

Ksawery Dunikowski



Napisał Mieczysław Treter

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000213839









# KSAWERY DUNIKOWSKI

PRÓBA ESTETYCZNEJ CHARAKTERYSTYKI  
JEGO RZEŹB

NAPISAŁ

MIECZYŚLAW TRETER



NAKŁADEM H. ALTENBERGA WE LWOWIE  
M C M X X I V



III 39458

WSZELKIE PRAWA CO DO REPRODUKCJI  
I PRZEKŁADU ZASTRZEŻONE.  
COPYRIGHT BY H. ALTENBERG,  
LWÓW, NOVEMBRE 1923

TEKST I ROTOGRAWJURY ODBITO  
W DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

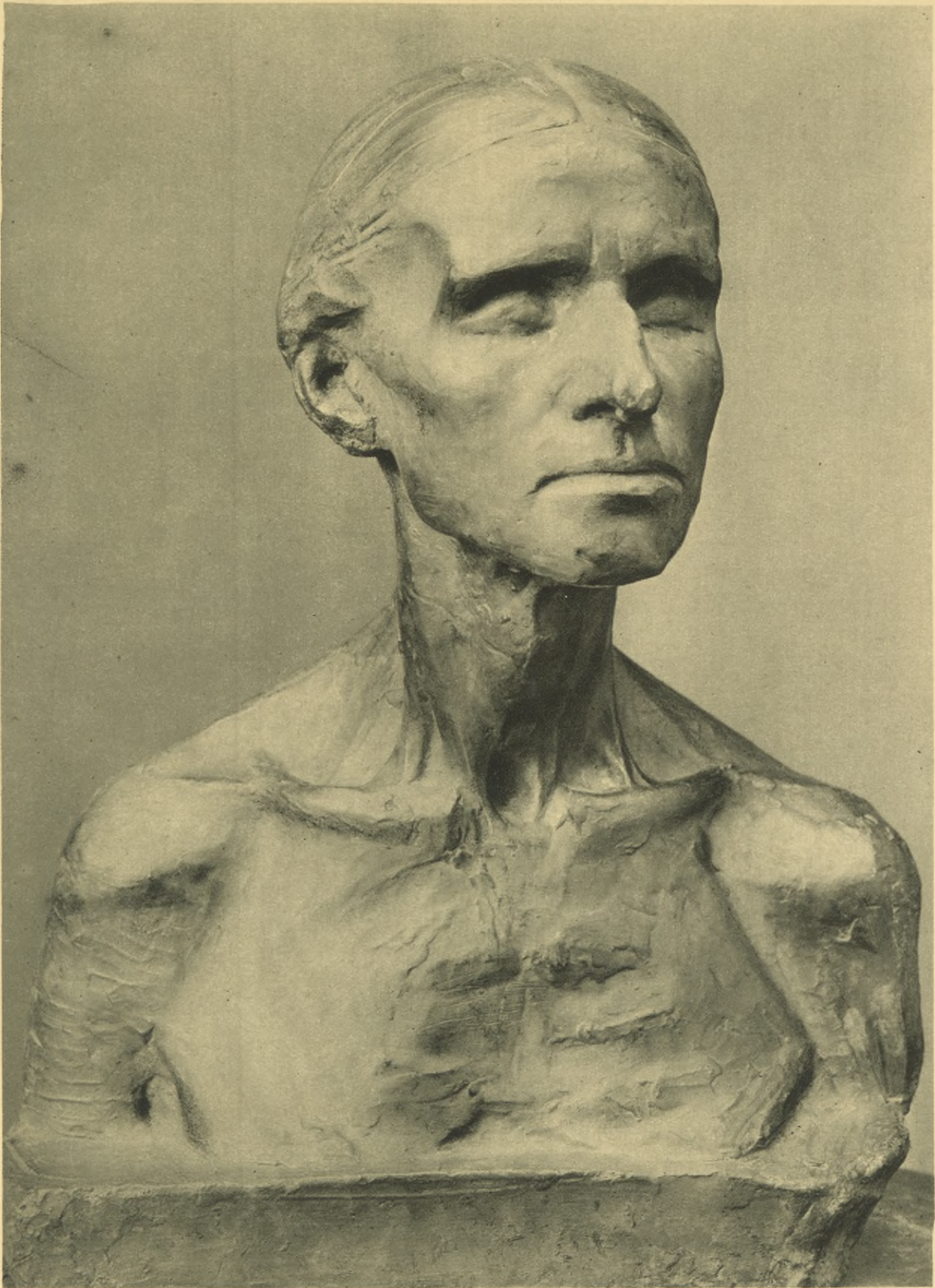
Alte. Nr. K 153/60



*ŻONIE*









**T**WÓRCZOŚĆ artysty i tajemniczy jej produkt: dzieło sztuki — jest w swej istocie dla nas wszystkich głębokim i wielce zawitym problemem.

Wszelkie metody i środki naukowe, jak dotąd, zawodzą. Historia sztuki, gromadząc coraz to bogatszy materiał dat i faktów, może pouczyć nas o życiu artystycznym ludzkości w ciągu lat kilku tysięcy. Estetyka, badając z różnych zresztą stanowisk właściwości i znamienne cechy dzieł sztuki, usiłuje im wydrzeć tajemnicę ich wartości, uroku i wpływu. Psychologia twórczości wreszcie, analizując mozolnie stany psychiczne tworzącego artysty, posługując się metodą introspekcji, psychologicznego eksperymentu i opierając się na wyznaniach samych artystów, stara się opisać i wyjaśnić różne kolejne fazy procesu artystycznej twórczości.

Żadna jednak z tych nauk nie rozwiązała podstawowego dla sztuki problemu, nie potrafiła też dotąd dać bodaj szczegółowego, bez reszty, opisu — tak samej artystycznej czynności jak i jej wytworu: dzieła sztuki <sup>1)</sup>.

Istota sztuki pozostaje tedy ciągle w mgłę ciemną spowita i żaden chyba śmiertelnik nie zdoła świętokradzką ręką uchylić rąbka tajemnej zasłony.

Możemy natomiast, nie kusząc się o rozwiązanie zagadnienia istoty sztuki, które zarówno, jak kwestja istoty życia i śmierci zawsze niepokoić będzie naszą ciekawość daremnie, zająć się raczej samymi dziełami sztuki i naszym do nich stosunkiem.

Zależnie od podstawowego stanowiska artysty wobec świata i życia, zależnie od wrodzonych jego i nabytych cech psychicznych, kształtujących wszelką ludzką indywidualność — twórczość jego w dziedzinie sztuk plastycznych może się przejawiać w sposób mniej lub więcej zdecydowany w jednej z dwu form zasadniczych, może podążać w jednym z dwóch głównych kierunków.

Jeśli będzie to artysta, przejęty treścią współczesnego mu życia, w ten jednak sposób, że zajmować go będą przede wszystkim jednostkowe tego życia formy i zjawiska, jeśli w nim wola jednostkowa, t. zw. twórczy subiektywizm górę weźmie nad poczuciem zbiorowym i nad odpowiadającym temu poczuciu twórczym obiektywizmem, to w sztuce jego niewątpliwie treść uzyska przewagę nad formą, formę tę zdławi, ujarzmi, a nawet, w razie potrzeby, rozsądzi, w imię boskiego szału życia, ruchu, wiecznego stawania się. Będzie to t. zw. »romantyk« — jeśli przez romantyzm rozumiemy, niezależnie od historycznych okresów, pewien odrębny typ twórczości — który pragnie wypowiedzieć się za wszelką cenę, choćby za cenę pomieszania różnych środków i form artystycznych. W chęci podkreślenia życia i barwnych jego przypadkowości, w chęci wyrazistej indywidualizacji wszystkiego, cokolwiek jako temat oko duchowi jego podsunie, stanie artysta taki nieraz na silnym gruncie realizmu życiowego i nie zawaha się przed użyciem żadnych naturalistycznych środków dla dokładnego wypowiedzenia się w obfitej ilości szczegółów, które w życiu zaobserwuje.

Typ wręcz odmienny stanowi artysta, w którym umiłowanie spokoju, trwania, tego, co nieprzemijające, wieczne w swej niezależnej od zmian życiowych przedmiotowości, tak jest silne, że wyraża się najlepiej w twórczym obiektywizmie, w zrównoważonym sposobie traktowania formy, nadewszystko formy czystej i jednolitej, choćby przyszło dla względów formalnych treść daną pogwałcić, przemocą do swej konstrukcji nagiąć i dopasować.

W ten sposób artysta taki, nie licząc się z właściwościami i cechami prawdziwego życia realnego, staje raczej na gruncie idealnym, gardzi indywidualizacją, a dąży głównie do ujęcia w formy syntetyczne tego, co ogólne, powszechne, typowe, niezależne od przypadkowości czasu, miejsca, czy zmian w psychice ludzkiej i w zewnętrznym świecie, słowem — w przeciwstawieniu do pierwszego typu artysty — zmierza świadomie i planowo do typizacji wszelkich obranych przez siebie tematów, stylizuje wyraźnie naturę i staje się t. zw. »klasykiem«.

Krótko mówiąc — naturalizm i stylizacja, to byłyby owe dwa zasadnicze i różniące się kierunki wszelkiej twórczości w dziedzinie sztuk plastycznych, oba równie potężne i wielkie, oba równie uzasadnione, skoro odpowiadają dwóm zasadniczym dyspozycjom psychicznym, ugruntowanym w duchu wielkich twórców<sup>2)</sup>.

Sztuka grecka, od wieku Periklesa począwszy, rzymska, sztuka rozwiniętego renesansu, baroku, doby romantycznej i drugiej połowy XIX wieku aż po ostatnie nasze lata (impresjonizm i futuryzm) — nosi na sobie, pomimo całej zresztą różnorodności, wyraźne piętno naturalizmu.

Sztuka egipska, assyryjska, archaiczna grecka, (do połowy mniej więcej V wieku



III.





przed Chr.), bizantyjska, romańska, późniejsza gotycka, klasycystyczna (koniec XVIII i początek XIX wieku), a wreszcie ekspresjonistyczna, kubizm, t. zw. u nas formizm i t. d., doby nam współczesnej — wypowiada się w języku stylizacji.

Z jednej tedy strony naturalizm, naśladowujący naturę, indywidualizacja, realizm, impresja, romantyczna wobec świata i życia postawa — z drugiej stylizacja, na gruncie idealistycznym, dążąca do uogólnień, do wytworzenia typowych, syntetycznych form wypowiedania się, postawa t. zw. klasyczna.

Niemożna, rzecz prosta, podziału tego i rozróżnienia, pojmować zbyt ciasno i naiwnie.

Przedewszystkiem oba scharakteryzowane tu pokrótce kierunki artystyczne utrzymują się przez wszystkie epoki sztuki równocześnie, biegną równoległe obok siebie, od epoki przedhistorycznej, aż po nasze czasy.

Archeologia przedhistoryczna poucza nas, że w najdawniejszych czasach, człowiek pierwotny niemal równocześnie rysuje na kościach czy też maluje na ścianach swej jaskini ultra-naturalistyczne wizerunki zwierząt w ruchu, a obok tego, w myśl zasad geometrycznej symetrii tworzy i stylizuje linią ornamentykę, którą ozdabia prymitywnie swe narzędzia<sup>3)</sup>.

• Podobnież w okresie starożytnego państwa egipskiego, obok kierunku t. zw. ludowego, ściśle naturalistycznego (jak np. słynny »Szeik« w Muzeum Kairkiem i »Pisarz« w Luwrze) występuje kierunek t. zw. dworski, sztuka wielka, monumentalna, hieratyczna, zasadzająca się na syntezie, stylizacji.

Naturalizm naśladowając, analizuje, konkretyzuje, a stylizacja, wynajdując i tworząc nowe formy uogólnia, podąża drogą myślowej abstrakcji, idei.

Te same dwa kierunki mogą z mniejszą lub większą wyrazistością przejawiać się w twórczości jednego i tego samego artysty. Tak się rzecz miała np. u Michelangelo, u Rodin'a. Niemożność zdecydowania się, trudność wyboru i konsekwentnego przeprowadzenia jednego z tych dwu założeń doprowadzały dość często do tragicznego konfliktu w twórczości niejednego artysty.

Do tragikomicznych natomiast nieporozumień prowadzi brak zdecydowanej



Ryc. 2.

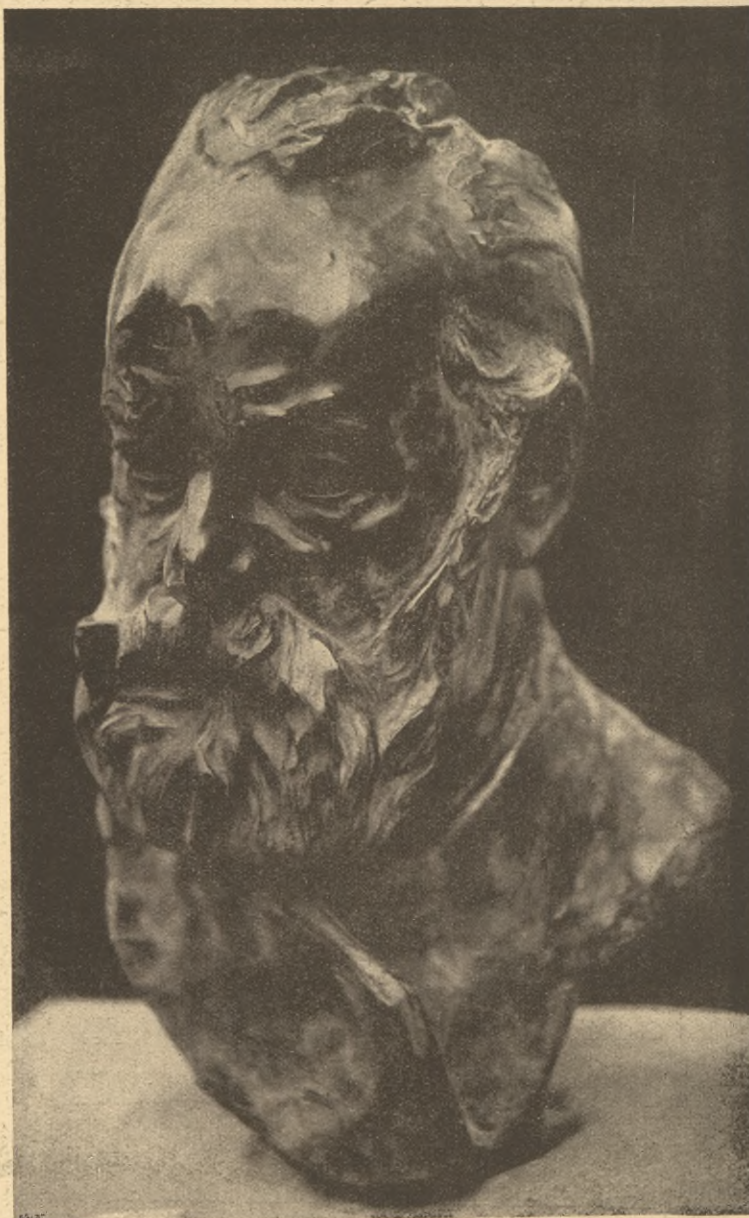
A. Rodin: Minerwa.

postawy estetycznej wobec dzieł sztuki ze strony t. zw. znawców, mecenasów sztuki, krytyków i szerszej, ferującej o sztuce publiczności.

Objektywizm estetyczny, oceniający dzieła sztuki przede wszystkim ze względu na ich cechy czysto formalne (ze względu na ich »artystyczność«), zgłębiający istotną zawartość dzieła sztuki nie tylko wyłącznie uczuciowo, lecz także na drodze intelektu, na drodze estetycznej kontemplacji, rozważający twory artystyczne w historycznej perspektywie, w myśl znanej formuły, że »ars una, species mille« — która doprawdy nie jest czczym tylko powiedzeniem bez treści — taki sposób odnoszenia się do sztuki niezmiernie mało liczy zwolenników.

Ogółtonie wprost bez nadziejnie w grubym sensualizmie estetycznym, stojąc na gruncie czysto podmiotowym: kryterjum ostateczne dzieła sztuki stanowi bezapelacyjnie t. zw. jego »piękno«, zależnie od czyjegoś czysto subiektywnego smaku i upodobania. Taki właśnie typ jednostek miał na myśli R. Schumann, mówiąc: »*Es hat gefallen*« oder: »*es hat nicht gefallen*« — sagen die Leute; als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen....

Zbyteczna chyba rozwodzić się długo nad tem, że tego rodzaju stanowisko... naiwnego konsumenta wobec najwyższych płodów ducha ludzkiego, jakimi są dzieła sztuki, jest barbarzyńsko prymitywne, że ze sztuką nic niema wspólnego i jako takie pozbawione jest wręcz wszelkiego istotnego znaczenia.



Ryc. 3.

A. Rodin: Victor Hugo





Kto nie umie odcyfrować hieroglifów artystycznej formy, bez względu na przedmiot i temat t. j. bez względu na treść danego dzieła sztuki, kto nie umie się wsłuchać np. w ten język tajemny, jakim przemawia w każdym rzetelnym dziele rzeźby linja jej profilu, sylwety, sposób ujęcia, opracowania bryły i jej powierzchni, kto w sferze sztuki czystej szuka tylko zaspokojenia swych nieskomplikowanych życiowych instynktów, by uśmieżyć »napawaniem piękna« wieczny głód zmysłu smaku swojego, w dosłownym znaczeniu — co zresztą w życiu fizycznym człowieka tak ważną i miłą jest sprawą — ten nie zrozumie nigdy prawdziwej wartości i głębokiego uroku dzieł sztuki, zwłaszcza sztuki wielkiej, monumentalnej, z czystego ducha twórcy poczętej.

Obok bowiem czystej i wielkiej sztuki jest i sztuka mała, jest galanterja artystyczna, która stanowi okrasę codziennego życia mniej lub więcej kulturalnych jednostek, finansowo zasobnych. Są wszędzie i zawsze artyści, produkujący obrazki, figurki i rysunki, dla zaspokojenia potrzeb bieżących tej jednej, zamożniejszej sfery społeczeństwa. Nie brak też nigdzie artystycznych szarlatanów, których »udatne« utwory, odpowiadające poziomowi smaku i wymagań szerokiego ogółu, dzięki ponętym tematom, dzięki bezdusznej, zbanalizowanej formie, nadzwyczajnie w pewnym momencie zyskują sobie wzięcie. Jest to sztuka mody i sezonu, żywot jej krótkotrwały, kończy się z sezonem, gdyż wartości wiecznych zgoła nie posiada. Rozważana nieco głębiej, poważniej, *sub specie aeternitatis*, ujawnia całą swą znikomość i pustkę: znaczenie jej prędzej czy później do zera schodzi, wszelka pamięć po niej zamiera. Urodzone z pustego naśladownictwa, już nie natury, lecz wzorów z drugiej i trzeciej ręki, utwory tej pseudo-sztuki nie posiadają nawet wartości artystycznej kopji, choć stroją się zwykle w różne pozory oryginalności.

»Oryginalność — to czcze słowo, my rzeźbiarze — wyznaje Rodin, wielbiąc gotyckie poematy francuskiej architektury kościelnej («*Les Cathedrales*») — nie możemy być oryginalnymi. Jesteśmy kopistami, artyści gotyccy tylko dlatego tak byli twórczymi, że kopjowali naturę. Jesteśmy zdani na wieczne studjum«.

Z tego studjum natury wychodząc, przezwyciężyli artyści średniowieczni skostniałość przeżytych z czasem form romańskich, tworząc życiodajne zarodki nowej sztuki, która znalazła potem swój ostateczny tryumfalny wyraz w tak wspaniałej i odrębnej stylizacji gotyckiej.

Podobnież dawniej, Grecy, stojąc w zasadzie silnie na gruncie naturalizmu, uogólniając z wolna formy w naturze zaobserwowane, osiągnęli w rzeźbie swój własny styl. Naśladowcy ich pseudoklasycy i późniejsi mistrze akademicki, w pogoni za



Ryc. 4.

E. Bourdelle: Eros

stylem, traktując powierzchownie szczegóły, albo wręcz je pomijając, osiągnęli zupełną martwość swych rzeźb. »Uogólnienie linii u Greków jest sumą wszystkich szczegółów, akademickie zaś uproszczenie jest czczem zubożeniem« (Rodin<sup>4</sup>).



Ryc. 5

E. Bourdelle: Achilles

Drobne figurki tanagryjskie, pomimo swej misterności i wdzięku, niepozbawione są cech wielkiej sztuki monumentalnej. Nasze olbrzymie monumenty publiczne, jak np. wszystkie w Polsce dotąd stawiane pomniki Mickiewicza – ze sztuką monumentalną nic nie mają wspólnego.

Z samej natury rzeczy jasno chyba wypływa, że innego sposobu traktowania wymaga pomnik, stawiany na wolnym powietrzu, w otwartej przestrzeni, a innego znów rzeźba, przeznaczona do ustawienia w przestrzeni zamkniętej.







Rzeźba, pomieszczona w jakimkolwiek wnętrzu, wymaga raczej wyraźnego i szcze=



Ryc. 6

A. Rodin: Adam

gółowego modelowania, zmieniających się profili, działania w głąb, wyzyskania cech przypadkowych, dla spotęgowania siły indywidualnej charakterystyki; ma być przecież oglądana z niewielkiej odległości, nawet zblizka.

Pomnik natomiast, na który patrzymy zazwyczaj zdaleka, jeśli ma działać jako dzieło sztuki monumentalnej, musi odpowiadać innym zasadom i postulatam. Musi to być utwór silnie w sobie skonsolidowany, zwarty i konsekwentnie jednolity w formie; musi każdego widza od razu jasno orientować, dawać w sposób zdecydowany swoiste wrażenie ogólne, co można osiągnąć zapomocą stworzenia jasno tłumaczącej się sylwety, drogą operowania jednym, wielkim, zasadniczym, wszystkim obejmującym konturem.

To też dlatego tylko ustawił Donatello swój posąg konny Gattamelaty w Padwie nie w pośrodku jakiegoś otwartego placu, lecz tuż przy kościele św. Antoniego, na tle architektury, zmuszając w ten sposób każdego, kto staje w którymkolwiek miejscu olbrzymiej Piazza del Santo, do oglądania jednej zasadni=

czej sylwety pomnika, który działa przez to tem potężniej, prawdziwie monumentalnie.

Ponieważ zaś elementarne formy geometryczne, schemat kompozycji trójkątny lub czworoboczny, najbardziej są zrozumiałe, najłatwiej uchwytnie dla ludzkiego oka, artyści różnych czasów, od Egipcjan i Greków archaicznej doby począwszy, uży=

wali często tego niezawodnego środka dla wywołania wrażenia monumentalności. Dla jednego z kodyfikatorów nowoczesnych sztuki rzeźbiarskiej, A. Hildebranda, jednolita organicznie płaszczyzna obrazowa, ujęta w najprostszej możliwie formie geometrycznej, jest kardynalnym warunkiem wszelkiej monumentalności w zakresie sztuk plastycznych<sup>6)</sup>.

Całkowita tedy koncentracja, pominięcie wszelkich mniej istotnych szczegółów, możliwe uogólnienie form, sprowadzenie kompozycji do geometrycznego schematu, operowanie jednym wyrazistym konturem, jedną zasadniczą sylwetą — oto byłyby główne znamiona rzeźby idealnej, abstrakcyjnej, rzeźby monumentalnej, której istota ściśle jest związana z pojęciem czystej stylizacji.

Przeciwnie zaś, podkreślenie momentów dynamicznych, wyrazu życia, siły i ruchu, drobiazgowa charakterystyka przy uwzględnieniu wszelkich interesujących szczegółów, bogactwo widoków i profilów, niespokojny, bo żywy i ruchliwy kontur sylwety — to byłyby najwybitniejsze cechy znamienne rzeźby konkretyzującej, naturalistycznej, której niejako ukoronowaniem jest impresjonizm w plastyce.

Zatrzymując w pamięci ten wynik teoretycznych rozważań, do których zmusza nieprzeparcie widok rzeźb Ksawerego Dunikowskiego, uświadamiających nam ciągłą aktualność tylu czysto artystycznych problemów — możemy przystąpić do próby estetycznej charakterystyki dotychczasowej twórczości tego artysty.

Już w pierwszym młodzieńczym stadium pracy artystycznej Dunikowskiego, występuje u niego w sposób wyraźny dążność do opanowania form rzeźbiarską dla swobodnego wypowiedzenia pewnej głębszej treści psychicznej. W latach studiów swych w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych obmyśla kompozycje, łamie się z formą, opanowuje coraz lepiej rzeźbiarskie rzemiosło, porajac się ochoczo z trudnościami technicznej natury.

W r. 1902 debiutuje na wystawie Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych swym »Przedświtem« (popiersie), w roku następnym wystawia studja portretowe (biust matki i i.) i pierwsze swoje próby kompozycyjne: »Wspomnienie«, »Dwoistość«, »Tchnienie« (pierwsza koncepcja, do której powrócił następnie w kilkanaście lat później), a w r. 1904 dodaje jeszcze m. i. rzeźby symboliczne: »Byt« i »Myśl«.

W tychże samych latach tworzy »Dantego« oraz myśl swą zaprzęta Mickiewiczem, czego owocem była śmiało modelowana i pełna głębszej charakterystyki, opartej na wnikięciu w ducha naszego wieszczą, maska poety.

Wreszcie niemal jednocześnie z powyższymi powstaje »Człowiek« oraz ciekawa pod względem kompozycyjnym grupa »Mężczyzny i Kobiety«.

Młodzią artysta staje silnie na gruncie zdecydowanego realizmu, nie po to jednak, aby w nim się utwierdzić i na nim poprzestać w dalszej swej pracy, lecz raczej, by z niego wyjść dalej i naprzód, silny fundament mając pod nogami.

Oto biust »Matki« (Tabl. II.). Traktowany wprost naturalistycznie: charakterystyczne znamiona więdnącego ciała staruszki — zarysowane twardo pod cienką powłoką skóry, kości obojczykowe i żebra osłaniające klatkę piersiową — zaznaczone tak wyra-





źnie, podkreślone tak silnie, z takim umyślnym naciskiem, że biust ten pełen zagłębień zdaje się trącić impresjonistyczną przesadą. Głowa, osadzona na wychudzonej szyi, z lekka ku prawej zwrócona; zapadnięte silnie skronie, zmęczone oczy o niemym wyrazie, potęgują nastrój smutnej, dostojnej powagi, która tę postać cechuje.

Wszelkie szczegóły drugiego rzędu całkowicie pominięte: mięśnie pod skórą tylko tu i ówdzie zaznaczone, brak zmarszczek na twarzy i brózd na czole, tylko brwi nieco ściągnięte tworzą dwie zmarszczki pionowe, dodając wyrazu pewnej surowości



Ryc. 7

Damp: Pocałunek babki

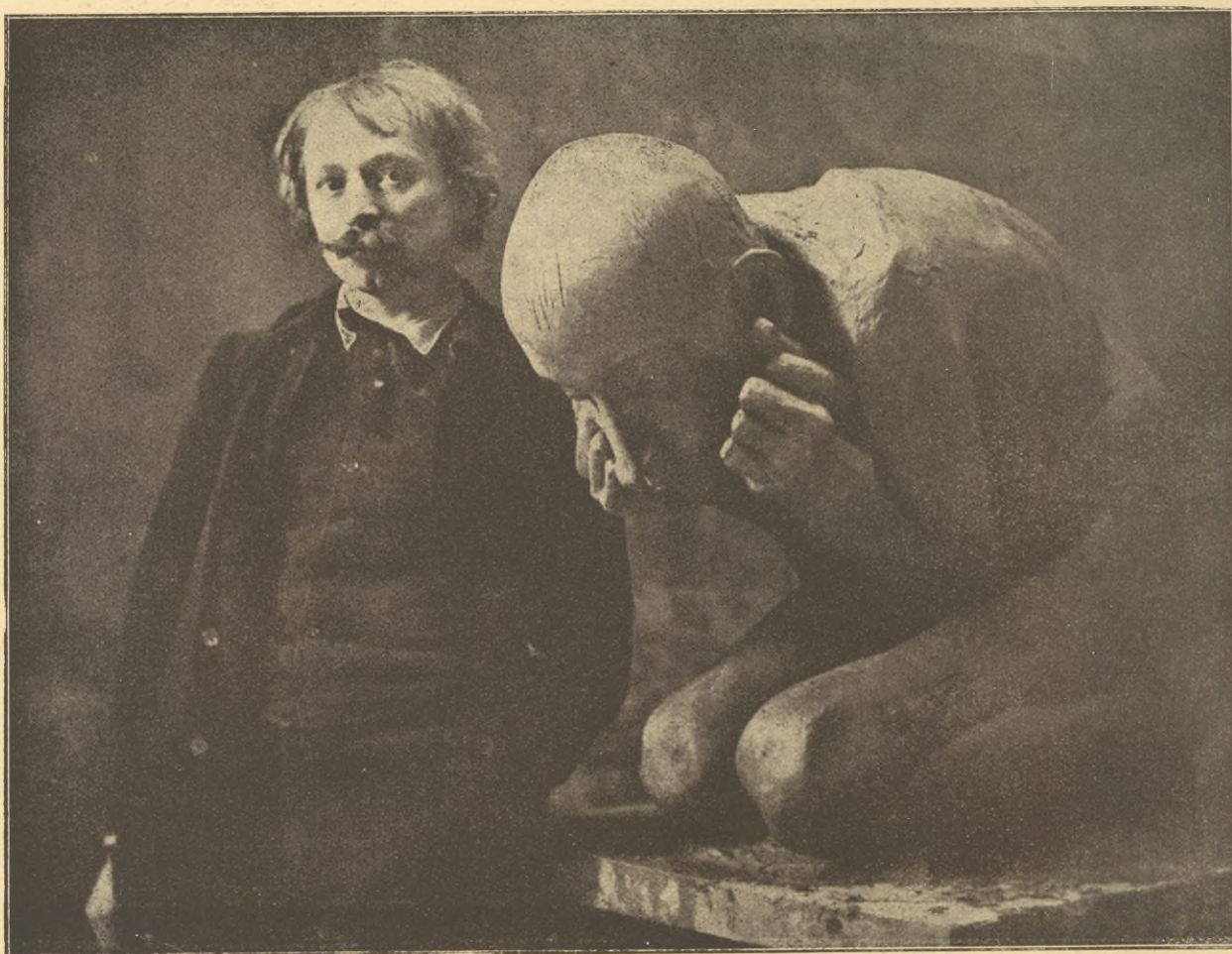
i zamyślenia. Włosy, ściśle przylegające do skóry, zaledwie plastycznie uwzględnione, tyle tylko, by można je w ogóle zauważyć, a raczej ich się domyślić.

Artysta postąpił tu w myśl tej podstawowej, wielkiej a niedość często przypominanej zasady, którą także Rodin sformułował<sup>7)</sup> w lapidarnym powiedzeniu, że »wszystko, co nieistotne do sztuki nie należy« („*Les Cathedrales*“).

Głowa Mickiewicza (Tabl. IV.), w obramieniu bujnych włosów, jakgdyby w jasną aureolę ujęta, traktowana już zupełnie impresjonistycznie, jest plastyczną zjawą nieledwie. To, pomimo kilku zasadniczych rysów podobieństwa, nie głowa Mickie-

wicza, znana nam z współczesnych poecie daguerrotypów i artystycznych wizerunków, lecz głowa wieszczą, jakiego sobie wyobrażamy, pisma jego czytając, słuchając niebosiężnej »Improwizacji« Konrada.

A w »Człowieku«, znanym też pod nazwą »Skupienie«, w »Mężczyźnie i Kobiecie«, grupie zwanej także »Miłością« — artysta nie kusił się już zupełnie o uwzględnienie szczegółów, o dokładniejsze modelowanie ciała.



Ryc. 8

Dunikowski przy rzeźbie swej p. t.: »Człowiek«

Zależało mu tutaj przede wszystkim na treści wewnętrznej, psychicznej — wygięte łuki ciał nagich, skulonych, wystarczały mu całkowicie.

Ten »Człowiek« zapatrzony w dół przed siebie, a w siebie samego wmyślony, znieruchomiasty i z podstawą jakby zrosnięty, przypominający żywo którąś z chimer paryskiej *Notre Dame* — zwłaszcza od czasu, gdy go umieszczono nad wejściem do kościoła XX Jezuitów w Krakowie — prosiłby się poprostu o wyrazistą jakąś stylizację, o ujęcie w prosty jakiś schemat form architektonicznych. Na to jednak było widocznie jeszcze zawcześnię, artysta nie przywykł tak prędko do







dowolnego abstrahowania od form natury, poprzestawał zrazu na samym tylko pomijaniu szczegółów, na zwykłej symplifikacji.

Podobnie w grupie »Mężczyzny i Kobiety«, gdzie do tego samego niemal »Człowieka« — analogicznie skomponowanej męskiej postaci — przywiera kobieta, jego natchnienie i jego udręka, jego wróg i tkliwa przyjaciółka, jego radosne i smutne zarazem przeznaczenie.

To jedna z pierwszych prób kompozycji, rzeźba pod wyraźnym wrażeniem sztuki Rodin'a konstruowana. Grupa, pojęta naturalistycznie, jako rzeźba *en ronde bosse*, ma tę może wadę, że niezupełnie odpowiada swoim założeniom, gdyż zadanie kompozycyjne — jeśli uwzględnimy tu zarazem ekspresję i treści i formy — nie zostało najszcześliwiej rozwiązane. Wszak doskonały pomysł często źle zbudowana bryła zabija.

Dążenie do uogólnień formy, do syntezy, występuje u Dunikowskiego w miarę artystycznego rozwoju coraz silniej, widoczne jest nawet w jego impresjonistycznych portretach — co pozornie wydać się może komuś jaskrawym paradoksem.

Niesłychanie śmiały i wprost jedyny w swoim rodzaju pomysł zrealizował artysta w »Portrecie Pianisty« — wirtuoza prof. Ignacego Friedmana.

Tu pominięto rzeczywiście wszystko, co nieistotne, przy zachowaniu zresztą charakterystycznych cech naturalistycznie wiernego podobieństwa. Widzimy to tylko co się istotnie zauważa, słuchając w skupieniu głębokiem gry fortepianowej: głowę pianisty i jego ręce. To wszystko.

Poza walorami doskonałego portretu, pełnego wyrazu psychicznego i siły charakterystyki, zdumiewa przekonujący sposób wybrnięcia z nader skomplikowanego, w plastyce trudnego do pomyślenia, zadania: dać impresję pianisty, w momencie, kiedy gra. Dać nie fantazję, ale realny jego wizerunek, oddać w widomych i konkretnych kształtach psychofizyczną istotę grającego wirtuoza — i nic ponadto, wyeliminować to wszystko, co w tym wypadku nie odgrywa zasadniczej roli, to, o czym się wie, że jest, ale czego się w danym momencie nie zauważa, nie widzi,



Ryc. 9

Dunikowski: Mężczyzna i kobieta

gdyż wyraz twarzy i zdecydowane, szybkie ruchy dłoni, uderzających palcami w klawisze, absorbują całkowicie naszą uwagę.

Swobodny i naturalny, szczerą tchnący *bohémé'* portret artysty malarza Henryka Szczyglińskiego (Tabl. III), łagodny i miękki w sposobie modelowania portret Kazimierza Kamińskiego (Tabl. V), wyrafinowanie w swej artystycznej manierze wytwornego aktora, prosta i spokojna w wyrazie, skomponowana w szerokich płaszczyznach statua portretowa *en pied* architektki Mączyńskiego, wreszcie klasyczny w ujęciu, a mimo to romantyczny w potędze ekspresji biust Ludwika Solskiego, świetnego twórcy niezapomnianych scenicznych postaci — oto szereg plastycznych wizerunków, w których Dunikowski, doskonale już władający formą, nie



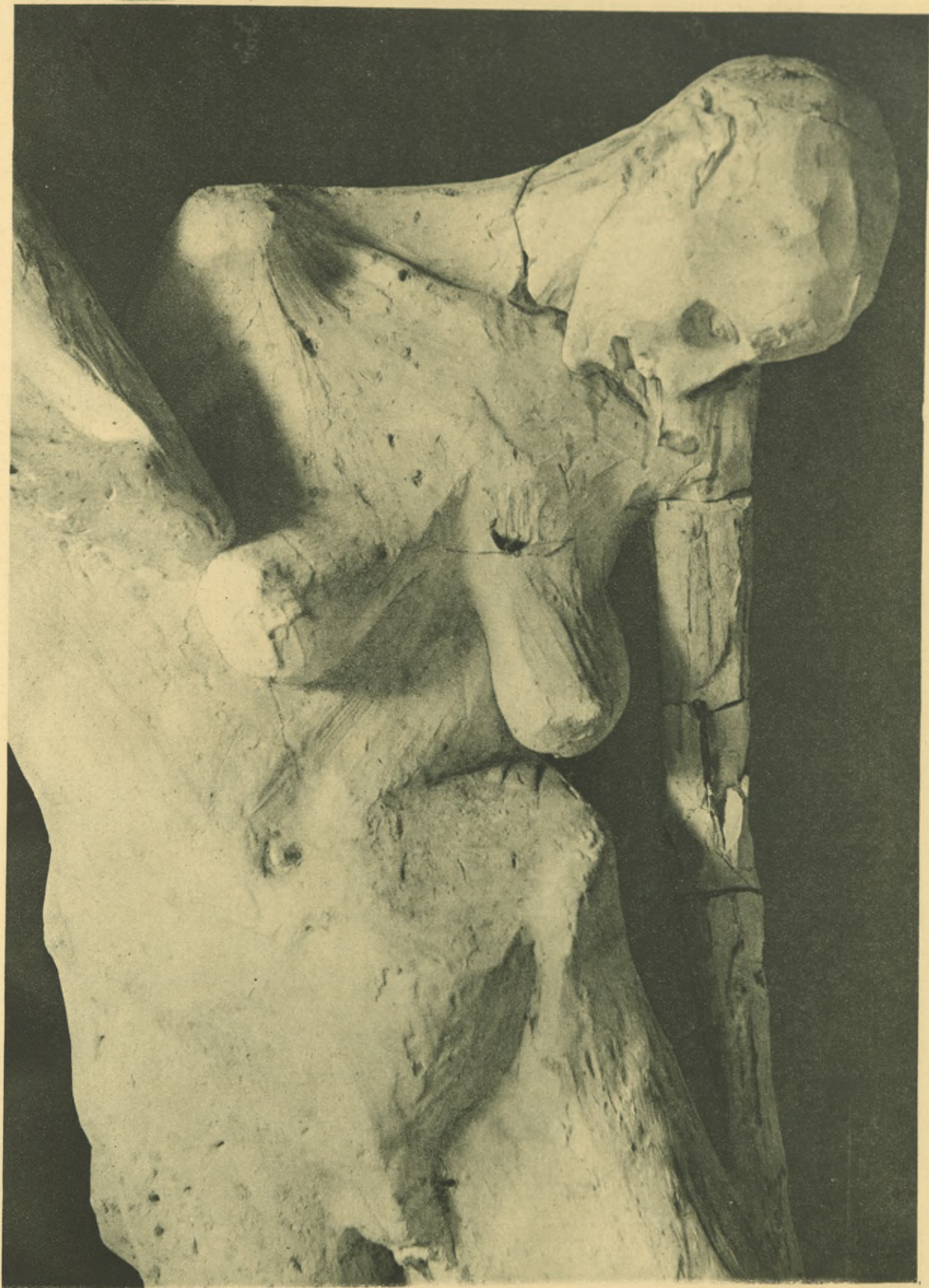
Ryc. 10

Dunikowski: Portret pianisty J. Friedmana

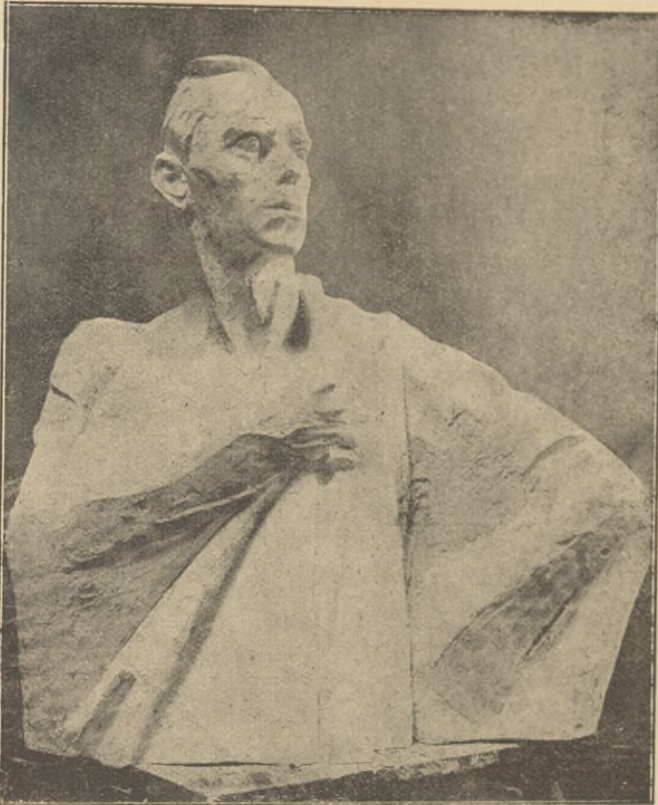
schodząc z gruntu naturalistycznego, wypowiedział się znakomicie, jako portrecista nadzwyczaj biegły w rozpoznawaniu właściwości ludzkiej psyche, różnych bogatych jej przejawów i zewnętrznego charakteru ludzkiej postaci. Przedstawił się zarazem i swoim i obcym — bo i na wystawach zagranicznych rzeźby te wielkie wzbudziły zainteresowanie — jako portrecista o wybitnym, zdecydowanym piętnie indywidualnym.

Artysta nie mógł jednak poprzestać na portretach. Duszę jego dręczyła odwieczna zagadka życia i śmierci; tragiczny w swej istocie problem bytu trwającego poprzez narodziny i śmierć poszczególnych istnień ludzkich, niepokoił go, kazał mu szukać środków wypowiedzenia się, uplastycznienia bolesnej skargi na niedolę ludzkiego żywota.

W okresie kilku lat zaledwie (1906—1908) powstaje na tem tle szereg rzeźb, w zupełnie odmiennym charakterze, jakkolwiek również na gruncie naturalistycznym jeszcze wyrosłych; to »Miłość«, w całkowicie odrębny, inny sposób, aniżeli pospolicie, pojęta i przedstawiona, to nawpół realne, nawpół symboliczne postaci »Kobiety«, pełnej wyrazu »Ewy«, to potężne figury »Kobiet Brzemiennej« wreszcie czysty tylko symbol w naturalne kształty wtłoczony — »Macierzyństwo«.







Ryc. 11

Dunikowski: Portret Ludwika Solskiego

»Ewa« — jakże niepodobna do wszystkich jej przedstawień plastycznych w sztuce nowoczesnej! To nie kokieteryjna postać kobieca, pyszniąca się zarozumiałe jak paw, bogatym zasobem i krasą nieopisanych swych wdzięków nęcąca ku sobie ogłupiałego z zachwyty mężczyznę — Adama, po to tylko, by go obezwładnić w splocie węzowych uścisków, w niewolnika zamienić, od drogi wielkich zamierzeń odwieść, by wzbudzić w nim niezaspokojone nigdy pragnienie, aż go ta wieczna gorączka pożądania wyniszczy, strawi, unicestwi...

Ale także nie owa, ludzkiego rodu pra=matrona, zdrowa i silnie zbudowana kobieta, o potężnych biodrach i o piersiach mlekiem nabrzmiąłych, beztroska, pogodna

samica=rodzicielka, dumna z swej płodności matka liczego pokolenia.

Dunikowskiego »Ewa« — to niepozorna i wątła postać kobieca, dość koścista i chuda, o piersiach niemal dziewiczych, niezbyt rozwiniętych, a zlekka nawet zwiśających. Słowem, wedle utartego kryterjum rzecz biorąc, raczej brzydka, niż ładna, doprawdy niezbyt ponętna. Prawą dłoń, szeroko otwartą, z bezradnym jakimś, dziewczęcym zakłopotaniem zatrzymuje na swem udzie, w lewej trzyma coś, niby embrjonalny idol człowieka i patrzy weń spokojnie, przechylając nieco głowę.

Przypatrzcie się bliżej tej głowie, abstrahując chwilowo od reszty całej postaci. Ileż smętnego, niedającego się w słowach wypowiedzieć wyrazu. Szlachetne rysy tej twarzy, nic zresztą niemającej wspólnego z specyficznie kobiecą ładnością, ujmują nas, budzą w duszy naszej dźwięk sympatii wewnętrznej oraz ślad jakiegoś sentymentu, zbliżonego do współczucia, rodzącego się na tle odczuwania i rozumienia pokrewnej nam ludzkiej psyche. Bo oto jakieś wątłe nędzne ludzkie istnienie, w słabem ciele kobiecem zamknięte, biedzi się w serdecznym znoju nad rozwiązaniem podstawowej zagadki życia, usiłuje swym mózgiem przeniknąć logiczny sens Przeznaczenia.

A teraz spojrzycie znowu na całą postać »Ewy«. Czyż jeszcze niezrozumiałe, dziwaczne i odrażające wydadzą się nam kształty jej ciała? Czyż nie jest wszystko podporządkowane jednej zasadzie, czyż nie służy wszystko do tem silniejszego pod-



Ryc. 12

Dunikowski: »Ewa« I.

Rozwiało się wszystko — rzeźba stworzona w naszej fantazji jest inna, z tematem naszym nic niema wspólnego — »pomysł był uroczy, lecz go zabiła materja«<sup>8)</sup>.

Okaze się tedy, że Dunikowski racjonalnie rozwiązał swe plastyczne zadanie, że odpowiednich form użył, dla wypowiedzenia danej treści, że tylko tak, a nie inaczej, mógł jako rzeźbiarz postąpić, skoro chodziło mu tutaj o coś innego, niżli o przedstawienie powabu kobiecego ciała.

Okaze się również, że ta »Ewa« przestanie być dla nas czemś zgoła »szpetnem« i każdy z nas chętnie powtórzy, z pełnem zrozumieniem i z głębokiem przekonaniem, słowa Rodin'a: »*La Beauté — c'est le caractère et l'expression*«.

kreślenia tego wyrazu, któryśmy wprzód łatwiej z samej tylko twarzy wyczytali?

I wyobraźcie sobie jeszcze ten sam pomysł inaczej w plastycznych formach pojęty i wyrażony: młoda, powabna kobieta, o harmonijnej budowie jędrnego ciała, w ponętnej i wdzięcznej postawie, wpasuje się w kształtną figurkę, trzymaną na zgrabnie przed siebie wyciągniętej dłoni — w figurkę, nie zaś w poczwarny jakiś idol czy embrjon o nadmiernie dużej głowie. Utrwalcie ten obraz wyobrażonej rzeźby w pamięci....

Ktoś inny i każdy z nas, jak pojmie charakter tego wyobrażonego utworu, jego treść, ekspresję pełnych gracji form? Cóż się stało z niepokojącym problemem, który zrodził w duszy artysty pomysł tej rzeźby, tej »Ewy«?



Ryc. 13

Dunikowski: »Ewa« I. (fragment)



IX.





Charakter i wyraz, nic więcej — oto wszystko.

To samo dręczące pytanie: jaki jest cel rodzącego się w bólu życia, skoro po pewnym okresie niedoli wszystko obumiera — było genezą słynnych, a raczej osławionych w opinii oficjalnej polskiej krytyki »Kobiet Brzemiennych« Dunikowskiego (Tabl. VI i VII).



Ryc. 14

Dunikowski: »Kobieta Brzemienna«

Sam sposób pokazania ich na publicznych wystawach uznany był pono za prowokujący. Artysta stawiał te figury wprost na posadzce wystawowej sali, bez żadnej wogóle innej podstawy; nikt zapewne nie oglądał »Mieszczan z Calais«, mało kto o nich słyszał, tem większa tedy irytacja.

Tymczasem te cztery figury kobiece bądź co bądź, na każdym potężne sprawiały wrażenie, mniejsza o to, czy przyjemne, bo nie o to w tym przypadku idzie. Ustawione na podłodze, wielkości naturalnej, traktowane wprost monumentalnie, o ile to jest do pomyślenia przy pewnych naturalistycznych zresztą założeniach, kobiety te mieszały się niejako z ciemnym tłumem zwiedzających, drażniły swym widokiem i niewzruszonym spokojem, swą surową, iście gotycką ekspresją, swem plastycznym uzmysłowieniem zagadki rodzącego się życia, swem ustawicznym przypominaniem niepokojącego problemu bytu.

Statuy te dokuczliwe były dla widzów tem więcej, że kobiety owe, same milczące, poważne, brzemiennością dostojne, jakgdyby pełne rezygnacji i przejęcia się tajemnicą



Ryc. 15

Dunikowski wśród swych rzeźb: «Kobiety Brzemienne»

tego nowego życia, co w ich łonie drzemie, zmuszały do myślenia na niemiły temat i zbyt silny swym wyrazem stanowiły kontrast do niefrasobliwej pogody życiowego optymizmu, malującego się zazwyczaj na twarzach wystawowych gości.

Jednolicie skomponowana forma, operowanie spokojnymi, szerokimi płaszczyznami, potęgowały ekspresję, ułatwiały ogarnięcie okiem całości, zniewalały do mimowolnego odczytywania zakłętej w te wielkie bryły uczuciowej i intelektualnej treści, o której niemal każdy w swem potocznym życiu rad zapomnieć co prędzej. I każda z tych kobiecych postaci jedną i tą samą żyje myślą, ale każda inaczej na to reaguje. Tę zmienność wyrazu osiągnął artysta drogą umiejętnego stosowania *nuance'u* w doborze najprostszycch środków ekspresyjnych, wymowy postawy, nachylenia lub wzniesienia głowy, gestu ręki, sfałdowania szat, opadających w spokojnych linjach aż do ziemi.





X.







Ryc. 16

A. Rodin: Mieszczanie z Calais

Wiadomo że te »Kobiety Brzemienne« Dunikowskiego nie były dla artysty bynajmniej czysto artystycznym jeno, plastycznym zagadnieniem. To krystalizacja jego uczuć i myśli, jego metafizycznych na życie poglądów, stąd ta olbrzymia potęga wyrazu, przejmująca do głębi, jak dźwięk organowych tonów, odbijających się od sklepień gotyckiej świątyni, stąd także ta świeżość i bezpośredniość działania, ta przekonywująca prawda życiowa, która nie pozwala widzowi trwać w stanie obojętności, a zmusza każdego do zajęcia zdecydowanego wobec tych rzeźb stanowiska: uwielbienia czy wstrętu.

Ten sam temat, w innej podany formie, widzimy np. w nader ciekawych rzeźbach Fr. Metznera i Emy Roeder, dwojga niemieckich rzeźbiarzy. Rzeźby te, traktowane syntetycznie, wystylizowane konsekwentnie, nie mają jednak nic wspólnego ze specyficzną ekspresją rzeźb Dunikowskiego, choć zarówno te jak i tamte, czysto plastycznym przemawiają językiem.

I jeszcze raz w twórczości Dunikowskiego powraca ten sam motyw, ta sama



Ryc. 17  
Fr. Metzner: »Kobieta brzemienna«

trwożna refleksja na temat nieubłaganej konieczności trwania i bytu, pomimo zamierania poszczególnych jednostek: jest jakaś odwieczna siła fatalna, która wciąż każe płodzić nowe życie, skazując je zarazem na ciągłą niedolę, na katusze ustawicznego cierpienia, na śmierć wreszcie — i tak w nieskończoność zakłętego kołiska. — Dlaczego?

*A quoi bon?... A quoi bon la loi qui enchaîne les créatures à l'existence pour les faire souffrir. A quoi bon ce leurre éternel qui leur fait aimer la vie, pourtant si douloureuse? Angoissant problème!* (Rodin).

Ten niepokojący problem bytu uplastyczniał się tym razem w sposób odrębny, w nawskroś oryginalnej rzeźbie Dunikowskiego p. t. »Macierzyństwo« (Tabl. VIII, fragment).

Oto zamierająca postać zwiędłej kobiety, z której wylania się, żywiołowym pędem ku górze, nowe życie.

W przeklętym łańcuchu wiecznego bytu, znów jedno ogniwo skończone — powstaje nowe, które znowuż, obumierając, zamykając się w sobie, stworzy następne.

Matka spełniła swe posłannictwo, jaki los jej wyznaczył. Dała początek młodemu życiu, które ponad nią wylata, które rwie się w zwyż z taką rozkoszą, jak gdyby już wiecznie trwać miało. A matka wędnie, zamiera, bo już nikomu, ni dziecięciu nawet swemu niepotrzebna.

Takie bowiem jest smutne jej przeznaczenie:

*„O, che miseria è l'esser nato”* — woła Michelangelo.

I w tej także kompozycji nieporównana jest siła ekspresji, niezwykle sposób rozwiązania plastycznego problemu, realizacji pomysłu, którego zdawałoby się, w rzeźbie, niewychodzącej poza obręb konkretnych form i środków naturalistycznych, przedstawić w ogóle niepodobna.

Artysta, czując się na siłach, mając wielką treść wewnętrzną do udzielenia, pragnie się wypowiedzieć, nie po literacku, lecz czysto po rzeźbiarsku. Do tego cyklu wypowiedzi należała też wcześniejsza, inna rzeźba, która, jak zanotował w swoim czasie



Ryc. 18  
Emy Roeder: »Kobieta brzemienna«

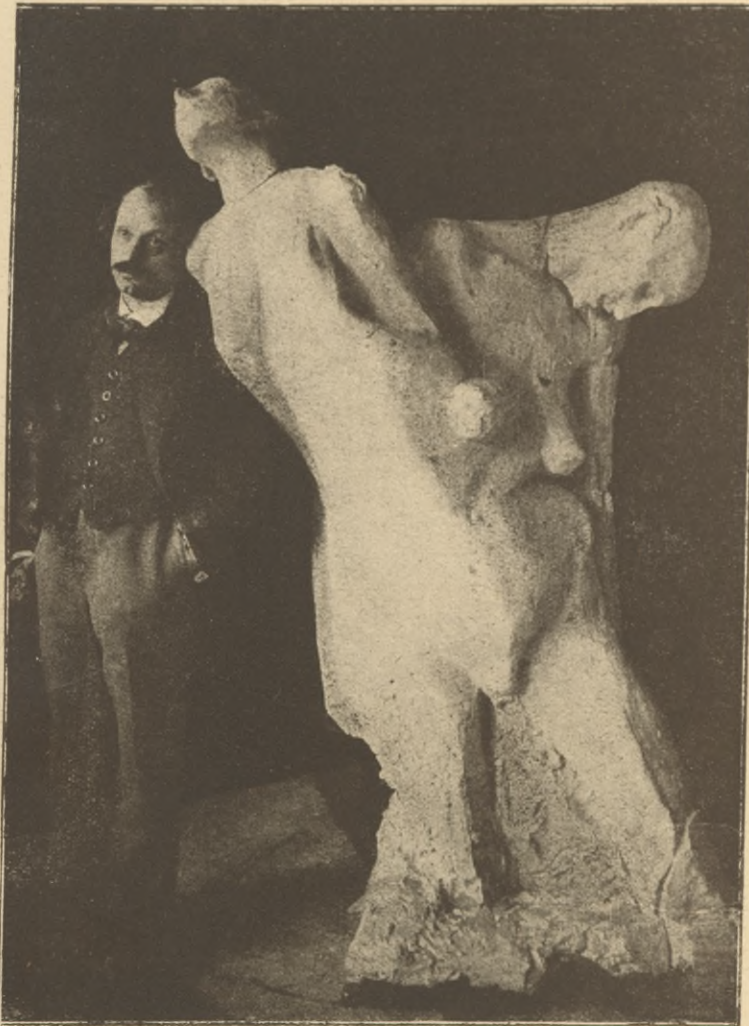






J. Kleczyński<sup>9)</sup>, runęła z rusztowania na pierwszej wystawie dzieł artysty — »Bez nadziei«:

»Dwie postacie skłębione, zawieszone w przestrzeń, lecące w otchłań w śmier=



Ryc. 19

Dunikowski przy swej grupie: »Macierzyństwo«

telnym uścisku. Jak orzeł Prometeusza, tak wżarła się w pierś człowieka potworna postać i rozdziera ją pazurami.

»Co za ręce rozpostarte bezradnie, co za nogi, skłębione w bezsilnej rozpacz. Ta rzeźba — to była lawina, z gór lecąca, huragan, trzaskający konarami stuletnich drzew. Walka w otchłani — w obliczu tylko nieskończoności. Czy nie przypominają się wszelkie «Szafy», wydarte z piersi polskich artystów?»

Jakaś nieogarniona w kształty wyraźne istność przedwieczna, o jakiejś wielkiej tajemniczej głowie — jest zapewne właściwą przyczyną wszechrzeczy, jest źródłem

wszelkiego życia, które tchnęła z siebie w materję. To geneza pomysłu innej rzeźby Dunikowskiego – czysto symbolicznej, abstrahującej niemal zupełnie od form realnych – »Tchnienia« (Tabl. IX).

W rzeźbie tej – »Tchnienie« istnieje w dwóch koncepcjach, pierwsza powstała zaraz po ukończeniu Krakowskiej Akademji – jest Dunikowski całkowitym roman-



Ryc. 20

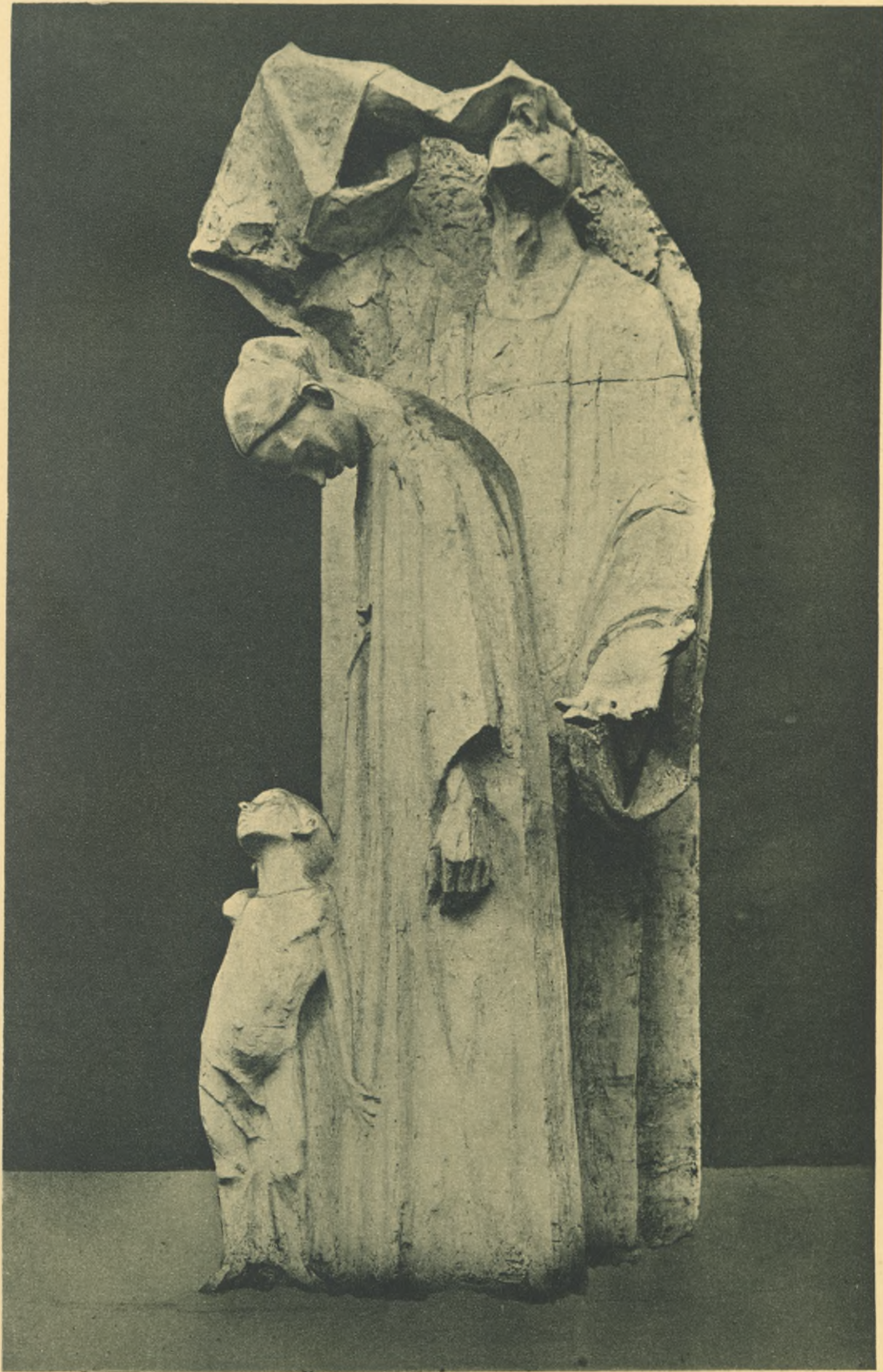
Dunikowski: »Macierzyństwo« (fragment)

tykiem: treść zapanowała w zupełności nad formą, nie podporządkowuje się jej, przeciwnie rozsada ją, deformuje.

Najwyższy jednak stopień szczerego natchnienia, romantycznych uniesień, prawdziwe forte-fortissimo psychicznej ekspresji, osiągnął artysta w kompozycji pt. »Fatum«.

Artysta zdobywa się w rzeźbie tej, jakgdyby poza wszelkimi kwestjami konstrukcji i form, na symbol plastyczny ludzkiego istnienia, na niezwykłą wprost dynamikę, już nie samych tylko kształtów rzeźbiarskich, lecz zbuntowanej w romantycznym wybuchu ludzkiej psychiki.

Dunikowskiego »Fatum« to – mówiąc językiem Hegla – »emanacja ducha w kierunku absolutu«, ucieleśniona w jednej zwartej bryle, isticie po rzeźbiarsku.





»Fatum« uplastycznia przedewszystkiem dwoistość ludzkiej natury, walnę dwu wrogich sobie pierwiastków: jaźni człowieka i tego nieokreślonego bliżej czynnika,



Ryc. 21

Dunikowski: »Fatum«

z którym się ona zмага, któremu zazwyczaj ulega. To wewnętrzna walka i rozterka uświadomionego, o rozbudzonej duszy, człowieka.

Oto nagle i niespodzianie, niewiadomo skąd, po co i dlaczego, rodzi się w duszy ludzkiej gorycz zwątpienia, zatruiwa swym jadem, obezwładnia. Daremnie sili się człowiek, daremnie zмага się sam w sobie, daremnie najwyższem napięciem swej

energji psychicznej stara się wydobyć z tej strasznej sieci, która omotała go zwolna, nieznacznie, w sposób podstępny i zradny.

Człowiek ulega, nieraz bez słowa skargi na ustach. Ananke!

Albo też rodzi się w duszy ludzkiej, nieraz mimo, a nawet wbrew woli, uczucie miłości, niepożądaney a wielkiej, która z nienacka osacza człowieka i rozrasta się w afekt przemożny tem silniej, potężniej, im bardziej się ją tłumi i zwalcza. Daremny trud i wysiłek, opór wszelki daremny — uczucie dławi człowieka, usidla, ujarzmia: człowiek ulega w tej walce nierównej tem łatwiej i tem fatalniej, im bardziej wewnętrznem szarpaniem duszę ma znękaną. Człowiek czuje, rozumie, do jak bardzo tragicznych konfliktów dojść może — ale niepodobna mu się oprzeć wyższej sile przeznaczenia, staje się bezsilną jego ofiarą.

Ta walka rozgrywa się w duszy ludzkiej tak często, zawsze, ilekroć zbudzi się myśl jakaś lub uczucie, które ponad własną jaźń człowieka wyrasta i zмага się z nią w najgłębszych skrytkach jej istoty. Zмага się i zwycięża! A człowiek walczy z udręką i zwątpieniem, z miłością, żądzą czy nienawiścią, z dumą i zazdrością, z niemocą, smutkiem, czy z rozpaczą, walczy — i tak często upada.

My tylko tak rzadko niestety uświadamiamy to sobie, tak rzadko myślimy o tem, że i w sercu najbliższych nam istot odgrywać się może nieraz walka, ale to nas tak mało zazwyczaj wzrusza i obchodzi, że na myśl nam nie przyjdzie w tej walce komuś dopomódz, dodać mu otuchy, podtrzymać jego siły. My — zauważa Maeterlinck — w »gruncie rzeczy żyjemy tylko, jako dusza z duszą i jesteśmy bogami, którzy nie znają się wzajemnie«.

I każda rozbudzona psyche ludzka walczy w osamotnieniu o prawa swej wolnej istoty, o możność wiecznego trwania i stopniowego rozwoju. »I każde życie ludzkie z osobna — mówi Artur Górski, tłumacząc wieszczenia w sztuce wielką tajemnicę — nawet dzień każdy od rana do wieczora, jest obrazem walki między wolnością a koniecznością, między umieraniem a odrodzeniem się, między tem, co znikome, a tem, co karmi wieczność. Najgłębsza istota naszej woli walczy bowiem ze zniszczeniem i z przemijaniem, i szuka wolności jako potwierdzenia samej siebie«.

Dla przedstawienia tej walki wewnętrznej, tego wiecznego zmagania się, znalazł Dunikowski oryginalny zupełnie a potężny w swym wyrazie symbol plastyczny.

Dwa ciała, z tych jedno drobne i wątłe, drugie potwornie wielkie i ciężkie, silnie zwarte z sobą, wystrzelają razem, jakgdyby w smukłą, rozszerzającą się potężnie ku górze kolumnę; napięcie sił wytężonych w śmiertelnym uścisku doprowadzone do szczytowego momentu tragizmu: jedna tylko chwila jeszcze, krótka jak błysk gromu, a olbrzymie cielsko zyska ostateczną przewagę i runie w dół, grzebiąc pod sobą zdruzgotane kształty znękanego syna ziemi, opierającego się całą swą mocą.

Odpowiednio pojęta i konsekwentnie przeprowadzona Rodin'owska „*l'exagération des formes*“ umożliwiła artyście ucieleśnienie swego pomysłu w potężnie zbudowanej bryle o niezrównanej ekspresji i głębi.







Wyobraźmy sobie ten sam motyw opracowany po rzeźbiarsku w normalnych granicach zwykłego naturalizmu, z zachowaniem rzeczywistych kształtów i proporcji ludzkiego ciała.

Cóż zobaczymy?

Powstanie grupa dwóch zapaśników, zwyczajna scena walki między dwoma, nierówną obdarzonymi siłą, atletami.

Z wielkiego symbolu, pozbawionego wszelkich cech przypadkowych i zmiennych, z metafizycznej koncepcji artysty — nie pozostanie ni śladu.

Okazuje się raz jeszcze, że artysta może się wypowiedzieć, może porozumieć się z nami, jedynie drogą odpowiednio skonstruowanej formy, odpowiadającej całkowi wszelkim jego zamierzeniom. To też każdy rzetelny artysta pracuje w znożnym trudzie i mozole przez całe swe życie nad zdobyciem własnej swej formy, nad wyrobieniem własnego swojego języka, któryby pozwolił mu w sposób niedwuznaczny, ścisły, wszelkie swe myśli wyrażać za pośrednictwem znaków plastycznych, stanowiących jakgdyby tajemny system pisma obrazowego, artystycznych hieroglifów, trudnych do odczytania dla niewtajemniczonych.

Zazwyczaj cała działalność artystyczna wielkiego twórcy jest tylko ciągiem szukaniem własnego języka form, jest ciągłą próbą wypowiedzenia swej treści wewnętrznej w zewnętrznym plastycznym obrazie. Osiągnąć ten upragniony cel prób i wysiłków — udaje się rzadko, nawet niewielu wybranym i to zaledwie u schyłku artystycznego rozwoju, na krótkie jeno chwile:

*„Po wielu latach szukania, trudności,  
Artyście w twardym udaje się głazie  
Wcielić swą myśl w obrazie,  
Gdy jest u kresu już ziemskiej żeglugi:  
Do wzniosłych bo nowości  
Późno dochodzi się, na czas niedługi”...*

(Michelangelo<sup>10</sup>, przekład L. Staffa).

Cała dotychczasowa twórczość rzeźbiarska Ksawerego Dunikowskiego jest właściwie żmudnym szukaniem odrębnej własnej formy plastycznego wypowiedzenia się.

W pierwszym młodzieńczym swym okresie jest artysta przede wszystkim romantykiem: treść góruje u niego wyraźnie nad formą, żywiołowy pęd wyobraźni i natchnienia formę tę gwałci i rozsadza. Równocześnie, stojąc zrazu na dość silnym gruncie zdecydowanego naturalizmu, Dunikowski w krótkim nad wyraz okresie czasu wtajemnicza się w arкана techniki impresjonistycznej i staje się jej mistrzem. Dowodzi tego spory zastęp jego biustów portretowych, w których siłą zewnętrznej charakterystyki i wewnętrznego wyrazu potrafił doprowadzić do maximum napięcia. Z nieprawdopodobną wprost łatwością, w ciągu dwu, trzech godzin zaledwie, umie artysta tego rodzaju portret ukończyć.

Wnet jednak poczuł się artysta u rozstaju dróg swej artystycznej ewolucji: w jakim kierunku postępować dalej, dokąd właściwie zmierzać?

Romantyczne uniesienia i wybuchy wyrrywają rzeźbiarza z kręgu zagadnień czystej konstrukcji form, które, jako urodzonemu plastykowi, są mu drogie ponad wszystko może inne. Subiektywna dynamika treści zmusza do wyrażania się w języku coraz to bardziej uproszczonych i uogólnionych plastycznych symboli, w których forma zdaje się podrzędną już odgrywać rolę. Twórca ma wrażenie, że schodzi na plan drugi, bo pomysł, temat, władnie nim zupełnie, uzależnia go od siebie a nawet sobie podporządkowuje. Wszak wedle głębokich słów Fr. Hebbła <sup>11)</sup> nie artysta wybiera sobie temat, lecz temat artystę. Pomysł nie zależy od woli artysty, dlatego też i wybór tematu nie jest od niego zależny: przychodzi on nagle jak piorun, a ten pada i trafia niespodzianie.....

Rzeźba impresjonistyczna natomiast wypowiedziała już w tych czasach swoje istotne i ostateczne słowo w utworach Medarda Rossa, Rodin'a (zwłaszcza w portretach, oraz w posągu Balzac'a), Ks. Trubeckoj'a i licznegoz szeregu ich naśladowców. Ambitnemu artyście nie uśmiechała się myśl kroczenia po cudzych, utartych już ścieżkach, możliwość poprzestawania na coraz to innych warjantach jednego i tego samego plastycznego zagadnienia, nie nęciły go modyfikacje cudzych wysiłków ni osiągniętych rezultatów. Inne były jego artystyczne aspiracje.

Pozatem, impresjonizm, konsekwentnie przeprowadzony w rzeźbie, jak to widzimy w słynnych przed laty czterdziestu i trzydziestu utworach M. Rossa (jego: *Impressioni d'Omnihus, Una Portinaia, Ortolana, Impresione del Boulevard* i t. p.), prowadzi do zupełnej negacji plastycznych walorów rzeźby i zlewa ją właściwie z malarstwem.

Impresjonista=rzeźbiarz stara się oddać jeden tylko moment swego wrażenia, stara się utrwalić zjawę rozlewnej i rozwiewnej formy wraz z wzajemną grą atmosferyczną światła, barwy i kształtów, lekceważy materję, bryłę, zaprzecza wprost jej istnienia.

Oto, co pisał m. i. sam Medardo Rosso <sup>12)</sup>, uważany za inicjatora i twórcę tego impresjonistycznego w rzeźbie kierunku: „*Ciò che importa per me nell' arte, è di far dimenticare la materia.... Nulla è materiale nello spazio. Così concepita, l' arte è indivisibile. Non c'è: la pittura da una parte e la scultura dall'altra*”.

Na tę zaś wzgardzoną przez impresjonistów materialność bryły w rzeźbie, zwraca uwagę Dunikowski już w pierwszych nawet swych pracach i z małemi wyjątkami (jak np. maska A. Mickiewicza) starał się zawsze konstruować ją w sposób jednolity i zwarty, za pomocą szerokich, przecinających się, wzgl. odpowiednio do siebie nachylonych płaszczyzn. Nawet w impresjonistycznych z założenia portretach, nie dawał Dunikowski *en face'ów* jeno czy profilów, lecz komponował biusty i głowy w skoncentrowanej masie.



Ryc. 22.  
Medardo Rosso: La Rieuse (1893)





Wobec takiego stanu rzeczy impresjonizm nie mógł na długo zaprzętać uwagi artysty i wskutek braku głębszych, czysto plastycznych problemów, stał mu się wprost nieznośnym.

Nie pozostawało tedy nic innego, jak zawrócić z tej drogi i szukać nowej, własnej. Wprawdzie impresjonistyczne właśnie portrety rozślawiły najbardziej imię Dunikowskiego na wystawach polskich i zagranicznych — inne jego prace wzbudzały szacunek i uznanie w sferach znawców, u ogółu natomiast psuły mu tylko renomę — ale to było dla artysty rzeczą najzupełniej obojętną. I dziś jeszcze, gdy zdarzy się, że któryś z jego biustów portretowych z owych czasów, arch. Mączczyńskiego, Solskiego, czy Kamińskiego, zabłądzi przypadkiem na jaką wystawę, naiwni sprawozdawcy, piejąc hymny pochwalne, wyrażają żal zarazem, iż Dunikowski porzucił tę dawną swoją formę, a mozoli się nad nowymi jakimiś dziwotworami, o których niewiadomo co myśleć, bo ani są »piękne« ani zrozumiałe.

Mógłby tedy być Dunikowski w Polsce jednym z najbardziej wziętych obecnie portrecistów, miałby szeroki zbyt zapewniony, ale widocznie na tem nie zależało wcale artyście, skoro tak dalece inną poszedł drogą.

Odwrócił się od impresjonizmu, cofnął się myślą swą wstecz, w minione wieki, wczuwając się zarazem w ducha sztuki dawnej, starając się go zgłębić i pojąć. Dążenie do pewnej stylowej syntezy, do uogólnień formy, pociąg do traktowania rzeźby w sposób monumentalny — widoczne były u niego od samego początku studjów rzeźbiarskich.

Począł snuć marzenia na temat sztuki rasy, sztuki, która nie byłaby refleksem jeno cudzej indywidualności zbiorowej, ale sztuki, która odpowiadałaby całkowicie istocie i strukturze umysłowej danego środowiska społecznego, danego narodu.

W szereg lat później Dunikowski sam sformułował ówczesne swe myśli i obecne poglądy na podstawowe zagadnienia kultury i sztuki, w Nr. 1 tygodnika p. t. »Epoka«. Czytamy tam m. i.: »Kultury żyją tak samo indywidualnie, jak ludzie i narody. Zmieszanie paru kultur wytwarza zawsze zamieranie rodzimej. Idea zmieszania paru kultur razem do wytworzenia jednej, jest fikcją, gdyż nigdy takie zjawisko w historii narodów nie zaszło. Zjawisko to istnieje w wyobraźni dwu potęg anonimowych, walczących z sobą o uszczęśliwienie człowieka. Wszystko, co twórcze, jest właściwie wynikiem rasy....<sup>18)</sup>

»Jedynym objawem poczucia rasy był gotyk, który prawdopodobnie powstał z buntu duszy narodów świeżych, zamkniętych w ramy cywilizacji, niezupełnie z nią harmonizującej«.....

»Wobec tego, że w Polsce wszystkie źródła i tradycje uległy zniszczeniu w momencie przyjęcia cywilizacji rzymskiej, Polska została tworem bez kręgosłupa, jeżeli zgodzimy się nazwać mózgiem (kręgosłup) rasy — tradycje i przeszłość rodzimą«.

Dunikowski nawiązał tedy do odległej epoki, kiedy przeżywały się zwolna formy romańskie, przechodząc w rozkwitające świeżo formy gotyckie. We Francji np. proces ten odbywa się około połowy wieku XII, a tak jest wysoce skomplikowany, że trudno



Ryc. 23

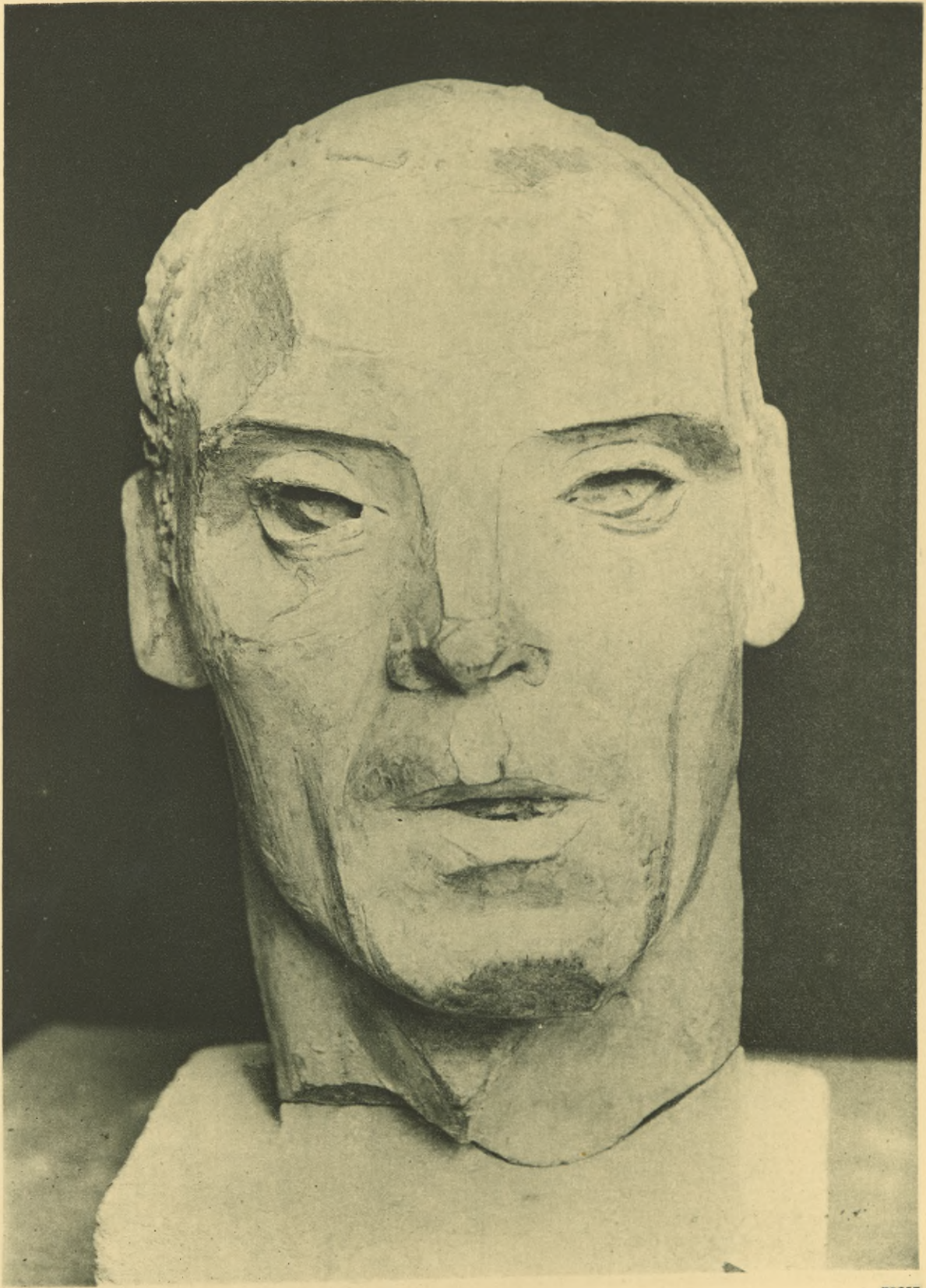
Dunikowski: »Zwiastowanie« (Płaskorzeźba polichr.)

wprost orzec czy rzeźba tej epoki zasługuje na nazwę późno=romańskiej, czy raczej wczesno=gotyckiej; oba te określenia stanowią niejako synonimy.

Rzeźby religijne Dunikowskiego, z okresu lat 1007 — 1012 wykazują pewne odległe pokrewieństwo duchowe z rzeźbami wspomnianej powyżej epoki. Nie może tu być oczywiście mowy o zapożyczeniu się niewolniczym co do formy. Wystarczy zestawzić rzeźby religijne Dunikowskiego z plastyką kościelną prowincji Languedoc, takich miast, jak Toulouse i Moissac, takiego artysty jak Gilibert, ażeby stwierdzić szereg niezaprzeczonych różnic, jakkolwiek na pierwszy rzut oka zauważa się pewne cechy wspólne, a przynajmniej analogiczne. Zupełnie odmienne traktowanie fałdzistych szat, a tak podobna: smukłość wydłużonych postaci (Madonna, Chrystus — Tabl. X, XI i XIV), styl i powaga samej postawy, głębia religijnego nastroju.

Dziewicza Matka Jezusa pomyślana jest w duchu wczesno=gotyckim, a skomponowana w bryle nawskroś nowocześnie. Monumentalnym swym wyrazem pokrewna jest ta »Madonna« Dunikowskiego (Tabl. X i XI) cytowanym już »Kobietom Brzemienным«, ale postać Madonny jest bez porównania więcej uduchowiona, bardziej dostojna, owiana urokiem świętego posłannictwa, wielkiego jakiegoś, tajemniczego przeznaczenia.









Ryc. 24

Dunikowski przy jednym ze swych studjów do »Chrystusa«

Jakże inaczej skomponował artysta tę samą postać przyszłej Matki Bożej w swej polichromowanej płaskorzeźbie p. t. »Zwiastowanie«. Drobną figurką skromnej i pokornej dziewicy, słuchającej cicho słów niebieskiego zesłańca, zdaje się w scenie tej drugoplanową odgrywać rolę. Nieświadoma jest jeszcze bożego rozkazu, nieprzejęta swą przyszłą misją. Kompozycja cała nad wyraz prosta i jasna, jednolita w swym charakterze, poważna w sposobie traktowania linii, pełna szlachetnej ekspresji w naturalnej grze światła i cieni.

»Chrystus« skryształizował się w ostatecznej formie (Tabl. XIV) po szeregu studjów i szkiców. Widzimy zrazu studjum biustu, gdzie głowa Chrystusa o wyrazistym i twardym profilu, pełna tajonego smutku i znamionująca bogactwo przeżyć wewnętrznych, odpowiada pozatem całkowicie przyjętemu ogólnie typowi. W definitywnej koncepcji artysty postać Chrystusa zarysowała się jednak w kształtach zupełnie odmiennych.

Wyolbrzymiona zjawa męskiej postaci, pozbawiona wszelkich cech przypadkowych i obojętnych, jak zarost głowy i brody, w powłóczyściej szacie o liturgicznej godności i powadze, rozpościera spokojnym ruchem ramiona, jakgdyby skrzydła opiekuńcze i cichym wyrazem twarzy, o wewnętrznym wzruszeniu świadczącej, całą swą postawą zda się szeptać dobrotliwie słowa: »Chodźcie do mnie wszyscy, którzy cierpicie i jesteście strapieni, a Ja wam dam ukojenie«.

Rzeźba ta, wraz z dwiema grupami »Adoracji«, ustawiona nad portalem kościoła OO. Jezuitów w Krakowie, tam dopiero odpowiednio sprawia wrażenie. Sprawdza się wtedy dobitnie zdanie E. DélaCroix, że sztuka to jest przesada, we właściwym stosowana miejscu.

Architektura kościelnego portalu stawiała przed rzeźbiarzem nader trudne zadanie, zwłaszcza, jeśli idzie o obie boczne grupy, które wobec miejsca, w jakim je można ustawić, winny mieć samoistne życie i znaczenie, a muszą zarazem łączyć się tak\* ideowo, jak i formalnie, z figurą centralną, jeśli rzeźby nad portalem stanowić mają kompozycję zwartą i szarmonizowaną.

Ten niełatwy problem artystyczny rozwiązał Dunikowski doskonale, stawiając po obu stronach, poniżej figury Chrystusa, dwie przepyszne grupy »Adoracji«, (Tabl. XII i XIII) wypełniając zarazem puste miejsce pod bazą statuy Chrystusowej uskrzydloną postacią, w rodzaju słynnych „*bêtes d'amortissement*“ na balustradach wieżowych paryskiej Notre-Dame.

Na »Adorację« składają się jak wspomniałem, dwie grupy: »Mnichów kościelnych« i »Rodziny«, pojętej niewątpliwie jako protoplazma narodu, społeczeństwa, ludzkości całej.

W tych obu grupach przemawia artysta patetycznie dostojnym językiem linii wczesno-gotyckiej architektury.

Grupa, przedstawiająca rodzinę, jest potężnym akordem trójdźwiękowym bólu, rozpacz i nędzy ludzkiego istnienia.

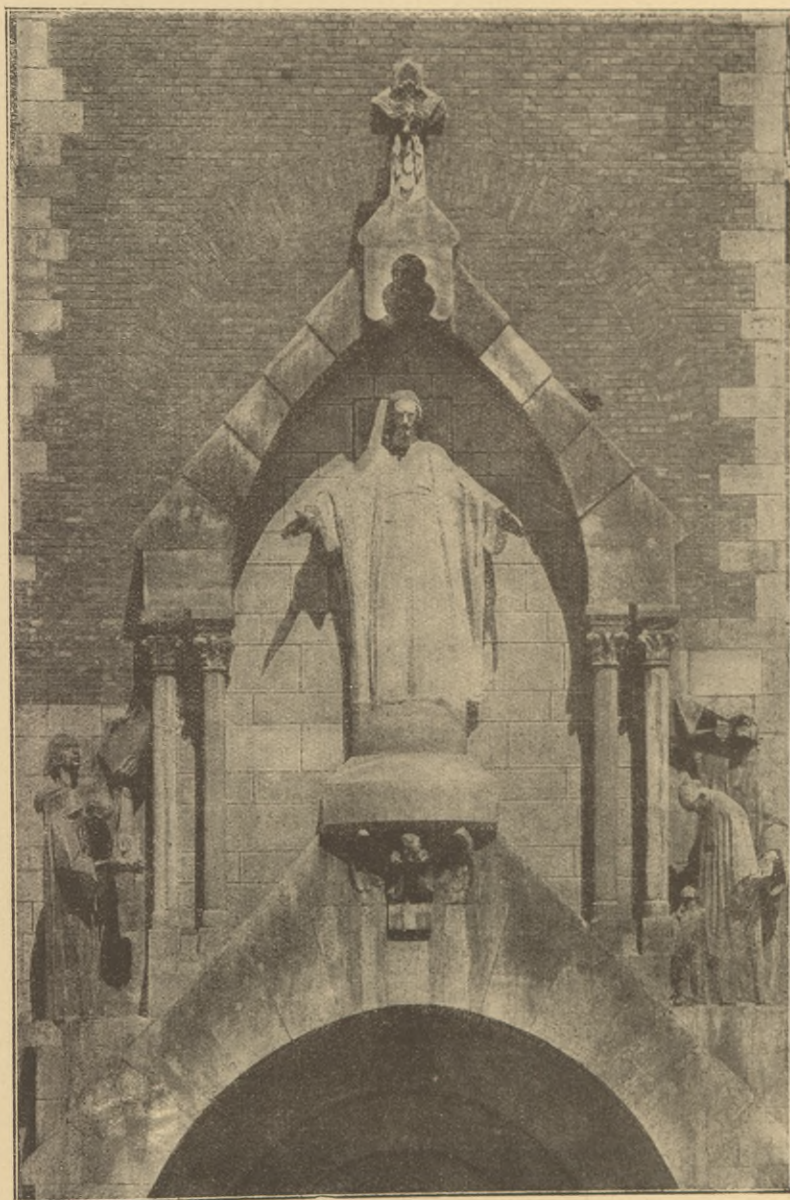


XVII.



Ojciec, matka i dziecię — trzy różne postacie, trzy silne wyrazy pogłębionego psychicznego nastroju.

Zasłaniając dłonią swe oczy przed rażącym blaskiem słonecznych promieni,



Ryc. 25

Widok górnej części portalu kościelnego z rzeźbami Dunikowskiego (Kraków, kościół OO. Jezuitów)

zwraca ojciec twarz swą ku niebu i wymownym gestem lewej ręki podkreśla rzucone z głębi duszy w przestrzeń bezmierną pytanie: »Gdzież jest ten Bóg«!?

Matka, słaba i bezradna, uginająca się pod ciężkiem życia brzemieniem, chyli



Ryc. 26  
»Chimera« I (Paryż, Notre Dame)

w bezbrzeżnie smutnej rezygnacji swą głowę, a dziecko, wygłodzone i chude, dzierząc się sukni matczynej, patrzy z bezmyślnym wyrazem w niebo, gdzie tak czysto, jasno, błękitnie... Dziecko pokrewne główkom biedot wiejskich — Stan. Wyspiańskiego.

Pomimo zdecydowanej ekspresji uczuciowej, grupa ta odpowiada całkowicie głównym postulatam rzeźby monumentalnej, o których mowa była we wstępie i wiąże się ściśle z architekturą kościelną.



Ryc. 27  
»Chimera« II (Paryż, Notre Dame)

Stanowi ona zarazem próbkę tego, co by mógł dać Dunikowski, gdyby — zamiast studjów portretowych, albo też figuralnych kompozycji, których nikt zdaje się w Polsce na nic nie potrzebuje — mógł tworzyć rzeźby dla upatrzonego z góry celu, w związku z monumentalną architekturą<sup>14</sup>.

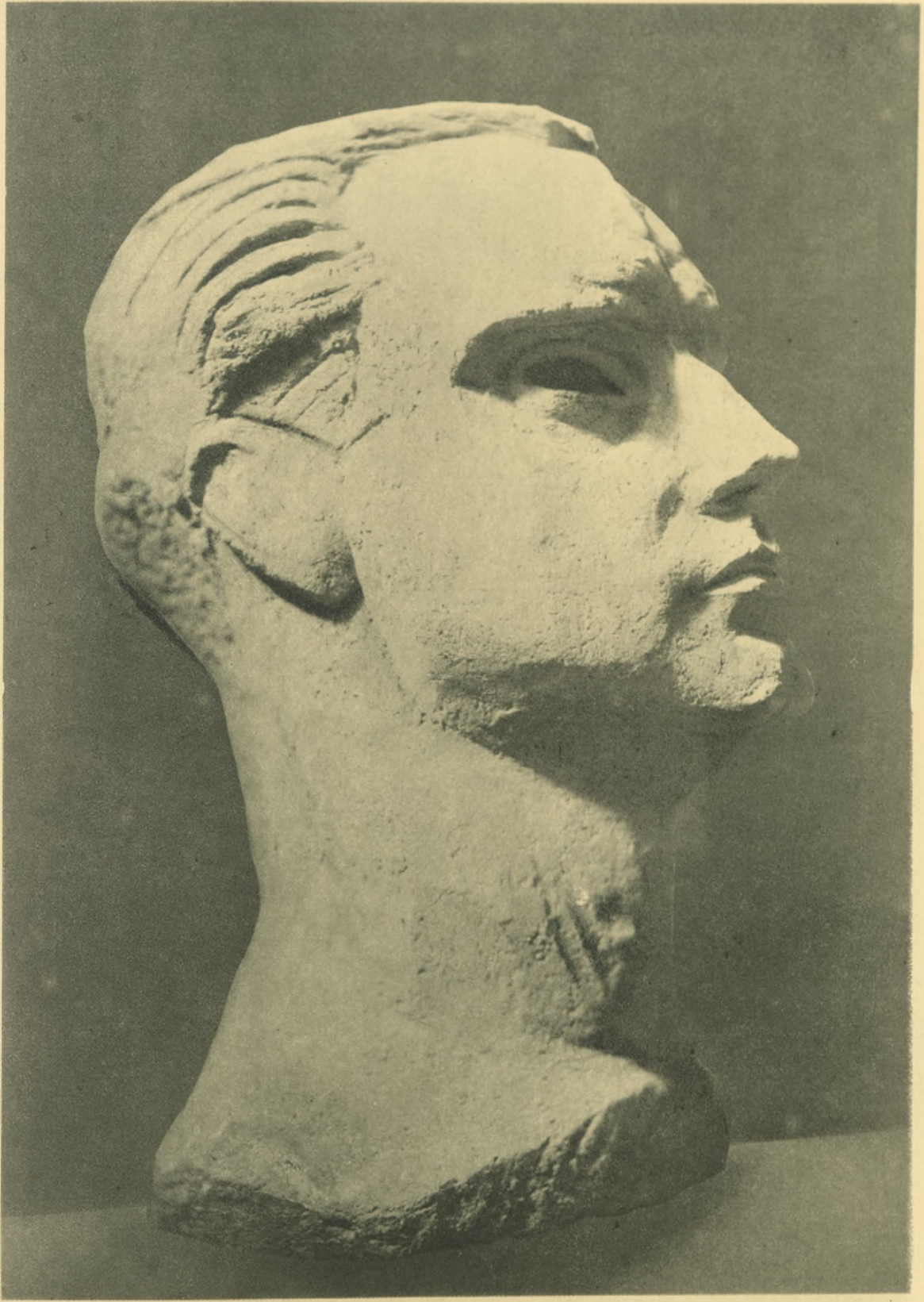
Rozważając głębiej rodowód i podstawy naszej kultury artystycznej i sztuk plastycznych w szczególności, doszedł Dunikowski do przekonania, że jedynym szczerym przejawem był gotyk, dlatego też starał się wżyć w ducha jego formy. Pozatem, cała przecież sztuka europejska rozwijała się w wyraźnej zależności albo od Grecji, albo od Bizancjum i dalszego Wschodu.

Młoda dziejowo sztuka polska ma zdaniem artysty dwojaką drogę do wyboru: »albo, nieznając pochodzenia ni źródeł plastyki europejskiej, starać się dotrzymać jej kroku, t. j. nadażać w miarę możliwości za nią i zejść w ten sposób do roli cichego pracownika, który nie wnosi nic nowego, albo też nawiązać do poprzednich etapów rozwojowych, poznać wszystkie źródła współczesnej europejskiej kultury, przeciwstawić się im następnie i dalej pójść własną już drogą, zdobyć się na sztukę swojej rasy. Sztuka jest tworzeniem nowych form, będących w porządku następowania. Porządek ten nie może być zachwiany, gdyż wydobyta forma byłaby niezrównoważona i niezrozumiała... Rozwój nie może być pospieszny; obserwując kulturę, widzimy ciągłość kultury rozwojowej«.

Sięgając tedy do źródeł, stwierdza Dunikowski: »Twórczość rasy aryjskiej w Europie oparta jest na tradycjach kultury greckiej i narody rasy romańskiej znalazły się w tem szczęśliwym położeniu, przez swe zbliżenie geograficzne, że stały się jej spadkobiercami i adoptowały ją. Kultura grecka, która zniszczyła mykeńską, niezupełnie była wyrazicielką ducha aryjskiego.

»Studja nad sztuką wykazują olbrzymie początkowo wpływy kultur semickich,

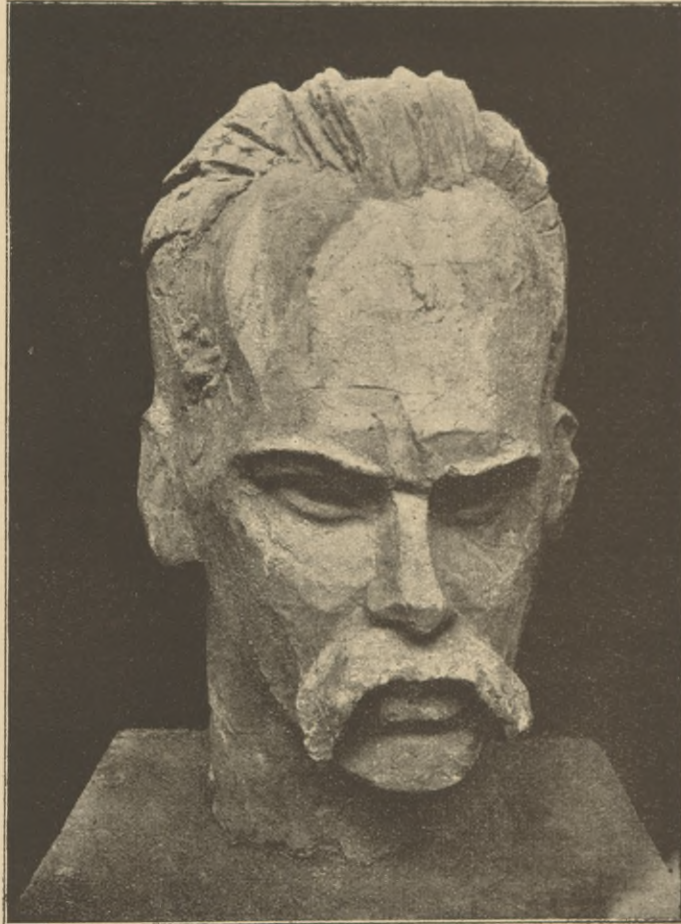




XVIII.



Duch aryjski znalazł pełniejsze wypowiedzenie się w kulturze indyjskiej. Porównując i studjując rzeźbę, architekturę, malarstwo, poezję, dochodzimy do przekonania, że Indjanie (Hindusi) poszli dalej i że przez porównanie można znaleźć drogę do dalszego rozwoju rasy — oczywiście rozwoju rasy na drodze artystycznej.



Ryc. 28

Dunikowski: Portret Szpotańskiego

Ongiś tworzyły się w Europie różne centra kultur własnych, rasy germańskiej, słowiańskiej. Skutkiem późniejszych podbojów, wprowadzenia chrześcijaństwa, nawiązania bardziej ożywionych stosunków handlowych, rodzinne te centra wygasły, w Europie zapanowała ostatecznie wszechwładnie kultura grecko-rzymska.

Z kolei wypadło tedy artystom zwrócić się do form plastyki greckiej, nie po to, rzecz prosta, aby je naśladować i żyć niemi, ale po to, by nieprzystając być sobą i nie tracąc z oka ostatecznego celu, do którego się zmierza, wczuć się w form greckich ducha, zrozumieć je, przetrwać w sobie i pójść następnie z pełną świadomością własną już swoją drogą, zdobywając się na nową formę, na odrębny plastyczny wyraz swej rasy.

Jest to ostatnie stadium rozwoju twórczości artystycznej Dunikowskiego, jeszcze niezakończone, którego właśnie jesteśmy świadkami.

Wchodząc z wolna w zaczarowany krąg, nimbem dziejowej mglistości owiany, sztuki wczesnej, archaicznej Grecji (VII i VI wiek przed Chrystusem), gdzie krzy-



Ryc. 29

Dunikowski: Portret p. W. Poznańskiego

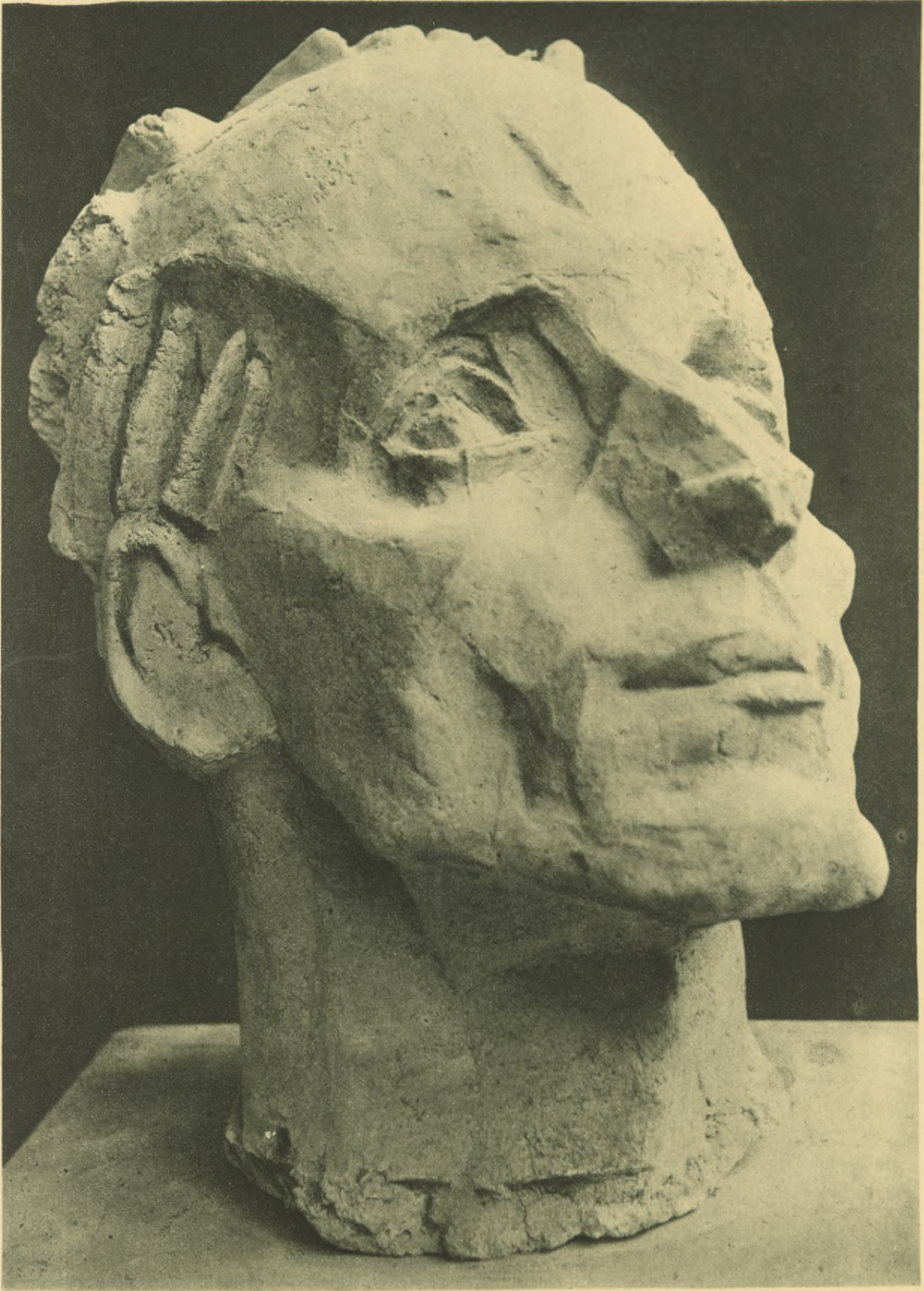
żąją się jeszcze w sposób wyrazisty wpływy sztuki kretańskiej, mykeńskiej, assyryjskiej i egipskiej, zapoznaje się artysta równocześnie coraz głębiej z dawną sztuką dalekiego Wschodu, Indji, Chin, Japonji, zwłaszcza zaś ze sztuką Jawajską.

W tymże samym czasie, jakgdyby dla wythnienia w ciągu mozolnych studiów nad istotą form dawnych, odległych nie tylko wiekiem ale i charakterem, wraca czasem Dunikowski do ponownego opracowania jakiegoś poprzedniego swego pomysłu, albo też tworzy nowe portretowe głowy, biusty, statuy. W ten sposób powstaje nowa koncepcja plastyczna »E w y« (Tabl. XV) inaczej już pojętej, o wyrazie psychicznym zupełnie odmiennym, a dalej cały szereg uproszczonych w formie,



XIX.









syntetycznie komponowanych, pysznych studjów portretowych, jak głowa historyka Szpotańskiego oraz inne, w których stylizacja archaiczna, nadewszystko grecka, coraz silniejszy znajduje wyraz.

Są to rzeźby, wykonane w Paryżu, w ostatnich latach wielkiej wojny



Ryc. 30

Dunikowski: portret Amerykanki I.

i w pierwszych czasach po jej zakończeniu (1917—1920): portret art. malarza J. Rubczaka (Tabl. XVI), Amerykanki I i II (Tabl. XVII i rycina w tekście), redaktora Philousa (Tabl. XVIII), portrety Polek I—III (Tabl. XIX, XXII i XXV), redaktora Thumena (Tabl. XX), śpiewaka greckiego (Tabl. XXI), kobiety z lokami (Tabl. XXIII), meksykańskiego attaché (Tabl. XXIV), Prof. Z. L. Zaleskiego (Tabl. XXVI), p. Wiktora Poznańskiego, śpiewaka Dra Lubelskiego, wreszcie t. zw. »Bolszewika« (Tabl. XXVII).

Każdy z tych utworów zasługiwałby właściwie na osobne wyczerpujące omówienie, każdy bowiem przedstawia odrębny typ, inaczej ujęty, inaczej psychicznie pogłębiony, niemal każdy z nich stanowi zarazem odmienny sposób skomponowania bryły i rozwiązania jakiegoś czysto plastycznego problemu w różnorodnej stylizacji.

Ileż dostojęstwa, naturalnego powabu, godności, w niektórych postaciach kobiecych, np. w »Amerykance« (1), ile charakteru o spotęgowanym wyrazie, graniczącym wprost z karykaturą, w głowach męskich, np. w portretach Rubczaka, redaktora Thumena, śpiewaka Lubelskiego!



Ryc. 31

Dunikowski: portret Polki

Należy też zwrócić uwagę na nadzwyczajne, prawdziwie rzeźbiarskie poczucie bryły, śmiałość jej ujęcia, modelowania, na sposób operowania najprostszymi technicznymi środkami.

Tak np. portret Greka=śpiewaka, ujęty rozmyślnie w schemat greckiej formy antycznej (wykonany zresztą w dwie godziny), przy odpowiednim podkreśleniu rysów indywidualnych, zdaje się być ściśle pokrewnym swym charakterem głowom starożytnym z doby Praksytelesa.

Słynny już dziś »Bolszewik« ma nader prostą genezę. Jest to odpowiednio, w duchu »naturalizmu prymitywów« przestyliżowana głowa przypadkowo w Paryżu napotkanego piekarczyka, który zresztą z bolszewizmem, wówczas przynajmniej, nie miał prawdopodobnie nic wspólnego.



XXI.



Dosadnie podkreślone rysy twarzy, uwydatnione bardzo silnie kości policzkowe, niezgrabnie ukształcony mięsisty nos, potwornie grube wargi, cofnięte w tył uszy, wyraziście zarysowana dolna szczęka z szeroką silną brodą, głęboko osadzone oczy dały w rezultacie prostokątną niemal twarz ludzkiego potwora, krwiożerczego zbira, barbarzyńcy — mongola, o przerażającej wprost potężnej ekspresji.

Jest zarazem w tej głowie »Bolszewika« — jeśli idzie o najogólniejsze ujęcie formy — coś, co przywodzi na pamięć niektóre realistyczne portrety egipskie z czasów przedziwnego faraona-rewolucjonisty, Amenophisa IV, a nawet o wiele od nich wcześniejsze bazaltowe głowy staro-chaldejskie (z okresu 4000 — 2500 przed Chrystusem); wykopane w trzeciej ćwierci XIX wieku w Telloh pod Bassorah.

Ukoronowaniem niejako antykizującego kierunku rzeźbiarskiej twórczości Dunikowskiego jest



Ryc. 33

Dunikowski: Portret Francuzki



Ryc. 32

Dunikowski: Portret Francuzki

jego  
»Fontanna«  
(zwana  
inaczej:  
»Kolumna

biety Kartagińskiej«), nabyta przez miasto Paryż (Tabl. XXVIII), oraz ściśle jej pokrewny warszawski »Pomnik Wdzięczności Ameryce«, ustawiony niefortunnie wśród młodych krzewów przy Krakowskim Przedmieściu, odsłonięty jesienią 1922 r.

Z okazji tego pomnika, zarówno jak niektórych portretów stylizowanych na sposób antyczny, odezwały się tu i ówdzie krzykliwe głosy, zarzucające Dunikowskiemu naśladownictwo rzeźby starożytnej, a w szczególności greckiej. Jeden z malarzy pisujących o sztuce, zarzucając pomnikowi, że wyzbyty jest wszelkich cech »tkliwości«, pouczał zarazem artystę, że formy

Grecji antycznej nie odpowiadają zupełnie współczesnej nam epoce...

Trudno doprawdy o większe nieporozumienie.

Przedewszystkiem kwestja oryginalności i naśladownictwa w twórczości artystycznej wogóle, a szczególnie w rzeźbie, jest rzeczą bardzo względną.

Najwięksi nawet twórcy wykazują nieraz większą lub mniejszą zależność, tematową czy też kompozycyjną, od poprzednich sposobów rozwiązania analogicznych zagadnień artystycznych; z tego jednak nie wynika, że można ich uważać za naśladowców.

Rodin był chyba wielkim i samodzielnym talentem. »Myśliciel« („Penseur“) jest jedną z najbardziej charakterystycznych jego rzeźb, a przecież da się on łatwo zestawić ze swymi pierwowzorami, któremi są: słynna myśląca postać Lorenza de' Medici („Il Pensieroso“) i postać Jeremiasza w sykstyńskiej kaplicy — znane arcydzieła Michelangelo — a wreszcie statua



Ryc. 34

Dunikowski: Portret Amerykanki II.

»Ugolina« przez Carpeaux. Tenże sam jednak C. Burckhardt, który ustala tę genealogję artystycznej koncepcji, wykazuje zarazem, że mimo to Rodin stworzył rzeźbę zupełnie nową, bo odmienne są właściwości specyficzne jej formy.

Cytowałem już poprzednio znamienne zdanie Rodin'a o oryginalności. Sam Dunikowski, dowodząc konieczności porządku następowania w tworzeniu form nowych i trzymania się pewnej tradycji form plastycznych, wyznaje<sup>15)</sup>: »Każdy artysta jest jak gdyby synem swego ojca — przeszłości; nawiązuje ogniwa, lub szuka brakujących części dla wielkiej całości.«

Wiemy, że Dunikowski nie z ubóstwa inwencji zwrócił się do sztuki gotyckiej, greckiej, wschodniej, ale właśnie dla »nawiązania ogniwa«; wzywając się tedy w dawne formy nie naśladuje ich niewolniczo, ale wczuwa się w ówczesnego ducha — formy te świadomie przetwarza, tj. niejako na nowo je tworzy.

Fr. Paulhan, autor »Psychologii inwencji«, zajmując się w dziele swem kwestją naśladownictwa, wykazuje dobitnie, że dla tego, aby mózdz naśladować jakieś wielkie dzieło, trzeba je stworzyć niejako na nowo w sobie, przyczem odtwarzając je,



XXII.





przetwarza się je zarazem: nawet imitator tedy, jest jego zdaniem twórcą w dość wydatnej jeszcze mierze<sup>10)</sup>.

André Gide posuwa się jeszcze dalej i nie waha się zaryzykować twierdzenia, że ci, którzy obawiają się naśladownictwa, wpływu, dowodzą tylko w ten sposób ubóstwa swego ducha<sup>11)</sup>.

Wystarczy też zestawić »Kobiety Kartagińskie« i postacie symbolizujące Amerykę i Polskę na »Pomniku Wdzięczności«, z pokrewnymi n. p. duchowo karjatydami (t. zw. »Korami«) z ateńskiej świątyni Erechtejonu — koniec V wieku przed Chrystusem — aby stwierdzić, jak bardzo niezależnym i nowoczesnym twórcą jest Dunikowski.

Trzeba też braku nawet pobieżnej znajomości istoty greckiej plastyki, aby między nią, a rzeźbami Dunikowskiego upatrywać stosunek naśladowniczej zależności.

Różnica między rytmiką kształtów i linii rzeźb greckich, a rzeźb Dunikowskiego jest już niemal na pierwszy rzut oka tak wielka, jak wielkim jest dystans dziejowy dwudziestu pięciu bez mała wieków.

Jest jednak ta różnica jeszcze głębsza, jeśli idzie o różnicę założeń i celów, między artystą greckim i polskim.

Najpierw mniemane naśladownictwo greckiego antyku nie występuje w żadnej rzeźbie Dunikowskiego w formie jednolitej i czystej. W zestroju form greckich widać nieraz u Dunikowskiego wyraźne elementy obce: sztuka egipska, chaldejsko=assyryjska, nawet hinduska, wywarła tu pewien wpływ niewątpliwy.

Czem się to dzieje? Czyż powód jest ten, że artysta nie umie znaleźć »wzórów« greckich dość czystych, że nie potrafi wyczuć, w jakich formach duch grecki najdobitniej się uplastycznił?

Powód jest zupełnie inny.

Dunikowski wżywa się w istotę i w ducha plastyki greckiej, przetwarza na nowo niektóre jej formy, bo, szukając odpowiedniego ogniwa dla przyszłej nowej rzeźby polskiej uznał ów nawrót do antyku za rzecz konieczną, bo cała nieledwie europejska artystyczna kultura współczesna wywodzi się z Grecji — mniejsza o to w tej chwili, czy i o ile, i w jakim stopniu stało się to za pośrednictwem sztuki rzymskiej.

Nie sztuka grecka jednak, ale starożytna plastyka orientalna bardziej odpowiada psychicznej organizacji artysty.

Rzeźba grecka w epoce rozkwitu upatrywała swój artystyczny ideał w harmonijnym modelowaniu doskonale zbudowanego i nagiego ludzkiego ciała; człowiek realny, dobrze rozwinięty, καλοκάγαθος, o równowadze zalet fizycznych i moralnych, stanowił rzeźby tej główny i nieskomplikowany temat. Głębokie konflikty duszy człowieka, rozpacz i ból psychiczny, lęk przeznaczenia i śmierci, mgliste symbole



Ryc. 35  
Fragment steli grobowej z Lokris (VI w. przed Chr.)



Ryc. 36. Dunikowski: Portret Dra Lubelskiego



Ryc. 37. Dunikowski: Portret Dra Lubelskiego

boskości i tajemniczych sił przyrody – to były motywy prawie nieznanne greckim rzeźbiarzom tej epoki.

Architektura grecka, zrazu ściśle związana z plastyką, nie miała imponować swym ogromem ni wymyślną świetnością budowlanego materiału; celem jej było osiągnięcie doskonałości proporcji, kształtów, precyzyjnego technicznego wykonania.

Symetria i kanon form w rzeźbie, eurythmia w architekturze – oto było najwyższe prawo greckiego artysty, jak stwierdza np. Emil Boutmy w dziele swem o Parthenonie i o greckim geniuszu<sup>18)</sup>.

Sztuka wschodnia wręcz odmienny posiadała charakter. Tworzywo artystyczne nie było samo celem, jak w Grecji, ale stanowiło tylko środek ekspresji. Sztuka miała uplastyczniać najgłębsze tajemnice i symbole wschodnich religii, miała wyowiadać najistotniejszą treść ludzkiego ducha, korzącego się w wiecznym strachu i lęku przed groźnym i nieubłaganym bóstwem. Dusza człowieka wschodniego wypełniona była sumą różnorodnych ciężkich konfliktów, których nie znał wcale Grek pogodny i stale uśmiechnięty do życia. Postać ludzka czy zwierzęca symbolizowała zawsze na Wschodzie jakąś siłę wyższą czy niższą, miała zwykle jakieś głębsze ponadmysłowe znaczenie. Sztuka miała wybitnie hieratyczny charakter, stanowiła jakgdyby osobny język tajemny, dostępny dla szczupłego grona wybranych, związek jej z życiem codziennym, realnym, bywał dość rzadki i luźny zarazem.

Ryc. 38  
Głowa statuy w typie Apolla  
(pierwsza połowa VI w. przed Chr.)



XXIII.



Cóż więc w tem dziwnego, że Dunikowski, który od najwcześniejszych prac rzeźbiarskich mozolił się nad wyszukaniem najodpowiedniejszej własnej formy dla wyrażenia tej treści wewnętrznej, jaka mu ducha wypełnia, bliższym jest sztuki orjentalnej, aniżeli greckiej, albo i w tem, że wyżej ceni szorstką ekspresję ostrych form plastycznych, niżeli beznamienne rozkoszowanie się łagodną harmonją nagiego ciała i szlachetną proporcją jego kształtów?

Jak muzyka jest, wedle zwięzłej definicji Juljusza Combarieu, sztuką myślenia dźwiękami, tak rzeźba jest dla Dunikowskiego przedewszystkiem językiem kształtów plastycznych. Nie ma to znaczyć, że nad sztuką jego zawisło ciężkie a niebezpieczne dla rzeźbiarza brzemień literackich tematów i pomysłów, bynajmniej. Znaczy to tylko, że artysta ma ogromnie wiele do powiedzenia zapomocą odpowiednio stylizowanej bryły i dla tego cała jego sztuka posiada tak bardzo ekspresyjny charakter.

Stąd też mowa jego, jako język plastyka, wydaje się niejednemu dziwnie twardą i surową. Rytm jego zdań i słów silny i zwarty, jak skandowany rytm greckiego wiersza. Forma traktowana niedrobiazgowo, lecz szeroko, sprowadzona do najprostszycy pierwiastkowych elementów.

Wspomniane powyżej »Kobiety Kartagińskie«, zarówno jak identyczny niemal z niemi »Pomnik Wdzięczności« — są najlepszym tego dowodem.

W kilku szerokich płaszczyznach komponuje artysta całą postać o zdecydowanej pozie czy ruchu i wyrazie psychicznym.

Kompozycja ogromnie zwarta i jednolita, jakgdyby szybko, od jednego razu, w błyskawicznym momencie świadomości ujęta, zgrubsza naszkicowana; stąd pewne przeoczenia, niekonsekwencje w przeprowadzeniu i w opracowaniu szczegółów, a nawet większych fragmentów.

Głowa np. przedniej postaci kobiecej w monumencie »Wdzięczności« traktowana jest zupełnie relewowo, jak na antycznych greckich monetach; reszta natomiast tej i drugiej postaci, wraz z czworgiem dzieci, rzeźbiona jest w krągłej bryle o całym szeregu zmiennych profili.

Postać kobieca symbolizująca Amerykę (przednia), z lekka w biodrach przechylona, oglądana z przodu, odznacza się przedziwnym, dostojnym wdziękiem; równoległe fałdy szat potęgują wrażenie mocy i powagi.

Druga postać z tyłu, symbolizująca znękaną przez wojnę Polskę, trochę niższa od pierwszej, nieco w tył wygięta, oddaje dwoje dzieciąt jeszcze możnej swej protektorce, jakby dla zamanifestowania swej szczerzej i wdzięcznej ufności. Dyskretny, ciepły, żółtawy ton pierwszej zwłaszcza postaci, odbija przepyszenie od naturalnego, w tonie rdzawo-czerwonym obramienia, które kompozycji tej grupy bynajmniej nie rozrywa, lecz raczej ją zamyka, łącząc z sobą silnie dwie główne jej części.

Całość jest bardzo poważną próbą rozwiązania ogromnie skomplikowanego zadania kompozycyjnego, które artysta sobie postawił. Pomimo właściwego Dunikowskiemu sposobu modelowania i operowania szerokimi płaszczyznami, grupa ta łączy się harmonijnie z otaczającą ją atmosferą i daje kilka dość miękko zarysowa-

ných profili. Widoku tak zw. zasadniczego, charakterystycznego, należy jednak szukać z obu boków, z ukosa raczej aniżeli z przodu lub z tyłu, gdyż wówczas jedna z dwóch postaci schodzi do roli podrzędnej, zdaje się zanikać i grupa przestaje się jasno tłumaczyć. Sprawdza się tu powiedzenie Ad. Hildebranda, że głównym warunkiem monumentalności jest skomponowanie rzeźby w jednolitej organicznie płaszczyźnie obrazowej, w najprostszej formie geometrycznej; w przeciwnym razie zmuszeni jesteśmy uganiać wokoło rzeźby, szukając właściwego profilu<sup>19)</sup>.

Co należy jednak sądzić o »Pomniku Wdzięczności« — który jest wspólną pracą Dunikowskiego i arch. Z. Kalinowskiego — jako o monumencie publicznym?

Krótko mówiąc, pomimo wysokich zalet artystycznych grupy Dunikowskiego, pomnik tak, jak obecnie stoi, jest rzeczą nieudaną.

Składa się na to: fatalny wybór miejsca na wązkim skwerze, wśród wątłej roślinności, zamierającej zresztą jesienią i zimą, w najruchliwszym punkcie Krakowskiego Przedmieścia; dalej: całkowicie nieodpowiednia, słaba, podstawa rzeźby, wcale niesharmonizowana z charakterem samej grupy, a wreszcie za mała tej podstawy wysokość, wskutek czego grupa ta, silnie zresztą stylizowana, zdaje się niewiele wyrastać ponad poziom i tem silniej kontrastuje z realnem i wysoce banalnem otoczeniem. Psuje też kompozycję brak płyty wierzchniej, naturalnego zamknięcia (por. tabl. XXVIII).

Rzeźba o charakterze dekoracyjnym i monumentalnym jest do pewnego stopnia dziełem fantazji abstrakcyjnej, nie ma tedy i nie może mieć nic wspólnego z przyrodkiem, codziennem i konkretnem otoczeniem; forma takiej rzeźby jest formą dalekiego dystansu, nie można jej tedy bezkarnie narzucać z bliska oczom przygodnego widza.

Rodin, tworząc swą grupę »Mieszczan z Calais«, ustawił ją pierwotnie — jak wiadomo — niemal na samym poziomie, bez jakiegokolwiek właściwie postumentu.



Ryc. 39

Dunikowski: Pomnik Wdzięczności Ameryce



XXIV.





Rodin'owi zależało jednak na tem, aby dać sumę psychicznego wyrazu bardzo zresztą niejednolitego i w każdej poszczególnej postaci zróżnicowanego; w konsekwencji zastosował też formę swą do wymagań formy małego dystansu; każda z figur jest drobiazgowo wymodelowana, każdy szczegół zarówno dokładnie opracowany, widoczne są nawet zmarszczki na twarzy, zgrubienia kostek palców pod skórą; założenie tedy było czysto naturalistyczne, taki też jest ostateczny wynik i efekt.

Rodin, podkreślając umyślnie różnaitość i przypadkowość kształtów, zmienność szczegółów, daje całość żywą, ruchliwą, która jednak z monumentalnością niema nic wspólnego: grupa ma cały szereg niespokojnych, zmiennych profilów, widoków, ani jednego natomiast zasadniczego i właściwego.

»Mieszczanie z Calais«, oglądani z mniejszej czy większej odległości, wydają się być jednak blisko od widza; sprawia to forma małego dystansu<sup>20</sup>). »Pomnik Wdzięczności«, niewyniesiony odpowiednio ponad poziom skweru i ulicy, wobec swych form dalekiego dystansu, daje nieznośne wrażenie dysharmonji: musi być oglądany z bliska, wbrew swej istocie. Grupa Rodina oglądana z bliska, zyskuje na artystycznych walorach; grupa Dunikowskiego — traci.

Podstawa architektoniczna pomnika jest grzechem artystycznym i winna być na nowo zaprojektowana. Płyta, na której stoi grupa Dunikowskiego jest nikła i mała; misa kamienna i basen, pomimo swoich walorów, zupełnie niedostosowana do stylu, mocy i charakteru rzeźby. Całość podstawy nadaje się do ustawienia na niej figury Djany lub Nimfy, ale nie rzeźby monumentalnej.

Kamień, w którym grupę tę wykuto jest nietrwały; zapomniano też podobno izolować rzeźbę od wpływu wilgoci ze spodu; w krótkim czasie rzeźba Dunikowskiego wymagać będzie zabiegów konserwatorskich. Będzie to najodpowiedniejsza chwila do przerobienia całej architektonicznej podstawy wraz z napisem. To co jest obecnie, pozostać na stałe nie może: cierpi na tem wartość artystyczna rzeźby Dunikowskiego, a całość miastu ujmę przynosi, krzywdząc zarazem artystę.

W coraz większem dążeniu do uproszczenia kształtów, do monumentalności, do osiągnięcia możliwie silnej ekspresji, do zdobycia własnego języka form nowych, które byłyby powolne artystycznej jego intuicji, dochodzi wreszcie Dunikowski do ostatecznego stadium stylizacji, a mianowicie do konstrukcji stereometrycznej — nie kubistycznej — jako konstrukcji najbardziej elementarnej, związanej ściśle z architekturą i w konsekwencji prawdziwie monumentalnej.

Samo abstrakcyjne rozważanie problemów formy nie prowadzi do wytworzenia nowego stylu. Nową formę ten osiąga, kto ma nową jakąś treść do wypowiedzenia. Wszelka twórczość artystyczna na intuicji prawdziwej ugruntowana, jest nią wedle B. Croce'go o tyle, o ile jest ekspresją: *„Ogni vera intuizione o rappresentazione e, insieme, espressione”*. Jakikolwiek inny rodzaj uprawiania sztuki jest czemś mecha-

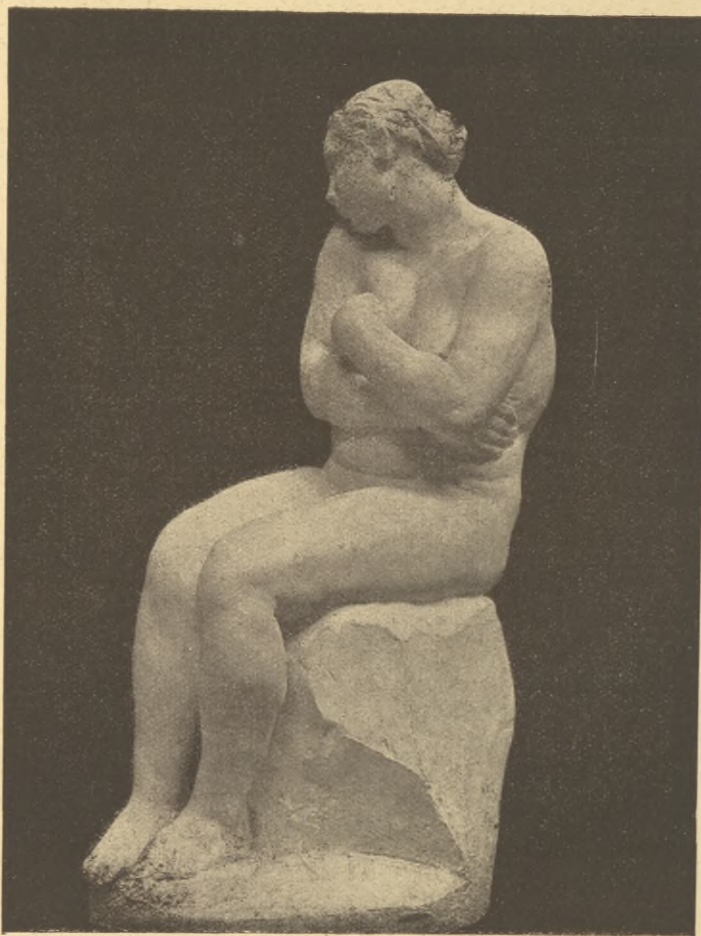


Ryc. 40  
Statua Kory z Akropolis  
w Atenach (druga połowa  
VI w. przed Chr.)

nicznem i biernem, a nie twórczem<sup>21)</sup>.

Taką była potężna twórczość Michelangela: intuicyjna i ekspresyjna zarazem, wznośząca się ponad naturalizm, abstrakcyjna tedy i idealistyczna. Rzeźby jego są żywym wyrazem jego tęsknoty, stanowią symboliczny wyraz jego tragicznej uczuciowości. Posąg Mojżesza, Grobowiec Medyceuszów, statua Niewolnika — oto rzeźby, wtłoczone niejako gwałtem w jedną zasadniczą linię, oto postacie, których zjawy realne podporządkowane zostały całkowicie idei<sup>22)</sup>.

Liczne rysunki świadczą dowodnie o tem, jak tworzył Michelangelo swe rzeźby; wykładał je wprost w marmurowym bloku niejako relikwii, w przeciwieństwie do rzeźbiarzy antycznych i nowo-



Ryc. 41

Dalou: »Prigione«

czesnych. Stąd też działanie jego arcydzieł jest raczej relikwii; dana rzeźba ograniczona do jednego zasadniczego widoku, do jednego wyrazistego profilu, który w sposób dominujący wszystkie kształty obejmuje i tem potężniejsze sprawia wrażenie. Już Aretino chwalił jego łatwość pokonywania trudności profilu, a sam Michelangelo w niedwuznaczny sposób potępiał malowniczość, malarskie walory w rzeźbie, będąc zdecydowanym zwolennikiem rzeźby monumentalnej, operującej jednym zasadniczym konturem, zestawianiem różnych kształtów na jednym planie, jak w relikwii:

»Malarstwo wedle mojego zdania — pisał Michelangelo w liście do Varchi'ego w 1546 r. — tem wyższą ma wartość, im bardziej zbliża się do relikwii, a relikwii tem niższą, im bardziej zbliża się do malarstwa«.

To też Dunikowski, pragnąc ucieleścić w bryle plastycznej w sposób monumentalny czysto idealistyczne swe koncepcje, wstąpił na tę właśnie drogę i zerwał z komponowaniem rzeźb o większej ilości widoków i profilów; pragnie on podporządkować wszystkie fragmenty jednej zasadniczej linii celem wywołania jednego zbiorowego wrażenia.

Do tego samego celu dochodzili artyści egipscy, po części archaiczni greccy, ujmując kompozycję swą w prosty schemat form geometrycznych. Dziełem odpo-



XXV.



wiadającym takim właśnie założeniom jest oryginalnie pomyślany »Autoportret« Dunikowskiego, który możnaby rozumieć jako krystalizujące się ciało astralne artysty.

Naturalne kształty ludzkiego ciała przestylizowane w konstrukcji stereometrycznej. Z pochylonej głowy tej postaci wyłania się inna, potężniejsza głowa, która uzmysławia właściwą istotę, właściwe duchowe oblicze tej indywidualności psychicznej, tego ludzkiego bytu, zamkniętego przypadkowo i na czas krótki w materialnym ciele człowieka; jestto jakgdyby praistność jednostki, zawieszona wśród gwiazd, w przyłomie tęczy barw.

Rzeźba ta jest polichromowana, a barwy, odpowiadające składnikom widma słonecznego, uwydatniają jeszcze dobitniej schematyczną konstrukcję form. W tym niecodziennym pomysle usiłował artysta przedstawić siebie niejako w świetle analizy spektralnej.

Odwykliśmy w sztuce nowoczesnej od barwy, od polichromji, uważamy ją za pewnego rodzaju dziwactwo niesmaczne. Dunikowski natomiast nieraz polichromuje swe kompozycje (np. »Zwiastowanie«), a nawet statuy portretowe. »We wszystkich wielkich epokach sztuki — stwierdza Max Klinger — barwa była czynnikiem, łączącym budownictwo, malarstwo i rzeźbę. Okoliczności różnego rodzaju przyczyniły się do rozluźnienia, a wreszcie do rozerwania tego stosunku. Jednym z powodów było oglądanie się na starożytną rzeźbę, którą błędnie uważamy za bezbarwną. Barwna rzeźba związana jest koniecznie z barwnym otoczeniem. Odrzucający barwę zyskała rzeźba możliwość zachowania swej artystycznej całości wszędzie, gdziekolwiekbyśmy ją postavili«.

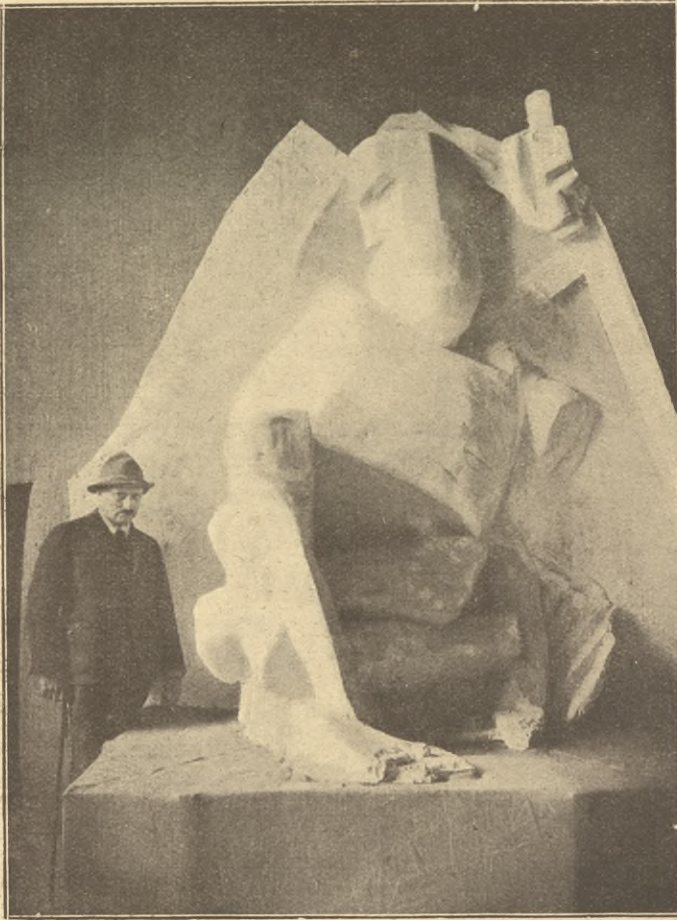
W związku z tą kwestją dostosowania rzeźby do architektury zdobywa się Dunikowski wreszcie na kompozycję o gigantycznym wprost ujęciu: »Grobowiec Bolesława Śmiałego« (Tabl. XXX).

To, co widzieliśmy dotąd na wystawach, to, o czym reprodukcje w książce niniejszej słabe tylko dają wyobrażenie — to fragment zaledwie zamierzonej całości, w której rzeźba polichromowana łączy się bezpośrednio ze swoją architekturą.

Ma to być monument króla=bohatera w prasłowiańskiej ustawiony gontynie<sup>24</sup>).

Z doczesnych, zdruzgotanych przez czas, bo znikomych, szczątek człowieka=króla, wyłania się nieśmiertelny królewski duch i chwyta za mściwy miecz. Jest przerażająco potężnego i groźnego w tej eroicznej symfonji rzeźbiarskiej, w tym ragicznym złomie ludzkich kształtów, w tej rycerskiej dłoni królewskiej silnie miecz dzierżącej, w tem napięciu utajonej wewnętrznej mocy, która zda się tę całą olbrzymią bryłę rozsadać. To szczyt siły i ekspresji, jaką udało się artyście dotąd wogóle w plastyczne zakląć kształty.

O ileż potężniejszy jest wyraz tego icense polskiego monumentu, aniżeli analogicznych prac Iwana Mestrowiça, przejętego zrazu silnie naturalistycznym naiwizmem Bolesława Biegasa, a potem wpływami rzeźb Rodin'a, albo monumentalnych prac świetnego zresztą rzeźbiarza niemieckiego Fr. Metznera (twórcy pomnika Bismarcka, Studni Nibelungów, Pomnika Bitwy Narodów pod Lipskiem i t. p.), które mimo wszystko cechuje też ołowiany germański *esprit*, dający się najlepiej określić nie-



Ryc. 42

Dunikowski przy fragmencie monumentu Bolesława Śmiałego

mieckiem tylko słowem: „*plumper Charakter*“.

W tym pozornym chaosie kształtów, który na pierwszy rzut oka utrudnia zrozumienie »Bolesława Śmiałego« powierzchownemu obserwatorowi, tkwi niewątpliwie zarodek nowej i własnej, odrębnej formy plastycznej Ksawerego Dunikowskiego.

Czy potrafi tego dokazać artysta, czy zdoła ten zarodek wydobyć z ukrycia i, odrzuciwszy obce mu wierzchnie łupiny, rozwinąć go, w swoisty system kształtów ująć i doprowadzić do ostatecznego mistrzostwa?

Trudno przewidzieć! Nad każdym rzeźbiarzem ciąży wróżba smutna genialnego artysty:

*„Mistrzostwa nie zdobędzie,  
Kto wprzódy nie dosięgnie  
Sztuki i życia krańców...”*

(Michelangelo, przekład L. Staffa <sup>25)</sup>)

Daleki jest jeszcze Dunikowski od »sztuki i życia krańców«, a w swym mozolnym trudzie poszukiwania i opanowania formą, nie zna zgoła zniechęcenia; słów Michelangela też się nie ulęknie, spróbuje dosięgnąć granic swej sztuki, zanim krańców swego życia dosięgnie. Stoją więc przed nim wszelkie jeszcze możliwości — jest i duchem młody <sup>26)</sup>.

Dzięki odrębnym właściwościom swego talentu, których jego utwory najżywym i bezpośrednim są przejawem, zajmuje Dunikowski w sztuce polskiej wyjątkowe wprost stanowisko. Jest wyrazicielem narodowego w sztuce temperamentu i jako taki staje godnie obok wielkich twórców rzeźby europejskiej, co też od dawna krytyka obca stwierdziła.

Narodowość w sztuce, jak wszyscy chyba o tem dobrze wiemy, nie zasadza się bynajmniej na samym tylko temacie, raczej na takim sposobie traktowania go, żeby pewne charakterystyczne znamiona narodowej psyche wyraziście przejawiały się w samej formie danego dzieła sztuki.

Jednym z najbardziej znamienitych rysów duszy zbiorowej polskiego narodu, jeśli idzie o przejawy jej w sztuce <sup>26)</sup> — jest niezaprzeczona dążność do konkretyzacji wszystkiego, do realnego sposobu ujmowania przedmiotów i zjawisk świata



XXVI.





zewnątrznego, a nawet plastycznego wyobrażania najbardziej choćby abstrakcyjnych zjawisk, pomysłów, problemów życia wewnętrznego. Jest to zarazem cecha, która w odpowiedni sposób znamionuje nawet dotychczasową polską filozofję.

W odniesieniu do sztuk plastycznych dążność ta przejawia się w widzeniu wszystkiego w postaci brył o jasno zaznaczonych konturach i silnie od siebie odgraniczonych powierzchniach, zabarwionych — w malarstwie np. — zdecydowanym i głęboko nasyconym kolorem. W parze z plastycznym sposobem widzenia i silnym pociąganiem kolorystycznym idzie dosadna i żywa charakterystyka ludzi i rzeczy. Stąd wyraźna skłonność do karykatury, niedość jednak uświadomiona i opanowana, ani też odpowiednio wyzyskana. Obok tego występuje w sztuce naszej coś w rodzaju wschodniego zamiłowania do świetności i dekoracyjności.

Temperament plemienny polski i rycerska fantazja znajduje silny swój wyraz także w samej technice, żywej i śmiałej, często wprost brawurowej, w pogardzie dla beznamiętnego, drobiazgowego wykończenia.

Kompozycje artystyczne polskich mistrzów przodowniczych cechuje przy całym umiłowaniu życia i ruchu szlachetna powaga i trudna do ściślejszego zdefiniowania dostojność, wrodzona polskim np. chłopom (zwłaszcza w tych okolicach, gdzie typ ich zachował się w pierwotnej jeszcze czystości), a nadto niemała doza mniej lub więcej tajonego smutku i orlej zadumy.

Wreszcie czynnik wybuchowy — to też jedna z właściwości polskiej natury; łatwa zapalność temperamentu, skłonność czy gotowość do największych nawet ofiar, ale brak wytrzymałości, cierpliwości, wytrwania. Stąd zdolność do romantycznych wybuchów, silnych nieraz i bardzo ciekawych w swych przejawach, ale czasem rozpaczliwych i desperackich. Naogół tedy brak psychicznego zrównowazenia, nierówność usposobienia, nastrojów, uwydatnia się też w twórczości polskiej w zakresie plastyki.

Rzeźby Dunikowskiego odpowiadają zupełnie niektórym z wyżej wymienionych cech narodowego charakteru. Stąd ich słowiańska, a nawet polska rasowość, na którą zwrócili uwagę obcy, z okazji wystaw zagranicznych, w których artysta ten brał udział.

Rzeźbom Dunikowskiego brak całkowicie gwałtownej dynamiki ruchu; środek ciężkości znajduje się zawsze na osi bryły, moment statyczny jest zwykle umyślnie nader silnie podkreślony. Gestykulacja zdarza się w jego figurach dość rzadko, jest wówczas dyskretna, prosta, ale niezwykle wymowna; ekspresja rąk bywa w takich razach niezrównana (np. rodzina w grupie »Adoracji«, Tabl. XIII).

Brak też u Dunikowskiego naturalistycznego wypracowania szczegółów, drobiazgowego modelowania powierzchni ciała, popisywania się znajomością anatomji. Wszystko co podrzędne, sprowadzone u niego do właściwej roli, celem osiągnięcia jednolitej ogólnej syntezy kształtów. Tak np. uczesanie głowy, zarost twarzy, odzienie, zlekka tylko, szkicowo zaznaczone, do tego stopnia, że się ich prawie nie zauważa, bo oczom widza nie narzucają się wcale. Tam natomiast, gdzie zachodzi tego potrzeba, ze względu na siłę ekspresji i charakterystyki, ze względu na ogólny styl danej postaci, te same momenty bywają nadzwyczaj silnie podkreślone, np. fałdzi-

stość szat »Kobiet Brzeziennych«, figur w kompozycjach religijnych i w »Pomniku Wdzięczności«, albo uczesanie głów kobiecych (np. Tabl. XXIII i XXV).



Ryc. 43

Dunikowski: Portret p. Wł. Włocha (rysunek)

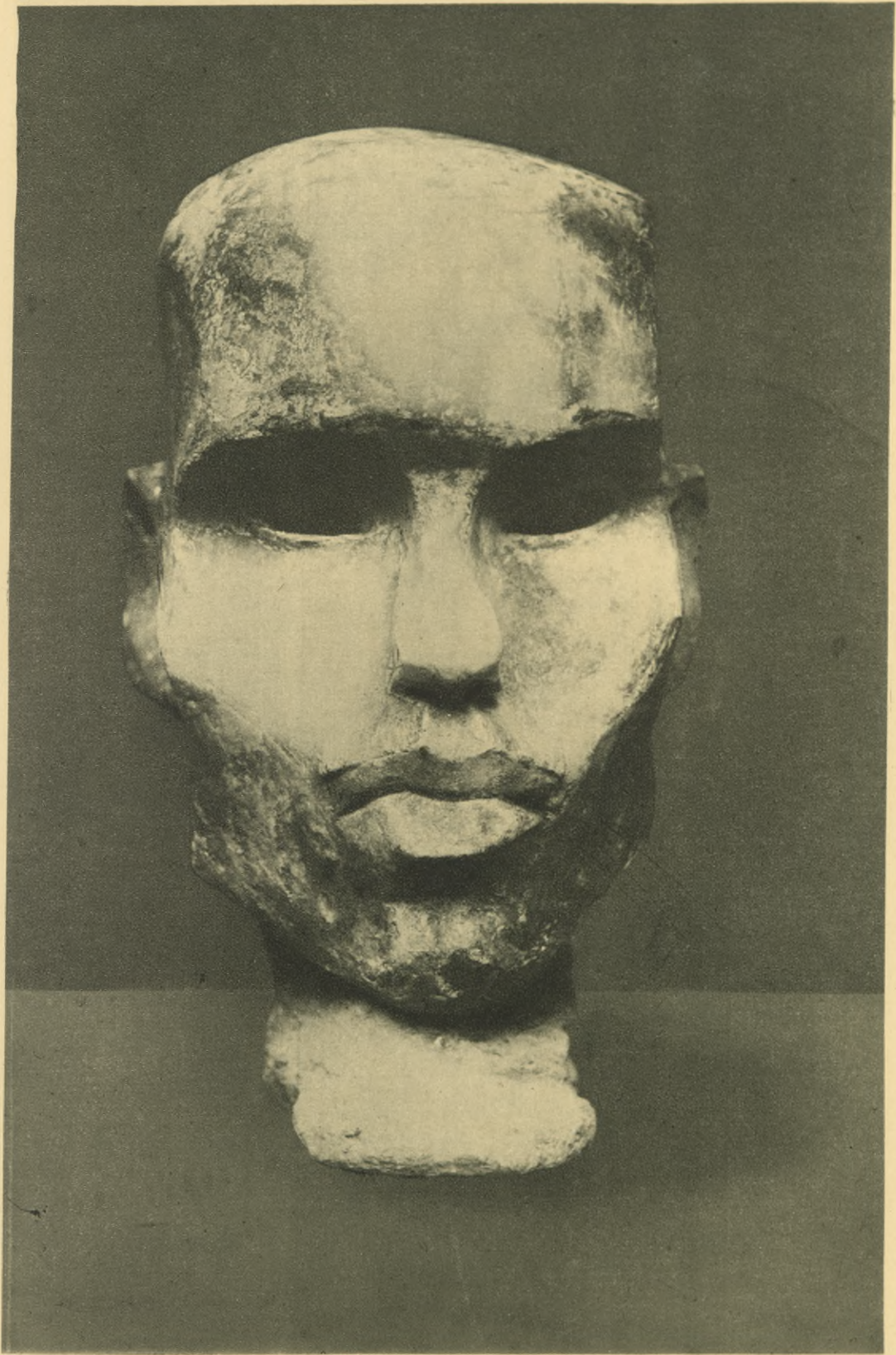
Mglistości konturów, operowania t. zw. »kolorem« – w przenośnym tego słowa znaczeniu – i efektami światła, brak zupełny, bo impresjonizm nie odpowiada artystycznym aspiracjom Dunikowskiego. W impresjonistycznych nawet portretach, wykonanych w pierwszym okresie rozwoju, główną rolę odgrywa to, co nie przemijające i wieczne, uwytłonięte jest raczej trwanie, niż moment: zdecydowana i silna charakterystyka rysów twarzy, jako odbicia psychiki, niezależnie od warunków światła lub jakichkolwiek cech przypadkowych. Nadto, impresjonizm właściwy kładzie główny nacisk na maskę twarzy, na jej ruchliwą i zmienną powierzchnię, Dunikowski zaś na całą bryłę głowy, którą też równomier-

nie opracowuje. Impresjonizm jego jest tedy bardzo umiarkowany i nie ma nic wspólnego z ostatecznymi konsekwencjami tego kierunku np. u Medarda Rossa, Ks. Trubeckoją, czy choćby tylko u Rodin'a, w jego portretach.

Nie znajdzie też w rzeźbach Dunikowskiego nikt tego wszystkiego, co najłatwiej rzeźbiarzowi szeroką popularność i powodzenie wyrabia.

Niema w jego rzeźbach ani czaru powabnego ciała, miękkości linii, »ładności« i banalnego uroku młodej, świeżej twarzy, ani galanterji, szyku i gracji, czy elementu czysto zmysłowych wdzięków lub erotycznej ciekawości.

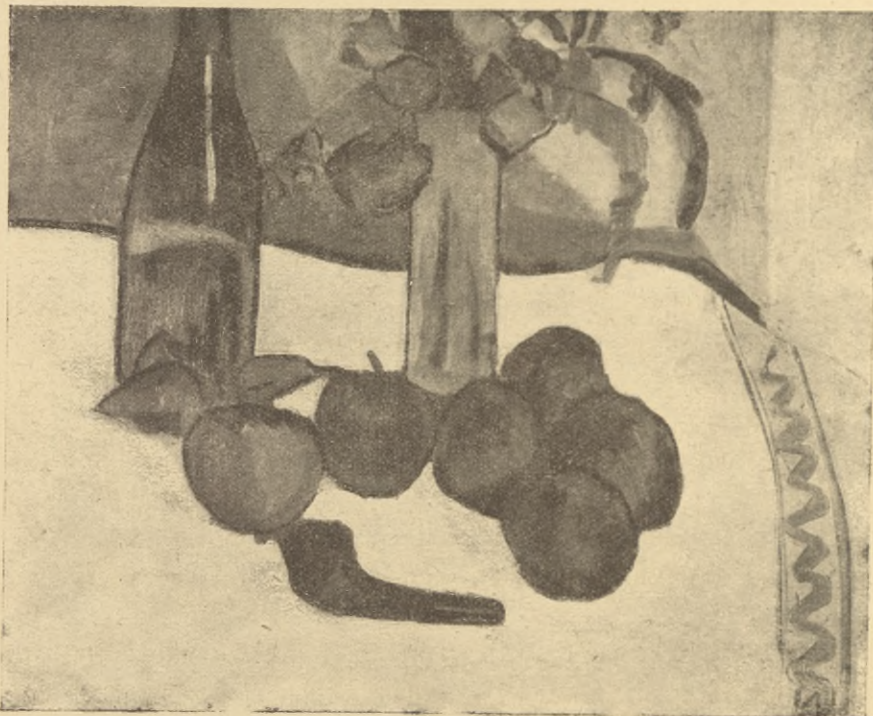
Nagość występuje u niego nader rzadko (Ewa I i II, Fatum, Autoportret), a jeśli nawet się zdarza, to zapomina się o niej zupełnie, bo jest tylko czynnikiem ekspresji, a sama przez się nic nie oznacza; wogóle studjum ciała dla niego samego, jest u Dunikowskiego czemś nieistniejącem, a o efektownem posługiwaniu się w kompozycjach ciałem nie nagiem, lecz obnażonym, mowy nawet być nie może.



XXVII.



To też »dzieło« Dunikowskiego mało jest dla ogółu ciekawe i ponętne. Niema tam żadnej efektowności, tego co łatwo za oczy chwyta i widza każdego



Rys. 44

Dunikowski: Martwa natura (obraz olejny)

ujmuje: ani łzawego sentymentu, ani ironji, satyry, czy niewinnego dowcipu. W czymże smakować i znaleźć upodobanie?

Można o Dunikowskim napisać książkę, a nie użyć ni razu słowa »piękny« i jego odpowiednika »brzydki«, bo poprostu nie o to w twórczości jego chodzi.

Sztuka jego surowa jest, dostojna i poważna, niejednokrotnie grozą przejmując i bezmiernym smutkiem.

Charakterystyka tak silna i dosadna, że nie cofa się nawet przed deformacją, choćby w portretach kobiecych. Indywidualność portretu często podkreślona nieznacznym zwrotem głowy, który danej postaci użycza znamion życia i wewnętrznych procesów psychicznych. Jeśli wchodzi wyjątkowo w rachubę silniejsza gra światła i cieni, to tak przejmująca i tak zdumiewająco potężna, jak np. w głowie »Bolszewika«, gdzie czarne oczne jamy wstrząsają swym widokiem do głębi.

Siła sugestji, zawarta w rzeźbach Dunikowskiego, sprawia, że nawet najbardziej fantazyjne jego twory, uplastycznione, widza przekonywują, stają się przedmiotami naturalnymi i realnymi. U artysty tego naprawdę: *„The art it self is nature“* – sztuka sama staje się naturą, stylizacja indywidualna nie zabija jej, lecz tylko ją wyodrębnia. Na tem też zasadza się magiczna potęga twórcy: *„...fa del non ver, vera rancura nascere in chi lo guarda“* (Michelangelo)!

Nawrót Dunikowskiego do formy epok dawniejszych, średniowiecza czy starożytnego świata, tłumaczy się chęcią nawiązania tradycji, której w Polsce niema, celem tem pewniejszego znalezienia nowej formy i stworzenia gruntownej podstawy dla przyszłej ewolucji odrębnej sztuki narodowej.

Jest to zarazem chęć otrząśnięcia z siebie ciężących obcych nalotów, pragnienie zdjęcia z szyi jarzma oddziedziczonych szablonów i utartych sposobów wyrażania się, gdyż artysta pała żądzą wypowiedzenia swoistej i własnej treści, ale nie w oklepnych, zużytych i zbanalizowanych plastycznych komunałach.

Archaizacja grecka i orientalizm Dunikowskiego nie jest naśladownictwem, nie jest przeszczepieniem dawno już wyżytego i skryształizowanego stylu, obcego genezą, duchem, istotą, całej naszej epoce, na grunt swojski, lecz jest świadomem posługiwaniem się pewnymi elementami form, zdobytych przez wielkich poprzedników, jest ich kontynuacją niejako, gdyż polega na wczuciu się w nastrój twórczy, w ducha samego, średniowiecznego czy starożytnego artysty.

Jest koniecznością dla nowożytnego artysty — mówi A. Rodin w swych »Katedrach francuskich« — złączyć teraźniejszość z przeszłością odległą, bo instynkt po przez granice wieków odnajdzie i rozpozna znów instynkt.

Złączyć jednak w tym celu, by nawiązać, zrozumieć i — pójść dalej, własną już swoją drogą.

Potęga greckiego geniusza przytłacza swym ogromem największe nawet współczesne talenty. Niektórzy współcześni rzeźbiarze chcą się wyswobodzić z wpływów sztuki greckiej drogą imitowania Egipcjan, dawnych prymitywów i teraźniejszych ludów dzikich — stwierdza to z ubolewaniem Umberto Boccioni, dodając zarazem: kiedyż nareszcie zrozumieją rzeźbiarze, że wysiłki, zmierzające do nowych konstrukcyj zapomocą elementów egipskich, greckich lub oddziedziczonych po Michelangelo, są takimże nonsensem, jak chęć czerpania wody z wyschniętej studni wiadrem bez dna?

Tęsknota dręcząca za nową artystyczną formą, chęć rozpoznania i wypowiedzenia nowej treści życia, duchowego pogłębienia sztuki, jest zjawiskiem powszechnem od lat szeregu.

»Ja wiem — pisał na krótko przed wojną A. Rodin — że cierpi człowiek teraźniejszej doby. Tęskni do nagłej zmiany. Nowy zupełnie świat piętrzy się wokoło nas, a świat ten wydaje się nam obcym, gdyż nie rozpoznajemy jego proporcji, granic, harmonji...«

W roku 1914 wyjaśniał Herman Bahr<sup>27)</sup>: »Idzie o to: że człowiek chce siebie odnaleźć na nowo... Nigdy jeszcze ten świat nie był tak grobowo głuchy. Nigdy człowiek nie był tak mały. Nigdy nie przejmował go taki lęk. Nigdy radość nie była tak daleka, ani wolność tak martwa. Więc rozpacz krzyczy: człowiek przyzywa swą duszę, epoka cała staje się jednym krzykiem rozpaczny. Wraz krzyczy i sztuka w głęb mroku, wzywa pomocy, woła o ducha: oto jest ekspresjonizm«.

To rozpaczne wołanie szło ku nam już na dziesięć lat przedtem (1904) od



XXVIII.





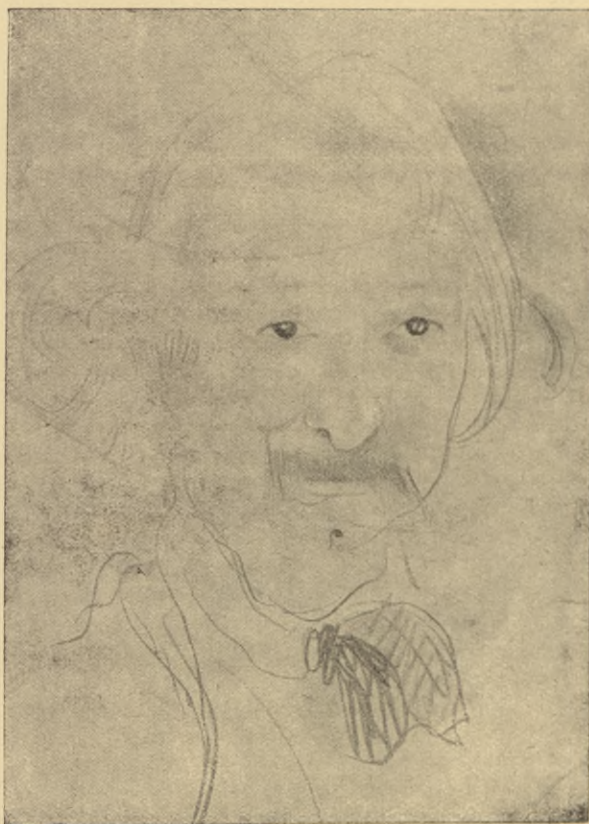
młodzieńczych fantazyj rzeźbiarskich Dunikowskiego. Już wtedy był ekspresjonistą w najgłębszym tego słowa znaczeniu.

Przez dwadzieścia lat rzeźbiarskiej pracy Dunikowski zrobił 'postęp olbrzymi, zrozumiał tajemną istotę form plastycznych, w wysokiej mierze nią zawładnął.

Badał dokładnie cudze drogi, chętnie nawet sam po nich przez czas pewien kroczył, by tem niezawodniej na własnej drodze nie zbłądzić. Umiał wejść bowiem na tę drogę, u której kresu czeka na niego: własna upragniona nowa forma, własny styl<sup>28)</sup>.

Cechuje Dunikowskiego ponad wszystko inne ogromne poczucie plastyki i monumentalności. Jest w każdym calu rzeźbiarzem, choć nie jest parnasistą formy i ma głęboką treść wewnętrzną do wypowiedzenia. Zajmują go najgłębsze duchowe przeżycia, najwyższe wloty i tragiczne klęski człowieczej biednej myśli, znękanego uczucia, zajmuje go wszystko, co stanowi najprawdziwszą istotę ludzkiego żywota.

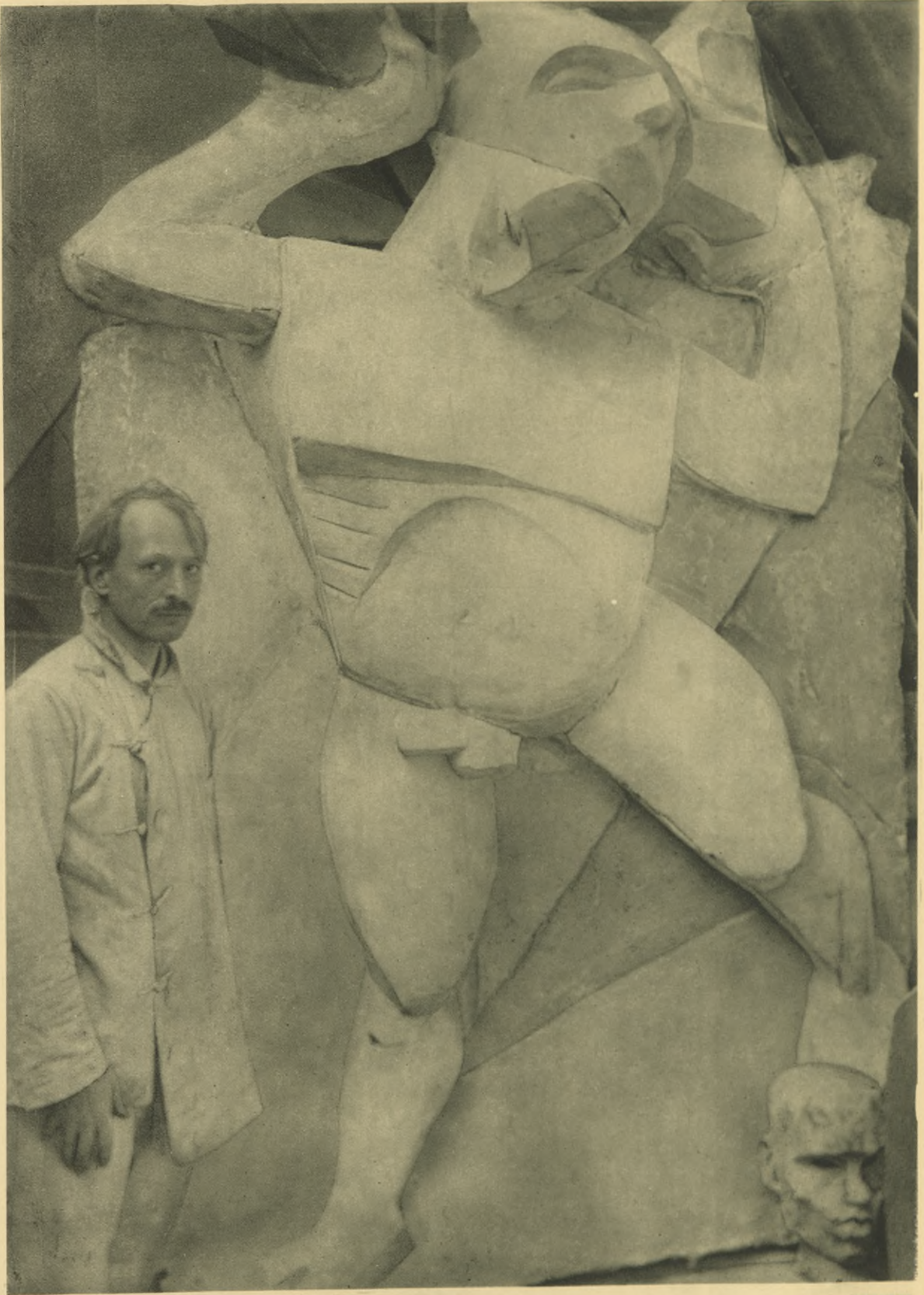
Dunikowski jest rzetelnym twórcą-poetą: jest wielkim *par excellence* współczesnym i polskim rzeźbiarzem.



Ryc. 45

K. Sichulski : Karykatura Dunikowskiego







## PRZYPISY.

<sup>1)</sup> Przyznaje się do tego estetyka oficjalna, n. p. przez usta Ad. Levi'ego: »L'opera d'arte, in una parola, nasce dal mistero, ha caratteri non determinabili completamente e suscita in chi la contempla uno stato particolarissimo, irriducibile e non del tutto definibile« (»La Fantasia« str. 262). — Dokładne tytuły cytowanych publikacji wymieniam w »Literaturze« na str. 56.

<sup>2)</sup> Por. Egon Wellesz: »Der Beginn des Barock in der Musik« str. 59 (»Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1918, XIII).

<sup>3)</sup> Por. materiał ilustracyjny w książce H. Kühn'a: »Die Malerei der Eiszeit«.

<sup>4)</sup> »Tandis que chez les Anciens la généralisation des lignes est une totalisation, une résultante de tous les détails, la simplification académique est un appauvrissement, une vide boursouflure« (Rodin, L'Art).

<sup>5)</sup> Por. B. Lázár: Das Grundgesetz der monumentalen Sculptur.

<sup>6)</sup> W książce p. t. »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«.

<sup>7)</sup> Toż samo przed Rodin'em wypowiedział Boecklin w słowach: »Kunst ist Weglassen alles Ueberflüssigen«.

<sup>8)</sup> G. Segantini: »Il sogno è bello, ma la materia uccide...«

<sup>9)</sup> J. Kleczyński: »Rzeźba Współczesna«, str. 46. Tamże na str. 47—48 opis innej nieistniejącej już dziś rzeźby Dunikowskiego p. t. »Miłość«, oraz »Boga«. Po opisie »Miłości« dodaje Kleczyński: »Nie potrzebuję chyba dowodzić polskości tego przewiotkiego, przesubtelnego pojęcia Miłości« — a po opisie »Boga« zauważa: »Teraz zauważmy, że ta bezprzykładna śmiałość, że ta linja wyciągnięta aż do granic możliwości, ta fantazja, olbrzymiość i prostota — poznajemy je — to sztuka polska. Dunikowski jest rzeźbiarzem rdzennie polskim«.

<sup>10)</sup> Michał Anioł Buonarroti: Poezje (przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Leopold Staff, Warszawa-Kraków 1922, wydawnictwo J. Mortkowicza), str. 188: »Negli anni molti e nelle molte pruove«.

<sup>11)</sup> »Der Dichter wählt nicht seinen Stoff, sondern der Stoff wählt sich seinen Dichter. Die Erfindung hängt nicht vom Dichter ab, und darum auch nicht die Wahl seiner Stoffe. Sie kommt wie ein Blitz, und dieser kommt und trifft ungerufen« (por. Zeitschrift f. Aesth. u. allg. Kunstw., VIII, 562). Podobnież mówi E. Boutmy: »On ne prend pas un sujet, c'est bien souvent le sujet qui nous prend, on est possédé et comme halluciné, il tire à lui toutes nos pensées...« (Le Parthenon, Préface, str. VI).

<sup>12)</sup> M. Rosso: »L'impressionismo nella scultura« — artykuł przedrukowany w książce A. Soffici (str. 93—96). Czytamy tam pozatem (str. 94): »Lo scultore deve, per via di un riassunto delle impressioni ricevute, comunicare tutto ciò che ha colpito la sua propria sensibilità, affinché guardando la sua opera, si possa provare interamente l'emozione ch'egli ha sentito quando ha osservato la natura«.

<sup>13)</sup> Artykuł p. t. »Z zagadnień kultury i sztuki« (»Epoka« Nr. 1, str. 28—30).

<sup>14)</sup> Nawet zdecydowany futurysta, jakim jest Umberto Boccioni, dowodzi ścisłego związku wielkiej rzeźby z architekturą: »Architektura jest tem dla rzeźby, czem kompozycja dla malarstwa. Całkowity brak architektury w rzeźbie impresjonistycznej jest największym jej błędem« (por. »Manifeste technique de la sculpture futuriste« przedrukowany przez Coquiota str. 207).

<sup>15)</sup> W cytowanym już poprzednio artykule swoim w »Epoce«.

<sup>16)</sup> »Il faut recréer en soi l'oeuvre qu'on imite, et, en la recréant, on la transforme. Parfois, même l'imitateur crée encore d'une manière assez remarquable« (Paulhan: Psychologie de l'invention, str. 64).

<sup>17)</sup> A. Gide, Pretextes: »Il n'est pas possible à l'homme de se soustraire aux influences, l'homme le plus préservé, le plus muré en sent encore. Les influences risquent même d'être d'autant plus fortes qu'elles sont moins nombreuses...« (str. 9) — »Ceux qui craignent les influences et s'y dérobent font le tacite aveu de la pauvreté de leur âme. Rien de bien neuf en eux à découvrir, puisqu'ils ne veulent prêter la main à rien de ce qui peut guider leur découvert...« (str. 21).

<sup>18)</sup> Książka E. Boutmy'ego w pierwszym wydaniu nosiła tytuł: »Philosophie de l'architecture en Grèce«, w rozdziale p. t. »Caractères généraux de la forme« podaje Boutmy — który zresztą jest entuzjastycznym zwolennikiem sztuki greckiej, a o wiele mniej chętnym wielbicielem sztuki starożytnego wschodu — doskonałą charakterystykę dawnej sztuki orjentalnej w przeciwstawieniu do greckiej. Ze względu na aktualne zagadnienia plastyki współczesnej, oraz ze względu na niewątpliwą skłonność do naśladowania sztuki wschodniej, coraz wyraźniejszą wśród myślącej części artystów dzisiejszej doby, nie zawadzi może zacytować tu zdań ważniejszych: »En Orient,

la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, prétendaient, comme la poésie au rôle d'art expressif, ou, si l'on veut réserver ce mot pour une expression plus haute et plus complète, toutes ces branches de l'art se croyaient également appelées à être significatives. L'idée presque toujours transcendante qu'elles cherchaient à revêtir d'une forme sensible n'a pas de représentation déjà existante dans le monde extérieur. L'artiste devait donc en inventer une, mais il ne l'inventait pas de toutes pièces; en vertu de la loi du moindre effort il l'empruntait à l'objet réel le plus propre par analogie, voisinage ou connexion, à rappeler, à évoquer devant l'esprit ce sens qu'il ne pouvait vraiment et pleinement exprimer. L'invention, méthode nécessaire de l'art oriental, avait donc pour procédé subordonné et non moins nécessaire, l'imitation. Mais l'imitation a ici ce caractère particulier que l'artiste, en demandant des modèles au monde extérieur, ne les prend pas pour ce qu'ils sont en eux-mêmes mais pour ce qu'ils peuvent l'aider à faire entendre. C'est pourquoi il est constamment tenté de les simplifier, de les réduire à une sorte de diagramme, de leur donner le caractère abstrait d'un vocabulaire; on s'achemine ainsi vers l'hiéroglyphe en croyant aller à l'oeuvre d'art... L'art n'est ici qu'un langage... L'imitation au figuré avec une simplification arbitraire et une déformation des types naturels, voilà donc la méthode commune de tous les arts en Orient...» (str. 131—133). Jakże bliskim jest tej »metodzie« współczesny nasz ekspresjonizm!

<sup>19)</sup> Potępia to »bieganie wokół rzeźby« także Medardo Rosso, wychodząc ze swych czysto impresjonistycznych zresztą założeń: »Non si gira intorno a una statua come non si gira intorno ad un quadro, perchè non si gira torno torno a una forma per concepirne l'impressione...« (A. Soffici, str. 96).

<sup>20)</sup> Por., co o tem mówi Carl Burchardt, szwajcarski rzeźbiarz i malarz, na str. 33—42 swej książki o Rodin'ie.

<sup>21)</sup> B. Croce »Estetica«, w rozdziale pierwszym p. t. »L'intuizione e l'espressione«, na str. 11 czytamy: Eppure vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quel fatto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in un' espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle.

<sup>22)</sup> »L'oeuvre d'art ne s'obtient que par contrainte et par la soumission du réalisme à l'idée de beauté préconçue« (A. Gide, *Pretextes*, str. 141).

<sup>23)</sup> M. Klínger: »Malarstwo i rysunek« str. 32.

<sup>24)</sup> K. Mokłowski (»Sztuka ludowa w Polsce«, Lwów 1903, H. Altenberg), zajmując się rekonstrukcją idealną gontyny (kontyny), podkreśla ich zdobniczość dzięki licznym rzeźbionym ornamentom, oraz polichromji, i cytuje opisy średniowiecznych autorów. Ditmar (ok. 1018) r.: »Stoi tam świątynia, z drzewa artystycznie wyciosana, której zewnętrzne ściany są cudownymi wycinanymi obrazami bogów i bogiń ozdobione«. Otto z Bambergu: »Czwarta kontyna leżała na górze Trzygłowi poświęconej i była jako budowla cudownie zbudowaną, ściany na wewnątrz i zewnątrz obrazami ludzi, ptaków i innych zwierząt podług natury tak pięknie uczynionych, że się oddychać zdawały. Barwy podnosiły urok« (str. 281).

<sup>25)</sup> L. c., str. 105: »Non ha l'abito intero...«

<sup>26)</sup> Ksawery Dunikowski urodził się w Małopolsce w r. 1876, kształcił się w Warszawie i w Krakowie, w Akademii Sztuk Pięknych był uczniem prof. Alfreda Dauna, jakiś czas przed wojną był profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, obecnie jest profesorem Akademii krakowskiej, wystawia od r. 1903. Czytelnikowi, ciekawemu plotek i anegdotek, dziwną może wyda się rzecz, że w tej *sui generis* monografii artysty pominąłem całkowicie jego biografję. Uczyniłem to rozmyślnie, bo inne postawiłem sobie zadanie i skwapliwie za St. Przybyszewskim powtarzam piękne jego słowa: pisałem to studjum »bez wszelkiej pretensji, z całą szczerością człowieka, który po długim myśleniu doszedł do jakiejś, chociażby mylnej syntezy, próbowałem jednym słowem patrzeć na artystę po odrzuceniu wszystkich przypadkowych i drugorzędnych rzeczy, dotrzeć do jego najgłębszej istoty. Nic mnie zatem nie obchodzi, jakie zewnętrzne koleje ten lub ów artysta przechodził. Tę ciekawość pozostawiam kamerdynerom, co przez dziurkę od klucza swego pana podpatrują. A zresztą życie zewnętrzne artysty urabia według swej potrzeby istota metafizyczna w artyście, ta, która tworzy, a której narzędziem tylko jest istota osobista. Artysta żyje tak jak musi, a nie tak jak chce. Wszelkie osobiste rozkosze, smutki, cierpienia, wszelkie szale i bóle stwarza w artyście owa twórcza, pierwotna istota, by z nich czerpać nowy pochop do tworzenia. A może to życie zewnętrzne jest tylko przejawem wszystkich cierpień i szarów twórczych...« (St. Przybyszewski: »Na Drogach Duszy«, wyd. drugie, Kraków 1902, str. 7—8).

<sup>27)</sup> Sprawą pierwiastka narodowego w dotychczasowej sztuce polskiej zajmowałem się już obszerniej na innym miejscu. Por. M. Treter. »Przyszłość kultury artystycznej w Polsce« (»Polska«, tygodnik, Warszawa 1921, Nr. 26—27); powtarzam tu kilka zdań na ten temat.

<sup>28)</sup> H. Bahr: »Expressionismus« (XI bis XVIII Tausend, München 1920) str. 111.

<sup>29)</sup> Czem jest styl rzeźbiarza? Na pytanie to odpowiada Edward Wittig: »Styl artysty obejmuje styl materiału i styl człowieka. Plastycznie jest to świadoma deformacja dla harmonji dzieła w zgodzie z temperamentem artysty« (»O rzeźbie« str. 8). Do osiągnięcia tej właśnie harmonji dąży Dunikowski w ostatnich swych pracach.



XXX.







## LITERATURA.

- ARCHIPENKO=ALBUM, Einführungen von Theodor Däubler und Iwan Goll, mit einer Dichtung von Blaise Cendrars. Potsdam, 1921.
- HERMANN BAHR, Expressionismus, München, 1920.
- BOLESŁAS BIEGAS, Sculpteur et Peintre, Album. (Tekst: B. Biegas, Em. Verhaeren, M. Chéliga, M. Réjan, E. Niewiadomski, A. Fontainas) Louis Theuveny Editeur, Paris.
- UMBERTO BOCCIONI, Manifeste technique de la sculpture futuriste, Milan 1912.
- ÉMILE BOUTNY, Lé Parthénon et le Génie grec, Quatrième édition, Paris 1914.
- LOTHAR BRIEGER=WASSERVOGEL, Max Klinger, Leipzig 1902.
- CARL BURCKHARDT, Rodin und das plastische Problem, Basel 1921.
- GUSTAVE COQUIOT, Cubistes, Futuristes, Passésistes, Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture, Paris 1914.
- HANS CORNELIUS, Bemerkungen zur Ansichtsfor-derung in Plastik und Architektur («Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», IX, 161) Stuttgart 1914.
- BENEDETTO CROCE, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Teoria e Storia, Quarta edizione riveduta, Bari 1912.
- KSAWERY DUNIKOWSKI, Z zagadnień kultury i sztuki («Epoka», tygodnik poświęcony polityce, sprawom społecznym, literaturze i sztuce, Nr. I, 28) Warszawa 1922.
- WOLDEMAR GEORGE, Un sculpteur russe d'influence française: Oscar Mietschaninoff («L'Amour de l'Art», IV, 576) Paris 1923.
- ANDRÉ GIDE, Prétextes, Réflexions sur quelques points de littérature et de morale, Quatrième édition, Paris 1915.
- ARTUR GÓRSKI, O wieszczaniu w sztuce, Warszawa 1920.
- WILHELM HAUSENSTEIN, Barbaren und Klassiker, ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker. München 1922.
- WILHELM HAUSENSTEIN, Die bildende Kunst der Gegenwart, Malerei=Plastik=Zeichnung, 2-te Auflage, Stuttgart und Berlin 1920.
- DANIEL HENRY, André Derain, Leipzig 1920.
- ADOLF HILDENBRANDT, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Vierte Auflage, 1903.
- JAN KLECZYŃSKI, Rzeźba współczesna (Rodin, Meunier, Vigeland, Biegas, Dunikowski) Warszawa 1919.
- ALFRED KUHN, Die neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart, zweite, erweiterte Auflage, München 1922.
- HERBERT KÜHN, Die Malerei der Eiszeit, Delphin-Verlag, München.
- KARL M. KUZMANY, Die Krakauer »Sztuka« (Kunst für Alle, XXIII, 296) München 1908.
- B. LÁZÁR, Das Grundgesetz der monumentalen Skulptur (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, X, 1) Stuttgart 1915.
- ADOLFO LEVI, La Fantasia Estetica, Firenze 1913.
- W. A. LUZ, Holzfiguren der deutschen Gotik, Leipzig 1922.
- ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI, Sztuka Niedoli (Tygodnik Ilustrowany, 1908, I. 126, 173) Warszawa.
- FR. PAULHAN, Psychologie de l'invention, Paris 1911.
- KURT PFISTER, Edwin Scharff, Leipzig 1920.
- CZESŁAW POZNAŃSKI, Rzeźba francuska XIX i XX wieku, Lwów 1909.
- C. PRASCHNIKER, Kretische Kunst, Leipzig 1921.
- WILHELM RADENBERG, Moderne Plastik, einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit, K. R. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig.
- AUGUSTE RODIN, L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris 1911.
- AUGUSTE RODIN, Les Cathédrales de France, introduction par Charles Morice, Paris, Colin.
- MAX SAUERLANDT, Griechische Bildwerke, K. R. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig.
- KAZIMIERZ SICHULSKI, O Dunikowskim (Miesięcznik Literacki i Artystyczny Nr. 1) Kraków 1911.
- ARDENGO SOFFICI, Il caso Medardo Rosso preceduto da l'impressionismo e la pittura italiana, Firenze 1909.
- WOLDEMAR GRAF UXKULL-GYLLENBAND, Archaische Plastik der Griechen, E. Wasmuth, Berlin.
- EMIL WALDMANN, Griechische Originale, mit 207 Tafelabbildungen, Leipzig 1914.
- KONRAD WINKLER, Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce, Kraków 1921.
- EDWARD WITTIG, O rzeźbie, Warszawa 1915.
- WILLI WOLFRADT, Die neue Plastik, Berlin 1920.
- WILHELM WORRINGER, Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie, IX. Auflage, München 1919.
- ROMAN ZRĘBOWICZ, Nihilizm w sztuce, zagadnienie krytyki kultury.



## SPIS RYCIN

### *a) Na oddzielnych tablicach :*

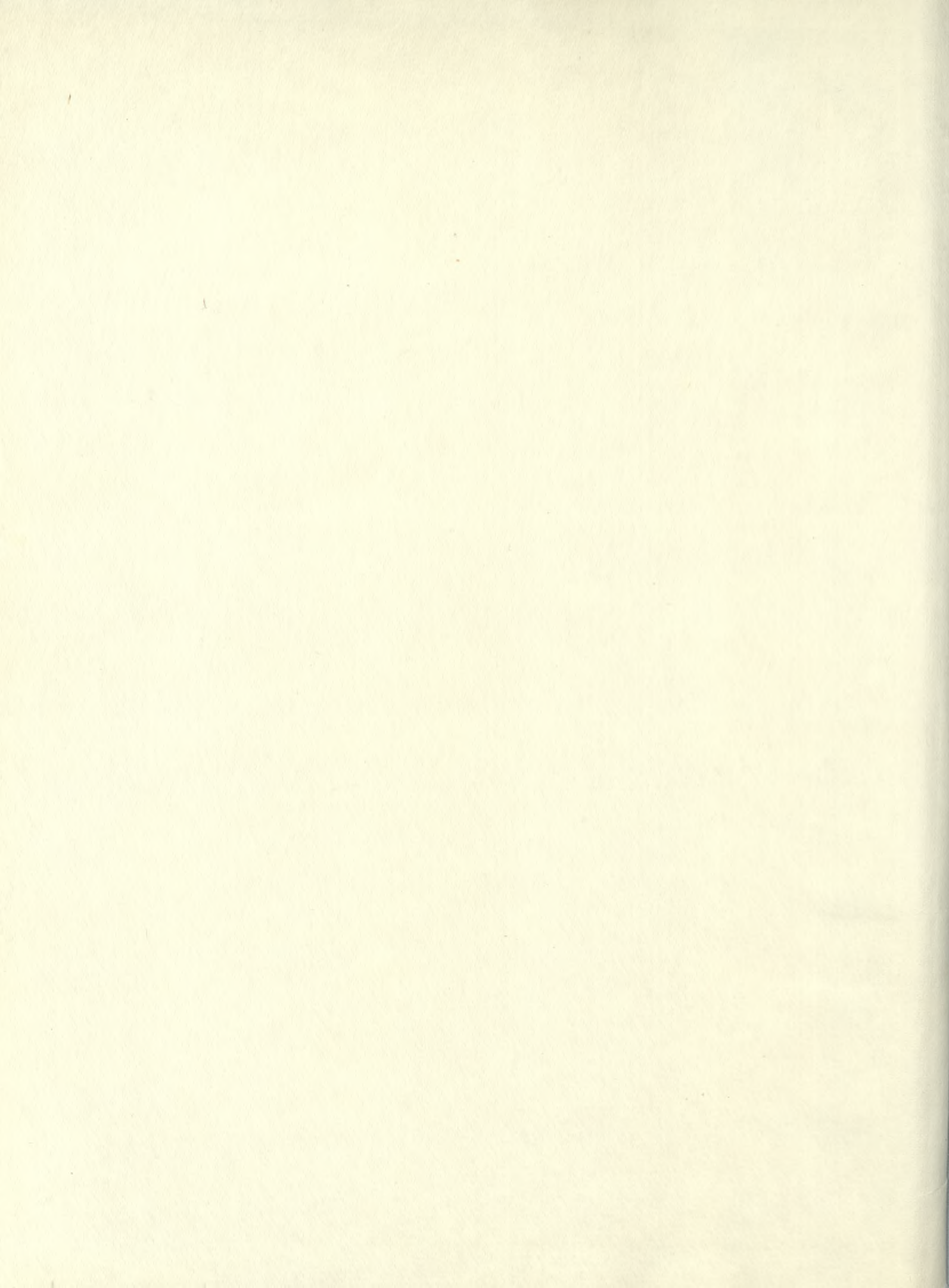
- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>I. Pracownia artysty<br/>         II. Biust matki artysty<br/>         III. Portret art. malarza Henryka Szczyglińskiego<br/>         IV. Głowa Mickiewicza<br/>         V. Portret art. dram. Kazimierza Kamińskiego<br/>         VI. Kobieta brzemienna I.<br/>         VII. Kobieta brzemienna II.<br/>         VIII. Macierzyństwo<br/>         IX. Tchnienie<br/>         X. Madonna<br/>         XI. „<br/>         XII. Adoracja, grupa I.<br/>         XIII. „ grupa II.<br/>         XIV. Chrystus<br/>         XV. Ewa II.</p> | <p>XVI. Portret art. malarza J. Rubczaka<br/>         XVII. Portret Amerykanki II.<br/>         XVIII. Portret p. Philousa<br/>         XIX. Portret Polki<br/>         XX. Portret redaktora Thumena (Paryż)<br/>         XXI. Portret śpiewaka greckiego<br/>         XXII. Portret Polki<br/>         XXIII. Portret kobiety z lokami<br/>         XXIV. Portret meksykańskiego attaché<br/>         XXV. Portret Polki<br/>         XXVI. Portret Prof. Z. L. Zaleskiego<br/>         XXVII. Bolszewik<br/>         XXVIII. Fontanna (Kobiety kartagińskie)<br/>         XXIX. Autoportret<br/>         XXX. Grobowiec Bolesława Śmiałego</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

### *b) w tekście :*

	Str.		Str.
1. Dunikowski: portret (fot. Kirchnera) . . . . .	5	25. Widok górnej części portalu kościelnego z rzeźbami Dunikowskiego. (Kraków, kościół OO. Jezuitów) . . . . .	33
2. A. Rodin: Minerwa . . . . .	7	26. »Chimera« I (Paryż, Notre Dame) . . . . .	34
3. » Viktor Hugo . . . . .	8	27. »Chimera« II (Paryż, Notre Dame) . . . . .	34
4. E. Bourdelle: Eros . . . . .	9	28. Dunikowski: Portret Szpotańskiego . . . . .	35
5. » Achilles . . . . .	10	29. » Portret p. W. Poznańskiego . . . . .	36
6. A. Rodin: Adam . . . . .	11	30. » Portret Amerykanki I . . . . .	37
7. Damp: Pocałunek babki . . . . .	13	31. » Portret Polki . . . . .	38
8. Dunikowski przy rzeźbie swej p. t.: »Człowiek« . . . . .	14	32. » Portret Francuzki . . . . .	39
9. Dunikowski: Mężczyzna i kobieta . . . . .	15	33. » Portret Francuzki . . . . .	39
10. » Portret pianisty J. Friedmana . . . . .	16	34. » Portret Amerykanki II . . . . .	40
11. » Portret Ludwika Solskiego . . . . .	17	35. Fragment steli grobowej z Lokris (VI w. przed Chr.) . . . . .	41
12. » »Ewa« I . . . . .	18	36. Dunikowski: Portret Dra Lubelskiego . . . . .	42
13. » »Ewa« I (fragment) . . . . .	18	37. » » » « . . . . .	42
14. » »Kobieta brzemienna« . . . . .	19	38. Głowa statuy w typie Apolla (pierwsza połowa VI w. przed Chr.) . . . . .	42
15. Dunikowski wśród swych rzeźb »Kobiety brzemienne« . . . . .	20	39. Dunikowski: Pomnik Wdzięczności Ameryce . . . . .	44
16. A. Rodin: Mieszczanie z Calais . . . . .	21	40. Statua Kory z Akropolis w Atenach (druga połowa VI w. przed Chr.) . . . . .	45
17. Fr. Metzner: »Kobieta brzemienna« . . . . .	22	41. Dalou: »Frileuse« . . . . .	46
18. Emy Roeder: »Kobieta brzemienna« . . . . .	22	42. Dunikowski przy fragmencie monumentu Bolesława Śmiałego . . . . .	48
19. Dunikowski przy swej grupie »Macierzyństwo« . . . . .	23	43. Dunikowski: Portret p. Wł. Włocha (rysunek) . . . . .	50
20. Dunikowski: »Macierzyństwo« (fragment) . . . . .	24	44. Dunikowski: Martwa natura (obraz olejny) . . . . .	51
21. » »Fatum« . . . . .	25	45. K. Sichulski: Karykatura Dunikowskiego . . . . .	53
22. Medardo Rosso: La Rieuse (1893) . . . . .	28		
23. Dunikowski: »Zwiastowanie« (Płask. polich.) . . . . .	30		
24. Dunikowski przy jednym ze swych studjów do »Chrystusa« . . . . .	31		











BIBLIOTEKA GŁÓWNA



39 458

PK 349/83 - 100 000 egz.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000213839