Magdalena Smaga

Twórczość Zygmunta Radnickiego po 1945 roku[1]

Jako artysta pracowałem nad sobą wytrwale i uczciwie, nie idąc w łatwizny i kompromisy, starając się zawsze szukać prawdy we własnym malarstwie, wyniki powinny wypaść pozytywnie. (…) Wszystko inne jest w dużej mierze losem szczęścia i przypadku. Czy ostatecznie nie jest prawdziwym szczęściem samo szukanie i odkrywanie własnej prawdy w malarstwie?[2]

Źródłem informacji na temat dorobku malarza są przede wszystkim krótkie artykuły i recenzje zamieszczone w prasie codziennej, tygodnikach oraz katalogach wystaw[3]. Z recenzji wynika, że krytycy bardzo dobrze oceniali jego twórczość. Nazwisko artysty wymieniane jest w podręcznikach i słownikach dotyczących malarstwa XX wieku[4]. Ponadto zwięzłe informacje o nim i jego dziełach zawierają katalogi niektórych muzeów[5] oraz w ujęciu bardziej popularnym – strony internetowe muzeów i domów aukcyjnych[6]. Wiele istotnych informacji można znaleźć w życiorysie artysty opracowanym przez Marię Zakrzewską dla *Polskiego Słownika Biograficznego*[7].

Zygmunt Radnicki urodził się 29 listopada 1894 roku w Czortkowie koło Tarnopola. Uczył się w VIII Gimnazjum we Lwowie i równocześnie uczęszczał na lekcje rysunku do

[1] Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej „Twórczość Zygmunta Radnickiego (1894–1969)" napisanej przeze mnie pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2003 r.

[2] Zygmunt Radnicki, fragment notatki ze stycznia 1961 r. „Zapiski Zygmunta Radnickiego" (mps) w zbiorach prywatnych wnuka artysty, dr. Krzysztofa Link-Lenczowskiego, któremu dziękuję za ich udostępnienie.

[3] Obszerną bibliografię dotyczącą artystycznej działalności malarza zawierają: Michałowski P.: *Katalog Muzeum Wielkopolskiego – wystawa zbiorowa Zygmunta Radnickiego* (czerwiec – lipiec 1949). Poznań 1949; Dutkiewicz J.E., Wojak S.: *Katalog wystawy Zygmunta Radnickiego*. Kraków 1966; Wojak S.: *Katalog wystawy malarstwa Zygmunta Radnickiego (1894–1969)*. Kraków 1970 [katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, grudzień 1970 – styczeń 1971].

[4] Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław 1964; Bénézit E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Vol. 7. Paris 1966, p. 90; Wojciechowski A.: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*. T. 2. Wrocław 1974; Kowalska B.: *Polska awangarda malarska 1945–1970*. Warszawa 1975; Łukaszewicz P.: *Zrzeszenie artystów plastyków „Artes" 1929–1935*. Wrocław 1975; Dobrowolski T.: *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Wrocław 1976; Pollakówna J.: *Formiści*. Wrocław 1976; eadem: *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*. Wrocław 1982; Bogucki J.: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983; Ryszkiewicz A.: Z. Radnicki. W: Vollmer H.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler des XX Jahrhunderts*, vierter Bd. Q–U. Leipzig 1958, S. 8; *Polski Słownik Biograficzny* (dalej cyt. *PSB*): Zygmunt Radnicki. Hasło oprac. M. Zakrzewska. T. 29. Kraków 1986, s. 715–717; Kowalska B.: *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988; Olszewski A.K.: *Dzieje sztuki polskiej w zarysie 1890–1980*. Warszawa 1988; Jakimowicz I.: *Formiści – katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1989.

[5] Blumówna H.: Wstęp. W: *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej wieku XX*. Kraków 1963, s. 107–109 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej cyt. MNK)]; Modrzejewska B., Oborny A.: *Katalog Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach – zbiory malarstwa polskiego*. Warszawa 1971, s. 54; Szelest D.: *Lwowska Galeria obrazów – malarstwo polskie*. Warszawa 1990, nr kat. 198, 200; *Sztuka polska XX wieku – katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*. Wrocław 2000, s. 541, 542; Krzysztofowicz-Kozakowska S., Małkiewicz B.: *Nowoczesne malarstwo polskie. Cz. III. Malarstwo polskie po 1945 roku*. Red. Z. Gołubiew. Kraków 2004, s. 318–321 [katalog zbiorów MNK].

[6] http://www.MuzeumŚląskie-GaleriaMalarstwaPolskiego1800–1939.htm (sala VI); www.JuraKrakowsko-Częstochowska-muzea.htm (Muzeum Okręgowe w Częstochowie – sztuka XX w.); http://www.DomAukcyjny,GaleriaSztuki-ALTIUS-Aukcja18marca2000roku.htm (pozycja 33); http://www.WIEMRadnickiZygmunt.htm; www.desa.art.pl/aukcje/aukcja40/img_high/040_84.jpg; Czapska-Michalik M.: *Formiści – Ludzie, czasy, dzieła*. Warszawa 2007, s. 74, 75.

[7] *PSB*: Zygmunt Radnicki…, s. 715–717. Opracowując biografię artysty, korzystałam również z notatek Marii Zakrzewskiej znajdujących się w zbiorach redakcji *Słownika* oraz z materiałów archiwalnych krakowskiej ASP.

Zygmunt Radnicki, Autoportret*, 1924, olej, płótno, 42 x 53,5, fot. M. Tokarczuk; wł. prywatna*

prywatnej szkoły Leonarda Podhorodeckiego. W 1913 roku rozpoczął naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Stanisława Dębickiego (1866–1924), a kontynuował w pracowniach Józefa Mehoffera (1869–1946) i Wojciecha Weissa (1875–1950). Studia Radnickiego przerywane były dwukrotną rekrutacją do armii (1914–1918, 1919–1921), dlatego przedłużyły się do 1924 roku. W 1921 roku artysta zawarł związek małżeński z Natalią Seidler, z którą miał dwoje dzieci Irenę (Link-Lenczowską, ur. 1922) i syna Andrzeja (ur. 1925). Artysta należał do ugrupowania formistów i wraz z nimi wystawiał swoje dzieła we Lwowie w latach 1918, 1921 i 1922. W 1921 roku we Lwowie rozpoczął pracę w szkolnictwie. Zdobyte doświadczenia zawarł m.in. w notatkach dydaktycznych oraz opracowując hasło *Dydaktyka rysunku* dla *Encyklopedii wychowania*. Artysta wygłaszał także pogadanki o sztuce współczesnej we lwowskiej rozgłośni Polskiego Radia, a swoje artykuły publikował w prasie artystycznej. Były to np. *Dobre malarstwo czy tematowość dla mas*[8], *Twórczość Cézanne'a w świetle doby współczesnej*[9]. Około 1925 roku zrezygnował z założeń formizmu, podkreślając znaczenie solidnego rzemiosła malarskiego. Przejawem owych zmian było założenie wraz z Janem Hrynkowskim (1891–1971), Władysławem Krzyżanowskim (1889–1973) i Jerzym Fedkowiczem (1891–1959) Cechu Artystów Plastyków Jednoróg (1925–1935). Z tym ugrupowaniem wystawiał w latach 1925, 1927, 1928, 1929, 1930–1934. W 1925 roku odbył podróż do Paryża, gdzie spędził rok w filii krakowskiej ASP, prowadzonej przez Józefa Pankiewicza (1866–1940). Artysta należał również do ugrupowania Awangarda, Nowa Generacja oraz od roku 1932 był członkiem Wydziału Związku Zawodowego Artystów Plastyków we Lwowie. W tym okresie dużo wystawiał w kraju oraz za granicą, otrzymując nagrody i wyróżnienia. Podczas wojny artysta niewiele uwagi poświęcał twórczości malarskiej, mimo to w roku 1940 uczestniczył w wystawie Sztuka pastyczna Zachodniej Ukrainy oraz w Wystawie Grafiki[10]. Jego głównym zajęciem była wówczas praca w szkolnictwie. Po wojnie na stałe zamieszkał w Krakowie. Przyjął propozycję Eugeniusza Eibischa (1896–1987) pracy w krakowskiej ASP. W 1946 roku otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego, w latach 1950–1951 tymczasowo pełnił funkcję rektora, a w 1951 roku został mianowany profesorem zwyczajnym. Ponadto należał do krakowskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, którego był prezesem w latach 1947/1948 oraz 1953/1954. W okresie powojennym brał udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą. W 1965 roku przeszedł na emeryturę. Zmarł 5 listopada 1969 roku w Piwnicznej. Został pochowany na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Pośmiertna wystawa prac artysty miała miejsce w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych na przełomie 1970 i 1971 roku.

Okres formistyczny (1920–1925)

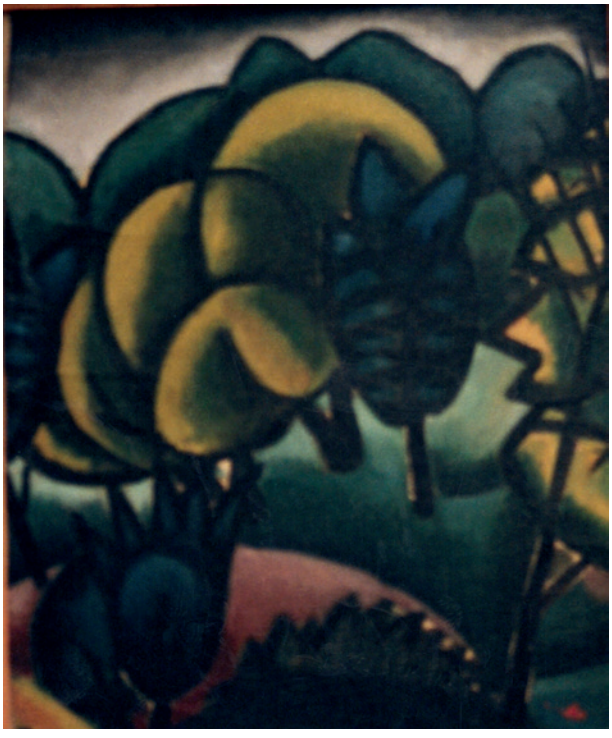
Pierwsze przejawy zainteresowania zachodnią sztuką modernistyczną w polskim środowisku artystycznym pojawiły się na początku XX wieku, w latach 1911–1914. Artyści o odmiennych ideach twórczych założyli w Krakowie w 1917 roku grupę Ekspresjoniści Polscy, która z czasem przyjęła nazwę formiści[11]. Inspirowali się oni sztuką Pier-

[8] „Tygodnik Artystów" 1935, nr 11.

[9] „Głos Plastyków" 1937, nr 7–12, s. 5–9

[10] Jaworska J.: *Polska sztuka walcząca 1935–1945*. Warszawa 1982, s. 209: „w dwóch bardzo dużych wystawach w 1940 r.– Sztuka plastyczna Zachodniej Ukrainy i Wystawa grafiki – (…) udział wzięli bardzo liczni artyści, m.in. Zygmunt Radnicki, Geza Rozmus, Marcin Kitz (…). Następnie wystawy te zostały powtórzone w 1940 r. w Charkowie, Mińsku i Kijowie".

[11] Pollakówna J.: *Formiści*…, s. 42: „4 XI 1917 otwarcie wystawy Ekspresjonistów Polskich w Towarzystwie Sztuk Pięknych na Placu Szczepańskim w Krakowie"; *ibidem*, s. 63–69: „druga, zorganizowana we Lwowie w kwietniu 1918 r., wystawa grupy nie przyniosła w gruncie rzeczy nic nowego (…). Otwarcie wystawy nastąpiło 7 kwietnia w Salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Dzieduszyckich (…). Odbywająca się równocześnie w Krakowie wystawa tutejszej grupy opatrzona jest, półoficjalnie, jeszcze inną nieco etykietą: wprawdzie na okładce katalogu widnieje napis: Katalog II Wystawy Ekspresjonistów Polskich, »Nowości Ilustrowane« zamieszczają recenzję pod tytułem: II wystawa ekspresjonistów (formistów). Podobna podwójna nazwa grupy pojawia się w notatce informacyjnej o otwarciu wystawy w »Głosie Narodu«. A więc między kwietniem a czerwcem 1918 r. narodziła się nowa nie objaśniona jeszcze oficjalna nazwa"; *ibidem*, s. 89, 90: „III wystawa Formistów w Towarzystwie Sztuk Pięknych, Kraków 1919. (…) Nową nazwę potraktowano jako kontynuację poprzedniej – zmiana nie wpłynęła na oznaczanie kolejności wystaw, mimo że nie było przecież 1-ej, 2-ej wystawy formistów w Krakowie, wystawa otwarta 3-go września została uznana za trzecią".



Zygmunt Radnicki, Pejzaż*, ok. 1922, olej, płótno 49 x 39; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie*

Zygmunt Radnicki, Pejzaż fabryczny*, 1922, akwarela, ołówek, kolaż, papier 50,9 x 38,6; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie*

re'a Puvisa de Chavannesa (1824–1898), Paula Gauguina (1848–1903), ale głównie malarstwem i teoriami Paula Cézanne'a (1839–1906). Nieobcy był im kubizm analityczny, niemiecko-rosyjski ekspresjonizm, futuryzm (założenia dotyczące miasta i ruchu), a także dadaizm. Ważnym czynnikiem kształtującym twórczość formistów była sztuka ludowa, głównie stylistyka malarstwa na szkle[12]. Ostateczny rozpad grupy nastąpił w 1922 roku[13].

Prace Radnickiego z lat 1920–1925 wskazują, że bezpośredni wpływ na jego twórczość miała sztuka formistów, a nie sztuka Europy Zachodniej. Jeśli w jego działalności artystycznej widoczne były wpływy kubizmu, ekspresjonizmu czy futuryzmu, to zostały one przefiltrowane przez działalność formistów. Wydaje się, że ogromny wpływ na dzieła Radnickiego miała sztuka Jana Hrynkowskiego i Leona Dołżyckiego (1888–1965). Przejawiało się to w podobnym postrzeganiu formy przedmiotu, który najczęściej sprowadzany był do geometrycznych kształtów, o podobnym charakterze wykończenia bryły zaokrąglonej, spiczastej lub postrzępionej. Bryła taka najczęściej obwiedziona była konturem, cienkim i delikatnym lub intensywnym, grubym.

Aby dokładnie określić formistyczną manierę Radnickiego, należy wspomnieć o akwareli *Pejzaż miejski*, znajdującej się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Obraz przedstawia ciekawie wykadrowany widok miejski z drzewem na pierwszym planie oraz z budynkami wznoszącymi się na pagórkowatym terenie, z ciemnym niebem w tle. Artysta oparł kolorystykę płótna na szarościach, akcentując jedynie zieleń drzew i pagórków oraz ceglaną czerwień dachu. Czarną kredką malarz podkreślił bryły, które kształtował delikatnym, ale postrzępionym, zakreślonym do wnętrza formy, konturem. Wspomnianą akwarelę można porównać z obrazami Hrynkowskiego *Dom rybaka* lub *Pejzaż z drogą* (oba z roku 1912)[14]. Artyści podobnie malowali pola i łąki w formie piętrzących się wypukłych bulw, upraszczali formę drzew i budynków oraz stosowali zbliżoną kreskę.

Z okresu formistycznego pochodzą dwa *Pejzaże* Radnickiego, przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Artysta namalował je w 1922 roku i przedstawił w nich widok na zadrzewiony fragment krajobrazu zamkniętego od góry niebem. Wspomniane obrazy są na granicy figuracji i abstrakcji. Formy drzew i krzewów, które nachodzą jedne na drugie artysta zredukował do kół, owali, wieloboków. Geometryczne kształty utworzył za pomocą grubego i jednolitego konturu, wypełniając figury intensywnym kolorem różnych odcieni zieleni, granatów, niebieskiego, szarości i delikatnego różu. W obrębie obrysu drzew i krzewów kolor kształtował walorowo, wyraźnie odznaczał granicę światła i cienia. Formy w obrazach postrzępił, najeżył, a gruby kontur wzmocnił ekspresję. Ów zabieg spowodował, że obrazy Radnickiego zbliżone są do dzieł Leona Dołżyckiego, a przez gruby kontur do twórczości ekspresjonistów Karla Schmidta-Rottluffa (1884–1976) czy Georges'a Rouaulta (1871–1958).

W pejzażach Radnicki ukazuje wieś, ale również miasto, które było częstym motywem w twórczości formistów i jednym z podstawowych tematów w obrazach futurystów. Ów temat podejmowany był m.in. przez Leona Chwistka

[12] *Ibidem*, s. 38,39, 45; eadem: Malarze i podpalacze. W: *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 1971, s. 196, 197.

[13] Eadem: Malarze i podpalacze…, s. 189.

[14] Jakimowicz I.: *Formiści*. Warszawa 1989, *Pejzaż z drogą,* il. 175; *Dom rybaka*, il. 177.

(1884–1944), który w obrazach stosował motyw wysokościowców, fabryk, sztucznego światła, starając się pokazać dynamizm zbiorowiska miejskiego[15]. Podobną atmosferę uchwycił Radnicki w akwareli z 1922 roku *Pejzaż fabryczny*, przechowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Dotychczas malarz był tylko obserwatorem, stojącym poza granicami miasta, w omawianym pejzażu jest osobą włączoną w aglomerację miejską, znajdującą się w samym jej środku. Obraz tworzą figury geometryczne zbliżone do prostokątów, wieloboków, kół, rombów. Całość składa się na abstrakcyjną i dynamiczną kompozycję. Widoczne fragmenty miasta fabrycznego artysta uchwycił tak jakby widział je w biegu, w pośpiechu, do góry nogami, przez pryzmat dlatego są porozdzielane, poćwiartowane, poucinane, a następnie złożone w jedną całość. Kolorystyka akwareli jest bardzo intensywna, czysta, lekka, dominują ciepłe róże, czerwienie, ale pojawiają się również seledyny, granaty, błękity. *Pejzaż fabryczny* w charakterze bliski jest obrazom Fernanda Légera (1881–1955), np. *Kompozycji* z roku 1918[16], która jest obrazem na pograniczu malarstwa figuratywnego i abstrakcji.

Wspomniana geometryzacja i uproszczenie formy z zachowaniem czytelności przedmiotu zastosowana została również w akwareli *Karafka* (ok. 1922) znajdującej się we wrocławskim Muzeum Narodowym. W obrazie tym Radnicki kieruje się zasadą kubizmu analitycznego, który dla formistów był głównym źródłem inspiracji. Malarz rozbił przedmiot, ograniczając kolor do czerni i bieli. Akwarela przedstawia „zawieszoną w powietrzu" szklankę, karafkę i jej zamknięcie, w prawym górnym rogu napis *Lit.1/2*. Artysta starał się pokazać naczynia z każdej strony, dokonując ich podziału, upraszczając, a także redukując do prostych form czworoboków, trójkątów, półokręgów, stosując linię prostą i wklęsło-wypukłą. Kompozycja obrazu jest centralna, wyznacza ją linia biegnąca przez środek karafki, będąca jednocześnie osią obrotu przedmiotu.

Niejednokrotnie dzieła formistyczne miały swe źródło zarówno w sztuce nowoczesnej, jak i ludowej. Około 1922 roku artysta narysował *Akt w pejzażu fantastycznym*, będący obecnie własnością Muzeum Narodowego w Warszawie. Radnicki przedstawił wpółleżącą nagą kobietę pośród fantazyjnej roślinności, na tle rozgwieżdżonego nieba. Głównym środkiem wyrazu jest czarna linia, która tworzy kształt wypełniony następnie akwarelą w rozwodnionych kolorach różu, żółtego, seledynu i granatu. Postać kobiety sprowadził do form kubicznych, kanciastych, o ostrych zakończeniach przypominających drewniane rzeźby ludowe oraz formistyczne akty Zbigniewa Pronaszki (1885–1958) czy Jana Hrynkowskiego. Natomiast baśniowe otoczenie wokół aktu, naiwnie narysowane kwiaty, liście, gwiazdy kojarzą się z ludowym malarstwem na szkle.

Wydaje się, że teorie formizmu były dla Radnickiego ogromną inspiracją. Gdy przyjrzymy się jego pejzażom, to zauważymy, że rozwiązania formalne, jakie zaproponowali bracia Pronaszkowie, związane z ich scenograficzną działalnością, mogły mieć wpływ na postrzeganie rzeczywistości przez Radnickiego. Wyżej omówione pejzaże artysty sprawiają wrażenie dekoracji teatralnych przedstawiających zakątki miejskie, wiejskie czy las. Formy domów są bardzo uproszczone, geometryczne. Pagórki ustawione jeden za drugim, niczym sugerujące przestrzeń formy wycięte z papieru. Drzewa, chmury, wszystko imituje rzeczywistość, będąc jednocześnie proste i jasne w odbiorze, aby każdy widz mógł od razu wyobrazić sobie atmosferę miejsca, w którym odgrywają się sceny sztuki teatralnej. Porównując pejzaże Radnickiego do dekoracji teatralnych, bez wątpliwości możemy je skojarzyć ze scenografią teatralną dziecięcych widowisk, ponieważ wszystkie obrazy zostały stworzone dziecięcym, naiwnym językiem.

Jak podkreśla wielu krytyków, mimo że oficjalnie ogłoszono upadek formizmu, to trwale zaznaczył się on w malarstwie Radnickiego i miał ogromny wpływ na jego późniejszą działalność[17]. Malarz w ciągu całego twórczego życia kierował się formistycznymi zasadami. Miało to miejsce także w powojennym malarstwie.

Okres kolorystyczny

Formizm kształtował nowoczesną sztukę polską, a jego upadek był przełomowym faktem artystycznym[18]. Po rozpadzie grupy kilku twórców z nią związanych zainteresowało się problemami malarskimi, takimi jak osłabienie waloru na rzecz wartości tkwiących w kolorze[19]. Nurt przez nich zapo-

[15] Pollakówna J.: *Formiści*…, s. 50.

[16] Zuffi S., Castria F.: *Malarstwo nowoczesne – od romantyzmu do awangardy XX wieku*. Warszawa 2001, il. s. 343.

[17] Winiarz J.: *VII wystawa „Jednoroga"*. „Czas" 1928, R. 80, nr 94, z 23 kwietnia, s. 7; Głębocka-Piotrowska I.: *Dział kultury i sztuki – Plastyka i zdobnictwo – U Przyjaciół Sztuk Pięknych*. „Kurier Poznański" 1929, R. 24, nr 127, z 16 marca, s. 17; Tyrowicz L.: *Ze sztuki – Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie – Wystawa Gwiazdkowa*. „Słowo Polskie" 1931, R. 31, nr 356, z 30 grudnia, s. 5; Weber H.: *Wystawa „Jednoroga"*. „Nowy Dziennik" 1934, R. 17, nr 89, z 30 marca, s. 6; Czyżewski T.: *Z wystaw – Młodzi lwowscy malarze w IPS-ie*. „Prosto z mostu" 1939, R. 5, nr 11 (233), z 12 marca, s. 7; Blumówna H.: *Warszawski Salon Wiosenny*. „Tygodnik Powszechny" 1946, R. 2, nr 27 (68), z 7 lutego, s. 3–4; Malina J.: *Ogólnopolski Salon Zimowy*. „Przegląd Artystyczny" 1947, R. 2, nr 3 (15), s. 1–4; Blumówna H.: *Poznański Salon Plastyki*. „Tygodnik Powszechny" 1947, R. 3, nr 29 (122), z 20 lipca, s. 6, 7; Michałowski P.: *Katalog Muzeum Wielkopolskiego*…; Chyczewska A.: *Wystawa zbiorowa Zygmunta Radnickiego w Poznaniu*, „Przegląd Artystyczny" 1949, R. 4, nr 7, 8, 9, s. 16; Winkler K.: *Henryk Gotlib i Zygmunt Radnicki*. „Dziennik Literacki" 1950, R. 4, nr 8 (155), z 19 lutego, s. 3; Blumówna H.: *Katalog wystawy Zygmunt Radnicki – malarstwo, akwarele, rysunki*. Kraków1959; Winkler K.: *Radnicki i Wójcik w Pałacu Sztuki*. „Gazeta Krakowska" 1959, R. 11, nr 81, z 6 kwietnia, s. 2; Dutkiewicz J.E., Wojak S.: *Katalog wystawy*…

[18] Pollakówna J.: Malarze i podpalacze…, s. 199–201.

[19] Dobrowolski T.: *Malarstwo polskie 1764–1964*. Wrocław 1968, s. 408, 409; Pollakówna J.: *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*. Warszawa 1982, s. 46, 48.

czątkowany powszechnie znany jest pod nazwą koloryzmu. Jak pisał Tadeusz Dobrowolski (1899–1984), „nowy koloryzm różnił się od impresjonizmu (…). Wierność prawom optyki ustępowała na plan dalszy wobec dążeń do autonomicznych kompozycji barwnych, respektujących obiektywną prawdę kolorów o tyle, o ile prawdziwość ta nie przeszkadzała w osiągnięciu celów głównie estetycznych. Wyniki malarskie musiały być przy tym zgodne z zamiarem twórczym"[20]. W taki sposób do zagadnień barwy podchodzili artyści koloryści oraz kapiści członkowie Komitetu Paryskiego założonego w 1924 roku przez Józefa Pankiewicza (1866–1940)[21]. W Paryżu kapiści zainteresowali się impresjonizmem, postimpresjonizmem Paula Cézanne'a, Pierre'a Bonnarda (1867–1947). Dla twórców tych temat i treść obrazu nie były istotne ważny był czysty, pełny blasku kolor oraz sposób nakładania farby, grubo i fakturalnie[22]. Wyrazicielami poglądów kapistów były nie tylko ich dzieła, ale – po powrocie z Paryża w 1930 roku – również artykuły zamieszczane w czasopismach „Głos Plastyków" i „Wiadomości Literackie"[23].

U Zygmunta Radnickiego zainteresowanie kolorem mógł wzbudzić związek z ugrupowaniem Cechu Artystów Plastyków Jednoróg, założonym w roku 1925. Twórcy Jednorogu nie mieli programu, ale poza rzemiosłem malarskim i brakiem literatury w obrazie, istotne dla nich było połączenie formy z nowym czynnikiem – kolorem[24]. Jego obrazy z tego okresu nie są mi znane. Pewne zmiany w twórczości malarza widoczne były po 1926 roku, kiedy wrócił do Polski po rocznym pobycie w Paryżu, w „szkole kapistów" Józefa Pankiewicza. Jednak dla kapistów ważne były czyste barwy, natomiast jego paleta nadal była skąpa i ograniczona. Radnicki zrezygnował z konturu, który separował jeden przedmiot od drugiego, wprowadzał bogatszy kolor, który zespalał elementy obrazu w jedną całość. Artysta nie tylko rozjaśnił i oczyścił, ale również starał się rozszerzyć i wzbogacić kolorystycznie paletę. Łączył on na płótnie różne odcienie zieleni, turkusów, żółcieni oraz seledynowego, a przede wszystkim częściej stosował fiolet i róż. Używał złamanej bieli, granatowego, pomarańczowego i rdzawej czerwieni. Kolory dobierał w taki sposób, aby współgrały ze sobą, dopełniały się oraz były od siebie zależne. Artysta przy ich pomocy tworzył konstrukcję, formę, światło i cień. Obrazy z tej grupy malował fakturalnie, a przedmiotów nie budował z jednolitej plamy barwnej. Ciekawymi przedwojennymi płótnami, w których Radnicki wzbogacił paletę malarską, są m.in. *Kwiaty na czerwonym tle* (1935) znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie, *Martwa natura z wazą, karafką i owocami* (1935?) w Lwowskiej Galerii Obrazów, a także *Martwa natura z rzeźbą* (1936) w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu.

Radnicki w swoich notatkach dotyczących podróży do Paryża wspominał, że wyjazd poszerzył jego światopogląd i wiedzę o sztuce. Jednocześnie przyznał, że utwierdził go w dotychczas obranej drodze twórczej. Trudno jednoznacznie określić, jaki wpływ na kolor w obrazach artysty mieli kapiści i koloryści. W jego płótnach widoczne są pewne podobieństwa z dziełami: Wacława Taranczewskiego (1903–1987), Eugeniusza Eibischa, Jana Cybisa (1897–1972), a przede wszystkim Władysława Krzyżanowskiego czy Jerzego Fedkowicza.

Zygmunt Radnicki, Martwa natura z owocami i kieliszkiem*, 1939, olej, płótno 59 x 69,5; wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu*

Inspiracja Cézanne'em

W polskiej sztuce początku XX wieku twórczość Cézanne'a oraz nowe kierunki, jak kubizm, ekspresjonizm, futuryzm, znane były powierzchownie. Wiedzę na temat sztuki współczesnej szczególnie francuskiej, najlepiej określają słowa Józefa Czapskiego (1896–1993): „O Francuzach nie miałem pojęcia. Nie skrzywdzę kolegów stwierdzeniem, że taki poziom nie był na akademii rzadkim wyjątkiem"[25]. Dzięki podróżom do Francji poszerzała się wiedza polskich artystów o sztuce Europy Zachodniej. Nowe spostrzeżenia zamieszczali oni w licznych artykułach i sprawozdaniach do gazet. Popularne stawały się m.in. pojęcia związane z Cézanne'em. Bardzo powszechnie stosowano określenia: „cezanniczny", „cezannizm", „pocezannowski", lekcja Cézanne'a. Pojawiło się również pojęcie tzw. wątku cezannicznego w malarstwie polskim, które oznaczało artystę stosującego lekką geometryzację i deformację przedstawianego przedmiotu, charakterystyczną paletę barw, zbliżoną do Cézanne'a, budującego obraz kolorem, jako temat wybierającego najczęściej pejzaż architektoniczny lub martwą naturę. Dla większości krytyków pojęcie to wiązało się z modernistycznymi ambicjami malarzy, było synonimem eleganckiej i powszechnie zaakceptowanej nowoczesności w sztuce[26]. Należy pamiętać, że twórczość Cézanne'a była ważna dla wielu grup artystycznych, które czerpały ze sztuki

[20] Dobrowolski T.: *Malarstwo polskie*…, s. 409.

[21] *Ibidem*, s. 437.

[22] Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 297–302.

[23] Verschoor G.: *Kapiści – dyskurs o sztuce*. „Porta Aurea" 1995, R. 4, s. 21–32.

[24] Blumówna H.: Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim. W: *Sztuka współczesna*. Kraków 1959, s. 102–106; Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 233.

[25] Cyt. za: Jurkiewicz-Eckert D.: *Polska krytyka artystyczna w latach 1906-1939 wobec dzieła Cézanne'a*. „Ikonotheka" 2000, t. 14, s. 187.

[26] *Ibidem*, s. 189, 190.

Paul Cézanne, Brzoskwinie i gruszki, *1890–1894; reprod. za:* Malarstwo nowoczesne – od romantyzmu do awangardy XX wieku. *Warszawa 2001, s. 193*

mistrza te zasady jako najbardziej odpowiadające ich postrzeganiu świata[27]. Koloryści-kapiści, zainteresowani jego malarstwem, opublikowali w czasopiśmie „Głos Plastyków" w 1937 roku liczne artykuły poświęcone jego artystycznej działalności, jednak skupili się jedynie na zagadnieniach koloru[28]. We wspomnianym czasopiśmie znalazł się również artykuł Radnickiego, który, jak podkreśla Dorota Jurkiewicz-Eckert, w odmienny sposób niż koloryści podszedł do twórczości francuskiego mistrza. Pisze ona, że „jest to jedna z najwybitniejszych i najtrafniejszych analiz malarstwa Cézanne'a w historii polskiego piśmiennictwa o sztuce"[29].

W swoim artykule Radnicki podkreślił przede wszystkim intelektualny pierwiastek malarstwa Cézanne'a[30]. Zaznaczył, że bryła i przestrzeń są głównymi elementami jego obrazów. Zauważył, że Cézanne budował przestrzeń za pomocą uproszczonej, ale bardzo trafnej perspektywy, stosując zasadę nawarstwień planów, dalszych nad bliższymi. Tłumaczył on deformację w obrazach mistrza jako „wyraz jego bezwzględnej dyscypliny i logiki postępowania, [która] była emanacją jego formalnej syntezy, negacji wszelkiej przypadkowości w obrazie"[31]. Radnicki w artykule cytował Cézanne'a, który mówił o zależnościach barwy i kształtu: „gdy barwa jest pełna bogactwa, kształt jest oddany w zupełności"[32]. Zwrócił on uwagę na sposób tworzenia w obrazach malarza linii i konturów przedmiotu, podkreślając, że są one zależne od barwy. Cézanne przedkładał formę nad barwę – „barwa służy formie"[33]. Piękno w jego obrazach widział w powadze, logice, syntezie rzeczywistości. Artysta twierdził, że przez hasło „jedności formy i barwy, jedności uczucia i myśli" Cézanne jest łącznikiem pomiędzy „starą i nową sztuką"[34]. Wydaje się, że dokonana przez Radnickiego analiza twórczości Cézanne'a jest równocześnie analizą jego własnego malarstwa.

Można wydzielić trzy grupy obrazów: pejzaż, martwą naturę oraz portret, w których artysta inspirował się francuskim mistrzem. Pierwszą grupę stanowią pejzaże, a wśród nich *Most w Horodzie* namalowany w roku 1930, eksponowany w Muzeum Śląskim w Katowicach. Radnicki malując ów obraz, w którym przedstawił pejzaż górski z mostem pośród zieleni drzew, mógł inspirować się obrazem Cézanne'a *Góra Świętej Wiktorii (Wiadukt)* z 1906 roku[35]. Wydaje się, że zredukował on kompozycję obrazu Cézanne'a przesuwając wiadukt z prawej na lewą stronę obrazu, tworząc w ten sposób z poziomej kompozycję pionową. Podobieństwa płócien widoczne są również w budowie przestrzeni obrazu, w której możemy wyznaczyć trzy poziome, wyraźnie wydzielone pasy. Pierwszym jest plan drzew, drugi to most, trzeci tworzy góra i wzniesienie wraz z fragmentem nieba. Obok podobieństw formalno-kompozycyjnych, można zauważyć również zbliżoną kolorystykę, szczególnie w zieleniach drzew, traw i krzewów. Ponadto artyści porównywalnymi fioletami, różami i błękitami budowali wzgórza. Jednak pejzaż Radnickiego jest mniej słoneczny, a jego kolory są bardziej intensywne i nasycone. Nieznaczne podobieństwa widoczne są również w sposobie kładzenia farby, m.in. w formach koron drzew. Są one postrzępione, sterczące, budowane bardzo szybkimi pociągnięciami pędzla.

Drugą ważną grupę obrazów z widocznymi wpływami Cézanne'a tworzą martwe natury. Podobieństwa widoczne są w doborze przedmiotów, kompozycji, kadrowaniu oraz kolorystyce. Bardzo piękna jest *Martwa natura z owocami i kieliszkiem* (1939), przechowywana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W tym przypadku zagadnienia formy i struktury dzieła są istotniejsze niż kolor, a całość bliższa jest Cézanne'owi. Radnicki, tak jak francuski mistrz, potraktował kompozycję lekko z góry. Na blacie stołu kuchennego, na tle ściany, swobodnie rozłożył owoce, bułki, kieliszek, butelki oraz kosz z białą materią. Z prawej strony martwą naturę zamknął fragmentem czerwonego mebla. Podobnie jak Cézanne, potraktował przedmioty płasko, operując w ich obrębie nie kolorem, lecz walorem. Malując owoce, posłużył się szerokimi, walorowymi, plamami barwnymi. By utworzyć kontur, namalował obok siebie przedmioty o różnej kolorystyce, np. owoce o barwie pomarańczowej, i zestawił z zielonymi, lub granatowe z ugrami. Tak więc kontur nie był elementem dodatkowym, wstawionym wtórnie, ale wynikał z zestawień kolorów. Pomiędzy przedmiotami można przeprowadzić linię diagonalną, wówczas punkt centralny kompozycji i środek obrazu wypada w tym samym miejscu, co stanowi różnicę w stosunku do obrazów Cézanne'a, który przesuwał punkt ciężkości odśrodkowo. Artyści często tworzyli obrazy z przedmiotów bardzo swobodnie ustawionych, mimo to każdy ma swoje odpowiednie miejsce, a poprowadzone przekątne łączą przedmioty w logiczną całość. Podobieństwa zanalizowanej martwej natury do obrazów Cézanne'a wynikają nie tylko z tych kluczowych elementów, ale także z zastosowania podobnych motywów: jabłek, materiału, kosza czy stołu kuchennego z szufladą oraz przedstawieniu całości na tle ściany.

[27] *Ibidem*, s. 189, 205–213.

[28] „Głos Plastyków" 1935/37, R. 4, nr 1 (6–7), s. 12.

[29] Jurkiewicz-Eckert D.: *Polska krytyka artystyczna*…, s. 216.

[30] Radnicki Z: *Twórczość Cézanne'a w świetle doby współczesnej*. „Głos Plastyków" 1937, R. 4, nr 7/12, s. 5–9.

[31] *Loc. cit.*

[32] *Ibidem*, s. 6.

[33] *Ibidem*, s. 7.

[34] Radnicki Z: *Twórczość Cézanne'a*…, s. 5–9.

[35] Zuffi S., Castria F.: *Malarstwo nowoczesne*…, il. s. 197.

Trzecią, mniej liczną grupą obrazów Radnickiego, w których artysta inspiruje się Cézanne'em, są portrety. Na wstępie należy zaznaczyć, że postać ludzka rzadko występuje w obrazach Radnickiego, a portrety stanowią niewielką grupę wśród jego znanych mi obrazów. W *Autoportrecie* (1926)[36], który widziałam tylko na czarno-białej reprodukcji, stylizuje się on na osobę z portretów Cézanne'a. Radnicki próbował dokonać podobnego zabiegu jak Cézanne, który malując postać ludzką, stosował szerokie, szybkie pociągnięcia pędzla. W taki sam sposób traktował ubranie, otoczenie portretowanego oraz jego twarz, ale nie zapomniał oddać psychiki modela.

Dla Radnickiego twórczość Cézanne'a była bardzo ważnym źródłem inspiracji: „Wierzyłem mu [Cézanne'owi] zawsze i wierzę dzisiaj (…), nie naśladowałem jego malarstwa, starając się jedynie iść śladami jego moralnej postawy twórczej i szukać w bezkompromisowości własną prawdę"[37].

Zygmunt Radnicki, Martwa natura z dzbankiem*, 1949, olej, płótno 55 x 69; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie*

Lata 1945–1949

„Pogrom wojenny polskiej awangardy był klęską naszego malarstwa. Kraj leżał w gruzach i sztuka została zniszczona. Hitlerowcy spowodowali nie tylko biologiczne wyniszczenie komunistycznych twórców polskiej nowoczesności, ale zdewastowali także konsekwentnie ich artystyczną spuściznę (…). Linia naturalnej kontynuacji została w ten sposób brutalnie zerwana" – napisała Bożena Kowalska[38]. Wielu artystów zginęło, a ci którzy przeżyli II wojnę światową, rozpoczęli twórczą działalność w momencie, kiedy jej wybuch zmienił artystyczne życie. Ich malarstwo wykazywało większą dozę spokoju i nieśmiałości[39]. Na wystawach organizowanych kilka miesięcy po wyzwoleniu brakowało obrazów, w których poruszony byłby temat wojny i przeżyć z nią związanych[40]. Dominowały tendencje kolorystyczne, działała Grupa Młodych Plastyków skupiona wokół Tadeusza Kantora. W Łodzi aktywny był Władysław Strzemiński (1893–1952) oraz grono artystów związanych z nim i jego teoriami. Czynne było środowisko poznańskie z Alfredem Lenicą (1899–1977) na czele oraz wrocławskie, które współtworzyło wielką *Wystawę Ziem Odzyskanych*. Jednak najbardziej wyróżniało się środowisko krakowskie i warszawskie. „Dwie linie rozwoju naszej ówczesnej nowoczesności: krakowską, o silniejszych tendencjach surrealistycznych i wciąż jeszcze trwających, choć zanikających obciążeniach postimpresjonizmem, i warszawską o zdecydowanej dominacji czynnika konstrukcyjnego i już bez wszelkiego nalotu koloryzmu"[41].

W okresie tuż po zakończeniu II wojny światowej Radnicki należał do pokolenia artystów dojrzałych. Jak u wielu malarzy, również i u niego przeżycia wojenne nie znalazły odbicia w twórczości. Jego przedwojenne doświadczenia i inspiracje związane były przede wszystkim ze sztuką Cézanne'a oraz z formistami i kolorystami. Nurt kolorystyczny po 1945 roku stał się bardzo popularny w polskim malarstwie i zdominował sztukę. Kapiści i koloryści objęli profesorskie stanowiska na wyższych uczelniach. Kierunek ten stał się obowiązujący, a Mieczysław Porębski nazwał go akademizmem[42]. Krakowska Akademia Sztuk Pięknych, której profesorem był Radnicki, należała do grona uczelni, gdzie obowiązywała wspomniana tendencja artystyczna[43].

Do grupy prac, które nazwałabym kolorystycznymi, należy obraz *Kwiaty* (1945) znajdujący się w Muzeum Śląskim w Katowicach[44]. Tytułowe kwiaty ustawione zostały w gruszkowatym, ciemnym wazonie, który stoi na blacie stolika przykrytego barwną materią. Tłem kompozycji jest różowa powierzchnia oraz seledynowy i czerwony prześwit ściany. Na ciemnym wazonie widoczne są różnorodne świetlne refleksy granatowe, żółte, czerwone oraz biało-niebieskie i biało-różowe. Brązową materię buduje zieleń, brąz, ugier i rdzawa czerwień. Jednak najciekawszym kolorystycznie elementem obrazu jest różowo-fioletowe tło, które łączy w sobie odcie-

[36] Reprodukcja w: Wojak S.: *Katalog wystawy*…

[37] „Zapiski…", notatka z maja 1967 r.

[38] Kowalska B.: *Polska awangarda malarska 1945–1980*…, s. 43.

[39] Wojciechowski A.: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 5–7; Bogucki J.: *Sztuka*…, s. 8.

[40] Flukowski S.: *Na parkietach wiosennego salonu*. „Przegląd Artystyczny" 1946, R. 1, nr 6, s. 4.

[41] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 42–65.

[42] Staniszewska W.: *Kapiści wobec awangardy*. „Porta Aurea" 1995, R. 4, s. 36–38.

[43] *Ibidem*, s. 36; Antos J.: Zdobycie władzy przez kapistów i kolorystów w krakowskiej ASP po II wojnie światowej w świetle dokumentów i wspomnień. W: *Wobec przyszłości*. Kraków 2004, s. 123–147; Grabowska J.: Struktura organizacyjna Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–1956. W: *Wobec przyszłości*…, s. 565–575; Antos J.: Kapiści i koloryści w wyższym szkolnictwie artystycznym w drugiej połowie lat czterdziestych XX w. W: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 2005, s. 231–240.

[44] Istnieją dwa obrazy Radnickiego *Kwiaty*: w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Muzeum Śląskim w Katowicach, które są bardzo zbliżone do siebie pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym. Jednakże ze względu na lepszą dostępność obrazu zdecydowałam się na omówienie pracy z Katowic.

nie żółtego, błękitu, zieleni, granatu i szarego. Wydaje się, że głównym tematem obrazu są nie kwiaty, które artysta potraktował całościowo, nie skupiając się specjalnie na niuansach kolorystycznych, lecz barwne, delikatne różowo-fioletowe tło, które jest wypadkową kolorystyczną kwiatów z pierwszego planu. Podobnie jak koloryści, *Kwiaty* Radnicki namalował fakturalnie. W obrazie tym widoczne jest podobieństwo z dziełami Paula Cézanne'a czy Jerzego Fedkowicza.

Jak podkreślało wielu krytyków, malarz zwykle inspirował się sztuką francuskiego mistrza[45]. Zdaniem Heleny Blumówny: „Malarstwo Radnickiego zaznacza się wyraziście na tle współczesnych poczynań w Polsce już w trakcie studiów paryskich, które odbywał pod kierunkiem prof. Pankiewicza obrał Radnicki inny kierunek zainteresowań niż jego koledzy, którzy w tym czasie założyli inną grupę ideową tzw. kapistów. (…) Radnicki nawiązał w pełni świadomości do sztuki wielkiego samotnika z Aix, do Cézanne'a"[46].

Ciekawym podobieństwem pomiędzy obrazami Radnickiego a Cézanne'a jest sposób kadrowania. Często zdarzało się, że Cézanne, malując martwą naturę, wprowadzał obcy element jakby z innej kompozycji, jak np. w martwej naturze *Brzoskwinie i gruszki* z lat 1890–1894[47]. Artysta umieścił w prawym górnym rogu nogi mebla, może wieszaka lub stolika. Na tle fragmentu podłogi i ściany oraz ciemnego pasa, łączącego podłogę i ścianę umieścił martwą naturę, na którą patrzył lekko z góry. Wśród wielu martwych natur Radnickiego można również znaleźć podobne rozwiązanie, np. w *Martwej naturze z dzbankiem* z 1949 roku, znajdującej się w Muzeum Narodowym w Warszawie. W prawym dolnym rogu obrazu, na stole przykrytym białą materią ułożone zostały czerwone papryki, jabłko, dwie gruszki i dzbanek. Za wymienionymi przedmiotami widoczny jest fragment fotela, a w lewej części obrazu nogi stołka. Artysta podobnie wprowadził po przekątnej linię pomiędzy ścianą i podłogą. I choć obrazy różnią się istotnymi elementami: kadrowaniem stołu, doborem owoców, wprowadzeniem fotela, kolorystyką, która u Radnickiego jest chłodniejsza, to wydaje się, że jedna martwa natura jest lustrzanym odbiciem drugiej. Łącznikiem, który zbliża te dwa dzieła, jest ukośna linia na granicy ściany i podłogi oraz nogi mebli, obcych elementów martwej natury, ale stojących w pomieszczeniu, gdzie się ona znajdowała. Inny natomiast jest sposób kładzenia farby. U Radnickiego jest bardziej ekspresyjny niż u Cézanne'a.

Warto wspomnieć o dwóch obrazach inspirowanych Cézanne'em, namalowanych tuż po wojnie: omówione wyżej *Kwiaty* (1945), które można porównać z płótnem *Kwiaty w błękitnym wazonie* (1900)[48], a także *Amorek* (1946) z Muzeum Narodowego w Warszawie, którego główny motyw tytułowego amorka malarz mógł zaczerpnąć z obrazu Cézanne'a *Martwa natura z gipsowym posążkiem Kupidyna* (1885)[49].

Ważnym rozdziałem w polskiej sztuce powojennej była dyskusja artystów na temat przyszłości sztuki. „Rozwój sztuki polskiej wiąże się nierozdzielnie z demokratyzacją życia społecznego (…), zmiany zachodzące w życiu naszego kraju znajdą swój wyraz w plastyce"[50]. Na początku 1945 roku rozpoczął się spór o realizm. Dyskusję o jego formułę na łamach czasopism artystycznych, głównie tygodnika „Odrodzenie", rozpoczęli literaci wkrótce dołączyli do nich plastycy[51]. Zastanawiano się nad definicją realizmu oraz jaki powinien przybrać kształt. „Malarstwo jest dziedziną twórczości ludowej, w której obowiązują prawa stare i niezmienne bez względu na styl i epokę. (…) Przejdzie ono ewolucję (współczesne malarstwo polskie – to pani wstawienie?), która odzwierciedli wymowę czasów obecnych i dokonywających się przemian. (…) Jedno wydaje się pewne, że w związku z nowym nadchodzącym humanizmem, malarstwo stanie się (…) bardziej związane z człowiekiem i ziemią niż z abstrakcyjną wyobraźnią (…) niż z estetyzacją opartą na teoretycznych abstrakcyjnych przesłankach"[52]. Polemizowało z sobą wielu artystów i pisarzy m.in. i Julian Przyboś (1901–1970). Zdaniem Dobrowolskiego: „Propagujemy zatem realizm. Realizm ten rozumiemy zatem jako zwrot do rzeczywistości obiektywnej do przedmiotów i człowieka, zarazem do form o tyle prostych, żeby były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi. Prostoty nie należy utożsamiać z prostactwem ani z obniżeniem poziomu sztuki. (…) Celem uniknięcia nieporozumień wyjaśnia się, że realizm to nie mechaniczna imitacja rzeczywistości, lecz jej opanowanie i przebudowanie na formy nowe a czytelne właśnie dzięki ich ścisłym związkom z obiektywnym światem – realizm to pogląd na świat. (…) Malować to nie znaczy kopiować przedmiot lecz realizować wrażenie. (…) Twór formalnie niezorganizowany nie jest dziełem sztuki. (…) Temat wciela się w adekwatną formę wówczas kiedy jest naturalnym wyrazem ideowej postawy autora. (…) Doświadczenie uczy, że pozytywny realistyczny stosunek do świata bynajmniej

[45] Seweryn T.: *Z wystawy – IX wystawa cechu artystów Plastyków „Jednoróg"*. „Naprzód" 1930, nr 276, z 28 listopada; Weber H.: *Wystawa „Jednoroga"*…; Michałowski P.: *Katalog Muzeum Wielkopolskiego*…; Chyczewska A.: *Wystawa zbiorowa Zygmunta Radnickiego*…; Blumówna H.: *Wystawa zbiorowa Zygmunta Radnickiego i Henryka Gotlib w krakowskim Pałacu Sztuki*. „Tygodnik Powszechny" 1950, R. IV, nr 8 (257), z 18 lutego, s. 6 Winkler K.: *Henryk Gotlib i*…, s. 3; Blumówna H.: *Katalog wystawy Zygmunt Radnicki*…; Witz I.: *Katalog wystawy. Wystawa malarstwa i rysunku Zygmunta Radnickiego*. Warszawa 1960 [Zachęta, wrzesień – październik 1960]; Dutkiewicz J.E., Wojak S.: *Katalog wystawy*…

[46] Blumówna H.: *Nagrody plastyczne m. Krakowa i woj. lubelskiego*. „ Przegląd Artystyczny" 1947, R. 2, nr 9–12, s. 17.

[47] Radnicki Z: *Twórczość Cézanne'a*…, il. s. 6; barwna reprodukcja w: Zuffi S., Castria F.: *Malarstwo nowoczesne*…, il. s. 193.

[48] Swinglehurst E.: *Życie i twórczość Cézanne'a*. Warszawa 1996, s. 67.

[49] *Cézanne*. Red. A.M. Marscheroni. Milan 1991, il. 20.

[50] Teysseyre S.: *Walny zjazd Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w odrodzonej Polsce. 28 VIII-2 XI 1945*. „Przegląd artystyczny" 1946, R. 1, nr 1, s. 7.

[51] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 27.

[52] Teysseyre S.: *Problem współczesności w malarstwie*. „Przegląd artystyczny" 1946, R. 1, nr 4, s. 5.

nie wymaga rezygnacji z uroków pięknej formy. (…) Warunkiem nowego widzenia jest powstanie jednolitej kultury, a w każdym razie ideologii przewodniej (…)"[53]. Natomiast Przyboś twierdził: „Nie ma jakiegoś jednego, wzorcowego realizmu, realizm to nie akademizm i »normatywna« estetyka (…). Sposobów patrzenia na świat zewnętrzny może być wiele, realizm może być różnoraki. (…) Jestem za byłym życiem sztuki, tj. za obfitością wielu różnorodnych i walczących kierunków[54]. „O życiu sztuki świadczy różnorodność kierunków; źle gdy w sprawach artystycznych wszyscy się godzą na jedno"[55].

Opinię na temat rodzącej się sztuki miał możliwość publicznie wyrazić również Zygmunt Radnicki na łamach „Przeglądu Artystycznego" w 1946 roku[56]. Sztuka, twierdził malarz, nie wyrasta z próżni. „Mówi się ciągle o programowości, aktualizacji, tematowości w malarstwie; ładnie to brzmi, ale cóż z tego? Wyglądać miałoby to tak: malowaliśmy dotychczas martwe natury, pejzaże i portrety, a od dzisiaj zaczniemy malować kompozycje – i to od razu. (…) Czy można ustalić programem przyszły rozwój malarstwa, zmienić tak od razu jego oblicze, jego bieg? Prawda, że sztuka jest rezonansem przejawów życia społecznego, (…) to jasne; nie działo się to nigdy na zasadzie z góry przewidzianego planu; program jest bowiem zawsze czymś sztucznym. Proces zmian jest długi i jeśli »ewolucją sztuki« będzie osiągnięcie takiej czy innej formy, wówczas odbędzie się to w sposób naturalny. Sztuka musi wyjść z tęsknoty człowieka, z jego najistotniejszej, dogłębnej potrzeby, tylko wtedy staje się sztuką naprawdę. (…) Malarstwo (…) musi wyjść z »martwej natury«, pejzażu i portretu, czyli organizować się i rozwijać na podstawie dotychczasowych osiągnięć, na podstawie prawa ciągłości rozwojowej"[57].

Zdaniem Radnickiego artysta nie powinien podejmować problemów malarskich przekraczających jego zdolności. Krytykował zmiany, które wprowadzili koloryści w swoim malarstwie: „w obecnej dobie (…), u niektórych rasowych artystów daje się zauważyć pewne dążenie do konkretności kolorystycznej i formalnej, zmierzające nie do wysublimowania koloru jako takiego, ale do większej materialności barwy; z tym oczywiście wiązałoby się bardziej obiektywne, przedmiotowe podejście do rzeczywistości, konkretność widzenia, większa skromność wobec studium natury – a więc – pewne sugestie realistycznych tendencji"[58].

Zastanawiano się nad rolą artysty i jego miejscem w społeczeństwie[59]. Na Zjazdach Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków (Nieborów, 1947; Katowice, 1949) w toku dyskusji i odczytów próbowano określić kształt przyszłej, tworzącej się sztuki. Argumentacja często opierała się na analizie i interpretacji tekstów Lenina (1870–1924) – „Sztuka musi być zrozumiała dla mas, kochana przez nie. Powinna jednoczyć wzruszenia, myśl i wolę tych mas i podnosić je na coraz to wyższe poziomy"[60]; a także Józefa Stalina (1878–1953), który „jasno scharakteryzował rolę sztuki w procesie zmian społecznych jako część składową ideologicznej nadbudowy społeczeństwa. (…) Sztuka więc nie jest tylko biernym odbiciem zmian i zjawisk zachodzących w społeczeństwie (…)"[61].

Realizm socjalistyczny (1949–1954)

W 1948 roku polityka kulturalna została jasno określona: „Metoda realizmu socjalistycznego zakłada jedność treści i formy jako podstawowy warunek każdego zjawiska artystycznego. (…) Wynika z tego zasada prymatu treści w stosunku do formy. (…) Realistyczna forma musi nawiązywać do narodowych tradycji (…). Powinniśmy nawiązać do polskiej realistycznej sztuki XIX wieku (…), która jest nam najbliższa ideowo, powinniśmy uczyć się doskonałości wyrazu artystycznego u wielkich mistrzów Odrodzenia, tam szukać rozwiązania formy i koloru, uczyć się u nich zasad kompozycji; u artystów rosyjskich XIX wieku i radzieckich winniśmy uczyć się przetwarzania w dzieła sztuki głębokiej rewolucyjnej treści i manifestacji politycznej"[62]. „Metoda realizmu socjalistycznego (…) winna przejawiać się zarówno w kompozycji o temacie politycznym, jak i spojrzeniu na osobowość poszczególnego człowieka, na piękno krajobrazu ojczystego lub drobne przedmioty powszechnego użytku"[63].

Zalecany był optymizm, przeciwstawiano się naturalizmowi oraz katastrofizmowi, tragizmowi i deformacji, które pojmowane były jako destrukcyjnie działający formalizm. Opiekę nad artystami przejęło państwo i było jedynym mecenasem. W momencie ogłoszenia realizmu socjalistycznego jako oficjalnego kierunku w sztuce polskiej (1949) konsekwentnie przystąpiono do realizacji założeń programowych. Każdy artysta, który tworzył niezgodnie z obowiązującymi wytycznymi, ryzykował brak akceptacji przez władzę. Nie otrzymywał zamówień publicznych oraz nie był dopuszczany do udziału w wystawach, m.in. w odbywających się co roku w Warszawie Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Zreformowano szkolnictwo artystyczne, wymieniając kadrę profesorską, na ludzi „najbardziej oddanych sprawie realizmu socjalistycznego"[64]. Zmiany nastąpiły w czasopiśmien-

[53] Dobrowolski T.: *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*. „Odrodzenie" 1946, R. 3, nr 23, s. 1–3.
[54] Przyboś J.: *Szkiełkiem i okiem*. „Odrodzenie" 1946 R. 3, nr 32, s. 7.
[55] Idem: *O twórcze idee w plastyce*. „Odrodzenie" 1946, R. 3, nr 51, 52, s. 16.
[56] C.R.: *Wywiad z Zygmuntem Radnickim*. „Przegląd Artystyczny" 1946, R. 1, nr 1, s. 4, 5.
[57] *Loc. cit.*
[58] *Ibidem*, s. 5.
[59] Roszkiewicz J., Rzepiński C.: *Rola artysty i piękna w rewolucji społecznej*. „Przegląd Artystyczny" 1946, R. 1, nr 1, s. 2.
[60] Sokorski W.: *Sztuka w walce o socjalizm*. Kraków 1950, s. 100.
[61] Mangelowa I.: *Młodzież walczy o pokój jako etap walki o realizm socjalistyczny*. „Nowa Kultura" 1951, R. 2, nr 4, s. 2.
[62] *Ibidem*, s. 10.
[63] Bogucki J.: *O wystawie plastyków warszawskich*. „Nowa Kultura" 1951, R. 2, nr 23, s. 8.
[64] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 77.

Zygmunt Radnicki, Martwa natura z „Trybuną Ludu”*, 1952, olej, płótno 75,5 x 93,5; , wł. Muzeum Narodowego w Krakowie*

nictwie o sztuce oraz statucie Związku Polskich Artystów Plastyków.

Pierwszymi, którzy rozpoczęli realizację nowych zadań w sztukach plastycznych, byli studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych z Andrzejem Wróblewskim (1927–1957) na czele. Działalność grupy została skrytykowana, nazwani zostali „neobarbarzyńcami”, a ich twórczość określono „jako zbyt dowolną i nieporadną interpretację socrealizmu”[65]. Cenione i nagradzane były dzieła Juliusza Krajewskiego (1905–1992), Heleny Krajewskiej (1910–1988), Aleksandra Kobzdeja (1920–1972), Wandy Wereszczyńskiej (1910–1978), Włodzimierza Zakrzewskiego (1916–1992). Ikonografia obrazów związana była z pracą na wsi, z przemysłem, ze strajkami, pochodami, z walką z analfabetyzmem oraz portretami działaczy partyjnych i przodowników pracy. W owym czasie prace Radnickiego należały do grupy obrazów wyróżnianych[66]. Wspomnę o jego trzech pejzażach i martwej naturze, w których można znaleźć nową ideologię artystyczną.

Pierwszy obraz zatytułowany *Budowa autostrady* (*Trasowanie gościńca*, 1950), własność Muzeum Narodowego w Krakowie, został namalowany w okolicach Zakopanego, stąd scena rozgrywa się na tle pejzażu górskiego. Artysta przedstawił grupę robotników podczas pracy. Za grupą widoczna jest kępa drzew, a w tle rozpościerają się góry i fragment nieba. Utrzymany w zielononiebieskoszarej tonacji obraz, malowany był nie kolorystycznie, lecz walorowo. Zaobserwowana przez Radnickiego sytuacja wydaje się być tylko pretekstem do przedstawienia pejzażu górskiego; drobne postaci artysta umieścił na pierwszym planie, natomiast w tle pejzaż ujęty panoramicznie. Na pracę robotników spoglądał z góry, z podwyższenia, stąd mogą nasuwać się skojarzenia z dziełami północnego renesansu, na przykład Petera Bruegela st. (ok. 1525–1569). Renesans był historycznym kierunkiem, z którego doświadczeń w owym czasie wskazane było korzystać. Radnicki kontynuował zainteresowania twórcze, jednak podejmując temat, traktował go inaczej niż to czynił przed wojną. Rozszerzył panoramę jakby spoglądał przez aparat fotograficzny z szerokokątnym obiektywem, wprowadził postać do swojej kompozycji, co właściwie wcześniej rzadko mu się zdarzało. Postać ludzka, która w obrazach z tego okresu była głównym bohaterem płócien, u Radnickiego stała się tylko elementem świata, jego niewielką częścią. Temat pracy nie został wyeksponowany, ledwo dostrzegalna jest ciężka praca robotników, nad wszystkim góruje – pejzaż. W podobnej konwencji artysta namalował dwa pejzaże *Powrót do domu* (1950), przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz *Zbiór siana* (ok. 1953–1955) – w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Radnicki stronił od przedstawiania postaci ludzkiej, może dlatego jego ulubionym motywem malarskim była martwa natura. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się *Martwa natura z* „Trybuną Ludu” (1952), którą tworzą atrybuty człowieka pracy. Na stole przykrytym materiałem w szarą kratę ułożone zostały narzędzia: młotek, pilnik oraz trzeci przedmiot, schowany pod beretem. Spod beretu wystaje czerwona materia, obok niego znajduje się papier, na którym leżą kanapka, jajko, dwa owoce, za nimi stoi czerwona bańka na mleko, a obok niej gazeta, tytułowa „Trybuna Ludu”. Tło kompozycji jest czarne. Artysta malując martwą naturę, sugestywniej niż przed wojną dobierał przedmioty, wygładzał powierzchnię, nie pozostawiając śladów pędzla.

Większość artystów, do grona których zaliczał się również Radnicki, w dość swobodny sposób rozumiała pojęcie realizmu socjalistycznego. Liczne wystawy i przeglądy sztuki pokazywały słabość polityki kulturalnej. Obrazy malowane były zgodnie z oficjalnymi zasadami. Artyści często obawiali się odstępstw od obowiązującej normy, a wówczas dzieła były nieszczere, ogólnikowe i sztuczne. Nie wzbudzały zainteresowania publiczności, działaczy partyjnych i samych artystów. Już pod koniec 1951 roku zauważono trudną sytuację sztuki polskiej. Entuzjastycznie przyjęty realizm socjalistyczny oficjalnie zakończył się w 1954 roku po XIII Sesji Rady Kultury[67].

Po 1956 roku – „reminiscencje formizmu”

„Etap realizmu socjalistycznego stanowił moment zahamowania procesu twórczych poszukiwań (…). Skumulowanie energii i tęsknot do swobody poszukiwań stworzyło ładunek sił gotowych podjąć z niepohamowaną świeżością i entuzjazmem nowe próby”[68].

„W 1955 roku odbywają się dwie ważne ekspozycje. Jedna z nich to »Arsenał« będąca ekspozycją sztuki przede wszystkim młodej generacji (…). Druga to kameralny pokaz nazwany z kolei »wystawą dziewięciu« (…) zorganizowany w Krakowie (…). Na żadnej z nich nie pokazano informelu niemniej wszystkie te ekspozycje stanowiły pewien

[65] Wojciechowski A.: *Młode malarstwo*…, s. 47.

[66] Bogucki J.: *Sztuka*…, s. 67, 79.

[67] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 85–87.

[68] *Ibidem*, s. 87.

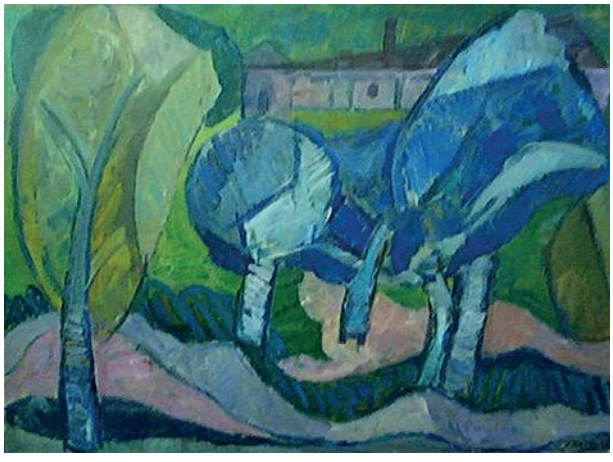
[69] Piotrowski P.: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań 2005, s. 76, 77.

grunt pod rozwój artystycznej odwilży"[69]. Okres socrealizmu pokazał, że nie ma przepisu na sztukę kierującą się niezależnymi zasadami. Dlatego *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki*, otwarta w roku 1955 w warszawskim Arsenale, została uznana za doniosłe wydarzenie artystyczne. Wystawę zatytułowaną *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* zaakceptowali rządzący, z ministrem kultury Włodzimierzem Sokorskim (1908–1999) na czele oraz wybrane środowiska artystyczne. Pokaz był rodzajem manifestu. „Domagam się czegoś więcej nad piękne, a w każdym razie wyrafinowane zestawy czerwieni. Czegoś więcej nad pracowicie i poprawnie ustawione dekoracje, w których puste przestrzenie zapełnione są manekinami. (…) Powtarzam – ich nośność ideowa jest za mała"[70].

Był to protest przeciw ilustracyjnemu realizmowi, ingerencji władzy w sprawy sztuki, kanonom narzuconym przez postimpresjonistów. Ekspozycja pokazała, że prawem artysty jest wolność poszukiwań twórczych, swoboda wyrażania emocji oraz możliwość posługiwania się metaforą. Ważnym, poruszanym zagadnieniem był problem deformacji, „sprawa widzenia rzeczywistości"[71], upraszczania kształtu, mocnych kontrastów barwnych. „Wystawa nie otwierała nowego etapu, lecz zamykała stary. Przeciwstawiała się dawnym doktrynom, tkwiąc jednak podświadomie nadal w sztuce o wyraźnej przewadze pierwiastka opisowego"[72]. Zarzucono „arsenałowcom" zbyt bezpośrednie i wyraźne nawiązanie do twórczości wielkich artystów awangardowych: Pabla Picassa (1881–1973), Georges'a Braque'a (1882–1963), Fernand Légera (1881–1955), Henri Matisse'a (1869–1954, Marca Chagalla (1887–1985), a także Emila Nolde (1867–1956) czy Jamesa Ensora (1860–1949). Należy jednak pamiętać, że młodzi artyści zaczynali niemalże od początku, byli zagubieni, odcięci od nowości w sztuce światowej[73]. Znaleźli się jednak twórcy, którzy w niesprzyjających eksperymentowi latach 1949–1954 tworzyli „dla siebie", ich prac nie eksponowano na warszawskiej wystawie[74]. Byli to działacze Grupy Krakowskiej, warszawscy dający początek formacji „Grupa 55", poznańscy z „4 F+R" oraz „R 55" , a także katowiccy „St 53" i „Zamek" w Lublinie. Sztuka polska zaczęła odżywać, tworzyły się inne nowoczesne środowiska artystyczne w Toruniu, Szczecinie, Rzeszowie oraz we Wrocławiu.

„Jedno pozostanie bezsporną zasługą »arsenałowców«: oni pierwsi ośmielili się malować wbrew temu czego ich uczono. Wyzwolili wśród swoich kolegów z innych ośrodków artystycznych podobną chęć malowania inaczej (…) z bujną nadzieją i wolą nowoczesności"[75]. Owa nowoczesność miała charakter prowincjonalny. Podczas gdy w Polsce obowiązywał socrealizm, na Zachodzie powstawał kosmopolityczny kierunek informel w różnych odmianach jak: taszyzm, l'art brut, spacjalismo, action painting[76]. Do Polski kierunek dotarł z kilkuletnim opóźnieniem. W 1955 roku Tadeusz Kantor (1915–1990), po podróży w latach 1955–1956 do Paryża, prowadził w całej Polsce wykłady na temat taszyzmu. Młodzi twórcy szybko przyswoili sobie różne typy malarstwa informel, lecz prawdopodobnie z powodu silnego przywiązania do metafory, umiłowania refleksji, braku gwałtowności, taszyzm nie przyjął się na polskim artystycznym gruncie. Został wyparty przez sztukę materii i strukturalizm, które to kierunki dominowały w Polsce w latach 1958–1961.

Zygmunt Radnicki, Widok z balkonu*, 1959, olej, płótno 65 x 75; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie*



Zygmunt Radnicki, Sad*, 1961, olej, płótno 91× 120; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie*

Arsenał „stał się początkiem Nowego, pozostając jednocześnie zamknięciem okresu realizmu socjalistycznego"[77]. Otwarcie na nowy etap w sztuce widoczny był nie tylko wśród młodych, ale również w gronie artystów dojrzałych. „Wyobraźnia (…) niosła wtedy wszystkich w stronę abstrakcji (…)"[78]. W owym kręgu znalazł się również Zygmunt Radnicki. Malarz zaczął łączyć na płótnie wszystkie dotych-

[70] Zimand R.: *Protest i nowatorstwo*. „Przegląd Kulturalny" 1955, R. 4, nr 30, s. 3.

[71] Ćwiertnia J.: *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*. „Przegląd Kulturalny" 1955, R. 4, nr 11, s. 8.

[72] Wojciechowski A.: *Młode malarstwo*…, s. 61.

[73] Osęka A.: *Poddanie Arsenału. O plastyce polskiej 1955–1970*. Warszawa 1971, s. 11

[74] Bogucki J.: *Sztuka*…, s. 106–116.

[75] Przyboś J.: *O nową socjalistyczną sztukę*. „Trybuna Ludu" 1957, R. 10, nr 13, s. 4.

[76] Piotrowski P.: *Awangarda w cieniu*…, s. 79.

[77] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 101.

[78] Bogucki J.: *Sztuka*…, s. 135.

Zygmunt Radnicki, Miasto, 1962, olej, płótno 70 x 81; wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

czasowe doświadczenia artystyczne, aby następnie poddać je abstrakcyjnej analizie.

„Artysta musi porządkować naturę i zestawiać (…) dla większego działania i spoistości konstrukcyjnej (…) co z konieczności daje (…) deformację elementów, a więc i deformację całości”[79]. Po 1956 roku Radnicki wiele obrazów malował na granicy realnego przedmiotu i abstrakcji. Pisał: „skoku w abstrakcję nie jestem wstanie zrobić”. Motyw pejzażu artysta redukował i upraszczał, dokonywał selekcji odrzucając wszelkie dodatki, dekorację, literaturę. Tworząc kompozycje, posługiwał się płaskimi formami, zbliżonymi do okręgów, prostokątów, wieloboków, których kształt podkreślał wyraźnym, ciemnym konturem. Kolorystykę ograniczał do szarości, zieleni, błękitów, granatów, brązów i zgaszonego różu, w niektórych płótnach wprowadzał akcent czerwieni. Wydaje się, że tworzył, mając w pamięci formistyczne doświadczenia z młodości, lecz na nowo je wykorzystywał. W taki sposób scharakteryzowaną grupę tworzy spora liczba dzieł. Warto wymienić obrazy przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie: akwarela *Widok z tarasu* (1958), obraz olejny *Domy w Poroninie* (1959), trzy szkice akwarelowe *Drzewa w ogrodzie I, II, III* i obraz olejny *Drzewa* (wszystkie z roku 1961) oraz płótno będące własnością prywatną *Zielony pejzaż* (1962). Należy też wspomnieć o obrazach znajdujących się w Muzeum Narodowym w Warszawie: *Widok z balkonu* i *Zielony pejzaż z czerwonym dachem* (oba z roku 1959) oraz *Sad* (1962). Do grupy tej należą również liczne martwe natury, m.in. *Martwa natura na czerwonym stole* (1961) z Muzeum Narodowego w Krakowie, *Martwa natura z latarką* (1962) z Muzeum Narodowego w Warszawie czy znajdująca się w zbiorach prywatnych *Martwa natura* (1964).

Formy I (1959) z Muzeum Narodowego w Warszawie to akwarela, w której artysta również posługuje się językiem abstrakcji. Tytuł wskazuje kierunek zainteresowań i eksperymentów artysty. Obraz przedstawia układ różnego rodzaju nieokreślonych figur zbliżonych do wieloboków, trójkątów, prostokątów oraz okręgów. Radnicki inspiruje się rzeczywistym przedmiotem, lecz świadomie traci jego realny wygląd, aby skupić się na formie. Płaskie, jakby wycięte z papieru, monochromatyczne kształty, obrysowane zostały ciemnoniebieskim konturem. Malarz mógł zatytułować akwarelę *Kompozycja abstrakcyjna*, jednak tego nie zrobił, sugerując w tytule, jaki jest temat obrazu. Jego artystyczne zabiegi można porównać do działań twórczych impresjonistów, dla których barwa była tak istotna, że w późnych swoich obrazach lekceważą kształt, odrealniają rzeczywistość, podążając w stronę abstrakcji. Radnicki pomija barwę, redukuje przedmioty do prostych geometrycznych układów, opierając się na logicznej konstrukcji zmierzającej do analizy formy. Ważne dla impresjonizmu było wrażenie, starano się uchwycić chwilę, zmienny, nietrwały, ulotny moment rzeczywistości. Wydaje się, że Radnicki chciał uchwycić myśl, moment, przelotną chwilę istniejącą w świecie logicznej matematyki. Ze względu na wrażeniowy stosunek twórcy do formy, można posłużyć się przedwojennym określeniem André Lhote'a „impresjonizm formy”[80], opisując niektóre jego dzieła.

Kontynuacją owych problemów plastycznych jest obraz olejny *Miasto* (1962) z warszawskiego Muzeum Narodowego. Malarz opierał się na matematycznej, racjonalnej, jasnej, uporządkowanej kompozycji abstrakcji geometrycznej, będącej równocześnie wyrazem „ładu”[81] i harmonii. *Miasto* jest płótnem, w którym kwadraty, prostokąty, trójkąty i wieloboki tworzą zabudowę miejską. Owe figury

[79] „Zapiski…”, notatka z 21 czerwca 1956 r.

[80] Husarski W.: *Sztuki plastyczne – dążności klasyczne w malarstwie współczesnem*. „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 1, s. 6: „Ta właśnie ścisłość i prostota formy, przeważnie nic wspólnego nie mająca z archaizacją tematu i faktury, rozumiana jest jako klasycyzm w sztuce francuskiej ostatniego okresu. To też jeden z wybitniejszych teoretyków tej sztuki, Lothe, nazywał jej dążność »impresjonizmem formy«. Definicja ta najlepiej może określa istotę rzeczy; sztuka ta jest bezpośrednim dalszym ciągiem impresjonizmu, wykazującym tę tylko różnicę z twórczością Moneta i jego towarzyszów, że ich analiza barwy zastąpiona została teraz przez analizę formy”. Zdaniem Husarskiego „impresjonizm formy” to ogólna nazwa tendencji plastycznych we Francji, w okresie międzywojennym. Pisze on, że „najnowsza sztuka francuska usiłuje raczej znaleźć drogę pośrednią pomiędzy romantyzmem starszego pokolenia, a klasyczną dokładnością formy”.

[81] W artykule dotyczącym krytyki Stefanii Zahorskiej Piotr Rudziński przywołuje dwie tendencje artystyczne dwudziestolecia międzywojennego wydzielone przez pisarkę. Pierwsza to racjonalizacja twórczości, a kierunki należące do tej grupy to kubizm i z niego wyłonione oraz wszystkie kierunki mniej lub bardziej klasycyzujące. Druga to irracjonalna tendencja, którą tworzą futuryzm i ekspresjonizm. Ów podział jest o tyle istotny, że wspólną grupę tworzą racjonalizm, klasycyzm i awangardowy kubizm. Równocześnie Rudziński we wspomnianym artykule przytacza słowa Jeana Cocteau (1889–1963) ze zbioru tekstów wydanych w 1926 r.: „oczekuje od formującego się „nowego klasycyzmu” gwarancji ładu, okrzepnięcia form, po niepokojach ostatnich poszukiwań.” Ponadto Cocteau używa stwierdzenia „rappel à l'ordre”, które zostało przetłumaczone jako „wołanie o ład”. Zdaniem Cocteau „wołanie o ład” dotyczyło obiektywnych, naukowo-matematycz-

geometryczne zestawione zostały ze sobą jak puzzle. Każda z nich tworzy oddzielną płaszczyznę jednolitego koloru zielonego, seledynowego, granatowego, błękitnego, żółtego, brązu, szarego i bieli. Figury rozpoznawalne są dzięki zastosowaniu różnych kształtów i kolorów, a nie konturu. Artysta balansuje na granicy realnego przedmiotu i abstrakcyjnej formy. Kompozycja płótna jest niezwykle harmonijna, przejrzysta i jasna.

„Ta metoda analitycznego poznawania formy jest jedną z dróg prowadzących do bardziej nowoczesnego traktowania rysunku. Zmusza bowiem artystę do szukania form nowych jeszcze nieodkrytych, niewidocznych na przedmiocie, ale istniejących w wyobraźni malarza”[82]. Płótno, znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie, inspirowane naturą, przedstawia zadrzewiony teren, zabudowania i fragment nieba. Opis tego dzieła jest bardzo intuicyjny, ponieważ artysta maksymalnie uprościł elementy kompozycji, jedynie tytuł *Krajobraz* (1968) sugeruje, jakie przedmioty można odczytać w obrazie. Malarz zredukował drzewa do płaskich form. Dokonał syntezy, a następnie obrysował je podwójnym konturem. Ów gruby kontur podobny jest do tego, który stosował Léger. Wewnątrz przedmiotu Radnicki uprościł formę za pomocą zdecydowanej linii, która wydzieliła partie oświetlone i zacienione przedmiotu. Artysta potraktował obraz płasko, mimo to wprowadził zróżnicowanie planów. Zabiegu tego dokonał przy pomocy uproszczonej perspektywy, jaką stosował w swoich obrazach Cézanne. Poziomą linią oddzielił on plany od siebie, tak jakby nakładał je jeden nad drugi, w taki sposób budował obrazy formistyczne oraz inspirowane sztuką Cézanne'a. Sądzę, że nie będzie błędne stwierdzenie, że na wszystkie doświadczenia artystyczne Radnickiego, formistyczne, jak i kolorystyczne, miała wpływ przede wszystkim twórczość francuskiego mistrza. Kolorystyka *Krajobrazu* jest charakterystyczna dla Radnickiego: zielenie, błękity, granaty, zgaszone żółcie, czerwienie oraz szarości. Kolor w tym, jak i w wielu innych jego obrazach, służy jedynie wydobyciu formy.

Na marginesie należy wspomnieć w jaki sposób Radnicki ustosunkował się do sztuki informel. Dla polskich kolorystów informel był naturalną linią rozwoju. Koloryzm uległ „specyficznym przekształceniom w zetknięciu ze sztuką nowoczesną, zwłaszcza informel”[83]. Wielkimi twórcami starszego pokolenia, którzy za pomocą owej tendencji odrodzili koloryzm i nadali mu nowy, świeży charakter, byli m.in. Piotr Potworowski (1898–1962), Jan Cybis, Wacław Taranczewski, Czesław Rzepiński (1905–1995). Natomiast Radnicki nie poddał się wspomnianemu kierunkowi. W dużej kolekcji obrazów, które pozostawił po sobie trudno znaleźć inspiracje informelem. Pojawiają się płótna, których liczba jest niewielka wykazujące tendencje ekspresyjne: *W mglisty dzień* (1963) z Muzeum Narodowego w Krakowie czy *Ruiny w Knossos* (1966) z kolekcji prywatnej.

Zygmunt Radnicki, Martwa natura*, 1964, olej, płótno 64 × 80, fot. M. Tokarczuk; wł. prywatna*

„W swej twórczości nie zaliczam się do żadnego kierunku malarskiego. Nie nazwałbym się ani kolorystą, ani kubistą lub abstrakcjonistą. Przez wiele lat poddawałem się dyscyplinie cezannowskiego malarstwa z większym lub mniejszym rezultatem. (…) Wpływ Cézanne'a był raczej pedagogicznej natury i takim pozostał do dzisiaj” – napisał artysta o sobie[84].

Należy stwierdzić, że formizm, który był pierwszym wyrazistym, wówczas awangardowym nurtem, z jakim się zetknął Zygmunt Radnicki, wywarł ogromny wpływ na całe jego twórcze życie. Zapewne wskutek lekcji formizmu, mimo podróży do Francji w latach 1925–1926 i pobytu w tamtejszej filii krakowskiej ASP pod kierunkiem Pankiewicza, uprawiał on sztukę nieco inną niż kolorystyczne malarstwo większości „kapistów”. Jego twórczość rozwijała się raczej pod znakiem Cézanne'a, równocześnie opierając się na klasycy-

nych, trwałych, porządkujących prawidłowości i zasad, które występują w literaturze, teatrze, muzyce i malarstwie. „W »klasycznych« wartościach, jak czystość, prostota, porządek widział Cocteau cel i atrybuty nowej twórczości” – pisze Rudziński. W ostatnich latach istnienia formizmu Zbigniew Pronaszko rysuje akty (1920–1922) zbliżone charakterem do „nowoczesnego klasycyzmu”. Rudziński P: Między konformizmem a awangardą. O krytyce Stefanii Zahorskiej W: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Warszawa, październik 1980).* Warszawa 1982.

Natomiast Władysław Kozicki w recenzji zamieszczonej w „Słowie Polskim” 18 października 1926 r., odnoszącej się do jednej z wystaw Radnickiego, zauważa w twórczości malarza ducha „nowoczesnego klasycyzmu”. Komentarz ten odnosił się do kobiecych aktów Radnickiego narysowanych po 1922 r. Ponieważ oba te pojęcia („nowoczesny klasycyzm” i „ład”) łączą się ze sobą, a związane są z logicznym, intelektualnym i zdyscyplinowanym systemem pracy artysty, mogą funkcjonować w każdej epoce. U Radnickiego te dwa pierwiastki zostały zaszczepione na początku drogi twórczej, współistniały z innymi zainteresowaniami artysty i pojawiają się w jednym z pierwszych jak i ostatnich jego dzieł. Potwierdzeniem tego faktu mogą być słowa Maurice'a Denisa (1870–1943), wypowiedziane w 1909 r., że klasycyzm nie powinien być przypisywany konkretnej epoce, „powinien stać się raczej metodą pracy i postawą psychiczną”. Szczuka D.: *Wołanie o ład - krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat 20 i 30 XX wieku*. „Roczniki Humanistyczne”1998, t. 64, z. 4, s.124.

[82] „Zapiski…”, notatka z 2 stycznia 1967 r.

[83] Kowalska B.: *Polska awangarda*…, s. 123.

[84] „Zapiski…”, notatka z maja 1967 r.

zujących regułach, co zostało dostrzeżone przez ówczesnych krytyków. Charakterystyczne dla artysty zainteresowanie formą i rysunkiem łączyło się z jego działalnością dydaktyczną. Od połowy lat 20. w obrazach Radnickiego kolor zyskał rozszerzoną gamę. Po wojnie, już jako profesor krakowskiej ASP, był związany ze środowiskiem kolorystów, co nie zmieniło jego postawy artystycznej. Wszelkie próby malarstwa kolorystycznego wykazują skłonności pocézannowskie. W okresie realizmu socjalistycznego malarz starał się na swój własny sposób wpisać w obowiązujący kierunek w sztuce polskiej. Później zaś, zwłaszcza po 1956 roku, wracał do eksperymentów wywodzących się z formizmu. Ze względu na tendencje, które panowały w poarsenałowej rzeczywistości artystycznej (nawiązanie do sztuki kubizmu, ekspresjonizmu i stosowaniu deformacji), eksperymenty z formą mogły wówczas jeszcze w Polsce stanowić przejaw nowoczesności. Jednak w momencie pojawienia się na naszym gruncie informelu jego sztuka mogła stracić na aktualności. Ten rodzaj malarstwa ze względu na emocjonalność, spontaniczność i brak kontroli tworzenia nie należał do jego naturalnego sposobu artystycznego wyrazu. Natomiast trendy zmierzające w kierunku abstrakcji geometrycznej nie były popularne w Polsce, a tym bardziej na Zachodzie, gdzie sztuka informel była przeciwieństwem intelektualnych skłonności. Biorąc pod uwagę, że od czasów formistycznych artysta wykazywał skłonności do analitycznego i wrażeniowego ujmowania kształtów, uważam, że może on nosić miano „impresjonisty formy". W większości tych prób i wahań udało się Radnickiemu zachować szczerość i oryginalność wypowiedzi oraz wysoki poziom twórczy.

Zygmunt Radnicki's Art after 1945

Zygmunt Radnicki (1894–1969) was an artist associated with the art milieux of Lvov and Kraków. His works from the period 1920–1925 reveal his fascination with cubism, expressionism and futurism, these influences, however, had been filtered through the artistic activity of the formists. Apparently, the art of Jan Hrynkowski and Leon Dołżycki was particularly important for Radnicki. Following the breakdown of the formists' group, he and a number of his fellow artists established the "Jednoróg" (lit.: "unicorn") Artists Guild. Members of that group were interested in genuine artistic crafts, lack of literary inspiration in visual arts, and, most of all, in the predominance of colour as such. In 1925 Radnicki went on a scholarship to Paris for a year to attend Józef Pankowicz's school of kapist painting. After 1926 his art underwent a significant change. He gave up using contours which formerly separated the various elements of his compositions, and started to introduce rich colour which integrated all the objects depicted in his paintings. He tried to make his palette lighter and clearer, to expand and enrich his range of colours. In his notes he often emphasised how important the art of Paul Cézanne was for him as a painter.

There are three groups of paintings in which this inspiration drawn from the French master became most visible: landscapes, still lifes and portraits. Apart from certain formal and compositional parallels, we can also notice a similar choice of colours here, although Radnicki's colours seem richer and more intense than Cézanne's. The two artists often used similar objects (fruit, fabrics, baskets, a kitchen table with the characteristic drawer) as elements of their paintings. Apart from his artistic activity, from 1921 onwards Radnicki also worked as a teacher in Lvov. After World War II he permanently moved to Kraków where he taught at the Fine Art Academy. In 1946 he earned the title of associate professor, and in 1951 he was promoted to full professorship; he also held the position of the Academy's provisional Rector from 1950 to 1951.

After the war Radnicki belonged to the generation of mature artists and drew inspiration for his paintings mostly from Cézanne, the formists and the colourists. In his case, similar to many other painters, the horrors of the war were not reflected in his artistic activity. His postwar works, up until 1949, present a continuation of his artistic experiences from the interwar period, both in terms of the subjects he used and the forms of artistic expression he employed. An important chapter in the postwar history of Polish art was the public debate concerning its future. Radnicki too had his say on the subject: in 1946 he made his views public in an article he published in *Przegląd Artystyczny* (major Polish art magazine at that time). In the socialist realism period (1949–1954) he tried to conform to the style that became almost obligatory in Poland at that time.

The artistic breakthrough initiated by the exhibition titled „Arsenał 55" whose general tone harbingered the end of socialist realism in Poland influenced Radnicki's art and encouraged him to resume his formal experiments which involved simplification of figural forms and synthesis verging on the abstract. After the breakthrough of 1955, Tadeusz Kantor introduced Art Informel in Poland, Radnicki, however, did not embrace the new vogue. The emotionality, spontaneity and lack of control in the process of artistic creation made this kind of painting alien to him, as it did not belong to the forms of expression that he felt were natural for his art. Throughout the rest of his artistic career his style remained close to geometric abstraction, his major influences being Cézanne and the formists. The only variation he introduced in some of his later paintings was a freer use of colour.