

Michał Szarek: Dzieło, którego nie było

Pokaźna budowla Dworca Głównego i związane z nią dekoracje plastyczne wpisywały się w pełni w trwający wówczas dynamiczny rozwój malarstwa monumentalnego zespolonego ściśle z architekturą. Gwałtowny rozwój miast, a w szczególności kulturotwórcza rola stolicy wytworzyły poniekąd pole dla poczynań twórców zainteresowanych tą zaniechaną od dekad na terenach Polski dziedziną malarstwa – pisze Michał Szarek w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kossowski. Sztuka i metanoia”.

Czy dzieło może funkcjonować wyłącznie w wyobraźni artysty? Czy może być jedynie niczym renesansowe *disegno interno*, pozostające wciąż w sferze niedoścignionej platońskiej idei? Czy wreszcie może zmaterializować się w formie fizycznej, pod postacią projektu gotowego do realizacji, ale wciąż pozostawać jedynie niepełną wizją finalnej struktury? Jak się zdaje, jedno z dzieł Adama Kossowskiego przeszło przez wszystkie te fazy... i „przestało istnieć”. Podobny los spotkał wszystkie prace związane z jedną z najbardziej prestiżowych realizacji lat 30. XX stulecia: Dworca Głównego w Warszawie. Połączył ich zatem wspólny mianownik – tragedia unicestwienia, zanim jeszcze zdążyły powstać.

Malarstwo monumentalne w międzywojennej Polsce

Ta okazała budowla i związane z nią dekoracje plastyczne wpisywały się w pełni w trwający wówczas dynamiczny rozwój malarstwa monumentalnego zespolonego ściśle z architekturą. Gwałtowny rozwój miast, a w szczególności kulturotwórcza rola stolicy wytworzyły poniekąd pole dla poczynań twórców zainteresowanych tą zaniedbaną od dekad na terenach Polski dziedziną malarstwa. Dlatego też, jak wzmiankowała Iwona Luba, zasadniczy jej rozwój nastąpił dopiero w latach 30. i był spowodowany wieloma czynnikami, chociażby poprawą jakości kształcenia studentów na uczelniach artystycznych [1]. Nie bez znaczenia pozostawała opiniotwórcza rola wielkich postaci środowiska artystycznego takich jak Tadeusz Pruszkowski, który w 1934 roku w swoim ważnym artykule *O wielką popularną sztukę* głosił, że działalność plastyków ma rolę stricte społeczną i powinni oni tworzyć sztukę „wielką” – chwalebna zarówno w formie i treści [2]. Ponadto propagował też „wyjście” sztuki do społeczeństwa. Synteza malarstwa monumentalnego na stałe zintegrowanego z architekturą, stanowiącą ponadto część przestrzeni publicznej stała się najlepszym polem do tej właśnie twórczej batalii. Potrzebę tego współistnienia sztuk w trzeciej dekadzie XX wieku podkreślali także i inni, chociażby wychowanek Pruszkowskiego, Jan Zamoyski, głoszący potrzebę współdziałania architektów, rzeźbiarzy i malarzy [3].

**Przeczytaj również: Adama Kossowskiego
podróż przez dwadzieścia stuleci brytyjskiej
historii**

Wiodącym środowiskiem rozwoju tej, jak to określał Pruszkowski, „wielkiej” sztuki z przyczyn czysto politycznych stała się Warszawa. Ze stolicą próbowały konkurować jednak i inne ośrodki, w których także powstawały ważne realizacje, jak chociażby restauracja Zamku Królewskiego na Wawelu zdominowana przez opozycyjnych w stosunku do klasycystów przedstawicieli koloryzmu. Co ważne, to właśnie w tym kręgu rozpoczął swoją karierę Adam Kossowski, biorąc zresztą udział w pracach w zamkowych wnętrzach i już wówczas stykając się z dekoracjami ściennymi. Malarstwo monumentalne pojawiało się jednak nie tylko w historycznych budynkach czy gmachach użyteczności publicznej. Pełniło także główną rolę w wystroju zagranicznych pawilonów wystawowych, a tym samym we wszystkich przypadkach miało silnie propagandową wymowę. W 1938 roku anonimowy recenzent „Nowin Codziennych” pisząc o „gruntownych przemianach” w polskim malarstwie wymieniał trzy najważniejsze według niego realizacje ostatnich lat: wzmiankowane już malowidła wawelskie (te autorstwa Zygmunta Waliszewskiego), freski w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie Jana Zamoyskiego i Bolesława Cybisa (il. 1) oraz *Polskie Niebo* (il. 2), okazałych rozmiarów plafon tychże artystów w Gimnazjum Polskim w Gdańsku, który to krytyk bez zahamowania określił drugim w świecie co do wielkości malowidłem, ustępującym powierzchnią jedynie sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej [4].

Nieco szerszy wybór prezentował rok później na łamach „Nike” Stanisław Woźnicki, pisząc przy tym, że „W państwach ‘dynamicznych’, zwłaszcza we Włoszech i Niemczech, zwrot do malarstwa ściennego znalazł swe miejsce oraz motywację ideologiczną w ogólnym planowaniu państwowym. Jednak i w państwach nie prowadzących oficjalnej polityki w tym zakresie, pod naciskiem tych samych czynników życiowych techniki ścienne rozkwitają, absorbując coraz

pokaźniejszą ilość twórców i ciesząc się coraz życzliwszym uznaniem szerokich warstw społecznych. [...] Dotyczy to i Polski” [5]. Już w kolejnym swoim artykule skupił się m.in. na dekoracji jednego warszawskiego gmachu, który stał się prawdziwym poligonem nowej sztuki i jej zespojenia z przestrzenią użytkową, a mowa oczywiście o budynku Dworca Głównego wg projektu Czesława Przybylskiego wybranego na drodze konkursu już w 1929 roku i realizowanego do wybuchu II wojny światowej (il. 3). Jak podkreślał Dariusz Konstantynów, realizacja ta miała charakter na tyle reprezentacyjny dla miasta i państwa zarazem, że na jej dekorację przeznaczono znaczną część budżetu, bo aż 10% [6]. O randze przedsięwzięcia świadczą także konkursy na dekoracje poszczególnych przestrzeni gmachu i szczęśliwie zachowane, liczne fotografie projektów tychże kompozycji. Woźnicki dokładnie opisywał w swojej recenzji artystów, ich propozycje i zwycięskie projekty. Pośród kreatorów dworca znalazła się cała plejada twórców ówczesnych czasów – Felicjan Szczęsny Kowarski, Józef Klukowski, Mieczysław Kotarbiński czy Kazimierz Pietkiewicz. Woźnicki zdążył omówić w drugim zeszycie „Nike” jedynie prace nad dekoracją kilku najważniejszych przestrzeni, w tym hali odjazdów. Na zakończenie pisał: „Nie wyczerpaliśmy programu robot artystycznych na Dworcu Głównym. Ostatnio rozstrzygnięty został konkurs na kompozycje malarskie w poczekalni I i II klasy oraz w barze. Oczekiwane są również rezultaty konkursu na dwie olbrzymie rzeźby na elewacji Dworca. Opis ich odłożymy do następnego sprawozdania” [7]. To już się jednak nie ukazało. Szczęśliwie w innych czasopismach z epoki zachowały się wzmianki o opracowaniu plastycznym baru, który to interesuje nas w kontekście niniejszego artykułu i twórczości Adama Kossowskiego.

Otóż konkurs na dekorację jednej ze ścian baru wygrał w 1939 roku właśnie on. Konkurencja była ogromna, bo wedle wzmianek z epoki nadesłano ponad 80 projektów, a Kossowski rywalizował chociażby z samym profesorem Kotarbińskim [8]. Być może jury przekonał czynnik, na który zwracał uwagę niezidentyfikowany recenzent „Arkad”, na łamach których także zamieszczono reprodukcje dzieła Kossowskiego, a który to zwracał szczególną uwagę na nastrój wnętrza, będący syntezą architektury i odpowiednio wyeksponowanego w przestrzeni malarstwa [9]. Kossowski zaproponował kompozycję w formie nastrojowej idylli (il. 4-5), która w myśl idei Pruszkowskiego nosiła znamiona „realizmu szlachetnego, niepodobnego do natury” [10] i ujmowała swoją stylizowaną formą i płynnością linii, co znakomicie wpisywało się w koncepcję Prusza, pomimo iż Kossowski nie był jego wychowankiem. Nie bez znaczenia pozostawała także wybrana do finalnej realizacji technika o na wskroś włoskim rodowodzie, której odrodzenie w okresie międzywojnia opisywali wielokrotnie krytycy.

Wszystkie drogi prowadzą do... Włoch

Wiele czynników skłania zatem do tego, aby skierować rozważania w kierunku słonecznej Italii, która od wieków stanowiła istotny punkt na mapie artystycznych podróży. Dynamiczny rozwój malarstwa monumentalnego dał polskim twórcom impuls do intelektualnych wypraw na Półwysep Apeniński, aby tam, w kolebce tej dziedziny sztuki poszukiwać inspiracji i co najważniejsze zdobyć cenną wiedzę z zakresu technik i warsztatowych aspektów nowożytnych mistrzów. Wyprawy do Włoch stały się popularne już w latach 20. Dekadę później, za sprawą gwałtownego rozwoju miast i wzrastającej, choć jednak powoli, świadomości estetycznej były one już normą dla twórców, którzy chcieli aktywnie działać na scenie artystycznej kraju. Wydaje się, że jedną z

najbardziej świadomych i konsekwentnych w swoim założeniu wypraw była ta odbyta przez Jana Zamoyskiego oraz Bolesława i Marię Cybisów, którą pierwszy z podróżników tak opisywał w swoich wspomnieniach: „Na początku 1930 r. Bolesław Cybis z żoną i ja wyjechaliśmy na blisko roczny pobyt do Włoch. Wybraliśmy Włochy dlatego, że tam tkwią korzenie europejskiej sztuki nowożytnej” [11]. Ów exodus do korzeni sztuki od samego początku zakładał dogłębne zaznajomienie się z technikami malarstwa ściennego, wykorzystanymi później we wspólnych realizacjach.

Choć włoska podróż Kossowskiego wydaje się na tym tle wydarzeniem późnym, to z racji na jej przebieg i konsekwencje po powrocie do kraju bezsprzecznie należy uznać ją za niezwykle owocny precedens w jego karierze. W tym miejscu nadarza się niebywała okazja, aby oddać głos samemu twórcy, który to w jednym z wywiadów wspominał: „W 1937 miałem sporo szczęścia bo dostałem nagrodę na konkursie i to, oraz dotacja od rządu, umożliwiło mi wyjazd do Włoch. Wyjechałem w 1937 r. aby studiować sztukę, głównie techniki ścienne. (...) zobaczyłem po raz pierwszy największe dzieła sztuki, do tej pory znane tylko z reprodukcji, literatury i opowieści moich nauczycieli. Wyjechałem z Rzymu do Florencji potem do Neapolu, na Sycylię i z powrotem do Rzymu (...). Ta włoska podróż była dla mnie wspaniałym doświadczeniem” [12].

Choć realizacje monumentalne, jak i zlecenia oficjalnych organów państwowych (choćby prace na MS Batory) pojawiały się w karierze Kossowskiego już wcześniej, to bez wątpienia otrzymane po powrocie z Włoch zlecenie dla Dworca Głównego stanowiło w jego karierze znaczący punkt. Pewnego rodzaju novum był także zwrot ku mniej dotąd spotykanej w jego twórczości technice. Wybór sgraffita (od wł.

sgraffare, oznaczającego tyle co drapać) był niewątpliwie podyktowany obserwacjami przywiezionymi z włoskiej wyprawy, które zresztą opisywał sam autor we wzmiankowanym już wywiadzie. Technika ta polegała w skrócie na nałożeniu na siebie kilku (najczęściej dwóch) różnobarwnych warstw tynków, odcisnięciu rysunku i wydrapaniu go, co dawało złudzenie daleko idącej trójwymiarowości. Co ważne, zaraz po przyjeździe z Italii w 1938 Kossowski razem z Leonardem Pękalskim wykonał najpierw sgraffito dla Arsenалу Królewskiego w Warszawie [13] (il. 6). Następnie dopiero zaprojektował kompozycję dla baru Dworca Głównego, niezrealizowaną najpierw z powodu czerwcowego pożaru gmachu, a następnie wybuchu II wojny światowej. Nie były to jednak ostatnie jego próby na tym polu, gdyż technika sgraffita pozostała jednym z ulubionych mediów artysty w kolejnych dekadach jego twórczych poczyni. Jego realizacje z okresu międzywojnia wpisywały się w szerokie zainteresowanie tym zapomnianym wówczas medium, któremu to świetlaną przyszłość w rozwoju polskiego malarstwa wieścił Woźnicki [14].

Propagandowe idylle II Rzeczypospolitej

W odrodzonym po latach zaborów kraju sztuka pełniła rolę stricte propagandową, szczególnie w przypadku zleceń dla instytucji publicznych realizowanych pod mecenatem państwa. Artyści byli kształceni zresztą w duchu patriotyzmu, a środowisko warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszej Akademii) było tego najlepszym przykładem. Twórcy coraz częściej zaczęli postrzegać też pracę na zlecenie państwa jako wyróżnienie i nobilitację, o której jawnie pisał Jan Zamoyski [15], a co z kolei znakomicie wpisuje się w koncepcję „artysty państwowotwórczego”, działającego w służbie „państwa, społeczeństwa i narodu” Agnieszki Chmielewskiej [16].

Przeczytaj również: „Złożę moje podziękowanie Bogu”. Wywiad z Adamem Kossowskim

Można zatem zadać tutaj pytanie czy, a jeśli tak, to w jaki sposób dzieło Kossowskiego miało spełniać wszystkie te funkcje. Otóż zakomponowana przez artystę horyzontalna przestrzeń ukazywała wnętrze lasu ulokowanego tuż nad taflą wody – rzeki bądź stawu. Mnogość zwierzyny i bogactwo przedstawionego świata przyrody, zmaconego przybyciem do tej wyabstrahowanej wręcz sfery sacrum myśliwych, pozwala, aby określić ją mianem idylli. Taka koncepcja nie była w sztuce polskiej tego czasu odosobniona. Można ją śmiało wpisać w nurt idylli propagandowych II Rzeczypospolitej, które eksponując rozkwit i dobrobyt wyznaczały jawną paralelę z rozwojem państwa. Nawiązywały tym samym do mechanizmów nowożytnych, w których to obfitość zwierzyny i darów natury stawała się wyrazem potęgi i chwały fundatora dzieła. Malarz nawiązał tutaj zresztą interesujący dialog ze sztuką dawną, chociażby z rozbudowanymi rajami i zwierzęcymi królestwami znanymi z obrazów flamandzkiej rodziny Bruegelów (il. 7). Podobnych przykładów jest znacznie więcej, a wśród nich wymienić warto fryz ukazujący polskie lasy Eliasza Kanarka (il. 8), przygotowany dla pawilonu polskiego na Wystawę Światową w Nowym Jorku czy monumentalne panneau Jeremiego Kubickiego *Zdrojowiska polskie* (1937, Schronisko na Gubałówce) prezentowane na wystawie paryskiej. Taki wydźwięk, z pozoru tylko lekko w temacie, sielankowej wręcz pracy Kossowskiego był w tym kontekście w pełni uzasadniony. Zobowiązywała do tego ranga przedsięwzięcia i analogiczny – propagandowy charakter gmachu. Wnętrza dworca miały pełnić szczególnie dla obcokrajowców rolę polskiego mikrokosmosu. Miały być apoteozą ucieleśnionej pod postacią rzeźby i malarstwa Polonii.

Michał Szarek

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień” [512]:
„Kossowski. Sztuka i metanoia”**

Przypisy:

[1] I. Luba, *Malarstwo monumentalne II Rzeczypospolitej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3-4, s. 480-482.

[2] T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 2.

[3] J. Sosnowska, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, Warszawa 1992, s. 118-119 [Sprawozdanie stenograficzne z posiedzenia Rady Instytutu Propagandy Sztuki odbytego dnia 4 kwietnia 1938 roku; kwestia ta analizowana szerzej w: D. Konstantynów, *Dekoracje Dworca Głównego w Warszawie. O sztuce monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1-2, s. 79-81.].

[4] Autor nieznany, *Największe po Kaplicy Sykstyńskiej malarstwo ścienne w świecie. Imponujące dzieło sztuki polskiej w Gdańsku*, „Nowiny Codzienne” 1938, nr 268, s. 5.

[5] S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgraffito*, „Nike” 1939, z. 1, s. 62.

[6] D. Konstantynów, *Dekoracje Dworca Głównego w Warszawie. O sztuce monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1-2, s. 74.

[7] S. Woźnicki, *Dekoracje monumentalne pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku i Dworca Głównego w Warszawie*, „Nike” 1939, z. 2, s. 169.

[8] T. Dzięgielewski, S. Jelnicki, *Parę słów o budowie Dworca Głównego*, „Architektura i Budownictwo” 1939, nr 3, s. 11-12; wg tekstu w ramach jednego konkursu wyłoniono projekty dla dwóch realizacji – poczekalni 1 klasy i baru.

[9] F. B., *Po konkursie malarskim na dekoracje wnętrz Dworca Głównego w Warszawie*, „Arkady” 1939, nr 5, s. 230; ponadto w tekście padła dokładna liczba nadesłanych w konkursie projektów – 86.

[10] T. Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Wystawa plansz konkursu na kompozycje malarskie we wnętrzach Dworca Głównego w Warszawie*, „Gazeta Polska” 1939, nr 118, s. 5.

[11] J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 85.

[12] M. Stankey, A. Kossowski, „*Złożę moje podziękowanie Bogu*”, „Archiwum Emigracji. Studia, Szkice, Dokumenty” 2006, nr 1-2, s. 172.

[13] *Adam Kossowski. Murals and Paintings, London 1990*, s. 110; autorstwo tych kompozycji zniszczonych w czasie wojny Stanisław Woźnicki przypisywał wyłącznie Pękalskiemu, pisząc jednocześnie o zastosowanej tutaj dawnej, bardziej wysublimowanej technice sgraffita, zob. S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce...*, dz. cyt., s. 69-70.

[14] S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce...*, dz. cyt., s. 70.

[15] J. Zamoyski, dz. cyt., s. 24-25; zwróciła na to uwagę I. Luba w: I. Luba, dz. cyt. s. 484.

[16] A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

Ilustracje:

il. 1 Bolesław Cybis i Jan Zamoyski, *Bolesław Chrobry wytyczający granice Polski na Odrze*, 1934-37, Wojskowy Instytut Geograficzny w Warszawie, fot. <https://szy.wp.mil.pl>

il. 2 Bolesław Cybis i Jan Zamoyski, *Plafon Polskie Niebo*, Gimnazjum Polskie w Gdańsku, 1938, fot. za: S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgraffito*, „Nike” 1939, z. 1, s. 65

il. 3 Gmach Dworca Głównego w Warszawie w czasie budowy, 1938, fot. Józef Fischer, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/8/3752/4

il. 4 Adam Kossowski, rysunkowy projekt sgraffita do baru Dworca Głównego w Warszawie (całość kompozycji), fot. Cz. Olszewski, za: „Arkady” 1939, nr 5, s. 230

il. 5 Adam Kossowski, projekt sgraffita do baru Dworca Głównego w Warszawie (fragment wykonany w technice sgraffita), fot. Cz. Olszewski, za: „Arkady” 1939, nr 5, s. 230

il. 6 Gmach Arsenалу w Warszawie, 1938, fot. Wikimedia Commons

il. 7 Jan Bruegel Młodszy, *Raj*, ok. 1650, Gemäldegalerie w Berlinie, fot. Wikimedia Commons

il. 8 Eliasz Kanarek, Fryz przedstawiający polskie lasy, Sala Honorowa w Pawilonie polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/5/654/51