

dr Elżbieta Błotnicka-Mazur
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
e-mail: elzbieta.blotnicka-mazur@kul.pl
<https://orcid.org/0000-0002-5653-9481>

„Pan Bóg stworzył wieś, a człowiek miasto”, czyli Adama Marczyńskiego „powroty do natury”

“GOD CREATED THE COUNTRYSIDE, AND MAN CREATED THE CITY”:
ADAM MARCZYŃSKI’S “RETURNS TO NATURE”

Summary

The significance of foreign travel for the development of artists is undeniable. In this article, the author emphasises the value of short trips, which reflect artists' need to escape from the city to the countryside to seek inspiration in nature. One direct consequence of such trips was the creation of numerous artistic colonies, especially in the first half of the 20th century. The eponymous “returns to nature” are exemplified by the case of Adam Marczyński (1908-1985) from the Kraków Group. The Polish painter is primarily known for his abstract, semi-sculptural paintings filled with wooden panels with movable flaps. Alongside his exploration of non-figurative art, he created numerous sketches from nature, as well as beautifully coloured portraits and landscapes. Marczyński never abandoned this kind of artistic expression, giving vent to his passion for observing nature, which set the rhythm of his life and art – natural and slow, away from the hubbub of city life.

Keywords: Adam Marczyński; art colony; Polish art of the 1940s and 1950s; countryside; city

Streszczenie

Znaczenie zagranicznych wiojazy artystów dla ich dalszej formacji jest bezsprzeczne. W niniejszym artykule autorka dowartościowuje podróże bliskie, wywodzące się z potrzeby ucieczki artystów z miasta na wieś w celu szukania inspiracji w otoczeniu natury. Ich bezpośrednim następstwem były licznie powstające kolonie artystyczne, zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku. Tytułowe „powroty do natury” ukazano, opierając się na kazusie Adama Marczyńskiego (1908-1985) z Grupy Krakowskiej. Polski malarz znany jest przede wszystkim z kompozycji abstrakcyjnych, półplastycznych obrazów-objektów wypełnianych drewnianymi kasetonami z ruchomymi kłapkami. Równolegle do poszukiwań w obrębie sztuki niefiguratywnej tworzył liczne szkice z natury, a także wysmakowane kolorystycznie portrety i widoki. Artysta nigdy nie zrezygnował z tego

rodzaju twórczości, dając upust zamilowaniu do obserwacji natury wyznaczającej rytm jego życia i sztuce – naturalny i wolniejszy poza miejskim gwarem.

Słowa kluczowe: Adam Marczyński; kolonia artystyczna; sztuka polska lat 40. i 50. XX wieku; wieś; miasto

Wstęp

Na wstępie pokrótce wytłumaczę się z obu cytatów wykorzystanych w tytule niniejszego artykułu. Otóż pierwszy człon to powiedzenie zapisane w *Księdze przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*¹, opracowanej przez Samuela Adalberga – warszawskiego historyka i folklorysty, które puentuje cel artystycznych ucieczek z tętniących życiem miast na wiejskie łono. Procesy gwałtownego uprzemysłowienia spowodowały, że mieszkańcy rozrastających się metropolii coraz mocniej zaczęli odczuwać negatywne skutki industrializacji. Szczególnie czule na te zmiany były środowiska twórcze, czego najlepszym dowodem było zjawisko tworzenia się licznych kolonii artystycznych, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku. Dobrze obrazuje ono te pierwsze ucieczki z wielkich miast do małych miejscowości i wsi, zapewniających źródła inspiracji do tworzenia sztuki w bliskim otoczeniu przyrody, nieskażonym cywilizacyjnym postępem, a także kontakt z rytmem życia prostych ludzi². Praca w plenerze stanowiła także przeciwieństwo rygorów narzucanych wówczas przez akademie zajmujące się kształceniem przyszłych twórców. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku zjawisko kolonii artystycznych stało się znaczące. W Polsce do chętnie uczęszczanych miejsc należał Kazimierz Dolny nad Wisłą, szczególnie spopularyzowany przez Tadeusza Pruszkowskiego, który przyjeżdżał tu ze swoimi uczniami z Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – późniejszymi twórcami Bractwa św. Łukasza³. Ważny stał się także wówczas Krzemieniec nad Ikwą, gdzie podobnie jak w Kazimierzu wielu artystów osiedliło się na stałe, a animatorem życia artystycznego stało się Liceum Krzemienieckie z licznymi wystawami sztuki, m.in.

1 *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, zbiór i oprac. S. Adalberg, Warszawa 1889-1894, s. 592.

2 Jak zauważa Nina Lübben, pobudki tworzenia się kolonii artystycznych były wielorakie i organizowały się one, opierając się na różnych postawach ideowych. Nie wnikając głębiej w ten złożony badawczo problem, tutaj terminem „kolonia artystyczna” określam za N. Lübben miejsce uwarunkowane ciągłą obecnością pewnej grupy artystów, niekoniecznie osiadłych w nim w sposób stały. Zob. N. Lübben, *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*, Manchester 2001, s. 4, 6.

3 O wspólnotowym charakterze obecności „Łukaszców” w Kazimierzu i ożywczym fermentie, jaki ona spowodowała, pisze Lechosław Lameński: *Bractwo św. Łukasza, a.r. i Szczep Rogate Serce, czyli trzy różne wizje sztuki i sposoby jej urzeczywistniania*, w: *Rodzina w świecie współczesnym*, red. M. Howorus-Czajka, K. Kaczor, A. Wierucka, Gdańsk 2011, s. 18-21.

członków Grupy Krakowskiej, do której należał Adam Marczyński, czy kapistów, także chętnie odwiedzających miasto⁴.

Określenie pojawiające się w drugiej części tytułu, czyli „powrót do natury”, stanowi zaś przekorną trawestację stwierdzenia Zbigniewa Pronaszki, jednego z czołowych teoretyków grupy Formistów, który powiedział, że: „Malarstwo nie może być powrotem do natury, malarstwo musi być **powrotem** [podkreśl. E.B.-M.] do obrazu”, odrzucając tym samym mimetyczną funkcję sztuki⁵. Ów „powrót do natury” będzie w niniejszym artykule rozumiany na dwa sposoby. Z jednej strony jako dosłowne odwołanie do motywów zaczerpniętych bezpośrednio ze świata natury przez A. Marczyńskiego. Artysta wprawdzie już w drugiej połowie lat 30. XX wieku prowadził swój własny dialog z awangardowymi nurtami, takimi jak: ekspresjonizm, kubizm czy unizm, a po II wojnie światowej eksponował głównie twórczość abstrakcyjną, ale w swojej praktyce artystycznej nie rezygnował z plastycznej rejestracji otaczającego świata. Z drugiej strony ten „powrót do natury” będzie nosił także znamiona Pronaszkowskiego „powrotu do obrazu”, definiowanego przez niego jako „celowe, logiczne wypełnienie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni, stanowiącej w ten sposób jednolity, niezmienny organizm”⁶. A zatem w sposób łączący zagadnienia czysto malarskie i podejmowany motyw, służący przede wszystkim jako pretekst do realizacji twórczych wyzwań.

1. Marczyński – artysta w plenerze

Adam Marczyński (1908-1985), absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, członek pierwszej, przedwojennej Grupy Krakowskiej, a także Drugiej Grupy Krakowskiej oficjalnie ukonstytuowanej na prawach stowarzyszenia w 1957 roku⁷, znany jest przede wszystkim jako twórca abstrakcyjnych kasetonowych kompozycji, które stały się jego znakiem rozpoznawczym od początku lat 60. XX wieku. Jednak jako świeżo upieczony

4 Na temat Krzemieńca zob. teksty zawarte w: *Kolonia artystyczna w Krzemieńcu nad Ikwą*, katalog wystawy w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym, 11 lipca – 15 września 2010 roku, red. W. Odorowski, D. Seweryn-Puchalska, Kazimierz Dolny 2010. Wybrane zagadnienia dotyczące kolonii artystycznych zostały także zwarte w tomie *Między Odrą a Wisłą 1890-1918. Fenomen kolonii artystycznych = Zwischen Oder und Weichsel 1890-1918. Das Phänomen der Künstlerkolonien*, red. P. Wiater, tłum. T. Pryll, Jelenia Góra 2013.

5 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski”, 1918, nr 1, s. 15.

6 Tamże.

7 Więcej na temat pierwszej Grupy Krakowskiej zob. *Grupa Krakowska 1932-1937*, katalog wystawy w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2 grudnia 2018 roku – 31 marca 2019 roku, red. B. Ilkosz, tłum. E. Macauley, Wrocław 2018; o Drugiej Grupie Krakowskiej zob. A. Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Cieszyn 2000.

absolwent akademii rozpoczął swoją karierę twórczą od zainteresowania kubizmem, wiążąc go z trudną do pogodzenia poetyką koloryzmu. W drugiej połowie lat 40. i latach 50. „powracał” do natury, czemu sprzyjały wakacyjne pobyty na wsi, gdzie nie tylko chętnie wypoczywał, lecz także intensywnie pracował. Najczęściej były to prywatne wyjazdy rodzinne z żoną Jolantą Boni-Marczyńską, a następnie także z synem Piotrem. W efekcie tych sezonowych wojaży powstawały rysunki i obrazy stanowiące swoiste laboratorium form⁸.

W okresie powojennym, dla potrzeb tego artykułu zawężonym tylko do jednej dekady powojennej, A. Marczyński już pracował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, której przed wojną był studentem. Z relacji syna artysty wynika, że dla jego ojca przebywającego na początku wojny we Lwowie i doświadczającego tam sowieckiej okupacji funkcjonowanie w środowisku akademii w realiach systemu komunistycznego nie było łatwe. „Bardzo ciężko przeżywał konieczność uczestniczenia w zebraniach uczelnianych, na których słuchał opinii, z którymi się nie zgadzał, ale z którymi nie mógł wprost polemizować” – wspomina Piotr Marczyński⁹. Dlatego trudno się nie zgodzić z refleksją Tomasza Rakowskiego, że dla polskich artystów uwikłanych w rzeczywistość scentralizowanego systemu „zarządzania kulturą” wyjazd na wieś

było to wyjście w nieznanne, ale jednocześnie ucieczka od napięć w artystycznych światach PRL, od presji i konkurencji o państwowe zlecenia oraz od konieczności podporządkowania się ogólnemu kursowi społeczno-ideologicznemu¹⁰.

Pisząc te słowa, T. Rakowski przywołuje działania absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, m.in: Bogdana i Witolda Chmielewskich oraz Wiesława Smużnego, którzy w 1977 roku przyjechali do Lucimii i – zafascynowani nim przez kolejne lata – podejmowali z mieszkańcami różnorodne aktywności, początkowo w ramach Grupy Działania, a od 1981 roku jako Grupa 111. W przypadku A. Marczyńskiego, który wyjazdy poza miasto traktował jako pewnego rodzaju sytuację odświętną i szczególną, można mówić o ucieczce w prywatność, kiedy nieskrępowany zależnościami zawodowymi mógł skoncentrować się na własnej twórczości i ulubionym wędkowaniu.

-
- 8 Adam Marczyński jako pedagog związany z macierzystą akademią od 1945 roku naturalnie wyjeżdżał także na plenery malarskie ze studentami, np. do Brzeźnicy koło Krakowa, ale to już nieco inny problem, powiązany z odmiennym typem koncentracji na własnym akcie twórczym, niejako „cenzurowanym” przez stałą obecność innych w najbliższym otoczeniu.
- 9 P. Marczyński, *Adam Marczyński – biografia rodzinna*, w: *Profesor Adam Marczyński i jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948-1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Kraków [2019], s. 26.
- 10 T. Rakowski, *Awangarda, wieś, ucieczka. Państwo-miasto Daniela Rycharskiego*, w: *Miasta/Awangardy*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, A. Wandzel, Warszawa 2018 (Communicare. Almanach Antropologiczny, t. 7), s. 145.

Wspomniane na wstępie pierwsze kolonie artystyczne charakteryzowały utopijne marzenia o stworzeniu idealnej wspólnoty, dla której ucieczka od świata cywilizacji wiązała się z niechęcią do wszystkiego, co niosła nowoczesność, a zatem i do idei awangardowych¹¹. Z biegiem czasu tego rodzaju motywacje przestały być jednoznaczne, a spokojne, pozamiejskie enklawy stwarzały warunki dogodne do powstawania dzieł także skrajnie eksperymentatorskich. Ten walor był trudny do przecenienia w komunistycznej Polsce, gdzie każdy rodzaj aktywności obywateli, w tym artystycznej, był poddawany kontroli i cenzurze. Aspekt wolnościowy wypraw „na prowincję” dostrzegali uczestnicy różnego rodzaju spotkań o charakterze plenerowym, np. w Osiekach (w latach 1963-1981) położonych malowniczo nad jeziorem Jamno na wybrzeżu Morza Bałtyckiego.

W ówczesnej, skutej lodem ideologicznym rzeczywistości trudno było sobie wyobrazić normalne funkcjonowanie artystów czy filozofów. Osieki były miejscem na tyle izolowanym, a przez to bezpiecznym z punktu widzenia władzy, że możliwe się okazało zaistnienie marginesu wolności intelektualnej, o którą nam chodziło – wspominał Jerzy Fedorowicz, jeden ze współorganizatorów plenerów osieckich¹².

Adam Marczyński chętnie uczestniczył w plenerach artystycznych organizowanych poza wielkimi centrami miejskimi w formule spotkań artystów, krytyków i teoretyków sztuki – także w tych organizowanych w Osiekach, ale to kategoria wyjazdów odmienna od prywatnych wypraw na wieś, bardziej sprzyjających wewnętrznemu skupieniu, a zarazem twórczej swobodzie¹³.

2. *Matki w ogrodzie*

Po rozważaniach natury teoretycznej warto przyjrzeć się bliżej praktycznym efektom wędrówek artysty, opierając się na wybranych kompozycjach. Niezwykle interesujące z perspektywy „powrotów do natury” – czy szerzej: powrotów na wieś – jest skupienie uwagi na pracach, które powstały w trudnej dla artystów dobie socrealizmu pierwszej połowy lat 50., zgłaszanych przez twórcę na Ogólnopolskie Wystawy Plastyki (dalej: OWP), organizowane w tym czasie centralnie przez państwo. W latach 1950-1954 odbyły się

11 Por. E. Gładkowska, *Przeciw awangardzie*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 341-348.

12 Cyt. za: W. Orłowska, *Słowo o plenerach i kolekcji*, w: *Awangarda w plenerze. Osieki i Łązy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie = Avant-Garde in Plein-Air. Osieki and Łązy 1963-1981. Polish Avant-Garde of the Mid-20th Century in the Collection of the Museum of Koszalin*, oprac. R. Ziarkiewicz, tłum. J. Podlaszewski, C. Podlaszewski, D. O'Donovan, Koszalin 2008, s. 17-18.

13 O aspekcie wolności w sztuce A. Marczyńskiego okresu odwilży por. E. Błotnicka-Mazur, *Adam Marczyński około roku 1955 a mit wolności*, w: *Sztuka jako przestrzeń wolności? 23. Wschodni Salon Sztuki*, red. E. Błotnicka-Mazur, W. Mendelewski, J. Męderowicz, Lublin 2018, s. 47-55.

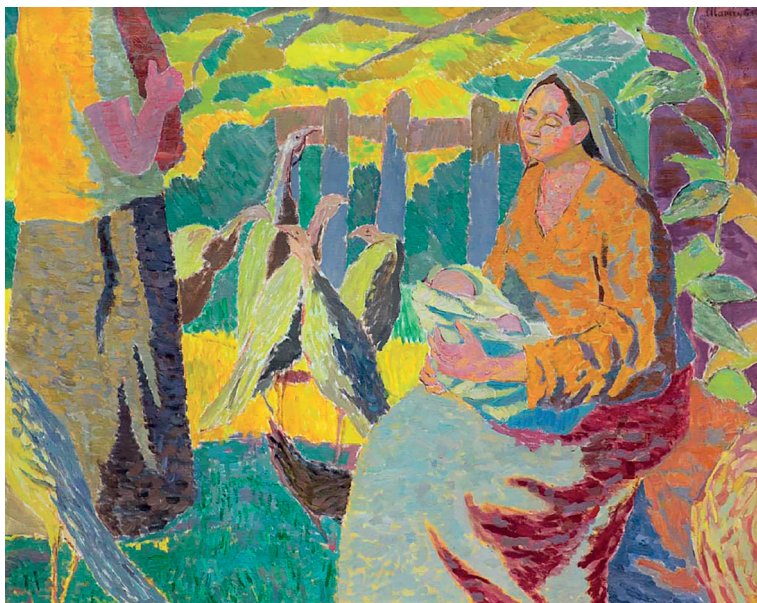
w stolicy cztery takie ekspozycje mające w założeniu zaprezentować dzieła najlepiej realizujące narzuconą ogólnie artystom w 1949 roku doktrynę realizmu socjalistycznego, jednocześnie zapewniając kontrolę ich politycznej poprawności. Ta ostatnia pozostawiła znikomy wpływ na twórczość A. Marczyńskiego. Jego obrazy i rysunki z tego okresu nie wpasowują się jednoznacznie w – niejednorodnie skądinąd w ciągu tych kilku lat¹⁴ – ramy socrealistycznej stylistyki i tematyki. Nie realizowały bowiem postulatu „dobrej” kompozycji socrealistycznej¹⁵. W I OWP w 1950 roku A. Marczyński ostatecznie nie wziął udziału, zgłoszona przez niego kompozycja olejna *Matki w ogrodzie* (il. 1) została bowiem odrzucona przez komisję¹⁶. Uważna lektura tej sceny rozgrywającej się w większym ogrodzie rozwiewa wątpliwości, dlaczego tak się stało, i pozwala dostrzec w artyście malarskiego erudyty, który niezależnie od etapu swojej twórczości zawsze na pierwszym planie stawiał konstrukcję i rytm w dziele.

Obraz przedstawia siedzącą na pierwszym planie z prawej strony kompozycji ciemnowłosą kobietę z narzuconą swobodnie na głowę chustą, która tuli na kolanach ciasno owiniętą niemowlę (żona i syn artysty). Po lewej stronie kompozycję ogranicza widoczna tylko fragmentarycznie stojąca postać drugiej kobiety. Na drugim planie pomiędzy postaciami ulokowało się stadko indyków na tle fragmentu płotu ze sztachetami i bliżej nieokreślonego krajobrazu. Niezwykle ciekawa jest zrytmizowana kolorystyka obrazu, co zapewne przesądziło o jego odrzuceniu przez organizatorów wystawy. Jej harmonia opiera się na zestawieniu silnie kontrastujących ze sobą plam różnych odcieni żółci

14 Dynamikę socrealizmu w sztukach plastycznych w Polsce zauważył Wojciech Włodarczyk w swoim kanonicznym już opracowaniu: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986, dzieląc go umownie na cztery fazy: „przygotowawczy” (1947-1950), „heroiczny” (1951), „klasyczny” (1952) i okres rozpadu (1953-1954). Ich charakterystykę por. tamże, s. 64-68.

15 Terminem „kompozycja” posługuję się tu w znaczeniu przywołanym przez W. Włodarczyka za treścią *Programu malarstwa w Akademiach Sztuk Plastycznych*, sformułowanego w 1951 roku, której kwintesencję miało stanowić wyrażenie ideowej treści we właściwej formie, a w ich wzajemnych zależnościach to treść odgrywała rolę dominującą (*Program malarstwa w Akademiach Sztuk Plastycznych oraz rysunku i malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz w Akademiach Sztuk Plastycznych i Wyższych Szkołach Sztuk Plastycznych*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1951, mps, za: W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, s. 110). Analizuje on wagę tematu i rozumienie kompozycji w socrealizmie, podejmując próbę zidentyfikowania i uszeregowania poszczególnych elementów tego nowego modelu kultury plastycznej. Tamże, s. 110-112.

16 Taki tytuł obrazu figuruje w wykazie odrzuconych prac malarskich artystów okręgu krakowskiego (por. *Wykaz odrzuconych prac malarskich*, za: *Nowocześni a socrealizm*, t. 1, katalog wystawy w Galerii Starmach, styczeń – luty 2000 roku, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 2000, s. 374). Natomiast o obrazie brak opinii Komisji Kwalifikacyjnej (por. *Opinie Komisji Kwalifikacyjnej Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki o pracach przejranych w pierwszej eliminacji*, za: tamże, s. 359-372). Anna A. Szablowska w swoim artykule używa tytułu *Matka w ogrodzie* („Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r., „Biuletyn Historii Sztuki”, 79 (2017), nr 3, s. 578, 583). Natomiast w katalogu Domu Aukcyjnego Agra-Art z 2018 roku obraz nosi tytuł *Kobiety w ogrodzie* i jest datowany na 1954-1955 rok (*Agra-art Dom Aukcyjny. Aukcja dzieł sztuki. Niedziela 25 marca 2018*, Warszawa [2018], s. 120).



Il. 1. Adam Marczyński, *Matki w ogrodzie*, 1950, olej na płótnie, 130×163 cm, własność prywatna. Źródło: reprodukcja za: *Agra-art Dom Aukcyjny. Aukcja dzieł sztuki. Niedziela 25 marca 2018*, Warszawa [2018], poz. 120.

i fioletoń, poprzesuwanym rytmicznie względem siebie. Większe płaszczyzny koloru rozbija impastowy sposób kładzenia drobnej plamy malarskiej „grubym” pędzlem. Mimo to dostrzegalny jest pasowy układ tonacji barwnych, który porządkuje kompozycję na sposób niemal geometryczny. Pasowość zostaje zaburzona powtarzającymi się kształtami ciemnych w kolorystyce klinów, obecnych np. w korpusach ptaków i spódnicach kobiet. To rygorystycznie skadrowana kompozycja i jej kolorystyczno-rytmiczne rozwiązanie są wyraźnym celem malarza, dlatego neutralny tytuł obrazu nie sprostał nawet funkcji „figowego listka”, który mógłby być skuteczną przepustką na salony I OWP. Tym samym tropem myślenia musiała podążać komisja kwalifikacyjna pod przewodnictwem jednego z najbardziej aktywnych zwolenników realizmu socjalistycznego, Juliusza Krajewskiego, która nie tylko obraz odrzuciła, lecz także zaleciła jego udokumentowanie fotograficzne. Jak podaje Anna Szablowska, jego reprodukcja znalazła się wśród zaledwie 36 zachowanych fotografii przedstawiających obrazy odrzucone przez komisję¹⁷. Biorąc pod uwagę, że z około 3000 zgłoszonych dzieł zakwalifikowano zaledwie 628, a więc grupa prac odrzuconych sięgała blisko liczby 2380, można to uznać za swoiste „wyróżnienie”.

17 A.A. Szablowska, „Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r., s. 575-577.

Ta niezwykła paleta kolorystyczna to z jednej strony kontynuacja poszukiwań w zakresie malarstwa z lat 30., kiedy A. Marczyński poznawał jego tajniki w pracowniach Władysława Jarockiego, a następnie Ignacego Pieńkowskiego w krakowskiej Akademii, a także bacznie obserwował rozwijający się wówczas koloryzm i awangardowe poczynania Władysława Strzemińskiego. Ale czystość i intensywność kolorów, śmiałe kontrastowe zestawienia żółcieni z różnymi odcieniami zieleni i fioletu mogą mieć także swoje źródło w kontakcie z ludową wielobarwnością wsi, jej skąpanymi w słońcu widokami czy regionalną sztuką i strojami.

Prace zgłoszone przez A. Marczyńskiego i przyjęte na następne OWP to obrazy olejne o tematyce podobnie „neutralnej”, tym razem zaopiniowane pozytywnie przez grono przedstawicieli Działu Oceny Twórczości Sekcji Plastycznej Państwowego Instytutu Sztuki. Wśród nich artysta zaprezentował kolejne malowane na wsi sceny: *Wakacje* (II OWP, 1951/1952), *Przedszkole na wsi* (III OWP, 1952/1953), ale także monotypie przedstawiające stylizowany świat roślin i ptaków, np. *Wyspa ptaków* (IV OWP, 1954)¹⁸.

3. *Wyspa ptaków*

Wyspa ptaków (il. 2) to jedna z licznych redakcji graficznych tego tematu. Delikatnie naszkicowana pozioma linia horyzontu wprowadza sugestię podziału kompozycji na niemal dwie równe połowy – strefy. Chociaż tytuł odnosi się do wyspy, dolna część kompozycji budzi raczej skojarzenia z taflą wody, nad którą lewituje roślinność – drzewa o nieco przestylizowanych, na wpół abstrakcyjnych kształtach. Jedno z antropomorfizowanych niby-drzew zdaje się płaszc po powierzchni wody, płosząc podrywającego się do lotu w górnej części kompozycji ptaka. Zmienność, efemeryczność natury zachęca artystę do swobodnego rejestrowania wrażeń bardziej niż do precyzyjnego odwzorowania form.

Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym. Grafika dzięki swej istocie wiecie w łatwy i naturalny sposób do abstrakcji. Jest w niej zjawiskowość i baśniowość świata wyobraźni oraz wielka precyzja wyrażania go. Im czystsza jest robota graficzna, tzn. im większy nacisk kładzie się na elementy formalne leżące u podstaw graficznego przedstawienia, tym bardziej niedostateczne stają się

18 Na IV OWP A. Marczyński pokazał także obraz olejny na płótnie *U ogrodnika* (zakupiony po wystawie do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MPW 1585). Widać jednak, że aktywność wystawieniowa malarza w okresie od 1949 do 1954 roku jest wyraźnie mniejsza, ograniczona do zbiorowych pokazów członków Krakowskiego Okręgu ZPAP. Por. J. Chrobak, *Kalendarium*, w: *Adam Marczyński 1908-1985. Wystawa monograficzna*, katalog wystawy w BWA w Krakowie, marzec – kwiecień 1985 roku, oprac. tenże, Kraków 1985, s. nlb.; H. Stepien, *Udział w wystawach i konkursach*, w: *też*, *Adam Marczyński*, tłum. L. Przeszawski, Warszawa 1959, s. 28-31.

„Pan Bóg stworzył wieś, a człowiek miasto”, czyli Adama Marczyńskiego „powroty do natury”

narzędzia służące do realistycznego przedstawiania rzeczy widzialnych – zapisał w *Wyznaniach twórcy* Paul Klee¹⁹.

Słowa szwajcarsko-niemieckiego artysty zdają się idealnie wprowadzać w analizę procesu twórczego właściwego dla prac graficzno-rysunkowych A. Marczyńskiego. Artysta jeszcze w czasie studiów publikował swoje rysunki, komentujące ówczesną sytuację społeczno-polityczną, w krakowskiej „Gazecie Artystycznej” (np. z 1934 roku: *Pakty o nie-agresje*, *Znaczne uspokojenie w Hiszpanii*, *Na dworcu czy Węgiel potaniał*) oraz satyrycznym piśmie „Kocynder”, wydawanym w Sosnowcu. Na tej dziedzinie twórczości, która odsłania ilustratorskie zacięcie autora, skoncentrował się także podczas II wojny światowej.

Czy może dziwić, że tego rodzaju prace jak *Wyspa ptaków* były akceptowane w 1954 roku w salonach IV OWP, wciąż wypełnionych przez liczne obrazy o typowo propagandowej tematyce i formie, np. *Lenin i Spójnia* Eugeniusza Eibischa czy *Soldek ze stoczniowcami* Stanisława Teisseyre’a? IV OWP ujawniła wyraźne już pęknięcia w doktrynie socrealizmu. Ale trzeba pamiętać, że w ilustracji – zwłaszcza tej dedykowanej dzieciom – ich autorzy mogli pozwolić sobie na nieco więcej fantazji i tym samym umknąć przed czujnym okiem cenzury.



Il. 2. Adam Marczyński, *Wyspa ptaków*, 1954, monotypia, 17×27 cm.

Źródło: reprodukcja za: *IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra, czerwiec – wrzesień 1954*, katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych – Warszawa „Zachęta”, s. nlb.

19 P. Klee, *Wyznanie twórcy* (1920), tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa [1963], s. 295.

Zakończenie

To zaledwie dwa przykłady z bogatego dorobku Adama Marczyńskiego, który – będąc „mieszczuchem” z urodzenia i zamieszkania – szukał ukojenia w wiejskich enklawach, spędzając długie godziny z ołówkiem, pędzlem lub wędką. Był uważnym obserwatorem otaczającego go świata, którego szczegóły przetwarzał w swojej wyobraźni. Nie interesowała go „ludowość na sprzedaż”, opisywana szerzej przez Piotra Kordubę²⁰ masowa wytwórczość przedmiotów nawiązujących do sztuki tradycyjnej, która nie była przeznaczona do własnego użytku wytwórców, ale do zbycia. To raczej mniej uchwytna atmosfera odwiedzanych miejsc, w tym szczególnie przestrzenne i kolorystyczne relacje fragmentów pejzażu, wnętrza oraz znajdujących się w nich osób i zwierząt działały pobudzająco na ostateczny sposób rozwiązania kompozycji. Znamienny jest fakt, iż A. Marczyński swoje „powroty na wieś” powtarzał w kolejnych dekadach. I nawet już w okresie „odwilży” nie poświęcił się całkowicie sztuce o formach abstrakcyjnych. Równoległe do kompozycji niefiguratywnych wciąż powstawały liczne szkice z natury, a także wysmakowane kolorystycznie portrety i widoki. Co ciekawe, artysta nigdy nie zrezygnował z tego rodzaju twórczości, budząc niejednokrotnie pokazywanymi szkicami zdziwienie wśród swoich zaufanych studentów²¹, dając wszak upust zamiłowaniu do obserwacji natury, wyznaczającej rytm jego życia i sztuce – naturalny i wolniejszy poza miejskim gwarem.

Artystyczne znaczenie tych bliskich podróży jest niebagatelne i należy je dowartościować, traktując przykład A. Marczyńskiego jako jeden z wielu. Często jako badacze tracimy tę bliższą perspektywę z oczu, koncentrując uwagę na zagranicznych wояażach twórców²². Wsparciem tej tezy jest niewątpliwie przykład Władysława Strzemińskiego i jego *Morskich pejzaży*, malowanych nad polskim Bałtykiem, które sam autor określał mianem „wypoczynkowych”. Jednak – jak zauważył Stanisław Czekalski – z czasem stały się katalizatorem kolejnych etapów jego twórczości²³. Ale także wiele innych wędrówek artystów do małych ojczyzn, które mogły stanowić istotny punkt odniesienia dla pozyskania „wiedzy bezcennej” i źródeł znaczących inspiracji twórczych.

20 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

21 Wspominał o tym Adam Brincken podczas konferencji *Adam Marczyński i Jego Pracownia*.

22 Temu zagadnieniu została poświęcona niemal w całości np. monografia *Podróże artystyczne – artysta w podróży*, red. R. Kasperowicz, J. Jaźwiński, M. Pastwa, Lublin 2010. Wyjątkiem jest cytowany niżej artykuł Stanisława Czekalskiego.

23 S. Czekalski, *Unista nad morzem. O pejzażach morskich Władysława Strzemińskiego*, w: *Podróże artystyczne – artysta w podróży*, s. 254.

Bibliografia

- Agra-art Dom Aukcyjny. Aukcja dzieł sztuki. Niedziela 25 marca 2018*, Warszawa [2018].
- Błotnicka-Mazur E., *Adam Marczyński około roku 1955 a mit wolności*, w: *Sztuka jako przestrzeń wolności? 23. Wschodni Salon Sztuki*, red. E. Błotnicka-Mazur, W. Mendzelewski, J. Męderowicz, Lublin 2018, s. 47-55.
- Chrobak J., *Kalendarium*, w: *Adam Marczyński 1908-1985. Wystawa monograficzna*, katalog wystawy w BWA w Krakowie, marzec-kwiecień 1985 roku, oprac. J. Chrobak, Kraków 1985, s. nlb.
- Czekalski S., *Unista nad morzem. O pejzażach morskich Władysława Strzemińskiego*, w: *Podróże artystyczne – artysta w podróży*, red. R. Kasperowicz, J. Jązwierski, M. Pastwa, Lublin 2010, s. 237-254.
- Gładkowska E., *Przeciw awangardzie*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 341-348.
- Grupa Krakowska 1932-1937*, katalog wystawy w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2 grudnia 2018 roku – 31 marca 2019 roku, red. B. Ilkosz, tłum. E. Macauley, Wrocław 2018.
- Klee P., *Wyznanie twórcy (1920)*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa [1963], s. 295-300.
- Kolonia artystyczna w Krzemieńcu nad Ikwą*, katalog wystawy w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym, 11 lipca – 15 września 2010 roku, red. W. Odorowski, D. Seweryn-Puchalska, Kazimierz Dolny 2010.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, zbiór i oprac. S. Adalberg, Warszawa 1889-1894.
- Lameński L., *Bractwo św. Łukasza, a.r. i Szczep Rogate Serce, czyli trzy różne wizje sztuki i sposoby jej urzeczywistniania*, w: *Rodzina w świecie współczesnym*, red. M. Howorus-Czajka, K. Kaczor, A. Wierucka, Gdańsk 2011, s. 15-29.
- Lübben N., *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*, Manchester 2001.
- Marczyński P., *Adam Marczyński – biografia rodzinna*, w: *Profesor Adam Marczyński i jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948-1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Kraków [2019], s. 22-26.
- Markowska A., *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Cieszyn 2000.
- Między Odrą a Wisłą 1890-1918. Fenomen kolonii artystycznych = Zwischen Oder und Weichsel 1890-1918. Das Phänomen der Künstlerkolonien*, red. P. Wiater, tłum. T. Pryll, Jelenia Góra 2013.
- Nowocześni a socrealizm*, t. 1, katalog wystawy w Galerii Starmach w Krakowie, styczeń – luty 2000 roku, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 2000.
- Orłowska W., *Słowo o plenerach i kolekcji*, w: *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie = Avant-Garde in Plein-Air. Osieki and Łazy 1963-1981. Polish Avant-Garde of the Mid-20th Century in the Collection of the Museum of Koszalin*, oprac. R. Ziarkiewicz, tłum. J. Podlaskowski, C. Podlaskowski, D. O'Donovan, Koszalin 2008, s. 12-24.

- Pronaszko Z., *O ekspresjonizmie*, „Maski”, 1918, nr 1, s. 15-16.
- Rakowski T., *Awangarda, wieś, ucieczka: państwo-miasto Daniela Rycharskiego*, w: *Miasta/Awagardy*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, A. Wandzel, Warszawa 2018 (Communicare. Almanach Antropologiczny, t. 7), s. 139-152.
- Stępień H., *Udział w wystawach i konkursach*, w: H. Stępień, *Adam Marczyński*, tłum. L. Przestaszewski, Warszawa 1959, s. 23-33.
- Szablowska A.A., „Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r., „Biuletyn Historii Sztuki”, 79 (2017), nr 3, s. 567-606.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986.