

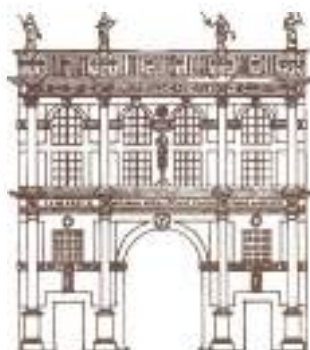
P 205.309 II egz

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

4



GDAŃSK

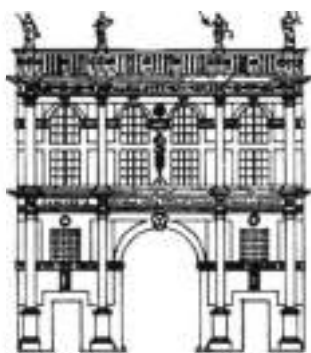
1995

PORTA AUREA

ROCZNIK

ZAKŁADU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

4



GDAŃSK
1995

REDAKTOR NAUKOWY
TERESA GRZYBKOWSKA

SEKRETARZ REDAKCJI
Małgorzata Paszylka

REDAKTOR
Ewa Biernacka

Projekt okładki i strony tytułowej
Przemysław Krajewski

Tom finansowany przez Uniwersytet Gdański

ISSN 1234-1533

© Copyright by Zakład Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego, 1998

Wydawca
Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Bielańska 5, 88-958 Gdańsk

Opracowanie graficzne i skład



Krakowskie Przedmieście 62, 00-322 Warszawa
tel./fax 828-52-39, tel. 828-18-14, 828-64-97
E-mail biuro@dig.com.pl; <http://www.dig.com.pl>

Do druku oddano i druk ukończono w maju 1998 r.
w Drukarni Wydawnictw Naukowych SA w Łodzi



1998 ca 1442/2

P.205.309 II egz

Koloryzm
w malarstwie polskim

Spis treści

TERESA GRZYBKOWSKA, Wstęp	7
STANISŁAW RODZIŃSKI, Dylematy starości polskich kolorystów	9
GERDIEN VERSCHOOR, Kapiści — dyskurs o sztuce	21
WIESŁAWA STANISZEWSKA, Kapiści wobec awangardy	33
JANUSZ ANTOS, Czy trzeba się wstydzić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym	39
EWA BOBROWSKA-JAKUBOWSKA, Paryskie ślady Pankiewicza	55
TOMASZ GRYGLEWICZ, Koloryzm w malarstwie Hanny Rudzkiej-Cybisowej ..	77
PIOTR KOPSZAK, Smutne barwy. <i>La vraie vérité</i> obrazów Olgi Boznańskiej ..	87
PAWEŁ TARANCZEWSKI, Hanna Rudzka-Cybisowa o Krakowie i Paryżu	99
JÓZEF DUŻYK, Nad listami i korespondencją Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów	115
JOANNA FILIPCZYK-TOPOLNICKA, Obrazy i rysunki Jana Cybisa w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego	129
MAŁGORZATA PASZYŁKA, „Kapizm” Zygmunta Waliszewskiego	139
MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK, Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?	145
MARIA KADZIŃSKA, O Szkole Sopotkiej	163

Wstęp

Pragnąc poszerzyć zakres tematyczny naszego Rocznika, tom ten w całości poświęcamy zagadnieniom koloryzmu w sztuce polskiej. Publikowane tu artykuły stanowią pokłosie międzynarodowej konferencji, której uczestnicy obradowali 17 i 18 listopada 1995 roku w Pałacu Opatów w Oliwie. Spotkanie jak i trwająca wówczas wystawa *Wokół koloryzmu* zorganizowane zostały z okazji 50-lecia Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (rok później podniesionej do rangi Akademii). Wystawę zorganizowano w dwóch częściach: Szkoła Sopocka — wystawiana w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie i Okres Paryski w Oddziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku mieszczącego się właśnie w Pałacu Opatów w Oliwie. Merytorycznym wsparciem przy ustalaniu programu konferencji służył Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Na wystawie obrazom polskich kapistów towarzyszyły trzy płótna Pierra Bonnard'a (jako *vorbildera*), w tym dwa wypożyczone z Centre Georges Pompidou w Paryżu. Wystawa była ważnym wydarzeniem artystycznym nie tylko dla Wybrzeża. Na konferencję przyjechali też historycy sztuki ze wszystkich ważnych ośrodków oraz koledzy francuscy. Obrady toczyły się wokół problemów wyznaczonych nazwiskami znajdujących się na wystawie artystów, więc Józefa Pankiewicza, Jana Cybisa, Artura Nachta-Samborskiego, Zygmunta Waliszewskiego, adeptów Szkoły Sopockiej.

Nie wszystkie wygłoszone wówczas referaty znajdują się w tym tomie. Nie nadesłał już swego tekstu *Nurt kolorystyczny w malarstwie XX wieku* zmarły w 1996 roku wybitny znawca sztuki tego okresu Profesor Piotr Krakowski. Tekstu Geneviève Lacambre z Paryża: *Miejsce Pierra Bonnard'a we francuskim życiu artystycznym lat dwudziestych*, nie umieściliśmy z racji jego encyklopedycznego charakteru.

Wszystkim, którzy zdecydowali się czekać mimo tak dużego opóźnienia druku spowodowanego jak zawsze przyczynami finansowymi składam tu należne za cierpliwość podziękowania.

Od lat dziewięćdziesiątych można zauważyć wzrastające zainteresowanie badaczy sztuką polskiego koloryzmu. Ważne artykuły poświęcili temu problemowi w opublikowanej w 1991 roku *Sztuce lat trzydziestych* — Piotr Piotrowski i Wojciech Włodarczyk. Autorzy ci ukazują problem na szerokim tle porównawczym nie tylko odmiennych prądów artystycznych ale i po-

litycznych. Ten pozornie prosty i mało skomplikowany nurt w sztuce polskiej, okazał się płodny intelektualnie i stale pozyskujący nowych interpretatorów. Choć już najwyższy czas, by polscy koloryści znaleźli swego wnikliwego monografistę.

W 1998 roku, dzięki pomocy władz miasta Gdańska, które wsparły finansowo nasze pismo, będące w tej chwili jedynym z zakresu historii sztuki ukazującym się w Gdańsku, mamy nadzieję wydać kolejne, zaległe numery: piąty (1996) zawierający obszerne, pionierskie studia o neogotyckiej architekturze gdańskiej, tom szósty za 1997 rok, w którym będziemy publikować materiały z dyskusji zorganizowanej przez nasz Zakład na temat katalogu i wystawy *Aurea Porta Rzeczypospolitej...* W tomie siódmym za 1998 rok, publikować będziemy obszerną rozprawę dr. Andrzeja Woźnińskiego dotyczącą późnogotyckiej rzeźby gdańskiej.

Kierownik Zakładu
Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego
prof. dr hab. Teresa Grzybkowska

Dylematy starości polskich kolorystów

W ostatnich latach ponownie wzrasta zainteresowanie tym okresem w dziejach współczesnego polskiego malarstwa, które wyznaczają zarówno kapiści jak i, najogólniej mówiąc, tzw. polscy koloryści.

Sądzę, że wiele jest powodów tego zainteresowania, a wiele z nich ma charakter ekspiacyjny. Już widzę oczami wyobraźni sympozja i konferencje na temat polskiej sztuki lat osiemdziesiątych i Ruchu Kultury Niezależnej. Za lat — powiedzmy dwadzieścia, trzydzieści okaże się, że powstałe wówczas obrazy, grafiki i rzeźby były coś warte, a często stanowiły ikonograficzne *novum* w sztuce europejskiej. Ale do tego potrzeba nam, naszym artystom, krytykom i historykom sztuki trochę czasu. Kiedy odbędzie się ostatni pogrzeb twórców sztuki okresu stanu wojennego w Polsce — powstanie czysta i obiektywna sytuacja do wystawiania ocen i wyciągania wniosków.

Kapistów i kolorystów (są to nazwy umowne, więc nie ma powodu za każdym razem wyjaśniać ich i stosować oddzielnie) w ostatnich dziesięcioleciach pomijano, lekceważono, nie dostrzegano i nie doceniano. Jest to jedna z naszych specjalności narodowych, nie tylko zresztą w dziedzinie sztuk pięknych.

Fakt, że o twórczości Hanny Rudzkiej-Cybisowej za jej życia powstała jedna praca magisterska (w krakowskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej w Instytucie Wychowania Plastycznego), że nie zainteresował się tą postacią żaden młody historyk sztuki, że zbieraniem dokumentacji i wywiadów zajmowali się przyjaciele-malarze, jest dowodem niedojrzałości środowiska profesjonalistów, którego funkcje z konieczności przejmują często przyjaciele, prawdziwie zainteresowani sztuką. Czymże jest — jeśli nie niczym nie usprawiedliwionym zaniedbaniem fakt, że do dzisiaj nie ukazała się monografia Artura Nachta-Samborskiego, malarza, którego obrazy mogłyby błyszczeć w każdym światowym muzeum sztuki współczesnej?

Poza jedyną, wydaną przed laty monografią Piotra Potworowskiego, w formie wyboru listów między artystą a Zdzisławem Kępińskim — do dzisiaj nie zrobiono nic, by tę twórczość upowszechnić, przybliżyć, poka-

zać. A przecież jest to malarstwo ważne dla dziejów polskiej sztuki współczesnej.

Wyliczać by można jeszcze sporo przykładów takich zaniedbań, zapomnień i przeoczeń. Oczywiście wszystkie one usprawiedliwiane są zmianą ustroju i brakiem pieniędzy. Pokładając więc nadzieję w zdrowym rozsądku organizatorów takich jak ta sesja, postawmy pytanie — tym razem o kolorystów.

Dlaczego tak się działo aż po dziś dzień, że kolorystów polskich, że kapistów spotyka los artystów niedocenionych.

Wydaje się, że taki los jak ten dzieli każda orientacja w polskiej sztuce nie znajdująca wystarczającego zainteresowania ze strony teoretyków, środowisk twórczych czy kręgu odbiorców. Historyczne dzieje, rwane i odnawiane, przerywane kataklizmami, wojnami, latami ustroju totalitarnego — sprowadziły sztukę do roli drugorzędnego uczestnika codziennego życia. Od sztuki domagano się wielu doraźnych usług. Jedne były chwalebne i znajdowały żarliwych wykonawców, inne były proponowane jako zło konieczne.

Nikt nie przypominał istoty tekstów Czapskiego o polskim malarstwie historycznym, o lekcji Cezanne'a czy Bonnard. Nikomu do głowy nie przychodziło, by pomyśleć dlaczego Cybis pisał o Kotsisie i tłumaczył Fromentina.

Tak było wtedy, gdy kapistów i kolorystów potępiono w czambuł, gdy skończył się ich czas, a ich uczniowie przejęli w życiu artystycznym osobliwe i niekwestionowane kierownictwo oraz ustalali na jakiś czas obowiązujące mody. Tak więc życie toczyło się jak w dziecięcej przepychance: po kapistach — abstrakcyjniści, po abstrakcyjonistach — nowa figuracja, po nowej figuracji konceptualizm, potem chwila odsapki i stan wojenny, potem już wszystko wolno. A po drodze wiele podokresów, wiele znakomości i zawsze brak czasu na sensowną refleksję.

Kiedy pokolenie kolorystów przejęło po II wojnie formalne i duchowe, a raczej personalne i programowe przewodnictwo w wyższym szkolnictwie plastycznym — napotkało na studentów, którzy mieli już za sobą kawał wojennego życia. Nie dali się zabić i chcieli malować. Profesorowie zaproponowali im swoje doświadczenie, swoje przeżywanie malarstwa i dość nieustępliwe myślenie o malowaniu. To pokolenie uczniów było szczególnie wyczulone na nieostrość sformułowań, na pojęcia takie jak tradycja, kultura, wrażliwość.

Zbyt łatwo dziś uogólniać, ale przecież Potworowski po swym powrocie do kraju powiedział, że w ciągu minionych lat, w krajobrazach jego rówieśników nie drgnęła ani dachówka. Czy zauważyli to studenci powojennych Akademii i Wyższych Szkół? Z początku chyba nie. Wspomnienia oddają sprawiedliwość Eibischowi, którego oblegały tłumy studentów w Krakowie oraz ekipie Geppert-Krcha, która budowała szkołę wrocławską. Podobnie było w Warszawie. Dopiero przyszłe lata przyniosły konflikty zarów-

no te naturalne, międzypokoleniowe, jak i te organizowane, kiedy pojawiło się widmo realizmu socjalistycznego.

Słowa Potworowskiego o nieporuszonej dachówce były jak sędzę oceną postawy jego rówieśników, którzy cenili sobie wysoko święty spokój i nie lubili wchodzić w konflikty z władzą.

Niestety prawdą jest, że koloryści nie wykonali najmniejszego gestu w czasie krótkiego przecież epizodu socrealistycznego w Polsce, żadnego gestu odmowy. Cybis maluje *Radę Zakładową*, a Eibisch osobliwą postimpresjonistyczną karykaturę *Lenina wraz ze spółniakami*, demonstrując lewicowe sympatie i dziecinną naiwność. Wywodzący się z tego samego pokolenia Xawery Dunikowski także nie musiał wykonywać projektów pomnika Stalina. Nawet wówczas był w sytuacji, w której nie spadłby mu włos z głowy.

Może nie mamy prawa oceniać strachu tych ludzi i kwalifikować ich błędów. Ale przecież stawiając tego typu zarzuty, nie chodzi o wypominanie kolorystom czy nielicznym kapistom, że nie wydali wojny realnemu socjalizmowi. Ze smutkiem czytam o wizytach w pracowni u Cybisa peerelewskich prominentów, a nawet sam Potworowski przejęty jest opinią o jego malarstwie peerelewskiego ambasadora. Rzecz w tym, że koloryzm dał się usynowić przez ówczesną politykę kulturalną, a w tym samym czasie ofiarami systemu w większym stopniu stali się lewicujący od lat przedwojennych przedstawiciele polskiej awangardy.

I tak staliśmy się świadkami paradoksu: ludzie zakorzenieni swą sztuką w kulturze europejskiej, znający często od jesieni 1939 r. zbrodnie radzieckie niemal z autopsji, w miarę lekko lądowali w Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Ci natomiast, którzy od przedwojnia byli członkami KPP czy innych młodzieżowych, agenturalnych komórek lewicujących — z naiwności (wspomnijmy tylko ofiary czystek ginące z imieniem Stalina na ustach) czy z artystycznego snobizmu sprzeciwili się drętwej polityce socrealizmu.

Przypomina się mimo woli to, co Camus napisał w eseju opublikowanym w tzw. francuskim numerze „*Twórczości*” o powinnościach współczesnego artysty. Chociaż galera historii cuchnie śledziem, trzeba odszukać na niej swoje miejsce i nie sprzeniewierzać się sobie.

Minęły lata i Włodzimierz Sokorski z rozrzewnieniem wspomina w telewizyjnej, aż dwuczęściowej audycji o sobie i swych artystyczno-polityczno-erotycznych upodobaniach, że od początku wiedział, że socrealizm to lipa. Uczynił tym samym milczącą zgodę kolorystów jeszcze bardziej żenującą, wykpił swych lewicujących kolegów, których i tak miał za nic, a dał również po łapach najmłodszym i żarliwym z Koła Samokształceniowego. Pomyśleć, że w tej audycji brali udział bez — jak się wydaje — większego obrzydzenia sympatyczni skądinąd krytycy, pisarze i aktorzy.

Wszystko to spowodowało sporą niechęć do pokolenia kolorystów, niechęć do ich artystycznej i etycznej postawy, może raczej do braku klarownej postawy artystycznej i etycznej nijakości.

W latach sześćdziesiątych za wcześnie było na sensowne oceny. Jedni szydzili, cytując anegdotyczne rozmowy przy korekcie: „co to jest malarstwo? Malarstwo to gra kolorów”. Inni, szanując profesorów, raz przyznawali im rację, innym razem robili swoje.

Bunt (czy to zresztą właściwe słowo?), a raczej sprzeciw, który dotyczył kolorystów i ich pracy pedagogicznej, był jak sądzę zjawiskiem normalnym, występującym w każdej zdrowej sytuacji pedagogicznej. Wydaje mi się, że sprzeciw budził napuszony paternalizm niektórych profesorów tego pokolenia, jeżeli dochodziło do konfliktów na tle samego malowania — to były one również wypadkową czasowej zapaści wojennej, w wyniku której początki kolorystów, ich teorii i twórczej praktyki sięgały niemalże zamierzchłej przeszłości. Młodzież tęskniła za nowością, dynamiką, rewolucją (również w sztuce), dużo stosunkowo wiedziała o tym co dzieje się na Zachodzie (tzn. we Francji). Nauczyciele, mimo że młodzi, należeli do przeszłości.

Oczywiście z perspektywy lat łatwiej dostrzec manowce czy nieporozumienia pedagogiki kolorystów. W jakimś sensie ujawnia to wspomnienie Jacka Sienickiego, który opowiadał mi o takim zdarzeniu: Cybis podchodzi do studenta malującego akt i zapytuje: proszę pana, a gdzie głowa? Na to student: panie profesorze, ja nie toleruję literatury w obrazie.

Otóż wydaje mi się, że dla pokolenia tych malarzy obraz miał być przede wszystkim „rozstrzygnięty po malarsku”. Dotyczyło to oczywiście jakości obrazu, dotyczyło formy, ale wiadomo było, że oznaczało to równocześnie nieskrywaną niechęć do obrazów innych niż krajobraz, martwa natura, portret, akt czy wnętrze. Obraz opowiadający, wyrażający, mający swój dramat wynikający z treści — nie wchodził w grę. To przekonanie było tak mocne, że praktycznie żaden z kapistów nie namalował obrazu, który by kanon ten naruszał — wyłączając oczywiście epizod socrealizmu.

Również chyba dlatego pedagogów tamtego pokolenia tak w istocie mało obchodziło dochodzenie do obrazu, szkicowniki, rysunki, notatki. Oczywiście tak jak w każdym przypadku, tak i tu nie można podawać do wierzenia tych faktów. Były wyjątki, byliśmy nieraz zaskakiwani raptownie innymi korektami. Zasada pozostawała jednak niezmienna. Liczył się obraz, rozstrzygnięty, harmonijnie zbudowany kolorem. W ten sposób kapiści, tak wielbiący Bonnard — wzięli od niego tylko tę część najłatwiejszą — kolorystyczną delectację. Pomijali radykalne cięcia kadrowania (robił to jedynie J.Czapski), zaskakującą deformację, konstrukcję obrazu zbudowaną na niezwykłych, wzajemnie się wykluczających zestawieniach kolorystycznych. Przyjęli harmonię — pominęli szaleństwo.

Jeżeli wspominam tu Czapskiego, to dlatego, że życie jego potoczyło się inaczej, nie był formalnie nauczycielem, chociaż jest dla wielu mistrzem i przewodnikiem.

Mówił mi: „gdybym był w Polsce, tak jak Hanka, byłbym zapewne profesorem. Ale czy byłbym dobrym profesorem, tego nie wiem”.

Dzisiaj, po latach na tę pedagogikę kapistów i ich przyjaciół również patrzy się inaczej. Nie znaczy to jednak, by tego motywu nie poruszać.

Kapiści, koloryści — to w latach powojennych malarstwo „z dobrego domu”. Było prawie obowiązkiem sprzeciwić się temu co proponowali. Pamiętajmy jednak, żeby tych spięć nie demonizować, wśród młodzieży i w środowisku mieli oni, a w każdym razie wielu z nich, duży autorytet, jeżeli umieli wsłuchać się cierpliwie w sprawy i pragnienia swych studentów.

W latach siedemdziesiątych kiedy wiele można było już pisać i mówić (oczywiście z wyjątkami, do których niezmiennie należał Czapski) nadszedł czas lekceważenia malarstwa nader popularny i towarzysko obowiązkowy w kręgach konceptualistów.

Nadszedł czas tryumfu mody nad rzetelną analizą. Wyjątek stanowi tu obszerny i jak zawsze u tego autora erudycyjny tekst Jacka Woźniakowskiego w jego książce *Co się dzieje ze sztuką?* zatytułowany również pytaniem: *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*

Nie miejsce tu i czas, by omówić choćby tezy tego eseju. Trzeba natomiast wspomnieć, że dla rzetelnego spojrzenia na fenomen tego problemu — jest to tekst zasadniczy.

Rzecz chyba w tym, że chyba nigdy nie doszło w naszej literaturze do analitycznego i wszechstronnego omówienia tego, co właściwie zawdzięczamy kapistom czy kolorystom, nie wyszliśmy też poza schematy w omawianiu negatywnych skutków tego zjawiska w dziejach polskiego malarstwa współczesnego.

Koloryści (kapiści) stali się więc obiektem rozlicznych uszczypliwości i ataków, które nie były ani umotywowaną krytyką metod nauczycielskich, ani analizą ich malarstwa. Jeżeli pojawiały się omówienia w katalogach — siłą rzeczy dotyczyły tego co najlepsze, wspomniany brak fundamentalnych prac czy monografii pozostawia wrażenie niedosytu i pustki. Cenny wyjątek stanowią tu książki Joanny Pollakówniej: *Między wojnami* — oraz monografia Czapskiego, będąca wzorem precyzyjnego, a przecież oparte go na wzruszeniu opisanie zjawiska, kontekstów i pracy samego malarza.

Warto tu przypomnieć, że kiedy w 1992 r. doszło do wielkiej wystawy malarstwa Józefa Czapskiego ze zbiorów szwajcarskich, która odwiedziła Kraków, Warszawę i Poznań, w kręgach historyków sztuki mówiono o niej niekiedy z pobłażaniem. No cóż — Czapski przestał być polityczną sensacją, nie można już było opowiadać o heroicznych zmaganiach z celnikami przy przywożeniu do kraju *Oka*. Przestano też czytać jego teksty, bo były osiągalne w każdej księgarni. A obrazy? dawniejsze: kapistowskie i naiwne, późne: zbyt ogólnikowe, ekspresję mamy lepszą u siebie. No, ale ma chłop przecież 96 lat i to kawał polskiej martyrologii.

To co tu napisałem, to nie imaginacja. Takie rozmowy naprawdę prowadzili ludzie, którzy nie mają po prostu czasu na takie głupstwa jak czytanie czy oglądanie obrazów.

A kolorysty się starzeli, umierali. Niewielu z nich żyje jeszcze i pracuje. Ich malarstwo przeszło ewolucję i radykalne zmiany. Sądzę, że bardziej z późnych ich obrazów dowiedzieć się można o ideałach ich młodości. Bo właśnie w tych późnych obrazach starych kolorystów dochodzi do głosu miłość malowania, a odchodzenie od młodzieńczej ortodoksji i deklaratywnych schematów — daje wielokrotnie zaskakujące rezultaty.

Byli przecież polscy kolorysty i kapiści zjawiskiem, które powstało z twórczego buntu przeciw spetryfikowanym formom XIX-wiecznego polskiego myślenia o sztuce, którego genezą jest pragnienie zachłyśnięcia się malowaniem, tym tak często wspomnianym przez Czapskiego „malarzskim malarstwem”. Przełom w patrzeniu na obraz, w rozumieniu, odczuwaniu jego wartości — był w czasie kiedy ukazała się monografia Czapskiego o Pankiewiczu wciąż jeszcze czymś niezwykłym. Nie od rzeczy będzie tu przypomnienie treści listów Adama Chmielowskiego pisanych do Lucjana Siemieńskiego z Monachium, w których odkrywający dla siebie symbolizm, antyk i inne widzenie koloru młody powstaniec ironizuje na temat polskiego malarstwa historycznego. Fakt, że po kilkudziesięciu latach ten sam problem powraca w podobnym zresztą tonie w tekstach kapistów (Cybisa i Czapskiego) — świadczy o tym jak historia spowołała u nas myślenie o sztuce. Jak trudno w takich warunkach było polemizować, czy poddawać analizie to, do czego przywykły i co pokochały całe pokolenia malarzy, teoretyków, wreszcie odbiorców.

Lektura tych właśnie tekstów pisanych z pasją, ale i wielkim staraniem o kompetentny komentarz, o wnikliwą analizę, mówi o klasie i poziomie sprzeciwu młodych wówczas malarzy.

I wreszcie sprawa w moim przekonaniu najważniejsza.

Często zarzuca się tym malarzom, stawiając zarzut całemu koloryzmowi, że całe życie dreptali w miejscu, że ich malarstwo było jedynie delectacją i smakowaniem kolorystycznych zestawień, a podstawową troską to, by w obrazie nie było „dziury” — to znaczy miejsca kolorystycznie „nie ustawionego”. Zwykło się mówić, że kolorysty zbyt przywiązaniem do młodzieńczego wyznania wiary zamknęli się w pułapce spraw ciągle tych samych i artystycznie mało wydajnych.

Napewno część tych zarzutów jest prawdziwa. Ale właśnie dlatego warto przyrzeć się ostatnim płótnom Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Artura Nachta-Samborskiego, Piotra Potworowskiego czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej.

Warto wspomnieć ewolucję Jana Gepperta, Emila Krchy, Wacława Taranczewskiego, późne płótna Eugeniusza Eibischa, Wolffa i Ritterówniej, warto przeczytać tekst krótkiego wywiadu, jakiego udzielił w swe dziewięćdziesiąte urodziny Czesław Rzepiński.

O późnym Cybisie pisał Zdzisław Kępiński: „nie przedstawione zjawisko, lecz obraz, i nie kolor, lecz farba wysuwają się na plan naczelny (...)”.

W tym samym tekście mówi się również o niechęci Cybisa do faktury, ale też o akceptacji nawarstwionej farby jako żywiołu wynikającego z długiej pracy nad płótnem. Mamy więc przed sobą malarstwo, którego okres w pełni jest zaprzeczeniem obiegowych opinii o metodzie kapistów. Ani śladu delektacji, ani krzty łatwych zestawień. Jest tam odpowiedź na inspirację płynącą z natury, ale i dowód na odnajdywanie w malarskiej robocie źródeł goryczy i spełnienia.

Niecałe dwa lata po śmierci Artura Nachta-Samborskiego zobaczyłem w mieszkaniu nieżyjącej już Anieli Lempickiej, bratowej malarza, pokaz ośmiu nieznanymi obrazów. Przyzwyczajony do tektonicznych i wysmakowanych w kolorze bukietów, będących wizytówką malarza w każdym prawie polskim muzeum — zobaczyłem gwałtownie malowane portrety, maski, głowy. Nieduże formaty rozsadały malarskim żywiołem wytworny salonik, w którym były pokazane. Na późniejszych wystawach portretów, tych głów i masek pokazywano więcej. Wtedy było to dla obecnych sensacją. Z jednej strony gwałtowność kreślonych form, biele i żółcie, jakieś echa karykatur pomieszane z portretami z El Fajum, a gdzieś tam zadziwiająca delikatność koloru, niemal romantyczny gest budujący formę. Nacht od początku niewiele sobie robił z kapistowskiego elementarza. Był jednak cały czas solidarny z rówieśnikami, był — co by nie powiedzieć — do końca kapistą.

Kiedy choroby i zmęczenie, wreszcie słabnący wzrok dokuczać zaczęły Hannie Rudzkiej-Cybisowej zaczęła malować akrylami, które zdeterminowały proces malowania. Oglądający po śmierci artystki obrazy i gwasze namalowane w ostatnich latach życia zaskoczeni byli skalą ewolucji tego malarstwa.

Jasne, określone płaszczyzny, forma budowana mocno, bez tak często stosowanego dawniej drobnego rytmu plam barwnych. Cybisowa, która tak bardzo pilnowała studentów, by nie naruszali kapistowskich kanonów obrazu, sama przekroczyła je odważnie, determinowana wewnętrzną potrzebą zmian, o czym wspominała bliskim.

Kiedyś odwiedziłem Hannę Rudzką i w trakcie rozmowy zaprowadziła mnie do niedużego pokoju-pracowni, gdzie na ścianie wisiał obraz Cybisa, malowana w 1932 r. *Tama*. Malarka, pokazując mi ten obraz, mówiła o jego strukturze, o sile konstrukcji, prawie nie wspominając o tzw. grze kolorów, którą przysłowiowo stawiała na pierwszym miejscu. To nie była rozmowa z kimś zanurzonym we wspomnieniach, były to zwierzenia w pełni współczesnego artysty.

I chociaż kiedyś po studiach Hanna Rudzka-Cybisowa powiedziała mi „ty dziecko nie pisz, tylko maluj” (co uznałem wtedy za przejaw myślowego ograniczenia), nie mógłbym dziś postawić jej zamkniętemu życiu podobnego zarzutu. Podziwiałem ją i później, odwiedzając z tekstami protestów

i petycji, które — solidarna całym sercem z opozycją — podpisywała w pełni świadoma decyzji i wagi swego nazwiska. Kiedy w 1932 r. Cybis malował wspomnianą tu *Tamę*, Tadeusz Piotr Potworowski namalował kompozycję *Przed lustrem*.

Schematycznie i sztywno zakomponowane płótno zapowiada artystę wrażliwego na kolor, ale mieszczącego się w przeciętnie zarysowanych wymaganiach kolorystycznego abecadła. Przypomnijmy obrazy późniejsze. Akty, dziewczyny na tle pasiaków, *Getto warszawskie*. Wspomnijmy wcześniejsze krajobrazy z Kornwalii, Hiszpanii, czy znakomity rynek w Sienie, z pasem cienia wieży, z kolorem i światłem tak trafionym, tak odczuty, że pierwsza moja sienneńska myśl była osobliwym homagium Potworowskiemu. Mamy więc znowu drogę do ekspresyjnej wizji, w której natura pozostaje obecna w skali ograniczeń, bogactwie tonów, w różnorodności, ale i w kolorystycznej ascezie. Jeżeli do tego dodamy szkicowniki, dziwne rzeźby — przedmioty jakie robił, realizacje scenograficzne — ujrzymy rodzaj otwarcia, napięcia, wnikliwej malarskiej roboty.

Kapistowskie reguły mogły wieść na manowce ludzi, którzy poddawali się ułudom kulturalnego malarstwa, płytkich, kolorystycznych gier, którzy tłumaczyli swą niemożność ograniczeniem kolorystyczną formułą.

Istota tymczasem polega na pójściu dalej, na przekroczeniu i przełamaniu pomysłów i teorii nawet bardzo bliskich, zrodzonych w młodości, w zieleni pięknej dzielnicy Malakoff.

Józef Czapski nie ukrywał, że koledzy kapiści uważali go za mniej zdolnego. Kiedy dzisiaj ostatecznie zamknęły się losy wszystkich twórców „Komitetu Paryskiego” — wspomnianie tych określeń, odmierzanie skali talentów — budzi już tylko uśmiech rozczerzenia.

Po Czapskim pozostało jego heroiczne świadectwo *Nieludzkiej ziemi*, tomy kajetów, dzienniki, twórczość literacka, niezliczone rysunki i obrazy, wśród nich te malowane od początku lat osiemdziesiątych do 1989 r., kiedy postępujące osłabienie wzroku („ślepnę” — pisał dramatycznie) — zadecydowało o przerwaniu malowania na zawsze.

Patrzmy więc na te czarno-białe obrazy, w których architektura obrazu, napięcie szarości, bieli i czerni jest równocześnie ludzkim przesłaniem tych płócien. Pełen wątpliwości dotyczących „treści obrazu” — maluje Czapski w oparciu o fotografię internowanych przemycaną do Paryża — wstrząsający obraz z zadrutowanym spacernikiem, podobnie, czując potrzebę podjęcia motywu religijnego, pokornie maluje wersję *Wyszydzanego Chrystusa* Rouaulta, sam do końca pełen lęku, czy podolałby wielkości tematu.

Jeżeli dodamy do tego nieustające powroty do tzw. piłowanych obrazów mających być sprawdzianem wnikliwego patrzenia i studiowania koloru — mamy twórczość w pełni niezależną, aż do bólu najprostszą. Pamiętam w czasie jednej z ostatnich rozmów to z naciskiem i żarem powiedziane zdanie: „a w malarstwie najbardziej nie znoszę grymasów” — co znaczyło: jedyne co jest coś warte, to prawda. Przedziwna ewolucja malarstwa Jerze-

go Wolffa — droga od przepięknych krajobrazów do tajemniczych kompozycji symbolicznych, obrazy starego już Emila Krchy — geometryzujące niemal martwe natury, czy nieodgadnione pejzaże z Bystrzycy, całe setki akwarel Juliusza Studnickiego — a wśród wielu malarskich kompozycji wielkie obrazy „wojenne” z czarnymi deskami bramy. Uparcie ponawiane motywy w malarstwie Wacława Taranczewskiego, raz będące muzycznymi wariacjami, innym razem upartą robotą malarza do końca niezadowolonego, niepewnego siebie, znającego swą klasę, ale chyba również pełnego najgłębszych niepokojów związanych z istotą malowania.

A obrazy i szkice olejne Marii Ritter — członkini grupy „Zwornik”, zaprzyjaźnionej do końca z Cybisową i Krchą — zaszytej w Nowym Sączu. To przecież obrazy wyraziste i mocne, bogate kolorem, ale obce jakimkolwiek schematom myślowym, jakimkolwiek naciskom, a przecież nieraz Cybisowa, patrząc na geometryzujące płótna Ritterówniej, mówiła: „Mańka — co ty robisz” — po czym obie, wypalając dziesiątki papierosów, robiły swoje.

Wreszcie fragment wypowiedzi Czesława Rzepińskiego, który w swoje dziewięćdziesięciolecie tak mówi w wywiadzie: „Trzeba malować swój świat. Nie bać się zaryzykować. Sprawdzić, czy jestem nikim, czy kimś. A to się okazuje dopiero po latach”.

Rzepiński, elokwentny i znany jako ktoś mający dobre samopoczucie — przed śmiercią w 1995 r. malował proste, lapidarne w kolorze i formie krajobrazy i martwe natury. Pozbawione elementów dekoracji, czy raczej delektacji, która dominowała kiedyś w jego obrazach, płótna Rzepińskiego „nie starego, a dawnego malarza”, jak to kiedyś powiedział — emanują zwyczajnością i prostotą. Wypowiedź — która również nie ma pretensji do odkrywania Ameryki — dotyczy sprawy najważniejszej. Czasu, a więc dojrzenia, a więc krystalizowania się postawy, widzenia, eliminacji spraw mniej ważnych na rzecz najważniejszych.

Kapistom czy kolorystom chodziło niewątpliwie o prawdę przeżycia artystycznego. Wiemy przecież, że im większa autentyczność procesu tworzenia, im większa otwartość wobec natury, pragnienie dotarcia do jej istoty — tym prawdziwszy rezultat. Gest malarza, rodzaj kompozycji, kolor, jego rozległe działanie — wynika z niepowtarzalnych wzruszeń, odkryć, wreszcie lat i doświadczenia.

Paradoks późnej twórczości kapistów i kolorystów polega na tym, że chcąc dochować wierności słowom zamieszczonym w pierwszym katalogu warszawskiej wystawy z 1931 r. — musieli zanegować wiele ze swych późniejszych osiągnięć, lub osiągnięć pozornych.

„Malując z natury — pisali wówczas — chcemy stworzyć płótno, które odpowiadałoby naszemu przeżyciu malarskiemu, (...) więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza”.

Życie odpowiedziało, że natura to również upływające lata, to również życie z wszelkimi błędami, konformizmami, goryczą, ale i radością z pracy przed sztalugami.

Zdeterminowani doświadczeniem życia dochodzili do gruzłowatej materii farby, do syntetycznej, świetlistej plamy barwnej, do błyskawicznej, ekspresyjnej malarskiej notatki. Dochodzili do treści płótna, ale nie tej, która jest opowiadaniem fabuły, ale tej, której sens określa jakość malarskiej realizacji.

Na miarę każdego z kapistów i kolorystów ta prawda ludzkiego życia, z całym bagażem błędów i nieporozumień, pozostanie w ich dziełach. Tych słabszych, ale przede wszystkim w tych najlepszych.

Może więc miarą znaczenia koloryzmu, czy miarą dokonań kapistów pozostanie to, że najbardziej dojrzałe ich dzieła są antykapistowskie?

Może te właśnie późne ich dzieła świadczą o tym, że nie ma granic w wyznaczaniu sensu sztuki i sensu obrazów. Może więc kolor w obrazach polskich kolorystów porusza i olśniewa wtedy, jeżeli jest rozstrzygany tak, jak w płótnach Tycjana, Rembrandta czy Rouaulta?

Po latach pozostaną obrazy, a nie wspomnienia mniej lub więcej udanych korekt, mniej lub bardziej zadufanych magnificencji.

Wierzę, że czas potwierdzi racje i paradoksy twórczości tych malarzy, ich młodzieńczą wspólnotę i realizowane w samotnym trudzie obrazy czasu starości.

Post scriptum

Od listopada 1995 do stycznia 1996 r. trwała w Galerii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wystawa pt. *Cybisowi, Samborskiemu...* Wystawa była hołdem grupy pedagogów tej uczelni złożonym swoim nauczycielom. Pokazano obrazy nieżyjącego już Zbigniewa Tymoszewskiego, ale i płótna artystów w pełni sił twórczych: Stefana Gierowskiego, Jacka Sempolińskiego, Tadeusza Dominika, Jacka Sienickiego, Rajmunda Ziemińskiego, Jana Lisa i Grzegorza Pabela. Tak więc znowu malarze, wdzięczni przyjaciele i uczniowie, a nie teoretycy zrobili rzecz najwartościowszą. Po pierwsze zamyśłem wystawy przyznali się do swych mistrzów, mimo że ich własna twórczość innymi przecież poszła drogami. W katalogach młodych malarzy coraz rzadziej pojawia się zapis — uczeń tego, a tego malarza, dyplom u takiego, a takiego profesora. Pewność siebie rodzi takie pominięcia, ale stąd już tylko krok do barbarzyństwa.

Po drugie obok swoich obrazów pokazali też płótna Cybisa i Nachta. Można powiedzieć, że zebrali się wokół tych ludzi i wokół swych własnych wspomnień. Ale przecież przede wszystkim zebrali się wokół wartości, jakie te dzieła reprezentują.

Te obrazy mocno budowane, gęste, zwarte, a przecież jednak pełne światła, koloru — są wspólnym przypomnieniem (wspólnym, to znaczy mistrzów i ich uczniów) tego, co dla nich najważniejsze, mimo, że jedni z nich malowali kwiaty i portrety, drudzy dziurawią płótna, pełni siły, ale i zwątpienia w swoje malarstwo, ale i w ogóle w sztukę.

Pamiętajmy jednak, że tak jawnie przypomniane związki, jak te ukazane na warszawskiej wystawie — to związki najtrwalsze i najważniejsze.

W Krakowie pochowaliśmy ostatnio dwu malarzy. Czesław Rzepiński był znamienitym kolorystą, profesorem, rektorem, postacią znaną, osobą publiczną. Wspominam o nim w tym tekście, cytując jeden z ostatnich wywiadów. Drugi — kiedyś przyjaciel Wróblewskiego i Nałęckiego, Wajdy i Brykalskiego — poszedł w cień, ucząc w liceum plastycznym, malując ciche obrazy znaki, obrazy symbole, obrazy tajemne tablice.

Miną lata i czas osądzi dzieło jednego i drugiego. To oczywiście twierdzenie banalne, ale jedyne pewne. Sądzę, że malarskie wspomnienie w Warszawie — jest smugą światła rozjaśniającą wszystko to, co pozostało po kapistach.

Kapiści — dyskurs o sztuce

„Komunikacja” to czarodziejskie słowa dzisiejszych czasów. Dzięki telewizji, faxowi oraz internetowi, możemy się komunikować z ludźmi na całym świecie. W okresie międzywojennym te wszystkie ułatwiające porozumienie udogodnienia nie istniały. Ludzie komunikowali się za pomocą książek, listów, czasopism i obrazów.

Nie każdy środek wyrazu jest jednoznaczny i mówi sam za siebie. Język malarstwa nie zawsze jest językiem oczywistym. Język ten nie zawsze jest jedynym językiem, którym artysta się posługuje. Czasami potrzebuje również słowa, aby wyrazić myśli, plany lub program artystyczny. Nie zawsze znajdujemy odbicie programu danego artysty w obrazie. I odwrotnie: program, wyrażony w wypowiedziach lub w tekstach własnych nie zawsze odnajdujemy w namalowanych obrazach.

Część kapistów nie realizowała swoich programów wyłącznie w malarstwie. Korzystali też ze słowa pisanego, by wyrazić swe poglądy na temat sztuki i historii sztuki, polskości, moralności artystycznej. Pisali listy, artykuły, a nawet książki. Polemizowali z innymi artystami. Krótko mówiąc: prowadzili „dyskurs o sztuce”.

Teksty kapistów możemy podzielić na trzy grupy. Największą z nich tworzą teksty o polskiej historii sztuki; drugą — teksty krytyczne o wystawach artystów żyjących; trzecią — teksty o innych kapistach. Niniejszy artykuł jest wynikiem studiów nad tymi trzema grupami.

Kapiści propagowali swe idee w czasopismach, takich jak „Głos Plastyków” i „Wiadomości Literackie”. Kilka artykułów pojawiło się w czasopismach: „Droga”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Gazeta Artysty”. Nie wszyscy kapiści publikowali artykuły. Najważniejsi i najbardziej produktywni piszący wśród kapistów to Józef Czapski, autor dwudziestu siedmiu tekstów i Jan Cybis — dziewiętnastu. Inni kapiści pisali mniej: Stanisław Szczepański (dwa teksty), Józef Jarema (cztery), Piotr Potworowski (dwa) i Dorota Seydenmanowa (jeden). Mój dyskurs o kapistach oparłam głównie na tekstach Czapskiego i Cybisa. Prace Cybisa poświęcone są głównie malarstwu, teksty Czapskiego mają często charakter eseistyczno-polemiczny.

Mówiąc o dyskursie artystycznym kapistów, musimy zdać sobie sprawę, że nie funkcjonowali oni jako grupa izolowana. Ich poglądy odnajdujemy również u innych artystów i krytyków w „Głosie Plastyków” i w „Wiadomościach Literackich”. Kapiści cieszyli się szczególnym poparciem Tytusa Czyżewskiego, a także Stefanii Zahorskiej, Władysława Lama, Henryka Gotliba i Władysława Strzemińskiego.

„Głos Plastyków” i „Wiadomości Literackie”

Pierwszy numer „Głosu Plastyków” ukazał się w grudniu 1930 r. Nowa redakcja, która zaczęła działać od 1932 r., składała się głównie z malarzy związanych z koloryzmem. Byli to m.in.: Jan Cybis, Józef Jarema, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński, później Władysław Strzemiński, Kazimierz Miter, Józef Czapski. Korespondentami z innych miast byli m.in.: Tytus Czyżewski, Henryk Stażewski, Stanisław Szczepański, Jerzy Wolff, Waclaw Taranczewski, Leon Chwistek i Władysław Lam. Komitet redakcyjny chciał stworzyć podstawę historyczną nowoczesnego koloryzmu. Zwracano szczególną uwagę na sztukę d o b r ą: nowoczesną i starą, polską i zagraniczną, na muzealnictwo oraz na kolekcje sztuki. Jednym z celów „Głosu” było tworzenie podstawowych pojęć w dziedzinie plastyki poprzez wyjaśnianie i omawianie zagadnień dotyczących pracy artystów oraz kultury artystycznej¹.

Pierwszy numer wydany przez nowy komitet redakcyjny został ostro skrytykowany przez Czapskiego: „Numer pierwszy, który wypuściliście bardzo i bardzo mi dał do myślenia: chcę o tem szczerze pomówić” — pisze on w liście do Cybisa. „Wiesz jak zawsze myślałem o konieczności pisma w Polsce «plastycznego» — wasze doświadczenie jest przez to samo i dla mnie doświadczeniem choć ręki do niego nie przyłożyłem. (...) Literacki poziom tego numeru jest fatalny — język, redakcja, nawet kroniki — wypadkowe, zła polszczyzna, ciężka. I złość mnie bierze jak patrzę na «Formę» (...). Ona jest świetnie redagowana — właśnie dobór artykułów — kroniki — poziom ogólny (...)”².

„Głos Plastyków” nie wyrażał wyłącznie opinii kolorystów. Świadczą o tym artykuły Witkiewicza, Strzemińskiego i Stażewskiego; rubryka „Plastycy o sobie”, gdzie wypowiadają się artyści o różnych poglądach, oraz sam skład redakcji, w skład której wchodził m.in. Strzemiński.

Czapski pisał regularnie w „Wiadomościach Literackich”, w rubryce „Kolumna Plastyków”. Teksty Cybisa i Szczepańskiego w tym piśmie pojawiały się tylko okazjonalnie. „Głos Plastyków” i „Kolumna Plastyków” wychwalały się wzajemnie, tematyka oraz ton artykułów są bardzo do siebie zbliżone.

¹ Od redakcji, „Głos Plastyków”, 2 :1932, s. 1.

² List J. Czapskiego do J. Cybisa, 22 III 1932 r., Archiwum HRC PANK, 10489-8889.

Czytając teksty kapistów, dojdziemy do wniosku, że kolor nie musiał być głównym kluczem do analizowania ich wizji sztuki. Ich zainteresowania były szersze. Bronili nowego stosunku do sztuki, do historii sztuki i krytyki. Nie byli zainteresowani tematem ani treścią, ale omawiali sposoby malowania i próbowali rozwinąć nowe, obiektywne kryteria jakości dzieła sztuki. Podstawową motywacją do wszczęcia owych dyskusji była chęć zmiany klimatu wokół sztuki polskiej.

Najważniejsze poruszane zagadnienia w testach kapistów, to:

1. XIX w., a przede wszystkim nowe podejście do malarstwa z tego okresu oraz związane z tym nowe podejście do tradycji w ogóle.
2. Rola i znaczenie natury.
3. Rola i znaczenie koloru.
4. Treść i temat dzieła sztuki a forma.
5. Znaczenie sztuki obcej: francuskiej, niemieckiej oraz rosyjskiej.
6. Polskość i sztuka narodowa.
7. Krytyka sztuki.
8. Wizja i moralność artystyczna.

1. XIX w., podejście do tradycji

W komunikacie w „Głosie Plastyków” w 1934 r. czytamy, że redakcja pragnie przystąpić do omówienia malarstwa polskiego XIX w., aby ustalić jego znaczenie i miejsce artystyczne, nie zaś historyczne³. Cybis sugeruje, by prowadzić badania nad artystami, takimi jak Aleksander Gierymski, Henryk Rodakowski, Aleksander Kotsis, Maurycy Gottlieb, Józef Szermentowski, Władysław Ślewiński i Władysław Podkowiński. Cel tych badań został opisany przez Cybisa następująco: „Od chwili odrodzenia się Polski jako wolnego państwa, narzuca się konieczność przewartościowania naszych przestarzałych ocen w dziedzinie sztuki. Wielu największych polskich artystów dzieł do dziś dnia los — niezauważanych albo w ogóle nieznanymi. Wartości wniesione przez tych artystów pracujących za życia bez echa pozostały nadal bez wpływu na rozwój polskiej kultury artystycznej. Pozostawia to w bilansie naszego życia kulturalnego stratę, na którą nie wolno nam sobie pozwalać”⁴. Na podstawie nowego poglądu na sztukę XIX w. dokonali wyboru artystów — takich jak Gierymski, Kotsis i Michałowski. Punktem wyjścia nie jest już — jak dotąd w krytyce i historii sztuki — znaczenie tematu literackiego, ale powód artystyczny oraz prawda artystyczna. Cybis i Czapski nie znajdują tych cech u artystów tradycyjnie cenionych — u Józefa Brandta, Józefa Chelmońskiego, Wojciecha Gersona, Juliusza Kossaka lub Jana Matejki. Cybis pisze: „obraz Kotsisa nas intryguje,

³ 9 I 1934 r.

⁴ J. Cybis, *O artystach zbiorowej A. Gierymskiego*, „Głos Plastyków”, 4:1935–1939, nr 1–6, s. 3.

bo jest malowany z powodem plastycznym w czasie, kiedy najbardziej gubiono powód plastyczny, malując dla tematu". Lub: „dla malarstwa treść, przedmiot, czy natura zawsze tylko były pretekstem do zestawień, gry malarskiej, do abstrakcji form i ideowa treść myślowa obrazu obchodzi nas dzisiaj mało. Obraz nas interesuje jako kreacja plastyczna, jako realizacja piękna malarskiego. Nie szukamy treści, tylko jakości”⁵.

Nowy „ranking” artystów XIX w. wywołał natychmiast dyskusję w różnych czasopismach. Na łamach „Kolumny Plastyków” powstaje polemika na temat tego popularnego malarza. Jednym z pierwszych artystów, którzy krytykowali uznanie dla pozycji Matejki był Tytus Czyżewski⁶. Czapski uważa Matejkę za kluczowego artystę polskiej sztuki, ale krytykuje go m.in. w artykule *Wpływy i sztuka narodowa*⁷. Twierdzi, że tragedia Matejki oraz kultury polskiej polega na wewnętrznym konflikcie Matejki: miłości do dwóch kochanek: Sztuki i Ojczyzny. Dlatego nie zajmował się formą, lekcewał problem kompozycji oraz rozwiązywania kolorystyczne. Komentarz Czapskiego dotyczący Matejki w liście do Hanny Rudzkiej-Cybisowej wydaje się dziś dość ostry i może budzić wesołość: „Byłem kiedyś w Zachęcie — Muzeum, Boże co za okropności! Matejko to przecież obrzydliwość! Cóż my się z nim tak cackamy. To nie jest talent, którego warunki zmarnowały. Przeciwnie to jest durny endek, pełen fałszywego patosu, który w takiej samej załganej atmosferze rozrósł się do potęgi. Chwast, który każdą szlachetniejszą roślinę zadusił — na przykład biednego Kotsisa, swego kolegę”⁸. Wiadomo, że środowisko artystyczne nie było zbyt uszczęśliwione wypowiedziami Czapskiego. Wspomina później Czapski: „Odczyt mój — mówię o Matejce — wywołuje takie zgorznienie, że jeden z członków zarządu stawia wniosek, by mnie usunięto za świętokradztwo”⁹.

Tam, gdzie Czapski atakuje Matejkę argumentami artystycznymi, tam Pruszkowski broni go argumentami raczej emocjonalnymi. Jego komentarz jest charakterystyczny dla poglądu bardziej tradycyjnego: „Weszło w modę ostatnio wśród niektórych krytyków sprowadzać do zera wartość Matejki jako artysty. Matejko obrony nie potrzebuje. Absolutny twórca wyobrażenia plastycznego o Polsce, malarz zdumiewający, który swą sztuką potrafił wynieść się na tron niekoronowanego króla wielkiego narodu, Matejko, jako twórca i wielki i popularny jednocześnie, trzyma do dziś dnia nie

⁵ J. Cybis, *Maurycy Gottlieb*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 3, s. 21–22.

⁶ Już w 1919 r. jasno wyraził główny punkt w późniejszej dyskusji o Matejce: „zajmowanie się historią dawnej niepodległej ojczyzny (co było pewną psychologiczną potrzebą narodu) wywarło wielki wpływ na sztukę polską, nie tylko ówczesną, ale i obecną. Najwyższym punktem tego rozwoju sztuki polskiej był Matejko. My jednak cenimy w nim więcej historyografa i historyozofa niż malarza, działającego środkami wyłącznie jego sztuce dostępnymi”. T. Czyżewski, *O najnowszych prądach*, „Wianki”, 1:1919, nr 1, s. 6–7.

⁷ J. Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga”, 12:1933, nr 3, s. 241–250.

⁸ *List J. Czapskiego do H. Rudzkiej-Cybisowej*, 8 I 1934, Biblioteka PAN Kraków.

⁹ J. Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] *Patrzac*, Kraków 1983, s. 33.

zaatakowany nawet w przybliżeniu rekord maksymalnego w Polsce osiągnięcia najwyższych celów łącznych w sztuce¹⁰.

Jednym z celów badań XIX w. przez kapistów było odnalezienie ciągłości genealogicznej, tworzenie własnej „przyszłości artystycznej”¹¹. Tytus Czyżewski na przykład, umieścił Zygmunta Waliszewskiego wśród artystów cenionych przez kapistów: „Stanowi on [Waliszewski] ciąg dalszy tej linii artystów polskich, którą tworzą Michałowski, Gierymscy, Podkowiński, Ślewiński, Tadeusz Makowski — malarze, których zajmowały zagadnienia czysto plastyczne”¹².

Pod koniec lat trzydziestych, „kapistowski” obraz malarstwa XIX w. został spopularyzowany. Ilustruje to wystawa Aleksandra Gierymskiego w Muzeum Narodowym w 1938 r.

Zainteresowanie kapistów „zapomnianymi” artystami XIX w. jest ważne nie tylko ze względu na nadanie im nowego miejsca w historii polskiej sztuki. Artykuły kapistów dotyczą bowiem poglądów na temat natury, koloru, polskości, wpływu obcej sztuki, przez co dają nam wgląd w ich myślenie o sztuce.

2. Rola i znaczenie natury

Pisząc o naturalizmie w 1938 r., Jan Cybis powołuje się na artykuł *Graniczne punkty sztuki u naturalistów* Jerzego Stempowskiego w „Głosie Plastyków”¹³. Cybis twierdzi za Stempowskim, że naturalizm to nie podobieństwo dzieła sztuki do natury. Ważna jest koncepcja „religii piękności” sformułowana przez Edmunda de Goncourta i Gustave’a Flauberta. „Od sztuki oczekujemy pocieszenia, jak od filozofii lub religii oczekujemy zmiany porządku rzeczy, jak od magii. Tak pojęta sztuka przesuwając swój punkt graniczny na teren zarezerwowany zazwyczaj dla religii lub metafizyki. W każdej operacji magicznej forma odgrywa pierwszorzędą rolę”¹⁴. Zagadnienia „stylu” jak u Flauberta, faktury, czyli tzw. *écriture artiste* u Goncourtów, znajdują się na pierwszym planie i ta właściwość odróżnia utwory naturalistów od prac reportażowych i społecznych.

Myślenie Stempowskiego jest zbliżone do kapistowskiej koncepcji natury. Stwierdzenie, że sztuka opiera się na naturze, ma istotne znaczenie. W momencie jednak, kiedy artysta dokonał wyboru tematu swego dzieła, temat więcej do natury nie należy. Nie wolno imitować natury, artysta powinien wybierać pewne elementy z tych, które oferuje natura i powiązać je ze swą wizją artystyczną, z „magią”, czyli z własnym odczuciem i wyobrażeniem, oraz wyrazić w materiale — farbie.

¹⁰ T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 2.

¹¹ J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 42.

¹² T. Czyżewski, *Zygmunt Waliszewski*, „Wiadomości Literackie”, 13:1936, nr 47, s. 5.

¹³ J. Stempowski, *Graniczne punkty sztuki u naturalistów*, „Gazeta Literacka” 1938, nr 1, s. 5-11.

¹⁴ *Ibidem*, s. 11.

3. Rola i znaczenie koloru

Studując teksty pisane przez kapistów, można zauważyć, że kolor nie odgrywa tak ogromnej roli, jak oczekiwaliśmy od tych „radykałnych kolorystów”.

Ani kapiści, ani inni malarze z kręgu kolorystów nie byli zainteresowani naukowymi teoriami koloru. Żaden z nich nie sformułował zasady jakiegoś systemu koloru lub używania koloru¹⁵. Nawet w tekście Cybisa, napisanym w 1931 r., który często uchodzi za program kapistów, kolor nie stanowi głównego tematu¹⁶.

W różnych tekstach oraz w listach czytamy, że ważnym elementem malarstwa jest gra koloru, o której Cybis pisze: „Płaszczyzna gładka w zestawieniu z jaśniejszą plamą ciemnieje, a przy ciemnej jaśnieje, płaszczyzna szara w zestawieniu z czerwoną plamą zielenieje itd.”¹⁷.

W różnych artykułach o malarstwie XIX w. opis pracy niektórych artystów koncentruje się na sposobie użycia koloru¹⁸. Jak możemy wywnioskować z cytatów, takich jak: „Obrazy Gottlieba wszystkie, z jakich by nie pochodziły wpływów, noszą jedną wspólną cechę: talentu wielkiego kolorysty. Prawdziwość poszukiwanych zestawień i transpozycji koloru i ich niebanalność pochodzą z tego źródła” — kwalifikacja „malarz kolorystyczny” ma znaczenie bardzo pozytywne¹⁹.

4. Treść i temat dzieła sztuki a forma

Dla kapistów treść i temat literacki są tylko pretekstem do stworzenia płaszczyzny obrazu, który musi odpowiadać pewnym regułom artystycznym.

Dyskusja poświęcona treści i tematowi, a formie jako głównemu warunkowi dobrego malarstwa, stanowi ważny element dyskursu o sztuce w okresie międzywojennym. Kapiści ciągle powtarzali, że: „Dla malarstwa treść, przedmiot, czy natura zawsze tylko były pretekstem do zestawień, gry malarskiej, do abstrakcji form i barw. Treść ideowa, treść myślowa obrazu obchodzi nas dzisiaj mało. Obraz nas interesuje jako kreacja plastyczna, jako realizacja piękna malarskiego” — jak pisze Cybis²⁰. Twierdzi on w innym miejscu, że obraz jest interesujący jako kreacja artystyczna, jako realizacja

¹⁵ Por. M. Rzepińska, *Historia koloru*, Warszawa 1989, s. 647.

¹⁶ J. Cybis, Wstęp, [w:] *Wystawa malarska Grupy K. P.*, [katalog] Warsaw 1931.

¹⁷ J. Czapski, *Józef Pankiewicz*, 1934.

¹⁸ Tytułem przykładu, fragment tekstu J. Czapskiego: „Do najlepszych płócien na wystawie należy portret Czesława Jankowskiego, malowany zaraz po powrocie do kraju: chłodne niebieskie tony twarzy i rąk, zieleń obicia fotelu pięknie grają przy ostrym, niestety, zmatowiałym tle. Portret jest potraktowany śmiało, z czysto kolorystycznym podejściem. Świetny jest również portret mężczyzny we fraku przy kolarze: czerwień fotela, biel gorsu koszuli, spokojne syntetyczne traktowanie twarzy — przy prawie seuratowskiej wrażliwości i wielobarwności”. Zob. J. Czapski, *Wernisż Pułkowińskiego*, *Wiadomości Literackie* 9:1932, nr 46, s. 4.

¹⁹ J. Cybis, *Malarcy Gottlieb 1856–1879*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 2, s. 21.

²⁰ J. Cybis, *Aleksander Kotsis*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 3, s. 33.

piękna malarskiego: „Nie szukamy treści tylko jakości”²¹. Uwielbia poprzedników, u których odnajduje to samo przekonanie, na przykład malarzy holenderskich²².

Jednym z oponentów w dyskusji o treści i temacie literackim jest Mieczysław Treter. Lecz nie tylko kapiści z nim polemizują. Również inni artyści angażują się w dyskusję na łamach różnych czasopism. Awangardzista Henryk Stażewski reaguje na artykuł M. Tretera *Artyści, malarze i epigoni modernizmu* opublikowany w piśmie „Gazeta Polska”²³. Kiedy M. Treter pisze: „Forma artystyczna jest do pewnego stopnia uwarunkowana właściwościami treści i materiału”, Stażewski reaguje następująco: „Treścią dzieła sztuki nie jest temat, ale treść stanu wewnętrznego artysty, wyrażającego się poprzez formę”²⁴.

5. Znaczenie sztuki obcej: francuskiej, niemieckiej oraz rosyjskiej

Szczególnie Józef Czapski regularnie podkreślał znaczenie wpływów obcych oraz wartości wyjazdów zagranicznych młodych artystów dla rozwoju kultury polskiej²⁵.

Zarówno w „Głosie Plastyków”, jak i w „Wiadomościach Literackich” dostrzeżemy preferowanie reprodukcji i cytatów artystów francuskich, w niektórych numerach „Głosu Plastyków” treść podana jest w języku francuskim.

Sztuka rosyjska była niemalże ignorowana²⁶. Stanisław Szczepański krytykuje w „Wiadomościach Literackich” wystawę sztuki rosyjskiej, która miała miejsce w Instytucie Propagandy Sztuki w 1933 r. On nie jest zachwycony wystawą²⁷.

Sztuka niemiecka nie była zbyt popularna, ponieważ kojarzono ją z malarstwem tradycyjnym szkoły monachijskiej, a nie z nowszymi kierunkami, takimi jak ekspresjonizm. To dziwne, ponieważ sam Jan Cybis był uczniem niemieckiego ekspresjonisty Otto Müllera. Poza tym widzimy wyraźne wpływy tego kierunku w malarstwie dwóch kapistowskich artystów, Zygmunta Waliszewskiego i Artura Nachta-Samborskiego. Powodem braku zainteresowania nowymi kierunkami sztuki niemieckiej być może było to, że bardzo mało informacji było dostępnych na ten temat. Berlin nie był modny²⁸. Tytus Czyżewski pisze o złym wpływie sztuki niemieckiej: „Sztuka niemiecka, a przede wszystkim malarstwo niemieckie, ten surogat pseudo-

²¹ J. Cybis, *Maurycy Gottlieb 1856–1879*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 2, s. 21.

²² J. Cybis, *Aleksander Kotsis*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 3, s. 33.

²³ M. Treter, *Artyści, malarze i epigoni modernizmu*, „Gazeta Polska” z 18 VI 1933.

²⁴ H. Stażewski, „Epigoni modernizmu” i krytycy-rutyniści, „Wiadomości Literackie”, 10:1933, nr 32, s. 4.

²⁵ J. Czapski, *Z warszawskiej partyzantki*, „Głos Plastyków” 3:1933–1934, nr 7–8, s. 81–82.

²⁶ W „Głosie Plastyków” kapiści sami nie pisali o rosyjskiej sztuce. Jedynym dłuższym opublikowanym tu tekstem jest artykuł K. Majewskiego, *Muzea sztuki w Związku Radzieckim*, „Głos Plastyków”, 4:1935, nr 1–6, s. 80–88.

²⁷ S. Szczepański, *Wystawa sztuki sowieckiej*, „Wiadomości Literackie”, 10:1933, nr 17, s. 6.

²⁸ J. Pollakówna, *W przededniu formizmu...*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 28:1966, nr 1, s. 66–67.

Gerdien
Verschoor akademizmu francuskiego (...) zepsuła do reszty u nas i tak już niepewny, podejrzaną wartość smak i poczucie formy i koloru. (...) Ta supremacja niemieckiej logiki i psychiki w sztuce sprawiły, że nasze malarstwo i nasza krytyka plastyczna zgermanizowały się zupełnie²⁹.

Malarstwo holenderskie było dla kapistów istotne, ponieważ, jak twierdził Cybis: „Malarstwo holenderskie jest pomimo tematu aprzedmiotowe, bo jest transpozycją życia realnego w sferę sztuki”³⁰. Podczas wojny Cybis przetłumaczył książkę Eugène’a Fromentina *Les maîtres d’autrefois* o malarstwie niderlandzkim³¹.

Istotne jest tu pytanie, dlaczego kapiści byli prawie wyłącznie zainteresowani sztuką francuską. Część odpowiedzi oczywiście możemy znaleźć w długim pobycie kapistów we Francji, poza tym zostali przez Pankiewicza „po francusku” wychowani. Może przez to, „sztuka obca” dla kapistów oznacza prawie to samo, co „sztuka francuska”.

Zainteresowanie dla sztuki obcej spotkało się z ostrą opozycją. Artyści i krytycy bali się wpływów europejskich, więc rozpoczęli dyskusję, w której temat polskości spełniał istotną rolę.

6. Polskość i sztuka narodowa

Dyskusja o wpływach sztuki obcej jest związaną z drugą, może bardziej ciekawą dyskusją — o polskości. Pod tym hasłem zaczyna się bowiem polemika między kapistami a tradycjonalistami. Pod pojęciem tradycjonalistów rozumiem tu artystów, którzy ukończyli Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, a z których większość studiowała u Tadeusza Pruszkowskiego. Skupili się przede wszystkim na sztuce tematycznej, stawiali wysokie wymagania warsztatowi artystycznemu oraz propagowali bliski związek sztuki z życiem i z ludem. Ich celem było stworzenie dobrej polskiej sztuki i kultury. Wpływy obce — mające jakoby szkodzić polskości owej sztuki — odrzucano.

Po powrocie z Paryża kapiści, jako młodzi artyści, byli przekonani, że Polska czeka na nową, świeżą wizję sztuki, bez dotychczasowych narodowych wymagań i ograniczeń. W Polsce jednak spotkali się z innymi opiniami: opiniami artystów, którzy chcieli sztuki niepodległej, podkreślającej wartość polskości w sztuce, jak na przykład napisano w piśmie „Nike”: „W sztuce wyraża się duchowa wielkość narodu i siła atrakcyjna jego kultury. Z tej zależności wynika dla nas obowiązek walki o miejsce i rolę sztuki wśród sił budujących kulturę Polski współczesnej”³². Również w innych pismach znajdziemy echo tego narodowego, często nacjonalistycznego myślenia.

²⁹ T. Czyżewski, *Kilka słów o mystanie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Głos Plastyków”, 5:1937-1938, nr 1-7, s. 83-90.

³⁰ J. Cybis, *Aleksander Kotsis*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 3, s. 33-34.

³¹ Według: *Mistrzowie dawni*, Wrocław 1956.

³² Od redakcji, „Nike”, 1:1937, bez paginacji.

Najbardziej ostra walka między kapistami a tradycjonalistami miała miejsce na łamach pisma „Wiadomości Literackie” w latach 1933/1934. Kapiści bronili się w swoim „Głosie Plastyków”. Byli otwarci na dyskusję, Czapski podkreślał, że kapiści i ich sprzymierzeńcy chcą walczyć z „bigosem ideologicznym”, co jest możliwe tylko w otwartej polemice: „Chcielibyśmy, rozpalając atmosferę artystyczną, zwrócić uwagę czytelników na sprawy w sztuce najważniejsze, na walkę o p o z i o m i j a k o ś ć s z t u k i (...) W okresie (...) «emancypacji malarstwa polskiego», nie chcemy z a m a - z y w a ć [podkr. — G. V.] istotnych różnic, stąd witamy ostre zasadnicze wystąpienia”³³. Dzięki ostrym atakom ze strony tradycjonalistów, kapiści byli zmuszeni do sformułowania swych poglądów na temat sztuki i roli artysty. Ciekawe jest to, że kapiści tak samo jak tradycjonalisci, twierdzili, że walczą o sztukę polską. Dla tradycjonalistów, tak samo jak dla kapistów, polskość sztuki była synonimem dobrej sztuki. Jak teraz wykażę, te dwie wizje sztuki polskiej i sztuki dobrej różniły się jednak diametralnie.

Dla opozycji polskość w sztuce to pewna ikonografia: narracja, treść związana z tematem lub z polskim stylem. Protestowano przeciwko „sztuce dla sztuki” kapistów, przecież tu nie ma miejsca dla prawdziwej polskiej ikonografii. Dla kapistów zaś ikonografia nie grała roli: temat był tylko pretekstem, a nie istotą obrazu.

Zadaniem artysty jest, według tradycjonalistów, nawiązanie kontaktu między artystą a zwykłym widzem poprzez „świetne obrazy, świetnie malowane, o tematach nawet ilustrujących dzieła literackie”, jak pisał Tadeusz Pruszkowski³⁴. Sztuka musi być wielka i znacząca: „Czekamy na Arystotelesa polskiego, który (...) potrafiłby wzniecić pożogę rozumu, wiedzy i wielkich zadań artystycznych. Tego wyrazu epoki martwymi naturami nie zbudujemy” mówił Pruszkowski mając na myśli kapistowską obronę martwej natury³⁵. Kapiści nie szukali kontaktu z przeciętnym widzem, lecz z ludźmi zainteresowanymi sztuką. Chcieli propagować poglądy i zainteresowanie dla sztuki w ogóle, to było powodem ich wielu publikacji. Zdawali sobie sprawę z pewnej egalitarności sztuki i nie chcieli zmieniać stylu pracy na rzecz lepszego zrozumienia przez „zwykłego widza”.

Sztuka obca jest sztuce polskiej niepotrzebna, jak pisze Józef Czajkowski w artykule *Powrotna fala*³⁶. Twierdzi, iż to wstyd, że: „przez tyle wieków żyliśmy cudzym kosztem, nie wnosząc nic do wspólnego skarbcza kultury świata”. Czajkowski uznał, że trzeba wydobyć i uwypuklić to, co charakterystyczne dla sztuki polskiej, zwłaszcza w czasach Polski niepodległej.

Czapski odpowiada Czajkowskiemu w artykule *Mur chiński*: „W okresie, kiedy bardziej niż kiedykolwiek czujemy «wszechświatowe przeciągi», gdzie odgrodenie się od wszelkich wpływów jest szkodliwą fikcją, prof. Czaj-

³³ J. Czapski, *Emancypacja sztuki polskiej*, „Wiadomości Literackie”, 10:1934, nr 6, s. 4.

³⁴ T. P., *O wielkiej popularnej sztuce*, „Wiadomości Literackie”, 11:1934, nr 4, s. 2.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ J. Czajkowski, *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie”, 10:1933, nr 11, s. 4.

kowski w fikcji tej właśnie widzi jedyną drogę prowadzącą Polskę do sztuki. (...) Nie ma takiej wielkiej sztuki, która tak czy inaczej nie była zapładniana przez wpływy obce, że i w Polsce najwyższe i właśnie najbardziej narodowe jej objawy, jak Mickiewicz, Norwid, Chopin, Michałowski, są nie do pomyślenia bez tych wpływów (...), że odcinanie się od wpływów jest odrywaniem się od ciągłości kultury i od jej wielkiej światowej tradycji, że jest skazywaniem naszej plastyki na marną śmierć w zarodku". Mur chiński, który Czajkowski chce budować, stanowiłby według Czapskiego „zwycięstwo nie polskiej sztuki, ale polskiego prowincjonalizmu”³⁷.

Ciekawe, czy możemy zaryzykować twierdzenie, że powrót do Polski był dla kapistów aktem patriotyzmu. Ważną motywacją powrotu do kraju była chęć kreowania w Polsce nowej atmosfery, nowego rodzaju sztuki. W liście Czapskiego do Cybisa czytamy: „Ja się boję, że zamiast was zachęcić do Polski — taką robotę robię, że jednego pięknego dnia Ty kurz u twoich nóg zetrzesz i wyjedziesz do Paryża: raz jeszcze tylko mocniej powiesz, że masz całą Polskę kraj pigmejów w dupie. I to zdyskwalifikowanie Polski będzie u Ciebie nieobiektywne. (...) I tego ja nie chcę, bo jestem przekonany że roboty wiele w Polsce trzeba robić”³⁸. Czy kapiści byli tak przekonani o swoich racjach artystycznych, że wrócili do Polski jako prorocy z nową artystyczną ewangelią?

7. Krytyka sztuki

Kapista, który najsilniej bronił nowego stosunku do sztuki w krytyce artystycznej był Józef Czapski. Wyraził on swoje poglądy na ten temat w odpowiedzi na dyskusję prowadzoną przez Tytusa Czyżewskiego i Tadeusza Pruszkowskiego w czasopiśmie „Kultura” 27 II 1932 r. Pruszkowski twierdził, że wyboru „dobrej” czy „złej” sztuki nie można dokonywać w teraźniejszości. Przyszłość musi ocenić historyczną jakość sztuki. W swoim artykule *O krytyce* Czapski przeciwstawia się temu twierdzeniu. Podkreśla znaczenie historii sztuki jako podstawy każdego nowoczesnego historyka sztuki. Broni walki o nową hierarchię wartości, która jest charakterystyczna dla każdego nowego pokolenia: „Historia sztuki, to rezultat zaciętej walki talentów i kierunków, historia malarstwa składa się z szeregu «dzis», przeciwstawiających się «wczoraj». (...) Walka o nową hierarchię wartości jest charakterystyczną cechą każdego żywego pokolenia (...)”³⁹.

Czapski twierdzi, że recepcja sztuki autentycznej wymaga przygotowania, zaczynając od rewizji polskiej tradycji artystycznej. Walka o sztukę wymaga długich lat pracy, wzbogacenia kolekcji muzealnych pracami z Zachodu, reorganizacji kolekcji oraz, według kryteriów artystycznych, organizacji kilku wystaw retrospektywnych (Piotr Michałowski, Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Aleksander Kotsis, Maurycy Gottlieb itd.), two-

³⁷ J. Czapski, *Mur chiński*, „Wiadomości Literackie”, 10:1933, nr 17, s. 6.

³⁸ List J. Czapskiego do J. Cybisa 22 III 1932 r., Biblioteka PAN Kraków, 10489-88, 92.

³⁹ J. Czapski, *O krytyce*, „Wiadomości Literackie”, 10:1933, nr 4, s. 4.

zenia literatury o sztuce: to wszystko wymaga aktywnego stosunku artystów i historyków sztuki: „Brak myśli o plastyce, brak pracy od podstaw w walce o kulturę plastyczną, zupełne niezrozumienie istoty «rzemiosła» malarskiego, zgubny strach wpływów, grożą ostatecznym zmanierowaniem i zniszczeniem nawiązującej się autentycznej tradycji plastycznej w Polsce”⁴⁰.

8. Wizja i moralność artystyczna

„Z polemiki kapistów z innymi artystami, z ich artykułów i książek możemy wydestylować pewną moralność w sztuce, w krytyce sztuki: chciałbym to określić jako «moralność artystyczną»”. To słowo zostało użyte w 1949 r. przez Józefa Czapskiego, który kilka lat wcześniej pisał o moralności malarskiej w twórczości Gierymskiego⁴¹. „Moralność artystyczna” to nowe kryterium opisujące walkę artysty: „Najlepsze prace najlepszych artystów były atakowane parasolami na wystawach. Cóż z tego, że często już następne pokolenie zmuszone było uznać pomyłkę ojców, życie artysty nie stało się przez to łżejsze, a wielu artystów tych czasów dziś dopiero odkrywamy i oddajemy im sprawiedliwość. Do jakich poglądów energii i cnót, nie znanych twórcom szczęśliwszych epok, musiał sięgnąć artysta, aby nie ulec w walce! Dla oceny jego wysiłku tworzymy nowe kryterium: kryterium moralności artystycznej”⁴².

Wnosząc z tekstów kapistów, ich moralność artystyczna wyglądała jak następuje:

1. Artysta powinien posiadać własną wizję. Prawdziwy artysta rodzi się z tą wizją i musi ją rozwijać.

2. Indywidualność w sztuce jest rzeczą istotną i oczywiście związaną z ową wizją. Proces odrębności widzenia i koncepcji jest najważniejszym elementem pięknego obrazu. Za przykład weźmy tu obraz i jego kopię. Kopia będąca „nie do rozpoznania” jest wyłącznie przedmiotem, który w najlepszym wypadku przypomina oryginał — dopiero interpretacja kopisty jest tu, zdaniem kapistów, rewelacją⁴³.

3. Studia historii dobrego malarstwa są konieczne do rozwinięcia owej wizji.

4. Intuicja jest bardzo ważnym elementem wizji: „Intuicja nie może zastąpić analizy. Napięcie twórcze i płodność talentu powinny być poddane racjonalnej kulturze. W sztuce, gdzie wyraz i styl plastyczny są ważne, nie może wystarczyć samo natchnienie”, mówi J. Jarema. Obraz jest tylko wtedy przekonujący, gdy zobaczymy, że artysta szukał całościowego ujęcia. Ważne również są słowa S. S. Szczepańskiego: „Wizja malarska to nie chwi-

⁴⁰ J. Czapski, *Literatura i plastyka*, „Wiadomości Literackie” 10:1933, nr 51, s. 4.

⁴¹ J. Czapski, *Józef Brokiewicz*, Warszawa 1949, s. 36–37.

⁴² J. Czapski, *ibidem*, s. 6.

⁴³ „Kopie Tycjana, Veronésza, Rubensa, Jordana i Chardina świadczą o tym, jak Larisch starał się wniknąć w ich sztukę, jak wysoko cenił dawnych mistrzów”. J. Cybis, *Karol Larisch 1902–1935*, Kraków–Warszawa 1935, s. 10.

Gerdien
Verschoor lowy nastrój, to zorganizowany system wyobrażenia, rezultat żmudnej
pracy nad sobą i woli konkretyzowania⁴⁴.

Komunikacja może nieść w sobie różne przekazy. Wydaje się nam, że znamy przekaz malarski kapistów, który wyraża się poprzez obraz.

Gdy analizujemy ten inny środek wyrazu, czyli słowo, okazuje się, że kapiści pragnęli tą drogą przekazać inne treści niż artystyczne, które leżały u podstaw ich twórczości malarskiej. Są to pobudki moralne, etyczne, a nawet polityczne. Sprawia to, że rozważania nad poglądami kapistów oparte wyłącznie na analizie ich malarstwa dają nam niepełny obraz ich działalności. Ta rysuje się ciekawie dopiero wówczas, gdy rozpatrujemy jednocześnie malarskie dzieło kapistów wraz z ich literackim komentarzem.

⁴⁴ S. S. Szczepański, *Wizja natury i wizja malarska*, „Głos Plastyków”, 2:1932, nr 5-6, s. 66.

Kapiści wobec awangardy

Kiedy w 1921 r. Jan Cybis przybył do Krakowa, w krakowskiej Akademii wykładali jeszcze: Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Teodor Axentowicz, Wojciech Weiss, a więc artyści, których twórczość związana była w większości z tradycją młodopolską. Jednocześnie był to czas spektakularnych wystąpień kształtującej się wówczas grupy krakowskich modernistów, pokolenia młodszego, bliższego wiekiem Janowi Cybisowi. Wkrótce też zetknął się z nimi bliżej, a stało się to za sprawą wspólnych „biesiad” w kawiarni Gałka Muszkatołowa, gdzie ówczesnie koryfeusze polskiego futurizmu i formizmu w osobach Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Młodożeńca, Brunona Jasińskiego, Tadeusza Peipera, Leona Chwistka i Stanisława Ignacego Witkiewicza–Witkacego gorąco dyskutowali o nowych kierunkach i tendencjach w sztuce, tj. modnych „izmach”: futuryzmie, kubizmie, formizmie, puryzmie, strefizmie, dadaizmie czy też surrealizmie. Młodzi studenci krakowskiej Akademii (prócz J. Cybisa także Józef Jarema i Zygmunt Waliszewski) zrealizowali wówczas według własnego pomysłu kompozycje ozdabiające ściany lokalu. Jak pisze Jerzy Lau, powołując się na relacje bywalców kawiarni i wzmianki prasowe, jaskrawe te malowidła przedstawiały tłum zdeformowanych figur i twarzy pośród form geometrycznych¹. Należy więc przypuszczać, iż stanowiły swoiste połączenie ekspresjonizmu z konstruktywizmem. Dobra komitywa późniejszych kapistów z formistami trwała jakiś czas. Łączyła ich nie tylko przyjaźń lecz również, jak w wypadku J. Cybisa, wspólne wystawy prac oraz organizowane z inicjatywy L. Chwistka „koncerty malarskie”, czyli objazdowe pokazy nowej sztuki mające w sobie coś z działań późniejszych akcjonistów (połączenie prezentacji malarstwa, recytacji poetyckich itp.). W „koncertach” brali udział również Marian Szczyrbała i J. Jarema. Jednakże, jak mogą to sugerować wypowiedzi J. Cybisa, stan ten nie trwał długo, a stało się tak za sprawą, m.in. odmiennego stosunku do tradycji malarskiej, do której kapiści przywiązywali wielką wagę. Oni też, jako pierwsi w Polsce,

¹ J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 30.

reprezentowali selektywny krytyczny doń stosunek. Cybis tak wspomina ów moment poróżnienia z formistami: „Byłem w przyjaźni z formistami, nawet wystawiałem razem z nimi, szybko się jednak sprzeniewierzyłem, właśnie wtedy, kiedy Chwistek propagował strefizm i odwróconą perspektywę i zasiadałem przed sztalugą jak student. Nigdy mi Chwistek nie darował mojej poprawności, ale Chwistek mylił Corota z Courbetem, czego ja znowu nie znośm (jako niedopuszczalnej nonszalancji) (...)”². Józef Czapski wspomina o innej jeszcze różnicy, która oddzielić miała w pewnym momencie kapistów od abstrakcjonistów, mianowicie o odmiennym stosunku do natury. Dla pierwszych stanowiła punkt wyjścia, odniesienia i głębokiej refleksji, choć powstający na jej kanwie obraz stanowił byt niezależny i nie miał z założenia ilustracyjnego charakteru. Natura i refleksja nie stanowiły dla racjonalistów spod znaku awangardy istotnych wartości. Różnicę tę tak ujął słowami: „Z grupą Strzemińskiego, Stażewskiego, z abstrakcjonistami od Malewicza i Mondriana, ze stolicą w Łodzi, grupą o wysokim poziomie intelektualnym, aktywną i ruchliwą, stanowiliśmy faktycznie jeden front i stosunki nasze były przyjazne, choć dzieliła nas przepaść stosunku do natury (...)”³.

Powrót do tradycyjnych wartości malarskich w wydaniu kapistów, wydawałoby się oczywisty wobec zagrożenia ze strony abstrakcyjnej awangardy, nie został jednak zaakceptowany w kręgach tradycjonalistów polskich. Gdy kapiści powrócili z Paryża w latach 1930–1931, szybko doszło do zatargów z ówczesnymi luminarzami życia artystycznego: Władysławem Skoczylasem, Wojciechem Jastrzębowskiem, Mieczysławem Treterem, a zwłaszcza Tadeuszem Pruszkowskim i grupą młodych pozostających pod jego wpływem, skupionych w Bractwie św. Łukasza. Nie zaakceptowali ich również abstrakcyjniści z tzw. drugiej awangardy, wobec których zachowali przyjazną przecież postawę. Pisał o tym J. Czapski, zarzucając krajowemu środowisku artystycznemu, zwłaszcza w odniesieniu do Warszawy, skrajny prowincjonalizm⁴. Wypowiadał się również, nie bez rozżalenia mimo upływu lat, J. Cybis w swych *Dziennikach*: „Nieprawdą jest, że abstrakcyjniści musieli walczyć na dwa fronty, przeciwko tradycjonalistom i przeciwko kapistom. Kapiści zwalczali ich, lecz bronili w życiu artystycznym jako partnerów mimo woli i siłą rzeczy. Nieprawdą jest także, iż tylko abstrakcyjniści uchodzili za bolszewików i żydokomunę (...). Abstrakcjonistom powodziło się znacznie lepiej niż nam. Nie tak dobrze oczywiście jak Łukaszowcom. Siedzieli w kraju, mieli szerokie koneksje. Spijali swobodnie koniaki tak samo w towarzystwie Wieniawy–Długoszowskiego, jak w Ambasadzie Radzieckiej. Partnerami byli lichymi. Zasklepieni i bez połotu (...)”⁵.

² J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 252.

³ J. Czapski, *Patrzę*, Kraków 1983, s. 39.

⁴ J. Czapski, *ibidem*, s. 37.

⁵ J. Cybis, *ibidem*, s. 269.

Wyrażona przy tej okazji krytyczna opinia o abstrakcjonistach zdaje się powracać jeszcze niejednokrotnie w *Dziennikach* J. Cybisa.

Tak, pokrótce rzecz ujmując, kształtowało się wzajemne odniesienie kapistów i awangardy w okresie międzywojennym — analizując je na podstawie wypowiedzi J. Cybisa i J. Czapskiego. Jak się zdaje odmiennie wyglądała sprawa stosunku do awangardy J. Jaremy, który nie tylko wykazywał najgorętsze zainteresowanie dla nurtu abstrakcyjnego, lecz wyraźnie mu sprzyjał. Jednak jego spuścizna malarska jest stosunkowo mało w Polsce spopularyzowana, niejako z konieczności trzeba więc odnieść się do materiałów dotyczących założonego przezeń w okresie międzywojennym teatrzyku „Cricot”. W swym artystycznym *credo* autonomii teatralnej rzeczywistości bliski był ówczesnym twórcom awangardowego teatru europejskiego [np. Bauhausu — przyp. W. S.]. Tak je sformułował: „Chodzi mi zawsze o czyste widowisko (...), o czystą teatralną wrażliwość uwolnioną od przedmiotu i anegdoty. Tak jak czarny kwadrat Malewicza na białym tle. Bez celebrowania, psychologii, bez iluzjonizmu, bez nieteatralnej literatury”⁶. Według J. Czapskiego, J. Jarema konsekwentnie ewoluował również jako malarz ku czystej abstrakcji, z wyjątkiem krótkiego epizodu impresjonistycznego w czasie II wojny światowej, by stać się w końcu jej głównym wyznawcą⁷.

Nieco inaczej rzecz się miała z Piotrem Potworowskim. Zaliczany do kapistów, kierując się potrzebą samodzielności, czy też może przekory, wyłamał się już na wstępie pobytu w Paryżu z grupowej dyscypliny. Żywo zainteresowany pracami Pabla Picassa, Georges’a Braque’a i Henry’ego Matisse’a, pracował przez pewien czas w pracowni Fernanda Lègera, będąc już wówczas zwolennikiem bardziej zdecydowanej konstrukcji obrazu, toteż przy wielkiej wrażliwości na kolor poszedł jednak w trochę innym kierunku, a jego obrazy różnią się znacznie od malarstwa kapistów. W 1925 r., zanim kapiści zdecydowali się wystawiać, powstrzymywani przez perfekcjonizm J. Cybisa, będącego duchowym przywódcą grupy, wziął udział w XXXVIII Salonie Niezależnych. Jednakże, jak to chyba słusznie zauważyła Irena Moderska we wstępie do katalogu jego monograficznej wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1976 r.: „Zawsze ciekaw awangardowych zjawisk z zainteresowaniem przyjął Potworowski poszerzenie malarstwa o abstrakcyjną wersję języka plastycznego, jednak w ogólnych założeniach pozostał wierny swej wyjściowej postawie; u podłoża jego obra-

⁶ J. Lau, *Teatr...*, op. cit., s. 37, wypowiadając się na łamach „Głosu Plastyków”, Jarema wyraźnie deklarował się po stronie teatru plastycznego: „Cricot powstał z inicjatywy malarzy i akcentuje wyraźnie stronę plastyki sceny. Wprowadzenie nowoczesnych masek i kostiumów i nowoczesnie pojętej dekoracji stwarza atmosferę nowych teatralnych poszukiwań (...)”. Czy też w innym miejscu: „Scenka Cricot uwolniona z wszelkich elementów iluzjonistycznych złego teatru, wypracowuje taką nową koncepcję teatralną, koncepcję teatru widowiskowego, plastycznego, koncepcję własną i bardzo współczesną (...)”. J. Jarema, *Cricot (O teatrze plastycznym)*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 91 i nn.

⁷ J. Czapski, *Przypięte*, op. cit., s. 336.

zów leżało głębokie przeżycie natury⁸. Również zdaniem J. Czapskiego, mimo iż deklaracje P. Potworowskiego po stronie abstrakcji miały w pewnym momencie, jak się zdaje, koniunkturalny charakter, gdyż widział poprzez udział w tym nurcie jedyną drogę do zyskania zainteresowania na międzynarodowej arenie, z przedmiotem nie zerwał, został on w jego obrazach jedynie „doprowadzony do skrajnej, aluzyjnej transpozycji”⁹.

Tymczasem nadeszły lata hitlerowskiej okupacji w Polsce. Kapiści rozpierchli się po Europie. Wkraczało w życie artystyczne pokolenie młodych, którzy studiowali w akademiach w przededniu wybuchu wojny i którzy zyskali z czasem miano młodszego odłamu drugiej awangardy. Tymczasem jednak, zaraz po wyzwoleniu w 1945 r. okazało się, że pojawiła się cała rzesza kontynuatorów, czy też naśladowców kapistów, zaś słowo „kapizm” odnoszono nie tylko do niegdysiejszych członków Komitetu Paryskiego, lecz również malarzy, którzy uprawiali malarstwo oparte przede wszystkim na kolorze i w jakimś sensie, mniej lub więcej, z poglądami kapistów się solidaryzowali. Wymienić tu należy takich artystów jak, m.in.: Eugeniusz Eibisch, Jerzy Fedkowicz, Czesław Rzepiński, Waław Taranczewski, Emil Krcha i Eugeniusz Geppert. Był to nurt twórczości wywodzący się z przedwojennych ugrupowań krakowskich „Jednorogu” i „Zwornika” oraz warszawskiego „Pryzmatu”. Sztuka ich zachowała przy tym wyraźny indywidualny wydźwięk. Kapiści „właściwi” (J. Cybis, H. Rudzka-Cybisowa, A. Nacht-Samborski) i pokrewni im twórcy objęli wszystkie, bez mała, funkcje w wyższych uczelniach. Dotyczyło to zarówno krakowskiej i warszawskiej akademii, jak również nowo utworzonych szkół artystycznych w Poznaniu, Sopocie i Wrocławiu. Przeciwnicy kolorystów widzieli w fakcie objęcia przez nich rządów w akademiach niebezpieczeństwo dominacji sztuki postimpresjonistycznej, pewnego skostnienia, co zresztą nastąpiło. Jednakże, rzecz znamienita, nie mieli na ogół wątpliwości co do wysokiego poziomu artystycznego ich twórczości. Zdeklarowani zwolennicy sztuki awangardowej jak Julian Przyboś, związany wówczas z grupą Tadeusza Kantora, Mieczysław Porębski, czy wreszcie sam Kantor, uważali kapistów za akademików, pozytywnie w zasadzie oceniając ich malarstwo. J. Przyboś pisał np.: „W Polsce przekwita i wydaje jeszcze piękne owoce malarstwo Eibischów i Cybisów, malarstwo kolorystów wykształconych na francuskim impresjonizmie. Poziom tego malarstwa jest po francuskim — najlepszy w Europie”¹⁰. M. Porębski przy okazji omawiania Salonu Zimowego w 1947 r. oceniał twórczość kapistów pozytywnie, podjął się przy tym próby zdefiniowania owego akademizmu. Położył nacisk na stabilizację i perfekcję. „Stabilizacja — pisał — oznaczałaby świadome przejście pewnych reguł, wyraźnych ograniczeń, poza które wychodzić się nie chce i nie

⁸ P. Potworowski 1898–1962. Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Październik 1976 – luty 1977 (Katalog wystawy, bez paginacji).

⁹ J. Czapski, *Patrzac*, op. cit., s. 294.

¹⁰ J. Przyboś, *O twórcze idee w plastyce*, „Odrodzenie”, nr 51–52 (108–109) z 22–29 XII 1946, s. 16.

usiłuje. Perfekcja — dążenie do pełnego opanowania podyktowanych tymi regulami i ograniczeniami środków i efektów. Akademizm jest niczym innym jak realizowaniem wiary w dyscyplinę i normę. Jako taki neguje z góry wszelki nieprzewidywany i nieobliczalny w skutkach eksperyment twórczy, trzyma się dróg wypróbowanych i nie budzących wątpliwości. Z tym wszystkim nie musi bynajmniej stanowić czynnika zacofania i bezwładu¹¹. Znacznie bardziej krytyczny był w stosunku do kapistów T. Kantor. Przyznając im po latach obiektywnie zasługę stworzenia w okresie międzywojennym szerokiego frontu walki z krajowym zacofaniem i prowincjonalizmem w sztuce, uważał jednocześnie, iż „z radykalizmem awangardy przedwojennej nie mieli nic wspólnego”, zaś stosowana przez nich „metoda łagodnego sensualizmu, która szybko przerodziła się w efekty ferryczości i sybarytyzmu została z entuzjazmem przyjęta przez mieszczańskie społeczeństwo (...) Spektralna kolorowa wizja świata stworzyła im samym złudną zasłonę, która wyrugowała [na pewien czas — przyp. W. S.] skutecznie istotne dla naszego wieku poszukiwania i pytania. Po wojnie «kapiści» potępiłi wystąpienie naszej awangardy, wtedy już z pozycji profesorów Akademii»¹².

Tyle, wrywkowych siłą rzeczy, opinii reprezentantów awangardy o kapistach, wypowiedzianych po wojnie. Czy tymczasem stosunek kapistów do awangardy, zwłaszcza w wydaniu abstrakcji, uległ zasadniczej rewizji? Okazuje się, że nadal był różny, tak jak różne były osobowości poszczególnych artystów — od wyraźnej niechęci wyważonego zazwyczaj w wypowiedzianiu swych poglądów Czapskiego, poprzez jednoznaczna nieufność Cybisa, ku pewnej formalnej akceptacji Potworowskiego i entuzjazmowi Jaremy. Przypuszczam także, że zarówno u Czapskiego jak i u Cybisa dystans do abstrakcji zwiększał się w czasie, kiedy zmieniało się oblicze samej abstrakcji i rosły szeregi jej zwolenników. Czapski przyznawał wprawdzie, że abstrakcja bardziej uświadomiła działanie plamy barwnej i formy geometrycznej w obrazie, chociaż — jak dodawał — podobnego widzenia można doszukać się już w *Dziennikach* Eugène'a Delacroix. Przyjmując za Michelem Seuphorem rozumienie słowa „abstrakcja”, dochodził przy opisie prac np. Antonia Tapiesa, Henri Dubuffeta, Alberta Burriego, a zwłaszcza Yvesa Kleina do wyznania, iż zaciera się granica pomiędzy wielkością artysty a zwykłym bluffem, między nowym językiem przyszłości a głupotą, snobizmem, czy, jak to określał, „stadową samointoksykacją” (znamienny jest fakt, iż określenie to uparcie towarzyszyło mu podczas rozważań o awangardzie)¹³. Żalił się, iż nie rozumie, dlaczego „słowa np. Mathieu jest wyrazem swej epoki bardziej niż ciche słowa młodego malarza [natury — przyp. W. S.] zapisane podczas pracy, której nikt nie

¹¹ M. Porębski, *Salon Zimny*, w: *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*, Warszawa 1956, s. 26–27.

¹² T. Kantor — *malarstwo i rzeźby*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 52–53.

¹³ J. Czapski, *Przyp. op. cit.*, s. 261, 264–266.

zna (...)”¹⁴. Również u Cybisa, w jego *Dziennikach*, przewijają się kąśliwe uwagi o abstrakcji i abstrakcjonistach (choć przyznać należy, że są kierowane głównie pod adresem artystów rodzimych). Tak to ujmował: „Dzisiaj panuje teoria abstrakcyjna ze wszystkimi jej nawzajem zwalczającymi się odmianami i nic by to nie szkodziło, gdyby nie musiała siłą rzeczy zwalczać wszystkiego, co jest art figuratif, dotąd ciągle jeszcze i może nie zawsze nie najgorszą sztuką (...) Bonnard mówiąc, że abstrakcja uratuje malarstwo, nie miał z pewnością na myśli, iż malarstwo wyobrażające (art figuratif) się przeżyło (...)”¹⁵. Dostrzegając, podobnie jak Czapski, pewne pozytywne aspekty abstrakcji („dociekania abstrakcyjne mogą nas wiele nauczyć o elementarnym działaniu plam barwnych, linii i rytmów”) obawiał się niebezpieczeństwa wynikającego, jego zdaniem, z dyletanctwa warsztatowego i niechęci wobec tradycji malarskiej; generalnie zarzucał abstrakcjonistom brak wrażliwości. „Abstrakcjonści to chyba najgłupszy wśród plastyków, w każdym razie nasi. Taki Przyboś lub Wegner robią wiele szkody pomimo dobrych chęci. Nie znają się na niczym, wszystko musi być nazwane jakimś szkolarskim terminem, są niewrażliwi. To samo obserwowałem u Strzebińskiego (...) W gruncie rzeczy nasi abstrakcjonści to prymitywni stylomanie (...)”¹⁶. W innym zaś miejscu zauważa: „Abstrakcjonizm rozplenia się i ogarnia wszystko. Wykazuje w tym cechy pewnych chwastów (...) Oglupia ludzi, którzy zdawaloby się mają jakiś pogląd wyrobiony (...) Malarze nieabstrakcjonści trzymają się z biedą tego skrawka ziemi, jaki im jeszcze pozostawiono. Jest prawdopodobnym, że zapanuje u nas w tej sytuacji kompletny analfabetyzm plastyczny, w walce z którym zmarnowaliśmy naszą młodość (...)” i dodaje: „Sam ochraniałem urodziny tego ruchu (...)”¹⁷. Ta krytyczna postawa wynikać może, jak się zdaje, z kompleksów artysty wyrażających się w ustawicznym odnoszeniu swej twórczości do abstrakcji i postrzegania jej w tym kontekście jako „nienowoczesnej”, czy wręcz „przestarzałej”, te zaś z kolei z zakorzenionego w jego świadomości (podświadomości?) imperatywu postępu w sztuce, wywodzącego się w prostej linii z dyskusji modernistycznych.

Podsumowując powyższe uwagi, należałoby stwierdzić, iż stosunek kapistów do awangardy był znacznie bardziej pozytywny niż reakcja tejeż na ich twórczość. Patrząc na sprawę z dzisiejszej perspektywy, nie ma sensu doszukiwać się racji po którejkolwiek ze stron. Zarówno jedna jak i druga wniosła do naszej sztuki istotne wartości, dzięki którym „odrobiła” ona dystans dzielący ją od Europy.

¹⁴ J. Czapski, *ibidem*, s. 269.

¹⁵ J. Cybis, *Notatki...*, op. cit., s. 80.

¹⁶ J. Cybis, *Notatki...*, op. cit., s. 23.

¹⁷ J. Cybis, *ibidem*, s. 110.

Czy trzeba się wstydzić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

„Spektralna, kolorowa wizja świata stworzyła im samym [kapistom — J. A.] — pisał po latach w swoim tekście *Kapiści* Tadeusz Kantor — złudną zasłonę, która wyrugowała skutecznie istotne dla naszego wieku poszukiwania i pytania. Po wojnie «kapiści» potępili wystąpienia naszej awangardy, wtedy już z pozycji profesorów Akademii¹. T. Kantor konstruował zgodnie z awangardowym paradygmatem we fragmentarycznie przytoczonym tu tekście, konfliktowy i antagonistyczny obraz sztuki polskiej lat trzydziestych i czterdziestych naszego wieku. Krakowski artysta przyznawał co prawda kapistom stworzenie w okresie międzywojennym „s z e r o k i e g o [podkr. — J. A.] frontu walki z krajowym zacofanym akademizmem”², zdecydowanie jednak odróżniając kapistów od radykalnej awangardy. Po wojnie sytuował kapistów już na pozycjach akademików.

Wielości złożonych relacji między kolorystami i nowatorami z Grupy Młodych Plastyków, z których wielu to późniejsi współzałożyciele II Grupy Krakowskiej, nie da się sprowadzić bez groźby istotnych zniekształceń do pozostawania i okopania się po przeciwnych stronach barykady. Artyści Grupy Młodych Plastyków, odwołując się do „tradycji awangardowej”³ i kategorii „nowości”, sprzeciwiali się „trwaniu” sztuki kolorystów. O pierwszej po wojnie wystawie sztuki nowoczesnej zorganizowanej przez Grupę Młodych Plastyków w czerwcu 1945 r. w lokalu Związku Literatów Polskich w Krakowie Helena Wielowieyska pisała: „Wystawa ta jest zdecydowaną manifestacją antyimpresjonistyczną”⁴. Adam Hoffmann, pisząc

¹ T. Kantor, *Kapiści*, [w:] *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 53.

² *Ibidem*, s. 52.

³ Pojęcie „tradycja awangardowa” za: W. Włodarczyk, *Polskie malarstwo awangardowe lat 1945–1949. Wstęp do badań*, [w:] „Bibliotheca. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, t. 2, Warszawa 1990, s. 159.

⁴ H. Wielowieyska, *O Klub Młodych Plastyków*, „Odrodzenie” 1945, nr 34.

Janusz Antos z pozycji bliskich koloryzmowi o manifestie Grupy *Pro domo sua* (Grupa Młodych Plastyków po raz drugi) z 1946 r. sygnowanym przez T. Kantora i Mieczysława Porębskiego, wprowadzającym pojęcie „spotęgowanego realizmu”, zawierającym wyraźną deklarację antykoloryzmu, zauważał: „taka już tradycja manifestów, że hałaśliwe i przesadne, a zwyczajnie młodych, że niekonsekwentni i aroganccy”⁵. Gwałtowny, chciałoby się rzec neoficki antykoloryzm, stanowiący program negatywny Grupy Młodych Plastyków⁶, program podszyty awangardowym antagonizmem, zastanawia i prowokuje do prześledzenia związków niektórych artystów, późniejszych członków II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym w sztuce polskiej. Nurtem, jak pisał Wojciech Włodarczyk, będącym „najważniejszym w malarstwie polskim XX wieku zjawiskiem”⁷. A patrząc szerzej, do prześledzenia związków z „długim trwaniem” nurtu kolorystycznego nie tylko w sztuce polskiej. Jak zauważał Kantor: „kapiści» na dłuższe przetrwanie mieli warunki o wiele korzystniejsze”⁸.

Rodzi się obawa, że próba przebadania tych relacji skończy się popadnięciem z jednej skrajności w drugą, mianowicie autor tego tekstu utożsami się z poglądami nurtu kolorystycznego, stając się narzędziem idei „peinture peinture”. Ponowoczesny pluralizm pozwala jednak „czytać” nie tylko „tradycję awangardową”, ale potrafi dokonać swoistej rewizji, doszukując się w niektórych dziełach malarskich artystów grupy różnorodnych gier i manipulacji z „tradycją koloryzmu”, mieszczących się w idiomie nowoczesności. Pisząc o związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym w malarstwie polskim XX w., wpada się w pułapkę niedookreśloności i wieloznaczności terminów stosowanych przez artystów, krytyków i historyków sztuki na oznaczenie tego fenomenu w sztuce polskiej w różnych okresach czasu⁹, co doskonale widoczne jest w przytaczanych przez piszącego tekstach.

Kolega T. Kantora ze szkoły profesora Karola Frycza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której Kantor spędził dwa ostatnie lata tuż przed wybuchem II wojny światowej, Maciej Makarewicz, wspomina jego studencką pracę: „Pamiętam panneau Kantora (...), wielokrotnie przemalowywane dla osiągnięcia jakiegoś efektu kolorystycznego. Przedstawiało

⁵ A. Hoffmann, *Głos młodych. Rewolucja na Szczepiańskim Placu*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11–12, przedruk: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. IV, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 81.

⁶ M. Porębski *Wstęp*, [w:] *Jerzy Tchórzewski. Malarstwo*, katalog wystawy, Warszawa 1969, pisze: „Była to formacja złożona, heterogeniczna. Określała ją raczej to, co negowała, niż to do czego nawiązywała. Zwrócona przeciw kolorystycznemu estetyzmowi (...); K. Czerni, *Ślepo uliczka formalizmu*, „Arka” 1989, nr 27 przedruk: *taż*, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 219 twierdzi podobnie: „Odrzucenie kapistowskiego prymatu estetyki w obrazie było w pewnym sensie programem negatywnym — poza tym Grupa Młodych Plastyków nie miała żadnych gotowych założeń estetycznych, prezentując olbrzymią różnorodność dróg i postaw”.

⁷ W. Włodarczyk, *Przeciwicy kolorystów*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niezłaz, kwiecień 1988)*, Warszawa 1991, s. 79.

⁸ T. Kantor, *Kapiści...*, op. cit., s. 52.

⁹ Por. W. Włodarczyk, *Przeciwicy...*, op. cit., s. 80 i nn.

1. Tadeusz Kantor, projekt panneau, ok. 1938, praca zaginiona (reprodukowana według zachowanej fotografii)



Czy trzeba się wstydić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

stojącą na balkonie postać «renesansową» kobiety¹⁰. Postacią tą była Stanisława Baczyńska, której Kantor obraz ofiarował. W prywatnym krakowskim archiwum zachowała się niewielka czarno-biała fotografia z tego czasu, naklejona na karton, na nim podpisana: „projekt do panneau, T. Kantor” (il. 1). Panneau wyobrażało swoiście historyczną: fantastyczno-renesansową scenę z malarzem, modelką i muzykiem, namalowaną pod wpływem „teatralizujących” prac Zygmunta Waliszewskiego. Waliszewski, autor dekoracji i kostiumów do teatru Cricot, oddziałal na Kantora również swą pośmiertną legendą eksponującą przede wszystkim jego wielką pasję sztuki. W tym „malarskim” dziele młody artysta stworzył już własny, do-

¹⁰ M. Makarewicz, *O Tadeuszu Kantorze*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, cz. III, red. Józef Chrobak, Kraków 1991, s. 22-23.

dajmy znakomity, dyskurs malarski. W liście do Janiny Kraupe z wiosny 1942 r. T. Kantor zwierzał się: „Maluję ucztę mistyków. / zielenie, zielenie, a na / nich dojrzewają gorące żółte — / i czerwone — taki obraz / o jakim długo, po cichu marzyłem (...)”¹¹. Przemianę swego malarstwa w czasie wojny w latach 1942–1945 sam artysta określał następująco: „Niżej podpisany [Tadeusz Kantor — J. A.] wpływy Waliszewskiego i Makowskiego pokrywał coraz grubszy, monochromicznymi warstwami farby, w których coraz skuteczniej ukrywały się zarysy ludzkie”¹². Inspiracją do powstania *Ucztę mistyków* był bliski Kantorowi symbolistyczny utwór dramatyczny *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka. Opisany przez Kantora obraz można próbować identyfikować z pokazaną na wystawie Grupy Młodych Plastyków w Krakowie w 1945 r. *Kompozycją* z Muzeum Narodowego w Poznaniu, datowaną jednak na lata 1944–1945¹³. W każdym bądź razie był to obraz podobny. W tekście *Początki mojego malarstwa* T. Kantor wyznawał: „Nie było żadnej ucztę”. Dalej czytamy: „Kolor zamieniał się w popiół”¹⁴. Młody Kantor przestał malować kolorystycznie wyrafinowane ucztę i sceny fantastyczno–renesansowe. Sceny przedstawiające olśnienia i przeżycia szczęśliwe, które po Oświęcimiu, w świecie post-katastroficznym stały się czymś utraconym. Józef Czapski po śmierci Pierre’a Bonnard’a napisał w 1947 r. esej *Raj utracony*, zainspirowany słowami Georges’a Braque’a o patronie kolorystów polskich: „Jego radość życia była znakiem jego epoki, nie jest może znakiem naszej”, w którym

¹¹ Cyt. za: Wkręgu..., op. cit., (jak przyp. 5), s. 35.

¹² T. Kantor, *Teatr niezależny w latach 1942–45*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1–4 (45–48), przedruk: *Wkręgu lat czterdziestych*, cz. I, red. J. Chrobot, Kraków 1990, s. 16.

¹³ *Dzieła Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Poznań 1993, nr kat. I 1. Aleksander Wojciechowski pisze o obrazach Kantora z tych lat: „Praktyka różniła się od deklaracji. W tym czasie odnaleźć bowiem można wpływy postimpresjonizmu w pracach Kantora (...) Protestując przeciw supremacji tzw. koloryzmu, czerpano właśnie z tego źródła bogatą wiedzę malarską” (A. Wojciechowski, *Młoda Plastyka Polska 1945–1957*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 4–5, s. 3); W. Nowaczyk w kwestii *Kompozycji* Kantora przyznaje rację A. Wojciechowskiemu: W. Nowaczyk, *Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej*, [w:] *Dzieła Tadeusza Kantora...*, op. cit., s. 8–9 (jak przyp. 13). Mieczysław Porębski ma przeciwne zdanie: „Kantor painted at that time with great difficulty. In those few extant paintings from that period (...) the dominant element was thick, strenuous layers of paint that sought their own form, annihilated each other, or tried to separate from each other. The space in those paintings was still cubist-like, organized along one axis, (...) It also could be a painter, modelled and remodelled several times and left unfinished without this «closure» that for the artists of the older generation who belonged to the so-called Paris Committee determined the rank of a painting” („Kantor malował w tym czasie z wielką trudnością. W tych kilku zachowanych obrazach z tego okresu (...) dominującym elementem były grube, kładzione z wysiłkiem warstwy farby, które szukały dla siebie formy, unicestwiała się nawzajem, lub próbowały się od siebie odizolować. Przestrzeń tych obrazów była wciąż niby–kubistyczna, zorganizowana wzdłuż jednej osi (...). Mógł to być również obraz wielokrotnie modelowany, zmieniany i pozostawiony niedokończony, bez owego «zamknięcia», które dla artystów starszej generacji, należących do tak zwanego Komitetu Paryskiego, określało rangę obrazu” — tłum. red.) (M. Porębski *Tadeusz Kantor. The Way of the Artist*, [w:] *Tadeusz Kantor. My Creation, My Journey*, katalog wystawy Sezon Museum of Art, Tokio 1994, Itami City Museum of Art, Hyogo 1995, s. 260).

¹⁴ T. Kantor, *Początki mojego malarstwa*, [w:] *Tadeusz Kantor...*, op. cit., (jak przyp. 1), s. 10.

zwracał uwagę na przepaść dzielącą świat Bonnard'a od rzeczywistości dzisiejszej¹⁵.

Maria Jaremińska — współzałożycielka w 1957 r. II Grupy Krakowskiej — była członkiem przedwojennej I Grupy Krakowskiej. Grupa ta stała na stanowisku autonomii dzieła sztuki: „istnieje zawsze obraz i rzeźba jako czynniki samodzielne”, co oddalało ją od konstruktywistów polskich i ich programu „aktywnej samolikwidacji”, aby „zjednoczyć się ze światem”, a zbliżało do kapistowskiego programu autonomii obrazu. Idei obrazu wyrażonej w tym samym czasie w 1935 r. przez Jana Cybisa w tekście zamieszczonym w pośmiertnej monografii Karola Larischa: „obrazu jako samoistnego tworu, zamykającego w granicach swych ram pełnię kompozycji barwy i formy. (...) szerzone przez niektórych przepowiednie o zmierzchu obrazu odrzucał [Karol Larisch — J. A.] instynktownie”¹⁶.

Badacze zajmujący się sztuką Marii Jaremińskiej, na temat jej powrotu do obrazu i związków z koloryzmem wypowiadali się różnorodnie. „Niewątpliwie — pisał o M. Jaremińce Piotr Krakowski — jej wczesne obrazy z okresu wojny i zaraz po wojnie pozostają pod wyraźnym wpływem koloryzmu”¹⁷. Jak zauważa krakowski historyk sztuki jest to koloryzm w odmianie Zygmunta Waliszewskiego. Andrzej Osęka, analizując obrazy malarzki z lat 1946–1949 doszedł do wniosku, że artystka odchodziła w nich od koloryzmu w wydaniu Wacława Taranczewskiego w stronę abstrakcji¹⁸. Autorka wielu prac poświęconych Jaremińce Helena Blumówna, o akwarelach z lat 1943 i 1944 z motywem kwiatowym pisała: „podjęła [Maria Jarema] problem koloru, zdecydowanie przeciwstawiając się impresjonizmowi i postimpresjonizmowi, (...) szukała barw stałych, obraz budowała z określonych czynników kolorystycznych”¹⁹. Z kolei Mieczysław Porębski, pisząc o malarstwie Jaremińskiej z końca lat trzydziestych i lat czterdziestych, dopatrywał się w nim malarskiej groteski. „Nie idzie tu — pisał Porębski — bynajmniej o groteskową interpretację przedmiotu, o jaką chodziło na przykład Waliszewskiemu i jaka mieściła się w ramach kapistowskiego, czy szerzej — wrażeniowo-malarskiego stosunku do natury. Chodzi o wydobycie momentu groteskowości z samego malarskiego proceduru, o wciągnięcie go w nową, interesującą i demaskującą grę plastyczną”²⁰.

Znana jest przyjaźń M. Jaremińskiej z Hanną Rudzką-Cybisową (pamiętajmy, że bratem Jaremińskiej był Józef Jarema, członek Komitetu Paryskiego). Dwie odmienne postawy tych tak różnych artystek: abstrakcjonistki Jaremy i kapistki Rudzkiej-Cybisowej, w jakiejś mierze zbliżyły się do siebie w obliczu zagrożenia. O swojej sytuacji w końcu lat czterdziestych i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych Jaremińska mówiła: „Ba, gdybym

Czy trzeba się wstydić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

¹⁵ J. Czapski, *Raj utracony*, [w:] tenże, *Płtrząc*, Kraków 1983, s. 122–40.

¹⁶ J. Cybis, *O sztuce Karola Larischa*, [w:] *Karol Larisch 1902–1935*, Kraków 1935, s. 9.

¹⁷ P. Krakowski, *Z pracowni Marii Jaremińskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 29, s. 7.

¹⁸ A. Osęka, *Jaremińska, tuzym, Kantor*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51–52, s. 5.

¹⁹ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, Kraków 1965, s. 30–31.

²⁰ M. Porębski, *Przeżycie z krytyką*, Kraków 1983, s. 255.

Janusz Antos była wtedy pewna. Byłam pewna tylko, kiedy malowałam²¹. Artystka nie uczestniczyła w życiu artystycznym w okresie socrealizmu, wybierając pełne heroizmu milczenie. Analizie postawy Jaremiarki poświęcił Wojciech Włodarczyk wiele stron swojej książki *Socrealizm*²². H. Rudzka-Cybisowa wspominała: „W dniu wybuchu wojny malowałam brzoskwinie na stole. Mimo bombardowania nie przerwałam pracy”²³. Obie artystki — wielkie autorytety artystyczne — odwoływały się do tradycji. Jaremiarka do tradycji awangardy, której największą zdobyczą jest idea wolności absolutnej. Rudzka-Cybisowa do tradycji malarstwa i postawy Paula Cézanne’a, pracującego nad motywem w *L’Estaque* w czasie wojny francusko-pruskiej w 1870 r., do idei „*peinture peinture*” oraz programu „sztuki dobrej”. Te dwie tak różne strategie zbliżało to, że pozwalały sprzeciwiać się totalitarnym zagrożeniom.

Po Październiku 1956 r. nastąpiła w całej Polsce eksplozja „nowoczesności”. Koniec lat pięćdziesiątych tak charakteryzował Jan Lebenstein: „robilo się tzw. ruch artystyczny pod hasłem «jesteśmy nowocześni». Nazywam ich pseudonowoczesnymi, bo oni nie byli nowocześni. A nawet nie wiedzieli, co to jest nowoczesność”²⁴. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wielu artystów II Grupy Krakowskiej uprawiało sztukę informel i malarstwo materii. Pikturalizm informelu Marii Stangret (która została formalnie członkiem II Grupy Krakowskiej w 1976 r.) oraz malarstwo materii Danuty Urbanowicz, Teresy Rudowicz i wielu innych artystów, za tradycję miało koloryzm. Kompozycje informel M. Stangret z lat 1959–1960 powstały w Paryżu, gdzie artystka przebywała ze swym mężem T. Kantorem, mając możliwość zapoznania się z najnowszym malarstwem francuskim i amerykańskim. Stangret nie stosowała kierowanego podświadomością gestu i zapisu automatycznego. Obrazy jej były świadomie komponowane z uwzględnieniem jakości malarskich. W 1965 r. malarka w związku z wystawą gwaszy w Galerii Krzysztofora tak określiła swoje malarstwo „(...) jest to abstrakcja impresjonistyczna”²⁵. Krytyka amerykańska, stwarzając pojęcie impresjonizmu abstrakcyjnego, doceniła w ten sposób wpływ późnego Moneta na malarstwo amerykańskie lat pięćdziesiątych. Zdzisław Kępiński, historyk sztuki oraz krytyk piszący o impresjonizmie i związany z koloryzmem, widział nawet w malarstwie informel T. Kantora „kontynuację pewnych zdobyczy polskiego koloryzmu, w istocie długie trwanie impresjonistycznej tradycji”²⁶.

²¹ Cyt. za: *Maria Jarema. Katalog wystawy w Konfederacji*, Warszawa 1958.

²² W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 59 n.

²³ *Malarstwo to kolor. Hanna Rudzka-Cybisowa*, [w:] *Autoportrety. O sztuce i swojej twórczości rozmawiają z Wiesławą Wierchowską: Hanna Rudzka-Cybisowa...*, Warszawa 1991, s. 22.

²⁴ *Malowanie jest jak pisanie dzienników: Jan Lebenstein*, [w:] *Autoportrety...*, op. cit. (jak przyp. 23), s. 82.

²⁵ Cyt. za: P. Skrzyniecki, *Możesz ocenić jak chcesz...*, „Echo Krakowa” 1965, nr 52, przedruk: *Grupa Krakowska. Dokumenty i Materiały*, cz. VI, red. J. Chrobak, Kraków 1993, s. 61.

²⁶ W. Nowaczyk, *Twórczość Tadeusza Kantora...*, op. cit. (jak przyp. 13), s. 15; — także Anna Markowska (*Wielkie teraz, czyli o sztuce*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, katalog wystawy Muzeum

O malarstwie Danuty Urbanowicz i jej kolegów z Grupy Nowohuckiej pozostającym w kręgu malarstwa materii, pokazanym na wystawie w Galerii Krzysztofory w 1960 r., Piotr Krakowski pisał, że jest to „ucieczka nowoczesnego malarstwa od (...) malarstwa”²⁷. Artyści Grupy Nowohuckiej deklarowali: „Wyszliśmy z zaprzeczenia koloryzmu, zaprzeczenia wszelkiej dotychczasowej estetyki”²⁸. Danuta Urbanowicz po dyplomie uzyskanym u profesora Czesława Rzepińskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przez prawie trzy lata nie malowała. „Nie potrafiłam — wspomina artystka — korzystać z doświadczeń, które wyniosłam z kolorystycznej pracowni”²⁹. Gdy przyjrzeć się jednak niektórym pracom D. Urbanowicz z początku lat sześćdziesiątych, takim jak *Epitafium*, *Gry*, czy *Układ spokojny*, widać, że ucieczka artystki prowadziła do „malarsko” rozumianego malarstwa materii, gdzie „ustrukturuwanie” płaszczyzny malarskiej prowadziło do pogłębienia materialnej malarskości obrazów. Krakowska artystka, co sama podkreśla, będąc studentką otrzymała paletę i kasętę z farbami po Oldze Boznańskiej. Może nie całkiem bezzasadne byłoby zastanowienie się, czy kolorystyczne stłumienie i wyciszenie wczesnych obrazów Urbanowiczowej, ich elegancja, nie jest bardzo dalekim echem malarstwa Olgi Boznańskiej. Maria Jarembianka, jako dziecko, pierwsze pudełko z farbami dostała jakoby od Zygmunta Waliszewskiego. Znamienne jest eksponowanie tych na polu legendarnych faktów składających się na współreżyserowane przez samych artystów swoiste współczesne *Le vite de piú eccelenti pittori...*

Postkolorystyczny estetyzm odnaleźć można także w pracach z lat sześćdziesiątych z kręgu malarstwa materii (korzystających z techniki assemblage’u i collage’u) autorstwa Teresy Rudowicz, uczennicy H. Rudzkiej-Cybisowej. Twórczość tę można próbować zestawzić z malarstwem Piotra Potworowskiego, który pod wpływem Alberta Burriego wklejał w swoje obrazy kawałki płócien o różnych splotach, tworząc swoiste collages, podejmując próbę zmodernizowania koloryzmu, nadania mu bardziej nowoczesnego charakteru. Zauważalna estetyzacja, obecność, czy też gwałtowna próba przezwyciężenia „kolorystycznych sosów” w malarstwie artystów II Grupy Krakowskiej i malarstwie polskim, jakoś dzieł (tak samo ważna zarówno dla kolorystów jak i artystów Grupy) oraz „malarskość” — to legat koloryzmu. Fenomen ten zauważalny jest także w piktoralnych abstrakcjach Jana Tarasina, czy też kolorystycznych opalizacjach, iryzacjach i transparencjach prac Janiny Kraupe-Świdorskiej. W końcu lat pięćdziesiątych, jak podkreślał Aleksander Wojciechowski, obserwować można było

Narodowe w Poznaniu, Poznań 1996, s. 81) pisze: „Kantor (...) walcząc z kapistami, traktuje obraz po kapistowsku, dostrzegając jego *qualité* (...)”.

²⁷ P. Krakowski [Wstęp], *Wybrane obrazy: Julian Janczyk, Janusz Tarasina, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński*, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1960.

²⁸ Cyt. za: [A.] *Konstrukcje i abstrakty z Polski*, „Dziennik Polski” (londyński) z dnia 7 V 1962, przedruk: Danuta Urbanowicz, *Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 62.

²⁹ Cyt. za: *Danuta Urbanowicz...*, op. cit., (jak przyp. 28), s. 19.

Janusz Antos „drugą młodość polskiego koloryzmu”³⁰. Malarstwo informel i zainteresowanie gestem malarskim, jak pisze Piotr Piotrowski: „ugruntowało w polskiej kulturze artystycznej kult wartości piktoralnych, których koloryzm właśnie był najbardziej wyraźnym eksponentem”³¹. O „malarskim” wykorzystaniu, czy też przejęciu pewnych elementów morfologii sztuki informel, malarstwa materii, tak pisał w *Dzienniku* z lat 1961–1962 Józef Czapski: „Obraz wygrał, zaczął żyć przez ścieranie, wycieranie — przez «antymaterię» malarską — w tej dziedzinie jest coś, do czego musimy dotrzeć, cała «nowa» sztuka buduje na tych antyefektach, które są właśnie efektami: broda (czarny cień) pokracznego aktu Potworowskiego i spryskanie niechlujne płótna (coiffe — moi sale), to wszystko jest podskórnie szukaniem nowej malarskiej sensacji (jak to rozumiał Cybis), ale w sensie doznania”³².

Jednym z wielu możliwych sposobów „czytania” materii obrazów Jadwigi Maziarskiej jest próba dopatrzenia się w jej twórczości odpowiedzi na zbudowaną z drobnych plamek i eksponowanych pociągnięć pędzla równomierną mikrostrukturę obrazu kapistowskiego. „Lubię patrzeć — wyznawała prekursorka malarstwa materii w Polsce w katalogu swojej indywidualnej wystawy z 1964 r. — na fragmenty materii malarskiej impresjonistów (...)”³³. Jadwiga Maziarska przeciwstawia równomiernym, utkanym z wibrujących plam i pociągnięć pędzla, opartym na temperaturze barw (cieple — zimne) materiom obrazów kapistowskich, konstruowane organicznie, abstrakcyjne materie swoich obrazów tworzonych od połowy lat pięćdziesiątych, takich jak *Skazy niepisanych poematów* z 1954 r., *Kryształizacje* z 1958 r. i wielu innych powstałych w latach sześćdziesiątych. Tak rozumiana próba spojrzenia na malarstwo J. Maziarskiej jako swoistą odpowiedź na mikrostrukturę obrazów impresjonistycznych, kapistowskich czy kolorystycznych, musi zawierać podkreślenie, że odpowiedź ta udzielona została w zupełnie innym, własnym dyskursie malarskim. Na marginesie tych rozważań warto przytoczyć, co pisał o późnej twórczości Claude’a Moneta — jego *Nenufarach* — Clement Greenberg. Krytyk zauważył bezpośredni, lub pośredni wpływ Moneta na sztukę lat pięćdziesiątych: „the surface of a painting must breathe, but that its breath is to be made of the texture and body of canvas and paint, not of disembodied color (...)”³⁴ [„powierzchnia obrazu może oddychać, ale ten oddech musi pochodzić z tekstury malarskiej i płótna oraz warstwy malarskiej, a nie z kolorów oddzielonych od podłoża (...)” — tłum. red.]. Kilkanaście lat wcześniej Greenberg pisał krytycznie o późnych płótnach Moneta, czyniąc jednak

³⁰ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1975, s. 91–92.

³¹ P. Piotrowski, „Odwołiz”, [w:] *Odwołiz...* op. cit., (jak przyp. 26), s. 31.

³² Cyt. za: J. Pollakówna, Czapski, Warszawa 1993, s. 52–53.

³³ Cyt. za: J. E. Dutkiewicz [Wstęp], *Jadwiga Maziarska*, katalog wystawy Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1964.

³⁴ C. Greenberg, *The Later Monet*, [w:] tenże, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism and Vergeance*, 1957–1969, Chicago 1995, s. 11.

trafne spostrzeżenie: „all that matter can do is repeat itself”³⁵ („problem ten może się powtórzyć” — tłum. red.). To, co Greenberg pisał o materii późnego Moneta, pozwala zestawiać malarstwo materii Maziarskiej nie tylko z unizmem Władysława Strzemińskiego. Szukając odniesień dla sztuki J. Maziarskiej, takich jak impresjonizm, późny Monet, kapizm, czy unizm, jest się bardzo bliskim historii sztuki rozmianej przez Maziarską jako „ruch pojęć” uwolniony od historycznego porządku czasowego³⁶. Kapizm i unizm nie muszą być zresztą postrzegane jako koncepcje przeciwstawne. Na zbieżność unizmu i doktryny kapistowskiej wskazywał Janusz Zagrodzki, pisząc o W. Strzemińskim; „idea wiązania kolorów o jednakowej sile świetlnej, aby uzyskać równomierne napięcie płaszczyzny obrazu, łączy go zarówno z Witkacym jak i z estetyką kapistów”³⁷.

Blask malarskiej materii obrazów Jerzego Tchórzewskiego, jak zauważał Mieczysław Porębski „stanowił — nieuświadomioną sobie może do końca — replikę na kolorystyczny postulat «malarskiego rozstrzygnięcia płótna» (...) Przeciwstawiał mu — pisał dalej M. Porębski o J. Tchórzewskim — swój szczególny «antykoloryzm» — materię również świetną, również atrakcyjną i pełną, organizowaną jednak nie wedle praw optyki «naturalnej», optyki malarskiego «oka», ale optyki, którą można by nazwać «mentalną», optyki malarskiego tworzywa i jego ukrytych, innych niż «naturalne» możliwości”³⁸.

O kolejnym artyście II Grupy Krakowskiej Adamie Marczyńskim Bożena Kowalska pisała: „edukacja w krakowskiej uczelni (...) nie zaczadziła go w sposób bezwzględny koloryzmem postimpresjonistycznym”³⁹. Adam Marczyński był jednak koloryzmem „zaczadzony”. W latach czterdziestych, a nawet na początku lat pięćdziesiątych malował wyśmienite kolorystyczne martwe natury, sceny we wnętrzach i pejzaże, wcześniej, będąc luźno związany z I Grupą Krakowską i mając za sobą postkubistyczne malarstwo, tworzone w drugiej połowie lat trzydziestych. W 1945 r. artysta został staszym asystentem w pracowni profesora Eugeniusza Eibischa. Rok później pokazywał swe prace na „wystawie impresjonizmu francuskiego (w reprodukcjach) oraz polskiego (w oryginałach)”. W 1947 r. Marczyński zaczął „kubizować” swe kolorystyczne malarstwo. Począł wprowadzać do swych obrazów konstrukcyjne linie. W kolorystycznej *Martwej naturze* z 1947 r. (il. 2) widoczna jest dyskretnie obecna „lekcja” kubizmu, nie tylko w nieco kubizowanym dzbanku, ale przede wszystkim w dominacji funkcji „konstrukcyjnej” plamy barwnej nad funkcją „kolorystyczną”. Lecz jednak

Czy trzeba się wstydić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

³⁵ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Claude Monet*, [w:] tenże, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose, 1945–1949*, Chicago 1986, s. 20.

³⁶ Porównaj wypowiedź Jadwigi Maziarskiej według: A. Markowska, *Poza tak zwanym czasem*, „Pawilon” 1991, nr 1, s. 26.

³⁷ J. Zagrodzki, *Rozważania o kolorze*, [w:] Władysław Strzemiński 1893–1952. *(Materiały z Sesji)*, Łódź 1994, s. 155.

³⁸ M. Porębski [Wstęp], *Jerzy Tchórzewski...*, op. cit., passim (jak przyp. 6).

³⁹ B. Kowalska [Wstęp], *Adam Marczyński 1908–1985. Wystawa monograficzna*, katalog wystawy, Kraków 1985.



2. Adam Marczyński, *Martwa natura*, 1947, ol., płótno, wł. prywatne (reprodukcja za zgodą Jolanty Boni-Marczyńskiej i Piotra Marczyńskiego)

późny kolorystyczny obraz Marczyńskiego, namalowany podczas wakacji w 1951 r., *Pejzaż z Zabrzeża nad Dunajcem* (il. 3), przedstawiający scenę rodzinną z małym synkiem artysty, olśniewa swoją malarskością i świetlistością kolorów. Kolorystyczną twórczość Marczyńskiego wysoko oceniała H. Rudzka-Cybisowa, która nie mogła odżalować, że z niej zrezygnował.

Najbardziej znane swoje prace *Refleksy zmienne* z końca lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych, A. Marczyński tworzył, zestawiając „kasetony” pomalowane wewnątrz barwami zasadniczymi: czerwoną, żółtą lub niebieską, zamknięte ruchomymi, srebrzystymi płytkami, odbijającymi od wewnątrz refleksy barwne. W *Refleksach zmiennych* odnaleźć możemy właśnie zmienność, niestałość oraz migotliwość kolorów modulowanych światłem, podpatrzoną przez malarza w naturze. Za sztuką „chłodnej” geometrycznej abstrakcji Marczyńskiego stoi tradycja wielkich klasyków abstrakcji, także tradycja impresjonistycznej techniki i impresjonistycznej analizy koloru. Liczba możliwych kombinacji i refleksów w *Refleksach zmiennych* poprzez zmianę kąta nachylenia srebrzystych płytek jest prawie

3. Adam Marczyński, *Pejzaż z Zabrzeża nad Dunajcem*, 1951, ol., płótno, wł. pryw. (reprodukowane za zgodą Jolanty Boni-Marczyńskiej i Piotra Marczyńskiego)



Czy trzeba się wstydić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

niewyczerpana. Ulega ciągle zmianom dzięki aktywnemu udziałowi widza. Za „formą otwartą” *Refleksów zmiennych* Marczyńskiego stoi również „otwarty” obraz. Pierre Bonnard nigdy nie uważał swoich obrazów za skończone. Retuszował ku zaskoczeniu widzów i strażników nawet obrazy, które od wielu lat wisiały w muzeach. Znając i doceniając kolorystyczny okres artysty z lat czterdziestych, można w pełni dostrzec „konsekwencję i pełną logikę następstw” w twórczości Marczyńskiego z lat siedemdziesiątych, o której z wielką przenikliwością pisała B. Kowalska⁴⁰. Jednemu ze swych studentów A. Marczyński podczas przeglądu prac powiedział, co relacjonuje Janusz Orbitowski: „Pan byłby bardziej abstrakcjonistą, pracując z natury. Tu nie ma żadnego przeżycia”⁴¹.

W 1987 r. T. Kantor stworzył serię dziesięciu rysunków *Katedry barcelońskie — prawie przedmioty*, manipulujących serią obrazów *Katedra w Rouen* Claude’a Moneta⁴². *Katedry* (il. 4) Kantora to widoki gotyckiej katedry Santa Eulalia w Barcelonie. „Rysowane i malowane — jak pisał o swych *Katedrach*

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Cyt. za: P. Taranczewski, A — Akademia. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, [w:] 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1994, s. 68.

⁴² Znacznie szerzej o „Katedrach barcelońskich — prawie przedmiotach” piszę w poświęconym im referacie zatytułowanym *Tadeusza Kantora „Anektu” Claude’a Moneta: „Katedry barcelońskie — prawie przedmioty”*, wygłoszonym na sesji naukowej: *W cieniu Krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, 14–15 czerwca 1996 roku, zorganizowanej przez Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Fundację im. Tadeusza Kantora w Hucisku i IHS UJ w Krakowie [materiały z sesji w przygotowaniu do druku].



4. Tadeusz Kantor, *Katedra*, 1987, z serii *Katedry barcelońskie — prawie przedmioty*, technika mieszana, Muzeum Narodowe w Krakowie (wł. pryw.)

Kantor — z okna hotelu, / nie o różnych porach / dnia, jak to już robiono, / ale w różnych chwilach nastroju / Mojego⁴³. Kantor dokonywał, wyrażając to we własnym systemie pojęć, „rewindykacji” impresjonizmu, dopisując mu własną „korektę”. Jest tyle *Katedr*, nie ile było różnych oświetleń i refleksów, ale ile było różnych nastrojów Kantora. Zresztą *Katedry* Moneta nie są tylko impresjonistyczną analizą światła, ale przede wszystkim zapisem wizji. „Dzieło ludzkie — pisał Kantor w 1948 r. — wypiera naturę, przeciwstawia się jej — co nie wyklucza, że może z nią «współżyć» i harmonizować. To są cechy jego «ludzkości». (...) Katedra gotycka z nieprawdopodobną matematyką swojej konstrukcji jest brutalnym aktem ludzkim wobec natury⁴⁴. Reinterpretując impresjonizm, przytaczał Kantor źródło polskiego koloryzmu, przytaczał jego tradycję.

Katedry barcelońskie są intymnym wyznaniem skrywanych osobistych, domowych tajemnic artysty. Obok podpisu Kantora w większości prac pojawia się litera A, inicjał żeńskiego imienia. W pierwszej pracy serii inicjał znajduje się blisko podpisu: T. Kantor, w kolejnych pracach litera A powiększa się i oddala od sygnatury artysty. Jak to trafnie przewidział na początku naszego wieku José Ortega y Gasset, sztuka XX w. uległa procesowi de-

⁴³ T. Kantor, *Café Europe*, [w:] *Tadeusz Kantor...*, op. cit. (jak przyp. 1), s. 97.

⁴⁴ T. Kantor, *Po prostu sztuka*, „Dziennik Literacki” (dodatek do „Dziennika Polskiego”) 1948, nr 22 (65), przedruk: *Grupa Krakowska. Dokumenty i Materiały*, cz. 1, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 6.

humanizacji. „Zrywa — jak pisał Henryk Wiciński do J. Cybisa — nawet z okrucami człowieka, które są najbliższe skóry, z erotyzmem”⁴⁵. T. Kantor po klęsce pospolitego ruszenia awangardy zdecydował się na: „Wyznanie osobiste (...) / Niezwykły i rzadki dziś gatunek. / W naszej epoce / życia coraz bardziej zbiorowego, / zbiorowości rosnącej zastraszająco, / gatunek raczej / uciążliwy i niewygodny”⁴⁶. Zwierzenie poczynione przez Kantora w *Katedrach*, to wyznanie śmierci i ostatniej miłości. „Śmierć i miłość (...) / Przyszła chwila / — pisał Kantor — kiedy nie mogłem rozróżnić, / która jest która. / Obie mnie urzekały”⁴⁷.

Kantorowska „rewindykacja” impresjonizmu zbiega się z „repetycją” tego kierunku dokonaną przez Jerzego Nowosielskiego. „Impresjonistyczne” obrazy między innymi *Ławę pieczajowską* (il. 5) pokazał Nowosielski po raz pierwszy w 1988 r. w krakowskiej Galerii „Inny świat”. W 1980 r. artysta oglądał mozaiki z I poł. IV w. w ruinach pałacu nie opodal Piazza Armerina na Sycylii (po raz pierwszy widział je w 1956 r.). Mozaiki o niezwykłym

Czy trzeba się wstydzić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym



5. Jerzy Nowosielski, *Ławra pieczajowska*, 1988, ol., płótno naklejone na deskę, wł. pryw.

⁴⁵ Z listu Henryka Wicińskiego do Jana Cybisa z 22.03.1937 r., cyt. za: Henryk Wiciński, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, katalog wystawy Galeria Krzysztofory, Kraków 1990, s. 50.

⁴⁶ T. Kantor, *Dealik przed zapomnieniem*, [w:] *Grupa Krakowska. Dokumenty i Materiały*, cz. XI, red. J. Chrobak, Kraków 1993, s. 119.

⁴⁷ T. Kantor, *Je milny*, [w:] *Grupa Krakowska...*, op. cit., (jak przyp. 46), s. 131.

Janusz Antos bogactwie efektów kolorystycznych wykonane zostały przez warsztaty afrykańskie. Nowosielski patrzył na starożytne mozaiki sycylijskie poprzez rewelacje sztuki nowoczesnej, poprzez „mozaikową” technikę impresjonizmu. Jednym z pierwszych obrazów, będących jego własną interpretacją impresjonizmu, jest *Cerkiew lemkońska* z 1983 r. Obrazy „impresjonistyczne” krakowskiego artysty nie były oczywiście malowane w plenerze, powstawały i powstają w pracowni, tworzone z wyobraźni, przelamując naturalistyczny charakter impresjonizmu. Plamy koloru zachodzą na siebie, kładzione są bezpośrednio jedna na drugiej, niekiedy nawet na sposób pointylistyczny. W swych „impresjonistycznych” obrazach między innymi w przywołanej już *Ławrze pieczajowskiej*, Nowosielski odwołuje się do impresjonizmu, do nurtu kolorystycznego w sztuce, korzystając także z zapośredniczeń polskiego koloryzmu. W wielonurtowej twórczości J. Nowosielskiego obrazy „impresjonistyczne” są, jak to określa sam artysta, „ścieżką obok drogi”. „Kiedyś mu [Ładeuszowi Kantorowi] powiedziałem, że lubię — wspomina Jerzy Nowosielski — malować, a on na to — «ja też lubię malować, ale teraz są takie czasy, że nie wolno malować»⁴⁸.

J. Nowosielski, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jeszcze nie tak dawno zdominowanej przez profesorów kolorystów, lub ich spadkobierców, jest autorem sformułowania boleśnie godzącego w program „dobrego” malarstwa — fundament bytowy i aksjologiczny malarstwa kapistowskiego: „Kapiści całe życie bali się, żeby nie namalować złego obrazu. I prawdopodobnie na skutek tego nie namalowali nigdy naprawdę dobrego płótna, bo kto nic nie ryzykuje (...)”⁴⁹. Porównując swój i kolegów z Grupy punkt startu w odniesieniu do kapistów, Nowosielski zauważał: „byliśmy po prostu o pokolenie dalej w tym skonsumowaniu wartości i prawd, które sztuka nowoczesna ze sobą niosła”⁵⁰. Członek Komitetu Paryskiego Józef Czapski natomiast komplementował malarstwo Nowosielskiego. Na wystawie *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej* w Grand Palais w Paryżu, Czapskiemu ze sztuki nowoczesnej podobał się tylko obraz krakowskiego artysty *Villa dei Misteri*, płótno, jak pisał „o przepysznym rozegraniu płaszczyzny malarskiej”⁵¹. Jak spostrzegła Krystyna Czerni, J. Czapskiemu zdarzało się malować zaskakująco „nowosielskie” obrazy⁵². *Villa dei Misteri* Nowosielskiego jest zdumiewająco „czapska”, zwłaszcza gdy porównać ją z obrazem *Neon i umywalka (autoportret)* z 1959 r. Jednym z powodów, dla których autora *Patrząc tak* olśnił obraz *Villa dei Misteri*, mogłyby być asocjacje z *Wierszem o malarstwie* Tytusa Czyżewskiego opublikowanym w redagowanym przez kapistów „Głosie Plastyków” w 1937 r. Wiersz zaczyna się tak:

⁴⁸ *Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmowa Krystyna Czerni*, „Res Publica” 1988, nr 9, s. 56.

⁴⁹ Cyt. za: K. Czerni, *Czy Józef Czapski mógłby zostać członkiem „Grupy Krakowskiej”?*, „Znak” 1992, nr 9 (448), s. 102.

⁵⁰ *Sztuka nie boi się...*, op. cit., (jak przyp. 49) s. 49.

⁵¹ J. Czapski, *Romantyczność w Grand Palais*, [w:] także, *Patrząc...*, op. cit. (jak przyp. 15), s. 343.

⁵² K. Czerni, *Czy Józef Czapski...*, op. cit., s. 102.

„W Pompei widziałem freski / W Villa dei Misteri / Fioletowe tła harmonizują / Tam z czernią włosów / Z różanym blaskiem / Perłowych kobiecych ciał (...)”. Wiersz doskonale znany Nowosielskiemu, jak i innym członkom Grupy. „Wdrapałem się — wspomina swój sen krakowski artysta — na tę górę i w ruinach, gdzieś na fragmentach muru, zobaczyłem cudowne mozaiki, malowidła pompejańskie — które były dla mnie tak czarodziejskie, że mnie uszczęśliwiły (...)”⁵³. T. Kantor, wspominając martwe natury J. Nowosielskiego z lat wojennych i tuż powojennych, pisał: „jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei”⁵⁴. J. Nowosielskiemu sztuka sprzed czasu katastrofy, o której nie potrafi zapomnieć, jawi się jako powrót do źródeł, jawi się wręcz jako raj utracony.

Andrzej Kostolowski pisał o „skrzyżowaniu się tradycji i awangardy [podkreślenie — J. A.]”⁵⁵ w II Grupie Krakowskiej. Anna Baranowa swój esej zatytułowała *Grupa Krakowska — awangarda i tradycja*⁵⁶. Na II Grupę Krakowską należy spojrzeć trojako — z perspektywy awangardy, tradycji, koloryzmu. „Formalnie koloryzm — pisała Anna Markowska — z jego autonomią estetyczną, bliski był członkom późniejszej II Grupy Krakowskiej — bez kapistów, bez Waliszewskiego i Cybisa, nie byłoby Grupy”⁵⁷. Koloryzm był przez artystów II Grupy Krakowskiej odrzucony i zaniechany, będąc jednocześnie zawsze punktem odniesienia dla wielu z nich. W latach czterdziestych antykoloryzm pełnił rolę programu negatywnego. W miarę wygasania nurtu kolorystycznego w sztuce polskiej tym punktem odniesienia stawała się tradycja koloryzmu. Wiele poczynąń malarzy II Grupy Krakowskiej, takich jak informel M. Stangret, malarstwo materii T. Rudowicz, D. Urbanowicz, A. Marczyńskiego i innych artystów, pikturalizm abstrakcji J. Tarasina, kolorystyczne opalizacje prac J. Kraupe-Świderskiej, za podskórnym wyczuwalną tradycję miało koloryzm. Tradycja impresjonizmu i koloryzmu była różnorodnie reinterpretowana, raz przez „korektę” T. Kantora, czasami jako „repetycja” impresjonizmu J. Nowosielskiego, kiedy indziej z perspektywy konfrontacji z tą tradycją J. Maziarskiej, J. Tchórzewskiego i *Refleksów zmiennych* A. Marczyńskiego.

Kraków, listopad 1995 — listopad 1996

Czy trzeba się wstydzić koloryzmu? O związkach niektórych artystów II Grupy Krakowskiej z nurtem kolorystycznym

⁵³ J. Nowosielski, *Brewerie rzymskie*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 10, s. 9.

⁵⁴ T. Kantor, *Teatr niezależny...*, op. cit., passim.

⁵⁵ A. Kostolowski, *O znaczeniu Grupy Krakowskiej*, [w:] *Wystawa Grupy Krakowskiej*, katalog wystawy Muzeum Okręgowe, Nowy Sącz 1988.

⁵⁶ A. Baranowa, *Grupa Krakowska — awangarda i tradycja*, [w:] *Kraków. Dialog tradycji*, Kraków 1991.

⁵⁷ A. Markowska, *Dlaczego Grupa? (Uwagi i komentarze)*, [w:] *Grupa Krakowska 1932-1994*, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994, s. 30.

Paryskie ślady Pankiewicza

Przyczyny, które skłoniły mnie do tropienia paryskich, czy szerzej — francuskich — śladów Pankiewicza, były wielorakie. Bezpośrednią inspirację stanowiły następujące konstatacje. Od końca XIX do połowy XX w. przewinęło się przez Paryż kilkuset polskich artystów. Tu pracowali, wystawiali swoje dzieła, sprzedawali je i rozdawali. Część z tych prac niewątpliwie dostała się taką czy inną drogą do Polski, część natomiast pozostała na miejscu. Tymczasem zobaczyć polskie dzieło sztuki we francuskich muzeach jest niezwykle trudno. Nasuwa się więc pytanie, jaki jest los tego, co pozostało i czy uda się te dzieła odnaleźć. Pankiewicz spędził w Paryżu 15 ostatnich lat swego życia, już wcześniej jednak bywał tu regularnie, wystawiał, zawierał przyjaźnie. Pozostały więc zapewne po nim ślady. (Kilka lat temu zajęłam się tropieniem paryskich śladów Olgi Boznańskiej.) Moje poszukiwania dały interesujące rezultaty, ten tekst stanowi próbę ich podsumowania.

Epizody francuskie w biografii Pankiewicza

Przyjmuje się, że pierwszy raz zetknął się Pankiewicz ze sztuką francuską w czasie studiów w akademii petersburskiej w 1885 r., zarówno pośrednio — dzięki francuskim pismom artystycznym, jak i bezpośrednio — oglądając w galerii hrabiego Kuszelowa dzieła Corota i innych przedstawicieli szkoły barbizońskiej. Fakt ten wywołał w artyście pragnienie wyjazdu do Paryża, co urzeczywistnił w końcu lutego lub na początku marca 1889 r. Międzynarodowa Wystawa Powszechna, odbywająca się wówczas w stolicy Francji, to nie tylko osobisty sukces Pankiewicza w postaci srebrnego medalu, ale również okazja do zapoznania się ze sztuką francuską, zwłaszcza impresjonizmem. Brak środków materialnych zmusił Pankiewicza do powrotu do Polski już w styczniu 1890 r. Potem nastąpiła kilkuletnia przerwa w bezpośrednich kontaktach artysty z Francją. Wtedy też odszedł od malarstwa inspirowanego impresjonizmem w kierunku malarstwa światłocieniowego, o charakterze symbolicznym. Ale nawet wówczas pozostawał

w kręgu kultury francuskiej, czytując Stéphane'a Mallarmégo i czerpiąc z niego motywy do swych obrazów, jak to miało miejsce w przypadku *Łabędzi w Ogrodzie Saskim*¹.

W 1899 r. Pankiewicz był zapewne ponownie we Francji, bowiem wówczas właśnie uzyskał złoty medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Również tematy jego grafik wykonywanych w tamtym okresie dowodzą jego pobytu nad Sekwaną. Wtedy też prawdopodobnie w wydawnictwie *L'Art décoratif* ukazała się teka jego prac graficznych zatytułowana *Quatorze eaux-fortes*. Także w latach 1903–1904 artysta musiał bywać we Francji, świadczą o tym motywy jego ówczesnych pejzaży z elementami tamtejszej architektury².

Od chwili objęcia katedry w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie życie Pankiewicza dzieliło się między rok akademicki spędzany w tym mieście oraz wakacje spędzane przeważnie we Francji, gdzie nawiązał znajomości i przyjaźnie z Paulem Signac oraz Pierrem Bonnardem, a także krytykiem Félixem Fénéonem. Szczególnie blisko związał się Pankiewicz z Bonnardem, spędzając z nim nawet wspólne, rodzinne wakacje, bądź to na południu Francji, bądź w Giverny. Zwykle podaje się, że obaj malarze poznali się w 1908 r., choć można znaleźć datę wcześniejszą — rok 1906³. Według Czapskiego, który czerpać miał informacje od samego Pankiewicza, artyści poznali się za pośrednictwem Fénéona około 1908 r.⁴ Fénéona Pankiewicz miał poznać, jak to sugeruje Jadwiga Dmochowska⁵, w salonie Misi z Godebskich, wówczas Natansonowej. Wieloletnia przyjaźń Pankiewicza z Bonnardem mogła być zostawić ślady epistolarne. Zaskakuje nikła liczba opublikowanej korespondencji obu przyjaciół, wyjąwszy tę ogłoszoną przez Jerzego Wolffa i samą Dmochowską, a pochodzącą z papierów Pankiewicza. Pozostawały więc archiwa Bonnarda, po części rozproszone wśród rodziny artysty. Dostęp do nich jednak okazał się praktycznie niemożliwy. Można się jednak domyślać, że zachowane tam dokumenty mogłyby przynieść interesujące informacje. W pracy Antoine'a Terrasse'a, zatytułowanej *Bonnard*, czytamy pod datą 19 V 1908 r. wiadomość o tym, że André Gide napisał do Bonnarda list w sprawie ilustracji, jakie wykonał ten ostatni do *Prometeusza źle skowanego* i dodaje następujące zdanie: „(...) pójdzie Pan zobaczyć wystawę tego Polaka, u Drueta, prawda?”⁶. W objaśnie-

¹ *Nokturn. Białe łabędzie w Ogrodzie Saskim w Warszawie, 1893–1894*, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW).

² *Most na Sekwanie*, przed 1903, MNW; *Wnętrze katedry w Chartres, 1900–1903*, MNW; *Wnętrze Notre-Dame w Paryżu, 1903*, Muzeum Narodowe w Poznaniu cyt. za: R. Biernacka, *Józef Pankiewicz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 25, s. 132–137.

³ W. Jaworska, *Józef Pankiewicz*, [w:] *Petit Larousse de la peinture*, red. M. Laciotte, t. 2, Paris 1979.

⁴ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 88.

⁵ J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 162.

⁶ A. Terrasse, *Bonnard*, Paryż 1967, s. 258 i s. 988: „Gide lui écrit le 19 à propos des illustrations qu'il a données pour le Prométhée mal enchainé:

Mon cher Bonnard,

je vous remercie de votre lettre et en avise aussitôt Blei pour mettre fin à ses inquiétudes. Il me

niu znajdujemy informację, że „le Polonais” to Józef Pankiewicz. Potwierdzenie wiadomości, jakoby Gide miał polecić wystawę Pankiewicza Bonnardowi, pochodzące jednak prawdopodobnie z tego samego źródła, znaleźć można w katalogu wystawy dzieł Bonnarda w Musée National d'Art Moderne z 1984 r. W zamieszczonej tam biografii Bonnarda czytamy: „1908 — Gide lui recommande le peintre Joseph Pankiewicz”⁷ (Gide poleca mu Pankiewicza — tłum. autorka) i dalej pod datą 1911r.: „Durant ces années 1910, il s'est lié avec Joseph Pankiewicz et les deux peintres se retrouveront souvent à Saint-Tropez pour travailler. Pankiewicz fera connaître l'oeuvre de Bonnard en Pologne (W latach 1910, związał się z Józefem Pankiewiczem i obydwaj malarze często pracowali razem w Saint-Tropez. Pankiewicz propagował malarstwo Bonnarda w Polsce — tłum. autorka).

Niestety, próby odnalezienia zarówno w opublikowanych pamiętnikach, jak i w archiwach Gide'a⁸ jakiegokolwiek wzmianki o znajomości z Pankiewiczem, nie powiodły się. Nie jest też jasne, w jakich okolicznościach Gide poznał Pankiewicza. Być może za pośrednictwem Witolda Wojtkiewicza, któremu urządził wystawę w galerii Druet rok wcześniej. Udział Pankiewicza w wystawie w tej samej galerii w 1908 r. nie był wcześniej nigdzie wzmiankowany. Jedyny dokument, jaki udało mi się odnaleźć w tej sprawie, to katalog zbiorowej wystawy, zatytułowanej *Exposition de tableaux modernes*, zorganizowanej w Galerii Druet w dniach od 3 do 30 VII, gdzie wystawiali: A. Brant, Ch. Camoin, J. L. Chalié, E. Charmy, M. Dethomas, E. Diriks, G. Dufrenoy, J. Flandrin, O. Friesz, P. Girieud, Ch. Guérin, E. Jourdain, P. Laprade, H. Manguin, A. Marquet, O. Redon, K. X. Roussel, G. Rouault, Théo Van Rysselberghe, Schnerb, P. Sérusier, J. Trévoux, F. Valotton oraz Pankiewicz, który pokazał trzy pejzaże z Saint-Tropez. Niestety, katalog pozbawiony jest daty rocznej i nie ma na razie żadnej możliwości potwierdzenia, że chodzi tu o wspomnianą przez Gide'a wystawę. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, ponieważ pisarz kreśli swój list do Bonnarda w maju, nie mógł więc raczej zapraszać przyjaciela na wystawę z półtoramiesięcznym wyprzedzeniem.

Po latach I wojny światowej spędzonej w Hiszpanii, Pankiewicz wraz z żoną dotarł do Paryża, a powrót do Polski, z rozmaitych powodów, od-

semble impossible, puisque c'est 6 dessins que vous avez envoyés que ce ne soit pas 6 dessins qu'on ait reçus. A son tour de nous rassurer. Oui, j'approuve fort l'idée du tirage des dessins avec l'encre différente. Au revoir. Vous irez voir, n'est-ce pas, l'exposition du Polonais, chez Druet.

Bien votre André Gide.

(Dziewiętnastego Gide pisał do niego na temat ilustracji podarowanych do *Prometeusza zle skornego*: Mój drogi Bonnard,

Dziękuję za list i jednocześnie spieszę poinformować Błęę, by zażegnać jej niepokój. Otóż sądzę, że jest mało prawdopodobne, by tych 6 rysunków, które Pan wysłał, nie były tymi, które otrzymaliśmy. Dobrze byłoby się jednak upewnić. Tak, usilnie popieram pomysł wydania rysunków w różnych kolorach. Do widzenia. Pójdzie Pan zobaczyć wystawę tego Polaka u Drueta, prawda? Paryski André Gide (tłum. red.).

⁷ Ibidem, s. 254.

⁸ Archive André Gide, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paryż.

wlekał się. W tym czasie artysta występuje za pośrednictwem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do Namiestnictwa we Lwowie z projektem utworzenia Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Paryżu, którego celem byłoby propagowanie polskiej sztuki we Francji, szeroko pojęta polsko-francuska wymiana artystyczna oraz kształcenie polskich młodych twórców⁹. Inicjatywa ta, mimo przychylnych opinii Namiestnictwa, nie dochodzi do skutku. Dopiero w 1925 r. zamiar ten urzeczywistnia się i powstaje Oddział Paryski krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którym Pankiewicz kierował do momentu przejścia na emeryturę w 1935 r., a później w ramach prac zleconych do końca roku szkolnego 1936/1937.

W 1927 r. zasługi Pankiewicza w dziedzinie propagowania kultury francuskiej w Polsce i rozwoju relacji francusko-polskich zostają uhonorowane przyznaniem mu Legii Honorowej. Opuściwszy Paryż po wybuchu II wojny światowej, Pankiewicz udał się na południe Francji do miejscowości La Ciotat, niedaleko Marsylii. Umarł w szpitalu w Marsylii w 1940 r. Pochowany został na Cmentarzu w Bagneux pod Paryżem.

Ślady paryskie to również wystawy w tym mieście. Pankiewicz wystawiał tu dużo i z powodzeniem. Nie udało mi się ustalić wyczerpującej listy jego paryskich ekspozycji¹⁰. Wymieńmy jednak najważniejsze: Salon de la Société des Artistes Français, Jesienny, Niezależnych, a także Tuileries, rządziej wystawy w galeriach, np. wystawy zbiorowe w Galerie Druet, w Galerii Bernheim-Jeune w 1910 i 1923 r., wystawy indywidualne w 1922 r., w Galerii Leopolda Zborowskiego w 1927 r., w Galerie Ch. A. Girard w Paryżu w 1929 r., w Galerie Sèvres wystawa prac przeznaczonych do kaplicy zamkowej na Wawelu, której dyrektorem w tym okresie był Adolf Basler w 1931 r.

Pankiewicz brał również aktywny udział w polskim życiu artystycznym we Francji, poczynając od wystawy malarstwa polskiego, zorganizowanej staraniem Cypriana Godebskiego w 1900 r. w Galerii Georges Petit w Paryżu, udziału w jury konkursu ogłoszonego przez paryską „Sztukę” na kompozycję rysunkową o tematyce chopinowskiej¹¹, aż po serię wystaw po I wojnie światowej. W 1921 r. uczestniczył na przykład w wielkiej wystawie sztuki polskiej, urządzonej jako pokaz specjalny przy okazji Salonu Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Wystawa otwarta pod protektoratem Prezydenta Republiki Francuskiej Milleranda i naczelnika państwa Józefa Piłsudskiego, była wydarzeniem prestiżowym, w którym odrodzona Polska manifestowała swą obecność w świecie. Nieco wcześniej, w 1919 r. artysta uczestniczył również w wystawie polsko-francuskiej sztuki i pamiątek, urządzonej w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych, a także w prezentującej awangardowych na owe czasy artystów polskich ekspozycji *Jeune Pologne* w 1922 r. w Galerii Musée Crillon. Malarz brał również udział w wysta-

⁹ R. Biernacka, *Józef Pankiewicz*, op. cit., s. 135.

¹⁰ Propozycja takiej listy jest zamieszczona w Aneksie.

¹¹ Obok Boznańskiej i Sygietyńskiego.

wach, dziś można by powiedzieć „polonijnych”, organizowanych m.in. przez Towarzystwo Francusko-Polskie: w 1920 r. w Galerii Barbazanges oraz w stałej wystawie artystów polskich w 1924 r. W 1930 r. jego prace pokazane były na wystawie polskiej grafiki, jaka miała miejsce w Bibliotece Polskiej w Paryżu¹². W 1935 r. Pankiewicz zaprezentował swe dzieła na wystawie zatytułowanej *Première Exposition du Groupe des Artistes Polonais à Paris* w galerii Beaux-Arts, gdzie wystawiali m.in.: Leopold Gottlieb, Tadeusz Makowski, Eugenisz Zak, Alfred Aberdam, Nina Alexandrowicz, Aszer, Maja Berezowska, Olga Boznańska, Konstanty Brandel, Czedekowski, Eugeniusz Eibisz, Gros, Heber, Halicka, Hayden, Jahl, Jastrzembski, Junosza, Kanelb, Kramsztyk, Kwiatkowska, Lewitska, Mandelbaum, Marcoussis, Masiutyn, Menkes, Milich, Mondzain, Mrożewski, Mela Muter, Mystkowski, Olesiewicz, Ordyńska, Piramowicz, Prochaska, Riemer, Schwanebach, Słodki, Święcki-Martin, Weingart, Weissberg, Zawadowski, Żuławski.

Ostatnią wreszcie, interesującą, a jednocześnie mało znaną prezentacją jest wspólna wystawa, pośmiertna już, dzieł Pankiewicza i Boznańskiej¹³, zorganizowana w dniach od 11 do 25 lutego 1945 r., a więc krótko po wyzwoleniu Paryża, jeszcze przed oficjalnym zakończeniem wojny, w dopiero co odzyskanych pomieszczeniach Biblioteki Polskiej w Paryżu. Wystawa ta miała oczywiście wydźwięk symboliczny, zarówno przez osoby artystów, związanych niemal całym swoim życiem z Paryżem i zmarłych w początkach II wojny światowej we Francji, jak i z powodu Biblioteki, okupowanej przez Niemców, ograbionej i zdewastowanej w czasie wojny. W wielkim salonie Biblioteki i przylegających do niego pomieszczeniach wystawiono 18 obrazów Boznańskiej, pochodzących z różnych kolekcji prywatnych oraz 30 obrazów i 15 rysunków Pankiewicza, należących do wdowy po nim. Niestety, katalog nie zawiera bliższych danych na temat prezentowanych dzieł, w szczególności brak jest wymiarów i dat powstania, nie sposób więc zidentyfikować prac obecnych na wystawie. Obok dwóch *Autoportretów* i *Portretu żony artysty* znalazły się tam pejzaże z południowej Francji, m.in. z La Ciotat, Cassis i Sanary, być może pochodzące z okresu tuż przed śmiercią artysty, pejzaże włoskie z Wenecji i Florencji, martwe natury i kwiaty, tematy mitologiczne oraz projekty dekoracji do kaplicy zamkowej na Wawelu. Katalog nie podaje również tytułów wystawionych rysunków. Przy okazji ekspozycji Michel Florisoone, profesor Ecole du Louvre, zorganizował konferencję poświęconą twórczości Pankiewicza¹⁴.

Pobył we Francji to również działalność społeczna artysty. W 1922 r. odrodziła się idea zrzeszenia się polskich artystów przebywających we Francji po kryzysie, jaki spotkał Towarzystwo Artystów Polskich po zakończeniu I wojny światowej i masowym powrocie polskich twórców do ojczyzny. Zawiązane zostało wówczas nowe stowarzyszenie artystów polskich w Pa-

¹² Pełna lista wystaw Pankiewicza w Paryżu podana jest w Aneksie.

¹³ *Olga Boznańska i Józef Pankiewicz, katalog wystawy 11–25.02.1945 w Bibliothèque Polonaise, Paryż 1945.*

¹⁴ M. Florisoone, *Joseph Pankiewicz*, Bibliothèque Polonaise, Paris 1945.



1. Autoportret, J. Pankiewicz, ok. 1930. Kolekcje Artystyczne THL w Bibliotece Polskiej w Paryżu

ryżu pod nazwą Związek Artystów Polskich we Francji (Union des Artistes Polonais en France). Na jego czele stanął Pankiewicz, który pełnił funkcję prezesa do 1924 r. Siedzibą Związku w tym czasie stała się jego paryska pracownia przy ulicy Bonapartego 24¹⁵.

Dziela Pankiewicza w kolekcjach francuskich

Alfred Ligocki w swej monografii artysty¹⁶ podaje informację o zakupie jednego z pejzaży przez rząd francuski z wystawy indywidualnej Pankiewicza w Galerii Berheim-Jeune w 1922 r. Pejzaż ten miał znajdować się kolejno w Muzeum Luksemburskim, w Luwrze i w końcu w Musée National d'Art Moderne. Jednakże poszukiwania w tym Muzeum nie przyniosły rezultatów: obraz nie figuruje w inwentarzu. Z dokumentów przechowywanych w Archiwach Narodowych Francji wynika natomiast, że pierwszy zakup państwowy obrazu Pankiewicza miał miejsce 8 VIII 1921 r., jeszcze przed jego wielką wystawą retrospektywną w galerii Bernheim-Jeune. Kupiono wówczas *Kwiaty*, wystawione na Salonie Société Nationale des

¹⁵ Dokumenty zebrane w Bureau des Associations, Préfecture de Police de Paris.

¹⁶ A. Ligocki, *Józef Pankiewicz*, Warszawa 1973, s. 45.

Beaux-Arts, czyli na wystawie sztuki polskiej w Grand Palais w 1921 r., pod numerem 146, za cenę 1000 franków. Był to olej na płótnie o wymiarach 55 x 45 cm. W 1923 r. obraz ten został zdeponowany w ówczesnym Ministerstwie Edukacji Narodowej. Obrazu jednak nie udało się tam odnaleźć i nie wiadomo, co się z nim stało.

W rok później, rzeczywiście w rezultacie wystawy u Bernheima, rząd francuski kupił *Pejzaż*, olej na płótnie o wymiarach 60 x 70 cm, za cenę 500 franków, który następnie zdeponowany został w tzw. Chambre des Avoués près de la Cour d'Appel de Paris (czyli w Izbie Adwokackiej Sądu Apelacyjnego w Paryżu). Nie ma go tam jednak obecnie i również nieznaną są jego losy.

Moje poszukiwania przyniosły jednak inne, nieoczekiwane rezultaty. Okazało się, że w Muzeum w Grenoble znajdują się dwa dzieła Pankiewicza¹⁷, ofiarowane tam w 1935 r. przez Adolfa Baslera: są to oleje na płótnie z 1935 r., jeden zatytułowany *Pejzaż z La Ciotat*, drugi *Martwa natura*. Nie wiele wiadomo o wzajemnych relacjach Pankiewicza z A. Baslerem, ale



2. Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu, 1929, szkic do obrazu przeznaczony do kaplicy w północnym skrzydle Zamku Wawelskiego. Kolekcje Artystyczne THL w Bibliotece Polskiej w Paryżu

¹⁷ Informację tę zawdzięczam uprzejmości Claude'a Lamouille'a z Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Ewa Bobrowska-
-Jakubowska



3. *Most Królewski i Pawilon Flory w Lasurze*, J. Pankiewicz (ol., tektura, 32,5 x 40,8 cm, sygnowany na dole po prawej: Pankiewicz), Kolekcje Artystyczne THL w Bibliotece Polskiej w Paryżu



4. *Portret żony artysty*, J. Pankiewicz, Kolekcje Artystyczne THL w Bibliotece Polskiej w Paryżu



można przypuszczać, że były one bliskie. Można też sądzić, że A. Basler ofiarował do muzeum w Grenoble obrazy kupione bezpośrednio od artysty, a więc pozostawał z nim w kontakcie. Tymczasem Józef Czapski w biografii Pankiewicza wydanej w 1936 r., w ogóle nie wspomina tego nazwiska.

W zbiorach prywatnych we Francji znalazłam tylko jeden obraz: *Martwa natura z figami*, u Krzysztofa Zagrodzkiego w Paryżu. Kilka prac przechowywanych jest w Kolekcjach Artystycznych Biblioteki Polskiej i Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Znajdują się tu między innymi trzy obrazy olejne: *Autoportret*, olej na płótnie, 60 x 48 cm, ok. 1930 (il. 1), *Odpooczynek podczas ucieczki do Egiptu*, szkic obrazu do kaplicy w prawym skrzydle Zamku Wawelskiego, olej na płótnie, 46 x 37 cm, najprawdopodobniej w 1929 r. (il. 2) oraz *Most Królewski i Pawilon Flory w Luwrze*, olej na tekturze, 32,5 x 40,8 cm, sygnowany na dole po prawej stronie: „Pankiewicz” (dar Władysława Pelca) (il. 3). Przechowywane są tu również dwa rysunki Pankiewicza: *Portret żony artysty*, sangwina, 62,1 x 47,5 cm, sygnowany po lewej: „Pankiewicz”, ofiarowany do zbiorów 4 IV 1973 r. przez B. de Saint-Marceaux (il. 4) oraz *Portret własny artysty*, o tych samych wymiarach, wykonany węglem (il. 5). Według adnotacji na karcie katalogowej rysunku, *Autoportret* Pankiewicza jest darem Józefa Czapskiego dla Kolekcji Arty-

stycznych Biblioteki. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że jest on reprodukowany w monografii artysty pióra Czapskiego i tu datowany na 1924 r. W chwili opublikowania biografii rysunek ten był jeszcze własnością samego Pankiewicza.

W kolekcjach graficznych znajduje się również teka wydawnicza *Quatorze eaux-fortes* oraz kilka innych rycin wykonanych akwafortą i suchą igłą. Mówiąc o twórczości graficznej artysty, warto sprostować pewien szczegół. Otóż w dotychczasowej literaturze podawana jest data ukazania się artykułu Adolfa Baslera, zatytułowanego *Les eaux-fortes de J. Pankiewicz* zamieszczonego w czasopiśmie „L'Art decoratif”¹⁸ 1909 r. Tymczasem faktyczna data wydania zeszytu 75. to grudzień 1904 r. Szczegół ten może zmienić do pewnego stopnia zapatrywanie na twórczość graficzną artysty. Jeżeli bowiem przyjmując, że kończy się ona definitywnie w 1908 r., to znaczy, że Basler nie dokonał podsumowania z perspektywy rocznego dystansu, ale oceniał wysiłek twórczy Pankiewicza „na gorąco”, zachęcając w ten sposób do dalszej pracy.

Archiwalia dotyczące życia i twórczości Pankiewicza w Bibliotece Polskiej w Paryżu¹⁹

W Bibliotece Polskiej znajdują się również liczne dokumenty dotyczące Pankiewicza, złożone tu w lutym 1946 r., prawdopodobnie przez pasierbicę artysty, Jadwigę Dmochowską²⁰. Na tece znajduje się adnotacja: „Papiery i fotografie rodzinne. Depozyt. O ile się nie zgłosi, choćby listownie, ktoś z rodziny — po roku depozyt przechodzi na własność Towarzystwa Historycznego-Literackiego, Paryż w lutym 1946”. Teeka ta została otwarta dopiero w 1995 r. przy okazji przygotowywania niniejszego opracowania.

W teczce z własnoręcznym napisem „Dokumenty moje” znajdują się papiery, dotyczące życia artysty. Przytaczam je tutaj w porządku chronologicznym, grupując tematycznie²¹:

- dokumenty stanu cywilnego, a wśród nich: dokumenty o służbie wojskowej Pankiewicza z 1888 r., zaświadczenie o narodowości polskiej Pankiewiczów i poparcie ich bliżej niesprecyzowanej prośby do władz francuskich z dnia 3 V 1916 r., wydane w Paryżu przez Protection Polonaise, podpisane: „M. Zamoyska”,
- dokumenty związane z powrotem Pankiewiczów z Hiszpanii do Francji po zakończeniu I wojny światowej i uregulowaniu ich sytuacji pobytowej we Francji.

¹⁸ A. Basler, *Les eaux-fortes de J. Pankiewicz*, „L'Art décoratif” 1904, nr 75, s. 231–235.

¹⁹ Biblioteka Polska w Paryżu, rkp. akc. 5095.

²⁰ W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować pani Joannie Szczepińskiej-Tramer za cenne rady, których była uprzejma mi udzielić przy przygotowywaniu niniejszego tekstu.

²¹ Bardziej szczegółowy spis dokumentów zamieszczono w Aneksie.

Dalej — dokumenty dotyczące pracy Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a wśród nich: nominacja na profesora nadzwyczajnego w krakowskiej Akademii od października 1906 r., nominacja na profesora zwyczajnego od 11 I 1910 r., listy z Akademii Sztuk Pięknych i Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o wynagrodzeniu, listy z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do Pankiewicza o udzieleniu bezpłatnego urlopu i jego przedłużeniach od października 1920 do końca lutego 1923 r., legitymacja Pankiewicza wydana przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, z dnia 7 I 1926 r., ważna do końca 1931 r.

Inny zespół stanowią dokumenty związane z przyznaniem Pankiewiczowi Orderu Odrodzenia Polski w 1933 r. zebrane w kopercie z nadrukiem „Kanclerz orderu Odrodzenia Polski” zaadresowanej do: „Pana Józefa Pankiewicza, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 24, rue Bonaparte, Paris”, stempel 14 XI 1933 r. Znalazły się też różne inne ważne dla artysty papiery, jak: dokumenty związane ze śmiercią matki Jadwigi z Eichlerów, wydanie dzieł muzycznych autorstwa brata Pankiewicza — Eugeniusza. W tej samej teczce znajdują się również fotografie rodzinne, w tym zapewne ojca, matki, inne fotografie rodzinne oraz pamiątki rodzinne.

Druga teczka zawiera dokumenty dotyczące rodziców Pankiewicza (noszą ten sam numer akcesji), a wśród nich: świadectwa ukończenia szkoły i studiów przez ojca Pankiewicza — Adama, rozmaite dokumenty związane z wykonywanym przez niego zawodem lekarza oraz papiery dotyczące ślubu rodziców. W dokumentacji, zgromadzonej w Kolekcjach Artystycznych znajdują się także dyplomy, otrzymane przez Pankiewicza na rozmaitych wystawach.

Interesującym zespołem dokumentów jest zbiór listów Stefana Laurysiewicza (1867–1935), przedsiębiorcy i działacza gospodarczego, bliskiego przyjaciela Józefa Pankiewicza, do artysty²². Zespół ten obejmuje 38 listów Laurysiewicza do Pankiewicza, jeden list pisany przez żonę Laurysiewicza, Anielę, jeden przez Stefana Laurysiewicza syna. Wreszcie jeden z listów jest pisany przez Laurysiewicza prawdopodobnie do Józefa Czapskiego. Pochodzenie tej korespondencji w zbiorach Biblioteki nie jest znane. Poza nielicznymi odpisami, na których zaznaczone jest wyraźnie określenie „kopia”, są to oryginalne maszynopisy, noszące najczęściej odręczne dopiski i podpisy. W większości są one pisane na osobistym papierze korespondencyjnym z warszawskim adresem i telefonem nadawcy, później zaś tylko jego imieniem i nazwiskiem. Korespondencja obejmuje okres od 1924 do 1933 r. Część stanowią potwierdzenia pewnych zobowiązań finansowych Laurysiewicza wobec Pankiewicza, dotyczących lokaty powierzonych sum (dokumenty z 18 XI 1924 i 2 II 1925 r.)

List pisany przez Laurysiewicza z Nervi dnia 27 lutego 1925 r. wskazuje na główny temat korespondencji dwóch przyjaciół w tym okresie. Lau-

²² Biblioteka Polska w Paryżu, rkp akc. 3804.

rysiewicz pisze bowiem tak: „Mój drogi. Czapski jest miły człowiek, a Dusia²³ słodka dziewczyna — innych widziałem tylko przy jedzeniu i winie, co myślą i jak myślą, nie wiem, a czy malują i jak malują, nie widziałem. Pokazali mi wprawdzie pracownię, lecz w niej ani jednego poruszenia pędzla ani żdźbła farby. To wszystko jest tam gdzieś na innej ulicy (w co zresztą wierzę), albo będzie, skoro słońce wiosenne nadejdzie! I w to wierzę! Zostawiłem im 1000 ff i chętnie bym pomagał dalej, ale temu trzeba nadać kształt i kierunek. Mam to wrażenie, że bez Twojej pomocy zarówno ci, jak następni w Paryżu przemęczą się, nadłamią i może zginą. Chętnie poniosę koszty pracowni, lecz musimy o b a d w a j wiedzieć dokąd to idzie (...)” [wyróżnienia — autor listu]. Najwyraźniej Laurysiewicz nawiązuje tu do projektu Pankiewicza założenia paryskiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i mówi o możliwości poniesienia kosztów jej utrzymania.

Kolejny list, pisany 4 kwietnia 1925 r. z Warszawy zawiadamia Pankiewicza o pozyskaniu dalszych źródeł finansowania filii paryskiej Akademii:

„(...) W Twoich paryskich sprawach udało mi się pozyskać dwóch przyjaciół, a mianowicie Pana Józefa Berlinerblau, który do żadnej sumy się nie zobowiązał i Panią Alfredową Biederman, zobowiązującą się do płacenia po 500 fr. miesięcznie, przez ten sam przeciąg czasu, przez jaki ja płacić będę, czyli że mamy zapewnione z tego drugiego źródła nowe 6000,- fr. fr. (...)”. Równocześnie Laurysiewicz daje wskazówki dotyczące sformułowania listów do darczyńców. Dalszy list, z 23 kwietnia, przynosi informację o postępie spraw z J. Berlinerblau i A. Biederman, a także o pozyskaniu kolejnych 2000 franków od dr. B. Krystalla z Warszawy oraz niejasno sformułowane zamówienie na obraz. W piśmie z 22 maja 1925 r. przyjaciel Pankiewicza robi następujące zestawienie wpływów: 100 franków od Biedermana za dwa miesiące, jego rata za II półrocze 3000 franków oraz roczna rata Krystalla 2000 franków, a także doradza sposób postępowania z Berlinerblauem, a mianowicie bezpośrednią prośbę ze strony jego córki. List datowany trzy dni później przynosi dalsze ustalenia finansowe i określa najkorzystniejszy sposób przekazania pieniędzy do Paryża. 5 czerwca 1925 r. Laurysiewicz donosi o kolejnej racie wpłaconej przez Biedermanową i ustaleniach wakacyjnych rodziny Laurysiewiczów, wyraża też życzenie widzenia się z Pankiewiczem w celu omówienia „szkolno-malarskich spraw”. List z 18 sierpnia 1925 r., pisany prawdopodobnie po powrocie z wakacji, rozpoczyna się następującym zdaniem:

„(...) Zaraz po przyjeździe zabrałem się do sprawy, która Cię tak bardzo obeszła w Paryżu i znalazła swój wyraz w ostatnim Twoim liście do mnie. Rozpocząłem pewną robotę na szerszą skalę i mam pewne szanse powodzenia. Nie będę jednak wiedział wcześniej o rezultacie, niż za jakie dwa tygodnie (...)”.

²³ Mowa tu o Dorocie Berlinerblau-Seydemanowej.

List pisany jest w momencie kryzysu walutowego w Polsce, który Laurysiewicz komentuje, podnosząc równocześnie wynikające stąd problemy w przesłaniu Pankiewiczowi gotówki zagranicę. Kolejna informacja, wysłana z Warszawy 31 sierpnia 1925 r. donosi o złym stanie zdrowia nadawcy oraz o dalszych problemach z przesyłką gotówki. W dalszym ciągu (25 września) Laurysiewicz zdaje sprawę ze swoich interwencji w Polskim Banku Handlowym w związku ze zdeponowanymi tam pieniędzmi Pankiewicza, przysyłając równocześnie odpis listu Prezesa Izby Handlowej w Krakowie, Tadeusza Epsteina, o częściowym załatwieniu spraw finansowych artysty. Kolejny list, z 13 listopada 1925 r., nawiązuje do poprzednich w kwestii finansowania filii paryskiej:

„Kochany Mistrzu!

Dzisiaj Weisblum wpłacił 100 dolarów i prosił aby Cię o tym zawiadomić telegraficznie. Pozostałe siedemdziesiąt pięć dolarów obiecał wpłacić w ciągu dziesięciu dni.

Oderfeld w dalszym ciągu nie daje znaku życia. Radzę energicznie bombardować: niech płaci chociaż po dziesięć dolarów tygodniowo (...).”

Dalej nadawca zamawia kolejny obraz, tym razem z motywami paryskimi, np. z widokiem jednego z mostów na Sekwanie. Kolejne pismo, z 28 listopada 1925 r., sygnowane przez Anielę Laurysiewicz, zawiadamia o przesłaniu Pankiewiczowi 100 \$ oraz 40 \$ na KP, za pośrednictwem konsula Miszke, wraz z następującym wyjaśnieniem: „czy to jest wprost dla chłopców, czy też na rzecz utrzymania pracowni, napiszę do pana oddzielnie”. Wyjaśnia również, że wyjazd Doroty Berlinerblau stoi pod znakiem zapytania z powodu braku gotówki. Na liście dopisek odręczny Pankiewicza: „100 dol. od Weisbluma”. W tym miejscu wśród listów adresowanych do Pankiewicza znajduje się list Laurysiewicza z 8 marca 1926 r.:

„Drogi Panie Józefie.

W tej chwili otrzymałem list Pański z 6 b. m. i spieszę, choć w najkrótszych słowach, przesłać zaraz odpowiedź.

Profesor Pankiewicz posiadał do dyspozycji p. Waliszewskiego dolarów 40, z czego część, została już wypłacona. Zechce Szanowny Pan zgłosić się do profesora po resztę.

Nie zajmuję się dolą czy niedolą moich supraportów, chodzi o to, by Waliszewski miał te parę groszy, skoro ich potrzebuje, po wykończeniu pracy obliczymy się (...).”

Na liście odręczny dopisek prawdopodobnie Pankiewicza: „dałem Waliszewskiemu \$ 20, razem dałem mu \$ 40 przesłane przez Laurysiewicza”. Najprawdopodobniej jest to list skierowany do Józefa Czapskiego. Tymczasem 21 czerwca 1926 r. Laurysiewicz formułuje swoje zobowiązania finansowe wobec Pankiewicza. Po wakacjach Pankiewicz otrzymuje nowy list, datowany na 20 października 1926 r., w którym czytamy m.in.:

„(...) Zebranie pieniędzy tutaj na Twoją klasę nie zapowiada się dobrze. Z Biedermanem widziałem się ostatnio w lipcu w Berlinie, nie miałem wra-

żenia zupełnej odmowy, lecz nie spostrzegalem też śladu entuzjazmu. Odłożyliśmy tę sprawę do mej bytności w Łodzi, gdzie mam dobrą orędowniczkę w osobie pani Biedermanowej. Tymczasem jakiś stan ciężki, gorączkowy spowodował, że zdrowie pani B. zostało pod dużym znakiem zapytania. Nad domem zapanowała zrozumiała troska. Wyjazd mój został odłożony, wszelkie interesy wstrzymane”.

Dalej autor pisze o trudnościach w przesłaniu obiecanej przez niego sumy.

„(...) Będę się starał przez moich przyjaciół dotrzeć do obecnego ministra oświaty Bartla, ażeby pomóc do przeprowadzenia w budżecie sumy, potrzebnej dla Paryża. Napisz do Krakowa, żeby niezależnie od negatywnej decyzji Sujkowskiego ponowili swoje starania”.

W końcowej części listu Laurysiewicz nawiązuje jeszcze raz do planów wyjazdu do Paryża Doroty Berlinerblau:

„(...) Była u nas dwa razy Dusia i gęgała Izawo. Wygląda jednak tak, że ją tym razem rodzice nie wypuszczą, a wnoszą to z tego, że w tym roku matka nie stanęła po jej i mojej stronie. Prosiłem Dusię, aby zmonitowała Waliszewskiego o supraporty. Ponieważ jeden przedstawia jesień, a drugi wiosnę, to o ile pierwszego nie namalował teraz, to tak wygląda, że będę musiał jeszcze czekać rok, licząc, że jabłonki będzie malował w kwietniu. Czy nie byłbyś tak dobry i przemówił mu do sumienia, ewentualnie czy nie lepiej było by zwolnić go zupełnie z tej roboty (...)”.

Kolejny list z 25 listopada 1926 r. przynosi dalsze informacje na temat przesłania pieniędzy do Paryża oraz druku zeszytów z reprodukcjami obrazów Pankiewicza w wydawnictwie Mortkowicza. Prawie miesiąc później, 21 grudnia 1926 r., Laurysiewicz pisze do Pankiewicza znów na temat finansów i mowa jest tu o kolejnych 200 \$ dla szkoły, a także o swoich planach działania na rzecz budżetu filii paryskiej w następujących słowach:

„(...) napisz mi, czy Akademia zrobiła jakie nowe kroki co do budżetu na Twoją klasę w Paryżu. Nie mogą interweniować w rzeczy, która nie istnieje, i uszczęśliwiać ludzi pomimo ich woli. U państwa Bartel bywamy z żoną co miesiąc, i można by było przy sposobności tę sprawę poruszyć, lecz sprawa musi istnieć”.

Laurysiewicz zachęca również Pankiewicza od wystąpienia z propozycją organizacji wystawy prac Moneta w Warszawie z okazji śmierci francuskiego malarza. Kolejny miesiąc później, 26 stycznia 1927 r., namawia przyjaciela, by napisał bezpośrednio do Berlinerblau, nie wiadomo jednak dokładnie, w jakiej sprawie²⁴. Radzi również zwrócić się do Wacława Fajansa, dyrektora jednego z poważniejszych banków, a byłego wiceministra skarbu, o pomoc w wypłacie pieniędzy zagranicą. Kolejny list, z 10 marca 1926 r. to dalszy ciąg rad dotyczących rozwikłania bankowych spraw

²⁴ „Otrzymałem Twój list z dnia 17 b. m. i rzecz prosta przy pierwszym widzeniu się z p. Berlinerblau wspomnę mu o poruszonej sprawie. Sądzę jednakże, że zrobiłbyś przezornie, pisząc do niego bezpośrednio. Pan B. łatwo puszcza takie prośby mimo uszu, mnie zaś nie wypada zbyt natęrczywie żądać, a wtedy Twoje listowne zwrócenie się będzie drugim przypomnieniem”.

Pankiewicza, związanych z przesyłaniem pieniędzy zagranicę. W piśmie z 27 maja 1926 r. powracają wciąż nie załatwione sprawy bankowe, a także sprawy paryskiej filii:

„(...) Napisz mi, jak wygląda budżetowo sprawa Twoja paryska, abym mógł mieć jakąkolwiek przyczepkę do interwencji u premiera Bartla, z którym mam co tydzień konferencję. Jest trudno popierać wydatek, którego sama instytucja — w tym wypadku Akademia Krakowska — nie przewiduje (...)”.

W następnym liście, z 15 czerwca 1927 r., Laurysiewicz, obok rozliczeń za obraz, wraca ponownie do spraw paryskiej filii. Píše tak:

„(...) W sprawie tak bardzo Cię obchodzącej rozmawiałem z zupełnie miarodajnymi czynnikami i nie umiem Ci powiedzieć jeszcze dzisiaj, do jakiego dojdę rezultatu. W każdym razie, jak dotąd, atmosferę mam dla sprawy przychylną. W najbliższych dniach złożę mały referacik dla pamięci, do którego jednak chciałbym wiedzieć, ilu jest przeciętnie uczniów, korzystających z Twojej pomocy? jaki jest pedagogiczny zakres malarstwa? jak daleko sięga wykład historii malarstwa? i w ogóle napisz wszystko to, co mógłbym dobrze i sprawiedliwie sprzedać. Chwilowo jest nieobecny Józef Targowski, od którego jako szefa propagandy też nieco zależy. Byłoby niezmiernie dobrze, gdybyś umiał trafić do Targowskiego zupełnie z innej strony, a mianowicie przez Twoich przyjaciół z Krakowa”.

W kolejnym liście z 13 lipca 1927 r. Laurysiewicz odśladnia Pankiewiczowi kulisy sprawy paryskiej filii krakowskiej Akademii, o których dowiedział się od Skotnickiego²⁵:

„(...) stanowisko wszystkich Twoich kolegów w Krakowie jest raczej obojętne niż wrogie. Podobno za utrzymaniem twej placówki w tej formie, jaka jest w tej chwili, nikt z profesorów nie glosował. Natomiast propagują myśl utrzymania w Paryżu bursy, do której zgłaszałyby się wychowawcy wszystkich szkół sztuk pięknych, a którzy by w Paryżu studiowali u malarzy według swego wyboru. Opiekę nad bursą miałby jeden z profesorów Akademii krakowskiej (a może i warszawskiej szkoły) przez pół roku, zmieniając się ciągle tak, żeby ta placówka nie była przywilejem jednostki. Ze Skotnickim mogę rozmawiać zupełnie otwarcie, i dlatego na moje zapytanie, czy widzi między profesorami ludzi, którzy by z pożytkiem dla młodzieży te sześć miesięcy w Paryżu spędzali, otrzymałem odpowiedź, że poza Tobą chyba tylko jeden Mehoffer”.

Laurysiewicz obiecuje również zobaczyć się z Józefem Targowskim. Dziesięć dni później, 23 lipca, Laurysiewicz donosi przyjacielowi:

„(...) Z Targowskim odbyłem dłuższą konferencję, z której przekonałem się o jak najlepszej jego woli, lecz małych środkach. O ile Ministerstwo Oświaty sumy tej nie wstawi do budżetu, to robota rzecz prosta będzie utrudniona. Mówiliśmy z Targowskim, że w najgorszym razie, gdyby nie

²⁵ Chodzi prawdopodobnie o Jana Skotnickiego, malarza, grafika i pisarza, autora wspomnień *Przy sztalugach i przy biurku z 1957 r.*

można było inaczej, będziemy się starali załatwić sprawę przez Belweder. Uważam, żebyś dobrze zrobił pisząc parę słów do Targowskiego jako podziękowanie za życzliwość, okazaną mi dla Twojej sprawy. Nie ulega wątpliwości, że masz w nim wielkiego przyjaciela, który orientuje się w znaczeniu Pankiewicza dla malarstwa polskiego. Takie parę słów, zrzęcznie ułożone, nie może zostać bez śladu i musi dać nowy bodziec do zajęcia się tą sprawą”.

W liście z 19 września 1927 r. Laurysiewicz oświadcza:

„(...) Wobec wstawienia do budżetu na przyszły rok pewnej sumy na Twoją szkołę dalsze zabiegi tu w Warszawie nie wydają mi się możliwe. Sądzę, że o zwrot Twoich wydatków za rok ubiegły musisz kolatać do Krakowa. Oczywiście długa to i niepewna droga, i przypuszczam, że bez osobistego porozumienia się i w Krakowie i w Warszawie nie będziesz mógł się obyć (...)”.

Zapowiada również, że z jego strony będzie to trzeci, „ale już ostatni rok” przekazywania sumy takiej samej, jak w roku poprzednim. I tłumaczy:

„(...) Nie bierz mi za złe, że tej pomocy dla Twojej młodzieży nie mogę powiększyć, ale warunki materialne nie składają się dzisiaj lepiej niż było poprzednio (...)”.

Z treści kolejnego pisma, z dnia 17 stycznia 1928 r., wynika, że nie wszystkie listy Laurysiewicza do Pankiewicza z tego okresu się zachowały, brak na przykład listu z połowy listopada 1927 r. z Wiednia. Następny z 12 marca donosi Pankiewiczowi o podniesieniu Laurysiewicza do godności senatora RP, ale nie ma tam już wiadomości dotyczących paryskiej filii Akademii. Ale już miesiąc później, 13 kwietnia 1928 r., senator wraca do tematu:

„(...) Rad jestem, że pierwsze lody w sprawie budżetu dla Twojej szkoły zostały przelamane, i przypuszczam, że dalszy postęp da się uzyskać, tym bardziej że jeżeli nic nie stanie na przeszkodzie, to będę zabiegał o otrzymanie miejsca w Komisji Oświatowej w senacie, i być może że na tym stanowisku będę mógł mieć pewne wpływy, które ułatwią dalszy rozwój tej sprawy”.

Na tym kończy się korespondencja przyjaciół na temat paryskiej filii krakowskiej ASP. Pomoc i zaangażowanie Laurysiewicza w sprawę Oddziału Paryskiego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych są znane. Pisze o tym J. Czapski w swej biografii Pankiewicza, ujmując to jednak niezwykle skrótowo: „Materialna pomoc Stefana Laurysiewicza (w odsyłaczu: oraz kilku jego przyjaciół) umożliwia niezwłoczne uruchomienie placówki, utrzymywanej w przeciągu trzech lat z jego funduszy i dzięki pomocy samego Profesora. Dopiero po 3 latach Ministerstwo Oświaty zatwierdza statut Filii i przyznaje jej skromny budżet”²⁶. Nieco szczegółów przynosi również praca zbiorowa zatytułowana *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, gdzie znaleźć można informacje na temat niezwykle trudnych początków paryskiej filii, mimo pełnej akceptacji pro-

²⁶ J. Czapski, op. cit., s. 93.

jektu jej otwarcia przez MWRiOP. Cytowany tu jest m.in. list Pankiewicza do krakowskiej Akademii, w którym pisze on: „Ponieważ Akademia nie otrzymała dotąd na koszty utrzymania pracowni paryskiej żadnej dotacji od Ministerstwa WP i OP, dla zdobycia środków zwróciłem się do kilku osób interesujących się rozwojem sztuki polskiej, przedstawiając cel i pożytek tworzącej się instytucji.

Następujące osoby złożyły na moje ręce ofiary:

Pan Stefan Laurysiewicz — 6000 fr

Alfred Biederman — 6000 fr

Dr Krystall — 2000 fr

Razem — 14000 fr”.

Do zestawienia tego dorzuca jeszcze sumę 507 franków przyslaną przez Akademię na koszty modelu oraz wkład własny w wysokości 1800 franków²⁷. Ze sprawozdań i pism Pankiewicza do Akademii nie można jednak wywnioskować, jak wyglądała ciężka i uparta walka o istnienie paryskiej placówki. Również i rola Laurysiewicza, jako swoistego drugiego *spiritus movens* całego przedsięwzięcia ujawnia się dopiero w jego lekkiej, dowcipnej korespondencji pełnej rad dla Pankiewicza, podtrzymującej tego ostatniego na duchu nie tylko słowem, ale i działaniem. Widać wyraźnie, że bez młodzieńczego zaangażowania Laurysiewicza, równolatka Pankiewicza, choć od pewnego momentu człowieka schorowanego, paryska placówka nie mogłaby powstać. Jego znaczenie w zdobyciu państwowych funduszy dla paryskiej filii wydaje się również decydujące, mimo że w swoich listach wypowiada się o tym oględnie. Możemy jednak sądzić, że wywalczenie budżetu należy zawdzięczać jego osobistemu wstawiennictwu i zabiegom.

Zwrócić jeszcze należy uwagę na informacje, które Laurysiewicz przekazuje Pankiewiczowi w związku z postawą krakowskich profesorów w stosunku do paryskiego oddziału i jej kierownika. W cytowanym liście z 13 VII 1927 r. Laurysiewicz pisze o postawie raczej objętej niż wrogiej krakowskich profesorów, nieco dalej — o ich odmiennej koncepcji tej placówki, gdzie najważniejszą sprawą są w gruncie rzeczy sprawy personalne: profesorowie mieliby się tam zmieniać co pół roku, co postulowali też krakowscy profesorowie kilka lat później. W 1933 r. Jadwiga Jeleniewska-Ślesińska, pisząc o burzliwej dyskusji na posiedzeniu Grona Profesorów w marcu tego roku dodaje, że jej szczegółów niepodobna cytować, ale że paryska placówka i jej program wywoływały wiele kontrowersyjnych ocen. Autorka podsumowuje ją jednak w taki sposób: „Wszyscy natomiast byli zgodni, że należy napisać Pankiewiczowi, że teraz będzie kolejność wyboru profesora do Paryża”²⁸.

²⁷ J. Pankiewicz do ASE 9 VI 1926 Archiwum ASE w Krakowie, korespondencja z lat 1916–1943, T186B, cyt. za: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław 1969, s. 60–61.

²⁸ *Ibidem*, s. 127.

Dalsza zachowana w Bibliotece Polskiej korespondencja Stefana Laurysiewicza do Józefa Pankiewicza z lat 1929–1933 dotyczyła głównie spraw codziennych, stanu zdrowia Laurysiewicza, zamówień obrazów u Pankiewicza i należności za nie. Znaleźć w niej można również nie datowany „Spis obrazów Profesora Pankiewicza ze zbiorów S. Laurysiewicza”. Spis ten służyć miał do wyboru reprodukcji. W liście z 4 IV 1930 r. Laurysiewicz nawiązuje do wystawy prac kapistów w dniach 23 III – 10 IV 1930 r. w Galerie Zak w Paryżu²⁹ w następujących słowach:

„(...) Berlinerblauowie spuchli z radości, że na wystawie u Zaka są też prace p. Seydemanowej. Nie sądzę, żeby wystawienie cośkolwiek wpłynęło na jej sposób malowania”.

W liście pełnym smutnej rezygnacji, spowodowanej złym stanem zdrowia i obawą, że nie zobaczy już więcej przyjaciela, Laurysiewicz pozwala sobie jednak na żartobliwy dopisek: „Kupuję obrazy Pankiewicza na polskich motywach! Kupuję! Dobrze płacę” (Konstancin 3 VII 1930 r.). Kolejny zachowany list, z 2 I 1931 r., pełen jest refleksji na temat starości. Wspomina również o wystawie w domu Baryczków, której jednym z organizatorów był dawny przyjaciel Pankiewicza, malarz Janowski³⁰, a także snuje marzenia o wynajęciu na 4 miesiące domu nad brzegiem Sekwany. Następny list z tego zespołu nosi datę 2 V 1932 r. i przynosi informację, że ksiądz Janusz Radziwiłł przejawiał zainteresowanie obrazami mistrza, widząc je często rozwieszane w mieszkaniu Laurysiewiczów, i wyraził pragnienie upiększenia swej rezydencji w Nieborowie obrazami malarza. Następny list, z 23 V 1932 r., przynosi informację, że Laurysiewicz ma być osobiście w Nieborowie i będzie mógł na miejscu zorientować się w rodzaju ewentualnego zamówienia. W kolejnym piśmie, z 20 VI 1932 r., przepisywanym przez Stefana Laurysiewicza juniora z ołówkowego brulionu ojca znaleźć można opis wizyty Laurysiewicza u Janusza Radziwiłła w Nieborowie. Równocześnie Laurysiewicz przekazuje przyjacielowi zamówienie Radziwiłła na malowidła ścienne:

„(...) Czekaloby na Ciebie 6 pustych miejsc nad drzwiami, obramowanych stiukami [z] epoki, a więc w bibliotece, olbrzymiej sali idącej na przestrzal całego pałacu o 3-ch wysokich oknach z każdej strony (północ i południe) cztery obrazy nad drzwiami w doskonałym oświetleniu, gdyż drzwi są w rogach sali, tuż przy oknach. Wielkość na oko mierząc może wynosić 120 cm x 90 cm. Dwa inne puste miejsca czekają na Ciebie w sąsiedniej sali, która ma charakter małej jadalni dla bardziej zamkniętego kółka osób. Wymiary mniejsze”.

Dalej Laurysiewicz porusza kwestię ceny oraz problemy techniczne związane z wykonaniem zamówienia. Ostatni wreszcie, zachowany tutaj

²⁹ *Exposition de Peintures de Boudane, Boraczok, Cybis, Czapski, Jurem, Jasi-Strzałocki, Nacht, Potwinowski*, du 28.03–10.04.1930, Galerie Zak, Préface: L. P. Fargue, Paris 1930.

³⁰ Mowa o Ludomirze Janowskim, którego Pankiewicz poznał w Akademii w Petersburgu i o którym wspomina J. Czapski w swej biografii Pankiewicza (J. Czapski, op. cit., s. 30), a którego osoba przewija się przez całą korespondencję Laurysiewicza do Pankiewicza.

list z 16 I 1933 r., nawiązuje raz jeszcze do ewentualnej pracy Pankiewicza nad obrazami do Nieborowa. Problem polegał chyba na tym, że Pankiewicz nie chciał przyjechać do Polski i malować na miejscu, natomiast Radziwiłł, jak pisze Laurysiewicz:

„(...) nie wyobraża sobie, żeby wykonanie tych 6-ciu obrazów było możliwe bez obejrzenia pałacu i poznania charakteru całego otoczenia. Widzę w tym wiele racji, szczególnie mając przed oczami to wielkie umiłowanie, z jakim oboje tę piękną rezydencję z każdym rokiem do pewnej doskonałości chcą doprowadzić”.

Dalej zaś mowa jest o planowanej w Warszawie wystawie prac Pankiewicza.

Cały opisany powyżej zespół listów jest przykładem niezwyklej, wieloletniej, bo datującej się jeszcze z okresu pierwszego pobytu Pankiewicza w Paryżu w 1889–1890 r.³¹, serdecznej przyjaźni, jaka łączyła finansistę z malarzem, jest też dowodem wielkiego oddania i ogromnej pomocy, okazywanej Pankiewiczowi przez Laurysiewicza, będącego przez całe niemal życie amatorem malarstwa przyjaciela, a więc mecenasem, co na pewno pozwoliło artyście na pewien komfort zajęcia się własną twórczością. Raz jeszcze trzeba podkreślić, że wiara Laurysiewicza w talent przyjaciela była tak ogromna, że przeniosła się nawet na jego uczniów i pozwoliła na utrzymanie paryskiej filii z prywatnych funduszy aż trzy lata. Nie można również zapomnieć, że pierwsza monografia Pankiewicza powstała „dzięki inicjatywie, żywej współpracy i pomocy wieloletniego i wiernego przyjaciela Pankiewicza ś. p. senatora Stefana Laurysiewicza”³².

Mówiąc o paryskich, czy szerzej, francuskich śladach Pankiewicza, chciałam zwrócić uwagę przede wszystkim na to, że są one w większości nie wykorzystane w opracowaniach jego twórczości. Należałoby bowiem zwrócić uwagę na jego relacje, także z Natansonami i „La Revue Blanche”, bo zapewne takie istniały, relacje z A. Gidem, czy wreszcie z Adolfem Baslerem, którego postać pojawia się obok Pankiewicza przez cały długi okres jego pobytów we Francji. Jest również rzeczą interesującą spojrzenie na twórczość Pankiewicza w aspekcie jego wyjazdów na południe Francji, do Saint-Tropez, Sanary, Cassis, czy La Ciotat, gdzie, obok Bonnarda, czy innych artystów starszego pokolenia, wyjeżdżali w tym okresie rozmaici malarze z tzw. Ecole de Paris, w tym niektórzy uczniowie Pankiewicza, jak M. Kisling. Tu wysyłał swoich podopiecznych Zborowski. Wydaje się jednak, że ustalenie tych relacji nie będzie możliwe bez zlokalizowania zasadniczego korpusu archiwów Pankiewicza, o których Jadwiga Dmochowska pisze wyraźnie, że w 1946 r., po śmierci Wandy Pankiewiczowej, zabrała je do kraju. Mimo intensywnych poszukiwań ułatwionych życzliwym nastawieniem wielu osób, którym na tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować, nie udało mi się, jak dotąd trafić na ich ślad. Bliższej analizy wymaga

³¹ Z. Landau, *Stefan Laurysiewicz*, [w:] *Polaki słownik biograficzny*, t. 16, Warszawa 1971, s. 582–583.

³² J. Czapski, op. cit.

Ewa Bobrowska-
-Jakubowska również francuska spuścizna krytyczna artysty, która pozwoliłaby na usytuowanie twórczości artysty w kontekście sztuki, którą bezpośrednio się inspirował.

Post scriptum: Użyteczny będzie ten wykaz wystaw, w których brał udział Pankiewicz i nagród uzyskanych przez artystę w Paryżu

- 1889 — Wystawa Powszechna (srebrny medal)
- 1899 — Wystawa Powszechna (złoty medal)
- 1900 — Wystawa Powszechna (srebrny medal)
- 1900 — Galeria Georges Petit, Wystawa Malarstwa Polskiego
- 1904 — Salon de la Société des Artistes Français, Paryż
- 1904 — Pankiewicz w jury konkursu ogłoszonego przez czasopismo „Sztuka” na kompozycję rysunkową o tematyce chopinowskiej, obok Boznańskiej i Sygietyńskiego,
- 1904 — Salon d’Automne,
- 1907 — Salon d’Automne,
- 1908 — Galerie Druet (?),
- 1909 — Salon d’Automne,
- 19–30 XII 1910 — Galerie Bernheim-Jeune, wystawa zbiorowa: *La Faune*,
- 1911 — Salon Niezależnych,
- 1912 — Salon Niezależnych,
- 1919 (styczeń) — Wystawa francusko-polska sztuki i pamiątek, Muzeum Sztuk Dekoracyjnych,
- 1919 — Salon Jesienny,
- 1920 — Galerie Barbazanges, Wystawa artystów polskich, zorganizowana przez Towarzystwo Francusko-Polskie,
- 1921 — Salon de la Société des Beaux-Arts — wystawa Sztuki Polskiej,
- 1922 — *Jeune Pologne*, Musée Crillon,
- 1922 — Galerie Berheim-Jeune, Paryż, wystawa indywidualna,
- 8–20 I 1923 — Bernheim-Jeune, Exposition de Peinture Moderne (zbiorowa),
- 1924 — Exposition Permanente des Artistes Polonais, Association France-Pologne,
- 1927 — Salon des Tuileries,
- 1927 — Galerie Zborowski,
- 1928 — Salon des Tuileries,
- 1929 — Salon des Tuileries,
- 1929 — Galerie Ch. A. Girard
- 1930 — Salon des Tuileries,
- 1930 — 1-ère Exposition d’Art graphique polonais contemporain (Groupe de Paris), Bibliothèque Polonaise (zbiorowa)
- 1931 — Salon des Tuileries,

- 1931 — Galerie Sèvres — wystawa prac przeznaczonych do kaplicy na Zamku Wawelskim, Paryskie ślady Pankiewicza
- 1935 — Galerie de Beaux-Arts, Paris, Première Exposition du Groupe des Artistes Polonais à Paris, Avant-propos: Philippe Diolé, Préface: Z. St. Klingsland.

Dyplomy otrzymane przez Pankiewicza na wystawach
(dokumentacja Kolekcji Artystycznych Polskiego Towarzystwa
Historyczno-Literackiego w Paryżu):

Wystawa Powszechna w Paryżu, dyplom przyznanego Pankiewiczowi srebrnego medalu, 1889;

Wystawa Międzynarodowa Sztuk Pięknych miasta Bordeaux (Exposition Internationale des Beaux-Arts de la Ville de Bordeaux) — dyplom honorowy datowany 6 VII 1927 r.;

Dyplom Legii Honorowej z 31 XII 1927 r. (Chevalier de la Légion d'Honneur)

Dyplom Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 r. w Poznaniu — Wielki Złoty Medal za dzieła malarskie;

Dyplom Odznaczenia Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski z 10 XI 1933 r. za „twórczą pracę w dziedzinie malarstwa”;

Dyplom odznaczenia Złotym Wawrzynem Akademickim, przyznanym przez Polską Akademię Literatury w dniu 9 XI 1936 r. za wybitne zasługi dla polskiej sztuki w ogóle”.

Bibliografia:

Archives Nationales de France, F 21 4254

Biblioteka Polska w Paryżu: rkp. akc. 3804, 5095

Biblioteka Polska w Paryżu, Kolekcje Artystyczne Towarzystwa Historyczno-Literackiego, dokumentacja

Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paryż: Archives André Gide

Bureau des Associations, préfecture de Police de Paris: Archives

Katalogi wystaw:

Exposition de Tableaux Modernes, Galerie E. Druet, Paris du 3 au 30 juillet (s. d.),

Catalogue de l'Exposition d'Art polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais), Paris 13 avril — 30 juin 1921,

Quelques artistes polonais. Première exposition, organisée par „France-Pologne” sous le haut patronage de SEM le Ministre de Pologne à Paris, du 12 au 27 janvier 1920, Galerie Barbazanges, Paris 1920,

L'Exposition de la Jeune Pologne, Paris, Galerie du Musée Crillon, février 1922 Préface: W. George.

- Ewa Bobrowska–
–Jakubowska
- Exposition Joseph Pankiewicz, Galerie Berheim-Jeune, Paris 1922.*
1-ère Exposition d'Art Graphique Polonais Contemporain (groupe de Paris), Bibliothèque Polonaise, Paris 12-24 juin 1930.
Wystawa zbiorowa Józefa Pankiewicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933.
Olga Boznańska i Józef Pankiewicz, Bibliothèque Polonaise, Paris, du 11 au 25 février 1945.
Józef Pankiewicz (1867-1940). A Loan Exhibition Oils, Watercolors, Sketches, Graphics, The Kosciuszko Foundation, New York 1978.
Basler A., *Les eaux-fortes de J. Pankiewicz, „L'Art décoratif” 1904, nr 75.*
Biernacka R., *Józef Pankiewicz, [w:] Polski słownik biograficzny, t. 25, Warszawa 1980, s. 132-137.*
Blumówna H., *Pankiewicz. Grafika, Warszawa 1958.*
Bobrowska-Jakubowska E., *Józef Pankiewicz. Nocturne. Les cygnes blancs du jardin de Saxe à Varsovie, [w:] 1893. L'Europe des peintres, Musée d'Orsay, Paris 1993.*
Cybis J., *Józef Pankiewicz, Warszawa 1949.*
Czapski J., *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce, Lublin 1992.*
Dmochowska J., *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy, Kraków 1963.*
Florisoone M., *Joseph Pankiewicz, Paris 1945.*
Gide A., *Journal 1889-1939, vol. 1, 2, Paris 1948, 1955.*
Jaworska W., *Józef Pankiewicz, [w:] Petit Larousse de la peinture, red. M. Laclotte, t. 2, Paris 1979.*
Landau Z., *Stefan Laurysiewicz, [w:] Polski słownik biograficzny, t. 16, Warszawa 1971, s. 582-583.*
Ligocki A., *Józef Pankiewicz, Warszawa 1973.*
Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-1939, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław 1969.
Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914, red. A. Wojciechowski, Warszawa 1967.
Polskie życie artystyczne w latach 1915-39, red. A. Wojciechowski, Warszawa 1967.
Szczepińska J., *O kilku impresjonistycznych obrazach Józefa Pankiewicza, „Biuletyn Historii Sztuki”, 7:1967, s. 536-550.*
Szczepińska J., *Pankiewicz — modernista, „Rocznik Historii Sztuki”, 6: 1966.*
Terrasse A., *Bonnard, Paryż 1967, 1988.*
Wallis M., *Józef Pankiewicz, Warszawa 1948.*
Wolff J., *Listy P. Bonnard'a do J. Pankiewicza (oryginały i przekłady), „Głos Plastyków”, 9: 1948.*

Koloryzm w malarstwie Hanny Rudzkiej-Cybisowej

Maria Rzepińska pisze w *Historii koloru*, że „Problem kapizmu i koloryzmu jest dość złożony (...). Oba pojęcia są na ogół stosowane wymiennie (...). Operując określeniem kapiści, historyk czuje się bardziej pewny, gdyż wiadomo, że chodzi o członków tzw. Komitetu Paryskiego (skrót K. P.), więc konkretną i zwartą grupę artystów. Młodzi malarze, uczniowie Pankiewicza z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wyjechali w roku 1924 do Paryża dla dalszych studiów. Zafascynowani impresjonizmem, malarstwem Cézanne’a i Bonnard’a nie pomijali starych mistrzów (głównie Wenecjan), których sekrety i metody podziwiał Pankiewicz”¹.

Historia grupy kapistów wchodzi w zakres podręcznikowych faktów, co zwalnia nas od jej szczegółowego przedstawienia. Wystarczy krótkie wypunktowanie głównych założeń teoretycznych programu kapistów. Opierając się bowiem na postimpresjonistycznym doświadczeniu, które zawdzięczali ich profesorowi Pankiewiczowi, stworzyli na początku lat trzydziestych spójną doktrynę malarską.

Wyznawali autonomię obrazu. „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie” — pisał Jan Cybis w imieniu całej grupy w roku 1931². Autonomia owa przejawiała się nie tylko uniezależnieniem od natury środków czysto malarskich, aczkolwiek bez odrzucenia tematu, ale również dotyczyła innych warstw eliminowanych z obrazu: „Nie chcemy zadziwiać żadnymi trickami, stwarzać złudzeń optycznych wypukłości czy dałi, ani robieniem «obrazów» modernistycznych czy innych (image)”³. Kapiści, ograniczając rolę tematu i eliminując symbol, czyli tzw. literaturę, oraz niwelując przestrzeń, którą sprowadzali do płaszczyzny obrazowej, koncentrowali się przede wszystkim na barwie, gdyż jak pisali „Płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku”⁴. Kolorystyka obrazu również

¹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 614.

² Cyt. wg.: *ibidem*, s. 614.

³ *Ibidem*, s. 615.

⁴ *Loc. cit.*

powinna być autonomiczna w stosunku do barw lokalnych, ponieważ „Kolor niekoncypowany z założonej gry, a tylko naśladowający kolor z natury — nie działa malarsko”⁵.

Ważnym założeniem programowym kapistów, rzutującym na ich praktykę malarską, jest postulat stosowania scalającej obraz faktury. „Im bardziej celowo płótno będzie dotykane farbą, tym technicznie w pojęciu malarskim będzie lepsze”⁶. Przejęta od impresjonizmu technika malowania drobnymi, szkicowymi pociągnięciami pędzla, z zachowaniem fakturalnych zbrzdzeń, ujednoliciła powierzchnię. Efekt jednorodności płaszczyzny obrazowej uzyskiwano także tonowaniem kontrastów, przez rozjaśnienie, a nawet przebielenie kolorystyczne. Z tej metody wypływa obsesyjna wręcz walka kolorystów z tzw. dziurami w obrazie, czyli ze zbyt wyrwywającymi się z ogólnego jasnego tonu nasyconymi walorowo akcentami.

Zawarta w cytowanym powyżej wstępie do wystawy kapistów teoria została przejęta przez wielu malarzy, którzy wprowadzicie nie byli bezpośrednio kapistami, lecz wywodząc się z innych ugrupowań międzywojennego nurtu malarskiego, takich jak „Zwornik” lub „Pryzmat”, po wojnie zajęli się intensywnie dydaktyką. Jak pisała M. Rzepińska: „W tym lakonicznym wyznaniu wiary występują terminy, które będą się odtąd stale powtarzać. Kontrast, zestawienie, działanie plastyczne, gra barwna — repertuar ten będzie powracać w wypowiedziach wszystkich kolorystów. Nie jest bowiem przypadkiem, że określenia koloryzm i kapizm stosowane są wymiennie. Głoszona słowami i obrazami ideologia (określana przez Szymonowskiego jako «maksymalizm kolorystyczny») wyszła daleko poza wąski krąg młodzieńczego Komitetu Paryskiego”⁷.

M. Rzepińska jako profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kierująca katedrą historii sztuki, była osobą najbardziej kompetentną w ocenie roli kapistów w nowoczesnej sztuce polskiej. Obok własnych badań nad historią malarstwa wiedzę czerpała z pierwszej ręki jako żona jednego z najwybitniejszych kapistów Czesława Rzepińskiego. Przyjaźniła się też artystami tego nurtu, przede wszystkim z czołową kapistką Hanną Rudzką-Cybisową.

Tytułem przypomnienia przywołamy w tym miejscu garść najważniejszych faktów z życia artystki. Szersze i szczegółowsze przytaczanie danych biograficznych nie byłoby celowe w jej przypadku, gdyż weszła ona do kanonu nowoczesnego malarstwa polskiego, a więc jej życiorys jest znany i publikowany. Hanna Rudzka urodziła się w Mławie 27 lipca 1887 r. Studiowała malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1917–1920 w pracowni Miłosza Kotarbińskiego, a później w latach 1921–1924 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, najpierw w pracowni Ignacego Pieńkowskiego, a następnie Józefa Pankiewicza.

⁵ Loc. cit.

⁶ Ibidem., s. 614.

⁷ Ibidem., s. 615.

W 1924 r. wyszła za mąż za Jana Cybisa, tuż przed wyjazdem kapistów do Paryża, z którymi udała się tam na dalsze studia 1 IX 1924 r. Przebywając w Paryżu, studiowała dawnych mistrzów w Luwrze i malowała samodzielnie w plenerze lub pracowni. Brała udział w różnych paryskich przedsięwzięciach kapistów, np. w konkursie malarskim w pracowni Augusta Zamoyskiego w 1928 r., oraz grupowych wystawach: w Galerie Zak w Paryżu, Moos w Genewie i pierwszej krajowej manifestacji kapistów w Warszawie w Klubie Artystycznym w 1931 r. Artystka wraz z mężem powróciła do ojczyzny w 1932 r. i osiadła w Krakowie, w którym mieszkała aż do śmierci 3 II 1988 r. W latach trzydziestych uczestniczyła w wielu zbiorowych wystawach wraz z kapistami, m.in. w II wystawie K. P. w Instytucie Propagandy Sztuki w 1934 r., lub samodzielnie.

Brała udział w słynnym bojkocie dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, działając w ramach Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków. Podczas okupacji organizowała różne formy pomocy artystom. Po wojnie powróciła do działalności związkowej w ZPAP jako wiceprezes okręgu, a w latach 1948–1950 jako prezes. W r. 1945 została powołana przez rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Eugeniusza Eibisza na stanowisko profesora nadzwyczajnego tej uczelni, gdzie objęła Katedrę Malarstwa. W tym samym roku rozstała się definitywnie z Janem Cybisem. W 1950 r. została profesorem zwyczajnym krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 1960 r. dziekanem Wydziału Malarstwa. Otrzymała wiele nagród i uczestniczyła w wielu wystawach krajowych i zagranicznych. Ostatnim chwalebny epizodem w jej życiu było poparcie działań opozycji demokratycznej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i współpraca z „Solidarnością” po 1980 r.

Podczas gdy doktryna kapistowska stanowiła w miarę spójny system, to indywidualne drogi twórcze poszczególnych artystów zmierzały często w kierunku antydoktrynalnym. Zygmunt Waliszewski, wyrazisty przykład nieortodoksji kapistowskiej, uprawiał jawnie „literaturę” w obrazie, podobnie jak na inny sposób, niezbyt ceniony przez kolegów jako malarz, Józef Czapski, wprowadzał do swoich obrazów elementy ekspresjonistyczne. W stronę ekspresjonizmu skłaniał się również Artur Nacht-Samborski. W kierunku abstrakcji aluzyjnej Piotr Potworowski. Wydaje się, że jedynie Jan Cybis do końca realizował, stworzoną w znacznej mierze przez siebie, teorię malarską. Obok niego także Hanna Rudzka-Cybisowa właśnie, pozostała wierna „również w głębokim rozumieniu słowa, swoim pierwszym paryskim inicjatom”, jak określiła to Joanna Guze we wstępie do monograficznej, retrospektywnej wystawy malarki w 1971 r. w Poznaniu⁸.

Helena Blum, przyjaciółka artystki i jej monografistka, wskazywała, że zgodnie z teorią kapistów, dla Rudzkiej-Cybisowej obraz „posiada swą całkowitą autonomię, tj. rządzą nim jedynie prawa plastyki, a nie zależność

⁸ J. Guze, *Hanna Rudzka-Cybisowa*, [w:] *Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej* (katalog wystawy), Poznań 1971, s. 8.

od określonego motywu. Jedyne wartości plastyczne nadają motywom przedstawionym w obrazach Rudzkiej-Cybisowej zmienny sens, tj. istnieją one jedynie poprzez swą barwę połączoną z fakturą. Motywy te w barwnym ujęciu artystki ulegają przetworzeniu; charakter ich nabiera bowiem innego znaczenia od tego, jaki posiada w rzeczywistości. Staje się to przez uproszczenie motywu, przez transpozycję barwną. W ten sposób zwyczajny wycinek z natury (...) staje się obrazem przetłumaczonym na wartości plastyczne⁹.

Podobnie jak u kapistów, również i u Rudzkiej-Cybisowej faktura obrazu wpływa, cytując dalej Blumównę, „w dużej mierze na sposób oddziaływania koloru w obrazie. Jest więc jednym ze współczynników ustalających charakter indywidualnego stylu malarza i — jeżeli wolno użyć takiego porównania — jakby pisma artysty”¹⁰. Inspiracja i wierność doktrynie kolorystycznego malarstwa przebija także z nielicznych wypowiedzi samej artystki, która twierdziła w jednym z listów, że „W ogólnym rozwiązaniu obrazu najważniejszą sprawą jest dojście do stworzenia życia obrazu. Zrozumienie budowy obrazu przychodzi często w trakcie pracy nad obrazem. Obraz jest organizacją, tak jak wiersz, lub powieść. Musi zaistnieć w konstrukcji porządku zbudowanej na prawach rządzących percepcją widzenia (...) Życie obrazu jest zależne od transponowania w jedność elementów koloru i formy. Forma to nie jest kształt przedmiotu, z użyciem kształtu przedmiotu do gry form. Kolor jest istotą obrazu — działa inaczej wobec tła — a zadaniem dla niej najważniejszym jest sprowadzenie wielowymiarowej przyrody do dwuwymiarowego obrazu (transpozycja)”¹¹.

Mimo operowania pojęciami *stricte* kapistowskimi, obrazy Rudzkiej-Cybisowej posiadają jednak indywidualny rys, odrębny charakter pisma, o którym mówiła Blumówna. Wprawdzie Blumówna przyznawała, że „Celem, do którego dążyła [artystka], była chęć stworzenia dobrego malarstwa, a nie szukanie oryginalności”¹², to w innym miejscu trafnie zauważyła, że do „wartości plastycznych przyłącza się pewien współczynnik poezji czy marzenia”¹³. Tadeusz Dobrowolski w swojej, napisanej przed laty *Historii malarstwa* wytropił natomiast w twórczości Rudzkiej-Cybisowej „pewien współczynnik realizmu”¹⁴. Przyjmując, że „najbardziej typowym kapistą był Cybis”¹⁵, twierdził, że „w jej sztuce warstwa przedmiotów nie zacierała się w takim stopniu, jak w twórczości jej męża”¹⁶.

Doszukiwanie się w twórczości Rudzkiej-Cybisowej cech odrębnych, prowokuje fakt, że była ona jedyną kobietą spośród kapistów, oczywiście

⁹ H. Blum, *Hanna Rudzka-Cybisowa*, Warszawa 1961, s. 4.

¹⁰ *Ibidem*, s. 3.

¹¹ Cyt. wg: H. Blum, *Hanna Rudzka-Cybisowa*, Warszawa 1975, s. 26.

¹² H. Blum, *op. cit.*, 1961, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 4.

¹⁴ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław 1964, t. 3, s. 306.

¹⁵ *Ibidem*, s. 302.

¹⁶ *Ibidem*, s. 304.

nie licząc Doroty Berlinerblau-Seydenmanowej, która mimo że była utalentowaną artystką, odegrała niewspółmiernie mniejszą od niej rolę w ruchu kapistowskim, a jej twórczość uległa prawie całkowitemu zapomnieniu. Jak twierdzi Joanna Guze nie ma w malarstwie Rudzkiej-Cybisowej „sentymentalizmu” i nie jest to typowe „malarstwo kobiece”, z którym artystka „nie ma (...) nic wspólnego, podobnie jak nic wspólnego z «poezją kobiecą» nie ma inna wielka dama literatury polskiej, Maria Jąsnoorzewska-Pawlikowska. Istnieje głęboka różnica, jak to trafnie zauważył pewien krytyk — kontynuuje tę myśl Joanna Guze — pomiędzy sztuką kobiecą, a sztuką kobiet. Pierwsza wypełnia luki artystyczne biologią; druga do sztuki, do rzemiosła bez luk dodaje jakąś odrębność, jakieś szczególne czucie świata, dźwięk delikatny, wyróżniający, niekiedy jedyny. Usłyszeć go jest równie łatwo, jak trudno sprecyzować, w czym jest jego istota. W każdym razie dźwięk ten brzmi wyraźnie w pięknym i spójnym dziele malarki”¹⁷.

Widzimy zatem, iż mimo rygorystycznych założeń, sprowadzających malarstwo do wartości autotelicznych, w postawie Rudzkiej-Cybisowej pojawia się element „poetyckości” i swoisty „antyracjonalizm” lub „irrealizm”.

Joanna Guze i Helena Blumówna mówią o „sensoryczności” jej malarstwa, którego źródło wypływa „z czułości oka i serca razem”¹⁸. Kazimierz Malinowski, komisarz wystawy poznańskiej, uważa, że portretowane przez nią postacie „są w pewnym stopniu odrealnione”¹⁹, a Blumówna gdzie indziej pisze o „irracjonalnym kolorze”²⁰.

Kapiści, nie pozbawieni byli eskapizmu w swojej metodzie malarskiej, prowadzącej do swoistej dekoracyjności, gdyż jak to widział Kazimierz Malinowski „z ciepłością i precyzją rzemieślnika cechowego cyzelowali swe z plam barwnych zestrojone kompozycje (...) jak pięknie skomponowaną złotą biżuterię, zdobioną emalią, szafirami, ametystami i perłami”²¹. Rozpatrując więc malarstwo Rudzkiej-Cybisowej jako realizację i rozwinięcie ich doktryny, należy spojrzeć na nie także jako na rodzaj odskoczni, rekompensaty i ucieczki od rzeczywistości w sferę „pięknego ogrodu sztuki” (sformułowanie Petera Hanáka o secesji wiedeńskiej)²². Estetyzm kapistów wykazuje bowiem wiele cech odziedziczonych po dekadencjizm w swojej istocie hasła „sztuki dla sztuki”. Stanowiące dla nich wzór malarstwo nabistów: Pierre’a Bonnard’a i Edouarda Vuillard’a, wywodzi się przecież z epoki Jorisa-Karla Huysmansa i jego książki *Na wspak*, będącej biblią dekadentyzmu i estetyzmu.

¹⁷ J. Guze, op. cit., s. 9.

¹⁸ Ibidem, s. 8.

¹⁹ K. Malinowski, *Wiedza radosna*, [w:] *Malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybisowej* (katalog wystawy), Poznań 1971, s. 17.

²⁰ H. Blum, op. cit., 1975, s. 46.

²¹ K. Malinowski, op. cit., s. 18.

²² P. Hanák, *Kulturelle Blütezeit im Wiener Garten um 1900*, [w:] *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, hrsg. E. Busek, G. Willinger, Wien 1986.

Rudzka-Cybisowa, jak wynika to ze wspomnień, podczas swojego pobytu w Paryżu, znudzona dyskusjami teoretycznymi swoich kolegów, a także troskami życia codziennego, dosłownie „uciekała niekiedy z domu”, aby „malować z dużą pasją wprost siedząc pod mostem, czy przed wybranym motywem ulicy”²³. „Świat, w którym żyje artystka, jest niewątpliwie piękny, panuje w nim niczym nie zakłócony spokój i harmonia” pisała Blumówna²⁴. Tymczasem, życie artystki nie przebiegało bynajmniej sielankowo. Nie mogła panować w nim harmonia i spokój. Przypadało przecież na skomplikowane lata kryzysu, wojny i okupacji, lata stalinizmu i państwa policyjnego. Obfitowało w dramatyczne wydarzenia. Artystka nie unikała bowiem trudnych wyborów, podejmując wielokrotnie ryzyko postawy zaangażowanej jako pedagog i aktywistka związkowa. Mimo tego, nie natrafiamy w jej malarstwie na najmniejsze ślady owego zaangażowania. Wręcz przeciwnie, malarka w swojej twórczości realizowała program odwrotnie proporcjonalny do zaangażowanej postawy życiowej.

Malarstwa kapistów, w tym samej Rudzkiej-Cybisowej, nie można rozpatrywać oczywiście w oderwaniu od kontekstu sztuki, a także od tła społecznego lat trzydziestych, na które przypadał ich heroiczny okres twórczy. Co do owego tła społecznego nie będziemy charakteryzować go szerzej. Odsyłamy do wyśmienitego artykułu Mieczysława Porębskiego o atmosferze tych lat²⁵. W odróżnieniu od szalonej powojennej dekady, lata trzydzieste przyniosły w swoim początku najgłębszy kryzys ekonomiczny i wynikające z niego konsekwencje — nędzę, bezrobocie, poczucie beznadziei. W latach trzydziestych rozwijają się i powstają systemy totalitarne, włoski faszizm, niemiecki nazizm i sowiecki stalinizm, stosujące terror państwowy. Oczywiście Polska nie znajdowała się na wyizolowanej wyspie. Konsekwencje kryzysu ekonomicznego szczególnie silnie zaznaczyły się w kraju rolniczym i zniszczonym wojną. Brak rynku sztuki dotknął boleśnie artystów pozbawionych środków do życia. Sytuację tę dobrze oddaje głos z epoki: „Sztuka nasza jest (...) czymś nikomu, zupełnie nikomu niepotrzebnym. Artysta maluje «w powietrze», nie ma do kogo przemawiać swymi dziełami: współczesnego życia i sztuki nic nie łączy”²⁶.

Również w Polsce lat trzydziestych władza sięgała po rozwiązania niedemokratyczne, które czasami dotyczyły samych artystów. Myślę tutaj o głośnym aresztowaniu w 1932 r. Leopolda Lewickiego, wówczas studenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w którego obronie wystąpił Związek Zawodowy Artystów, gdzie prym wiedli kapiści. Ostrej polaryzacji politycznych ugrupowań towarzyszyły niemniej gwałtowne artystyczne spory, przybierające radykalne formy. Do nich należał m.in. bojkot Salonu 1934 r. w Krakowskim TPSP, z którego artyści wycofali dzieła 8 czerwca.

²³ H. Blum, op. cit., 1975, s. 20.

²⁴ Ibidem, s. 30.

²⁵ M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, [w:] tenże, *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 237–261.

²⁶ Wypowiedź Mieczysława Sterlinga z r. 1930, cyt. wg.: T. Dobrowolski, op. cit., s. 148.

Sprawy te relacjonował związkowy „Głos Plastyków”, zamieszczając protesty środowiska.

Młodzi artyści z kręgów kolorystycznych bojkotowali zarówno krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, jak warszawską Zachętę z powodu preferowania przez zarządy tych stowarzyszeń naturalistycznej swojszczyzny o rodowodzie młodopolskim. Natomiast „Głos Plastyków” lansował profrancuski program kapistów, którzy (przede wszystkim piórem Tytusa Czyżewskiego) zwalczali ostro Malczewskiego i Wyspiańskiego wraz z całą tradycją symbolicznej anegdoty i secesyjnej stylizacji. Tacy artyści i historycy sztuki jak Henryk Gotlib, Marcin Samlicki, Tadeusz Cybulski, Franciszek Biedart, Tadeusz Potworowski, Józef Jarema i Józef Czapski pisali w „Głosie Plastyków” obszernie artykuły i recenzje z wystaw paryskich, preferując impresjonizm i postimpresjonizm. Obok nazwisk głównych przedstawicieli Ecole de Paris na łamach „Głosu Plastyków” pojawiały się eseje o polskich malarzach kolorystach XIX w., z którymi utożsamiali się młodzi artyści tego kręgu.

Profrancuską orientację ZZPAP przedstawił trafnie krytyk francuski Waldemar George w zamieszczonym w „Głosie Plastyków” odczycie *Sztuka europejska a sztuka narodowa*, wygłoszonym w Collegium Maius 13 VI 1935 r., mówiąc, że „Młoda sztuka polska rozwija się w oparciu z jednej strony o własną tradycję, którą reprezentują między innymi: Orłowski, Michałowski, Kotsis, Gierymscy, Maurycy Gottlieb, Rodakowski, Ślewiński, Pankiewicz — z drugiej zaś w oparciu o wielką tradycję sztuki europejskiej, którą od stu lat z górą kontynuuje Francja”²⁷.

Artyści pozbawieni większych możliwości sprzedaży swoich obrazów musieli liczyć na poparcie rządowe lub samorządowe. W wypadku kapistów opieka Adolfa Szyszko-Bohusza przyniosła słynne zamówienia polichromii wawelskich. Innym rodzajem finansowego wsparcia były organizowane przez Liceum Krzemienieckie wakacyjne kursy rysunku i malarstwa dla nauczycieli prowadzone przez wielu malarzy kręgu związkowych. Do Krzemieńca wyjeżdżała również Rudzka-Cybisowa. Mimo trudności materialnych i ostrych polemik środowiskowych, „był to zapewne bardzo szczęśliwy okres w jej życiu” — jak twierdzi Blumówna²⁸. „Nie obarczona żadnymi obowiązkami, otoczona przyjaźnią ludzi życzliwych, przede wszystkim kolegów malarzy, znalazła sprzyjające warunki do pracy twórczej”²⁹.

Malarstwo Rudzkiej-Cybisowej wyrosło więc ze specyficznej atmosfery dekady lat trzydziestych, w której zaznaczyły się symptomy „wyczerpania” programu sztuki awangardowej. Uważa się nawet, że właśnie wtedy zarysował się pierwszy impuls postmodernistyczny w sztuce. Estetyzm kapistów należy więc rozpatrywać na tle takich kryzysowych zjawisk w sztuce

²⁷ W. George, *Sztuka europejska a sztuka narodowa*, „Głos Plastyków”, 4:1935, nr 1–6 (grudzień), s. 91.

²⁸ H. Blum, op. cit., 1975, s. 27.

²⁹ Loc. cit.

jak strategia „wyobcowania” i „magiczna” poetyka „naiwnych” amerykańskich i europejskich realizmów i nadrealizmów. Jednakże ich malarstwo usytuowane jest bezpośrednio w Ecole de Paris przelomu lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy zostaje odrzucony ostatecznie kubizm, a niektórzy przedstawiciele tego kierunku wycofują się do malarstwa bardziej tradycyjnego, w tym do tradycji kolorystycznej — przykładem może być André Derain lub André Dunoyer de Segonzac, reprodukowani w „Głosie Plastyków” obok Amadeo Modiglianiego i Maurice’a Utrilla. Ten ostatni był szczególnie ceniony przez kapistów za świeżą i naiwną wizję Paryża łączoną z wyrafinowaną tonacją kolorystyczną. Podobną ewolucję od kubizmu do koloryzmu przeszli na gruncie sztuki polskiej dawni formiści, Zbigniew Pronaszko i Tytus Czyżewski, patronujący kapistom.

Również w twórczości Rudzkiej-Cybisowej współlistnieje dążenie do uprawiania „dobrego malarstwa” z wizją poetycką i „naiwną” — oczywiście w pozytywnym sensie tego słowa. Gdyż, jak pisze Blumówna, barwa służyła artystce „dla wywołania nastroju radości, bajkowości, feerii”³⁰.

Malarstwo Rudzkiej-Cybisowej, w którym realizowała ona konsekwentnie główne założenia koloryzmu, pozostaje nadal niedocenione na tle twórczości pozostałych kapistów. W zasadzie było ono jednorodne. Wprawdzie dostrzega się różnice między jej bardziej optymistycznymi oraz analitycznymi obrazami przedwojennymi, a syntetyczniejszymi i refleksyjnieszymi pracami wojennymi i powojennymi. Także zwraca się uwagę na skłonność artystki w czasach socrealizmu do rozwiązań konstruktywistycznych w martwych naturach i realistycznych w portretach — przykład — nagrodzony portret Dunikowskiego z 1954 r. Niemniej jednak od pierwszych swoich dojrzałych prac malowanych jeszcze w Paryżu, aż do jej ostatnich obrazów, Rudzka-Cybisowa posługuje się spójną konwencją. Zestawmy chociażby *Martwą naturę z cytrynami i zielonym szkłem* z 1927 r. z namalowanymi przed śmiercią *Różami herbacianymi*. W obu martwych naturach spotykamy tę samą ascezę przedmiotową połączoną z amorficzną formą. Na obu płótnach (pierwsze pokryte olejami, drugie akrylami) żółcie i czerwienie błyszczą na tle wielobarwnej plątaniny kolorystycznej.

Artystka ogranicza się wyłącznie do bardzo prostych motywów najczęściej pejzażowych, do martwych natur lub bardzo interesujących i trafnych portretów. Między okiem artysty i odbiorcy a naturą zawiesza jak gdyby chromatyczną, przezroczystą przesłonę. Każdy z jej obrazów utkany jest z migotliwej kolorystycznej materii. Rudzka-Cybisowa, malująca chętnie gwaszem, lub w ostatniej fazie twórczości farbami akrylowymi, często przebiegała swoje kompozycje, w czym dopatrzeć się można pewnych analogii z tzw. białym okresem Wojciecha Weissa z lat 1910–1914, chociaż poszła ona o wiele dalej od niego w stronę dekonstrukcji i defiguracji. W gwaszowych i akrylowych kompozycjach charakterystyczna jest mato-

³⁰ H. Blum, op. cit., 1975, s. 48.

wa powierzchnia obrazu, która pogłębia dekoracyjne działanie kompozycji. W pracach natomiast olejnych malarka niejednokrotnie wykorzystuje efekty fakturalne, które upodabniają warstwę malarską do gruzelkowej powierzchni tkaniny, utworzonej z plątaniny barwnych nitek, będących w rzeczywistości charakterystycznymi dla artystki, drobnymi uderzeniami lub pociągnięciami pędzla. Wszystkie te efekty kolorystyczne i fakturalne prowadzą raczej do stworzenia jakiejś rzeczywistości wizjonerskiej, używając terminu Leona Chwistka, a nie tworzą wrażenia witkacowskiej „czystej formy”, do której w pewnym sensie zmierzali kapiści. Rudzka-Cybisowa mimo ascezy formalnej i tematycznej oraz wierności doktrynie kapi-stowskiej, wprowadzała do swoich obrazów poetycki nastrój. Upiększała więc i uwznioślała poprzez kolor otaczającą nas banalną codzienność.

Koloryzm
w malarstwie
Hanny Rudzkiej-
-Cybisowej

Smutne barwy.
La vraie vérité obrazów
Olgi Boznańskiej

W *Metamorfozach* Owidiusza wielokrotnie jest mowa o przemianach ich bohaterów w rośliny. Dafne zostaje zamieniona w wawrzyn, Syrix w trzcinę, Heliady siostry Faetona zamieniają się w topole. Najbardziej znana jest jednak historia Narcyza, który zakochawszy się w sobie zmarł z żalu spowodowanego tym niemożliwym do spełnienia uczuciem. Z jego ciała wyrósł kwiat, któremu nadano jego imię. Opis jego losu stał się popularny być może ze względu na niezwykłość duchowych cierpień jakie były udziałem Narcyza. Kolor jest w jego historii obecny, choć na pierwszy rzut oka nie odgrywa zasadniczej roli, dowiadujemy się bowiem, że kwiat, który wyrósł w miejscu jego śmierci był złoty i posiadał białe liście. Dla malarki, której pragnieniem było jak najpoważniejsze traktowanie uprawianej przez siebie sztuki, historia ta mogła posiadać pewien urok. Nie do pomyślenia, w kontekście panującej niepodzielnie w końcu XIX w. idei *concordance des arts*, byłoby przypuszczenie, że kolor kwiatu jakim stał się Narcyz, nie odzwierciedlał najistotniejszych cech duszy tego nieszczęsnego egotyka.

Wczesne akademickie rysunki i utrzymane w niemal monochromatycznej, brązowej tonacji prace malarskie Olgi Boznańskiej, nie zapowiadają późniejszej doskonałości, jaką osiągnęła artystka w tworzeniu zestawień kolorystycznych. W kilku portretach dziewczynek z kwiatami najwyraźniej można dostrzec świadomy wybór kombinacji barwnej związanej w ścisły sposób z symboliczną, co nie znaczy, że dającą się zwerbalizować, wymową dzieła. *Chryzanthem* powstał w 1894 r., w 1898 r. *Dziewczynka z tulipanami*, a *Dziewczynka ze słonecznikami* też prawdopodobnie w tym czasie. Kwiaty w rękach dzieci nie są już tylko konwencjonalnymi atrybutami, lecz raczej bytami analogicznymi do samych dzieci. Podobną wymowę ma jak sądzę jeden z największych obrazów Boznańskiej zatytułowany *W ciepłarni*. Przedstawiona w jej wnętrzu ogrodniczka, jest również jednym z kwia-



1. *W cieplarni (W oranżerii)*,
1890, Muzeum Narodowe
w Warszawie

tów, które wyrosły w tym niezdrowym wnętrzu¹. Zapładniającą rolę odegrał tu być może przykład Paula Nauena, artysty bardziej znanego jako model jej słynnego portretu. Jego monachijska pracownia była miejscem ożywionego zainteresowania twórczością Grandville'a, autora cyklu *Les plants animés*, w którym przedstawił on rośliny o ludzkich kształtach². Bożnańska planowała podjęcie nauki u Neuena, jednak przeszkodziło temu przeniesienie jego szkoły do Düsseldorfu. Nie przesądzając o tym, co zdecydowało o wyborze takiej alegorycznej koncepcji, można stwierdzić, że artystka przyjęła rozwiązanie świadczące o zainteresowaniu tradycją.

Symboliczna interpretacja *Dziewczynki z chryzantemami* jest dobrze znana. William Ritter, łącząc obraz Bożnańskiej z twórczością Maurice'a Maeterlincka nie musiał wspierać swego sądu skomplikowanym dowodzeniem. Obrazy Bożnańskiej doskonale wpisywały się w poetykę dzieł belgijskiego twórcy. Niewyraźne kontury postaci, ujęcie sugerujące bezruch, spoczynek, wreszcie przenikliwy wzrok, jakim zdawały się patrzeć z portretów malowane przez nią osoby, w nieunikniony sposób przywoływały na

¹ Piszę o tym bardziej szczegółowo w artykule *Dzieci-kwiaty Olgi Bożnańskiej* (w druku).

² G. Lexow-Hahn, *Pflanzen-Metamorphosen im 19. Jahrhundert. Ernst Kriedl's Anthropomorphismus*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 47:1990, nr 1, s. 71.

2. *Chryzanthem* (Dziewczynka z chryzantemami), 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie



Smutne barwy.
La vraie vérité
obrazów
Olgi
Boznańskiej

myśl melancholijne księżniczki M. Maeterlincka, kryjące w sobie tajemnicze, destrukcyjne moce. Ich koloryt musiał wydawać się wówczas dość nowoczesny. Zestawianie niemal jednolitych plam barwnych tworzących kolorystyczne akordy o dość wyraźnie określonym charakterze pozwalało w maksymalnym stopniu wyzyskać możliwości tworzenia nastroju, jakie daje barwa. Trzeba przy tym podkreślić, że (co dziś nie jest dla nas wcale takie oczywiste) Boznańska używała zestawień barwnych postrzeganych w kontekście akademickiej teorii barwy jako dysonansowe. O zestawieniu błękitnego z żółtym zastosowanym w *Chryzanthemie* Henryk Struve pisał w 1886 r.: „Zestawienie żółtej i błękitnej odznacza się pewną siłą, jest przynajmniej kontrastem wpadającym w oczy, energicznym — i dlatego, pomimo swej dysharmonii budzi pewne zajęcie. (...) Łącznie z wrażeniem chłodu, zimna, wynikającym z braku czerwoności, kombinacja ta wywołuje wrażenie próżni, przepaści, mechanicznego rozerwania składowych czynników. Dla ich pojednania potrzeba koniecznie barwy czerwonej, która jedynie zdolną jest wyrównać sprzeczność tych barw, ogrzać i ożywić je, a w skutek tego wywołać harmonijne wrażenie pełni”³. Rzeczywiście, czerwień pojawia się w tym obrazie na ustach dziewczynki, lecz jest

³ H. Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886, s. 126.

to bardzo blady jej odcień. Ta sama dziewczynka, w tym samym stroju została sportretowana w towarzystwie zapewne swojej matki ubranej w obszerną zieloną suknię. O takim zestawie barw Struve pisał: „Jeżeli już kombinacje podwójne, wytworzone z połączenia żółtej, błękitnej i zielonej barw, rzążą oko swą dysharmonią, cóż dopiero powiedzieć o zestawieniu wszystkich tych trzech barw. W połączeniu takim potęguje się wrażenie bezbarwności, chłodu, braku ciepła i wyrazu. Nawet kontrast żółtej i błękitnej barwy zaciera się przez dołączenie do nich zielonej. Nie ma w skutek tego kombinacji bardziej mdłej i oschłej, po prostu wstrętniejszej, gdy się nam gwałtownie narzuca, aniżeli kombinacja tych trzech barw. Wystawmy sobie obraz złożony z nich, lub osobę ubraną w te barwy, a będziemy mieli wzór najwyższego niedołęstwa kolorystycznego, niezdolnego nawet wywołać wrażenia komicznego, bo niczem nie jest w stanie obudzić naszego zajęcia. Wszystko się neutralizuje i rozgadnia w dysharmonijnej nieokreśloności”⁴. Struve nie był odosobniony w swoich odczuciach. O tym, że zestawienia barwne używane przez Boznańską rzeczywiście postrzegane były jako dysonansowe świadczy wypowiedź Adolfa Baslera, który jednak zupełnie inaczej podchodzi do tej kwestii: „(...) malarstwo przebija się głównie w tych gwałtownych kontrastach, które sprzęga harmonia zupełnie indywidualna malarza, umiającego muzycznie zestroić z największą doskonałości wirtuoza — żywioły kłócące się ze sobą”⁵. Wcześniej, w 1899 r. recenzent „Kraju” pisał: „Dotknięciami pędzla artystka wywołuje kontrasty, zestawiając barwy, że tak się wyrażę, przeciwne sobie obok siebie (...)”⁶. Dziś, za sprawą natłoku otaczających nas wrażeń kolorystycznych, uważamy je raczej za dość łagodne. Oczywiście Boznańska nigdy nie stosowała barw czystych, to właśnie umiejętne przelamanie każdej z nich i urozmaicenie tonalne doprowadzało do zharmonizowania całości. Poszczególne plamy barwne bardziej dążą do jakiegoś koloru, niż go osiągają.

Mówiąc o zestawieniach barw obecnych we wczesnych obrazach Boznańskiej, pominąłem dość istotny ich składnik: barwę szarą, stanowiącą najbardziej charakterystyczny element jej malarstwa. Zacytujmy jeszcze raz Struvego, który tak pisał o szarości: „(...) brak jej (...) wszelkiego połotu, siły, energii, ruchu, wyrazu. Jako dziecko czarnej i białej barwy, nie mogła odziedziczyć żadnej z powyższych własności, bo ich nie posiadają sami rodzice. (...) Jest to barwa nieokreśloności i dwójznaczności; barwa chaotycznego pomieszania sprzecznych czynników, zawikłań wszelkiego rodzaju, nie dających się rozwiązać drogą prostą i jasną”. Struve uważał, że podobnie jak barwa biała i czarna, szarość nie ma wpływu na kolorystyczny wydźwięk obrazu. Fascynacja Boznańskiej szarością miała swoje źródła zapewne w czysto malarskich upodobaniach. Jednak ważne były dla niej

⁴ Ibidem, s. 127.

⁵ A. Basler, *Ołga Boznańska*, „Sztuka”, Lwów 1912, s. 26.

⁶ *Wystawa Boznańskiej w Paryżu*, „Kraj”, 16, Sankt Petersburg 1899, s. 47.

również pewne niemalarskie konotacje szarych tonów. Łączyły się one dla niej z odczuciem dystynkcji i elegancji. W jednym z listów przesłanych z Monachium, pisała ona, że na szarości polega wdzięk monachijskich obrazów⁷. Wydaje się, że udawało się jej wywoływać podobne odczucia u innych za pośrednictwem swych obrazów. Adolf Basler pisał o jej paryskiej twórczości, że jest to malarstwo tylko dla prawdziwych koneserów: „z pewnością bohater Waltera Patera, Sebastyan Storck, wyrafinowany Holender z XVII wieku, który wewnątrz swego home'u pojmował wytworniej niż dzisiejsi aranżerzy modernstylowi pokochałby to malarstwo «brudne», które takim życiem tchnie, tak nieprzewidziane daje wrażenia, tak jest fantastyczne, jak mieniący się szal indyjski, jak stare lśniące naczynie miedziane. Płótna te są jak wytworna materya. Pańskie to, wykwentne, wyrafinowane”⁸. Jan Topass porównywał jej obrazy do gobelinu o wyblakłych barwach starego fresku. Podkreślał jednocześnie jej umiejętność osiągnięcia bogactwa kolorystycznego przy pomocy czterech, pięciu barw⁹. Ton dominującej szarości budził różne odczucia, jednak zwykle to właśnie jego dominacji przypisywano zdolność wywoływania wrażenia smutku, jaką posiadały obrazy Boznańskiej. Konotacje szarości jako tła dla kolorystycznej akcji tak charakteryzował Edward Trojanowski: „Ten ogólny, szary, nieco przygnębony ton, na który składa się cała gama kolorowych płatków, tak dobrze licuje z tłem ludzkiego istnienia na ziemi, pełnego jednak tych wysiłków fizycznych i moralnych, tych rozkoszy i smutków, łez i śmiechów, jakby plam kolorowych, zmieniających się wciąż w kalejdoskopie życia. (...) tak jak ton muzyczny porywa artystę—muzyka, Boznańską porywa ton barwny i chociaż nieraz oddala się ona od prawdy realnej, jest za to bliżej prawdy uczuć (...)”¹⁰. Trojanowski zdawał sobie sprawę z tego, że to właśnie ten ogólny szary ton obrazów Boznańskiej może utrudniać jego akceptację: „Zarzucają jej w ogóle, że każdy model, czy to dziecko, kobietę, czy mężczyznę, ustawia zawsze w jednakowym, szarym oświetleniu (...)”¹¹. Korespondent „Życia” choć ustosunkowany przychylnie do jej twórczości pytał: „(...) dlaczego p. Boznańska nie wydobyla się jeszcze z ogromnie jednostajnego, szarego tła, które po malarsku rzecz biorąc jest dobre, pożyteczne, uwydatnia tzw. lufty, robi powietrze, podkreśla odległość — nie łączy się jednak z samą treścią obrazu, figurą lub aktem. — Czy nie należałoby więcej uwagi zwrócić na to nieszczęsne tło, które jest już samo przez się monotonnem, a pociąga za sobą ten skutek, że wszystkie, rzeczywiście dobre, artystycznie wytworne obrazy p. B. robią czasem wrażenie — studyów, przy których nie chodzi o całość, lecz o szczegóły lub wprawę”¹². Dużo mniej wyrozumiały był krytyk „Życia i Sztuki”, twierdził on bez

⁷ H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974, s. 55.

⁸ *Ibidem*, s. 26.

⁹ J. Topass, *L'Art et les artistes en Pologne du Romantisme à nos jours*, Paris 1928, s. 104–105.

¹⁰ E. Trojanowski, *Olga Boznańska*, „Wędrowiec”, 1899, nr 47, s. 937.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² A. W., *Z wystawy*, „Życie”, 2:1898, nr 46, s. 618–19.



3. *Słonecznik*, ok. 1895,
miejsce przechowania
nieznane

cienia wątpliwości, że „P. Boznańska nie jest kolorystką (...) Ze sprytem jednak subtelnej i dowcipnej kobiety z tego braku uczyniła sobie specjalność — indywidualność — rodzaj. (...) Ton p. Boznańskiej — to jakiś szary kolor, antyteza sama kolorowości, zda się; ton przypominający kupę ściepek używanych, rzuconych w kąt kuchni: coś chłodnego, niewdzięcznego i prawie przykrego”. Okazuje się jednak, że to co budzi tak gwałtowny protest, mogło nie przeszkadzać w uznaniu wartości jej dzieł, bowiem pisał on dalej, iż „Talent Boznańskiej sprawił, że publiczność nasza wykształcająca, jeżeli i nie zasmakowała w tej symfonii szarzyzny, to co najmniej tę szarzyznę wytworną zdolnej artystyce wybaczyła”. Dla autora o wartości jej obrazów stanowią: prawda psychologiczna i poezja — „powiew melancholii i współczucia”, który „trafia gdzieś pod lewe żebro zapatrzonemu widzowi”. Ale to nie wszystko. „Obrazy Boznańskiej posiadają jeszcze jedną cechę: są smutne bez wyjątku”. Autor bez najmniejszego wysiłku wskazuje źródło tego smutku, dokonując zwięzłej analizy dwóch obrazów: „Oto *Dwie siostry* na przykład. Szkic zdjęty na przedmieściu. Młodsza — to dziecko, trochę zmęczone, ale ufne. Starsza zna już nieco życie. Byłaby ładna może, gdyby jadła codziennie; przyjrzyjcie się jej spojrzeniu: ciekawe, zdolne do zalotności; może kiedyś zapraszać ją będą na kolacyjki do gabinetów (...) Tu i treść obrazu jest smutną. Ale oto w i e r z a c a — młoda dziewczyna, pełna



Smutne barwy.
La vraie vérité
obrazów
Olgi
Boznańskiej

4. Dziewczynka z tulipanami, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie

siły i ufności, jakie daje wiara. Czemu i ten obraz — którego treść jest raczej radosna — czyni to samo wrażenie poetyckiego smutku? Odpowiedź łatwa. Ten smutek wkłada artystka w swój stosunek do obrazów, do sztuki, do życia z pewnością (...)»¹³. Tego rodzaju analiz można by przytoczyć więcej. W mniej lub bardziej bezpośredni sposób łączą one zwykle wywołane wrażenie z kolorytem jej obrazów.

Boznańska nie starała się przeciwstawiać takim opiniom, sama zgadzała się z nimi. W znanym liście do Julii Gradomskiej wrażenie smutku jaki wywołują jej obrazy tłumaczyła „smutnym podkładem”, czyli osobistymi przeżyciami¹⁴. Z pewnością istniały w jej życiu tragedie, które domagały się wyrażenia w sztuce. Jednak zbyt pospieszne ograniczenie się jedynie do wątku biograficznego w wyjaśnianiu jej sztuki, mogłoby sprawić, że szersze uwarunkowania, którym podlegała artystka pozostałyby niezauważo-

¹³ War., *Nowe obrazy Olgi Boznańskiej*, „Kraj” 1904, nr 16, s. 4.

¹⁴ *List do Julii Gradomskiej*, [w:] H. Blumówna, *Olga Boznańska 1865–1940. Materiały do monografii*, Warszawa 1949, s. 56–57.

ne. Współczesne artystce analizy zatrzymywały się z reguły na konstatacji obecnej w jej obrazach melancholii, nie próbując wyjść poza zakres findesłowych klisz, szczegółowe rozważanie zastosowanych środków malarzkich nie było w guście epoki absolutyzującej rolę „nastroju”. Wiesław Juszcak zwrócił uwagę na związek Boznańskiej z istotnym nurtem polskiego malarstwa, czułym na swoistości „polskiego nieba”. Traktuje on zainteresowanie szarością jako cechę swoiście polską, łączącą ją między innymi ze „stimmungowymi” obrazami Gierymskiego z jednej, a Wojtkiewicza z drugiej strony, i pisze, że „(...) od początku lat siedemdziesiątych w przybliżeniu, aż po najdalsze rozwinięcie modernizmu, obserwować możemy ustawiczne powroty tej walki o światło i ze światłem, ze światłem zbyt jaskrawym, nazbyt żywym i radosnym”¹⁵. Analogiczną fascynację zauważa on już w poezji romantycznej. W czasach współczesnych Boznańskiej powstało natomiast opowiadanie Gabrieli Zapolskiej *Szara godzina*, w którym zbieżność literackich obrazów z malarstwem jest niezwykle wyraźna. Tak pisała ona o warszawiance Ludwice, zmuszonej przez małżeństwo do wyjazdu na wieś, robiącej na szydelku piątą już kapę na łóżko, jedyny owoc jej 9-letniego małżeństwa: „jesienny mrok owija ją teraz dokoła. Szarem pasmem trochę żółtawem zaczyna wsuwać się przez szyby okien (...). Przez gałęzie drzew nie widać już nawet nieba. Ludwika przeczuwa je raczej. Wie, że jest w tej chwili barwy niepewnej, że płynie z niego mętna fala jesiennego wieczoru, smutna i gnębiąca duszę. (...) Szara godzina, jak wielki chart układny i cichy, wsuwa swe szare, długie gałęziste cienie. I ot, bez przyczyny nagle wszystko zaczyna tonąć w rozmarzeniu, w półśnie smutnym, w którym majaczą z dala mary i słychać dźwięki (mary postaci nigdy nie widzianych, dźwięki rzadko słyszanych melodii). (...) Zatulila się w fałdy szarego pledu i siedziała tak milcząco z głową w tył przechyloną, z oczyma przymkniętymi — cała szara od światła z okna płynącego, od fałd sukni popielatej, od włosów blond, jakby popiołem posypanych. Była to jedna gama szarej powszedniości, taniej a praktycznej tkaniny, włosów o barwie niezwyklej, żrenic szaro-zielonych, przeświecających pod długą blond rzęsą (...). I tylko twarz żółciła się, podobna do tych twarzy, które się widzi na starych obrazach zczerniałych, zdobiących korytarze klasztorne. I mimo woli Ludwika przybrała pozę tych świętych, odzianych w ciemne habity — zwróconych profilem do widza, z rękami opuszczonymi na kolana. Była w tej pozie melancholia istoty zrezygnowanej, godzącej się na wszystko, zapatrzonej w przeszłość z tym samym spokojem, z jakim spogląda w przeszłość dusza w swym smutku bezbarwna”. Szara godzina to dla Ludwiki czas najbardziej dojmującego odczucia melancholii i smutku codzienności, ale także chwila niosąca jedyną możliwość szczęścia (o takiej to właśnie szarej godzinie zjawił się w domu Ludwiki student z Krakowa — syn sąsiadów, który wzbudził w niej nagle, nieoczekiwane pożądanie)¹⁶.

¹⁵ W. Juszcak, M. Liczbińska, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 61.

¹⁶ G. Zapolska, *Szara godzina*, „Życie”, 1:1897, nr 4.

Szarość obrazów Boznańskiej odczuwana jako wyraz smutku i melancholii tworzyła jednocześnie tę jedyną, niezwykłą atmosferę, w której mogła objawić się prawdziwa sztuka. We wspomnianym już liście do Julii Gradomskiej pisała, że smutek jej obrazów „(...) nie przeszkadza (...) temu, aby były naprawdę najlepszymi portretami z całego Salonu”¹⁷. Nie przypadkiem Boznańska często używała w swych autoportretach niemal wyłącznie szaro-niebieskich odcieni, podobnych w tonacji do tych, których użyła w *Chryzanthemie*. W autoportretach zachowywała największą powściągliwość. Ograniczała się do ascetycznych, niemal monochromatycznych skal barwnych. Podobne ograniczenie palety można zauważyć w niektórych jej portretach męskich. W najbardziej znanym z nich, portrecie Paula Nauena, artysta został przedstawiony przez artystkę tak, jak wszedł do jej pracowni, w czarnym surducie. Również w czarnym płaszczu, tak jak mógł wyglądać na ulicy, przedstawiony został Antoni Kamiński. Czerń męskich strojów wynikała z panującej mody, jednak jej znaczenie było wówczas inne niż dziś. Warto może jeszcze raz przytoczyć słowa H. Struvego, pisał on: „(...) zauważmy, że barwa czarna jest najwygodniejszym środkiem niwelizacji towarzyskiej, bo znosi wszelkie odrębności i różnice, doprowadza wszystko i wszystkich do równości, do monotonnej jednostajności. (...) Jest ona barwą społeczeństwa demokratycznego”¹⁸. Użycie czerni, tak jak szarości, ograniczało w pewien sposób możliwość oddziaływania na widza przy pomocy barwy, jednak to właśnie to ograniczenie zgodne z symbolicznym rozumieniem roli barwy stanowiło o sukcesie jej obrazów. To właśnie portret Nauena przyniósł artystce mały złoty medal na wystawie w Wiedniu.

Wydaje się, że takie ograniczanie barwnych bodźców, stosowanie subtelnych zestawień kolorów było jedną z bardziej skutecznych dróg zdobycia akceptacji dla siebie jako artystki. Jej sztuka była programowo kierowana do nielicznych. Taka strategia przynosiła oczywiście uznanie krytyków, ale nie poklask publiczności, dla której jej obrazy były zbyt „brudne” i smutne. Lecz ważniejsze od chwilowego uznania było dla niej zapewne zdobycie pozycji poważnej artystki. Być może lękała się zaliczenia do tej grupy pańien, o których z pobłażliwością pisał Rainer Maria Rilke, niespełnionych artystek spędzających czas w muzeach na szkicowaniu fragmentów obrazów, chodzących w sukienkach, w których zawsze jest jakiś niedopięty guziczek, guziczek, który w domu rodzinnym zawsze ktoś inny zapinał. I to napewno jej się udało, zawsze traktowano ją jako osobne zjawisko, sytuowano poza kręgiem sztuki kobiecej, choć ona sama brała udział w wystawach sztuki kobiet i należała do kobiecych organizacji artystycznych.

Niezwykłość jej malarstwa prowokowała do szukania jego źródeł u innych twórców. Prawie każdy, najbardziej zwięzły nawet tekst wymienia zwykle te same powtarzające się z uporem zaklęć nazwiska. Wydaje się, że

¹⁷ Ibidem, s. 56-57.

¹⁸ H. Struve, op. cit., s. 33.



4. Portret Antoniego Kamińskiego, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie

istotniejsze może stać się dojrzenie jej świadomej łączności z tradycją malarstwa europejskiego. I jeżeli istniały związki jej sztuki ze współczesnymi jej artystami, to częściej polegały one na podobnym stosunku do tradycji niż na naśladowaniu gotowych wzorów, co też jednak jej się zdarzało, jak na przykład w *Portrecie chłopca w gimnazjalnym mundurku*, najbardziej pewnie whistlerowskim z jej obrazów. Najlepiej istotę związku Boznańskiej z tradycją wyraził Kazimierz Wyka: „Spojrzenie jest nasycone, więcej zdumione jakąś absolutną dojrzałością, mądrym umiarem i pełnią tego świata malarskiego. Na czym ta mądrość i dojrzałość polega? Sądzę, że władzą artystyczną dającą się przede wszystkim odczytać w twórczości Boznańskiej jest dobry smak. Dobry smak wysuwany był zawsze na czołowe miejsce przez takie okresy sztuki, które inwencji, wyobraźni i ryzyku artystycznemu przyznawały mało miejsca, które na swój sposób były ostrożne, a pragnęły zachować świeżość: stulecie XVIII to czas podkreślania wartości dobrego smaku. U nas epoka stanisławowska, klasycyzm Księstwa Warszawskiego. Sztuka Boznańskiej w swoim umiarze i ścisłym ograniczeniu

tak wartości malarskich jak tematu posiada koneksje z tymi okresami. I podobnie gwarancją jej świeżości jest dobry smak¹⁹.

A jednak jest w jej malarstwie coś, co utrudnia bezwarunkową akceptację jedynie dobrego smaku jako głównego motoru jej twórczości. Coś, co ujawnia się zwłaszcza w późnych pracach. Jej obrazy z lat dwudziestych i trzydziestych uznawane powszechnie za słabsze, nie są na ogół wystawiane w kolekcjach muzealnych, stanowią jednak konsekwencję przyjętej wcześniej estetyki. Estetyki przenikającej nie tylko malarstwo, ale kształtującej przez malarzkę sposób widzenia rzeczywistości. Marian Turwid, który odwiedził artystkę na dwa lata przed jej śmiercią przytacza rozmowę, która wówczas miała miejsce. Przerażony warunkami, w jakich żyła Boznańska malarz pytał, czy nie lepiej byłoby powierzyć sprzątanie służbie. Artystka, oprócz braku pieniędzy i przekonania, że nikt tak jak ona nie potrafiłby sprzątać jej mieszkania, podała jeszcze jeden powód wykluczający takie rozwiązanie: „— «Bo proszę spojrzeć na tę na przykład ścianę. Prawda — jak ślicznie wygląda!»

Brudną, odrapaną ścianę zasłaniają stare, podarte, spłowiałe materie. Strzępy ongiś pewnie cennych makat, brokatów, jedwabi. A jednak oczy artystki widzą te szmaty inaczej, niż oczy profana. Toć szmaty te, to plamy barwne zestrojone w dekorację o tonacji tej samej, jaka składa się na odrębną i sławną paletę wielkiej malarki²⁰. Wcześniej tak Turwid opisywał swoje pierwsze wrażenie: „Otworło się przede mną wnętrze — jedno z najniezwyklejszych, jakie udało mi się kiedykolwiek oglądać. Wnętrze ni to mieszkania ni to pracowni. Bogato przeładowane meblami i sprzętami, a jednocześnie uderzające skrajną nieomal nędzą i opuszczeniem. Nastroj ubóstwa potęgowała wszystko ogarniająca atmosfera dotykanej nieomal szarzyzny. Przez doszczętnie zakurzone szyby okien sączyło się z góry szare, smutne, bezsilne światło²¹. Trudno dziś stwierdzić do jakiego stopnia atmosfera ta wynikała rzeczywiście z nędzy i opuszczenia, w jakim znalazła się artystka, a jak bardzo spowodowana była pewnym dziwactwem, w które popadła. Pewne jest, że ostatnie lata jej życia nie były dla niej szczęśliwe.

I być może to właśnie umiejętność odnajdywania wartości estetycznej w sytuacjach skrajnych, w których nikt inny by ich nie dostrzegł, umiejętność zakorzeniona w XIX-wiecznym estetyzmie, jest najbardziej charakterystycznym rysem i zarazem najbardziej wartościową cechą twórczej osobowości Boznańskiej. Sztuka zawsze była dla niej enklawą, w której panowały inne prawa niż w otaczającym ją świecie.

¹⁹ K. Wyka, *Na wystawie Boznańskiej*. „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 3, s. 5.

²⁰ M. Turwid, *Wizje Olgi Boznańskiej*. (W *pracowniach artystów-plastyków polskich w Paryżu*), „Tytuł” 1937, nr 7, s. 43.

²¹ *Ibidem*, s. 41.

Hanna Rudzka Cybisowa o Krakowie i Paryżu¹

Pod koniec życia Hanna Rudzka Cybisowa przywoływała w rozmowach przeszłość. Leszek Dutka nagrał jej krakowskie i paryskie reminiscencje opowiedziane w słowach niezwykle emocjonalnych, żywych, czasem chaotycznych. Konieczna redakcja wspomnień ograniczona została do minimum, by nie zniszczyć niepowtarzalnego klimatu tych wypowiedzi.

Młodziutka Hanna Rudzka spotyka się z malarstwem „trochę przez przypadek”. Matka, widząc że lubi malować, posyła ją na naukę rysunku do ucznia Wojciecha Gersona, malarza Berwickiego, który „ustawiał jakieś przedmioty do rysowania i niczego nie wyjaśniając — szedł grać w karty z gospodynią”.

W 1921 r. jest już w Krakowie. Przenosi się z Warszawy od Miłosza Kotarbińskiego, ojca filozofa, do pracowni Pieńkowskiego, jednak w 1923 r. jest już u Pankiewicza. W mieście — gasząc niedobitki Młodej Polski — wre nowe, które krystalizuje się w futuro-formizm czy formistyczny futuryzm, najpierw zwany przez swych protagonistów ekspresjonizmem. Opowiada o życiu krakowskiej bohemy, o życiu kapistów w Paryżu, szkicuje wizerunki kolegów oraz ludzi, jakich wówczas spotykała, opowiada o swoim wspólnym życiu z Janem Cybisem.

*

Studiowałyśmy i starannie pracowałyśmy. Potem przychodziłyśmy do domu, miałyśmy sympatyczne towarzystwo, bardzo lubiłam niektóre panie. Cybis już był w Akademii, zaprzyjaźniliśmy się, długie godziny wystawał pod domem, przed Urszulankami. Zanim ja wyjdę. W oczekiwaniu. Jak to wiesz. Normalne rzeczy. Szliśmy na bale, na wieczory.

¹ Wspomnienia artystki nagrane przez Leszka Dutkę, podał do druku Paweł Taranczewski.

Ja bywałam na balach wawelskich, takich wieczorach. Organizował je u siebie Szyszko-Bohusz. Młodzież nasza nie była zapraszana, zaproszone byłyśmy tylko my trzy. Takie panienki trzy. Pani Gałęzowska też.

Gałęzowski był wówczas naszym rektorem. Państwa Gałęzowskich znałam, bywałam tam u nich na wszystkich wieczorach. To były wieczory artystyczne. Państwo Gałęzowscy urządzali u siebie przyjęcia, na Szpitalnej 17, w domu, na piętrze... Bywali profesorowie rozmaici. Jarocki bywał i Pierńkowski bywał i Trzcziński Teofil. Ten Teofil przychodził już po teatrze i wtedy zasiadał, zawiązywał sobie serwetę pod brodą...

Cricot był właściwie urządzony przez Józka, poruszał cały Kraków, sale związku były pełne. On brał telefon i telefonował do ludzi: „dzisiaj będzie to i to w Cricocie, proszę przyjść”, i już. Wyciągano wszystkie sztuki po kolei. Witkacy był ciągle grany. Samego Witkacego nie widziałam.

Muzycy robili muzykę specjalną do tych przedstawień. Mieliśmy kilku muzycznych ludzi, którzy komponowali do tego. Wejścia były płatne, ma się rozumieć. Józek Jarema był duszą tego wszystkiego, Marysia, jego siostra, występowała jako ta „ofiara”. No i takie to były zabawy.

Nawet *Wyzwolenie* Wyspiańskiego było grane. Przecież *Wyzwolenie* było fantastycznie zrobione, z wielkim nastrojem. Wladek Woźnik, aktor, grał Konrada. Pamiętam jak w pelerynie wszedł z widowni, wchodził na scenę i recytował Wyspiańskiego. Postać Mickiewicza to był pomnik zrobiony przez Pronaszkę, ten drewniany pomnik Mickiewicza z Wilna. Sugestywne były rzeczy bardzo. Potrafiłam być pięć, sześć, osiem razy na jednej sztuce. Jak dawniej chodziło się obowiązkowo na opery, tak myśmy chodzili do tego teatru Cricot. Byliśmy wszyscy na przedstawieniach, przychodziło całe miasto, cały Kraków.

Trzcziński dał nawet swój Teatr Słowackiego na przedstawienie Cricot. Przedstawienie Cricota odbyło się po przedstawieniu normalnym, w nocy, przy pełnej sali. Trwało do pierwszej, drugiej po północy. Ja byłam, pamiętam, w loży z Gałęzowskim, który był wówczas rektorem Akademii. Więc, wyobraź sobie, przedstawienie stało się wydarzeniem. Józef Jarema przed przedstawieniem robił jakby film rzutnikiem, ponad kurtyną. Na części spuszczonej kurtyny był ekran i na ten ekran rzucano napisy, rozmaite nowoczesne wyrażenia. W antraktach był boks. Boks był bardzo modny.

Poeci rozmaici i Tytus brali udział, absolutnie brał udział Tytus Czyżewski, jako aktor nie grał, tylko jego sztuki grano, sztukę *Osiół i słońce*.

Jak *Maitre Pathelin* był grany, Potworowski robił dekoracje, dekoracje kolorowe, całe miasteczko. Pamiętam była taka fioletowa postać w sukni — mieszcza. Pani. Jedna babka była w białym kwefie, a fioletową miała suknię — i dekolt taki, wiesz, jak z ariulle (?), kolorowy. A maitre Pathelinem, tym pastyrzem, to był Polewka. Wyobraź sobie, to przecież można umrzeć było ze śmiechu, w koszuldai (sic!) takiej do pół lydek. Taka biała koszula. Taki pastyrz. Rozczochrany pastyrz. Coś pięknego. Jaka to była świetna postać!

Potem *Serva Padrona*, Zyga Waliszewski robił dekoracje: na tle złotych parawanów — trzy czy cztery skrzydła proste, bardzo nowoczesne kostiumy. *Serva*, ta służąca, była w kwadratowej sukni. Wiesz: kub. A na głowie miała taaaki czepek, czepiec czerwony, taki jak bretoński, ale bretoński jest biały, a ona miała czerwoony. I ruda była, rudowłosa, wiesz. A zielone miała tutaj, staniczek. Jacek Puget był w trykocie białym z peruką, był oficerem, *persona muta*, nic nie mówił, tylko miny robił. Z tą gębą swoją upudrowaną, z lokami, co to są w peruce oficera austriackiego. To szło cały czas na placu Ducha. Byliśmy na tym sto razy, bawiliśmy się wszyscy, tak jak w amatorskich teatrach.

Sala [w Związku] była głęboka, główna sala środkowa. Tam zaczynali, tam były wystawy, tam wystawiał Osostowicz, tam wystawiali ci, którzy z Akademii byli wyrzuceni. Tam świetnie się wszyscy bawili. Tam Jadziunia Hoffman grała rolę, deklamowała, recytowała, śpiewała: „święty Antoni, święty Antoni, zgubiłam serce pod miedzą” — naśladowała Ordonkę. Nie robiła się na piękność, tylko robiła śpiewającą sługę, co to garki myje. Karykaturyzowała siebie samą. Klucznik też był, śpiewał świetnie. Miał wielki, wielki, słuch.

Przecież myśmy się spotykali z Pronaszkami, z Lechem Piwowarem, z Gottliebami, z Orkanową, Bóg wie kto tam nie był. W Esplanadzie to się działo. Tam, gdzie jest MHD, tam była „Gałka”. Po okupacji zrobiono tam sklep i wszystko zostało wyprute, zmarnowane. To straszne marnotrawstwo. Przecież to był lokal wiedeński, pierwszorzędnie urządzone, boazerie do wysokości sufitu, były wielkie piwnice z winami, kawiarnie, bilardy. Tam to się wszystko działo. Sale były olbrzymie, urządzano w nich bale.

*

Nie da się opowiedzieć tego co to się wyprawiało, co się to nie działo, czego nie robiono, żeby zdobyć pieniądze. Przed wyjazdem byliśmy w trakcie urządzania balu na dochód bratniej pomocy.

Bratnia pomoc, tak zwany Bratniak, to był rodzaj samopomocy kolegów. Urządzać bal to było normalne. W Akademii krakowskiej urządzało się bal na dochód bratniej pomocy, jak trzeba było pomóc kolegom, kupić komuś płaszcz, komuś zapłacić za obiady — czy coś takiego. Bo takie były zwyczaje.

Naszą inicjatywą głównie było robić wieczory i bale po to, żeby móc wyjechać do Paryża. Mieliśmy pieniędzy tylko na miesiąc czy na dwa, już nie pamiętam na ile, a potem zostaliśmy prawie dziesięć lat. Przecież to jest pomysł!

Akademia Krakowska miała swój oddział w Paryżu. To była posada zrobiona dla Pankiewicza przez Laurysiewicza, tego mecenasa Pankiewicza. Najpierw pan Stefan Laurysiewicz, który był przemysłowcem i sena-

torem, dawał pieniądze jako przyjaciel Pankiewicza, jego mecenas. Najpierw płacił nam pracownię naszą prywatną, którąśmy wynajęli, w oczekiwaniu, że się Akademia zdecyduje tę filię finansować.

I w końcu wszystko urządzono i wreszcie do tego doszło. Ale przecież myśmy nie wyjechali jako ci grzeczni uczniowie razem z Pankiewiczem. Nie wyjechaliśmy. Pankiewicz został w Krakowie. Był w Krakowie. Myśmy wyjechali do Paryża we wrześniu, a Pankiewicz przyjechał dopiero po roku. Wtedy, kiedy otrzymał pensję, posadę w związku z nową pracownią, którą kreowała Akademia krakowska jako swoją stację, gdzie zezwoliła na przychodzenie do pracowni tylko tym, którzy mieli ukończoną Akademię, dyplom. A myśmy dyplomów nie mieli, bo wyjechaliśmy przedtem, wyjechaliśmy przed dyplomami. Pankiewicz otrzymał od Jarockiego pismo, w którym Jarocki zawiadamia go, że uczniami jego, tej stacji, będą ludzie przysyłani przez Akademię krakowską. A my tymczasem nie byliśmy przysłani, bo myśmy już byli.

*

Ludwik Puget zrobił nam miejsce w takim liceum, gdzie mogliśmy mieszkać dwa tygodnie, Licée Jancon Sally to było na Rue de la Pompe, to jest blisko dzielnicy Passy, eleganckiej dzielnicy, no i tam właśnie myśmy przyjechali. Dali nam jeść. Pamiętam pierwszy raz jadłam melona. Melon na obiad jako *hors-d'oeuvre*. Na wstępie melon. To było dla nas niebywale. I tak dalej. Potem dopiero wynajęliśmy sobie te rozmaite dziuple i wszyscy się rozeszli.

Ja mieszkałam w takiej ogromnej sali, sama, bo Jan mieszkał z kolegami. A ja mieszkałam w tym takim wiesz, jak to profesorowie byli na takim podwyższeniu, za kotarą, w internacie. Dużo młodzieży tam nie było, oni dali nam salę do mieszkania. Były tam szeregi łóżek, a ja na tym łóżku profesora, pedagoga. Na tym podwyższeniu była kotara zamykająca jego pokoić. Koledzy spali na innej sali, ja sama tam byłam, bo Janusz Strzalecki, który był ożeniony z Enką, wynajął do razu hotelik, hotel. My nie. Może koledzy chcieli być razem, wiesz jak to jest, banda, banda z gitarami.

To było tak, pojechali z gitarami: Józef Jarema, potem było Ero Borczok..., potem jeszcze, kto tam był? Artur Nacht to nie grał ma się rozumieć, tylko przyfalował, bardzo się towarzysko wszystko razem zgadzało. Maniusz Szczyrbuła, to był właściwie taki krakowski agar ze świetną głową, oczy wspaniałe, autoportret jego jest w muzeum. Józio Czapski przecież też mieszkał z nimi. Też nie grał na niczym, tylko miał wielkie kłopoty z nami — zawsze. Wszelkie kłopoty on miał zawsze. Przecież on się całą tą bandą opiekował, on pertraktował, on znosił wszystkie ich psikusy. Pierwszego wieczora, jak tylko przyjechali, to oni przez okno wyszli, uciekli, żeby polecieć na wieżę Eiffla. Polecieli chłopaki, wiesz. No więc co, zamknięte

liceum, wobec tego przez plot. Ma się rozumieć cała afera była o to. On miał rozmaite takie kłopoty. Mówił po francusku, to było ważne. No, niektórzy jeszcze mówili, Janusz Strzałecki mówił i Potworowski mówił, jeszcze nie biegle, ale wiesz, dawali sobie radę. No więc to życie zaczynało się tak właściwie na dziko — z Krakowa przyjechali.

Zjechali się zewsząd. Mało, że z różnych okolic Polski, ale każdy był zupełnie inny. Był tak: pan hrabia — to jest Józef Czapski, potem Artur Nacht — Żyd, Józef Jarema — pół-Ukrainiec, bo ojciec jego był Rusin, ale przecież oni w czasie walk z Ukraińcami byli po stronie polskiej. Ich dom w Starym Samborze był całą twierdzą. Było tam siedmioro dzieci, siedmioro rodzeństwa. Dwie były bliźniaczki i pięciu chłopaków. Liczna rodzinka. Ojciec ich był adwokatem. Siedział na werandzie z wielkim cybuchem. Potem Ero — był synem popa. Więc syn popa, Żyd, potem hrabia i mieszczanie i ziemiaństwo i chłopcy. Cybis był ostatecznie chłopem. W końcu obywatel polski, bo wyjechał stamtąd po plebiscycie, musiał stamtąd wyjechać, bo głosował za Polską. To są te rzeczy. I to wszystko razem było zgrane. To było zgrane dlatego, że malarstwo było zamiłowaniem, wyznaniem, religią. To zabawne, że to było tak. Można powiedzieć: nie wiadomo dlaczego, ale tak było. Poważna sprawa.

Cybis syn chłopca, Artek syn kupca i nasz hrabia Józio. I jeszcze inny hrabia — Rostworowski Antoś, on nie należał do grupy, ale był obok. Kupował obrazy u Cybisa w pracowni, martwe natury, podobały mu się. Jego rodzina fundowała Uniwersytet Lubelski. Matka jego umarła, mówiąc przed tem, że umiera za Żydów, że ona wie, że ona umrze wtedy i wtedy, że ona umiera jak gdyby za karę — i rzeczywiście umarła. Wszystko wydyktowała, jak ma pogrzeb wyglądać. Wiem, bo słyszałam od Antosia w Paryżu. Antoś chciał się żenić z Marynią Czapską. Maryni w głowie nie było, śmiała się, dworowali sobie trochę z Antosia. Pewnego dnia Marynia przychodzi: „straszna rzecz mnie spotkała, wiecie co znalazłam na moim biurku na moje imieniny, nocnik pełen pomarańcz!” Taki zrobił jej prezent. Potem powiedział: „Zyga Waliszewski może malować, Cybis Janek może malować, ja — nie mam talentu, wobec tego pójdę do klasztoru”. I poszedł do klasztoru.

Takie to były rzeczy — śmieszne, prawda? On był właśnie jednym z takich, całkowicie oddanych, wszystko dla sztuki. Taka była atmosfera, takie oddanie, a właściwie wyznanie jakby.



Nasz pobyt w Paryżu na początku był sensacyjny dla Polonii. Że myśmy gromadą przyjechali. Dwanaście osób. Tak! Rozumiesz! I że mieliśmy, że zebraliśmy pieniądze na pobyt koło trzech miesięcy, a zostaliśmy siedem lat.

Więc, najpierw była taka sytuacja, napisali w gazecie polskiej, gazeta polska wychodzi i teraz, napisali, że grupka taka artystów, że to jest takie wydarzenie, że przyjechali, własnym wysiłkiem, własnym sumptem, bez dotacji ministerstwa, tylko zebrali pieniądze i przyjechali. Zebrali w Polsce. Różnymi środkami, dostępnymi dla siebie. Teatry, przedstawienia, bale, wieczory, koncerty, Bóg wie co. I teraz przyszedł do nas dziennikarz, pan Potocki. Pan Potocki, jak on miał na imię? Potocki był mężem Przybyłko-Potockiej, tej aktorki. To był historyk literatury. Siwy pan już wówczas, i on przyszedł do nas poznać tych co przyjechali, a myśmy sobie wynajęli stary warsztat, w którym śrubsztaki by mogły być, ale ich wtedy już nie było. Podłoga tak poharatana, jak to w ślusarni. To była hala jakiegoś dawnego warsztatu rzemieślniczego, ślusarskiego prawdopodobnie, na półpiętrze z wejściem z zewnątrz, nie było klatki schodowej. Szopa na Montparnassie, blisko Alesia, Place Alesia. W tej pracowni mieszkał Ero Boraczok i Marian Szczyrbuła — tylko. A reszta, inni, mieszkali każdy gdzie indziej. Gdzieś się umieścili. Myśmy mieszkali w hotelu. W Hotel de Brest.

*

Przyjechaliśmy, jesteśmy już jakiś czas, pracownię mamy, pracownia wspólna, możemy przychodzić i mamy tam kucharza, bo kucharzem był jeden z kolegów, Boraczok, jak chcemy urządzić sobie coś wspólnego, to mamy miejsce.

Pieniądze zdobywane były wspólnie. Jak wyjeżdżaliśmy [z Krakowa] wszyscy mieli sprawiedliwie podzielone pieniądze na porcje, skarbnikiem był Potworowski. To się skończyło i wtedy każdy dostał trochę pieniędzy i teraz róbcie co chcecie. Jak się komuś pieniądze skończyły, to pożyczal, ale bardzo starannie się wszystko zwracało. Mieliśmy na przykład zamożną koleżankę jedną, Dorotę Berlinerblau, która miała pieniądze. Zapisywała i myśmy to jej zawsze zwracali, bo przecież to był kredyt. Zarobki były różne. To się robiło projekty na suknie, projekty kolorystyczne, albo hafty, wzory na hafty. Chodziłam do domów mody, coś rzeczywiście sprzedalam i wyobraźcie sobie, że zgubiłam te pięćdziesiąt franków, za które sprzedalam jeden rysunek. Był deszcz, wyjęłam plan miasta i wypadły mi. Spotykam policjanta, który mnie się pyta co się stało, bo ja zrozpaczona szukam po ziemi, myślę, że znajdę! Gdzieś na jakimś „carrefour”. A on mówi: „jak nie było adresu, to już nie ma nadziei”.

Różne były drogi, każdy musiał znaleźć swoją. Potworowski robił parawany, parawany, które się malowało. Nas wynajmował, mnie i Cybisa i myśmy mu rysowali, on miał zamówienia i sprzedawał do Londynu. Malowane były na papierach bardzo fikuśnie preparowanych na antycznie, były przedstawiające okręty, ogrodowe sceny, bardzo ładne przedmioty. Rysowało się, potem się kolorowało, to były takie jakby akwarele. Potem robiono

cracé, żeby pękało, żeby wyglądało jak stare, no i żeby było ładne. On zresztą robił piękne okręty i te okręty się sprzedawało jako ozdoby do domu. Raz wsiadł jako majtek na okręt i pojechał do Aleksandrii jako taki pokładowy do czyszczenia pokładu. Po prostu chciał zobaczyć świat i zarobić. Ero Boraczok robił napisy do kina polskiego w Paryżu, napisy polskie. Potem były rozmaite wypalania na rączkach parasolek, potem były szale modne. Eibischowie robili szale. Eibiszowa. Taka przytomna osoba. Zawsze piękna, w ślicznych kapelusikach, elegancka.

W Paryżu robiło się to po to, żeby w ogóle żyć. Choćby urządzenie tego balu, wielkiego balu, który był właściwie wielką sensacją na Montparnassie. Wielki bal, w dziewięćset dwudziestym piątym, czyli w rok prawie po przyjeździe, to był dwudziesty drugi luty czy coś takiego, nie, dwudziesty piąty — też urządzaliśmy bal (myśmy dwudziestego pierwszego września, dwudziestego czwartego roku wyjechali, a ten bal miał się odbywać w dwudziestym piątym w jesieni, wiesz), i Pankiewicz jako profesor tej stacji — a nie dlatego żeśmy z nim wyjechali — był jak gdyby takim, co... protektorem! naszym protektorem on był i pani ambasadorowa Chłapowska. Żona ambasadora, ówczesnego, polskiego. Kuzynka Izy, nawet bliska. Wyobraź sobie Chłapowscy bardzo dużo pieniędzy wkładali w tę ambasadę, lubili być tymi ambasadorami. Swoje pieniądze wkładali, mieli majątki swoje w poznańskim, no więc zasilali tę ambasadę. Polska nie była bogata. Ambasada miała cały szereg urzędników rozmaitych płaconych przez państwo, np. *attaché militaire*, byli tam rozmaici kulturalni, no i... Ale pan ambasador miał swoje wydatki, wydatki, które pokrywać musiał jednak ze swoich własnych pieniędzy. Do tego stopnia, że jak w dwudziestym szóstym roku — w czasie puczu, który urządził Piłsudski — Chłapowski wyrażał się o nim głośno ujemnie jako o bandycie, o takim co to wiesz, Bóg wie co, wymyślał na niego, bo był endek, prawda — Piłsudski zupełnie się nie obraził. Zostawił go jako ambasadora pomimo tego, że wiedział o tym, donieśli mu, a i słyszeli wszyscy, że on tak wymyślał. Zostawił z tego powodu, że on dawał pieniądze. No taaak, musiał pieniądze dawać, prawda.

*

Jakeśmy przyjechali do Paryża w dwudziestym czwartym roku i Tytus wszedł do Rotonde, to chłopaki rzucały Tytusa do góry. Nieduży był. Było dużo chłopaków. Jedenaście osób razem, były dwie damy, tylko ja i Enka a poza tym reszta chłopaki. Potem jeszcze przyjechały za nami Jugosławianki, kilku Ukraińców, którzy byli naszymi kolegami tu w Krakowie i którzy się też dołączyli do nas.

Tytus Czyżewski był poetą. Jego sztuki Józek Jarema grał w Cricocie. Pamiętam, grana była ta sztuka *Osiół i storice*, Ero Boraczok był za kopę siana. Z kopą siana na sobie, przedstawiał kopę siana. Przy Bulwarze Raspaille

była kawiarenka, w której urządzono Cricot, chyba w dwudziestym piątym. To była wynajęta salka w zamkniętej restauracji, narożny lokal, bistro takie. Więc Józek wynajął ten lokal, wyrzucili wszystkie bufety, wstawili tam jakieś ławki, krzesła no i podium... Przecież w Paryżu powstają teatry zupełnie spontanicznie, byle gdzie. Jedną z ról grał znaleziony pod mostem facet. Clochard. Szalenie elegancki, taki chuudy Polak, który był ubrany w ciemne ubranie bardzo zniszczone i którego jedną z kwestii było: „kobieta wino śpiew i czekolaada”. Szalenie wybitna twarz, jakby ją namalował Rouault, taka gęba, świetna! Wszedł w tę rolę — wynaleziony pod mostem przez Józka Jareme. Jarema to był *spiritus movens* wszystkich zdarzeń.



Józek zrobił orkiestrę w Paryżu, Jazz Band z czytelami i z różnymi instrumentami — kilka rozmaitych instrumentów, szarpanych i bitych, np. takie banjo i inne jakieś jeszcze. Grali na nich Ukraińcy. Ero Boraczok był od bębna i czyneli. Perkusista. Orkiestra miała zarabiać. Zrobiliśmy raz pokaz tej orkiestry. Nie jestem w stanie opowiedzieć wszystkich szczegółów, jak to po kolei szło — to nieprawdopodobne. Józio Czapski — chcąc pokazać, że to będą malarze, którzy żyją w tej dzielnicy i w jakiej sytuacji — zrobił propagandę, żeby przyszła bogata publiczność poszedł zorganizować widownię i zrobił straszną rzecz... Wyobraź sobie mieszkanie nasze, w nim okrągły stół, wokół okrągłego stołu siedzą, przed tym pokazem: Potworowski, Jarema, Cybis, Nacht, Boraczok i Jerzy Zborowski, ten Kunsthändler, Zborowski leży, odpoczywa, bo był zawsze zmęczony po wyprawach swoich. Nagle otwierają się drzwi, wchodzą damy i panowie, jak w teatrze, w cylindrach, w pelerynach czarnych białym atlasem podbitych. Zupełny surrealizm. Panie w sukniach wieczorowych, cały przód haftowany różnymi paciorkami, była taka moda wówczas. Wchodzą, jedna po drugiej, w brylantach w Bóg wie czym, w etolach, przechodzą dookoła stołu... To było koszmarnie. My wszyscy jesteśmy jak małpy w ogrodzie zoologicznym, do oglądania. Nikt nas nie przedstawia, jesteśmy figurantami, oni przychodzą nas obejrzeć. Bez słowa obchodzą stół i wychodzą. Nic nie powiedzieli. Historia zupełnie taka, jak we śnie.

Wychodzimy na to przedstawienie, na ten pokaz orkiestry. Było blisko. Wynajęto salę, w której odbywają się śluby, przyjęcia. Stały tam stoliki nakryte czystymi, białymi obrusami. Idziemy ze Zborowskim, Zborowski idzie z nami. Nie pamiętam innych ludzi, tylko nasze towarzystwo, reszta, to była obca zgraja, publiczność. I wyobraź sobie, przychodzimy tam, siadamy przy jednym stoliku, a nagle wpada kelner i stawia przy nas kosz szampana. Nikt nie zamawiał, a szampan się znalazł. Wtem kelner spostrzegł, że się omylił. Przylatuje i zabierać chce tę butelkę w metalowym wiaderku. Wtedy Zborowski wstaje, łapie butelkę i lup o ziemię, rozbija ją.

Rozbija drugą. On to fantazję miał zawsze. Mówi, że musimy stąd wyjść zrobić awanturę, ja mówię, że po to byliśmy zwolani, żeby oni mogli grać, zarobić.

Wiesz kto ich zamówił? Rotschild. Baron Rotschild. Wieczór urządził i zaprosił orkiestrę malarzy. Były tam rozmaite panie, Radziwiłłowa i tak dalej. Najpierw tylko orkiestra poszła. Myśmy przecież nie bywali zapraszani razem, a nie graliśmy w orkiestrze. Doszliśmy potem i normalnie się bawiliśmy i tańczyli. Modne były perły do kolan, pani Radziwiłłowa miała takie perły. Ma się rozumieć prawdopodobnie sztuczne. Te prawdziwe zostały w sejfie. Pamiętam, że wszystko to było jak we śnie. Myśmy nie traktowali tych ludzi jak jakieś towarzystwo, nie, oni tak samo nie traktowali nas jako osoby, jako towarzystwo i wszyscy byli kwita.

*

Kiki śpiewała w Jockey' u. To było malutkie bistro, maleńkie, całe wyklejone afiszami z malutkim miejscem, gdzie tańczono. Hawajska orkiestra grała siedząc na bardzo wysokich stołkach, orkiestra z hawajskimi gitarami. Jedzeniem był alkohol w kieliszku z jedną wisienką, przy którym można było siedzieć cały wieczór. Tam był fłok taki — mnóstwo japończyków, atmosfera tego! Ona przechodząc między stolikami śpiewała od czasu do czasu sprośne piosenki. Kiki była modelką. Była ubrana, ale co z tego! Miała włosy bardzo ciemne. Brwi były narysowane w ten sposób. Usta miała w serduszko. Główka była malutka, chłopczyca była, męska koafiura od sławnego Antoine'a, naszego Antoine'a z Sieradza. Ona na Montparnassie była znaną osobistością. Była dość postawna, dość przy kości. Raz wieczór widziałam ją w Cigogne, taka była restauracja, widziałam ją przy bufecie, przy cynku, siedziała na wysokim stołku i była ubrana tak: nagusieńka pod spodem, a suknia na niej koronkowa w same dziurki. Siedziała taka, dość tęga, i mówiła: „A, c'est naturel, ca' ” i klepała się po udzie — „nie mam się co bać, krępować, to naturalne, prawdziwe”. To była taka modelka. Coś więcej: modelka inspiratorka, to była muza. Nie ma rady, to są konieczne rzeczy. A potem Kiki była żoną malarza, który się nazywał Man Ray. On był fotografem. Wszystko miało temperaturę, to była młodość, to mam w pamięci.

Zborowski miał taką posiadłość, w której miał sobie piwniczkę. Duniowski tam przyjeżdżał, tam kogoś jeszcze przyjmował. A Tuwim jak przyjechał, to Zborowski zrobił przecież przyjęcie wielkie! Przyjął polskiego poetę. Bo Zborowski sam był właściwie poetą. To był taki Polak... Nic jego nie czytałam, znałam go osobiście, nigdy nie czytałam, tylko słyszałam, że jest poetą. Na imię miał Leopold, zajmował się handlem. Miał swoich wybranych malarzy, którym płacił miesięcznie i brał od nich obrazy, taką stajnię trzymał, jak to się nazywa. No i pewnego razu przyjechał Burnett, taki kupiec amerykański, który powiedział, że słyszał, będąc w Ameryce,

Hanna Rudzka
Cybisowa
o Krakowie
i Paryżu

że tutaj jest bardzo utalentowany jeden, który się nazywa Soutine. Zborowskiego się pyta, czy nie wie, czy nie zna go. A Zborowski właśnie miał Soutine'a. Mówi: „owszem i mogę panu przedstawić cały szereg obrazów”. Przywiózł go do siebie i pokazał cały wachlarz obrazów Soutine'a i ten wszystko zakupił. Wobec tego Zborowski zrobił potem przyjęcie i zaprosił nas wszystkich, żeby Soutine poznał tego Burnetta, Burnett chciał również poznać Soutine'a, tego twórcę. Obiad odbywa się bardzo piękny, bardzo dobry, wspaniały no i Burnett proponuje Soutine'owi, żeby namalował mu portret. „Faites moi mon portrait” — proponuje mu. „Ja zapłacę tysiąc franków”. Soutine nie odpowiada wcale, je dalej. Burnett podwaja. „Dwa tysiące franków”. Soutine nie odpowiada wcale, je dalej. Burnett podwaja. „Dwa tysiące zapłacę”. Ten dalej milczy. I tak dalej. Zaczyna się licytacja. Coraz bardziej ten chce dać więcej pieniędzy, jeszcze więcej, jeszcze więcej, wreszcie Soutine odwraca się: „votre gueule ne m'interesse pas”, co znaczy — „pana gęba mi nie odpowiada, nie interesuje mnie”.

Zawado był cyganem, przyjaźnił się, znalazł malarzy mnóstwo, na całym Montparnassie, taki *Montparno*. Zawado widywaliśmy w kawiarni, przecież kawiarnia była codziennie. W ogóle z Władziem Syrewiczem się obaj szwendali, przecież Władzio był od dziewięćset dwudziestego roku w Paryżu, piętnaście lat mieszkał w kawiarni, oni się znali, ja go nie znałam. Nie chodziłam do kawiarni. A on o mnie wiedział, wiedział, że mnie widział na jakimś salonie.

Jak Pankiewicz poszedł na emeryturę nazначzył na swoje miejsce Zawadowskiego. To był jego uczeń. Kolega Wieniawy, Kordiana Zamorskiego, Mitaskiego, Rydza Śmigłego i tak dalej; legionowe towarzystwo, uczniowie pracowni Pankiewicza. Zawadowski siedział zawsze w Paryżu, mieszkał w Paryżu, od czasu do czasu do Polski przyjeżdżał, miał od czasu do czasu w Polsce wystawy, a co roku miał wystawę na rue de Seine w galerii Beneditte i u Zborowskiego też. Ostatnio — jak z Józkiem Czapskim się spotkaliśmy, przypadkowo, w tej galerii Beneditte — widziałam wystawę Zawadowskiego. Pełno obrazów z południa. Takie no, *figurative*, nie *abstrait*, on nie cierpiał *abstrait*, to były kolorystyczne, gorące obrazy. Akwarel było dużo. Może widziałeś? Tutaj, w Pałacu Sztuki, była wystawa jego akwarel. Lat temu dziesięć, może piętnaście, może dwadzieścia. Teraz w listopadzie umarł. Jak byłam teraz we Francji, byłam u niego z Elizabetą, już nie mógł sobie przypomnieć, w ogóle nie mógł mnie rozpoznać. Przecież byłam u niego poprzedniego wieczoru i jeszcze było dobrze. Przyniósł mi obraz, który tam miał — mój! Bo okazało się, że Prohaska, który był *attaché militaire* w ambasadzie polskiej w Paryżu kupował obrazy i między innymi ode mnie też. I przyniósł mi ten obraz, bardzo mnie ciekawiło, jak to wygląda. Miało to zabrać muzeum w Sanoku. Ponieważ Prohaska umierając zrobił testament, że to do Sanoka pójdzie, bo on się urodził w Sanoku.

Aberdama widywałam, to był nasz kolega z Akademii krakowskiej. Aberdam, Żyd polski, bardzo miły, bardzo sympatyczny. Mam jeszcze

drugi jego obraz. To jest już jego powojenna sprawa, już jest inny, już jest właśnie taki, jaki został wylansowany na świecie. Jak go widziałam ostatecznie, miał już luksusowo urządzone, wspaniałą pracownię. Wtedy, kiedy znaliśmy się przed wojną, no to był biedak męczący się potwornie, ale wystawiający w ogóle stale. Mnóstwo wystawiał. To było takie prawdziwe żydowskie malarstwo. Brudne! Zupełnie co innego. A potem tak się rozwinął i jest w tym jakaś fantazja. Mam tu gdzieś schowany jeszcze jeden obraz olejny, który mi podarował. Spotkaliśmy się już po wojnie z wielkim sentymentem. Spędziliśmy cały Nowy Rok i Sylwestra razem, byliśmy u jego żony, pani Radlińskiej, bardzo sympatycznej aktorki, przystojnej, dorodnej. Przy tym to był kolega, u Weissa był kolegą, z weissowskiego rzutu. Przysłał mi dwa katalogi, mam jego ostatni katalog ze Szwajcarii. Mówi: „mam duży sukces, wiesz, tak się cieszę” — przychodzi wiadomość: umarł, atak serca. Tak się skończyło.

Atmosfera była taka przyjazna. Zazdrość i konkurencja mnie nie dotyczyła, może nie miałam takich ambicji. To wszystko jest zależne od tego, co człowiek zamierza. Jak bym chciała być ważna, to bym miała i przyjaciół i wrogów, a ja nie miałam żadnej ochoty na to, wobec tego wcale nie było tych problemów.



Nam, którzyśmy przyjechali do Paryża w 1924 roku, różnorodność dała pałką w łeb. Tutaj był Henri Rousseau, tutaj był Picasso, Andlin, tutaj był Renoir i Matisse i Léger..., tu była pełnia, tu byli wszyscy... I teraz wybierz! Prawda! Wybierz.

No i Pierre Potworowski, czyli Tadeusz Potworowski poszedł do Légera. Zapisał się do Légera i chodził do niego. Léger uczył zupełnie inaczej niż w Akademii. W Akademii krakowskiej i w ogóle w Polsce, uczyło się brać z oka. Widzieć świat. A tu nie. Léger był pierwszym, który robił tak: na stole w pracowni, na boku, leżały różne kłopoty. Kłódki, klucze, garnki, najrozmaitsze rzeczy. Bóg wie co. Mówił: „wybierzcie sobie co chcecie z tego, co tu leży i zróbcie obraz”. No i teraz miej te rozmaite pomysły zestawień, tu łańcuch, tu nie łańcuch, tutaj klucze, tutaj jakiś pęczek czegoś tam, rzodkiewek... i robili takie obrazy, tak żeby wszystko się trzymało. U jednego się trzymało, u drugiego się rozlatywało. Zdobywali to stopniowo. Nie pamiętam rzeczy Potworowskiego z tego czasu, był tam krótko, może kilka miesięcy, bo trzeba było płacić.

Dużo malarzy miało szkoły. Bissiere miał taką szkołę. Przecież na rue Campagne *première*, na ulicy Grande Chaumiere, masz jedną szkołę koło drugiej. Jak wchodzisz na ulicę, widzisz napisy na bramie, taka a taka szkoła, takiego i takiego malarza. Zakładali sobie szkoły, żeby zarobić. Jak ktoś miał szkołę, znaczyło, że mu się nie udało. Póki mu się nie udawało,

proceedził szkołę, a jak mu się udało, szkołę rzucił. Szkoda czasu. Pamiętam, że Vuillard, Bonnard przychodzili pomóc jakiemuś takiemu malarzowi, którego nazwiska nie pamiętam. Miał tę swoją szkołę, ale zachorował i prosił, żeby go zastępowali. Szkoły były różne. Różne gatunki szkół. Inaczej się płaciło za korektę, a inaczej bez korekty. Mogłeś przyjść i zapłacić tylko za modela. Różne stawki, różne szkoły. W jednej pracowni model siedzi tylko piętnaście minut, co chwilę zmieniał pozę. Rysuje się szkice, *croquis*. A w innej pracowni, obok, siedzi godzinę. W innej znów siedzi dwie godziny. W każdej różne stawki. Każdy malarz chodził tam ze szkicownikami, najczęściej po południu. Żeby pracować, żeby rysować. Bo rysunek jest właściwie najważniejszą rzeczą, najbardziej opanowującą obraz.

Bardzo długi czas wszyscy byliśmy zbyt może skrzępowani skromnością, takie w pewnym sensie zatrzymane, nie dość swobodne, że tak powiem, tworzenie. Ciągłe były studia. Ciągłe studia — zamiast twórczości. Wizję się stwarzało, ma się rozumieć, ale ta wizja była właściwie skutkiem malowania czegoś, co się odebrało, a nie narzucenia czegoś. Rodzaj odsuwania. Cézanne stwarzał wizję natury. Transponował świat widziany. Cézanne był dla nas bardzo ważny, bo transponował świat widzialny na prawa obrazu. Wskoczenie poza, w sferę nowej wizji. Zupełnie nawrócenie. Potworowski! On zaczął narzucać właściwie jak wyjechał z Francji, jak wyjechał z Polski. Dopiero jak się odczepił od całego towarzystwa, to jego rzeczy, jego obrazy stały się marzeniami. Robił obrazy jak gdyby dotyczące jego obrazu, a nie wierności jakiejś wizji, nawet natury, czy co.

Zyga Waliszewski, już bez jednej nogi, chodził do Luwru, malował Betsabe... — nie! *Le bon Samaritain*, ten obraz Rembrandta. I wyobraź ty sobie wychodził z tego Luwru i sobie odpoczywał pod pomnikiem Gambetty. Był taki dziewiętnastowieczny pomnik przed Luwrem, obecnie już nie istnieje. I wyobraź sobie, siedzi i przechodził Władek Zakrzewski, który z nami był w pracowni u Pankiewicza, tutaj w Krakowie. Nie ten, który malował potem *Drogę Lenina*, inny zupełnie. Przechodzi i widzi Zyge! „Aaa, Zyguniu, jak się masz! To zawsze malujecie te jabłuszka?” Pyta się, bo on już był na czym innym, już na innych zarabianiach, a tu oni te jabłuszka. Zyga przyszedł do domu, rozumiesz, przeżegnał się: „Przecież to straszne, jaki on jest ordynarny, żeby coś podobnego mówić. Malować, to wszystko jedno co malujesz”.

*

Najpierw trzeba było mieć mieszkanie, przecież zmienialiśmy mieszkanie. Najpierw mieszkaliśmy na Malakoff. Wynajęliśmy mieszkanie wielopokojowe na całym pięttrze. Mieszkanie mieliśmy my i Czapski w dwóch pokojach, i Boraczkowie też mieszkali, i Józef Jarema mieszkał, mieszkał i Zyga Waliszewski. Całe piętro było nasze. Były dwie kuchnie. Myśmy mie-

li z Czapskimi jedną kuchnię..., najpierw mieszkaliśmy jakby w jednym mieszkaniu, i zmienialiśmy sobie pokoje, zależnie od rozmaitych układów. Cybis miał osobny pokój i ja. Wiesz, to była ta wygoda. Cybis malował w tym mieszkaniu, ale w pracowni nie mieszkał. [Pracownią] był pokój mansardowy, okno było w mansardzie, więc trzeba było siedzieć na ziemi, żeby było widno. Żeby światło było dobre na obrazie. Chodziło o to, żeby było widać. Przecież najważniejszą rzeczą było to, żeby było widać. Więc przeważnie malowało się na ziemi. Obraz leżał bokiem, a okno rzucało światło na podłogę. No i to nie były wielkie pokoje, ma się rozumieć, biedne warunki.

No i to mieszkanie wynajęliśmy Brunowi Jasieńskiemu. Bruno Jasieński, ten poeta, co napisał *Słowo o Sześciu*, co napisał *Pałkę Paryż* — to z naszych okien patrzył na Paryż. Paryż był wtedy dla niego zakryty przez taki kaptur zasłaniający całe miasto, a ponad ten kaptur, ponad wielki smog, wiesz, ponad tym stercząca wieża Eiffla. Przebijała to — ten nieprzenikniony smog.

Ostatnie mieszkanie było na rue de saint Jacques, gdzie mieliśmy dużą pracownię, dziewięć metrów długą, trzy metry szeroką, może trzy i pół, coś takiego. Olbrzymi piec był pośrodku. Taki wysoki piec metalowy, żelazny z rurą, która szła wysoko i też ogrzewała. No i szyby na całą długość. To było zimne.

Początkowo to ja pracowałam tak pokątnie, jak się dało, przy wszystkich robotach domowych, trzeba było w domu wszystko robić: te zakupy czy też gotowanie, czy cokolwiek, czy pranie. Potem podzieliliśmy pracownię na pół tkaniną. Taką tkaniną, dużą w poprzek, która rozdzieliła ją na dwie części, w jednej niby ja miałam pracować, a w drugiej on. Ale ta druga osoba była obecna. To przeszkadza. Wobec tego pracownię oddałam Cybisowi.

Ja wyszłam [malować w plenerze], wzięłam parasol, stołeczek, tekę, farby w torbie, tempery, i z tym poszłam nad Sekwanę. I teraz pod mostami, jak był deszcz pod parasolem albo pod mostem, szukałam motywów, żeby sobie móc zacząć malować. Ale zanim znalazłam, czasem to długo trwało zanim doszłam, zahaczyłam o coś, że chcę to malować. I to był początek pracy. Początek. Na tym polegała ta sprawa, że obraz dla mnie zaczynał się właściwie wówczas, kiedy się zahaczył o jakiś problem plastyczny, a nie o tematyczny. Bynajmniej nie o tematyczny. Bo trzeba wiedzieć o tym, że przecież malarz musi już mieć i swój warsztat i swój nawyk i sposób do pewnego stopnia. To było czasem bardzo ciężkie, bo ja dwa tygodnie chodziłam, prawie co dzień wychodziłam, bo wychodziłam rano, zostawiając Cybisowi kawę z chlebem, z bułką z czymś tam na stole. Więc kawę z mlekiem w takiej kafetierze, a sama wychodziłam i jadłam sobie kawę z kruasaniem na obiad i dopiero jak wracałam, to robiłam obiad. Dla nas obojga, wiesz. Jak wracałam po pracy. Dopiero po południu. A całe przedpołudnie zostawiałam jemu, a sama właśnie przed południem i po południu, bo to było aż do godziny czwartej, piątej, szóstej — to zależy. Tak było w lecie, a jesienią też. Zależy od tego, jaka była pogoda. Zaczęłam wiosną i dlatego mogłam malować całe lato. Tam były ogródki, takie małe

domki podmiejskie, peryferie. Pamiętam, kwitnące drzewa też malowałam tam, na peryferiach. I wśród tego wszystkiego ja chodziłam tam i malowałam. To nie był pierwszy rok pobytu, to było jedno z lat pobytu. Bo przecież to były lata, trzydziesty trzeci już, trzydziesty czwarty, już po naszych wystawach.

Bo w trzydziestym pierwszym była w Galerii Zakowej. Nasza wystawa u Zakowej była w trzydziestych latach. Potem w Genewie, w trzydziestym pierwszym była w Warszawie. W grudniu. A potem w trzydziestym trzecim myśmy przyjechali do Paryża. Z powrotem, do tej pracowni. Ja miałam wtedy stamtąd właśnie wystawę własną na rue Royal — moich gwaszów.

Coś wtedy sprzedawałam, ale zupełnie słaby obraz. Pamiętam, że pokazywałam to, tę tekę, którą miałam zamiar wystawić, Pankiewiczowi, który oglądał, jak to on, tak oglądał, tak pracował koło ust, bardzo mało co mówił, taki miał zwyczaj, jak to mają malarze. Może uważał, że on by to inaczej namalował. Na pewno! Możliwe, że mu się nie podobało, możliwe, możliwe. Nigdy mi tego nie powiedział. To musiało nie zrobić na mnie żadnego wrażenia, a może nie było dla mnie ważne, wiesz. To też może być, bo taki może być stosunek młodszego. Przecież myśmy nigdy nie byli urzeczeni malarstwem Pankiewicza.

*

Myśmy byli w Jastrzębiej Górze przez wakacje, sprowadził nas tam nasz kuzyn, proponował, żebyśmy zostali w Polsce, proponował, żebyśmy już nie jechali do Paryża, że da posadę Cybisowi, że w ogóle nie ma co żebym ja cerowała skarpetki i zajmowała się gotowaniem, mogłabym malować — i tak dalej. Koniecznie chciał nam zrobić inną sytuację materialną. Chciał żebyśmy zostali, już nie jechali do Paryża. Myśmy tymczasem uważali przeciwnie, że pojedziemy tam z powrotem. Mieszkanie mieliśmy w Paryżu, wszyscy przyjaciele czekali, cała banda była i Waliszewski, i Czapski, Jarema i Potworowscy, wszyscy, wszyscy byli. Powiedzieliśmy więc, nie nie, że wracamy. Odpowiedział, że nie będzie nam pomagał, że wakacje minęły i możemy robić co chcemy, co uważamy. Wobec tego, trudno, zaczęliśmy się starać o pieniądze, dostać jakieś pieniądze, żeby móc wyjechać. Bo nie mieliśmy żadnych pieniędzy, ja do ojca pojechałam, odmówił kategorycznie: „nie mam, nie dam!”

Wielkanoc, pamiętam, było takie przyjęcie, mam z tego przyjęcia zdjęcie. Kto tam nie był: i Krcha, i Stapiński, i Wolffowie, i Artek, i Tomorowicz, ma się rozumieć Zyga Waliszewski, Józio Czapski, Boraczki, Dietrich, taki był kolega — Dietrich, też był. Irenka Szymańska, taka była malująca w Luwrze, potem, kto tam, Szczepańscy oboje, Janka Bogucka — też malarka. Aaa, to było! Bo ja wiem jak to było, na czym się siedziało, w każdym razie były zabawy, rzucanie pomarańczami po sali, po tym domu, po

mieszkań. Następnie olbrzymie rozmaite zamówiłam placki, na Saint Paul zamówiłam placki z kruszonką, takie polskie placki, kielbasy, kilka wielkich..., trwało to przyjęcie trzy dni. Trzy noce i trzy dni. Wychodzili, przychodzili, bawili się, tańczyli, znowu wychodzili. Jedli, przynosili coś. Przy patefonie jakimś takim chyba jeszcze z tubą.

To było w trzydziestych latach. Gdzie mam te fotografie? Na tej fotografii widać obraz Jana Cybisa, kopia fragmentu jednego obrazu Poussina, idą trzy kobiety z dzbanami. Wszyscy mówili, „Aaa, c'est plutôt modern”, ogadali to, wiesz. A potem, po tym konkursie malarskim, Jan wystawił to razem ze swoimi obrazami, kupiła to Gertrude Stein, rozumiesz, wiesz kto to był? Ona to kupiła od niego i drugi jeszcze pejzaż, taki mostek, pamiętam. Ostry taki, brązami malowany.

Nie, ja sobie nie wyrzucam, bo ja jestem właściwie rezultatem tego myślenia, które wtedy było, istniało. Stwarzało konieczność gry, działania. Wiesz. I to jest to.

Hanna Rudzka
Cybisowa
o Krakowie
i Paryżu

Nad listami i korespondencją Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów

Ocalała szczęśliwie w kataklizmie wojennym korespondencja Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów w archiwum domowym artystki, staje się dziś pierwszorzędnym źródłem do badania dziejów i losów kapistów w okresie międzywojennym, w którym kształtowała się ich sztuka i rodziły poglądy na malarstwo, zawiązywały przyjaźnie, rozwijała się myśl artystyczna, której przejawem był najpierw współredagowany przez Cybisa, a następnie przez niego kierowany, „Głos Plastyków”. Na łamach tego pisma, wydawanego przy finansowych kłopotach, nie zawsze regularnie, przewijają się wypowiedzi dotyczące spojrzenia na dawną sztukę, ale przede wszystkim współczesną, wspomnienia o odchodzących, a bliskich im ideowo artystach, korespondencje z wydarzeń w świecie sztuki z Paryża pióra m.in. Franciszka Biedarta, listy z Warszawy Tytusa Czyżewskiego, informacje o problemach artystów itd. Często krytykiem pisma stawał się Józef Czapski, sam zresztą pisujący do „Głosu”. „(...) porzuć «Głos» — namawiał Cybisa w 1938 r. — dosyć się naharowałeś, namęczyłeś, dosyć się zasłużyłeś propagandzie i popularyzacji malarstwa w ogóle, wróć do dziedziny, w której jesteś pierwszorzędnym, w której istniejesz nie jako organizator, popularyzator, ale jako twórca”¹.

Ciekawą warstwą listów są zarówno sprawy samej sztuki, jak i kłopoty wynikające z codziennej, często dość skromnej, szarej egzystencji, kiedy brak pieniędzy nie pozwalał na taki choćby wydatek, jak podróż do Warszawy. Toteż nic dziwnego, że z utęsknieniem oczekiwano na wszelkiego rodzaju okazje (np. nagrody, sprzedaż obrazów), które mogły przynieść niewielki dochód. Problemy te pojawiają się tak w listach Jana Cybisa, jak i Hanny do niego i do matki.

W listach Cybisa na szczególną uwagę zasługują wszelkie wzmianki i wypowiedzi o sztuce, z pewnością tu najciekawsze. Nie brak wzmianek

¹ Wszystkie cytowane fragmenty listów ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie.

Józef Dużyk o „Głosie Plastyków”. Mimo krytycznego stosunku do pisma, Cybis uważał je za potrzebne i pożyteczne, poświęcając mu sporo własnego czasu, bez większych, albo i żadnych nadziei na jakikolwiek zysk materialny. Listy Cybisa, podobnie jak wydane przez Dominika Horodyńskiego *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*² stanowią cenne źródło do poznania osobowości i spojrzenia artysty na sztukę, której zawsze poświęcał się z prawdziwą pasją i zaangażowaniem, traktując ją jako powołanie życiowe. Idealom sztuki nie sprzeniewierzył się, nawet w czasach ostrego kursu socrealistycznego, głoszonego przez Włodzimierza Sokorskiego. Notabene charakterystyczne, że w tekście *Dzienników* opublikowanych przez Horodyńskiego nazwisko „wodza” socrealizmu pojawia się tylko jeden raz: „Niedługo potem Dybowski istotnie przestał być ministrem. Następcą jego był Sokorski i socrealizm zaczął się na całego. Co się stało z moim pejzażnikiem, nie wiem”³.

Po odejściu od Hanny Rudzkiej w przededniu II wojny światowej rozpoczął się dla niego nowy etap, naznaczony troskami i rozterkami różnymi, nie ułatwiającymi życia. Po zgonie Cybisa pisał do Hanny 4 I 1973 r. Józef Czapski znamienne słowa:

„Śmierć Jana to dla nas wszystkich jakby koniec naszej epoki, którąśmy tak bardzo wspólnie przeżyli i gdzie Jan był postacią centralną. Wszystkie wspomnienia nasze wspólne — gdzie Ty grasz tak wielką rolę, wracają, nasze biedy i bóle — Zyga chory tak ciężko przez ścianę na Malakoff i Jana upór cały w myśleniu o malarstwie i w malarstwie i Twój ponad siły i trud i malarstwo Twoje! Dla mnie Jan pozostał tym samym co wtedy i potem jeszcze w Warszawie z Tobą i nie umiem Was w myśli swojej oddzielić. (...) I nikt nam tych wspólnych [chwil] z Tobą, Janem, z Zygą nie odbierze i nikt nie odbierze tego coście Wy oboje, on i Ty zrobili dla malarstwa w Polsce. Dziś dla wielu ludzi nasza walka o kolor już jest niezrozumiała. Zdaje się ludziom, że to takie proste, że już się tego «nauczyli», jak by tu nie chodziło o coś więcej niż naukę! Ale to nieważne — malarstwo musi, jak wszystko, rosnąć, kurczyć się, znowu rosnąć i na nowo odkrywać to, co zdawało się już przeszłością. (...) To wszystko Ci piszę, bo nie mam śmiałości mówić o tym, co przeżywam — o Twoim bólu. Nic nie mogło zerwać tej łączności wiecznej między Tobą a Janem, Ty to wiesz i on to też wiedział (...)”.

List to piękny, dramatyczny, i chyba ważny w rozważaniach o kapistach i kolorze.

W listach Hanny do Cybisa przeważają raczej sprawy dotyczące warsztatu malarskiego, a także bytowe, rodzinne i osobiste — częsty motyw tęsknoty za Janem, gdy żyją rozdzieleni. Nie mniej jednak i te listy mogą służyć jako źródło poznania życia małżeństwa Cybisów, ich stosunków z innymi artystami, ich różnorodnych opinii. W późniejszych listach pojawiają się pierwsze sygnały o rozchodzeniu się ich dróg. Ich rozstanie kła-

² J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980.

³ *Ibidem*, s. 107.

dło się cieniem na życiu ich obojga. Z listów wynika, że Cybis był tego świadomy.

Wśród listów przygotowanych przeze mnie do druku, większość stanowią listy pisane przez Hannę do matki. Jest w nich wprawdzie z konieczności poruszanych mnóstwo spraw rodzinnych, osobistych, perypetii z chorobami matki i ojca, ale także doniosłych dla Cybisów problemów sztuki i życia artystycznego. Otrzymujemy tu obszernie, barwne i sugestywne opisy z pobytu kapistów w Paryżu. Czytamy o kontaktach artystycznych i towarzyskich, trudnościach i sukcesach, o wrażeniach z wypraw w okolice Marsylii i do stóp Pirenejów, gdzie za przykładem mistrza Pankiewicza spędzali na plenerach letnie, gorące miesiące. Listy Hanny, z rzadka posiadają dopiski Cybisa (głównie grzecznościowe). Ukazują zauroczenie Paryżem i sztuką, fascynację malarstwem, relacjonują istotne momenty pobytu w stolicy europejskiej sztuki, łącznie z wiadomościami o warunkach materialnych i możliwościach zarobkowych. Jeżeli mowa o Paryżu, przypominam słowa Cybisa z ankiety *Artyści mówią o sobie*, opublikowanej przez „Świat” w 1934 r.:

„Jedyny klimat, który promieniuje na cały świat cywilizowany, wytwarza Francja”⁴.

Historyczną wręcz relacją jest list z czerwca 1929 r., w którym Hanna przekazuje sensacyjną wiadomość o niespodziewanej nagrodzie w konkursie, przyznanej kapistom, a nie artystom francuskim. Był to jak gdyby wstęp do kariery artystycznej grupy i poważne wyróżnienie jej za osiągnięcia w malarstwie po kilku zaledwie latach pobytu we Francji. Na tle niemal braku sukcesów polskich malarzy na scenie europejskiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego był to ewenement.

28 VII tego samego 1929 r. „Wiadomości Literackie” opublikowały korespondencje Z. S. Klingslanda *O najmłodszym Paryżu polskim*⁵. Jej autor był sekretarzem jury konkursu, składającego się prawie z samych Francuzów. Zasiadali w nim: Raul Dufy, Othon Friesz, Georges Rouault, André Salmon i Polak: Józef Pankiewicz. Klingsland był zdziwiony nieoczekiwanym wyróżnieniem pięciu Polaków: Seweryna Boraczoka, Artura Nachta-Samborskiego, Janusza Strzaleckiego, Zygmunta Waliszewskiego i Jana Cybisa. A przecież — pisał — słynny Montparnasse nadesłał na konkurs aż „kilkadziesiąt obrazów młodych artystów o niewątpliwym często talencie i o dużej wrażliwości na najmodniejsze dziś «izmy» estetyczne”. Niewiele o Polakach wiedziano dotąd w Paryżu. „Bo i skądże miano o nich wiedzieć — zapytuje Klingsland — Nie należeli nigdy do żadnej z tych trzech parafii kawiarnianych [mowa o kawiarniach: „Ronde”, „Dôme”, „Coupole” — przyp. J. D.], unikali wszelkich wystaw zarówno w salonach oficjalnych jak i w galeriach prywatnych, nie byli zupełnie notowani na giełdzie kolekcjonersko-Kunsthändlerkiej, a od krytyków tzw. wpływowych odżegnywali się jak diabeł

Nad listami i korespondencją Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów

⁴ J. Puciata-Pawłowska, *Artyści mówią o sobie*, „Świat” 1934, nr 10.

⁵ Z. S. Klingsland, *O najmłodszym Paryżu polskim*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 30.

Józef Dużyk od święconej wody”. Tymczasem wydarzyła się — wykrzykuje ze zdumieniem — „heca niesłychana!”, gdyż wszystkie nagrody otrzymali Polacy. Doszło do tego bez żadnych rozmówek na stronie, bez prywatnych poleceń, a sam Klingsland, jako sekretarz jury, był świadkiem sądu konkursowego, „który tego dnia pierwszy raz oglądał nadesłane płótna”. J. Pankiewicz, rozpoznając wśród nich kilka prac swoich uczniów, „wypowiedział się po orzeczeniu innych członków jury, o żadnym przeto faworyzowaniu jednych na szkodę drugich mowy nawet być nie może”. Nagrody należały im się „za niezaprzeczalne wartości czysto malarskie nadesłanych obrazów, ale i za wyjątkowo sumienne wysiłki w dziedzinie technik pędzla, za bardzo dobre odczucie koloru — jego barwnikowych i walorowych pierwiastków”.

Paryż otworzył kapistom drogę do Genewy. 1 XI 1930 r. Hanna pisze do matki: „Będziemy mieli w Genewie 9 maja do 31 maja wystawę całej grupy. Potem w listopadzie w Warszawie”. Również w tym samym roku została zorganizowana wystawa kapistów w paryskiej galerii „Zak”, zaś w grudniu w Warszawie. Krytyka podkreślała, że „Subtelnym kolorystą, twórcą jasnych, radosnych harmonii barwnych jest Jan Cybis. (...) Piękne pejzaże malują Hanna Rudzka i Dorota Seydenmanowa”.

Późniejsze powroty Cybisów do Paryża, do dzieł artystów, których kochali, do miasta i Sekwany, którą Jan malował na nowo w 1959 r., zawsze były wzruszające i z pewnością przypominały lata, które tam spędzili, choć w warunkach zazwyczaj odległych od cieplarnianych, jak wspominał po II wojnie światowej Józef Czapski:

„Nie pamiętam go innym jak zaszytego w swoim pokoju lub czasami w kawiarni Dôme, nie rozstającego się z Hanką Rudzką-Cybisową, jego pierwszą żoną. Czy bez jej hartu moralnego, jej kopiowania w Luwrze, które im przeżyć pozwalały? Jej malarstwo, czytelniejsze niż malarstwo Cybisa, ale tak jego malarstwu bliskie, związane było przeważnie z tematyką kwiatów, zakątków Paryża — było wówczas chyba pierwsze wśród nas wnoszące do polski kulturę malarską bardzo francuską, której w Polsce lat trzydziestych było tak mało.

Jan Cybis niedożywiony, żółty, mało wychodzący z domu — takim go pamiętam z tamtych lat na rue de Rennes”⁶.

Jak potoczyła się kariera kapistów po okresie paryskim, wiadomo. Raz spotykali się z uznaniem, kiedy indziej z krytyką dotyczącą ubogich tonów. Oni sami wierzyli w swoje malarstwo — znamienne są słowa Cybisa w liście do Hanny:

„Malarstwo daje zapomnienie, chociaż szczęścia nie daje, więc trzeba malować. Nie pytaj nikogo o radę i nie żałuj, że mnie pytać nie możesz, nikt nie jest w stanie powiedzieć tobie, co Ci da zadowolenie. Maluj ze wzruszeniem, to jest wszystko, co możesz zrobić”.

⁶ J. Czapski, *Jan Cybis*, [w:] *Patrząc*, Kraków 1983, s. 363.

Paryski krytyk, współpracujący z „Głosem Plastyków”, Franciszek Biedart pisał do Cybisa w 1935 r.:

„(...) Kochany przyjacielu, nie brać sobie to wszystko zbyt do serca, plunąć na zgraję i zabrać się do pracy. W Paryżu też nie brakuje lajdactwa, szwindlu. Młodszy oryginalni i talenci (sic!), żebrzą za swoje obrazy kilka franków. (...) Pan jest młody i pan ma prawdziwy talent i jeżeli Pan masz pieniądze na farby i na płótno, na zupę i moc kroczyć przez to cuchnące bagno hardo, robiąc co się Panu chce, to Pan wiesz, iż to jedyne co pozostaje w życiu, jeżeli Pan chcesz mieć sumienie spokojne. I tylko nie psuć sobie humoru, radości twórczej przez tych wszystkich, co nic ze sztuką nie mają wspólnego. (...) Mam nadzieję, iż [z] czasem Pan sobie w Polsce znajdziesz kilku wybranych miłośników Pańskiego talentu, abyś Pan mógł spokojnie pracować. I tylko mieć wiarę i zaufanie w swoją pracę jest grunt. Tak samo mam ogromną wiarę w panią Cybis i zapowiadam jej ogromną przyszłość. Ja ją uważam za malarza z bożej łaski, co się tyczy kobiet malarek, nie widzę w Polsce żadnej artystki, która by mogła Jej dorównać talentem”. Po latach od napisania tego listu można stwierdzić, ile było w słowach krytyka proroczego niejako przeczucia.

W archiwum Hanny Rudzkiej-Cybisowej znaleźć można wiele listów, w których odbija się artystyczna epoka międzywojennego dwudziestolecia z najgłośniejszymi wówczas nazwiskami świata sztuki i literatury, aczkolwiek niektóre niewiele już dziś nam mówią. Widać to choćby na przykładzie Seweryna Boraczoka, którego nazwisko nawet tak znakomity znawca sztuki jak Karol Estreicher w książce o Leonie Chwistku przekręca, zwąc Barczołem⁷, zarówno w tekście, jak i w indeksie, dodając tylko pierwszą literę imienia, którego nie znał. Podobnie zapomniana jest serdeczna przyjaciółka Cybisów Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa, którą z początkiem wojny ochraniała przed Niemcami Hanna Cybisowa, i którą na skutek donosu, po ucieczce jej z Krakowa, zamordowali Niemcy w 1942 r. prawdopodobnie w Rabce lub Nowym Targu. Jej listy przepojone są miłością do sztuki i Paryża. Z Karlsbadu 19 VII 1935 r. pisała:

„(...) jestem od dwóch dni teraz pod wrażeniem B o n n a r d a⁸, ciągle mi miga przed oczami, także Cézanne i nie zgadniesz — cudny mały pejzażyk Seurata! Wszystko i pięćdziesiąt innych obrazów francuskich widzianych w Pradze w Moderne Galerie! Nie możesz sobie wyobrazić jaką miałam radość i jak mi to dobrze zrobiło — byłam już tak wyjałowiona co do wrażeń malarskich, tak dawno nie miałam już takich wzruszeń, że wprost zapomniałam jak działają tak piękne obrazy! A Bonnarda widziałam tak dobrze i może pierwszy raz! Też na Cézanne’a jakoś inaczej patrzyłam — a w ogóle jeszcze raz skonstatowałam fakt, jak zmieniają się upodobania ludzkie, Delacroix, ani Corot, ani Courbet — wcale mnie nie poruszyli — (czy to rozumiesz), ale za to Bonnard! — wcale tego nie umiem opisać! Ta odwaga

Nad listami i korespondencją Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów

⁷ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884-1944)*, Kraków 1971, s. 178.

⁸ Wyróżnienia w cytowanych listach pochodzą od ich autorów.

Józef Dużyk kolorystyczna, to bogactwo wizji malarskiej, ta nowość ujęcia — w porównaniu do wszystkich innych — zresztą sami coś o tym wiecie! Jest to duży obraz — na I planie siedzi w fotelu podobno Pankiewicz (!) albo jakaś stara baba w żółtym (cudo) kaftanie, obok stolik z martwą naturą, za nim kobieta w bieli (cudo!) leży pod drzewem, dalej brzozy ziemi, a z tych pejzaż południa, u góry gałęzie i niebo granatowo-czerwone. Opisuję to, bo nie ma żadnych kart ani reprodukcji z tej kolekcji obrazów — straszne świństwo, ale co robić. Cézanne'a pejzaż classique — dom z drogą i zielenią i niebem, naprawdę zdaje mi się, że dopiero teraz zaczęłam rozumieć trochę rękę Cézanne'a tej organizacji twardej, jak forteca! Co za konsekwencja umysłowa tego człowieka! (...) Seurat na mnie też zrobił wrażenie fortecy — też powaga związania, skromność wielkiego artysty. (...) W Warszawie jest teraz wystawa Tytusa, o której już może slyszeliście — Tytus ma w sobie siłę żywotną, która płynie jak potok górski z energią i tajemnicą, Tytus jest stary wyga, który pojął wszystkie mądrości artystyczne i wie, co może z siebie wydobyć, na czym zagrać, a czego nie ruszać — jest mądry! To widać w jego obrazach. Niektórzy mówią, że są monotonne, ale mnie się wydaje, że to jest ta sama monotoność co u Renoira podczas czerwonej epoki na przykład. Wymalował mój nowy portret, dziwny bo zarazem zupełnie niepodobny i bardzo podobny. Jest też szereg aktów nowych i głów jednej i tej samej modelki, którą znam, bo ją i do mnie posyłał — te ostatnie prace jego mają kolosalny temperament malarski, przez to świeżość; bogactwo gamy w jednoczesnym ubóstwie używanych kolorów (rozumiesz?), no i swoją ekspresją wprost wulkaniczną”.

Niezwykle ciekawy jest również inny list Seydenmanowej pisany w Warszawie 14 X 1937 r., którego fragment chcę zacytować, dla zawartych w nim przeżyć, wzruszeń i pasji artystycznych:

„(...) nareszcie odezwaliście się z Florencji (...) Nie mogę Wam opisać jak żałuję, że nie spotkaliśmy się we Włoszech i że do Wenecji nie przyjechaliście choć dzień wcześniej!! Jest to dla mnie strata nie do powetowania! Jestem jeszcze pełna wrażeń i wyobrażam sobie, jak Wy wszystko przeżywacie! Na Tintoretto przeżywałam wstrząsy, było mi zimno i gorąco i byłam nieprzytomna, ta wizja malarska jest zupełnie nadludzka, i trudno sobie wyobrazić, jak żył człowiek, który do takiej swej wizji doszedł!! Było to największe wrażenie z całej podróży — choć przez cały czas byłam pijana z wrażeń i całej atmosfery południa i sztuki, która tam jest czymś zupełnie powszednim — tak się przynajmniej zdaje, jadąc autem!”

Omawiane tu i cytowane listy kapistów przenoszą czytelnika w przekreślone wojną lata upojen artystycznych tej grupy. W listach kierowanych do nich, jak i w tych, które sami pisali nawzajem do siebie oraz w listach z Paryża Hanny do matki, zawarte są ich ówczesne wzruszenia z sal wystawowych, z pracy nad płótnem. Istotą ich życia była sztuka, a tłem — trudności, z jakimi borykali się w tamtych latach. Najpiękniejszą przygodą był dla nich Paryż, gdzie zapoznawali się z europejską sztuką urzecz-

ni miastem nad Sekwaną. Do Paryża wracali jeszcze nieraz, przebywali tam przez szereg miesięcy w 1933 r., wracali po wojnie. W czasie pobytu w 1933 r. Hanna pisała o ich wizycie w Luwrze, odkrywając w nich dojrzałych, świadomych artystów jakimi się stali:

„(...) teraz patrzyliśmy z innym zrozumieniem, nowe drogi natchnienia otwierają się jak się taką rzecz dla siebie odkrywa, ona istniała zawsze ta sztuka, ale my z niej nie korzystaliśmy, wszystko polega na korzystaniu, właśnie wszystko opiera się na czymś całym szeregiem i jedno z drugiego wynika, wyrasta”.

Nad listami
i korespon-
dencją
Hanny
Rudzkiej
i Jana
Cybisów

•

Pierwsze listy Cybisa do Hanny Rudzkiej zawierają raczej lakoniczne i błahe uwagi na temat malarstwa, np. z 1923 r. uwagę o farbach: „Bardzo mi się wszystko podoba, cały ten zielony świat. Zielona farba mi się nie podoba, bo jest brudna, w ogóle te farby olejne!” List, w którym przekazuje niejako zarys swojego *credo* artystycznego Cybis napisał dziesięć lat później 8 XII 1933 r.:

„Sztuka jest tak czuła na wewnętrzny klimat człowieka, jak kwiat jakiś egzotyczny. Bardzo lubię słuchać jak Tytus o tych rzeczach mówi. Bynajmniej nie chcę robić jego sztuki, we mnie inną zasiał, ale to jest człowiek, który coś wie o stanach twórczych i zazdrosny jest o nie. Ja za często byle główniarzom pozwoliłem je korygować i mącić. Ja muszę mieć atmosferę beztroską, przyjazną i nie obowiązującą. Ja przecież z Niemiec do Polski uciekłem, aby móc żyć «dziko», bez znajomych, bez rodziny. Artysta powinien żyć w atmosferze przyjaznej, ale tworzyć powinien sam, egoistycznie sam. Ja mam pomimo wszystko za mało egoizmu, całkiem serio to mówię. A to, że ciągle tylko o sobie myślę i mówię, to tylko dowód, że nie jest w porządku, artysta powinien być egoistą z instynktu, bez namysłu (sic!), bezwiednie jak dziecko i mieć wrażenie, że tym ludzi uszczęśliwia, a ja się tłumaczę. Kiedy ja swoje ciotki zanudzałem ptaszkami, które wycinałem z każdego kawałka papieru, byłem pewny, że je uszczęśliwiam i że zawsze powinny mieć czas, by to pooglądać. Ale za to też przyjemność rzadko kiedy taką mam jak przy ptaszkach. Jak ja teraz czasem trafię na swoje zestawienia na płótnie, czuję jak zdrowie we mnie wchodzi. (...) Myślałem ostatnio nad różnicą naszego malarstwa, które nie może się wyraźniej na razie zaznaczyć, właśnie dlatego, że dotychczas stałe pracowaliśmy razem, przy czym raczej ja byłem bardziej pod Twoim wpływem, niż Ty pod moim, przez moją łatwość włożenia w cudzą wolę i cudzą formę. Ja przepadam za tym, widzieć to, co kto inny widzi, ja byłbym idealnym konsumentem sztuki. Ja każde cudze widzenie, które mi się podoba, traktuję jak swoje własne, cierpiałbym za nie, biłbym się za nie, często przez to zapominam, że mam swój własny sekret. Ostatnio właśnie namacałem znowu w pewnej chwili

Józef Dużyk na swój nerw i dlatego myślałem o naszej różnicy. Ja się przez to tak «przepracowałem» w Paryżu, że się poddałem temperamentowi Twojemu i Bonnarda. Ty masz na przykład typową wrażliwość na motyw, na naturę, dla Ciebie świat się przedstawia wzrokowo zachwycająco, Ty go możesz w każdej chwili malować tak jak go widzisz i nie ma dla Ciebie pod tym względem wątpliwości. Tak jak go widzisz, tak Cię zachwycił i do gruntu i tak też Twoje sumienie malarskie każe Ci go malować. Ja właściwie nie widzę, nie widzę w ten sposób. Malując tak, zawsze mam porażki, albo jestem zmuszony przechodzić z jednej koncepcji w drugą, jak to dobrze znasz, nie dlatego abym nie mógł jednej przeprowadzić, tylko że w żadną nie wierzę, w każdej mi brak pewnej zaprawy, bez której swojego własnego obrazu strawić nie mogę, cała moja praca w kółko jest właściwie szukaniem za tą zaprawą, której nie ma w naturze, którą muszę wydobyć gdzieś z kiszek. Krótko mówiąc, moje malarstwo nie jest wrażeniowe a ekspresyjne, te dwa typy sztuki od wieków istnieją. Ja bym mógł malować całe życie w czterech ścianach i świata nie widzieć, pochodzę zresztą nie z rodziny malarzy tylko muzyków. To ma pewien związek. Dla mnie czerwień albo czerń to jest pewna nuta, którą gdzieś słyszę, w jakiś (sic!) abstrakcji (nie widzę w pejzażu, czy indziej), wtedy obraz stroję jak skrzypce, aż mi ta nuta zagra. To jest może nawet mniej malarstwo niż tamto, traktując malarstwo jako sprawę oka, które uderza po motywie jak po klawiaturze, ale jest tak samo sztuką. Co ja się o to malarstwo namartwiłem, tego by nikt na żadną furę nie zebrał, ale zawsze wtedy kiedy człowiek myśli, że już zdechnie, odzywa się gdzieś na dnie jakaś nadzieja i to radosna. Powinna być jednak jakaś lepsza proporcja pomiędzy męką i radością”.

Pod koniec 1933 r. odbył się IV Zimowy Salon Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, 175 malarzy zaprezentowało 262 obrazów, a 20 rzeźbiarzy 34 rzeźby.

„Salon — pisze Cybis do Hanny 9 I 1934 r. — jest wprost historyczny, całkowicie pod piętnem naszej dwuletniej akcji. Generacja profesorska wcale nie wystawiła, więc Salon kompletnie zmodernizowany i jasny. Kapistów powiesili w jednej boksie, ta jest najciekawsza. Zygi wielką kompozycję uczyły znasz, jest ładna i malarska. Potworek przysłał dużą kompozycję trzy akty we wnętrzu, próba chef d'oeuvre, bardzo kolorowa, ale mnie osobiście antypatyczna, jest w tym jakiś falsyfikat malarski”. I tak w dalszym ciągu o poszczególnych artystach po dwa słowa, mniej czy więcej krytyczne, a na zakończenie o pomysle wydania jednodniówki przeciwko „sztuce narodowej”; pomysł wyszedł od poety Stanisława Młodożeńca, z którym właśnie się spotkał:

„Ma bardzo radykalny sąd o kulturze polskiej — aspołeczna, fasadowa, egotyczna. Z rozczuleniem mówi o Mickiewiczu i Prusie. Chodziliśmy kiedyś do 2 czy 3 w nocy i gadali (...) Byłem kiedyś w Zachęcie — Muzeum, Boże co za okropności! Matejko to przecież obrzydliwość! Cóż my się z nim tak cackamy. To nie jest talent, którego warunki zmarnowały. Przeciwnie,

to jest durny endek, pełen fałszywego patosu, który w takiej samej załganej atmosferze rozrósł się do potęgi. Chwast, który każdą szlachetniejszą roślinę zadusił — na przykład biednego Kotsisa, swego kolegę”.

Zresztą nie tylko Cybis jest w tym czasie krytykiem Jana Matejki, Józef Czapski, przesyłając mu negatywne uwagi o „Głosie Plastyków”, pisze w 1938 r.:

„Na razie czas pracował dla nas, ale dziś kiedy już różni Starzyńscy i Sienkiewiczze robią karierki na Gierymskim, staje się sprawą wczorajszą — już historycy i popularyzatorzy różnego autoramentu będą walcować i powtarzać nasze słowa przez lata i za to otrzymywać pensję (...) Jeżeli chodzi jednak o aktualność, «Głos Plastyków» przestał być pismem bojowym, nawet o dniu wczorajszym nie śmie nie napisać i Matejko i Stachiewicz mają tam swoje miejsce, są pomieszczeni bez jakiegokolwiek ze strony Redakcji stosunku, a to i zwycięstwo walki o Gierymskiego stanie w świetle niepewnym”.

Sięgam jeszcze do jednego listu Cybisa, pisanego 16 II 1944 r. w Warszawie i jak wynika z kontekstu, prawdopodobnie pierwszego od rozstania się z Hanną przed wybuchem wojny, już po opuszczeniu Krzemieńca, gdzie rozpoczął nowy etap życia przy boku innej kobiety, notabene przy dużych wewnętrznych szamotaniach i żalu za utraconą łączność z Hanną. Poza czysto osobistą warstwą listu, po wzruszającym przedstawieniu życiowej odysei, pisze o pracy artystycznej, którą mimo różnych, nie sprzyjających okoliczności kontynuował:

„Interesuje Cię jakie jest moje poczucie malarskie? Poczucie jest dobre, warunki do pracy miałem niestety bardzo marne, zwłaszcza mieszkaniowe, ale bywało, że pracowałem w 2 m szerokim kącie z zapamiętaniem, zwłaszcza w chwilach największego psychicznego zgnębienia, wtedy zapomniałem o całym świecie. Przywiozłem dość sporo akwreł, zrobiłem ich przez ten czas jakoś setkę, nie są złe. Pomimo że nigdy, prócz w samym początku mojej malarskiej kariery, nie pracowałem akwarelą, uchwyciłem dosyć szczęśliwie ten rodzaj techniki i bardzo polubiłem. Jest to praca szybka, zmuszająca do chwytu za pierwszym razem, jeżeli masz zrobiony dobry rysunek, to jest zobaczone wszystko razem i w zależnościach, akwrela jest już prawie że gotowa, blask jest dany z samego początku przez papier, chodzi już tylko o to, aby go podtrzymać kolorem, a nie zgasić. Prac olejnych nie robiłem prawie wcale, prócz trochę notatek oraz dwie lub trzy martwe natury przeprowadzone bardziej do końca. Tutaj dopiero ostatnio zabrałem się do malowania, już olejem. Gdyby warunki były bardziej normalne niż są, pracowałbym z wielką ochotą i być może z czasem także z większym rozmachem, na który, czuję, mnie stać. Nie wiem co się do tego przyczyniło, może robi to wiek i poczucie, że nie ma dwóch dróg dla człowieka, tylko ta, na którą go jego los pchnął i że nie ma z niej powrotu, tylko trzeba iść naprzód, nie pytając nikogo o kierunek, bo każdy będzie wskazywał tylko swój własny, odpadła we mnie wszelka niepewność i jestem najzupełniej spokojny o swoją własną wartość malarską, którą czuję

Nad listami
i korespon-
dencją
Hanny
Rudzkiej
i Jana
Cybisa

Józef Dużyk wyraźnie i której nie zagraża już żadna neurastenia. Jeżeli spotykasz ludzi, którzy Ci mówią, myśląc, że mają prawo głosić, po ciężkich z pewnością przejściach, jakie mają za sobą, «nowe prawdy» artystyczne, że trzeba malować prosto i zrozumiale dla wszystkich, — słyszałem już te apostołstwa — nie słuchaj tych bujdy, jest to tylko nowa zaraza; kto nie kłamał nie ma potrzeby nawrotów do «prostoty», są to tylko gołe słowa mętnych umysłów, które tę prostotę będą tak samo kłamały, jak kłamały przedtem. Wprost przeciwnie, nie licz się z żadną opinią i z niczym zdaniem, niech Cię nie rozumie nikt, byleś sama siebie rozumiała. Nie róbcmy już żadnych koncesji nikomu i nikomu, byliśmy swego czasu jeszcze o wiele za mało niezależni, nie wierz, że ktokolwiek posiadał lepszą prawdę niż Ty. Nie ma prawdy, jest tylko nasza wrażliwość”.

Ocalały pakiet listów Hanny do Cybisa rozpoczyna list z dnia 1 VIII 1923 r. z Gdańska. Upaja się morzem, widokami, maluje na zamówienie portrety znajomych swego krewnego Feliksa Hilchena. W szeregu listów z tego okresu brak prawie zupełny impresji na temat malarstwa, ale i z późniejszych lat również, a jeżeli są, to dotyczą wyłącznie tematów malowanych płócien. Tematyka listów to przeważnie sprawy osobiste, rodzinne, ewentualnie informacje o kolegach, wystawach itd. Miałą uwagę o kolorze znajdziemy w liście z dnia 6 X 1938 r. pisany w Lwowie:

„Maluję z trudem, dziś doszłam do wniosku, do którego już nieraz dochodziłam, że tylko kolorem trzeba malować, nie przedmiotem, głównie to, aby zobaczyć ten kolor, który to się widzi, na płótnie, prawda, którą Ty wiesz i stosujesz zresztą. Serce mi bije z niepokoju o Ciebie Janusiątko, cały czas jak maluję, mam wrażenie, że krzywdzę Cię, ale jak mam wybrnąć z tego życia?”

Listy do matki z okresu francuskiego to prawie nieustanny zachwyt Paryżem i Francją, mimo niełatwego życia nad Sekwaną i konieczności zdobywania pieniędzy na pobyt. To niewątpliwie zajmowało obojgu Cybisom dużo czasu, zarabiali np. kopiowaniem obrazów wielkich mistrzów w Luwrze lub rysowaniem wzorów na haft na sukniach. Niezmiernie rzadkie były okazje sprzedaży własnych obrazów. W listach sprawy te są sygnalizowane niekiedy całkiem wyraźnie, jak np. w 1925 r.:

„Pieniądzy teraz zupełnie nie mamy, dopiero musimy starać się o zdobycie jakichś (...) Z tego powodu pisałam do Taty, by postarał się o wydostanie tych 1000 złotych, które akurat by przydały się nam jako podstawa, zarazem umożliwienie osobistej pracy, aż do wystaw. Jak będą obrazy, będzie kapitał”.

Tak się przynajmniej Cybisowej wydawało, choć rzeczywistość była całkiem inna, a płótna szybko się sprzedawały.

Pierwszy wyjazd letni na plener w 1925 r. to pobyt w La Ciotat u stóp Pirenejów, w okolicach, które zresztą wybierali za przykładem, a zapewne i wskazaniem Pankiewicza. Kolory pejzażu opisuje Hanna w liście z dnia 16 lipca:

„Pejzaż przede mną taki, o jakim dawno marzyłam — siedzę na werandzie skąd widzę cały stok góry porośniętej oliwkami srebrnymi, migdałowymi drzewami i ciemną sosną — gdzieś tam stare domy z różowo-złotą dachówką — spływa to aż do morza, tj. do zatoki, poza którego szarą i błękitną zarazem taflą widzę góry błękitne, coraz błękitniejsze im dalsze, białe domki błyszczą u podnóża gór. W prawo mam inny obraz — pokręcone pnie oliwek na pierwszym planie, schodzą coraz niżej i oto urwisko do morza, do otwartego przestworu, jest to okno jakby między dzikimi dwiema, trzema skalami, które wystrzelają zza urwiska w fantastycznej formie, tak fantastycznej, że aż strasznej, są rude i porwane, kępiasto porośnięte drzewami — sosną puszystą, inną od naszej. Zaczęłam już motyw z tą skalą, to ją zobaczysz, a Jan też ją ma w jednym ze studiów. Z lewej strony mojej pnie się wzgórze coraz wyżej, całe podzielone kamiennymi jakby klamrami, na pasy wszerej góry, równymi szeregami stoją krzewy, drzewa oliwek, stoją domy jak niżej, różowe i białe”.

Kolorów było tu dużo, domek, w którym mieszkali był „różowy z jasno zielonymi okiennicami i drzwiami”, Jan wracał z pejzażu „z płótnem błękitnym”. Podobnie w listach z Collioure z lipca i sierpnia 1926 r., miasteczka rybackiego, również w Pirenejach, gdzie „Mury stare wchodzą w morze szafirowe. (...) Dziki trochę i ostry pejzaż, ale niesłychanie kolorowy i malarski, to miasteczko, to jak zjawisko pełne niespodzianek dla malarza”. Kolorowa była także walka byków, którą Hanna oglądała z niesmakiem, zauważając jednak kolory kostiumów torreadorów („całe srebrne”).

Osobne miejsce zajmują w listach opisy Paryża, ale mniej w nich obserwacji kolorów, więcej charakterystyki miasta. Ale są np. wzmianki o „czerwonych światłach wielkich latarni Montparnasse’u”, o nastrojowym jesiennym Paryżu, o Sekwanie, która „pyszna jest w korycie cementowym. Znasz obrazek Gieryskiego, takie o zmierzchu statki na wodzie i mosty, jest w Muzeum Narodowym w Krakowie, bo takie zupełnie są to nastroje nad Sekwaną, a również pamiętasz co ja kiedyś szalenie dawno kopiowałam, takie ciemne barki na żółtej wodzie i na prawo i na lewo ciemne chmury”. A „Rue de Rennes ma specjalny kolor światła, różowy, złotawy” (jest to długa arteria prowadząca od Bulwaru du Montparnasse, dokładnie od Placu du 18 Juin 1940 do Placu St-Germain des Prés).

Wagę dokumentu ma w tej kolekcji listów Cybisowej do matki list z 6 VI 1929 r., z relacją o wielkim paryskim sukcesie kapistów:

„zdarzył się wielki sukces dla K. P. Pięciu spośród naszej grupy dostało nagrody [podkr. — J. D.] na konkursie malarskim w Paryżu. Wśród nich i Jan. Był to tak niespodziewany rezultat konkursu, gdyż jak zwykle przed konkursem mnóstwo spraw ludzie robią, żeby prywatne interesy poszły, czyli możliwe było, że jakieś żydowskie interesowne traktowanie malarstwa byłoby postawione na pierwszym planie. Jednak nie doszło do tego, zrobiliśmy po pierwszej próbie towarzyskiego załatwiania sprawy wielką awanturę, że konkurs ma się odbyć bardzo formalnie i bardzo ściśle,

Nad listami
i korespondencją
Hanny
Rudzkiej
i Jana
Cybisów

Józef Dużyk fachowo, bez domowego nastroju. No i wczoraj konkurs odbył się, a ja dopiero przed godziną wiem o rezultacie. Jest to tryumf prawdziwej pracy w skromności i cichości. Wszystkim to stało solą w oku, że nie wystawiamy, nie robimy szumu z pracą swoją, mówili poza nami, że K. P. to pewno wielkie nic, bo czemu tak cicho siedzą. Pierwszy raz wystąpienie. Konkurs był pod pseudonimami, jury stanowili francuscy malarze z jedynym Polakiem Pankiewiczem, który naszych prac od trzech lat nie widział. Sąd więc podobno wybrał tych pięciu do nagród i namyślał się komu dać pierwszą nagrodę itd. W pewnej chwili doszli do wniosku, że to tak jednolite są dążenia do malarstwa, że to pewno ludzie zgrupowani. Wobec tego otworzono koperty zawierające nazwiska autorów, stopniowo coraz większe było zdumienie, że to właśnie grupa i nikt poza nią nie bierze nagrody. Wobec tego podzieliło nagrody po równo nie wyróżniając, wszyscy z nich będą malarzami, więc wysiłki nagradzają, a nie rezultat. Potem przyszło na to, że to przecież uczniowie Pankiewicza, ze łzami w oczach przyjmował gratulacje, była to dla niego wielka owacja, zwłaszcza że ma mieć w tych dniach swoją zbiorową wystawę, to reklama. (...) Montparnasse zakipi, zagotuje się. Mamy już poniekąd reklamę na naszą wystawę w jesieni, będą jeszcze ciężkie dni, ale już najcięższy czas zdaje się mija, teraz tylko dalej pracować, a rezultat będzie, być musi. Nie masz pojęcia Matuśku, jak to rehabilituje nas wobec ludzi, którzy nie znają się na malarstwie, nie wiesz jak dodaje energii taki sukces, bo to jest sukces idei, a nie przypadkowość. Francuzi szukają malarstwa, a nie pozorów, obrazków. Jeden podobno, zwłaszcza Jana, nie wypuszczał z rąk, bardzo zainteresowany”.

Przedstawiłem zaledwie fragment ocalałych z archiwum osobistego Hanny Rudzkiej-Cybisowej listów, zwracając przede wszystkim uwagę na te, które wyszły spod piór członków grupy kapistów. Przede wszystkim listy Jana zwanego nieraz „papieżem” kapistów i jego żony Hanny Rudzkiej, z którą w przededniu II wojny światowej rozszedł się. Jak wynika z kilku późniejszych jego listów do Hanny, pisanych w czasie wojny, ich rozstanie przeżywał ciężko rozdarty szamoczący się ze sobą: „Czuję się jak wypalony wewnątrznie bolesnym ogniem i jedyna nadzieja moja, że jeżeli była we mnie ta odrobina szlachetności, nie spaliło się wszystko jak śmieć”.

Archiwum Hanny Rudzkiej-Cybisowej to bezcenny dokument obecności kapistów w życiu artystycznym dwudziestolecia międzywojennego. Wystarczy powiedzieć, że są tu listy Leona Chwistka, Seweryna Boraczoka, Marii i Józefa Czapskich, Marii i Józefa Jaremów, Kazimierza Mityry, Heleny i Zygmunta Mycielskich, Tadeusza Piotra Potworowskiego, Doroty Berlinerblau-Seydenmanowej, Wandy i Zygmunta Waliszewskich, Artura Nachta-Samborskiego itd., a przede wszystkim korespondencja między Hanną i Janem oraz matką Hanny, Natalią, wreszcie fragmenty archiwów redakcyjnych „Tygodnika Artystów”, „Gazety Artystów” i „Głosu Plastyków”.

Od kilku lat opracowuję niniejsze archiwum, zamierzając wydać listy dotyczące najważniejszych postaci z grona wymienionych powyżej wybit-

nych postaci sztuki. Dotąd ogłosiłem fragmenty listów Zygmunta Waliszewskiego o pracach nad polichromią w salach zamku na Wawelu⁹, fragmenty listów Piotra Potworowskiego¹⁰ oraz przygotowałem do druku wszystkie listy Doroty Seydenmanowej¹¹, których pierwsza część ukazała się na łamach „Rocznika Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”. W przyszłości ukażą się listy Hanny Rudzkiej i Jana Cybisów przygotowane do druku (ich wydanie planuje Ryszard Gawin, właściciel galerii „Format” w Krakowie).

Nad listami
i korespon-
dencją
Hanny
Rudzkiej
i Jana
Cybisów

⁹ J. Dużyk, *Wawelskie malowidła Zygmunta Waliszewskiego*, „Rocznik Krakowski”, 58:1992, s. 155–160.

¹⁰ J. Dużyk, *Z Krakowa w świat czyli o Tadeuszu Piotrze Potworowskim*, „Kraków. Magazyn kulturalny” 1990, nr 3–4, s. 30–31.

¹¹ J. Dużyk, *Listy Doroty Seydenmann do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1934*, Część I, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 40:1995, s. 183–215.

Obrazy i rysunki Jana Cybisa w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego

Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu posiada w swoich zbiorach znaczącą — ilościowo największą w Polsce — kolekcję prac Jana Cybisa. Składają się na nią obrazy olejne, akwarele, studia i szkice rysunkowe. Uzupełnieniem są liczne pamiątki po artyście — dokumenty, książki, przybory malarskie i przedmioty, z których Cybis komponował swe martwe natury.

Początki kolekcji sięgają 1961 r. — w *Notatkach malarskich* znajdujemy nawet zapis wiążącej się z tym sytuacją: „Dyrektor muzeum w Opolu p. Kuźniewski, Ślązak autochton, w asyście p. Szpakowskiego, historyka sztuki, wybrał płótna dla swojego muzeum”¹. W rzeczywistości był to jeden pejzaż z 1957 r. noszący tytuł *Orlowo* kupiony za kwotę 15 tys. złotych².

Od 1964 r. zacieśniają się kontakty Cybisa z Opolszczyzną. Dzieje się tak, jak się wydaje, głównie za sprawą ówczesnych władz regionu, chcących pozyskać sympatię — jak go tu nazywano — „wielkiego syna ziemi opolskiej”. Ślady takich kontaktów odnajdujemy znów w *Cybisowych Notatkach* — „O szóstej w Bristolu Opolszczyzna w osobie posła Hajduka. Trzeba im też będzie dać wystawę na XX-lecie. Jak się z tym wszystkim uporać?”³

W 1966 r., na oficjalne zaproszenie Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich, Cybis z żoną odwiedza nawet swoje rodzinne strony — pobyt owocuje między innymi serią pięknych akwareli z widokami z okolic Głucholazów⁴. Mimo osobistych kontaktów malarza z kolejnymi dyrektorami muzeum opolskiego, za życia artysty kupiono do zbiorów jeszcze tylko jedną *Martwą naturę*, z 1955 r.⁵

Systematyczne gromadzenie prac Cybisa rozpoczęto po jego śmierci w 1972 r. W latach 1973–1979 pozyskano do zbiorów 77 obrazów olejnych

¹ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 220.

² J. Cybis, *Orlowo*, ol., płótno, 65 x 81 cm, nr inw. MSO/5/205.

³ J. Cybis, *Notatki...*, op. cit., s. 339. Notatka pochodzi z 11.02.1964 r.

⁴ Akwarele te także znajdują się w zbiorach MSO, nr inw. MSO/5/1138/2–8.

⁵ J. Cybis, *Martwa natura*, ol., płótno, 81 x 60 cm, nr inw. MSO/5/806.



1. *Studium portretowe* — rysunek egzaminacyjny z Akademii we Wrocławiu, ol., papier, 16 x 33,8 cm, 1919 r., nr inw. MSO/S/1136/11



2. *Studium portretowe*, ol., papier, 21,5 x 17 cm, ok. 1919 r., nr inw. MSO/S/1136/8

— większość kupionych od wdowy po artyście, Heleny Zaremby-Cybisowej; kilka wczesnych, pochodzących z lat dwudziestych płócien, sprzedała do muzeum pierwsza żona malarza, Hanna Rudzka-Cybisowa. Dzięki hojnemu darowi obu pań staliśmy się także posiadaczami licznych szkiców. Hanna Rudzka przekazała w 1976 r. 524 szkice z okresu międzywojennego, a Helena Zaremba w roku następnym, ponad 300 szkiców i akwareł powstałych w czasie wojny i w okresie powojennym. Łącznie kolekcja opolska liczy obecnie 81 obrazów olejnych, 44 akwarele i gwasze oraz przeszło 800 studiów i szkiców rysunkowych, obejmując prace z lat 1915–1972.

Omówienie zbioru dzieł Cybisa w posiadaniu Muzeum Śląska Opolskiego chciałabym rozpocząć od mniej znanych szkiców i akwareł. Szczególnie interesujące wydają się prace wczesne, takie, w których obserwować możemy kształtowanie się twórczej metody, stopniowe, mozolne nieraz, dochodzenie do narzuconego sobie celu, powolne odrzucanie precyzyjnej kreski na rzecz pozornie szkicowego, ale przemyślanego ujęcia.

I tak, najstarsza posiadana przez nas praca Jana Cybisa pochodzi z 1915 r.⁶, a więc jeszcze z czasów nauki w Königlich Katolisches Gimnasium w Głogowie, gdzie pod okiem młodego nauczyciela rysunku, Hansa Blocha, roz-

⁶ J. Cybis, *Głogów* — *poduszka*, akwarela, karton, 31,5 x 24 cm, nr inw. MSO/S/1311.



3. *Studium portretowe*,
oł., papier, 18 x 14 cm, ok. 1919 r.,
nr inw. MSO/S/1136/5

poczęła się malarska edukacja późniejszego kapisty. Akwarela przedstawia fragment podwórka, być może zabudowania głogowskiego gimnazjum. Nic — prócz może barwnych cieni, kładących się na podwórzu — nie zdradza, że jest to praca późniejszego wodza kapistów. Obrazek przechowywany był przez wiele lat w domu rodzinnym Cybisa we Wróblinie, skąd trafił do opolskiego muzeum.

Po uzyskaniu matury w 1916 r., Cybis odbył w latach 1916–1918 służbę wojskową w armii niemieckiej. W 1919 r. osiadł na krótko we Wrocławiu, gdzie — porzuciwszy po dwóch semestrach studia prawnicze na uniwersytecie — podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego. Szczęśliwie dysponujemy rysunkowym zapisem i z tego okresu jego życia — pracą egzaminacyjną

Johanna Cibisa, bo tak brzmiało wtedy jego nazwisko, to rzetelny, akademicki portret kobiety⁷. Patrząc na ten szkic nie dziwimy się, że profesor Otto Müller, wybitny niemiecki ekspresjonista związany z grupą „Die Brücke”, uczący Cybisa przez rok we wrocławskiej akademii, miał podobno powiedzieć na widok rysunków swojego studenta: „Meine Herren, wir haben unter uns ein Talent”⁸. Najprawdopodobniej także z okresu wrocławskiego pochodzą inne studia (il. 1–3), zdradzające talent portretowy artysty — doskonale uchwycone twarze starych Ślązaczek, młodych dziewcząt i dojrzałych kobiet⁹.

Nauka u Müllera — twórcy tak różnego od Cybisa — niewątpliwie w pewnym stopniu zaważyła na artystycznej osobowości przyszłego kolorysty. Sam malarz pisał: „Krecha gra w moim malarstwie nieraz decydującą rolę. To jest mój chów u ekspresjonistów niemieckich”¹⁰. Widać to dobrze

Obrazy
i rysunki
Jana Cybisa
w zbiorach
Muzeum
Śląska
Opolskiego

⁷ J. Cybis, *Rysunek egzaminacyjny w Akademii we Wrocławiu*, oł., papier, 16 x 23,8 cm, nr inw. MSO/S/1136/11.

⁸ Podaję za: R. Hajduk, *Jan Cybis — wielki pan malarstwa polskiego*, Opole 1979, s. 6.

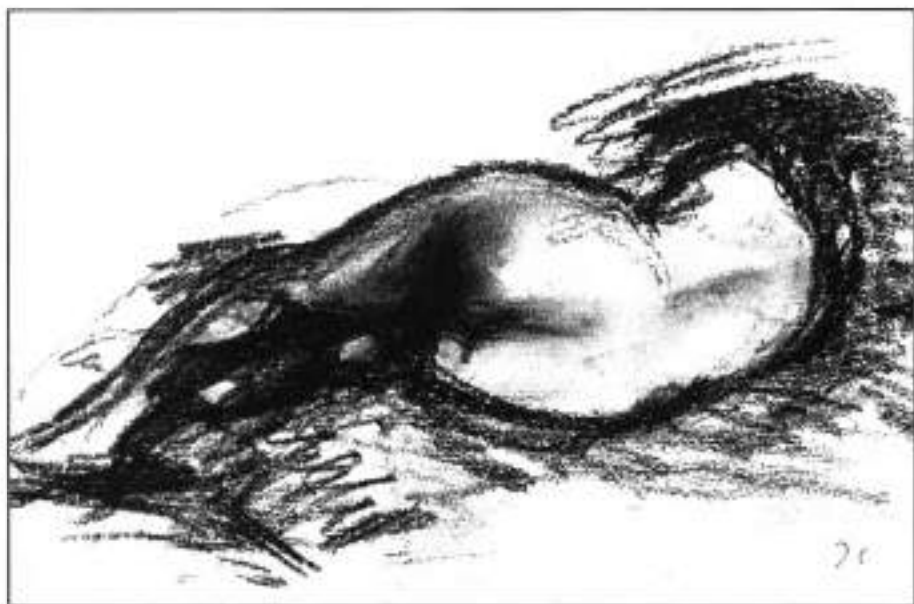
⁹ J. Cybis, *Studium portretowe*, oł., papier, 18 x 14 cm, nr inw. MSO/S/1136/5, tenże, *Studium portretowe*, oł., papier, 18 x 15,5 cm, nr inw. MSO/S/1136/6, tenże, *Studium portretowe*, oł., pap., 16 x 13,5, nr inw. MSO/S/1136/7, tenże, *Studium portretowe*, oł., papier, 21,5 x 17 cm, nr inw. MSO/S/1136/8, tenże, *Studium portretowe*, oł., papier, 35 x 26 cm, nr inw. MSO/S/1135/12.

¹⁰ J. Cybis, *Notatki...*, op. cit., s. 128.

Joanna
Filipczyk-
Topolnicka



4. Akty, tusz, papier, 33 x 26 cm,
1921 r., nr inw. MSO/S/1136/13



5. Akt, oł., papier, 33 x 26 cm, 1921 r., nr inw. MSO/S/1136/14

na kolejnych dwóch szkicach, świadczących o pewnym wpływie szkoły wrocławskiej, a może także i o udokumentowanych przecięż w tym czasie, związkach młodego malarza z formistami. Akty te (il. 4–5) powstały bowiem już w Krakowie, dokąd Cybis przeniósł się w 1921 r.¹¹ Z uwagi na fakt, że Cybis rzadko datował swoje szkice, trudno jest wyróżnić te z okresu paryskiego. Niewątpliwie jednym z nich, powstałym w czasie pobytu malarza na plenerze w Moret-sur-Loing w 1928 r., jest kompozycja, ukazująca widok kościoła w tej podparyskiej miejscowości¹². Inna grupa prac, o których pragnę wspomnieć, to szkice związane z projektami monumentalnych dekoracji. Pierwszą taką pracą w życiu Cybisa były projekty plafonów wawelskich — przypomnijmy tę historię. 14 III 1931 r. komisje Komitetu Wawelskiego postanowiły powierzyć dekorację sal zamkowych najmłodszym artystom; poszczególne sale rozdzielono pomiędzy grupy paryską, warszawską, krakowską i wileńską. Ostatecznie, po zapoznaniu się z projektami, na posiedzeniu sądu konkursowego 13 VII 1931 r., realizację zlecono Lucjanowi Adwentowiczowi, Janowi Cybisowi, Józefowi Jaremie, Leonardowi Pękalskiemu, Zbigniewowi Pronaszce i Zygmuntowi Waliszewskiemu¹³. Przedsięwzięcie to przypomina, zachowany w zbiorach opolskich, olejny szkic do plafonu pędzla Jana Cybisa, zatytułowany *Scena mitologiczna*¹⁴.

Już po wojnie Cybis wraca kilkakrotnie do zagadnień plastyki monumentalnej. Wykonuje m.in. projekty dekoracji gmachu Sejmu. Związanych z tym szkiców zachowało się w Muzeum Śląska Opolskiego kilkanaście¹⁵. Posiadamy także projekty dekoracji ściennych gmachu Rady Państwa, powstałe w latach 1946–1947 kompozycje: *Teatr*, *Architektura* i *Dary ziemi ojczystej*¹⁶.

W kolekcji opolskiej znajdują się także szkice (il. 7) do trzech dekoracyjnych paneaux, wykonanych przez Cybisa na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 r.¹⁷ Oryginały tych płócien, noszące tytuły *Rodzina*, *Port* i *Żniwo*, przechowywane są obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Także z Wrocławiem wiąże się ciekawy, nietypowy dla twórczości Cybisa akwarelowy szkic — projekt witraża dla wrocławskiej katedry z wyobrażeniem biskupa Zbigniewa Oleśnickiego¹⁸. Nie sposób w tak kró-

¹¹ J. Cybis, *Akty*, ol., papier, 33 x 26 cm, nr inw. MSO/S/1136/13, tenże, *Akty*, tusz, papier, 33 x 26 cm, nr inw. MSO/S/1136/14.

¹² J. Cybis, *Przejazd miejski*, ol., papier, 21 x 26 cm, nr inw. MSO/S/434.

¹³ Podaję za: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa 1974, s. 241, 251.

¹⁴ J. Cybis, *Scena mitologiczna*, ol., płótno, 68 x 66 cm, nr inw. MSO/S/1055.

¹⁵ Tenże, *Szkice do dekoracji sali w Sejmie*, akwarele, ol., karton, nr inw. MSO/S/1135/97 — MSO/S/1135/1135/120.

¹⁶ J. Cybis, *Teatr*, akwarela, ol., karton, 19 x 35 cm, nr inw. MSO/S/1135/34, *Architektura*, akwarela, karton, 18 x 33,5 cm, nr inw. MSO/S/1135/36, *Dary ziemi ojczystej*, akwarela, karton, 17 x 33 cm, nr inw. MSO/S/1135/35.

¹⁷ Tenże, *Studium do kompozycji wrocławskiej*, ol., tekt., 28,5 x 33 cm, nr inw. MSO/S/1135/28, *Siewca*, tusz, papier, 14 x 11 cm, nr inw. MSO/S/1135/29, *Studium do kompozycji wrocławskiej „Rodzina”*, ol., karton, 32,5 x 38 cm, nr inw. MSO/S/1135/37.

¹⁸ Tenże, *Projekt witraża do katedry wrocławskiej*, akwarela, karton, 33 x 24 cm, nr inw. MSO/S/1135/38.



6. *Plecy II*, kredka, papier,
24 x 31 cm, 1944 r., nr inw.
MSO/S/1136/29

tkim przeglądzie wymienić wszystkie ciekawe rysunki. Cybis chętnie szkicuje zwierzęta, posługuje się przy tym różnymi technikami — kaczkę szkicuje piórkami precyzyjnie, kreska po kresce¹⁹, sylwetkę bażanta (il. 8) buduje z kilku śmiało zestawionych barwnych plam akwareli²⁰, psa Baka (il. 9) z Krzemieńca rysuje grubymi pociągnięciami węgla²¹.

Wśród szkiców wiele jest aktów, portretów i autoportretów (il. 10) — jedno stworzone szybko, pobieżnie, kilkoma kreskami; inne — bardziej dopracowane — to przede wszystkim te z wcześniejszych okresów twórczości. Zdarzają się też szkice wyjątkowe tematycznie w twórczości artysty, jak na przykład *Lkrzyżowanie*²². Nie brakuje drobiazgów wnoszących anegdotę, przypominających wydarzenia błahe, ale przydających postaci Cybisa życia — mam tu na myśli rysunki dla dzieci²³ oraz projekt plakaciku, zapraszającego najmłodszych na przedstawienie teatryku kukielkowego

¹⁹ Tenże, *Plak*, tusz, karton, 36 x 35 cm, nr inw. MSO/S/1135/21.

²⁰ Tenże, *Bażant*, akwarela, karton, 27,5 x 49,5 cm, nr inw. MSO/S/1319.

²¹ Tenże, *Pies Bak*, oł., papier, 25 x 34 cm, nr inw. MSO/S/1136/21.

²² Tenże, *Chrystus na krzyżu*, oł., karton, 33,5 x 16,5 cm, nr inw. MDO/S/1135/123.

²³ Tenże, *Ślimaki*, oł., papier, 15 x 24 cm, nr inw. MSO/S/1135/17, *Rysunki dla dzieci*, oł., papier, 17,5 x 22 cm, nr inw. MSO/S/1135/24.

7. *Studium do kompozycji „Rodzina”*, ol., karton, 32,5 x 38,3 cm, 1948 r., nr inw. MSO/S/1135/37



Obrazy i rysunki Jana Cybisa w zbiorach muzeum Śląska Opolskiego

„Ha-ha” w Boże Narodzenie 1942 r.²⁴ Znajdujemy w opolskich zbiorach także szkicowe przedstawienie rzeźby synka Cybisa — Jasia — wykonanej przez przyjaciela domu artysty — Jacka Pugeta, powtórzone następnie w wersji olejnej²⁵. Tyle w największym skrócie o zbiorze szkiców. Przechodząc do omówienia kolekcji płócien, przypomnijmy, że liczy ona 81 pozycji, począwszy od obrazów wczesnych do najpóźniejszych. Obrazy te, to przede wszystkim pejzaże i martwe natury, znajdujemy także akty, portrety, kompozycje kwiatowe. Stosunkowo najliczniej reprezentowana jest twórczość z lat sześćdziesiątych, ale najcenniejszą w moim pojęciu grupę, z uwagi na ich niewielką liczbę i rozproszenie, jakiemu uległy, stanowią obrazy wczesne. Im właśnie chciałabym poświęcić nieco uwagi.

Jak doskonale wiadomo, po kilku latach nauki, 1 IX 1924 r. grupa studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przybierając nazwę „Komitet Paryski”, wyjechała na dalszą naukę do stolicy Francji. Obrazy z paryskiego okresu twórczości Cybisa są stosunkowo rzadkie, szczęśliwie dysponujemy

²⁴ Tenże, *Teatrzyk dla dzieci*, ol., papier, 17,5 x 22 cm, nr inw. MSO/S/1135/24.

²⁵ Tenże, *Jas, ol.*, papier, 20,5 x 17 cm, nr inw. MSO/S/1136/41, *Rzeźba*, ol., płótno, 46 x 35 cm, nr inw. MSO/S/1149.

Joanna
Filipczyk-
Topolnicka



8. Ptak, tusz, karton, 36
x 35 cm, 1941 r.,
MSO/S/ 1135/21



9. Pies Bak, ol., papier, 25 x 34 cm, 1939 r., nr inw. MSO/S/1136/21

10. *Autoportret*, ol., papier,
18 x 14,5 cm, b. d., nr inw.
MSO/S/ 1112/433, fot.: Ma-
rek Maruszak



Obrazy
i rysunki
Jana Cybisa
w zbiorach
muzeum
Śląska
Opolskiego

prawdopodobnie najstarszym znanym obrazem olejnym tego malarza — powstałym w 1925 r. *Studium z pracowni Pankiewicza*²⁶. Już w tej pierwszej pracy znajdujemy cechy charakterystyczne dla późniejszego malarstwa kapistów — kolor nie kopiuje natury, pociągnięcia pędzla są swobodne i szerokie.

Po kilku latach pobytu w Paryżu, Cybisowie w 1926 r. wracają na parę miesięcy do Polski. Jan Cybis pisał w odnalezionym w 1994 r. na wróblifskim wysypisku liście, wysłanym z Lublina 7 I 1927 r.: „Tyle objechaliśmy Polski, tyle odwiedziliśmy krewnych i nowych ludzi — Hanka przez te trzy lata, które spędziliśmy w Paryżu, nie widziała swojej rodziny, a to jak na kobietę jest długo (...). Byliśmy w Gdańsku, nad morzem bałtyckim (Ostsee), w Lublinie, w Warszawie, na wsi w majątku Cieplice (...) na wiosnę wracamy do Paryża”²⁷. Z czasu tego krótkiego pobytu w Polsce pochodzi obraz z naszej kolekcji *Pejzaż z Jastrzębiej Góry*²⁸. W podobnej formie, przywołującej na myśl wczesne fascynacje Cybisa malarstwem Cézan-

²⁶ Tenże, *Studium w pracowni Pankiewicza w Paryżu*, ol., płótno, 64 x 46 cm, nr inw. MSO/S/1109.

²⁷ List znajduje się obecnie w posiadaniu Muzeum Regionalnego w Głogówku, publikowany, „Kalendarz Opolski” 1995, s. 185.

²⁸ J. Cybis, *Pejzaż z Jastrzębiej Góry*, ol., płótno, 45 x 53 cm, nr inw. MSO/S/1111.

ne'a, utrzymany jest kolejny pejzaż, powstały już we Francji, na plenerze w Collioure²⁹.

Spośród kilku innych obrazów z lat dwudziestych i trzydziestych³⁰, najbardziej interesującym, dojrzałym artystycznie, doskonale prezentującym założenia i metodę kapistów jest *Portret Romana Turyna*³¹. Warto przypomnieć, że obraz ten, dość znany, wielokrotnie reprodukowany i wystawiany, między innymi na XIX Biennale w Wenecji, ma ciekawą historię. Oddajmy raz jeszcze głos samemu Cybisowi, który 10 VI 1964 r. zapisał: „Pan Kulm, architekt wnętrza (...) zgłosił się (...) do mnie z płótnem, o którego istnieniu zapomniałem, sądząc, że przepadło. Jest to malowany przeze mnie portret Romcia Turyna, obecnie prezesa Związku Plastyków we Lwowie. Pan Kulm znalazł to płótno po wyzwoleniu Warszawy na ulicy Mokotowskiej, porzucone wśród rupieci i podziurawione kulami lub odłamkami pocisków, lecz poza tym całe. Zostawił mi je”³².

Jak już wspomniałam, Muzeum Śląska Opolskiego posiada jeszcze znaczny zbiór obrazów powojennych — portretów, pejzaży, martwych natur. Szczególną grupę pośród nich stanowią te, powstałe w późnych latach sześćdziesiątych, wielokrotnie przemalowywane i uzupełniane, o niezwyklej — grubej bardzo i zróżnicowanej fakturze, na których przedmioty zdają się rozpylać, dematerializować. W nich — jak pisał Zdzisław Kępiński — „nie przedstawione zjawisko, lecz obraz, i nie kolor, lecz farba wysuwają się na plan naczelny”³³.

²⁹ Tenże, *Pejzaż z Collioure*, ol., płótno, 37,5 x 46 cm, nr inw. MSO/S/1108.

³⁰ Tenże, *Portret pani Wieleżyńskiej*, ol., płótno, 60 x 46 cm, nr inw. MSO/S/1110, *Martwa natura*, ol., płótno, 60 x 92 cm, nr inw. MSO/S/1059.

³¹ Tenże, *Portret Romana Turyna*, ol., płótno, 81 x 54 cm, nr inw. MSO/S/1058.

³² J. Cybis, *Notatki...*, op. cit., s. 349.

³³ Z. Kępiński, [w:] *Jan Cybis*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty-marzec 1965, Warszawa 1965.

„Kapizm” Zygmunta Waliszewskiego

„Kochał tylko malarstwo, znał tylko malarstwo, na wszystkie wydarzenia w życiu patrzył jak malarz i wierzył, że tylko sztuka zdolna jest przeobrazić i ulepszyć świat” — tak o Zygmuncie Waliszewskim pisał Konstanty Paustowski¹. Rzeczywiście sztuka Waliszewskiego odpowiada jego uczuciowości, bujnemu temperamentowi, a malarstwu zdaje się być oddany na wzór wielkich geniuszy sztuki. Oglądaniu jego obrazów towarzyszy uczucie wyjątkowości, wielkości, oryginalności, a przede wszystkim zaskoczenia.

Waliszewski swoim malarstwem nie dokonał przełomu w dziejach sztuki polskiej, ale niezależność i siła twórczej wizji zapewniła mu odrębne miejsce w historii malarstwa dwudziestolecia międzywojennego. Obok Jana Cybisa był centralną postacią wśród członków „Komitetu Paryskiego”. Podzielał ich kryteria artystyczne, ale jego obrazy wykraczają poza reguły koncepcji absolutyzującej kolor. Emocjonalny i treściowy aspekt obrazu był dla niego tak samo ważny jak ekspresja koloru i formy. Jego sztuka powstała: „z ruchu, błyskawicznej gwałtowności różnych reakcji (...) na wszystkich i wszystko, z napięcia sprzecznych pierwiastków: hojności serca i drapieżności, dzikiego egotyzmu i najlepszego koleżeństwa, uporu, bohaterstwa w walce o swoje oblicze, chwil bezsilności i niemocy, tragiczmu i tak rzadko go opuszczającego wspaniałego humoru”².

Urodzony w Petersburgu w 1897 r., dzieciństwo i młodość spędził w Gruzji, na Kaukazie i Tyflisie. W Tyflisie rozpoczął też naukę malarstwa i rysunku u Mikołaja Sklifasowskiego i Borysa Fogla³. Jego pierwsze prace pokazane na wystawie *Cudotwórcze dziecko* (1908 r.) łączyły pasję z nieco naiwną, nieposkromioną fantazją. Dużo portretował, ilustrował i dekorował, malując kurtynę Teatru Gruzińskiego w Tyflisie oraz tamtejszą „tawernę poe-

¹ K. Paustowski, *Skok w południe*, Warszawa 1962, s. 241–244.

² J. Czapski, *O Zygmuncie Waliszewskim*, [w:] *Przegląd*, Kraków 1983, s. 65–66.

³ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 378.

tów⁴, „(...) podziwiał subtelne rysunki Sierowa, albo jego wyraziste portrety, obrazy wspaniałego artysty Riepina, poezję Lewitana, malarstwo (...) Wrubla, życiową pasję pieredwiżników⁵. Jego mistrzami, jak to bywało u znających dawnych twórców „muzealnych” artystów początku XX w., byli Leonardo da Vinci, Rafael, Michał Anioł, Tycjan, Rembrandt, Rubens, Goya i Velázquez, których studiował z reprodukcji. Powstawały obrazy olejne, gwasze, tempery, portrety, martwe natury, pejzaże, projekty dekoracyjne, studia realistyczne i abstracyjne. W tyfliskich pracach widać również wpływy van Gogha, Toulouse-Lautreca, futurystów i Picassa, których dzieła Waliszewski znalazł w Galerii Szczukina w Moskwie.

W 1915 r. malował Waliszewski pierwsze kompozycje kubistyczne i abstrakcyjne, lecz intelektualizm kubizmu kłócił się z jego gorącym temperamentem, toteż w późniejszej twórczości nie wracał do młodzieńczych eksperymentów.

Już w okresie tyfliskim skryształizował się język plastyczny Waliszewskiego, powstały na gruncie różnorodnych zależności, od naiwnego malarstwa Nika Pirosmanszwilliego po „ukochanego Maneta”. Rysunki z natury oraz szkicowa, dynamiczna i płynna kreska portretów najbliższych, to pierwsze cechy stylu Waliszewskiego. Świadoma forma i dyscyplina użytych środków łączy się tu z charakterystyczną dla artysty tendencją do uogólnienia. Zwracające uwagę prostą metaforą collages i urzekające dziecięcą wyobraźnią plakaty z wystawy w 1915 r., stanowią zapowiedź samodzielnego malarstwa Waliszewskiego. Siła ekspresji, zmysł dekoracyjności, bogactwo fantazji, ironia, humor oraz improwizacyjna spontaniczność były głównymi cechami jego ówczesnej sztuki, w której kolor jeszcze nie spełniał najważniejszej roli.

Gdy z takim malarskim doświadczeniem 23-letni Zygmunt Waliszewski zjawiał się w krakowskiej pracowni Weissa, ten po obejrzeniu jego prac orzekł: „Niczego już się tu pan nie nauczy, powinien pan jechać do Paryża⁶”. Jednak zanim jesienią 1924 r. jako uczeń Józefa Pankiewicza i członek „Komitetu Paryskiego” Waliszewski wyjechał do Paryża „po kolor”, wziął przedtem udział w ruchu formistów, z którymi będzie dzielił świadomość pilnej potrzeby formy w malarstwie. Artysta szybko znalazł swoje miejsce w gronie formistów, jego obrazy z tego okresu, jak na przykład *Amazonka*, charakteryzuje lekka geometryzacja i rytmiczna falistość form, nad którymi dominuje soczysty, ostry koloryt. Dla kolegów był niemalże geniuszem, gdy komponował formistyczne dekoracje do sztuki Tytusa Czyżewskiego *Osiół i słońce* oraz malował barwnego księcia Józefa Poniatowskiego w czerwono-szafirowym mundurze.

Etap kolorysty w twórczości Zygmunta Waliszewskiego rozpoczął na dobre wyjazd do Paryża. We Francji pozostał siedem lat. Około 1930 r.

⁴ J. Czapski, *O Zygmuncie...*, op. cit., s. 66.

⁵ J. Wolff, *Zygmunt Waliszewski*, Warszawa 1969, s. 56.

⁶ M. Maślowski, *Zygmunt Waliszewski*, Warszawa 1962, s. 9.

osiągnął pełnię dojrzałości artystycznej, tworząc między innymi szereg najpiękniejszych swoich martwych natur. Mało tu harmonii, blasków czy idealizacji, za to dużo intymnego i ciepłego przedstawiania najzwyczajniejszych przedmiotów. Lekcja, z której korzystał, najpełniej pochodziła od Paula Cézanne’a. Martwe natury mają geometryzowane plany, a formy zbudowane przez gradację tonów. Subiektywizm i zmysłowość w *Martwej naturze z zającem* są ważniejsze niż opis ich wyglądu czy budowy.

Od samego początku Waliszewski maluje inaczej niż jego koledzy kapisci. Według teoretycznych sformułowań kapistów: „Głównym warunkiem powstania obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego, czy płótno było namalowane z wyobraźni, czy z natury zawsze musi być widoczny malarski powód, dla którego było tworzone (...) Płótno nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte po malarsku”. A więc całkowite skoncentrowanie uwagi na obrazie, na „rozmalowanej powierzchni płótna”. Prymat koloru, i to koloru „koncepcyjnego z założonej gry”; „kolor nie koncepcyjny z założonej gry, a tylko naśladowany kolor z natury — nie działa malarsko”⁷. Wszystkie elementy widzialne świata i przestrzeni miały być objęte kolorem, musiały zostać przetłumaczone na rygorystyczny język barw. Plan najbliższy został oznaczony przez najsilniejsze światło, które skupia się na najbliższej oku wypukłości⁸.

Tymczasem w obrazach Zygmunta Waliszewskiego obok koloru ogromną rolę spełnia wyobraźnia i temperament, które tworzą podstawy jego sztuki. Kompozycje uderzają literacką treścią, choć nie są przedmiotowe, lecz pozwalają pamiętać, że uroda i utajona ekspresja jest widoczna w każdym „malowanym” bycie. Silna uczuciowość malarza pozwala na przekształcenie najzwyczajniejszych tematów w dekoracyjne fantazje, w których w sobie tylko właściwy sposób łączy brzydotę z pięknem. Ten jego świat ma swój adekwatny wyraz w całkowicie improwizowanych barwach.

W ramach kapizmu Waliszewski wypracował swoją własną kolorystykę, inną niż pozostali malarze związani z kręgiem Pankiewicza. Obrazy budował plamkami, przenikającymi się kontrastami ciepłymi i zimnymi, co nadawało płótnom niezwykłą dynamikę: „skoro był malarzem, tak zestawiał plamy, by mu one grały i ich grą się cieszył i miał swoje własne ulubione gamy, swoje zestawienia czerwieni z zielenią i błękitu z żółcią”⁹. Najczęstszy, jeden zasadniczy ton błękitu lub zieleni, pozwalał mu osiągnąć dekoracyjność i ekspresję. Swobodnie, prawie nonszalancko traktował zarówno przedmiot, jak i figurę ludzką. Jego upraszczanie form wynikało z żywiołowego sposobu malowania. Był artystą obdarzonym zmysłem parodii i groteski. „Dzieła Waliszewskiego mają właściwy im tylko urok. Trud-

⁷ Było to pierwsze sformułowanie teoretyczne zasad kapizmu, które pojawiło się we wstępie do katalogu wystawy urządzonej w Warszawie, w grudniu 1931 r. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław i nn. 1974, s. 577.

⁸ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie...*, op. cit., s. 54.

⁹ J. Wolff, *Zygmunt Waliszewski*, op. cit., s. 52.

no zdać sobie sprawę, gdzie się kończy w nich malarz, a zaczyna poeta. Czasem obrazy Jego przemawiają dobrze wtopioną w płótno śmiałą, zdawałoby się przejaszkawioną plamą barwną. Czasem nastrojem wyrażonym subtelną gamą szarych tonów. Innym razem malarskie założenia Jego dzieł mają pointę w treści pełnej zawsze dowcipu, humoru, ironii. Kto nie zna tych zieleni szmaragdowych, tych veronezów Zygi, które tak po malarsku leżą na jabłku, na szacie jakiejś fantastycznej markیزی, na pucolowatym obliczu tłuszciocha? (...)”¹⁰.

W liście do siostry Walerii z 1936 r. Waliszewski wyłożył zasady prowadzące do „prawdziwego malarstwa”: „(...) dobrze namalowana rzecz albo istotne malarstwo równocześnie przez to samo jest dobrze narysowane i odwrotnie, dobry rysunek jest zawsze malarski. Przykład: jeżeli barwy, tony i plany wszystkie będą prawidłowo zestawione i kontrasty między nimi zharmonizowane, to przez to samo i rysunek będzie bezbłędny, a i cała konstrukcja i forma powinna być budowana przy pomocy barw. (...) Przykład: rysunki Rembrandta i innych wielkich mistrzów, chociaż są zrobione tylko za pomocą jednokolorowego materiału sepią, igłą na miedzi, tuszem itp., mimo to robią wrażenie malarstwa wielobarwnego, w nich właśnie zawarta jest tajemnica nierozzerwalności malarstwa i rysunku. (...) tymczasem trzeba się nauczyć równocześnie rysując malować, a malując rysować”¹¹. W jego obrazach ślad pędzla zawsze dobywa formę, a w parze z bogactwem i nasyceniem kolorów, te mocno zbudowane obrazy osiągają niezwykłą siłę wyrazu.

Swobodnie malowane obrazy Waliszewskiego kryją w sobie dużą wiedzę o kolorze. Przy intuicyjnej metodzie pracy artysta przestrzegał indywidualnej logiki koloru. Wykorzystywał właściwości barw do stwarzania doskonale płaskiej rzeczywistości, której ekspresja kolorystyczna zawierała formy i plany przestrzenne. W charakterystycznej dla siebie gamie kolorystycznej unikał kontrastowania ciemnych i jasnych partii obrazu, stosując jednakowe natężenie tonów. Był to ukłon w stronę kapistowskich poczynań o maksymalne zharmonizowanie powierzchni malarskiej. Najczęściej używał czystych i jasnych barw, na ogół niezależnych od przedmiotu malarskich studiów.

Kolory Waliszewskiego: zielenie, błękity, róże, fiolety, karminy, których zestawienia graniczyły z ryzykiem, były wartością nie tylko estetyczną, ale przede wszystkim ekspresyjną. Faktura jego obrazów była żywa i niespokojna. Z ogromną nonszalancją traktował problemy pikturalne tak mocno akcentowane przez Pankiewicza i kolegów z „Komitetu Paryskiego”. Malarski styl Waliszewskiego o rozmięgotanej tafli barw, żywiołowy i uparcie opierający się wszelkim kanonom, jest jednocześnie jednym z największych osiągnięć tego malarskiego kierunku.

¹⁰ R. Gineyko, *Nad trumną Waliszewskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 45, s. 4.

¹¹ Fragment listu do siostry Walerii napisany w Krakowie 1 VI 1936 r. W Waliszewska, *O Zygmuncie Waliszewskim*, Kraków 1972, s. 166–167.

Inspirowane malarstwem dawnym, a przede wszystkim Paolem Veronesem *Uczty* Zygmunta Waliszewskiego należą do najbardziej znanych dzieł, a jednocześnie są najlepszym przykładem sztuki kolorystycznego artysty. Zdeformowane postacie ludzkie, pełne życia, ukazane w chwili zabawy, egzystują w tonach barw zimnych, kontrastujących z radością uczty. Te namalowane wyrafinowanymi barwami renesansowe uczty były osobistą, oryginalną, malarską wizją Waliszewskiego, opartą na gamie błękitów i zieleni, dodatkowo naznaczone parodią, w której wyrażał się specyficzny ironizujący humor malarza.

Obrazy z lat 1930–1935, takie jak *Malarz i modelka* lub *Balzak*, malował już bez wcześniejszego rozwibrowania, mocnymi pociągnięciami pędzla, tworząc dzieła o nowej fakturze, własnej indywidualnej kolorystyce, skupionej na brązach, szarościach i czerwieniach.

Jego najlepsze prace powstają tam, o dziwo, gdzie rozluźnia się rygor kapistowskiej doktryny.

Miłośnik mistrzów dawnych był Waliszewski pełen entuzjazmu dla ich sztuki. Motywy z Rafaela (*Martwa natura z lustrem*), Veronesa (*Uczta w domu Lewiego*), Daumiera (*Don Kichot*) i Maneta (*Wyspa miłości*) były pretekstem do stworzenia zupełnie nowych kompozycji wyzwolonych z więzów akademickiej perspektywy i światła, w których największą wagę artysta przykładał do mocy radosnego koloru.

W latach 1934–1936, po amputacji obu nóg, na krótko przed śmiercią, namalował leżąc na plecach, na specjalnie zbudowanym rusztowaniu, plafon w Kurzej Stopce na Wawelu — *Koncert świecki*, który przedstawia apoteozę muzyki, namalowaną jasnymi kolorami, oddającą pełnię „różowego śpiewu i zielonej zasłony”¹².

Malarstwo Zygmunta Waliszewskiego powstało z wzajemnego przenikania się barwy, dźwięku i słowa, a „jeżeli tzw. kapizm określić z grubsza jako nawrót w naszym malarstwie do impresjonizmu, w sensie plamy jako das Ding an sich — to Waliszewski jest niewątpliwie najmniej kapistowski, natomiast jest chyba najbardziej neoromantyczny, secesyjny, młodopolski”¹³.

Sztuka Waliszewskiego wyrosła z inspiracji antykiem i renesansową radością życia, wyróżnia się oryginalnością wśród polskich kolorystów, co jest zasługą nie tylko warsztatowych umiejętności malarza, ale przede wszystkim wielkiego talentu. Waliszewski potrafił w sposób indywidualny przekształcić monumentalne w kompozycji uczty renesansowych włoskich artystów, nadając własnym obrazom niepowtarzalną intymność i humor. Na płótnach stwarzał tylko sobie właściwy nastrój.

¹² Jeden z fragmentów wiersza Tytusa Czyżewskiego. J. Krzymuska, *Zygmunt Waliszewski*, Warszawa 1984, s. 39.

¹³ M. Masłowski, *Zygmunt Waliszewski*, op. cit., s. 25.

Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

„Malarstwo Samborskiego to już historia. Nie na tyle jednak, by można było je jasno określić, zobiektywizować. Na pewno jest wielkiego formatu, na pewno łączy w sobie najwyższą wrażliwość oka z głęboką kulturą, zmysłowe piękno z piękną myślą. Obrazy jego to zarówno spontaniczny «rzut» doznania na płótno, jak i mądra konstrukcja — obie zaś cechy, zdynamizowane swym stałym przepleceniem wzajemnym, dają sztuce tej ciągły ruch dążący, by osiągnięty utwór stał się wzorem. Wzorem obrazu, wzorem równowagi między naturą i sztuką” — te słowa napisał przed dwudziestu laty, we wspomnieniu ogłoszonym po śmierci Artura Nachta-Samborskiego, Jacek Sempoliński¹. Mimo upływu czasu sytuacja nie zmieniła się: zarówno postać malarza, jak jego twórczość wciąż pozostają w jakiejś mierze zagadką. To prawda, że próbowano ją już wielokrotnie rozwikłać, „rozmontować” jego malarstwo przy pomocy różnych kluczy, ale Nacht się broni. Pokazała to dobitnie niedawna, poznańska wystawa², prezentująca w dużym wyborze dzieła nieco mniej znane niż te, które stanowią o tym dorobku i są jej przykładem na kartach „podręcznikowych” opracowań polskiej historii sztuki XX w.

Autorzy owych publikacji miewali zresztą z Nachtem rozmaite kłopoty. Najprościej — choćby z uwagi na związki osobiste z „Komitetem Paryskim” — było uznać jego malarstwo za „kolorystyczne” czy właśnie „kapistowskie”. Jednocześnie użycie któregoś z terminów wymagało poprawek, bo — jak trafnie zauważyła Joanna Pollakówna — „wyrafinowany kolor, będący (...) żywiołem (tego malarstwa), wprzęgnięty bywa zawsze w wewnętrzną, subtelną, lecz mocną konstrukcję obrazów, nie mających w sobie nic z tego samego siebie admirującego smakoszystwa, tego na nic się nie oglądającego rozmilowania w tkance barwnej, które tak często staje się przy-

¹ J. Sempoliński, *Stefan Nacht-Samborski (1898–1974) [wspomnienie pośmiertne]*, „Biuletyn ZPAP” 1975, nr 1, s. 57.

² Zob.: *Artur Nacht-Samborski (1898–1974) [kat. wyst.]*, Muzeum Narodowe, Poznań IV–V 1995; komisarz wystawy: Maria Gołąb.



1. Artur Nacht-Samborski,
Duża głowa, ol., płótno, ok.
1970. Repr. wg: *Artur
Nacht-Samborski (1898-
1974)* [kat. wyst.], Mu-
zeum Narodowe, Poznań
IV-V 1995, il. 10

warą kolorystów³. Z pułapek, jakie twórczość Nachta zastawia na ortodoksyjnych, nazbyt „systematycznych” krytyków i historyków sztuki próbowali oni uwolnić się, sięgając po określenia, które pozwoliłyby uchwycić także inne niż „kolorystyczne” jej aspekty. Pojawił się więc w tym kontekście termin „ekspresjonizm” — jako próba nazwania charakteru owego „spontanicznego «rzutu» doznania na płótno”, o którym wspominał Jacek Sempoliński. Tu jednak znowu konieczne są zastrzeżenia, które w dużej mierze streszczają słowa cytowanej już Joanny Pollakówny: „Wiązanie Nachta z ekspresjonizmem jest tyleż kuszące, co ryzykowne. Przy całej wymowie wewnętrznej obca mu jest z gruntu patetyczna elokwencja, niepowściągliwość gestu”⁴. Salomonowe wyjście z owych terminologicznych zawężeń usiłował znaleźć Jerzy Zanoziński, proponując określenie malarstwa Nachta mianem „ekspresyjnego pikturalizmu”, co — zdaniem krytyka — oddawałoby dwojakość rodowodu tej sztuki i „oboczność” jej ostatecznej formuły⁵.

Skąd biorą się owe trudności, wprawiające badaczy w wielkie rozterki? Dlaczego twórczość Nachta tak bardzo niepokoi i nie sposób jej ująć w kar-

³ J. Pollakówna, *Przez gestuśnię dziennej piękności*, [w:] *taż*, *Mysząc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 97.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ J. Zanoziński, *Wystawa Artura Nachta-Samborskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974)*. Wystawa monograficzna [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Warszawa IX-X 1977, s. nłb. 8.

2. Artur Nacht-Samborski, *Głowa z jednym okiem*, ol., płótno, ok. 1970. Repr. wg: *Artur Nacht-Samborski (1898-1974)* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Poznań IV-V 1995, il. 11



Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

by tego czy innego „izmu”? Można oczywiście udzielić na te pytania odpowiedzi względnie krótkiej, zarazem banalnej i poniekąd wykrętnej. Ale malarstwo nieortodoksyjnego kapisty, jakim bez wątpienia był Artur Nacht-Samborski, nie poddaje się naturalnym skłonnościom krytyków do w miarę precyzyjnego porządkowania materiału z co najmniej kilku powodów. Między innymi dlatego, że zanim na dobre okrzepło, było polem różnorodnych artystycznych doświadczeń. Równie dobrze można jednak powiedzieć, że cały czas mamy tu do czynienia ze sztuką, która im bardziej dojrzała, późna, tym bardziej dobitnie ugruntowuje w widzu przeświadczenie, iż jej twórca reprezentował konsekwentnie tę samą postawę wobec rzeczywistości. Za istotę tej postawy uznać trzeba przekonanie, że sens świata, jądro kosmosu mogą być skupione, umiejscowione w najbardziej zgrzebnych, pozornie wyłącznie „potocznych” przedmiotach codziennego użytku. Zadaniem malarza pozostaje nieustanna praca nad tym, aby do owego skrytego sensu, utajonej istoty rzeczy — i życia — dotrzeć, zgłębić i unaocznic ją przy pomocy artystycznych środków. Inaczej mówiąc: w przypadku Nachta mamy do czynienia ze sztuką — jak między innymi Cybis przykazał — celowo atematyczną, posługującą się natomiast moty-

wem, nie dla niego samego jednak, lecz traktującą go jako rodzaj artystycznego impulsu, wskazania, pretekstu czy raczej powodu zaistnienia obrazu, jak też początku refleksji nad nim. Warto przy tym od razu wyraźnie zaznaczyć, że w tej sytuacji dzieło w ogóle nie musi zostać ukończone. Można powiedzieć, że Artur Nacht-Samborski, będąc na pewno artystą stale pytającym, czego świadectwem są liczne wersje kompozycji z tymi samymi niezmiennie przedmiotami w centrum uwagi, między innymi w ten właśnie sposób wpisywał się na listę spadkobierców Paula Cézanne'a, który — co trafnie ujęła Elżbieta Grabska — postawił przed malarzami „obowiązek trwania przy motywie”⁶. Cézanne górę Saint-Victoire malował ponad trzydzieści razy i do końca nie był pewien czy znalazł najlepsze malarskie rozwiązanie tego tematu. Wymagał od siebie dużo więcej niż oczekiwali inni. Płótna, które przyjaciele mieli za arcydzieła, artysta uważał za wprawki. Dopiero na krótko przed śmiercią wypowiedział znane słowa: „Wydaje mi się, że poczyniłem pewne postępy”.

Stosunek Nachta do własnego malarstwa był podobny. Wiadomo, że nie chciał obrazów publicznie wystawiać, ani o nich mówić. Owe świadectwa bardziej poszukiwań i prób niż decyzji, strzeżone przed postronnymi widzami i rzadko pokazywane za jego życia, stanowiły dostępne dla wtajemniczonych zasoby dziedzictwa myśli Cézanne'a, uznającej sztukę za „spełnianie się w studiowaniu, ciągle budowanie jednego obrazu, który ma prawo (...) się nie spełnić”⁷.

W tym miejscu dochodzimy do drugiej przyczyny kłopotów z Nachtem. Sprawiają je bowiem stosowane przezeń środki, wybierane — można rzec — ambiwalentnie, w zależności oczywiście od aktualnego stanu świadomości artystycznej autora, ale przede wszystkim jednak w zależności od potrzeb wykraczających poza chęć „rozstrzygnięcia płótna po malarsku”. Wnioski płynące z analizy tego dorobku trudno zatem uogólniać, choć trzeba będzie zgodzić się, że jest to malarstwo wewnętrznie spójne, skonsolidowane i zwykle wysokiej rangi. Ogniskiem konsolidacji jest owa postawa wobec rzeczywistości, drażnienie jej sensu ukryte pod pozorem zgłębiania prawideł „gry barwnej”.

Pomimo że ta właśnie cecha dojrzałej twórczości artysty wydaje się niemal narzucać widzowi, nie została dotąd — tak się wydaje — wystarczająco wyeksponowana, choć niektórzy piszący o Nachcie (jak na przykład Zdzisław Kępiński⁸) zauważali ów „introwertyczny” ton jego obrazów, odróżniający go od „ekstrawertyzmu” dzieł niektórych kapistów, choćby Jana Cybisa lub Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Dzisiaj dysponujemy głosami wielu autorów, które składają się na obecny stan wiedzy o malarstwie

⁶ Zob.: Jan Dziędziorski (1926–1987). *Malarstwo, rysunek*, [kat. wyst.], Galeria Zachęta, Warszawa III–IV 1994; słowa E. Grabskiej pochodzą z rozmowy pt. *W zaulku przeprowadzonej z nią przez K. Kasprzak*, ibidem, s. 18.

⁷ Loc. cit.

⁸ Zob.: Z. Kępiński, *Artur Nacht-Samborski*, Warszawa 1958.

Nachta, ale — o ile wiem — nie poddano ich refleksji metakrytycznej. Prócz wymienionych na początku tego artykułu najbardziej wyrazistych opinii warto byłoby je pokrótce przytoczyć. Znane są, choć chyba nie powszechnie, wielokrotne próby wskazania źródeł i odtwarzania genezy tej twórczości, a także wyznaczenia jej miejsca w dziejach sztuki polskiej. Swoje spostrzeżenia badacze naturalnie i chętnie, acz być może czasem nazbyt automatycznie, wiązali z biografią artystyczną Nachta, z niej odczytując mniej lub bardziej sugestywne wskazówki dla swoich interpretacji.

Pierwszy ważny sąd o sztuce Nachta stanowiły uwagi Zdzisława Kępińskiego z r. 1958⁹, wzbogacone następnie i rozszerzone do rozmiarów obszernego artykułu, który został opublikowany już po śmierci malarza, to jest w roku 1981¹⁰. Analiza dokonywana przez owego wielkiego miłośnika i propagatora twórczości kapistów, jakim był Kępiński, zmierzała z jednej strony do pokazania specyfiki przyjacielskich więzi artysty z „Komitetem Paryskim”, z drugiej zaś — do wykazania jego malarskiej odrębności, kształtującej się w dużej mierze w sprzeczności wobec doktryny Cybisa. Autor tekstu podkreślał, że sztuka Nachta była zarówno owocem jego namysłu towarzyszącego malarskim rewelacjom Józefa Pankiewicza i właśnie Cybisa, jak też refleksji nad możliwościami, które przyniósł kubizm. Przejrzysty układ płam barwnych jako wyraz świadomego budowania obrazu kolorem wedle zasad wewnętrznego rygoru — to miały być zdaniem Kępińskiego zarazem „odsyłacze” do tradycji malarstwa francuskiego, spełnionej w lekcji Cézanne’a i Bonnard’a jednocześnie. Ta perspektywa pozwoliła badaczowi stwierdzić, że istotnym zabiegiem, dzięki któremu twórczość Nachta staje się rozpoznawalna, jest dostrzegalne w jego obrazach współlistnienie wyraźnych — choć mających nieco złagodzone, „rozmalowane” krawędzie — statycznych form geometrycznych, w jakie zostają zazwyczaj ujęte „martwe” przedmioty, z dynamicznymi „miękkimi splotami kształtów wegetatywnych”¹¹. Byłoby jednak wielkim, niezastużonym uproszczeniem sprowadzenie poglądów krytyka do zaprezentowanych tez. Bowiem Kępiński był tym autorem, który bodaj pierwszy powiedział, że dla Nachta malarstwo „pozostało (...) na zawsze potwierdzeniem i utwierdzeniem człowieka w kruchych i sypkich przedmiotach, na których tylko na pozór spojrzenie oczu i dotyk dłoni nie potrafią wypalić znaku”¹². W tym samym tekście czytamy ponadto, że „liryka Nachta — czerpiąca tyle ze zmysłowego konkretności, ile i intymnych zasobów wnętrza — znalazła środki do udźwięcznienia dna zjawisk bez zaprzeczania ich realności. W pewnych chwilach czujemy, iż otwarta jawność martwych natur Artura Nachta-Samborskiego stanowi frontową ścianę budowli mieszczącej w so-

Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

⁹ Ibidem.

¹⁰ Z. Kępiński, *Artur Nacht-Samborski*, [w:] *Współczesna sztuka polska*, pod red. A. Ryszkiewicza, Warszawa 1981, s. 237-243.

¹¹ Ibidem, s. 238.

¹² Ibidem, s. 242.



3. Artur Nacht-Samborski,
*Liście w wazonie na tle półek
z książkami I*, ol., płótno,
ok. 1956. Repr. wg: *Artur
Nacht-Samborski (1898-
1974)* [kat. wyst.], Muzeum
Narodowe, Poznań IV-V
1995, il. 6

bie, wewnątrz siebie, życie już dla nas niedostępne. Ale budowla ta jest bardzo ludzka i nie wymaga ujawnienia właśnie niczego więcej niż to, że jest naczyniem tajemnicy życia¹³.

Drugim obok Zdzisława Kępińskiego wiernym admiratorem twórczości Nachta, był Jerzy Stajuda. Uczeń Nachta, sam — malarz samotny, któremu obce było historyczne poczucie, że pozostaje w ariergardzie, potrafił docenić determinację Mistrza, jego przywiązanie do dzieł skromnych malarsko, a nawet — chciałoby się powiedzieć — oczywistych, jednocześnie zaś zdecydowanych w wyrazie. Pierwszy poświęcony Nachtowi tekst Stajudy ukazał się w 1964 r. na łamach jego macierzystej „Współczesności”¹⁴. Był to artykuł „autoryzowany” przez malarza, który wedle relacji — aprobował uwagi krytyka, choć sprzeciwiał się ogłoszeniu ich drukiem¹⁵. Szkic ostatecznie ukazał się, a zawarte w nim sądy zostały przez autora podsumowane wiele lat później w „Miesięczniku Literackim”¹⁶. Stajuda pisał między innymi o związkach malarstwa swego nauczyciela z ekspresjonizmem i kubizmem, ale podkreślał, że jego zainteresowaniem cieszyła się też twórczość Tycjana i Rembrandta, Utrilla, Bonnard, Deraina i Picassa, a z Pola-

¹³ Loc. cit.

¹⁴ J. Stajuda, *Nacht-Samborski*, „Współczesność” 1964, nr 162, s. 5.

¹⁵ Podają za: A. Nowicka, *Artur Nacht-Samborski — życie i twórczość* [maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. A. Ryszkiewicza w KUL], Lublin 1992, s. 4.

¹⁶ J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski*, „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 9, s. 68-79, nr 10, s. 63-72.

4. Artur Nacht-Samborski, *Liście na granatowo-białym tle*, ol., płótno, ok. 1974. Repr. wg: *Artur Nacht-Samborski (1898–1974)* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Poznań IV–V 1995, il. 13



Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

ków — Piotra Michałowskiego, Olgi Boznańskiej, Witolda Wojtkiewicza. Wreszcie, analizując przede wszystkim stronę „zewnątrzną” płócien, czysto plastyczny wyraz problematyki artystycznej, sugerował, że być może „pod nieistotnymi pozorami rzeczywistości” odbywa się w malarstwie Nachta „gra abstrakcyjnych form”¹⁷.

Te dwa stanowiska — Kępińskiego i Stajudy — wyznaczyły bieguny, perspektywy widzenia tej sztuki. Tylko niewielka część krytyki była zainteresowana faktem, że wieloletnie penetrowanie motywu, czułość dla tego samego wciąż przedmiotu, obecnego tuż obok, zwyczajnego, nie wykreowanego, nie upiękzonego, zaufanie do tkwiącej w nim mocy przenoszenia głębokich sensów, oznaczały dla Nachta wierność poszukiwaniu własnej prawdy artystycznej (i ludzkiej) o świecie. Znaczna część piszących skupiała natomiast uwagę na zasobach środków malarskich i „koneksjach” omawianej twórczości, jakby zapominając, że w obrazach Nachta nie można w żaden sposób oddzielić tego, co namalowane od sposobu, w jaki zostało namalowane. „Martwe natury Nachta-Samborskiego, najczęstszy jego temat — to nie pobożowiska przedmiotów pokonanych przez malarstwo, ale spotkania i wizyty przyjaciół” — pisał Zdzisław Kępiński¹⁸.

¹⁷ Ibidem, nr 10, s. 70.

¹⁸ Z. Kępiński, *Artur Nacht-Samborski*, [w:] *Współczesna sztuka...*, op. cit., (jak przyp. 10), s. 241.

Większość tekstów ogłoszono zresztą jakby okazjonalnie, dopiero po śmierci — w 1974 r. — malarza, który uważał, że „między obrazem a widzem jest za wiele druku”¹⁹. Były wśród nich między innymi, chronologicznie rzecz biorąc: komentarz Andrzeja Osęki²⁰, wstęp Jerzego Zanozińskiego, komisarza wystawy retrospektywnej do jej katalogu²¹, artykuły Macieja Gutowskiego²², Stanisława Ledóchowskiego²³ i Jacka Woźniakowskiego²⁴, eseje Joanny Pollakówny²⁵, czy wreszcie krótkie uwagi Marii Gołąb w katalogu ostatniej, poznańskiej wystawy *Nachta*²⁶. Osobno trzeba wymienić publikowane w różnym czasie wspomnienia: Jacka Sempolińskiego²⁷ i Stefana Gierowskiego²⁸ oraz Jacka Sienickiego²⁹.

Andrzej Osęka podkreślał ostateczne uwolnienie się malarza spod „kurateł” Cybisa, czego wyrazem po wojnie stało się zwężenie, skupienie gamy barwnej, a niekiedy jej ściszenie, czy wręcz zmatowienie. Wydaje się, że dzięki tym zabiegom dojrzałe i późne płótna *Nachta* stały się wolne od obowiązku „budowania obrazu przy zastosowaniu zasady kontrastu barwnego”, czy konieczności — jak pisała przy innej okazji o kapizmie Joanna Pollakówna — „zmuszania płam barwnych, by w swych wzajemnych zbliżeniach, dialogach burzliwych lub półgłośnych, zmieniały swe wartości, bladły, intensywniały, chyliły się ku sobie lub odtrącały”³⁰. Trzeba odnotować, że Osęka podkreślał zarazem, iż postępowania *Nachta* nie krępuje również inny nakaz: stworzenia arcydzieła.

Zawarte w powyższym i wcześniejszych artykułach refleksje starał się usystematyzować Jerzy Zanoziński, pisząc wstęp do katalogu wystawy monograficznej artysty, pierwszej tak szeroko prezentującej jego dorobek. Zanoziński podzielił twórczości *Nachta* na okresy, wyznaczone etapami zdobywania przez malarza wykształcenia (studia u Wojciecha Weissa w krakowskiej ASP), podróży (Berlin, Wiedeń), kontaktami ze środowiskami artystycznymi („Komitet Paryski”, Ecole de Paris), a następnie konsekwentnym poszukiwaniem odpowiedzi na nigdy nie zwerbalizowane

¹⁹ M. Gołąb, *Notatki do biografii i przedwojennej twórczości Artura Nachta-Samborskiego*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974)*, op. cit., (jak przyp. 2), s. 14.

²⁰ A. Osęka, *W pracowni Nachta-Samborskiego*, „Kultura” 1974, nr 48, s. 12.

²¹ J. Zanoziński, *Wystawa...*, op. cit., *passim*.

²² M. Gutowski, *Malarstwo pełne, mądre i dojrzałe*, „Kultura” 1977, nr 38, s. 13.

²³ S. Ledóchowski, *Artur Nacht-Samborski*, „Literatura” 1977, nr 40, s. 5.

²⁴ J. Woźniakowski, *Noty o magii Nachta-Samborskiego*, „Twórczość” 1978, nr 8, s. 155.

²⁵ Zob. np.: J. Pollakówna, *Te obrazy dziwne i piękne... o kilku portretach Nachta-Samborskiego*, [w:] *Fermentum massae manifi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, pod red. N. Cieślińskiej i P. Rudzińskiego, Warszawa 1990, s. 520-525; też: *Przez gestywną dziwną piękność*, op. cit., *passim*.

²⁶ M. Gołąb, *Notatki...*, op. cit., *passim*.

²⁷ J. Sempoliński, *Stefan Nacht-Samborski...*, op. cit., *passim*.

²⁸ S. Gierowski, *Artur Nacht-Samborski*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974). Wystawa monograficzna* op. cit., s. nłb. 3.

²⁹ J. Sienicki, *Do Artura Nachta-Samborskiego*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974). Wystawa monograficzna*, op. cit., (jak przyp. 5) s. nłb. 2.

³⁰ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami (1918-1939)*, Warszawa 1982, s. 16.

5. Jan Dziędziora, *Zbity*, węgiel, papier, 1979–1985. Repr. w: *Jan Dziędziora (1926–1987). Malarstwo, rysunek* [kat. wyst.], Galeria Zachęta, Warszawa III–IV 1994, s. 38



Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

pytanie, które mogłoby brzmieć: „Jak z plamy barwnej czynić soczewkę, ognisko tajemnicy życia?” Ten ostatni etap był najdłuższy, a jego początek wiąże krytyk z latami trzydziestymi, kiedy — jak pisze — „Nacht-Samborski stwarza obrazy będące pierwowzorami wszystkich jego późniejszych kreacji: martwe natury z liśćmi, głowy czy półpostacie ludzkie i pejzaże, budowane z ostro zestawionych plam koloru, jasno skonstruowane, ekspresyjne i czule w swym stosunku do przedstawianej rzeczywistości”³¹. Istotne są uwagi Zanozińskiego dotyczące omawianej sztuki w kontekście „formacji” kapistowskiej: „Nie było w obrazach artysty — czytamy — ani rozdrobnienia materii malarskiej, tak typowego dla Cybisa, ani «literackości» Zygmunta Waliszewskiego. Obrazy Nachta-Samborskiego były może najbliższe Piotrowi Potworowskiemu dzięki charakterystycznemu dla nich obu zmysłowi konstrukcji”³². Ostatnie zdanie należy wyróżnić, bo zawarta w nim myśl sporadycznie — zdaje się — była podejmowana przez innych autorów, widzących w Nachcie przede wszystkim głównego opo-
nenta Cybisa.

³¹ J. Zanoziński, *Wystawa... op. cit.*, (jak przyp. 5) s. nlb. 9.

³² *Ibidem*, s. nlb. 8.



5. Jan Dziędziora, Czeszka, węgiel, papier, lata siedemdziesiąte. Repr. w: *Jan Dziędziora (1926–1987). Malarstwo, rysunek* [kat. wyst.], Galeria Zachęta, Warszawa III–IV 1994, s. 39

Z powyższych tekstów krytyków wynika — co istotne — że wszyscy byli zgodni co do tego, iż twórczość Nachta z trudem poddaje się zarówno generalnym klasyfikacjom, jak drobiazgowym rozbiорom, między innymi z powodu bardzo wyrównanego, wysokiego poziomu składających się na nią dzieł, które na dodatek rzadko były datowane, a często przemalowywane.

Maciej Gutowski ograniczył swoje spostrzeżenia do uwag związanych z metodą twórczą malarza. Zaznaczał, że dużą rolę w określeniu natury malarstwa Nachta miała jego wewnętrzna skłonność do podporządkowywania geometrycznemu rytmowi układu form na płaszczyźnie płótna i gotowość do oblekania tak zbudowanej całości w odpowiednią gamę barwną³³. (Powstanie obrazów, które łatwo nazwać ekspresjonistycznymi z powodu charakterystycznych, zdecydowanych przeciwstawień tonacji ciepłych i zimnych, stosowania plam zintensyfikowanego koloru, akcentowania czerni³⁴, przypada głównie na lata dwudzieste i trzydzieste; po woj-

³³ M. Gutowski, *Malarstwo pełne...*, op. cit., (jak przyp. 22) *passim*.

³⁴ Na ten temat zob. też uwagi W. Włodarczyka w jego artykule *Przeciwnicy kolorystów*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały sesji SHS, Niedziela IV 1988*, Warszawa 1991, s. 79–98; tamże na s. 84–87

nie są raczej rzadkie, ustępują miejsca bardziej skondensowanym konstrukcyjnie kompozycjom o mniejszym nasyceniu barw.)

Podobny pogląd reprezentował Stanisław Ledóchowski³⁵. Wskazywał dwóch mistrzów malarstwa: Paula Cézanne'a i Paula Gauguina. Od jednego miał Nacht nauczyć się modelowania kształtu kolorem, a od drugiego — odważnego stapiania zwartych, zsyntetyzowanych plam, zaś w kontakcie z artystami Ecole de Paris rozwinął, wzbogacił swoją paletę, a w latach późniejszych nawet fakturę. Około 1950 r. zaczął je ponownie powściągać, dochodząc po kilku latach do obrazu utrzymanego w jednej tonacji, malowanego gładko.

Nieco inne było spojrzenie na tę sztukę Jacka Woźniakowskiego³⁶. Pisał on o „magii Nachta-Samborskiego”, postrzegając jego twórczość jako czarodziejską, ale nie w sensie maestrii operowania środkami artystycznymi, ale w znaczeniu głębszym — umiejętności zamykania w kształcie plastycznym napięć i wibracji intelektualnych, rodzących się na styku sztuki i myśli.

Kilkakrotnie powracała do rozważań na temat twórczości Nachta Joanna Pollakówna. Na różne sposoby podkreślała jej niezwykłą urodę, między innymi używając analogicznych określeń z tytułach dwóch odrębnych, acz dopełniających się szkiców: *Te obrazy dziwne i piękne*³⁷ oraz *Przez gęstwinę dziwnej piękności*³⁸. Drugi z artykułów, bodaj bardziej interesujący, stanowi głos w dialogu z piszącymi o Nachcie wcześniej i próbę utrwalenia wybranych, bądź wytyczenia nowych tropów interpretacyjnych. Nie miejsce tu, by przytaczać tu owe propozycje, oparte o wnikliwą znajomość analizowanej spuścizny. Należy jednak stwierdzić, że zasadniczo Pollakówna zgodnie ze swoimi poprzednikami sygnalizuje trudności ze zdefiniowaniem sztuki Nachta: „To zaskakująca pełnia malarstwa Nachta-Samborskiego sprawia, że tak trudno je ogarnąć. Cóż z tego, że w tej bogatej substancji przebysną czasem refleksy artystycznych trendów współczesności, skoro przetworzo-

Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

czytamy: „[...] w dziełach Artura Nachta-Samborskiego w całości obrazu nie są istotne stosunki barwne, a jeszcze mniej przestrzenne, ale ogromną rolę odgrywa eksponowany gest artysty — decyzja. Czasami — jak we wczesnych pracach Nachta-Samborskiego — poprzez puentowanie zdecydowanie położonym drobnym akcentem barwnym kontrastującym kolorystycznie i fakturowo z pozostałymi partiami kompozycji, sprawiają wrażenie obrazów malowanych zbyt pośpiesznie. To zapewne lekcja Corota. Ten sposób wydobywania jakości psychicznych z nasyconej plamy barwnej poprzez uobecnianie decyzji, poprzez ekspansję dużych, płaskich plam barwnych, nieproporcjonalnych do reszty kompozycji (których wielkość i nienaturalność podkreślały owe puenty) jest jedną z cech malarstwa ekspresjonistycznego. I nie znajduję żadnych argumentów na to, poza czysto porządkowymi, aby twórczość Zygmunta Waliszewskiego z lat dwudziestych, Artura Nachta-Samborskiego praktycznie w całości, Józefa Czapskiego do połowy lat trzydziestych i od sześćdziesiątych, Jana Cybisa we wczesnym okresie (wiadomo, uczeń Otto Müllera, wtełbiciel Olgi Boznańskiej i Witolda Wojtkiewicza) i pod koniec życia wiązać z kapizmem czy koloryzmem, a nie z ekspresjonizmem”.

³⁵ S. Ledóchowski, *Artur Nacht-Samborski*, op. cit., passim.

³⁶ J. Woźniakowski, *Noty...*, op. cit., passim.

³⁷ J. Pollakówna, *Te obrazy...*, op. cit., passim.

³⁸ *Taż*, *Przez gęstwinę...*, op. cit., passim.



7. Jacek Sempoliński, *Ukryżowanie. Kościół św. Anny w Kazimierzu*, akryl, karton, 1994. Repr. w: *Jacek Sempoliński. Malarstwo, rysunek* [kat. wyst.], Galeria Kordegarda, Warszawa I-II 1995, s. 5

no je, przelano w stop osobliwy i niepowtarzalny”³⁹. Dla tej niepowtarzalności autorka szuka jednak tła, znaną już listę „pobratymców” Nachta poszerzając o członków grupy Cobra (1948–1951), do której należeli między innymi Karel Appel, Constant, Jorn. Cenne są spostrzeżenia Pollakówny krążące wokół kwestii „poszukiwania (...) pierwotnych szyfrów”, „archetypów”, do których miałyby odwoływać się sztuka Nachta (tak w martwych naturach, jak w portretach). W piśmiennictwie na interesujący nas temat są przez nią po raz pierwszy jasno wyłożone: „to wspaniałe malarstwo objawia się nam w swojej dopełnionej, precyzyjnej całości — z właściwą sobie delikatną, a mocną, architekturą obrazu, z wyobrażeniem skondensowanym, zamkniętym w poetycki hieroglif ukrywający i liryzm, i humor, i zmysł osobliwości, i jakąś treść pierwotną, a uniwersalną. Ze śmiałością i oryginalnością barwnych zestawień, rozległą skalą walorów, przebogata różnorodnością malarskiej tkanki. Przesuwający się przed nami długi

³⁹ *Ibidem*, s. 97.

8. Jacek Sempoliński, Czaszka, ol., karton, 1994. Repr. w: Jacek Sempoliński, *Malarstwo, rysunek* [kat. wyst.], Galeria Kordegarda, Warszawa I-II 1995, s. 7



Czy Artur Nacht-Samborski miał spadkobierców?

ciąg obrazów ofiarowuje nam do wciąż niesytego, wciąż dążącego w głąb odczytywania swój znak, swój sygnał wysłany przez twarz-maskę, hieroglif palmowych liści na kobaltowym tle, giętki roślinny szkielet wśród prostokątów śmiało wyważonego koloru. Wymowny, niczego nie dopowiadający głos odzywający się przez gęstwiny dziwnej piękności malarzkiej materii⁴⁰.

Słowa te są *summą* dotychczasowych opinii o *oeuvre* Nachta. Rzecz znamienita, że ich autorka zrezygnowała z języka dyskursywnego, zwracając się ku frazie nieomal poetyckiej, która w ostatnich latach cechuje co prawda jej całe piśmarstwo o sztuce, ale użycie owej formuły właśnie tutaj daje się szczególnie dobrze uzasadnić.

Sądy zawarte w powyższych tekstach krytyków — omówione tu zbyt może obszernie, jak na potrzeby niniejszego artykułu, a zarazem zbyt pobieżnie, jak na fakt, że dzieło Nachta wydaje się ostatnio nieco zapomniana-

⁴⁰ Ibidem, s. 115–116.



9. Jacek Sienicki, *Postać*, ol.,
plótno, 1987. Repr. wg:
„Nowe Książki”, 1995, nr 4,
druga strona okładki

ne, ilustrują, czasem jakby bezwiednie, przytoczoną już tutaj myśl Jacka Sempolińskiego, że malarstwo Nachta należy już do historii. Wszelkie odwołania sięgają wstecz, autorzy szukają korzeni tej sztuki i jej filiacji, nie biorąc jakby pod uwagę możliwości jej antycypacji. Gdy dzisiaj podsumujemy dorobek „arsenalowców”: Dziędziory, Sempolińskiego, Sienickiego, teza o wyprzedzeniu przez sztukę Nachta swej współczesności, wydaje się kusząca.

To, o czym chcę powiedzieć opiera się raczej na intuicjach i przeświadczeniach niż szczegółowych analizach. Ale może nie jest całkiem pozbawione racji...

Wszystkich trzech wymienionych artystów trzeba bowiem uznać za malarzy zglębających istotę bytu i sztuki, rzeczników sztuki „zaczępionej” o rzeczywistość, wyrastającej z nieustępliwiej, acz nie nastawionej wiwisekcyjnie obserwacji natury i zarazem pełnej respektu dla praw kultury, które jednak pojmowane są jako kanon prowokujący przekroczenie. Trudno w tej chwili pokusić się o precyzyjniejsze dopowiedzenie tej myśli, przede wszystkim dlatego, że twórczość malarzy dopiero teraz bądź wciąż jeszcze rozpoznajemy. Znowu zresztą przy powyższych uogólnieniach konieczne byłyby poprawki uwzględniające osobne doświadczenia i zainteresowania, nieco odmienne drogi dochodzenia do własnej miary dla sprzeczności,

9. Jacek Sienicki, *Kwiat*, ol.,
plótno, 1990. Repr. wg: „No-
we Książki”, 1995, nr 4, s. 11



Czy Artur
Nacht-
-Samborski
miał spadko-
bierców?

miary rozumnej dla żywiołu życia i sztuki⁴¹ — jak pisał Jacek Sempoliński, wspominając Nachta⁴².

Jakie były te drogi?

Oto w ujawnionych niedawno fragmentach notatek Jana Dziędziory znajdujemy między innymi oszczędne zapisy jego rozmów z Przemysławem Brykalskim. Nie pojawia się w nich nazwisko Nachta, ale autor przytacza warte namysłu poglądy przyjaciela: „Przemek (...) uważa, że jestem kontynuatorem idei pocézanne’owskich, pobonnardowskich i kapistowskich. (...) Uważa mnie za przedstawiciela malarstwa immanentnego, tzn. takiego, w którym treść i forma («co» i «jak») stanowią nierozdzieloną całość. Jest to koncepcja wenecka, u nas dzięki Pankiewiczowi i Cybisowi⁴³. Dziędziora nie potwierdza, nie zaprzecza, tylko relacjonuje. Można jednak przypuszczać, że gdyby nie widział jakiegoś sensu w stwierdzeniach kolegi, zaoponowałby. Tymczasem przywołuje inny jeszcze termin Brykalskie-

⁴¹ J. Sempoliński, *Stępan Nacht-Samborski...* op. cit.

⁴² J. Dziędziora, *Notatki (1961-1986)*, [w:] *Jan Dziędziora (1926-1987)*..., op. cit., s. 65.

go, który postrzegał jego malarstwo jako proces i nazywał „permanentnym” — w obliczu stale tych samych zadań i tej samej tradycji, stworzonej przez Chardina, Delacroix, Cézanne’a, fowistów, Bonnarda i Cybisa. Podobnego zdania był Jacek Sempoliński, kiedy pisał, że u Dziędziory — jak u mistrza z Aix — „przewyciężanie oporu materii tworzy formę, która jest wyzwoleniem i bólem jednocześnie”⁴³. Istotnie, martwe natury, serie „wizerunków” *Asfalcjarzy* i *Zbitego* unaoczniają problemy pod pewnymi względami analogiczne do tych, które występowały w malarstwie Nachta⁴⁴. Oczywiście kompozycje Dziędziory, bardziej bolesne świadectwa indywidualnego, człowieczego cierpienia, a zarazem heroizmu, wydają się przewyższać dramatyzmem kontemplacyjne płótna Nachta. A jednak chęć stawienia czoła wyzwaniom rzeczywistości, wieczna eksploracja formy przedmiotu i kształtu figury ludzkiej, zmaganie się z przyrodzoną łatwością smakowania barw i światła, zbliżają ich do siebie i stawiają obu w rzędzie twórców pytających, a nie wiedzących.

Jak rzecz się ma z Sempolińskim? Dysponujemy wspomnianym już tekstem o Nachcie, ale próżno szukalibyśmy w nim jakichś wskazówek, potwierdzenia przeczuć. Nie zawierają ich też inne wypowiedzi artysty ani krytyków o nim piszących. Trzeba po nie sięgać do samej sztuki, gdzie — jak słusznie stwierdzał Stefan Gierowski — Sempoliński pragnie dojść „do malarskich wniosków ostatecznych, wywyższając do rangi symbolu jedność materii malarskiej i intelektualnej”, pragnie przy pomocy „farby-mysli” oddać utajoną prawdę (metafizyczną? — zastanawia się autor) o świecie⁴⁵. I znowu jako wielkie kwestie i zarazem media, wehikuly filozoficznych pytań pojawiają się wciąż te same motywy-wyzwania artystyczne: Ukrzyżowanie, czaszka, fragment dobrze znanego pejzażu z drzewem lub kamieniem... W wyniku tej, nie mającej końca, walki o „przemianę realności natury w realności obrazu” powstają dzieła wymuszające czujność oka i umysłu widza, bowiem nie zdarza się, aby obrazy bądź rysunki Sempolińskiego zdominowała uroda barwnych aktorów lub „nieodpowiedzialnych” za sens opisanego kształtu linii.

Nieco inny jest przypadek malarstwa Jacka Sienickiego. Być może też przywołanie jego nazwiska w niniejszym kontekście wymaga największych wyjaśnień, a te sprawiają kłopot. Jakie jest zatem to malarstwo i co uprawnia do zestawienia go z dziełem Nachta, poza bliską znajomością obu artystów i estymą, jaką uczeń darzył mistrza? Bez wątplenia Sienicki długo „odrabiał” lekcje koloryzmu. Fascynowała go obserwacja natury, którą traktował przede wszystkim jako początek, impuls do „przeprowadzenia skomplikowanej «gry» kształtem i barwą dla stworzenia suwerennego obrazu-dzieła”⁴⁶. Poszukiwał urody malarskiej. Wydawało się, że nie

⁴³ J. Sempoliński [b. tyt. — wstęp do:] *Wystawa prac Jana Dziędziory, laureata nagrody im. J. Cybisa w r. 1975* [katalog wystawy].

⁴⁴ Zob. też: A. Pieńkos, *Jan Dziędziora — malarz przypomniany*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 56, s. 10.

⁴⁵ S. Gierowski, [druk ulotny b. tyt.], Warszawa 1990, s. nłb. 1.

⁴⁶ J. Sempoliński, *Malarstwo Jacka Sienickiego*, „Sztuka” 1974, nr 3, s. 21.

interesuje go filozofowanie, kondensowanie w pięknej formie jakiegoś znaczenia wykraczającego ponad nią. Tymczasem i on doszedł do twórczości pomyślanej jako cézanne'owskie studium tych samych motywów, dzięki czemu ludzka postać, poleć mięsa czy kąt pracowni zaczęły stawać się ewokacjami pytań o zagadkę bytu. Musiał jednak odbyć drogę dłuższą niż Dziędziora i Sempoliński, niechętnie wyrzekając się szczęścia — malarstwa czystego.

By podsumowania powyższych refleksji nie rozciągać ponad miarę, powiem jedynie, iż wobec zasygnalizowanych zbieżności między twórczością trzech „arsenałowców” wolno sądzić, że charakter „kolorystycznej” proveniencji ich malarstwa określiła w istocie bardziej sztuka Artura Nachta-Samborskiego niż Jana Cybisa. I pomimo różnic są oni jego spadkobiercami i wszyscy najprawdopodobniej zgodziliby się z zapamiętaną przez Jacka Sienickiego myślą Nachta: „Lekcja jest ta sama — do końca życia”⁴⁷.

Czy Artur
Nacht-
Samborski
miał spadko-
bierców?

⁴⁷ J. Sienicki, *Do Artura Nachta-Samborskiego*, op. cit., (jak przyp. 29) *passim*.

O Szkole Sopockiej

Termin Szkoła Sopocka jest właściwie mało znany w życiu artystycznym współczesnej Polski. Występuje w niektórych tylko opracowaniach dotyczących rozwoju sztuk plastycznych po II wojnie światowej¹, w których Szkołę Sopocką traktuje się jako zjawisko marginalne.

W *Nowej sztuce polskiej w latach 1945–1978* nie wspomniano o nim wcale, co dziwi, gdyż autorka książki, Alicja Kępińska, wykładała w szkole Szkoły w latach 1960–1963. Najpełniejszy opis sytuacji gdańskiego środowiska artystycznego po 1945 r. daje Janusz Bogucki w *Sztuce Polski Ludowej*, wspomina tam Szkołę Sopocką. Próbę obrony odrębności i osobliwości owej szkoły dwuznacznie, gdyż zarazem krytycznie i pozytywnie podejmuje Ignacy Witz w książce *Plastyki Wybrzeża*. Opatrzona została dokładną kroniką wydarzeń opracowaną przez kustoszkę Muzeum Narodowego w Gdańsku Krystynę Fabijańską-Przybytko, będącą niezaprzeczalnym autorytetem w dziedzinie historii życia artystycznego na Wybrzeżu w latach 1945–1969. Jednakże najobszerniejsze materiały dokumentujące życie Szkoły Sopockiej znajdujemy w kronice uczelni *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1968* pod redakcją Józefy Wnukowej.

Cytowana bibliografia wskazuje, że działalność Szkoły była doceniana tylko w środowisku rodzimym.

A chyba warto wykazać istotną wartość tej uczelni na tle przemian zachodzących w życiu artystycznym okresu trudnego dla sztuki — realizmu socjalistycznego. Powołana nie na mocy dekretów, lecz z inicjatywy samych artystów, uczelnia, zwana pierwotnie Państwowym Instytutem Sztuk Plastycznych, z braku miejsca w zrujnowanym Gdańsku, za zezwoleniem radzieckich władz wojskowych znalazła swą siedzibę w Sopocie przy ulicy Obrońców Westerplatte pod numerem 24². Być może o wyborze miejsca zadecydował fakt, iż w październiku 1945 r. również w Sopocie,

¹ Terminu „Szkoła Sopocka” użyto po raz pierwszy w „Przeglądzie Artystycznym”, 10:1951, nr 5, s. 73.

² *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, pod red. J. Wnukowej, Toruń 1956, zdjęcie nr 1.

powstał Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków, którego prezesem został Janusz Strzalecki.

Do grupy założycieli Szkoły wyłonionych już na pierwszym Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków, latem 1945 r., w Krakowie, należeli tacy artyści jak: Jacek Żuławski, twórczo związany z przedwojenną Gdynią, Janusz Strzalecki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Krystyna Łada-Studnicka. Artyści ci stanowili pod względem założeń programowych wyjątkowo jednolity zespół, wszyscy wywodzili się z nurtu koloryzmu i do niego pragnęli nawiązać w swojej powojennej twórczości. Taka konsolidacja postaw, jedność poglądów i zasad stanowiła ważny czynnik stabilizacji. Było to istotne w początkowym etapie istnienia uczelni. Pamiętajmy, iż był to czas heroicznych zmagania z wszelkimi trudnościami natury nie tylko artystycznej, ale zwyczajnie życiowej. „My pedagogzy, budując ją i rozwijając, związaliśmy z jej istnieniem nie tylko wiele lat naszego życia, ale również i wiele naszych dążeń artystycznych. Kształtując szkołę, kształtowaliśmy równolegle naszą sztukę(...) Każdy z nas pracowników uczelni i cała młodzież, która w niej studiowała(...) ma swój trudno wymierny wkład w jej rozwój(...)”³. Już we wrześniu 1945 r. ogłoszono egzaminy wstępne, które zorganizował i przeprowadził wydelegowany przez zespół prof. Juliusz Studnicki. 20 IX 1945 r. Janusz Strzalecki został dyrektorem Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Inauguracja roku akademickiego odbyła się 15 X 1945 r. Dnia 6 XII 1945 r. na mocy zarządzenia ministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego, Instytut został przekształcony w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie⁴ (1996 r. stała się Akademią Sztuk Pięknych).

W ten sposób powstała pierwsza w Trójmieście wyższa uczelnia plastyczna. W pierwszym roku jej istnienia uruchomiono dwie pracownie malarstwa i rysunku: Janusza Strzaleckiego z asystentką Hanną Żuławską oraz Juliusza Studnickiego, pracownię rysunku wieczornego Jacka Żuławskiego z asystentką Krystyną Łada-Studnicką, pracownię rzeźby prof. Mariana Wnuka z asystentem Adamem Smolaną, pracownię liternictwa oraz pracownię kompozycji płaskiej i przestrzennej, którą prowadziła prof. Józefa Wnukowa. Powstała również biblioteka. Do tego zespołu artystów pedagogów w roku następnym zaproszony został Artur Nacht-Samborski, wybitny kolorysta, podnosząc prestiż uczelni, oraz Jan Wodyński i Eugenia Różańska. Powołano także do życia Wydział Architektury Wnętrz, z pracownią projektowania architektury prof. Stefana Listowskiego, oraz pracownię projektowania mebli prof. Włodzimierza Padlewskiego. Powstały też trzy pracownie specjalistyczne: malarstwa architektonicznego prof. Jacka Żuławskiego, grafiki użytkowej Eugenii Różańskiej, tkactwa prof. Pawła Gajewskiego⁵. Uczelnia liczyła wówczas 181 studentów.

³ *Ibidem*, s. 161.

⁴ *Ibidem*, zdjęcie nr 2 (Akt erekcyjny uczelni).

Wraz z rozrastającym się programem studiów, opracowywanym wspólnie przez zespół, mając na uwadze bardzo szerokie i wszechstronne wykształcenie artysty, w dobrze wyposażonych pracowniach podjęto starania o dalsze pomieszczenia. W roku akademickim 1947/1948 pod dyktando prof. Mariana Wnuka sformułowano obowiązujący program studiów. Powstał więc Wydział Malarstwa i Architektury, pod kierownictwem prof. Artura Nachta-Samborskiego, z trzema pracowniami malarstwa: prof. J. Studnickiego, A. Nachta-Samborskiego i J. Wodyńskiego, dwie pracownie rysunku wieczornego i trzy pracownie specjalistyczne — malarstwa architektonicznego i tkaniny dekoracyjnej, grafiki użytkowej i ceramiki, architektury wnętrz i projektowania detalu. Osobno utworzono Wydział Rzeźby, którego kierownikiem został prof. M. Wnuk. Tu również istniały pracownie specjalistyczne: projektowania rzeźbiarsko-architektonicznego, ceramiki, rysunku wieczornego. Ten obszerny wykaz specjalistycznych pracowni dowodzi umiejętności przygotowania przez kadrę profesorów zaplecza warsztatowego do realizacji nie tylko programu artystycznego, ale również gotowości włączenia się do odbudowy zabytkowego Głównego Miasta w Gdańsku.

W tym samym roku akademickim wydzierżawiono od władz miejskich odbudowane pawilony na terenie dawnych międzynarodowych Targów Gdańskich w Sopocie (obecnie Państwowa Galeria Sztuki) oraz pawilon, gdzie umieszczono pracownię rzeźby prof. Wnuka (obecnie budynek Fundacji Sflinks). Fakty te miały doniosłe znaczenie dla dalszych dziejów uczelni. Zaadoptowane dla potrzeb studentów nadmorskie pawilony przekształcone zostały w lecie 1948 r. w sale wystawowe, gdzie miały miejsce Ogólnopolskie Przeglądy Sztuki⁶. Pierwszy Festiwal Sztuk Plastycznych, zwany wówczas Pierwszą Wystawą Sztuk Plastycznych, miał miejsce w czerwcu 1948 r. W ramach tej imprezy odbyło się wiele wystaw: *Malarstwo Polskie XIX i XX wieku*, *Salon Okręgu Gdańskiego*, *Polska Sztuka Ludowa*, *Drzeworyt japoński XIX wieku*, *Sztuka dziecka oraz Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej*. Festiwale sztuk plastycznych, corocznie organizowane, były jedną z najważniejszych konfrontacji artystycznych o zasięgu krajowym, a niekiedy i międzynarodowym. Dawały nie tylko przegląd aktualnych orientacji plastycznych, lecz przede wszystkim pełniły rolę wykładnika dokonywanych na przestrzeni roku osiągnięć i przeobrażeń twórczych środowiska. Wystawy te czyniły Sopot jednym z centrum życia artystycznego w Polsce.

W 1949 r. w całym kraju odbywały się zjazdy i konferencje, które miały ustalić program realizmu socjalistycznego jako formy kształtowania i nałożenia rygorów na w miarę niezależne dotąd środowisko artystyczne. Ustalenie tego programu poprzedzał blisko trzyletni okres sporów i dyskusji toczących się na temat zadań, celów i form sztuki w nowym ustroju. Na

⁶ Ibidem, s. 166–168.

⁷ I. Witz, *Plastyki Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 254.

łamach „Kuźnicy”, „Odrodzenia”, „Przeglądu Artystycznego” poruszano problem „realizmu” i „rozumiałości” dzieła sztuki. W słynnej wówczas polemice pomiędzy T. Dobrowolskim a J. Przybosiem poeta pisał: „Cóż z tego, że brygada malarzy wykona zamówienie na tysiąc obrazów np. reforma rolna i jej skutki, jeżeli ich wyraz malarski będzie taki sam jak przed reformą rolną? (...) Przeżycia społeczne mamy wszyscy wspólne i przypomnianie tego faktu artystom, ludziom szczególnie wrażliwym, jest śmiesznie niepotrzebne. Nie o pamięć, a więc malowanie takich tematów chodzi, lecz o wielką ideę plastyczną, o malarstwo, które by odpowiadało nowym widzeniem na nowy otaczający świat⁷. Nic więc dziwnego, że na IV Zjeździe Związku Literatów Polskich w Szczecinie dyskutowano nad nową metodą twórczą — realizmem socjalistycznym. Z biegiem miesięcy wydźwięk sformułowań stawał się coraz bardziej radykalny. Wyrazem tego był urządzony w czerwcu w Katowicach IV Ogólnopolski Zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków, na którym uznano „realizm socjalistyczny za jedyne słuszną i obowiązującą ogół artystów metodą twórczą”⁸.

„Metoda realizmu socjalistycznego postulowała przechodzenie o obserwacji szczegółów, poprzez ich analizę do ogółu, od indywidualium do tworzenia typu, w chęci uzyskania ideowej syntezy, która ukazywałaby najistotniejsze problemy życia i świadomości społecznej”⁹.

Być może dlatego na Zjeździe uchwalono nowy statut Związku Polskich Artystów Plastyków, mający odtąd zajmować się nie tylko potrzebami zawodowymi swych członków, ale też kształtowaniem ich światopoglądu. Wkrótce podjęto następne działania, mające na celu podporządkowanie wszystkich szkół artystycznych nowej orientacji. Zamierzenie to zrealizowano jesienią 1949 r. podczas ogólnopolskiego zjazdu szkół artystycznych w Poznaniu, który stał się batalią o nowe oblicze sztuki. Zaprezentowane tam wystawy, koncerty, spektakle były imponującym pokazem osiągnięć młodzieży wszystkich szkół artystycznych, w liczbie 20 uczelni.

Wiele z tych osiągnięć poddano jednak ostrej krytyce jako zjawiska „skażone formalizmem”. Głównym punktem programu Zjazdu była krytyka metod i kierunków nauczania, zwłaszcza profesorów — postimpresjonistów, którzy kultywując właściwą temu kierunkowi estetykę koloru, stronę tematyczną obrazu traktowali drugoplanowo. Szkoła sopocka nie mogła zyskać uznania w tak sformułowanym programie. Wystawione tam prace były realizacją programu koloryzmu — akty R. Usarewicz, B. Masalskiej, martwa natura A. Madejskiej. Zainteresowanie natomiast mogły wzbudzić drukowane tkaniny projektu A. Wójcika, prototypy mebli o oryginalnych kształtach oraz ceramika.

Z początkiem 1950 r. przeprowadzono weryfikację profesorów oraz wprowadzono drastyczną reformę programu nauczania. Powołując się na

⁷ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 52-53.

⁸ *Ibidem*, s. 55.

⁹ A. Kępińska, *Nowa Sztuka — sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981, s. 28-29.

narodowe tradycje realizmu, przywiązywano szczególną wagę do spraw treści. Obowiązujące w malarstwie, grafice i rzeźbie tematy miały dotyczyć problemów budowy socjalizmu, walki o pokój, historycznych bojów mas robotniczych, przodowników pracy, „trójek murarskich”, chłopów przy pracy, narad wytwórczych, nauczania analfabetów, manifestacji pierwszomajowych i itp.

Przypominano też udział Polaków na frontach II wojny światowej. Obrazy zawierać miały moralną ocenę przedstawianego wydarzenia, zgodnie z założeniami doktryny o wychowawczej roli sztuki.

Dla Szkoły Sopockiej był to czas trudnych decyzji. Zlikwidowany został Wydział Rzeźby, a utworzono Wydział Architektury Wnętrz z pracownikami: projektowania architektonicznego, sprzętarnstwa, rzeźby architektonicznej. Studium rzeźby prowadził prof. Stanisław Horno-Popławski, pracownię tkaniny dekoracyjnej Janina Wnukowa. Z uczelni musieli odejść tacy mistrzowie cenieni przez studentów jak Artur Nacht-Samborski oraz Marian Wnuk. Inni usiłowali pogodzić konwencje swoich prac z obowiązującymi tematami. Nowy program zyskał jednak uznanie młodzieży skupionej w aktywnych grupach studenckich (Związek Akademickiej Młodzieży Polskiej), zbuntowanej przeciw akademizmowi panującemu w uczelni. Grupa studentów zaatakowała prof. J. Studnickiego, jednego z najbardziej konsekwentnych kolorystów, zarzucając mu „obcość ideową” i „brak śladów zaangażowania, formalistyczny kult kolorystycznych zalet obrazu i wreszcie nieprzydatność jego postimpresjonistycznych metod do wyrażania nowych treści”¹⁰.

Podjęto wówczas próbę wspólnego znalezienia środków wyrażania nowych zagadnień w ten sposób, by nie rezygnować z wypracowanych już wartości artystycznych. W tym miejscu należy podkreślić fakt, iż studentami w wielu przypadkach byli ludzie dorośli, a niekiedy prawie dojrzali artyści, którym wojna przerwała tok studiów.

Wprowadzenie nowych zadań tematycznych połączono z decyzją wyboru na plenery zakładów produkcyjnych — głównie Spółdzielni Rybackich, Stoczni, co wiązało się ze specyfiką terenu, na którym mieściła się Szkoła. Malowano więc kutry, pracujących robotników, rybaków, bryły powstających statków, nie zapominając o głównych założeniach koloryzmu. Pochodzący z tego czasu obraz Studnickiego *Przodownica pracy Gertruda Wysocka* nosił wszelkie znamiona nowych treści. Dodatkowo opatrzono go komentarzem, mającym nawiązywać do tradycji dawnych mistrzów, w tym wypadku Edouarda Moneta, zgodnie z postulatami ogólnych wytycznych.

Po powrocie z Paryża na przełomie 1949/1950 r. Janusz Strzalecki został rektorem Szkoły. Będąc zaangażowany politycznie, miał on pozycję względnie korzystną do pokierowania sprawami uczelni, której sytuacja była w tym momencie dość niepewna. Ówczesny dyrektor Departamentu

¹⁰ Z. Kępiński, „Odrodzenie” (rękopis), PWSSP Gdańsk, 1949, s. 17.

Szkolnictwa Artystycznego Helena Mangelowa, „zamierzała bądź zlikwidować uczelnię, bądź zamienić ją na szkołę o charakterze czysto użytkowym, jak to miało miejsce w Poznaniu, Wrocławiu i Łodzi”¹¹. Janusz Strzałecki, w czasie pobytu w Paryżu, poświęcił się niemal całkowicie kopiowaniu obrazów w Luwrze. Po powrocie do kraju, przedstawił owe kopie w Departamencie i oznajmił, że zamierza wprowadzić w szkole rzetelne studium malarstwa według dawnych wzorów, co będzie najzupełniej zgodne z ogólnymi zasadami realizmu socjalistycznego. H. Mangelowa nie dopatrzyła się w kopiach i propozycji Janusza Strzałeckiego cech formalizmu i uznała je za gwarancję dobrego nauczania w uczelni sopockiej, wobec czego zaniechano planowanych drastycznych zmian organizacyjnych¹². To rozwiązanie nie znalazło jednak uznania w środowisku szkoły. Próbowi narzucenia przedmiotowości w malarstwie przeciwstawiali studenci nauki Artura Nachta-Samborskiego o konieczności istnienia harmonii między poszczególnymi kolorystycznymi i kompozycyjnymi elementami obrazu.

W tej sytuacji, uczelnia zdecydowała się szukać pomocy u arbitra zdolnego scałić ponownie jej szeregi, umiejącego działać w pełnej napięcia atmosferze, jaka się wówczas wytworzyła. Z początkiem 1950 r., przeniósł się z Poznania, obejmując katedrę malarstwa oraz stanowisko prorektora Stanisław Teisseyre. Godny zaznaczenia byłby tu fakt, że w momencie największego kryzysu wewnętrznego, osłabienia organizacyjnego (odejście Artura Nachta-Samborskiego i M. Wnuka), w obliczu nowej reformy szkolnej, w wyniku której utracono niektóre pracownie, w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie pokonano wszelkie trudności. Było to wynikiem jedności postaw artystycznych, czyli zasadniczego sposobu plastycznego widzenia, a także zwartości i solidarności zespołu, którego nie zdołały rozerwać ani sprzeczne poglądy, ani konflikty likwidowane u źródła.

W połowie 1950 r. Departament Szkolnictwa Wyższego wprowadził na uczelniach artystycznych nowy program nauczania. Zniesiono podział studentów według pracowni profesorskich, zastąpiono go podziałem według lat studiów. Z roku na rok student podlegał kolejnej „estetyce” profesorskiej, bowiem nawet przy bardzo zbliżonych orientacjach, każdy pedagog dokonywał inaczej swoich korekt.

W listopadzie 1950 r. na Ogólnopolskiej Wystawie *Plastycy w walce o pokój*, zespół artystów ze Szkoły Sopockiej odniósł duży sukces. II główną nagrodę uzyskał Kazimierz Śramkiewicz za obraz *Trynerzy* i III główną Juliusz Studnicki za *Przodownicę pracy Gertrudę Wysocką*. Wyróżnieni zostali też Stanisław Teisseyre i Jan Wodyński¹³. Prace artystów z Wybrzeża wyróżniały się na tle twórczości innych środowisk, co przyczyniło się do

¹¹ Ibidem, s. 13.

¹² Ibidem, s. 14.

¹³ *Pełniator Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, op. cit., s. 176.

nadania nazwy „Szkoly Sopockiej” całemu zespołowi nagrodzonych prac w komentarzach krytyków na łamach pism.

„Pewnego rodzaju styl lokalny w kunszcie osiągnięcia tego podobieństwa (chodzi o tradycyjny realizm) wypracowała sobie tzw. szkoła sopocka, czyli środowisko malarzy związane z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych (...) z siedzibą w Sopocie. Cechy szczególne «sopockiego malowania» — to szerokie sylwetowe traktowanie formy, oraz dosyć gęsta, swobodnie kształtowana materia malarska połączona z przewagą brązów i szarości”¹⁴.

To wykształcenie się nowego, wspólnego stylu, mającego odtąd cechować środowisko sopockie przez najbliższe lata, stanowiło owoc poszukiwań takiej formy przekazu artystycznego w malarstwie, która by w sposób możliwy do przyjęcia łączyła pewną swobodę w kształtowaniu materii malarskiej, z realistyczną tematyką.

Styl ten opierał się zasadniczo na programie koloryzmu.

Jednak elementy postimpresjonistyczne, polegające na stosowaniu techniki rozszczepiania plam barwnych, zaczęły ustępować malarstwu syntetycznych planów, w którym forma i technika malarska były zagadnieniami równorzędnymi i stanowiły o poziomie artystycznym kompozycji. Artyści dążyli równocześnie do bardziej dobitnego niż dotąd określenia formy, przytłumienia barw i wygładzenia faktury. Dzięki temu uzyskiwali pewne podobieństwo do tradycyjnego realizmu.

Ten sposób traktowania materii, pojawił się w obrębie tzw. Szkoły Sopockiej poprzez konfrontacje indywidualności twórczych kadry profesorskiej. Przyjacielskie stosunki, które łączyły zespół, poparte wspólną orientacją plastyczną i dobrym rzemiosłem, wytworzyły zbiór „żelaznych” praw plastycznych budujących każde dzieło.

W malarstwie środowiska sopockiego tego okresu zauważyć można również reminiscencje wczesnej twórczości Maneta, którym — zwłaszcza jego modelunkiem światłocieniowym — zafascynowany był Janusz Strzelecki. Ten sposób malowania przejął i spopularyzował Juliusz Studnicki. Praktyka przyczeriania cieni, zwrot ku cięższej chromatyce, to cechy ówczesnych obrazów twórców sopockich.

Najgłośniejszym i najbardziej znaczącym w sensie programowym wystąpieniem Szkoły Sopockiej był wielki obraz (5 x 2,5 m) ukazujący Feliksa Dzierżyńskiego, zatytułowany *Pierwszomajowa manifestacja 1905 roku*, namalowany na II Ogólnopolską Wystawę Plastyki, która odbyła się w Warszawie w 1951 r. Malarze sopocy dla zmanifestowania zawartości swej formacji, postanowili wówczas wystąpić nie indywidualnymi pracami, lecz jednym wspólnie namalowanym płótnem. Była to praca ośmiu malarzy: Juliusza Studnickiego (który wykonał szkic), Krystyny Łada-Studnickiej, Stanisława Teisseyra, Jacka i Hanny Żuławskich, Teresy Pągowskiej, Józefy Wrukowej i Jana Wodyńskiego¹⁵.

¹⁴ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 79.

¹⁵ Z. Kępiński, op. cit., s. 178.

Obraz ten, inspirowany sztuką Maneta, skomponowano z uwzględnieniem perspektywy zbieżnej, miał szeroki pierwszy plan i był utrzymany w zasadzie w ciemnej tonacji, głównie ugrowej. Dzieło to stało się symbolem Szkoły Sopotkiej. To ogromne formatem, pełne patosu płótno dominowało na wystawie, stanowiąc próbę ratowania zasad malarskich w obrębie obowiązujących schematów¹⁶. Dyskusje w obozie naturalistów, jaką toczono na jego temat, złączyło *Pierwszomajową manifestację* z pojęciem Szkoły Sopotkiej na długie lata. Trzeba tu zacytować opinie o tym obrazie prof. J. Wnukowej: „Mogę chyba nazwać śmiałym eksperymencem malowanie w 8 osób dużego olejnego obrazu «Manifestacja I Majowa w Łodzi, 1905», który pokazaliśmy na II Ogólnopolskiej Wystawie w Warszawie. Zarówno Jacek, jak Julek Studnicki umieli znakomicie rysować figury ludzi w najśmielszych skrótach, oni też prowadzili całą tę pracę, która poza powagą tematu nosiła cechy konkursowego zadania: kto najlepiej potrafi namalowany przez siebie fragment obrazu ustawić do całości kompozycji. Nie mieliśmy wówczas żadnych oporów, jeśli któryś z kolegów uważał, że trzeba coś zmienić, aby było właściwie. Przyświecał nam wspólny cel nie dopuścić, by zła robota zdobywała uznanie tylko dlatego, że przedstawiała postulowany temat”¹⁷.

Z dzisiejszego punktu widzenia wydarzenie to można różnorodnie interpretować, również jako przypochlebiecie się ówczesnym władzom, gdyż wiemy, iż nie wszystkie środowiska artystyczne ściśle realizowały program socrealizmu. Dzięki jednak temu zbiorowemu dziełu, 1951 r. był właściwie „inwazją” Szkoły Sopotkiej na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki.

Oprócz wymienionej nagrodzonej pracy uzyskano sześć wyróżnień: I, II i III nagrodę w dziedzinie rzeźby (S. Horno-Popławski, Anna Pietrowicz, A. Smolana), równocześnie w Warszawskiej „Zachęcie” zorganizowano pokaz ceramiki sopotkiej — *Szczegół ceramiczny w architekturze* w pracowni H. Żuławskiej, a w lokalu Stowarzyszenia Architektów Polskich zaprezentowano pokaz tkaniny sopotkiej opartej na motywach ludowych z pracowni J. Wnukowej.

W tym też czasie rozwinęło się w środowisku sopotkim zamiłowanie do malowania w plenerze. To właśnie profesorowie Studniccy odkryli uroki Pojezierza Kaszubskiego, a Chmielno stało się miejscem letnich spotkań kolegów zapraszanych z Warszawy i Krakowa. Tam też powstały liczne kompozycje należące do typowej dla tego środowiska odmiany koloryzmu. Był to czas dających się wyraźnie odczuć w polityce i plastyce przemian.

Wiosną 1953 r. zespół profesorów i asystentów uczelni przystąpił do kolejnego zbiorowego dzieła — odbudowy Gdańska. Z własnej inicjatywy, w styczniu 1953 r. plastycy i architekci uchwalili zasady obowiązujące przy wykonywaniu prac elewacyjnych — rzeźb kutych w kamieniu, szlachet-

¹⁶ J. Starzyński, *Problemy współczesnego malarstwa, materiały do studiów i dyskusji*, Warszawa 1952, s. 208.

¹⁷ J. Żuławska, pod red. H. Żuławskiej, Gdańsk 1987, s. 76.

nych tynków malarskich i polichromii. Generalnym projektantem został architekt Lech Kadłubowski, głównym projektantem malarstwa Jacek Żuławski, a odpowiedzialność za prace rzeźbiarskie przypadła Stanisławowi Horno-Popławskiemu. To właśnie dzięki konsekwentnie realizowanemu programowi uczelni, który kładł nacisk na dobre wyposażenie pracowni specjalistycznych — malarstwa ściennego, ceramiki, projektowania rzeźbiarsko-architektonicznego — zespół profesorów mógł się podjąć tak skomplikowanego i trudnego zadania.

Obok dekoracji wykonywanych zgodnie z dokumentacją historyczną, pojawiły się także zupełnie nowe, będące objawem nowych poszukiwań twórczych. Bezpośrednim bodźcem do ich pojawienia się była zorganizowana na terenie Szkoły wystawa prac Kazimierza Ostrowskiego, który powrócił ze stypendium odbytego w pracowni Ferdynanda Légera. Jego żywiołowe, konstruktywistyczne kompozycje o ostrych barwach budziły zainteresowanie wśród studentów i profesorów.

W maju 1954 r. uczelnia przeniosła swą siedzibę do odrestaurowanej Zbrojowni w Gdańsku, w Sopocie pozostawiając pracownie: farbiarskie, rzeźby architektonicznej, ceramiki, tkaniny, warsztaty stolarskie.

Polaryzacja postaw artystycznych w środowisku gdańskim nastąpiła dopiero w 2. połowie lat pięćdziesiątych. Była wynikiem radykalnych przeobrażeń zachodzących w życiu artystycznym po wystawie w Arsenale w 1956 r. w Warszawie. Zerwanie z dotychczasową estetyką na rzecz nowych zindywidualizowanych rozwiązań idących w kierunku abstrakcji, charakteryzowało twórczość niektórych absolwentów uczelni — takich jak R. Pietkiewicza, R. Usarewicza.

Szkołę Sopocką można by scharakteryzować jako grupę artystów, której podstawą były niewątpliwe przyjacielskie stosunki łączące profesorów oraz zbliżona orientacja artystyczna, umiejętność przekazania studentom zasady jedności tematu z kompozycją i kolorystyką obrazu, połączonej ze sprawnością warsztatową, umiejętność pracy zespołowej w dobrze wyposażonych pracowniach.

Przez Szkołę Sopocką przeszło szereg wybitnych indywidualności artystycznych: Artur Nacht-Samborski, Stanisław Teisseyre, Jan Wodyński, Stanisław Borysowski, Stanisław Michałowski, Hanna Żuławska. Natomiast na losach uczelni szczególnie zaważyli przyjaciele z lat akademickich i paryskich — Juliusz Studnicki i Jacek Żuławski. Potrafili oni utworzyć pomost między pokoleniami, utrzymując żywą tradycję koloryzmu.



