

„Centralny Okręg Przemysłowy – reportaż malarski 1938”. Pejzaże industrialne Rafała Malczewskiego z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

„Słuchajcie, słuchajcie: – Opowiem wam o polskim Magnitogorsku, o polskim Magnitogorsku. Słuchajcie, słuchajcie. Będę mówił o cyfrach, o faktach. Nie ma co się szminkować w chwytach literackich. Śmieliśmy się, że literaci rosyjscy otrzymują nakazy: »Licom k Krolikul« i przez tydzień piszą tylko o potrzebie rozmnażania królików w kołchozach. Jesteśmy całkowicie nastawieni, wszyscy, którzyśmy tam byli, »frontem do Okręgu Centralnego«. Śmieliśmy się i rozdzielali, kiedy chciano nas stawiać frontem do tego lub owego hasła. Ale tu oczy nasze widziały zmienianą powierzchnię ziemi, uszy nasze słyszały kucie kafarów, ręce nasze dotykały stali i żelaza”¹.

Twórczość plastyczna Rafała Malczewskiego kojarzona jest głównie z wizerunkami gór, a w szczególności z pejzażami przedstawiającymi różnorodne widoki Tatr. Większość wystaw², na których obecne były prace artysty, prezentowało te właśnie obrazy, nawet monograficzna wystawa przygotowana przez Dorotę Folgę-Januszewską³ ograniczała się do tej dominującej tematyki. Pominięte zostały całkowicie dwa cykle pejzaży industrialnych – „Czarny Śląsk” powstały w latach 1934–1935 i „Centralny Okręg Przemysłowy” z 1938 roku, które w jego twórczości stanowią ważną cenzurę artystyczną i pokazują, jak wydarzenia polityczne mogą determinować twórczość plastyczną. Z perspektywy czasu może właśnie te cykle okazują się dziś najbardziej interesującą i intrygującą częścią twórczości Malczewskiego. Pejzaż przemysłowy staje się nowym tematem w malarstwie polskim, nieprzypadkowo dzieje się to w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku, okresie, gdy kończy się kryzys ekonomiczny, a władze państwowe przykładają dużą wagę do problemu bezpieczeństwa i obrony. Wizerunki przedstawiające kopalnie, huty i zakłady przemysłowe są rodzajem pejzażu, ale ich wymowa ulega zmianie, nabierając ideologicznego znaczenia. Powstają, aby uczestniczyć w procesie propagandy rządu II Rzeczypospolitej i opiewają wzrastającą siłę kraju, który z niepokojem patrzy

¹ Melchior Wańkowicz, *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*, Warszawa 1939, s. 96.

² Jedynym wyjątkiem jest – nawiązująca do tej z 1938 r. – wystawa przygotowana przez Annę Król – „Rafał Malczewski. Centralny Okręg Przemysłowy – reportaż malarski 1938”, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2008–2009, jednak miała ona bardziej charakter pokazu wizualnego, a nie wyczerpującego kompendium informacji przedmiotowej.

³ Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski*, t. 1, *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*, t. 2, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem; Muzeum Narodowe w Krakowie; Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2006–2007, Olszanica 2006.

na proces militaryzacji państw sąsiednich, próbując zabezpieczyć się w obliczu nieuchronnie zbliżającego się konfliktu zbrojnego. Malczewski przyjął mecenat państwowy. Jego pobyt zarówno na Śląsku, jak i na terenie Centralnego Okręgu Przemysłowego był finansowany przez sfery rządowe. Także późniejsza wystawa, która miała miejsce w Instytucie Propagandy Sztuki, została objęta ministerialnym mecenatem, a recenzje w prasie prorządowej podkreślały głównie zasługi propagandowe nowej sztuki.

Minister skarbu Eugeniusz Kwiatkowski (twórca portu w Gdyni) wraz z Pawłem i Władysławem Kosieradzkimi opracowali czteroletni plan inwestycyjny, obejmujący okres 1936–1940. Plan budowy Centralnego Okręgu Przemysłowego został zatwierdzony 4 lutego 1937 roku przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej. Była to najważniejsza inwestycja gospodarcza tego okresu (przeznaczono na nią ogromny budżet), której celem było powtórzenie spektakularnego sukcesu gospodarczo-propagandowego gdyńskiego portu. Traktowano ją jako priorytet mający na celu podniesienie obronności państwa, a także zindustrializowanie ubogich, rolniczych i przeludnionych terenów. Obejmowały one 15 procent terytorium kraju zamieszkane przez 18 procent ludności. Był to obszar na pograniczu trzech byłych zaborów, rozciągający się od podnóża Karpat po dorzecza Wisły, Sanu i Dunajca. W jego skład wchodziły ziemie województw: kieleckiego, krakowskiego, lubelskiego i lwowskiego. Planowane scalenie tych terenów w nową jednostkę administracyjną (z Kielcami, Radomiem i Rzeszowem), której stolicą miał być Sandomierz, zniweczył wybuch wojny. Obszar ten to tzw. trójkąt bezpieczeństwa, który miał zabezpieczyć potrzeby energetyczne przyszłych zakładów przemysłowych i osiedli ludzkich, dzięki swemu centralnemu położeniu. Był on oddalony zarówno od granicy niemieckiej (kopalnie i huty śląskie były narażone na bezpośredni atak i związane z tym natychmiastowe odcięcie dostaw zasobów energetycznych do reszty kraju), jak i radzieckiej. Dlatego został uznany za odpowiedni do budowy zakładów o znaczeniu strategicznym. Ponadto na tym obszarze występowały złoża gazu i ropy (Zagłębie Krośnieńsko-Jasielskie), które w razie konfliktu zbrojnego były przewidywane jako alternatywa dla śląskiego węgla. Stąd też budowę sieci gazociągów traktowano jako zadanie priorytetowe dla bezpieczeństwa kraju.

Melchior Wańkowicz w pracy *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* pisał: „COP – Centralny Okręg Przemysłowy – powołały przede wszystkim kryteria przemysłowe. Istotą więc jego założeń jest czynna postawa w stosunku do zagadnień przemysłowych i bierna w stosunku do zagadnień rolniczych. Dlatego przy wykrojeniu figury COP-u dominowała troska o znalezienie naturalnych warunków dla rozwoju przemysłu kopalnianego i przetwórczego i o koncentryczne położenie w stosunku do najbardziej zagrożonych granic państwa. Toż samo zresztą robią nasi sąsiedzi”⁴. Książka Wańkowicza jest jednym z najwybitniejszych, wręcz doskonałych przykładów prac propagandowych i agitacyjnych okresu II RP. Jej początek to opis pięciu podróży po kraju z okresu 1937–1938⁵. Duża jej część poświęcona jest procesowi powstawania i formowania się Centralnego Okręgu Przemysłowego, ale także sukcesowi portu w Gdyni. Zawiera także opisy możliwości wynikających z eksploatacji kopalń i zakładów przemysłowych na właśnie „entuzjastycznie odzyskanym” Zaolziu. Mimo ogromnej liczby przytoczonych danych statystycznych, nie nuży. Napisana jest bardzo dynamicznym językiem,

⁴ M. Wańkowicz, *Sztafeta...*, op. cit., s. 49.

⁵ Pierwszą publikacją Melchiora Wańkowicza na ten temat była książka *C.O.P.: ognisko siły – Centralny Okręg Przemysłowy*, Warszawa 1938. O jej ogromnej popularności świadczy fakt, że jeszcze w roku wydania doczekała się dwóch wznowień. Jej 165 stron staje się preludium do następnej książki, która przyniesie mu prawdziwą sławę i pozycje mistrza reportażu propagandowego.

któremu towarzyszy ciekawa szata graficzna, złożona z fotografii reporterskich i fotomontaży autorstwa Mieczysława Bermiana (w sumie 386 ilustracji)⁶. Książka zyskała ogromną popularność już w momencie wydania, a jej autora nazwano „piewcą mitu Centralnego Okręgu”. Pisze o tym Iwona Luba: „Publikacja została dostrzeżona przez krytykę, a nawet okrzyknięta pierwszym polskim reportażem przemysłowym o nowatorskiej formie literackiej. Broszura miała wyraźnie propagandowy, polityczny charakter. Prasa rządowa podkreślała więc profesjonalizm, rzetelność i pionierski charakter reportażu”⁷, zauważając także, że „*Sztafeta...* to perła propagandy rządu sanacyjnego, jego osiągnięć gospodarczych i zaangażowania w procesy modernizacyjne państwa”⁸.

Wańkowicz dostrzegł ogrom pracy włożony w stworzenie nowoczesnych zakładów przemysłowych, a nawet miast (Stalowa Wola) na nieurodzajnych terenach. Natomiast prawie w ogóle nie wspominał innych pisarzy i artystów, wspomagających trud powstawania nowej inwestycji przemysłowej. Rafała Malczewskiego wymienił tylko raz, i to w kontekście ochrony środowiska kulturalnego Sandomierza⁹. Mimo to wizja, którą roztoczył pisarz była tak sugestywna, że Malczewski opublikował entuzjastyczną recenzję książki: „Wańkowicz z piekielną zręcznością wciąga czytelnika w zasięg spraw gospodarczych. Trudno mi pisać w sposób suchy i dęty o książce smakowitej i soczystej, w której styl jak taneczna melodia przewija się lekko i powiewa wśród stalowych belek, dźwigarów i wież. »Sztafeta« podnieca jak narkotyk, dobry układ graficzny pomaga tej przelotnej promenadzie wzdłuż i wszerz naszych spraw gospodarczych, łapiących na gorąco u źródeł siłę i energię wszędzie gdzie montuje się potęga – ta najprawdziwsza – naszego narodu”¹⁰.

Centralny Okręg Przemysłowy został podzielony na trzy części: A – surowcową (Kielce), B – aprowizacyjną (Lublin) i C – przemysłu przetwórczego (Sandomierz). Wszystkie miejscowości, które stały się tematem prac Malczewskiego, leżą w części C. Są to przedstawienia zakładów przemysłowych (Rożnów, Stalowa Wola, Mielec, Mościce) oraz widoki miast świadczące o kulturotwórczej roli regionu (Sandomierz, Czchów, Koprzywnica). Cykl przedstawiający wybrane inwestycje COP-u składał się z 19 obrazów olejnych i 26 akwareli. Po raz pierwszy, i jedyny, był pokazywany na wystawie „Centralny Okręg Przemysłowy – reportaż malarski 1938”, która została udostępniona publiczności 7 grudnia 1938 roku w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki (IPS). Wydarzeniu temu towarzyszył katalog zbiorczy, który zawierał również informacje o innych wystawach, mających miejsce w tej samej instytucji i zbliżonym czasie. Dlatego wystawie Malczewskiego odpowiadają pozycje katalogowe od numeru 47 do 91. Ekspozycję otworzył minister przemysłu i handlu Mieczysław Sokołowski, co niewątpliwie świadczy o dużej randze propagandowej, jaką miała ona dla rządu. Wszystko zostało dokładnie przygotowane, także data wydarzenia miała znaczenie symboliczne: „Artysta planował wystawę z dużym wyprzedzeniem, już 2 stycznia 1938 wystosował list do Dyrekcji IPS z prośbą o przydzielenie sali w celu urządzenia wystawy jego obrazów. Wobec informacji o przydzieleniu sali

⁶ W 2012 r. wydawnictwo Prószyński i S-ka opublikowało reprint książki.

⁷ Iwona Luba, *Stalowa Wola – „Miasto zniszczonej tęsknoty” Centralny Okręg Przemysłowy w propagandzie słownej i wizualnej ostatnich lat II Rzeczypospolitej* [w:] *Miasto Stalowa Wola. Unikatowy zespół urbanistyczno-architektoniczny z końca lat 30. XX wieku*, red. naukowa Anna Sieradzka, Stalowa Wola 2008, s. 58.

⁸ Eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 60. O COP-ie zwł. s. 198–208.

⁹ M. Wańkowicz, *Sztafeta...*, op. cit., s. 61.

¹⁰ Rafał Malczewski, *Pisarz w C.O.P.-ie*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 16, s. 17.

w końcu 1938 lub na początku 1939, przypomniał listownie, iż już latem zwracał się z prośbą o termin listopadowy, czyli dwudziestą rocznicę odzyskania niepodległości¹¹. Ponadto miniatury zakupiło z ekspozycji osiem obrazów, które docelowo miały dekorować boczną salę bankietową budowanego Dworca Głównego w Warszawie (nieukończony budynek spłonął we wrześniu 1939 roku, a obrazy prawdopodobnie uległy zniszczeniu)¹².

Rok 1938 stał się w życiu Malczewskiego momentem przełomowym zarówno ze względu na życie osobiste (ostateczne rozstanie z żoną i związek z Zofią Mikucką, która towarzyszyła mu podczas pobytu na terenie COP-u), jak i zmianę stylistyki oraz tematyki artystycznej. Geneza cyklu wiązała się nie tylko z zamówieniem państwowym, ale także z poszukiwaniem nowych środków inspiracji oraz koniecznością opuszczenia Zakopanego z powodów osobistych. Sytuację tę opisuje Folga-Januszewska: „Okolo 1935 roku Malczewski, świadom swego mariażu z Zakopanem i w obliczu zmęczenia miejscowym środowiskiem, zaczyna szukać innych poza górami źródeł inspiracji. Odbywa wiele podróży po Polsce. Jeździ na Śląsk, w rejony świętokrzyskie (Centralny Okręg Przemysłowy), w Beskidy, na Huculszczyznę, w poszukiwaniu nowych źródeł obrazów. Tworzy wiele tak zwanych »pejzaży przemysłowych«, nowatorskich w swym ujęciu i lapidarności konstrukcji. Jest w tym zjawisku jakiś cień zrodzonego w Związku Radzieckim socrealizmu, ale dostrzegalny jedynie w sferze wyboru tematu. Forma tych kompozycji jest bowiem głęboko indywidualna i z punktu widzenia artystycznego dla samego artysty stanowi nowe doświadczenie. Prezentacja pejzaży przemysłowych na wystawach ma jednak podtekst polityczny i propagandowy”¹³. Obok socrealizmu drugim ważnym źródłem inspiracji Malczewskiego był niewątpliwie program *social realism*, który został wdrożony w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku jako reakcja rządu na ciężką sytuację materialną artystów w okresie wielkiego kryzysu gospodarczego. Była to część projektu *Works Progress Administration* wprowadzonego przez prezydenta Franklina Delano Roosevelta. Program ten realizowany był z powodzeniem w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, dotyczył głównie zamówień rządowych na dekoracje ścienne budynków publicznych¹⁴. Informacje na ten temat pojawiały się w prasie polskiej, ale oddziaływanie amerykańskich osiągnięć było dużo mniejsze niż sztuki radzieckiej, która stanowiła główny obszar zainteresowania i inspiracji artystów polskich realizujących zamówienia rządowe, w tym także Malczewskiego.

Od maja do listopada 1938 roku Malczewski przebywał na terenie COP-u. Oprócz wizualnego zaprezentowania walorów nowych terenów przemysłowych opublikował także, na łamach „Gazety Polskiej”, cykl reportaży literackich, których tematyka związana była z tą podróżą¹⁵. Główna uwaga artysty skupiona była na reporterskim notowaniu obiektów industrialnych oraz krajobrazu naturalnego, który ulega nieustannej, niszczylielskiej przemianie. Część szkiców powstałych w plenerze posłużyła do namalowania wielkoformatowych obrazów w zaciszu pracowni, będą one ich wiernym odwzorowaniem (np. akwarela i obraz przedstawiający Wieże

¹¹ I. Luba, *Stalowa Wola...*, op. cit., s. 61.

¹² Więcej informacji na ten temat zob. Dariusz Konstantynów, *Dekoracje Dworca Głównego w Warszawie. O sztuce monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, R. 69, nr 3–4, s. 88.

¹³ Dorota Folga-Januszewska, *Malczewski i mit Zakopanego* [w:] eadem, *Rafał Malczewski*, op. cit., s. 79.

¹⁴ Głównymi przedstawicielami nurtu byli: Ben Shahn, Reginald Marsh, Moses i Raphael Soyer, William Gropper oraz Isabel Bishop a także twórcy zaangażowanej fotografii reportażowej: Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Walker Evans oraz George Biddle.

¹⁵ Ukazywały się one w letnie niedziele 1938 r., są to m.in.: *Mościce-Zdrój*, z 3 lipca; *Podróż Nocą*, z 10 lipca; *Betonowe dziwo*, z 14 lipca.

Mościckiego). „Malczewski wyruszywszy w Polskę – jak sam pisał – w poszukiwaniu nowych źródeł fascynacji, stworzył odrębny, prawie nieznaną polskiej sztuce gatunek – przemysłowy pejzaż magiczny. Jego inspiracją były nowe zjawiska gospodarcze i socjologiczne wpisujące się w politycznie sterowny entuzjazm przemianami, ale rezultatem artystycznym – całkowicie poza propagandową formą obrazów. Słupy wysokiego napięcia, hale przemysłowe, turbiny, kopalnie, szczyty górskie zamieniają się w teatralne sceny – grę barw, kształtów i form – kurtynę rzeczywistości zaciągana przez malarza własnym widzeniem. Kadrowanie, cięcie, gry perspektywiczne, chłodna, wykalkulowana kompozycja płaszczyzn czyni z nich jakby kadry z filmu, wyreżyserowanego reportażu, autor kształtuje je zgodnie ze swoim przerażającym widzeniem tych miejsc”¹⁶.

Do tego typu przedstawień należy niewątpliwie obraz *Zapora rośnie. Rożnów* (il. 1), który w katalogu wystawy w IPS-ie figuruje jako pozycja nr 48. Jego wymiar – 115 × 150 cm – sprawia, że była to jedna z największych prac eksponowanych na wystawie. Obraz ten należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MPW 1809 MNW), jednak przez wiele lat funkcjonował pod błędnym tytułem. W jednym z licznych artykułów Malczewskiego¹⁷ znalazła się czarno-biała ilustracja tożsama z omawianym przedstawieniem. Na jej podstawie zmieniono tytuł obrazu, który w 1954 roku (rok pozyskania)¹⁸ został błędnie wpisany do księgi inwentarza jako *Porąbka. Zapora na rzece Sole* i nosił ten tytuł do 2013 roku. Zapora w Rożnowie została ukazana na kilku przedstawieniach, ale to wydaje się szczególne. Przykuwa wzrok niezwykle dynamicznym ujęciem kadru oraz doborem silnie skontrastowanych barw (przeważają intensywne, wręcz agresywne zieleń), także konsekwentnie ciasne kadrowanie (przypominające szybkie, przypadkowo powstałe zdjęcie z aparatu fotograficznego) i zredukowana kompozycja stanowią o sile ekspresji tej pracy. Całość skąpana jest w życiodajnym blasku słońca, potęgującym nastrój radości towarzyszący narodzinom nowego życia. Jednak nie wszystkim użyte środki formalne przypadły do gustu, w opinii niektórych badaczy kolorystyka obrazu, jak i jego płaska, „plakatowa” forma kompozycji świadczyły o nieudolności artysty: „Wielkie panoramiczne ujęcia przedstawiające budowę zapory w Rożnowie, ukazujące wielkie zwały betonu, są przykro zimne i beznamienne w swojej linearnej, płaskiej formie i prostokątnym martwym kolorystyce. [...] Ponure sprawozdanie jak z camera obscura widoki, nawet nie reporterskie, bo pozbawione życia, dalekie od krwistości opisów Wańkowicza, który także dotknął tego tematu, z jakże odmiennym rezultatem”¹⁹.

Tworząc nowatorski reportaż wizualny, artysta silnie ograniczył obecność człowieka, ślad jego obecności jest niemal całkowicie zatarty. Niemy pejzaż, pomimo intensywnego kolorytu, poraża odbiorcę swoim chłodem i pustką. Brak człowieka jest zwycięstwem maszyny, urządzenia doskonałego, które pracuje samodzielnie, po wcześniejszym zaanektowaniu krajobrazu naturalnego. Fragmentaryczne wizerunki natury są tylko tłem, pełnią funkcję scenografii tego przedstawienia. Chłód emocjonalny epatujący z obrazu był łączony z brakami warsztatowymi artysty, co odczytywano jako jedną z negatywnych cech całego cyklu: „Brak emocjonalnych związków z tematem, przy ubóstwie malarskich środków, stwarza prace martwe, rozpaczliwe niemal w swej malarskiej nędzy”²⁰.

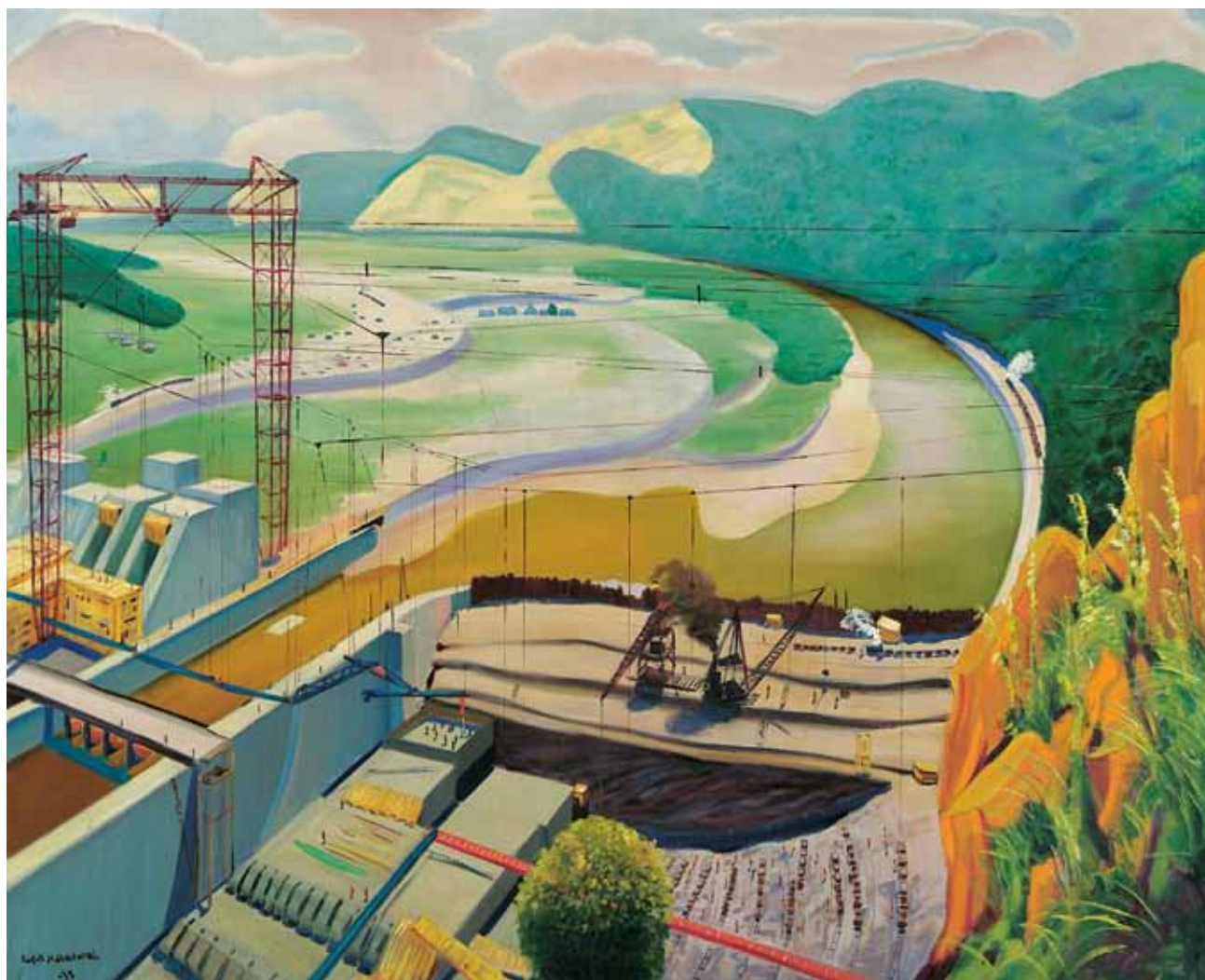
¹⁶ D. Folga-Januszewska, *Malczewski i mit...*, op. cit., s. 163.

¹⁷ R. Malczewski, op. cit.

¹⁸ Obraz ten został przekazany w darze z Urzędu Rady Ministrów, istnieje więc możliwość, że należał on do grupy ośmiu obrazów zakupionych w 1939 r. do dekoracji Dworca Głównego w Warszawie.

¹⁹ Stanisław Potępa, *Rafał Malczewski*, Tarnów 2006, s. 304.

²⁰ Ibidem.



il. 1 | fig. 1

Rafał Malczewski,
Zapora rośnie. Rożnów
The Dam Is Growing.
 Rożnów, 1938, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Zapora na Dunajcu w Rożnowie²¹ (wybudowana w latach 1935–1941) stanowiła jeden z centralnych punktów w projekcie całego okręgu przemysłowego, głównie z uwagi na monumentalną skalę założenia (550 metrów długości i 32,5 metra wysokości, fundamenty wpuszczone 17 metrów w podłoże). Planowano tu wytwarzanie energii elektrycznej o wielkiej mocy, która miała całkowicie zaspokajać zapotrzebowanie nowych zakładów przemysłowych. Malowniczo rozmach budowy oddawał Wańkowicz: „Zawrzała praca. Wypracowano plan budowy zbiorników wodnych i zakładów wodno-elektrycznych. Ma stanąć 27 zbiorników na dorzeczu Wisły. 19 zbiorników na dorzeczu Dniestru. Szklific się w nich będzie spokojnie, dawniej zanarchizowana, wzbierająca co cztery lata powodzią woda i czekać, aż na nią człowiek skinie. [...] Taką największą szafą ma być zbiornik w Rożnowie. Inżynier stawia w poprzek kotliny tamę w głąb ziemi na 20 metrów i wznosi 30 metrów nad powierzchnią. Ta potworna masa betonu wysokości ogólnej niemal równej

²¹ Zob. M. Wańkowicz, *C.O.P.:...*, op. cit. Jeden z rozdziałów jest w całości poświęcony inwestycji w Rożnowie.



il. 2 | fig. 2

Rafał Malczewski,
Pejzaż nad rzeką
(Dunajec pod
Rożnowem) (?)
 | *Riverside Landscape*
(The Dunajec near
Rożnów) (?), 1938,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
 Wilczyński / Ligier Studio /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

wieży mariackiej, długości pół kilometra, szerokości u podstawy 30 metrów, te 380 000 metrów sześciennych betonu – to jest 300 wielkich sześciopiętrowych kamienic, to cała Marszałkowska zabudowana takimi kamienicami od placu Unii po Ogród Saski”²².

Drugim zadaniem zapory w Rożnowie była regulacja rzeki i przeciwdziałanie powodziom (budowa zbiornika retencyjnego), które na tym odcinku zdarzały się wielokrotnie, a ostatnia wielka powódź z lipca 1934 roku była bezpośrednim powodem budowy założenia. Zapora stanęła w poprzek „pętli rożnowskiej”, w dolinie, której dnem meandrami płynęła rzeka. Powstały zbiornik retencyjny (Jezioro Rożnowskie) miał być największy w II RP. Ponieważ prace zakończono dopiero w 1941 roku, na obrazie Malczewskiego jest on w stadium zaawansowanej budowy. Wańkowicz dostrzegał także militarne korzyści związane z budową elektrowni wodnej, wynikające przede wszystkim z pozyskiwania energii z innych źródeł niż węgiel: „Węgiel? – Leży on o 250 kilometrów od naszego Okręgu Centralnego. Węgiel. Leży on nad samą granicą Niemiec. To tak, jakby ktoś miał serce w organizmie umieszczone na piersiach, a nie w piersiach”²³.

Drugą pracą, którą z dużym prawdopodobieństwem możemy powiązać z tematyką rożnowską jest akwarela nosząca tytuł *Dunajec pod Rożnowem* (w katalogu wystawy w IPS-ie nr 35; nr inw. 184479 MNW; il. 2). Jest to szkic do obrazu²⁴ o tym samym tytule, który przedstawia

²² Idem, *Sztafeta...*, op. cit., s. 72–73.

²³ Ibidem, s. 69.

²⁴ *Górski pejzaż nad rzeczną (Rożnów)*, olej, tektura, 70 × 101 cm, nr inw. MPW 1814 MNW (dawny numer 184471 MNW) przechowywany w MNW do 2000 r., jako depozyt autora.



il. 3 | fig. 3

Rafał Malczewski,
Wieże Mościckiego.
Mościce | *Mościcki's Towers*. 1938,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 4 | fig. 4

Rafał Malczewski,
Wnętrze hali fabrycznej
in Mościcach | *Interior*
of a Factory Floor
in Mościce. 1938,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



statek przycumowany do brzegu lub urządzenia basenu nabrzeża, prawdopodobnie z maszyną cumowniczą lub dźwigiem portowym. Całość przedstawienia zdominowana jest przez trzy elementy: otchłań wody, góry i zachmurzone niebo. Wszystkie one utrzymane są w szaro-zielono-wrzosowym kolorystyce. W przeciwieństwie do optymistycznego charakteru obrazu *Zapora rośnie. Rożnów*, apoteozującego pracę ludzkich rąk, w tym przypadku mamy diametralnie odmienną wizję. Tutaj urządzenia mechaniczne wydają się zasymilowane z wszechpotęgą natury, która je całkowicie uzależnia i neutralizuje. Tym bardziej, że w przedstawieniu nie tylko brak jest obecności jakiegokolwiek istoty ludzkiej, ale żaden element nie wskazuje na jej ślad. Jest to wizja ponadczasowej pustki, obraz wymarłej cywilizacji, po której pozostały nic nieznaczące ślady, jak również wizualizacja smutnej refleksji, w której autor wyraża tęsknotę za utraconą dzikością natury skażonej przez człowieka. Tego typu dygresje stanowią mniejszość w ramach cyklu. Przedstawienie nie nadawało się do celów propagandowych i prawdopodobnie nie im miało służyć.

Malczewski był także piewcą zakładów wzniesionych w Mościskach, miejscowości nazwanej na cześć Ignacego Mościckiego, którego rozwiązania technologiczne tu zastosowano. „Właśnie zwiedzaliśmy zakład – to potężne pięcie się do Boga, bo jakże inaczej nazwać geniusz ludzki, który produkuje z powietrza i wody materię stałą, z której na polach rośnie nowe

życie. Bóg to robi na korzonkach roślin motylkowych, w uśmiechu dnia letniego. Człowiek musi na to przejść sam siebie, spiętrzyć groźny świat maszyn. Widzieliśmy wielkie, wielkie, 6-metrowe w podstawie, 17 metrów wysokie dziesięć wież absorpcyjnych systemu prezydenta Mościckiego”²⁵. W zbiorach MNW znajduje się obraz *Wieża Mościckiego. Mościce* (nr inw. MPW 3840 MNW; il. 3), który w katalogu IPS-u ma nr 55. Ponadto znajduje się także rysunek (brak go w katalogu IPS-u) *Wnętrze hali fabrycznej w Mościcach* (nr inw. Rys.W.13137 MNW; il. 4), który jest identyczny z obrazem, a więc musiał być szkicem do niego. Ta sytuacja pokazuje, że artysta nie zmieniał kompozycji, przenosząc je z karty szkicownika na obraz. Jest to przypadek wyjątkowej konsekwencji stosowania techniki reportażu, w której zgodność z faktycznym przedstawieniem jest wartością podstawową. Kadr przedstawienia ukazuje wnętrze zakładu przemysłowego z dwoma monumentalnymi zbiornikami granulacyjnymi, o których Wańkowicz pisze „W pustej hali wznoszą się jak kolosy”²⁶, wypełniają one większą jego część. Scena zbudowana jest czystymi, soczystymi kolorami, emanuje z niej nastrój optymizmu. Przy jednym ze zbiorników malarz umieścił drobną, namalowaną szkicowo, sylwetkę człowieka. Zestawienie znikomej postaci z ogromnym zbiornikiem podkreśla skalę zakładu, pokazuje także po raz kolejny hierarchię ważności, w której projektowi przemysłowemu podporządkowane jest wszystko inne, a człowiek staje się trybikiem w sprawnie funkcjonującej maszynie.

Mościce zostały stworzone jako miejsce budowy Fabryki Związków Azotowych (od 1951 r. stały się dzielnicą Tarnowa), które wzniesiono w latach 1927–1933. Inicjatorem tego projektu był światowej sławy chemik, a następnie prezydent II RP Ignacy Mościcki. Nieprzypadkowo w okresie 1930–1935 dyrektorem przedsiębiorstwa (połączonego w tym okresie z fabryką w Chorzowie, zresztą przedstawioną przez Malczewskiego w cyklu „Czarny Śląsk”²⁷) był Eugeniusz Kwiatkowski. Na obszarze 670 hektarów powstał zakład i osiedle mieszkaniowe zaprojektowane z ogromną dbałością o zielone tereny rekreacyjne dla mieszkańców. Fabryka produkowała i eksportowała do ponad 60 krajów m.in.: siarczan amonu, azotniak, kwas azotowy, wodór sprężony, tlen sprężony, kwas solny i saletrę amonową. Główne urządzenie produkcyjne stanowiły wieże granulacyjne (absorpcyjne), w zakładzie było ich 10, każda miała sześć metrów średnicy u podstawy i 17 metrów wysokości. Ich skomplikowaną zasadę działania starał się przybliżyć Wańkowicz: „Wychodzimy z hal Mościckich, przechodzimy pod jakimś ogromnym talerzem, wirującym u podstawy wieży. To wieża granulacyjna. Aby zagęszczony roztwór saletry nie zakrzepł w jedną bryłę, lecz od razu przyjął postać zdatną dla rolnika, rozpryskuje się go w wieży kilkupiętrowej. Gorący deszcz saletry – zanim spadnie na dno wieży – krzepnie chłodzony zimnym powietrzem. Z obracającego się dna wieży odprowadza się gotowy produkt rolniczy. Wiórki rozpyla, zgartują noże, przez oś ruchomej podstawy pędzi zimne powietrze”²⁸.

W zbiorach MNW znajduje się także akwarela zatytułowana *Wnętrze fabryki* (nr inw. 184510 MNW), w katalogu IPS-u figuruje jako nr 81 (il. 5). Stanowi ona przykład szkicu wykonanego pośpiesznie przez artystę. Jest to studium do obrazu *Rurociąg Mościce* znajdującego się w Muzeum Narodowym w Szczecinie (nr inw. MNS Sp 1005). Przedstawiona

²⁵ M. Wańkowicz, *Sztafeta...*, op. cit., s. 256.

²⁶ Idem, *C.O.P.:*, op. cit., s. 104. Mościce także zostały tu wyodrębnione jako osobny rozdział.

²⁷ M.in.: *Kondensatory w Chorzowie (Niedziela)*, 1934, olej, płótno, 115 × 92 cm, Muzeum Śląskie w Katowicach, nr inw. MŚK/SzM/422 oraz *Kondensatory w Chorzowie*, 1934–1935, akwarela, papier, 53,5 × 72 cm, Muzeum w Chorzowie, nr inw. MCh Szt 1413.

²⁸ M. Wańkowicz, *Sztafeta...*, op. cit., s. 261.



il. 5 | fig. 5

Rafał Malczewski,
Wnętrze fabryki
(*Mościce. Fragment*
fabryki) | *Interior*
of a Factory (Mościce.
Detail of a Factory),
1938, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

fabryka to prawdopodobnie także fragment hali z wieżami absorpcyjnymi, ujmujący jednak mniejszy fragment kadru, dzięki czemu jest on bardziej szczegółowy od poprzedniego przedstawienia²⁹.

Jedną z podstawowych funkcji Centralnego Okręgu miało być uniezależnienie produkcji przemysłowej od węgla wydobywanego w Zagłębiu Śląskim na wypadek konfliktu zbrojnego z III Rzeszą. Alternatywą energetyczną stał się gaz ziemny, którego wystarczające złoża

²⁹ Mościce inspirowały także późniejszych artystów, do najbardziej znanych należy niewątpliwie Wilhelm Sasnal, który urodził się tu i wychował. Kilkakrotnie powracał do tematu miasta i zakładów przemysłowych (zafascynowany industrialnym krajobrazem, którego elementy sprowadził do syntetycznych, abstrakcyjnych form), z którymi związana była zawodowo jego rodzina i koledzy, tworząc charakterystyczne pejzaże np.: *Mościce I* i *II* powstałe w 2005 r.



znajdowały się w okolicach Jasła. Warunki geologiczne występowania gazu związane są z obecnością złóż ropy naftowej, która w tym okresie rozbudzała wyobraźnię przeciętnego obywatela, co bardzo trafnie ujął Wańkowicz: „Energia, która uniezależnia w dużej mierze COP od węgla jest gaz ziemny. Gaz jest ściśle sprzężony z naftą. Nadto – nafta jest pozycją kluczową w sprawie obronności. Stąd nie jest możliwe pisać książki w dwudziestoleciu i nie napisać o nafcie”³⁰. Ten ważny element całego układu gospodarczego został przedstawiony przez Malczewskiego na obrazie *Rurociąg w polu* (nr inw. MPW 4060 MNW; il. 6), który w katalogu IPS-u (nr 60) został zatytułowany *Gazociąg*. Do 1938 roku wybudowano około 300 km gazociągu Gorlice–Jasło–Krosno–Ostrowiec. Obraz przedstawia scenę zakopywania rur gazociągu na terenach pól i nieużytków. Zbliżony kadr umieszczony jest na zdjęciu w książce Wańkowicza, towarzyszy mu opis: „Jadąc kilometrami, widzimy jak z boku drogi biegnie niekończący się, niczym

il. 6 | fig. 6

Rafał Malczewski,
Rurociąg w polu
(*Gazociąg*) | *Pipeline*
in the Fields (Gas
Pipeline), 1938, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. I photo
© Zbigniew Dołiński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

³⁰ M. Wańkowicz, *Sztafeta...*, op. cit., s. 174.



il. 7 | fig. 7

Rafał Malczewski,
Widok mostu i rurociągu
(Przejście gazu przez
Wisłokę lub Jasiołkę)
 | *View of a Bridge and*
Pipeline (Gas Passage
through Wisłoka or
Jasiołka River), 1938,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
 Wilczyński / Ligier Studio /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

linia, nie zakopany jeszcze w ziemi rurociąg³¹. Krajobraz jest zredukowany do podstawowych elementów, dzięki czemu mamy wrażenie pustki przedstawienia. Przy bliższym przyjrzeniu się scenie dostrzegamy szkicowo namalowane sylwetki robotników pracujących przy wykopie. Ich skala uświadamia nam monumentalną przestrzeń całej kompozycji. To kolejny przykład obrazu Malczewskiego, na którym człowiek jest tylko jednym z elementów przedstawienia, i to nie tym najważniejszym. W tym szczególnym przypadku autor położył większy nacisk na sam pejzaż, a nie na elementy industrialne przedstawienia. Mamy wrażenie, że powraca tu zarzucona tematyka dawnych studiów pejzażowych Malczewskiego, które przyniosły mu sławę i rozgłos, pochlebne recenzje i medale na wystawach krajowych i międzynarodowych³². Zamiast gór i pagórków mamy widok bezkresnej doliny, doskonale płaski, ograniczony jedynie linią horyzontu, do której dociera budowa. Tytułowy rurociąg staje się jedynie pretekstem do przedstawienia wspaniałej pustki pejzażu. Jeden z krytyków, porównując ten obraz z wcześniejszymi pracami artysty, zauważa „kompozycję pełną uroku i prostoty”, która ma dar magicznego oddziaływania na przeciętnego widza, a także dostrzega, że „styl ten zbliża

³¹ Idem, C.O.P.:..., op. cit., s. 98.

³² M.in.: Mały srebrny medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r.; nagroda Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego za obraz *Październik* przyznana na Salonie Listopadowym IPS-u w 1930 r.; złoty medal za obraz *Wiosna w górach* na Międzynarodowej Światowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 r.

się do »nowej rzeczowości« w wydaniu niemieckim – na wystawie tym wpływom ulega jeszcze tylko *Gazociąg*³³. Niewątpliwie obraz wyróżnia się spośród reszty cyklu. Zarówno stylistyka, jak i stonowana gama barwna przywołuje nastrój wcześniejszych prac artysty i niektórych obrazów cyklu „Czarny Śląsk”³⁴, jest powrotem do odrzuconej nastrojowości, która nie służy celom propagandowym.

W kolekcji MNW znajduje się także akwarela poświęcona tematyce rurociągu (nr inw. 184463 MNW), można ją zidentyfikować z pracą umieszczoną w katalogu IPS-u pod numerem 66 lub 67 – *Przejście gazu przez Jasiołkę* lub *Przejście gazu przez Wisłokę* (obie rzeki płyną blisko siebie, Jasiołka w Jaśle wpada do Wisłoki). Widzimy na niej (il. 7) fragment pejzażu, na którym rurociąg wyłania się z ziemi i przebiega obok konstrukcji metalowego mostu, w kierunku drugiego brzegu rzeki. Scena jest poddana rygorystycznemu kadrowaniu, całość kompozycji podporządkowana jest przedstawieniu konstrukcji gazociągu, inne elementy są tylko przypadkowym dodatkiem, potęgującym wrażenie nowoczesnego, szybkiego życia. Scenę tę można uznać za typowy przykład sztuki reportażu: nagłe uchwycenie fragmentu wydarzenia, które nie pretenduje do wyczerpującej informacji. Wyeksponowanie jednego elementu podnosi jego rangę i zwraca uwagę na szczegół, który mógłby umknąć uwadze widza.

Osobną, nieliczną grupą przedstawień wchodzących w skład cyklu są wizerunki miast na terenie COP-u. Ich główną funkcją było ukazanie kulturotwórczej roli historycznych ośrodków miejskich, które stanowiły symboliczną przeciwwagę dla nowoczesnej wizji industrialnej. W tym przypadku nastrojowość pejzażu miejskiego, z wyeksponowaną rolą budowli zabytkowych, posłużyła Malczewskiemu także do celów propagandowych. Wizerunki Sandomierza są tego doskonałym przykładem. Miały one przypominać historyczne znaczenie miasta oraz zachęcać widzów do odkrywania walorów turystycznych tego obszaru. W latach trzydziestych władze państwowe kładły coraz większy nacisk na promocję turystyki, którą w kategoriach propagandowych traktowano jako promowanie piękna przyrody ojczystej, a także zabytków architektury, upamiętniających historyczną przeszłość państwa. Miały one przypominać obywatelom o dumnej przeszłości Rzeczypospolitej oraz o fundamentach obecnego państwa, sięgających tysiącletniej przyszłości. Wybór Sandomierza, któremu Malczewski poświęcił największą ilość przedstawień, jest nieprzypadkowy. Właśnie to miasto miało stać się stolicą nowego województwa, w skład którego miały wejść wszystkie obszary Centralnego Okręgu Przemysłowego. W kolekcji znajdują się dwie bardzo do siebie podobne akwarele będące wizerunkami Sandomierza. Możemy je zidentyfikować jako: *Pod zachód. Sandomierz* (nr inw. 184478 MNW; il. 8), który w katalogu IPS-u figuruje jako nr 69 oraz *Port w Sandomierzu* (nr inw. Rys.W.11595 MNW), w katalogu mający nr 68. Są to widoki miasta z perspektywy drugiego brzegu rzeki. Rozpóściara się z nich widok na zabytkową starówkę zbudowaną na stromej wiślanej skarpie. Jedynym elementem różniącym prace jest tratwa z rybakami płynąca po rzece (na pierwszej z nich).

Stosunek krytyki artystycznej do cyklu prac Malczewskiego był zróżnicowany i przeważnie uzależniony od światopoglądu politycznego recenzenta i publikacji, w której drukowane było stanowisko, choć przeważały opinie negatywne³⁵. Większość wytykała artyście braki

³³ Stanisław Rogoyski, [s.t.], „Nike” 1939, z. 2, s. 170–171.

³⁴ Np.: *Biedaszyby*, 1935, olej, płótno, 80 × 98 cm, Muzeum w Chorzowie, nr inw. MCh Szt 1365; *Pejzaż przemysłowy – hałda*, akwarela, papier, 51 × 67 cm, Muzeum w Chorzowie, nr inw. MCh Szt 616.

³⁵ M.in.: Michał Weinzieher, *Ostatnie wystawy w I.P.S.-ie*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 353; Jerzy Hulewicz, *Wystawa w I.P.S. Krańce zygzaków*, „Kurier Poranny” 1938, nr 351; Konrad Winkler, *Ostatnie wystawy*, „Pion” 1938, nr 51–52.

techniczne widoczne w pracach i nieadekwatność zastosowania „techniki plakatu” oraz krzykliwych zestawień kolorystycznych: „[...] jest dowodem ostatecznego upadku tego ongi uzdolnionego artysty. Przemysłową tematykę ujął Rafał Malczewski w formę tak niechlujną i tandetną, że sławny COP dławi się i straszy kakofonicznym koszmarem pocztówkowych kolorków”³⁶. Twierdzenie to podtrzymał także monografista artysty Stanisław Potępa, który również należał do grona krytyków cyklu. Jego stosunek jednak był niezasłużenie surowy: „Cykl ten z uznaniem odnotowali »recenzenci« wszystkich prorządowych, propaństwowych gazet, fachowa zaś krytyka odnosząca się dotychczas do sztuki Rafała Malczewskiego z krytycznym, ale z reguły niekłamany uznaniem przemilczała, bądź jednoznacznie określiła cykl COP jako nieporozumienie. Okres międzywojenny w swej sztuce zamyka artysta klęską cyklu nieprzemyślanego artystycznie, zgubiony w ilustracyjnym imitatorstwie, malując najczęściej werystyczne akwarele”³⁷. Podsumuje Potępa: „Podejmując temat COP-u chciał Malczewski z pewnością podtrzymać swą pozycję w kraju, był to jednak całkowity niewypał. Beznamiętny chłód bije od wszystkich olejnych realizacji tego cyklu, niekiedy wręcz jałowa bezsilność”³⁸.

Niedociągnięcia techniczne w twórczości Malczewskiego, wynikające z braku formalnego wykształcenia artystycznego³⁹, zostały zauważone już przez Stanisława Ignacego Witkiewicza, który zresztą był jednym z pierwszych krytyków o nim piszących: „Jedynym dziś dla mnie i mało docenianym malarzem nie-artystą i przedstawicielem hiperrealizmu jest Rafał Malczewski”⁴⁰. Jednak dla niego braki te były zaletą, a nie wadą. Autorzy negatywnych opinii byli przyzwyczajeni do górskich pejzaży Malczewskiego, a właściwie utożsamiali jego twórczość wyłącznie z tą tematyką, tak jakby nie miał prawa niczego innego przedstawiać. Cenili liryzm i nastrojowość obrazów, nie potrafili natomiast zaakceptować zmian tematycznych i stylistycznych, uznając je za regres twórczy. Wykazali się całkowitym brakiem zrozumienia nowej koncepcji artystycznej, przyjmując zasadę, że artysta nie ma prawa nic zmieniać, jeśli coś robi dobrze i wszystkim się to podoba. Byli wręcz oburzeni śmiałością artysty, którego wcześniejsze prace były uwielbiane i powszechnie chwalone – „Te szybko i rozmachowo malowane obrazy z Rożnowa, Mielca, Stalowej Woli – te gazociągi, promy, zwirownie, hale montażowe itd. są szerokimi notatkami malarskimi, żywcem z natury branyymi, są impetycznymi wykrojami z kraju rozbudowy i przyszłości – w świetnym rysunku i obfitym wycuciu przestrzenności (powietrza) wykonane. Są one ciekawe, niektóre nawet piękne – ale pozbawione »mistycznego« POZA – czy PONAD – realizmu, jaki posiadały właśnie dzieła tak pełne poezji, dawne obrazy Malczewskiego z bliskich mu Tatr”⁴¹.

Część opinii krytycznych odpięła sam autor, tłumacząc, że: „Na jakąkolwiek syntezę brakło czasu i dystansu [...]”⁴². Wypowiedź ta podkreśla charakter reportażowy prac i konieczność „chwytania” przedstawień w sposób nagły i często przypadkowy, choć ma ona także charakter pewnego wykrętu i ucieczki przed falą krytyki. Należy przyznać, że nawet recenzenci krytycznie

³⁶ Ludwik Stradun, *Wystawa w I.P.S.-ie, „Sygnały”* 1939, nr 60.

³⁷ S. Potępa, op. cit., s. 307.

³⁸ Ibidem, s. 302.

³⁹ Rafał Malczewski nie tylko nie ukończył szkoły artystycznej, ale także nigdy nie podjął żadnych studiów w tym kierunku. Nauki pobierał od ojca – Jacka Malczewskiego. Można więc go uznać za samouka.

⁴⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Malarstwo (nie sztuka) Rafała Malczewskiego i tło jego powstania*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 21.

⁴¹ Nela Samotyhowa, *Przegląd ostatnich wystaw artystycznych w Warszawie. Centralny Okręg Przemysłowy Rafała Malczewskiego*, „Praca Obywatelska” 1939, nr 2, s. 7.

⁴² Wywiad opublikowany w „Expresie Porannym” 1938, nr 342, s. 4.



nastawieni zauważali rangę propagandową prac, o czym pisze współcześnie Iwona Luba: „Na uwagę zasługuje kwestia, iż nawet w najbardziej niepochlebnych dla artysty recenzjach – krytyce poddana została znikoma wartość artystyczna cyklu, skutkując niewielką siłą oddziaływania na odbiorcę zawartą treścią prac, a nie sam w założeniu propagandowych ich charakter. Sprzeciwu nie wywołało też wykonanie cyklu na zamówienie władz. W późnych latach trzydziestych artyści wręcz domagali się mecenatu państwowego”⁴³. Luba udowadnia także, że obrazy powstające na zamówienie władz „przystają pełnić funkcję głównie dekoracyjną czy nawet informacyjną, zyskują na wyrazistości ideologicznej”⁴⁴. Funkcje propagandowe często rozpatrywane były także w kontekście wpływów sztuki radzieckiej „[...] nowa, tworząca się dziś rzeczywistość polskiego przemysłu. W naszych warunkach była to niewątpliwie robota pionierska. W państwach totalnych tematy takie uprawia się od dawna, zwłaszcza w Sowietach, a poświęcający się im malarze są forytowani przez władze”⁴⁵.

il. 8 | fig. 8

Rafał Malczewski,
*Panorama miasta
za rzeką (Pod zachód.
Sandomierz) (?)*
| *Panorama of a Town
beyond the River
(Towards Sunset.
Sandomierz) (?)*, 1938,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

⁴³ I. Luba, *Stalowa Wola...*, op. cit., s. 65.

⁴⁴ Eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, op. cit., s. 149.

⁴⁵ S. Rogoyski, op. cit., s. 170.

Zdarzały się także pozytywne, wręcz entuzjastyczne recenzje, jak napisana przez Mieczysława Wallisa, który rozsmakowuje się w opisach bujnych zestawień kolorystycznych: „[...] doznajemy radosnego wstrząsu. Wielkie plamy szmaragdowe i oliwkowe, błękitne i lila tych malowideł, poprzecinane tu i ówdzie smugami ostrej żółci lub czerwieni, działające na nas w sposób żywiołowy. [...] »Błaszane«, »plakatowe« – powiadają o obrazach Malczewskiego zwolennicy współczesnego koloryzmu francuskiego. [...] raduje nasz wzrok swemi świeżemi i żywymi plamami barwnymi”, zauważa także nowatorstwo formy i tematu, zerwanie z tradycyjnymi przedstawieniami budynków przemysłowych⁴⁶. Czy bardzo interesująca ocena Tadeusza Pruszkowskiego, wskazująca artyście możliwości eksploracji nowego rodzaju sztuki: „Rafał Malczewski postawił sobie piękne zadanie uplastycznienia COP-u. Zbiegał i omalował Sandomierz, Mielec i okolice. Powstające fabryki i warsztaty, zapory, turbiny i sieci wysokiego napięcia z taką samą pasją jak kolega batalista zady końskie, szablice, piki i armaty. [...] Powstaje w ten sposób rzecz wielce przydatna, autentycznie uplastyczniona historia Centralnego Okręgu w obrazach. Tego żadna fotografia tak nie odda jak Rafał. Fotografia czy nawet fotomontaż nie umie tak wyeliminować rzeczy zbędnych i podkreślić najważniejsze. Mam wrażenie, że Rafał Malczewski niezwykle by się nadał do projektowania świetnych plakatów przemysłowych nie wiem, czy jest w tym kierunku wyzyskany”⁴⁷.

Kolekcja należąca do Muzeum Narodowego w Warszawie, licząca trzy obrazy i sześć akwarel, jest największym zachowanym zespołem z cyklu „Centralny Okręg Przemysłowy” Rafała Malczewskiego. Jest także jednym z ważniejszych przykładów prac artystycznych powstałych na zamówienie władz II RP, które pragnęły kreować i legitymizować wizję sukcesu państwa polskiego pod swymi rządami. „Propaganda sukcesów gospodarczych, które miały zapewnić zindustrializowane regiony: COP, Górny Śląsk wzmocniony przemysłem energetycznym Zaolzia i wreszcie duma Drugiej Rzeczypospolitej – port w Gdyni, miała utwierdzić naród w przeświadczeniu, że Polska jest szybko rozwijającym się gospodarczo nowoczesnym państwem”⁴⁸.

⁴⁶ Mieczysław Wallis, *Wystawy w I.P.S.-ie. C.O.P. Rafała Malczewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 3, s. 7.

⁴⁷ Tadeusz Pruszkowski, [s.t.], „Gazeta Polska” 1939, nr 1.

⁴⁸ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, op. cit., s. 162.