

{4}



PRELEKCJE MISTRZÓW

# *Prelekcje Mistrzów*

WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO  
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2018



*Andrzej Strumillo*

O WŁADYSŁAWIE STRZEMIŃSKIM. WYKŁAD

**Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów”  
Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku**

Prelekcja 4

Redakcja serii: **Krzysztof Korotkich i Jarosław Ławski**

Redaktor tomu: **Maja Rogala**

Streszczenie: Dortekest

Według projektu graficznego Huberta Pilickiego, Alter Studio  
Zdjęcia: Andrzej Kisielewski (str. 5, 34), Anna Strumiłło (str. 28)

Białystok 2018

Copyright by Andrzej Strumiłło

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku

Skład: Krzysztof Rutkowski

PRYMAT Mariusz Śliwowski  
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net)  
[www.prymat.biasoft.net](http://www.prymat.biasoft.net)



ISBN 978-83-7657-251-2

 **Wydział  
Filologiczny**

UNIwersYTET W BIAŁYMSTOKU



PRELEKCJE MISTRZÓW



*Andrzej Strumillo*



# O WŁADYSŁAWIE STRZEMIŃSKIM. WYKŁAD

Drodzy Państwo, mam mówić o Władysławie Strzemińskim. To postać, o której można mówić bardzo wiele. Miałem przyjemność trafić do Łodzi jako młody chłopak z Kresów Wschodnich, z ziemi nowogródzkiej na Białorusi, gdzie profesor Strzemiński organizował jesienią 1945 roku Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych jako jeden z filarów tej szkoły. Ja miałem legitymację numer 15 i byłem studentem z pierwszego naboru.

Ale zacznę od tego, jak wędrują przedmioty – to jest bardzo interesujące. W czasie mojego pobytu w 1983 roku w Nowym Jorku pojechałem do jednego z pensylwańskich miasteczek, gdzie był pchli market, i tam zobaczyłem ten dzbanuszek. Mam za sobą wiele podróży po wszystkich krajach azjatyckich. Wiedziałem, że jest to tybetańskie naczynie rytualne, które właściwie służy do dekoracji ołtarza i składania ofiar. Zapytałem sprzedawcy o pochodzenie przedmiotu, ale ten nie umiał udzielić mi odpowiedzi. Kupiłem go za piętnaście dolarów. Byłem później w Kiermusach pod Tykocinem na bazarze i zobaczyłem to naczynie. Sprzedawca powiedział, że to samowar. Kupiłem za trzysta złotych.

Wyobraźcie sobie Państwo, że są to przedmioty zrobione w Tybecie i prawdopodobnie bardzo bliskie sobie ze względu na kanon i sposób wykonania oraz elementy czy dekoracje, które dzisiaj znajdują się w różnych miejscach na świecie.

Otóż Strzemiński urodził się w Mińsku w rodzinie polskiej i katolickiej. Jego babcia czy prababcia pochodziła ze Strumiłłów, stąd miał do mnie sentyment. Szedł do korpusu kadetów carskich razem z moim stryjem Karolem i w czasie wojny byli już młodymi oficerami carskimi.

Młody Strzemiński plastyką się w ogóle nie zajmował. Jego brat podobno zrobił orła białego w Mińsku przed I wojną światową, co świadczy o polskich korzeniach i uczuciach patriotycznych w tej rodzinie.

W czasie wojny był on w fortyfikacjach nad Biebrzą w Osowcu. Bardzo już poraniony, a jednocześnie wyróżniony przez cara Orderem Świętego Jerzego za najwyższe męstwo. Okaleczonym Strzemińskim w lazarecie opiekowała się Katarzyna Kobro, późniejsza jego żona i towarzyszka działań artystycznych.

Był to okres niezwykłego wybuchu ruchów awangardowych, odświeżających starą sztukę akademicką. Monachium było zatęchłe, szkoła petersburska też zatęchła, chociaż tam byli różni twórcy, tacy jak Stanisław Witkiewicz, Kazimierz Stabrowski. Gwałtowny wybuch awangardy łączył się z ruchami rewolucyjnymi, był podwplywem reform i odmiany, i naprawy świata. Artystom wydawało się, że socjalizm i sztuka nowa to jest jedność, że to się da w jakiś sposób połączyć. Bardzo wielu ludzi tak uważało. Był taki filozof polski z mego pokolenia, urodzony w tym samym dniu, miesiącu i roku co ja – Leszek Kołakowski. On też był w pierwszej fazie swego życia, podobnie jak Wiktor Woroszyński czy inni, uwiedziony ideą socjalizmu, sprawiedliwości społecznej, potrzeby



naprawy. I Strzemiński został tym duchem mocno zakażony. Tomasz Mann powiedział, że kto mając lat 18 nie jest socjalistą, mając lat 40 jest skończoną świnią.

A w tamtym czasie był taki wielki mistrz ceremonii – ogromny tytan, który namalował *Czarny kwadrat* – Malewicz. *Czarny kwadrat*, który jest dla mnie najważniejszym obrazem ubiegłego wieku.

W Witebsku zaczęto organizować nowe życie kulturalne. Do nowej szkoły zaproszono Chagalla, Malewicza, Lissitzky'ego. Takich ludzi, którzy wtedy byli awangardą najbardziej radykalną i Strzemiński przy nich się pojawił jako asystent Malewicza. Jako człowiek, który się tym bardzo przejął. Chagall rok czy dwa po wydarzeniu rewolucyjnym w Witebsku zaczął organizować Muzeum Sztuki Nowoczesnej i ściągnął tam różne wybitne obrazy. Potem to muzeum zlikwidowano, ale Strzemiński powtórzył ten sam eksperyment w Łodzi – muzeum nowoczesne. Przyniósł on tę koncepcję Chagalla, który wyemigrował. Zrezygnował też z pracy w Rosji sowieckiej, bo tam sztuka zaczęła staczać się na potrzeby partii, na potrzeby władzy. Na potrzeby monopartyjnego systemu stała się tylko propagandą i kłamstwem. Ta koncepcja realizmu socjalistycznego, która w latach 30. została ogłoszona, mówiła, że realistyczne jest nie to, co jest, ale to, co będzie. Chodziło zatem o malowanie szczęśliwej przyszłości.

Wracając do Witebska – Strzemiński pracował tam jak mucha. Potem się zorientował, że sprawy nie idą tak dobrze, jak się wydawało, poza tym tęsknił do Polski. I w latach dwudziestych wrócił do kraju z Katarzyną Kobro i zaczął pracować bardzo intensywnie z litewskim artystą Witoldem Kajruksztisem, który również z Rosji wrócił do Wilna. W roku 1923 zorganizowali w Wilnie pierwszą wystawę awangardy w Polsce – Wystawę Sztuki Nowej. Potem Strzemiński stał się charyzmatycznym

apostołem tej awangardy. Zawsze starał się iść naprzód. Zorganizował grupę a.r. – artystów rewolucyjnych. Kontaktował się z poetami, takimi jak Jan Brzękowski czy Julian Przyboś. Strzemiński nie miał kontaktów osobistych ze światem zachodniej sztuki. Wiedział, co tam się dzieje, natomiast sam tam nie był. Brzękowski bywał w Paryżu często i ściągnął dla niego wiele ciekawych obrazów kubistów i ekspresjonistów tamtego czasu, których to dzieła stały się zalążkiem Muzeum Sztuki w Łodzi, które było pierwszym w Polsce i jednym z pierwszych w Europie.

Warto zastanowić się, czym w istocie swej jest muzeum. Nam wydaje się, że to musi być rzecz muzealna, strupieszala, omszała, pokryta pleśnią. A tymczasem trzeba gromadzić zjawiska życia dzisiejszego, bo one za sto lat będą miały wartość muzealną. Bez naszej ochrony one zginą. Trzeba z wyprzedzeniem myśleć o tym, żeby tworzyć archiwum sztuki nowej i najnowszej. I tak właśnie Strzemiński próbował robić z Katarzyną Kobro, Stażewskim, Berlewim i wieloma artystami tej orientacji politycznej. Co było hasłem Strzemińskiego? Otóż służba społeczna. Była to sztuka otwarta. Sztuka nie dla galerii i nie dla znawców, tylko sztuka dla społeczeństwa. Żeby znaleźć takie rozwiązania w sztuce, które dają nowe modele w przemyśle, nowe wzorce, nowe meble, nowa przestrzeń.

Profesor historii sztuki na UJ, Mieczysław Porębski, ukuł termin *ikonosfera*. Nie zdając sobie z tego sprawy, jesteśmy permanentnie bombardowani zjawiskami wzrokowymi. Wydaje się nam, że my tego nie słyszemy, ale jesteśmy w tej sferze bezustannie. Z krzesłem, na którym siedzimy, ze stołem, ze świecą, z niebem, z lampą, ze wszystkim. To wszystko są bodźce, które mają określoną wartość ideową, poznawczą, stylową i historyczną. My nasiąkamy tą przestrzenią. Ta ikonosfera nas formuje, a my nawet nie zdajemy sobie z tego sprawy. Dlatego też nasze szkolnictwo jest absolutnie kalekie. Dzieci są nauczane sztuki słowa, literatury, nawet muzyki, ale nie są uczone rozumienia świata widzianego.

A to jest najczęstszy, najszybszy i najbardziej pospolity bodziec. Współczesna sztuka reklamy, kina czy telewizji już to rozumie. Poprzez obraz łatwiej jest dotrzeć do człowieka i nim manipulować, nawet bez jego świadomości i woli. Zatem ikonosfera jest czymś ogromnie ważnym, o czym Strzemiński wiedział. On tego nie powiedział, ale wyrażał swoją twórczą postawą.

Dobry malarz to nie jest ten, który namaluje wspaniały pejzaż, lecz dobry malarz to jest ten, który pejzaż rozumie, modeluje i konstruuje. Wie, jak postawić drzewa, poprowadzić drogę, jak krajobraz zorganizować. Rozumie rzeczywistość, którą przedstawia. Dlatego też bardzo ceniał Strzemiński konstruktywizm, wszystkie rzeczy Mondrianowskie, czyli teorię holenderskiego neoplastycyzmu i konstruktywizmu. Był bliski wszystkim teoriom funkcjonalnym, czyli architekturze Le Corbusiera.

*Teoria widzenia* to książka wydana już po śmierci Strzemińskiego przez jego przyjaciół. I między innymi tam Strzemiński powołuje się na mnie w przypisach. Opracowałem dla niego teorię linii greckiej.

A oto książka o Strzemińskim – *Władysław Strzemiński* – Muzeum Sztuki w Łodzi. Jego zbiory i jego prace. Ta niezwykle interesująca praca zawiera przegląd tego, co się dało uratować z jego dorobku. Druga publikacja jest to *Strzemiński. Im memoriam*. Różni ludzie dla Strzemińskiego napisali i go wspominali. Tu są jego różne prace i materiały, które można zobaczyć. Na jednej z fotografii są studenci, wśród nich i ja stoję.

Prywatnie życie Strzemińskiego nie było łatwe ze względu na prawosławne wyznanie żony. On był urodzony w Mińsku i był oficerem rosyjskim. W roku 1939 znalazł się w Łodzi, która nazywała się wtedy Litzmannstadt. Należała do Reichu, czyli do państwa niemieckiego. Kiedy robiono statystyki ludności, zapisano go jako Białorusina. On był

bez specjalnych deklaracji religijnych. Być może miał w związku z tym lepszy przydział niż Polacy czy Niemcy. Dzielono narody i podsycano wzajemną niechęć. Takie były ich programy. W okresie PRL Strzeмиńskiemu było z tym niewygodnie. Jego koledzy artyści go sekowali jako przedstawiciela żydokomuny czy tej sztuki masońskiej, awangardowej, która nie jest sztuką narodową, apatriotyczną, nie jest sztuką z korzeniami w Polsce. Strzeмиńskiego niszczyło jego własne środowisko. W równym stopniu jak władza polityczna, bo władza polityczna też nie była chętna, bo po prostu jego sztuka wydawała się mało przydatna do politycznej propagandy.

Jego życie codzienne było bardzo trudne. Bywałem u niego w Łodzi w jego mieszkaniu. W wielkiej, ciemnej kuchni stała balia z bielizną. Katarzyna Kobro się tam kręciła. Była to bardzo konsekwentna i energiczna artystka, która postawiła na organizację przestrzeni. Rzeźba nie jest materią, tylko jest organizacją przestrzeni. Nawet płaszczyzny, które były pozbawione tego mięsa rzeźbiarskiego, tej substancji, nie były ani kamieniem, ani drewnem, ani jakąś inną formą brązu. One były po prostu wyznacznikiem przestrzeni. Ona dzieliła przestrzeń. Zresztą byli tacy też artyści w Europie, którzy takie rzeczy robili. Jednak ona była pod tym względem awangardą w Polsce na pewno i bardzo konsekwentną kobietą. Widocznie ich drogi osobiste rozchodziły się, bo najtrudniej pogodzić się w małżeństwie dwóm artystom. Zawsze ktoś chce być wyżej czy zrobić więcej. Były problemy. Kiedy wchodziłem ze Strzeмиńskim, to myśm się przemykali przez kuchnię, a ona mówiła ósmioletniej córce Nice, aby zastrzeliła starego ojca pistoletem zabawką. Stary się przemykał do pokoju. W pokoiku było pełno niedopałków i pajęczyn. Właśnie w takich warunkach pracował Strzeмиński.

Kiedy zlikwidowano malarstwo w Akademii w Łodzi w roku 1947, przedstawiając uczelnię na tory przemysłu włókienniczego, przeniosłem się

do krakowskiej akademii, bo uważałem, że malarstwo jako sztuka kreatywna „leży”. Trzeba było jednak to malarstwo kontynuować i przenieść się do Krakowa. Byłem bardzo przemyślającym człowiekiem. Mając dwadzieścia lat byłem tak przekonany do teorii, które od Strzemińskiego usłyszałem i teorii awangardy, że w Krakowie przy Placu Szczepańskim w Pałacu Sztuki wygłaszałem referaty na temat awangardy europejskiej. A w Akademii Sztuk Pięknych zorganizowałem koło samokształceniowe. Naszym prasowym rzecznikiem był Andrzej Wróblewski, który jednocześnie studiował na UJ historię sztuki. Z kolei członkami byli: Andrzej Wajda, Janek Tarasin czy późniejszy filmowiec Walerian Borowczyk, który pojechał do Paryża, reżyser filmu *Goto, wyspa miłości*.

Koledzy zaczęli realizować filmy, ponieważ media nie są istotne, istotny jest program. Artysta wizualista może pracować w fotografii i być dobrym artystą, także w filmie. Tego nauczyliśmy się od Strzemińskiego. Film był sztuką najszybciej docierającą i najbardziej dynamiczną politycznie, a myśmy chcieli robić sztukę, która odpowiadałaby epoce. Nie chcieliśmy malować martwych natur, bo mieliśmy za sobą wojnę, rozstrzelania, dramaty i obozy. Wróblewski malował co innego i Wajda chciał robić coś innego. Wzorcem dla nas był realizm autorstwa takich osób, jak Rivera czy Siqueiros, Taslitsky i Fougeron we Francji czy Renato Guttuso we Włoszech. Były to nowe realizmy z wyraźnym podtekstem społecznym, historycznym i politycznym. Wajda na końcu życia wrócił do Strzemińskiego i to jest tak jak z tymi dwoma dzbanuszkami, które pochodzą z różnych kontynentów i spotkały się na tym stole. Dyskutowałem z nim w czasie przygotowania scenariusza do filmu *Powidoki*. Wyjaśniałem, że przecież Strzemiński był prześladowany przez środowisko artystyczne. Przez swoich najbliższych kolegów po piędzlu. Odpowiedział, że wie, ale chciał zrobić film o konflikcie między wolnością artysty a reżimem rządowym. To była dla niego ważniejsza sprawa związana z tym, jak wygląda zderzenie totalnego państwa z indywidualnością

człowieka. To było dla niego słuszne założenie, bo po co wnikać w wewnętrzne konflikty środowiska. Andrzej zrobił tak, jak powiedział. Główny aktor nie jest w typie Strzemińskiego, bo ten był zupełnie inny. Ascetyczny mężczyzna o zupełnie innej budowie i rasowo inny.

Wajda pokazał w tym filmie bardzo dużo elementów związanych z Łodzią i jej środowiskiem, chociaż młodzież była inna. I strój Strzemińskiego inny, bo on miał permanentnie wytarty materiał pod pachami, gdyż chodził na kulach i nikt mu tego nie cerował. A potrafił na jednej nodze przez cały wykład skakać i jedną ręką rysować na tablicy różne schematy, czy też modele, bo był osobą charyzmatyczną.

Strzemiński mawiał, że na żadne wystawy nie chodzi, bo on tylko pracuje. Niczego też po wystawach się nie spodziewał. Miał do nich pogardliwy nieco stosunek, także do historyków sztuki. Uważał, że nie ma większego znaczenia poznawanie dat czy świadomość tego, w którym muzeum znajduje się konkretna rzeźba. Ważne jest, aby zanalizować rzeczywistą wartość dzieła sztuki poprzez jego formalną wartość i z punktu widzenia rozwoju formy oraz epoki.

W *Teorii widzenia* Strzemiński stawia tezę związaną z tym, że oko ludzkie w sensie fizjologicznym na przestrzeni tysięcy lat prawdopodobnie nie bardzo uległo zmianie. Być może teraz coś uległo zmianie ze względu na działanie ekranów i promieniowanie, ale dotychczas oko nasze takie było, działało tak samo w renesansie, jak i dzisiaj. Sztuka się zmienia, bo zmienia się świadomość człowieka. My rozumiemy inne rzeczy po to, żeby ktoś zobaczył, jak należy zrozumieć. To nie jest takie proste. Po to żeby być dobrym malarzem dzisiaj, to trzeba być żywym człowiekiem i mieć zasób doświadczeń, trzeba chodzić do teatru, trzeba słuchać muzyki, trzeba kochać, trzeba znać nieakademicką historię sztuki.

Sztuka się zmieniała, począwszy od czasów prehistorycznych poprzez wszystkie różne style, które widzimy i w ostatnich czasach też ulega przemianie, bo sztuka w pewnym momencie z kanonu przeszła na sztukę subiektywną i osobistą. I to spowodowało gwałtowne przyspieszenie, rozproszenie i rozbicie propozycji, ale ta obserwacja samego warsztatu, samej substancji, samego sposobu pracy to jest niezwykle impresjonizm formy. Cézanne z poszczególnych spojrzeń usiłuje budować obraz. Jeżeli siedzi przed stołem, to siedzi przed stołem. Dlatego u Cézanne'a stół może być połamany, bo to jest dążenie do prawdy, fizjologicznej prawdy. Cała teoria powidoków Strzemińskiego i wiele teorii kubistycznych wiążą się z fizyką Bohra i z teorią względności. Pewne zasady filozofii czy odkrywane prawa materii i świata rzutują w jakiś sposób i są związane ze sztuką. Analiza kubistyczna, która wynika z impresjonizmu Cézanne'a, to budowanie obrazu z tych niezależnych spojrzeń i elementów formy. Butelkę możemy oglądać z różnych stron i zdobyć w ten sposób dużo informacji o tym przedmiocie i na tej podstawie budujemy obraz własny przedmiotu. Tak to już jest ze sztuką.

Strzemiński na swoich wykładach z historii sztuki konsekwentnie omawiał rozwój formy, mówił o perspektywie trójwymiarowej, zbieżnej. Jego zdaniem, ta konwencjonalna była zupełnie nieprawdziwa, ale pomagała konstruować przestrzeń. O fizjologii naszego oka mówił, że ta perspektywa jest zupełnie nieprawdziwa, bo my mamy igłę bioostrości i mamy zmianę horyzontu. Istnieje zatem dynamika, która w różnych epokach w pewien sposób zaczęła się objawiać. Pojawił się światłocien jako element konstrukcji – najpierw syntetyczny, potem rozbijany, wiele spojrzeń charakterystycznych dla rokoka, potem impresjonizmu. Strzemiński nie cenił nadrealizmu, a także sztuki Salvadora Dalego, ponieważ była to jego zdaniem sztuka przedmiotowo-renesansowa, tylko że podwójnie nasycona treścią literacką. W impresji szafa jest jednocześnie na przykład zyrafą. Natomiast z punktu widzenia formalnego nie interesował się tym.

Z perspektywy czasu oceniam wykłady Strzemińskiego skupione na formie jako bardzo interesujące. Nie były fałszujące. Były dogmatyczne i na pewno ortodoksyjne i zawężające. Świat jest bardzo niezwykle skomponowany. Strzemiński nie widział sensu powrotu i możliwości wrócenia do pewnej epoki albo skorzystania z zalet wcześniej przez kogoś wykształconych.

Pamiętam, jak na jednym z plenerów w Nowej Rudzie siedziałem i rysowałem własne kolana. Zrobiłem bardzo starannie ołówkiem studium własnego kolana. Przyszedł Strzemiński i powiedział do mnie: *Co Pan robi? Przecież myśmy kubizm przeszli, a Pan tu stosuje renesansową formę.*

Natomiast ja uważam, że cały dorobek sztuki jest do dyspozycji. My możemy z tego korzystać i twórczo adaptować, przerabiać i wracać. To nie jest eklektyzm, to jest odświeżenie, odnowienie i czerpanie z tego wielkiego dorobku sztuki, jaki na świecie jest. Dobrym przykładem jest tu Picasso, który zaczął malować portret pani Gertrudy Stein w manierze Cézannowskiej. Ukończył ten portret już w duchu afrykańskich rzeźb, czyli sztuka Afryki została dołączona, włączona. Takim samym przykładem adaptacji jest Paul Gauguin, który pojechał na Tahiti i zaczął robić tam coś, co nie wiązało się z klimatem kubistycznym.

Sztuka ma bardzo wiele aspektów, wiele stron i można ją odczytywać w sposób bardzo różny. Więcej o tym można przeczytać w mojej książce. Polecam też książkę *Summa* – to jest książka o mnie, książka osobista, w której poświęciłem parę stron Strzemińskiemu.

Słowa *unizm* dotychczas nie wypowiedziałem, a to jest końcowe osiągnięcie Strzemińskiego. Nawet nie powidoki, tylko unizm. Jest to kwestia sztuki minimalistycznej połączonej z przestrzenią. To jest



metafizyczno-filozoficzna koncepcja roztopienia się w rzeczywistości, połączenia się, pełnej zgody.

Mój mistrz i jego unizm.

Nieraz zastanawiałem się nad relacją wzajemną żywiołu ekspresji rodem z baroku i powściągliwego milczenia minimalizmu. W mojej własnej pracy ulegałem pokusom tych przeciwstawnych postaw. Kusił mnie wybuch wypełniający swoimi formami całą przestrzeń fizyczną i duchową wokół nas lub pustka zawierająca wszystko: wyobrażalne i niewyobrażalne, co może się kiedykolwiek ujawnić za sprawą demiurga. Jestem bliski słów: pustka domem Boga. W swoim eseju *Pomiędzy ascezą a żywiołem, inspiracje i echa sztuki azjatyckiej w twórczości współczesnych artystów polskich* (Dialog, Warszawa 2000) napisałem: „najpierw złoży ukłon memu mistrzowi”. Miałem szczęście poznać Władysława Strzemińskiego i jego żonę Katarzynę Kobro. Właśnie ich postawa twórcza w moim rozumieniu jest głęboką próbą kontemplacji praw przestrzeni i czasu. Dostrzegam w nich obecność ducha Wschodu w podobnym sensie jak odkrycia Alberta Einsteina i mistrza Bohra. Myślę głównie o zmierzających do bieli obrazach unistycznych Strzemińskiego z lat 1931–1934 i o rzeźbie Kobro, której twórczość francuski malarz Francois Morellet określił słowami: „prostota i jej najpiękniejszy owoc – pustka”. Dziś, po 60 latach, widzę ostrą, ascetyczną twarz i płonące błękitnym ogniem oczy mego profesora. Widzę drwiąco-triumfujący uśmiech człowieka pewnego swoich przekonań. Podziwiam jego niespożytą energię i heroiczną walkę z kalectwem. Widzę jego łódzki pokoił pełen pajęczyn i niedopałków. Widzę obok niego piękne, rudowłose, wyjęte żywcem z Apollinaire’a istoty.

Chcę przyznać, że miał on powodzenie u rudowłosych kobiet. Jedna z nich została żoną Przybosia.

Muszę się pochwalić, że Władysław Strzemiński był tak jak mój ojciec synem ziemi mińskiej, gdzie się urodził w roku 1893. Kiedyś wspominał mi nawet o swojej babce ze Strumiłłów, a szedł do korpusu kadetów carskich z moim stryjem Karolem. Młodszy brat Strzemińskiego, jak podaje we wstępie do jego *Pism* Zofia Baranowska, wspominając dzieciństwo: „nie przypominam sobie, aby w domu rodzinnym istniały rysunki czy obrazki późniejszego malarza poza jednym wizerunkiem orła białego” (Polska Akademia Nauk, 1975). Należy zauważyć, że biografie Strzemińskiego nie są zgodne co do niektórych faktów z jego życia. Zofia Baranowska we wspomnianym wstępie do *Pism* podaje na przykład jako datę okaleczenia na froncie maj 1915 i utrzymuje, że wcześniej Strzemiński ukończył szkołę inżynierii im. cara Mikołaja w Moskwie. A Janina Ładnowska w swojej monografii *Wystawa sztuki nowej* (Łódź 1993) datuje utratę ręki i nogi na rok 1916 i sądzi, że Strzemiński studiował w petersburskiej szkole inżynieryjnej. Baranowska podaje jako datę powrotu do Polski rok 1922, a Ładnowska 1921. Czas rewolucji, który Strzemiński spędził w Rosji, obfitował w nowe kierunki artystyczne, grupy i związki eksperymentalne, szkoły i przyspieszone kursy sztuki. W życiorysie Strzemińskiego znajdziemy nazwiska twórcy suprematyzmu, Malewicza, Lissitzky’ego i Chagalla (...). Wiele świadczy o jego niezwyklej aktywności pomimo kalectwa.

Strzemiński był członkiem wielu organizacji i szkół, nie mając wykształcenia artystycznego. Uczył się w środowisku, obcując z ludźmi.

Każda osobowość jest budowlą, która na fundamencie genetycznym w określonej niszy kulturowej wznoszona jest z wydarzeń, przeżyć, doświadczeń doznanych w trakcie żywota. Sądzę, że romantyczna i pełna charyzmy istota Strzemińskiego z wyroku losu wczesnej młodości nawykła do dyscypliny wojskowej, prawideł geometrii i porządku matematycznego. Ciężko została okaleczona fizycznie w czasie wojny.

Złośliwi utrzymywali, że stracił nie tylko nogę i rękę, ale i oko. Postawa Strzemińskiego, owiana wichrem rewolucji awangardy rosyjskiej, inna i obca dla Polaków z Korony, wyrażająca się w poglądach na sztukę, musiała różnić się bardzo od swoich współczesnych w ówczesnej Polsce akademicko-konserwatywnej, narodowo-parafialnej, głęboko prowincjonalnej. Mieszkał i pracował Strzemiński w Wilejce, Szczekocinach, Koluszkach. Z Litwinem Kajruksztisem w roku 1923 w Wilnie zorganizował pierwszą w Polsce wystawę sztuki nowej, ze Stażewskim, Peiperem, Przybosiem i Brzękowskim zakładał grupy twórcze, w tym a.r. (artystów rewolucyjnych). W roku 1929 zgromadził w Muzeum Sztuki w Łodzi dzieła awangardy europejskiej. W jednym ze swoich pierwszych tekstów opublikowanych w Polsce („Zwrotnica” 1923) pisał:

Najrozumialsze: kto chce swą sztukę mocno zbudować i wysoko podnieść, musi wprawdzie dobrać grunt dobry. Takim gruntem jest w ciągu wieków wielu wypielegnowane i pozostające udziałem tylko tych krajów o wysokiej kulturze artystycznej pojęcie formy jako wartości samowystarczającej.

Strzemiński, kiedy już zmierzał do pełnego sformułowania koncepcji unizmu, zwracał uwagę na konstrukcyjną konstrukcyjność, budowę asymetryczną, częściowy zanik linii konturowej, wielotonalność obrazu, wieloplanowość i dynamizm formy barokowej, podnosząc barok do rangi podstaw sztuki nowoczesnej. W jego rygorystycznej teorii rozwoju formy w sztukach plastycznych analiza baroku zajmuje widoczne miejsce. Przestrzeń totalna zawarta była w dziełach baroku i jego teorii czasoprzestrzeni w architekturze, w rzeźbie, w osiągnięciach formy barokowej. Strzemiński dostrzegał w dziejach kubistycznych, tak ważnych w jego programie nauczania, programach teoretycznych, osiągnięcia formy barokowej. Wydawać by się mogło, że istnieje pewna niekonsekwencja w jednoczesnej pochwalie baroku oraz kubizmu i głoszeniu

programu unistycznego. Tłumaczył on to dążeniem do rozwiązań totalnych i ostatecznych z właściwym mu rewolucyjnym radykalizmem, który w jego twórczości własnej nakładał mu autokaganiec. W życiu środowiskowym i społecznym rodziło to niechęć, sprzeciw i komplikacje. Głosząc manifest odnowy w sztuce, punkt 6, pisze on: „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegośkolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się” („Blok” 1924). Z pozycji akademii ten tekst musiał być uznany za bluźnierstwo. W tymże manifestcie Strzemiński napisze:

Jaki ma cel konstrukcja, osiągnięcie jedności. W kubizmie jedność osiągnięto przez zróżnicowanie uderzeń formy o formę. w futuryzmie jednakowe napięcie dynamiczne rozsiane po całym obrazie. W impresjonizmie jednakowy napięciem barwy wiąże chaos kształtu graficznych i objętościowych.

Ani kubizm, ani futuryzm, ani suprematyzm Malewiczowski, ani neoplastycyzm Mondrianowski nie satysfakcjonowały w pełni Strzemińskiego. Ich czas minął. Prawo organiczności malarskiej wymaga jak największego zespolenia form z płaszczyzną obrazu. Nie działalność formy jednej w stosunku do drugiej, lecz całkowita jednoczesność zjawiska. Podsumowaniem przemyśleń i pełną definicją unizmu w sztuce malarskiej może być ów końcowy fragment książki *Unizm w malarstwie*, wydanej w Bibliotece Praesens (Warszawa 1928)

Te wszystkie błędy pochodzą z nieprzemyślenia istoty tego zjawiska, że płaskość kształtów nie wystarczy. Że powinna ona być pierwszym krokiem w drodze do płaskości całego obrazu, że należy sobie uświadomić charakter ewolucji malarstwa współczesnego jako przejścia od dramatyzmu barokowego do mistycznej koncepcji obrazu z jego danymi przyrodzonymi.

Że płaskość całej powierzchni obrazu jest jego cechą przyrodzoną, a nie że cały obraz po namalowaniu powinien tworzyć powierzchnię jednolicie płaską. Obraz powinien być jednolity i płaski. Dramatyzmowi barokowemu należy przeciwstawić unizm malarstwa.

Strzemiński był przeciwnikiem ekspresjonizmu i nadrealizmu. Zakażony bakcylem rewolucji, za pierwsze zadanie sztuki uważał nie wyrażanie potrzeby jednostki, lecz zorganizowanie przez sztukę funkcji życiowych społeczeństwa. Strzemiński widział sztukę jako proces ciągłego doskonalenia formy, nie wytyczając granic jej możliwości. Rozwijając teorię widzenia, nie brał on pod uwagę możliwości nawrotu formy stylów i epok. Jego unizm, realizowany bielą na bieli, prowokuje pytanie: co dalej? Trudno dziś o odpowiedź, chociaż minęło ponad pół wieku. Oceniając polską sztukę w kontekście europejskim, musimy przyznać, że jedynym, co możemy uznać za nasz oryginalny wkład do dorobku światowej myśli awangardowej w plastyce XX wieku, pozostaje unizm Strzemińskiego. Wiele z prac wybitnych twórców ma odniesienia do heroicznej próby Strzemińskiego walczącego o jedność formy z płaszczyzną obrazu. Skomplikowane życie osobiste i wojna oraz ubóstwo spowodowały co prawda pewne odstępstwa od nowej, trudnej i ascetycznej, zasady twórczej, ale powinniśmy wiele wybaczyć ułomnemu, schorowanemu i zaszczutemu człowiekowi. Od śmierci mego mistrza minęło ponad pół wieku. Pamiętam ten grudniowy dzień na łódzkim cmentarzu i grupkę kilkunastu osób, które odprowadziły zmarłego. Dziś jestem w stanie darować mu wszystko: ortodoksyjną nietolerancję i rewolucyjne slogany, zachowując wdzięczność i szacunek. Stąd taki mój artykuł o Strzemińskim.

Ja nie zazdroszczę Strzemińskiemu. Socjaliści wierzyli w socjalizm, artyści wierzyli w sztukę. Taka była epoka i przekonanie w odrodzenie

narodu. Patriotyzm to też służba. Uważam, że miarą patriotyzmu nie jest wrogość wobec sąsiada. Miarą patriotyzmu jest szacunek wobec innych. Jeżeli chcemy, żeby nas szanowano, to powinniśmy wzajemnie szanować również inne nacje, inne osiągnięcia, inne koncepcje życia. To jest pierwsza zasada wzajemnej tolerancji, wzajemnego szacunku. Inaczej nie można sobie wyobrazić. Radykalnie mówiąc: rozum polityczny i patriotyzm, ale rozumny patriotyzm dzisiaj w interesie Rzeczypospolitej nakazuje zaniechać swarów nawet z Ukraińcami. Uważam, że zrobienie (dobrego) filmu przez Smarzowskiego jest nie na czasie. Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej o ludobójstwie – nie na czasie, kiedy Ukraina dramatycznie i w sposób niezwykle skomplikowany walczy o niepodległość. My powinniśmy się godzić na nacjonalizm litewski. Płacą za to cenę bolesną. To jest sprawa ratunku nas przed wielkim imperium, które nam groziło zawsze w historii i grozi nadal. Dlatego wolna Ukraina czy wolna Białoruś, czy wolna Litwa, jest dla nas racją stanu. Polak patriota powinien pracować w tym kierunku, a nie na odwrót.

Znaczną część mojego życia zajęły podróże. Opisałem je w kilku książkach. Także proszę je wziąć i sobie oglądać. A to jest książka na temat domu – mojej Maćkowej Rudy. Dotyczy właściwie miejsca, w którym teraz jesteście. Nawet pokój, w którym obecnie jesteście, jest w tej książce. Wydałem też pięć tomów poezji – notatek poetyckich. Zazwyczaj łączyłem je z rysunkiem. I taki tomik poetycki proszę sobie obejrzeć. A to jest książka o krzyżu. Taki mój pracowity chłopak – nazywał się Wołkow. Opracowałem graficznie 12 jego albumów. Uważam, że album *Śłońce* jest bardzo dobry, *Lot* jest bardzo dobry i *Krzyże* też mają swoją wartość.

*Maćkowa Ruda, 24 października 2017 roku*

# PRELEKCJA

## *Andrzeja Strumiłły*

24 października 2017 roku odbyło się wyjątkowe spotkanie w ramach cyklu Prelekcje Mistrzów. Dotychczas wykłady z najlepszymi badaczami i autorytetami w swojej dziedzinie odbywały się w jednej z sal uniwersyteckich, ale tym razem to studenci kulturoznawstwa i pracownicy Wydziału Filologicznego pojechali do profesora Andrzeja Strumiłły.

Spotkali się z nim w Maćkowej Rudzie na Suwalszczyźnie, miejscowości malowniczo położonej nad Czarną Hańczą w otulinie Wigierskiego Parku Narodowego.

Mieli także okazję obejrzenia prac znajdujących się w pracowni. Oprowadzenie po galerii z komentarzem samego autora prac okazało się bardzo ważnym doświadczeniem dla uczestników wyjazdu.

Wszyscy byli też pod wielkim wrażeniem niezwyklej atmosfery panującej w domu, gościnności i życzliwości gospodarza, który opowiedział historię jego powstania.

Uczestnicy spotkania złożyli życzenia Panu Profesorowi z okazji Jego 90. urodzin, które obchodził dzień wcześniej.

Wygłoszony wykład dotyczył roli Władysława Strzemińskiego w polskiej kulturze artystycznej jako artysty i nauczyciela. Była to prawdziwa Prelekcja Mistrzów, gdyż profesor Strumiłło to postać prawdziwie renesansowa. Twórca unizmu został ukazany w osobisty sposób przez swojego ucznia.

Słuchacze z wielką uwagą wysłuchali wykładu. Przeglądali także księgozbiór profesora i oglądali zgromadzone pamiątki z różnych stron świata. Profesor Andrzej Kisielewski zadał kilka pytań związanych z odczuwaniem świata przez artystę. Pojawiły się także pytania ze strony studentów.

Po zakończeniu wykładu jeszcze długo uczestnicy spotkania rozmawiali z artystą, który chętnie dzielił swoimi planami na najbliższą przyszłość.

Pracownicy Wydziału Filologicznego razem ze studentami obejrżeli także wystawę prac malarskich Psalmy 1988 w Centrum Sztuki Współczesnej – Galerii Andrzeja Strumiłły w Suwałkach, która stanowiła znakomite uzupełnienie spotkania w Maćkowej Rudzie.



# ANDRZEJ STRUMIŁŁO

Urodzony 23 października 1927 roku w Wilnie. Malarz, grafik, rzeźbiarz, fotograf, poeta, pisarz, scenograf.

W maju 1945 roku rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Szkół Plastycznych, gdzie uczęszczał na zajęcia do Władysława Strzemińskiego, twórcy koncepcji unizmu. Po dwóch latach przeniósł się do Krakowa i kontynuował edukację artystyczną na tamtejszym Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk. Dyplom uzyskał w 1950 roku. W latach 1949–1953 był asystentem prof. Eugeniusza Eibischa w ASP w Krakowie, jednocześnie w latach 1951–1953 pracował w PWSSP w Łodzi. W 1953 roku przebywał w Moskwie, aby tam poznać działalność uczelni artystycznych. Po powrocie do Polski podjął decyzję o rezygnacji z pracy nauczyciela akademickiego.

W 1954 roku miał pierwszą indywidualną wystawę w Instytucie Sztuk Pięknych w Pekinie. Pobyt w Chinach w znaczący sposób wpłynął na późniejszą twórczość artystyczną, ponieważ do doświadczenia awangardy Władysława Strzemińskiego i kolorystów z krakowskiej ASP dołączyła zdobyta wiedza o osiągnięciach kultury azjatyckiej.

W 1956 roku Strumiłło nawiązał współpracę z Polską Izbą Handlową, dla której zaprojektował pawilony wystawiennicze. Praca umożliwiła mu

podróżowanie po Europie i Azji. W trakcie tych wyjazdów zagranicznych intensywnie tworzył. Powstały także cenne cykle rysunkowe i fotograficzne, takie jak: *Chiny* (1954 i 1961), *Włochy* (1957), *Daleki Wschód, ZSRR* (1958), *Indie* (1959, 1970, 1972), *Nepal* (1974, 1980), *Japonia i Tajlandia* (1978). Wiele przywiezionych dzieł sztuki i przedmiotów kultury materialnej przekazał m.in. Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie oraz Muzeum Etnograficznemu w Krakowie.

W latach 1977–1980 pracował jako profesor kontraktowy w krakowskiej ASP. W roku 1982 objął stanowisko kierownika pracowni graficznej w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku.

Po powrocie do Polski zamieszkał w Maćkowej Rudzie na Suwalszczyźnie, gdzie zajął się intensywną pracą artystyczną. Właśnie tam powstały cykle malarskie: *Stosy* (1987), *Psalmy* (1988) i *Apokalipsa* (1993).

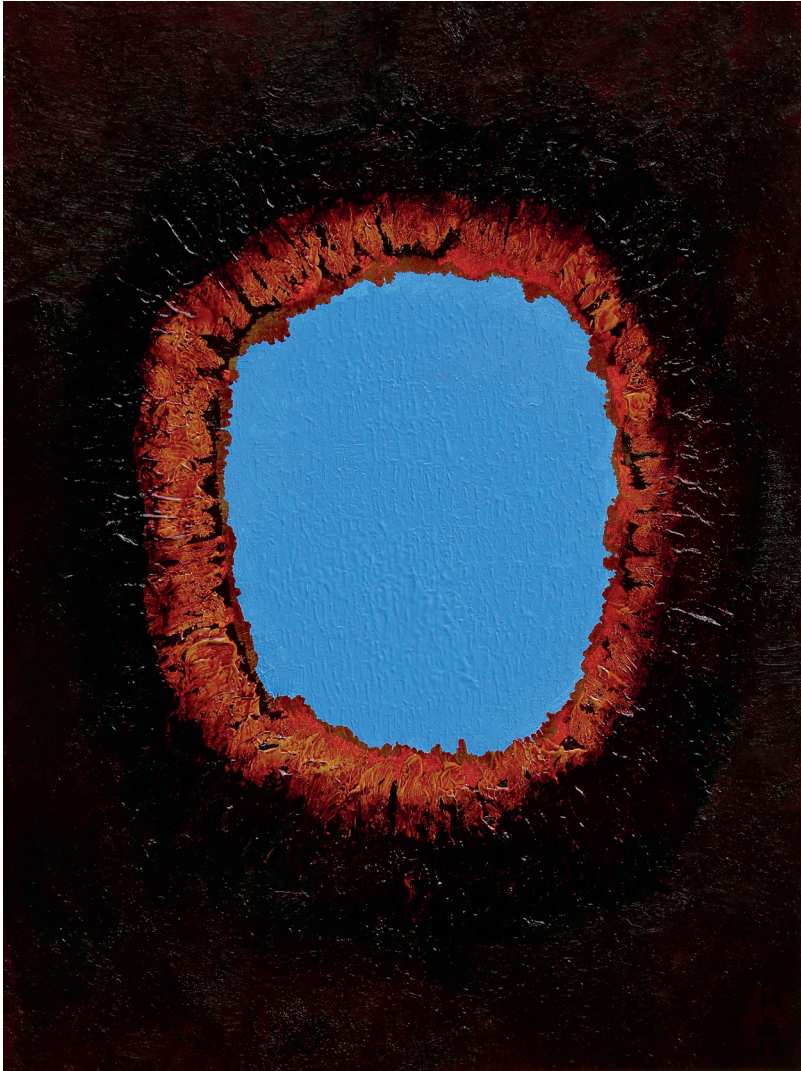
Wykładał także (w latach 1987–1988) w filii Akademii Katolicko-Teologicznej w Suwałkach, Wszechnicy Mazurskiej w Olecku (od lat 90. XX wieku do 2008) i Politechnice Białostockiej.

Do tej pory miał w swoim dorobku artystycznym ponad sto indywidualnych wystaw malarstwa, rysunków i fotografii zarówno w kraju jak i zagranicą, m.in. w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie, Katowicach, Łodzi, Pekinie, New Delhi, Katmandu, Tokio, Berlinie, Bremie, Antwerpii, Mediolanie, Pradze, Moskwie, Wilnie, Nowym Jorku. Uczestniczył także w licznych ekspozycjach zbiorowych, m.in. w Nowym Jorku, Hawanie, Edynburgu, Lizbonie, Madrycie, Rzymie Genui, biennale w São Paulo i Wenecji. Był także kuratorem licznych międzynarodowych plenerów rzeźbiarskich i malarskich.

Strumiłło wraz z Czesławem Miłoszem i Tomaszem Venclovą był również pomysłodawcą *Księgi Wielkiego Księstwa Litewskiego* (2009). Jest autorem,

współautorem lub ilustratorem ponad stu pięćdziesięciu publikacji, tomów poezji, albumów. Jego ostatnie książki to m.in.: *Summa* (2011), *Dom* (2017), *Manhattan* (2017). Andrzej Strumiłło został uhonorowany najważniejszymi odznaczeniami państwowymi i nagrodami za osiągnięcia artystyczne m.in. Krzyżem Kawalerskim Odrodzenia Polski, nagrodą Ministra Spraw Zagranicznych, dwukrotnie nagrodą Ministra Kultury i Sztuki. Uczestniczy w licznych inicjatywach na rzecz regionu.

W 2008 roku zostało otwarte Centrum Sztuki Współczesnej – Galeria Andrzeja Strumiłły w Suwałkach.



Andrzej Strumiłło, (100×150 cm)

**ANDRZEJ STRUMIŁŁO, THE ROLE OF WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI AS AN ARTIST AND TEACHER IN THE DEVELOPMENT OF FINE ARTS IN POLAND, 'MASTER TALKS' SERIES OF ACADEMIC AND LITERARY PUBLICATIONS, SERIES EDITORS KRZYSZTOF KOROTKICH AND JAROSŁAW ŁAWSKI, VOL 4: EDITED BY MAJA ROGALA, FACULTY OF PHILOLOGY, UNIVERSITY OF BIALYSTOK, BIAŁYSTOK 2018**

## *Summary*

In his lecture, Professor Andrzej Strumiłło discusses the prominent role played by Władysław Strzemiński in the development of fine arts in twentieth-century Poland. Strzemiński was not only an outstanding artist and teacher but also a theorist of art. His theory of Unism is recognised as his most important legacy.

Professor Strumiłło is a painter, graphic designer, and sculptor. He has authored numerous academic publications, albums, and collections of poetry. His artworks have been presented at more than a hundred exhibitions in Poland and abroad. In the years 1945–1947, he was a student at the State Higher School of Fine Arts in Lodz, where he attended classes taught by Władysław Strzemiński. The classes provided him with an opportunity to learn about his teacher's life and get an insight into his way of thinking about art.

In his career as an artist and a teacher, Strzemiński was greatly influenced by his life experiences related to his military service during World War I in the Osowiec Fortress and in today's Belarus, and by his contacts with artists representing the Russian avant-garde. In his

lectures on the history of art, Strzemiński maintained that students did not have to delve back into the past and learn about the history of art. In his view, the value of a work of art could only be determined from the point of view of its contribution to the development of the form. He taught that the three-dimensional perspective introduced by the Renaissance was totally incorrect, considering the movement of the eyes, the depth of field, and the moving horizon. Strzemiński did not approve of surrealism. In his opinion, surrealist art was doubly saturated with literary references, and its form was too dependent on the Renaissance.

He had, however, a great appreciation for the Baroque art because in it he discerned the foundations of modern art. As part of his efforts to round off the concept of Unism, Strzemiński drew his students' attention to the structure, asymmetry, partial demise of the contour line, gradations of colour, multiple visual planes, and dynamism of the baroque form.

Strzemiński tried to convince his students that the most important thing about any work of art is its message, and that the method of presentation should be subordinate to the message. A visual artist can convey his message using different kinds of media, including photography and motion pictures.

A teacher of extraordinary charisma, Strzemiński was deeply committed to working with students. In their turn, students admired his persuasiveness, his steadfastness in the face of various problems in his personal and professional life, including severe disability due to injuries suffered in the Great War. In retrospect, Professor Strumiłło sees Strzemiński's lectures as very focused and interesting, despite certain dogmatism and orthodoxy of convictions.

The founder of the theory of Unism was rejected by both the artistic milieu of Lodz and the authorities of the Communist Poland. His art seemed to be of little use for the purposes of political propaganda disseminated by the state.

**ANDRZEJ STRUMIŁO, RÔLE DE WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI DANS LA CULTURE ARTISTIQUE POLONAISE EN TANT QU'ARTISTE ET PROFESSEUR, SÉRIE SCIENTIFIQUE-LITTÉRAIRE «CONFÉRENCES DES MAÎTRES», ÉDITÉE PAR KRZYSZTOF KOROTKICH ET JAROSŁAW ŁAWSKI, VOLUME 4: ÉDITÉ PAR MAJA ROGALA, FACULTÉ DE PHILOGIE, UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2018**

## *Résumé*

La conférence du professeur Andrzej Strumiłło a porté sur le rôle de Władysław Strzemiński dans la culture artistique polonaise en tant qu'artiste et professeur dont la contribution au développement de l'art du XXe siècle reste incontestée en raison de la théorie de l'unisme.

Le professeur Strumiłło est peintre, graphiste et sculpteur. Il est également l'auteur de nombreuses publications scientifiques, d'albums et de volumes de poésie. Il a eu plus d'une centaine d'expositions en Pologne et à l'étranger. Dans les années 1945–1947, il était étudiant à l'École supérieure des beaux-arts de Łódź et y a suivi les cours de Władysław Strzemiński. Le contact avec une personnalité exceptionnelle lui a permis de comprendre sa façon de penser l'art, il a également donné l'occasion de connaître la biographie du pédagogue.

L'expérience de vie liée au service militaire pendant la Première Guerre mondiale dans la forteresse d'Osowiec et en Biélorussie, ainsi que le contact avec les représentants de l'avant-garde russe ont eu une grande influence sur Strzemiński en tant qu'artiste et enseignant. Pendant ses cours d'histoire de l'art, il a persuadé les étudiants qu'il n'était pas



nécessaire de revenir aux époques passées et d'apprendre l'histoire de l'art. Il n'a analysé la valeur d'une œuvre d'art que du point de vue du développement de la forme. Il a enseigné que la perspective tridimensionnelle, celle de la Renaissance, est complètement fautive, parce qu'il y a la dynamique d'un regard, une profondeur de champ et un horizon mouvant. Strzemiński n'a pas valorisé le surréalisme. Il a cru que c'était un art de la forme de l'objet-renaissance, doublement saturé avec le contenu littéraire.

L'artiste, cependant, a apprécié le baroque parce qu'il y voyait les bases de l'art contemporain. Visant à la formulation complète du concept d'unisme, il attire l'attention des étudiants sur la construction, la construction asymétrique, la disparition partielle de la ligne de contour, la multi-tonalité d'image, la multi-planarité et le dynamisme de la forme baroque.

Strzemiński a convaincu ses étudiants que la chose la plus importante dans le travail créatif est le message auquel le mode de présentation doit être adapté. L'artiste visuel peut travailler dans de nombreux domaines de l'art, y compris la photographie et le cinéma.

Strzemiński était un enseignant de charisme extraordinaire, engagé dans le travail avec les étudiants. Son attitude inébranlable et sa force de persuasion, malgré les difficultés liées à sa vie personnelle et professionnelle ainsi que la mutilation dans sa jeunesse, ont eu un grand impact sur les futurs artistes. Rétrospectivement, les conférences de Strzemiński ont été jugées très intéressantes, dogmatiques, orthodoxes et étroites par le professeur Strumiłło.

L'environnement artistique de Łódź a autant détruit le créateur de la théorie de l'unisme que le pouvoir politique. Son art semblait être de peu d'utilité pour la propagande politique de l'Etat d'alors.



Pracownia Andrzeja Strumiły w Maćkowej Rudzie. Wizyta studentów



Artysta przed swoim domem ze studentami i wykładowcami UwB.  
W centrum prof. Alicja Kisielewska i dr Barbara Olech

# *Spis treści*

|  |    |
|--|----|
| Andrzej Strumiłło<br><i>O Władysławie Strzemińskim. Wykład</i> ..... | 7  |
| Krzysztof Korotkich<br><i>Prelekcja Andrzeja Strumiłły</i> .....     | 23 |
| Andrzej Strumiłło – biogram .....                                    | 25 |
| Summary .....  | 29 |
| Résumé .....   | 32 |

