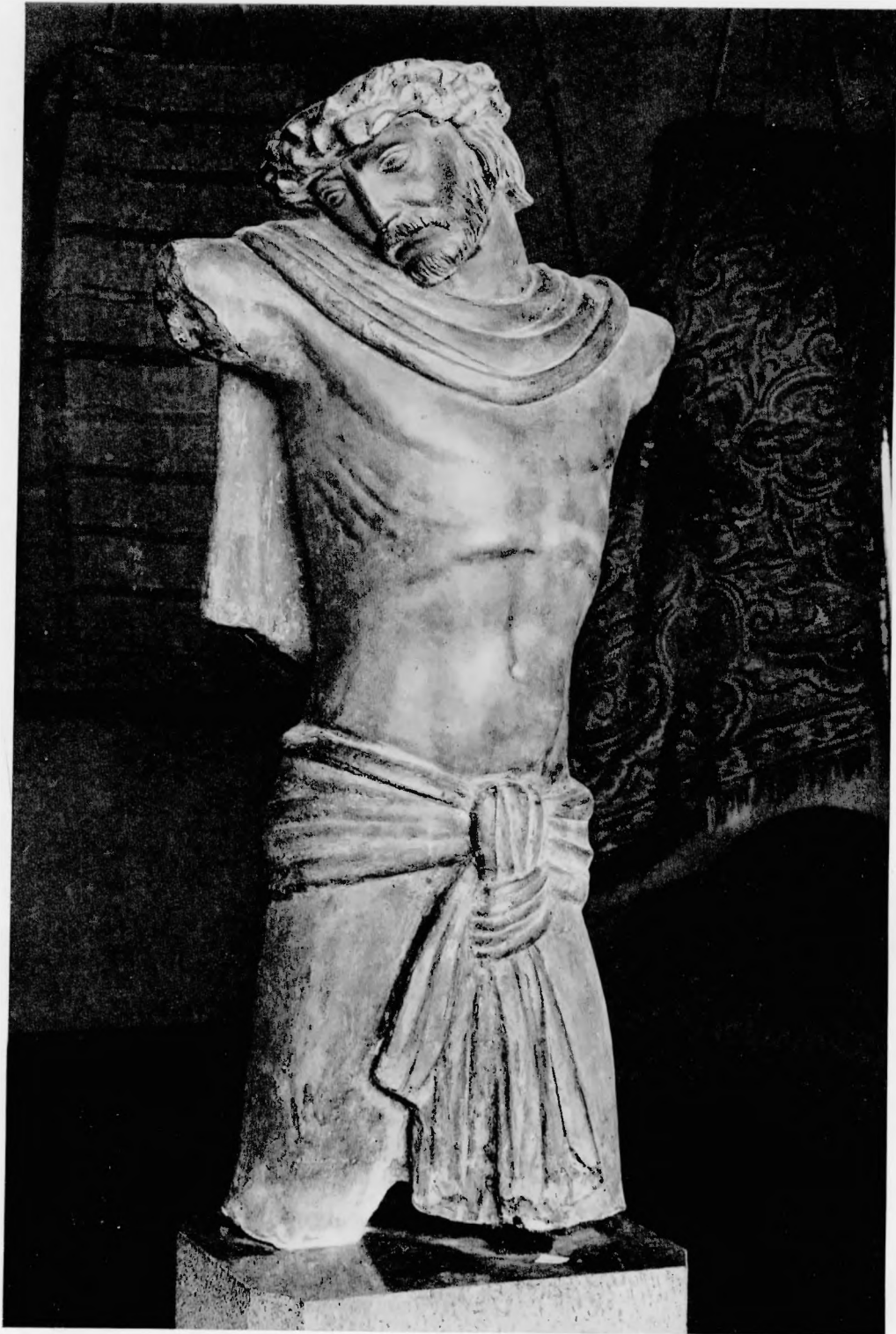




HENRYK KUNA

JUTRZENKA (marmur, 1919)



HENRYK KUNA

CHRYSTUS (drzewo, 1926)



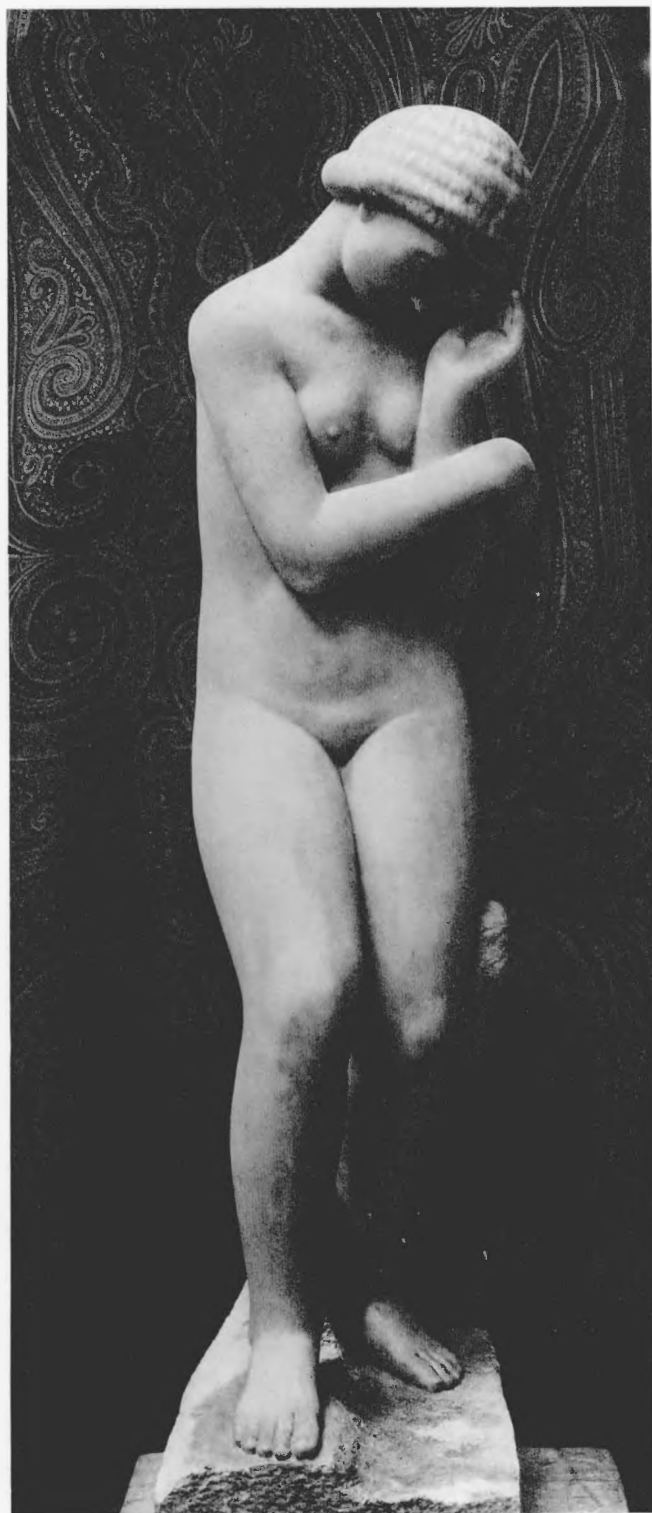
HENRYK KUNA

GŁOWA KOBIECA (bronz, 1924)



HENRYK KUNA

GŁÓWKA KOBIECA ZE STYLIZOWANYMI LOCZKAMI (marmur, 1925)



HENRYK KUNA

„RÓŻOWY MARMUR“ (1929)
(Wł. Zbiorów państwowych)



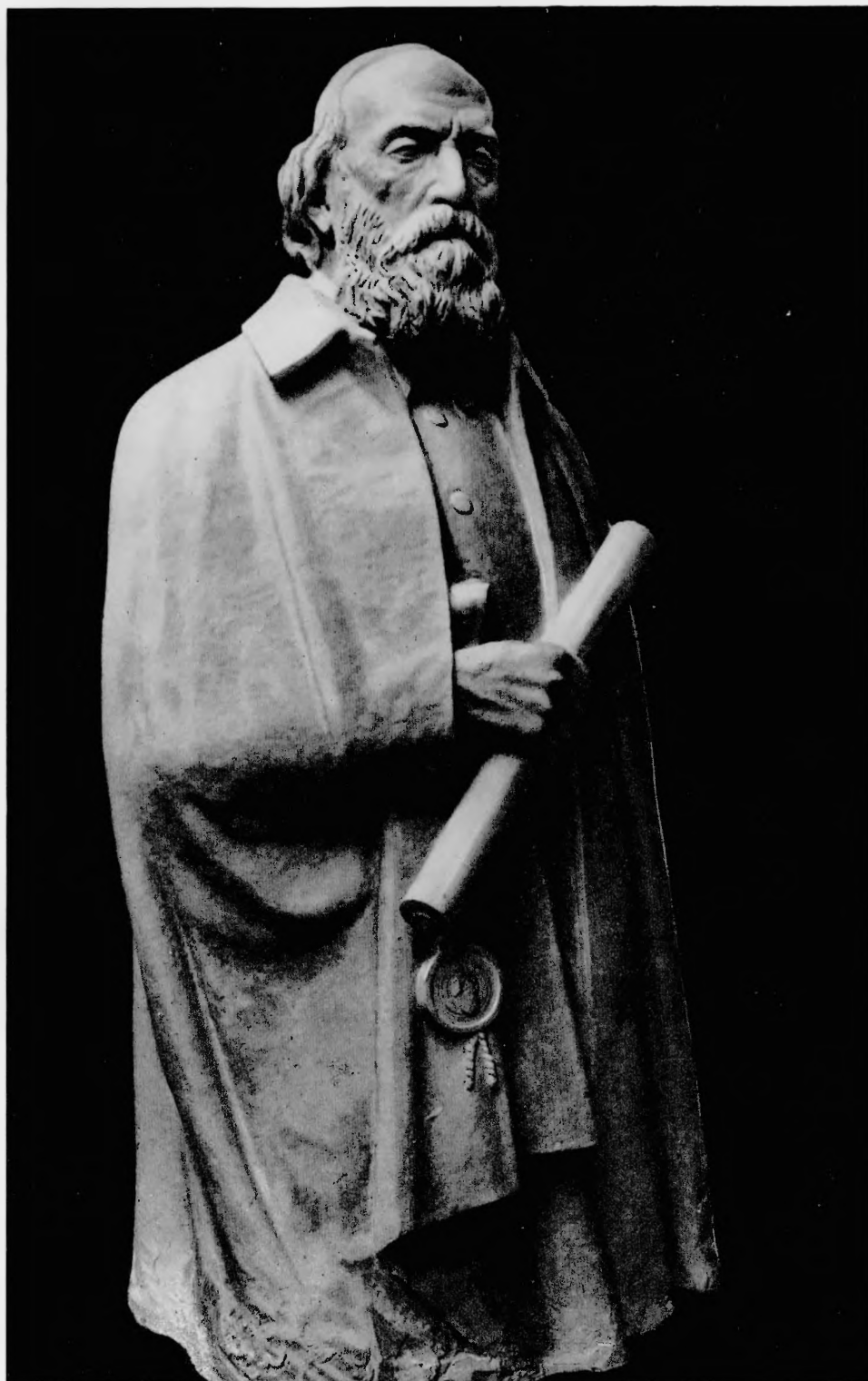
HENRYK KUNA

DZIECKO W KAPTURKU (bronz)



HENRYK KUNA

PORTRET K. WIERZYŃSKIEGO (gips, 1932)



HENRYK KUNA

PORTRET PROF. DR. T. ZIELINSKIEGO (gips, 1933)

RZĘŻBA europejska XX. w. już w swych początkach okazuje zdecydowane oblicze. Żyje wprawdzie jeszcze Rodin, którego twórczość tak dominująco ciąży nad całą epoką poprzednią, gdy ustalają się nowe wartości w rzeźbie, następuje zmiana samych podstaw kształtowania się i to nie tylko w jednej dziedzinie sztuki. Dokonuje się ona zarówno w architekturze, jak i w plastyce równocześnie i niezależnie, choć w oparciu o te same zasady kształtowania, w przeciwieństwie do preponderacji malarstwa w sztuce XIX wieku, a punkt ciężkości przenosi na te dziedziny właśnie.

W rzeźbie budzi się tęsknota za nową formą: krystalizuje ona powoli i dojrzewa. Formę wyprowadza się z bryły jako takiej: bryła trójwymiarowa jest elementem najistotniejszym. Plastyka nowoczesna nie pozostaje w sprzeczności z istotnymi swymi założeniami, skoro cechą jej zasadniczą wogóle jest zwartość bryły, zachowuje ją artysta w pełni, w przeciwieństwie do malarskiego stylu Rodina, lubującego się w niespokojnych płaszczyznach. Dla podkreślenia zwartości pominięto artysta niejedno, a powierzchnia istnieje dla niego tylko jako czynnik określający bryłę. Z tem dążeniem do bryłowatości łączą się i inne zasadnicze rysy plastyki nowoczesnej. Artysta nie zadowolony samą tylko kształtem bryły i jej formą jednostkową, lecz przeciwnie, celem jego staje się piętrowanie brył, szukanie nowych ich związków, stosunków, proporcji. Podporządkowuje on poszczególne formy ściśle przemyślanej konstrukcji, której każda forma jest członem nierozdzielny. Tektonika, statyka, są nieodzownymi warunkami ścisłej konstrukcji. Rzeźba staje się organizmem dla siebie zamkniętym, niezależnym od otoczenia, od przypadkowości światła i ustawienia; istnieje sama dla siebie, przedstawia we wszystkich profilach skończoną całość, podporządkowaną zasadzie jedności. Nie neguje też rzeźba dzisiejsza natury i możliwości materiału, przeciwnie podkreśla je, przez nie się tłumaczy i na nich opiera.

Oto podstawy kształtowania rzeźby dzisiejszej. Powstawały one i utrwały w rzeźbie francuskiej, gdzie proces formowania się ich i jego ewolucję możemy obserwować w twórczości kilku artystów. Jednym z czołowych był Aristide Maillol, w którego rzeźbach wyraziły się najpełniej nowe dążenia artystyczne. Już pierwsze lata XX w. przynoszą dzieła jego w pełni dojrzałe i skończone, w których odzywa się silnie protest przeciw przewadze obcej rzeźbie treści nad czystą formą. I przez samą formę stał się Maillol kodyfikatorem aktualnych założeń twórczych. Nie stara się on bowiem o jej dematerializację i jej sublimację, prawa materji są w niej utwierdzone i silnie zaakcentowane. To właśnie tworzy wewnętrzną treść rzeźb Maillola i dzięki niej stał się on głównym pionierem nowej epoki.

Ale potrzeba głębszej treści duchowej mimo wszystko nie jest obcą naszym czasom. Jej wyrazicielem jest inny artysta, który chociaż na równi z Maillolem w oparciu o te same zasady kształtowania realizuje najpełniej współczesne dążenia artystyczne, jest jednak jego przeciwieństwem pod względem duchowym. Charles Despiau zmierza także do formy ściśle określonej, tworząc w bryle, daje całość zwartą, tektoniczną. Jego forma nie zrywa związku z światem zewnętrznym; lecz mimo to artysta nie zadawała się wrażeniem czysto zmysłowem i zmierza wytrwale ku abstrakcji, co się przejawia w pewnej dematerializacji form wziętych z natury i w pogłębianiu ich treści duchowych. Nigdy jednak nie dochodzi u niego do zachwiania równowagi między formą i treścią, co jest również jednym z najważniejszych rysów rzeźby nowoczesnej.

Przeciwstawienie tych dwu organizacyj twórczych pozwala wnikać w odmiennosc ich struktury duchowej, zarazem zaś uwypukla główne tendencje rzeźby nowoczesnej. Istotą swych założeń zrasta się Maillol ściśle ze swą epoką, podczas gdy twórczość Despiau'a wydaje się bardziej od niej oddaloną. Ale pozornie tylko, mimo wszystko bowiem dążenie do pewnej sublimacji materji i ożywienia jej treścią wewnętrzną występuje stale w plastyce nowoczesnej i godzi się z jej założeniami formalnymi.

Równoczesne pojawienie się tych dwu tendencji, a mianowicie formy czystej i sublimacji materji, nie jest cechą rzeźby wyłącznie francuskiej, lecz charakteryzuje także rzeźbę innych krajów europejskich, obserwujemy je bowiem i gdzieindziej, np. w Niemczech i w Jugosławji.

Znaczenie współczesnej rzeźby polskiej na tle ogólnoeuropejskim zrozumieć można po uwzględnieniu tego olbrzymiego przewartościowania pojęć, jakie się dokonało w pierwszym dziesięcioleciu XX w. Zawdzięcza ona wiele dwom najwybitniejszym indywidualnościom twórczym, a mianowicie Dunikowskiemu i Wittigowi. Chwila jednak, w której krystalizować się zaczyna indywidualność Henryka Kuny, t. zn. czas około r. 1910, wyklucza możliwość wpływów ich w kraju, gdzie wówczas są jeszcze zbyt mało znani. Ośrodkiem sztuki jest nadal niepodzielnie Paryż, tu też zarysowuje się fizjonomia artystyczna Kuny, w łączności z dominującymi prądami. Przyjęcie nowych zasad kształtowania nie jest czemś przypadkowym i powierzchownym, wypływa bowiem z głębszych pokładów psychiki ogólnej, choć nie wszędzie znajduje jednakowy wyraz. Budzi się bowiem i w kraju tęsknota za formą stałą i określoną. Wystarczy wydobyć z zapomnienia nazwisko Włodzimierza Koniecznego, którego świetnie zapowiadająca się twórczość na terenie plastyki znalazła przedwcześnie tragiczny kres w czasie wojny.

Wystawiony w r. 1911 w Krakowie projekt ołtarza dla kościółka wiejskiego (pomyślanego i wykonanego wspólnie z W. Jastrzębowskiem) charakteryzuje w pełni dążenia artystyczne nowego pokolenia. Postać *Immakulaty*, przy określonej formie, statyce i tektonice, przemawia treścią wewnętrzną. W tę formę, zdawałoby się tak prostą, wlał Konieczny ogrom uczucia i przedziwnie zdołał spoić pierwiastek głębokiej liryki z czystą formą. Wyraz Madonny technicznie w całości mistycyzmem, wypływa on z głębi pokładów duchowych artysty, a jego uczuciowość wybuchowa, przytłumiając intelekt działa swą bezpośredniością.

W podobnym kierunku, choć odmiennymi drogami zmierzając do uduchowienia materji, rozwinięta twórczość Henryka Kuny.

Kuna, jak wielu współczesnych rzeźbiarzy, wyszedł z impresjonizmu. Trzy lata, które spędził w Akademji Krakowskiej w pracowni prof. Laszczki, dały mu pierwsze podstawy artystyczne. Dziełem, które charakteryzuje najlepiej te lata twórczości Kuny, jest „*Irydjon*“ (bronz 1909), który w niczem jeszcze nie zapowiada dalszego rozwoju artysty. Jako impresjonistę interesuje artystę przede wszystkim gra światła i cienia, stąd też powierzchnia rzeźby jest niespokojna, pełna wypukłości i wklęsłości. Choć brak zbyt silnych wgłębień, to jednak w grze światła i cienia uzyskuje artysta pełnię kontrastów. Od tej tak niespokojnej powierzchni odbija jednak kontur głowy, dość silnie zaznaczony. *Irydjon* Kuny technicznie czystym romantyzmem, zdolnym wprowadzić do najwyższych wzlotów i uniesień, lecz równocześnie do zwątpienia we własne siły. Hardo i dumnie podnosi *Irydjon* głowę, lecz przymknięte nawpół oczy i usta zdają się mówić o walkach wewnętrznych, wahaniach i niepokojach.

„*Irydjon*“ to wypowiedzenie początkującego artysty, który nieświadom jeszcze swych właściwych celów artystycznych, bierze formy narzucone mu, opanowuje je, ale drżą w nich niepokojące przeczucia.

W r. 1911 wyjeżdża dwudziestokilkuletni artysta po otrzymaniu stypendjum do Paryża. Jedzie on tam z uczuciem niepokoju, który jest najlepszą rękomią twórczych uzdolnień, nie wystarcza bowiem opanowanie formy, która bez treści duchowej pozostaje zimna i pusta.

Poszukiwanie odpowiadającej mu formy stało się celem artysty, w chwili przybycia do Paryża i zetknięcia się z nowymi problemami. Przez porównania swoich dotychczasowych dzieł z współczesną rzeźbą francuską dochodzi do przekonania, że pracę rozpocząć należy od początku. Idzie więc jako zwykły robotnik do pracowni kamieniarza Pellecot i dzień po dniu dziesięć godzin na dobę obkuwa kamień, poznaje jego właściwości i technikę, co

staje się podstawą jego sztuki. Równocześnie w muzeach obcuje z pomnikami przeszłości; najsilniej przemawia do niego rzeźba wczesnego antyku i średniowiecza. Oba te światy, dawno zamarły i nowożytny, zważają na dalszym jego rozwoju.

Pod ich działaniem ustala Kuna swój światopogląd artystyczny, odwraca się od dotychczasowych środków formalnych i przejmuje się nowymi zasadami kształtowania. Świat zewnętrzny w swej przypadkowości oświetlenia czy zabarwienia przestaje dla niego istnieć. Nie zmienność, nie stałość formy naturalistycznej stanowi przedmiot zainteresowań artysty, lecz trwałość i stałość form, składających się na pewną całość artystyczną. Tektonika i statyka stają się głównymi zasadami kształtowania. Artysta zdążać będzie do zgłębienia istoty związku łączącego poszczególne formy w pewną całość, zmierza on do uchwycenia i utrwalenia sensu ich istnienia. Wszystko inne, co jest obce tym zainteresowaniom, przestaje wogóle istnieć, nie wchodzi w krąg zainteresowań artystycznych. Forma jako taka zatracić musi również wszelką dowolność czy przypadkowość, natomiast musi ją cechować ścisła określoność. Rzeźba wogóle w swej istocie i przez właściwości swego materiału odpowiada najpełniej podobnym dążeniom. Wszak trójwymiarowość i brylowatość, wypływające z natury rzeźby, zachowane z całą ścisłością, nie pozwalają na żadną dowolność i przypadkowość. Oparcie się na tych zasadach twórczych prowadzi do ustalenia logiki kształtu.

Przejęcie się takimi prawami kształtowania pozornie prowadzić może do pewnej jednostajności czy oschłości, jakie wynikają z operowania środkami formalnymi w ramach pewnego kanonu. Niebezpieczeństwo to zagraża jedynie słabszym indywidualnościom artystycznym, wybitniejsza organizacja duchowa zaś wniesie do sztuki zawsze swe własne pierwiastki.

Kuna w rzeźbach swych z czasu po r. 1910 zwraca się w pełni ku formom ustalonym, zwartym i określonym. Powstaje szereg głów kobiecych, opartych o nowe zasady. Jednym z pierwszych dzieł świadczących o samodzielnych poszukiwaniach artysty jest *Główka młodej dziewczyny* (marmur 1911), wystawiona w Salonie Jesiennym 1911 r. w Paryżu. W rzeźbie tej kryją się wszystkie pierwiastki dalszej twórczości, które w późniejszych dziełach dojdą do pełnego wyrazu. W główce tej zarzuca artysta w zupełności dawne środki formalne, gra światel i cieni przestaje go interesować, natomiast celem stała się zwarta forma, jak najbardziej związana z materiałem. Operuje więc artysta płaszczyznami, przechodzącymi łagodnie jedna w drugą, bez wszelkich ostrych załamania i przecinań. Forma zwarta i określona pozbawiona twardych konturów, łagodnie, miękko zaokrąglona, zaznacza kształt główki o subtelnym profilu; usta lekko zarysowane, włosy traktowane schematycznie. W dziele tem nie uwolnił się jeszcze artysta od sugestji barwy, zaszczerpionej przez rzeźbę impresjonistyczną, co zwłaszcza przebiega w układzie płaszczyzn łagodnym stopniowaniem poszczególnych partij.

W dalszym rozwoju artysty zaznacza się coraz silniej koordynacja formy w zespołach płaszczyzn i linii, określających bryłę. Bryła staje się bardziej zwartą i uniezależnia się w zupełności od oddziaływania światła i atmosfery.

Już w pierwszej główce zarysowała się odrębna indywidualność Kuny, który buduje swe rzeźby z pewną miękkością i płynnością linii, mimo oparcia ich o ściśle określające zasady kształtowania. Wykazują one logikę kształtu, lecz niema w nich nic ze schematyczności czy oschłości przemyślanej formy. W miękkości i falistości linii, w łagodności łączenia płaszczyzn znać rękę powodowaną odrębnymi zamierzeniami artystycznymi, wpływającymi z głębszych pobudek.

Powstaje szereg głów kobiecych, będących spełnieniem doskonałej harmonji. Głowy te są dalszym stopniem ewolucji rozpoczętej przez *Główkę dziewczęcia* z r. 1911. Zwłaszcza wykonana w marmurze *Główka z stylizowanymi loczkami* dookoła głowy w swej całości jest ostateczną konsekwencją pierwotnych założeń. Wydobyta wprost z marmuru, nie neguje praw materiału, a zwarta konstrukcja, łagodne przenikanie się płaszczyzn, zaznacza dobitnie brylowatość kształtu i akcentuje miękki zarys głowy kobiecej. Rzeźba ta jest dziełem konstruują-

cego umysłu twórczego, który jednak zdołał połączyć określoną formę i ścisłość struktury z pewnym wdziękiem i łagodnością, wypływającą z proporcji i harmonii wszystkich szczegółów, składających się na całość.

Odzywają się jednak w rzeźbach Kuny tej fazy rozwojowej silne reminiscencje antyku; polegają one na stylizacji i stosowaniu analogicznego opracowania niektórych szczegółów, jak np. schematyczny układ włosów, wykrój oczu. Nietylko w główkach dziewczęcych tego okresu opiera się Kuna o rzeźbę antyczną, również i w dziełach późniejszych znać ślady jego oddziaływania. W „*Jutrzence*“ sam układ postaci przypomina szereg podobnie skomponowanych aktów kobiecych antyku. W rzeźbie *Różowy marmur* dla podtrzymania ciężaru masy wprowadza artysta blok kamienny u nóg jako podparcie, podobnie jak to czyniła rzeźba starożytna. W końcu mimo oddalenia się w samej konstrukcji od pierwowzorów greckich, występują w dziełach Kuny pewne ich ślady i reminiscencje w stylizowaniu niektórych szczegółów (*Rytm, Akt kobiecy*). Jest to rys oryginalny, który nadaje całości pewne odrębne piętno.

Ten związek ze sztuką antyczną opiera się na głębszych momentach. W pierwszym rzędzie są to identyczne założenia formalne rzeźby nowoczesnej i greckiej, zwłaszcza archaicznej. Dążenie do tektonicznej zwartości, określoności kształtu, jak i też podniesione wyżej podobieństwo w opracowaniu szczegółów, ich stylizacji i schematyzacji, tworzą głębszą podstawę, łączącą sztukę Kuny z rzeźbą wczesno-grecką. Nie jest więc Kuna niewolniczym naśladowcą sztuki antycznej, lecz tworzy w myśl pewnych założeń, które mają stałą wartość i odzywają się na przestrzeni wieków silniej lub słabiej.

W tem zbliżeniu do sztuki antyku nie jest Kuna odosobnionym, co na tle tendencji obecnej epoki jest zupełnie zrozumiałe. Oddziaływanie rzeźby antycznej na sztukę współczesną nabiera cech bardziej bezpośrednich, zwłaszcza w środowisku francuskim. Wspomniane tradycje rodzime rzeźby francuskiej, sięgającej swymi korzeniami czasów odległych, cudowne zmieszanie ras i krwi w ciągu wieków, które w oparciu o kulturę grecko-rzymską stworzyło naród francuski, musiały odpowiednio ukształtować wyobraźnię artystyczną tego narodu. (Maillol n. p. pochodzi z Banyuls w Pirenejach, dawnej kolonii greckiej). Dla sztuki nowoczesnej nie bez znaczenia pozostaje fakt istnienia w Paryżu Louvre'u, z bezcennymi skarbami rzeźby wszystkich epok. To też nie zdziwi nas wyznanie Kuny, że dopiero wobec tych dzieł sztuki uświadomił sobie własne cele artystyczne.

Okoliczności te zaważyły na usiłowaniach rzeźbiarzy współczesnych. Maillol nawiązuje w niektórych kompozycjach do figurek z Tanagry. Despiau niekiedy stylizuje w duchu archaicznym. Jeśli analogie w dziełach Maillola i Despiau'a wypływają jednak raczej z pokrewnych podstaw tworzenia, to Joseph Bernard świadomie zupełnie stylizuje i niektóre pierwiastki właściwe wczesnej rzeźbie greckiej wprowadza do swych dzieł. Związek z antykiem występuje jeszcze silniej w rzeźbach Hoetgera, który przybywszy z Niemiec do Paryża przejmuje od Maillola i Bernarda ich kierunek i sposób operowania środkami formalnymi. Już w jego studni dla miasta Elberfeld z r. 1910 znać świadomą zupełnie stylizację, opierającą się o wzory wczesno-greckie.

Podobnie też stylizuje niektóre ze swych dzieł Kuna. U rzeźbiarza polskiego, jak i u każdego cudzoziemca, okoliczności te działają odmiennie aniżeli u artystów rdzennie francuskich. Związek z antykiem wypływa raczej z wydedukowanej wspólnoty zasad kształtowania, działa nań sama atmosfera artystyczna Paryża, w której działają pokrewne organizacje twórcze. Taką indywidualnością jest Bernard Hoetger, przebywający równocześnie z nim w Paryżu. Wspólność założeń zbliża tych dwóch artystów i stawia ich w pewnym okresie ich twórczości w jednym rzędzie. Silniej niż artyści francuscy szukają oni oparcia o rzeźbę antyczną. Jest to może wynikiem braku tej ciągłości i odwiecznych tradycji rzeźbiarskich, właściwych sztuce francuskiej, co znajduje wyraz w pewnym umiarze, cechującym całą produkcję arty-

styczną Francji. Pewne więc elementy musiał rzeźbiarz, pozbawiony tej tradycji, zdobyć i własnym wysiłkiem przywłaszczyć je sobie.

Kuna jest jednak indywidualnością zbyt silną, by biernie jeno przejmować z dawnej sztuki jej wartości. Intuicyjnie odczuwa on wspólność podstaw kształtowania, chwilami nawet nazbyt im ulega. Lecz wpływ ten nie przytłacza indywidualności artysty. Oba światy, ścierając się w jego sztuce, nie odbierają jej piętna nowoczesności. Kuna nigdy nie przestaje być artystą XX wieku.

Nasuwa się jednak pytanie, w jakim stosunku pozostaje on do świata zewnętrznego i do jego form jednostkowych. Naturalistą Kuna nigdy nie był, nawet w *Irydjonie* operując silnymi wypukłościami i wklęsłościami zmierza do wyzyskania efektów światła. *Główka dziewczynki* z 1911 r. jest do pewnego stopnia negacją form realistycznych, artysta tworzy i buduje formę nową niezależną, mającą swoją własną statykę. W dalszym rozwoju, przy zachowaniu tektoniki form i ich zwartości, występuje coraz silniej potrzeba stylizacji, jednak nigdy artysta nie zerwie z formami opartymi o naturę. Sposób, w jaki się do nich zbliża i je przetwarza nie posługując się modelem, można określić jako idealistyczny, co więcej dopatrzeć się w nim można pierwiastków abstrakcyjnych. Formy pozbawione są bowiem wszelkich cech przypadkowości, jaką spotykamy w naszym otoczeniu, ich relacje i związki są odmienne od obowiązujących w świecie zewnętrznym, skonstruowane są bowiem i skomponowane wedle norm i praw, dających się ująć w pewien schemat. Podporządkowane własnym prawom statyki i tektoniki, stają się nowymi tworamipowołanymi do życia ręką artysty. Konstrukcja staje się więc zasadniczą podstawą kompozycji Kuni. W zwartej całości każdy element jest jej podporządkowany, nie przestaje być równocześnie i sam w sobie określoną jednostką.

Nigdy jednak konstrukcja w rzeźbach Kuni nie jest brutalna, nie przytłumia innych jej wartości. Układ całości nie jest surowy i oschły, wręcz przeciwnie, cechuje go duży wdzięk i czar; każda linja jest miękka i falista, a płaszczyzny łączą się łagodnie i przenikają bez ostrych przejść. Wskutek tego kompozycje jego nawet najsilniej skonstruowane mają charakter swobodny i pozbawiony wszelkiego przymusu. Równowaga, umiar, odpowiednie proporcje sprawiają, że kompozycje figuralne Kuni, podobnie jak „Główki“ jego, są spełnieniem doskonałej harmonji.

Jedną z głównych podstaw całej twórczości tego artysty jest rytm, który łączy i jednoczy wszystkie elementy, dzięki któremu rzeźby jego nabierają pewnego odrębnego charakteru. Rytm jest jedną z głównych zasad kształtowania, a jako powtarzanie pewnej jednostki w określonych odstępach przejawia się w plastyce różnorodnie. U Kuni występuje on przede wszystkim w linii falistej, płynnej, która w swej istocie wynika z powtarzalności, wyraża się również we wzajemnym stosunku płaszczyzn, wreszcie zaś opanowuje i przenika całość kompozycji.

Dążenie do rytmiki zaznacza się w twórczości Kuni dość wcześnie, bo w chwili zwrócenia się do formy zwartej i tektonicznej. Pojawia się zrazu w rytmizacji szczegółów, aby opanować linję, a w końcu staje się czynnikiem dominującym.

Rytm jako jeden z głównych czynników kształtowania zaznacza się we wszystkich okresach dziejów i rodzajach sztuki z równą siłą. Pojawia się on zwłaszcza w sztuce, której celem jest nie zbliżenie się do przyrody, lecz ujęcie rzeczywistości w pewien schemat idealistyczny. To też przewaga rytmu jako zasady kształtującej w sztuce Henryka Kuni nie jest w plastyce współczesnej zjawiskiem odosobnionem. Wypływa on bowiem z założeń twórczych sztuki nowoczesnej, stanowi jej rys istotny i przejawia się równocześnie we wszystkich jej dziedzinach.

Po ustaleniu głównych podstaw kształtowania, na których opiera się twórczość Kuni, łatwiejsza się stanie analiza jego dzieł na tle prądów współczesnych.

Charakterowi sztuki Kuni, dążącej przy całej tektonice i określonym schemacie do form łagodnych i miękkich, podporządkowanych prawom rytmiki, odpowiada najlepiej ciało kobiece, które już z natury swej odpowiada takiej interpretacji artystycznej. Klasycznym tego przykładem jest *Akt kobiecy* w marmurze, wystawiony w r. 1921 w Paryżu na wystawie sztuki

polskiej, a znajdujący się dzisiaj w zbiorach Państwowych; istnieje warjant tej rzeźby u inż. B. Raabego w Warszawie (sygn. H. Kuna 1920). Układ ciała poddany jest ścisłemu schematowi. Motywem zasadniczym jest rytmiczne przegięcie ciała, a przez wysunięcie prawego biodra i wzniesienie lewego ramienia powstaje linja falista. Harmonja i równowaga przejawia się w rozłożeniu mas, a wysuniętemu prawemu bokowi odpowiada wysunięcie lewej części górnej, spotęgowane jeszcze przez podniesienie ramienia. Tej zasadzie rytmu podporządkowane jest wszystko, dlatego też szczegóły nieistotne są opuszczone.

Replika, znajdująca się u p. Raabego jest podobnie ujęta, nie posiada jednak jeszcze tej miękkości, rytmika kompozycji nie tak konsekwentnie przeprowadzona.

Na fakturę dzieł Kuny rzuca pewne światło szczegół, iż — jak z udzielonych mi z całą gotowością informacyj wynika — opracowuje on marmur niejednokrotnie sam własnoręcznie, nie zadawalając się pomocą rzemieślników, przez co forma wypływa wprost z materiału. Odejmuje też artysta materiałowi barwę naturalną, tę zimną biel, przesycając marmur tłustą farbą; metoda jest tajemnicą artysty, zaznaczyć tylko należy, że nie jest to polichromja w sensie realistycznym, ile nadawanie formom, niezależnie od ich naturalnego tonu lekkiego i dyskretnego odcienia monochromicznego.

Formy, któremi artysta się posługuje, nie powtarzają się; przeciwnie, w ramach pewnych, ustalonych założeń, jest on w stałym poszukiwaniu coraz to innych możliwości artystycznych i problemów kompozycyjnych. Ulubionym jego problemem jest poruszone ciało, któremu stara się narzucić maksimum tektoniki, jak w „*Rybaku*“ (heban 1919). Wszystko zdołał artysta podporządkować ogólnemu schematowi kompozycyjnemu, o silnej tendencji do rytmiki, na którą składają się trzy zasadnicze momenty. Samo już traktowanie ciała jako gładkiej powierzchni z zaniedbaniem muskulatury, przy dążeniu do wydobywania miękkości i okrągłości kształtów, zawiera w sobie pierwiastki rytmu. Rybak stoi na nierównym postumencie, wysuwając naprzód zgiętą w kolanie nogę lewą, która dźwiga ciężar ciała. Prawa noga natomiast wyprostowana ułatwia utrzymanie równowagi, a przy podniesieniu prawego ramienia ponad głowę, powstaje specjalna linja falista, rytmiczna, biegnąca wzdłuż łydki, uda, tułowia i poprzez wyciągniętą prawą rękę. Rytm odzywa się też w układzie fałdów draperji. Jeśli rzeźba ta, powstała w r. 1919, wyrazem całości ustępuje innym późniejszym, to nie można nie widzieć w niej śladów wysiłku twórczego, zmierzającego do osiągnięcia tej pełnej jednolitości, jaka cechuje dzieła dojrzałe.

W rzeźbach Kuny tai się piękno idealne, niezależne od chwilowych wahań, stałe i niezmiennie, polegające w niemalej mierze na uwzględnieniu natury materiału i jego możliwości w dziedzinie formy. Przejawia się to doskonale w *Rytmie*, jednym z najpoważniejszych dzieł Kuny.

Pierwszy pomysł, który ulegał dłuższej ewolucji, został wykonany w r. 1920. i różni się wiele od następnej wersji, w której mimo przesunięcia kilku szczegółów i zaakcentowania innych, brak jeszcze tej doskonałości rytmiki i zwartości konstrukcji, jakie cechują ostateczną realizację. Już w pierwszym pomysle występuje zwrot ciała, choć lekko zaznaczony, kompozycja jednak opiera się w głównym zrębie na tych samych zasadach, które pozostają bez zmiany w następnych realizacjach. Przedstawia on stojącą młodą kobietę, nagą, z przerzuconą przez lewe ramię i zakrywającą częściowo nogi draperją; jej układ nie odpowiada rytmicznemu ruchowi ciała. Ruch rąk stara się wprowadzić artysta uzasadnić podtrzymywaniem warkoczy w dłoniach ale właśnie one psują schemat pierwszej kompozycji. Ekstatyczny wprost wyraz twarzy, także i ruch głowy, niezależny od ogólnej zasady kompozycji nosi pewne cechy przymusu.

Następna wersja, wykonana w hebanie (1922), posiada cechy tektonicznej zwartości, w przeprowadzonej kompozycji dominuje rytm, wykonana jednak w drzewie wykazuje inne nieco, niż poprzednio, proporcje i różnice, wypływające z odmiennego materiału.

Doskonałą jednak realizację znalazła ta koncepcja artystyczna w kamieniu. Oryginał

znajduje się dziś w ambasadzie polskiej w Paryżu, a że rzeźba ta stanowi jeden ze szczytowych punktów twórczości Kuny, wypadnie się nią bliżej zająć.

Pierwotny schemat kompozycyjny zachowany został w ogólnych zarysach, przeprowadzono tylko pewne zmiany dla uzyskania większej zwartości i silniejszej rytmiki. Ciało przedstawione jest w rytmicznym ruchu. Pozornie kryje się w tym określeniu pewna sprzeczność, gdyż trudno zda się połączyć te dwa przeciwieństwa, niezmienną bezwładność masy kamienia i ruch ciała. Wrażenie to uzyskał artysta nie przez oddanie pewnego, momentalnego ruchu, ile raczej przez wyczuwalną w każdym szczególe jego potencjalność. Lewa noga dźwiga ciężar całego ciała, prawa cofnięta wstecz, ledwo dotyka podstawy, dzięki czemu powstaje lekki zwrot ciała w lewo, najsilniej zaakcentowany w ruchu głowy; jego dopełnieniem jest układ rąk, podnoszących wrażenie rytmiki ogólnej i tem się głównie tłumaczących. Formalnie uzyskał artysta maximum zwartości przez układ nóg i rąk, przylegających do ciała, a wreszcie pochylenie głowy. Całość kompozycji zamyka draperja, która spływając falisto przez lewe ramię wzdłuż ciała, okrywa częściowo nogi. Przeprowadzenie kompozycji jest tego rodzaju, że widziana z każdej strony stanowi ona całość dla siebie. Zwłaszcza w profilu lekko na lewo, szereg linii falistych i rytmicznych składa się na całość niezwykle harmonijną i skończoną.

Rzeźba ta realizuje w pełni postulaty nowoczesnej rzeźby, reminiscencje antyku są w zupełności przytłumione, odzywają się jedynie w stylizacji włosów na wzór grecki. Sam motyw jako taki i przeprowadzenie kompozycji niema w rzeźbie starożytnej analogji. Dzieło nawskróś oryginalne, jest wyrazem współczesnej epoki, a jako wypowiedzenie się twórcze świadczy o dojrzałości artysty na drodze do własnego stylu.

Szczegółowa analiza kilku tych dzieł określiła zasady systemu konstrukcyjnego rzeźb Kuny. Jego istotne czynniki zawiera najpełniej *Rytm*, występują one podobnie w szeregu innych kompozycji, np. *Atalanta* (drzewo 1924).

Określenie wartości formalnych rzeźb Kuny i ustalenie samych zasad kształtowania nie wyczerpuje jednak istoty jego twórczości. Kryją się bowiem w niej pierwiastki głębsze, w których wyraża się odrębna psychika artysty. Łączą się w rzeźbach Kuny dwie tendencje. Pierwsza wyraża się w tworzeniu dzieł zamkniętych w sobie, o formach określonych, stałych, druga przebija w ożywianiu martwego materiału i nadawaniu życia wewnętrznego. Dając dzieło o formach określonych, tektonicznie zwartych i skonstruowanych, świadomy jest artysta praw materiału, w którym tworzy, lecz zmierza konsekwentnie do jego dematerjalizacji, obejmującej zarówno tworzywo jak i formy. Dematerjalizacja u Kuny nie polega na negacji tych dwu zasadniczych elementów plastyki, zmierza jedynie do wydobywania momentów emocjonalnych. Prawa fizyczne, natura i życie schodzą na plan drugi wobec spraw duchowych. Treść duchową traktuje on nie w tem potocznym znaczeniu, jak całe bogactwo życia wewnętrznego z wszystkimi jego przejawami, lecz przeprowadza ich selekcję, skupiając uwagę na pewnym tylko pierwiastku lub stanie duchowym. Ten jeden obrany element stara się on pogłębić i dotrzeć do jego istoty. W ten sposób dociera Kuna do najtajniejszych pokładów życia duchowego, oczyszczając je z wszystkiego co przemijające, niestałe, co wypływa ze związku z codziennością, z światem zewnętrznym.

Podobnie tedy jak prawom rytmiki podporządkowana jest i całość kompozycji i każda poszczególna forma, tak też ujęcie idealistyczne przebija w jednakowej mierze w kształtowaniu strony zewnętrznej dzieł i w ich stronie duchowej, która ulega pewnej „monumentalizacji“.

Tendencja ta przejawia się u Kuny wcześniej, a obserwować ją można w główkach młodych dziewcząt, jak z r. 1911, następnie w *Dziewczynie w kapturku* i *Główce kobiecej* z uśmiechem. Ich skala uczuć skromna, a jednak nie obce im, mimo młodzieńczych rysów, gorycz i ból, tające się w boleśnie zwartych ustach. Ten kontrast młodości fizycznej i nalu goryczy życiowej sprawia, że rzeźby posiadają czar niezwykle. Nawet i wtedy, gdy artysta unika akcentów bólu i rozgoryczenia i stara zbliżyć do stanu beztrioskiej radości młodego życia, brak jej tego

rozmachu i bujności witalnej, które stanowią integralną cechę młodości. Zadumanie, kontemplacja, lekki uśmiech, zdradzający pogodzenie się z życiem i ze światem zewnętrznym — oto pierwiastki dominujące w „Główkach dziewczęcych“ Kuni i przedziwnie szarmonizowane z wiosnianym wdziękiem i czarem, budzące się kobiety.

Dojrzała równowaga artysty sprawia, że ani forma nie przeważa nad treścią ani treść jej nie przygniata. Oba zaś czynniki, nie narzucając się jednostronnie, działają współmiernie. Unika też Kuna deformacji, akcentowania pewnych tylko szczegółów i zmierza do stworzenia całości harmonijnej i idealnie pięknej.

Jeśli możliwości tkwiące we współdziałaniu linii i płaszczyzn znalazły wyraz w główkach, to znaczenie ich w większych kompozycjach figuralnych nie zmniejsza się bynajmniej. W nich odpowiedni układ członów kompozycyjnych daje nie tylko konstrukcję o ścisłym schemacie, a równocześnie służy do wyrażenia głębszej treści. Kompozycja staje się odpowiednikiem pewnych stanów duchowych. Rzeźba *Jutrzenka* (marmur 1919) układem swym i harmonią kształtów wywołuje wrażenie świeżości młodzieńczej i radosnej. Jest w niej wdzięk wschodzącej jutrzemki.

Szczególniejszego znaczenia nabiera u Kuni i gest jako odpowiednik treści emocjonalnych. Czynniki ten wybija się w szeregu kompozycji, z których najbardziej typową jest „*Zmierzch*“ (heban 1922). Jego traktowanie znajduje pewne analogie w rzeźbach Bernarda Hoetgera w Niemczech. Hoetger wychodząc z założeń sztuki Maillol'a i Despiau'a wprowadza do swych rzeźb pierwiastek uczuciowy, wyrażający się przy pomocy gestów, a nadawanie dziełom odpowiednich nazw sugeruje ich zabarwienie uczuciowe. Analogia jest tem bardziej uderzająca, że Hoetger — jak już wspomniano — stylizuje swe rzeźby i archaizuje pod bezpośrednim wpływem rzeźby wczesno-greckiej. Jednak nie tyle Despiau skierował zainteresowania artystów ku tym zagadnieniom, ile Joseph Bernard, który formy swe stylizuje, archaizuje w oparciu o rzeźbę antyczną. Stylizację posuwa Bernard tak daleko, że nieraz całą kompozycję podporządkowuje linii; układ rąk zatracą wyraz naturalny, staje się jedynie zespołem linii falistych. Gdy jednak Bernarda interesuje przede wszystkim forma jako taka, Hoetger łączy z nią określone stany uczuciowe, podkreślając je w samej już nazwie.

Podobnie postępuje Henryk Kuna. — Trudno tu mówić zdecydowanie o wpływie bezpośrednim, mimo, że dzieła Hoetgera są wcześniejsze o lat dziesięć od rzeźb Kuni. Analogię można tłumaczyć wspólnością podłoża artystycznego, z którego wyszły, identycznością epoki i jej założeń artystycznych. Kuna i Hoetger wyzyskują w pełni zdobycze swego czasu, lecz wnoszą równocześnie twórczy rozmach w realizowaniu coraz to innych pomysłów, dających pole nowym problemom kompozycyjnym i formalnym. Z drugiej strony zarysowuje się wyraźnie ich indywidualność twórcza, która jako zjawisko artystyczne jest naogół odosobniona w dzisiejszej rzeźbie, kładącej główny nacisk na tektonikę, konstrukcję, kompozycję, brylowatość, z pominięciem pierwiastków emocjonalnych. Czynniki te wnoszą do sztuki — prócz Despiau'a — Hoetger i Kuna i choć potracają czasem te same struny duchowe, to jednak ręka, która je potracą, wydobywa inne odmienne dźwięki. Różna bowiem jest struktura duchowa obu artystów. W dziełach Kuni przemawia z przedziwną miękkością i łagodnością kontemplacyjny stosunek artysty do zjawisk zewnętrznych, z którymi się godzi i stara się je tylko zgłębić i zrozumieć. Często tedy pojawia się u niego smutek, który nie jest wynikiem rozległego sentymentalizmu, ale płynie ze zrozumienia istoty rzeczy; obcy jest mu natomiast w zupełności wszelki bunt, rozpacz czy niepokój. A nawet jedyne dzieło *Chrystus* z r. 1926, w którym przeważa ekspresja nad stroną formalną, jest wynikiem kontemplatywnego, na przesłankach intelektualnych opartego przejścia się męką Chrystusową.

Wogóle sztuce Kuni obcą jest radość, ta radość bezgraniczna, jaką daje radosna afirmacja życia. W jednej tylko *Jutrzence* dał się artysta porwać urokowi młodości i świeżości, pozatem jednak nie odstępował go pewien smutek. Chcąc go pełniej wyrazić, chwytą się czasem

mniej skomplikowanych środków formalnych, aby uzyskać więcej bezpośredniości w swych wynurzeniach. Jedną z takich rzeźb jest *Dziewczyzna w wianku* (drzewo lekko polichromowane, 1924). Kompozycja ujęta jest hieratycznie, opracowanie form wprost schematyczne, a środkiem do uzyskania wyrazu jest tylko wymowny gest rąk i ekspresja twarzy, zlekka uśmiechniętej.

Uśmiech ten pokrywa jakiś głębszy, a nawet bolesny pierwiastek, który w stopniu spórogowanym występuje w drugim warjancie tej rzeźby *Niewinność* (drzewo). Ta prostota w operowaniu środkami formalnymi i przejmujący wyraz uzyskany przy ich pomocy, przypomina sztukę ludową czy prymitywną.

To ciągle wczuwanie się artysty w różnorodne stany duchowe znalazło pole w dziełach osnutych na motywach męki Chrystusowej. Miara jak silnie wstrząsnął świadomością artystyczną Kuny cierpiący Chrystus są słowa artysty (z wywiadu udzielonego Arturowi Prędkiemu — *Wiadomości Literackie* 1926/13): „Chrystus nadnaturalnej wielkości, który zszedł z krzyża i idzie w świat. Obie swe dłonie wrył boleśnie w piersi, tak że cała postać przybrała znowu formę krzyża. Chrystus stopił się na zawsze w jedną całość z drzewem, na którym Go ukrzyżowano, a to drzewo — Chrystus idzie teraz w świat...“ Koncepcja ta, obca w zupełności mistryce i ikonografji chrześcijańskiej, jest nawskróś nowoczesna i jest wynikiem zupełnie oryginalnego przeżywania tego problemu przez artystę.

Ujęcie postaci Chrystusa u Kuny jest oryginalne i przejmujące. Kompozycja, wykonana w drzewie, podporządkowana jest w zupełności schematowi krzyża, a poddana im postać stojąca czyni głębokie wrażenie. Uproszczenie form, podobnie jak w świątkach ludowych, zmierza do ekspresji i pomija szczegóły nieistotne. Operuje więc artysta silnymi skrótami, n. p. w przechyleniu głowy, w wysunięciu lewej nogi i cofnięciu prawej. W dodatku, chcąc rzeźbie odjąć wszelkie ślady gładkiej doskonałości form, nadaje jej sztuczną patynę, pokrywając powierzchnię warstwą farby i kredy, z widocznymi w wielu miejscach uszkodzeniami. Jeśli takie ujęcie Chrystusa może budzić dyskusję, nie można mu odmówić oryginalności.

Dzieło to, które w twórczości Kuny zajmuje tak odrębne stanowisko, nie było tylko wpływem chwilowego natchnienia, jest wynikiem dłuższej ewolucji, pierwszy bowiem pomysł jego powstał w r. 1923 jako szkic rysunkowy, gdy sama rzeźba została wykończona w r. 1926. Ciekawe światło na rozpiętość psychiki artysty rzuca fakt, że równocześnie powstają dzieła na tak diametralnie odmiennych oparte założeniach, jak *Rytm* i *Atalanta*. Równoczesność ta może się tłumaczyć jedynie tylko dużą dyscypliną duchową, która artyście nie pozwala pójść skrajnie w jednym kierunku, zapewniając intelektowi dominujące stanowisko w jego organizacji artystycznej.

Po tak gwałtownym wybuchu jakim jest Chrystus, wraca artysta rychło do równowagi, ale pozornie tylko. Powstaje tedy obok *Rytmu* i *Atalanty* jedno z jego ostatnich dzieł, *Różowy marmur*, które posiada wszystkie charakterystyczne znamiona stylu Kuny. Układ członków ujęty w ścisły schemat konstrukcyjny jest odpowiednikiem stanu uczuciowego, pełna miękkość kształtów, ujęta w linjach falistych i czystych, dopełnia całość w pełni dojrzałą. Rzeźba ta jest ostatecznym spełnieniem pewnych dążeń artystycznych i stanowi zarazem zamknięcie dłuższego okresu twórczości Kuny.

Ale pod wpływem uderzenia o strunę ekspresyjną dokonuje się ostatecznie w twórczości jego ciekawy zwrot i to właśnie w chwili wykończania rzeźby *Różowy marmur*. Zwrot ten jest zgoła nieoczekiwany, przynosi bowiem zupełnie nowe ujęcie formalne, nie mające związku z długim szeregiem poprzednich dzieł i staje się punktem wyjścia dla ostatniej fazy jego twórczości. Przyczyny tej przemiany należy szukać w psychice artysty, który oddany dotychczas kontemplatywnym rozpatrywaniom stanów duchowych i uczuciowych w oderwaniu od życia, zwraca się obecnie ku poszukiwaniu wyrazu, związanego ściśle z określoną indywidualnością. Kuna dotychczas pozostawał obojętny wobec fenomenów przyrody, opierał swe formy o stworzone przez siebie prawa konstrukcyjne, a formy jednostkowe, występujące w świecie zewnętr-

nym, znajdowały zastosowanie w jego dziełach jedynie jako nieodzowne symbole, służące do porozumienia się. Teraz natomiast występuje współdziałanie świadomości samego rzeźbiarza z modelem, zdolność do wczuwania się w jego odrębną osobowość. Dotychczasowe rzeźby były realizacją tego jedynie, co stanowiło własność psychiki samego artysty. Od skrajnego subiektywizmu i idealistycznego przechodzi artysta do bardziej obiektywnego ustosunkowania się do modelu, stara się go zgłębić, a to, co stanowi istotną jego treść czy to psychiczną czy formalną, utrwalić w dziele sztuki.

Jedną z najświetniejszych rzeźb, realizujących te dążenia jest *Portret Kamila Witkowskiego* (bronz 1930). Trzeba przyznać, że sam wybór modelu, o charakterystycznych rysach twarzy, budowie głowy, ale i nadzwyczajnej ekspresji, sprzyjał niesłychanie zamiarom artysty. Rzeźbiarz przeniósł wszystkie te cechy w materiał, opuszczając to, co nieistotne i w rezultacie dał portret o niezwyklej sile wyrazu i prawdzie życiowej. Nie może tu być mowy o portrecie realistycznym w ścisłym słowa tego znaczeniu, gdyż przez podkreślenie cech charakterystycznych powstało dzieło o przewadze pierwiastków ekspresyjnych. W opracowaniu formy idzie artysta po linii konstruktywizmu, operując dużymi płaszczyznami o ostrych przecięciach i wydobywa przy ich pomocy zwartą bryłę i zaznacza poszczególne kształty. Dzieło to jest w pełni dojrzałe pod względem formalnym, mimo, że artysta operuje tu po raz pierwszy płaszczyznami nie przechodzącymi jak dotychczas jedna w drugą miękko i łagodnie, a wyraz indywidualny góruje nad założeniami idealistycznymi.

Po portrecie *Kamila Witkowskiego* przychodzi wkrótce postać *Kazimierza Wierzyńskiego*. Cóż za odmienność w ujęciu formalnym. Modelem rzeźbiarza jest poeta, a więc artysta którego tworzywem jest czysta abstrakcja, a nie plastyk, jak Witkowski, który twardo boryka się z martwym w swej istocie materialem. Wierzyński poeta czerpie swe natchnienie z siebie, oddany swym myślom stara się w nich odnaleźć to, co chce przyoblec w słowo. Witkowski to artysta malarz, człowiek czynu, który, chcąc swym ideom nadać kształt realny, musi zwalczyć materiał i tchnąć weń życie.

Kuna stara się zbliżyć do modelu, poznać jego psychikę i indywidualność, by dać nie tylko podobiznę fizyczną, ale i duchową. O ile w portrecie Witkowskiego zaznaczało się dążenie do podkreślania pewnych szczegółów, spotęgowane nawet do ekspresji, portret Wierzyńskiego charakteryzuje równorzędność i współdziałanie poszczególnych elementów formalnych. Niema więc płaszczyzn ostro się przecinających, natomiast przenikają się one łagodnie i miękko, modelując głowę i postać portretowanego. Zachowana w zupełności statyka przy skoordynowaniu płaszczyzn nadaje rzeźbie charakter trwałości i niezmienności. Nie przez egzagerację albo negację form związanych z rzeczywistością oddaje Kuna charakter modelu, lecz przez obiektywne zbliżenie się do nich, a wreszcie przez zespolenie ich z uwzględnieniem ich związku z treścią duchową.

Portrety Witkowskiego i Wierzyńskiego stanowią w dorobku artystycznym Henryka Kuny jeden z punktów szczytowych.

Ostatnio jednak staje artysta wobec problemu rzeźby monumentalnej. Jego projekt *pomnika Mickiewicza* dla m. Wilna dostaje na konkursie pierwszą nagrodę, znajduje uznanie u komitetu budowy pomnika i czynników miarodajnych, tak, że nic nie stanęło na przeszkodzie w jego zrealizowaniu.

W ogólnej koncepcji przejawia się duża zbieżność z ujęciem Bourdelle'a na paryskim pomniku, choć całość utrzymana w duchu neoklasycyzmu. Całość skomponowana jest z uwzględnieniem architektonicznego rozczłonkowania placu, na którym ma stanąć. Na cokole, przypominającym w ogólnych zarysach dawne światowidy, stoi postać wieszczka, odzianego w płaszcz pielgrzymi; w lewej ręce trzyma książkę, prawą podnosi ponad głowę; niezwykle szczęśliwie rozwiązany został układ draperji, stylizowanej z dużym smakiem i umiarem. Intencją Kuny było przedstawić Mickiewicza jako proroka narodu. Spokojny układ fałdów

zmierza do podniesienia wrażenia powagi i dostojności. Silniejsza ekspresja natomiast występuje w płaskorzeźbach, umieszczonych na cokole pomnika w dwóch rzędach, których tematem są sceny z „Dziadów“.

Praca nad realizacją tego pomnika jest dość zaawansowaną i postępuje zgodnie z programem. Artysta wykonał cztery płaskorzeźby w glinie, w wielkości obliczonej już na pomnik, a obecnie pracuje nad modelem postaci wieszczka. Odsłonięcie pomnika nastąpić ma w r. 1935 i dopiero po ustawieniu pomnika, wykonanego już w materiale, w projektowanej wielkości na wolnej przestrzeni, będzie można zająć się ostatecznym ustaleniem jego wartości formalnych.

Ostatnie dzieła Kuny świadczą dobitnie, że twórczość jego zawiera w sobie nowe możliwości rozwoju. Trudno jednak przewidzieć, w jakim kierunku pójdą zainteresowania artysty, gdyż jego złożona psychika o wielkiej różnorodności nie wyklucza niespodzianek. Dotychczas przejawili się w jego twórczości: kontemplacyjny stosunek do problemów duchowych, dążenie do uzyskania doskonale zwartej formy w oparciu o kształtujący ją rytm, a wreszcie poszukiwanie istotnego wyrazu, tkwiącego integralnie w modelu. Trudno zatem organizację twórczą tego rodzaju ująć w pewne normy lub starać się wykreślić jej przyszłą drogę. Jedno nie ulega wątpliwości, że twórczość Henryka Kuny bynajmniej nie jest jeszcze zamkniętą, artysta ma jeszcze wiele do powiedzenia.

HELENA BLUMÓWNA