sichulskiego stanowią zazwyczaj śmiało i pomysłowo harmonizowane symfonje barwne; artysta lubuje się niezmiernie w używaniu całej gamy tonów jednej i tejsamej barwy, zwłaszcza zieleni; obecnie przeważnie zarzucił już zupełnie wprowadzanie do powierzchni swych obrazów ogromnych płaszczyzn, niemal jednostajnie zabarwionych, ze specjalną predylekcją dla tonów o karminowym odcieniu, co stanowiło ongi charakterystyczną cechę pierwszych jego huculskich malowideł.

Teraz wyraża się raczej całym systemem plam bez porównania mniejszych, doraźnie rzucanych na płótno, niespokojnych w układzie, silnych w kolorystycznym natężeniu, świecących z oddali; czasem nie waha się użyć tonów mglisto-szarych, zimnych, nawet brudnych, dla spotęgowania ekspresji, jak np. w niektórych swoich pejzażach.

Trudnem niezmiernie byłoby zadaniem a może wręcz niemożliwem do uskutecznienia w przygodnym artykule, gdyby chcieć pokusić się o należyłą charakterystykę całokształtu

dotychczasowej artystycznej działalności Sichulskiego na podstawie prac, zebranych na warszawskiej wystawie, kilkadziesiąt z przywiezionych ze Lwowa obrazów pozostało w ukryciu, gdyż zabrakło na nie miejsca w salach Zachęty, jakkolwiek już w westybulu gmachu rozmieszczono również na ścianach szereg utworów, głównie projektów dekoracyjnych.

Jeśli weźmiemy pod uwagę zarówno kartony dekoracyjne i szkice architektoniczne, liczne projekty witraży, mozaiki, fresków, polichromji kościelnej i tkanin (*Bitwa pod Beresteczkiem* i *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego*), jak obrazy sztalugowe na najrozmaitsze tematy i o różnorodnej artystycznej treści — to będziemy musieli stwierdzić prócz zdumiewającej zaiste pracowitości artysty niezwykłą jego wielostronność, o którą rozbijają się niejako wszelkie próby systematycznego klasyfikowania tego talentu.

Dodajmy, że artystyczna jego ciekawość nie zna niemal żadnych granic, że interesują go wszystkie style wszystkich prawie epok, wszelkie dziedziny malarstwa i różnych jego technik w zastosowaniu także do potrzeb sztuki stosowanej, t. j. niesłusznie tak zwanej sztuki »dekoracyjnej«!

Ślady głębszych studiów historyczno-zabytkowych, muzealnych poszukiwań, mimowolnych filjacji i reminiscencji, oraz świadomych prób przenoszenia się w ducha odmiennej a dawno minionej epoki — znać tu na każdym kroku. Od naiwnego prymitywizmu sztuki staro-chrześcijańskiej, po przez stylizacje bizantyńskie, romańskie i gotyckie, przez prekursorów włoskiego odrodzenia, przedstawicieli baroku włoskiego, malarstwa flamandzkiego z Rubensem na czele, dalej, francuskiego Rococo i klasycystycznego malarstwa Empire'u, przez malarzy doby romantyzmu z Eugenjuszem Delacroix, przez francuskich impresjonistów i ekspresjonistów niemieckich aż po niektóre cechy i właściwości futyrystów i kubistów — wszystko to refleksuje mniej lub więcej wyraźnie w odpowiednich pracach malarzkich Sichulskiego i robi w pierwszej chwili niezbyt zresztą korzystne wrażenie bogactwa form, graniczącego z chaosem; tak w kawałeczkach potłuczonego zwierciadła odbijają się barwnie fragmenty setki przedmiotów, ale z tych cząstkowych obrazów niepodobna złożyć jakiegokolwiek zorganizowanej i jednolitej całości.

Zbyt rozległa skala artystycznej ciekawości, zbyt różnorodne aspiracje w kierunku wszel-





KAZIMIERZ SICHULSKI

MALONNA (część środkowa tryptyku „Pokłon trzech Króli”,
karton do mozaiki, temp., 1913)

kich niemal technicznych i stylistycznych sposobów malarskiego wypowiedzenia się rozpraszają siły i środki, uniemożliwiają konieczne nawet dla największego talentu skupienie i skonsolidowanie się.

Muzealna żyłka i nawyczka prowadzi czasem artystę na manowce, lubowanie się w za-
bytkowych okazach dawnego artystycznego przemysłu, silne zapatrzenie się we wzory minio-
nych epok krępuje inwencję, doprowadza do eklektyzmu, unicestwia z czasem zdecydowaną
formę własnego artystycznego kręgosłupa i zaciera charakterystyczne rysy odrębnej malarskiej
fizjonomji.



KAZIMIERZ SICHULSKI

TRYUMF CHRYSYSTUSA (Fragment kartonu do mozaiki, 1924)

Ukochanie sztuki ludowej, zwłaszcza zaś dawnego budownictwa drzewnego, każe np. powtarzać artyście w kilku projektach *Pawilonu Wystawowego* dawno już oklepane i przeżyte elementy form architektonicznych, właściwych zachowanym jeszcze tu i ówdzie budynkom wiejskich barokowych kościółków i cerkiewek z drzewa. Takie przenoszenie żywcem form dawnych do sztuki współczesnej, taka próba zastosowania budowli zabytkowych, wzniesionych w innych epokach, w innym środowisku i dla innych celów, do potrzeb *par excellence* nowoczesnych, jakim powinien odpowiadać dzisiejszy pawilon wystawowy, nie może wydać się czemś racjonalnym, gdyż sam punkt wyjścia, samo założenie jest fałszywe. Intencja artysty



KAZIMIERZ SICHULSKI

SZOPKA (ol. 1925)

jest zrozumiała: chodziło mu o skonstruowanie takiego budynku, któryby bez napisu i bez emblematów państwowych, samą swoją formą przemawiał do wszystkich, jako dzieło polskie. Świadome powtarzanie elementów konstrukcyjnych i zdobniczych miało w sposób niewątpliwy ułatwić osiągnięcie tego zadania. Tak, zapewne, ale tego rodzaju utwór nie ma żadnego artystycznego uzasadnienia: nie jest dziełem oryginalnym architektury współczesnej, niema też nawet wartości kopji, gdyż wierną kopją również nie jest.

Analogicznie zupełnie błądzi, zdaniem mojem, artysta, kiedy komponując projekt kartonu do haftu gobelinowego p. t.: *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego*, ulega na poły nieświadomie urokowi zabytkowych tkanin, dawnych polskich pasów i kilimów tkanych ongi na kresach i tworzy obramienie, złożone z motywów zdobniczych, żywcem powtórzonych z tych właśnie tkanin. Inny charakter tkaniny, inny układ ornamentu, wykonanego zresztą dla innego celu i odmienną techniką; w konsekwencji: obramienie to robi wrażenie źle skomponowanego i niejednolitego ornamentu, nie zamyka dość silnie obrazu i nie odgranicza go dostatecznie od reszty płaszczyzny, t. j. ściany, stanowiącej naturalne tło dla całej tkaniny.

Wobec szeregu obrazów sztalugowych, takich np. jak *Prometeusz*, jak obraz ołtarzowy p. t.: *Chrystus*, jak *Centaur* lub *Nimfa z Satyrem*, możnaby również z podobnych względów zgłosić wiele estetycznych zastrzeżeń: utwory te są wynikiem kompromisu współczesnej i oryginalnej indywidualności twórczej z niektórymi tradycyjnymi zasadami sztuki ubiegłych już epok, skutkiem czego nie stanowią one czystego produktu artystycznej inwencji i własnych technicznych środków wypowiedzenia się Sichulskiego.

Słowem, te liczne i w ostatnich czasach tak częste wędrowki muzealne artysty po dawnych szlakach twórczości, pogłębiają jego kulturę i przynoszą mu zaszczyt, ale utrudniają zarazem ostateczne skryształowanie się jego talentu i odnalezienie własnej określonej formy.

Nie bacząc zupełnie na to, że w Polsce niemal dosłownie wcale niema zapotrzebowania na prawdziwe dzieła sztuki religijnej, Sichulski do wrodzonej sobie pasją szczerzego artysty, z zaciętkim jakimś uporem, od szeregu lat poświęca najlepsze swe siły tej właśnie dziedzinie. Doczekał się też tego — co prawda w ostatnich dopiero czasach — że niektóre jego pomysły i projekty znalazły praktyczne zastosowanie w kościele św. Elżbiety we Lwowie.

Ten lwowski kościół, który dopuścił do tego, że wewnątrz jego zdobią dziś dzieła oryginalne w pomysle współczesnego i polskiego malarza, stanowi niejako chlubny pod tym względem wyjątek. Naogół bowiem, dla celów kultu religijnego, wystarcza prawie wszędzie



KAZIMIERZ SICHULSKI

POWRÓT NOWOŻEŃCÓW Z CERKWI NA HUCULSZCZYZNIE (ol. 1925)

szpetna tandeta obcego pochodzenia, której wiele można znaleźć za bardzo tanie pieniądze w każdym naszym handlu dewocjonaljów.

Niestety, tak jest nie tylko u nas, gdzie sztuki plastyczne w życiu naszego społeczeństwa nie odgrywają prawie żadnej roli — tak jest nawet we Francji, u tego niewysychającego źródła sztuki nowoczesnej. Stwierdza to cały szereg pisarzy, księży, artystów, z Maurice Denis'em na czele. *)

We Francji rozwielił się powszechnie specjalny *genre sacristie*, a znalazł swe uzasadnienie w dziwacznej i osobliwej pruderji, która z prawdziwym duchem religji katolickiej nic niema wspólnego lecz broni przystępu do kościoła sztuce rzetelnej, sztuce żywej i twórczej. **)

Maurice Denis w swej książce stwierdza, że we współczesnej sztuce francuskiej niema w dziedzinie plastyki takich dzieł, które odpowiadałyby konstrukcjom myślowym takich pisarzy, jak Léon Bloy, Paul Claudel, Péguy lub Sertillanges, albo jak Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Hello, Huysmans, Bourget, Francis Jammes, którzy zdołali obudzić szacunek i kult dla religji nawet w tych sferach myślącej inteligencji, która była najbardziej wrogo dla katolicyzmu usposobiona. »My, artyści katoliccy — pisze Maurice Denis w rozdziale p. t.: *Décadence ou renaissance de l'Art sacré?* — nie zniesiemy dłużej, ażeby matka nasza, Kościół, zawsze młoda oblubienica wiecznego Chrystusa, ubierała się na śmieszny sposób podług przestarzałej mody, u handlarzy pseudo-romańszczyzny i pseudo-gotyku!«

Szkicując linię ewolucyjną nowoczesnego malarstwa wogóle, a religijnego w szczegól-

*) Por. Alexandre Cingria: *La Décadence de l'Art sacré* (Édition des Cahiers vaudois, à Lausanne. En vente à l'Art catholique. Paris.

L'Abbé Marraud (poległ z początkiem wojny w 1914 r. jako porucznik piechoty): *Imagerie religieuse et Art populaire*.

Maurice Denis: *Nouvelles Théories sur l'Art Moderne sur l'Art Sacré, 1914—1921*, Paris L. Rouart et J. Watelin, Éditeurs. Na uwagę zasługują zwłaszcza rozdziały: *Le Symbolisme et l'Art religieux moderne*, *Les nouvelles directions de l'Art chrétien*, *Objet religieux et objet d'art*, *Décadence ou renaissance de l'Art sacré? Dernier état de l'art chrétien et l'Ecole d'Art sacré*.

**) Al. Cingria pisze na ten temat m. i.: »Ce genre sacristie constitue le faux esprit du catholicisme du XIX siècle... Etat d'esprit qui se traduit par cet art littéraire et archéologique, pseudo-gothique, pseudo-roman, pseudo-byzantin, auquel le pire style jésuite est préférable parce qu'il est vivant... Fausse pruderie qui, prêtant à la vie et à l'art un attrait dangereux, donne à tout ce qui est vivant et beau une apparence de plaisir sensuel dont l'art aussi bien que la vie sont tout à fait innocents. Tout cela n'est qu'un immense piège du démon, *insidia diaboli*, le roi de l'obliquité, des demi-mesures, des tièdes, de ce qui est terne, morne, morose et tristement laid«.

ności, dowodzi M. Denis, że niema dzieła sztuki prawdziwie estetycznego, rzeczywiście wzruszającego, które nie byłoby zarazem symbolicznym i tłumaczy w perspektywie minionych artystycznych kierunków, na czym zasadzał się symbolizm Puvisa de Chavannes'a. *) Symbolizm zdyskredytowany zresztą przed niedawnym czasem przez lichych artystów, nie ma wedle pojmowania go przez M. Denis'a nic wspólnego z alegorią, ani też z całym systemem hieroglificznego sposobu obrazowania, stosowanym ongi w sztuce katakumbowej. Symbolizm w plastyce jest to sztuka wyrażania uczuć i myśli nie drogą mniej lub więcej idealizującego przedstawiania jakichkolwiek przedmiotów czy tematów, lecz drogą *technicznych środków* przedstawiania, obrazowania. W tego rodzaju sztuce sama forma (kszałty, barwy, bryły) staje się bezpośrednim środkiem ekspresji, dzięki prostej i naturalnej wzajemnej zależności, jaka zachodzi między naszymi wrażeniami zmysłowymi a naszymi emocjonalnymi stanami, między światem widzialnym, materialnym, a światem niewidzialnym, psychicznym. Wszak: *Les parfums, les couleurs et les sons se repondent...*

Niema żadnego jakiegoś określonego kanonu sztuki chrześcijańskiej, a symbolizm, wyrażający się kształtem i barwą, dopuszcza korzystanie z doświadczeń wszystkich wieków i wszystkich kierunków. »Wykluczam tylko to, co nie jest sztuką i to, co nie jest ekspresją« — wyznaje Maurice Denis, dodając zarazem: »Wyklinam *akademizm*, ponieważ kierunek ten poświęca wzruszenie na rzecz konwencji i sztuczności, ponieważ jest teatralny i bezduszny; nie będę jednak niesprawiedliwym wobec wieku XVII-go, ani wobec dzieł sztuki barokowej, które wyrażają głębokie, silne i namiętne życie wewnętrzne, podobne do wewnętrznego życia wielkich mistyków hiszpańskich. Tak samo, jak nie miałbym prawa wygnać z literatury katolickiej św. Franciszka Salezego lub Bossuet'a, nie umiałbym też potępić podziwu dla św. Teresy w ekstazie Bernini'ego, czy dla wspaniałej kaplicy wersalskiego pałacu. Wyklinam *jansenizm*, gdyż jest śmiercią sztuki, chłodem i nudą«. **)

Cała ta dygresja nie jest bynajmniej mimowolną dygresją, lecz stanowi konieczne uświadomienie sobie zasad i kryteriów, bez których niepodobna zająć wobec religijnych kompozycji Sichulskiego odpowiedniego i racjonalnego stanowiska.

Witraże, freski i mozaiki o tematach religijnych, projektowane przez naszego artystę, są zamierzeniami na monumentalną skalę; stanowią one produkt niecodziennego w naszych zwłaszcza warunkach artystycznego wysiłku, a nacechowane są szczerą tęsknotą za polskim stylem i za własnym, odrębnym religijnym wyrazem.

Z dawnej »nieokiełznaności« niewiele już pozostało w tych kompozycjach; artysta podejmuje celowo coraz to inne zagadnienia, liczy się wyraźnie z postulatami ściśle związanej formy. Czasem tylko, tu i ówdzie, wyrwie się z systematycznie i planowo uorganizowanej płaszczyzny jakaś nieuzasadniona artystycznie plama, czasem jakaś linja, sama zbyt nerwowa i żywa, wprowadza do kompozycji niepokój; braknie też nieraz ściśle przeprowadzonej stylowej konsekwencji, kiedy pewne fragmenty traktowane są np. naturalistycznie, inne zaś wyraźnie formistycznie, tak, że wypukłość kształtów, malarskość faktury kłóci się poniekąd z całym układem linii, rozmieszczonych starannie na płaszczyźnie wedle zasad kompozycji ornamentu płaskiego.

Rysunek Sichulskiego zawsze silny, żywy, energiczny w wyrazie, często gotuje różne niespodzianki, jest czasem kapryśny i nieobliczalny. Cóż stąd, czy nazwiemy go złym lub błędnym? *If n'y a pas de dessin exact ou inexact, il n'y a que du dessin beau ou laid* — twierdził Ingres. Linja Sichulskiego jest znakomitym jego środkiem ekspresji, którym posługuje się zawsze niezawodnie, na ten lub ów sposób, zależnie od stylowego założenia i charakteru kompozycji.

Wystawa zbiorowa prac Sichulskiego w Warszawie była niecodziennym, wyjątkowym wprost zdarzeniem w życiu artystycznym stolicy. Nie dlatego, jakoby była rewelacją samych arcydzieł bez zastrzeżeń; przedewszystkiem jednak dlatego, że zaprezentowała obfity twórczy dorobek wielkiego talentu, artysty o niezmożonym zapale, o nieprawdopodobnej wprost skali usiłowań, o podziwu godnej pracowitości.

I jeszcze jedno! Wystawa ta obudziła artystyczne sumienie, bo wywołała tęsknotę za sztuką polską, monumentalną, o własnym, odrębnym wyrazie.

MIECZYŚLAW TRETER.

*) Ainsi, l'ancienne Académie idéalisait, ramenait la nature à un type conventionnel, au beau idéal. En réaction, les réalistes copiaient strictement ou brutalement la nature. Les impressionnistes, au lieu de la reproduire, la représentaient selon les exigences de leur sensibilité, Puviss de Chavannes la transposait dans le domaine de la peinture et de poésie; il suggérait au lieu de décrire. Voilà la suite des idées en peinture. (*Nouvelles Théories*, 1914—1921, str. 226).

**) Tamże, str. 283. — O *jansenizmie* mówi jeszcze M. Denis: C'est lui qui est responsable de ce style glacial et bourgeois, qui a sévi au XIX-e siècle, ce style timoré qui a peur de tout, peur d'être immoral, peur d'être original, peur de la vie«.