

JAN W. SIENKIEWICZ

Lublin

### MARIANA BOHUSZA-SZYSZKI *O SZTUCE*\*

„Summą artysty” nazwał T. Terlecki zbiór sześćdziesięciu rozpraw na temat sztuki autorstwa Mariana Bohusza-Szyszki, który ukazał się w 1982 roku staraniem Oficyny Poetów i Malarzy w Londynie<sup>1</sup>. W recenzji tej książki Terlecki napisał, iż są malarze, którzy malują tak, jak ptak śpiewa – spontanicznie, odruchowo, w nieświadomości, skąd się bierze to, co robią, do czego to zmierza i co to znaczy<sup>2</sup>. Są inni – i tych jest porównywalnie mniej – u których tworzeniu towarzyszy refleksja, czujna samowiedza i wciąż bogacąca się wiedza o świecie otaczającym, o swoim miejscu na ziemi, o miejscu w przestrzeni i w czasie<sup>3</sup>.

Mariana Bohusza-Szyszkę należy zakwalifikować do tej drugiej grupy twórców. Słowem pisanym na tematy sztuki artysta wypowiadał się jeszcze przed drugą wojną światową<sup>4</sup>. Dopiero jednak po przyjeździe do Anglii, jakby w dru-

---

\* Fragment pracy doktorskiej pt. *Twórczość Mariana Bohusz-Szyszko*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Chrzanowskiego w 1992 roku. Mps BGKUL.

Marian Bohusz-Szyszko, artysta malarz, pedagog, krytyk sztuki, matematyk. Ur. 2 lutego 1901 roku w Trokiennikach na Wileńszczyźnie, zm. 28 stycznia 1995 roku w Londynie.

<sup>1</sup> M. B o h u s z - S z y s z k o, *O sztuce*, Uporządkowanie i przygotowanie materiału do druku H. Sukiennicka, Londyn 1982.

<sup>2</sup> Na wieczorze autorskim Mariana Bohusza-Szyszki, zorganizowanym z okazji ukazania się *O sztuce*, który odbył się 29 października 1982 roku w Sali Malinowej Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, Terlecki odczytał swój tekst o książce Mariana Bohusza, później opublikowany: *Summa artysty*, „Tydzień Polski”, 1982, 20 XI, s. 3.

<sup>3</sup> Tamże, s. 3.

<sup>4</sup> Zob. M. S z y s z k o - B o h u s z, *Z tego gniazda*, „Kurier Bałtycki”, 1937, nr 248, 27 XII, s. 4; t e n ż e, *O Czesławie Raczewskim malarzu*, „Kurier Bałtycki”, 1938, nr 7, 8 I, s. 4; t e n ż e, *Anonimowemu panu A. L. nawet nie reprimenda*, „Kurier Bałtycki”, 1938, nr 9, 10 I, s. 4. Oprócz recenzji wystaw prac innych artystów (jak m.in. w cytowanych powyżej tekstach) Marian Bohusz-Szyszko prowadził na łamach prasy lokalnej na Wybrzeżu (przed 1939 rokiem) polemiki na tematy związane ze sztuką lub dotyczące Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

giej połowie swojego życia, którą znacząca cesura oddzielająca wczesne wcielenie od tego, co robił jeszcze na emigracji, Marian Bohusz-Szysko publikował systematycznie teksty krytyczne, recenzje i omówienia wystaw. Zamieszczał je prawie we wszystkich periodykach emigracyjnych, które ukazywały się wówczas w Londynie<sup>5</sup>.

Teksty opublikowane w zbiorze *O sztuce* możemy podzielić na trzy grupy, są to: 1. teksty teoretyczne – z uogólnieniami, propozycjami i tezami generalnymi dotyczącymi twórczości plastycznej<sup>6</sup>; 2. rozprawy-artykuły o sztuce obcej, w których Bohusz-Szysko odwołuje się przede wszystkim do empirii, do osobistego, bezpośredniego doświadczenia, w których sięga od starożytnego Egiptu, przez muzea dwu kontynentów – europejskiego i amerykańskiego – aż do pokazów dzieł twórców współczesnych<sup>7</sup>; 3. grupa tekstów, na którą składają się trzydzieści dwa artykuły o sztuce polskiej<sup>8</sup>, w tym aż dwadzieścia dwie rozprawy poświęcone współczesnym polskim malarzom żyjącym i tworzącym na emigracji<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Od 1945 roku Marian Bohusz-Szysko publikował na łamach „Ochotniczki”, „Życia”, „Wiadomości”, „Kultury” paryskiej, „Orla Białego”, „Tygodnika Polskiego”, „Dziennika Polskiego”. Zamieszczone w *O sztuce* artykuły zostały przygotowane i uporządkowane przez H. Sukienicką pochodzą z następujących czasopism: „Ochotniczka” (X 1945), „Wiadomości” (15 II 1951, 20 VIII 1961, 23/30 XII 1962, 3 II 1969, 26 I 1969, 11 I 1970, 20 II 1970, 10 VIII 1975, 19 X 1975, 26 XII 1977, 30 VII 1980), „Życie” (11 XII 1949, 18-25 XII 1949, 1 I 1950, 22 I 1950, 26 II 1950, 28 V 1950, 13 VIII 1950, 4 III 1951, 19 I 1952, 10 VIII 1952, 21-28 XII 1952, III 1958, 16 VII 1960, 12-19 II 1965, 9 II 1973, 19 IV 1975, 26 II 1978), „Kultura” (nr 12 1956, I-II 1959, III 1963, I-II 1965), „Tydzień Polski” (23 II 1963, 19 V 1963, 12 VI 1965, 28 II 1968, 8 VI 1968, 15 II 1969, 25 X 1969, 22-29 III 1970, 9 V 1970, 1 I 1980, 28 III 1981, 25 IV 1981), „Orzeł Biały” (8 II 1946), „Dziennik Polski” (25 II 1973, 3 III 1978).

<sup>6</sup> Są to m.in. *Sztuka współczesna a konflikt epoki*, [w:] *O sztuce*, s. 7-12; *Zachwiany porządek*, tamże, s. 13-24; *Kryteria w sztuce*, tamże, s. 25-30; *Jak oceniać dzieło sztuki*, tamże, s. 31-35; *Zalew manieryzmu*, tamże, s. 40-46; *Mechanomania*, tamże, s. 47-53; *Kilka ogólników o treści i formie w sztuce*, tamże, s. 54-57; *O krytyce I*, tamże, s. 71-76; *O krytyce II*, tamże, s. 77-80; *O Akademii, krytykach i o nas*, tamże, s. 84-89.

<sup>7</sup> Por. T e r l e c k i, dz. cyt., s. 4; zob. takie artykuły, jak: *Dziwność sztuki*, [w:] *O sztuce*, s. 66-70; *Katedra w Coventry – symbol Zmartwychwstania*, tamże, s. 141-144; *Pejzaż w sztuce francuskiej*, tamże, s. 107-112; *Wystawa Holendrów*, tamże, s. 117-123; *Leonardo – malarz, rysownik*, tamże, s. 124-126. Artykuły o sztuce najnowszej: *Ecole de Paris*, tamże, s. 104-106; *Wystawa arcydzieł XX wieku*, tamże, s. 90-93; *Paweł Cézanne*, tamże, s. 127-132; *Grzegorz Rouault*, tamże, s. 133-136; *Pablo Picasso*, tamże, s. 137-140; *Dwa formizmy*, tamże, s. 63-65; *Na marginesie sztuki van Haardta*, tamże, s. 227-234.

<sup>8</sup> Zob. m.in. *1000 lat sztuki polskiej*, tamże, s. 148-161; *Polska religijna sztuka ludowa*, tamże, s. 162-174; *Malarze Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, tamże, s. 199-208; *Matejko*, tamże, s. 181-187; *Matejko dziś*, tamże, s. 188-198; *Olga Boznańska*, tamże, s. 209-211; *Józef Pilsudski w malarstwie, rzeźbie i grafice*, tamże, s. 165-174.

<sup>9</sup> Zob. m.in. *Zbiory sztuki polskiej w Londynie*, tamże, s. 175-180; *Problemy polskiej plastyki na emigracji*, tamże, s. 212-218 oraz artykuły o twórczości Jankiela Adlera, Zdzisława Ruszkow-

Na początek warto bliżej zapoznać się z tekstami teoretycznymi Mariana Bohusza-Szyszki. Informują one o stosunku artysty do sztuki, o jej widzeniu przez malarza w czasach mu współczesnych. Wskazują na uznane i głoszone przez artystę kryteria obowiązujące w jego ocenach dzieł plastycznych.

Artysta, zamieszkały od 1946 roku na stałe w Londynie, na co dzień obserwował życie artystyczne tego bardzo prężnego i odgrywającego znaczną rolę w świecie sztuki ośrodka. Śledził pojawiające się coraz to nowsze i rozmaitsze przejawy tego życia. Odwiedzane co tydzień, z oprowadzanymi przez siebie grupami zwiedzających, liczne w tym mieście galerie, czasowe wystawy malarstwa oraz zbiory muzealne prowokowały zebranymi i prezentowanymi tam dziełami do zajęcia stanowiska wobec sztuki.

W jednym z pierwszych swoich powojennych artykułów pt. *Sztuka współczesna a konflikt epoki*<sup>10</sup> Bohusz-Szyszko daje wyraz świadomości powszechnego kryzysu kultury i zachwiania podstawowych w tej dziedzinie wartości. „Nie ma wątpliwości – pisał artysta w 1949 roku – [iż] główną tendencją kształtującą wizję nowoczesną na zachodzie jest w praktyce tendencja do zbudowania sztuki abstrakcyjnej, sztuki bądź to całkowicie oderwanej od przedmiotu spotykanego w zewnętrznej rzeczywistości (*L'art non figuratif*), bądź to poddającej ten przedmiot radykalnym deformacjom, określającym świat wizji twórczej, możliwie odległej od dyktanda normalnego świata zewnętrznego. [...] Ciekawe, że teoretycy wojującego rosyjskiego komunizmu i liczni przedstawiciele światopoglądu katolickiego zgodnie określają sztuki abstrakcyjne jako sprzeczne z ich ideologią”<sup>11</sup>. Możliwości odzyskania siły i blasku sztuki kościelnej we współczesnych dziełach artysta upatrywał już wówczas w konieczności odrzucenia przez Kościół „strupieszczalnych uprzedzeń i fałszywych interpretacji, dotyczących zjawisk w dzisiejszej plastyce”, podając między innymi sztukę Georges’a Rouaulta jako przykład „duchowego równania w górę” w dziedzinie twórczości o tematyce religijnej<sup>12</sup>.

Z rozważań teoretycznych artysty na temat pryncypiów w sztuce wyłania się, obok malarza, nauczyciela i pedagoga, interpretatora i propagatora, krytyk i teoretyk sztuk plastycznych, który przyrodzone zdolności i nabyte doświadczenie ogniskuje w próbie indywidualnie zarysowanej ogólnej teorii sztuki. Bohusz

---

skiego, Adama Kossowskiego, Zygmunta Turkiewicza, Mariana Kościalkowskiego, Tadeusza Ilnickiego, Tadeusza Terleckiego, Zygmunta Kłosa, Haliny Nałęcz, Haliny Sukiennickiej, Józefa Piwowara, Stanisława Frenkla, Janiny Baranowskiej, Fуска Forosiewicza, Andrzeja Bobrowskiego, Jerzego Stockiego, Aleksandra Wernera, Tadeusza Zielińskiego, Ireny Jakubowskiej, Marka Żuławskiego, Rysia Wawro, Józefa Czapskiego, Ireny Marlewskiej (tamże, s. 218-302).

<sup>10</sup> *O sztuce*, s. 7-12.

<sup>11</sup> Tamże, s. 8.

<sup>12</sup> Tamże, s. 9.

sam dokonuje typologii jej głównych kierunków oraz wskazuje na rządzące sztuką powszechne kryteria ich wartościowania.

W szkicu pt. *Zachwiany porządek*<sup>13</sup>, lub – jak go bliżej „dookreśla” sam autor – „kryzys aksjologiczny” (kryzys w wartościowaniu), Marian Bohusz-Szyszko analizuje kryzys wartościowania w sztuce, będący – jak twierdzi – pochodną ogólnego kryzysu wartościowania w naszej epoce, a jeszcze ogólniej – kryzysu epoki. Artysta stawia pytanie: „Czy kryteria wartościowania w ogóle istnieją? A jeśli powiemy «tak», to czy są one bezwzględne, obiektywne czy subiektywne? Czy są do pomyślenia kryteria wartościowania niezależne od czasu, od epoki, od szerokości geograficznej i różnic etnicznych, od indywidualnych struktur psychicznych?” Według Bohusza przy szukaniu odpowiedzi na te pytania wyłaniają się dwie szkoły: absolutystyczna i relatywistyczna. „Postawę absolutystyczną, przede wszystkim w aksjologii, w jej części etnicznej, przyjmuje myśl chrześcijańska. Postawa relatywistyczna w aksjologii, w obydwóch jej częściach (etnicznej i estetycznej), jest typowa dla dialektyki materialistycznej. Wydaje mi się – pisał Bohusz – że dla zwolennika postawy absolutystycznej w etyce, na przykład dla konsekwentnego chrześcijanina, postawa analogiczna i w drugiej części aksjologii, w estetyce, powinna wydawać się łatwiejsza do przyjęcia. W razie ustalenia postawy absolutystycznej jako punktu wyjścia, to znaczy wiary w istnienie kryteriów bezwzględnych w aksjologii, w etyce i w estetyce, narzuca się najtrudniejsze zagadnienie: sformułowanie tych kryteriów”<sup>14</sup>.

Bohusz-Szyszko widzi siebie jako modeistę – zajmującego stanowisko absolutystyczne, o jasno sformułowanych przez siebie bezwzględnych kryteriach wartościowania w plastyce, a przede wszystkim w malarstwie. Wylicza on jedenaście spośród wielu istniejących praw powszechnych, których ustalenie jest podstawą do „wykrycia” bezwzględnych kryteriów w sztuce. Mimo iż podane przez Bohusza prawa nie wyczerpują nawet niewielkiej części problemów związanych z zagadnieniem wartościowania w sztuce, wydaje się wskazane przytoczenie tych „bohuszowskich” prawideł, które rzucają światło również na dokonania twórcze artysty.

1. „«Prawo całości», orzeka o konieczności podporządkowania szczegółów ogólnej koncepcji dzieła. Szczegół nie może «wyrwać się» z organicznej budowy przedmiotu sztuki, nie może narzucać się naszej uwadze kosztem wyrazu ogólnej kompozycji. Dzieło może być wykończone najbardziej drobiazgowo, a przecież działać jak uderzająca armia, w której każdy żołnierz słucha jednego rozkazu, jest wyszkolony według tego samego regulaminu i będąc niezależną indywidualnością, świadomie w myśl dyscypliny wewnętrznej, podporządko-

<sup>13</sup> Tamże, s. 13-24.

<sup>14</sup> Tamże, s. 18.

wuje się widzowi”<sup>15</sup>. Bohusz dla takiego prawa podaje jako przykład portrety Hansa Holbeina (Młodsze), które – jak to określa – działają niczym „potężne syntezy barwne”.

2. „Prawo tworzywa” głosi konieczność „pokory artysty względem nakazów materiału, z którego dzieło powstaje. Inaczej musi być pomyślana bryła w twardej granicy, inaczej w kruchym marmurze, inaczej w brązie”. Naśladowanie jednej techniki za pomocą innej jest zawsze, według Bohusza, „poronieniem w sztuce, aktem fałszu, który jest zaprzeczeniem istotnej twórczości”<sup>16</sup>. Takim eksperymentem „gwałcącym”, według Bohusza, materiał jest rzeźba Gianlorenza Berniniego *Apollo i Dafne*, w której wykute w kruchym marmurze listki drzewa bobkowego są przykładem niewłaściwego (według niego) użycia materiału i są raczej rodzajem „sztuczki, a nie sztuki”.

3. „Prawo transpozycji” jest wyrazem tezy, że udane dzieło nigdy nie jest imitacją natury, a w skrajnych wypadkach naturalizmu – jej twórczą interpretacją. Otóż „nie ma przypadku, aby w dziele naprawdę wielkim zachodziło «odtworzenie» równające się wytworzeniu złudzenia, że mamy przed sobą nie twórcę sztuki, ale właśnie natury”<sup>17</sup>. Marian Bohusz-Szyszko dopuszcza „imitacjonizm” jedynie w wielkich panoramach lub gabinetach figur woskowych – czyli tam, gdzie potrzebna jest do spełnienia rola ilustracyjno-dydaktyczna, nie mająca ze sztuką nic wspólnego. Uwzględniając i respektując prawo transpozycji, Bohusz uważa, iż „śmiertelnymi grzechami są na przykład próby wywołania złudzeń ornamentyki rzeźbiarsko-architektonicznej środkami malarskimi lub malowanie przestrzeni na ścianie za pomocą ludzko namalowanej perspektywy”. A „taki śmiertelny grzech – pisze Bohusz – popełnił nawet Rafael [Santi] ze swoimi uczniami w willi Farnesina w Rzymie”<sup>18</sup>.

4. „Prawo wielkich mas” poucza nas, że w dziele sztuki, podobnie jak w strategii, wielkie zespoły części, składające się na uderzenie, nie powinny rozdrabniać się na drobne „szpilkowate ukłucia szczegółików”. „Intuicja odbiorcza od razu oceni, co to są «duże masy» w proporcji do danego dzieła. Oto przykłady działania wielkimi częściowymi masami w ramach całości: *Mojżesz!* – Michała Anioła [i] niedokończone posągi z Akademii Florenckiej”<sup>19</sup>.

5. „Prawo energii”, które stwierdza, że w dziele sztuki wahanie się, niezdecydowanie akcentów, wątpliwości koncepcji, są na przeciwnym krańcu pewnej, twardo określonej decyzji, bez której nie ma udanej realizacji”<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> *Kryteria w sztuce*, [w:] *O sztuce*, s. 25. Jedenaście opublikowanych przez artystę (po raz pierwszy w „Życiu”, 1950, 19 II) praw odnosi się do wszystkich rodzajów sztuki (a więc także do literatury, muzyki, choreografii).

<sup>16</sup> Tamże, s. 26.

<sup>17</sup> Tamże, s. 27.

<sup>18</sup> Tamże, s. 28.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

6. „Prawo rytmu” to odpowiednik powtarzającego się następstwa stanów w przyrodzie (dnia i nocy, bicia serca, oddechu...). Ucieleśnia się w udanym dziele uporządkowanym rozłożeniem, podobnych, a przecież indywidualnie różnych elementów powierzchni, krzywizn, akcentów barwnych. Jest ono, według Bohusza, realizowaniem tezy „jedności w różnorodności”<sup>21</sup>.

7. „Prawo proporcji” odpowiada tajemniczemu faktowi, że pewne układy mas, przeciwstawione sobie w znaczeniu ilościowym, natura człowieka przyjmuje jako „przyjemne”, inne jako „przykre”. Do układu „przyjemnego” artysta przykłada regułę „złotego podziału”, co w konsekwencji znaczy, iż „prawo wielkich mas” jest w ścisłym związku z „prawem proporcji”<sup>22</sup>.

8. „Prawo ekonomii” mówi nam, że w sztuce to samo działanie, osiągnięte mniejszą ilością środków, jest tym samym wartościowsze. Z reguły – twierdzi Bohusz – „przeciwko prawu ekonomii grzeszą artyści młodzi, nie chcący zrezygnować nawet ze świetnego akcentu na rzecz całości, która winna być jak najbardziej zwięzła, bez straty dobitności wyrazu”<sup>23</sup>.

9. „Prawo kontrastu” jest – według Mariana Bohusza-Szyszki – jednym z najogólniejszych i najważniejszych. „Wielkie” i „małe”, „jaskrawe” i „łagodne”, „gwałtowne” i „spokojne” – to terminy, o których istnieniu przesądza kontrast. Całe malarstwo jest zbudowane na idei kontrastu tonów dopełniających, np. czerwień-zielen, żółć-fiolet, niebieski-pomarańczowy, oraz ogólnej równowadze kontrastów tonów „zimnych i ciepłych”. Realizacja prawa kontrastu przeciwstawia się dokonaniom określanym przez Bohusza jako „nudne”, „mdłe” i „monotonne”<sup>24</sup>.

10. „Prawo jednolitości” albo „prawo stylu” nakazuje, aby elementy dzieła należały do tej samej rodziny. Niełatwo jest, stwierdza Bohusz, „odkryć na czym ten związek polega, ale intuicja prawie bez pudła pozwala nam wykryć takie «bękartcie» elementy, nie podlegające charakterowi całości”<sup>25</sup>.

11. „Prawo inwencji” głosi, że forma twórcza musi być formą nową, nie będącą plagiatem form stworzonych poprzednio. Prawo inwencji jest więc, stwierdza Bohusz, prawem oryginalności<sup>26</sup>.

Wszystkie wymieniane powyżej kryteria mają, według artysty, charakter kryteriów „koniecznych”, ale „niedostatecznych”<sup>27</sup>. Można, jak pisze autor, opie-

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 29.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Zob. *Jak oceniać dzieła sztuki*, [w:] *O sztuce*, s. 31-35. Przedruk artykułu opublikowanego w czasopiśmie „Życie”, 1950, nr 5(136).

rając się na nich i umiając się nimi posługiwać stwierdzić, że jakieś dzieło do sztuki nie należy. Dzieło, które te wszystkie kryteria spełnia, może jednak dziełem sztuki nie być. „Łatwiej jest więc orzec, że rozpatrywany przedmiot nie jest dziełem sztuki, niż stwierdzić, że nim jest”<sup>28</sup>.

Sam artysta odpowiada także na pytanie, czy mógł użyć określenia „bezwzględne” (absolutne) w odniesieniu do analizowanych kryteriów. Usprawiedliwia termin „absolutne” tym, iż wszystkie te kryteria obowiązują w każdej epoce, w każdej kulturze i w każdej szerokości geograficznej, a odejście od nich pociąga za sobą niechybne obniżenie wartości dzieła, chociaż niekoniecznie jej przekreślenie<sup>29</sup>.

Autor ustosunkowuje się także do częstych nieporozumień w ocenie dzieła sztuki, które zawierają się – jak to określa – „w mętym pojmowaniu terminów «forma» i «treść» oraz w ustaleniu ich wzajemnych relacji [...] W dziele plastycznym «forma» jest koncepcją praw, którymi (w znaczeniu wizualnym) rządzi się nowy świat, budowany przez artystę w dziele sztuki. Główną «treścią» jest osobowość twórcy, głębiej uwidaczniająca się w «formie», jak duchowy stan człowieka w jego twarzy”<sup>30</sup>. Mówiąc o temacie w dziele sztuki Marian Bohusz-Szyszko odwołuje się i w pełni akceptuje słowa Henri Matisse’a, według którego „nie motyw stanowi o wartości natchnienia, lecz człowiek. Praca to wzniesienie ducha. W dziedzinie sztuki chodzi o dźwiganie ludzi na wyższy poziom, by mogli się pogodzić z życiem. Nie ma dwóch sposobów pracy, tylko jeden; pracując rzetelnie, by oddać to, co się czuje, pracujesz religijnie, z poszanowaniem ludzi, do których się zwracasz”<sup>31</sup>.

Teoretyczna nadbudowa – teoretyczny fundament, który jasno nakreślił Marian Bohusz-Szyszko, daje szerokie perspektywy dostrzeganego wyraźnie przez artystę (wspomnianego na początku rozdziału) powszechnego kryzysu kultury, a zwłaszcza zachwiania podstawowych wartości w dziedzinie plastyki. „Z właściwym dla siebie sarkazmem piętnuje zwyrodnienia niektórych przejawów sztuki współczesnej. Tropi pomieszanie dziwności z dziwactwem i dziwaczeniem, utożsamianie tego, co nowe, z tym, co prawdziwe i autentyczne. Występuje przeciw naiwności, biorącej na serio każdą błagę i każde szalbierstwo”<sup>32</sup>.

Szczególnie ostry i jednoznacznie krytyczny stosunek zajął artysta względem sztuki realizmu socjalistycznego. Po Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, która miała miejsce w Warszawie wiosną 1960 roku, Marian Bohusz-Szyszko skryty-

<sup>28</sup> *Jak oceniać dzieła sztuki*, s. 32.

<sup>29</sup> Tamże, s. 33.

<sup>30</sup> Tamże, s. 34.

<sup>31</sup> Tamże, s. 35.

<sup>32</sup> *T e r l e c k i*, dz. cyt., s. 3.

kował zwłaszcza swoich przedwojennych kolegów i nauczycieli, między innymi: Wojciecha Weissa, Władysława Jarockiego, Władysława Pronaszkę, Vlastimiliana Hofmana oraz Juliusza Starzyńskiego, byłego (przedwojennego) dyrektora Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie. Na wypowiedź Starzyńskiego, iż „rezultaty wystawy stwierdziły niemalże zupełną nieprzydatność środków artystycznych postimpresjonizmu i koloryzmu, który – jak najściślej związany z treścią ideologiczną schyłku epoki kultury burżuazyjnej – z nieubłagalną koniecznością sprowadza hołdujących mu artystów na tory drobnomieszczańskiego widzenia...”<sup>33</sup>, Bohusz-Szysko ma tylko jedną odpowiedź: „Biedny Cézanne, biedny Bonnard, Matisse i komunista Picasso!”<sup>34</sup>

Artysta był świadom zagrożeń, które niesie z sobą sztuka twórców takich obrazów, jak *Tanki Trumana wrzucane do morza*. Daje temu wyraz stwierdzając, że „sztuka jest narzędziem rzeźbiącym wyraz duchowy epoki. Narzędzie to jest świetne, jeśli ten wyraz chwyta. Złe, jeśli go utrwalić nie zdoła. Nikt chyba nie przeczy, że epoka dzisiejsza jest epoką najskrajniejszego rozpasania niekonsekwencji ludzkich, antytezą stanu, które określa słowo «spokój». Jest to epoka najgłębszego tragizmu i rozdwojenia człowieka, jakie zanotowały dzieje. To wewnętrzne rozdwojenie i tęsknotę do syntezy ponadrealnej obrazuje w pełni sztuka Zachodu. Ale sztuka, którą sztucznie chcą wykluczyć bolszewicy w hasłach «socjalistycznego realizmu», nie obrazuje niczego, poza absolutną impotencją twórczą»<sup>35</sup>.

Wspomniana wcześniej postawa Mariana Bohusza-Szyski jako krytyka „piętnującego zwyrodnienia niektórych przejawów sztuki współczesnej” została jasno przez artystę wielokrotnie zaakcentowana i wskazuje na jego osobiste upodobania. Systematyczne komentowanie, opisywanie i recenzowanie wydarzeń artystycznych w londyńskich galeriach pokazuje stosunek artysty do przedstawicieli rozmaitych awangardowych kierunków w sztuce. Oceny tychże kierunków lub dzieł dokonywał Marian Bohusz-Szysko w świetle swoich poglądów na temat sztuki i jej roli. Kierunkami, które najczęściej „atakował”, był pop-art i sztuka mechaniczna. Zwłaszcza nie zgadzał się z założeniami pop-artu – sztuki odwołującej się do kultury popularnej, posługującej się techniką przemysłową, wykorzystującą środki masowego przekazu i reklamę – niweczącą dotychczasową konwencję obrazu.

Dowodem na to jest krytyka twórczości Claesa Oldenburgera, Roya Lichtensteina, Andy Warhola oraz Paleozziego. Bohusz twierdzi, iż „artyści dziś tryumfujących rynków [...] zapomnieli, że istnieje «wrażliwość» – siła zasadnicza

<sup>33</sup> Por. J. S t a r z y ń s k i, *Plastyka w walce o nową treść*, „Nowa Kultura”, 1950, V.

<sup>34</sup> M. B o h u s z - S z y s k o, *Realizm socjalistyczny*, [w:] *O sztuce*, s. 59.

<sup>35</sup> Tamże, s. 62.



zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy, wierzą zaś, że jedyną siłą kształtującą sens w dokonaniu artystycznym jest *n o w o ś ć*. O tyle mają rację, że istotnie nowość jest koniecznym atrybutem prawdziwego tworzenia, ale nie jest warunkiem dostatecznym, a ponadto podlega jeszcze testowi kwalifikacyjnemu – *j a k a n o w o ś ć?*<sup>36</sup> Według Bohusza większość klęsk na dzisiejszych rynkach i terenach kwalifikowania sztuki wynika stąd, że właśnie dyrektorzy galerii i kwalifikujący krytycy mają możliwość stwierdzenia „nowości” i „aktualności” (jak im się zdaje), ale nie mają możliwości stwierdzenia „jakości”, bo właśnie brak im „wrażliwości”, której ani wykształcenie, ani nawet doświadczenie, ani dobra wola zastąpić nie może. Stanowisko to nie dowodzi jednak, by artysta wszystko z góry przekreślał. Dowodem tego, iż istnieją wartościowe, według Bohusza, dokonania w sztuce, które mają charakter pozornej mechanizacji czy geometryzacji, to chociażby prace Pieta Mondriana, Fernanda Légera czy Bena Nicholsona<sup>37</sup>.

Bohusz-Szyszko wyraźnie stara się, by nie robić ze sztuki wiedzy dla wybranych. Artysta-krytyk podkreśla wielokrotnie, że „w sztuce, w jej tworzeniu i w jej odbiorze najważniejsza jest intuicja, wrażliwość oraz intelekt”. Choć sam, po wielu latach badań i rozmyślań nad własną twórczością, domaga się od odbiorcy – od „konsumenta sztuki” – „pokory, pokornego poddania się, nasłuchiwanie jego sygnałów, które wysyła w naszą stronę każde rzetelne dzieło sztuki, odczytywania i odcyfrowywania znaków boskiego szyfru, którym są pisane twory artyzmu. Wskazuje narzędzia, które to mogą ułatwić, które mogą otworzyć drzwi do tajemnic objawiających się w sztuce”<sup>38</sup>.

Z tekstów poświęconych uznanym szczególnie przez Mariana Bohusza-Szyszko malarzom wyłaniają się ideały osobowe artysty. Owe ideały, wcielone w genialne osobowości, to: Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn, Paul Cézanne, Georges Rouault, Pierre Bonnard i Pablo Picasso.

Mówiąc o zagadnieniu przestrzeni i przetransponowaniu zjawiska przestrzeni na dwuwymiarowe układy barw i linii, Bohusz-Szyszko stwierdza, iż „wśród bojowników o pełną konsekwentną interpretację na płaszczyźnie formy trójwymiarowej, w okresie sześćsetletnim, jest postać o potędze realizacyjnej nigdy dotąd nie prześcignionej – Leonardo da Vinci”<sup>39</sup>. W upodobaniu twórczości tego artysty przez Bohusza dopatrzeć się można pewnych wspólnych (dla obu twórców) związków na płaszczyźnie matematyki. W jednym ze swoich tekstów Marian Bohusz-Szyszko powołuje się na stwierdzenie Stanisława Witkiewicza,

<sup>36</sup> *Mechanomachia*, [w:] *O sztuce*, s. 48.

<sup>37</sup> Tamże, s. 49.

<sup>38</sup> *T e r l e c k i*, dz. cyt., s. 3.

<sup>39</sup> *Leonardo – malarz, rysownik*, [w:] *O sztuce*, s. 124.

„że Leonardo wykreślił «Giocondę» jak matematyk. W znaczeniu nieprześcignionego porządku konstrukcji «rozpartej» wewnętrzną logiką bryły, aż do linii konturowych, jest ona tworem myśli geometryczno-matematycznej. Matematyczna jest w niej precyzja niepowtarzalnych gradacji światła i cieni, matematyczna determinacja planów, przez stopniowe niwelowanie różnic w kontrastach sąsiednich zimnych i ciepłych tonów, przy przesuwaniu się od frontu – hen, ku głębinom gór i rzek na rozmytym dalekim horyzoncie. Zaiste, to dzieło Leonarda jest poezją, ujętą w nieubłagalność zamknięć matematycznych”<sup>40</sup>.

Dla naszego zrozumienia sztuki Bohusza ważne wydaje się być także i to, iż w Leonardzie widzi on nieprześcignionego rysownika. Stwierdza, że najwybitniejszym dziełem Leonarda jest *Autoportret*, narysowany w sanguinie (obecnie eksponowany w Bibliotece Królewskiej w Turynie). „Metoda każdego dotknięcia kredką, każdego rozpylenia, każdego nacisku, każdej wibracji akcentującej – wynaleziona [jest], zdawałoby się, w tej właśnie chwili tworzenia, jedyna i niepowtarzalna”<sup>41</sup>.

Pisząc o malarstwie Paula Cézanne’a, Marian Bohusz-Szyszko dostrzega w nim prekursora realizującego w pełni tezę „malowania kolorem, a nie tylko walorem”. Zasada ta, „uświadamiana intuicyjnie przez wielkich malarzy europejskich przed Cézannem, została przez niego wypowiedziana wyraźnie [...] – jedynie realizacja tej tezy w malarstwie przestrzennym nie gwałci postulatu związania obrazu z płaszczyzną, w znaczeniu wizualnym”<sup>42</sup>. Cézanne pierwszy nauczył nas, że „kolor i rysunek w malarstwie są organicznie nierozdzielne. Masa barwna wywiera bowiem «ciśnienie wzrokowe» na kształty je otaczające i jakość koloru, wypełniającego namalowany przedmiot, równie decydująco wpływa na jego odbiór przez wzrok, jak i [na] kontur, oddzielający przedmiot od innych”<sup>43</sup>.

Można by twierdzić, na podstawie uznawanych przez Bohusza autorytetów w sztuce, że jego wybór indywidualności artystycznych nie jest wcale oryginalny, albowiem nazwiska i dzieła tych twórców należą do ogólnie uznanych. Wydaje się jednak, że właśnie na tych przykładach Marian Bohusz-Szyszko egzemplikował najważniejsze znamiona ich wielkości. Dla wspomnianych powyżej mistrzów charakterystyczna jest ich autentyczna pasja twórcza, ogromna pracowitość, a także – przy zachowaniu swych wielkich indywidualności – umiejętność korzystania z tradycji i zdobyczy epok wcześniejszych.

<sup>40</sup> Tamże, s. 125.

<sup>41</sup> Tamże, s. 126.

<sup>42</sup> *Paweł Cézanne*, [w:] *O sztuce*, s. 131.

<sup>43</sup> Tamże.

Do ścisłej „czołówki” uznawanych przez artystę autorytetów zalicza Bohusz wspomnianego wcześniej Pabla Picassa, który pomimo że wielokrotnie rozpoczynał „od nowa”, próbując w długoletniej twórczości coraz to nowych linii rozwojowych w swoim malarstwie, jest twórcą niezwykle konkretnym. „Trudno powiedzieć, jak będzie oceniana sztuka Picassa wyrokiem przyszłych stuleci, ale jest niemal pewne, że będzie ona rozpatrywana jako jedno z najcharakterystyczniejszych znamion naszej epoki”<sup>44</sup>. Pośród wielu cech, które Bohusz znajduje i określa w twórczości autora *Guerniki*, wyróżnia jego „władztwo nad rysunkiem oraz odkrycie czwartego wymiaru – czasu – które w pełni uwidaczniało się w jego portretach, na pół profilach, na pół «en face», nałożonych na siebie głowach w następujących po sobie chwilach”<sup>45</sup>.

Z sześciu wielkich, uznawanych przez Bohusza, współczesnych artystów, jak: Pierre Bonnard, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Pablo Picasso i Georges Rouault, który „najwydatniej ukształtował wizję malarską ubiegłego [pierwszego] pięćdziesięciolecia naszego wieku [...], właśnie Georgesowi Rouault trudno nie przyznać tytułu największego malarza religijnego, a może i największego chrześcijańskiego malarza od czasów El Greca”<sup>46</sup>. Jakby szkicując dokonania artystyczne Rouaulta na przestrzeni jego całego życia, Bohusz-Szysko zaledwie tylko „dotyka” (w swoim omówieniu) ostatniego okresu twórczości Rouaulta po roku 1932, charakteryzującego się wielkimi kompozycjami religijnymi. Można przypuszczać, iż świadomie zachowuje pewną ostrożność w wysuwaniu sądów i ocenie religijnych płócien tego artysty, albowiem wówczas (pod koniec lat pięćdziesiątych) w „Cyklu Chrystologicznym” Mariana Bohusza-Szyski krytycy sztuki zaczęli dopatrywać się pewnych związków płócien tego cyklu z pracami Rouaulta. Sam Bohusz-Szysko nie ukrywał zafascynowania twórczością tegoż artysty (zwłaszcza jej ostatnim etapem).

W swoim panteonie największych malarzy ma Marian Bohusz-Szysko także Polaka, „polskiego świętego” – Jana Matejkę<sup>47</sup>. Twórczości tego artysty poświęcił Bohusz-krytyk trzy szkice<sup>48</sup>, które stanowią jakby „cały proces rehabilitacyjny, mocno, rzeczowo argumentowany, o miejsce należne Matejce

---

<sup>44</sup> *Pablo Picasso*, [w:] *O sztuce*, s. 137.

<sup>45</sup> Tamże, s. 139.

<sup>46</sup> Artykuł pt. *Georges Rouault* ukazał się najpierw w czasopiśmie „Życie”, 1958, III. Cyt. za: *O sztuce*, s. 133-136.

<sup>47</sup> Por. *T e r l e c k i*, dz. cyt., s. 3.

<sup>48</sup> Zob. *O sztuce*, s. 181-209. Tam m.in. artykuł *Malarz Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, opublikowany najpierw w „Wiadomościach”, 1977, 26 XII. Jest to tekst wykładu inauguracyjnego, wygłoszonego przez Mariana Bohusza-Szyszkę na inauguracji roku akademickiego 1977/78 w PUNO w Londynie.

w sztuce europejskiej i światowej”<sup>49</sup>. „Czyż nie wygląda na paradoks – pisał w 1951 roku Bohusz – iż po 113 latach od jego [Matejki – J. W. S.] urodzin, a po 51 [latach] od śmierci, jest przez żyjących naszych artystów (często wybitnych) chyba najmniej rozumiany i znany a najsprzeczniej oceniany”<sup>50</sup>. Na „zarzuty”, jak to określa, stawiane Matejce przez krytyków, takie jak: brak artystycznego umiaru w przeciążaniu kompozycji szczegółami rozbijającymi całość, zatrata poczucia koloru („sosy walorowe”) i zatrata sensu plastycznego obrazu na rzecz zagadnień literackich i dydaktycznych, Marian Bohusz-Szyszko ma swoje argumenty. Choć przyznaje, iż w znacznej mierze zarzuty stawiane artyście są w wielu miejscach słuszne. Próbuje odpowiedzieć na dwa postawione przez siebie pytania: czym w malarstwie jest kolor, a czym jest forma? Nie ukrywa, oceniając płótna Matejki, iż jest on „genialnym plastykiem-rysnikiem, mającym [jednak] wielkie braki w zakresie operowania kolorem. Choć błędem byłoby twierdzić, że nie ma on wogóle wrażliwości malarskiej”<sup>51</sup>. Stwierdza jednak, iż „Matejko zasadniczo kolor czuł. Najlepiej widać to w «Hołdzie Pruskim», gdzie ogromna część obrazu, np. cały lewy róg dolny, aż do przestrzeni ponad sylwetką królowej Bony, jest znakomity w kolorze. [...] Kolor walczy [tu] ze świetną lekką a bogatą fakturą, rytm form zlewa się w jedno z rytmem technicznej pracy pędzla, która swobodnie łączy otoczenie każdego przedmiotu z jego wnętrzem. Wszędzie tutaj Matejko malarz jest u szczytu”<sup>52</sup>. W zakresie formy, twierdzi Bohusz, „[Matejko] jest jej panem absolutnym [...] cóż za doskonałość i swoboda w kondensacji pigmentu, położonego nieomylnie na szorstkim płótnie, a równocześnie służącego pokornie objawieniom doskonałych form”<sup>53</sup>. Ta faza plastyki Matejki, a więc „jego linia pełna rytmicznych zagęszczeń, rozprysków, zgrubień, węzłowań, rozpyleń, jest przykładem – twierdzi Bohusz – najświetniejszych osiągnięć w ołówku, węglu i pędzlu, jakie w zakresie rysunku zna sztuka światowa”<sup>54</sup>. Matejko,

<sup>49</sup> T e r l e c k i, dz. cyt., s. 3.

<sup>50</sup> W trzech artykułach o twórczości Matejki, zamieszczonych w zbiorze *O sztuce: Matejko* (s. 181-187), *Matejko dziś* (s. 188-198), *Malarz Rzeczypospolitej Obojga Narodów* (s. 199-211), Marian Bohusz-Szyszko podaje podobne treści o twórczości Matejki.

<sup>51</sup> *Matejko*, [w:] *O sztuce*, s. 186.

<sup>52</sup> *Matejko dziś*, [w:] *O sztuce*, s. 193-194. Bohusz-Szyszko daje także przykłady słabszych, według niego, pod względem artystycznym płócien, m.in. *Dziewica Orleańska, Raclawice, Sobieski pod Wiedniem czy Konstytucja 3 Maja*. Natomiast zjawiskiem niespodziewanym jest pełna, według Bohusza, regeneracja geniuszu malarskiego Matejki, właśnie w kolorze, w ostatnim nie dokończonym obrazie – w *Ślubach Jana Kazimierza*. Zob. tamże, s. 194.

<sup>53</sup> *Matejko*, [w:] *O sztuce*, s. 186.

<sup>54</sup> Wcześniej, bo jeszcze przed drugą wojną światową, Marian Bohusz-Szyszko wygłosił odczyt pt. *Największy ekspresjonista polski – Jan Matejko*. Mówił o tym Bohusz także w cytowanym artykule *Matejko* (s. 186), stwierdzając, że „jeśli termin «ekspresjonizm» związany jest

mimo że gloryfikował przede wszystkim temat, „wprowadził zupełnie nowe pierwiastki do formy, te właśnie, które dziś nazywamy ekspresjonizmem. A gdy w burzy zmieniających się kierunków ekspresjonizm stał się modny – pisze Bohusz – nie dostrzeżono już tych cech w formach Matejki, gdy mu się przykleiło łątkę wstecznicstwa, słusznie zresztą stosowaną do malarzy «historycznych», pozornie podobnych do niego, przez obierane tematy, które stały się przecież tabu dla wizji ówczesnej»<sup>55</sup>. Ostatecznie oceniając dokonania twórcze Matejki, Marian Bohusz-Szyszko stawia jasne stwierdzenie, iż zasługuje on na to, aby w historii kultury europejskiej, a i w historii kultury całego świata, uchodzić za przykład „jednej z najpotężniejszych energii twórczych manifestujących się w człowieku”<sup>56</sup>.

Osobiste upodobania Mariana Bohusza-Szyszki odnajdujemy także w zbiorze krytyk i omówień wystaw poświęconych sztuce XX wieku: malarstwa Szkoły Paryskiej, prezentowanej w Royal Academy w Londynie, a także wystawom poświęconym sztuce włoskiej i holenderskiej<sup>57</sup>. Punktem wyjścia w tych krytykach była zawsze potrzeba omówienia podstawowych założeń danego kierunku w sztuce, prezentowanego na określonej wystawie, a w następnej kolejności (lub równolegle) ustosunkowanie się artysty do prezentowanych dzieł. Bohusz-Szyszko dokonywał tych ocen w świetle własnych poglądów na tematy sztuki, co od razu powodowało subiektywną selekcję – który z artystów i które z dzieł jest ciekawe, nowatorskie i interesujące, a które są jedynie „dziełem eksperymentatorów”<sup>58</sup>.

---

nie z kierunkiem w sztuce, który taką właśnie nazwę otrzymał w 1910 roku, ale z zasadniczym nastawieniem do przekształcania form, [to] twórczość Matejki jest par excellence ekspresjonistyczna”. Artysta przytacza jako przykład rysunek konia pod Wielkim Mistrzem w płótnie *Bitwa pod Grunwaldem*, który według niego jest „rysunkiem rozsadzonym ponad wszelkie formy realistyczne pod dyktandem efektu twórczego”.

<sup>55</sup> *Malarz Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, [w:] *O sztuce*, s. 204. W artykule tym M. Bohusz-Szyszko, poprzez postawienie pytania: „jak powinniśmy oceniać dotychczasowe krytyki dotyczące twórczości Matejki?”, określa jego miejsce w światowej i polskiej historii sztuki.

<sup>56</sup> Tamże, s. 206-207.

<sup>57</sup> *O sztuce*, s. 94-117. Szerzej o sztuce francuskiej pisał M. Bohusz-Szyszko w artykule *Pejzaż w sztuce francuskiej*, tamże, s. 107-112. Wystawa pod tym samym tytułem, otwarta w Royal Academy w Londynie 10 stycznia 1950 roku, obrazowała rozwój pejzażowego malarstwa francuskiego od roku 1500 do 1900. W artykule *Włoska wystawa w Tate Gallery* (tamże, s. 113-116) M. Bohusz-Szyszko zrecenzował wystawę włoskich futurystów. O sztuce holenderskiej XVII wieku artysta pisał w 1952 roku w związku z wystawą 640 dzieł malarzy holenderskich w Royal Academy w Londynie.

<sup>58</sup> Ostrej krytyki wystawy dzieł artystów francuskich w Royal Akademii (w 1951 roku) dokonał artysta w artykule pt. *Szkola Paryska w Royal Academy*, opublikowanym na łamach „Życia”, 1951, nr 9 z 4 III. Zob. przedruki w *O sztuce*, s. 98-103. Równie krytyczną opinię wyraził Bohusz o wystawie Ecole de Paris w Tate Gallery (w 1962 roku), nazywając wystawione

W sztuce angielskiej Marian Bohusz-Szyszko wysoko ceni dzieła Williama Hogartha, Richarda Boningtona, Williama Turnera, Johna Constable'a, a także twórców sztuki najnowszej: Waltera Sickerta, Christophera Wooda, Augustusa Edwina Hohna, Henri Morra, Grahama Sutherlanda, Bena Nicholsona, Williama Scotta<sup>59</sup>. Nie szczędzi jednak w swojej krytyce twórców skupionych w Royal Academy, stwierdzając (w 1952 roku), iż „instytucja nosząca zaszczytny tytuł «królewskiej», posiadająca tradycję prawie dwustu lat istnienia, jest [obecnie] właściwie szerzycielką najgorszego smaku i niekompetencji, [a] synonimem jej roli w sztuce tego kraju dzisiaj są: obskurantyzm, wstecznicтво, snobizm i jałowość...»<sup>60</sup>

W tekstach poświęconych twórczości współczesnych mu artystów szczególne miejsce zajmują dwadzieścia dwa artykuły poświęcone malarzom polskim tworzącym w Londynie. Zdecydowana większość tych artystów to uczniowie i absolwenci Studium Malarstwa Sztalugowego przy Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego (później PUNO) w Londynie. Recenzje te, nie zawsze obszerne, zawierają z reguły pozytywną ocenę dokonań polskich malarzy. W żadnym z nich nie zauważa się „cienia zawistnictwa”. Wręcz przeciwnie, Bohusz często podkreśla osiągnięcia i odkrycia tychże twórców na polu malarstwa oraz ich indywidualny wkład w rozwój zwłaszcza plastyki polskiej<sup>61</sup>. Bardzo odważnie oceniał dokonania poszczególnych malarzy, konfrontując ich styl, zamierzenia i realizacje, nie unikając wskazywania na błędy i niedociągnięcia w konkretnych omawianych dziełach<sup>62</sup>.

W krytykach Mariana Bohusza-Szyszki dopatrzeć się można jednak pewnych luk, które zdają się być „niewybaczalne” w nieustającym dążeniu artysty do rzetelnego informowania o wydarzeniach artystycznych i polskich twórcach na gruncie sztuki współczesnej w Londynie. W piśmarstwie Bohusza zabrakło tekstów o dziełach takich artystów, jak: Feliks Topolski, Tadeusz Beutlich, Tadeusz Znicz-Muszyński, Leon Piesowski. Nie jest to, jak się okazuje, „przemil-

---

tam dzieła „prowokującym absurdem, absurdem nie do przyjęcia, absurdem nie dziwactwa, nie młodzieńczej zuchwałości, ale po prostu, z nielicznymi wyjątkami, absurdem tępej nudy i braku inwencji” (tamże, s. 104).

<sup>59</sup> Por. *O Akademii, krytykach i o nas*, [w:] *O sztuce*, s. 86.

<sup>60</sup> Tamże, s. 84.

<sup>61</sup> Można jako przykład podać bardzo pozytywną ocenę twórczości Jankiela Adlera, Marka Żuławskiego, Józefa Czapskiego, Haliny Sukiennickiej, Janiny Baranowskiej oraz dokonań artystycznych w zakresie rzeźby ceramicznej Józefa Piwowara i Adama Kossowskiego. Twórczość tego ostatniego M. Bohusz-Szyszko ocenia jako „najmonumentalniejszą w tym zakresie w skali światowej”.

<sup>62</sup> Por. m.in. teksty dotyczące twórczości Haliny Sukiennickiej (*Twórczość Haliny Sukiennickiej*, [w:] *O sztuce*, s. 284) i Janiny Baranowskiej (*Malarstwo Janiny Baranowskiej*, [w:] *O sztuce*, s. 270-272).

czenie” celowe, a powstałe jedynie – o czym pisze Bohusz – przez chorobę „niespodziewaną, która pozbawiła mnie energii na długie miesiące i o której nie wiedziałem, czy nie pozbawi mnie jej na zawsze. Była przyczyną, że nazwiska twórców, które swoim ciężarem proszą się oczywiście, aby o nich wspomnieć – nie znalazły się tutaj [...] zrobię to w najbliższej przyszłości”<sup>63</sup>.

Wielką zaletą tekstów krytycznych Mariana Bohusza-Szyszki jest ich język. Pełen rzeczowych argumentów, trafnie charakteryzujący omawianych twórców i ich dzieła, a zarazem nie pozbawiony literackich, często bardzo zaskakujących odniesień i porównań.

Jako krytyk starał się zachowywać obiektywizm, choć bardzo często osobiste sympatie autora do poszczególnych twórców sugerują, iż w swoim malarstwie mieli oni punkty zbieżne z drogą twórczą Bohusza i jego artystycznym „programem”. Odnajdujemy je zwłaszcza w ogromnym podziwieniu twórczości Leonarda da Vinci czy też „bliższych czasowo” artystów, jak Paul Cézanne czy Georges Rouault.

Na pewno można stwierdzić, iż nigdy Bohusz-Szyszko w swoim pisaniu o sztuce nie uległ modom, mimo że podejmował się omówienia nowych prądów w sztuce. Tam, gdzie dokonywał ostrej krytyki, dał wyraz pełnej świadomości, iż być może do obiektywnej oceny niezbędny jest dystans czasowy, gdyż „[...] opinie negacyjne, w formie bez porównania ostrzejszej wypowiadali w stosunku do impresjonistów krytycy, których dzisiaj słusznie uważamy za wstecznych matolów [...] Może więc za 20 lat – pisał Bohusz w 1962 roku – uwzględniając wzmożone tempo zmian poglądowych, właśnie mój sąd obecny wyda się mojej wnuczce takim matolskim wstecznictwem?”<sup>64</sup>

Sam artysta, chcąc obronić twierdzenie, iż obiektywna i słuszna krytyka może i powinna istnieć<sup>65</sup>, stawia i w tej dziedzinie pytanie: czy możliwa jest „obiektywna”, „sprawiedliwa” i „bezwzględnie słuszna” krytyka? Krytyk z prawdziwego zdarzenia powinien mieć uporządkowany system kryteriów wartościujących, wśród których najważniejsze jest chyba kryterium nie poddające się formułowaniu dyskursywnym, a jest nim – oparta na intuicji – wrażliwość odbiorcza. Sensu krytyki artystycznej, stwierdza Bohusz-Szyszko, nie można zrozumieć bez zrozumienia sensu sztuki. „Ponieważ sztuka jest tworzeniem, wyciąganiem rąk duchowych po coś, czego nie było, a jednak tkwi w tęsknotach człowieka – [to] prawdziwa krytyka nie może być schlebaniem

---

<sup>63</sup> „Przyrzeczenie” złożone w posłowie do zbioru *O sztuce* w roku 1981 nie zostało w pełni zrealizowane, albowiem kolejna poważna choroba artysty w 1983 roku (zawał serca) spowodowała praktyczny koniec działalności pisarskiej Mariana Bohusza-Szyszki.

<sup>64</sup> *Ecole de Paris*, [w:] *O sztuce*, s. 104.

<sup>65</sup> *O krytyce I*, [w:] *O sztuce*, s. 71-77; *O krytyce II*, tamże, s. 77-81.

leniwym gustom, ale ułatwianiem odbiorcom zrozumienia tych nowych treści”<sup>66</sup>. A na pytanie: „dla kogo jest więc sztuka?” – Marian Bohusz-Szyszko odpowiada: „dla wszystkich – z wyjątkiem leniwych”<sup>67</sup>.

---

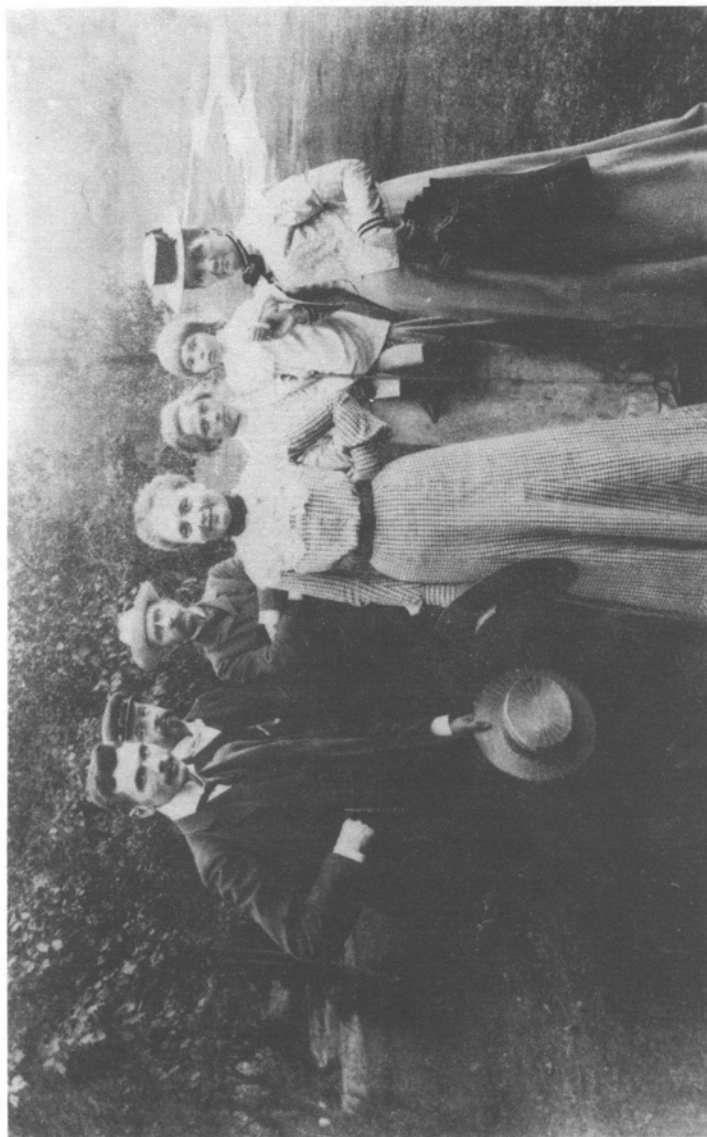
<sup>66</sup> *O krytyce I*, s. 74-75.

<sup>67</sup> Tamże, s. 75.





1. Majątek Trokienniki na Wileńszczyźnie, miejsce urodzenia Mariana Bohusza-Szyszki.



2. Rodzina Mariana Bohusza-Szyski. Stoją od lewej: ojciec Antoni Bohusz-Szysko, matka Stanisława z Kozieł-Poklewskich; pierwsza od prawej Józefina Kozieł-Poklewska – babka artysty. Marian jako dwuletnie dziecko – na rękach swojej niani.



3. Wystawa obrazów olejnych Mariana Bohusza-Szyszki. Londyn, Drian Gallery, 28 X 1963, od lewej stoją: Edward hrabia Raczyński, gen. Władysław Anders, prof. Marian Bohusz-Szyszko, Halina Natęcz.



4. Prof. Marian Bohusz-Szyszko w swojej pracowni, Londyn 1990.



5. Marian Bohusz-Szyszko, *Norwid*, czarny tusz, papier, 1961.



6. Marian Bohusz-Szysko, *Głowa generała Andersa*, czarny tusz, papier, 1970.



7. Marian Bohusz-Szyszko, *Zwiastowanie*, czarny tusz, papier, 1950.



8. Marian Bohusz-Szyszko, *Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu*, czarny tusz, papier, 1950.





9. Marian Bohusz-Szysko, *Złożenie do grobu*, czarny tusz, papier, 1950.