

Irena Kossowska

„Aureolizm” Zdzisława Ruszkowskiego: Londyn, Wenecja, Loch Maree*

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 3, 365-374

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Irena Kossowska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnŚS

„Aureolizm” Zdzisława Ruzzkowskiego: Londyn, Wenecja, Loch Maree*

Esej o malarstwie Zdzisława Ruzzkowskiego (1907–1991), choćby pobieżny, wymaga na wstępie paru słów na temat biografii artysty – artysty w Polsce zapomnianego, a w Wielkiej Brytanii (kraju, z którym związał swoje losy na pięćdziesiąt lat) usuniętego na margines historii sztuki.

Syn malarza, Waclawa, adept krakowskiej ASP (1929), uczeń Weissa, Mehoffera, Kamockiego i Jarockiego, członek kolorystycznego Pryzmatu, w 1935 roku wyjechał do Paryża i pozostał tam do wybuchu wojny. Plenery na południu Francji, prace fizyczne przy budowie Trocadero na wystawę światową w 1937 roku, studiowanie dzieł dawnych mistrzów w galeriach Luwru, protekcja dwóch byłych fowistów: Othona Friesza i Alberta Marqueta, umożliwiająca uzyskanie stypendium rządu francuskiego, ekspozycja prac w Galerie Bernheim-Jeune (1938), udział w Salon des Indépendants (1937) i Salon des Tuileries (1938) – to treść paryskich lat Ruzzkowskiego. Dotychczasowe urzeczenie ekspre-

syjną barwą i śmiałą fakturą Van Gogha ustąpiło teraz miejsca zachwytowi dla Cézanne’a i strukturalnej logiki obrazu. W 1939 roku Ruzzkowski wstąpił do Armii Polskiej w Bretanii, a po upadku frontu dotarł przez Pireneje, Portugalię i Gibraltar do polskich sił zbrojnych w Szkocji. Tu w 1941 roku poślubił Angielkę, Jeniffer Mc Comek, odbywającą służbę w Armii Brytyjskiej. W Edynburgu przyszły na świat dzieci: córka Anna (1942) i syn Krzysztof (1944). Ruzzkowski skupił się na portretowaniu rodziny, swe prace wystawiał w Royal Scottish Academy of Art i National Gallery of Art. Sceny z życia rodzinnego postrzegał przez pryzmat intymistycznej poetyki Pierre’a Bonnard. W 1944 roku Ruzzkowscy przenieśli się do Londynu, by zamieszkać w domu rodziców Jennifer w Hampstead Heath.¹

W 1948 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Ruzzkowskiego w londyńskiej Roland Browse & Delbanco Gallery. Wyeksponowana tu została preferowana przez malarza postimpresjonistyczna morfologia obrazu: dekoracyjnie traktowana plama barwna zamknięta nabistowskim konturem, trawestacje Bonnardowskich i Vuillardowskich

* Niniejsza publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/HS2/00300.

¹ Simonow (2007: 33–36).



Il. 1. Zdzisław Ruszkowski, *Butcher's Shop (Sklep mięsny)*, 1951, olej na płótnie, 111,8 x 66 cm, własność prywatna

wzorów z jednoczesnym wprowadzeniem do obrazowania kolorystycznej dominanty. W tym samym jednak roku Ruszkowski sięgnął po inspiracje do holenderskiego realizmu, przywracając formom wolumen i naturalną barwę.² Rytm zmian zachodzących w jego malarskim widzeniu stał się bardzo szybki. Powstałe w latach 50. w Kornwalii pejzaże, wycinkowo ukazujące skaliste wybrzeże i rybackie wioski, utrwalały nowe już spojrzenie na naturę, a raczej jej odczucie. W odbiorze niektórych krytyków była to monumentalizująca i uniwersalizująca skromne motywy wizja, przekraczającą granice lokalności i geokulturowej specyfiki.³ Przelfiltrowany przez pamięć obraz powstawał w pracowni artysty, tu się autonomizował, tracił mimetyczny charakter na rzecz kompozycji chromatycznej, dla której punktem wyjścia była płaszczyzna płótna. Postacie, widziane najczęściej pod światło gasnącego dnia, traciły biologiczną witalność, przeobrażając się w spopielałe, jakby wypalone od środka fantomy (il. 1). Ich plastyczność oddawały walorowe kontrasty i gradacje szarości, a „naskórek” upodabniał się do faktury zwietrzałej skały. Wraz z modulacjami gamy spiętej biegunami czerni i bieli, artysta zamykał w kompozycyjnym kadrze akordy barw głębokich i nasyconych, nie ulegając jednak pokusie

delektowania się kolorem i zachowując logikę światłocienia (il. 2). W 1954 roku namalował portret Henry'ego Moora w pracowni, animizując niemal otaczające twórcę rzeźby, nadając im wyrazisty wolumen i groźnie zintensyfikowaną, wewnętrzną dynamikę (il. 3). Znamienna dla dojrzałej twórczości Ruszkowskiego metoda modelowania brył poprzez kontrastowe zestawienia wyodrębnionych pól chromatycznych i zderzanie opisanych konturem stref światła i cienia zawdzięczała wiele, jak sądził Józef Czapski, sztuce Moore'a właśnie.⁴ Modelunek ten zyskał z czasem bardziej płynną formę, linie nabrały giętkości, odsyłając do organicznych kształtów rzeźb Moore'a.

Na początku lat 60. Ruszkowski sformułował teorię „aureolizmu”, której podstawową przesłanką jest obserwacja, iż sąsiadujące ze sobą barwy przeciwstawne wywołują na krawędzi styku kolor trzeci, tworzący swoistą aureolę. Tę świetlną aureolę artysta materializował, utrwalał jej kształt i barwę, nadając jej konstrukcyjną funkcję w obrazie. Na taką koncepcję estetyczną złożył się szereg doświadczeń: interioryzacja oglądu natury oraz lekcja dawnych i współczesnych mistrzów – teoria barw Philippa Otto Rungego, zasada sugestywnego koloru Vincenta van Gogha, tektonika obrazu Paula Cézanne'a i dekoracyjność płócien Pierre'a Bonnard.

² Talbot (1983: 2).

³ Hammer (1952: 4).

⁴ Czapski (1982: 118).



Il. 2.
Zdzisław Ruszkowski, *Women in Mousehole Harbour (Kobiety w porcie Mousehole)*, 1951, olej na płótnie, 65,4 x 80,6 cm, własność prywatna



Il. 3.
Zdzisław Ruszkowski, *Henry Moore in his Studio (Henry Moore w pracowni)*, 1954, olej na płótnie, 99,1 x 119,4 cm, własność prywatna

Dobrze skomponowany obraz posiada, w myśl estetycznych założeń Ruszkowskiego, autonomiczne światło, gdyż jest rzeczywistością samoistną, nasyconą wrażeniową i emocjonalną pamięcią twórcy.

Krystalizowaniu się tych poglądów sprzyjały studyjne podróże na Cypr, do Wenecji i Hiszpanii, jakie artysta odbył w latach 50. i 60. ubiegłego wieku. To w Wenecji w 1955 roku pojawiła się w jego

twórczości istotna cezura; w chromatyce obrazu nabrała szczególnej wagi czerń. Założone czernią plany (najczęściej sylwety gondoli) ostro rysują się teraz na tafli kanału, rozbitej barwnymi refleksami na ruchliwe, pulsujące cząstki, widzianej najczęściej z podwyższonego punktu obserwacji, radykalnie okrojonej wąskim kadrem obrazu. Immanentną dynamikę wody akcentują na mocy inwersji znienu-

chomiałe niczym kamienne posągi postaci „narratorów” obrazu.⁵ Te wycinkowe ujęcia turystycznych atrakcji zdumiewają w kontekście długiej tradycji malarskich przedstawień weneckiej weduty i architektury skąpanej w słonecznym blasku.⁶ Jednak, jak zauważył Stephen Bone, „czerni weneckich obrazów nie sugeruje mroku, przeciwnie, zdumiewająco skutecznie oddaje efekt intensywnego światła”.⁷ Równie nieoczekiwane światło umykającego dnia i aura zmierzchu ogarniają pejzaże hiszpańskie (1956), zdominowane zielenią, czernią i nasyconym oranżami brązem, podporządkowane minorowej tonacji przywodzącej na myśl paletę El Greca.

Zakrzepłe w kształcie plam koloru i konturów światło odsyła także do marin Edwarda Muncha i Emila Noldego (bardziej jednak niż obrazy Ruszkowskiego dramatycznych). Ekspresyjnie stężone pejzaże malował Ruszkowski w 1962 roku we włoskiej wiosce rybackiej Sperlonga, oglądanej najczęściej z wysokiego klifu w aurze zachodzącego słońca (il. 4). Artysta próbował w nich przetransponować na wartości plastyczne zmienną naturę morskiego żywiołu, ruch fal i grę refleksów, rozsypując na przejrzystej tafli wody skrawki i drobiny kolorów, „węże i przecinki turkusowe”⁸ – jak pisał Czapski, w których zastygło światło. Ta XX-wieczna formuła luminizmu sięgała swym rodowodem Williama Turnera i Claude’a Moneta, jak wskazywał sam Ruszkowski, mistrzów w notowaniu ślizgających się po wodzie promieni świetlnych. Na równi z zapamiętanym wrażeniem optycznym i psychicznym doznaniem Ruszkowski akcentował jednak tkankę malarską.⁹ „Jego intuicja, wrażliwość i imaginacja przetwarzają szary strzęp codzienności w kosztowną, pełną lśnienia materię malarską i poetycką”¹⁰ – konstatowała Alicja Drwęska.

W oparciu o estetykę „aureolizmu” powstawały akty, portrety i martwe natury. Akty modelek o niezidentyfikowanych rysach, widziane w świetle żarzącego się kominka, przeobraziły się w luminiscencyjne ciała. W ciasnych kadrach martwych natur, malowanych w ciemnych wnętrzach, giętkie kontury przedmiotów, wyznaczające strefy światła i cienia, spletały się, tworząc konstelacje niemal nierozpoznawalnych, syntetycznie uchwyconych

form. Ruszkowski porzucał okresowo intymistyczną tematykę, by zanurzyć się w surowym klimacie i dzikiej naturze Brytyjskich Wysp, by wtopić się w strefę konfrontacji żywiołów – nieba, wody i ziemi. W 1960 roku zaaranżował artystyczną samotnię w starym domu w Loch Maree w Szkocji. Tu malował zwięzłe, streficzne pejzaże, w których jezioro odbiera niebu świetlistość, a chmury materializują się na kształt abstrakcyjnych deseni gobelinu, zaś płaskie sylwety wzgórz potwierdzają dwuwymiarowość płaszczyzny płótna. Kolejne miejsca odosobnienia odnalazł artysta w Lyme Regis (Dorset) w samym sercu Jurassic Coast, w Ashprington nad rzeką Dart i w Irlandii (il. 5). W 1976 roku hedonistycznie chłonał piękno południowego krajobrazu w zakątkach Grecji, przywołując z pamięci kompozycyjne rozwiązania nabistów, w których dalsze plany krajobrazu przesłaniają dekoracyjne „zakratowania” sylwetowo ujętych pni drzew; to plastyczne efekty zapożyczone z japońskich drzeworytów. Wąski rogalik plaży na wyspie Spetses, gdzie Ruszkowski zatrzymał się wiosną 1980 roku,¹¹ biegnie niemal pionowo w górę kadru ku błękitnej linii horyzontu, niczym lamówka kobierca, w jaki przeobraził się pas gliniastej ziemi porośnięty krzewami, zwieńczony ażurowymi koronami oliwkowych drzew. Vuillardowska i Bonnardowska profuzja wzorzystych planów (zabieg kompozycyjny przejęty z estetyki japońskiej) powraca tu przetworzona w wizję śródziemnomorskiej natury zastygłej w leniwym upale południa. W malarstwie Ruszkowskiego zanikły walorowe kontrasty, kompozycję oparowały chromatyczne akordy i kontrapunkty, cień zyskał tony równie dźwięczne jak światło.

Okres od lat 60. do 80. to czas dominacji pejzaży i aktów w tematycznym rejestrze Ruszkowskiego. Powstawały wówczas wielobarwne tkanki malarskie, na których tle rozciągają się miękko malowane akty „szczodrych, rozłożystych babiszonów”, by użyć słów Stanisława Frenkla,¹² akty odsyłające do arcydzieł weneckich mistrzów renesansu, do archetypicznej Arkadii, a w tradycji sztuki nowoczesnej – do „odalisek” Matisse’a i Bonnarda. Przetransponowane w sferę malarskiej „mowy” ciało kobiety, upozowane na tle ozdobnej tkaniny bądź wpisane w gęsty rytm sylwetek opalających się na plaży wczasowiczów, stało się wyznacznikiem estetycznego piękna i egzemplifikacją dialogu z wiel-

⁵ Read (1955: 5).

⁶ Newton (1955: 3).

⁷ Bone (1955: 4).

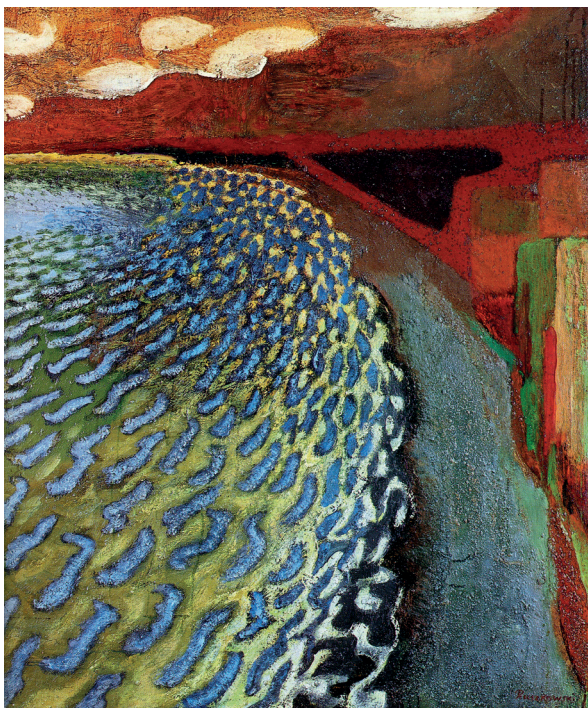
⁸ Czapski (1982: 118).

⁹ Ruszkowski (1966: 65–66).

¹⁰ Drwęska (1955: 3).

¹¹ Talbot (1986: 2).

¹² Frenkiel (1972: 4).



Il. 4. Zdzisław Ruszkowski, *Sperlonga Bay at Sunset (Zatoka Sperlonga o zachodzie słońca)*, 1962, olej na płótnie, 109,2 x 91,4 cm, własność prywatna



Il. 5. Zdzisław Ruszkowski, *The Forest (Las)*, 1967, olej na płótnie, 127 x 101,6 cm, własność prywatna

ką tradycją europejskiej kultury, a zarazem upostaciowaniem sił natury i świadectwem zachwytu dla urody życia. „Aureolizm” Ruszkowskiego bowiem to środek uchwycenia równowagi między autotelizmem nowoczesnego malarstwa a radosną afirmacją świata.

Należałoby teraz zadać pytanie: Jak kształtowała się recepcja sztuki Ruszkowskiego na Wyspach Brytyjskich? Postrzegano go tam przede wszystkim jako malarza na wskroś nowoczesnego, choć odstającego od mainstreamowych trendów,¹³ widziano w nim dalekiego od naśladownictwa kontynuatora postimpresjonistycznej linii Pierre’a Bonnard’a i Henri’ego Matisse’a z jednej strony, oraz ekspresjonistycznej postawy Edwarda Muncha i Oskara Kokoschki z drugiej,¹⁴ dostrzegano w nim rekapiitulującego europejskie tradycje artystyczne syntetystę, synkretystę zdolnego do pogodzenia wielkiej tradycji Południa i Północy Europy, do stopienia w homogeniczną całość kolorystycznej zmysłowości Wenecjan – Tycjana i Veronese’a, z mistycznym luminizmem Rembrandta.¹⁵ Do grona antenatów twórcy dodawano też Francisca Goyę i Honoré

Daumiera, w pierwszym zaś rzędzie sytuowano Cézanne’a, van Gogha, Gauguina i Maurice’a Denisa.¹⁶

W ciągu niespełna dekady po osiedleniu się w londyńskim Hampstead Heath w 1944 roku, Ruszkowski uznany został przez komentatorów sceny artystycznej za jednego ze znaczących twórców brytyjskich tamtych lat (w stosowaniu takiego terminu nie przeszkadzało bynajmniej polskie pochodzenie artysty, zawsze z respektem przywoływane).¹⁷ Ruszkowski wielokrotnie wystawiał swoje prace w prestiżowej Roland, Browse & Delbanco Gallery, Leicester Galleries i Centaur Gallery, był zapraszany do uczestnictwa w zbiorowych ekspozycjach London Group w Royal Academy (1946) i New Burlington Galleries (1954), brał udział w prezentacjach brytyjskiej sztuki w Paryżu, m.in. w Musée d’art moderne w 1946 roku. W roku 1966 zorganizowano w Leeds City Art Gallery wielką retrospektywę jego twórczości, entuzjastycznie przyjętą przez recenzentów. Miał kilku mecenasów na miarę renesansu: Toma Laughtona, Maurice’a Asha i Michaela Simonowa, którzy zgromadzili największe kolekcje jego prac.

¹³ Berthoud (1978: 4).

¹⁴ Rouve (1958: 3).

¹⁵ Berryman (1986: 2).

¹⁶ Bohusz-Szysko (1948: 3); Newton (1963: 4).

¹⁷ Bone (1957: 3); Hodin (1957: 3).

Chcąc natomiast określić pozycję Ruszkowskiego w artystyczno-intelektualnym środowisku polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii, przywołam dwa nazwiska w Polsce cenione: Tadeusza Piotra Potworowskiego i Marka Żuławskiego, twórców, których emigracyjny los bardzo zbliżył na angielskiej ziemi. Przyjaźń czy zażyłość nie łączyła ich jednak z Ruszkowskim, stąd malarstwo każdego z nich będzie w naszym dyskursie kontekstem interpretacyjnym przywołanym arbitralnie, nie dla udowodnienia wzajemnych oddziaływań czy wspólnoty dążeń, lecz dla zaakcentowania idiosynkratycznej postawy Ruszkowskiego, dla której punktem wyjścia, podobnie jak dla Potworowskiego i Żuławskiego, był francuski postimpresjonizm, a punktem dojścia, inaczej niż w przypadku Potworowskiego i Żuławskiego, formuła ekspresyjno-dekoratywnego malarstwa, w którym światło zakrzepło w malarzkiej materii, nie tracąc waloru nośnika duchowości. Odniesienia do Żuławskiego i Potworowskiego będą, jak sądzę, bardziej pomocne w sytuowaniu Ruszkowskiego na mapie artystycznej aktywności Polaków na obczyźnie niż jego udział w Society of Polish Artists in Great Britain (od 1956 Association of Polish Artists in Great Britain), zrzeszeniu o celach taktyczno-wystawienniczo-promocyjnych, akcentującym wspólnotę tradycji kulturowej, lecz nie krępującym swobody twórczej swych członków wspólnym programem artystycznym. Ustanowienie powyższej triady artystycznej przyczyni się, być może, do zmiany statusu Ruszkowskiego w polskiej historiografii sztuki, w której pozostaje on ogniwem nie rozpoznany (by nie powiedzieć zupełnie zapomnianym), choć za życia towarzyszyło mu na Wyspach Brytyjskich zainteresowanie, uznanie, a nawet aplauz.¹⁸

Zestawienia Ruszkowskiego z Żuławskim dokonał Eric Newton, piszący dla „The Guardian” entuzjasta malarstwa Ruszkowskiego, który odniósł do prac obu artystów nadrzędną kategorię „polskiego stylu”.¹⁹ Była to próba uchwycenia narodowego idiomu w twórczości Polaków, niemniej pojęcie „stylu” (jako zespołu określonych, powtarzalnych, utrwalonych cech morfologicznych w sztuce danego okresu czy nurtu) okazało się w tym przypadku zupełnie nieadekwatne. Konstatacje Newtona należy jednak postrzegać w kontekście brytyjskiej refleksji o sztuce tego czasu. Komentatorzy wystaw

polskich emigrantów z determinacją i konsekwencją podkreślali ich postimpresjonistyczną genealogię, dostrzegając w kolorystycznej predylekcji wspólny mianownik ich twórczości. Źródło tej tendencji lokalizowali recenzenci, bardzo trafnie, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wskazując na panujący tam kult dla Bonnarda.²⁰ Specyfikę sztuki Polaków utożsamiali więc ze stygmatem Bonnardyzmu.²¹ Czy słusznie? Konkluzja ta odnosiła się zasadnie do impulsów czerpanych z francuskiej sztuki przez Ruszkowskiego i Żuławskiego, bodźców jednakże w bardzo indywidualny sposób adaptowanych.

Żuławski znalazł się w Paryżu w tych samych co Ruszkowski latach 1935–1937; krócej jednak niż Ruszkowski podlegał pokusie czy presji francuskiego postimpresjonizmu, gdyż już parę lat wcześniej znalazł się w Anglii. Niemniej, w sztuce Żuławskiego i Ruszkowskiego można zauważyć szereg analogii, choć można wymienić równie dużo różnic. Malarstwo Ruszkowskiego, niezaprzeczalnie afirmujące naturę i człowieka, odbiegało od bolesnego tonu malarzkiej wizji Żuławskiego, wizji w pełni antropocentrycznej, skupionej na ludzkim losie w jego wymiarze religijnym, egzystencjalnym i społecznym.²² Apoteoza życia i rodzinnej intymności, panteistyczny (choć nie podbudowany żadnym systemem religijnym) stosunek Ruszkowskiego do natury²³ różnił go od filozoficznej refleksji nad ponadczasowością zła i religijnej pokory wobec cierpienia (którego archetypiczną prefiguracją był Chrystus), jakie przejawiały się w obrazowaniu Żuławskiego. „Witrażowemu”, Rouaultowskiemu konturowi stosowanemu przez Żuławskiego sprzeciwia się w obrazach Ruszkowskiego barwna, obiegająca formy aureola zastygłego w malarzkiej substancji światła i przypominająca niekiedy tapiserię dekoratywność kompozycji (il. 6). Odmierna jest chromatyka płócien tych dwóch malarzy: wibrująca tonami (nawet przy znacznym użyciu czerni), obfitująca w barwne i walorowe kontrasty paleta Ruszkowskiego i mroczna dominanta kolorystyczna kompozycji Żuławskiego. Intymna aura malowanych przez Ruszkowskiego portretów, szczególnie wizerunków osób mu bliskich, wyznacza przeciwnie biegun wobec zmonumentalizowanych sylwet

¹⁸ Hodin (1968: 4).

¹⁹ Newton (1960: 4).

²⁰ Trilithon (1963: 3).

²¹ Carline (1948: 2); Hodin (1950: 2); Alloway (1952: 3); Newton (1955: 4).

²² Pitoń (2002).

²³ Chapman (1968: 2).



Il. 6.
Zdzisław Ruszkowski, *Interior
of National Gallery, Athens*
(*Wnętrze Galerii Narodowej
w Atenach*), 1976, olej na
płótnie, 101,6 x 129,5 cm,
własność prywatna

symbolizujących alienację, depersonalizację i degradację człowieka we współczesnej rzeczywistości, jakie tworzył Żuławski. Człowiek „w jego zasadniczej izolacji (...) uwięziony we własnej skórze (...) nigdy nie gojąca się rana Bycia i istnienia, nieuleczalny konflikt pomiędzy człowiekiem a człowiekiem, człowiekiem a naturą, pomiędzy człowiekiem a Bogiem” – tak odczytywał malarstwo Żuławskiego Kenneth Coutts-Smith.²⁴ Ruszkowski zaś to „malarz zakochany w życiu” – konkludował recenzent „The Yorkshire Post” z okazji retrospektywy artysty w Leeds City Art Gallery.²⁵ To, co natomiast zbliżało obu twórców, to upodobanie do zmysłowej materii malarskiej, to wydobywanie haptycznych walorów pigmentu i modulowanie fakturalnych efektów, to skupione definiowanie formy, formy z zasady figuratywnej. Ruszkowskiego i Żuławskiego łączył bowiem przede wszystkim humanizm postawy lokującej zawsze w centrum uwagi kondycję człowieka.²⁶

W tym samym czasie, gdy Ruszkowski i Żuławski studiowali sztukę nabistów i fowistów w galeriach Paryża, Potworowski, który parę lat wcześniej zasymilował równocześnie lekcję postimpresjonizmu, bogate zasoby Luwru i maszynistyczny modernizm Légera, malował już w Polsce, osiadłszy w majątku

w Rudkach, potem w Grębaninie. Tu poszukiwał w ramach kapistowskiej doktryny symbiozy barwy, światła i przestrzeni. Jednak koleje losu Potworowskiego i Ruszkowskiego zbiegną się, gdy obaj znajdą się w czasie wojny w Szkocji, potem w Londynie, a w latach 50. w Kornwalii. Porównanie wypracowanych przez tych dwóch artystów sposobów transpozycji obserwowanego w Kornwalii pejzażu jest zabiegiem interpretacyjnym służącym ukazaniu rozchodzących się kierunków, w jakich obaj podążają mając ten sam punkt wyjścia – Bonnardowski postimpresjonizm.

Potworowski, dla którego malarski pigment utożsamiony ze światłem stanowił zasadniczy nośnik znaczeń, radykalnie przekroczył granice Bonnardowskiej formuły intymizmu i dekoracyjności, zmierzając ku abstrakcji aluzyjnej, m.in. dzięki przełomowej dla własnego widzenia malarskiego profesurze w antyakademickiej Bath Academy of Art w Corsham (1949–1958), bliskim kontaktom z Peterem Lanyonem i Victorem Pasmorem oraz, pośrednio, dzięki oddziaływaniu awangardowej St. Ives School. Ruszkowski będzie do Bonnarda wciąż powracał, by trawestować i parafrazować jego malarskie tropy, by wydobywać z nich nowe plastyczne sensory, niekiedy wręcz antynomiczne względem konwencji obrazowania mistrza. W jego późnej twórczości nasilił się też reminiscencje nabistowskiego syntetyzmu, wyostrzą się zgrzytliwe kontrasty chromatyczne podpatrzone u fowistów.

²⁴ Kitowska-Łysiak (2008).

²⁵ W. T. O. (1966: 4).

²⁶ Phelps (1987:3); Chapman (1952:3); Blakeston (1954:4); Chapman (1955: 4).



Il. 7. Zdzisław Ruszkowski, *Steps in Lyme Regis (Schody w Lyme Regis)*, 1977, olej na płótnie, 91,4 x 61 cm, własność prywatna

Oddziaływanie angielskiej awangardy lat 50. pozwoli Potworowskiemu odrzucić postimpresjonistyczny stygmat i wyzwolić się z kapistowskiego kanonu, lecz docenienie strukturalnej logiki pejzaży Cézanne'a pozostanie istotnym impulsem prowadzącym w stronę obrazu opartego nie tyle na bezpośredniej percepcji wizualnej, co na sumującej zmysłowe doznania pamięci, nakładającej na obserwowaną rzeczywistość filtr emocji artysty. Podobnie jak u Cézanne'a podstawowymi modułami obrazowej architektoniki Potworowskiego staną się figury geometryczne: koło, trójkąt i prostokąt. Cézanne był ważnym punktem odniesienia także dla Ruszkowskiego; to malarskie doświadczenia i zapiski Cézanne'a świadczące o nieustającej determinacji w poszukiwaniu esencji przedmiotu i natury nauczyły Ruszkowskiego nadawać wyczuwalną tektonikę kompozycjom o pulsującej barwami tkance malarskiej i arabeskowo płynnych konturach (il. 7). Obaj, Ruszkowski i Potworowski, absorbowali oddziaływanie Cézanne'a na tyle głęboko, by tworząc własne idiomy malarskie, nieprzerwa-

nie wyczuwać konstrukcyjną wartość obrazu. Dla obu ontologiczny status obrazu sprowadzał się do uchwycenia gry światła i koloru w wyobrażonej na płótnie przestrzeni oraz do nasycenia estetycznego doświadczenia pierwiastkiem własnego „ja”, elementem własnej osobowości, autentyzmem własnego przeżycia. Obu intrygowały przestrzenne manipulacje, swobodne dysponowanie różnymi, nierzadko nieoczekiwanymi punktami oglądu wnętrza czy pejzażu i integrowanie ich w kadrze kompozycji.

Obaj malowali pejzaż w pracowni, stymulując pamięć notatkami i szkicami z natury. Obaj też byli malarzami morza, choć żywioł wody traktowali odmiennie.²⁷ Ruszkowski koncentrował się na przestylizowanych refleksach dekoracyjnie układających się na transparentnej bądź pociemniałej tafli wody; Potworowski zwięźle oddawał posępność i zachłanność oceanu. Wspólne aspekty ich twórczych postaw nie przeczą bowiem występowaniu zasadniczych różnic między wypracowanymi przez każdego z nich, już w czasie pobytu w Kornwalii, formułami malarstwa: coraz bardziej wysmakowane harmonie czerpane przez Potworowskiego z wąskiej palety barw pokrewnych, wyciszone kontrasty chromatyczne, sprowadzona do płaszczyzny płótna przestrzeń wewnątrzobrazowa, bliska znakowi lakoniczność form, utrzymany w ryzach gest malarski, lekka naskórkowość faktury, wklejane w malarską tkanę fragmenty szarych worków i sieci zdecydowanie odbiegały od substancjalnego ciężaru plam koloru w obrazach Ruszkowskiego, od chromatycznych kontrapunktów i rezonansów, od barw czułych na otaczające tony,²⁸ od ornamentalnych niemal płaszczyzn addytywnie zestawianych w kadrze kompozycji, wreszcie od napięć między dekoracyjną płaskością płótna i iluzyjną głębią uzyskiwaną poprzez przemyślaną konfigurację plam koloru i diagonalne osie kompozycyjne.

Malarską wizję Potworowskiego stymulowała w kierunku abstrakcji radykalna awangarda angielska, na rzeźbiarski wolumen wyobrażonych przez Ruszkowskiego form oddziałała biomorficzno-abstrakcyjna rzeźba Moora.²⁹ W niektórych pejzażach i martwych naturach powstałych w latach 60., 70. i 80. Ruszkowski także zresztą zbliżył się do granic abstrakcji,³⁰ lecz nigdy nie zawiesił i nie

²⁷ Berryman (1987: 4).

²⁸ Bohusz-Szysko (1952: 3).

²⁹ Newton (1957: 4).

³⁰ Lewin (1983: 3).

zakwestionował elementarnej relacji sztuka – natura, nie poddał się tendencji do absolutyzacji i autonomizacji malarskiego języka. Postać ludzka w jego obrazowaniu zachowuje zawsze swą integralność, niezależnie od otoczenia, w jakie jest wpisana – pejzażu Południa czy Północy, fragmentu małego miasteczka czy intymnego wnętrza domu/pracowni, bez względu na konfigurację tworzących ją i deformujących plam barwnych – emanujących światłem bądź światłochłonnych, witrażowo zakomponowanych czy miękko się przenikających, granulowanych, grudkowatych, wcierkowych, kryjących lub ujawniających dukt pędzla. Wydaje się, że to czyśto ludzki, psychiczny, duchowy pierwiastek, choć odmiennie interpretowany, łączy twórcze postawy Ruszkowskiego, Żuławskiego i Potworowskiego, trzech malarzy emigrantów o wspólnej, postimpresjonistycznej genealogii i rozbieżnych aspiracjach, malarzy na Wyspach Brytyjskich wielce respektowanych.

W 1982 roku Józef Czapski wspominał pierwsze spotkanie z Ruszkowskim, które nastąpiło przed pięćdziesięciu laty, krótko po powrocie do kraju malarzy spod znaku KP.³¹ Podkreślał widoczne już wówczas odosobnienie Ruszkowskiego w środowisku kolorystów i jego skupienie na własnej pracy. Z kolei jeden z recenzentów odbywającej się w 1966 roku w Leeds City Art Gallery retrospektywy Ruszkowskiego spekulował, iż artysta musiał czuć się w Szkocji „jak wśród swoich”,³² gdyż rozwinął się tam nurt kolorystyczny; autor nie mógł jednak nie zauważyć, że artysta zachował swą własną, odrębną, wolną od lokalnych zapożyczeń pozycję. Był więc Ruszkowski osobowością o wielokulturowym potencjale twórczym, był artystą brytyjskim i polskim zarazem, malarzem nie zrywającym więzi z Francją, lecz niepoddającym się wymogom bieżących trendów artystycznych, twórcą idiosynkratycznej formuły koloryzmu osadzonej w europejskiej tradycji, autorem estetyki opartej na synkretycznych przesłankach, lecz syntetyzującej artystyczne impulsy w niezaprzeczalnie oryginalnym idiomie XX-wiecznego malarstwa.³³ Był bliski Schopenhauerowskiemu ideałowi „czystego podmiotu poznania”, który w akcie kontemplacji uwalnia się od bólu egzystencji i w pełni skupiony na estetycznym przeżyciu, dociera do Platonijskiej istoty rzeczy.

³¹ Czapski (1982: 118).

³² W. T. O. (1966: 4).

³³ Drwęska (1975: 3).

Bibliografia

- Alloway 1962 = Alloway, Lawrence: „The backward glance”, *Art News and Review*, 23 II (1952): 3.
- Berryman 1986 = Berryman, Larry: „Zdzisław Ruszkowski. Gillian Jason Gallery”, *Arts Review*, 21 (1986): 2.
- Berryman 1987 = Berryman, Larry: „Zdzisław Ruszkowski. The Jablonski Gallery”, *HAM & HIGH*, 6 XI (1987): 4.
- Berthoud 1978 = Berthoud, Roger: „Painter in a world of his own”, *The Times*, 10 III (1978): 4.
- Blakeston 1954 = Blakeston, Oswald: „Transcending the mode”, *Art News and Review*, 20 II (1954): 4.
- Bohusz-Szysko 1948 = Bohusz-Szysko, Marian: „Wystawa Zdzisława Ruszkowskiego”, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, 3 III (1948): 3.
- Bohusz-Szysko 1952 = Bohusz-Szysko, Marian: „Wystawa Zdzisława Ruszkowskiego”, *Życie* (Londyn), 2 III (1952): 3.
- Bone 1955 = Bone, Stephen: „A Polish Artist in London”, *The Manchester Guardian*, 2 XI (1955): 4.
- Bone 1957 = Bone, Stephen: „Paintings with a personality. Ruszkowski's strength and simplicity”, *The Manchester Guardian*, 29 X (1957): 3.
- Carline 1948 = Carline, Richard: „Round the art galleries”, *Our Time*, 7 (1948): 2.
- Chapman 1952 = Chapman, Max: „Art and Artists”, *What's on in London*, 22 II (1952): 4.
- Chapman 1955 = Chapman, Max: „Art and Artists”, *What's on in London*, 18 XI (1955): 4.
- Chapman 1968 = Chapman, Max: „At the Leicester”, *What's on in London*, 17 V (1968): 2.
- Czapski 1982 = Czapski, Józef: „Niespodzianka”, *Kultura* (Paryż), 11 (1982): 118.
- Drwęska 1955 = Drwęska, Alicja: „Zdzisław Ruszkowski”, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, 14 XI (1955): 3.
- Drwęska 1975 = Drwęska, Alicja: „Fiat Lux et Color”, *Tydzień Polski*, 24 V (1975): 3.
- Frenkiel 1972 = Frenkiel, Stanisław: „Ruszkowski”, *Wiadomości* (Londyn), 10 XII (1972): 4.
- Hammer 1952 = Hammer, Andrew: „Roland, Browse and Delbanco”, *The Architectural Review*, 664 (1952): 4.
- Hodin 1950 = Hodin, Josef Paul: „Roland, Browse and Delbanco”, *Art News and Review*, 11 II (1950): 2.
- Hodin 1957 = Hodin, Josef Paul: „The Poetics of Ruszkowski”, *Art News and Review*, 9 XI (1957): 3.
- Hodin 1966 = Hodin, Josef Paul: *Ruszkowski. Life and Work*, Cory, Adam & Mackay, London 1966.
- Hodin 1968 = Hodin, Josef Paul: „Ruszkowski – A Master”, *Arts Review*, 9 (1968): 4.
- Kitowska-Łysiak 2008 = Kitowska-Łysiak, Małgorzata: „Marek Żuławski”, <http://www.culture.pl/baza-sztu>

- ki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/marek-zulawski, dostęp: 06.08.2013.
- Lewin (1983) = Lewin, Matthew: „Art”, *HAM & HIGH*, 22 I (1983): 3.
- Newton 1955 = Newton, Eric: „Ruszkowski and Hayden”, *Art News and Review*, 12 XI (1955): 3–4.
- Newton 1957 = Newton, Eric: „Colour, Space and Light”, *Time and Tide*, 26 X (1957): 4.
- Newton 1960 = Newton, Eric: „Ruszkowski and Zulawski”, *The Guardian*, 31 X (1960): 4.
- Newton 1963 = Newton, Eric: „At the galleries”, *The Guardian*, 20 IV (1963): 4.
- Phelps 1987 = Phelps, Edward: „Zdzisław Ruszkowski, Jablonski Gallery”, *Arts Review*, 27 X (1987): 3.
- Pitoń 2002 = Pitoń, Helena: „Marek” [w:] *Marek i Jacek Żuławscy: malarstwo, rysunek*, Wojciech Zmorzynski (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2002: 12–22.
- Read 1955 = Read, Herbert J.: „Roland, Browse & Delbanco”, *Art*, 24 XI (1955): 5.
- Rouve 1958 = Rouve, Pierre: „Of taste and trance”, *Art News and Review*, 20 III (1958): 3.
- Ruszkowski 1966 = Ruszkowski, Zdzisław: „«Aureolism»: A Theory Concerning Painting” [w:] Josef Paul Hodin: *Ruszkowski. Life and Work*, Cory, Adam & Mackay, London 1966: 65–66.
- Simonow 2007 = Simonow, Michael: *Ruszkowski 1907–1991: Catalogue of Paintings and Sculptures from the Simonow Collection*, Art et Caractère, Lavaur 2007.
- Talbot 1983 = Talbot, Linda: „Insight into an original”, *HAM & HIGH*, 28 I (1983): 2.
- Talbot 1986 = Talbot, Linda: „Ever the optimist”, *Hampstead and Highgate Express*, 24 X (1986): 2.
- Trilithon 1963 = Trilithon, Rex: „Zdzisław Ruszkowski”, *The Arts Review*, 4–18 V (1963): 3.
- W. T. O. 1966 = W. T. O.: „Painter in love with life”, *The Yorkshire Post*, 6 X (1966): 4.

Irena Kossowska

The “Aureolism” of Zdzisław Ruszkowski: London, Venice, Loch Maree

Zdzisław Ruszkowski (1907–1991), son of a painter (Wacław), graduate of the Krakow Academy of Fine Arts (1929), member of the Pryzmat (Prism) group of Polish colorists, left Poland for Paris in 1935. A dialog with the Old Masters at the Louvre as well as Bonnard’s postimpressionism and the landscape of the south of France constituted the main formative influence for Ruszkowski in the late 1930s. After the outbreak of World War II, he enlisted in the Polish Army in Brittany. On the collapse of the French front he joined the Polish armed forces in Scotland, and from 1940 on all the fields of his activity – his personal life and his professional career as a painter – remained connected to Great Britain. He married Jeniffer Mc Comek in 1941 and moved to her family house in London. In the late 1940s Ruszkowski created an original pictorial morphology referring to postimpressionism and enhancing the decorative qualities of the chromatic patch. He developed his idiosyncratic pictorial idiom in the landscapes which he painted in Cornwall in the 1950s: a painting perceived through the prism of emotions and memories was to be completed in the studio. His friendship with Henry Moore implied a more “sculptural” rendering of the pictorial form. During his visits to Venice in the early 1960s Ruszkowski formulated a theory of Aureolism which constituted a cornerstone of his artistic practice. Neighboring complementary chromatic tones, in the artist’s view, produce a third color while evoking a specific aura. The aesthetic of Aureolism which Ruszkowski kept developing till the end of his life, embraced and transposed all the previous experiences and fascinations: the interiorization of the landscape observed, the expressive color of Van Gogh, the chromatic structure of Cézanne’s paintings, the decorativeness of Bonnard’s compositions, the biomorphic sculpture of Moore. In the 1960s and 1970s Ruszkowski executed mostly plain air paintings in a desolated old house/studio in Loch Marre. The proposed interpretative context for Aureolism is the work of Piotr Potworowski and Marek Żuławski, two Polish émigré artists active and acclaimed in Great Britain.