

## Kosmos sztuki

JADWIGA GŁOWA

MAREK WŁODARSKI

MIEDZY GROTESKĄ A „FAKTOREALIZMEM”

Marek Włodarski (1903-1960), nazywany przedstawicielem polskiej szkoły Légera, „pomówiony o surrealizm”, zapisał się w historii sztuki polskiej w sposób indywidualny i oryginalny. Inspiracja jarmarcznym teatrem, formą szyldów i pocztówek, atmosferą prowincji, wreszcie powinowactwo duchowe z Schulzem – wszystko to potwierdza analiza niereprodukowanych i niewystawianych dotychczas prac, do których dotarła autorka tekstu. Malarstwo to, oscylując między poetyką baśni a wymyślonym przez samego artystę „faktorealizmem”, pozostało wierne lirycznej odmianie groteski.

---

Uwaga, jaką historycy sztuki i krytycy poświęcali twórczości Marka Włodarskiego (Henryka Strenga<sup>1</sup>; 1903-1960), jest odzwierciedleniem zainteresowania, jakim obdarzano awangardowe kierunki artystyczne w Polsce. Malarstwo jego określano jako futurystyczne, dostrzegano w nim wpływy Légera; Włodarski był też jednym z artystów lwowskiej grupy „Artes”, „pomówionych o surrealizm”. Jego osobie poświęcono sporo uwagi nie tylko dlatego, iż był jednym z najwybitniejszych członków grupy<sup>2</sup>, ale i z tego względu, że z dorobku innych „artesowców” niewiele się zachowało. W latach 30. XX wieku lwowscy malarze radykalizowali się politycznie; ich hasłem stał się „realizm”, w przy-

---

<sup>1</sup> Nazwiskiem Włodarski posługiwał się malarz od czasu II wojny światowej. W czasie okupacji zmieniał dokumenty, a to prawdopodobnie pociągnęło za sobą zmianę pewnych danych biograficznych, w tym daty urodzenia, przesuniętej o kilka lat naprzód.

<sup>2</sup> Por. P. Łukaszewicz *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes (1929-1935)* Wrocław 1975.

padku Marka Włodarskiego „faktorealizm”. W powojennym malarstwie artysty wyróżniano, obok nurtu figuratywnego, nurt abstrakcyjny<sup>3</sup>.

O Włodarskim nie można mówić jako o przedstawicielu żadnego z wymienionych tutaj kierunków. Na czym zatem polegałby jego twórczy wkład do polskiej sztuki? Wydaje się, że przede wszystkim na kreatywnym wykorzystaniu tak zwanej „sztuki prymitywnej”, którą co prawda odkryto o wiele wcześniej, ale istniała tu duża swoboda poszukiwań, choćby w sferze wyboru tematów. Drugim istotnym wyznacznikiem oryginalności byłaby konsekwencja w poetyckim wykorzystaniu ulubionych motywów – muzykanci, aktorzy, cyrkowcy – które pojawiają się niezależnie od panujących aktualnie kierunków.

W 1924 roku Włodarski obejrzał w Wiedniu wystawę, na której zgromadzono między innymi obrazy Picassa, Légera, Braque’a i Chagalla. Wobec takiej plejady artystów uczeń Szkoły Przemysłowej ze Lwowa nie mógł zachować się obojętnie. W tym samym roku powstają dwie kompozycje zatytułowane *Wspomnienia z dzieciństwa*. Na płytce przestrzeń obrazu nakładają się przedmioty, ludzie i zwierzęta, fragment wnętrza oświetlonego lampą naftową na tle otwartego krajobrazu. W tym montażu elementów o różnej skali nie obowiązują prawa grawitacji. Podobne połączenie rzeczywistości ze światem wyobraźni spotykamy u Chagalla. Chagalowski epizod ujawnił typ wyobraźni Włodarskiego, jego postawę artystyczną, którą sam tak określił:

Zacieram sprzeczności między rzeczywistością a fikcją poetycką. Między rzeczywistością kształtów, form, przedmiotów – a ich irrealnym oddziaływaniem<sup>4</sup>.

Do najwcześniejszych prac malarza należy również akwarela połączona z kolażem zatytułowana *Ulica*. Elementy krajobrazu miejskiego: tramwaje, samochody, sklepy, postacie przechodniów przenikają się wzajemnie. Kompozycja może być ilustracją wpływu twórczości Grosza. Na tym etapie twórczości lwowskiego artysty nie można jeszcze szukać analogii w sferze ideologicznej. *Ulica* wyraża co najwyżej zgiełk i nerwowe tempo życia dużego miasta.

Jesienią 1924 roku Włodarski wyjechał do Paryża. Razem z Otto Hahnem należał do wielkiej rzeszy cudzoziemców przyciągniętych nazwiskiem Légera do Académie Moderne. Léger, zafascynowany cywilizacją XX wieku, dążył do stworzenia sztuki dorównującej swym rozmachem nowoczesnej technice. Interesował go charakterystyczny dla nowoczesnego życia rytm, swoje obrazy przeladowywał więc motywami kojarzącymi się z nowoczesnością. Na pewien czas podporządkował

<sup>3</sup> Por. B. Kowalska *Polska awangarda malarska 1945-1970* Warszawa 1975.

<sup>4</sup> Cyt. za: A. Wojciechowski „Marek Włodarski. Z dziejów plastyki dwudziestolecia” *Przegląd Artystyczny* 1960 nr 1 s. 38-39.

się imperatywom purystów czystości i porządku; tworzył obrazy chłodne i powściągliwe. Uważał, że maszyna czy przedmiot fabryczny mogą być piękne, jeśli stosunek linii, które zakreślają objętości, jest wyważony w porządku stanowiącym podstawę dawnych architektur. Ten pogląd zbliżał go do purystów, którzy brali proporcje z architektury Akropolu. Oschłość geometryczna przedmiotu fabrycznego mogła zniechęcać, rekompensatą była jednak gra światła na białym metalu. Maszyny i inne przedmioty były dla artysty elementami tej samej wagi co osoby i twarze. Człowiek występował tu w nowej roli: wtopiony w świat przedmiotów, połączony z nim, zjednoczony<sup>5</sup>.

Paryskie studia Włodarskiego przypadły na bardzo ważny okres działalności Légera: w roku 1924 otwarta została Académie Moderne, powstał jego pierwszy film bez scenariusza – *Balet mechaniczny* oraz ważne artykuły teoretyczne („Estetyka maszyny”, „Przedmiot fabryczny, rzemieślnik i artysta”). Zdecydowana większość rysunków Włodarskiego, studiów postaci i aktów pochodzących z roku 1924 i przełomu 1924/1925 powstała w szkole Légera. Włodarski rysował postacie składające się z figur geometrycznych, kół i walców mających wyobrazić kończyny, połączonych w jedną całość jak części składowe maszyn, na przykład koła lokomotywy<sup>6</sup>. Ślady zainteresowań światem techniki i tematami z kręgu szeroko pojętej „nowoczesności” znajdziemy w obrazie *Pan z gramofonem*, akwareli *Garage*, rysunku *Rowerzysta*. W pierwszej z wymienionych kompozycji postać ludzka i gramofon zbudowane są z podobnych walcowatych i stożkowatych form. Artysta nie zrezygnował jednak z tego, co nadaje malowanym przez niego postaciom piętno prowincjonalizmu – charakterystyczna jest twarz małomiasteczkowego eleganta z podkreślonymi wąsami. Pod zdecydowanie silniejszym wpływem Légera powstał obraz *Fryzjer*. Odnajdujemy w nim wszystkie cechy jego maniery: uproszczone, na wpół abstrakcyjne figury, czysty, dźwięczny kolor, gruby kontur. Postać ludzka, jakkolwiek zdegradowana przez upodobnienie jej do przedmiotów z otoczenia, jest ciągle dominującym elementem.

W latach 1945-1928 Włodarski umieszczał w swoich dziełach przedmioty z repertuaru purystów, takie jak karafka – w rysunku *Karafka i szpulka nici* (1928), fajka – w obrazie *Pan z fajką* (1926), syfon – w gwaszu *Martwa natura z syfonem* i obrazie *Człowiek z syfonem* (1926), butelka – w *Kompozycji z butelką i ręką* (1926), dzbanek

<sup>5</sup> Por. A. Osęka „Raj mechaniczny” [Przedmowa do:] F. Léger *Funkcje malarstwa* Warszawa 1970 s. 8.

<sup>6</sup> Ta analogia nie jest przypadkowa. Kompozycje Légera w tym czasie zbliżone są do jednego z obrazów z filmu *Nieludzka* (1924), przedstawiającego koła pociągu. Léger uczestniczył w pracach nad scenografią do tego filmu. Sekwencje z kołem pociągu zasugerował Cendrars, który był asystentem L’Herbiera.

– w *Kompozycji z zielonym dzbankiem* (ok. 1926). Włodarski nie stworzył obrazu purystycznego, wykorzystał jedynie pewne motywy tego malarstwa. Do purystycznych motywów dobudowuje całą anegdotę. Tak dzieje się na przykład w obrazie *Człowiek z syfonem* i szkicu do *Pana z gramofonem*, który stanowi już scenę rodzajową. Pierwsza z tych kompozycji jest rozbudowaną wersją *Syfonu* Légera, który już był niezgodny z założeniami purystycznymi ze względu na zestawienie przedmiotu i ujmującej go ręki. Każda forma bowiem powinna stanowić plastyczną całość, której nie należy rozbijać.

Można zastanowić się nad źródłami przedstawień *Syfonu* Légera i akwareli Włodarskiego *1 centime par jour*. Motywy rąk wychodzących zza krawędzi obrazu i trzymających przedmioty mogą pochodzić z szyldów i reklam, ale mogą też opierać się na pomysłe zbliżenia detalu w kadrze filmowym. Oto fragment komentarza do filmu Gance'a *Koło udreki*:

Zobaczycie (...) rękę skomponowaną z formami abstrakcyjnymi (...). Gance posuwa się dalej. Jego cudowna maszyna może dać fragment przedmiotu. Zobaczycie wszystkie elementy tego przedmiotu powiększone sto razy, stanowiące całość absolutną, dramatyczną, komiczną, plastyczną, bardziej wzruszającą, bardziej obezwładniającą niż postać z teatru obok. Śruba skręcona obok róży wywoła u was cały dramat *Koła*<sup>7</sup>.

Pierwszej lwowskiej wystawie, na której artysta zaprezentował prace z lat 1925-1928, towarzyszyła atmosfera skandalu. Rzucano katalogi na ziemię, żądano zwrotu pieniędzy. Publiczności podobały się projekty dekoracyjne, w których był jazz band z Murzynami, apasze i domy rokokowe, nagie tancerki etc., ponieważ temat był interesujący, a forma i barwa przypominały walory artystyczne znane choćby z tanich kartek pocztowych. „Panowie Hahn i Streng” zostali odrzuceni, bo ich obrazy uznano za futurystyczne.

Malarstwo owo futurystyczne oczywiście nie jest, można jednak mówić o – nazwijmy to – futurystycznej postawie, atakującej mieszczańskie przyzwyczajenia i wyobrażenia na temat sztuki, zderzającej „Legerowską manierę” z prowincjonalną rzeczywistością, szokującej nawet artystów z najbliższego otoczenia. U źródeł futuryzmu również była reakcja na mieszczańską, wygodną rzeczywistość<sup>8</sup> oraz – optymizm.

<sup>7</sup> Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art nou – objectif 1918 31. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 17 III-6 VI 1982, Museum of fine arts Houston, 9 VII-5 IX 1982, Musée Roth Geneve 4 XI-16 I 1983, s. 94.

<sup>8</sup> Vide: Prolog manifestu założycielskiego futurystów: „Długo deptaliśmy po bogatych wschodnich dywanach nasze atawistyczne lenistwo. Tocząc dyskusje na krańcach logiki i pokrywając sterty papieru szaleńczą pisaniną, (...) czuliśmy, że jesteśmy sami (...). Sami – wraz z palaczami uwijającymi się przy piekielnych kotłach okrętowych (...). Drgnęliśmy nagle na dźwięk przeraźliwego hałasu olbrzymich, piętrowych tramwajów, które rwały

Optymistyczną wizją świata nowoczesnej cywilizacji jest *Fotomontaż* z wycinków oraz ilustracji prasowych, wykonany przez Włodarskiego w 1927 roku. W tym czasie artyści patrzyli z pełnym podziwem na świat. Powstawały, optymistyczne w swej wymowie, filmowe „symfonie miast”, jak choćby *Człowiek z kamerą* Wiertowa. Właśnie w 1927 roku Mondrian pisał, że zastosowanie praw neoplastycyzmu zniszczy tragiczną ekspresję domu, ulicy i miasta. „Przy odrobinie chęci nie będzie niemożliwe stworzenie nowego rodzaju Edenu”<sup>9</sup>. Zestawione w *Fotomontażu* zdjęcia wieżowców, ruchliwych ulic i uśmiechniętych ludzi tworzą radosną wizję współczesnego świata.

Włodarski wrócił do Lwowa pod koniec 1929 roku i odtąd jego sztukę rozpatruje się w kontekście grupy „Artes”. Ogólnym założeniem grupy było tworzenie „współczesnego” malarstwa oraz architektury i przyciągała ona wszystkich artystów wyłamujących się z szablonu. Na wystawach „Artesu” można było spotkać między innymi obrazy zbliżone w swym klimacie do surrealizmu. Mimo że założenia teoretyczne, jak i realizacje malarskie artystów lwowskich dalekie były od surrealizmu w wydaniu zachodnim, uważa się, iż surrealizm – „ten nowy romantyzm naszych czasów” znany był we Lwowie lepiej niż w jakimkolwiek innym środowisku artystycznym przedwojennej Polski. Artysta oglądał pierwszą zbiorową wystawę surrealistów w Galerie Pierre w 1925 roku, a potem wiele wystaw indywidualnych Ernsta, Arpa, Miró i Tanguy’ego. W Paryżu poznał Bretona i Massona, powoływał się na kontakty z nimi, nie podając jednak bliższych szczegółów. W pracach Włodarskiego z mniej więcej 1928 roku różnorodne przedmioty mają w stosunku do siebie skalę różną od rzeczywistej; jasna kompozycja stopniowo ulega zatarciu. Pomiedzy dramatycznie potraktowanymi formami przedmiotów i figurami pojawiają się nieokreślone kształty zaznaczone niejednorodną plamą barwną. W obrazie *Ryby i portret*, obok takiej plamy czerwonego koloru, widzimy portret w szerokiej ramie, rękę naciskającą dzwonek i zielone ryby. Sama malarska faktura nie ma już nic wspólnego ze sztuką Légera; farba nakładana jest grubymi pociągnięciami pędzla, widać cały techniczny proces powstawania dzieła. Po znacznym uniezależnieniu się od formy Légerowskiej Włodarski tworzy cykl rysunków i obrazów, w których odnaleźć można echa surrealizmu, jednak świat poetycki jest już jego własny. Wiele motywów ma zupełnie swojski rodowód. Dzieje się tak w cyklu rysunków wykonanych tuszem i sepią, których same tytuły ewokują niezwykłą, tajem-

w podskokach”. Pierwsze linijki prologu nie są pastiszem dekadencjonalnej powieści, a rzeczowym opisem wnętrza Casa Marinetti, umeblowanego orientalnymi antykami, które rodzice Marinettiego przywieźli z Aleksandrii (cyt za: R. Barnham *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny* Warszawa 1979 s. 113.

<sup>9</sup> Zob. „Léger et l’esprit moderne” wyd. cyt. s. 357.

niczą atmosferę. Wśród nich trzeba wymienić *Tęskniące konie*. Konie, które na rysunkach przedstawia artysta jako stojące między samotną kamienicą a schematycznie zaznaczonym wzgórzem, ciągnęły wypełnione towarami platformy wzdłuż ulicy Balonowej, przy której mieszkał artysta. Ale nawet tak codzienne zjawisko jak koń ciągnący platformę w kompozycji *Koń w zaprzęgu*, przeniesione zostało w tajemniczy, pustynny krajobraz ze wzgórzami. Podobne tło występuje w kompozycji *Figury w pejzażu*. Widzimy trzy człekokształtne figury, uformowane z obłych, pionowo wydłużonych form na tle nadmiernie wyniesionych wzgórz i wznoszącej się obok, samotnej piętrowej kamienicy.

W roku 1929 powstaje cykl sepii, w których główny motyw stanowią manekiny. Są to *Manekiny na koniach*, *Kompozycja z manekinami*, *Mężczyzna z kapeluszem i manekin*, *Kompozycja z leżącym manekinem* i *Manekiny*. W ostatnim z wymienionych tu przedstawień manekiny ustawione są między wykrojami krawieckimi a skomplikowaną konstrukcją stojaków. Seria *Manekinów* stanowi dla Włodarskiego efekt przemieszczenia poetyckiego świata ze zwykłą tandetą. Nawet manekiny mogą mieć najbardziej prozaiczne pochodzenie:

Otóż w czasach, w jakich rzecz owa była tworzona, w każdej niemal pracowni malarskiej można było znaleźć drewniane, ruchome manekiny, służące malarzom zamiast żywego modela. Taki manekin przywieziony z Paryża tkwił też w pracowni Marka, który bynajmniej nie używał go w celu imitacji postaci ludzkiej... po drugie, tyłu było na Balonowej krawców<sup>10</sup>.

W serii martwych natur, podobnie jak w pejzażach, zauważyć można pewną ewolucję. W rysunkach z lat 1930-1931 spotykamy coraz mniej elementów wziętych z otoczenia, a coraz więcej jest obłych, „biologicznych” form. Ewolucja ta dotyczy także cyklu rysunków zatytułowanych *Rodzina*. Występujące w nich postacie pokawałkowane są i zdeformowane jakąś potworną *elephantiasis*. Wraz z tym cyklem wkraczamy w problem groteski w jego sztuce.

W dziejach sztuki groteska występowała „niejako między tendencjami, na marginesie kierunków, które reprezentowały poszczególne ugrupowania”<sup>11</sup>. Pomimo niekonsekwencji w realizowaniu programu surrealistycznego – „artelowcy” stosowali zasadę łączenia w jednym przedstawieniu fragmentów wyjętych z różnych rzeczywistości; „można spodziewać się, że wystąpiła w ich obrazach – jak u surrealistów – groteska”<sup>12</sup>. Wykaz dzieł przywołanych przez autora *Groteski w sztuce polskiej XX wieku*, które dają pozytywną odpowiedź na py-

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* Kraków 1984 s. 150.

<sup>12</sup> Tamże, s. 140.

tanie o groteskę, można poszerzyć o rysunki niereprodukowane i niewystawiane<sup>13</sup>.

Wspomniane już wyżej manekiny, jako bohaterowie pewnych anegdot, to postacie, należące do podstawowych jednostek ikonicznych groteski. Nie tylko zdegradowane do roli manekinów żywe istoty, ale i sami ludzie zbudowani z nalepionych na siebie obłych form (*Figury w pejzażu*) – są tworam groteskowymi, pozbawionymi człowieczeństwa. W kompozycjach z manekinami i ludźmi następuje zamiana ról – istotami działającymi, poruszającymi się, są manekiny; ludzie pozostają nieruchomi, zastygli w jednej pozie. Włodarski stosuje zasadę deformacji, zmieniając skalę, układ i właściwości przestrzenne elementów kompozycji. Deformujące przekształcenia występują w cyklu sepii z 1929 roku z wkomponowanymi w nie dziwnymi napisami *Kabu, HY, PU, i.s.*

Szczegółowymi odmianami deformacji są: animacja tego, co zgodnie z potoczną wiedzą powinno być martwe, i moryfikacja tego, co zazwyczaj uważamy za żywe. Przedmioty błahe, niezasługujące zwykle na uwagę, prowadzą rozmowy (*Rozmowa przedmiotów*, 1929), wykonują rozmaite czynności, także artystyczne (*Muzykujący liść*, 1929). Ludzie z kolei zamieniają się w bezduszne manekiny, ich ręce przybierają kształt narzędzi pracy. W 1929 roku jako nowy temat przedstawień pojawiają się aktorzy, których artysta mógł oglądać w prowincjonalnym teatrze; występują w strojach współczesnych (w akwareli pod tym tytułem i w gwaszu *Aktorzy I* z 1931 roku). W sepii *Aktorzy we wnętrzu z kotarą*<sup>14</sup> postacie są zdeformowane, jedna z nich to karzeł z wielką głową i ogromnymi oczyma, druga, zaznaczona bardzo umownie, ma tylko jedną stronę twarzy, trzecia – jedno oko.

Z deformacją mamy do czynienia w cyklu *Rodzina*. Echa manifestu surrealistycznego, ale i prologu do programowego dokumentu ogłoszonego przez futurystów można dostrzec w kompozycjach przedstawiających *Rodziny* w zamkniętych wnętrzach, zapelnionych ponad miarę arkadami, balustradami, dywanami i tapetami. W żadnych innych pracach Włodarskiego groteskowe zniekształcenie ludzkich figur nie dochodzi do takich rozmiarów. Jest to rodzaj deformacji zmierzającej w stronę absurdu i nieprawdopodobieństwa; jej funkcją jest ośmieszenie sztywnej obyczajowości, fałszywej wzniosłości wnętrza z kolumnkami.

Istnieje wiele analogii między malarstwem Włodarskiego a prozą Schulza; podobna jest na przykład koncepcja człowieka-manekina. Oto

<sup>13</sup> Większość omawianych poniżej prac została mi udostępniona przez panią Janinę Włodarską w Warszawie.

<sup>14</sup> Według informacji Janiny Włodarskiej, jest to kompozycja wcześniejsza od *Aktorów* i *Aktorów I*.

jak według bohatera *Sklepow cynamonowych* miała wyglądać druga generacja stworzeń:

(...) twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która będzie w ich roli potrzebna<sup>15</sup>.

We wspomnianej już sepii *Aktorzy we wnętrzu z kotarą* postacie pokazane są jednopłaszczyznowo, mają jedną stronę twarzy lub jej wyolbrzymiony fragment z wielkimi oczyma. Aktor stojący z lewej strony obdarzony został tylko jedną nogą.

Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone<sup>16</sup>.

Zgodnie z programem „wtórnej demiurgii” człowiek tworzony jest po raz wtóry na obraz i podobieństwo manekina. Włodarski poświęca więcej uwagi manekinom niż ludziom, którzy są tylko ich niedoskonałym odbiciem. Rysunki z cyklu *Rodzina* mogą być doskonałą ilustracją „pałubiastej niezgrabności”, „ociężałego wysiłku”, „słodkiej niedźwiedziości”. *Marynarze* i *Ludzie na bezdrożach* podążają dalej „już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce”<sup>17</sup>.

Osobliwością *Ulicy Krokodyli* były „dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach”. W cyklu *Tęskniących koni* czy w *Kompozycji z koniem w zaprzęgu* konie zawsze chodzą „samopas”. W *Kompozycji z pędzlem*, *Manekinach*, *PU, i.s.* i wielu innych, Włodarski daje pierwszeństwo tandecie, wykorzystując motywy najbardziej banalne, krawieckie rekwizyty towarzyszące ludziom lub manekinom. Wszystkie te motywy obecne są w scenie z młodymi szwaczkami w *Sklebach cynamonowych*: dziewczęta „wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe, jak one”<sup>18</sup>. Ten z kolei obraz przywodzi na myśl *Kompozycję z wrzecionowatymi rytmami* (1931), w której wirujące figury i podobne do nich podłużne kształty w tle układają się rytmicznie.

Włodarski posługuje się wieloma sposobami degradacji postaci. Buduje je na przykład z nietrwałych materiałów (*Odjeżdżająca para z włóczki* – sepia, *Kompozycja z morskiej piany* – sepia). Bohater *Sklepow cynamonowych* również zachwycał się lichymi i nieskomplikowanymi materiałami. Można także zastanawiać się nad „duchem infantylnym” u obu artystów. Wspólne im są też pewne obsesyjne powracające obrazy. Schulz przedstawia poszczególne postacie jednakowo

<sup>15</sup> B. Schulz *Sklepy cynamonowe* Kraków-Wrocław 1984 s. 36.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 99.

<sup>18</sup> Tamże, s. 30.



w różnych odcinkach zrytmizowanego poetycko tekstu. Włodarski tworzy zrytmizowane kompozycje, tym samym rytmom poddając tańczące postacie i przedmioty o wrzecionowatych kształtach. Efektem rytmizacji i wizualnego upodobnienia przedmiotów, zwierząt oraz ludzi jest degradacja tych ostatnich. Wszystkie wymienione elementy posiadają dekoracyjny charakter. Płaskość i ornamentalność form pokrytych jednokową siecią kresek charakterystyczna jest przede wszystkim dla gwaszy, sepii i rysunków ołówkiem.

Lwowski artysta docenił niezwykłość prowincjonalnej codzienności. Dziesiątki wywieszek o naiwnym charakterze nie tylko kopiował, ale tworzył inspirowane nimi obrazy: *Winogrona i przedmioty*, *Sklep z naftą*. Czerpał z najbliższego otoczenia nie tylko motywy, ale i metody. Podobnie jak autorzy wystaw sklepowych, upodabniający głowy cukru do łuków gotyckich, udziwniał zwykle przedmioty. Z jarmarcznych obrazków i fotografii mogą pochodzić wprowadzane celowo w cykl *Rodzina* błędy perspektywy. Zakupił pudełko pocztówek, jakie żołnierze austriaccy wysyłali z rozmaitych okazji do różnych adresatów. W gwaszu *Cztery sceny we wnętrzu* scena przedstawiająca żołnierza w karczerze jest kopią jednej z takich widokówek. W latach 1931-1933 powstaje cykl *Pożegnanie żołnierzy* inspirowany scenami pożegnań, również stamtąd pochodzących. Prowincjonalny teatr także odegrał pewną rolę w twórczości – nie tylko lat trzydziestych. Poza *Aktorami* – jako teatralną należy potraktować kompozycję *Czarodziej przy zielonej skale* (1930). Przedstawiona tu postać może być albo wędrownym magikiem, albo, jak wynika z późniejszej wersji tego obrazu, murarzem.

Oryginalne wykorzystanie sztuki prymitywnej sprawiło, że ta twórczość staje się jednostkowa i niepowtarzalna. Widoczna jest w tym dążeniu do oryginalności opozycja charakterystyczna dla awangardowych ruchów: przeciwstawienie tego, co „narodowe”, temu, co jest „międzynarodowe”, czy też „własnego” – „cudzem”<sup>19</sup>. Nawiązywanie do własnych, w tym wypadku galicyjskich, tradycji oznaczało podniesienie prymitywu do godności sztuki, dostrzeżenie autentycznych wartości w tym, co nie było powszechnie aprobowane. „Prymitywizm” przejawiał się w wyborze tematów i stylu – w naiwności oraz niedbałości rysunku, błędach perspektywy. Czasami odnosimy wrażenie, iż lwowski artysta imitował rysunki dzieci (*Pożegnanie żołnierzy* – 1931, *Trzy głowy i pies* – 1931). Fascynacja sztuką naiwną i małomiasteczkowym folklorem przez wiele lat nadawała swoiste piętno twórczości niektórych członków „Artesu”. W malarstwie Włodarskiego obecna była do końca.

<sup>19</sup> Por.: N.A. Nilsson „Futuryzm i prymitywizm” w: *W kręgu zagadnień awangardy* Acta Universitas Lodzensis, Folia scientiarum et librorum, Łódź 1982.

Na przełomie listopada i grudnia 1931 roku czynna była w TPSP siódma wystawa „Artesu”. W ulotce wydanej przy okazji tej wystawy znajdujemy znamiennej deklarację Włodarskiego:

Człowiek nie jest już dla mnie aniołem, a kamień romantycznym zdarzeniem – wytrzeźwiał odór perfumowanej poezji, zwracam się do tematu, do fabuły<sup>20</sup>.

Ewolucja poglądów widoczna w wypowiedziach nie ujawniła się od razu w praktyce. Pierwszym krokiem w kierunku realizmu było wykorzystanie techniki fotomontażu.

Codzienny kontakt malarzy „Artesu” z konfliktami społecznymi i narodowościowymi musiał w pewnym momencie doprowadzić do odczucia przepaści między „poetycką” sztuką a sprawami środowiska, w którym żyli. Przed powstaniem *Grupy Krakowskiej i Czapki Frygij-skiej* „Artes” był jedyną grupą „tak organicznie i w sposób duchowy” związaną z lewicą. W roku 1934 Włodarski wprowadził termin „faktorealizm”<sup>21</sup>. Stworzony przez malarza kierunek powinien mieć „ambicje mówienia o pewnych konkretnych sprawach czasu w sposób komunikatywny”. Dwa lata później opublikował na łamach *Sygnatów* artykuł „Walczyliśmy o żywą sztukę”<sup>22</sup>. Warto przypomnieć kilka wydarzeń bezpośrednio poprzedzających to wystąpienie. 16 kwietnia 1936 roku w czasie pogrzebu W. Kozaka, zabitego podczas manifestacji bezrobotnych przed lokalem Lwowskiego Funduszu Pracy, doszło do wielogodzinnych walk ulicznych z policją. Od salw karabinowych zginęło kilkunastu robotników, liczba rannych była wielokrotnie wyższa. Następnego dnia ukazał się list otwarty KC KPP wzywający do strajku. 1 maja odbyła się manifestacja, w której Włodarski wziął udział.

Jak twierdził artysta, żywe siły społeczne dążące do wytwarzania nowych warunków życia, opartych na innych podstawach socjalnych i ekonomicznych, dają też podstawę do przyjęcia nowej kultury.

Nowa treść idąca z tej kultury pozwoli na uformowanie nowej rzeczywistości: nasza wyobraźnia pod wpływem tej treści zorganizuje się inaczej, dając możliwość zbudowania nowej sztuki. Sztuką tą jest nowy realizm<sup>23</sup>.

Założenia owe dotyczyły jednak sztuki przyszłości; z realizacjami plastycznymi było trudniej. W latach 1933-1935 powstało wiele rysunków i akwarel i tylko jedno (poza *Pożegnaniem żołnierzy*) płótno – *Demonstracja obrazów* (1933). Przedstawia ono młodych demonstrantów, niosących jako transparenty obrazy „faktorealistyczne” – na jednym z nich

<sup>20</sup> *Artes. Ulotka* wyd. cyt.

<sup>21</sup> Por.: I. Witz „Wspomnienia lwowskie” w: *Księga wspomnień 1919-1939* Warszawa 1960 s. 357.

<sup>22</sup> „Walczyliśmy o żywą sztukę” *Sygnaty* 1936 nr 17 s. 6 (podpisano: Streng).

<sup>23</sup> Tamże.

widzimy zabitego robotnika. Modelunek postaci jest ostry, rzeźbiarski. W tym czasie powstawały również rysunki i akwarele ukazujące robotników we wnętrzach (*Posiłek robotników*, *Mężczyźni przy stole*, *Robotnicy czytają prasę*) oraz dynamiczne sceny bójek ulicznych z udziałem robotników, policjantów i żołnierzy. Z lat 1935 i 1937 pochodzą szkice do niezachowanej, dużej kompozycji *Barykada*. Charakterystyczne jest w tych pracach migawkowe uchwycenie ruchu, dynamika, skrótów perspektywiczne. Widać wyraźny wpływ fotografii prasowych; niektóre rysunki powstały na podstawie reporterskich zdjęć.

W czasie, kiedy osłabło nasilenie ruchu awangardowego, rosły wpływy sztuki oficjalnej o tendencjach naturalistycznych i rozszerzało się oddziaływanie postimpresjonizmu – Włodarski pragnął odciąć się od tych kierunków. W latach 1938-1939 w jego malarstwie dominuje tematyka populistyczna, wywodząca się z „nowego realizmu”. Najczęściej pojawia się temat muzykantów, podwórkowych grajków stojących pod płotem w fabrycznej dzielnicy, (*Muzykanci*, *Muzykanci przy fioletowym płocie*, *Muzykanci przy żółtym płocie*) oraz wiele rysunków i akwarel, których bohaterami są cyrkowcy, atleci, kłowni oraz zapaśnicy w cyrku. Malarz z upodobaniem wprowadza do swych kompozycji pudełkowe sceny i postacie z *commedia dell'arte*. W 1937 roku powstaje nowa wersja *Czarodzieja przy zielonej skale*. Interesujące, w jaki sposób artysta interpretuje temat czarownika po doświadczeniach z „nowym realizmem”. W realistycznej w szczegółach wersji tematu czarownika pozostało coś z tajemniczego, niejednoznacznego charakteru kompozycji z 1930 roku – dziwne wnętrze z wyrwą w murze, zielona ściana – skała i postać czarownika – ni to murarza, ni to rzeźbiarza. Forma obrazów ma już niewiele wspólnego z widzeniem „faktograficznym”; rysunek jest surowy, kontury łamią się ostro, a w niektórych pracach malarz posługuje się deformacją.

Po kampanii wrześniowej Włodarski wrócił do Lwowa i został tam wiceprezesem Związku Radzieckich Artystów Ukrainy, zrzeszającego artystów polskich i ukraińskich. Przebywał w mieście do maja 1944 roku, ukrywając się przez niemal trzy lata. Podobnie jak inni malarze, tworzył w tym czasie martwe natury i pejzaże. Kontynuował cykl *Muzykantów*, rysował małe kompozycje o treściach religijnych (*Ukrzyżowanie*, *Pojmanie Chrystusa*, *Pietá*). Około roku 1943 powstało kilka rysunkowych portretów żony – Janiny Brosz-Włodarskiej. W sierpniu 1944 roku został uwięziony w obozie koncentracyjnym w Stuthoffie. W ciągu ośmiu miesięcy – do momentu wyzwolenia 2 kwietnia 1945 – z kronikarską dokładnością upamiętniał tragiczne losy więźniów w cyklu rysunków kredką. Do najbardziej sugestywnych należą *Posiłek więźniów* – w którym wielką ekspresją odznaczają się pokryte głębokimi zmarszczkami twarze i otwarte usta, *Przed krematorium w Stut-*

*hoffie*, *Egzekucja w obozie*, *Chłosta*, czy *Likwidacja obozu*. Nawet w obozie powrócił do tematu muzykantów, rysując kompozycję *Żydzi – muzykanci w Stutthoffie*. Tym razem jednak muzykanci znajdują się w zamkniętym pomieszczeniu, kilku z nich gra na instrumentach, pozostali słuchają ze spuszczoneymi głowami.

Powojenne malarstwo artysty określano jako abstrakcyjne; sytuowano je w kręgu abstrakcji aluzyjnej obok twórczości Brzozowskiego i Tchorzewskiego. Większość prac wywodzi się z poszukiwań lat 1924-1939 i jest ich konsekwentną kontynuacją. Do powracających znów tematów należą aktorzy i muzykanci. Artystę nadal interesowały widowiska, uliczne występy cyrkowców, prowincjonalny teatr. Temat, którego nie zaniechał nawet w czasie wojny, rysując *Aktorów z komedii włoskiej według Nicolas Lancret*, powróci w kompozycjach *Arlekin i atleta* (1945), *Muzykanci i żonglerzy* (1946), *Postacie w strojach historycznych* (1946) i *Cyrkowcy pod namiotem* (1946). Wspólnym motywem tych prac jest arlekin w kraciastym stroju lub cyrkowy kłown. Współczesną wersją widowiska jest *Festyn ludowy* (1945). Na wysokim podium udekorowanym biało-czerwonymi flagami i osłoniętym kotarą stoi grupa muzykantów oraz mówca w żółtym stroju.

Jako akces malarza do socrealizmu – lub owoc kompromisu – potraktowana została *Barykada* z 1950 roku, która jest kolejnym obrazem nawiązującym do wydarzeń lwowskich w roku 1936. Podobnie jak *Demonstracja* (1948), skomponowana jest na kształt piramidy, której podstawę stanowią robotnicy budujący barykadę i inni stojący frontalnie z podniesionymi rękoma zaciśniętymi w pięści; za nimi widać robotników na podwyższeniu, obok – człowieka trzymającego sztandar i stojącego na wierzchołku piramidy.

Pomiędzy kwietniem 1950 a sierpniem 1953 artysta nie brał udziału w wystawach. Wtedy namalował też niewiele płócien. W tym czasie powstał *Pokłon Trzech Króli*, w którym płaskie i statyczne figurki szopki betlejemskiej ustawione są na podium na tle wielobarwnych kwadratów i prostokątów. Obraz jest kolejnym dowodem zainteresowania sztuką naiwną. Włodarski miał jeszcze przed wojną wykonywać takie szopki, i to nie w celach zarobkowych. W latach 1952-1953 powstały akwarele z motywem muzykantów, będące projektami tkanin dekoracyjnych. Powtarza się w nich jeden schemat: na tle rozległego pejzażu widzimy scenę z czerwoną kotarą, na niej grupę muzykantów w barwnych strojach, pomiędzy nimi zaś arlekina lub sztukmistrza w czerwonej pelerynie. Jeden z projektów przypomina trzypiętrową szopkę betlejemską z dekoracyjnym zwieńczeniem. Jedna zwłaszcza akwarela przyciąga uwagę swą odrębnością. Rama kompozycji jest równocześnie ramą sceniczną dla grupy występujących na deskach sceny muzykantów. Ubrani są oni w białe stroje i przypominają postacie z *commedia*

*dell'arte*, jakie malowali Watteau i Lancret. Całe przedstawienie utrzymane jest w jasnej tonacji. Można je z całą pewnością włączyć w nurt groteski lirycznej.

W 1953 roku Włodarski rozpoczął szkice do dużej kompozycji *Korowód błaznów*, która jest projektem niezrealizowanej tkaniny. Rytmicznie, jedna za drugą kroczą karnawałowe postacie: cyrkowy kłown w szerokim stroju, błazen udekorowany orderem, postać w napoleońskim nakryciu głowy, grająca na bębnie i inne – w coraz dziwniejszych strojach i maskach oraz szpiczastych czapkach. Rozwinięciem tego tematu jest *Grupa postaci w strojach karnawałowych* (1953-1954), malowana temperą na papierze. W karnawałowym pochodzie ludziorozmowa towarzyszą zwierzęta – koty, psy, ptaki. Temat korowodu występuje również w obrazie olejnym zatytułowanym *Popielec* (1954). Groteskowa maskarada łączy się w serii korowodów z elementami sztuki naiwnej. Twórczość naiwna, prymitywna, inspirowała malarza także w latach 50. W roku 1955 powstał obraz *Kobiety pozdrawiają gołąbka pokoju*, którego kompozycja została przejęta z austriackiej pocztówki przedstawiającej żołnierzy siedzących w ozdobionym kwiatami samolocie. Żołnierzy zastąpił „gołąbek pokoju”, a samolot i figury kobiet sprowadzone zostały do płaskich, geometrycznych figur. Obraz ten nawiązuje do wielu refleksji na temat rodowodu sztuki socrealistycznej. W tym samym czasie powstawały „pejzaże wyobraźni”, liryczne w swym nastroju „rytmy” (*Świetlisty rytm*, *Biały rytm*). W latach 1957-1960 liryczna miękkość zostaje zakłócona akcentami bardziej dramatycznymi. W *Pejzażu fantastycznym*, *Zniszczonej cerkiewce* czy *Kompozycji ugrównej* występują ostre kontrasty barwne, formy poszarpane, namalowane gwałtownymi pociągnięciami pędzla. W swojej ostatniej pracy powrócił artysta jeszcze raz do tematu muzykantów. Postacie siedzące na ziemi zaznaczone zostały ostrym konturem, kreska łamie się i urywa. Tonacja jest ciemna, przeważają brązy i szarości. Ekspresję potęguje kilka białych plam – może jest to efekt niedokończenia kompozycji.

O Marku Włodarskim mówi się często jako o przedstawicielu „polskiej szkoły Légera”. Dwa obrazy: *Fryzjer* i *Człowiek z syfonem* wzięły udział w wielkiej wystawie „Léger et l'esprit moderne” w 1982 roku. Tworząc pod wpływem francuskiego mistrza, który sam interesował się widowiskiem, cyrkiem, reklamą – znalazł w swoim środowisku podobne tematy. Inspirował się formą szyldów, pocztówek, reklam sklepowych, które posłużyły mu do stworzenia wielu fantastycznych kompozycji. Przewartościowanie tradycji bardziej jest dla jego sztuki charakterystyczne niż wpływy surrealizmu. Nie ma w niej, charakterystycznego dla surrealistów zachodnich, naturalizmu w traktowaniu poszczególnych elementów obrazu, jest natomiast poetyckość i bogactwo

wyobraźni (także w obrazach z lat pięćdziesiątych), dzięki której na wiele sposobów korzystał z wymienionych źródeł inspiracji.

W twórczości tej znajdziemy poetykę baśni, jej uniwersalizm obdarzający cechami ludzkimi rośliny i zwierzęta. Poetyka baśni i fantastyka łączy przedwojenną oraz powojenną twórczość. Podobnie temat teatru, obecny w jego sztuce już od lat 20. Włodarski malował teatr popularny, któremu wystarczyło podium, zasłona z tyłu i draperia kryjąca ludzi. Umowność architektury i przestrzeni teatru kubicznego interesowała go jeszcze w latach 50. Teatr z ramą sceniczną oraz rampą oddzielającą aktorów, od widowni pociągał wyobraźnię niezależnie od wszelkich zdobyczy w dziedzinie architektury i scenografii. Sceniczną ramą zamknięte są w obrazach nie tylko występy aktorów ale i muzykantów, akrobatów oraz cyrkowców. Pudełkowe sceny teatru, muzykanci, cyrkowcy i kłowni w oryginalny sposób wpisują tę twórczość w nurt groteski lirycznej.

---

### Marek Włodarski. Between Grotesque and the Realism of Facts

Marek Włodarski (1903-1960), was referred to as a representative of Polish school of Léger, and accused of surrealism. He is known in the history of Polish art for originality and individuality. He was inspired by stall-theatre, the form of sign-boards, postcards, the atmosphere of provincial life. One can find affinities in his artworks with the writings of Bruno Schulz, too. These inspirations are revealed in the works not published and exhibited yet. His painting, situated between poetry and the realism of fact (facto-realism) as the painter called it himself, is faithful to the lyrical subgenre of grotesque.

*Jadwiga Głowa* – email: [adwiga\\_glowa@tlen.pl](mailto:adwiga_glowa@tlen.pl)