

„KAPIŚCI“

W roku 1977 Muzeum Historyczne m. Krakowa zorganizowało w 50 lecie założenia grupy „kapistów” wystawę poświęconą twórczości jej członków, którzy szczególnie zasłużyli się dla współczesnej sztuki polskiej.

I. PARYSKIE LATA DZIAŁALNOŚCI GRUPY

Pod nazwą „„kapiści” znana jest w historii malarstwa polskiego grupa twórcza, powstała w 1924 r. i działająca przed drugą wojną światową. Jej nazwa pochodzi od założonego przez studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych towarzyskiego związku pod nazwą „Komitet Paryski” (KP, kapiści, kapizm), który miał na celu zebranie funduszy na wyjazd do Paryża.

Do grupy należał Seweryn Boraczok, Józef Czap-
ski, Jan Cybis, Józef Jarema, Artur Nacht (Sam-
borski), Tadeusz (Piotr) Potworowski, Hanna Rudz-
ka (później Cybisowa), Janusz Strzałecki, Marian
Szczyrbała, Zygmunt Walliszewski a już w Paryżu
dołączyli Dorota Seydenman, Stanisław Szczepański
oraz jedyny rzeźbiarz Jacek Puget.¹ Byli oni ucznia-
mi Józefa Mehoffera (1869—1946), Wojciecha Weiss-
a (1875—1950), Ignacego Pieńkowskiego (1877—1948) oraz
Władysława Jarockiego (1879—1965). Żaden z nich
nie wywarł jednak na twórczości kapistów takiego
wpływu jak Józef Pankiewicz (1866—1940).

Pankiewicz krótko zabawił w Krakowie po przy-
jeździe z zagranicy, aby już w 1925 r. objąć w Pa-
ryżu założoną tam filię krakowskiej Akademii Sztuk
Pięknych, z którą grupa wprawdzie nie była formal-
nie związana, ze względu na brak ukończonych stu-
diów, ale jej członkowie należeli do grona prywat-

*Pracownia przy Impasse du Rouet 7 w Paryżu, 1924 r. Siedzą na pierwszym planie od lewej: A. Nacht, J. Cy-
bis, T. Czyżewski; w głębi od lewej: T. Potworowski, J. Puget, M. Szczyrbała, J. Jarema, J. Czap-
ski; stoi pośrodku S. Boraczok*



nych studentów i przyjaciół artysty, pozostając pod jego przemożnym wpływem i urokiem. Ten znakomity malarz okazał się również świetnym pedagogiem, który potrafił formułować myśli i poglądy o sztuce, czego dowodem są jego wykłady i omówienia malarstwa europejskiego na przykładach dzieł eksponowanych w Luwrze, opublikowane przez Józefa Czapskiego.²

Józef Pankiewicz zajmuje w historii rodzimego malarstwa szczególną pozycję — uzdolniony, niespokojny, poszukujący i wyczułony na nowe osiągnięcia, zmieniał swoje artystyczne ukierunkowania, w dość krótkim czasie przeobrażając własną twórczość na nowe tory: „...w kolejności następujących po sobie etapów malarstwa Pankiewicza znać logikę rozwojową i myśl przewodnią. Od impresjonistycznego rozjaśnienia palety i operowania plamą barwną przeszedł Pankiewicz — po krótkim okresie ściemnienia kolorytu i przejęcia się niemal nastrojami symbolizmu — do budowania formy kolorem w pewnym sensie zbliżonym do Cezanne’a. Zbliżył się nawet chwilowo do kubizmu w okresie hiszpańskim, lecz wszystko to czynił świadomie, wykorzystując swe doświadczenie dla pogłębienia problematyki kolorystycznej. Malarstwo Bonnard’a również go później zafascynowało; zaprzyjaźniony z tym znakomitym mistrzem zachował jednak w większym stopniu nie-

zależność w stosunku do założeń Bonnard’a niż niektórzy jego uczniowie. Pankiewicz oddziałał przede wszystkim na całe późniejsze od niego malarstwo polskie przez jasne sformułowanie problematyki malarstwa postimpresjonistycznego.”³ Wywarł on zasadniczy wpływ na kapistów, którzy bez reszty zainteresowali się koloryzmem i mieli się stać wkrótce czołowymi przedstawicielami tego kierunku w malarstwie polskim. Inspirował ich w stronę najwybitniejszych osiągnięć w tej dziedzinie, ku twórczości Pierre Bonnard’a (1867—1947), który jak nikt inny do perfekcji doprowadził kolorystyczną budowę płaszczyzny obrazu oraz jego wyszukane związki i harmonie barwne. On też w latach dwudziestych i trzydziestych wywarł ogromny wpływ na współczesnych malarzy. Znaczenie Pankiewicza polega też na tym, że „...W Polsce propagował systematycznie sztukę francuską i koloryzm oraz rozpoczął proces unifikacji artystycznej w imię „kultury europejskiej”, wyprzedzając w ten sposób czasy dzisiejsze...”⁴

Grupa Komitetu Paryskiego miała początkowo charakter wyłącznie towarzyski, wzajemnego wspierania się na obcym terenie i tak przetrwało to przez cały czas ich przebywania na obczyźnie. Do Paryża przyjechali 1 września 1924 r. mając zapewniony pobyt na 3 miesiące. Przystanią dla wszystkich stał się dom Jana Cybisa i Hanny Rudzkiej-

Paryż 1925 r. Grupa KP na tle dekoracji przygotowanych na bal w kraju w sali Teatru Starego w Krakowie. Na pierwszym planie siedzą od lewej: J. Cybis, H. Rudzka-Cybisowa, T. Czyżewski. W środkowym rzędzie: Z. Waliszewski, J. Czapski, A. Nacht. U góry: J. Jarema, S. Boraczok, T. Potworowski (tyłem), J. Puget



-Cybisowej przy rue d'Alesia, a miejscem pracy wspólna pracownia przy Impasse du Rouet. Tylko Waliszewski posiadał własną pracownię przy Parku d'Orleans. Utrzymywali się z doraźnych prac, kopiowania i konserwacji obrazów, malowania na zamówienie. Głównym inspiratorem w tym zakresie był Potworowski, który malował lampy, abażury, rączki do parasoli. Pełnił też rolę skarbnika wspólnej kasy. Czapski nawiązywał znajomości ze światem artystycznym. Przewodnikiem zaś całej grupy był Cybis.⁵ Czasem pomagał im Stefan Laurysiewicz z Warszawy, przyjaciel Pankiewicza oraz Antoni Potocki, pisarz i krytyk artystyczny.⁶ Jednym słowem była to swoista komuna, w której jedynie Waliszewski, przez kolegów nazwany „Zygą”, próbował chodzić własnymi drogami. „Boy-Zeleński notuje rzecz, która dziś z perspektywy czasu wydaje się znamienna: głośna stała się wśród polonii paryskiej ta kolonia, która wskrzesiła tradycje murgerowskiej cyganerii, wprowadziła w czyn zasady komunizmu — czy poprostu koleżeństwa w najszlachetniejszym znaczeniu słowa.”⁷

W Paryżu wszyscy usilnie pracowali nad rozwojem własnego malarstwa. Przyjęta jeszcze w Krakowie orientacja kolorystyczna tu zaczęła właściwie dojrzawać w ich twórczości. Głównie studiowali dzieła Bonnard, Cezanne'a, postimpresjonistów i Corot, a także kopiowali dawnych kolorystów, szczególnie mistrzów XVIII w. — Watteau, Fragonarda i Chardin. Pomimo podobnych zainteresowań, wspólnej drogi i jednego inspiratora, jakim był Pankiewicz, nikt z kapistów nie stracił własnej indywidualności artystycznej, nawet wprost przeciwnie, w miarę rozwoju pogłębiał swoją dojrzałość i odrębność twórczą.

II. OKRES KOLORYZMU

Koloryzm w malarstwie polskim zaczął się rozwijać w latach dwudziestych na terenie Krakowa, który był głównym ośrodkiem sztuki krajowej. Po roku 1925 kończył się definitywnie formizm, pomimo usilnej działalności Leona Chwistka o jego utrzymanie, a czołowi przedstawiciele tego kierunku Tytus Czyżewski (1880—1945) i Zbigniew Pronaszko (1885—1958) stali się głównymi propagatorami i reprezentantami zagadnień kolorystycznych. Wprawdzie tworzył w tym czasie kompozycje irracjonalne i groteskowe Stanisław Ignacy Witkiewicz, a w Warszawie i Łodzi Władysław Strzebiński oraz Henryk Stażewski skupiali wokół siebie młodych, którzy reprezentowali tendencje postkubistyczne i abstrakcyjne, ale dominować zaczął w malarstwie kolor. Tytus Czyżewski i Zbigniew Pronaszko, którzy dali się poznać w okresie formizmu, obecnie w nowym gatunku sztuki również zabiły się wybitnymi osiągnięciami. Czyżewski był jednym z najbardziej utalentowanych artystów polskich — malarz, grafik, poeta i teoretyk sztuk pięknych. Jego kolor miał głębię najlepszej tradycji dawnego malarstwa, a jednocześnie nowoczesność w konstruowaniu nim formy, w szukaniu harmonii i ekspresji. Zbigniew Pronaszko, malarz, grafik i rzeźbiarz, operwał szeroką plamą

barwną, intensywną i świetlistą, także szukając w jej związkach formy i harmonii. Obaj ci artyści wywarli wpływ na rozwój polskiego koloryzmu i na młodych malarzy krakowskich.

W Krakowie zawiązały się też ugrupowania twórcze, do których należeli artyści o pewnych wspólnych zainteresowaniach, głównie wyrażających się w dążeniu do koloryzmu. W 1925 r. powstała grupa „Jednoróg”, do której należeli: Jan Hrynkowski, Jan Rubczak, Wacław Zawadowski z Paryża, Stanisław Dąbrowski, Władysława Augustynowiczówna, Eugeniusz Eibisch, Jerzy Fedkowicz, Władysław Krzyżanowski ze Lwowa, Tadeusz Sewerny i Kazimierz Tomorowicz. W 1928 r. „Zwornik”, do którego należał Emil Krcha, Marian Szczyrbuła (kapista), Tadeusz Cybulski, Henryk Gotlib i Czesław Rzepiński, a w 1931 r. w Warszawie powołano do życia „Pryzmat”, w skład którego weszli uczniowie Felicjana Kowarskiego: Lucjan Adwentowicz, Jan Sewerny Sokołowski, Leonard Pękalski, Józef Edward Dutkiewicz, Zenon Kononowicz, Adam Kossowski, Karol Larisch, Hipolit Polański, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Wacław Taranczewski, Jan Wodyński oraz sam Kowarski.

Wielu z tych malarzy, jak: Eibisch (ur. 1896), Fedkowicz (1891—1951), Krcha (1894—1972), Rzepiński (ur. 1905), Larisch (1902—1935), Studnicki (1906—1976), zbliżyło się do kapistów w „rozstrzygnięciu” koloru, w jego harmonii i świetlistości, a także w fakturze. Twórczość ich zwykło się nawet łączyć z grupą Komitetu Paryskiego i określać mianem kapizmu całą produkcję malarską charakterystyczną dla gatunku kolorystycznego, aczkolwiek wielu z przedstawicieli tego kierunku odbiegało od tendencji typowych dla kapistów, przez zwrócenie uwagi na przedmiot i studiowanie natury, jak np. robili to członkowie „Pryzmatu”.

Faktem jest, iż nie było w polskiej sztuce takiego zainteresowania kolorem jak w owych czasach. Dojrzano wówczas romantykę samego malowania, izolując je od zjawisk życia na korzyść sublimacji wartości estetycznych. Twórczość Strzebińskiego, Stażewskiego, Szczuki w ramach grupy „Blok”, „Praesens”, „ar” były na gruncie polskim odosobnione. Nasze malarstwo odrabiało zaległości w zakresie koloru, odchodziło od dawnej walorowości, szarości i zdecydowanego klasycyzmu, któremu w przeszłości tylko niektórzy nie ulegali, jak Michałowski i bracia Gierymscy. Epizodem też był polski impresjonizm. Dopiero moderniści wykazali się wybitniejszymi w tej dziedzinie osiągnięciami, ale w zasadzie poza pracami Jacka Malczewskiego, inni podejmowali wartości ekspresji, w czym nie miała rolę odgrywała walorowość.

Polskie malarstwo rezygnowało też z treści i tematu nie tylko ze względu na światowy trend w tym zakresie, ale również z powodu zmiany funkcji sztuki z dawnego pragmatyzmu wychowania patriotycznego na nowe tory czystej formy. „Wielkie kwestie, które obecnie wstrząsają sztuką polską (sztuka narodowa, sztuka tematowa, polityka i sztuka itd.) — kierują w rezultacie swoje tepe ostrze przeciw martwej naturze (...) Ale martwa natura demaskuje. Nie bywa ani narodowa, ani religijna, ani

folklorowa, ani robotnicza. Słabemu malarzowi wykazuje jego słabość bez ogródek.”⁸

Obok postaw racjonalistycznych zaznaczyły się silnie postawy romantyczne, istniejące nadal jako spuścizna po Młodej Polsce, z których wyrastały wszystkie skłonności do koloryzmu. Wyrażało się to w subiektywnej wizji świata, przetransponowanego na jego artystyczne określenie, sprowadzone do szukania koloru i sposobów jego budowania.

Artysta zmienił postawę wobec społeczeństwa. Przestał być nauczycielem świadomym misji dydaktycznych i pedagogicznych jakie miał do wypełnienia, ale zaczął tworzyć dla „siebie”, w kategoriach własnego programu i piękna.

Ośrodkiem tych nowych prądów stał się z końcem XIX w. Paryż, do którego na naukę wyjeżdżali już moderniści polscy i następnie wszyscy młodzi adepci sztuki. Wcześniej rolę tę spełniało Monachium, Wiedeń jak również Petersburg. O ile bowiem niektórzy artyści wyjeżdżali do Francji w XIX w. to pozostawali zawsze polskimi, jak np. Juliusz Kossak, lub Józef Szermentowski. Zawiązanie przez młodych studentów Komitetu Paryskiego miało szczególne znaczenie, w sposób dobitny bowiem wyrażało ogólne poglądy, iż pobyt w Paryżu jest nobilitacją artystyczną młodego malarza.

Paryż w latach międzywojennych był ośrodkiem tendencji postkubistycznych, abstrakcji i koloryzmu, który dominował w twórczości Matisse’a, Deraina, Vlammicka, Picassa, Braque’a, Chagalla, Utrilla i in. O ile jednak w ich twórczości występowały także odmienne jeszcze i ważne problemy poza kolorem, o tyle w malarstwie Bonnard kolor stał się wyłączną wartością obrazu i stąd jego oddziaływanie na wszystkich polskich zwolenników tego gatunku, przede wszystkim na kapistów.

III. KAPIZM — KIERUNEK, NURT, CZY ZAŁOŻENIA GRUPY?

Każdy kierunek lub nurt w sztuce wymaga programu, a następnie jego świadomej realizacji. Kapisci taki program mieli. Napisany przez Jana Cybisa manifest opublikowany został w katalogu wystawy warszawskiej 1931 r., zorganizowanej przez grupę w salach hotelu Polonia.

„Dla sztuki współczesnej skala problemów stała się ogromnie szeroka. Gdy dawniej malarstwa nie tylko krajów, ale i miast od siebie były odgraniczone, artyści współczesnemu dostępne są sztuki całego świata i wszystkich epok.

Przez swoje poszukiwanie malarskie stwarza każda epoka czy środowisko swój malarski styl. Styl jest wynikiem. Nadawanie więc jakiegoś stylu swojej pracy nie może stanowić o jej malarskim znaczeniu.

Charakterystyczną cechą współczesnego malarstwa jest jego świadome poszukiwanie elementów plastycznych w przeciwstawieniu do epok kiedy prawdy malarskie były zdobywane i przekazywane tradycyjnemu i warsztatowemu.

WYSTAWA MALARSKA GRUPY K. P.

SEWERYN BORACZOK
JAN CYBIS
JÓZEF CZAPSKI
JÓZEF JAREMA
ARTUR NACHT
TADEUSZ POTWOROWSKI
JACEK PUGET
HANNA RUDZKA C.
DOROTA SEYDENMANOWA
JANUSZ STRZALECKI
MARJAN SZCZYRBULA
ZYGMUNT WALISZEWSKI

W POLSKIM KLUBIE ARTYSTYCZNYM „POLONJA”
ALEJE JEROZOLIMSKIE 39
OD 6 DO 24 GRUDNIA 1931

Okladka katalogu wystawy

Niezrozumiały dla wielu stan sztuki dzisiejszej tłumaczą nieraz jako upadek rzemiosła. Wyjście z tego stanu widzi się w „solidnej bazie technicznej”.

Technika o tyle ma związek organiczny z dziełem sztuki o ile służy do zrealizowania plastycznego zamiaru. Im bardziej celowo płótno będzie dotykane farbą, tem technicznie w pojęciu malarskim będzie lepsze. Wszelka technika nie celowa t.j. niedyktywana koncepcją plastyczną jest manieryzmem.

Głównym warunkiem obrazu jest jego koncepcja malarska. Niezależnie od tego czy płótno było malowane z wyobraźni czy z natury zawsze musi być widoczny malarski powód dla którego było tworzone.

Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych na których koncepcję nas ta natura naprowadza.

Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia.

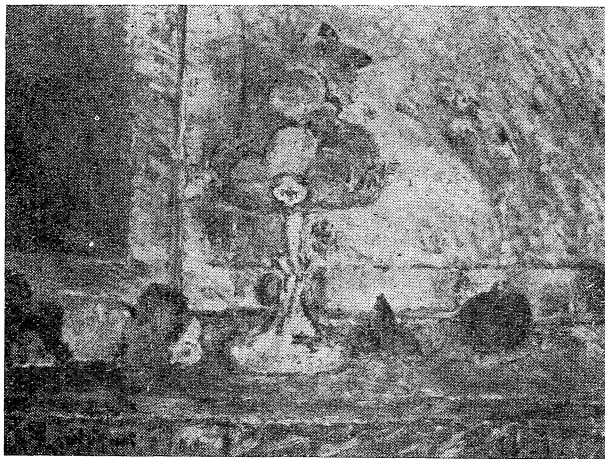
Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innymi kolorami.

Kolor nie koncyrowany z założonej gry, a tylko naśladowany kolor z natury — nie działa malarsko.

Im kolor będzie słuszniejszy tem forma będzie pełniejsza (Cèsanne) i tem bliższa realizacji plastycznej.

Nie chcemy zadziwiać żadnymi truc'ami, stwarzaniem złudzeń optycznych wypukłości czy dali, ani robieniem „obrazów” modernistycznych czy innych (image).

Płótno nie musi być wykonane ale powinno być rozstrzygnięte po malarSKU.”⁹



Jan Cybis: *Martwa natura z motylkiem*, 1932 r.

Przytoczony program ma charakter ogólnikowy i dotyczy powszechnych na owe czasy zasad i założeń obowiązujących w koloryzmie, jak również elementarnej problematyki po cezanne'owskiej, która odchodziła od iluzji natury na rzecz dwuwymiarowości malarstwa. W manifestie nie znajduje się odrębności myśli, które by potwierdziły oryginalność kapistowskiej sztuki. Tadeusz Dobrowolski tak formułuje opinię na ten temat: „Na ogół biorąc, oficjalny program K.P. był wyrazem dość powszechnego wówczas dążenia do redukcji wartości, do ograniczenia środków wyrazów, do obalenia ideału kompletności tych środków, aktualnej od czasów renesansu, który dążył do pełnego opanowania natury. Doktryna kapistów pod względem absolutyzowania płaszczyzny i redukcji warsztatu zbieżna np. z poglądami formizmu czy Bloku, przeciwstawiała się im swoim stosunkiem do formy, którą wyrażała hipertrofię materiału barwnego.”¹⁰

Tak więc odejście od natury miało „...stworzyć płótno które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarstwu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych na których koncepcję nas ta natura sprowadza.”¹¹ Była to zasada, którą stworzył i zrealizował przede wszystkim Cezanne w swoim malarstwie, a za nim wszystkie kierunki awangardy. Konsekwencją tej doktryny było przystosowanie formy do właściwości malarstwu płótna, a więc wyrzucanie iluzji (perspektywy) na rzecz płaszczyzny (transpozycja). Istota tego polegała na tym w jaki sposób realizowano te założenia. Kapiści, jak wielu innych w tym czasie, przyjęli drogę koloryzmu. „Płótno nie musi być wykonane ale powinno być

rozstrzygnięte po malarSKU.”¹² Aczkolwiek w programie jest wiele mowy o kolorze, o sposobie używania go, działania nim, jego wydobywania, a przede wszystkim budowania za jego pomocą płaszczyzny obrazu, w wzajemnych harmoniach i stosunkach barwnych, to jednak credo kolorystów polskich określił Tytus Czyżewski, przyjaciel kapistów, najbliższy z nimi związany. „Malarstwo jest dla mnie w rzeczywistości muzyką koloru skondensowaną i uporządkowaną za pomocą formy i materiału farb, a nie za pomocą grafiki i „rysunku”. Używanie w sztuce malarstwu innych elementów jak barwa, jest wprowadzeniem fałszu do sztuki.”¹³

Odniesienie punktu ciężkości w stosunku do koloru oraz jego wyłączna rola w tym malarstwie z góry przesądzała zaawansowaną estetyzację. Harmonia, wydobywanie najidealniejszego dźwięku barwnego, wyszukiwanie koloru przez kontrast ciepłych i zimnych zestawień, „koncypowanie z założonej gry”, to były pierwszorzędnej wagi zadania, o których mówił program. Wrażliwość malarstwu była podstawą działania tych artystów. Mimo, iż wiele jest mowy w manifestie o „koncypowaniu” i świadomości, nie jest to nic co miałoby związek z racjonalizmem, ale co najwyżej z doświadczeniem i wiedzą warsztatową. Stefan Gierowski stwierdza, że „Cybis stara się kontrolować wrażliwość. Impuls zostaje ograniczony przez wiedzę.”¹⁴ Jest to działanie typowe dla kolorystów.

J. Cybis: *Akt na zielonym postaniu*, 1936 r.



Większość artystów, przyjmujących w owych latach zasady rozwiązania malarskiego, mogło się podpisać pod tym programem i wielu świadomie lub nieświadomie podporządkowało się wykładni manifestu kapistowskiego. Program bowiem nie wnosił żadnej specyfiki takiej, aby mógł on wyodrębnić twórczość grupy K.P., na miarę nowego kierunku lub nurtu, jak np. kubizm, futurizm lub w polskiej sztuce unizm. Był to tylko program grupy, jakich w owym czasie było dość wiele, bardziej jedynie od innych sprecyzowany i konsekwentny, bardziej też celowo i radykalnie eksponujący na gruncie krajowym powszechne w tych latach zjawiska.

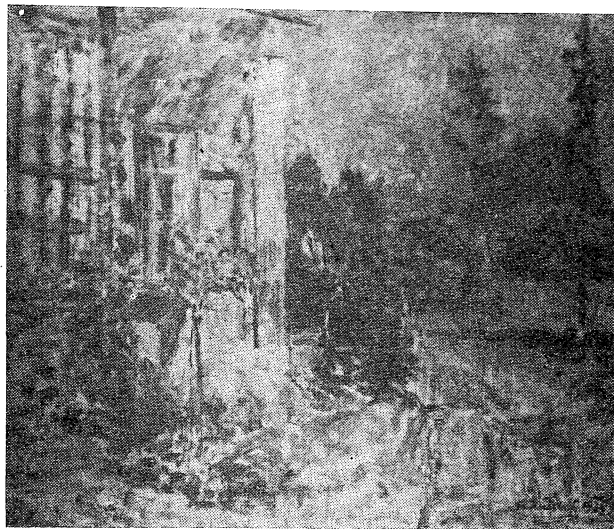
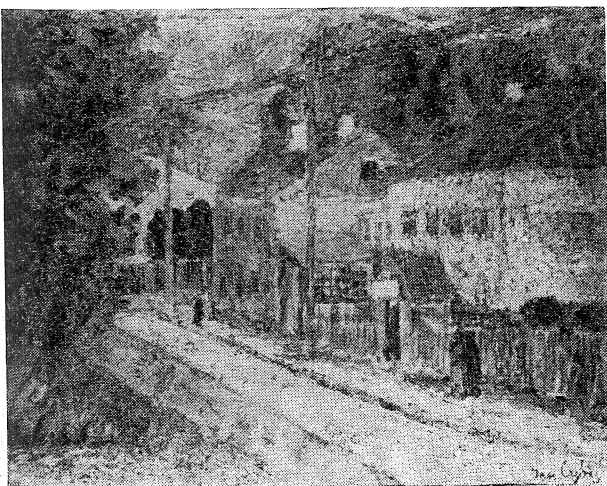
IV. MALARSTWO KAPISTÓW

Jeśli w takim razie program nie stworzył teoretycznych podstaw na miarę kierunku, to czy określiła go i w jakim stopniu realizacja malarska kapistów?

Jak już była mowa grupa nawiązywała w głównych zasadach do twórczości Cezanne'a, ale były to fundamenty całego współczesnego malarstwa. W działaniu kolorem nawiązywali zaś do Bonnard, „...który fascynował swoim absolutnym „słuchem”, swoją wyczuloną i wyszukaną, niekiedy aż perwersyjną gamą chromatyczną. Jego szarości, jasne i chłodne zielenie, perłowo niebieskawe biele oraz niespodziewane akcenty różu i czerwieni powtarzały się często w obrazach jego zwolenników.”¹⁵

Wśród samych kapistów różnorodność twórcza była bardzo bogata. Każdy z nich reprezentował dużą i odmienną indywidualność artystyczną. Waliszewski poza kolorem podejmował temat, operował też formą ekspresyjną i linearną, Czapski, Jarema, Nacht i Potworowski stosowali zestawienia barwne ekspresyjne i agresywne, Strzałecki nie odbiegał od natury, Szczyrbuła zbyt mało był kolorystyczny. Jedynie Cybis i Rudzka-Cybisowa, może jeszcze Szczepański i Boraczok w pełni wyrażali programowe założenia w swoim malarstwie.

J. Cybis: Pejzaż z domami, 1937 r.

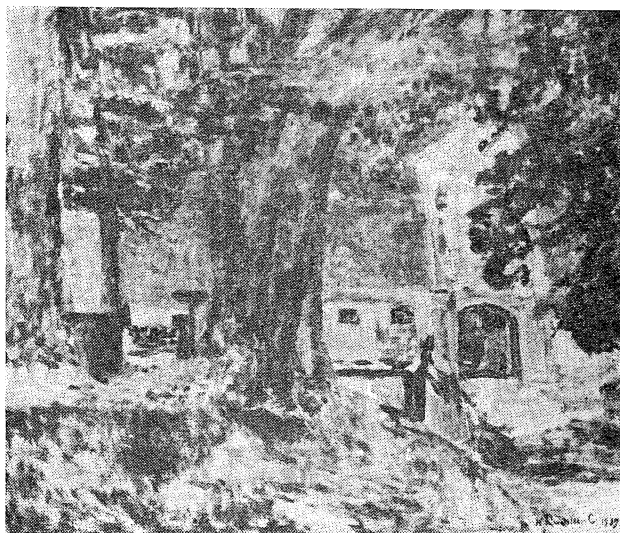


Hanna Rudzka-Cybisowa: Balkon (Opatkowie pod Krakowem), 1932 r.

Jakie były jednak cechy wspólne w ich twórczości? Przede wszystkim kolor. Byli kolorystami i to stało się ich podstawowym źródłem natchnienia i celem samym w sobie — wysublimowanie tych wszystkich wysmakowań, powiązań i niuansów barwnych, które w efekcie miały stworzyć jedną wspólną harmonijną całość — obraz. Każdy z nich używał jednak innej palety, wiązał barwy w innych gamach i kontrastach.

Ogólną zasadą było odrzucenie bieli i czerni, głównie dlatego, iż były to barwy tworzące w zestawieniu walor, którego, jako przeciwieństwo koloru, kapiści starali się uniknąć za wszelką cenę. Stosował go jednak Szczyrbuła i Strzałecki. Natomiast Nacht, używając bieli i czerni, traktował ich związki kolorystycznie, tzn. zestawiał je w kontraście z otoczeniem na zasadzie ciepłych i zimnych barw

H. Rudzka-Cybisowa: Krajobraz z Wiśniowej, 1939 r.

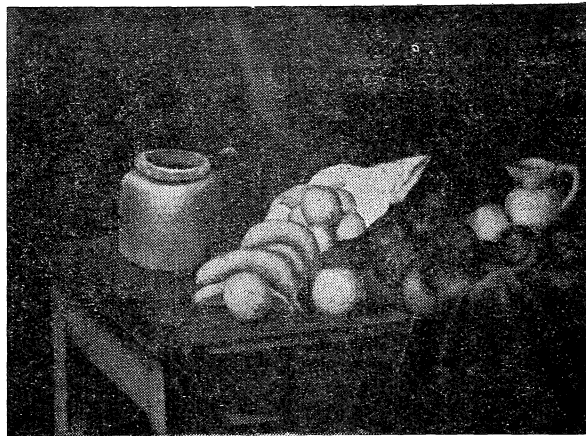




Tadeusz Piotr Potworowski: Martwa natura, ok. 1930 r.

Aby nie uzyskać waloru stosowano też jednakowe natężenie jasności w całym obrazie, bez wyraźnych różnicowań i kontrastów pod tym względem. Płótno przez to nabierało jednolitego, syntetycznego brzmienia, często jeszcze wzmocnionego przeźroczystym „woalem” barwnym nałożonym na całą płaszczyznę malarską, jak w twórczości Szczepańskiego, przy jednocześnie miękko i chromatycznie przenikającej się plamie koloru, jak u Cybisa. Za wyjątkiem obrazów Szczyrbuły i Strzałeckiego prace kapistów były utrzymane w tonacjach jasnych i nasycone równo rozłożonym światłem. Odbiegali również od tej zasady: Nacht, Czapski, Potworowski, Jarema, którzy próbowali bardziej mocnych i intensywnych zestawień barwnych.

T. P. Potworowski: Portret żony, 1933 r.

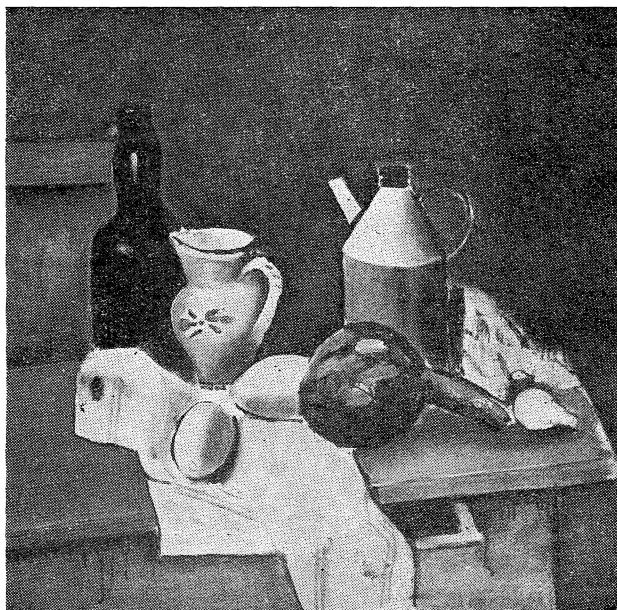


Józef Jarema: Martwa natura z flaszką i owocami, ok. 1930 r.

Rysunek też był obcy ich malarstwu, jako przeciwstawny kolorowi i „graficzny” sposób wyrazu, aczkolwiek używał go z powodzeniem Waliszewski, w postaci grubego konturu, a także próbował Potworowski.

„W ramach tego stylu ogólnego mamy szereg odmian i odchyłeń indywidualnych. Najczęściej urzeczywistniają program grupy, najsilniej są przepojeni francuską kulturą kolorystyczną Rudzka-Cybisowa, Jan Cybis, Boraczok, Szczepański, Seydenmanowa. (...) Dążenie do bardziej zwartej konstrukcji linearnej, do operowania wielkimi płaszczyznami barwnymi wyczuwa się u Potworowskiego. U Nachta poszukiwania kolorystyczne łączą się z pewnymi zainteresowaniami tematowymi, np. z pociąganiem do tematów wielkomięjsko-kawiarnianych; przebijają również u niego pierwiastki ekspresyjne i ekspresjonistyczne. Żywił tematowy triumfuje wreszcie u Waliszewskiego (może nawet wbrew jego intencjom). Jest to uroczy ilustrator, posługujący się umiejętnie deformacją kształtu dla osiągnięcia efektów groteskowych.”¹⁶

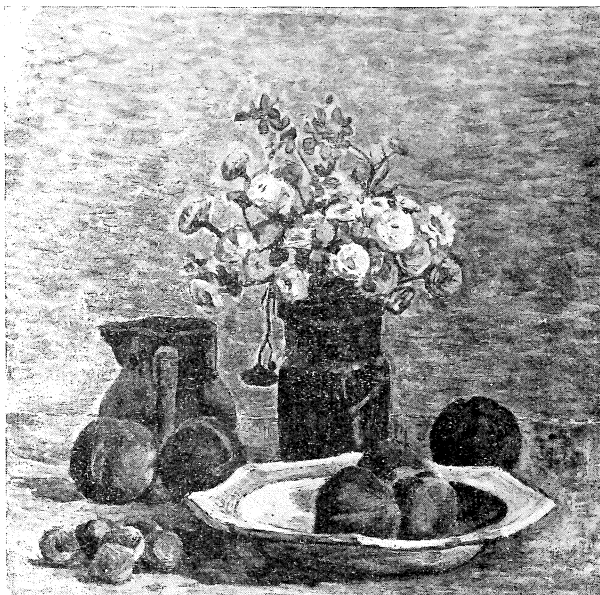
Artur Nacht: Martwa natura z cytrynami, ok. 1930 r.



Kolor dla kapistów, poza jego estetyzacją, spełniał również niebagatelną funkcję budowy płaszczyzny płótna. Odchodząc od iluzji natury sprowadzali przedmiot do dwóch wymiarów i niwelowali w obrazie wszelkie sugestie przestrzeni (perspektywy). Tej zasady przestrzegali tak dalece, że nawet unikali położenia obok siebie dwóch plam barwnych, które by powodowały wrażenie głębi. Z tych powodów nie stosowali waloru (nie tylko z wierności dla koloru) i agresywnych zestawień barwnych oraz operowali sąsiedztwem tych samych lub bliskich sobie tonów o brzmieniu chromatycznym. Dla doskonalszego określenia płaszczyzny (co Jan Cybis nazwał „tłem na tle”) wszyscy wprowadzali fakturę, która rozdrabniała powierzchnię obrazu na drobne pociągnięcia pędzla. Były one większe, mniejsze, groszkowate, grube. Na ogół nie miały nic wspólnego z analitycznym dywizjonizmem impresjonistów, każde bowiem pociągnięcie nie było innej barwy, ale takie samo lub prawie takie samo w obrębie zróżnicowanej albo jednolitej plamy koloru, którą kładziono już z wymieszanej na palecie farby. Podobnie jednak jak to było przy zastosowaniu dywizjonizmu, faktura stwarzała jednolitą, płaską powierzchnię, która umożliwiała utrzymać w sposób zdecydowany płaszczyzną obrazu.

Z tych przyczyn — używania jasnych gam i zastosowania faktury — porównywano często twórczość kapistów do impresjonizmu. „Jeśli posłużyć się określeniem Tytusa Czyżewskiego, byli oni niekiedy zaskaszająco bliscy impresjonizmowi, impresjonistami jednak nie byli.”¹⁷ W czym tkwiła istota koloryzmu impresjonistów (a stąd jakie były rozbieżności między ich twórczością a malarstwem kapistów) sformułował Pankiewicz w swoich notatkach: „Błędem impresjonistów było dążenie do oddania światła obrazu jasnością powierzchni nie zmieniając kolorów, lecz kładąc jedynie tony jasne i czyste. Obraz miał za zadanie dawać wrażenie natury widzianej przez okno. Wszystkie walory w stosunku do względnej ciemności wnętrza, z którego świat miał się wydawać widziany, były zredukowane tak, by obraz był jasną plamą. Trzeba więc było ograniczyć różnice walorowe. Niezależnie od teorii naukowych, na których impresjoniści starali się oprzeć swój system, barwy posiadają swe walory własne nawet w absolutnej ciemności widma słonecznego. Fiolet jest ciemniejszy od żółci, purpura od pomarańczowej barwy. Trzeba więc było użyć domieszki białej, która odbiera nasycenie koloru. Poza tym, każda zmiana intensywności światła inaczej oddziaływa na wartości barw — niebieski blednie, żółty lub czerwony ciemnieją, gdy siła światła, w którym oglądamy obraz, słabnie. Harmonia obrazu straciła swą niezmiennność. Zamiast więc wzbogacić paletę, metoda impresjonistów zubożyła ją.”¹⁸

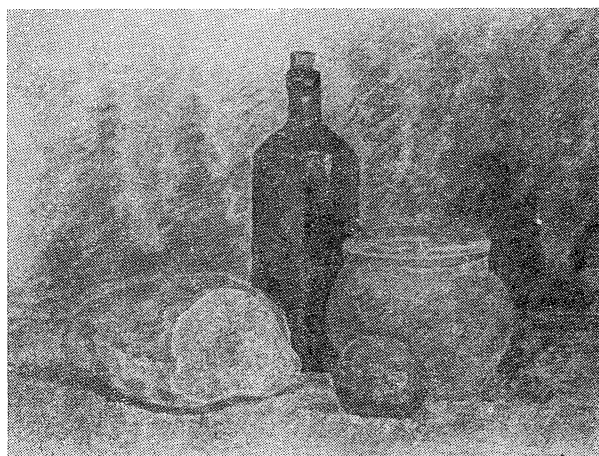
Kapiści odzegnując się od iluzji natury chcieli w kosekwencji zrezygnować z „narracji” wszelkiego tematu jak również z treści, które kolidowałyby z estetyzacją kolorystyczną, z budowaniem płaszczyzny obrazu i z malarskością ich twórczości. Wychodząc z tego założenia odmawiali wartości dziełom Jana Matejki, za najlepsze w polskim malarstwie uważając prace Aleksandra Gierymskiego, od którego wy-



Zygmunt Waliszewski: *Martwa natura z brzoskwiniami*, 1931 r.

szedł w młodzieńczym okresie Józef Pankiewicz. Konsekwentnie jednak zasadę tę realizował tylko Jan Cybis, który odrealniał przedmiot na rzecz kolorystycznego zdeterminowania. Reszta artystów przejawiała skłonności do tematu i jego naturalnego określenia, aczkolwiek wszyscy koncentrowali swoją uwagę głównie na pejzażu, martwej naturze, rzadziej na portrecie. Nawet Rudzka-Cybisowa, najbardziej bliska Cybisowi w przestrzeganiu programu, nie odbiegała od wymowy i nastroju w malowanych krajobrazach, na ogół ożywionych euforycznym stosunkiem do prezentowanej przyrody, lub w portretach, w których stosowała psychologiczne i dość wierne studium modelu. Strzałecki najmocniej ulegał doświadczeniom natury i próbował nawet zachować perspektywę. Szczyrbuła kładł nacisk na sentymentalny, romantyczny wyraz, Nacht wносил ekspresyjne

Z. Waliszewski: *Martwa natura z chlebem*, 1936 r.





Z. Waliszewski: *Comedia dell'Arte*, 1936 r.

spięcia, podobnie jak Czapski, Potworowski i Jarema. Najbardziej jednak odległym od programowych rozwiązań był Waliszewski, malarz o najbogatszej i niespokojnej wyobraźni, który posiadał własną wizję artystyczną. On właśnie w sposób zdecydowany

Józef Czapski: *Alejka w parku*, 1933 r.



rozbudował temat. Jego pejzaże były drobiazgowo, martwe natury gęste od przedmiotów, a najbardziej ulubione przez niego „uczty” i motywy z cyklu *comedia dell'arte* miały charakter teatralny z gatunku groteski, podobnie jak tematy biblijne, np. „Zuzanna i starcy”. W tej malarskiej, radosnej zabawie odbiegał od dosłowności, operował skrótem myślowym na tyle lekkim co filozoficznym. Intensywnym kolorem w zestawieniach zieleni, czerwieni, błękitów i żółci podpierał znaczenia treściowe, jednocześnie nie rezygnując z pełnej malarskości w komponowaniu swoich płócien. Pomiedzy plamy barwne wprowadzał kontur i tak w efekcie uzyskiwał ekspresyjną wymowę obrazu. Nawet tam gdzie temat nie był pełnym wynikiem jego fantazji artystycznej — w pejzażu i w martwej naturze — nie usiłował bronić się przed przedmiotowością, ekspresją i wdziękiem naturalnego kształtu. Sam Waliszewski mówił: „maluję naturę, oddaję się naturze, ale staram się jej nie poddać całkowicie”.¹⁹

Rzecz dziwna, ten wybitny malarz, najbardziej odbiegający od programu i rozwiązań kapistowskich, był przez nich najmocniej podziwiany za swą znakomitą twórczość. „By określić moje wrażenie wobec jego ówczesnych prac, nie znajduję innego słowa jak olśnienie. Dziś zdaję sobie sprawę, że fascynował wtedy nas kolegów nie tylko talentem, ale zakresem swych zainteresowań i przeżyć malarskich, które odnajdywaliśmy w jego płótnach. Poprzez niego przeżywałem kierunki artystyczne i malarzy, o których wiedziałem kilka suchych danych, albo nic nie wiedziałem.”²⁰

Reasumując, kapiści mieli w realizacji twórczej tylko kilka wspólnych, ale zapewne bardzo istotnych punktów odniesienia:

1. Kolor — jako zasadniczy i prawie wyłączny środek określania obrazu.
2. Dążenie do estetyzacji kolorystycznej w szukaniu ideału harmonii barwnej.
3. Unikanie waloru jako elementu przeciwnego kolorowi oraz przeciwdziałającego utrzymaniu płaszczyzny obrazu.
4. Kolor — jako środek budowania płaszczyzny obrazu.
5. Tonacja kolorystyczna — jako środek utrzymania płaszczyzny obrazu; w miarę jednolita, na ogół jasna, naświetlona, w barwach czystych, najczęściej bez użycia czerni i bieli.
6. Faktura — jako środek utrzymania płaszczyzny obrazu.

Te wspólne cechy malarstwa kapistowskiego, realizowanego w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia, nie miały wartości odrębnych w postaci nowego kierunku i były powszechnie stosowane przez kolorystów polskich. Dla przykładu można zestawić te cechy z ustaleniem wspólnych podstaw malarskich grupy „Jednóróg”, które określili Jerzy Winiarz w 1928 r.

- „1. Ogólne zrozumienie, że obraz musi być zbudowany formą i kolorem, z wyłączeniem wszelkiej przypadkowości, tak charakterystycznej dla kierunku impresjonistycznego. W tym wypadku decyduje wybór tematu i układ.

2. Poczucie barwnej plamy harmonijnie skonstruowanej w całości obrazu.
3. Operowanie materiałem farby olejnej czy akwarelowej, będące istotnym szukaniem i odniesieniem walorów malarskich, a nie powierzchownym zakolorowaniem płaszczyzny.”²¹

Pronaszko, Czyżewski, Fedkowicz, Krcha, Rzepiński, Eibisch, Larisch, Wolff, Gerzabek i wielu innych malarzy nie odbiegało daleko od rozwiązań kapistów, którzy nie stworzyli w teorii ani w praktyce twórczej kierunku, ale tylko pewne działania wspólne, charakterystyczne dla grupy.

Tym nie mniej właśnie kapiści podnieśli problematykę koloru na piedestał w malarstwie polskim. Odważnie, jak nikt przed nimi, podjęli dzieło koloryzmu wraz z wszelkimi konsekwencjami warsztatowymi, formalnymi i artystycznymi, które były typowe dla tego gatunku. Kolor w twórczości kapistów odniósł zasłużony triumf i był to zasadniczy wkład całej grupy do ogólnonarodowych zdobyczy sztuki i kultury polskiej. Odrobili oni zaległości poprzednich lat malarstwa monachijskiego, dla którego kolor, poza nielicznymi przypadkami, nie odgrywał większej roli, a wyłączone zainteresowanie się tym środkiem wyrazu w ich twórczości świadczyło o intensywności i wadze zadania jakie podjęli. „Zasługą grupy było podniesienie ogólnego poziomu kultury plastycznej w społeczeństwie przez programowe nadanie rangi „obrazowi”, tzw. malarstwu czystemu, uwolnionemu od anegdotyczności, a co za tym idzie — wysoka kultura piktoralna.”²²

Pierwsze sukcesy kapistów przyszły bardzo szybko, bo jeszcze w Paryżu. W 1929 r. ambasada polska zorganizowała konkurs malarski, w którym wszystkie nagrody uzyskali kapiści. O tym wydarzeniu tak pisała ówczesna prasa w kraju: „Wszystkie nagrody Klubu Plastyków Polskich w Paryżu — 5 nagród po 2000 franków — dostali sami „kapiści”. Dostali w myśl jednogłośnej decyzji jury bardzo kompetentnego, a składającego się w głównej mierze z Francuzów, stanowili je bowiem: Dufy, Friesz, Rouault, Salmon oraz jedyny Polak — Pankiewicz. Dostali „kapiści” nie bacząc na to, że Montparnasse wziął udział w konkursie, przesyłając kilkadziesiąt obrazów młodych artystów o niewątpliwym często talencie i dużej wrażliwości na najmodniejsze dziś „izmy” estetyczne. (...) Dopiero po otworzeniu kopert, dowiedziano się, że godła nagrodzonych obrazów odpowiadają następującym (...) Boraczok, Cybis, Nacht, Strzałecki i Waliszewski. Istotnie — sami kapiści.”²³

Następnie pokaz nagrodzonych prac urządzono w pracowni Augustyna Zamoyskiego przy Avenue du Maine. Była to w zasadzie wspólna wystawa grupy, a przyszło na nią wielu artystów i krytyków paryskich, zaś Gertruda Stein zakupiła kilka obrazów.

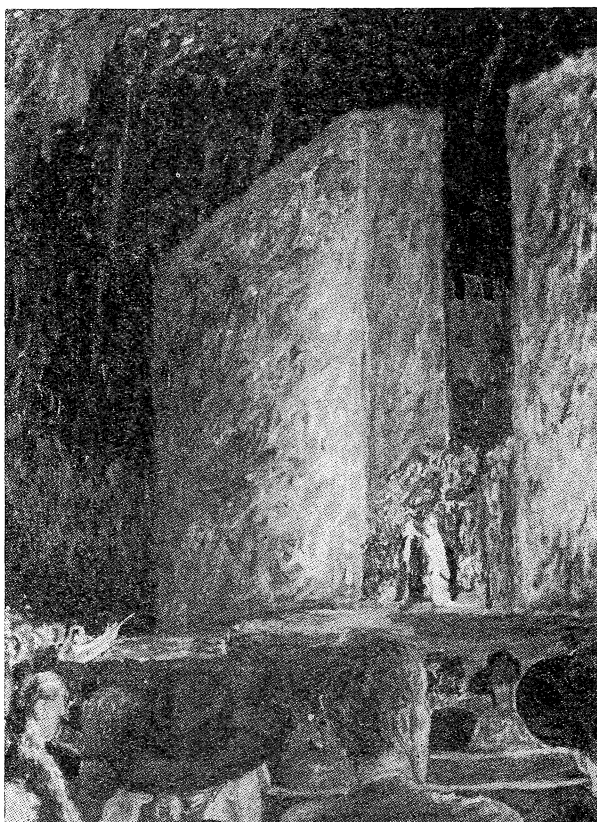
Oficjalnie pierwsza wystawa kapistów została zorganizowana w Paryżu w 1930 r. w Galerie Zak, którą prowadziła wdowa po wybitnym malarzu polskim Eugeniuszu Żaku, należącym do Ecole de Paris. Zainteresowanie jakie wywołała ta ekspozycja była przyczyną przeniesienia jej w całości do Genewy i urządzenia tam wystawy na wiosnę 1931 r. w Galerie Moos.

Rok 1931 zamyka pierwszy okres twórczości i działalności grupy. W Paryżu nastąpiło określenie wspólnych założeń malarskich i programowych, rozwinięcie twórczości na płaszczyźnie francuskiej sztuki, rozwój indywidualności artystycznych poszczególnych członków grupy, a przede wszystkim osiągnięcie wysokiego poziomu kolorystycznego ich dzieł.

W tym samym roku większość kapistów wróciła do kraju, reprezentując już dojrzałość malarską, a także ciesząc się uznaniem i pozycją w środowisku plastycznym krajowej awangardy. W grudniu 1931 r. zorganizowali wystawę w salach Polskiego Klubu Artystycznego „Polonia”, mieszczącego się w hotelu o tej samej nazwie w Warszawie. Udział w niej wzięli wszyscy członkowie grupy. W katalogu zamieszczono przytoczony już wyżej program. Recenzje, obok krytycznych, były na ogół przychylne i doceniały nowatorskie osiągnięcia młodych kapistów. „Subtelnym kolorystą, twórcą jasnych, radosnych harmonii barwnych jest Jan Cybis. (...) Wyborne są martwe natury Janusza Strzałeckiego, pejzaże i studia figuralne Józefa Czapkiego. Piękne pejzaże maluje Hanna Rudzka i Dorota Seydenmanowa. Ogólny poziom wystawy nader wysoki.”²⁴

„Entuzjazm dla sztuki, gorliwość pracy, zdawało sobie sprawę z podjętego trudu, z możliwości wzbudzenia niechęci w społeczeństwie polskim, którego miłość pragną zdobyć, rozmach europejski, słowem wszystko co tkwi w pojęciu młodości jest w kapistach.”²⁵

J. Czapki: *Wnętrze Teatru — Opera Leśna, 1937 r.*





Marian Szczyrbuła: Krajobraz z wodą,

W kraju grupa rozpoczyna pracę nie tylko nad jakością swojego malarstwa, ale również nad własnym stylem oraz doprowadzeniem koloryzmu na maksymalnie wysoki poziom, i to jest drugi okres Komitetu Paryskiego, od roku 1931 do 1939. Własne idee i założenia kapiści starają się propagować wśród artystów i w całym społeczeństwie inteligenckim. Głównie Jan Cybis staje się orędownikiem i bojownikiem o słusność sprawy całej grupy. W 1932 r. obejmuje naczelną redakcję „Głosu Plastyków”, zamieszcza artykuły w „Wiadomościach Literackich”, współpracuje z „Tygodnikiem Artystów” i z „Gazetą Artystów”. Wielu spośród kapiistów, a także ich zwolennicy,

M. Szczyrbuła: Krajobraz z mostem



Janusz Strzalecki: Na trasie, 1938

obejmowali różne funkcje w Zarządach Okręgów i w Zarządzie Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków, uzyskując coraz znaczącą pozycję w krajowym środowisku malarskim.

Druża wojna światowa, jak we wszystkich dziedzinach życia w Polsce, zatrzymała rozwój i sukcesy Komitetu, ale ich nie zahamowała całkowicie. Zginęła Dorota Seydenmanowa i zmarł Marian Szczyrbuła, za granicą pozostał Czapski, Jarema oraz do 1958 r. Potworowski. Reszta przeżyła w kraju i po wyzwoleniu rozpoczęła pracę twórczą i organizatorską, w sposób zdecydowany oddziałując na powojenne, młode malarstwo polskie.

Stanisław Szczepański: Z parku w Nałęczowie



V. WPŁYW KAPISTÓW NA POWOJENNE MALARSTWO POLSKIE

„We wrześniu 1945 r. odbywał się w Krakowie I Zjazd (Związku Polskich Artystów Plastyków — SW) i tam po raz ostatni zarysował się żywy od czasów dwudziestolecia międzywojennego — i jak się okazało trwalszy niż wojna — konflikt między zwolennikami dawnego Związku a stronnikami Bloku Zawodowego PAP oraz artystami głoszącymi wagę i aktualność problemów sztuki związanej z architekturą i życiem codziennym. To rozbieżności poglądów na grupy o zróżnicowanych poglądach i interesach ułatwiło zwycięstwo „związkowców” nad „blokowcami”, dopomogło do zdobycia szerokich prerogatyw dla Związku i obsadzenia decydujących stanowisk w znacznej większości przedstawicielami nurtu koloryzmu. (...) Jak można było przypuszczać, w dalszym biegu wypadków, koloryści osiągnęli już nie tylko dominację, ale pełną hegemonię, tak w życiu artystycznym, jak i społeczno zawodowym. W Warszawie np. z dwóch propozycji ustawienia programu Akademii: Cybisa — preferowania koloryzmu, oraz Chrostowskiego — bliższej koncepcji akademicko-realistycznej, zwyciężył program Cybisa.”²⁶

Kapiści objęli nie tylko stanowiska w zarządach Związku, nie tylko powszechnie wypowiadali się na łamach prasy fachowej, ale przede wszystkim przejęli funkcje pedagogiczne prawie w większości uczelni artystycznych w kraju. W warszawskiej Akademii obok Cybisa profesorami zostali: Eugeniusz Arct, Jan Sokołowski, członek dawnego „Pryzmatu” oraz Kazimierz Tomorowicz z byłego „Jednorogu”. W Krakowie rektorem Akademii został Eugeniusz Eibisch, a profesorami m. in. Hanna Rudzka-Cybisowa, Czesław Rzepiński i Jerzy Fedkowicz. We Wrocławiu organizatorem i pierwszym dyrektorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych był Eugeniusz Gępert, członek „Zwornika”, a profesorem m.in. Emil Kırcha, należący do tego samego ugrupowania. Na pedagogów gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych powołano Janusza Strzałeckiego i Artura Nachta-Samborskiego oraz Juliusza Studnickiego, Krystynę Łada-Studnicką i Jana Wodyńskiego z byłego „Pryzmatu”. Pierwszym dyrektorem Poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych został Wacław Taranczewski z „Pryzmatu” a profesorami m.in. Hipolit Polański z tego samego ugrupowania i Stanisław Szczepański.

Faktem jest, że wszyscy kapiści objęli stanowiska pedagogiczne na wyższych uczelniach artystycznych, a także, że preferowano na tych pozycjach kolorystów, członków dawnych ugrupowań „Pryzmatu”, „Jednorogu” i „Zwornika”. O ile przed 1939 r. „kapizm” oznaczał krąg działań i twórczości tylko określonej grupy, o tyle po wojnie „kapizm” stał się terminem powszechnie przyjętym na określenie koloryzmu. Identyfikowano te dwa pojęcia tak dalece, że również wszystkich kolorystów nazywano kapistami... „sztukę polską reprezentują dziś kapiści Pronaszko, Eibisch, Rzepiński, Fedkowicz...”²⁷

Członkowie dawnego Komitetu Paryskiego dominowali w twórczości owego czasu i niewątpliwie na polskim gruncie oni właśnie w koloryzmie osiągnęli najwięcej. Dlatego inni, przede wszystkim członkowie dawnych, wspomnianych już ugrupowań, starali się do ich malarstwa zbliżyć i nawiązywać. Z tych powodów, bądź ogólnie rzecz biorąc, można było postawić znak równania między kapizmem a koloryzmem polskim. „Po wojnie — koloryści odegrali ogromną i niepowtarzalną rolę w kształtowaniu świata sztuki odradzającej się w odmiennych warunkach społecznego bytu. Dziś mówi się, że zdominowali na spory okres czasu to artystyczne życie, narzucając mu swoje kanony, swój sposób patrzenia, swoje artystyczne ambicje.”²⁸

Tadeusz Dobrowolski wprowadzając w „Sztuce Polskiej”²⁹ periodyzację powojennego malarstwa wyróżnia 3 fazy: 1. 1945—1949, „...która była jak gdyby automatycznym przedłużeniem różnych kierunków istniejących już przed r. 1939...”, (w której dominował koloryzm i kapiści — SW). 2. okres soc-realizmu do 1954 r. 3. do dnia dzisiejszego. Można więc przyjąć, że kapizm jako ruch trwał do 1949 r., pomimo że jednocześnie już rozpoczęła działalność nowa awangarda młodych, prezentująca swoją twórczość na wystawach w Krakowie w 1946 r. i w 1948 i niezależnie od tego, że w polemice na temat powojennego kształtu sztuki Julian Przyboś mówił już o „nowym akademiźmie kolorystów”³⁰

Po 1949 r., mimo okresu soc-realizmu, kapiści nadal byli kolorystami i na uczelniach w dalszym ciągu kształcili młodzież w duchu swojego programu. Artysci, którzy w latach pięćdziesiątych rozpoczęli swą działalność twórczą, zdążając już w kierunku nowych tendencji surrealizmu i abstrakcji, nie zrezygnowali jednak z koloru. Można by tu wymienić: Tadeusza Brzozowskiego, Stefana Gierowskiego, Jana Lebensteina, Janinę Kraupe-Świdorską, Jana Tarasina, Jerzego Tchórzowskiego, Mariana Bogusza i in.

Sami kapiści z latami osiągalni coraz większą doskonałość w malarstwie, w jego klarowności, świetlistości i w harmonii koloru. Nie zmienili też swojego programu i założeń. Józef Jarema we Francji wprowadził przeszedł na pozycję abstrakcji malarzkiej, ale była to tylko dalsza konsekwencja wcześniejszych tendencji, podobnie jak cały tasyzm i malarstwo informel było uwieńczeniem twórczości kolorystycznej, aczkolwiek niezależnie oczywiście od wysiłków kapistowskich. Podobnie również Potworowski w Anglii i w Polsce także usiłował budować miękką abstrakcję, zdecydowanie kolorystyczną, o wyraźnych związkach z „przedmiotowym” jeszcze malarstwem kapistów. Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski i in. osiągnęli w ostatnich latach swego życia apogeum świetności artystycznej w uprawianym gatunku sztuki. Podobnie Rudzka-Cybisowa współcześnie doszła do najdoskonalszych rozwiązań kolorystycznych, zgodnych z programem Komitetu.

W nowej po kapistowskiej generacji Jan Szancenbach jest dzisiaj najwybitniejszym przedstawicielem koloryzmu w Polsce i niewątpliwie ostatnim w tej chwili reprezentantem spuścizny po malarstwie K.P.

Kapiści stworzyli w malarstwie polskim wielki rozdział pod nazwą koloryzmu, którego w tym znaczeniu i nateżeniu przed nimi nie było w historii sztuki rodzimej. Jak do tej pory, w tej dziedzinie najbardziej adekwatnej dla istoty malarstwa, osiągnęli doskonałość i najwyższy poziom wtajemniczenia artystycznego. I to jest ich olbrzymia zasługa.

P R Z Y P I S Y

Seweryn Boraczok — ur. 1897 r. Studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem W. Weissa.

Józef Czapski — ur. 1896 r., w Prylukach na Białorusi. W l. 1920—1924 studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem W. Jarockiego, W. Weissa. Od 1944 r. mieszka w Paryżu, na emigracji, gdzie rozwija działalność niezgodną z ideologią ustroju PRL.

Jan Cybis — ur. 1897 r. we Wróblinie na Śląsku Opolskim, zm. w 1972 r. w Warszawie. W l. 1919—1921 studiował w Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego we Wrocławiu pod kierunkiem Otto Müllera, a w l. 1921—1924 w krakowskiej ASP w pracowniach J. Mehoffera, I. Pieńkowskiego i J. Pankiewicza. Od 1946 r. był profesorem warszawskiej ASP.

Józef Jarema — ur. 1900 r. w Starym Samborze, zm. w 1972 r. w Monachium. W l. 1920—1924 studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem J. Malczewskiego, St. Dębickiego, W. Jarockiego i I. Pieńkowskiego. Był przed wojną założycielem Teatru Cricot w Krakowie.

Artur Nacht-Samborski — ur. 1898 r. w Krakowie, zm. w 1974 r. w Warszawie. W l. 1918—1924 studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem W. Weissa, F. Kowarskiego, następnie w Wiedniu. W l. 1947—1949 był profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie, a od 1949 r. ASP w Warszawie.

Tadeusz Piotr Potworowski — ur. 1898 r. w Warszawie, zm. 1962 r., tamże. Początkowo był uczniem warszawskiej szkoły malarstwa K. Krzyżanowskiego, w l. 1922—1924 studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem J. Pankiewicza, a w 1925 r. w paryskiej Acad. de l'Esthétique Moderne u F. Légera. W l. 1949—1958 był profesorem Acad. of Art Corsham Court k. Bath w Anglii, w l. 1958—1962 Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Poznaniu i w Gdańsku.

Hanna Rudzka-Cybisowa — ur. 1897 r. w Mławie. W l. 1917—1920 studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni M. Kotarbińskiego, w l. 1922—1924 w krakowskiej ASP pod kierunkiem I. Pieńkowskiego i J. Pankiewicza. W 1945 r. objęła katedrę malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Dorota Seydenman z domu Berlinerblau (w okresie okupacji używała nazwiska Trzaskowska) — ur. 1897 r. (?) w Częstochowie (?), zm. w 1943 r. w Nowym Sączu. Początkowo studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u M. Kotarbińskiego, następnie w krakowskiej ASP.

Janusz Strzałecki — ur. 1902 r. w Warszawie. W l. 1919—1922 studiował w Szkole K. Krzy-

żanowskiego i T. Pruszkowskiego, w l. 1922—1924 w krakowskiej ASP u W. Jarockiego i w Paryżu u E. Vuillarda. W l. 1945—1952 był profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku, następnie Akademii w Warszawie.

Stanisław Szczepański — ur. 1895 r. w Ropczycy, zm. 1973 r. w Warszawie. W l. 1919—1925 studiował w krakowskiej ASP w pracowni W. Weissa. W 1949 r. został profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, a w 1956 r. Akademii w Warszawie.

Marian Szczyrbula — ur. 1899 r. w Krakowie, zm. w 1942 r. w Tobolsku. W l. 1916—1920 studiował w krakowskiej ASP pod kierunkiem J. Mehoffera i W. Weissa.

Zygmunt Waliszewski — ur. 1897 r. w Petersburgu, zm. 1936 r. w Krakowie. Naukę rysunku i malarstwa rozpoczął w Tyflisie pod kierunkiem H. Sklifasowskiego i B. Vogla. W l. 1921—1924 studiował w krakowskiej ASP u W. Weissa i J. Pankiewicza.

² J. Czapski: Józef Pankiewicz, Warszawa 1937.

³ H. Blum: Koloryzm i kolorystyka w nowszym malarstwie polskim. „Sztuka Współczesna, studia i szkice”, Kraków 1959, s. 96.

⁴ T. Dobrowolski: Sztuka Polska, Kraków 1974, s. 617.

⁵ H. Blum: H. Rudzka-Cybisowa, Warszawa 1975.

⁶ Tadeusz Dobrowolski: Nowoczesne Malarstwo Polskie, t. III, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964 s. 298.

⁷ Za M. Kosińską: Katalog wystawy monograficznej Artura Nacht-Samborskiego; wstęp napisali: Jacek Sienicki, Stefan Gierowski i Maria Kosińska, Muzeum Narodowe w Warszawie 1977.

⁸ J. Cybis: „Tygodnik Artystyczny” 1934, nr 2, z dn. 24 XI, s. 3.

⁹ Katalog wystawy malarstwa grupy K. P. w Klubie Artystycznym „Polonia”, Warszawa grudzień 1931.

¹⁰ T. Dobrowolski: Nowoczesne Malarstwo Polskie, t. III, o. c., s. 299.

¹¹ Katalog wystawowy malarstwa grupy K. P. o. c.

¹² Tamże.

¹³ H. Blum: Hanna Rudzka-Cybisowa, o. c. s. 5.

¹⁴ Album dzieł Jana Cybisa; wstęp napisał Stefan Gierowski, Warszawa 1962.

¹⁵ T. Dobrowolski: Nowoczesne Malarstwo Polskie, t. III, o. c. s. 300.

¹⁶ M. Sterling: recenzja z wystawy kapistów w I. P. S. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 15 (542) z dn. 15 IV.

¹⁷ H. Blum: Koloryzm i kolorystyka w nowszym malarstwie polskim. „Sztuka Współczesna”, studia i szkice”, o. c. s. 115

¹⁸ Tamże, s. 96/97

¹⁹ T. Dobrowolski: Nowoczesne Malarstwo Polskie, t. III, o. c. s. 310.

²⁰ J. Czapski: O Zygmunie Waliszewskim. „Głos Plastyczny” I—VIII, rocz. V. maj 1937.

²¹ J. Winiarz. „Czas” 1928, z dn. 23. IV.

²² J. Cybis: „Głos Plastyczny” 1928, nr II, s. 21.

²³ Z. S. Klingsland: O najmłodszym Paryżu polskim. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 3, s. 2.

²⁴ „Robotnik” 1931, nr 453 (4793) z dn. 29. XII.

²⁵ Za H. Blum: Hanna Rudzka-Cybisowa, o. c. s. 30 z recenzji M. Sterlinga: „Wiadomości Literackie”

²⁶ B. Kowalska: Polska Awangarda Malarstwa 1945—1970, Warszawa 1975, s. 14.

²⁷ H. Blum: Wystawa młodych plastyków. „Twórczość” 1946, R. 2, z. 12, s. 153.

²⁸ Katalog wystawowy A. Nacht-Samborskiego: z wstępu Marii Kosińskiej, o. c.

²⁹ T. Dobrowolski: Sztuka Polska, o. c. s. 679.

³⁰ J. Przyboś: O twórcze idee w plastyce. „Odrodzenie” 1946, R. 3, nr 51—52.