

Koloryzm i krytyka

Dyskusja krytyczna wokół malarstwa kolorystycznego w sztuce polskiej rozwijała się niemal od momentu pojawienia się jego załączków, czyli od utworzenia Komitetu Paryskiego i wyjazdu grupy uczniów Józefa Pankiewicza, tak zwanych kapistów, „za sztuką” do Paryża w 1924 roku. Za inicjowaną działalnością grupy młodych malarzy tendencja w sztuce polskiej i towarzysząca jej refleksja estetyczna okazały się niezwykle trwałe, całkowicie przeobrażając scenę artystyczną w kraju i z biegiem czasu urastając do rangi jednej z najważniejszych w malarstwie polskim XX wieku koncepcji malarskich. Chociaż sam koloryzm nie miał skodyfikowanego programu artystycznego ani tożsamości instytucjonalnej, to od lat 30. XX wieku coraz mocniej zaznaczał swoją obecność na forum sztuki polskiej. Przy czym za kolorystów uważano wówczas nie tylko samych kapistów, ale też artystów związanych z innymi ugrupowaniami działającymi w okresie międzywojnia, takimi jak: Jednoróg, Pryzmat i Zwornik. Niejednorodny nurt torował sobie drogę nie tylko siłą nowych na gruncie rodzimym propozycji artystycznych, ale także dzięki wysokiej próbie pisarstwa o sztuce i popularyzacji ideałów sztuki, między innymi na łamach „Głosu Plastyków”, którego redakcję w latach 30. objęli właśnie kapiści.

Refleksja krytyczna rozwijana na temat i wokół koloryzmu przebiegała w kilku fazach, z których przynajmniej dwie pojawiły się jeszcze w „heroicznym” okresie międzywojnia, natomiast ich dalszy przebieg, zróżnicowany w charakterze i wieloaspektowy, przynależał już do czasów powojennych. Refleksja ta odzwierciedliła wówczas obecność koloryzmu i jego kontynuację w życiu artystycznym całego okresu PRL-u, jak też po transformacji ustrojowej, i nie znikła z niego praktycznie aż do dziś.

Pierwszą fazę wyznaczyło zawiązanie grupy kapistów, przygotowania do wyjazdu do Paryża, w końcu kilkuletni pobyt we Francji oraz proces formowania upodobań artystycznych i przekonań estetycznych uczniów skupionych wokół Pankiewicza. Aktywność grupy miłośników malarstwa francuskiego i entuzjastów atmosfery artystycznego Paryża, pragnących studiować w samym sercu świata sztuki, nie umknęła uwagi krajowych

komentatorów życia kulturalnego, jak też została odnotowana w kręgu licznej polskiej diaspory artystycznej w stolicy Francji, złożonej tak z artystów, jak krytyków. Ważną rolę w tym inicjacyjnym okresie odegrał Józef Czapski, który zajmował się działaniami organizacyjnymi, nawiązywał kontakty z francuskimi artystami i intelektualistami oraz propagował Komitet Paryski zarówno na miejscu, jak i w kraju.

To właśnie na Czapskiego zwrócił uwagę Tadeusz Boy-Żeleński w jednym z pierwszych tekstów informujących publiczność krajową o działalności grupy, nazywanej już wówczas kapistami, i o ich barwnych perypetiach podczas pobytu w Paryżu oraz o pierwszych sukcesach wystawowych grupy¹. Z wielkim entuzjazmem i w pełnym pochwał tekście z 1931 roku, napisanym w związku z pierwszą wystawą kapistów w kraju, Mieczysław Sterling charakteryzował postawy twórcze młodych malarzy. Wystawa otwarta w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu „Polonia” w Warszawie okazała się wielkim wydarzeniem kulturalnym stolicy i jedną z najważniejszych ekspozycji malarstwa w okresie międzywojennym. Sterling przybliżał sylwetki młodych artystów. Zwracając uwagę na poszczególne malarzy: Jana Cybisa, Piotra Potworowskiego, Hannę Rudzką-Cybisową, Janusza Strzałckiego, Artura Nachta-Samborskiego i innych, przywoływał najważniejsze elementy estetyki ich malarstwa, takie jak: prymat „elementu plastycznego”, nacisk położony na kolor jako podstawowy środek budowania obrazu w jego relacji z innymi kolorami na płótnie, fascynację Cézanne’em. Recenzję konkludował zaś zdaniem wypowiedzianym przez Cybisa, które stało się głównym hasłem programowym kapistów i znakiem rozpoznawczym formacji: „płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku”².

Druga faza formowania tendencji kolorystycznej w malarstwie polskim (wraz z towarzyszącym jej namysłem krytycznym) przypadła na lata 30. i była związana z działalnością kapistów w kraju.

¹ T. Boy-Żeleński, *Co trzeba wiedzieć jadąc do Paryża?*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 29, s. 2.

² M. Sterling, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 52–53, s. 11.



Zenon Kononowicz, *Kwiaty w jasnym dzbanku*, 1968. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

Większość z nich wróciła wtedy z Paryża, podejmując różne inicjatywy na rzecz propagowania nowej tendencji w malarstwie poprzez organizowanie wystaw, działalność związkową, a także aktywność publicystyczną. Główny ciężar krytyki, w jej odmianie prezentacyjnej i ideowej, wzięli na siebie sami malarze, a wielu z nich odznaczyło się wtedy wybitnymi publikacjami o malarstwie i, szerzej, o sztuce. Wśród nich należy wymienić Jana Cybisa, Józefa Czapskiego i Jerzego Wolffa.

Cybis był tym, który formułował podstawowe kierunki refleksji o malarstwie formacji koloryzmu. Już we wstępie do katalogu wystawy kapistów z 1931 roku wskazał kluczowe zadania plastyczne, które stawiali przed sobą malarze. Nacisk położył na świadome poszukiwanie w malarstwie zamiaru plastycznego i jego realizacji, podkreślił ważność koncepcji malarskiej. Uzasadniał istnienie obrazu samego w sobie, który – choć wywiedziony z natury – winien odpowiadać „przeżyciu malarskiemu wobec natury”. Podnosił znaczenie poszukiwania relacji kolorystycznych na płótnie, przy czym wskazywał, że nie tyle kolor naśladowujący naturę, co „kolor koncyptowany” działa malarsko. Powoływał się też, co okazało się znamienne dla koloryzmu jako całej tendencji, na intelektualny i malarski autorytet Paula Cézanne’a³.

W 1936 roku Józef Czapski opublikował biografię mistrza kapistów, Józefa Pankiewicza, pozycję fundamentalną dla dalszego propagowania ideałów tego kręgu malarzy⁴. W książce nie tylko skrupulatnie przedstawił koleje losu artysty, odnotowując jego malarskie przyjaźnie i etapy „wzroku malarskiego”, ale także spisał jego rozważania o malarstwie, prowadzone podczas wspólnych wizyt mistrza i uczniów w paryskich muzeach, przede wszystkim w Luwrze. Co ważniejsze, omówił repertuar pojęć kluczowych dla malarstwa kolorystycznego. Czapski przywołał okoliczności „inicjacyjnej” podróży Pankiewicza do Paryża, jego odkrycie impresjonizmu, ale podkreślił też znaczenie praktyki malarskiej Aleksandra Gierymskiego dla plastycznej świadomości nauczyciela kapistów. Od niego Pankiewicz zaczerpnął (fundamentalne także dla kapistów) pojęcie „gry barwnej”, określające najistotniejszy element kreacji kompozycyjnej, decydujący o malarskim rozstrzygnięciu płótna. Z biografii tej jasno wynikało, jak ważne

dla Pankiewicza były kolejne podróże artystyczne do Francji, nie tylko do Paryża, ale także pobyty na południu, w Prowansji, i na zachodzie, w Bretanii i Normandii. Została też uwypuklona wielka rola Cézanne’a, patrona kolorystów, oraz Pierre’a Bonnard’a, z którym Pankiewicz się przyjaźnił, a wiele podróży na południe Francji artyści odbyli razem. W kolejnym roku Czapski opublikował też głośny esej o malarstwie samego Cézanne’a, dopełniając podstawy wykładni metody malarskiej i dążeń kolorystów⁵.

W tym okresie koloryści torowali drogę nowym ideom malarstwa w opozycji do sztuki oficjalnej, reprezentowanej między innymi przez Bractwo św. Łukasza. Główny spór toczył się o założenia ideowe. Kapiści forsowali koncepcję sztuki autonomicznej, skupionej na jakościach czysto plastycznych, a wysuwali ją przeciwko pokutującej w kraju „sztuce anegdotycznej”, jak ją nazywał Czapski, w której prymat należał do tematu, najczęściej związanego z zapotrzebowaniem propagandowym władzy sanacyjnej⁶. W tej swoistej walce o jakość sztuki kolorystów poparło wówczas wielu krytyków, wśród których znaleźli się: Mieczysław Wallis, Wacław Husarski czy Konrad Winkler⁷.

W pierwszych latach po II wojnie światowej, w nowym układzie geopolitycznym wyznaczonym przez porozumienie mocarstw w Jałcie, w Polsce Ludowej toczyła się walka o poparcie władzy pomiędzy trzema środowiskami artystycznymi reprezentującymi odmienne koncepcje sztuki. Ścierał się ze zwolennikami zaangażowanego realizmu (torującego już drogę narzuconemu w 1949 roku jako oficjalna doktryna realizmowi socjalistycznemu) oraz z tak zwanymi nowoczesnymi, którzy początkowo nie mieli dużej siły przebicia, dawni kapiści podjęli działalność pedagogiczną na większości wyższych uczelni artystycznych w kraju. Przekonali środowiska władzy dorobkiem artystycznym, jasno określonymi założeniami forsowanej estetyki „sztuki czystej” i walki o „jakość malarską” oraz neutralnością polityczną wypowiedzi artystycznej. Odnajdując prominentne miejsce w nowym układzie życia artystycznego w powojennej Polsce, dawni kapiści określili kierunek kształcenia w dziedzinie malarstwa, kulturowany, niemal niezmiennie, przez cały okres PRL-u. Paradoksalnie jednak koloryzm, postrze-

³ J. Cybis [wstęp do katalogu wystawy kapistów, Warszawa 1931], za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 61.

⁴ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936 (przedruk: Wydawnictwo FIS, Lublin 1992).

⁵ J. Czapski, *O Cézanne’ie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937.

⁶ Zob. tenże, *Dwie tradycje* [1934], [w:] tegoż, *Pa-trząc*, Kraków 1983.

⁷ Zob. K. Winkler, *Sztuka kapistów*, „Droga” 1934, z. 5.

gany w międzywojniu jako „nowoczesny”, dość szybko uplasował się na pozycji zakademizowanej formuły sztuki i znalazł się pod ostrzałem krytycznym, zarówno z pozycji koncepcji zaangażowanego społecznie realizmu, którego zwolennicy zarzucali mu formalizm, jak też ze strony „nowoczesnych”, postrzegających koloryzm jako tendencję anachroniczną, gdyż ignorującą następujące po Cézanne’owskim postimpresjonizmie rewolucyjne ścieżki sztuki modernistycznej, wyznaczone przez kubizm, surrealizm i abstrakcję.

Wątpliwości wobec niezmiennej postaci malarstwa kolorystycznego początkowo wyrażał nawet Czapski. Po wojnie nie wrócił do kraju, lecz na stałe osiadł w Paryżu, wiążąc się tam ze środowiskiem emigracji politycznej z Maisons-Laffitte. Obserwował wydarzenia za żelazną kurtyną z emigracyjnego oddalenia, ale też z zachowaniem politycznej bezstronności, co w kraju wkrótce stało się praktycznie niemożliwe. Czapski kontynuował działalność malarską, ale przede wszystkim rozwinął pisarstwo, publikując w pierwszej kolejności wstrząsające wspomnienia wojenne *Na nieludzkiej ziemi* (1949), a także stale współpracował, jako eseista i krytyk sztuki, z paryską „Kulturą”. To właśnie na łamach „Kultury”, w pierwszym numerze tego najważniejszego czasopisma emigracyjnego, wydawanego nieprzerwanie w latach 1947–2000, w eseju *Raj utracony* Czapski wyraził swoje wahania wobec koloryzmu po wojnie. Pobudką bezpośrednią była pierwsza w nowym okresie oficjalna wystawa sztuki z Polski za granicą, którą zorganizowano w Paryżu w ramach wielkiej międzynarodowej manifestacji sztuki współczesnej, przygotowanej w związku z otwarciem siedziby UNESCO. Na wystawie pokazano malarstwo kolorystów – wówczas reprezentujących już oficjalny kurs polityki kulturalnej państwa. Czapskiemu chodziło nie tyle o uwikłanie dawnych kolegów w układ koniunkturalny z władzą komunistyczną (wobec czego sam stanowczo zaprotestował, wybierając emigrację), ale przestrzegal przed ślepą uliczką „sztuki kierowanej”, choć powątpiewał w możliwość zachowania autentyczności tej formuły sztuki po katastrofie wojny. Radości i olśnienia malarstwa kolorystycznego w jego oczach były dlatego „rajem utraconym”, bo przynależały do epoki, która odeszła bezpowrotnie, koloryzm w swym umiłowaniu „sztuki czystej” stracił swoją aktualność w całkowicie zmienionej rzeczywistości politycznej⁸. Z biegiem czasu Czapski spojrzał jednak na powojenną kontynuację koloryzmu z większą

ufnością. Zarysowały się wtedy w jego pisarstwie dwa nurty refleksji na ten temat. Z jednej strony rozwinął rodzaj krytyki wspomnieniowej, wielokrotnie odnosząc się do przeszłości. Z dystansu czasowego spoglądał na filozofię koloryzmu w pogłębiony, refleksyjny sposób, wydobywając z przeszłości niuanse myśli, uzasadnienia postaw i działań. Wielokrotnie też pisał retrospektywnie o dawnych kolegach malarzach, a pobudką były częstokroć ich wizyty i wystawy w Paryżu, które zaczęły się pojawiać częściej po zdławieniu w kraju, jak to dosadnie nazwał Czapski, „tępego socrealizmu”. Dzięki temu mógł obserwować przemiany koloryzmu, widoczne szczególnie w malarstwie Piotra Potworowskiego, a także w interpretacji uczniów kolorystów, takich jak Tadeusz Dominik. O malarstwie obu artystów Czapski pisał w związku z ich wystawami w Paryżu.

Wysokie miejsce kolorystów w kraju odzwierciedlało usytuowanie Cybisa – artyści w pełni zaangażowanego w kształcenie malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zasiadającego w ministerialnych gremiach wyznaczających kierunki polityki kulturalnej państwa, którego pracownię nieustannie odwiedzali prominentni krytycy i muzealnicy oraz oficjalni goście Ministerstwa Kultury i Sztuki z zagranicy. Dzięki poparciu Juliusza Starzyńskiego i Ksawerego Piwockiego (obaj byli członkami komitetu Nagrody Guggenheima) Cybis otrzymał niezwykle prestiżową tak zwaną krajową Nagrodę Guggenheima, wręczoną mu osobiście w Paryżu w 1956 roku, dokąd też podróżował wielokrotnie w latach następnych (choć i on musiał wykazywać się za każdym razem nie lada ekwilibrystyką, aby „wydobyć” paszport)⁹.

Sam Cybis, podobnie jak Czapski, niezbyt przychylnie patrzył na dominujące w światowym obiegu sztuki tendencje abstrakcyjne, ale uczniowie dawnych kapistów, zwłaszcza pokolenie debiutujące w okresie podwilżowym, właśnie w abstrakcji dostrzegło możliwość „unowocześnienia koloryzmu”, jak określił charakterystyczny i zapoczątkowany w drugiej połowie lat 50. proces Piotr Piotrowski¹⁰. Jednak abstrakcyjny koloryzm, rozwijany także w latach 60., został wkrótce zaatakowany z pozycji krytyki neoawangardowej. Zaskakujące, że krytycy związani z tym obszarem sztuki stawiali kolorystom ten sam zarzut, który słyszeli oni za czasów realizmu socjalistycznego,

⁸ J. Czapski, *Raj utracony*, [w:] tenże, *Patrzac*, Kraków 1993.

⁹ Zob. J. Cybis, *Notatki malarskie: dzienniki 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Warszawa 1980.

¹⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

zarzut formalizmu. W tekście symptomatycznym dla tego nurtu krytyki, której ośrodkiem w drugiej połowie lat 60. była galeria Foksal, zatytułowanym *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, Anka Ptaszowska nazwała formalizm „najcięższą chorobą” sztuki polskiej, a za ojców chrzestnych tej postawy uznała kapistów. Jej zdaniem to właśnie pomiędzy artystami dotkniętymi tą chorobą a nie liczną grupą artystów, którzy formalistami nie byli, miała przebiegać aktualna w owym czasie linia podziału¹¹.

Z drugiej strony koloryści mieli poparcie w gronie znakomicie piszących krytyków i historyków sztuki, wśród których znaleźli się między innymi: Helena Blumówna, Zdzisław Kępiński i Jacek Woźniakowski. Wśród uczniów dawnych kapistów pojawili się także malarze uprawiający pogłębioną krytykę eseistyczną, tacy jak Stanisław Rodziński i Jacek Sempoliński, którzy niejako przejęli pałeczkę od wybitnych poprzedników.

Związana z kolorystami krytyka weszła w owym czasie w fazę podsumowań ich dorobku, a także starała się określić miejsce koloryzmu w historii sztuki polskiej pierwszej połowy XX wieku oraz wskazywała na jego wciąż aktywną rolę w malarstwie czasów najnowszych. Z wielkim entuzjazmem i znajomością rzeczy o twórczości malarzy kolorystów pisał Zdzisław Kępiński, znawca malarstwa francuskiego, autor pierwszego w kraju opracowania na temat impresjonizmu. Jego eseje o twórczości Jana Cybisa, Wacława Taranczewskiego, Jerzego Fedkowicza, Artura Nachta-Samborskiego czy Piotra Potworowskiego są uznawane za jedne z najbardziej wartościowych analiz tego typu malarstwa¹². Organizując w 1958 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu retrospektywną wystawę Piotra Potworowskiego, dawnego kapisty przebywającego od czasów wojny w Anglii, Kępiński przyczynił się do popularyzacji jego niemal zupełnie nieznanego malarstwa powojennego oraz do powrotu artysty do kraju. Jako dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu był on twórcą najważniejszej i największej w tamtym czasie kolekcji malarstwa kolorystycznego, którą stale poszerzał i uzupełniał między innymi dzięki bezpośrednim i przyjacielskim kontaktom z kolorystami. Powołując się właśnie na Kępińskiego, Helena Blumówna pisała o „widzeniu rzeczywis-

tości przez kolor” kultywowanym wśród malarzy tego kręgu¹³. We wnikliwym i obszernym tekście z 1959 roku autorka daleko wykroczyła poza ramy zwykłej krytyki recenzenckiej, jaka dominowała w czasopiśmiennictwie kulturalnym tamtego czasu. Dla krytyków towarzyszących kolorystom najbardziej typowym gatunkiem pisarstwa o sztuce stał się esej, rozbudowany często o warstwę dygresji historycznych, teoretycznych, literackich czy filozoficznych. Zarazem była to krytyka zrodzona z prawdziwego oczarowania obrazami „pełnymi radości i piękna”. Jacek Woźniakowski w tekście o wyraźnie polemicznym wobec krytyki neoawangardowej tytule *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* z właściwą sobie erudycją pokazywał różnorodność malarskich formuł wypracowanych przez poszczególnych artystów kolorystów. Odpierał zwłaszcza, bardzo źle kojarzący się, zarzut formalizmu, argumentował zaś na rzecz pogłębionej wiedzy kolorystów z zakresu teorii sztuki i ich znajomości kluczowych dla sztuki zagadnień formy plastycznej. W końcu dowodził, że to właśnie koloryści wnieśli do polskiej sztuki nowoczesną świadomość malarską, przyczynili się do pogłębienia stosunku do sztuki w kraju, a także mieli ogromne zasługi dla edukacji artystycznej¹⁴.

Również w tekstach Jacka Sempolińskiego, którego twórczość malarska, obok Jacka Sienickiego, Tadeusza Dominika i Zbigniewa Tymoszewskiego, jest zaliczana do najoryginalniejszych kontynuacji tradycji koloryzmu, można znaleźć wiele rzeczowych argumentów na rzecz obrony koloryzmu. Podobnie jak Woźniakowski, Sempoliński dostrzegał jego kluczową rolę w zaszczepieniu na polskim gruncie koncepcji twórczości opartej na wartościach czysto artystycznych i wysokim poziomie warsztatu¹⁵. Na uwagę zasługują także liczne teksty Sempolińskiego, w których fachowo analizował „jakości malarskie” dzieł młodych twórców, często jego kolegów, którzy rozwijali ideę „gry barwnej” w nowych kontekstach współczesności. Niejednokrotnie Sempoliński spoglądał też na „drugi koloryzm”, do którego sam przynależał, z perspektywy czasu, retrospektywnie i podsumowująco¹⁶.

¹³ H. Blumówna, *Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, pod red. J. E. Dutkiewicza, Kraków 1959.

¹⁴ J. Woźniakowski, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „*Twórczość*” 1970, nr 2.

¹⁵ J. Sempoliński, *Koloryzm*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie i wprowadzenie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.

¹⁶ J. Sempoliński, *Zbigniew Tymoszewski – wielki malarz*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba...*

¹¹ A. Ptaszowska, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „*Współczesność*” 1968, nr 2, s. 1–8.

¹² P. Juskiewicz, *Przyjemność tekstu? O krytyce artystycznej Zdzisława Kępińskiego*, [w:] *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. M. Haake, Poznań 2012, s. 145.

Krytycy, jak Sempoliński czy wspomniany Stanisław Rodziński, nie kryli swoich upodobań i poczucia przynależności do tradycji koloryzmu. Ale o kolorystach młodego pokolenia z dużą przychylnością pisali też tacy krytycy, którzy nie opowiadali się za żadną ze stron, lecz dostrzegali interesujące wymiary kontynuacji dawnych zagadnień w następnych pokoleniach. Jednym z pierwszych był Jerzy Stajuda, który poświęcił wiele wnikliwych tekstów właśnie uczniom kolorystów. Dzięki fachowej analizie i niejednokrotnie urodzie języka wypowiedzi i jedni, i drudzy niewątpliwie przyczynili się do utrwalenia miejsca koloryzmu w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku jako tradycji istotnej, tak z powodu jakości samego malarstwa, jak uniwersalnych problemów plastycznych, które na tym gruncie nieustannie znajdowały się w centrum uwagi.

BIBLIOGRAFIA

- Blumówna Helena, *Koloryzm i kolorysty w nowszym malarstwie polskim. Zagadnienia i charakter*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. Józef E. Dutkiewicz, Kraków 1959.
- Boy-Zeleński Tadeusz, *Co trzeba wiedzieć jadąc do Paryża?*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 29.
- Cybis Jan, *Notatki malarskie: dzienniki 1954–1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził Dominik Horodyński, Warszawa 1980.

- Cybis Jan, [wstęp do katalogu wystawy kapistów, Warszawa 1931], za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków 1996.
- Czapski Józef, *Dwie tradycje* [1934], [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983.
- Czapski Józef, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936 (przedruk: Wydawnictwo FIS, Lublin 1992).
- Czapski Józef, *O Cézanne’ie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937.
- Czapski Józef, *Raj utracony*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1983.
- Juszkiewicz Piotr, *Przyjemność tekstu? O krytyce artystycznej Zdzisława Kępińskiego*, [w:] *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. Michał Haake, Poznań 2012.
- Ptaszkowska Anka, *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny?*, „Współczesność” 1968, nr 2.
- Sempoliński Jacek, *Koloryzm*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.
- Sempoliński Jacek, *Zbigniew Tymoszewski – wielki malarz*, [w:] tegoż, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.
- Stajuda Jerzy, *Malarstwo Tadeusza Dominika*, [w:] tegoż, *O obrazach i innych takich*, Warszawa 2000.
- Sterling Mieczysław, *Kapiści*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 52–53.
- Winker Konrad, *Sztuka kapistów*, „Droga” 1934, z. 5.
- Woźniakowski Jacek, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość” 1970, nr 2.

STRESZCZENIE

Dyskusja krytyczna wokół malarstwa kolorystycznego w sztuce polskiej rozwijała się niemal od momentu pojawienia się pierwszych jego załączków, czyli od chwili utworzenia Komitetu Paryskiego i wyjazdu grupy uczniów Józefa Pankiewicza, tak zwanych kapistów, „za sztuką” do Paryża w 1924 roku. Zainicjowana w wyniku działalności grupy młodych malarzy tendencja w sztuce polskiej i towarzysząca jej refleksja estetyczna okazały się niezwykle trwałe, całkowicie przeobrażając scenę artystyczną w kraju i z biegiem czasu urastając do rangi jednej z najważniejszych w malarstwie polskim XX wieku koncepcji malarskich.

Refleksja krytyczna rozwijana na temat i wokół koloryzmu przebiegała w kilku fazach, z których przynajmniej dwie pojawiły się jeszcze w „heroicznym” okresie międzywojnia, natomiast dalszy ich przebieg, zróżnicowany w charakterze i wieloaspektowy, przynależał już do czasów powojennych. Refleksja ta odzwierciedliła wówczas obecność koloryzmu i jego kontynuacji w życiu artystycznym całego okresu PRL-u, jak też w czasach po transformacji, i nie znikła z niego praktycznie aż po dzień dzisiejszy.

Pierwszą fazę wyznaczyło zawiązanie grupy kapistów, przygotowania do wyjazdu do Paryża, w końcu kilkuletni okres pobytu we Francji oraz proces formo-

wania upodobań artystycznych i przekonań estetycznych skupionych wokół Pankiewicza uczniów. Druga faza formowania tendencji kolorystycznej w malarstwie polskim (wraz z towarzyszącym jej namysłem krytycznym) przypadła na lata 30. XX wieku i była związana z działalnością kapistów w kraju. Większość z nich wróciła wtedy z Paryża, podejmując różne inicjatywy na rzecz propagowania nowej tendencji w malarstwie poprzez organizowanie wystaw, działalność związkową, a także aktywność publicystyczną. Główny ciężar krytyki, w jej odmianie prezentacyjnej i ideowej, wzięli na siebie sami malarze, a wielu z nich odznaczyło się wtedy wybitnymi publikacjami o malarstwie i, szerzej, o sztuce. Wśród nich należy wymienić Jana Cybisa, Józefa Czapskiego i Jerzego Wolffa.

W pierwszych latach po II wojnie światowej dawni kapiści podjęli działalność pedagogiczną na większości wyższych uczelni artystycznych w kraju, przekonując środowiska nowej władzy dorobkiem artystycznym, jasno określonymi założeniami forsowanej estetyki sztuki „czystej” i walki o „jakość malarską” oraz polityczną neutralnością wypowiedzi artystycznej. Z drugiej strony kolorysty znaleźli poparcie w gronie znakomicie piszących krytyków i historyków sztuki, wśród których wyróżniali się między innymi Helena Blumówna, Zdzi-

¹⁷ J. Stajuda, *Malarstwo Tadeusza Dominika*, [w:] tegoż, *O obrazach i innych takich*, Warszawa 2000.

ślaw Kępiński i Jacek Woźniakowski. Wśród uczniów dawnych kapistów pojawili się także malarze uprawiający pogłębioną krytykę eseistyczną, tacy jak Stanisław Rodziński i Jacek Sempoliński, którzy niejako przejęli pałeczkę od wybitnych poprzedników.

W latach 60. i 70. XX wieku związana z kolorystami krytyka weszła w fazę podsumowań ich dorobku, a także starała się określić miejsce koloryzmu w historii sztuki polskiej pierwszej połowy XX wieku oraz wskazywała na jego wciąż aktywną rolę w malarstwie czasów najnowszych. Argumentowała także na rzecz pogłę-

bionej wiedzy kolorystów z zakresu teorii sztuki i ich znajomości kluczowych dla sztuki zagadnień formy plastycznej. W końcu dowodziła, że to właśnie kolorysty wnieśli do polskiej sztuki nowoczesną świadomość malarską, przyczynili się do pogłębienia stosunku do sztuki w kraju, a także mieli ogromne zasługi dla edukacji artystycznej.

Słowa kluczowe: kapiści, koloryzm, Komitet Paryski, krytyka artystyczna, odwilż, sztuka dwudziestolecia międzywojennego, sztuka po 1945 roku

SUMMARY

Colourism and Criticism

Critical discussion about colourism in the Polish art had been developing almost since its beginnings, that is – since the creation of the Paris Committee and the departure of a group of Józef Pankiewicz's students (so-called kapists) to "follow art" to Paris in 1924. This new, initiated by the group of young painters, trend in the Polish art, and the aesthetical reflection connected with it, turned out to be remarkably stable, completely rearranging the artistic scene in Poland and, in time, becoming one of the main movements of the 20th century Polish painting.

The critical reflection developed around colourism proceeded in few phases, at least two of which appeared during the "heroic" Interwar Period. Their successive, multi-aspect and varied in character, parts belong to the After-war Period; the reflection mirrored the presence of colourism and its continuation in the artistic life during the whole existence of the Polish People's Republic, as well as after 1989 and even today.

The first phase is marked by the creation of the kapist group, preparations for the departure to Paris, then finally the stay in France that lasted several years and the process of creation of artistic inclinations and aesthetic opinions of Pankiewicz's students. The second part of the formation of the colourist tendency (and the critical though connected with it) in the Polish painting occurred in the 1930s and was linked with the group's activity in Poland. It was then, when most of its members came back from Paris and undertook various initiatives to popularise the new tendency in painting, such as organising exhibitions, union work or journalistic activity. The painters engaged themselves in primary critique work (in aspects such as presentation and ideology),

many of them produced extraordinary publications about painting and art. Among them, one should note the names of Jan Cybis, Józef Czapski and Jerzy Wolff.

During the first years after the Second World War, the former kapists began pedagogical work in most of higher artistic schools in Poland, convincing the representatives of the new regime with their artistic output, clearly defined foundations of enforced aesthetics of "pure" art, fight for the "painting quality" and political neutrality of the artistic message. On the other hand, the colourists were supported by the circles of excellently-writing art historians and critics, such as: Helena Blumówna, Zdzisław Kępiński or Jacek Woźniakowski. Among the students of the former kapists, painters practising widened essayistic critique, such as Stanisław Rodziński and Jacek Sempoliński, appeared, who (in a way) took over from their prominent predecessors.

During the 1960s and the 1970s, colourism criticism entered the phase of summarising its achievements and trials of defining its place in the history of Polish art of the first half of the 20th century. It also underlined its active role in modern painting and showed the wide knowledge of the colourists about theory of art and their familiarity with issues fundamental for art – issues of art forms. Finally, it proved that it was colourism that introduced the modern painting consciousness into the Polish art, contributed to the enriching of the relation towards art in Poland and had an enormous credit for the artistic education.

Key words: kapists, colourism, Paris Committee, art criticism, thaw, Interwar Period art, art after 1945