

WACŁAW PUCZYŁOWSKI

KOLORYZM W MALARSTWIE POLSKIM
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU*

ŹRÓDŁA – GENERACJE – ŚRODOWISKA – KONTYNUACJE
REKONESANS

Koloryzm jest dziś zjawiskiem historycznym, ale w drugiej połowie XX wieku stanowił całościową propozycję rozumienia kultury malarskiej, propagowaną i popularyzowaną na różnych płaszczyznach, która zdominowała świadomość licznych środowisk artystycznych w Polsce. Traktując koloryzm właśnie w ten sposób, można stwierdzić, że to właśnie twórcy tego kierunku, a przede wszystkim jego najistotniejszego trzonu, czyli kapizmu, określili charakter polskiego malarstwa po 1945 r., a zarazem zdeterminowali sposób patrzenia na nie oraz interpretowania. Dziedzictwo tego zjawiska było jednak obecne w polskim malarstwie powojennym na różne sposoby. Fetyszyzacja roli koloru w obrazie nie stworzyła wyraźnej, jednostronnej opcji estetycznej. Niemniej, akcentowanie przez twórców roli barwy w obrazie stało się nawet punktem wyjścia dla innych tendencji artystycznych. Odrzucając tradycję sztuki przedstawiającej, koloryści oczyścili drogę dla nowych poszukiwań i eksperymentów formalnych; sprawili, że próby te stały się odważniejsze i bardziej spektakularne niż przed II wojną światową.

Warto przy tym podkreślić, że koloryzm był pierwszą w Polsce szkołą malarskiej fachowości. Stąd brała się jego popularność. W historii naszego malarstwa nie mieliśmy przecież takich przewrotów, jaki np. nastąpił we

Mgr WACŁAW PUCZYŁOWSKI – absolwent historii sztuki KUL; e-mail: waclaw.puczy-
lowski@neostrada.pl

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy doktorskiej na temat powojennych losów koloryzmu, powstającej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak w Instytucie Historii Sztuki KUL.

Florencji w XV wieku, w Wenecji w XV i XVI wieku czy we Francji w drugiej połowie wieku XIX. Polski koloryzm był, jak wiadomo, od początku silnie związany właśnie z francuskim „przewrotem postimpresjonistycznym”. To pod jego wpływem na przełomie XIX i XX wieku w naszym malarstwie ukształtował się, jak kilkaset lat temu we Włoszech, system tworzenia obrazu opartego na wartościach czysto artystycznych.

Koloryzm w wydaniu kapistowskim, pokrewnym i postkapistowskim nie był na naszym gruncie zjawiskiem całkowicie nowym, gdyż w malarstwie polskim XIX i początków XX wieku można wyodrębnić wyraźny nurt, w którym mieszcza się artyści akcentujący rolę koloru w obrazie. Nurt ten tworzą – jak wiadomo – tacy malarze, jak: Olga Boznańska, Józef Chełmoński, Aleksander Gierymski, Piotr Michałowski, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński (podaję w kolejności alfabetycznej), których malarstwo jest prekursorskie dla późniejszego polskiego koloryzmu.

Należy zauważyć, że w koncepcji obrazu dwudziestowiecznych kolorystów rewolucyjnym elementem jest przede wszystkim radykalne odrzucenie waloru. Najbardziej konsekwentni byli w tych dążeniach członkowie Komitetu Paryskiego, którzy jednak, o czym również wiadomo, skłaniali się ku indywidualnie wybieranym wzorcom artystycznym, uciekając przed presją guru, ale też swoistego „doktrynera”, jakim niewątpliwie był Jan Cybis. Różnorodnie też wcielali w życie analogiczne zasady członkowie innych ugrupowań skupiających kolorystów, jak Jednoróg, Pryzmat, Zwornik, aczkolwiek w zakresie stosowania zasad budowy obrazu byli oni tradycjonalistami.

Historia koloryzmu, zarówno przedwojenna, jak powojenna, jest zatem złożona. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku można mówić o apogeum koloryzmu profesorskiego. Wtedy to bowiem większość stanowisk w akademiach krakowskiej i warszawskiej objęli przedwojenni członkowie wspomnianych grup artystycznych i to oni w dużej mierze decydowali o tym, jaka powinna być sztuka. Mieli po temu najważniejsze instrumenty – byli pedagogami. Co ciekawe, koloryzm dał się oswoić nawet socrealizmowi: w ostatniej fazie trwania socrealizmu na ogólnopolskie wystawy sztuki przyjmowano również utrzymane w kolorystycznej manierze dzieła malarskie – pod warunkiem, że były „słuszne ideowo”. Sytuacja załamała się w okresie „odwilży”: i arsenałowcy, i „nowocześni” odcięli się od tradycji postimpresjonistycznej, wyznaczając sobie zupełnie inne priorytety niż tworzenie dzieł zachwycających widza przede wszystkim urodą. Niemniej, przypadek Piotra Potworowskiego ujawnia zjawisko nazwane w literaturze przedmiotu „moder-

nizowaniem koloryzmu”¹. Ostatecznie jednak w latach sześćdziesiątych kapizm został zepchnięty do defensywy, co nie znaczy, że został całkowicie zapomniany; nadal bowiem pracowali i tworzyli malarze, dla których formuła koloryzmu była świeża i ożywcza. Podobnie rzecz się miała w następnych dekadach, kiedy metodę kapistowską zaczęto uważać za przeżytek i anachronizm, ale jednocześnie wciąż sięgali do jej rudymetów młodzi artyści, tyle że wcielali ją w życie już w odmienny sposób, czego przykładem jest chociażby sztuka Leona Tarasewicza.

Niniejszy szkic nie dotyczy jednak dziejów głównego nurtu koloryzmu. Przypominam pobieżnie podstawowe fakty, aby stworzyć ramy dla rozważań, które obejmują przede wszystkim recepcję szeroko pojętego koloryzmu w środowiskach lokalnych, poza wiodącymi ośrodkami artystycznymi. Jak się bowiem wydaje, to właśnie polska edycja postimpresjonizmu była w XX wieku tym plastycznym zjawiskiem, które „zblądziło pod strzechy”. Zarówno przedwojenni koloryści, jak i wykształceni przez nich tuż po wojnie malarze zdominowali na wiele lat regionalne, lokalne środowiska, determinując – jak wspominałem – i „styl odbioru” sztuki, i charakter artystycznych wyborów publiczności, skazanej częstokroć na bardzo ograniczoną ofertę wystawieniczą.

W okresie powojennym do tradycyjnie silnych ośrodków Krakowa i Warszawy najpierw dołączył Gdańsk (tzw. szkoła sopocka) i Poznań. Życie artystyczne było tam w znacznym stopniu skupione wokół szkół artystycznych. Należy przy tym od razu zaznaczyć, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych charakterystycznym zjawiskiem była dość częsta wymiana pedagogów pracujących w akademiach i szkołach wyższych. Znacomicy twórcy, jak Wacław Taranczewski czy Stanisław Teisseyre, z których pierwszy personalnie łączył akademię krakowską i PWSSP w Poznaniu, zaś drugi uczelnie poznańską i PWSSP w Gdańsku, byli jak gdyby demiurgami: każdy twórcze koncepcje przeszczepiał z jednego miejsca w drugie. Tę samą rolę spełniał Artur Nacht-Samborski, który łączył akademię warszawską i gdańską. Podobną rolę odgrywał Juliusz Studnicki, związany z Gdańskiem i Warszawą, gdzie podjął działalność pedagogiczną w 1959 r. Z kolei duet Emil Krcha i Eugeniusz Geppert stworzył uczelnię wrocławską i poprzez Krchę oddziaływał na akademię krakowską. Ponieważ roszały personalne² obejmowały często właśnie

¹ Zob. P. P i o t r o w s k i, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 1999; zob. rozdział III, s. 56-70.

² Analogiczna sytuacja dotyczyła stanowisk prezesów i wiceprezesów okręgów ZPAP.

kolorystów, utwierdzały one zasadniczy kierunek nauczania, a pojawianie się znanych autorytetów raz na tej, raz na innej uczelni utrwalało związki personalne i ożywiało życie akademickie.

Z początkiem lat pięćdziesiątych zmiany w szkolnictwie artystycznym spowodowała reforma szkół artystycznych, od nazwiska kierowniczk Departmentu Szkolnictwa w Ministerstwie Kultury i Sztuki zwana „reformą Mangelowej”. Polegała ona na połączeniu uczelni artystycznych kształcących w zakresie sztuki „czystej” i „użytkowej” w jeden organizm pod nazwą „Akademia Sztuk Plastycznych”. Prawo wydawania dyplomów z malarstwa, rzeźby i grafiki pozostawiono akademiom w Krakowie i Warszawie, a także Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (dzisiaj ASP) w Poznaniu. Dzięki inicjatywom malarskim podjętym w duchu realizmu socjalistycznego utrzymowano malarstwo i rzeźbę w tzw. szkole sopockiej, co czyniło z niej realnie rodzaj czwartej akademii. Swoistą współpracę artystyczną, przenikanie się idei, myśli, wymianę doświadczeń pomiędzy szkołami umożliwiły dwa ośrodki plenerowo-wakacyjne: jeden na zamku w Łagowie, na ziemi lubuskiej, drugi w Skokach pod Poznaniem. Obydwa były pięknie położone wśród lasów i jezior. Począwszy od lat czterdziestych spotykali się tu studenci i pedagodzy z akademii warszawskiej i krakowskiej oraz uczelni poznańskiej. Wśród nich bywali: Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Hanna Rudzka-Cybisowa, Teisseyre i wielu innych.

„W okresie przedarsenałowskim kolorysty odegrali ogromną, niepowtarzalną rolę w kształtowaniu nie tylko polskiej sztuki, ale chyba w ogóle w tworzeniu polskiej kultury plastycznej: byli zespołem, który w dużej części przetrwał” – zauważył Stanisław Rodziński, jeden z malarzy, dla których tradycja koloryzmu jest wciąż żywa³. Założenia nurtu zostały jednak najtrafniej zdefiniowane w styczniu 1946 r. przez Mieczysława Porębskiego, który pisał:

Aktualny nasz «akademizm» ma charakter specyficzny. Rygorem dla niego jest naturalne widzenie rzeczy. [...] Równocześnie koncentruje cały wysiłek twórczy na wysublimowanej spekulacji kolorystycznej. [...] Nie jest to wierne powtarzanie optycznego doświadczenia rzeczywistości, ale nie jest to też niezależna od rzeczywistości, abstrakcyjna igraszka barwna. [...] Układy barwne wiążą się wyraźnie ze skonkretyzowanym wyglądem rzeczy i to decyduje o ich sensie i charakterze. Istotą osiągnięcia formalnego jest natomiast to, że przedstawiony wygląd nie jest przypadkowym zbiegiem momentów optycznych, nie jest tylko przelotna, wrażeniową notatką. Jest to wygląd, który został we właściwy malarstwu sposób zracjonalizowany. Momenty wyglądowne sprowadzono tutaj do świadomie wybranych kolorystycznych zasad i założeń [...] żeby nadać rzeczywistości emocjonalne natężenie i wagę intelektualną. Konstrukcja barwna jest tu instrumentem organizującym

³ S. R o d z i ń s k i, *Obrazy czasu*, Lublin 2001, s. 30.

przedmiotowe wzruszenie. Towarzyszy jej stosowna konstrukcja układu kompozycyjnego: uporządkowanie rytmów liniowych i kierunkowych, wyszukanie proporcji, jasna dyspozycja plam i figur [...]. Swoisty racjonalizm koloru i formy oraz rygorystyczne respektowanie prawdopodobieństwa wyglądom determinują tę sztukę w jej akademickim stabilizowaniu i akademickiej perfekcji⁴.

Wśród polskich artystów czynnych po 1945 r. można wyodrębnić cztery generacje kolorystów. Do pierwszej, najstarszej, można zaliczyć tych, którzy urodzili się jeszcze w wieku XIX, a studia artystyczne ukończyli w okresie międzywojennym i już wtedy dokonali wyboru formuły uprawianej przez siebie sztuki. Oprócz kapistów koloryzmem byli przecież zainteresowani m.in. Eibisch, Jerzy Fedkowicz, Andrzej Pronaszko, Czesław Rzepiński, Eustachy Wasilkowski. Wpływ ich na młodsze pokolenia był ogromny. Kolejną, drugą generacją było pokolenie twórców urodzonych w latach dwudziestych i na początku lat trzydziestych, którzy studia ukończyli u progu lat pięćdziesiątych XX wieku. Byli to pierwsi uczniowie najstarszej generacji. Następna, trzecia, generacja to ci, którzy przyszli na świat w końcu lat trzydziestych, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia i jako artyści zaistnieli w latach siedemdziesiątych i później. Ostatnia, czwarta, generacja to artyści urodzeni w końcu lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych, których dojrzała twórczość ujawniła się w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Tu trzeba zauważyć, że przez całe półwiecze, aż do roku 2000 i później, malarze, którzy byli związani z formułą koloryzmu, z reguły pozostawali jej wierni, nawet jeśli wprowadzali do swojej twórczości rozmaite, czasami daleko posunięte modyfikacje.

Ogarniając całość dokonań twórczych w ramach nurtu kolorystycznego, można stwierdzić, że w Polsce w drugiej połowie XX wieku zaistniały dwie „szkoły” artystyczne: jedna pojawia się w literaturze przedmiotu jako „szkoła sopocka”, drugą można byłoby nazwać „szkołą poznańską”. Jakkolwiek środowiska krakowskie i warszawskie pełne były wywodzących się z przedwojennych ugrupowań skupiających kolorystów znakomitości malarskich, takich jak np.: w Krakowie – Eibisch (pierwszy powojenny rektor ASP, później przeniósł się do stolicy), Fedkowicz, Andrzej Pronaszko, Rudzka-Cybisowa, Rzepiński, w Warszawie – Cybis, Nacht-Samborski. Ale nie tworzyli oni jednolitego nurtu, byli raczej artystami-instytucjami, których pozycję określała jakość uprawianej przez nich sztuki. W Krakowie koloryzm był, jak się wydaje, najbardziej ortodoksyjny, a to ze względu na silną miejscową tradycję

⁴ M. P o r e b s k i, *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956, s. 27, 28.

sięgającą międzywojnia, obejmującą budowanie obrazu przez zastosowanie kontrastu barwnego i dążenie do kolorystycznej metafory rzeczywistości. Można tu wskazać malarstwo członków Jednorogu, a później Zwornika, które łączy w sobie tradycję rzetelności plastycznej z dążnością zdecydowanie kolorystyczną, choć niekoniecznie pojmowaną w duchu kapizmu.

Co ciekawe, według niektórych badaczy, w latach pięćdziesiątych i później daje się zauważyć w Krakowie zjawisko recepcji reguł malarstwa kolorystycznego przez awangardę⁵. Na przykładzie specyficznej symbiozy awangardowego środowiska Krakowa i kolorystów spod znaku tamtejszej ASP obserwować można, jak doświadczenie supremacji barwy w obrazie z czasem zajmuje coraz szersze pola, a nawet oddziałuje na abstrakcję geometryczną. Tendencja ta jeszcze wyraźniej zarysowała się w środowisku warszawskim. Symptomy podobnych fluktuacji jeszcze na etapie wczesnego kształtowania się powojennego koloryzmu dostrzegł poznański promotor kolorystów, Zdzisław Kępiński, kiedy pisał: „Racjonalizmowi warszawskich impresjonistów przeciwstawiają wychowankowie matejkowskiego Krakowa spontaniczność i nastrój. Miejsce doktryny zajmuje intuicja. Różnica polskich środowisk decyduje o charakterze sztuki zaczerpniętej z tego samego źródła i w tym samym momencie”⁶.

Tym źródłem – w krajowej perspektywie – były niewątpliwie przede wszystkim poglądy i malarstwo Jana Cybisa. To on zrealizował w swojej twórczości wzorcową dla koloryzmu koncepcję obrazu jako narastającej stopniowo konstrukcji plam barwnych. Używane przez niego określenia „rozstrzygnięcie płótna po malarsku” i „gra barwna” stały się kluczowymi terminami tej koncepcji.

Przestrzeń fizyczna, w której znajduje się obraz, jest dla malarstwa przestrzenią akcydentalną, przestrzeń świetlna – przestrzenią absolutną. Problematykę nowej przestrzeni rozwijali uczniowie Cybisa: Stefan Gierowski i Tadeusz Dominik, który niemal cały czas maluje jeden obraz, tworząc barwne, dekoracyjne płótna abstrakcyjne, gdzie czasem można doszukać się impresji pejzażowych. „Charakterystyczną dla Cybisa wyrafinowaną wibrację rozdrobnionych plam i zgruźleń fakturalnych [Dominik] przekłada na inne wymiary. Jego płótna przybierają charakter wielokrotnych, jak gdyby powiększeń centymetrowych wycinków z obrazów starych kapistów” – pisała Bożena Kowalska⁷.

⁵ A. Baranowa, *Grupa Krakowska – awangarda i tradycja*, [w:] Kraków. *Dialog tradycji*, red. Z. Baran, Kraków 1991, s. 48.

⁶ Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Poznań 1961, s. 22.

⁷ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, Warszawa 1971, s. 93.

Powracając do sygnalizowanego wcześniej wątku dotyczącego „szkoły sopockiej” i „szkoły poznańskiej”, należy podkreślić, że formuła respektowania wartości malarskich w tych dwóch środowiskach przedstawia się różnie.

Lata powojenne stały w Sopocie głównie pod znakiem krajobrazu, ale także martwej natury, aktów, portretów. Malowano je opierając się na Cézanne’owskich zasadach budowania kompozycji kolorem, który stanowił nierozzerwalną więź optyczną między elementami obrazu. Dopiero później w praktyce przedstawicieli tego środowiska zaznaczyła się wyraźniej niż gdzie indziej skłonność do płaszczyznowych uogólnień, do dekoratywności i operowania mocną pastą farb. Z drugiej strony w malarstwie sopocian uważa się delikatną grę drobnych różnicowań materii i koloru w obrębie pól kompozycji malarskiej.

W znacznej mierze tematyka twórczości artystów związanych ze środowiskiem sopocko-gdańskim była zdeterminowana wpływem miejscowego krajobrazu. Morze, konstrukcje portowe, szerokie, płaskie przestrzenie odciskają wyraźne piętno na widzeniu i na formule artystycznej powstałych tu dzieł. Motywy marynistyczne odnajdujemy niemal u wszystkich malarzy z Wybrzeża. Inspiracja żywiołem naturalnym jest tu o wiele większa aniżeli w innych regionach kraju. Jakkolwiek nauczali tu Stanisław Borysowski, Artur Nacht-Samborski, Juliusz Studnicki, Jan Wodyński, to jednak największy wpływ na sztukę sopocian wywarła koncepcja malarskiego widzenia świata wypracowana przez Piotra Potworowskiego, tj. operowanie rozległymi płaszczyznami, niekiedy dyskretnie zróżnicowanymi walorowo, w granicach np. subtelnego obrysu. Dla większości obrazów powstałych w kręgu „szkoły sopockiej”, typowy jest m.in. porządkujący całość geometryczny podział przestrzeni (często akcent pada na horyzontalizm linii brzegowej morza, nieba albo na wertykalizm rytmu konstrukcji portowych – dźwigów, elementów rusztowań). Jeżeli zaś pojawia się w obrazie jednostkowy przedmiot, element sztafażu, to jest on silniej skontrastowany z tłem niż w malarstwie przedstawicieli innych środowisk, np. poznańskiego. Obrazy twórców ze „szkoły sopockiej” zmierzają do syntezy rzeczywistości, do uogólnienia, gdy tymczasem „szkoła poznańska” rzeczywistość traktuje niekiedy naturalistycznie, niekiedy wręcz fotograficznie. W tym znaczeniu jest to malarstwo bardziej tradycyjne, gdy tymczasem malarstwo niektórych sopocian, i to od lat pięćdziesiątych aż do siedemdziesiątych, w ogólnym wyrazie skłania się ku odprzedmiotowieniu. Oprócz działających na Wybrzeżu, Eugeniusza Dzieżenieckiego, Jana Gasińskiego, Mariana Mokwy, którzy w latach powojennych malowali przede wszystkim wspomniany pejzaż marynistyczny, można bowiem wskazać także malarzy abstrakcjonistów, np. Jerzego Zabłockiego, których prace pejzaż mor-

ski tylko inspirował. Ich obrazy są swobodną, osobistą interpretacją własnych przeżyć i wrażeń skojarzonych z obserwowaną rzeczywistością. Oto umowny świat abstrakcyjnych form przekazuje nam subiektywne przeżycia artysty poprzez splecione kontury rozlanych plam i bezprzedmiotowych kształtów.

Najbardziej udanym połączeniem tradycji kolorystycznej i trendów nowoczesnych w tym kręgu wydaje się malarstwo Teresy Pągowskiej, która, co prawda, dyplom uzyskała w Poznaniu u Waćława Taranczewskiego (1951), ale później pracowała właśnie w Gdańsku (1951-1964), by następnie przenieść się do Warszawy (w 1964 r.). Metodę kolorystyczną wykorzystywała ona do końca: aluzyjne postacie, ledwie zasygnalizowane, syntetycznie ujęte przedmioty, upozowane wnętrza – wszystko zaznaczone było płaskimi plamami koloru, pozbawionymi cieni, bez specjalnych zróżnicowań w obrębie plamy.

W Wielkopolsce ukształtowanie terenu i specyfika krajobrazu cechują się innymi właściwościami fizjograficznymi i morfologią niż na Wybrzeżu. Dla malarza ma to wręcz kapitalne znaczenie – oznacza inną grę linii, płaszczyzn i zgrupowanych mas, inną grę kontrastów optycznych, co ujawnia np. malarstwo Jana Dasewicza, Józefa Durczaka, Zygmunta Gromadzińskiego, Karola Józwiaka.

Uogólniając, można bodaj powiedzieć, że malarstwo poznańskie aż po lata osiemdziesiąte mocno żyje tradycjami kapistowskimi: plama barwna jest tu budowana z drobnych elementów, a przestrzeń tworzona na zasadzie konsekwentnego zastosowania tonów barwnych zbliżających i oddalających (żółty przybliża, niebieski oddala); kontrasty światła i cienia wyrażają różnice kolorystyczne, a nie walorowe. Jeżeli u sopocian przestrzeń jest traktowana bardziej rytmicznie i dekoracyjnie, to u poznaniaków jest ona, jeśli można tak powiedzieć, bardziej opisowa, fotograficzna. W obrazach artystów poznańskich powierzchnie są bardziej zróżnicowane. Nader często stosują oni np. kontrast gam barwnych (umieszczają plamy kolorów ciepłych pośród gam zimnych). Do grona twórców, u których napotykamy tego rodzaju rozwiązania, należą m.in. malarze wcześniej wymienieni. U sopocian natomiast z zasady brak śladów takich praktyk. Poznaniacy stosują też kontrast koloru przez zestawienie barw dopełniających – np. żółty stanowi dopełnienie ciemnego błękitu (Durczak, Józwiak); błękit dopełnia czerwień (Gromadziński). Nie stosują natomiast magenty, czyli różu, który jest dopełniący dla zieleni. Tylko bliki w postaci magenty wśród zieleni wprowadzają Gromadziński i Józwiak. Sporadycznie wykorzystują też kontrast jasności. Natomiast w pracach poznańskiej Grupy Jednolitej zwraca uwagę eksponowanie faktury, czego

przykłady znajdujemy w twórczości Józefa Fliegera, wspomnianego Zygmunta Gromadzińskiego, Andrzeja Kurzawskiego, Hipolita Polańskiego.

Ponadto u sopocian często obraz jest kolorystycznie zintegrowany dominantą – wszystko zawiera się np. w gamie koloru niebieskiego, od błękitu pruskiego poprzez ultramarynę do błękitu cyjanowego. Natomiast w środowisku poznańskim zazwyczaj występuje „dywizjonistyczne” rozbitcie powierzchni obrazu, polegające nie na zestawieniu punkcików, ale na zestawieniu licznych, obok siebie położonych pociągnięć pędzla. Stąd można powiedzieć, że koloryzm poznański jest pod silnym wpływem neoimpresjonistycznej metody malowania, której istotą było stosowanie mniej lub bardziej regularnych pociągnięć pędzla, co w efekcie daje uporządkowany układ plam. Barwy spotykane w naturze odtwarza się przy tym na płótnie z drobnych plam barwników czystych. W dziełach artystów związanych ze środowiskiem poznańskim zazwyczaj zauważamy najczęściej spotykany kontrast barw: czerwony, żółty, niebieski i trzy kolory dopełniające – zielony, fioletowy, pomarańczowy; tymczasem w „szkole sopockiej” częściej używany jest kontrast tonów, tj. kontrast plam ciemnych i jasnych, gdzie pola barwne zaznaczone są kolorem zimnym lub ciepłym. Nader często występuje też kontrast linii, zwłaszcza w scenach portowych, gdzie konstrukcje inżynierskie zwykle, jak wspomniałem, mają układ wertykalny (dźwigi), ale zdarza się, że w innym miejscu jest on naprzemienny – wertykalny i horyzontalny (rusztowania, widoki morskie).

Zdzisław Kępiński pisał trafnie, że w Poznaniu, głównie za sprawą Eustachego Wasilkowskiego, ugruntował się rodzaj „neo-kapizmu”⁸, którego dobrym przykładem są płótna Józefa Fliegera z końca lat pięćdziesiątych. W jego malarstwie poczucie materii i malowniczość wzmagają spontaniczne dotknięcia pędzla, na pozór irracjonalne i na przekór formie, ale dające jej odżywać pod silną wibracją całości płótna.

W odniesieniu do dekady późniejszej pisała natomiast Teresa Kostyrko:

Wpływ pedagogów poznańskiej uczelni plastycznej ujawnia się wyraźniej raz jeszcze w latach sześćdziesiątych, gdy pojawia się fala tzw. nowej figuracji. Rozwój tego nurtu, inspirowany [...] twórczością Bacona, ma inny przebieg w Poznaniu niż w Krakowie i w Warszawie [...]. Młodzi adepci z pracowni Kępińskiego i Teisseyre’a włączają się w ten nurt jako jedni z pierwszych, entuzjastycznie wspierani przez Z[dzisława] Kępińskiego. Prace Świtki, a później Waberskiej, Ratajczyka, Kromholza noszą ślady kapistowskiego paradygmatu, narzucającego potrzebę zrównoważonego wypełnienia kolorem malarskiej powierzchni, ludzka sylweta jest elementem kolorystycznej gry, zaznaczając się jedynie

⁸ Z. K ę p i ń s k i, [Wstęp], [w:] *Malarstwo Józefa Fliegera* [katalog wystawy], BWA, Poznań 1960.

gestem, wyraźniejszą niekiedy portretowo traktowaną twarzą. Jest to ciągle problem obrazu, a nie człowieka wywodzącego się z rzeczywistości zewnętrznej⁹.

Obok Poznania i Sopotu można wskazać jeszcze kilka innych ośrodków, gdzie kontynuowano tradycję malarstwa postimpresjonistycznego. Proces ten wzmógł się zwłaszcza w latach pięćdziesiątych, kiedy wyższe uczelnie plastyczne zaczęły opuszczać pierwsi, powojenni absolwenci. Zgodnie z ogólnopolską polityką, w ramach akcji niesienia „kaganka oświaty” i „nowej kultury” na Pomorzu i tzw. Ziemiach Odzyskanych, malarzy starano się przyciągnąć do większych ośrodków miejskich, które nie zawsze posiadały wyższe uczelnie plastyczne: Lublina, Kołobrzegu, Koszalina, Olsztyna, Opola, Szczecina, Torunia, Wrocławia, Zielonej Góry.

Z perspektywy interesującej mnie problematyki szczególnie wyróżniał się Wrocław, gdzie – jak nadmieniałem – za sprawą Eugeniusza Gepperta i Emila Krchy zaszczerpiono zasady koloryzmu w PWSSP. Na początku lat sześćdziesiątych powołano do życia, przy dużym poparciu Gepperta i Hanny Krzetuskiej, czyli artystów starszej generacji, ugrupowanie o nazwie „Szkoła Wrocławska”. Nastąpiło to przy okazji wystawy grupy w salonie Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie, którą otwarto 13 stycznia 1962 r. Wzięli w niej udział: Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, wymieniany tu już kilkakrotnie Geppert, Kazimierz Głaz, Wanda Gołkowska, Małgorzata Grabowska, Józef Hałas, Bohdan Hofman, Konrad Jarodzki, Zdzisław Jurkiewicz, Regina Konieczka, Hanna Krzetuska, Krzesława Maliszewska, Alfons Mazurkiewicz, Zbigniew Paluszak, Krystyna Pławska, Jerzy Rosołowicz, Janina Szczypczyńska, Anna Szpakowska-Kujawska, Kazimierz Wadowski, Andrzej Will, Zygmunt Woźnowski, Stanisław Zima, Janina Żemojtel¹⁰. Ugrupowanie działało przede wszystkim na zasadzie koleżeńskich kontaktów między twórcami różnych pokoleń i orientacji¹¹. Nie było ono zatem tak jednolite pod względem ogólnego wyrazu artystycznego, jak to miało miejsce w środowiskach Poznania czy Sopotu. Dlatego też grupa szybko zrezygnowała z pierwotnej nazwy. Obok niej działało zresztą indywidualnie wielu twórców, którzy z różnych powodów nie włączali się w jej działania. W sytuacji takiej znajdowali się także młodzi malarze. W 1966 r. nazwę „Szkoła Wrocławska” zmieniono na

⁹ T. K o s t y r k o, *Tendencje rozwojowe w plastyce okręgu poznańskiego*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945-1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 55.

¹⁰ Tamże.

¹¹ A. W o j c i e c h o w s k i, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 89.

mniej zobowiązującą: „Grupa Wrocławska”¹², kierując się przede wszystkim tym, że młodzi coraz bardziej byli zainteresowani inicjatywami nowatorskimi w sztuce, a malarstwo realistyczne oraz „maniera postimpresjonistyczna” stawały się dla nich coraz bardziej przebrzmiałe.

Malarze wrocławscy od typowego koloryzmu odchodzili może jednak o tyle, że nie stosowali w swoich obrazach wyrafinowanej, bogatej, gamy barwnej z jej subtelnymi gradacjami i sekwencjami. Obce im także były zbyt złożone efekty faktury. W ich obrazach jest sporo aluzyjności i metaforyki i nawet gdy zapuszczają się daleko w obszar abstrakcji, nie tracą kontaktu z potoczną rzeczywistością. W sumie malarstwo artystów wrocławskich jest nieco eklektyczne, a gdybyśmy chcieli sprecyzować wspólne cechy ich dzieł, trzeba byłoby wyróżnić dwie poetyki. Jedną z nich charakteryzują próby przezwyciężenia koloryzmu w szerokim ujęciu. Drugą natomiast cechuje mniej lub bardziej radykalna jego negacja. Przykładem pierwszej jest malarstwo Gepperta, pioniera wrocławskiego środowiska artystycznego, pierwszego rektora PWSSP. W połowie lat pięćdziesiątych artysta porzucił technikę dywizjonistyczną na rzecz operowania płaskimi plamami i płaszczyznami intensywnych barw. Martwe natury, pejzaże, przedstawienia koni, potraktowane płaszczyznowo, przypominały opracowaniem koloru dzieła fowistów. Znać było wpływy Raoula Dufy’ego. Obraz był kalejdoskopem barw o niezwyklej sile ekspresji. Z drugiej strony w malarstwie Gepperta, głównie w pejzażach, pojawiły się nowe cechy: tworzył on kompozycje o geometrycznej konstrukcji, nieco przypominające obrazy Cézanne’a, utrzymane w bardzo wąskiej gamie szarości, brązów, złamanych zieleni i błękitów. Analogiczny aspekt – przede wszystkim odejście od wielobarwności ku wąskiej gamie barw, a niekiedy dążenie do monochromatyzmu – cechuje kompozycje pozostałych malarzy wrocławskich. Poza tym w malarstwie twórców z tego środowiska dominują aluzje do rzeczywistych, realnych form i przedmiotów.

Ważny dla środowiska wrocławskiego był wspominany już przeze mnie pobyt w mieście Emila Krchy, który przybył w 1946 r. z Krakowa, by współorganizować miejscową PWSSP. Kontynuował tam pracę pedagogiczną do roku 1950, by później wrócić na krakowską Akademię. Krchę pod wieloma względami można uznać za typowego polskiego kolorystę: kolor był u niego pogłębiony, soczysty, kładziony gęsto nawet w akwarelach, w rozległych pejzażach. W swoich kompozycjach malarz stosował często podwyższony

¹² Zob. Z. M a k a r e w i c z, *Grupy artystyczne wrocławskich plastyków*, „Odra” 1979, nr 7/8, s. 28.

punkt obserwacji, spiętrzając wertykalnie plany i spłaszczając przestrzeń obrazową. W okresie powojennym łączył te skłonności z zainteresowaniem motywem marionetek i prymitywizująco-groteskową deformacją. Zbliżało to jego malarstwo do powojennego cyklu obrazów gdańszczyzanina Juliusza Studnickiego i cyklu jego prac zaludnionych przez pajaców, pierrotów, kolumbiny, postaci znane z *commedie dell'arte*.

W świetle naszych rozważań bardzo interesujące wydaje się też środowisko szczecińskie, gdzie w ramach państwowej polityki osiedleńczej i kulturalnej, jesienią 1953 r. przybyli absolwenci sopockiej uczelni artystycznej, wkrótce zaś absolwenci artystycznych uczelni Krakowa, Warszawy, a także Wrocławia. O ile plastycy z trzech ostatnich uczelni działali indywidualnie, nie zdradzając chęci wspólnej pracy, to artyści, którzy przyjechali z Sopotu, wystąpili w 1954 r. z pierwszą wspólną wystawą, której patronował duch uczelni. Z tego powodu zaczęto ich uważać za Grupę Sopocką¹³, mimo że formalnie nie doszło do deklaracji zawiązania ugrupowania artystycznego, a tym samym do określenia wspólnego programu. Pierwszym pozaśrodowiskowym aktem ich działalności był udział w wystawie w Arsenale w 1955 r.

Uczestnicy „sopockiego desantu” w większości uprawiali malarstwo: Jerzy Brzozowski, Tadeusz Eysymont, Grażyna Harmacińska-Nyczka, Janina Kosińska-Brzozowska, Leonia Ordynans, Tadeusz Powicki, Ewa i Jan Radkowsky, Joanna Spsychalska, Danuta Strzelbicka-Mazuś, Edmund Witkowski, Irena Żywicka, Andrzej Żywicki.

Powiązania z tradycją polskiego koloryzmu deklarowali przede wszystkim: Tadeusz Eysymont, Jerzy Brzozowski, Janina Kosińska-Brzozowska i Edmund Witkowski¹⁴. Był to jednak koloryzm odmienny od maniery kontynuowanej w Krakowie czy w Poznaniu – koloryzm przefiltrowany przez znajomość malarstwa Piotra Potworowskiego, co widzimy choćby w pejzażach Edmunda Witkowskiego, których konstrukcja polega na syntezie elementów rzeczywistych w ramach abstrakcji aluzyjnej. Obrazowanie polega u niego nie na tworzeniu narracji oraz iluzji rzeczywistości, ale na scalaniu form stanowiących aluzje do elementów natury, form, które dają uogólnione wrażenie lustra wody, ściany lasu, ewentualnie przestrzeni widzianej aż po wysoki horyzont w równie uogólnionej perspektywie. Wrażliwością kolorysty epatuje też widza Jerzy Brzozowski – w swoich prawie monochromatycznych obrazach.

¹³ J. N a j d o w a, *Szczecińska sztuka współczesna. Grupa Sopocka z perspektywy czterdziestu lat*, „Materiały Zachodniopomorskie” 32(1992), s. 430.

¹⁴ Tamże.

Jego *Porty, Nadbrzeża, Horyzonty* utrzymane są często w gorących brązach lub w chłodniejszych zieleniach z akcentami błękitu.

Skłonności do uprawiania abstrakcji aluzyjnej powiązanej z czynnikiem emocjonalnym, sensualistycznym mieli malarze ze środowiska gdańskiego: Hugo Lasecki, Roman Usarewicz czy też Włodzimierz Łajming i Jerzy Zabłocki. Zwłaszcza ci ostatni, kiedy rozwijali w swoich obrazach koncepcję „abstrakcyjnego krajobrazu”. Kiedy – podobnie do nich – Brzozowskiemu czy Witkowskiemu udawało się w malarstwie uzyskać równowagę między abstrakcyjnymi płaszczyznami a formami zbudowanymi na podstawie obserwacji motywu krajobrazowego, powstawały obrazy o niemałej urodzie. Te właśnie cechy sztuki wspomnianych artystów uznaje się za dowód międzyśrodotwiskowych więzi i bliskości postaw twórców szczecińskich ze „szkołą sopocką”¹⁵.

Osobne miejsce w Grupie Sopockiej i szczecińskim środowisku zajmował Andrzej Żywicki. Co prawda, z czasem bardziej zbliżał się do konceptualizmu w typie Josepha Kossutha i był raczej typem malarza intelektualisty, jednak w pewnym okresie eksperymentował ze światłem i kolorem. Stworzył cykl obrazów, gdzie kolor zyskuje świetlistość i rozedrganie, „momentami nieoczekiwanie bliskie koloryzmowi”¹⁶. Były to kompozycje, które sam autor określał jako „trzy kolory w trzech walorach” (np. róż, umbra, czerń). Farba położona jest w nich cienko, niemalże laserunkowo, czasami tylko chropawo, kontur zaś ożywiony impastem.

Inny charakter miało środowisko plastyczne, które także w ramach polityki osiedleńczej państwa na tzw. Ziemiach Odzyskanych powstało w Olsztynie. Podobnie jak w Szczecinie, ukształtowało się dzięki napływowi absolwentów z kilku akademii: krakowskiej, warszawskiej, z uniwersytetu w Toruniu, z PWSSP w Gdańsku. Środowisko olsztyńskie nie stworzyło jednak ugrupowania – składało się z indywidualistów. Charakteryzując ich twórczość, Krysztyna Koziełło-Poklewska pisała: „Większość z nich wywodzi się z tradycji polskiego koloryzmu, sięgając nawet do impresjonizmu i ekspresjonizmu. Spotykamy tu również analogie z malarstwem artystów stojących u progu współczesności – Cézanne’em i Matisse’em. Inni natomiast, wychodząc z podobnych założeń, dochodzą do sztuki stojącej na pograniczu abstrakcji zachowując jeszcze elementy realnego świata”¹⁷. Jeśli chodzi o tematykę, malar-

¹⁵ Na tej podstawie Jadwiga Najdowa upatruje zasadności określenia „Grupa Sopocka” w odniesieniu do malarzy ze Szczecina; zob. tamże, s. 438.

¹⁶ Tamże, s. 443.

¹⁷ K. K o z i e ł ł o - P o k l e w s k a, *Plastyka olsztyńska*, „Życie i Myśl” 1963, nr 2, s. 32.

stwo artystów z tego środowiska związane jest z regionem warmińsko-mazurskim: ukazuje urokliwe miasteczka, jeziora, lasy, pagórkowate krajobrazy. Większość twórców skłania się ku sztuce przedstawiającej, ale od strony artystycznej ich kompozycje malarskie łączą nawiązania do tradycji postimpresjonizmu.

Starsze pokolenie malarzy, jak Julian Dadlez (pierwszy prezes oddziału ZPAP w Olsztynie), Jan Ilkiewicz, Sergiusz Skalski, uprawia malarstwo realistyczne, stosując tylko niektóre rozwiązania charakterystyczne dla koloryzmu: w wielu obrazach Dadleza widzimy np. drobne uderzenia pędzla, a Ilkiewicz wykorzystuje przedstawiane motywy jako pretekst do studiów nad wzajemnym układem płaszczyzn i barw. Także Andrzej Samulowski i Mieczysław Romańczuk czerpią inspiracje twórcze z tradycji pokapistowskich. Pierwszy z nich jest przede wszystkim malarzem radosnych, wielobarwnych pejzaży warmińskich, portretów kobiet, architektury Olsztyna. Stosuje często dekoracyjną, wijącą się kapryśnie linię konturów. Z kolei Mieczysław Romańczuk (absolwent PWSSP w Gdańsku) ma predylekcje do stosowania deformacji w celu spotęgowania ekspresji. Natomiast inspiracje polskim koloryzmem widać w jego wysmakowanych martwych naturach, gdzie również zauważalne są Cézanne'owskie poszukiwania formy budowanej kolorem¹⁸.

Należy również zwrócić uwagę na niektórych malarzy kolorystów związanych z Pomorzem Zachodnim, z większymi ośrodkami miejskimi, jak Słupsk, Koszalin, Kołobrzeg, Ustka (pomijam tu wspomniany już Szczecin).

Te właśnie pomorskie środowiska plastyczne zaczęły kształtować się w latach pięćdziesiątych. Mimo że funkcjonowały w nich niekiedy ugrupowania artystyczne, jak np. Grupa Kołobrzeg, nie miały one charakteru programowego, stanowiły raczej luźne związki towarzyskie, które łączyły mniejsze lub większe indywidualności twórcze. Interesująca i oryginalna jest np. twórczość Olgierda Szerłaga, związanego ongiś z Krakowem i Lublinem. Porównując jego obrazy z twórczością niektórych malarzy lubelskich, np. Teofila Kosior-kiewicza albo Stanisława Łazorka, malarza mieszkającego niegdyś w Kazimierzu Dolnym, odkrywamy wiele podobieństw w sposobie prowadzenia pędzla, ogólnej ekspresji i charakterze przedstawionej rzeczywistości: prawie ten sam nerwowy dukt plamy barwnej, strzępiastość w arabesce drzew, krzewów, nasycone kolory. Szerłag unika jednak w swoich pejzażach sztafażu i architektury i może bardziej epatuje gruboziarnistą fakturą. Ale ogólny klimat dzieł tych artystów jest bardzo zbliżony do dzieł nestorów koloryzmu.

¹⁸ Tamże.

Jeśli natomiast chodzi o wspomniane środowisko lubelskie, to warto podkreślić, że ma ono tradycje kolorystyczne sięgające okresu międzywojnia, a zwłaszcza lat trzydziestych. Tu już przed wojną działał Władysław Filipiak, malujący do końca życia w manierze postimpresjonistycznej: portrety, akty, martwe natury. Od 1937 r. działał w Lublinie członek Zwornika i Pryzmatu Zenon Kononowicz. Z Lubelszczyzną był związany Jan Karmański, autor nastrojowych pejzaży kazimierskich. W wielu jego pracach, jak np. *Widok na farę*, *Martwa natura z koszem i jabłkami*, widać wyraźną zależność jego sztuki od malarstwa Cézanne'a. Idee kapistów lansował także wymieniony już wcześniej Teofil Kosioriewicz, aczkolwiek interesowało go bardziej przedstawienie natury niż autonomia malarsko rozwiązanej płaszczyzny. Dotyczy to także malarstwa Zygmunta Bartkiewicza.

Jednak z punktu widzenia niniejszych rozważań najciekawsze jest malarstwo Zenona Kononowicza, warte zestawienia z dziełami Cybisa. Traktował on „po kapistowsku” martwe natury i pejzaże jako pretekst do rozstrzygnięć kolorystycznych, ale czasem odchodził od przedmiotowości.

Tendencji tej ulegali, prócz Cybisa, m.in. Eugeniusz Eibisch i Czesław Rzepiński. Była też, jak się wydaje, charakterystyczna dla niektórych przedstawicieli „szkoły sopockiej”. Do abstrakcji zbliżał się również Filipiak, zwracając coraz większą uwagę na swobodne, ekspresyjne pociągnięcia pędzla. Kładzione zamasy plamy barwne niekiedy przestają u niego układać się w rozpoznawalny przedmiot. Wydaje się, że działają wtedy efekty kolorowej materii farb, tak jak w abstrakcji typu *informel*. Do artystów oscylujących na pograniczu koloryzmu i abstrakcji trzeba też w Lublinie zaliczyć: Zofię Gilarską-Kietlińską, E. Badulskiego, Stanisława Surdackiego, Henryka Zwolakiewicza¹⁹. Z kolei w malarstwie Krzysztofa Górniaka i Mariana Makarskiego poetyka koloryzmu służy – jeśli tak można powiedzieć – tworzeniu kompozycji nadrealistycznych. Prace obu artystów cechuje jednak postimpresjonistyczny sposób realizacji. Farba nakładana jest grubo, kontury przedmiotów są „malarsko” zatarte. Całość jest przeprowadzona zgodnie ze wskazówkami kapistów²⁰. Można tu też dodać, że zaufanie do koloru jako podstawowego budulca obrazu pozostaje dzisiaj domeną młodszych twórców, jak chociażby Tomasz Zawadzki²¹.

¹⁹ G. S z t a b i ń s k i, *Plastyka lubelska*, „Sztuka” 1974, nr 2, s. 9-11.

²⁰ Tamże.

²¹ L. L a m e ń s k i, *Kolor i światło w obrazach Tomasza Zawadzkiego*, „Akcent” 1994, nr 2, s. 127-130.

Należy również zauważyć, że w niektórych środowiskach kontynuacje poetyki koloryzmu zaznaczyły się śladowo w twórczości pojedynczych przedstawicieli. Na przykład środowisku rzeszowskiemu patronowały tylko dwie znaczące indywidualności: Zbigniew Krygowski, uczeń Pankiewicza, któremu bliska była sztuka kapistów, i Franciszek Frączek, związany ze Szczepem Rogate Serce Stanisława Szukalskiego²², rzecznik zupełnie innej „filozofii sztuki”. Interesujące jest to, że Rzeszów często zasilali absolwenci krakowskiej ASP, którzy niejako kulturę koloru wynieśli z uczelni. Byli wierni formom realistycznym, a jeśli już uprawiali abstrakcję, to w „gorącej” odmianie, ewokującej wewnętrzny świat emocji i uczuć, czego wyrazicielem była właśnie barwa. Lokalni krytycy nazwali nawet tę opcję „szkołą krakowską”, a jej przedstawicielami byli: Ryszard Dudek, Anna Justyna Hubert, Stanisław Jachym, Marek Olszyński, Jerzy Szymański.

Podobnie nieliczne było środowisko zielonogórskie. Wspólne dla malarzy tu działających było zainteresowanie specyfiką pejzażu lubuskiego. Artystycznie obrazy przedstawicieli tego środowiska: Adama Bagińskiego, Klemensa Flechnerowskiego, Hilarego Gwizdały, Henryka Krakowiaka, Witolda Nowickiego, Zygmunta Prangi, nawiązują do malarstwa Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Wacława Taranczewskiego²³.

*

Generalnie w twórczości bardzo wielu malarzy skupionych w mniejszych ośrodkach artystycznych odnajdujemy, przynajmniej w ciągu pierwszych powojennych dekad, wierność tradycji wrażeniowego malarstwa kolorystycznego. Malarze ci obracają się w kręgu preferowanych przez kapistów motywów, których zasób w dużej mierze należy do kanonu postcézanne'owskiego i postbonnardowskiego. Interesuje ich nader często starannie uformowana martwa natura; natomiast pejzaż jako motyw traktują dość swobodnie, bez szczególnej predylekcji do kadrowania. Przedmiotem zainteresowania staje się – jak u kolorystów – sam obraz jako zagadnienie formalne, a więc sposób operowania kolorem, rodzaj plamy barwnej, sposób jej pochodzenia i położenia (to, czy farba jest kładziona wprost, czy też mieszana na palecie). Ich sztuka jest zatem wyraźnie osadzona w tradycji, którą stanowi malarstwo

²² M. R a b i z o - B i r e k, *Od impresjonizmu do sztuki dzikiej*, „Fraza” 1992, nr 2, s. 35-46.

²³ A. R a d a j e w s k i, *Refleksje nad dorobkiem zielonogórskiego środowiska plastycznego*, „Przegląd Lubuski” 1974, nr 3/4, s. 85-93.

polских postimpresjonistów, uczniów Pankiewicza, którzy często byli ich profesorami. Zarazem jednak ci sami artyści dążą do większej swobody operowania barwą. Czuje się u nich wyraźną skłonność do uogólnień. Ich kompozycje cechuje przeważnie zróżnicowana tonacja kolorystyczna i położona płasko plama; niejednokrotnie podziwiać możemy mniej lub bardziej kunsztowną grę odcieni pokrewnych. Jedni preferują błękity, inni płomienne cynobry, jeszcze inni z dużym wycuciem operują barwami przytłumionymi.

Postimpresjonistyczny fundament znacznej części polskiego malarstwa współczesnego nie ulega jednak wątpliwości – u źródła artystycznego doświadczenia wielu malarzy leży supremacja koloru i światła jako naczelný środek wyrazu. Jak pisze Bożena Kowalska, kiedy po 1945 r. na świecie rodziły się nowe kierunki malarskie: taszyzm, kaligrafia, *action painting*, malarstwo materii, u nas trwał klimat postimpresjonizmu²⁴.

Czymże jednak był postimpresjonizm? Nazwa ta obejmuje liczne zjawiska artystyczne wyrosłe na glebie impresjonizmu, datowane mniej więcej na lata 1886-1910. Postimpresjonizm nie był ruchem ani stylem artystycznym, jego przedstawiciele nie znali tego terminu; pojawił się on dopiero *post factum*. Ukuł go – jak wiadomo – angielski krytyk Roger Fry dla określenia twórczości kilku działających w Paryżu artystów, m.in. Gauguina, Cézanne’a, van Gogha.

Najbardziej rasowi impresjoniści byli przede wszystkim malarzami krajobrazu. W tej dziedzinie dokonali przeobrażeń najradikalniejszych, stosując zasadę pracy w plenerze, zasadę szybkiej, niemal fotograficznej notacji zmian światła. Pejzaż stwarzał największą szansę wniknięcia w naturę koloru, pochwycenia samej istoty metamorfoz świetlnych. Tą drogą Seurat doszedł do techniki dywizjonizmu, techniki podziału tonów barwnych. Dalsze etapy rozwijania metody impresjonistycznej doprowadziły do zanegowania barw lokalnych, do wyeliminowania z obrazu jednolitej plamy. Na płótnach impresjonistów nie spotykamy większych powierzchni równomiernie pokrytych tym samym kolorem. Regułą kompozycyjną impresjonistów – szeroko rozbudowaną potem przez postimpresjonizm – było użycie kontrastu barwnego, skąd prosta droga prowadziła do kompozycji nowego typu, tj. nacechowanej zrównoważonymi zespołami plam barwnymi.

Do tych właśnie zasad nawiązywał polski koloryzm. „Zamiast dla uzyskania barw złożonych mieszać farby przed położeniem ich na płótnie, czyste plamy pigmentów mają się zlewać w oku widza. Gdy na obraz tak zbudowa-

²⁴ B. K o w a l s k a, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, Warszawa 1975, s. 32.

ny na plamy tak podzielone spojrzymy z pewnej odległości barwy podstawowe stopią się dając ten właśnie odcień, ten właśnie ton, który malarz dostrzegł i chciał utrwalić” – pisał Wiesław Juszcak²⁵. W rozwoju założeń koloryzmu, obok owego dotychczasowego standardu określającego dystans oka odbiorcy do obrazu (percepcja z większej odległości), z czasem jednak zaczęto odwoływać się do innego, który narzucał znacznie bardziej skrócony dystans – dopiero bowiem z najbliższej odległości można było w pełni docenić całą gamę barwnych zestawień i fakturowych zróżnicowań stosowanych przez malarzy²⁶. Polskim artystom towarzyszyło przekonanie o szczególnej roli koloru jako podstawowego budulca formy obrazu. Fenomen tego mechanizmu polegał na potraktowaniu koloru nie tylko w kategoriach gry malarzkiej, ale jako nośnika szerszej pojętych wartości. Można tu zatem mówić o intencjonalnym sposobie traktowania koloru. Trzeba też podkreślić, że poprzez rozbudowanie języka koloru próbowano w polskich warunkach znaleźć drogę do tożsamości sztuki polskiej i do jej dialogu ze sztuką europejską (dał się np. zauważyć wpływ Soutine’a na Eibischa, a Matisse’a na obrazy Taranczewskiego i Rzepińskiego²⁷).

Krzysztof Kostyrko zauważył też, że postimpresjoniści i polscy koloryści uwzględniali dodatkowo w percepcji „dodatkowy filtr oglądu”, estetykę swoiście pojętej dekoracyjności obrazu jako płaskiej, jednolitej powierzchni, maksymalnie zrównoważonej w swoich wewnętrznych, harmonijnie rozbudowanych napięciach barwnych²⁸. Truizmem oczywiście jest stwierdzenie, że nie ma malarstwa bez koloru, są tylko różne sposoby podejścia do problemu. Kolor bowiem stanowi istotę każdego malarstwa. Poszukując początków tradycji akcentowania roli koloru w obrazie, trudno wskazać je precyzyjnie, bowiem koncepcja ta bliska była zarówno Chardinowi, artystom ze „Szkóły Pont Aven”, Bonnardowi, jak i Tycjanowi oraz Veronese’owi. Dopiero jednak zawężenie gamy walorowej stało się dogmatem dla kapistów, czyli polskich postimpresjonistów, którzy twierdzili, że obraz powinien być pozbawiony silnych kontrastów walorowych. Przekonanie to odróżniało polskich postimpresjonistów od twórców malarstwa dawnego, od wielu „kolorystycznych” luministów z przeszłości, dla których walor połączony z kolorem był ważnym środkiem malarskiego wyrazu.

²⁵ W. J u s z c z a k, *Postimpresjonizm*, Warszawa 1972, s. 28.

²⁶ K. K o s t y r k o, *W kręgu koloryzmu*, „Sztuka” 1976, nr 2, s. 11.

²⁷ A. K ę p i ń s k a, *Dyskurs o kolorze*, „Projekt” 1978, nr 6, s. 15.

²⁸ K. K o s t y r k o, *Władysław Rutkowski – wystawa pośmiertna* [katalog wystawy], Poznań 1970.

Polski koloryzm wyłonił się z tradycji francuskiej i tradycji polskiego impresjonizmu (poprzez Pankiewicza) oraz ich kontynuacje w dwudziestoleciu międzywojennym²⁹. Pisząc o polskim impresjonizmie, oprócz Pankiewicza i Podkowińskiego, warto także mieć na uwadze Wyczółkowskiego, Ślewińskiego, a także wspomnianych Michałowskiego i Aleksandra Gierymskiego. Wszyscy oni odwiedzili Paryż pod koniec XIX wieku, kiedy idee impresjonizmu francuskiego były jeszcze gorące. W tym czasie Denis w „Art et Critique” (w numerze z 23 sierpnia 1890 r.) ogłosił nową, słynną definicję malarstwa: „Obraz, zanim przedstawić będzie konia bojowego, nagą kobietę, czy jakąkolwiek anegdotę jest zasadniczo płaską powierzchnią, pokrytą kolorami ułożonymi w pewnym określonym porządku”³⁰. Jest to ostentacyjne sformułowanie postulatu czystego malarstwa, punkt wyjścia dla teorii modernistycznych XX wieku. Denis ogłasza wspomnianą definicję jako program grupy Nabis, której przedstawicielem był m.in. Bonnard, budujący swoje obrazy z rozdrobnionej, drgającej grą niezwyklej zestawień materii barwnej o wyrównanym walorze, powodującej migotliwą ruchliwość płytkich planów przestrzennych. Ta estetyka stanie się bliska kapistom (pamiętajmy, że ich opiekun, Pankiewicz, był z Bonnardem zaprzyjaźniony). To m.in. pod jego wpływem u kapistów obraz stał się przedmiotem podlegającym ścisłym regułom malarskim. Z dwuwymiarowego płótna uczynili przedmiot estetyczny (to różniło ich od impresjonistów). Chcieli przeobrazić wszystko, co podpatrzyli w naturze, w kolorową materię obrazu; nie była to zatem bierna percepcja rzeczywistości, ale aktywne, artystyczne działanie. Analogiczna postawa stała się później zapowiedzią eksperymentów w dziedzinie abstrakcji.

Ostatecznie trzeba skonstatować, że koloryzm w naszym malarstwie nie był formułą zachowawczą, konserwatywną. Stanowił on bowiem dla sztuki polskiej naturalną, historyczną przestrzeń, która – jak wspomniałem – stała się historyczno-artystycznym punktem odniesienia także dla modernizmu, a nawet awangardy. Elementy estetyki koloryzmu odnajdziemy zarówno w twórczości artystów skłaniających się ku *informelowi*, jak i ku „malarstwu materii”, a w latach sześćdziesiątych dostrzeżemy je w „nowej figuracji”. Generalnie, zasługą kolorystów było to, że spowodowali koncentrację aktywnych po wojnie malarzy na problematyce czysto artystycznej. Nawet kompo-

²⁹ J. S t a r z y ń s k i, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1972, s. 117.

³⁰ M. D e n i s, *Definicja neotradycjonizmu*, tł. H. Morawska, cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70.

zycje utrzymane w konwencji malarstwa nieprzedstawiającego, tworzone jako wyraz przeżyć artysty i jego emocjonalnego stosunku do otaczającej rzeczywistości, wychodziły od analizy wewnętrznej struktury obrazu. Dopiero śmierć Czesława Rzepińskiego w 1995 r., profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, reprezentanta pierwszego pokolenia polskich postimpresjonistów, symbolicznie zamknęła dzieje polskiego koloryzmu.

COLOURING IN POLISH PAINTING IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

S u m m a r y

This study discusses the whole of artistic endeavour in Polish painting within the colouristic trend in the second half of the twentieth century. It follows from our analysis that in the period under consideration there were in fact two schools of painting in Poland: "The Sopot School" and "the Poznań School." It is true that the Warsaw and Cracow milieus were full of eminent artists, such as Eugeniusz Eibisch, Jerzy Fedkowicz, Czesław Rzepiński, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Zbigniew Pronaszko, Hanna Rudzka-Cybisowa, and many others, but they did not constitute any coherent and classically regional school of painting. They themselves were almost artists-institutions whose standard of art they pursued was obvious. Each of them created his or her own individual and unique, but recognisable, painting canon. Other prominent artists, like Waćław Taranczewski or Stanisław Teisseyre – the former personally linked with the Cracow Academy and PWSSP in Poznań and the latter with the Poznań Academy and PWSSP in Gdańsk – were like Demiurges; each of them would graft artistic conceptions from one place onto another. The same role was played by Jan Cybis or else Artur Nacht-Samborski. They both personally combined the Warsaw and Gdańsk (once Sopot) Academies. Similarly, Juliusz Studnicki would combine Gdańsk with Warsaw Academy in which he taught from 1959 onwards. Now the duet Emil Krch and Eugeniusz Geppert created Wrocław Art School in which and, through Krch, personally combined this School and Cracow Art School. These personal reshufflings had undoubtedly an enlivening impact on the general development and specific character of Polish colouristic painting. As a result, it was distinguished by decisiveness against the broad backdrop of European post-Impressionism.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: malarstwo polskie, koloryzm po 1945 roku, „szkoła sopocka”, „szkoła poznańska”.

Key words: Polish painting, colourism after 1945, Sopot Art School, Poznań Art School.