

ERNEST MALIK  
Lublin

## HENRYKA MUSIAŁOWICZA DROGA DO CZERNI I BIELI

Znany i nieznan, dojrzały i wciąż z młodzieńczą pasją poszukujący własnej formuły, własnej „drogi w sztuce”, a jednocześnie dążący do osiągnięcia najbardziej uniwersalnej i pojemnej formy plastycznej. Te pozornie sprzeczne słowa określają chyba najtrafniej sylwetkę Henryka Musiałowicza – jednego z bardziej uhonorowanych licznymi nagrodami i wystawami, w znacznej części zagranicznymi, polskiego artysty. Jest on ciekawym przykładem wszechstronnego artysty, biegle władającego wieloma technikami plastycznymi, który rezygnując ze zdobytego przez lata doświadczenia potrafił rozpocząć artystyczne poszukiwania od nowa, za pomocą najprostszych środków plastycznych. Porzucił formułę malarstwa bliskiego kolorystom, na rzecz prac tworzonych piórkiem i tuszem. Podejmując taką decyzję w 1956 r., z czasem zrezygnował z funkcji pełnionych już wtedy w Związku Polskich Artystów Plastyków oraz z aktywnego uczestniczenia w ówczesnym środowisku artystycznym. Świadomie decydując się na pewnego rodzaju *outsiderstwo*, starał się tworzyć poza – jego zdaniem – krótkotrwałymi modami, tendencjami w sztuce.

Musiałowicz należy do pokolenia artystów debiutujących tuż po II wojnie. W chwili debiutu był już dojrzałym twórcą o dość wyraźnie rysującej się indywidualności, uprawiającym oprócz malarstwa również inne dyscypliny sztuki (witrażownictwo, malarstwo dekoracyjne), wykonującym też prace z dziedziny wystroju wnętrz i rzemiosła artystycznego. Dużą rolę w ukształtowaniu się jego wrażliwości i warsztatu odegrały: środowisko, w jakim wyrastał, edukacja, jaką uzyskał, fascynacje artystyczne, profesorowie, mistrzowie, których dzieła cenił i – podobnie jak w wypadku innych artystów jego pokolenia, takich jak Waldemar Cwenarski, Andrzej Wróblewski, Izaak Celnikier,

Józef Szajna, Jonasz Stern, Jerzy Panek oraz starszy nieco Tadeusz Kulisiewicz – doświadczenie tragedii wojny.

Artysta urodził się 5 stycznia 1914 r. w Gnieźnie, mieście o milenijnej tradycji. Jak sam wspomina – szlaki jego pierwszych, dziecięcych zabaw prowadziły często do katedry. Bogactwo jej wystroju, eksponaty dostępne w jej zbiorach muzealnych, ich dostojność i dekoracyjność budziły wrażliwość, fascynowały chłopięcą wyobraźnię. Po ukończeniu szkoły podstawowej (nazywanej wówczas wydziałową) w Gnieźnie, młody Musiałowicz kontynuował w latach 1932-1936 naukę w Poznaniu, w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Rzemiosła Artystycznego. Szkoła ta znana była z dobrych profesorów, między innymi Stanisława Jagmina (prowadzącego pracownię ceramiki) i Jana Woronieckiego (grafika), którzy odnieśli sukcesy na Światowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu<sup>1</sup>. Do grona absolwentów tej szkoły należeli między innymi tacy artyści, jak Waław Taranczewski, Tadeusz Kulisiewicz.

Musiałowicz dzięki wszechstronności programu szkoły zgłębiał szeroko tajniki różnych dyscyplin plastycznych. Ze szkoły tej, oprócz wielostronnego przygotowania artystycznego i solidnie wypracowanego warsztatu, wyniósł – aktualną w jego przypadku do dziś – zasadę „szukania siebie”, wpajaną młodym wychowankom przez wytrawnego grafika i wykładowcę, Karola Mondrala<sup>2</sup>, oraz przekonanie, iż zawód artysty będzie kontynuował w przyszłości. Studia podjął w 1937 r. w Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Leonarda Pękalskiego. Już na początku studiów rozpoczął swoje pierwsze poważniejsze prace plastyczne. W swoim rodzinnym mieście, w czerwcu 1939 r., u boku profesora Jana Rutkowskiego wykonywał polichromie, głównie ornamentalne, ścian bocznych i ściany ołtarzowej katedry (wtedy jeszcze o barokizowanym wnętrzu). W czasie wojny wraz z przyjaciółmi rozpoczął niemal konspiracyjne spotkania z profesorami. Miejscem spotkań stała się pracownia na Zamku Królewskim, która mieściła się w dawnym atelier Bacciarellego, ocalałym z wrześnieckiego oblężenia stolicy. Spośród pracujących tam artystów większość należała do późniejszej grupy „Warszawa”. Tam odwiedzali ich profesorowie: Tytus Czyżewski, Mieczysław Kotarbiński, Felicjan Szczęśny Kowarski, „Pękal”- Leonard Pękalski<sup>3</sup>. Miej-

---

<sup>1</sup> J. P e c h e r s k a – S z c z e p s k a, *Wspominam Zdobniczą*, w: *Poznańskie wspominki 1918-1939*, red. T. Kraszewski, T. Światała, Poznań 1973, s. 589, 594.

<sup>2</sup> Tamże, s. 604.

<sup>3</sup> A. W o j c i e c h o w s k i, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław 1992, s. 18-20.

scem spotkań młodych artystów był też dworek przy ul. Rybaki 27. Tam również pojawiali się profesorowie, tam udzielał „korekt” „Pękal” oraz profesor Kowarski, zapraszani bywali inni artyści. Między innymi na zaproszenie Andrzeja Jakimowicza gościła tu grupa krakowian, wśród których znalazł się Tadeusz Kantor.

Oprócz malowania wspieranego „korektami” profesorów, co było niejako kontynuacją studiów, wykonywali wtedy z kolegami projekty ulotek, a czasem inne zarobkowe prace plastyczne. Jedną z takich prac było zaprojektowanie i wykonanie wystroju wnętrza restauracji „Góralka” na dawnej ulicy Leszno (róg placu Kiercelego). Musiałowicz zaprojektował tam – w większości inspirowane sztuką ludową, m.in. stylem zakopiańskim – dekoracje drewnianych krzeseł, żelazne lampy, malowidła na ceramicznych talerzach zdobiących ściany lokalu. Restauracja została w czasie powstania całkowicie zniszczona (w zbiorach prywatnych artysty zachowała się tylko jedna z lamp oraz kilka fotografii wnętrz).

Większość młodych artystów nie miała w tym czasie warunków do pracy, często też środków do życia. Zdumiewająca i wręcz niespotykana okazała się wtedy inicjatywa pracownicy przedwojennej Zachęty – Wandy Perytiakowicz – która, dzięki listom wysyłanym do podwarszawskich majątków z prośbami o przyjmowanie artystów jako rezydentów, zapewniała artystycznej młodzieży wyżywienie i warunki do pracy<sup>4</sup>. Henryk Musiałowicz trafił do majątku Dębe Małe pod Mińskiem Mazowieckim, należącego do inżynierostwa Henryka i Zofii Stulgińskich. Spędzał tam kilka miesięcy w roku, głównie letnich i malował<sup>5</sup>. W tym czasie tworzył przede wszystkim pejzaże. Najczęściej powstawały one bardzo wcześnie rano lub o zmierzchu. Wykonywał też portrety i liczne rysunki. Zachowały się z tych prac tylko nieliczne, głównie rysunki. Wiele z nich zostało zawieszonych do Warszawy w ramach przygotowań do planowanej na początek sierpnia 1944 r. wystawy. Ich autor nie zdążył powrócić do Warszawy przed wybuchem powstania. Wszystkie one spłonęły już w pierwszych dniach walk.

Na podstawie zachowanych prac i rysunków można mówić o widocznym już wtedy zamiłowaniu artysty do wrażeniowego, polegającego na szybkim, szkicowym ujęciu tematu, sposobu odzwierciedlania rzeczywistości, o skłonności do budowania obrazu raczej płamą niż perspektywą lub kreską i do

<sup>4</sup> A. I d z i k o w s k a, *Twórczość wyrosła z ruin*, „Stolica”, 1970, nr 41, s. 9.

<sup>5</sup> Z. J u r k i e w i c z, *Salon Dookoła Świata – Henryk Musiałowicz*, „Dookoła Świata”, 1957, nr 207-208, s. 12-13.

surowego konstruowanego szkicowo, lekko rysunku. Paleta artysty nabierała powoli cech później uznanych przez krytykę za charakterystyczne dlań – dominowały w niej błękity, zielenie, ziemiste brązy. W pejzażach takie zestawienia barw doskonale oddawały melancholię malowanych przez Musiałowicza rano lub tuż przed wieczorem mazowieckich krajobrazów. Portrety często wykonywane były na szarym gruncie, którego właściwością było uwypuklenie położonych na nim barwnych plam zróżnicowanej, miejscami cienkiej, nierównomiernej warstwy malarskiej. Twarze modelowane były światłem i głębokimi cieniami. Dość znaczącą rolę w edukacji artysty odegrały wtedy korekty udzielane przez profesora Kowarskiego, kolorystę, założyciela cechu malarskiego „Jednoróg”:

Zdarzało się, że Kowarski w czasie korekty nadłamywał róg obrazu i sprawdzał ile warstw farby zostało położonych, jeśli było ich niewiele – obraz nie był według niego skończony, wystarczająco „wypracowany”,<sup>6</sup>

Być może stąd wzięło się późniejsze zamiłowanie Musiałowicza do faktury, nakładania dużej ilości warstw przenikających się, razem dopiero tworzących poszukiwaną barwę. Zamiłowanie do skomplikowanej, żmudnie wypracowanej struktury obrazu szczególnie wyraźne stało się jednak dopiero w pracach z lat sześćdziesiątych.

W czasie pobytu w Dębem Małym Musiałowicz zaprojektował także witraże do kościoła w miejscowości Latowicz. Wybuch powstania, a potem działania wojenne uniemożliwiły ich realizację. Z zawieruchy wojennej ocalały tylko zdjęcia kartonów do witraży z dwóch okien. Witraże wypełniać miały kilkumetrowej wysokości neogotyckie okna, wyobrażając sceny biblijne. Ich tematyki autor już dokładnie nie pamięta – oprócz wątków religijnych, miały one oddawać również „nastrój” okupacji. W jednej z kwater znalazł się autoportret artysty. Nie były to pierwsze prace w tej technice projektowane przez Musiałowicza. O witrażach jego autorstwa, wykonywanych w ramach zajęć na Akademii, wspominał pochlebnie już Stanisław Ciechomski w artykule dotyczącym szkolnej wystawy w warszawskiej ASP w 1938 r.<sup>7</sup>

Tuż po wyzwoleniu artysta powrócił do Warszawy. Próby odszukania najbliższych (żony, przyjaciół) wśród zgliszczy, ruin, zbiorowych mogił, widocznych na każdym kroku śladów zagłady miasta i jego mieszkańców, pozostawiały

---

<sup>6</sup> Relacja własna H. Musiałowicza, przekazana autorowi tekstu.

<sup>7</sup> S. C i e c h o m s k i, *Wystawa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Plastyka”, 1938, nr 7, s. 11-12.

stawiły w jego psychice niezatarty ślad. Jak sam mówi: „bolącą zadrę”. Ich echa w znacznie przetworzonej, zuniwersalizowanej wymowie, w mniej lub bardziej oczywistej formie, zajęły odtąd stałe miejsce w sztuce Musiałowicza. Od powrotu do Warszawy tematem dominującym w jego malarstwie stało się zniszczone miasto. Z tego czasu pochodzi cykl olejnych obrazów zatytułowany *Ruiny Warszawy*. Były to ujęcia charakterystycznych miejsc stolicy. Poszczególne tytuły zawierały ich nazwy: *Ulica Szpitalna*, *Ruiny Warszawy-widok znad Wisły*. Były to niewielkie prace, których, jak twierdzi autor, powstało ponad sto<sup>8</sup>. Duża ich ilość zagubiona została w latach pięćdziesiątych.

Z pierwszych powojennych lat zachował się w zbiorach artysty niewielki *Autoportret* z 1945 r., formą zbliżony do większego, znajdującego się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego (obydwa zostały namalowane w tym samym roku) oraz pejzaże powstałe w Łańcuchowie, gdzie w Domu Pracy Twórczej ZPAP malował Musiałowicz w czasie wakacji. W domu tym bywała wtedy większość członków Związku, między innymi: Jerzy Wolff, Jan Cybis, Marian Wnuk, Artur Nacht-Samborski. Wspomniane obrazy Musiałowicza wyraźnie wskazują na to, że ich autor skorzystał z „lekcji koloryzmu”, zdradzają też emocjonalny stosunek artysty do tematu. W pejzażach dominują szybkie, szkicowe pociągnięcia pędzla. Intensywne zielenie, błękity, ugry mieszają się z szarościami w różnych odcieniach.

Część tych prac artysta miał okazję zaprezentować 12 sierpnia 1945 r. podczas otwartej w Milanówku pierwszej zbiorowej wystawy artystów Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, którzy – tak jak on – powrócili do stolicy lub schronili się właśnie w Milanówku. Tytuły prac prezentowanych wtedy przez artystę odnaleźć można w spisie eksponatów wystawy<sup>9</sup>; należały do nich między innymi obydwie wspomniane wcześniej *Autoportrety*, a także *Warszawa 1945*, *Most Poniatowskiego* oraz pejzaż *Dębe Małe*. W całej prezentacji wzięło udział kilkudziesięciu artystów. W komisji wystawy zasiadali wtedy: Jan Szczepkowski, Kamil Witkowski i Stanisław Ostoja-Chrostowski. Właśnie w Milanówku wybrane zostały nowe władze

---

<sup>8</sup> Dwie z nich (o wymiarach 25x35 cm), wymienione przeze mnie, znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

<sup>9</sup> Reprodukacja spisu zamieszczona została w katalogu wystawy zatytułowanej *50 lat później w Milanówku* (Milanówek 1995). Wystawa odbyła się w Galerii Ars Longa Grażyny i Roberta Śniedziwiczów z udziałem trzydziestu czterech artystów różnych generacji (w tym Tomasza Ciecierskiego, Jana Dobkowskiego, Stefana Gierowskiego, Adama Myjaka, Jacka Sienickiego, Jana Tarasina, Jerzego Tchórzewskiego, Jacka Sempolińskiego, Rajmunda Ziemskiego, Gustawa Zemły i jedyne żyjącego, ujętego w katalogu upamiętnianej wystawy w Milanówku artysty – Henryka Musiałowicza).

związku w składzie: Jan Cybis (prezes), Henryk Kuna, Janusz Podoski, Hipolit Polański, Artur Nacht-Samborski. Wtedy też, jeszcze przed otrzymaniem dyplomu, Musiałowicz na podstawie dorobku, polecony przez Kazimierza Tomorowicza i Hipolita Polańskiego (późniejszego rektora PWSSP w Poznaniu), przyjęty został przez Jana Cybisa do Związku Polskich Artystów Plastyków. Zaowocowało to potem pracą Musiałowicza w Związku i PPSP (Państwowych Pracowniach Sztuk Plastycznych). Jak wynika z relacji autora, kontakty artystyczne nawiązane w tym okresie zdecydowały o tym, że Jan Cybis już w roku 1948 zaproponował Musiałowiczowi, tuż po uzyskaniu przez niego dyplomu ASP, objęcie stanowiska dyrektora Wyższej Szkoły Plastycznej w Bielsku-Białej. O jej otwarciu, bezskutecznie zresztą, zabiegali koloryści, także i sam Cybis, ceniący malarstwo młodego artysty. Widział on w nim zdolnego twórcę, bliskiego kolorystom poprzez sposób malowania. Musiałowicz nie przyjął propozycji. Czuł się związany z grupą „Warszawa”, z którą właśnie w 1948 r. zaczął wystawiać. Zachował tym samym swoją niezależność. Rok wcześniej otrzymał pierwsze dobre recenzje krytyków (m.in. Heleny Blumówny, Anny Linke, Jerzego Baurkiego).

Grupa „Warszawa” zaczęła się formować w latach wojny. Jej inicjatorem był Jerzy Baurki. Grupa łączyła studentów bliskich sobie roczników warszawskiej ASP, kończących studia tuż po wojnie i po jej zakończeniu związanych z Warszawą<sup>10</sup>. Wszyscy piszący o wystawach grupy podkreślali „realistyczną formę i humanistyczną treść” cechujące sztukę tworzoną przez młodych artystów<sup>11</sup>. W szczytowym okresie grupa liczyła około dwudziestu członków<sup>12</sup>.

Pierwsza oficjalna wystawa grupy otwarta została w marcu 1947 r. w budynku SARP-u przy ul. Pierackiego w Warszawie. W tej wystawie wzięli udział: Jan Baurki, Edmund Burke, Halina Cękańska-Baurka, Maria Hiszpańska, Mieczysław Majewski, Monika Piwowarska-Przybyszewska, Henryk Musiałowicz oraz rzeźbiarze: Jerzy Chojnacki, Edmund Piwowarski, Stanisław Sikora<sup>13</sup>.

Koloryt i nastrój *Autoportretu* i pejzaży zaprezentowanych na tej wystawie przez Henryka Musiałowicza porównywane były przez krytyków do obrazów

---

<sup>10</sup> Znaczną część informacji dotyczących działalności grupy *Warszawa* podaje za: W o j c i e c h o w s k i, dz. cyt., s. 18-20.

<sup>11</sup> J. B a u r s k i, *O ludzką atmosferę sztuki*, „Stolica”, 1947, nr 9, s. 7.

<sup>12</sup> L. T e r a, *Wystawa grupy „Warszawa”*, „Dziś i Jutro”, 1948, nr 23, s. 14.

<sup>13</sup> B a u r s k i, dz. cyt.

Goi, Rembrandta<sup>14</sup>, Aleksandra Gierymskiego<sup>15</sup>. Zdziwiający jednak było to, że tak naprawdę podobieństwa prac młodych artystów do dzieł dawnych mistrzów nie brały się z ich naśladowania, ponieważ żaden z tych młodych nie miał wcześniej kontaktu z tym dorobkiem. Dostępne wtedy wydawnictwa uzupełnione były z reguły dość skąpo czarno-białymi reprodukcjami, a za granicę prawie żaden ze studentów nie wyjeżdżał ani w trakcie wojny, ani tym bardziej w pierwszych latach po niej. W związku z tym pokolenie Musiałowicza w znacznym stopniu pozbawione było wielu elementów kształtujących malarską osobowość. Najbliższymi i jedynie dostępnymi „pomocami edukacyjnymi” w przypadku wielu artystów tego pokolenia były najczęściej dzieła profesorów (w tym czasie znakomitą ich większość stanowili kolorystyści). Podobnie było w wypadku Musiałowicza. Jego pierwszy szerszy kontakt ze sztuką europejską nastąpić miał dopiero w latach pięćdziesiątych.

Niektórzy krytycy oraz sami członkowie grupy „Warszawa” (głównie Edmund Burke – artysta i teoretyk grupy) podkreślali zgodnie jej odmienne od kapistowskich założenia. Nie tyle zresztą dotyczyły one formy, co przede wszystkim tematyki, choć sam Burke postulował odcięcie się od francuskich „obcych” wzorów, powrót do człowieka, nacisk na wyrażenie jego przeżyć, wewnętrznych napięć oraz powrót do realistycznej, figuratywnej formy<sup>16</sup>. „Portrety posiadają pogłębiony wyraz psychiczny, pejzaże swoisty liryzm” – jak pisał Jan Wilkowski<sup>17</sup> o pracach młodych artystów. Jerzy Baurki był mniej radykalny – postulował czerpanie z tradycji, od kolorystów, od postimpresjonistów. Dla niego najistotniejszą rolę spełniać miała treść. Pisał: „dążymy, by źródłem natchnienia w sztuce było nasze życie, już czas powiązać porwane nici kontaktu społecznego sztuki”<sup>18</sup>. Z tych słów wywnioskować można, jaki zapal i chęć uczestniczenia w nowo powstającej rzeczywistości cechowały tych młodych artystów. Ich warsztat malarski kształtował się wtedy pod wpływem kolorystów, dominujących przed wojną i tuż po niej, do końca lat czterdziestych. Być może dlatego, wbrew deklaracjom Edmunda Burke, krytycy często podkreślali właśnie fascynacje członków grupy sztuką

---

<sup>14</sup> H. B l u m ó w n a, *Z wystaw – wystawa grupy artystów „Warszawa”*, „Warszawa. Niezależny Dwutygodnik Literacki”, 1947, nr 3(193), s. 8.

<sup>15</sup> S. C i e c h o m s k i, *Plastycy grupy „Warszawa”*, „Nowiny Literackie”, 1947, nr 5, s. 6.

<sup>16</sup> E. B u r k e, *Wstęp*, w: *Grupa „Warszawa.” Katalog wystawy*, Warszawa 1947.

<sup>17</sup> *Wystawa grupy artystów „Warszawa”*, „Warszawa. Niezależny Dwutygodnik Literacki”, 1947, nr 4(194), s. 8.

<sup>18</sup> Dz. cyt.

francuską. Malarstwo Musiałowicza w recenzjach traktowane było zawsze bardzo przychylnie. Podkreślano zwłaszcza jego indywidualny charakterystyczny koloryt, styl<sup>19</sup>.

Tak jak w czasie wojny, unikał on malowania w pełnym słońcu, wybierał jako tematy pejzaże oglądane o brzasku lub o zachodzie słońca. W jego sztuce odnaleźć można było echa tradycji dziewiętnastowiecznego malarstwa pejzażowego. Sugerowała to paleta o stonowanych, ciemnych, barwach i intensywnych niekiedy kontrastach świetlnych. Szkicowość i impresyjność tych prac odnosić by można również do pejzaży Corota, Turnera.

W tym czasie zaczęły się pojawiać coraz przychylniejsze dla artysty recenzje: „«Autoportret», «Łąki», «Wnętrze» należą do najbardziej skończonych płócien wystawy [...], z dużym wyczuciem kolorystycznym Henryk Musiałowicz nawiązuje szlachetnie do tradycji francuskiego malarstwa przedimpresjonistycznego i daje ładne osiągnięcia ...»<sup>20</sup> „Musiałowicz pokazał, jak szeroki jest zakres jego wysiłków i jak duże jego możliwości”<sup>21</sup> – pisali krytycy.

Lech Tera podkreślał u Musiałowicza szczególną wierność założeniom grupy, jego „powrót do człowieka”, to, że „nie degraduje rzeczy”. Jako przykłady podawał pracę *Droga do Miedzianej Góry* oraz utrzymany w ciemnych tonacjach *Autoportret*.

Grupa „Warszawa” działała do 1949 r. Ostatnia wystawa odbyła się w lutym 1949 r. Powodem zaprzestania wspólnej działalności mógł być nie zawsze równy artystycznie poziom twórczości członków grupy oraz ich w gruncie rzeczy różne dążenia plastyczne, jak również niepisana rywalizacja z posiadającymi znacznie lepszą i mocniejszą pozycję kolorystami. Ważną rolę odegrały też pojawiające się coraz wyraźniej naciski dotyczące ideologizacji sztuki i jej służebnej roli wobec doktryny politycznej, która zaczęła wówczas w Polsce dominować.

Od końca lat czterdziestych do początku sześćdziesiątych, oprócz zajmowania się malarstwem, Musiałowicz podejmował również inne obowiązki. Wraz z Henrykiem Stażewskim i Wojciechem Fangorem – wtedy entuzjastą ruchu socrealistycznego – pracował w komisji stypendialnej ZPAP oraz w Kolegium Rzecznawców Państwowej Pracowni Sztuk Plastycznych, jedynej instytucji do lat sześćdziesiątych, za której pośrednictwem artyści mogli

---

<sup>19</sup> A. J a k i m o w i c z, *Jeszcze o wystawie grupy „Warszawa”*, „Odrodzenie”, 1947, nr 3, s. 4.

<sup>20</sup> [SW], *O wystawie Henryka Musiałowicza w klubie ZLP*, „Przegląd kulturalny”, 1955, nr 18, s. 12.

<sup>21</sup> B l u m ó w n a, dz. cyt.



przyjmować zlecenia instytucji państwowych od ilustracji książkowych poczynając, a kończąc na największych przedsięwzięciach artystycznych, takich jak płaskorzeźby lub polichromie monumentalne. Dawało mu to możliwość konfrontacji własnych doświadczeń z doświadczeniami innych artystów.

Sam Musiałowicz „nie mieścił się” w konwencji socrealistycznej. Większość z nielicznych prac namalowanych w tym duchu i kupowanych, tak jak wiele innych, za pośrednictwem ZPAP do wystroju różnych instytucji państwowych, trudna jest do odnalezienia. Jeden z tych obrazów znajduje się w Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Warszawie. Nosi tytuł *Do starych chat zagląda nowe słońce*. Drugi zaś, pozostający w zbiorach Kolekcji Sztuki Socrealistycznej Muzeum w Kozłowie, zatytułowany jest *Już umiem czytać*. Obydwa są obrazami olejnymi w charakterystycznej dla artysty zgaszonej kolorystyce. Pierwszy z nich wyobraża pochód grupy ludzi z czerwoną flagą na tle rysujących się w oddali zabudowań, drugi – postać czytającej, starej kobiety, siedzącej w izbie wiejskiego domu. Ich nie do końca socrealistyczny charakter był powodem zarzutów padających między innymi ze strony Wojciecha Fangora, który twierdził, że Musiałowicz nie rozumie założeń sztuki nurtu socrealistycznego. Rzeczywiście, brak w tych obrazach patosu i monumentalizmu, klasycyzujących proporcji tak charakterystycznych dla tego typu malarstwa<sup>22</sup>. We wspomnianych pracach właściwie tylko tytuły świadczą o ich ideologicznym charakterze. W warstwie malarskiej są właściwie podobne do innych obrazów jego autorstwa. Są malowane tak samo impresyjnie i w podobnych tonacjach barwnych, jak wiele innych prac z tego okresu. W pierwszym z obrazów dominuje wiejski krajobraz, a postacie uczestniczące w pochodzie stanowią zaledwie sztafaż kompozycji. Drugi – gdyby nie tytuł nawiązujący do powojennego procesu walki z analfabetyzmem – uznać by można za studium postaci.

W latach powojennych, z braku rynku sztuki, jedynym źródłem utrzymania dla artysty były stypendia lub oficjalne zamówienia i zakupy albo też udział w licznych konkursach plastycznych. Musiałowicz pierwsze stypendia i zamówienia otrzymał zaraz po studiach. Formą dofinansowania młodego artysty były również plenery oraz wyjazdy do powstających Domów Pracy Twórczej w Łąncuchowie pod Lublinem, Szklarskiej Porębie, wyjazdy na „ziemie odzyskane”. Efektem pierwszych plenerów było powstanie kilku widoków Gniezna oraz cyklu pejzaży *Ziemie Odzyskane*. Były to obrazy o bardzo szkico-

---

<sup>22</sup> Szerzej zobacz na temat założeń socrealizmu: W. W ł o d a r c z y k, *Socrealizm*, Kraków 1991, s. 74-92.

wym charakterze, impresyjne, w stylu bliskie innym pracom artysty z tego czasu. Nietypowe może, gdyż jako elementy pejzażu występowały na nich, jak we wspomnianym obrazie z muzeum w Warszawie, budynki fabryczne, wiadukt przerzucony przez rzekę. W 1947 r. Musiałowicz zdobył też pierwszą nagrodę za projekt witraża do Mauzoleum Walki i Męczeństwa przy Alei Szucha<sup>23</sup>. Witraż, zrealizowany w 1949 r. przez Stanisława Powalisza, został po kilkunastu latach rozebrany. Śladem po nim są tylko kartony pozostające w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie. Powodem usunięcia, jak sądzi autor, mogła być forma witraża. Część centralną dzieła stanowiła kwatera z wyobrażeniem kobiety personifikującej Polskę, trzymającej miecz, który swoją formą przypominał krzyż. Lewa część wyobrażała trzy postacie ze skrzepowanymi rękami, środkowa z nich symbolizowała Matkę Polkę i nawiązywała do przedstawień Madonn. Na prawym skrzydle witraża rozróżnić można było trzy postacie ruszające do walki. Całość kojarzyła się natomiast z witrażem kaplicy kościelnej<sup>24</sup>.

Oficjalne zamówienia miały, niestety, nie tylko dobre strony. Wiele prac dostawało się do muzealnych magazynów, po ich części ślad zaginął. Jedną z nie zachowanych realizacji autorstwa Musiałowicza były fryzy dekoracyjne we wnętrzach reprezentacyjnych statku „Batory” wykonane w 1948 r.<sup>25</sup>. Pozostały po nich tylko wstępne szkice. Część z nich wyobrażała głębin morskie, część miała zaś charakter figuralny. Ich dekoracyjna, nieco zgeometryzowana forma wzbudzała odległe skojarzenia ze stylem prac Zofii Stryjeńskiej. Trudno dokonywać głębszych analiz dysponując nieraz zaledwie odręcznymi szkicami lub nie zawsze wyraźnymi zdjęciami wykonanych, a nie zachowanych prac. Jednak, jak z nich wynika, istniały pewne nawiązania Musiałowicza do form czerpanych ze sztuki ludowej i elementów stylu zakopiańskiego (jak choćby w wypadku wspomnianych już dekoracji do wnętrza restauracji „Góralka”. Sąsiedztwo, w jakim znalazły się prace artysty, sugerować też może, że mogły istnieć pewne pokrewieństwach formalnych jego fryzów i realizacji autorstwa jego starszych kolegów.

W połowie lat pięćdziesiątych artysta otrzymywał również inne zamówienia – należały do nich nie zrealizowane, istniejące tylko w projektach, freski

<sup>23</sup> E. Śliwińska, *Mauzoleum w podziemiu*, „Stolica”, 1948, nr 4(18), s. 17.

<sup>24</sup> Poszczególne skrzydła witraża miały rozmiary 114x120 cm, jest to informacja z karty katalogowej, projektu witraża wykonanego w pełnej skali, pozostającego w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie.

<sup>25</sup> Z. Kozarówna, *Wywiad z Henrykiem Musiałowiczem*, „Wiadomości”, 1964, nr 969, s. 4 [Londyn].

do kościoła pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na Saskiej Kępie. Miały one wyobrażać Matkę Boską Nieustającej Pomocy, której towarzyszą chóry anielskie. Gwiazdy w tle symbolizować miały strumienie łask. Stylistyka projektów fresków zbliżona jest do przedstawień religijnych malarstwa średniowiecznego, bizantyńskiego. Sugeruje to podzielona na pasy kompozycja, kształty smukłych postaci, umiejscowienie w absydzie. Kompozycja fresku przypominała układem również dzieła sztuki romańskiej – jak na przykład portal kościoła w Saint-Gilles-du Gard lub gotyckie płaskorzeźby portalowe, takie jak na przykład te z zachodniej fasady portalu w Chartres, z tym że zamiast postaci Chrystusa w mandorli, w centrum znajdowała się Madonna w aureoli o kształcie mandorli, stojąca na półksiężycu. Szkice projektów w różnych wersjach kolorystycznych, o podobnej kompozycji, wykonane w latach 1954-1955 ocalały w zbiorach artysty. Trudno dzisiaj określić, która wersja została przyjęta – nie pamięta tego nawet sam autor. Projekt całości został jednak zaakceptowany przez komisję, w której gronie znajdowali się między innymi: Wacław Taranczewski, Jerzy Wolff. Realizacja nie doszła jednak do skutku. O zatwierdzeniu projektu i negocjacjach świadczy decyzja komisji przyjmującej projekt oraz korespondencja z ówczesnym proboszczem parafii, pozostająca w zbiorach artysty.

W 1959 r. zrealizowane zostało natomiast zamówienie złożone przez warszawskich jezuitów, dla których Musiałowicz wykonał obraz przedstawiający świętego Andrzeja Bobolę umęczonego. Na obrazie świętemu Andrzejowi towarzyszą trzy małe postacie symbolizujące Polskę (ojczyznę świętego) oraz Litwę i Ruś – ziemie, na których ów męczennik działał w połowie XVII w. Na złotym tle, nieco powyżej świętego, niewyraźnie rysuje się sylwetka Chrystusa Ukrzyżowanego. Kolorystyką, kompozycją, złotym tłem, stylizowanym rysunkiem postaci obraz ten przypomina bardzo wyraźnie malarstwo gotyckie, nawiązując układem postaci, kompozycją na przykład do *Ukrzyżowania z Korzennej*, jednego z najbardziej chyba znanych przedstawień ukrzyżowania w polskim malarstwie tablicowym. Personifikacje Polski, Rusi i Litwy odpowiadają układem postaciom Marii i św. Magdaleny, i św. Józefa z *Ukrzyżowania z Korzennej*. Od 1989 r. kompozycja znajduje się w nowym kościele pod wezwaniem świętego Andrzeja Boboli przy ulicy Rakowieckiej w Warszawie, w ołtarzu głównym, po lewej stronie krucyfiksu. Stanowi ona na tle ówczesnej, już czarno-białej, twórczości Musiałowicza wyraźną i wyjątkowo udaną próbę zastosowania konwencji malarskiej adekwatnej do podjętego tematu, będąc również bardzo ciekawym popisem warsztatu malarskiego, siłą rzeczy ograniczonego w wykonywanych już wtedy przez artystę pracach czarno-białych.

Połowa lat pięćdziesiątych to dla Musiałowicza okres, kiedy spostrzegł on u siebie coraz większą łatwość malowania, oznaki pewnej maniery. Obraz rozwiązywał się sam, toteż nastrojowe pejzaże, portrety malowane z coraz większą łatwością, niepokoiły go: „To bardzo niebezpieczne dla artysty, kiedy znikają trudności techniczne i warsztatowe, jest się wtedy o krok od rutyniarstwa, od stanu, w którym środki przestają pełnić rolę służebną i wypływają na pierwszy plan” – pisał później artysta<sup>26</sup>. Bożena Kowalska podobnie relacjonowała ówczesny stan duszy artysty: „proces tworzenia stał się bowiem dla niego działaniem prawie automatycznym, zestawienia kolorystyczne były w jakimś stopniu oczywiste [...] jego malarstwo w swej rutynie, popartej doświadczeniem kilku pokoleń, nie zawierało elementów walki”<sup>27</sup>. Niepokoił Musiałowicza ów brak możliwości wyrażenia w estetyzującej, „hedonistycznej” manierze bliskiej koloryzmowi, przeżyć, które przez cały czas w nim tkwiły: całego kataklizmu, jakim była ostatnia wojna; wrażenia, jakie wywarła na nim zniszczona Warszawa, tragedia jej mieszkańców i ludzkości w ogóle.

Od kolorystów różniło go przecież przede wszystkim bardziej emocjonalne podejście do koloru, traktowanego nie tylko jako element gry barwnej, ale też jako środek ekspresji stanu emocjonalnego. Stąd paleta bardziej ponura, mniej efektowna, ale bardziej ekspresyjna niż w malarstwie kolorystów. Musiałowicz bliższy był w pojmowaniu problemu kolorów Janowi Wodyńskiemu, który pisał: „Nie mogę się zgodzić, aby problemy czysto plastyczne były same w sobie celem, a nie środkiem do celu – do wyrażenia osobistego i głębokiego stosunku do natury”.

Wtedy Musiałowicz coraz częściej zaczął sięgać po ołówek, piórko i tusz. Jednym z pierwszych motywów prac, wykonywanych tymi technikami, były *Krajobrazy z Mielnika* – rysunki wykonywane najczęściej drobnymi kreskami i pociągnięciami piórka, niektóre lawowane. Rozpoznawalne w nich są tylko zarysy budynków, drzew, horyzontu, brzegów rzeki, wyeliminowane zaś zbędne szczegóły. Rysunki te przywożone były z letnich pobytów w Mielniku – miejscowości nad Bugiem. Czasem pojawiają się na nich sylwetki ludzi, łodzie na rzece, krowy na łąkach. Częstym tematem rysunków był też portret żony, budowany licznymi kreskami, wyraźnie eksponujący światła i cienie.

W 1956 roku Musiałowiczowi, wraz z grupą innych artystów i krytyków, wśród których byli Jan Lebenstein i Halina Chrostowska, udało się po raz

---

<sup>26</sup> *Moja droga w sztuce*, w: *Ikona, Symbol i Wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 130.

<sup>27</sup> *Henryk Musiałowicz. Seria: Współczesna Grafika Polska*, Warszawa 1966, s. 5.

pierwszy wyjechać za granicę. Okazją była wycieczka do Holandii zorganizowana z ramienia ZPAP. Rok później nastąpił kolejny wyjazd i dwumiesięczny pobyt w Paryżu w ramach stypendium. Obydwa wyjazdy stały się dla artysty wydarzeniami przełomowymi. Ogromne wrażenie zrobiło na nim zetknięcie się wtedy ze spuścizną kulturową wszystkich wieków – od kultur pierwotnych po dzieła współczesne: Braque’a, Picassa, Wolsa.

W Amsterdamie trafił na wystawy van Gogha i Picassa, w Hadze – Rembrandta i Vermeera. Obucując z późnymi portretami Rembrandta – które artystę zafascynowały, co bardzo często podkreśla – z ekspresyjnym malarstwem van Gogha, doszedł do wniosku, że rezygnacja z dosłownego odtwarzania natury, a także z czysto estetycznych efektów i poszukiwanie własnego języka, własnej formy jest tym, co istotne w sztuce. Ogromne wrażenie zrobiły też na nim rysunki towarzyszące *Guernice* Picassa, będące szkicami do tego obrazu. Uderzała go siła syntezy, ekspresja i ich prawie abstrakcyjny wyraz. W Paryżu równym zainteresowaniem, co Luwr, darzył Muzeum Historii Człowieka. W reliktach sztuki archaicznej, starożytnej, w wytworach sztuki średniowiecznej, nowożytnej i nowoczesnej szukał tego, co je łączy, co decyduje o tym, że są one sztuką. Ogromny zachwyt nad spuścizną artystyczną i kulturalną Europy, arcydziełami, z którymi się zetknął, był efektem wrażliwej obserwacji i – obszernego jak nigdy wcześniej – kontaktu ze sztuką wielu kultur i epok. Refleksje wyniesione z tego spotkania stały się dla Musiałowicza bodźcem poszukiwania form najbardziej wymownych, archetypicznych w wyrazie.

Istotny dla Musiałowicza musiał być jednak przede wszystkim kontakt ze sztuką najnowszą, awangardą malarską tego okresu. Paryż w latach pięćdziesiątych, w okresie powojennego wzrostu gospodarczego, był wyjątkowo atrakcyjny artystycznie. Coraz aktywniej działały galerie, muzea. Miasto powoli próbowało odzyskiwać utraconą w czasie wojny i tuż po niej pozycję stolicy sztuki. Wśród licznych wystaw znalazły miejsce wystawy amerykańskich malarzy abstrakcjonistów (Jacksona Pollocka, Sama Francisa, Williama de Kooninga, Marka Rothko, Marka Tobeya, Hansa Hartunga, europejskich malarzy taszystów: Asgera Jorna, Karla Appela, Wolsa, Georges Mathieu, Antonio Saury). Dominowała głównie abstrakcja bezforemna, coraz bardziej odsuwając w cień zwolenników abstrakcji chłodnej, geometrycznej.

Rok 1957, kiedy Musiałowicz znalazł się w Paryżu, był czasem współistnienia wielu różnych tendencji w sztuce najnowszej, w większości bezprzedmiotowej. Był także rokiem wielu ważnych wystaw, między innymi Yvesa Kleina w Galerie Appolinaire, Francisca Bacona w Galerie Rive-Droite, *L’Aventure de l’Art Abstrait*, *Espaces Imaginaires* w Galerie Kamer (lansującej

nowych malarzy informel, takich jak Bellegarde, Bertini, Hundertwasser), Jeana Dubuffeta w Galerie Rive-Droite, *30 Annes de Figuration Informelle*, Jeana Fautriera, wystawy zorganizowanej przez Michaela Seuphora – *Cinquantes Ans de Peinture Abstraite* w Galerie Maeght w Paryżu<sup>28</sup>.

Musiałowicz, bardzo aktywny w Paryżu, odwiedzał liczne wystawy, gdzie siłą rzeczy zetknąć się musiał ze zjawiskami dotyczącymi sztuki najnowszej, między innymi z tasyzmem, malarstwem materii, a przede wszystkim z twórczością Dubuffeta, zafascynowanego wtedy właśnie materia, ugruntowującego pozycję jednego z najbardziej znanych francuskich malarzy współczesnych, często używającego w swoich obrazach takich tworzyw, jak piasek, żwir.

Oprócz inspiracji, jaką był ogólny kontakt z nowymi tendencjami w sztuce, właśnie nacisk na strukturę powierzchni malarskiej i jej zróżnicowanie stał się dla Musiałowicza wyjątkowo charakterystyczny, osiągnął rangę jednego z ważniejszych środków wyrazu w jego sztuce. Stało się to jednak znacznie później, bo dopiero w końcu lat sześćdziesiątych. Silne wrażenia, wynikające z tak szerokiego, a do niedawna niemożliwego, kontaktu ze sztuką europejską, stały się katalizatorem decyzji, które podjął artysta. Stały się też bardzo silnym bodźcem do poszukiwań własnej formy w sztuce. Przeżycie wojennej tragedii ogniskowało jednocześnie jego uwagę na treściach związanych ogólnie z człowiekiem – jego wielkością i niedoskonałością, z dramatem ludzkiej egzystencji, z tematami, które odnajdywał właśnie w dziełach różnych kultur i różnych czasów. Po raz pierwszy zetknął się bezpośrednio z dziełami mistrzów; tych mistrzów, fascynację którymi zauważali u Musiałowicza krytycy, jeszcze w czasach, gdy wystawiał z grupą „Warszawa”.

Po powrocie do Polski podjął decyzję porzucenia koloru oraz „estetycznej” i mimetycznej formuły sztuki uprawianej do tej pory. Pozostał tylko przy rysunku ołówkiem, później stopniowo zastępując ołówek piórkiem i tuszem. „Jako ciężar odczuwał estetyzującą i hedonistyczną manierę koloryzmu, którą nie sposób wyrazić treści dramatycznych ...” – pisała Bożena Kowalska<sup>29</sup>. Podjął radykalną decyzję – zerwał z własnym, prawie dwudziestoletnim dorobkiem malarskim. Tematem jego pierwszych czarno-białych rysunków po powrocie z Holandii stały się wspomniane już *Krajobrazy z Mielnika* i głowy kobiece, składające się na cykl nazwany po prostu *Głowy*. Pierwsze wyraźnie jeszcze nawiązywały do natury: „nie w pełni sprecyzowane kształty, zatarte

<sup>28</sup> B. M a j e w s k a, *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 131-141.

<sup>29</sup> Dz. cyt., s. 5.

kontury zdradzają nawyk artysty do postimpresjonistycznego budowania formy” – pisała cytowana już wcześniej Kowalska<sup>30</sup>.

Motyw głów kobiecych stał się okazją nawiązania do portretów Rembrandta. Anonimowe twarze najczęściej konstruowane są za pomocą podstawowych środków – kreski ust, kreski brwi i nosa, kropek oczu, owalu głowy, zarysu ramion i prostego nakrycia głowy, rozedrganych i przenikających się nawzajem z plamami tuszu o różnych walorach szarości i czerni. Stały się one także pierwszą próbą zerwania z bezpośrednim odtwarzaniem rzeczywistości i sugerowały, jak podkreślali krytycy, próby coraz bardziej symbolicznego przedstawiania postaci ludzkiej. Były też, jak się wydaje, owocem zachwytu ich autora nad dziełami odległych od siebie w czasie artystów, przede wszystkim ostatnimi portretami i autoportretami Rembrandta, prostymi w formie i jednocześnie pełnymi wyrazu, a także rysunkami Picassa oglądanymi przez Musiałowicza w Holandii, towarzyszącymi eksponowanej w Amsterdamie *Guernice*, również surowymi, ale bardziej syntetycznymi, powściągliwymi w formie a jednocześnie ekspresyjnymi. Nie czerpiąc bezpośrednio z tradycji, Musiałowicz zaczął szukać, podobnie jak jego mistrzowie, nie obrazu będącego odwzorowaniem, lecz ekspresji osiągniętej dzięki deformacji, syntezie, dążeniu do znaku. Istotne są też w powstałych wtedy pracach echa fascynacji sztuką ludową i prymitywną, które ujęły Musiałowicza siłą swej syntezy i prostą formą. Czarno-biała formuła wydała się artyście na tyle odpowiednia, by za jej pomocą, wyrazić swoje przeżycia związane z wojną.

Po powrocie Musiałowicza z Paryża powstał również czarno-biały cykl nazwany, podobnie jak ten malowany po wojnie – *Ruiny Warszawy*, określane też czasem jako *Warszawa 1945* lub rzadziej *Umęczone miasto*. Niektóre rysunki wzięły swoje podtytuły od miejsc, które przedstawiały, na przykład – *Prudential* – wyobrażał ruiny przedwojennego hotelu Prudential, *Rynek Starego Miasta* – ruiny rynku, *Getto* – ruiny terenu dawnego getta. Nerwowa kreska, ostre, kontrastowe zestawienia plam, zróżnicowana faktura zbliżają się nieraz do ekspresyjnej, abstrakcyjnej formy, przez co umożliwiają artyście wyrażenie emocjonalnego stosunku do tematyki wojennej. Ciekawa jest też powierzchnia tych prac, często składająca się z kilku warstw naklejanego na siebie papieru, miejscami zdzieranego, podkreślającego ekspresję, uwypuklającego materię rysowanych, a właściwie nawet malowanych tuszem ruin. Ruiny te okalają place, ulice masywami ścian z czarnymi dziurami okien. W pracach tego cyklu artysta operuje wszystkimi możliwościami monochromatycznej

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 4.

formuły, stosując całą gamę odcieni szarości po ponurą czerń i żywą biel. Zalety techniczne japońskiego papieru, który wtedy pojawił się na polskim rynku, wykorzystał artysta do granic możliwości.

W roku 1957, po wystawie w Filharmonii Narodowej, zachodnioniemiecki *businessman* Kurt Axmann zakupił dwadzieścia prac Musiałowicza<sup>31</sup>. Był to pierwszy zakup prac artysty do kolekcji zachodnioeuropejskiej. Prace tego cyklu, mimo że powstawały w dość krótkim okresie, brały przez wiele lat udział w wystawach. Było to dowodem przywiązania ich autora do tematu w nich podjętego.

Z tematyką wojny i człowieka związany był też cykl *Bezimienni bohaterowie*. Jego forma wywodzi się z cyklu *Głowy*. Podobnie budowane są tu zarysy ludzkiego popiersia – odległe, symbolicznie sugerujące nieznaną żołnierzy, wszystkie są do siebie podobne, różnią się jedynie szczegółami. Identyczna, jak w cyklu *Głowy*, jest kompozycja tych rysunków. „Z wolna przez dziesiątki, setki rysunków narasta proces eliminacji, syntetyzowania motywu i wzbogacenia formy [...] pojawiają się tenty rozlane, świetliste jak kolor, artysta wyzwala się od bezwzględnej dyktatu natury” – słowa Bożeny Kowalskiej<sup>32</sup> najtrafniej oddają procesy, jakim uległa wtedy twórczość Henryka Musiałowicza.

Kolejny czarno-biały cykl, *Dna morskie*, zainspirowany został naturą. Podobnie jak *Krajobrazy nadbużańskie (Krajobrazy z Mielnika)* stanowi on serię tworzoną (z różnymi zmianami) dość długo, bo od 1957 r. do początku lat sześćdziesiątych. Prace tego cyklu wyobrażają faunę i florę morską. Początkowo dość wyraźnie nawiązują do natury, z czasem ulegają uproszczeniom, schematyzacji, wręcz odrealnieniu. Jak w innych czarno-białych cyklach, tak i w tym artysta początkowo łączył bardzo zróżnicowaną kreskę z plamami czerni, szarości o różnych nasyceniach i odcieniach. Po latach będzie je budował gęstą siatką kresek zlewających się prawie w plamy o różnym nasyceniu, z których wyłaniają się korpusy przypominające fantastyczne ryby o dużych tułowach.

Około roku 1957 powstawać też zaczął inny cykl inspirowany naturą, polskim pejzażem. Częsty w kolorystycznych obrazach, w licznych szkicach pejzażowych, a później w *Krajobrazach z Mielnika* motyw krów w nim znalazł swoją ostateczną formę: „Wędrują w nich bezpromienne słońca i księży-

<sup>31</sup> HSJ, *Ruiny Warszawy pojadą do Niemiec*, „Express Wieczorny”, 1957, nr 289, s. 4.

<sup>32</sup> Dz. cyt., s. 6.



ce, przystają krowy znieruchomiałe jak posągi” – zauważa Kowalska<sup>33</sup>. Krowy w tych rysunkach, podobnie jak ryby z *Den morskich*, przestają być podobiznami zwierząt. Artysta nadawał im coraz wyraźniej formę znaków, symboli. Ich kształty z czasem przybrały jakiś archetypiczny wyraz. Pierwsze prace cyklu nosiły tytuły *Krowy*, później tytuł został zmieniony na *Krajobrazy animalistyczne*. Materia, faktura, kreska coraz wyraźniej nawiązują do malowideł naskalnych ze ścian Altamiry i Lascaux oraz tych widywanych na kościanych plakietkach sprzed tysięcy lat, na rysunkach i rytach. Poszukiwanie pierwotnej, a jednocześnie bardzo osobistej, emocjonalnej formy wyrażającej stosunek do natury, jej ponadczasowej harmonii, uwieńczone zostaje sukcesem. Cykl ten kontynuowany jest także później (od połowy lat sześćdziesiątych) z dodatkiem koloru. Artysta dodaje najpierw złota i czerwieni.

Konkursy, w których artysta brał udział w tym czasie były powodem powstania mniej znanych, a często nagradzanych prac artysty, o bardzo różnorodnej nieraz tematyce – od sportowej po rodzajową. Większość z nich wykonana została w kolorystyce czarno-białej. Powstały w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, techniką taką jak inne czarno-białe prace. Należą do nich na przykład: *Maratończycy na trasie*, *Walka na wirażu*, *Na trasie przelaju kolarskiego*, *Czwórki na Wiśle*, *Skok wzwyż*<sup>34</sup>. Tematycznie związane były one z „entuzjazmem dla sportu” – popularyzowanego wówczas szeroko w prasie i radio jako masowa rozrywka, oparta na zdrowej rywalizacji. Były to przecież lata entuzjazmu dla Wyścigu Pokoju, rozmaitych igrzysk sportowych, tężyzny fizycznej, lata wielkich pierwszomajowych pochodów, w których brały udział rzesze sportowców. Wyrazem tej atmosfery była przecież w pewnym sensie budowa i otwarcie Stadionu Dziesięciolecia w Warszawie. Mimo w jakimś stopniu koniunkturalnego charakteru tych prac Musiałowicza, forma ich była interesującą kontynuacją doświadczeń zdobytych w trakcie tworzenia innych cykli czarno-białych. W pracach o tematyce sportowej można również dostrzec typową dla artysty, urywaną kreskę o różnej grubości, tendencję do rozwiązywania rysunku na płaszczyźnie bez wyraźnych prób tworzenia iluzji trójwymiarowości oraz syntetyczność i szkicowość ujęcia. Być może tematyka sportowa, przede wszystkim w wypadku prac wyobrażających wioślarzy, była w jakiś sposób nawiązaniem do *Wioślarzy* Kowarskiego, malowanych przez niego w latach trzydziestych<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Tamże, s. 8.

<sup>34</sup> J. J a r z ą b e k, *Sport na sztalugach*, „Sportowiec”, 1959, nr 51, s. 4.

<sup>35</sup> J. B o g u c k i, *Kowarski*, Warszawa 1956, il. 25, s. 28.

Charakter konkursowy miały również takie prace, jak *Kościuszkowcy*, *Żołnierze I Armii*, wszystkie też były czarno-białe. Ich powstanie związane było z konkursem na grafikę z okazji XV-lecia Wojska Polskiego<sup>36</sup>. Wyobrażają one rozproszone sylwetki żołnierzy, bardzo odrealnione, zaznaczone z reguły tylko plamą, rozrzucone na płaszczyźnie rysunku. Inspirowane były zdjęciami dokumentalnymi obrazującymi bitwę pod Lenino.

We wszystkich tych pracach widoczna jest tendencja do syntetycznego ujęcia, do odrzucenia zbędnych szczegółów. Natura jest w nich nie tyle odwzorowana, co stanowi raczej inspirację do dekoracyjnego, ale też ekspresyjnego rozwiązania tematu pracy, poszukiwania jak najbardziej zwięzłej formy. Wynikało to, jak sędzę, nie tylko z tematu prac – w tym właśnie kierunku zainteresowania Musiałowicza zaczęły podążać coraz intensywniej. Z czasem odrzucił on jednak nieco geometryzujące formy, związane na przykład z projektowaniem witraży lub dekoracyjnych malowideł ściennych, na rzecz form bardziej ekspresyjnych, szkicowych, jak w przypadku *Kościuszkowców* lub płynnych, jak w projekcie fryzu pod tytułem *Zamach na Café Club*.

Od połowy lat sześćdziesiątych, kiedy Musiałowicz zaczął coraz intensywniej wystawiać swoje prace, nie tylko w kraju, ale i na świecie, przestał jednocześnie brać udział w konkursach, skupiając się przede wszystkim na malarstwie.

Najbardziej istotnym cyklem okresu czarno-białego są jednak *Portrety z wyobraźni*, budowane podobnymi środkami jak *Głowy*, *Dna morskie* lub *Krajobrazy animalistyczne*, niosące jednak kluczową dla tej sztuki, w pełni ukształtowaną formę – zarys popiersia ludzkiego. Prawie wszystkie późniejsze zespoły prac tworzonych przez artystę, aż do lat dziewięćdziesiątych, zawierają ten kształt lub jego metamorfozy, nie tylko formalne, ale i semantyczne. Swoją formą *Portrety z wyobraźni* stanowią rozwinięcie cyklu *Głów*. Już w 1958 r. Stanisław Ledóchowski określał je mianem „urealnionej abstrakcji”<sup>37</sup>.

Powstały setki *Portretów z wyobraźni*, coraz bardziej dopracowanych, wykonanych coraz żmudniejszą techniką: budowanych kreską, zadrapaniami powierzchni papieru, plamami tuszu o różnej gęstości, walorze. Najczęściej wyobrażają one wysmukłe, hieratyczne, często porównywane przez krytyków do ikon, popiersia ludzkie<sup>38</sup>. Pierwsze trudno jeszcze odróżnić od cyklu

<sup>36</sup> S. L e d ó c h o w s k i, *Wystawa Henryka Musiałowicza*, „Żołnierz Polski”, 1958, nr 23, s. 9.

<sup>37</sup> *Ogólnopolska wystawa plastyki*, „Współczesność”, 1958, nr 24, s. 6.

<sup>38</sup> K. D i e m e r, *Ikone ohne Ikonografie. Henryk Musiałowicz in Goppingen*, „Stuttgar-

*Głów* (w karcie katalogowej zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie przy jednej z tych prac z roku 1957 r. figuruje „roboczy” tytuł *Portret kobiety w futrzanej czapie...*). Z reguły podobne były do siebie wymiarami (ok. 50x70 cm). Prace z tej serii, czasem określane przez krytyków mianem grafik, pojawiły się u progu lat sześćdziesiątych. Po raz pierwszy zaprezentowane zostały w Zachęcie w 1960 r.<sup>39</sup> Artysta przedstawił tam wszystkie swoje cykle czarno-białe: *Ruiny Warszawy*, *Pejzaże*, *Dna morskie*, *Okupacja 1939-1945* oraz *Głowy* i *Portrety z wyobraźni*. Bożena Kowalska, recenzując tę wystawę, wymieniła jako pierwszą nazwę cyklu *Portrety z wyobraźni*<sup>40</sup>. Stanisław Ledóchowski pisząc o tej samej wystawie wymieniał jeszcze tytuły *Głowy* i *Rozstrzelania* z podtytułem *Cienie na murach*. Te rozbieżności świadczyć mogą o ogromnym podobieństwie poszczególnych serii obrazów, jak również o pewnym wahaniu samego artysty przy nadawaniu obrazom lub ich cyklom tytułów. Ledóchowski podkreślał także specyficzną technikę, charakterystyczną już wtedy dla artysty, jak również fascynację naturą, potrzebę kontemplacyjnego odbioru jego prac. Emocjonalny i poetycki styl Musiałowicza zestawiał z obrazami konstruowanymi racjonalnie – formistyczną bryłą Tymona Niesiołowskiego i plamą barwną Czesława Rzepińskiego<sup>41</sup>.

Wystawa ta była dla Musiałowicza pierwszą okazją do szerszej prezentacji swego dorobku w kraju, a jednocześnie pełną manifestacją obranej konwencji plastycznej. Osiągnął wówczas to, co było jego zdaniem istotne w malarstwie mistrzów, których podziwiał – natura stała się dla niego inspiracją, ale nie była przez niego odtwarzana dosłownie. Następną wystawą indywidualną Musiałowicza w Zachęcie miała miejsce dopiero w roku 1979.

*Portrety z wyobraźni* z czasem stawały się coraz bardziej odrealnionymi wyobrażeniami, nieraz tylko z zarysem sylwetki ludzkiej. Podobnie, jak w poprzednich czarno-białych pracach, ich podobrazie często składa się z kilku różnie opracowywanych piórkiem i tuszem warstw papieru, zdrapywanych, porysowanych. W pewnym sensie stanowią one rodzaj kolażu. Pełniej technika ta wykorzystana została przez artystę w powstałym nieco później, ale formalnie związanym z *Portretami z wyobraźni*, cyklu *Rodzina*, w którym zestawiał po prostu postacie z *Portretów* w dwu-, czasem trzyosobowe grupy

---

ter Nachrichten”, 1967, 108, s. 3; C. S., *Porträts und Ikonen von Henryk Musiałowicz in der Galerie Lomesh*, „Hessische Allgemeine”, 1972, nr 25, s. 6.

<sup>39</sup> B. K o w a l s k a, *Trzy spojrzenia na świat*, „Argumenty”, 1960, nr 16, s. 46.

<sup>40</sup> Tamże, s. 9.

<sup>41</sup> S. L e d ó c h o w s k i, *Konstruktorzy i poeci*, „Przegląd kulturalny”, 1960, nr 13, s. 6.

symbolizujące rodzinę. Znamienne jest to, że nakrycia głów postaci z *Portretów z wyobraźni*, a wcześniej *Głów*, przypominały czasem kobiece czepce i kojarzyły się z bretońskimi lub bliżej nieokreślonymi ludowymi nakryciami głowy, przeradzając się też w proste, choć fantastyczne, abstrakcyjne formy. Często też w tle rysowały się kształty, w których domyślać się można na poły zarysu skrzydeł, na poły kształtu majestatycznego tronu. Cyklem *Portretów z wyobraźni* Musiałowicz powrócił do koloru. Nastąpiło to jednak dopiero w 1964 r.<sup>42</sup>

W czerni i bieli utrzymane są również dwa cykle, które, tak jak *Ruiny Warszawy* i *Bezimienni bohaterowie*, narodziły się z bagażu przeżyć związanych z wojną. Pierwszy – *Okupacja 1939-1945* – powstał w roku 1957, drugi, nazwany *Wojna przeciw człowiekowi*, wkrótce potem, bo w 1959. Obydwa są tak bliskie formą i techniką wykonania, że czasem trudno rozróżnić obrazy tych cykli, tym bardziej, że drugi był rozwinięciem pierwszego. Prace cyklu *Okupacja 1939-1945* noszą często podtytuł *Cienie na murach* lub *Rozstrzelani* i są nawiązaniem do scen rozstrzelań, egzekucji. Mają, podobnie jak powstające prawie jednocześnie, choć zupełnie inne w formie obrazy Andrzeja Wróblewskiego, wyraz dramatycznego protestu przeciw złu doświadczonemu przez pokolenie Musiałowicza, przeciw sytuacji, w której człowiek jest w stanie zabić człowieka. W pracach tej serii najczęstszym motywem jest sylwetka ludzka, zdeformowana, wysmukła, bezręka. Czasem są to dwie, trzy powtórzone postacie, przypominające wychodzący z mglistego otoczenia pochód. Kontrasty bieli i czerni, uzyskane są w nich dzięki drobiazgowemu opracowaniu każdego centymetra kartonu. Zróżnicowanie faktury w pracach z tego cyklu jest ekspresyjne, a jednocześnie nadaje im monumentalny wyraz. Dzieła te nie sprawiają wrażenia powstałych tylko w wyniku emocji, ale również w wyniku żmudnej pracy. Do cyklu tego należą również prace, w których artysta w ogóle mocniej niż poprzednio wykorzystuje efekty fakturowe. Jest to grupa dzieł wykonywanych w ten sposób, że na podobrazie nakładany był gips. W nim dopiero artysta reliefowo modelował poszarpane kształty sylwetek ludzkich. Całość była malowana – tło, przypominające mur, ma ziemisto-brązowy odcień, a postacie uformowane są reliefowo za pomocą czarnych plam<sup>43</sup>. Są to największe rozmiarami prace malarskie Musiałowicza. Powstawały w latach 1960-1962.

<sup>42</sup> K o w a l s k a, *Henryk Musiałowicz*, s. 5.

<sup>43</sup> Jedna z tych prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Ma ona wymiary 122x153 cm i wykonana jest na dykcie, na bazie narzutu gipsowego, barwionego temperą. Podobne prace znaleźć można również w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.

W tej konwencji wykonany też został wspomniany projekt fryzu na budynek na rogu Alei Jerozolimskich i Nowego Świata, w miejscu, gdzie przed wojną mieścił się „Café Club”. Fryz miał upamiętniać zakładników rozstrzelanych przez Niemców w odwecie za zamach dokonany na klub, w którym spotykali się niemieccy oficerowie. Fryz ten nie został zrealizowany. W zbiorach artysty pozostał tylko niewielki projekt z roku 1961<sup>44</sup>. Po raz pierwszy pojawiły się tam litery umieszczone w tle, sygnalizujące jakąś treść, układające się w zdanie: „poległym chwała, żyjącym wolność, narodom pokój i sprawiedliwość”. Podobne napisy Musiałowicz umieszczał również, choć sporadycznie, w swoich późniejszych pracach, aż do lat osiemdziesiątych, na przykład w obrazach z cyklu *Oczekiwanie, Rozmyślenia*. Stanowiły one już tylko graficzny znak jakiegoś tajemniczego pisma, rodzaj hieroglify, którego nie można odczytać. Były to zarysy liter nie znaczących nic konkretnego. Ów projekt nawiązywał kształtem, proporcjami postaci, kompozycją pasową, a nawet kolorytem do romańskich kwater Drzwi Gnieźnieńskich.

Kolejne lata stały się dla Musiałowicza czasem najintensywniejszej pracy i licznych wystaw, w dużej części zagranicznych. Dzięki pierwszym sukcesom, a należała do nich na przykład jedna z pierwszych wystaw zagranicznych w Musée Rath w Genewie, nastąpiły kolejne – zakupy i zaproszenia do galerii za „żelazną kurtyną”, co było wciąż trudne, ale możliwe w czasach gomułkowskiej stabilizacji. Do pierwszych ważnych wystaw Musiałowicza doszło w cztery lata po sukcesie innych polskich artystów – Jana Lebensteina i Aleksandra Kobzdeja – na Międzynarodowym Biennale Sztuki w Saô Paulo w 1959 r.<sup>45</sup>

Wystawa w Musée Rath była jedną z pierwszych, doskonale przyjętych, wystaw indywidualnych artysty na Zachodzie (nie licząc niewielkich wystaw w Galerii Cepelia w Nowym Yorku i w Highland Gallery w Cincinnati w 1960 r.). Musiałowicz zaprezentował na niej prace z okresu czarno-białego. Dała ona początek regularnym wystawom dzieł artysty przede wszystkim w galeriach prywatnych w Niemczech, Szwajcarii i Francji, takich jak: Galerie Numaga w Auvernier, Galerie im Hailing w Göppingen, Galerie Lambert w Paryżu, Galerie Klostermühle w Hude i innych. Ułatwiła ona sprzedaż jego prac zachodnim kolekcjonerom, a także do muzeów, jak choćby Musée Rath.

---

<sup>44</sup> GRT, *Zamach na Café Club w kompozycji plastycznej*, „Express Wieczorny”, 1961, nr 112, s. 4.

<sup>45</sup> M a j e w s k a, dz. cyt., s. 138.

Te wystawy stały się również powodem ukazania się licznych przychylnych recenzji oraz analiz jego twórczości w prasie niemieckiej, francuskiej, szwajcarskiej. Nowoczesna, indywidualna już wtedy formuła jego sztuki i autentyczny, rzadko spotykany ładunek emocjonalny, szczególnie mocno podkreślane były w tym czasie przez krytyków:

Dzieło Polaka Henryka Musiałowicza jest autentyczną rewelacją. Oto artysta, którego świadectwo jest oryginalne i który umie nadać kształt swojej percepcji. Musiałowicz to Dubuffet bardziej figuratywny i bardziej ludzki. Wstrząśnięty tragediami, które uderzyły w jego ojczyznę, przelewa on na płótno owe rozdarcie ludzkości powalanej, a jednak wciąż się odradzającej. Musiałowicz to strach, przerażenie, bunt przeciwko absurdowi, to ludzkość zmagająca się z siłami, które ją przerastają, to krew, ogień i lzy pokonane w końcu przez życie. W tym świecie kobieta zyskuje miejsce uprzywilejowane: jako Ewa czy bizantyńska Madonna – jest zawsze płodnością, miłością, marzeniem i nadzieją ...

– recenzował wystawę, zachwycony nią Jean-Luc Daval<sup>46</sup>.

W Musée Rath odbywają się w tej chwili wystawy siedmiu malarzy, i to malarzy bardzo różnych [ ... ] przedstawiony zestaw daje zwiedzającym momenty zaskoczenia i okazje do czynienia odkryć, wśród których nie najmniejszym jest dzieło polskiego artysty Musiałowicza. Doniosłość jego wkładu przywodzi na myśl tę, którą przypisuje się *Guernice* Picassa na płaszczyźnie ludzkiej – protestu przeciwko wszelkim formom gwałtu. Jeżeli „Guernica” zrodziła się z hiszpańskiej wojny domowej, to *Warszawa 1939-45* jest niejako jej lirycznym przedłużeniem w postaci serii straszliwych świadectw dotyczących wojny w Polsce. Ale tę rozpacz o niezwykłej sile ekspresji rozbija kontrapunkt nadziei pod postacią kobiecej twarzy powtarzanej w nieskończoność, niby graficzna litania pod postacią pary ludzkiej

– pisał Pierre Theé<sup>47</sup>.

Zaskakujące były, moim zdaniem, przejawiające się u Musiałowicza tendencje bliskie nowej figuracji, polegające na posługiwaniu się przez artystę motywem przekształconej, nieraz zdeformowanej sylwetki ludzkiej i, choć trudno doszukiwać się na przykład bezpośrednich podobieństw z malarstwem Bacona, najbardziej znanego przedstawiciela nowej figuracji, to można zauważyć, że bliskie im obu było przywiązanie do kształtu postaci ludzkiej lub sylwetek zwierząt jako głównych nośników treści malarstwa. W przypadku Musiałowicza, wydają się one jednak wynikać z naturalnych predyspozycji malarskich artysty, wciąż jeszcze mocno związanego z tradycjami malarstwa figuratywnego.

Jedną z najważniejszych wystaw zbiorowych, w których brał udział Musiałowicz, była wystawa *Le visage de l'homme dans l'art contemporain* w Genewie w 1967 r., na której jego prace znalazły się obok prac takich artystów,

<sup>46</sup> *Sept peintres au Musée Rath*, „Le Courier”, 1963, nr 86, s. 5.

<sup>47</sup> *Au long des cimases*, „Journal de Geneve”, 1963, nr 76, s. 6.

jak Francis Bacon, Giorgio de Chirico, Salvadore Dali, Jean Dubuffet, David Hockney, Fernand Léger, Pablo Picasso, Andy Warhol, Wols. Była to też jedna z ostatnich wystaw, na których artysta prezentował w większości czarno-białe prace. Udział w niej był wynikiem zbieżności indywidualnych zainteresowań artysty człowiekiem, jego istnieniem we współczesnym świecie (na które złożyły się doświadczenia, które wyniósł z lat wojennych, z ducha grupy „Warszawa”, z własnych poszukiwań) z tendencjami pojawiającymi się wtedy w sztuce.

Wystawa w Genewie była bowiem dowodem powrotu sztuki współczesnej do przedstawiania człowieka, powrotu nie tyle do jego wizualnego ujęcia, ile raczej do jego istoty, po długim okresie dominacji tendencji abstrakcyjnych. Nawet malarze abstrakcyjniści – między innymi Nicolas De Staël, Antonio Saura – wracali w latach sześćdziesiątych do malarstwa figuratywnego.

Genewska wystawa miała miejsce dwa lata po najbardziej spektakularnej wystawie promującej „nową figurację”, która odbyła się w Liège pod nazwą *Figuracja i Defiguracja*<sup>48</sup>. Ugruntowało to również przekonanie samego Musiałowicza o potrzebie tworzenia „sztuki o człowieku”. Późniejsze lata pokazały też, że tak pojęta sztuka nie była dlań krótkotrwałym wyborem, wynikającym z mody, zaś sylwetka ludzka stała się najważniejszym motywem jego twórczości, nośnikiem najważniejszych treści.

Artysta w tym czasie definitywnie zerwał z odtwarzaniem rzeczywistości. Udało mu się stworzyć wiele znaków plastycznych, które kontynuowane są, w różnych formach, w jego późniejszej twórczości. Do takich znaków należy też, oprócz zarysu popiersia, charakterystyczna sylwetka ludzka. Smukłe i odrealnione kształty, podlegające deformacji, jak w rzeźbach Henry Moore’a, Alberto Giacomettiego czy też Kenetha Armitage’a, wyraziście, graficznie zbudowane, niosły ze sobą ładunek emocjonalny i ekspresję, której autor poszukiwał.

W recenzjach, głównie zachodnich, często powtarzały się też porównania prac Musiałowicza ze sztuką Dubuffeta, Fautriera, sztuką informel. Pierre Théé określił ją jako *un informel concrete*<sup>49</sup>. Oprócz sposobu wykorzystania materii malarskiej, która stanowiła z biegiem czasu w pracach Musiałowicza coraz istotniejszy element, z Dubuffetem łączył go również sposób podejścia do motywu postaci ludzkiej – jej deformacja. U obu artystów była ona jednak inna. Podczas gdy Dubuffet zniekształcał sylwetkę ludzką tak, by sprawiała

<sup>48</sup> A. K o t u l a, P. K r a k o w s k i, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura*, Warszawa 1972, s. 278.

<sup>49</sup> T h e é, dz. cyt.

wrażenie malowanej ręką malarza naiwnego, Musiałowicz szukał formy ekspresyjnej, ale zarazem wzniosłej. Wysmukłe sylwetki w jego pracach sprawiać miały wrażenie monumentalnych i dramatycznych zarazem. Pretendowały do rangi bliżej nie określonego archaicznego i archetypicznego symbolu. Sposób rysowania większości czarno-białych prac za pomocą kreseczek, ich kaligraficzność, przywodzić też może na myśl twórczość Bernarda Buffeta. Łączyć go z nim może nastrój jakiegoś metafizycznego niepokoju, melancholii, tak wyczuwalnej zarówno w Buffetowskich martwych naturach, obrazach z samotnymi szczupłymi postaciami we wnętrzach (malowanymi właśnie ostrymi pociągnięciami pędzla lub czarno-białymi, rysowanymi piórkiem), w bardzo ekspresyjnych współczesnych wersjach ukrzyżowania, jak i w czarno-białych cyklach *Portrety z wyobraźni* i *Wojna przeciw człowiekowi* Musiałowicza.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych widoczne było pewne podobieństwo form, technik i nastroju w sztuce Musiałowicza oraz dwojga artystów, którzy również pojechali na jedną z pierwszych wycieczek ZPAP do Amsterdamu – Heleny Chrostowskiej i Jana Lebensteina. Chrostowska, Musiałowicz, Lebenstein – wszyscy zetknęli się przecież jednocześnie ze sztuką Jeana Fautriera, Jeana Dubuffeta, George’a Mathieu, Wolsa, Jacksona Pollocka ale też van Gogha, Rembrandta i starych mistrzów holenderskich. Podobne bodźce stały się może powodem analogii technik, form.

W czasie, kiedy Musiałowicz pracował nad czarno-białym cyklem *Warszawa 1945* (lata 1955-1957) i nad *Portretami z wyobraźni*, Lebenstein zaczął rysować tuszem na papierze milimetrowym swoje *Figury kreślone* i *Figury hieratyczne*, a nieco później Chrostowska zaczęła tworzyć prace graficzne *Ziemia, Jeździec, Cienie*<sup>50</sup>. O ile prace Lebensteina i Musiałowicza podobne były głównie dzięki stosowanej przez artystów technice – (Lebenstein wybierał bowiem bardziej geometryczne, bardziej aluzyjne i wieloznaczne formy w swoich czarno-białych pracach z lat ok. 1960-1965), o tyle styl Chrostowskiej i Musiałowicza był czasem bardzo do siebie zbliżony, na przykład w pracach *Cienie* i *Jeździec* Chrostowskiej i niektórych *Portretach z wyobraźni* oraz *Wojny przeciw człowiekowi* Musiałowicza. Podobieństwa te były też, jak sadzę, wynikiem szerszych tendencji, istniejących przede wszystkim w sztuce europejskiej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, między innymi właśnie fascynacji sztuką abstrakcyjną, głównie informelem, taszyzmem, neofiguracją – synonimami nowoczesności, z którymi wszyscy ci artyści zetknęli się jednocześnie u progu swojej kariery artystycznej. Prace

---

<sup>50</sup> Patrz: katalog wystawy indywidualnej Haliny Chrostowskiej w Zachęcie, Warszawa listopad 1957.



Lebensteina i Musiałowicza odbierano z podobnym entuzjazmem. Jeden z krytyków francuskich pisał:

[... ] niespodzianki takie, jaką nam sprawił Lebenstein, powtarzają się. Musiałowicz, który wystawia w Galerie Lambert, z pozoru podobny jest do wielu swoich rodaków, ale różni się od nich bardzo własnymi rysunkami. Tak dalece, że pierwsze wrażenie, iż się już gdzieś widziało te tusze, wyłonione z jakiejś katastrofy atomowej, znika w technice zaczerpnienia papieru, który stanowi ich bazę [...]; Jest to sztuka nie zawierająca pogody ducha, daleka od radości życia i zmysłowości, ale sztuka Musiałowicza to kafkowska sztuka refleksji, sięga tajników miłosnego rytuału, potrzeby utożsamienia się z drugim człowiekiem. Odbywa się to w milczeniu, w gamie ukrytych rezonansów<sup>51</sup>.

Trafnie też odczytywano intencje artysty i związek ich treści z przeżyciami wojennymi:

Pod wpływem straszliwych przeżyć dzisiejsza sztuka polska stanowi bardziej niż jakkolwiek inna dowód tragizmu losów ludzkich [...]. Musiałowicz jest jednym z tych artystów, którzy potrafili wprowadzić wizję człowieka w język plastyczny nie gardzący przeszłością, a nawet pod pewnymi względami umiejący się wtopić w perspektywę przez tę przeszłość wytyczoną. Twarze obrazów Musiałowicza robią nieraz wrażenie jakichś przedhistorycznych sylwetek, jakichś postaci z mitologii Środkowego Wschodu i mają w sobie ślad specyficznie nowego krzyku...<sup>52</sup>.

Powyższe cytaty pochodzą z recenzji, które ukazały się po wystawie indywidualnej Musiałowicza w 1964 r. w Galerie Lambert w Paryżu, w której cztery lata wcześniej debiutował właśnie Jan Lebenstein. Zdają się być wyrazem wyjątkowo dobrego odbioru prac Polaka, potwierdzającym jednocześnie jego indywidualny i rozpoznawalny już wtedy styl oraz ważkość treści podejmowanych przez niego.

Mimo dobrze przyjmowanych wystaw zagranicznych niewiele wystawiał w kraju – wybrał bycie poza „obiegami”, poza istniejącymi środowiskami zarówno dawnych kapistów, z którymi wiele go łączyło, jak i młodych poszukujących artystów. Większość z nich w tych latach była zwolennikami sztuki abstrakcyjnej (głównie tasyzmu), znajdującej licznych zwolenników w kraju dzięki działalności Tadeusza Kantora, krakowskiej Grupy Młodych Plastyków, później drugiej Grupy Krakowskiej, Grupy Zamek. Malarstwo Musiałowicza, pozostające wtedy na granicy abstrakcji i figuracji, melancholijne i refleksyjne, niewiele wspólnego miało jeszcze wtedy z abstrakcją geometryczną i nieforemną, malarstwem materii i surrealizmem, uważanymi wtedy w kraju przez wielu młodych twórców za przejawy nowoczesności. Bożena Kowalska

<sup>51</sup> J. B o u r e t, *Le Chronique*, „Les Lettres Francaise”, 1964, nr 1112, s. 7.

<sup>52</sup> J. J. L e v e q u e, *Au long des cimases*, „L’Information”, 1964, nr 296, s. 4.

w książce pod tytułem *Polska awangarda malarska 1945-1970* w rozdziale „Obok awangardy” napisała:

W tak istotnych dla losów sztuki polskiej latach 1956-1962 skryształizował się w sposób pełny, ostatecznie niejako skodyfikowany, kształt malarstwa sześciu naszych twórców: Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego, Alfreda Lenicy, Kazimierza Ostrowskiego i Jerzego Krawczyka. Każdy z nich dokonał w jakimś momencie swojej biografii artystycznej wyboru własnej i niezależnej ścieżki eremity<sup>53</sup>.

Obok wymienionych nazwisk artystów mogło by się znaleźć również nazwisko Musiałowicza, do którego postawy artystycznej odnieść można owo bycie „obok awangardy”, związane z wyborem własnej drogi malarskiej, a być może też z niechęcią do ulegania aktualnym trendom i zakorzenie w tradycji pojmowanej na swój własny sposób.

Kolor w malarstwie Musiałowicza pojawił się ponownie w 1964 r., w cyklu *Portrety z wyobraźni*. Jest jednak traktowany symbolicznie, nie naśladuje rzeczywistości.

#### HENRYK MUSIAŁOWICZ'S WAY TO BLACK AND WHITE

#### S u m m a r y

Henryk Musiałowicz is one of the lesser known Polish artists, and yet honoured with numerous awards and exhibitions. Most of them were organized abroad. He is an interested example of a versatile artist, conversant with many plastic techniques, and standing at the gate of artistic career. Giving up his previous experience, he managed to start his artistic quest anew, with the help of the simplest plastic means. He gave up colour, a mimetic form of painting kindred to colourists, on behalf of works painted with the drawing-pen and Indian ink. Making this decision in 1956, he gave up the post he held at the Union of Polish Artists and withdrew from the then artistic milieu. He consciously decided to be an outsider; he made efforts to paint outside the transitory modes and tendencies in art.

He belongs to that generation of artists who made their debut right after the Second World War. At the moment of his debut, he was already a mature artist with a quite clear individuality, a painter who apart from painting pursued also other disciplines of art (glass-painting, decorative painting and artistic craftsmanship). Similarly as in the case of other artists of his generation, the war has left its stamp on his painting.

The artist was born on 5th January 1914 in Gniezno. He graduated from the State School of Decorative Arts and Artistic Craftsmanship. In 1937 he studied in Warsaw Academy of Fine Arts in the workshop of professor of Leonard Pękalski, obtaining his diploma after the war in 1948. During the war, together with his friends, he started almost clandestine encounters with

---

<sup>53</sup> B. K o w a l s k a, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, Warszawa 1975, s. 94.

professors. Many of his friends belonged later to the group “Warszawa”, with which the artist was connected until 1949. He was highly valued by Jan Cybis and remained under the formal influence of colourists (he differed from them, above all, with his more emotional approach to colour, gloomier and less effective palette) he decided to give up colour.

In 1956 Musiałowicz managed for the first time to leave Poland on a trip organized on behalf of the ZPAP to the Netherlands. A year later he left it for a second time and stayed two months in Paris, having been granted a scholarship.

In Amsterdam he visited the exhibitions of van Gogh and Picasso, and in Hague those of Rembrandt and Vermeer. Communing with the later portraits by Rembrandt, the expressive painting of van Gogh, he came to a conclusion that giving up the literal recreation of nature, the aesthetic effects, and seeking one’s own language and form is that which is essential in art. He was greatly impressed by the drawings accompanying Picasso’s *Guernica*, being sketches to that painting. He was struck by its power of synthesis, expression and their almost abstract sign. In Paris he was equally interested in the Louvre and the Museum of the History of Man. In the relics of archaic and ancient arts, in the artifacts of medieval, modern and contemporary art he sought what was common, what decided about that which made them one art. He was extremely delighted with the legacy of artistic and cultural Europe, with the masterpieces he found, for he was a sensitive observer and had a contact – as wide as never before – with the art of many cultures and epochs. The reflections he cherished after that encounter became for Musiałowicz a stimulus to search more meaningful forms, more archetypal in their expression.

After his return from the Netherlands the theme of his first black and white drawings were the *Landscapes from Mielnik* and women’s heads, composing the cycle called simply *Heads*.

The motif of women’s heads has become an occasion to refer to Rembrandt’s portraits. Anonymous faces most often constructed by means of the basic means: stroke of lips, strokes of eyebrows and nose, dots of eyes, oval of the head, outlines of the arms and a simple headgear, vibrating and interpenetrating spots of Indian ink of various values of grey and black. The best known cycles, however, of his works from that period are the fantastic *Sea Bottoms*, *Animalistic Landscapes* (series of paintings inspired by nature), the *Ruins of Warsaw* and the *War against Man* (the cycles resulting from his war experiences) and the best known *Portraits from the Imagination* (works in which one finds a characteristic motif of that artist, i.e. an outline of human bust, present in the majority of his paintings until the 1990s).

One of the most important collective exhibitions, in which Musiałowicz took part, was the exhibition entitled “Le visage de l’homme dans l’art contemporain” in Geneva in 1967. At that exhibition we could find his paintings, aside to such artist as Francis Bacon, Giorgio de Chirico, Salvadore Dali, Jean Dubuffet, David Hockney, Fernand Léger, Pablo Picasso, Andy Warhol and Wols. It was also one of the last exhibitions at which the artist presented the majority of his black and white paintings.

Colour, treated only in a symbolical manner, appeared again in Musiałowicz’s painting as late as 1964 – in the cycle of the *Portraits of the Imagination*.

*Translated by Jan Klos*



1. Henryk Musiałowicz *Portret z wyobraźni* tusz na kartonie, ok. 1960-62



2. Henryk Musiałowicz *Portret z wyobraźni* tusz na kartonie, ok. 1960-62