

URSZULA MAKOWSKA  
Warszawa

### KRAMSZTYK W ZACHĘCIE

Monograficzna wystawa *Roman Kramsztyk 1885-1942*<sup>1</sup> w warszawskiej Zachęcie była pierwszą od dłuższego czasu prezentacją w tym gmachu dorobku artysty nie-współczesnego, może wręcz staroświeckiego: jego życie zamknęły lata drugiej wojny światowej, a jego twórczość sytuuje się w sztuce dwudziestolecia międzywojennego na przeciwnym biegunie niż kierunki awangardowe. Nazwisko malarza było dotąd powszechnie kojarzone właściwie tylko z jednym obrazem, znanym chyba z podręczników literatury, z *Poetą* – portretem Jana Lechonia. Nawet spośród osób zawodowo zajmujących się sztuką większość potrafiła wymienić jeszcze dwa, trzy tytuły najczęściej reprodukowanych prac. Niewielu też znawców i odbiorców dzieł Kramsztyka, nawet mu współczesnych, było świadomych, że do jego stałej praktyki należało malowanie kilku replik obrazów cieszących się największym powodzeniem, co może nie ma specjalnego znaczenia dla oceny jego twórczości, ale ukazuje rozpiętość możliwości warsztatowych autora i wprowadza ład w rejestrach muzealnych i w kolekcjach prywatnych. (Zjawisko to sygnalizują eksponowane w Zachęcie trzy spośród pięciu wersji wspomnianego *Poety* i dwa z trzech *Koncertów*).

Wystawę rozmieszczono w trzech salach: w pierwszej znalazły się olejne portrety, martwe natury i kompozycje figuralne, w drugiej – pejzaże, kilka mniejszych rozmiarami portretów i płótno *Legenda o koronie*, w trzeciej – prace na papierze i jedyna znana rzeźba Kramsztyka *Głowa dziewczyny w turbanie*, trafnie zestawiona z rysunkowymi wizerunkami żony artysty. Ten czysto mechaniczny podział ze względu na technikę i nie całkiem jasne kryteria uporządkowania obrazów olejnych<sup>2</sup> był zapewne

---

<sup>1</sup> *Roman Kramsztyk 1885-1942. Wystawa monograficzna*, luty-marzec 1997, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta. Komisarz – Renata Piątkowska; współpraca – Magdalena Tarnowska; organizacja – Żydowski Instytut Historyczny; projekt ekspozycji – Krzysztof Burnatowicz; realizacja – Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie i Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie.

<sup>2</sup> Być może koncepcja ta miała nawiązywać do poprzedniej, odległej o równo sześćdziesiąt lat, wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki, o której M. Wallis pisał: „Kramsztyk urządził swą wystawę jako malarz, nie jako historyk sztuki. Przemieszał obrazy z różnych okresów, dbając jedynie o szczęśliwy układ dekoracyjny, o mocne kontrasty plam jasnych i ciemnych, tonacji ciepłych i zimnych” – *Roman Kramsztyk*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 49, s. 6

wynikiem niemożności skompletowania przekonujących grup tematycznych czy typologicznych, jako że blisko połowa płócien malarza zaginęła. To właśnie było powodem, że na przykład nurt idylliczny reprezentowała na wystawie tylko kompozycja *Figobranie*, gdyż po *Wenus z Lesbos* i *Pastuszku* pozostały jedynie czarno-białe reprodukcje w czasopismach. Na szczęście towarzyszący wystawie katalog – zawierający pełną dokumentację twórczości, wyczerpujące informacje biograficzne i bibliograficzne, charakterystykę malarskiego i rysunkowego dorobku artysty – pozwala zrekonstruować brakujące fragmenty dzieła Kramsztyka oraz zrozumieć istotę jego założeń artystycznych, a także sprostować wiele błędów lub nieścisłości w identyfikacji przedstawionych osób oraz ustalić przybliżoną chronologię dokonań. Sam malarz bardzo rzadko datował swe prace, toteż ich kolejność w katalogu ma w niektórych przypadkach charakter hipoteczny. Możliwe, że właśnie dlatego nie umieszczono dat przy eksponowanych obiektach (co skądinąd było bardzo uciążliwe dla widzów nie uzbrojonych w katalog), gdyż ich nieprecyzyjność wymagałaby jakiegoś komentarza.

Twórczość Kramsztyka, jak słusznie zauważa autorka wystawy – Renata Piątkowska – w studium wstępnym do katalogu, była pozbawiona gwałtownych zwrotów czy przełomów. Nie oznacza to jednak jej całkowitej jednorodności stylistycznej i jakościowej. Zdecydowanie najwięcej interesujących i wartościowych dzieł pochodzi sprzed 1928 roku, znamiona zaś krystalizacji indywidualnego stylu artysty wykazują obrazy powstałe w latach 1917-1923. Sztukę tego okresu, jawnie lub skrycie podszytą anegdotą, cechuje zwarta kompozycja, mocna tektonika form oraz nasycona, mimo brudnawego przytłumienia, kolorystyka (szmaragdowe czerwienie, chłodne czerwienie i fiolety, głębokie błękity, brązy, szarości i czernie) w nie zawsze harmonijnych zestrojach. „Z biegiem czasu jednak kontrasty płaszczyzn barwnych łagodnieją, agresywność niektórych kolorów zostaje powściągnięta, pojawiają się półtony srebrzyste i błękitnawe szarości, wzrasta staranność i precyzja rysunku, dukt pędzla staje się równy i miękki” – tak trafnie opisujący te przemiany Mieczysław Wallis<sup>3</sup> zdawał się nie dostrzegać towarzyszącego im gwałtownego spadku poziomu twórczości Kramsztyka. Zauważali to inni krytycy, jak na przykład Jerzy Hulewicz w opublikowanej w tym samym 1937 roku recenzji pod znamionym tytułem *Jednolitość i rozdzielenie artystycznego chcenia*, gdzie pisał: „Zdaje się, że Kramsztyk ostatnimi laty uległ sugestii *sui generis* mecenasów, których portretuje na zamówienie, i gołych kobietek. Bo to nie akty, których chce sztuka, ale dziewczynki nie gwoli sztuki malowane”<sup>4</sup>. Na

---

– cyt. za: M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959, s. 139.

<sup>3</sup> Tamże, s. 138.

<sup>4</sup> J. Hulewicz, *Jednolitość i rozdzielenie artystycznego chcenia*, „Kurier Poranny”, 1937, nr 319, s. 8 – cyt. za: Roman Kramsztyk 1885-1942. *Wystawa monograficzna*, Warszawa 1997 [katalog], s. 90. Obniżenie poziomu twórczości Kramsztyka w latach trzydziestych konstatowali także m.in. Stanisław Ciechowski, Wacław Husarski, Chil Aronson; por. ... *inni*

wystawie w Zachęcie ilustruje to trywialna, a właściwie wulgarna *Sielanka*, zdumiewająco przy tym nieudolna warsztatowo. Oczywiście i w tym okresie powstało kilka dobrych obrazów, na przykład oszczędny *Portret mężczyzny z monoklem* lub utrzymany w złotawej tonacji wizerunek czarnowłosej kobiety, jednak większość prac z lat trzydziestych (wliczając w to oficjalne, „urzędowe portrety”) to typowe „malarstwo salonowe” czy, mówiąc brutalnie, „salonowa tandeta”. Ta sama tendencja widoczna jest w rysowanych sangwiną, wypieszczonych i cukierkowych portretach kobiecych (bo niektóre męskie z tego czasu należą do udanych, jak podobizny Jarosława Iwaszkiewicza, Józefa Wittlina czy chłopięcy portrecik Aleksandra Wallisa). Rysunki te tracą swój „leonardiański”<sup>5</sup> charakter, a zaczynają dziwnie przypominać produkcję dzisiejszych „firm portretowych” z turystycznych deptaków. Natomiast nieliczne zachowane prace z lat wojny potwierdzają duży talent rysunkowy Kramsztyka. Niemal reporterski warsztat artysty, utrwalającego sytuacje i osoby zamknięte w murach getta, wymagał odrzucenia – tu zupełnie nieprzydatnych i niestosownych – chwytów używanych do cyzelowania „śliczności” modelu. Kreska Kramsztyka, wciąż płynna i miękka, uzyskała – czy raczej odzyskała – zdolność zwięzłego, syntetycznego opisywania kształtów, a lapidarna szkicowość, czasem niewykończenie rysunku decydują o jego dramatycznej, ściszonej ekspresji.

\*

Anna Iwaszkiewiczowa – zachwycona swoją, rzeczywiście pełną wdzięku, sangwinową podobizną wykonaną w 1923 roku przez Kramsztyka – nie zawahała się nazwać go „bezwarunkowo najlepszym naszym portrecistą”<sup>6</sup>. Możliwe, że wśród artystów międzywojennej Polski należał do wybitniejszych, a z pewnością bardziej płodnych autorów portretów. Bez wątpienia natomiast ten właśnie gatunek zajmuje w jego twórczości pozycję dominującą pod względem ilości i wartości.

Wbrew powszechnemu mniemaniu, portrety Kramsztyka są na ogół dalekie od psychologizacji. To raczej „charaktery”, „typy ludzkie” niż „dusze”, wyraziste osobowości o określonym temperamencie, ale – najczęściej – o nieokreślonej psychice. Mimo zdecydowanej, jednoznacznej charakterystyki są chłodne w swym upozowaniu, mimo przestrzennego przybliżenia do widza – odseparowane i odległe, mimo żywej, niekiedy teatralnie przerysowanej gestykulacji – zastygłe, unieruchomione, niejako

---

o Kramsztyku, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 88-95.

<sup>5</sup> Powtarzające się we współczesnej krytyce kojarzenie rysunków Kramsztyka z twórczością Leonarda da Vinci, jakkolwiek nie całkiem bezzasadne, wynikało chyba głównie z powinowactwa techniki sangwinowej i z trochę powierzchownego podobieństwa w „migdałowym” wykroju półprzymkniętych oczu; por. też: M. T a r n o w s k a, *Rysunki*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 40-45.

<sup>6</sup> A. I w a s z k i e w i c z, *Dzienniki*, Warszawa 1993, s. 32.

uwięzione w ciężkim malarskim tworzywie, w gęstości farby, w twardych formach zastępujących, a nie odwzorowujących fizyczną cielesność. Nic dziwnego, skoro sam artysta, określając (nieco przekornie i celowo zbyt arbitralnie) swoje *credo* portrecisty, odżegnywał się od wnikania w tajniki duszy: „W portrecie chodzi mi przede wszystkim o ujawnienie, wydobywanie treści malarskiej tkwiącej w modelu. Stąd pochodzi fakt, że portrety moje nie są właściwie podobiznami, gdyż postać czy głowa ludzka jest w nich tylko organiczną częścią pewnej kompozycyjnej całości, ściśle podlegającą rządzącym nią prawom”<sup>7</sup>. Dlatego też Kramsztyk próbuje traktować swoje modele jako „obiekty”. Pozwala im demonstrować własną indywidualność tylko wtedy, gdy jej przejawem jest – wyrażona gestem czy spojrzeniem – jakaś przyrodzona wewnętrzna niezależność (portrety Leopolda Gottlieba, Eweliny Markusowej, Marii Strońskiej, żony) lub też introwertyczne zamknięcie się w sobie (portret Romualda Kamila Witkowskiego). Jeśli jednak twarz portretowanego emanuje ciepłem i otwartością, jak w portrecie Henryka Kuny, to malarz zdaje się dążyć do „zgaszenia”, osłabienia tego wrażenia, narzucając modelowi wyniosłą, „pańską” (a przez to trochę kabotyńską) pozę. Innym razem – w wizerunku Efraima Mandelbauma – sugestywny gest wyciągniętej ku widzowi dłoni służy, jak się zdaje, odwróceniu uwagi od atmosfery intymności, zawierającej się w serdecznym, prawie czułym potraktowaniu modelu. (Możliwe zresztą, że ta właściwość portretu Mandelbauma wynika z nietypowej dla Kramsztyka szkicowości ujęcia, z nieprzeciążenia obrazu farbą, może nawet niewykończenia, na co wskazują wyraźnie „puszczone” partie stroju).

Zazwyczaj jednak owo szczególne uprzedmiotowienie modelu polega na tym, że portretowani zostają jakby na nowo powołani do istnienia w obrazie, jakby oddzieleni od swego realnego życia, choć właśnie ich profesja, zainteresowania czy cechy osobowości stawały się pretekstem do przekształcenia ich portretów w alegorie, znosząc tym samym problem identyfikacji przedstawionej osoby. To właśnie koncepcja portretu-alegorii pozwoliła, by Kramsztyk „dał Lechoniowi w rękę książkę”, co tak irytowało Jarosława Iwaszkiewicza jako nieudolność malarza, bo „przecież Lechoń nigdy nie czytał z książki”<sup>8</sup>. Oddalała też niejako z góry zarzut idealizacji wysuwany przez Wacława Husarskiego, który o tym samym *Poecie* pisał, że „w chłopięcym owalu twarzy nikt tak charakterystyczne skrzywienia i asymetria rysów modelu”<sup>9</sup>. Środki budowania Kramsztykowych alegorii są tradycyjne i niezbyt wyrafinowane: konwencjonalne rekwizyty, historyczne czy raczej historyzujące kostiumy, stosowne upozowa-

---

<sup>7</sup> a., *Senegalczyki i Arabowie pana Romana Kramsztyka przenoszą nas na wybrzeża lądów dalekich*, „Kurier Czerwony”, 1926, nr 92, s. 2 – cyt. za: *Kramsztyk o sobie*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 82.

<sup>8</sup> J. I w a s z k i e w i c z, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 343 oraz t e n ż e, *Aleja Przyjaciół*, Warszawa 1984, s. 44.

<sup>9</sup> -wh- [W. H u s a r s k i ], *Salon wiosenny*, „Pro arte”, 1919, z. 5, s. 30 – cyt. za: ... *inni o Kramsztyku*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 85.

nie. I tak, Lechoń w następnym portrecie – będącym raczej subtelną karykaturą niż alegorią, ale mieszczącym się w ciągu omawianych tu obrazów – został ukazany w kapeluszu z odwiniętym do góry rondem, wyglądającym na „karawaniarski czy akademicki pieróg”<sup>10</sup> i z miłosnym liścikiem w ręku. Żona artysty staje się Madame Bovary przez niby-dziewiętnastowieczną suknię i rozłożoną na stole „niebezpieczną lekturę”. Aktorka Maria Strońska personifikuje *Vanitas* dzięki trzymanym w dłoniach słomce i bańce mydlanej, ale też dzięki wzbogacającemu wymowę przedstawienia kostiumowi, którego marszczony kołnierz, luźny krój i kuliste guziki-pompony jednoznacznie kojarzą się ze strojem Pierrota, nieszczęśliwego kochanka z *commedia dell'arte*. Z kolei w domniemanym portrecie Karola Szustra (*Mężczyzna jedzący raki*) związana pod brodą serwetka ze sterzącymi rogami, karykaturalnie symetrycznymi i precyzyjnymi, sprawia, że nie można traktować tego obrazu jako wizerunku biesiadującego mężczyzny, lecz jako alegorię, podobnie jak pokrewną mu, zaginioną kompozycję *Smakosz*.

Posługiwanie się historyzującym kostiumem i konstruowanie portretowych alegorii jest jednym z przejawów związku twórczości Kramsztyka z tradycją dawnego malarstwa europejskiego. Do niej to odwołuje się malarz także w *Koncertcie* (będącym rodzajem zbiorowego portretu), który – jako temat i sposób ujęcia – ma swoje sławne wzory w sztuce XVI i XVII wieku, na przykład u Tycjana, Caravaggia, Valentina de Boulogne, Leonella Spady, Hendricka Terbrughena. I, podobnie jak w tamtych *Koncertach*, muzyków Kramsztyka nie łączy więź psychiczna, nie ma między nimi porozumienia czy zainteresowania, choć jednoczy ich wspólna „akcja”. O tym i innych nawiązaniach do europejskiego dziedzictwa pisze szeroko we wspomnianym tekście Piątkowska, wskazując dla obrazów Kramsztyka konkretne źródła: twórczość Michała Anioła – dla *Figobrania* i zaginionych *Wioślarzy*, akty Tycjana – dla *Wenus z Lesbos*, renesansowe przedstawienia św. Sebastiana – dla *Legendy o koronie*. W kilku portretach kobiecych na tle pejzażu (nie pokazanych na wystawie, a reprodukowanych w katalogu) można natomiast doszukać się paranteli z dziełami Thomasa Gainsborough, jednak widzianymi, jak się zdaje, poprzez akademicką redakcję tego typu portretu (np. Hansa Makarta czy naszego Władysława Bakałowicza). Także poszczególne gesty bohaterów płócien Kramsztyka dają się wywieść z malarstwa renesansu, manieryzmu i baroku. Na przykład „kanoniczne” niemal dla sztuki XVI i XVII wieku (częste m.in. u Bronzina i Rubensa) ujęcie dłoni ze złączonymi wewnętrznymi palcami występuje zarówno w portrecie Adolfa Baslera, jak i Mojżesza Kislinga. Charakterystyczny zaś „gest namysłu” *Poety* i *Szachisty* jest może przetransponowaniem ustalonego w ikonografii chrześcijańskiej gestu błogosławieństwa, który tu został zdesakralizowany przez „przełożenie” go na lewą dłoń (w podobnej jak u Kramsztyka wersji powtarza się on dwukrotnie w *Wieczery w Emaus* Pontorma, a ten sam układ palców,

---

<sup>10</sup> T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*, [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 20 – cyt. za: *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 182.

ale przy opuszczonej dłoni, znany jest z wielu innych dzieł, np. *Prorok Ezechiel* z Sykstyny Michała Anioła, *Św. Franciszek* Francisco Zurbarana). „Dyskursywnie” wyciągnięta ręka z odgiętym palcem wskazującym w portretach Mandelbauma i Chila Aronsona mogła być zapożyczeniem od Correggia, Tycjana lub też od jednego z *Czterech filozofów* Rubensa, gdzie gest ten ma przecież także podobną wymowę.

Wnikliwe poszukiwania zaowocowałyby na pewno jeszcze liczniejszymi i bez wątplenia bardziej precyzyjnie umiejscowionymi analogiami. Najważniejsze wszakże jest to, że już na pierwszy rzut oka odbieramy te Kramsztykowe pozy czy gesty jako cytaty ze sztuki dawnej, jako bezpośrednią wskazówkę artysty, gdzie należy szukać źródeł jego inspiracji. Podobne znaczenie mają „renesansowe” napisy objaśniające sens obrazu lub zaświadczające czas jego powstania na malowanych księgach, arkuszach papieru czy przedmiotach w *Legendzie o koronie*, w obu portretach Lechonia, w pierwszej wersji *Koncertu*, w *Madame Bovary*, w wizerunku Adama Pragiera oraz w zaginionych podobiznach Chila Aronsona i Marii Brydzińskiej-Potockiej. Kontynuatorem dawnych tradycji był Kramsztyk również w pojmowaniu roli artysty. Tak bowiem można by zinterpretować jego (nie pozbawione pewnie kokieterii) wyznanie, „że jest rzemieślnikiem i rozumie się tylko na rysunku i kolorze”<sup>11</sup>.

W swoich poglądach i praktyce malarskiej Kramsztyk nie był w tym względzie odosobniony. Nawiązywanie do przeszłości sztuki stanowiło przecież – obok tendencji awangardowych (ale niekiedy i wewnątrz nich samych) – wyraźną i powszechną dążność w programach i działalności wielu artystów i ich ugrupowań międzywojennej Polski (np. Rytm, którego Kramsztyk był członkiem-założycielem, Szkoła Wileńska, Tadeusz Pruszkowski i jego uczniowie). Dążność ta była związana z jednej strony z poszukiwaniem „stylu narodowego”, z drugiej – z ambicjami do wyniesienia sztuki polskiej ponad historię i tym samym do jej uniwersalizacji. Trudno orzec, na ile historyzm Kramsztyka był zależny od jego związków z Rytmem. Z pewnością u jego podstaw leżała gruntowna znajomość kolekcji muzealnych z autopsji i z albumów, wzbogacona wrażliwością i pamięcią wzrokową. Mógł być on także pośrednim skutkiem lekcji Cézanne’a, której efekty widoczne są zwłaszcza we wcześniejszych płótnach Kramsztyka. Możliwe, że malarz znał wskazówki mistrza zawarte w listach do Emile’a Bernarda, opublikowanych w 1907 r., gdzie wielokrotnie powtarza się myśl, że „Luwr jest księgą, z której uczymy się czytać”, a „kiedy nie potrafimy osiągnąć mistrzostwa [...] zwracamy się ku godnym podziwu dziełom przekazywanym nam przez wieki i znajdujemy w nich pokrzepienie, podobnie jak deska daje oparcie kąpielcemu się”<sup>12</sup>. Takie refleksje musiały być bez wątpienia bliskie Kramsztykowi. Nie wydaje się natomiast, by skorzystał on w pełni z dalszych słów Cézanne’owskiej

---

<sup>11</sup> A. P r a g i e r, *Czas przeszły dokonany*, Londyn 1966, s. 496 – cyt. za: ... *inni o Kramsztyku*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 94.

<sup>12</sup> P. C é z a n n e, *Z listów do Emila Bernard*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gougha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 47, 48.

nauki: „nie powinniśmy jednak poprzestawać na przyswajaniu sobie pięknych formuł naszych poprzedników. Wyjdźmy poza nie, aby studiować piękno natury, starajmy się uwolnić od nich umysł, starajmy się wypowiadać zgodnie z naszym osobistym temperamentem”<sup>13</sup>.

Autor *Figobrania* próbował niezawodnie „studiować piękno natury”, czego rezultatem są jego liczne pejzaże. W porównaniu z portretami sprawiają jednak wrażenie błahych i monotonnych, choć na ogół bywają bardziej zharmonizowane kolorystycznie. Zbudowane ze lżejszych i drobniejszych form, odznaczają się wszystkie prawie jednakowym pogodnym nastrojem i jakimś niezangażowaniem emocjonalnym. Wyjątkiem jest prezentowany na wystawie wczesny *Port w Audierne*. Pejzaż ten – o spokojnej, monumentalnej kompozycji, utrzymany w jednolitej zielononiebieskiej gamie barwnej, ze złotawymi, fakturalnie wydobytymi refleksami światła, przestrzenny i niemal pachnący wilgocią – promieniuje niezwykłą u Kramsztyka aurą solenności, niemal uduchowieniem. Spośród krajobrazów późniejszych wyróżnia się, z zupełnie innych powodów, *Kaktus (Pejzaż hiszpański)*. Stosunkowo płytka przestrzeń kompozycji, zamknięta od góry skałami, a niżej ścianą domu i murem, tworzy jak gdyby scenę dla bujnego krzewu opuncji, który przez swą sugestywną ruchliwość, „rozmowność” owalnych form staje się tu niemal aktorem, o znacznie większym ładunku ekspresji niż sztafaż ludzki w innych pejzażach.

\*

Wystawa Kramsztyka i jej bogaty katalog uzupełniają kolejną lukę w naszej wiedzy o polskiej sztuce, która w latach dwudziestych i trzydziestych rozwijała się nad Wisłą i w Paryżu. Pozwalają także uściślić lub zrewidować niezbyt liczne, a często ogólnikowe i powierzchowne opinie o tym malarzu i rysowniku.

Wielokrotnie pisano o niewątpliwie najistotniejszym dla dokonań Kramsztyka wpływie Cézanne’a (który widać zwłaszcza w sposobie kształtowania przestrzeni i w „przypadkowo” skomponowanych martwych naturach) oraz współczesnej szkoły francuskiej. Nie wyczerpuje to jednak całości zagadnienia. Wydaje się bowiem, że malarstwo Kramsztyka wykazuje także związki ze środowiskiem, w którym wyrosło. Na przykład całopostaciowy portret kobiety przedstawionej na tle wzorzystych tkanin budzi skojarzenia z dziełami Józefa Mehoffera. Natomiast splecione ręce Gottlieba mogą być zapożyczeniem od Cézanne’a, ale też aluzją do pełnego wyrazu w swych niedopowiedzeniach *Studium portretowego* (1907) samego Gottlieba.

Wątpliwości budzi nie tylko kwestia psychologizmu portretów Kramsztyka (co zostało wyżej pokrótce omówione), ale także nie pozbawiona przecież zasadności etykieta „realisty”, która, według krytyków, miała go odróżniać od „rasowych” członków Rytmu. Sprawa jest o tyle skomplikowana, że nie wiadomo jak szeroko pojmo-

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 48.

wano to określenie. W węższym rozumieniu tego słowa realizm Kramsztyka okazuje się pozorny. Jego portrety, nawet te nie zmienione w alegorie, są upozowane i jawnie sztuczne, naznaczone dystansem i do widza, i do modelu. Sposób obrazowania, jakkolwiek umożliwia jednoznaczny identyfikację przedstawionych elementów i konkretnych osób, to jednak daleki jest od mimetyzmu i przekazywania jakiejś „obiektywnej prawdy” o świecie realnym, a materia mocnych statycznych form, utworzona w tym samym stopniu z barwy, co z farby, zachowująca ślady pędzla, demonstracyjnie abstrahuje od materii rzeczywistej. To właśnie, obok wspomnianego historyzmu malarza i skłonności do alegoryzacji przedstawień, decyduje o autonomizacji jego świata malarskiego, suwerenności sztuki wobec życia. Poświadczają to słowa samego twórcy, protestującego przeciw przykładaniu do jego płócien miary realistycznej: „Zaznaczam to bowiem silnie, że interesuje mnie jedynie malarska, nie literacka strona modelu czy tematu. Dlatego każdy mój obraz jest kompozycją, nie kopiowaniem natury”<sup>14</sup>. Od innych rytmistów odróżnia więc Kramsztyka nie tyle jego realizm, co raczej znacznie cięższa materia jego obrazów, mocna plastyczna forma i rzadziej używana, mniej widoczna, mniej ornamentacyjna stylizacja (wśród wystawionych płócien oczywista jedynie w pokrewnym Rytmowi *Figobraniu*).

Można też sądzić, że Kramsztykowi była obca koncepcja zarówno „malarza idei”<sup>15</sup>, jak i „malarza-poety” (którą dałoby się chyba przypisać na przykład Wacławowi Borowskiemu i Eugeniuszowi Zakowi). Przemawia za tym nie tylko jego „rzemieślniczy” stosunek do twórczości, nieunikanie anegdota (bo wbrew pozorom jest jej w jego malarstwie więcej niżby wynikało ze słownych deklaracji), ale fakt, że jego obrazy są wolne od liryzmu i od tego, co się zazwyczaj nazywa „nastrojowością”. Jedynie dwa płótna z około 1925 (?) roku – *Macierzyństwo* i *Portret Wacława Borowskiego*, wyróżniające się formalnym zbliżeniem do formizmu, naznaczone są – dość zaskakującym przy tej stylistyce – klimatem poetyckiego rozmarzenia i niespotykanym u Kramsztyka nasyceniem uczuciowym. Oba dzieła, oprócz podobnego nastroju, łączy syntetyczność ujęcia, opisanie kształtów łagodnymi łukami i spokojna, ciepła tonacja barwna (jakkolwiek w porównaniu z *Macierzyństwem* wizerunek Borowskiego jest bardziej wykończony, wygładzony).

Wobec tych dwóch niepozornych obrazków większość prezentowanych obok płócien wydaje się beznamiętna i sztywna, jakby za grubo pokryta farbą. Być może powodem tego wrażenia jest nagromadzenie zbyt podobnych obrazów, które, jak często bywa na wystawach monograficznych, niekorzystnie oddziałują na siebie. Stłoczone malowidła wzajemnie podkreślają zgrzytliwość zestawień barwnych, natłok plam, masywność form. A przecież pokazano tu sporo dzieł naprawdę udanych, świet-

<sup>14</sup> a., *Senegalczycy i Arabowie*, s. 82.

<sup>15</sup> „Jak zauważył Edward Woroniecki, Kramsztyk nie był «malarzem idei i wcale się tym nie martwił»” – R. P i a t k o w s k a, *Rozkosz w użyciu farby... owa rozkosz czysto malarska...*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 23.



nie skomponowanych, malowanych z ową widoczną „rozkoszą w użyciu farby”<sup>16</sup>. By dostrzec te walory wystarczyło „wyizolować” wzrokowo jeden (ale nie przypadkowo wybrany) obiekt lub obejrzeć *Portret Mojżesza Kislinga* autorstwa Kramsztyka, eksponowany na czynnej w tym samym czasie wystawie *Paryż i artyści polscy 1900-1918* w warszawskim Muzeum Narodowym. Płótno to, nie odbiegające poziomem od kilku portretów z Zachęty, zaleca się wyrafinowanym, ścisłym zestawem kolorów przy żywej, spontanicznie kształtowanej fakturze. A mając w pamięci i inne obrazy Kramsztyka można sobie tutaj uświadomić, że wśród kolegów z kolonii paryskiej, niezbyt przecież rewolucyjnie nastawionych w swoich artystycznych zamierzeniach, zajmuje on pozycję najbardziej chyba zachowawczą – w „akademickiej” konwencji portretu, w przestrzennym, cézanne’owskim traktowaniu bryły, w pielęgnowaniu tradycyjnego malarskiego rzemiosła. Ale, paradoksalnie, te właśnie cechy jego indywidualnego stylu, jego swoisty konserwatyzm sprawiły, że dostrzeżono w nim niemal prekursora tendencji, które pojawiły się w malarstwie w końcu lat dwudziestych; Konrad Winkler napisał wprost, że „powrót do realizmu w sztuce paryskiej wyprzedził Kramsztyk co najmniej o lat piętnaście”<sup>17</sup>.

Z perspektywy dzisiejszej trudno wszakże nie dziwić się tej opinii. Wystawa w Zachęcie pokazała artystę, który raczej coś zamyka niż otwiera, pozostawiając za sobą wyeksploatowany obszar twórczych poszukiwań. Czy jednak źródła takiej oceny tkwią w malarstwie Kramsztyka, czy w nas samych, w naszych stereotypach myślenia o przemianach w sztuce, nawet jeśli nie ulegamy złudnemu i skompromitowanemu już mitowi postępu?

---

<sup>16</sup> -wh- [H u s a r s k i ], dz. cyt., s. 85.

<sup>17</sup> K. W i n k l e r, *Wystawa Jubilatów*, „Pion”, 1937, nr 47, s. 5 – cyt. za: ... *inni o Kramsztyku*, [w:] *Roman Kramsztyk*, [katalog], s. 90.