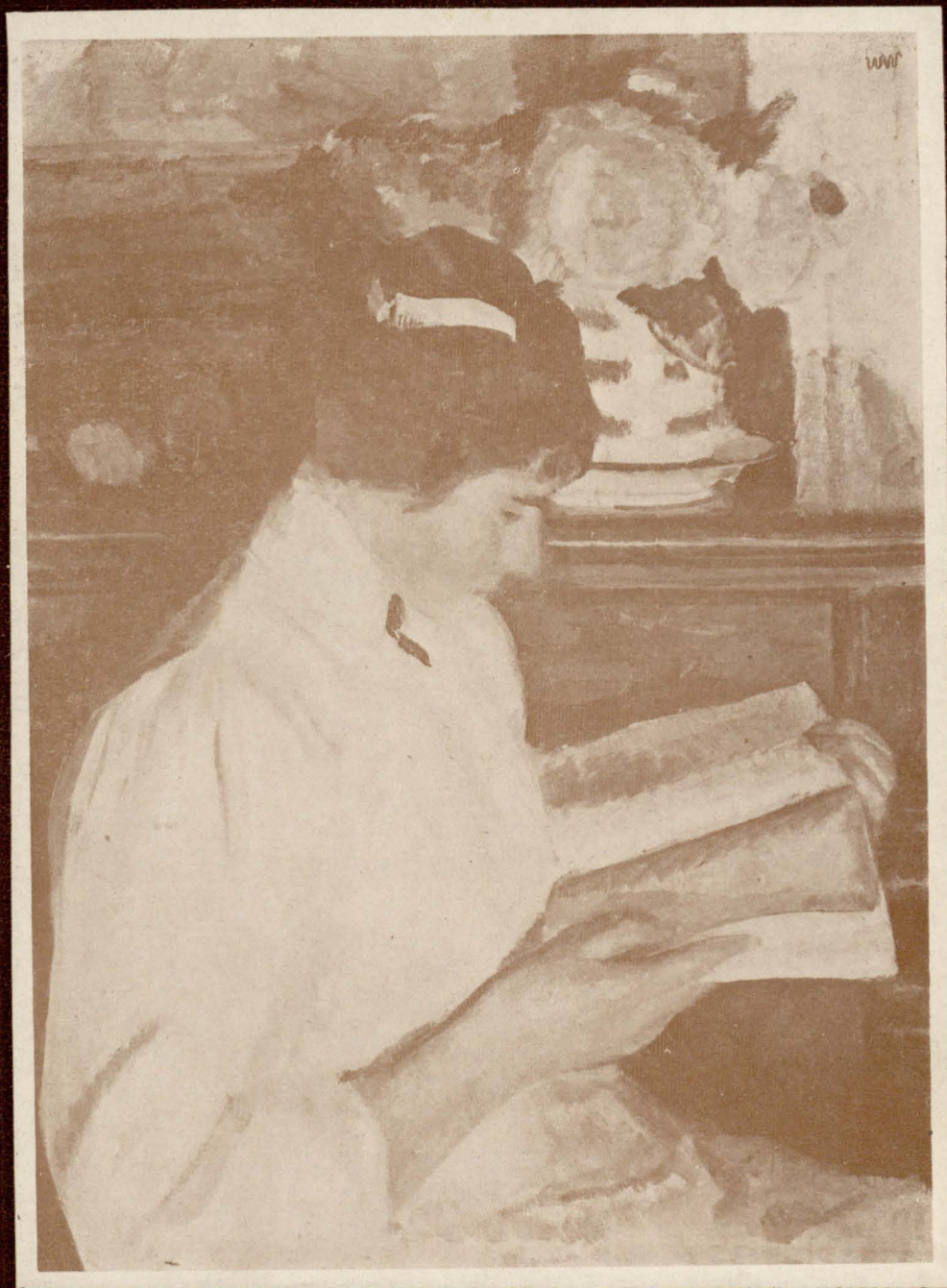


KOLORYŚCI POLSCY



5

NA OKŁADCE
Wojciech Weiss, Czytająca (Portret żony artysty) ok.
1910 kat. 33

NA STR. 16
Jan Szancenbach, Ryby III 1977, kat. 24

6

KOLORYŚCI POLSCY

ZE ZBIORÓW

MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W JELENIEJ GÓRZE
KWIECIEŃ — MAJ 1982

Jest rok 1924, jesień, grupa studentów z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uczniów popularnych wówczas pedagogów i artystów malarzy Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza, postanawia opuścić krakowską uczelnię by udać się do Paryża, do owego jedyne-go wówczas miejsca, które jak im się zdawało, potrafi uczynić z nich pełnowartościowych malarzy, poprzez uchylenie rąbka tajemnicy — na czym to dobre malarstwo polega. Młodzi, w celu zdobycia odpowiednich funduszy potrzebnych na wyjazd utworzyli zorganizowaną grupę pod nazwą Komitet Paryski, w skrócie K.P., stąd spotykano często w literaturze określenie kapiści. Wiedzieli jedno, chcą nauczyć się malować, a ponieważ poza Paryżem niewiele powstało od dłuższego czasu co odbiło by się echem w całym świecie artystycznym, a nawet jeśli powstało to i tak w zasadzie Paryż musiał dać temu marke nowości i wielkości, stąd ta decyzja młodych studentów.

Do Krakowa oprócz już znanych faktów z Paryża dochodziły wieści o włoskim futuryzmie, niemieckim ekspresjonizmie, mondrianowskim neoplastycyzmie, malewiczowskim suprematyzmie, szwajcarskim dadaizmie, a w Polsce w tym czasie (tzn. w momencie ich wyjazdu do Paryża) jest już po ekspresjonizmie, formizmie, w roku 1924 powstaje awangardowa Grupa Blok ze Stażewskim, Strzemińskim, Kobro na czele.

Jakiego więc malarstwa pojadą uczyć się do Paryża kapiści? Wyszli z pracowni dwóch świetnych pedagogów i artystów, których cechuje znanstwo sztuki europejskiej i wielka kultura artystyczna, którzy malują wiele, dobrze, nawet bardzo dobrze, mają za sobą okres poszukiwań, buntów. Malarstwo Pankiewicza i Weissa jest w tych latach objawem korzystania ze zdobyczy dotychczasowych poszukiwań, wiedzy, umiejętności. Już nie po-

trzebują szukać, już potrafią. W studentach rozbudzają chęć poszukiwań, poszukiwań które doprowadza do znalezienia. Pankiewicz pojedzie również do Paryża, będzie nawet kierował oficjalnie utworzoną filią paryską Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, utworzoną w 1925 roku. Jaką drogą poprowadzi swoich podopiecznych w Paryżu, on wielbiciel Luvru — wytrawny znawca starych mistrzów — wielkich kolorystów: Tycjana, Veronesa, Delacroix i równocześnie impresjonistów, Cézanne'a i przede wszystkim Bonnard, z którym wiązą naszego artystę serdeczne więzy przyjaźni.

Młodzi artyści z Grupy Komitetu Paryskiego Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Piotr Potworowski, Artur Nacht-Samborski, Zygmunt Waliszewski, Józef Czapski znaleźli się w Paryżu w 1924 roku po raz pierwszy. Pankiewicz kiedy był po raz pierwszy w Paryżu w roku 1889 wraz ze swoim przyjacielem Władysławem Podkowińskim, zmienił radykalnie swoje malarstwo, stał się impresjonistą — podobnie jak i Podkowiński. Ale droga do impresjonizmu u tych artystów wiodła niezwykle prosto — bo z naturalizmu. Już w 1890 roku Pankiewicz i Podkowiński urządzili w Warszawie swoją pierwszą wystawę obrazów impresjonistycznych przywiezionych z Paryża. W kilka lat później odeszli całkowicie od impresjonizmu. Podkowiński w symbolizm, Pankiewicz najpierw w symbolizm następnie w inne odmiany postimpresjonizmu.

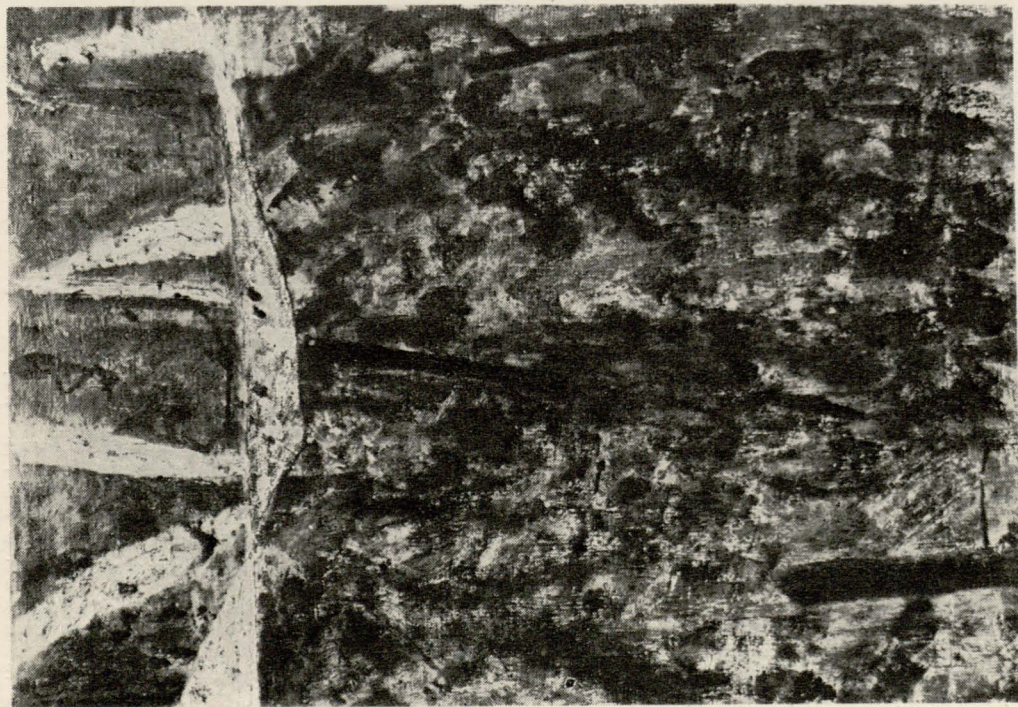
Głoszona przez nabistów koncepcja obrazu, której definicję tak często przytaczaną podał Maurice Denis: „zanim obraz stanie się nagą kobietą, koniem bitewnym itp. — jest najpierw pewną płaszczyzną, którą trzeba pokryć farbami w określonym porządku” — przyjęta i propagowana przez Pankiewicza staje się definicją, pod którą podpiszą się i kapiści. Uczą

się w Luvrze, kopiują wielkich kolorystów: Tyccjana, Veronesa, Rubensa, Delacroix, studiuja Cézane'a, który pragnął uczynić coś trwałego, stalego z impresjonizmu, studiuja wreszcie Bonnarda, który obok Cézane'a jest im najbliższy. Oczywiście nie pomina i hedonistycznego zachwytu impresjonistów dla słońcem oblanej, zmiennej, wibrującej w świetle jasnymi, czystymi kolorami natury, zatrzymanej w tej zmienności i ulotności na płótnie. Pracowali zaciekle. Przekonanie o słuszności podjętej drogi utwierdza w nich zdobycie przez Cybisa, Waliszewskiego, Nachta, Czapskiego nagród za najlepsze prace, nadesłane na ogłoszony konkurs przez ambasadora Polski w Paryżu dla wszystkich artystów polskich znajdujących się w tym czasie w Paryżu. Konkurs był jurowany, a w skład jury wchodził: Ronault, Duffy, Friesz i krytyk André Salmon. Zaczyna się zainteresowanie kolekcjonerów i propozycja wystawy. Wystawiają w Galerie Zak, gdzie zjawiają się Gertruda Stein z bratem, Vollard, Vuillard. Otrzymują propozycję następnej wystawy w Galerie Moos w Genewie w 1930 roku. W następnym roku są już w Polsce i urządzają w Warszawie w salach Klubu Artystycznego swoją pierwszą wystawę w kraju. Od tego momentu z każdym dniem zdobywają coraz silniejszą pozycję, które już nie opuszczają, wręcz przeciwnie, to oni i malarze z innych ugrupowań artystycznych Jednorogu, Zwornika, Pryzmatu, czy też działający poza wszelkimi ugrupowaniami ale którzy opowiedzieli się swoim malarstwem

za koncepcją obrazu ogłoszoną przez kapistów, po wojnie od 1945 roku zajmą czołowe stanowiska w uczelniach artystycznych i w władzach związkowych.

Kapiści natomiast głoszą następujący program: „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzny) i nabierać tam samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innymi kolorami. Kolor niekoncepcyjny z założonej gry, a tylko naśladowujący kolor z natury — nie działa malarzko. Im kolor będzie słuszniejszy, tym forma będzie pełniejsza (Cézanne) i tym bliższa realizacja plastycznej(...) Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarzka. Niezależnie od tego czy płótno było malowane z wyobraźni czy z natury zawsze musi być widoczny malarzski powód, dla którego było tworzone. Płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarzku.”¹⁾ Chodziło więc kapistom jak to sformułował zaprzyjaźniony z nimi historyk sztuki Zdzisław Kępiński o „widzenie rzeczywistości przez kolor, wyrażenie kolorem brylowartości, przestrzeni, światła, zasady barwności całego pola

1. Piotr Potworowski, Wybrzerze z łódkami 1951, kat. 15

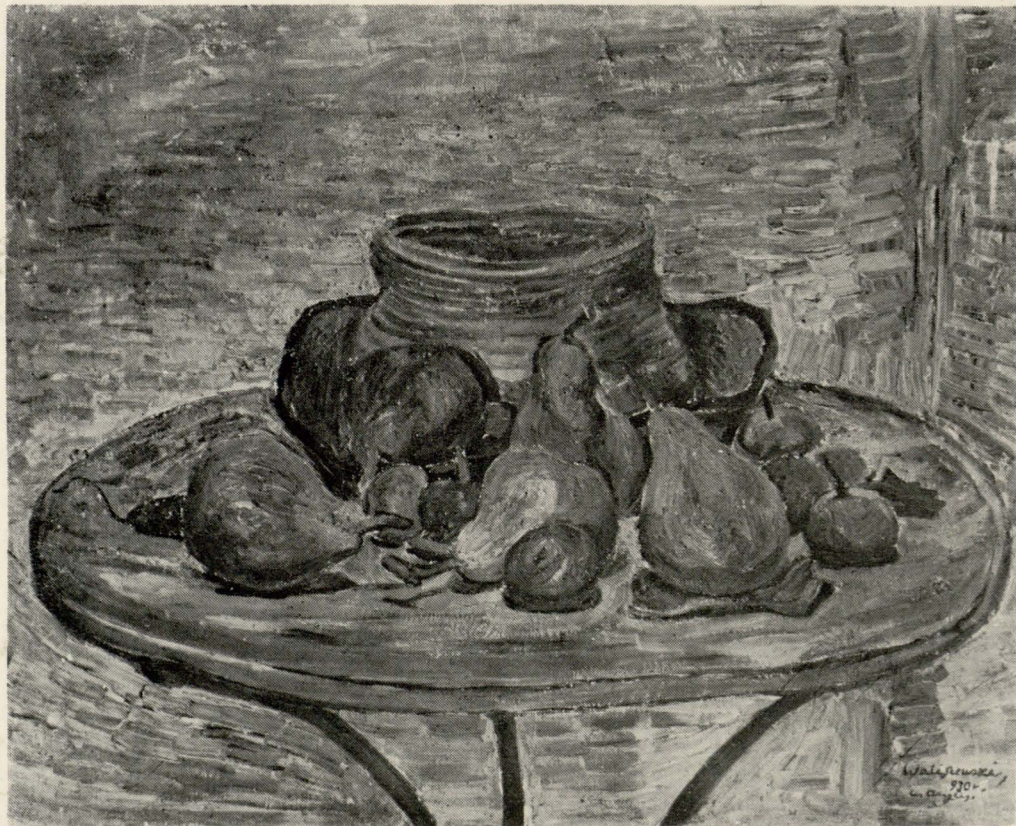


obrazu.(...) W doktrynie kapisowskiej — myślenie kategoriami koloru oznaczało nie obmyślanie efektów dekoracyjnych i ozdobności barwnej płótna, lecz konsekwentne wyrażanie kolorem wszystkich stosunków(...) i własności materialnych przedmiotów. Z tego ostatniego zakresu odrzucano wszystko, co nie dawało się sprowadzić do farby i koloru. Różnice między materią porcelanowego dzbanka i welnianego kilimu stawały się tylko różnicami wartości barwnych.”²⁾

W tym miejscu chciałabym powrócić jeszcze do Pankiewicza i jego definicji obrazu, jakże

by z niego uczynić obraz — przedmiot estetyczny (czyt. artystyczny).

Jakże daleko odeszli od impresjonizmu a jakże bliscy byli całemu ruchowi intelektualnemu w Polsce związanemu z wyznawcami filozofii neopozytywistycznej. Koloryści bo tak najczęściej określa się omawianych artystów w polskiej literaturze, ze względu na propagowanie przez nich dominującej roli koloru w malarstwie, posiadali nawet swoją trybunę, skąd nie tylko głosili własne idee i własną sztukę ale i nauczali społeczeństwo rozumienia malarstwa — nie anegdoty ale malarstwa poprzez wartości



2. Zygmunt Waliszewski, Martwa natura 1930, kat. 30

bliskiej definicji Denise'a i całej doktrynie kapisowskiej: „obraz zanim zdamy sobie sprawę co przedstawia, jest dla nas przedmiotem, którego powierzchnię widzimy ozdobioną w pewien sposób...”

We wszystkich tych wypowiedziach zauważalna jest zasadnicza wspólna cecha — mówi się o obrazie jako o przedmiocie podlegającym pewnym prawom — regułom czysto malarzskimi (czyt. artystycznym).

A więc nie obraz jako wycinek natury (widziany nawet przez jaknajszerszej pojęty temperament artysty) ale sam obraz — płótno dwuwymiarowe, przedmiot przed którym stoi artysta

czyste artystyczne. Trybuną tą był redagowany przez kapistów „Głos Plastyków” od 1932 roku (wychodzić zaczęło pismo w 1930 r.).

W tych latach zauważamy ciekawą zmianę w znajdowaniu motywacji własnej twórczości u kolorystów. Wyjechali do Paryża bardzo młodzi, byli studentami, wrócili po paroletnim pobycie jako w pełni dojrzały artyści, świadomi własnej wartości i słuszności własnej drogi. Po powrocie z Paryża, po lekcji Paryża, zaczynają szukać potwierdzenia drogi zdobywanej we Francji — w tradycji malarstwa polskiego. W głębi polskiej tradycji pragną zapuścić korzenie własnej sztuki, bo zdają sobie sprawę,

że tylko w ten sposób sami będą mogli stać się tradycją dla następnych generacji. Wiedzą, że pięknie jest korzystać z tradycji w sztuce, ale znacznie piękniej, trudniej i odpowiedzialniej jest ją tworzyć.

Tocząc kampanię o dobry obraz, kapiści przypominają walki toczone przez Antoniego Sygietyńskiego i parę lat później przez Stanisława Witkiewicza w dobie pozytywizmu w imię realizmu, naturalizmu, a w sumie w imię nowych idei, nowych wartości. Czyżby zdawało się kapiantom, że Witkiewicz swojej kampanii o dobre malarstwo nie doprowadził do końca? Wprawdzie kampania kapiistów nie jest tak gorąca i bezwzględna jak w XIX wieku, ale może i idee nie tak rewolucyjne. Witkiewicz i Sygietyński walczyli nie tylko o dobry obraz — walczyli również o dobry obraz, walcząc o całkowicie nowy światopogląd. Walcząc o dobre malarstwo powoływali się na Gierymskich, Rodakowskiego, Michałowskiego. Kapiści również na wymienionych artystów się powoływali dodając jeszcze nazwiska Kotsisa, Pankiewicza, Podkowińskiego, Boznańskiej, Słewińskiego. Wydaje się, że w latach 30-tych bardziej chodziło kapiantom o utrzymanie zdobytej pozycji i potwierdzenie wobec siebie i społeczeństwa słuszności własnej drogi i stąd powoływanie się na nazwiska, o które już nie trzeba było walczyć, lecz na które należało wskazać by tą drogą wpisać się w

określony układ tradycji sztuki polskiej.

Rozpatrzmy dłuższy cytat z 1932 roku jednego z kolorystów, nie biorących udziału w prezentowanej wystawie, ale którzy zdaje się potwierdzać wyżej wysuniętą koncepcję: „Praca nad kolorem, formą, zestawieniem, to, co jedynie obowiązuje, a co u nas jest zaniedbywane — dopiero poczyna coraz bardziej zdobywać sobie prawo obywatelstwa. Tradycji u nas nie było, szliśmy więc po wzory obce, często nierozumiane albo i to głównie — brałszy materiał z innej, dojrzałszej u nas dziedziny, to jest z literatury. Literatura stała się drogowskazem — inspiratorką. Pędzel kształtowany na literaturze, zamienia się w pióro, wyobraźnia malarska stawała się wyobraźnią czytelnika nie malowano — tylko opisywano. Że trzeba malować tylko dla malarstwa, o tem nikt nie myślał.(...)”

Wśród malarzy, którzy się zajmowali u nas zagadnieniem samej plastyki i tworzyli ze ze świadomością malarską posiadamy przecież sporą liczbę poważnych nazwisk. Wśród nich Michałowski.(...)

Innym przykładem będzie Aleksander Gierymski, o którym pisał Stanisław Witkiewicz „...że jest rzeczywiście malarzem, który wszystko maluje kolorem, dla którego nie ma umówionych, stałych przypraw”. Obok niego Maks Gierymski, Podkowiński i Kotsis.

3. Jan Cybis, Stary Sącz 1959-1960, kat. 2



Kiedy dla legionu innych wieś czy chłop służyły dla wyrażenia pewnego nastroju, czy sceny z życia, gdzie opowiadanie o sukmanie czy obyczaju było głównym zadaniem, dla Kotsisa było to tylko pretekstem dla realizacji malarskiej wizji. Tak jak Michałowski tłumaczy na malarstwo swój sentyment polski.

Malarzem pełnym świadomości malarskiej jest Henryk Rodakowski, o czym świadczy własne jego credo plastyczne zawarte w broszurce pt. „Kilka słów o malarstwie” (Warszawa 1895), z którego cytujemy następujący ustęp:

„Pomysł sam nie wystarczy, musi mieć istotę sztuki plastycznej, inaczej każdy poeta byłby malarzem: dość by mu dać pędzel w rękę, by tworzył arcydzieła, a jednak tak nie jest. Wielkim artystą — tylko ten umysł, któremu się świat stroną malowniczą, obrazową przedstawia, który czuje odcienie tak głębokie, tak subtelne, że dla nich ton za mało, a słowo za dużo ma pozycji: odcienie, które tylko dłuto i pędzel tłumaczyć umieją — a który zarazem ma w sobie dar: bogactwo swojej duszy na zewnątrz nam odsłonić. Więc nie głęboka filozoficzna abstrakcja, nie nauka i wierność historyczna, nie poszukiwanie archeologiczne i stanowisko patriotyczne lub humanitarne stanowią wartość geniuszu artystycznego, lecz właśnie ta, **formą i kolorem** do nas przemawiająca potęga, która nas wzrusza, a która się daje objąć tylko jednym wyrazem — **artyzm**”.³⁾

Więc nie werystyczno-naturalistyczna struktura przedstawiona jest istotna, liczy się tylko i tylko wartość artystyczna, staje się więc istotne nie to co nas zbliża do natury, a raczej to co nas od niej oddala, ale jednocześnie zbliża do natury samego dzieła sztuki. Jakże w tym momencie bliscy są kapiści wszelkim odmianom abstrakcji i swego czasu i lat późniejszych (w których zresztą nadal tworzyli, ci których los szczęśliwie ocalił).

Walczyli o europejskość polskiego malarstwa i stali się bardzo europejscy, może zbyt europejscy? Zauważyli to w Polsce ale nie przyznali się do tego nawet wobec siebie samych i może stąd ta rozpaczliwa próba wtopienia się w pewny grunt tradycji rodzimej — narodowej.

Koloryści mówią wiele o kolorze nie jako o jednym ze składników obrazu ale jako o jedynym — kolor staje się dla nich odkrytą prawdą w sztuce. Dla nich, gdyż nie ma tutaj generalnych zasad obowiązujących wszystkich artystów, każdy wytwarza własne na miarę swego talentu. Co więcej, jeżeli jakiś prąd, kierunek wytworzą zasady czy normy obowiązujące, a które stanowią m. in. właściwości stylowe danego okresu, zawsze zaistnieją artyści, którzy te normy zburzą by w ich miejsce postawić własne, nowe, twórcze odkrycie innych jeszcze prawd w sztuce. Wydaje się ponadto, że zwracanie uwagi na kolor, jako najistotniejszą wartość w malarstwie, zespolowe podjęcie problemu koloru przez artystów, poja-

wia się na ogół wówczas kiedy zostają wyeksplloatowane idee ogólne artystów lub kiedy stają się one oczywiste. (Egzemplifikacją takiego stanu jest okres do końca XIX wieku — okres kryzysu idei naturalistyczno-impresjonistycznych). Wiadomo, że kapiści (koloryści) malowali z naturą, ale głównie po to, by jej nie ulec, a wykorzystać w niej tylko to co niezbędne dla stworzenia dobrego obrazu. Z historii sztuki natomiast wiadomo, że z poszukiwaniem koloru w malarstwie, czy oddawaniem mu priorytetu w obrazie łączy się równocześnie świadome skierowanie się artystów do natury po nowe bodźce, nowe, świeże, inne spojrzenie i na naturę i na dotychczasowy dorobek w sztuce.

Lionello Venturi twierdzi, że malarstwu weneckiemu dzięki zmysłowej interpretacji koloru udało się uniknąć najbardziej zgubnych konsekwencji manieryzmu. „Najlepsi malarze XVII wieku poszli drogą Caravaggia, wyzwolili się od manieryzmu i związali z naturą całą namiętnością do jakiej byli zdolni. Dostrzegalnym symbolem tej pasji stał się kolor. Zmysłowość koloru przeciwstawiono abstrakcyjnej racjonalności formy plastycznej. Drogą tą poszli najlepsi malarze flamandzcy (Rubens i Van Dyck), holenderscy (Rembrandt, Frans Hals, Van der Meer i wielu innych), hiszpańscy (Velasques i Zurbaran)”.⁴⁾

Następnym zwrotem do natury i do koloru będzie malarstwo romantyków, realistów, naturalistów, impresjonistów. Różnicą zasadniczą zasadniczą wyodrębniającą malarstwo postimpresjonistów XX-wiecznych będzie skupianie uwagi na samym obrazie, w myśl słów Pronaszki: „Malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu”.

A więc powrót do obrazu u kolorystów (podkreślam — niezależnie od malowania z naturą) a nie do natury poprzez obraz. Na odwrotny proces oprócz Venturiego zwraca uwagę i Thoré-Bürger, jeden z najznakomitszych krytyków ubiegłego stulecia, w słowach: „Zawsze, we wszystkich epokach, sztuka odradzała się dzięki powrotowi do natury i prawdy”.⁵⁾

Dla kolorystów prawdą była prawda stosunków kolorystycznych na obrazie, a natura była bodźcem, pozwalającym je dostrzec. Czy miał rację Thoré-Bürger, Venturi, czy też koloryści? Możemy uważać, że wszyscy. Przypomnijmy cytāt zaczerpnięty z wypowiedzi Pankiewicza: „Tajemnica sztuki polega na mnogości naszego stosunku do niej, a zakres sztuki przekracza granice naszej pojętności.”

Koloryści, ci którzy pozostali przy życiu po II wojnie światowej tak bardzo i bez reszty zajęci byli problemem namalowania poprawnie zestawionego „zgranego” kolorystycznie obrazu, że nieledwie można by rzec nadal malowali ten sam obraz rozpoczęty przed wojną, tyle że najlepsze ich obrazy powstały



4. Tadeusz Dominik, Skarb 1962, kat.

właśnie po wojnie — w pełnym okresie dojrzałości twórczej. Nic więc dziwnego, że studenci (Grupa Samokształceniowa z Andrzejem Wróblewskim na czele) z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie czuli i pełni emocji własnych przeżyć i reakcji na zaistniałe sytuacje wojenne i zmiany powojenne w kraju, zbuntowali się całkowicie przeciwko tylko takiej prawdzie w sztuce jaką głosili ich profesorowie kolorysty. Chcieli głosić własną — nawet kosztem naruszenia wewnętrznej równowagi utworu, kosztem zamącenia formy i kosztem kolorystycznie równomiernie rozpracowanego całego pola obrazu — domagając się sztuki mówiącej wprost, malarstwa dosłownego jak same słowa, komentarzy jasnych, otwartych, brutalnej wręcz tendencyjności. I to była również prawda sztuki, inna wyrosła z buntu, stworzyła arcydzieła Wróblewskiego poza konwencją kolorystyczną. Inni młodzi przyjęli prawdę swoich profesorów za własną (Flieger, Szancenbach).

Dzisiaj z perspektywy tylu lat zauważamy, że kapiści (kolorysty) zwracali szczególną uwagę na postawę malarza jako twórcy. Maże istotne jest przypomnienie tej postawy dzisiaj, w momencie coraz większej niepopularności takiej postawy, gdy dyskutuje się o przydatności i skuteczności wszystkiego.⁶⁾

Kapistom (kolorystom) dzięki próbom jakie podejmowali chodziło o pojawienie się „nowej

sztuki”, zależało im na ujawnieniu tego, co zawsze stanowiło istotny element aktu twórczego, istotę prawdziwego, autentycznego dzieła: „element czysto artystyczny i wiecznotrwały, przenikający wszystkich ludzi, narody i czasy, widoczny w dziele każdego narodu i każdej epoki i jako główny element sztuki nie znajdujący miejsca ani czasu.”⁷⁾

Kolorystom zależało na usunięciu z obrazu wszystkiego co zbędne, przypadkowe, wszystkiego co zależne od innych interesów jak tylko samo malarstwo. Wypowiedź Kandinskiego świadczy, że nie tylko kapistom była ta cecha bliska ale i wielu innym nurtom i kierunkom 20-lecia międzywojennego i okresu wcześniejszego, a celem tego malarstwa było jawne i skuteczne wyjście z impasu naturalistycznego, z kryzysu impresjonizmu.

Jak wspólne to były sprawy dołączmy do wypowiedzi Kandinskiego inne różnych artystów: Cybis: „My dziś w obrazie gustujemy”, cytowany już Pronaszko: „Malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu”, Strzeмиński, twórca unizmu w malarstwie, opowiadał się za całkowitą autonomią obrazu, był przeciwnikiem wszelkiej aluzyjności w malarstwie.⁸⁾

Ogólną charakterystykę nurtów i z nimi związanych poszukiwań tych lat a dotyczącej całej sztuki europejskiej świetnie sformułował Juszcak: „Przejsię do mniej lub bardziej nie-



5. Tytus Czyżewski, Martwa natura z książkami, 1935, kat. 40

wolniczego naśladowania zewnętrzności ku swobodnemu kreowaniu nowych „światów, ku powoływaniu do życia rzeczywistości odmiennych od tej, z jaką stykamy się w codziennym doświadczeniu; zerwanie więzów krępujących pęd wyobraźni, odkrycie prawa do nieograniczonej wolności tworzenia, a razem z tym odrzucenie lub podwarzanie konwencji i ostrzejsze niż kiedykolwiek zaakcentowanie niezależności artysty wobec odbiorców — to jedynie kilka spośród ważniejszych znamion decydujących o charakterze owego okresu, o cechach rozmaitych pojawiających się w nim kierunków a zatem o charakterze postimpresjonizmu, który na tle różnorodnych poczynań mających na celu odnowienie malarstwa był najważniejszym ruchem.

Terminem (postimpresjonizm) objęto ex post zjawiska bardzo zróżnicowane, zbliżone ku sobie tylko dość podobną w zasadzie genezę. Wśród tendencji owych znalazł się neotradycjonalizm kubizmu, fowizm i inne postaci ekspresjonistycznego malarstwa, rozmaite formy dążności stylotwórczych obejmowanych mianem secesji, pierwsze koncepcje abstrakcji niegeometrycznej i geometrycznej, różne odmiany dwudziestowiecznego „koloryzmu” (np. we Francji dojrzała twórczość Bonnard’a a w Polsce program grupy KP), oraz także wreszcie indywidualne dzieła — by wspomnieć jedynie

kilka polskich przykładów — jak dzieło Wyspiańskiego, Stanisławskiego, Makowskiego, Pankiewicza, czy pierwszy okres twórczości Strzemińskiego.⁹⁾

Koloryści, głównie kapiści odrzucili wszelkie treści pozamalarskie — był to rodzaj emancypacji malarstwa jako samoistnej dziedziny sztuki. Po odrzuceniu tego co artyści — koloryści uznawali za literaturę „...a więc nie tylko fabuły wydarzeniowej, ale również wyrazu myśli czy nawet uczuciowości, pozostaje jednak w obrazie uznawana przez(...) kolorystów natura. Tylko to nie jest już nawet natura taka, jaką interesowali się artyści i odbiorcy w dawnych czasach.” To nowe malowanie u kolorystów polegało na malowaniu „z oka gry kolorystycznej na obrazie(...) i to było uważane za odnalezienie obrazu.”¹⁰⁾

Nie spotykamy u kolorystów biernej receptywności zmysłów. Odwołują się tak często do intuicji, która była głównym motorem ich działania, do oglądu bezpośredniego rzeczy, ale nie naśladowują rzeczywistości — starają się nas przybliżyć do tego co niematerialne, niezwykle o oddać to głównie kolorem — zamienić wszystko co w naturze podpatrzone czy wyczułe na kolorową materię obrazu — a to już nie bierne poddawanie się lecz działanie — aktywność.

Może wydawać się, że tego rodzaju postawa artystyczna nie spotkała się w latach trzydziestych z żadnym oporem, skoro była postawą dominującą już wówczas i zaraz po II wojnie światowej. Nic bardziej fałszywego, w Głosie Plastyków w 1937 roku, a więc w trybunie samych kolorystów, pojawił się następująca reakcja na koloryzm w wypowiedzi malarza Wodyńskiego: „Nie mogę się na to zgodzić, aby problemy czysto plastyczne były same w sobie celem, a nie środkiem do celu — do wyrażania osobistego, głębokiego stosunku do natury. Mam wrażenie, że w środowisku malarzkim opartym na najbardziej uczuciwych dążeniach plastycznych, rozważania czysto formalne i zbyt abstrakcyjne jak gdyby zacięły nad teraźniejszym malarstwem polskim; rozumiem to jako reakcję na przerost tematu literacko-anegdotycznego, panującego jeszcze do niedawna. Reakcja ta doprowadziła do pewnego rodzaju purytanizmu w zagadnieniach plastycznych, zresztą szlachetnego gatunku, jednakże prowadzącego zupełnie nieoczekiwanie do swoistego akademizmu i rutyny.¹¹⁾”

Wracając do tradycji, na którą kolorysty tak często się powoływali, wiemy że oprócz Michałowskiego, Kotsisa, Gieryskich, których cenili ze względu na wysoką kulturę malarstwa-kolorystyczną i za to również, że podobnie jak i dla nich wartość artystyczna dzieła liczyła się dla tych artystów ponad wszystko inne, interesujące może wydawać się zainteresowanie kolorystów Pankiewiczem i Podkowińskim. Zwykle wobec swoich profesorów uczniowie buntują się, wobec Pankiewicza zachowali zawsze wiele szacunku i podziwu i to nie tylko jako wobec wielkiego pedagoga ale i malarza. Wydaje się, że wyczuwali intuicyjnie pewną cechę wspólną łączącą ich z tym malarstwem. Gdyż zarówno Pankiewicz jak i Podkowiński mimo naturalistycznego rodowodu łączącego z rozjaśnioną impresjonistycznie paletą, bliscy im byli oddaniem trwania natury bardziej jej migotliwej zmienności.

Zdawałoby się, że najdalej od propagowanego przez kapistów programu artystycznego odejście jeden z członków grupy KP Piotr Potworowski. Ale przy dokładnym przeanalizowaniu jego malarstwa okazuje się, że nic takiego się nie stało. Wprawdzie przyswoił sobie pewne elementy aktualnego w danym czasie języka plastycznego (z pewnością kontakty artysty w czasie długotrwałego pobytu w Angli z Peterem Lanyonem, Williamem Scotem, czy przyjaźń z Pasmooem odegrały tutaj wielką rolę) ale nie imitował niczego ani nikogo, raczej posiadając większą świadomość zaistniałych zmian w sztuce — w jej języku, wykorzystuje umiejętności zdobyte wcześniej, razem z kolegami w Paryżu i potem w Polsce, by stworzyć sztukę „odpowiadającą charakterowi nowoczesnej postawy wedle upowszechniających się z gwałtowną szybkością pojęć międzynarodowej plastyki, z drugiej zaś na wskroś osobistą i indywidualną noszącą zna-

mienne polskie odrębności — pewną miękkość widzenia, żywość i zmienność reakcji, ale prowadzącej do działań i artykulacji malarskich nie tylko stroniących od brutalności, ale nacechowanych nawet przy dramatycznym napięciu, jakąś melodycznością i słowiańską nostalgia.”

Potworowski malował pejzaż angielski będąc w Anglii, hiszpański przebywając w Hiszpanii, polski w latach spędzonych w Polsce. Tak bardzo chce się w tym miejscu wspomnieć innego naszego wielkiego kolorystę, wspaniałego malarza Aleksandra Gieryskiego, który ze swoich licznych wędrowek zostawił nam pejzaże miast europejskich, w których w danym momencie przebywał, nie potrafił inaczej, malował miejsca, w których żył, ulice, place miast po których chodził, które codziennie oglądał — różnica jednak między tymi dwoma artystami jest zasadnicza. Gieryski malował tylko wybrany fragment pejzażu i to oglądane z jednego punktu, z jednego zatrzymania na nim oka. Potworowski wchłania w siebie pejzaż, jego atmosferę nastrojów poprzez długie piesze wędrowki — nigdy nie będzie to pejzaż malowany z jednego obserwowanego miejsca i nigdy nie będzie to wybrany fragment pejzażu — złożą się na niego: suma wędrowek, suma oglądów i suma przeżyć z nim związanych.

Na zakończenie należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną niezwykle istotną wartość w obrazach kolorystów — mianowicie na materię, która wynikała u nich z pikuralizmu, z chęci pozostawienia śladu grubo położonej farby na płótnie, z której powstawała materia malarska. Przypatrzmy się płótnom np. Tymoszewskiego, Dominika, u tych artystów zaczyna to, co było u kapistów dodatkiem wzbogacającym wartości pikuralne obrazu, dominować, artyści ci są wręcz zafascynowani samą materią malarską do tego stopnia, że stała się ona dla nich wymiennikiem wartości innej — koloru lub przynajmniej jest równoznaczna z kolorem.

Kolor stał się wartością wzbogacającą materię, a więc nastąpił proces odwrotny w porównaniu z malarstwem kolorystów ale nie sprzeczny.

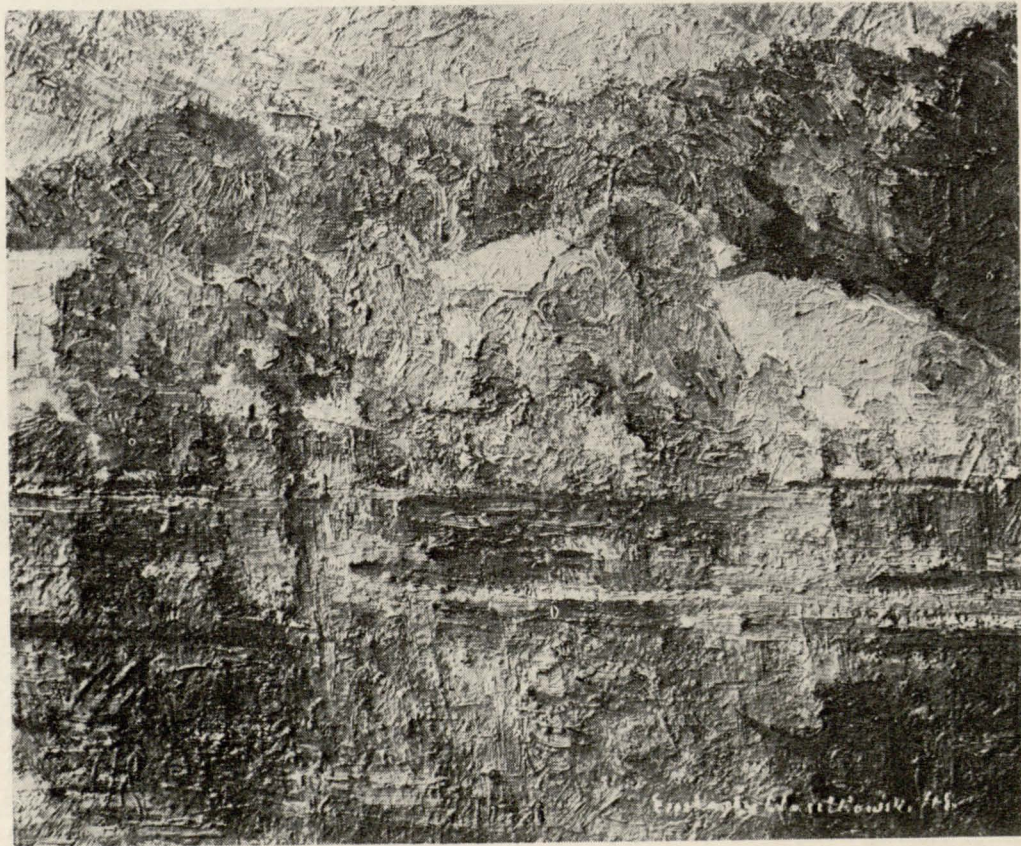
Wymienieni wyżej artyści są uczniami kapistów, wychowani w szacunku do dobrego malarstwa — posługując się głównie materią malarską (różnicami faktur — gęstością, mięsistością, wypukłością, szorstkością, cienkością) łącznie z kolorem — myślą o zbudowaniu autentycznego, dobrego obrazu.

Niezależnie więc, że obraz został poddany wielostronnej penetracji aż do jego zanegowania włącznie na przestrzeni ostatnich kilkadziesiąt lat, wszędzie tam jednak, gdzie pojęcie obrazu jeszcze pozostało rozumiane jako tablica, płaszczyna, czy ekran, kolor i materia najszerzej rozumiane pozostają nadal podstawowymi mediami komunikującymi.

PRZYPISY

1. Jan Cybis, Wstęp do Katalogu Wystawy Grupy K.P. w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia w Warszawie, otwartej 6 grudnia 1931 r.
2. Z. Kępiński, Fedkowicz, Warszawa 1969, s. 31, 32
3. Eug. Geppert, O poglądach na nasze malarstwo, Głos Plastyków, Kraków 1932, R. II, nr 2, s. 68
4. Lionello Venturi, Historia krytyki artystycznej, s. 91, 92 (tłumaczenie na język polski w maszynopisie w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
5. Thoré-Bürger, Salon 1861, Przekład H. Morawskiej w: Thoré Bürger, Nowe kierunki w sztuce XIX i XX wieku, Wybór tekstów z lat 1838-1886, Wrocław 1972, s. 192
6. S. Gierowski wypowiedź w: Koloryzm, Dyskusja redakcyjna, Sztuka nr 1, 1974 s. 31
7. Kandinsky, Język form i kolorów (w:) Artysty o sztuce od Van Gogha do Picassa. Wybór i opr. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1972, s. 8 cyt. za: Wiesław Juszcak, Postimpresjoniści, Warszawa 1972 s. 8
8. Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1977, s. 34 i 12
9. Wiesław Juszcak, Postimpresjoniści, Warszawa 1972, s. 6, 7
10. Z. Kępiński, op. cit. s. 18
11. Cyt. za: Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. III, Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, s. 319
12. Zdzisław Kępiński, Piotr Potworowski, Warszawa 1978, s. 26

6. Eustachy Wasilkowski, Krajobraz z jeziorem w Łągowie 1948, kat. 31



JAN CYBIS (1897-1972)

1. Wiejski bukiet 1954
ol. pl. 73x60
sygn.: JAN CYBIS
malowany 1954
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1345
2. Stary Sącz 1959-1960
ol. pl. 65x81
sygn.: Jan Cybis
malowany 1959-1960
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 1754

JÓZEF CZAPSKI ur. 1896

3. Nędzarcz 1953
ol. pl. 104x54
sygn.: J. Czapski
malowany 1953
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1466

TYTUS CZYZEWSKI (1880-1945)

4. Martwa natura z książkami ok. 1935
ol. pl. 60x75
sygn.: Tytus/Czyżewski
malowany ok. 1935
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu nr. inw. Mp 128

TADEUSZ DOMINIK ur. 1928

5. Skarb 1962
ol. pl. 69,5x81
sygn.: Dominik
malowany 1962
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2075

EUGENIUSZ EIBISCH ur. 1896

6. Stara kobieta 1961
ol. pl. 110x71
sygn.: Eibisch
malowany 1961
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1733
7. Kurnik
ol. pl. 54x88
sygn.: Eibisch
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2043

JERZY FEDKOWICZ (1891-1959)

8. Kaczeńce 1954
ol. pl. 50x36
niesygnowany
malowany 1954
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr Dep. 1005
9. Cyrk 1956
ol. pl. 21,5x63
niesygnowany
malowany 1956
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr Dep. 1010

JÓZEF FLIEGER ur. 1922

10. Prześwit 1966
ol. pl. 87x117
sygn.: J. Flieger 66
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2056

ARTUR NACHT-SAMBORSKI (1898-1974)

11. Martwa natura 1955
ol. pl. 73x59,5
niesygnowany
malowany 1955
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1588
12. Głowa 1964
ol. pl. 60x49
niesygnowany
malowany 1964
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1794

JÓZEF PANKIEWICZ (1866-1940)

13. Anemony
ol. pl. 59x60
sygn.: Pankiewicz
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1930

JAN PIASECKI (1905-1973)

14. Ulica w Łagowie 1948
ol. pl. 52x61,5
sygn.: Piasecki
malowany 1948
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2319

PIOTR POTWOROWSKI (1898-1962)

15. Wybrzeże z łódkami 1951
ol. pl. 70x101
na podramku napis artysty: P. Potworowski 1951
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2025

ZBIGNIEW PRONASZKO (1885-1958)

16. Przerwana lektura 1956
ol. pl. 99x71
sygn.: Z. Pronaszko
malowany 1956
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1611
17. Różowe piwonie i portret 1956
ol. pl. 60x54
sygn.: Z. Pronaszko 1956
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1613

ZYGMENT RADNICKI (1894-1969)

18. Owoce na czerwonym obrusie 1965
ol. pl. 65x75
sygn.: Z. Radnicki
malowany 1965
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1916

HANNA RUDZKA—CYBISOWA ur. 1897

19. Zagroda 1950
ol. pl. 54x73
niesygnowany
malowany 1950
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1756

197
20. Martwa natura 1952
ol. pł. 60x73
niesygnowany
malowany 1952
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1797

CZESŁAW RZEPIŃSKI ur. 1905

21. Taca z owocami
ol. pł. 46x55
sygn.: Rzepiński
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1644

22. Czerwony goździk 1960
ol. pł. 82x61
sygn.: Rzepiński 60
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1857

JULIUSZ STUDNICKI (1906-1978)

23. Martwa natura z kaliami
ol. pł. 57x74
sygn.: Studnicki
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1772

JAN SZANCENBACH ur. 1928

24. Ryby III 1977
ol. pł. 75x84,5
sygn.: Szancenbach
malowany 1977
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 2622

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI (1895-1973)

25. Dom na letnisku 1955
ol. pł. 46,5x61
sygn.: St. Szczepański
malowany 1955
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1550

26. Uliczka w Swarzewie 1957
ol. pł. 54x65
sygn.: St. Szczepański
malowany 1957
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1551

WACŁAW TARANCZEWSKI ur. 1903

27. Budowa domu 1949
ol. pł. 73x100
sygn.: W. Taranczewski 1949
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 925

28. Martwa natura z obrazem św. Marcina 1949
ol. pł. 130x100
niesygnowany
malowany 1949
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1352

ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI (1894-1963)

29. Człowiek 1963
ol. pł. 122x62,5
sygn.: Z. Tymoszewski 1963
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Dep. 1018

ZYGMUNT WALISZEWSKI (1897-1936)

30. Martwa natura 1930
ol. pł. 50x61
sygn.: Waliszewski (930 r.) Angeles
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 2141

EUSTACHY WASILKOWSKI (1904-1977)

31. Krajobraz z jeziorem w Łagowie 1948
ol. pł. 38x46
sygn.: Eustachy Wasilkowski 48
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 153

32. Martwa natura czerwona
ol. pł. 53,5x71,5
sygn.: Eustachy Wasilkowski
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 2099

WOJCIECH WEISS (1875-1950)

33. Czytająca (portret żony artysty) ok. 1910
ol. pł. 77,5x59
sygn.: splecionym monogramem WW
malowany ok. 1910
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1747

JERZY WOLFF ur. 1902

34. Morze w Uście 1947
ol. pł. 27x41,5
sygn.: Wolff
malowany 1947
wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw.
Mp 1553

KATALOG WYSTAWY I SCENARIUSZ
OPRACOWAŁA
MARIA BERDYSZAKOWA

ZDJĘCIA:
ARCHIWUM MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

3, 5, 6, NA OKŁADCE

RYSZARD RAU

1, 4, NA STR. 16

TADEUSZ WÓJCIK

WYDAWCA: BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W JELENIEJ GÓRZE
REDAKCJA — IRENA KLISOWSKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE — FILIP FILIPCZUK

