



Józef Czapski w Paryżu, 1958. Fot. W. Sławny, copyright by F. Sławny i J. Sławny / Forum Polska Agencja Fotograficzna

Czapski wobec abstrakcji

Piotr Majewski

„Abstrakcja zbawi malarstwo” – te słowa Pierre’a Bonnard, wypowiedziane w latach 30. XX w., Józef Czapski cytował nader często, ale czy się z nimi zgadzał? Siebie samego nazywał przekornie malarzem nieabstrakcyjnym. Podobnie jego obrazy dobitnie świadczą, że w zbawczą moc abstrakcji nigdy nie uwierzył. Lecz z refleksji Czapskiego z okresu powojennego (a ten właśnie okres mnie interesuje w niniejszych rozważaniach) przebija myśl o kłopotach dotyczących także antagonistów abstrakcji. Dowód – to wręcz rozpaczliwe słowa artysty dostrzegającego mielizny malarstwa przedstawiającego na corocznej wystawie École de Paris w Galerie Charpentier zimą 1958: „Wychodząc myślałem: nie wiem, czy istnieje sztuka abstrakcyjna, ale sztuka przedstawiająca umarła!”. Czy więc refleksja ta wyrasta z poczucia kryzysu sztuki, zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie przepaści, która wtedy była nie do zasypiania? I czy uświadomienie sobie tego kryzysu jest punktem wyjścia dla krytyki powojennej kultury malarskiej?

Teksty autora *Oka* wnoszą na pułap obserwacji interesujący dla historyka poszukującego świadectw myślenia o sztuce określonego miejscem i czasem. Można je czytać jak źródła, informujące o temperaturze i duktach problemowych danej dyskusji, patrzeć na nie w optyce zasugerowanej przez Wiesława Juszcza – jak na przejaw percepcji sztuki w jej otoczeniu historycznym¹. Zwłaszcza że przecież eseistyka Czapskiego wykracza poza kategorię „krytyki poetów”, której rodowód uosabia Charles Baudelaire, czerpiąc z niej obficie to, co najlepsze, np. osobisty stosunek do opisywanego przedmiotu, emocjonalizm i, oczywiście, literacki styl. Tym bardziej eseistka ta nie lokuje się wśród „krytyki ekspertów” – wyspecjalizowanych fachowców działających w swoim klanie, uczestników obiegu sztuki. Lecz teksty owe sytuują się w kręgu – można by go chyba tak nazwać – „krytyki artystów”, gdzie pisarstwo o sztuce wyrasta nie tylko z wycucia i rozumienia procesu jej przemian, ale przede wszystkim z odrębnej, zarezerwowanej dla artystów, **wiedzy malarskiej**. Zatem to lektura uszlachetniająca warsztat teoretyka, gdyż dostarcza zasobu oryginalnych terminów i pojęć, jakimi Czapski-malarz ujmował zjawiska plastyczne.

¹ W. Juszcza, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji, Warszawa 9–10 marca 1972*, red. A. Helman, Wrocław 1973, s. 14–15.

Do wspomnianej grupy należy m.in. pojęcie akustyki. Sam Czapski, jak wiadomo, obok malarzkiego i literackiego miał jeszcze ten trzeci talent – w młodości uczył się muzyki. Wobec tego nie może dziwić obecność w jego tekstach metaforyki muzycznej, jakże adekwatnej – nawiasem mówiąc – do abstrakcji malarskiej, szczególnie lirycznej, o proveniencji odsyłającej do Mikołaja Ćiurlionisa i Wassilija Kandinskiego. Pojęcie akustyki pojawia się tu jako synonim określonego i zmiennego w czasie dominującego podejścia do sztuki. W jednym z tekstów Czapskiego z 1972 r. odnajdujemy następujące pytanie: „Jak porównać akustykę dzisiejszą z akustyką lat dwudziestych w Polsce, czy nawet lat pięćdziesiątych w Paryżu, i jakie z tego należałoby wyciągnąć wnioski?”². Słowa te są doniosłe tym bardziej, że wypowiada je artysta, który od pięciu dekad zajmował się malarstwem i który tej zmiennej akustyki doświadczył osobiście. Dalej zaś pisał:

Tegoroczna wystawa Bacona w Grand Palais, wrażenie, które tu nagminnie wywołała, ważka wystawa Lebensteina – już nie pierwsza, w której ten artysta przekazuje nam nie mniej od Bacona groźny świat swoich wizji [...] – to wszystko działa i działać będzie coraz bardziej jak siła fatalna i to stwarza już inną akustykę. Inny stosunek do sztuki³.

Nowa akustyka, jaką uświadomił sobie w owym czasie Czapski, oznaczała koniec pewnej epoki, wygaśnięcie sporów, w których imię dotąd pewni ludzie sztuki „szaleli, zabijali czy tylko dyskutowali”. Była synonimem zmiany. Do historii odchodziła – w odczuciu Czapskiego – epoka, w jaką on sam był zanurzony bez reszty – epoka sporu o abstrakcję. Notował:

Moje życie malarza upłynęło wśród namiętnych kontrowersji i walk pomiędzy wyznawcami sztuki abstrakcyjnej i sztuki figuratywnej. Teraz nagle zrozumiałem, że ta cała polemika należy do już minionej epoki. [...] Ile atramentu wylano, ile artykułów i książek napisano, na co? Chyba żeby ten punkt newralgiczny sztuki pięćdziesięciu ubiegłych lat – wyżyć⁴.

W cytowanym fragmencie spór o abstrakcję nazywa Czapski punktem newralgicznym dyskusji o malarstwie minionego półwiecza. Jakie miejsce zajmował w niej on sam, świadek i uczestnik wydarzeń?

Z pewnością jego stosunek do malarskiej abstrakcji wynikał z poglądów na malarstwo jako takie, kształtowanych jeszcze w okresie kapistowskim, pod przemożnym wpływem studiów nad Paulem Cézanne’em i Bonnardem, a nieco później także nad Chaïmem Soutine’em i Giorgiem Morandim. To z tymi malarzami artysta odczuwał – jak sam to ujął – „duchowe pokrewieństwo”. Martwe natury Morandiego to dla Czapskiego najdobitniejszy dowód na to, że „najzwyklejszy przedmiot może być tematem arcydzieła”. Z kolei Soutine był jednym z tych nielicznych wielkich twórców, którym za pomocą malarstwa udało się wyrazić „najciemniejszą stronę istnienia: nieustanne i powszechne cierpienie”. Rozpięcie pomiędzy czystym malarstwem a ekspresją przeżycia wewnętrznego stanowi element określający malarski testament autora zbioru *Patrząc*. Nie może więc dziwić, że w jednym z pierwszych tekstów, w którym Czapski zajmuje stanowisko wobec powojennej fali obrazów abstrakcyjnych, z 1952 r., znajduje się następująca parafraza cytowanej na wstępie myśli Bonnarda:

² J. Czapski, *Na marginesie wystawy Cieśliewicza*, [w:] *idem, Patrząc*, Kraków 1983, s. 330.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 323.

ściśle, spokojne studium natury zbawi malarstwo, które bez tego uschnie i już usycha w naśladowaniu sztuk prymitywnych, w trickach, sensacjach i akademizmie abstrakcji gorszym, ciaśniejszym niż wszystkie poprzednie akademizmy, bo odciętych od źródeł życia, od źródeł sakralnych [...] i od bezpośredniego doznania, nieustannej kontemplacji natury, od jej niewyczerpanego bogactwa kształtów i form⁵.

Myśl ta zawiera kluczowy zarzut Czapskiego, jaki wielokrotnie formułował on wobec pewnych nurtów abstrakcji – zarzut odejścia od natury. U abstrakcjonistów autor *Oka* odczuwał brak odnoszenia się do świata otaczającego⁶.

Wczesne komentarze dotyczące powojennych obrazów abstrakcyjnych pisał Czapski w sposób dość emocjonalny, ze swadą, a nawet z ironią. Uderza w nich rodzaj zmagania się z tym podejściem do malarstwa, które samemu Czapskiemu wydawało się nie do przyjęcia. A jednak była to dysputa poruszająca, gdyż – jakże to charakterystyczne dla eseistyki tego autora! – prowadzona poważnie i uważnie. W tekstach na ten temat z lat 50. XX w., z okresu gdy w paryskich galeriach niemal niepodzielnie panuje taszizm, abstrakcja liryczna, *informel*, odczuwalny jest raczej przesyt abstrakcją. W eseju z maja 1958 można przeczytać:

Jeżeli o mnie chodzi, mam ochotę poza bardzo rzadkimi wyjątkami, jedynie na nich [abstrakcjonistów – P. M.] uragać, a gdy obrazy abstrakcyjne oglądam – wyć z nudy. Już sama ilość wystaw abstrakcyjnych zniechęca, tak jak ilość wstępów do nich na glansowanym papierze, gdzie wszyscy ci malarze są zachwalani stylem wysoce filozoficznym, gdzie wszyscy są ezoteryczni, magiczni, liturgiczni, mityczni i bezgraniczni⁷.

Rozprzestrzenianie się nurtu abstrakcyjnego Czapski opisuje za pomocą hiperbolicznych metafor w typie „niepowstrzymanego prądu”, „Niagary produkcji abstrakcyjnej” czy – przywoływanego za Herbertem Readem – porównania do „pożaru lasu”. Językowa ekspresja zniszczenia delikatnej siatki malarskiego widzenia idzie w parze z werbalizacją słabości propozycji plastyków abstrakcyjnych, którym Czapski bez pardonowo zarzuca „wątliwą i płytką delectację” oraz „gorączkowe poszukiwanie coraz to nowej, czysto formalnej oryginalności i jakiejś nie do zniesienia arogancji i **nudy**”. Wreszcie abstrakcja jawi się autorowi eseju *Prąd niepowstrzymany* jako moda, która „każe czić malarstwo »czyste«, oderwane od wszelkiej formy natury”⁸.

W analitycznym tekście *Abstrakcja – za i przeciw* z lutego 1960 znaleźć można rozważania terminologiczne oraz ujęcie genetyczne współczesnych odmian abstrakcji. To z pewnością najbardziej gruntowna analiza omawianego zjawiska w spuściźnie pisarskiej Czapskiego, w pewnym stopniu oparta na lekturze „egzegety abstrakcjonizmu” (jak go nazwał malarz) – Michela Seuphora. Wyróżnienie dwóch biegunów w obszarze abstrakcji, tj. purystycznego (Malewiczowsko-Mondrianowskiego) i taszystowskiego, pozwala na uporządkowanie głównych dążeń malarstwa abstrakcyjnego. Przy czym przedmiotem krytyki Czapskiego pozostaje szczególnie druga formuła abstrakcji – taszystowska, skrajnie reprezentowana przez Georges’a Mathieu, który, zrywając manifestacyjnie kontakt z naturą, odwoływał

⁵ *Idem*, „Głosy milczenia”, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 174.

⁶ *Idem*, *Tumult i widma*, [w:] *idem*, *Czytając*, Kraków 1990, s. 225.

⁷ *Idem*, *Czy należy zabić Buffeta?*, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 229.

⁸ *Idem*, „Prąd niepowstrzymany”, [w:] jw., s. 250.

się do improwizacji i – wedle słów autora eseju – do natchnień płynących z podświadomości w duchu surrealistycznej *écriture automatique*.

Gdzie indziej Czapski odnotowuje też wrażenia z wystawy Szkoły Nowojorskiej w Paryżu. Obrazy Roberta Motherwella, Adolpha Gottlieba i Jacksona Pollocka działały nań przede wszystkim rozmiarem. Pisał: „Pollock zafrapował mnie silniej gwałtownością, drapieźnością i szaleństwem ogromnych płócien. Ale zastanawia mnie jedno, że może tylko ogrom, rozmiar tych płócien stwarza te efekty nowe, których malarz abstrakcyjny nie może narzucić widzowi, jeżeli ma do dyspozycji płótno »normalne«”⁹. Natomiast rodzaj powściągliwego uznania pojawia się u Czapskiego wobec malarstwa materii Antoniego Tàpiesa, Alberta Burriego i Jeana Dubuffeta, według pisarza sytuującego się na terytorium imaginarium naturalistycznego. Obrazy o konsystencji muru Tàpiesa, „ciężkie obrazy-płyty”, które zaskakiwały odrębnością swej materii, nazwał Czapski urokliwymi. Z zainteresowaniem przyglądał się dziełom Dubuffeta, w których „z kamyków i malowanych skrawków powstaje dziwnie drogocenna *qualité*, ewokacja ziemi”. Zawsze tam, gdzie malarstwo abstrakcyjne wzbudza odczucie świata, Czapski wycisza głos sprzeciwu.

Osobnym aspektem spojrzenia Czapskiego na obrazy abstrakcyjne była kwestia przenikania tego nurtu do Polski. Wzmianki o odpowiedziach polskich artystów na ów „pożar lasu” znajdują się w eseistyce autora *Oka*, choć uwagi na ten temat pozostały rozproszone. Dzięki dostępowi do prasy z ojczyzny oraz dzięki rozlicznej korespondencji, ale przede wszystkim za sprawą wielu wystaw rodzimych artystów w Paryżu w końcu lat 50. XX w., Czapski obserwował modę na abstrakcję w Polsce czasu odwilży. Była owa moda – jak zwykle u nas – spóźniona. W 1958 r. Czapski pisał, iż ma „głębokie przekonanie, że jeżeli Polska przeżywa dziś miodowe lata abstrakcjonizmu (jakże temu posłużyły tępe lata socrealizmu), to tu, we Francji, prąd ten, który rozlał się po całym świecie tysiącem potoków, jest na wykończeniu [...]”¹⁰. Rozczarowały go zwłaszcza, pokazane rok później w Galerie Legendre w Paryżu, obrazy taszystowskie Tadeusza Kantora, z którymi „nie potrafił nawiązać kontaktu”. Zbyt przypominały mu płótna Mathieu, a te nie tylko odrzucał, ale też uznawał w owym czasie za już opatrzone.

Pozytywnie natomiast oceniał wystawę abstrakcyjnych prac Tadeusza Dominika, inicjującą działalność Galerii Lambert na Wyspie św. Ludwika w czerwcu 1959. Zdaniem Czapskiego, genetycznie wiązały się one z postimpresjonizmem, rozwijały linię Jana Cybisa, malarza „najbardziej abstrakcyjnego pośród kapistów”, dla którego natura była tylko punktem wyjścia, a punktem dojścia – „chromatyka barwna, nowe gry i zestawienia”. Dopiero jednak uczeń Cybisa, Dominik – jak to ujął pisarz – przecina „pępowinę” łączącą go z naturą. W jego pracach ginie przedmiot, a na plan pierwszy wybija się ekspresja. Czapski podziwiał umiejętności harmonizowania barw, zgrywania ich w rzadkie kombinacje, a zarazem wieszczył – zapewne pouczony przykładem Nicolasa de Stäela – odejście Dominika od abstrakcji i jego powrót do przedmiotu, do jego konkretności i namacalności. Z dużym entuzjazmem odniósł się też do wystawy Piotra Potworowskiego w Galerie Laclouche zimą 1961. O tej ekspozycji pisał:

jest świetna i nie wiem, czy nie najsilniejsza w swoim wyrazie wśród nowoczesnych wystaw, które tej zimy udało mi się widzieć, rzadkie poczucie plamy barwnej, [...] zestawienia przeróżnych materii barwnych, od naklejanych i zdartych papierków do wklejanych kawałków workowego płótna, bogactwo inwencji barwnej, zgrzytów, które dają widzowi nowe przeżycia i nowe smaki estetyczne¹¹.

⁹ *Idem*, *Galerie Lambert*, [w:] *Libella. Galerie Lambert. Szkice w wspomnienia*, red. M. A. Supruniuk, Toruń 1988, s. 154.

¹⁰ *Idem*, *Czy należy...*, s. 229.

¹¹ *Idem*, *Tadeusz Piotr Potworowski*, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 295.



Józef Czapski w Paryżu, 1958. Fot. W. Sławny, copyright by F. Sławny i J. Sławny / Forum Polska Agencja Fotograficzna

Wydaje się, że oceny te nie były tylko wyrazem uprzejmości wobec artystycznych propozycji rodaków, ale wynikały z autentycznego uznania dla czystego malarstwa – powtórzę jeszcze raz – zakorzonego w przeżyciu natury, odwołującego się do instancji świata rzeczywistego.

Czy zatem samego Czapskiego-malarza kiedykolwiek zainspirowała abstrakcja? Otóż tak, ale przewrotnie. Nie wszystkich abstrakcjonistów odrzucał, a część nawet cenił, co należałoby potraktować jako oznakę ambiwalentnych odczuć wobec przemożnej obecności abstrakcji w świecie sztuki. Pośród twórców tzw. lirycznej jej odmiany Czapski wyróżniał trzech, których uważał za spadkobierców myśli Bonnard. Byli to: Jacques Villon, Roger Bissière i – wspomniany już – de Stäel. Żaden z nich nie był jednak – zdaniem pisarza – „abstrakcjonistą w sensie absolutnym”.

Szczególnie de Stäel wydaje się ulubionym malarzem wieku dojrzałego (a nawet – można rzec – sędziwego) polskiego artysty, jak Cézanne – okresu jego dojrzewania plastycznego. De Stäel należał do plastyków żywo obecnych w myślach i w wyobraźni Czapskiego, a jego droga twórcza – przerwana przedwczesną śmiercią w 1955 r. – stanowiła dowód powrotu abstrakcjonisty na grunt ewokacji natury. Wymownym przejawem admiracji dla malarstwa de Stäela jest notatka w *Dzienniku* z 17 VI 1965:

Może najważniejsze wczoraj to kupiony numer „Connaissance” z kolorowymi reprodukcjami de Staëla. To są pewnie znowu złudzenia starości, że ten dzień, gdzie w lejący deszcz – oberwanie chmury – brnąłem po zalewanych wodą ulicach, pchałem się po zapchanych autobusach, zdawał mi się wcale nie zdradą malarstwa, ale wstępem i radością, pożyteczną, płodną dla malarstwa właśnie. [...] Duże płótno dzisiaj: *Kobieta w metrze*, wielkie zmęczenie, zdaje się pierwsze płótno malowane z pasją od paru miesięcy. Wczorajsze przeżycie w metrze, które dziś właściwie maluję, przecież to jest malarstwo, o którym marzę, i kupiona „Connaissance” z obrazami de Staëla dała mi jakby szturchnięcie w plecy, które się daje w ostatniej sekundzie skaczącemu ze spadochronem¹².

Wiele lat później, w 1981 r., wielka wystawa de Stäela w Grand Palais wywołała cykl prac Czapskiego, ukazujących ludzi oglądających ekspozycję, a w tle – przetworzone obrazy naturalizowanego we Francji malarza pochodzenia rosyjskiego. I właśnie w owych „scenach z teatru codzienności”¹³ można wypatrzeć abstrakcje. Nie są nimi same płótna, ale pojawiają się w postaci obrazu w obrazie. W ten przewrotny sposób Czapski maluje „abstrakcje”, rozumiane, oczywiście, jako cytaty z de Stäela. O tych późnych pracach znakomicie pisała Joanna Pollakówna: „z żółtego i zielonkawego tła ścian wyłaniają się gwałtowne plamy staëlowskich kompozycji i grubą, strzępiastą kreską zarysowane postacie zwiedzających. Spokojne, jasne płaszczyzny o prostych podziałach, a obok rozszamotane, ostrym kolorem zaznaczone sylwetki”¹⁴.

Podsumowując można powiedzieć, że Józef Czapski, jako malarz-krytyk żyjący i tworzący po II wojnie światowej w paryskim centrum, przyglądał się wszechobecności abstrakcji lat 50. XX w. z pewnym zdumieniem; traktował ją raczej jako przejaw dość powierzchownej i niepogłębionej filozoficznie mody niż jako poważną, a może lepiej powiedzieć: odkrywczą i nośną, propozycję artystyczną. Punktował nieścisłości terminologiczne oraz pewne zamieszanie pojęciowe, które dostrzegał w dobrze mu znanej literaturze przedmiotu i we współczesnej mu dyskusji krytyki artystycznej wokół abstrakcji.

¹² *Idem*, *Wyrwane strony. Zapiski z Dziennika*, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje36/text15p.htm> (data dostępu: 2 III 2013).

<http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje36/text12p.htm> (data dostępu: 2 III 2013).

¹³ Określenie M. Werner-Gagnebin; za: J. Pollakówna, *Olśnienia i medytacje*,

¹⁴ J. Pollakówna, *Posłowie*, <http://www.czapsky.org.pl/czapsky.php> (data dostępu: 2 III 2013).

Z drugiej strony, kreślił panoramę dążeń malarstwa abstrakcyjnego rozpiętą pomiędzy wizją bezprzedmiotowego języka sztuki „purytanów” spod znaku Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana a „efektownymi elukubracjami” taszystów w typie Mathieu.

W refleksji Czapskiego roi się od pytań retorycznych o status sztuki abstrakcyjnej i o jej znaczenie dla współczesności i dla przyszłości. Powściągliwe obserwacje zawrotnych sukcesów abstrakcjonistów w galeriach i centrach sztuki mieszają się w tych tekstach z wątpliwościami co do jakości i wagi hałaśliwej fali malarstwa abstrakcyjnego. Spajają je trafne i pełne erudycji konstatacje *status quo*. Zarazem są owe eseje reakcją przeciwko „uduszeniu sztuki” przez „szywność formuł racjonalnych Mondrianów i Malewiczów”. Największe niebezpieczeństwo Czapski upatruje ostatecznie w zerwaniu abstrakcji (zarówno przez konstruktywistów, jak i przez taszystów) z naturą, które w jego przekonaniu oznacza utratę gruntu dla malarza.

Omawiana refleksja wykracza ponadto poza rozgrzewające dyskusję spory wokół sztuki lat 50. XX w., zawiera szereg trafnych uwag o charakterze uniwersalnym, które nie tracą mocy także dziś. Patrząc, czytając i pisząc o abstrakcji, Czapski dostrzega sprzeczność w wołaniu o wolność sztuki przy samoograniczeniu tej wolności, gdy jedna koncepcja domaga się uznania za wyłączną i obowiązującą. Jaką więc wartość tworzą artyści zniewoleni wolnością? – pyta Czapski. I jest to jedno z jego pytań, które można odnieść również do naszej współczesności.

dr Piotr Majewski

Adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym UMCS. Zainteresowania badawcze ogniskuje na sztuce polskiej XX i XXI w. w kontekście europejskiej i rodzimej tradycji artystycznej, życiu artystycznym w Lublinie w XX wieku, historii i teorii obrazu, w tym szczególnie w malarstwie, oraz na dziejach krytyki artystycznej. W ostatnim okresie koncentruje uwagę na polsko-francuskich relacjach artystycznych po 1945 roku. Opublikował m.in. książki: *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności* (Lublin 2006), *Grupa Zamek. Historia – krytyka – sztuka* (Lublin 2007, jako współredaktor), *Grupa Zamek. Konteksty – wspomnienia – archiwalia* (Lublin 2009, jako współredaktor), *Obrazy miasta. Fotografia pomiędzy dokumentem a dziełem sztuki* (Lublin 2010, jako współredaktor). Kurator wystaw popularyzujących sztukę współczesną, m.in. „Puls fotografii” (Lublin 2009), „Fotografia – między dokumentem a dziełem” (Lublin 2009), „Tytus Dzieduszycki-Sas (1934–1973). Pomiędzy Lublinem a Paryżem” (Muzeum Lubelskie 2012). Wiceprezes Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, prezes zarządu w latach 2008–2010.

Piotr Majewski / Czapski regarding abstraction

Józef Czapski, as a painter and critic who lived and worked after the WW2 in the Parisian centre, was watching ubiquitous abstraction of the 1950s with certain astonishment; he used to treat it rather as a symptom of a superficial, lacking philosophical background fashion than a serious, or to call it more appropriate, forerunning and significant artistic offer. He pointed out inaccuracy in terminology and confusion with ideas he was able to notice in the literature of the subject, which he was perfectly aware of, and art critics' discussions around abstraction in the then contemporary times. On the other hand, he drew a panorama of abstract painting striving which spread between a vision of an art language of “Puritans”, like Malevich and Mondrian, and “the dazzling elucubrations” of the Tachists of Mathieu type.

In Czapski's considerations there are plenty of rhetorical questions about the status of abstract art and its significance in presence and future. His restrained acclaim for tremendous successes of Abstractionists in galleries and art centres is combined with his doubts about the quality and range of this noisy wave of abstract painting. They are welded by his accurate and erudite observations of *status quo*. The author of the paper makes an attempt at critical reconstruction of Czapski's theoretical views regarding “the Niagara Falls of abstract production” on the one hand, while on the other he recalls Czapski's valuation of abstraction prime in Poland at the period of Thaw, he also recalls the painter's late fascination with Nicolas de Stäel's oeuvre and poses questions about influence of this painting formula on the artist's work itself.