

JERZY WARCHAŁOWSKI

ZOFJA
STRYJEŃSKA

NAKLAD
GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA

MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE
POD REDAKCJĄ MIECZYŚŁAWA TRETERA

JERZY WARCHAŁOWSKI

ZOFJA STRYJEŃSKA

Z 32 REPRODUKCJAMI



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
UL. WILKOŃSKA 23
00-678 WARSZAWA

MONOGRAFJE ARTYSTYCZNE
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA



Wszelkie prawa zastrzeżone.

20.801

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCYCA I SPÓLKI
KLISZE WYK. W ZAKŁADACH B. WIERZBICKIEGO I S-KI W WARSZAWIE
1929

Nazwisko artysty dzieli los jego sztuki. Idzie za nią krok w krok po szczeblach ku sławie, długą, krętą drogą, zanim z dźwięku stanie się pojęciem, z pojęcia hasłem. Obco brzmi z początku, nęci lub drażni, czasem zadźwięczy pełnym tonem, to znów znika z pamięci. Jak zygzaki błyskawicy migają w świetle sztuki talenty, migają nazwiska. Tylko rzadkie zjawiska mają odrazu tę zapowiedź trwania, ten jakiś ciężar spoczynku, że się na pewnym okresie czasu kładą całą wagą wyczekiwanej prawdy, odkrytej we właściwej chwili, usadowionej na właściwym miejscu. Takim rzadkiem zjawiskiem jest sztuka Stryjeńskiej. Takim rzadkiem jest, wśród tylu innych, jej nazwisko, nazwisko-pojęcie-hasło.

Jeśli wogóle mówienie o sztuce jest niełatwe, cóż dopiero w stosunku do Stryjeńskiej. Nigdy nie ma się tyle do powiedzenia, a nigdy słowa nie wydają się tak niewspółmierne z tem, co już powiedziała jej sztuka sama, ta sztuka z pozorami popularności, a tak bardzo onieśmielająca. Przyszedł ktoś z gotowym odczytem, spojrzął po sali i uciekł, niewiedomo czy zawstydzony własną odwagą, czy zmrożony nieporozumieniem, jakie się błyskawicznie wytworzyło między nim a salą. Oto musi mówić o sztuce, gdy chciałby w skupieniu, kartę za kartą, obraz za obrazem, prze-

suwać tylko przed oczami widza i tylko śledzić jego wrażenia. Między artystą a widzem staje krytyk zgoła niepotrzebnie. Staje jak wyrzut sumienia, że droga sztuki do człowieka nie jest prosta, że sztuka to towar, który jakieś obce istoty wytwarzają dla społeczeństwa, zamiast być tego społeczeństwa bezpośrednim wyrazem, dla wszystkich zrozumiałym.

Ale gdy przysłuchamy się okropnościom interpretacji, jaką daje sztuce publiczność sama, wtedy chciałoby się mieć nie jedną salę, ale wszystkie place publiczne do rozporządzenia, by choć trochę zapobiec nieporozumieniu, które zagłusza prawdziwy głos sztuki.

Jakim językiem przemawiać? Każde słowo zawiera w sobie błąd już w zarodku. Im barwniejsze, im bardziej «maluje», tem jest więcej twórcze, tem więcej oddala się od dzieła, o którym mówi. Im suchsze, obiektywniejsze, bardziej opisowe, tem więcej zaniedbuje istotę sztuki. Opisując formalne elementy sztuki, odzieramy ją z życia. Wywołując słowami wizję obrazu, łączymy tylko naszą moc sugestywną z siłą wyobraźni słuchacza, a dzieło tymczasem, z całą swą obiektywną wartością i całą własną siłą sugestywną — pozostaje gdzieś na boku. Jest tylko pretekstem do wymiany słów i wyobrażeń. Gdyby artyści nie byli ludźmi, więc istotami ułomnymi, nie pozbawionymi słabostek, zabroniliby raz na zawsze mówić o swych dziełach.

Ale zostawmy artystów, którzy i tak przechodzą do porządku nad krytyką złą czy dobrą. Mamy przed sobą czytelnika, któremu trzeba podać zjawisko artystyczne w jakimś układzie myślowym. Nie idzie o teorię estetyczną, gdyż każda zawiera w sobie tylko cząsteczkę, i to nieraz wątpliwej prawdy. Fortytując ją, osłabiamy swoje stanowisko wobec czytelnika. Trzeba mu raczej zapomocą logicznego rozumowania podać ogólne, nieprzemijające podstawy sądu, oswoić

go ze zjawiskiem artystycznym jako z dziedziną specjalną, na której się trzeba znać, która choć ma wszystkie pozory popularności, codzienności i operuje rozpoznawalnymi elementami, jak kolor, forma, treść, jednak łatwo wprowadza w błąd, bo, pozwalając każdemu sądzić i wyrokować, nie podaje wcale w wątpliwość stosunku patrzącego do oglądanego dzieła. A tu właśnie tkwi rdzeń zagadnienia.

Obraz działa. Widz działa odbiera. Powstanie obrazu jest czynnością skomplikowaną. Aparat odbiorczy człowieka, dla którego oko jest pośrednikiem, również jest skomplikowany. Komplikacje stąd płynące są różne, już choćby dlatego, że autor jest człowiekiem i artystą, widz najczęściej tylko człowiekiem. W dziele artysty, jak w zwierciadle, przeglądają się liczne pierwiastki: filozoficzno-religijno-społeczno-narodowe, literacko-muzyczno-rytmiczne. Dopiero pierwiastek plastyczny przetwarza te elementy na dzieło sztuki, nie niszcząc innych, które zawsze odczytać można, choćby autor, ulegając panującej teorii estetycznej, usiłował się z nich wyzwolić. Do widza przemawia więc dzieło wszystkim, co w sobie mieści. Jego aparat odbiorczy posiada kliszę czułą również i na plastykę, ale wrażenia plastyczne mieszają się z innymi, kontury ich się zacierają i powstaje nieporozumienie, w najlepszym razie niepokój, który czyni sumiennego obserwatora nieśmiałym wobec dzieła, a temu ostatniemu nie pozwala odegrać swej właściwej roli wobec człowieka.

Dalej, widz, niewytresowany w wyodrębnianiu wrażeń, pragnie dzieło sztuki rozumieć, nie uznaje niedomówień, ani tajemnic. Chce wiedzieć dokładnie, co obraz przedstawia, co artysta pragnął wypowiedzieć. Bierze literacką treść obrazu za jego istotę, zaniepokojony jest, gdy czegoś nie rozumie. Nie wie i wiedzieć nie chce, że treść obrazu jest ważna głównie dla autora, gdyż uwarunkowana zewnętrzną podniętą,

skryształizowana w wewnętrznej wizji, jest wykładnikiem siły jego wzruszenia, które wyładowało się w czystych elementach sztuki: kompozycji, barwach, formach. Treść ta niesłusznie brana jest za ważną i przez widza; istotnem dla niego powinno być tylko własne wzruszenie, doznawane na widok dzieła. Artysta przetwarza swą wizję wewnętrzną na formy plastyczne. Widz przetwarza widzianą na obrazie formę na swe odczucie wewnętrzne. Spotykają się oni na płaszczyźnie plastyki, a rozchodzą w odczuwaniu wewnętrznem. Między artystą i widzem jest barjera. Każdy żyje swem własnem życiem. Każdemu trzeba pozostawić swobodę przetwarzania swych wrażeń. Chęć ludzka przeniknięcia tajemnic twórczości jest zrozumiała, lecz najczęściej kończy się — nieporozumieniem.

Wreszcie nowe zamieszanie — brak dostatecznego znawstwa. Nie można żądać, by każdy ze swego aparatu odbiorczego, naładowanego kliszami różnej natury, wyrzucił wszystkie, prócz kliszy czulej na plastykę. Niech pracują wszystkie, bo odbite na nich obrazy w sumie bardziej przenikają istotę człowieka i zwiększają pełnię jego wzruszenia. Ale wzruszeniem artystycznym staje się ono dopiero, gdy znawstwo sztuki stoi na pewnym poziomie. W przeciwnym razie mamy karykaturę wzruszenia lub wręcz nieprawdę. Źle namalowany pejzaż górski nie będzie nas wzruszał artystycznie, choćbyśmy przepadali za górami. Dobrze namalowane dożynki na wsi polskiej mogą nas wzruszyć bardziej od innego obcego tematu, gdyż tysiącnymi niemi jesteśmy z tematem swojskim związani... Dlatego bardziej artystycznymi gatunkowo bywają wrażenia odnoszone od sztuki, gdzie temat nie odgrywa roli, gdzie dominuje kompozycja barw i brył, jak np. w sztuce najnowszych kierunków. Jeżeli tutaj wzruszenie widza jest szczere, już prędzej można się z niem liczyć, gdyż dowodzi wrażliwości plastycznej,

choć dowodem znawstwa jeszcze nie jest, bo może stoimy właśnie przed artystyczną lichotą.

I krytyk nie jest wolny od ludzkich niedomagań widza. Ale, jako bardziej wyrobiony w patrzeniu plastycznym, może trafniej odczuć artystę, będzie bardziej fachowo analizował plastyczne walory jego dzieła i zbrojny w odwieczne, nieprzemijające kryterja, zajmie stanowisko bardziej niezależne wobec panujących teorii. Jeżeli jest nadto psychologiem, może, drogą analizy twórczości artysty i jego charakteru jako człowieka, odsłonić rąbek tajemnicy powstawania dzieła sztuki, niewiele jednak przez to pomnażając dorobek krytyki obiektywnej, polegającej na scharakteryzowaniu i ocenie dzieła.

Nie jest zadaniem krytyka forsować barjerę oddzielającą sztukę od widza, ani kusić się o ostateczne rozwiązanie zagadki twórczości, ani rozbijać taranem złożony aparat odbiorczy widza, ani prostować drogę, obraną przez artystę, ani korygować jego sztukę, ani klepać go po ramieniu... Nie wydaje mi się również niezbędnym forsowne szukanie dla danego dzieła miejsca w rozwoju sztuki — należy to raczej do historyka — a jest dla rozmowy o sztuce żywej tem niebezpieczniejsze, że operując z konieczności autorytetem i uznaną klasyfikacją, sugestjonuje publiczności nieraz jednym słowem, jednym nazwiskiem znacznie więcej, niżbyśmy chcieli; słuchacz ucieka nam z rąk, i już wszystko wie w chwili, gdy go dopiero na trudną drogę poznawania wprowadzamy. — Zadaniem krytyka, jak widzieliśmy, jest, w stosunku do dzieła — scharakteryzowanie i ocena, w stosunku do widza — oswojenie z walorami plastycznymi i skłonienie do poddania rewizji tego odruchowego spojrzenia na sztukę, o którym była mowa, a które nazwałbym spojrzeniem naiwnym. Gdy nadto obraz przepelniony jest treścią literacką, etniczną, poetycką, nie możemy, roz-

porządzając słowem i uczuciem jako narzędziem, nie opisywać tej treści, nie opowiadać o niej. Niech się nam przez to nie wydaje, że dużo posunęliśmy naprzód osławianie widza z walorami artystycznymi. Wstąpiliśmy tylko na utartą drogę budzenia zainteresowania, drogę, która tylko w rzadkich wypadkach prowadzi do wnętrza świątyni, w której mieszka sztuka.

Zastrzeżenia te nasuwają się tem natarczywiej, że stoimy przed zjawiskiem tak bogatym i żywiółowym, a tak pozornie łatwym i popularnym, jak sztuka Stryjeńskiej.

O sztuce jej od lat 15-tu mówi się dużo. Ale napisano niezwykle mało. Zdaje się, że znamy powód — sztuka ta onieśmiela. Byłaby na to rada. Mało pisać, dużo pokazać, słowem pełne wydanie dzieł w barwnych reprodukcjach. Umiejętny układ, podział na sztukę graficzną, ilustratorską, dekoracyjną, teatralną, obrazy, obok całości fragmenty, obok galerja niezliczonych typów, które stworzyła artystka i które mi się posilkuje, jak znakami do wyrażania pomysłów. Książkę taką trzeba wydać i z tego jeszcze powodu, że oryginały są rozproszone, często w dziwny sposób znikają, podobno w pasji bywają krajane na kawałki, lub tułają się po nieszczególnych wydawnictwach. Tymczasem w sposób przerażający panoszy się kiepskie naśladownictwo tej sztuki. Zbanalizowany, osłodzony, zmodernizowany, szerzy się styl popularnej artystki z wielką dla niej szkodą, a z żadną korzyścią dla sztuki i smaku publiczności.

Artysta jest także człowiekiem. Jest nim może bardziej od innych. Rodzi się na progu sławy, umiera na jednym z jej szczybli. Wkłada całą duszę w swój zawód, i nie przechodzi obok siebie jak tyłu innych ludzi, gdyż cały wypowiada się przez sztukę. Wierzę w jedność duchową i fizyczną człowieka i artysty, wierzę w jedność jego sztuki i jego osoby aż do naj-

dalszych granic, wbrew pozorom. Jego sztuka — wyraz ducha, jest zarazem najwyższą funkcją organizmu, jego zmysłów, jest zwierciadłem jego ruchów, budowy jego ciała. Rozważania te należą raczej do psychofizyki. Niemniej jednak każdy chciałby skonfrontować artystę z człowiekiem, choć nie każdy to potrafi. Dostępną dla wszystkich jest tylko anegdota, którą można brać głębiej i płycej, jak karykaturę, budzącą u jednych pustą wesołość, u innych głęboką zadumę. — Oto parę faktów z życia naszej artystki.

Zofja Stryeńska, z domu Lubańska, jest dzieckiem Krakowa. Dziecko wszechstronnie zdolne, żywe, rysuje dużo, z temperamentem. Przez szkołę przelatuje jak huragan: kończy wydziałową, potraça o szkołę robót ręcznych, nawet o seminarjum nauczycielskie. Znana postać krakowska, właściciel kamienicy, «malarz vel rzeźbiarz», Celestyn Czynciel, daje jej kilka lekcyj, których wynikiem głowa Holofernesa węglem z modelu gipsowego. Ten gipsowy Holofernes zacydował o karjerze Zosi. Wpisano ją do szkoły Leonarda Stroynowskiego, gdzie była krótko, aż do jej zwinięcia, poczem w r. 1909 (i to był początek bardziej systematycznych studjów) wstępuje do szkoły Marji Niedzielskiej, przechodząc kurs rysunku, malarstwa i sztuki stosowanej u prof. Jana Bukowskiego. Wybija się zdolnościami, zdobywa najwyższe odznaczenia, w domu maluje i rysuje nieustannie portrety, ale woli rysować z pamięci, model ją nudzi, załatwia się z nim błyskawicznie — przeszkadza jej. To samo na pejzażu w Kalwarji Zebrzydowskiej — natura przeszkadza jej. Jako młodziutkiej uczennicy, redaktor «Roli» oddaje ilustrowanie pisma. Rysunki z pamięci, zręczne, nieco szablonowe, były jednak początkiem jej zamilowania do ilustracji. W międzyczasie w 1910 r. zwiedza z ojcem Wiedeń, Triest, Wenecję, wchłania galerje obrazów, staje po raz pierwszy wobec sztuki

europiejskiej. Po powrocie marzy o Akademji Sztuk Pięknych, nie chce uczyć się «po damsku». W Krakowie kobiet nie przyjmują. Słyszy o bujnym życiu w Monachjum, pragnie użyć go po męsku. Wpada na pomysł — przebrać się za chłopca. Idzie do fryzjera, obcina włosy à la garçonne, przebiera się w ubranie brata, błaga ojca o wyrobienie męskiego paszportu na imię «Tadeusza Grzymały» (brat Tadeusz Grzymała-Lubański). — Dnia 1 października 1911 r. staje w oknie wagonu mały chłopiec o cudnej czarnej czuprynie, kredowo białej cerze, olbrzymich czarnych oczach. Do Monachjum na studja malarskie! Na 200 kandydatów, zdających do Akademji, przyjęto 40-u, między nimi Tadeusza Grzymałę. Studjuje rysunek u prof. Hackla, malarstwo u prof. bar. Habermana, anatomję u prof. Fritza Burkharda. Do późnej jesieni następnego roku, z przerwą wakacyjną, młodzianka malarka gra świetnie rolę chłopca. Pod wpływem tęsknoty do kraju powstaje pierwsze dzieło «Bajki». Dwie Włoszki, matka i córka, u których mieszka, zakochały się w małym malarzu. Sam malarz przepada za rosyjskim tancerzem Sacharowym, nie opuszcza ani jednego wieczoru tanecznego w teatrze, wreszcie z bukietem «od jednego pana» jako posłaniec staje przed obliczem tancerza. Na tem tle powstaje później «Romans». — Powrót do Krakowa. W grudniu 1912 r. «Bajki» (18 kartonów) zostają przyjęte na wystawę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Świat artystyczny zapoznaje się z nowym talentem. Z publiczności pierwszy ocenia «Bajki» hr. Edward Tyszkiewicz i zakupuje cały cykl. Wówczas pojawia się pierwszy odzew prasy — feljetony w «Czasie» w maju 1913 niżej podpisanego, głoszące narodziny nowego, nadzwyczajnego talentu. Odtąd zaczyna się życie pełne gorączkowej pracy, przygód, podróży. W 1916 r. wychodzi zamaż za architekta K. Stryjeńskiego, żywa się ze śro-

dowiskiem artystyczno-literackim Krakowa. Pochłania literaturę, teatr, muzykę. W 1919 r. pochłania ją Paryż. Żyje życiem burzliwym, niezwykłym. Jest matką trojga dzieci, ale przedewszystkiem artystką, choć stale się tego wypiera. Trawi ją gorączka dłuższych podróży, z których błyskawicznie powraca, bo trwają dni kilka. Miejscem jej pracy — Kraków, Zakopane, Warszawa. Zdobywa popularność, odnosi sukcesy na wystawach w kraju i zagranicą, a wystawa paryska 1925 r., gdzie udekorowała wnętrze pawilonu polskiego 6-ma wielkimi płótnami, wyrabia jej trwałe imię w krytyce europejskiej, Grand-Prix i legję honorową.

Zofja Stryjeńska jest przedewszystkiem polskim malarzem rzeczy polskich. Nazwa znakomitej ilustratorki nie oddaje jej roli w sztuce. Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiedzenia się postaciami i zdarzeniami. Cecha wspólna sztuce ludowej, sztuce prymitywnej, sztuce dziecka. Cechę tę wykształciła w sobie artystka do rozmiarów wielkiej sztuki. Nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie «studjuje» wsi, typów ludowych, postaci z galeryj. RzUCA tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapełniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z którymi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty. Nie tworzy tych postaci dla wyrażenia myśli, ale myśli swe wyraża postaciami gotowemi. Takimi się przynajmniej nam wydają, gdyż mają zawsze skończony, zdecydowany charakter, nie budzący żadnych wątpliwości, prawdziwy, jakby skopjowany najdokładniej z jakiegoś doskonałego wzoru. Waham się iść dalej w domysłach, wykradać tajemnice artystki. Ale śledząc od

lat każdy jej rysunek, każdą kompozycję, nabieram przeświadczenia, że cały wysiłek Stryjeńskiej zmierza do najdokładniejszego skopjowania na papierze czy na płótnie tych wizyj wewnętrznych, któremi jest wypełniona. Rozwój artystki polega na wyszukiwaniu coraz doskonalszej formy wykonywania tych kopii, a obok tego na dokopywaniu się do coraz głębszych pokładów ukrytego we wnętrzu swem szlachetnego kruszcu, na odrzucaniu płytko leżącego, mniej wartościowego materiału, na coraz większej selekcji i syntezie.

Po okresie dzieciennego bazgrania, formowania schematów i typów, po okresie następnym upajania się różnemi technikami, węgla, oleju, akwareli, po próbach portretów, karykatur, pejzażu i nudnego rysowania z modelu, znalazła się artystka w Monachjum i, jak wiemy, «klasycznie» zatęskniła do kraju. Stworzyła «Bajki». W te 18 kartonów i grubą księgę przeszlicznym wierszem pisanego tekstu włożyła całą duszę, duszę dziecka i formującej się już wyraźnie wielkiej artystki. Zamknięty okres dzieciństwa. Szeroko rozwarła się brama, z której odąd strojnemi hufcami, w coraz doskonalszej formie o coraz pewniejszym kolorycie, wyłaniać się będą na świat postacie Polski etnicznej, rozwijając świetny szyk zdarzeń i wizyj.

Z tej pracy odgadnąć już można przyszłe bogactwo środków technicznych artystki. Tu też rodzi się koncepcja plastyczna przyszłej jej sztuki. Nie uznaje ona fragmentu. Każda rzecz powstaje jako całość kompozycyjna, jako obraz, obraz wiąże się z drugim, następnym, aż do wyczerpania większej całości. Forma jej sztuki jest teatrem. Odcina ją barjerą, ramą architektoniczną, ornamentem od bezpośredniego zetknięcia się z widzem. Tworzy iluzję. Czyni to jeszcze środkami naiwnymi, realistycznymi, później nada temu formę oddalenia wewnętrznego, skupienia akcji w obrazie samym. Jest konstruktywistką zapo-

mocą plam i form realistycznych, które usiłuje zszeregować, ułożyć, powiązać w formy proste, zbliżone do form geometrycznych, zwłaszcza w dziełach późniejszych, bez posilkowania się jednak w tym celu temi formami jako takimi, bo materiału ma obfitość w świecie przyrody i własnej fantazji. Już tutaj widać, nietyle w całości obrazu, ile w poszczególnych zwartych scenach, dążenie do tworzenia bryły zapomocą plam barwnych, formy zapomocą koloru, do traktowania konturu jako środka pomocniczego dla odcięcia jednej bryły od drugiej, dla obramienia płaszczyzny barwnej. Robi to artystka, jak później zobaczymy, z coraz większą konsekwencją, jakby dla kontroli własnej, dla sprowokowania niebezpieczeństwa nietrafnych zestawień. Przy dalszych jej pracach zobaczymy, jak te miedze graniczne, konturem znaczone, znikają coraz bardziej, jak płaszczyzny barwne, służąc do wydobycia światłocienia, spełniają, po załatwieniu się z bryłą, dalszą swą rolę kapitalną pochwylenia i rozłożenia na obrazie światła zapomocą walorów. Ta sama płaszczyzna barwna służy do wyrażenia perspektywy malarskiej przez układ planów zapomocą natężenia kolorów.

Bryłę, światłocien i perspektywę osiąga malarka w swych późniejszych pracach środkami coraz bardziej malarskimi. Rysunek odgrywa rolę pomocniczą. Niemniej staje się on coraz bardziej mistrzowski; artystka igra nim z niezrównaną swobodą, popelniając świadomie (jak w «Romansie» czy obrazach paryskich), przez zapatrzenie się w problemat ruchu i niecierpliwą chęć oddania tego, co w danym miejscu najważniejsze, tak zwane «błędy rysunkowe», które nic a nic całości nie szkodzą, potęgując tylko napięcie.

Język analizy malarskiej jest trudny, raz wraz zapożyczając się musi u źródeł innych sztuk. Dotąd

wyprowadzaliśmy artystyczne credo malarki z jej dzieł, nie uciekając się wcale do kliszy, czulej na muzykę. Dla sztuki Stryjeńskiej jest to konieczne. Na dnie źródła jej natchnienia, w centralnej kamerze jej skomplikowanego aparatu twórczego leżą naciągnięte, bosko nastrojone struny. Muzykalność jej sztuki podbija nas z miejsca. Moglibyśmy ją całą przetransponować na rodzaje muzyczne, od solowych preludjów, barkarol, nokturnów, sonat, do duetów, kwartetów i orkiestrowych symfonij. Moglibyśmy odcyfrować w niej elementy harmonji i kontrapunktu, prawidła asonansu i dysonansu. Ale to są nasze subiektywne wrażenia. Pewnikiem jest to, że artystka dąży, dawniej podświadomie, dziś z całą samowiedzą, do osiągnięcia zdecydowanie muzycznych walorów w swej sztuce. Słucha swych impulsów malarskich z rękami na naciągniętych strunach swego instrumentu, przebiega plamami barwnymi całą bogatą jego gamę, zapatrzona, zasłuchana w ideał: połączenia muzycznej gry kolorów z doskonałością plastycznego wyrazu. Wyteża słuch, zaostrza wzrok. Wie dobrze, że dwa te zmysły działają w sztuce spolem, wzajemnie się kontrolują. Wie dobrze, że zachwiana między niemi harmonja niszczy dzieło sztuki tak samo, jak przerost plastyczności niszczy działanie plamy barwnej, o ile jedno i drugie nie jest pogłębione, przez pogłębienie uproszczone, przez prostotę sprowadzone do syntezy, do równowagi, do harmonji. Artystka marzy o stworzeniu gamy kolorów w ścisłym tego słowa znaczeniu, kpiąc sobie z teorii, zabraniającej plastyce mieszania się do nie swoich rzeczy.

Analiza zjawiska malarskiego jest przekrojem po różnych linjach. Możliwy je mnożyć tem bardziej, im zjawisko jest bogatsze. Poza linjami plastyki, czyli kompozycji, bryły, barwy, walorów, światłocienia, świa-

tła, perspektywy, poza linią muzyczności, możnaby je krajać jeszcze w kierunku ruchu, rytmu, ekspresji, poezji i tyłu innych. Wybraliśmy na początek najważniejsze, aby niezbyt wychodzić z płaszczyzny plastyki, zwłaszcza wobec sztuki tak przepełnionej innemi pierwiastkami. Ale niepodobna długo na tem stanowisku wytrwać. Nastawiamy nasz aparat już bez systemu, na najważniejsze wybuchy tego dziwnego talentu.

* * *

«Polskie bajdy na tle opowieści ludowych» powstały z 7-miu bajek: O Roztropku, o Maćku Piecuchu i królowie Gapiomile, o djable Wódkorobie i chłopie Charłaku, Okpile i Biedzile, o chciwcu z kwiatem paproci, o dziadku kościelnym, o plackach i o prawdzie, o Twardowskim i jego uczniu. Ta pierwsza praca Stryjeńskiej, którą wzięliśmy wyżej za podstawę do wyprowadzenia zasadniczych cech jej artystycznej linii, jest więcej niż ujmującą ilustracją, jest osobistem, twórczem przeżyciem na nowo świata bajki, znanego od dziecka. Natchnione, oryginalnym wierszem skreślone słowa tekstu uzupełniają obrazki, które, choć pełne wysokich walorów plastycznych, nie mają, zdaje się, jeszcze żadnych ambicij formalnych, pozbawione są wszelkich śladów rozmyślań na temat sztuki, są poprostu najbliższym artyście środkiem wypowiedzenia się, wyładowania doświadczeń i obserwacyj, środkiem, powiedziałbym, naiwnym, gdyby nie ujawniona fenomenalna sprawność techniczna i oryginalność malarskiego temperamentu. Całość przepojona poezją, szczegóły zaś przepojone realizmem i humorem. Środki techniczne prymitywne: akwarela z gwaszem, ołówek, ale sposób użycia zdradza już wysoki kunszt, choć rysunek jeszcze przeważa nad plamą barwną, która dopiero w dalszych pracach się uwypukli. Kompozycja ujmuje w pomysłowe ramy architek-

toniczne na ciemno-szarem tle główną barwną scenę środkową, rzucając na obramienia sceny dopełniające. Na tle ogólnostowiańskich wierzeń te bajki i opowieści ludowe, sięgające niemal czasów pogańskich, przekazywane z pokolenia w pokolenie, roztaczają przed nami jakby świeżo odkryty, dzięki nowej twórczej interpretacji, świat zdarzeń cudownych, sił nadprzyrodzonych, małości i śmieszności ludzkich, dowcipu i humoru, tryskającego z żywych istot i martwych rzeczy. Talent charakteryzowania postaci wyrazem twarzy, ruchem, strojem nabierze później dojrzałości plastycznej, znajdzie coraz prostsze środki, ale już tu zabłysnął w całej pełni. Opisałem i zanalizowałem kiedyś obszernie cykl tych kartonów. Tu mogę powtórzyć, że obok kompozycji o wysokim napięciu dramatycznym, obok nieporównanych scen zbiorowych: ludowych, mieszczańskich, rycerskich, obok uroczych swojskich krajobrazów i figur fantastycznych, artystka wyprowadziła na scenę jeszcze niezliczoną ilość postaci realnych, chłopów, żydów, wiejskie kumoszki, dziada kościelnego, biskupa, figury szlacheckie, mieszczańskie, w drobiazgowo opracowanych strojach i tak przekonywującej charakterystyce, że choć datują się z czasów minionych, przyjąć je musimy za prawdziwe, za typowe, nabierają one dla nas znaczenia dokumentu, włączamy je do skarbcza polskiej kultury, ku pomnożeniu wiedzy narodu o sobie.

Druga praca «Polskie Kolędy» w 100 kartonach, robiona z wyraźną myślą o reprodukcji. Kolory ograniczone do kilku lokalnych, technika do kreski. Tu już widać dojrzałość techniczną i niemal świadome hamowanie bujnego temperamentu. Bajki-opowiadania były rysowanym poematem. Kolędy-pieśni religijno-obrzędowe — są rysowaną muzyką. W ramach pełnych prostoty, odpowiadających prostocie słów i melodji kolędy, roztacza artystka bogactwo inwen-

cji w szczegółach, finezję rysunku, a nadewszystko niewysłowny wdzięk. Każdy obraz poprzedza zwiezły motyw, niby klucz muzyczny, niby skrót melodji. Rozkołysany dzwon do kolędy «Zagrzmiało, runęło...», serce tryskające źródłem życia — do słów «Bóg się rodzi...» i t. d. Następnie motyw ten rozwija się w kompozycję: szeroki brzeg dekoracyjny, w środku witraż, po bokach nuty i tekst. Każdą pieśń kończy na osobnej karcie jakiś charakterystyczny rysunek, przeważnie różny w nastroju od kolędy, czasem groteskowy, niby wstawka aktualna z szopki krakowskiej. Akcja przenosi się z dawnych wieków i odległych krajów w polską wieś dzisiejszą, uświęcając tradycyjny anachronizm i przywłaszczając swemu krajowi wielkie światowe zdarzenie.

W «Pastorałce», z 7-miu wybranych kolęd, przerabia artystka jeszcze raz ten sam temat, tylko z bardziej męskim temperamentem, jakby w tempie przyśpieszonym. Wydana w kształcie albumu. Pokrewne Kantyczki w jeszcze prostszej formie, w dwóch kolorach, odsłaniają nowe piękności stylu i rysunku.

Stryjeńska nie odbywa żmudnych studjów z natury, nie jeździ na pejzaż, nie wysiaduje ze szkicownikiem po kawiarniach. Gdziekolwiek żyje, chce żyć i użyć życia, ale nie może choćby kącikiem swego oka nie patrzeć w przyrodę, ludzi i księgi, a patrząc, nie notować w pamięci z piekielną precyzją i nie przenosić zaraz tych notatek na skład do swej wyobraźni. — Dotąd jak alchemik w swem podziemiu przetapiała folklor na sztukę. Aż oto pod wpływem przygód monachijskich wrzuciła do kotła inne tworzywo, z innego świata. Powstał «Romans» w kilkunastu obrazach. Zostało po nim niestety tylko wspomnienie. Plansze akwarelowe pocięte na kawałki, niektóre zniszczone, inne rozproszone. Przeszła przez nie jakaś burza. W pamięci zachowaliśmy: wielkie przestrzenie, potoki świa-

tła, głębokie perspektywy, tłum aktorów jakiegoś dramatu, ktoś wykrada im tajemnice, demaskuje światową obłudę, zagląda za kulisy życia i teatru. I tu, jak w bajkach, nie można oderwać się od treści, odzielić formy od akcji i poezji. Romans niedokończony, rozgrywa się w ramach czterech pór roku na tle wielkoświatowego życia, teatru, balów, koncertów, podróży. Ale punktem wyjścia zawsze polska wieś i jej bohater pastuszek, w zgrzebnej koszulinie, w słomianym kapeluszu, w mroźny zmierzch styczniowy stąpający bosemi nóżkami po śniegu białym. Przed nim fantastyczne postacie, gnane namiętnościami, pędzą w świat — po miłość i ból. Ten białoszary obrazek, ledwo muśnięty kolorem, jest szczytem delikatności i subtelności, na jaką zdobyć się może plastyka.

Po okresie burzy, której wyrazem «Romans», okres skupienia, pogłębienia, zanurzenia się w przeszłość najdalej. W słowiańskich obrzędach, w słowiańskiej mitologii, wydaje się artystce, leżą prazródła polskości. Powstają serje **B o ż k ó w S ł o w i a ń s k i c h**: Tryglaw ze Szczecina, Kupało, Lubin, Warwas z Rugji, Rade-gast, Pogoda, Lelum. Szkice rysunkowe, obrazy temperą, freski, teki litograficzne. — Wykopaliskowe posążki i opisy bogów malowanych na chorągwiach wojennych, świadectwa najstarszych autorów i podania nie dały artystce dostatecznego materiału. Współcześni wyobrażali sobie bogów jako istoty żywe, tylko od ludzi doskonalsze. Sztuka prymitywna u słowian daleką jest od arcydzieł sztuki w Grecji. Szło więc, zdaje się, o to, aby stworzyć bożków takich, jakich mogła dostarczyć wyobraźnia współczesnych. Artystka dała się więc sama unieść wyobraźni i intuicji. Jej bożki mają moc tak samo przekonującą, jak jej postacie polskie z dawnych czasów. Wierzmy w ich słowiańskość, wierzymy, że tu tkwią prazródła polskości, przyjmujemy ich do rodu naszych praocjów. Szczególnie wyróżnia się

druga mniejsza teka litografij. Zagadnienia techniczne całkowicie pochłaniają artystkę; opanowuje litografię i staje tem dziełem w szeregu pierwszych grafików polskich.

Po epiczno-folklorystycznych «Bajkach», po odewanie marzycielskim «Romansie», po intuicyjnych «Bożkach», nową nutę, skoczną, taneczną wnoszą «Kujawiaki». Rytm tańca i śpiewki kujawskiej brzmi bogato: wesoło, buńczucznie, hieratycznie, obrzędowo, z furją, z pogańska, ponuro, dramatycznie. Tańce, zabawy, obrzędy, stroje, motywy — płyną, kłębią się z niepowstrzymaną fugą. Artystka nabiera rozmachu. Opanowuje całkowicie technikę graficzną, kolory kładzie w tak pomysłowej formie, że przewiduje nawet niedokładności przy padaniu płaszczyzn barwnych obok siebie w reprodukcji, bez szkody dla rysunku. Kujawiaki pozatem to apoteoza ruchu.

W tymże okresie powstaje drobiazg Polskie Stroje Kobięce, 10 obrazków, które po raz pierwszy bez nieznośnej słodyczy i teatralnej banalności odtwarzają stylowe polskie narodowe stroje kobiety z XVII i XVIII wieku. Gdyby artystki naszych teatrów chciały je powtórzyć wiernie, cóżby to był za teatr!

Już Stryjeńskiej nie wystarczają ramy obrazka, lustracji, marzy o wielkich płaszczyznach, o wielkich zadaniach dekoracyjnych, o freskach. Już bożków swoich utrwaliła we freskach, wmurowano je w ściany Muzeum Przemysłowego w Krakowie. Robi próby dekorowania sali w Muzeum Etnograficznym na Wawelu, próby zupełnie udane, ale nie zadowalające artystki; każe je zdrapać. A talent ten stworzony jest do fresków, gdyż ma szybkość orjentacji i wykonania, pewność ręki, poczucie muru.

Jeszcze raz próbuje swych sił, pokrywając polichromją wnętrze dolnego piętra Baszty Senatorskiej

na Wawelu. Braki techniczne wymagałyby odświeżenia malowidła. Wkrótce potem rzuca przepiękny fryz figuralny na ścianę jadalni w odrestaurowanym domu arch. ś. p. Z. Kalinowskiego na Kanonji w Warszawie. Umiar w rozmieszczeniu i rytmie scen figuralnych, zrozumienie roli ściany malowanej w architekturze wnętrza ukazują nam nowe strony jej talentu, który pomimo rozmachu i fantazji, nie mających zdawałoby się granic, umie trzeźwo spojrzeć na zagadnienie realne i rozwiązać je logicznie.

Rok 1918. «P a s c h a», 6 obrazów. Pomimo nowego tematu porusza się artystka z całą swobodą wśród postaci Chrystusa, Matki Boskiej, Apostołów, Świętych. Zbliża je do nas wszystkimi środkami, jakie posiada w swym repertuarze z dziedziny polskiego folkloru, stroi w najpiękniejsze fantastyczne motywy, kwiaty, wieńce, czerpie ze znanej już galerji słowiańskich bożków, których twarze użycza apostołom, postaciom nadaje wyrazy proste, ludzkie, współczujące, całość ujmuje w kompozycje jasne z efektem świetlnym i kontrastem kolorystycznym w miejscach najważniejszych. Wielkie światowe misterjum, tyle razy już opowiedziane, opowiada własną, wyczuloną mową. Z tych obrazów «Powitanie Syna» oraz «Chrystus i Marja Magdalena» obiegają wystawy zagraniczne, budząc zachwyt świeżością i prostotą traktowania tematu.

Pierwszy okres twórczości Stryjeńskiej zasługiwał na bliższe traktowanie, ponieważ ma znaczenie podstawowe w formowaniu się jej talentu i charakteryzuje stopień i rodzaj jej wrażliwości, a wobec fenomenalnej płodności artystki, wulkanicznego wyrzucania ze siebie co chwila nowego arcydzieła, niedostatecznie jest znany.

* * *

W wielkich obrazach, powstałych w latach 1920-24, malowanych temperą, jak «Łowy bogów» (trzy obrazy), Poranek, Wieczór, Koncert Beriota, widzimy wyzwalanie się z techniki wyłącznie graficznej, operowanie światłocieniem, perspektywą malarską, rozkładanie obrazu na zasadnicze płaszczyzny światła i cienia, tonacyj ciepłych i zimnych, balansowanie temi czynnikami w różnych planach, modelowanie postaci drobiazgowo, dochodzące w szczegółach do niebywałej maestrii. Każdy obraz jest przytem tak pełny treści pozamalarskiej, tak interesujący, kompozycja tak porywająca, że trzeba czasu, by ochłonąć z wrażenia i móc bardziej krytycznym okiem patrzeć na walory czysto plastyczne, wyszukiwać miejsca, gdzie kompozycja się nieco zachwiała, gdzie szczegóły przerastają swoją rolę w obrazie, gdzie jakiś fragment nie brzmi dość pełnym tonem, gdzie jakiś klawisz muzyczny nie odpowiada, i robić szereg innych refleksyj najzupełniej zbędnych wobec ogromu zadania kompozycyjnego, na jakie porwała się artystka, wobec temperamentu i talentu, z jakim je wykonała.

Stryjeńskiej jako ilustratorce trzeba by poświęcić osobne studjum. Od najwcześniejszych prac, czy to będą bajki ludowe, czy Treny Kochanowskiego, czy Jak baba djabła wyonacyła Tetmajera, czy Monachomachja Krasickiego, Rymy dziecięce Iłłakowiczówny, Sielanki Szymonowicza, La Reine Pedoque France'a, Klub anarchistów Chestertona, czy postacie do Pana Tadeusza Mickiewicza i t. d., nigdzie nie trzyma się Stryjeńska niewolniczo tekstu, tworzy wizję nową, kompozycję współrzedną, a żaden autor nie mógłby przeciwko temu zaprotestować, widząc, jak obok jego dzieła powstało dzieło nowe, twórcze, któremu swoją poezją dał podnięte.

Dekoracyjność sztuki Stryjeńskiej może być rozumiana dwojako. Rzeczy jej skomponowane są z ogrom-

nem poczuciem techniki, płaszczyzny i rozmiarów, są strojne lub wytworne, stylowe, — dekoracyjne same w sobie. W późniejszych zwłaszcza pracach, wykonywanych temperą, opanowuje technikę do ostatecznie możliwych granic, maluje z «małpią zręcznością», wydobywa z każdego szczegółu, z każdego pociągnięcia pędzlem, nie mówiąc już o charakterze i sentymencie, tyle jeszcze jakiejś specjalnej smakowitości, że chciałoby się jej obraży i rysunki krajać na kawałki i po kawałku smakować i delectować się nimi. Poza tem Stryjeńska, jak to już widzieliśmy, potrafi świetnie udekorować każdą przestrzeń, ma poczucie architektury wnętrza. Jej 6 potężnych obrazów dekoracyjnych (malowanych kazeiną na płótnie) w pawilonie paryskim 1925 r. przy całej swej bujności kompozycyjnej i barwności spełniły znakomicie swą rolę dekoracyjną, tworząc ściany zrosnięte z oryginalną architekturą pawilonu, widziane w głębi poprzez kolumny z czarnego dębu, w oświetleniu specjalnem kryształowej kopuły. Obrazy te poza tem pomyślane były jako kartony do przyszłych gobelinów. Układ całości, oryginalne ramy, spokojne rozmieszczenie plam barwnych, scen z mitologii słowiańskiej i obrzędowości polskiej w kształcie bukietów, równomiernie rozłożonych na płaszczyźnie, nadają tym kompozycjom tak pierwszorzędnej wartości dekoracyjnej, że nie wahać się twierdzić: nikt i nigdzie na świecie nie dał w nowszych czasach tak kapitalnych kartonów do gobelinów, a chciałoby się dodać: wszędzie na świecie, gdzie sztuka narodowa zdobyłaby się na podobnej wartości kompozycje, wszędzie znalazłyby one realizację i byłyby natychmiast wykonane w materiale. Nareszcie i u nas na tle jednego z tych obrazów powstał świeżo karton, podług którego przystąpiono do tkania gobelinu (dar Polski dla cesarza Japonji). — W chwili, gdy to piszę, Stryjeńska zajęta jest polichromją kilku

odnowionych fasad starych kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie.

Talent Stryjeńskiej nie ma, zdaje się, granic. Stworzony jest także do teatru. Wspominaliśmy o tem na wstępie, znamy jej predyspozycje w tym kierunku. Myśli ona serjami obrazów, powiązanych w całość. Tematy traktuje albo piekielnie humorystycznie, albo głęboko dramatycznie, albo nieskończenie rzewnie. Śmieje się do rozpuku, płacze do omdlenia, szaleje, rozczuła się do łez. Podkreśla, charakteryzuje, przejawskrawia, fantazjuje. Preparuje, ubiera i dekoruje swych aktorów z dokładnością i ukochaniem. Inszenizuje pomysłowo i każe im grać. Już w okresie młodzieńczym układa na scenę przedstawienia amatorskiego w teatrze krakowskim pantomimę *O Maćku Piecuchu i pannie Gapiomile-królownie*, dając pomysłową inscenizację, dekorację i przepyszne kostjumy. W 10 lat później, 1927 roku, wystawia teatr krakowski *Balladynę Słowackiego* w świetnej oprawie, którą daje Stryjeńska. Słychać, że przygotowała szereg innych prac teatralnych. — Na Zachodzie w tych warunkach powstałby napewno specjalny teatr Stryjeńskiej.

W roku ubiegłym, zajęta mnóstwem zamówień, mając na warsztacie dwa wielkie obrazy dekoracyjne: *Dwa żywioły — Ogień, Woda*, zdążyła wystawić w Krakowie nową serję 10-ciu kompozycyj *Tańce polskie* (*Mazur, Polonez, Kujawiak, Oberek, Krakowiak, Taniec żydowski, Zbójnicki, Taniec góralski, Polka lwowska, Kołomyjka*). Że można «duszę wytańczyć», to pokazują nam te obrazki o niedoścignionej plastyce, będące syntezą ruchu i rytmu, skapaną w blasku barw narodowego stroju.

Moglibyśmy już zakończyć przegląd głównych prac Stryjeńskiej i zostawić czytelnika pod wrażeniem tej wesołej nuty tanecznej, ale byłoby w tem coś



niedokończonego. Najulubieńsza, najpełniejsza nuta Stryjeńskiej, nuta muzyczna brzmi w innej pracy, która niebawem ukaże się w druku, a przygotowana była już parę lat temu. Muzyka Podhala, ilustrowana 9-ciu obrazkami. Przebywając długo w Zakopanem, Stryjeńska zżyła się z Podhalem, odczuła jak nikt pejsaż, ludzi, tradycję, słowem duszę Podhala, duszę dawnego górala. Dusza ta, zahartowana w surowych warunkach i nasycona pięknosciami natury, wydała zupełnie wyjątkową muzykę, niedostępną przeciętnemu uchu. Stryjeńska, zasluchana w tę muzykę, zapatrzona w góry i górali, całą tę wyjątkowość umiała oddać w swych obrazkach, w których zakłęła wszystkie swoje ukochania od lat dziecińczych, poprzez całą dotychczasową artystyczną drogę. Dzikość i poezja, humor i smutek, zima i lato, dur i mol znalazły tu swój skończony wyraz. Dotknęła ich ręka mistrzowska, wyczulona, nieskończenie delikatna...

Zofja Stryjeńska przyszła do Sztuki Polskiej w samą porę. Odszedł Chełmoński, odszedł Wyspiański. Oddalił się świetny okres «Sztuki» krakowskiej. Impresjonizm, naturalizm, modernizm leniwym krokiem przemierzają regjony sztuki. Folklor, wskutek wzmożonego zainteresowania się sztuką ludową, przychodzi do głosu, ale w popularnej interpretacji nabiera cech ckliwych, literackich. Doniosłe zadania dekoracyjne, zagadnienia sztuki stosowanej budzą potężny ruch, stawiając sztuce nowe, szersze zadania. Hasło sztuki narodowej zlewa się z hasłem sztuki oryginalnej, twórczej. Międzynarodowe prądy biją o ściany naszego domu, a wnosząc bardzo niewiele, podkopują wysiłek, oparty na pogłębianiu własnego poczucia. Tradycje staropolskie, koloryt polskiej wsi, całe złoża polskości, leżące w poezji narodowej, nie znajdują plastycznego wyrazu. Obserwujemy nawet jakby zmierzch tęsknoty w tym kierunku... Wielki z Bożej łaski talent budzi

nas nagle, opromienia szary powojenny horyzont, przepokopuje Polskę etniczną wzdłuż i wszerz, wgłąb i wzwyż. Na tysiąc niepokojących pytań: jak wyglądaliśmy, jak wyglądamy, czym byliśmy wczoraj jeszcze, co leży na dnie naszych dusz, jaka tajemnica kryje się jeszcze niezobrazowana w naszej poezji, tańcu i muzyce, daje szczodłą ręką, sypie jak z rękawa, tysiące barwnych, plastycznych, przekonywających odpowiedzi. Przekonywających, bo mają wyraz, bo podane są z tak twórczym, bujnym, wyczulonym talentem, który mylić się nie może. Szczera, prosta mowa, czasem rubaszną, to znów głęboko wnikliwą przepędza sentymentalną słodycz fałszowanej polskości i ludowości. Śmiałem, bez namysłu, a dzięki intuicji trafnie rozwiązywanym najtrudniejszym problematom plastycznych, wytwarza dokoła atmosferę wyzwolenczą, dodaje otuchy, zachwyca i cieszy tem, że jest, że ciągle tworzy i że stoi jakby na straży czegoś bardzo drogiego, zagrożonego... Tem wszystkim zdobywa publiczność z dniem każdym, bo już zdobyła artystów. Starzy czy młodzi, konserwatyści czy rewolucjoniści, wszyscy są, jeśli nie pod jej wybitnym wpływem, to pod nieodpartym jej sztuki urokiem.

WAŻNIEJSZE DZIELA ZOFJI STRYJENSKIEJ

ROK 1912

Polskie bajdy na tle opowieści ludowych z obrazkami, wymyśliła Z. Lubañska (akwarela, gwasz, ołówek) 18 kartonów, 40×30. Jako dalszy ciąg tych kartonów księga pisana wierszem i ilustrowana, zginęła podczas pożaru na Wołyniu w czasie wojny.

ROK 1913

Polskie kołеды (akwarela). 91 kart, z nich 54 rozm. 25×40; 34—34×58, dwie mniejsze, oraz karta tytułowa 34×29.
Kantyczki (akwarele).

ROK 1914

Polskie postacie kobiece w strojach narodowych (akw.). 10 obrazków, z nich 8 rozm. 31×19; 2—26×17.
Postrzyżyny (akw.), 29×35.

ROK 1915

Ilustracje do pieśni legjonowych.

ROK 1916

Romans (akw.). Kilkadziesiąt kart. Pozostały tylko fragmenty, jak: Taniec (Sacharow), 49×31. Dwie postacie, 37×22. Dwukotowe tilarbry: On i ona, 51×32. Dwoch elegantów w ulicy, 31×43. Lekcja, 56×33. Wnętrze, 34×37. Wnętrze, 36×44. Wnętrze, 36×44.
Kujawiaki (tempera). 13 obrazków. Pozostały tylko fragmenty, jak: W swaty, 16×34. Zbójcy, 16×34. Wstrętny orator weselny, 17×35,5. Wozy z końmi, 37×70.

ROK 1917

Bożki słowiańskie (ołówek), 7 rysunków.
Bożki słowiańskie (freski na tynku), wmurowane w ściany hallu I p. Muzeum Przemysłowego w Krakowie. Każdy 69×45: 1. Pogoda. 2. Chłopiec z lancą. 3. Boh. 4. Chłopak nagi z psem. 5. Chłopak z rogami i dwoma psami. 6. Warwas. 7. Lelum.

Bożki słowiańskie, I teka litografij, patrz dzieła wydane.
 Bogi słowiańskie, rysunki kolorowe do dekoracji sali w Baszcie Senatorskiej na Wawelu: Marzanna-Prozerpina, 175×144. Warwas, 167×145. Perkun, 176×144. Jesień, 174×138. Pogoda, 165×144. Kupiła, 178×147. Dziedzilja-Flora, 166×146. Radegast, 169×145. Postać lejąca wodę, 158×145. Boh, 147×146.5. Lelum, 157×145. Swarog, 161×143.5.
 Portret J. Warchałowskiego (litografja).
 Polichromja sali I p. w Baszcie Senatorskiej na Wawelu (kazeina).
 Postacie w kostjumach do pantominy: O Maćku Piecuchu i pannie Gapiomile królewnie, granej 12 marca 1917 r. przez amatorów w Teatrze miejskim w Krakowie: Maciek i Gapiomila, Astrolog, Poeta, Krol, Wojewoda, Kuchmistrz, Wesolek, Ochmistrzyni, Paż, Dworki, Dziewka, Rycerze, Giermkowie, Zyd.
 Św. Cyryl i Metody (ołówek).
 2 rysunki do Pana Tadeusza (po 31,5×22): Telimena, Podkomorzy.
 Projekt kart do gry.
 Lajkonik i różne zabawki, wykonane w «Warsztatach Krakowskich».

ROK 1918 (także w 1917).

Akwarele: Po burzy. Wykroty. Po wicherze halnym. Fragment lasu. Fragment lasu. Widok z Gubałówki. Chata góralska. Fragment z Zakopanego. Dąb. Droga krzyżowa w Kalwarji. Kaplica w Kalwarji. Widok z Kozieńca. Studnia góralska. Studium chłopca. Głowa starca. Głowa dziecka. Głowa dziewczyny. Stary góral. Inicjały.
 Ilustracje do Monachomachji Krasickiego, 7 obrazków (tempera), 35×25. Patrz dzieła wydane.
 Pascha, 6 obrazów (tempera), przeciętnie 70×99.

ROK 1919

Karton do fryzu figuralnego (w dwóch częściach po 125×270) do sali jadalnej w domu ś. p. arch. Z. Kalinowskiego na Kanonji w Warszawie.
 Fryz figuralny w jadalni domu arch. ś. p. Zdz. Kalinowskiego na Kanonji 20, I. p. w Warszawie. Długość fryzu 1751 na 131 wysokości. Tamże dekoracja sieni i w salonie nad drzwiami obrazek 23×91.
 Ilustracje do La rôtisserie de la Reine Pédouque Anatola France'a.
 Szkice do kostjumów teatralnych: Penelopa, Telemak, Bajka.
 Obrzędy ludowe.
 Projekt na klocki dla dzieci.

ROK 1920

7 ilustracyj do K. Tetmajera: Jak baba djabła wyonacyła, 19,5×17,5. Patrz dzieła wydane.
 Ilustracje do Trenów Kochanowskiego.
 Ilustracje do Skalnego Podhala Tetmajera: Wnętrze chaty, 23×33,5. Podwórce przed kościołem. 28×33,5. Górale na wozach, 28×33,5. Góral z flaszką nad jeziorem, 21×26.
 7 ilustracyj do Klubu Anarchistów Chesterton'a (tempera).
 Portret Z. Dygata (rys. sangwiną), 27×21.

ROK 1921

Lowy bogów (tempera). Trzy obrazy wielkich rozmiarów.
 Polonez (tempera), 21×20.

ROK 1922

Sakramenty (tempera): Kapłaństwo, 47×60. Spowiedź, 47×68. Ostatnie Namaszczenie, 47×61. Chrzesz, 47×83. Komunja, 47×66. Bierzmowanie, 47×63. Małżeństwo.
II Teka Bożków słowiańskich (litografie). Patrz dzieła wydane.

ROK 1923

Poranek (tempera), 150×240.
Wieczór (tempera), 150×275.
Koncert Beriota (tempera), 144,5×196.
Karton na gobelin na wystawę sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r. (tempera). 193×286.
Balladyna (akwarela), 42×33.

ROK 1924

Sześć szkiców (akw.) do obrazów na wystawę paryską 1925 r. 36×45.
Projekt afisza na wystawę paryską 1925 r. (pierwszy). Tempera, 94×63.
Projekt afisza na wystawę paryską 1925 r. (drugi). Tempera, 93×62,5.

ROK 1925

Gobelin na wystawę paryską, wykonany w pracowni M. Śliwińskiej w Warszawie, 180×280. Zaczęty w 1924 r.
Pory roku. Sześć obrazów dekoracyjnych (tempera i kazeina na płótnie) do pawilonu polskiego na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r. Zaczęte w 1924 r. (po 310×395).

ROK 1926

Sielanki. Ilustracje do Klechd Szymonowicza (tempera): Żniwo, 83,5×47,5. Udół, 83,5×48. U studni, 85×46,5. Wjazd. W kąpieli. W stajni. Rozmowa dwóch, 82×44.
Muzyka Podhala. Ilustracje. 9 obrazków (tempera). Po 13×30,7. Patrz dzieła wydane.

ROK 1927

Tańce Polskie (tempera). Okładka i 10 tańców: Polonez. Mazur. Kuja-wiak. Oberek. Krakowiak. Taniec Żydowski. Zbójnik, Taniec góralski. Polka lwowska. Kołomyjka. Około 20×25 każdy.
Dekoracje i postacie w kostjumach do Balladyn Słowackiego, wystawionej w Teatrze krakowskim 28 czerwca 1927 r.: Gopło. Chata wdow. Las. Sala w zamku Kirkora. Alina. Balladyna. Matka. Kirkor. Popiel. Kostryn. Grabiec. Filon. Goplana. Chochlik. Skierka. (Reprodukowane jednobarwnie w książeczce: Królowi Duchowi na dniu powrotu, wydawn. Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, 1927).
Dekoracje i kostjumy do innych sztuk teatralnych.

ROK 1928

Uczta Wierzyńska, szkic.
Obrzędy.
Tańce polskie (druga serja). Sześć obrazów.
Polichromja fasad czterech kamienic w Rynku Starego Miasta w Warszawie.
Karton na gobelin (dar Polski dla cesarza Japonji).

DZIELA I ILUSTRACJE WYDANE

- Pastorałka, złożona z 7 kołęd. Rys. Z. Lubańska, 1915. Wydawnictwo «Warsztatów Krakowskich». Kraków, 1917.
- Prochownia, autolitografia.
- Bożki Słowiańskie. Teka litografij (duża). Kraków, 1918.
- Kazimierz Tetmajer. Jak baba djabła wyonacyła. Ilustracje. Wyd. «Fala», Spółka wydawnicza w Krakowie, 1921.
- Ignacy Krasiecki. Monachomachja czyli Wojna Mnichów. Ilustracje. Wyd. «Fala» Spółka wydawnicza w Krakowie, 1921.
- W słończku Z. Rogoszówny i J. Rogosz-Pienkowskiej. Ilustracje. Wyd. S. A. Krzyżanowski, Kraków.
- Helena Sobańska. Skąd krasnotudki dostały swoje czerwone kapturki. Ilustracje. Wydawn. «Biblioteki Polskiej». Warszawa.
- Ronsard, 16 sonetów miłosnych. Wybrał i przełożył J. Mieczystawski. Ilustracja. Wydał Karol Stryjeński. «Fala» w Krakowie, 1922.
- J. K. Ilakowicz. Rymy dziecięce. Ilustracje. Wydał Karol Stryjeński. «Fala» w Krakowie, 1922.
- Bożki Słowiańskie, 16 litografij. Rysowała na kamieniu Z. Stryjeńska. Drukował Jan Wojnarski. Wydał Karol Stryjeński. «Fala» w Krakowie, 1922.
- Les Idoles Slaves. Jak wyżej, 1922.
- Kołedy. Ilustracje. Nakł. Jana Buriana. Warszawa, 1926.
- Plakaty, okładki, pocztówki, drobne ilustracje.
- Zofja Stryjeńska. Tańce polskie. 11 barwnych rotogravjur. Słowo wstępne napisał Artur Schroeder. Kraków. Druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie. 1929.
- Jedna plansza kolorowa (Leszek Biały). Współczesne malarstwo polskie. Wydawnictwo J. Mortkowicza. Zesz. 3. Rok 1929.
- W druku: Muzyka Podhala. Ilustracje. Przedmowa i nuty Stanisława Mierczyńskiego. Tekst Karola Szymanowskiego. Wydawn. «Książnica-Atlas». Łwów—Warszawa, 1929.

WYSTAWY (WAŻNIEJSZE)

- Kraków. Tow. Przyj. Sztuk Pięknych 1912 (grudzień), 1915, 1919
- Warszawa. Tow. Zachęty Szuk Pięknych 1910
- Londyn. New Art Salon 1927
- Paryż. Galerie Crillon 1921
- Kraków. Towarzystwo Przyj. Sztuk Pięknych 1921 i 1923
- Warszawa. Salon C. Garlińskiego 1924
- Kraków. Towarzystwo Przyj. Szuk Pięknych 1924
- Paryż. Pawilon Polski na Międzyn. Wystawie Sztuki Dekoracyjnej 1925
- Warszawa. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych 1926
- Kraków. Towarzystwo Przyj. Sztuk Pięknych 1928
- Nadto na wystawach reprezentacyjnych polskich we Florencji, Helsingforsie, Sztokholmie, Budapeszcie, Pradze, Wiedniu w latach 1922—28, w Brukseli, Hadze, Amsterdamie w 1929 r.
- Stale w Salonie C. Garlińskiego w Warszawie.

NIKTÓRE ARTYKUŁY O PRACACH ZOFJI STRYJEŃSKIEJ

- Rok 1913. Jerzy Warchałowski, Czas, 6, 7 maja. Nr. 207, 209. (osobna odbitka, wyczerpana).
- Rok 1916. J. W. (Warchałowski), Nowa Reforma, 24 listopada. Tenże, Głos Narodu, 25 listopada.

- Rok 1917. Emde (Mieczysław Dąbrowski), III. Kurjer Codzienny, 23 lutego. Nr. 53. L. M. (Ludwik Misky), Głos Narodu, 23 kwietnia. Jerzy Warchałowski, Dziennik Powszechny, Nr. 106, 107; 23, 29 kwietnia. Jerzy Remer, Czas, 9 marca. Siegfried Weyr, Krakauer Zeitung, 23 kwietnia. Z. J. (Zdzisław Jachimcki), Głos Narodu, 17 marca.
- Rok 1918. Witold Sobolewski, Rzeczy Piękne, Nr. 1.
- Rok 1919. Wacław Husarski, Gazeta Polska, 10 kwietnia. Edward Leszczyński, Dziennik Powszechny, 11 kwietnia. Stanisław Piętkowski, Gazeta Warszawska, 15 kwietnia. W. Mitarski, Kurjer Warszawski, 17 kwietnia. Świat, 12 kwietnia. W. h., Pro Arte, Nr. 15, kwiecień. Władysław Wankie, Kurjer Polski, 8 kwietnia. W. Mitarski, Tygodnik Ilustrowany, 19 kwietnia, Nr. 16 (z ilustracjami). Adam Dobrodzicki, Naprzód, 19 lipca.
- Rok 1921. Józef Trepka, Głos Narodu, 7 listopada. Mieczysław Dąbrowski, III. Kurjer Codzienny, 24 grudnia, Nr. 350.
- Rok 1924. Balsamo Stella, Bolletino del Arte, Florencja. Mario Tinti, Arti decorative, Florencja. Dr. Leon Chwistek, Przedmowa do katalogu wystawy w salonie C. Garlińskiego. Karol Frycz, Świat, 8 marca, Nr. 10.
- Rok 1925. Roman Zrębowicz, Rzeczpospolita, Nr. 74. Henryk Korab-Kucharski, Rzeczpospolita, Nr. 123. L. (L. D. Luard), Drawing and Design, September, London.
- Rok 1926. Antoni Austen, Gazeta Warszawska Poranna, 28 maja. Leonard Zycki, Kurjer Polski, 31 maja.
- Rok 1927. I. J. Bluszczyk, 24 września, Nr. 39.
- Rok 1928. Artur Schroeder, Mieczysław Wallis, Sztuki Piękne, 15 lutego, Nr. 5.

W ostatnich czasach zaczyna się pojawiać mnóstwo artykułów o dziełach Stryjeńskiej. Wyliczanie ich jednak przekracza ramy niniejszej pracy.



ILUSTRACJE

ALPHABET

BAJDA O DWÓCH BRACIACH OKPILE I BIEDZILE



PATRZ MÓSCIA PANI CO TO NAM BRAT ZASTAWIŁ
WODA KRYNICZNA I CHLEBEM BĘDZIE GOŚCI BAWIŁ
OPUSCZY DOM TEN PUSTY BO SIĘ NIE ZDARZYŁ O
ZEBY RAZ JEDEN PRZESTAŁ BIEDOWAC BIEDZI

POLSKIE BAJDY. BAJDA O DWÓCH BRACIACH, OKPILE I BIEDZILE
CONTES POPULAIRES POLONAI8 — LES DEUX FRÈRES: OKPILO ET BIEDZIŁO





POLSKIE BAJDY. BAJDA O DZIADKU KOŚCIELNYM, O PLACKACH I O PRAWDZIE
CONTES POPULAIRES POLONAI — LE SACRISTAIN, LES TARTES ET LA VÉRITÉ





Z ROMANSU. OBRAZ I

LA ROMANCE, TABLEAU I





Z ROMANSU. OBRAZ XV — BAL

LA ROMANCE. TABLEAU XV — LE BAL





Z ROMANSU. PRZYWITANIE
LA ROMANCE. PREMIÈRE RENCONTRE





BOŻEK SŁOWIAŃSKI LUBIN

LE DIEU SLAVE LUBIN





BOŻEK SŁOWIAŃSKI RADEGAST LE DIEU SLAVE RADEGAST





BOŻEK SŁOWIAŃSKI WARWAS

LE DIEU SLAVE WARWAS





Z II TEKI BOŻKÓW SŁOWIAŃSKICH — DZIEDZILJA
LA DÉESSE SLAVE DZIEDZILIA





ILUSTRACJA DO TRENÓW JANA KOCHANOWSKIEGO
DESSIN POUR LES „LAMENTATIONS“ DE KOCHANOWSKI





ILUSTRACJA DO TRENÓW JANA KOCHANOWSKIEGO
DESSIN POUR LES «LAMENTATIONS»
DE KOCHANOWSKI





OBRAZEK W WINIARNI FUKIERA W WARSZAWIE
TABLEAU DE GENRE. TAVERNE DE FUKIER À VARSOVIE





Z KUJAWIAKÓW. TANIEC BABSKI NA WESELU
NOCE DE VILLAGE. DANSE DE VIEILLES FEMMES





PORANEK

LE MATIN





WIECZÓR

LE SOIR





KONCERT BERIOTA

LE CONCERT DE BÉRIOT

<http://rcin.org.pl>





PASCHA — POWITANIE SYNA

PÂQUES — RENCONTRE AVEC LE FILS





FRAGMENT Z ILUSTRACJI DO MONACHOMACHII KRASICKIEGO. ILLUSTRATION POUR LA
«MONACOMACHIE» DE KRASICKI. DÉTAIL.





FRAGMENT Z ILUSTRACJI DO MONACHOMACHJI KRASICKIEGO. ILLUSTRATION POUR LA
«MONACOMACHIE» DE KRASICKI. DÉTAIL





ILUSTRACJA DO SIELANEK SZYMONOWICZA
DESSIN POUR LES «SCÈNES CHAMPÊTRES»
DE SZYMONOWICZ





ILUSTRACJA DO SIELANEK SZYMONOWICZA
DESSIN POUR LES «SCÈNES CHAMPÈTRES»
DE SZYMONOWICZ





FRAGMENT OBRAZU W SALI HONOROWEJ PAWILONU POLSKIEGO NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1925. DÉCORATION DU SALON D'HONNEUR, PAVILLON POLONAIS, PARIS 1925. DÉTAIL.





JEDEN Z SZEŚCIU OBRAZÓW W SALI HONOROWEJ PAWILONU
POLSKIEGO NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1925. DÉCORATION DU
SALON D'HONNEUR, PAVILLON POLONAIS.
EXPOSITION DE PARIS 1925





JEDEN Z SZEŚCIU OBRAZÓW W SALI HONOROWEJ PAWILONU POLSKIEGO NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1925. DÉCORATION DU SALON D'HONNEUR, PAVILLON POLONAIS, EXPOSITION DE PARIS 1925





TAŃCE: MAZUR

DANSES: LE «MAZUR»





TAŃCE: POLONEZ

DANSES: POLONAISE





TAŃCE: KUJAWIAK

DANSES: LE «KUJAWIAK»





TAŃCE: ZBÓJNICKI

DANSES: LE «ZBÓJNICKI»





TAŃCE: KOŁOMYJKA

DANSES: LA «KOŁOMYJKA»





ILUSTRACJA DO «MUZYKI PODHALA» DESSIN POUR «LA MUSIQUE DU PODHALE»





ILUSTRACJA DO «MUZYKI PODHALA» DESSIN POUR «LA MUSIQUE DU PODHIALE»





DEPARTMENT
BADAŃ ILECI I ETNOLOGII
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 79
Tel. 26-68-63

PIASTOWIE: LESZEK BIAŁY LESZEK LE BLANC, ROI DE POLOGNE



7/2008/10

F
20801