

Czy Czapski był dobrym kolorystą? Malarstwo Józefa Czapskiego wobec doktryny estetycznej K. P.

Tomasz Gryglewicz

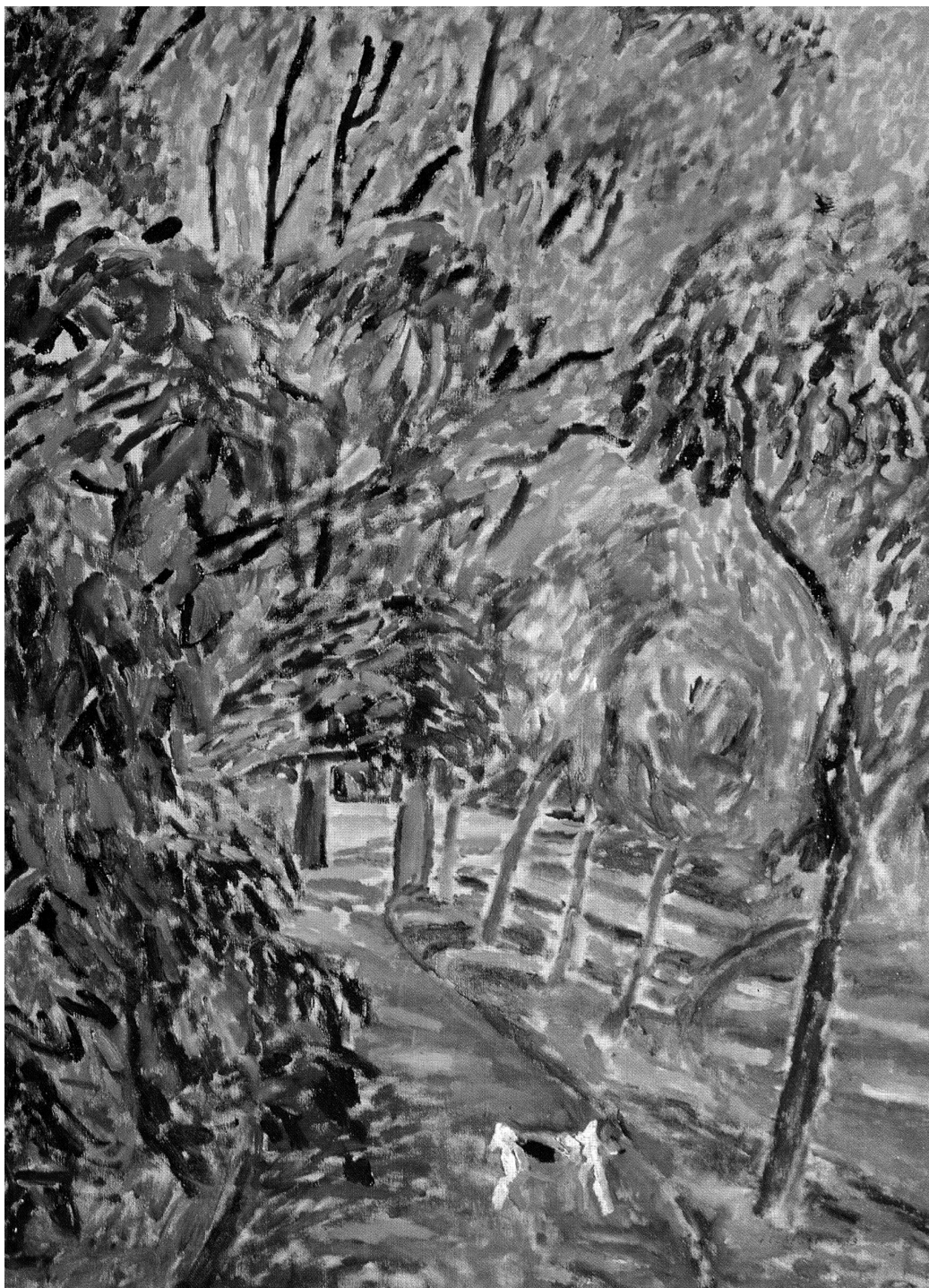
Studia nad spuścizną twórczą Józefa Czapskiego koncentrują się w głównej mierze na jego dokonaniach literackich, na działalności społecznej i politycznej oraz – z punktu widzenia historii sztuki – na pismach krytycznych i eseistyczne. Za te obszary aktywności jest on bardzo ceniony. Jego malarstwo również zostało docenione, chociaż wydaje się, że zainteresowanie ze strony badaczy i odbiorców budzi ono w mniejszym stopniu. Podkreśla się przynależność Czapskiego do Komitetu Paryskiego i jego zasługi organizacyjne dla tej grupy, zwłaszcza podczas pobytu w stolicy Francji. Zaznacza się jednak, że nie był on typowym kapistą, zresztą podobnie jak inni artyści tego kręgu – Zygmunt Waliszewski, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski – z wyjątkiem Jana Cybisa i Hanny Rudzkiej-Cybisowej, których obrazy uchodzą za ortodoksyjne w swoim kapizmie. Owa powojenna odrębność malarstwa Czapskiego wobec pozostałych kapistów znalazła swoich zwolenników. Szczególną atencją cieszą się jego szkice i rysunki, wykonywane nierzadko na marginesach notatek w dzienniku lub w korespondencji, a więc związane z wypowiedziami tekstowymi.

Czapski sam wspominał, autokrytycznie, że jego koledzy kapiści nie cenili zbyt wiele jego obrazów, chwając równocześnie jego talent literacki. Relacjonuje, iż Cybis zwrócił się do niego: „Twoje malarstwo nigdy nie będzie jałowe, ono jest potworne”, i dodaje swój komentarz, umieszczony w nawiasie: „(przynajmniej nie będzie jałowe, powiedziałem sobie i uznałem to za komplement)”¹. Nawet współcześnie, chociaż nieoficjalnie i dyskretnie, wielu historyków sztuki i artystów nadal w pewnej mierze podziela ten krytyczny osąd. Sam kiedyś określiłem obrazy Czapskiego nieco dwuznacznym mianem „kulturalnego malarstwa”². Teraz skory byłbym w większym stopniu docenić ową „kulturę malarską” Czapskiego, czując pewien przesyt agresywnymi multimediami i prowokacjami artystycznymi oraz nadmierne – moim zdaniem – angażowaniem się sztuki w spory polityczne i światopoglądowe.

Przewagę badań tekstów literackich i krytycznych Czapskiego nad analizą formalną jego prac plastycznych interpretowałbym również jako symptom szerszego zjawiska, jakim jest supremacja sło-

¹ J. Czapski, *Jan Cybis*, [w:] *idem*, *Patrząc. Z autoportretem i 19 rysunkami Autora*, Kraków 1983, s. 358.

² T. Gryglewicz, *Kulturalne malarstwo Józefa Czapskiego*, „Znak” 1992, nr 9.



J.Czapski, *Alejka w parku*, 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: *Gry Barwne. Komitet Paryski 1923–1939*, [kat. wystawy], Kraków 1996, il. 18

wa nad obrazem w polskiej kulturze, zbudowanej na fundamencie literatury, kształtującej świadomość narodową Polaków. Inaczej rzecz wygląda we Francji, gdzie artystów plastyków docenia się w równym stopniu, co literatów, przykładając znaczną wagę nie tylko do przekazu ideowego dzieła, ale do problematyki formalnej – jak chcieli kapiści. To właśnie oni zapragnęli uprawiać czyste malarstwo, pozbawione obciążeń literackich, na wzór współczesnej im sztuki francuskiej, dążąc do podniesienia kultury plastycznej i prestiżu społecznego artysty w odrodzonej Polsce. Czapski w jednym z tekstów napisanych w okresie II wojny światowej stwierdził: „We Francji chyba ginie o wiele mniej talentów, kiedy u nas marnują się one prawie z reguły [...]. We Francji nie istniał nigdy przesąd, popularny w Polsce, że malarz ma prawo być głupi”³.

W moim artykule pragnę zatem ustosunkować się do problemu koloryzmu Czapskiego, konfrontując formę malarską, którą posługiwał się on w swoich pracach plastycznych, z podstawowymi kategoriami estetyki kapistowskiej. Przy okazji chciałbym postawić pytanie o genezę jego stylu, o źródła jego inspiracji i o oddziaływania ze strony artystów i tendencji, którym ulegał w poszczególnych fazach swojej twórczości.

Trudnością, jaką napotykamy w dążeniu do scharakteryzowania indywidualnego stylu prac Czapskiego, jest – po pierwsze – fakt, że jego dorobek z okresu przedwojennego, a więc z czasów, kiedy konstituowała się doktryna i metoda malarska kapistów, prawie się nie zachował. Należałoby bowiem zastanowić się, w jakim stopniu teoria koloryzmu odbijała się w tych obrazach Czapskiego, które były tworzone równoległe do jej powstawania. Po drugie, twórczość plastyczna tego artysty – jak zauważa najwybitniejsza jego monografistka, Joanna Pollakówna – nie była jednorodna ani w okresie międzywojennym, ani tym bardziej po wojnie, kiedy Czapski przebywał na emigracji, głównie w Paryżu, ulegając różnym wpływom i inspiracjom⁴. Trudno zatem wskazać bez wątpliwości na te jego obrazy, które malował (w swojej intencji) według zaleceń teorii kapistowskiej.

Zanim jednak przejdziemy do analizy prac Czapskiego, należałoby pokrótce przypomnieć i zrekapitulować najważniejsze tezy owej doktryny. W często przytaczanym przez badaczy historii polskiego koloryzmu programowym tekście wstępu do wystawy grupy K. P. w Polskim Klubie Artystycznym w Hotelu Polonia w Warszawie w roku 1931 Cybis napisał:

Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontakt z innymi kolorami⁵.

Cybis wyraża więc przekonanie o autonomii dzieła sztuki wobec natury. W jednym ze swoich tekstów w „Głosie Plastyków” pisze też: „Dla malarstwa treść, przedmiot czy natura zawsze tylko były pretekstem do zestawień gry malarskiej, do abstrakcji form i barw”⁶.

³ J. Czapski, *O przerwach w pracy*, [w:] *idem, Patrząc...*, s. 99.

⁴ J. Pollakówna, *Czapski*, Warszawa 1993.

⁵ Cyt. za: J. Zanoziński, *Jan Cybis i jego twórczość malarska*, [w:] *Jan Cybis*.

Malarstwo olejne w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego, Katowice 1986, s. 9.

⁶ Cyt. za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1930* [kat. wystawy], Kraków 1996, s. 61.

Pogląd o autonomii obrazu dzieli ze swoim mężem Rudzka-Cybisowa, której prace miały charakter modelowy w kapistowskim systemie estetycznym. W jednym ze swoich listów wyraziła opinię:

W ogólnym rozwiązaniu obrazu najważniejszą sprawą jest dojście do stworzenia życia obrazu. Zrozumienie budowy obrazu przychodzi często w trakcie pracy nad obrazem. Obraz jest organizacją, tak jak wiersz lub powieść. Musi zaistnieć w konstrukcji porządku zbudowanej na prawach rządzących percepcją widzenia. [...] Życie obrazu jest zależne od transponowania w jedność elementów koloru i formy. Forma to nie jest kształt przedmiotu [...] – a zadaniem dla niej najważniejszym jest sprowadzenie wielowymiarowej przyrody do dwuwymiarowego obrazu (transpozycja)⁷.

Jednakże podkreślana w wypowiedziach Cybisów autonomia dzieła sztuki nie oznaczała uprawiania malarstwa abstrakcyjnego oraz prymatu pierwiastka intelektualnego i spekulatywnego w ich sztuce, jak w przypadku abstrakcjonizmu geometrycznego Pieta Mondriana czy Władysława Strzebińskiego, którzy również akcentowali autonomię i autoteliczność języka sztuki. Motyw studiowany w naturze był niezbędny w procesie kreacji obrazu, mimo iż ulegał transpozycji w płaską kompozycję kolorystyczną. Dla kapistów bowiem podstawą aktu twórczego pozostaje percepcja wzrokowa natury i analiza doznań wizualnych, a nie założony z góry model teoretyczny. Czapski, którego również można uważać za współtwórcę doktryny kolorystycznej – przede wszystkim dzięki jego monografii na temat Józefa Pankiewicza, gdzie zawarł główne toposy, jakie weszły do słownika kapistów – wyraził to lapidarnie w *Dzienniku* w 1965 r., pod datą 2 VI: „Zapomnieć wszystko, co wiesz, co pamiętasz mózgiem, nie okiem”. Akcentował przy tym, jeszcze w większym stopniu niż Cybis, czysto sensualny charakter procesu powstawania dzieła malarskiego⁸.

Instruktywnym przykładem obrazu „ortodoksyjnie kapistowskiego” – jak pisze Pollakówna – jest malowana „ławicą delikatnie zgranych plamek barwnych o wyrównanej intensywności tonu [...] martwa natura z 1930 roku, o poprawnej, na trójkątach opartej kompozycji, z nieco wrywającym się ku przodowi »cézannowskim« jabłkiem”⁹. Pollakówna uważa jednak w swojej monografii, że Czapski pod wpływem podróży do Hiszpanii, podczas której zachwyił się twórczością Francisca Goi, poszedł w kierunku ekspresjonizmu i groteskowości. Przykładem tego ekspresjonizowania może być m.in. zaginiony obraz *Tramwaj*, krytykowany przez Cybisa w jego dzienniku pytaniem: „czy to nie program raczej i literatura?”, co odnotowała Pollakówna¹⁰. Za kolejny etap odchodzenia Czapskiego od postimpresjonistycznego kapizmu w kierunku ekspresjonizmu uważa ona obrazy *Opera Leśna w Sopocie* i *W parku*, dopatrując się w nich inspiracji wystawą ekspresjonizmu niemieckiego, jaką artysta widział w Paryżu w 1935 roku. Dalsze etapy już powojennej drogi Czapskiego ku potęgowaniu języka ekspresji znaczą – według Pollakówny – fascynacje malarstwem, w pierw Chaïma Soutine’a (o czym zaświadcza szczególnie obraz pt. *W rzeźni*), a później Nicolasa de Staëla, aby w latach 80. XX w. osiągnąć pełnię lapidarnego ekspresjonizmu, który można porównać z generacją niemieckich nowych dzikich: Reinera Fettinga, Dietera Hackera lub Karla Horsta Hödickego.

⁷ Cyt. za: H. Blum, *Hanna Rudzka-Cybisowa*, Warszawa 1975, s. 26.

⁸ Zob. J. Pollakówna, *op. cit.*, s. 54.

⁹ *Ibidem*, s. 12.

¹⁰ *Ibidem*, s. 13.

Skłonności do ekspresjonizmu zauważalnej u Czapskiego (co wypunktowała Pollakówna), a także innych kapistów, nie da się zakwestionować – wyczuwamy ją nawet w pracach ortodoksyjnego przedstawiciela nurtu, Cybisa – wszak studiował on we Wrocławiu u członka grupy Die Brücke, Ottona Müllera. Jednakże jej proveniencja niekoniecznie wpływa z recepcji niemieckiego ekspresjonizmu, lecz raczej – w mojej opinii – z właściwości charakterystycznych dla École de Paris. Polski kapizm – w tym szczególnie malarstwo Józefa Czapskiego, który nie wrócił z emigracji, stając się *de facto* artystą paryskim – był typowym produktem Szkoły Paryskiej.

Postimpresjonistyczną techniką kapistowską – charakterystycznymi krótkimi pociągnięciami pędzla – posłużył się Czapski również w innym z nielicznie zachowanych przedwojennych obrazów: w *Alejce w parku* z 1933 roku. Pożądaną cechą dobrego malarstwa wedle teorii i praktyki kapistowskiej było eliminowanie nadmiernych kontrastów światłocieniowych, walorowych i kolorystycznych, owego „wrywania się” jakiejś barwy, która by „dziurawiła” – w sensie przenośnym – płótno i niszczyła spoistość całości; a więc usuwanie wszystkiego tego, co zagrażałoby głównej zasadzie kompozycji kolorystycznej: utrzymaniu płaszczyznowego charakteru obrazu. *Alejka w parku* Czapskiego realizuje te założenia. Można ją porównać z częścią pejzaży Rudzkiej-Cybisowej z motywem drzew. Jednakże w pejzażu Czapskiego, i u Rudzkiej-Cybisowej nietrudno odnaleźć bezpośrednie źródło inspiracji, jakim było malarstwo Pierre’a Bonnard’a – artysty, który z sposób zasadniczy wpłynął na ukonstytuowanie się estetyki kapistowskiej.

Opera Leśna w Sopocie, wymieniana przez Pollakównę jako przykład inspiracji ekspresjonizmem niemieckim, wydaje się jednak w większym stopniu uzależniona właśnie od Bonnard’a, zwłaszcza w charakterystycznie kadrowanym pierwszym planie, ukazującym od tyłu sylwetki postaci siedzących na widowni, w sposób nieco naiwny, a zarazem z pewną domieszką komizmu. Czapski w tej kompozycji zachowuje, wywodzącą się od postimpresjonistów, nabistów i Bonnard’a, kapistowską zasadę utrzymania płaszczyzny obrazowej, a wprowadzenie przezeń silnych kontrastów i czerni tła wynika z podjęcia nokturnowego tematu. Ogólnie rzecz biorąc, uważam, że malarstwo Czapskiego nigdy nie miało tak radykalnego charakteru jak ekspresjonizm niemiecki – ten historyczny i ten nowy, spod znaku Neue Wilde; a więc mimo mniejszych lub większych analogii stylistycznych, kolorystycznych, nawet tematycznych z pewnością nie można Czapskiego nazwać ekspresjonistą.

Przejęty od Bonnard’a sposób kadrowania obrazu i specyficzne ujęcie przestrzeni, uchwytnie zwłaszcza w przedstawieniu figury ludzkiej we wnętrzu i w środkach komunikacji, a także w pejzażu miejskim, nie opuści płócien Czapskiego, zarówno w okresie przed-, jak i powojennym. Szczególnym motywem w jego dziełach, inspirowanym sztuką Bonnard’a, jest wizerunek odbity w kadrze zwierciadła – np. w takich pracach jak *Lustra* (1937), a zwłaszcza *Neon i umywalka (autoportret)* (1959). Jednak w odróżnieniu od Bonnard’a Czapski nie namalował – jak się wydaje – odbijającego się w lustrze aktu kobiecego, co może stanowić ciekawy temat do rozważenia. Motyw podwojonego wizerunku postaci kobiecej bardzo podobny w ujęciu jak u Bonnard’a (choć nie w akcie) wystąpił w obrazie Piotra Potworowskiego *Przed lustrem* (ok. 1932).

Po pewnym czasie Czapski w następujący sposób scharakteryzował swój stosunek do postimpresjonizmu (traktując ten termin – jak się domyślam – jako synonim kapizmu): „Co do mnie, po paru latach mozolnego błąkania i paru latach szkoły postimpresjonistycznej szukałem wyrazu dla prze-

żyć i wizji dalekich od czystej i radosnej kontemplacji natury i świata postimpresjonistów”¹¹. W słowie wstępnym do tomu własnych tekstów o tytule *Patrząc* pisał zaś:

Rok 39 rozmiótł naszą grupę po świecie. Po dziesięciu latach wojen, kataklizmów i wędrówek zostałem z moją paletą w Paryżu sam. W Paryżu, który niczym nie przypominał Bonnardowskiego „raju utraconego”, który był przecież i moim „rajem utraconym”. Tu zaczął się drugi i zasadniczy etap mojego malarstwa, nowa konfrontacja ze sztuką światową, która trwa do dzisiaj¹².

Konfrontacja owa odbywała się poprzez filtr paryski i z punktu widzenia paryskiego, gdyż w odróżnieniu od pozostałych kapistów, działających w środowisku polskim, bądź – jak Potworowski – w Wielkiej Brytanii, Czapski powrócił do punktu wyjścia tej grupy, niejako do jej matecznika, jakim był Paryż właśnie. Na podstawie wspomnień samego artysty, jak również wypowiedzi badaczy jego twórczości, Czapski jawi się jako autor ulegający różnym wpływom, niemal eklektyczny. Obok przywołanych już Bonnarda, Soutine’a, de Staëla, wymienia się oczywiście Paula Cézanne’a, Henri Matisse’a, Georges’a Rouaulta, Maxa Beckmanna, Bernarda Buffeta, a także, w martwych naturach, Giorgia Morandiego oraz Alberta Giacomettiego i Jeana Baptiste’a Corota. Każdy badacz stara się dorzucić jakieś własne asocjacje, np. Joanna Sosnowska – Amerykanów, Edwarda Hoppera i Ben Shahna¹³. Ze swej strony dodałbym analogiczną do pop-artu fascynację plakatami reklamowymi w latach 60. XX wieku. Wszystkie te afiliacje pozostają do pewnego stopnia uprawnione, a sam Czapski pisze o fascynacjach tymi artystami i kierunkami i nie wypiera się ich oddziaływania. Można byłoby zatem sądzić, że absorpcja tak rozbieżnych, indywidualnych stylów decyduje o synkretycznym charakterze malarstwa Czapskiego. W rzeczywistości jednak jego twórczość jest dość spoista stylistycznie, przy wyraźnie zaznaczających się fazach i okresach (jak zresztą u każdego plastyka – w mniejszym lub większym stopniu). Przy owej różnorodności wpływów Czapski pozostaje wszakże wierny Szkole Paryskiej, ale też tradycji malarstwa polskiego oraz pierwotnej lekcji impresjonizmu i postimpresjonizmu, jaką przeszedł pod dyktando Pankiewicza.

Czas na konkluzje. Czy był Czapski dobrym kolorystą? Z pewnością tak, aczkolwiek bardzo istotną rolę odgrywał w jego twórczości rysunek, a więc obok plamy – linia i kontur. Szkice, które wykonywał permanentnie, towarzyszyły jego zapiskom, z jednej strony będąc utrwaleniem motywu, jaki przyciągnął jego uwagę: sytuacji lub postaci, oraz dopełniając narrację tekstową, z drugiej – stając się załącznikiem wypracowanej kompozycji olejnej. Natura stanowiła dla niego punkt wyjścia, lecz była transponowana na problematykę malarską – w rozumieniu, jakiego użyła Rudzka-Cybisowa w cytowanym fragmencie jej listu. Również refleksja kolorystyczna miała dla Czapskiego charakter priorytetowy; zawsze starał się on zharmonizować układ barwny, raz ograniczając i tłumiąc grę kolorystyczną, a kiedy indziej – nie cofając się przed kontrastami i jasną, mocną tonacją.

Czy Czapski przestrzegał doktryny kapistowskiej? W pierwszym okresie twórczym z pewnością tak. Nigdy jednak nie był w tym nadmiernie ortodoksyjny, zwłaszcza po wojnie, kiedy tematyka, czyli zwalczana w malarstwie przez kapistów literatura, odgrywała w jego dziełach ważną rolę. Mimo to

¹¹ J. Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] *idem, Patrząc...*, s. 32.

¹² *Idem*, wstęp, [w:] *ibidem*, s. 5.

¹³ J. Sosnowska, *Czapski*, [w:] *Czapski i krytycy*, wyb., oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996.

można powiedzieć, że postępował jak większość czołowych kapistów, którzy również oddalili się od założeń teoretycznych grupy, a kapistowskie reguły dobrego obrazu kolorystycznego służyły im w okresie powojennym w pierwszym rządzie jako wygodna metoda pedagogiczna w szkolnictwie artystycznym – do studiowania martwych natur i pejzaży w plenerze. Mimo eksperymentów i ewolucji w kierunku syntezy i ekspresji, szczególnie silnie zaznaczającej się pod koniec jego życia, Czapski był wierny tradycyjnej definicji obrazu, na której wykształcił się w młodości. Nie zerwał z naturą, uprawiał sztukę figuratywną, pozostał malarzem kolorystą.

prof. dr hab. Tomasz Gryglewicz

Historyk i krytyk sztuki. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie. W latach 1968–1973 studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, z którym jest związany od ukończenia studiów jako pracownik naukowo-dydaktyczny. Tytuł profesora uzyskał w 2007 roku. Kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego od 1995 roku. Jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Polsce, Komisji Historii Sztuki PAU i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Autor książek: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku* (Kraków 1984), *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914* (Kraków 1992), *Erotyzm w sztuce polskiej* (Wrocław 2004), *Kraków i artyści* (Kraków 2005) oraz licznych artykułów naukowych, recenzji i wstępów do katalogów wystaw z zakresu sztuki końca XIX stulecia, wieku XX i bieżącej.

Tomasz Gryglewicz / Was Czapski a good Colourist? Józef Czapski's painting in view of aesthetic doctrines of the K. P. group

In studies on Józef Czapski's artistic work predominate discussions and analyses of his writings and of his social and political activity. As long as visual arts are concerned his critical oeuvre is much appreciated, a book on Pankiewicz and other remarks on art gathered in the volumes *Oko* [An Eye] and *Patrząc* [Looking]. Also his sketches are praised. Whereas his painting is not much described, as a negative though unjust opinion was shared with some of his fellow-artists Kapists who used to claim that Czapski lacked talent. In the following paper I have focused on formal, stylistic and aesthetic aspects of Czapski's painting. Therefore, I act somehow against the main stream of studies on his artistic legacy.

The Kapists came up with a very coherent painting doctrine, they stuck to it and made it a syllabus of artistic education in Poland after the WW2. One of the main theses of Polish Colourism was a belief that the value of an art piece is decided by its form and not contents, described disdainfully by the Kapists as "literature". So did Czapski, in his writings he was rigid and uncompromising in tracing down weak points in form and colour in the then contemporary works of art, remaining unmoved in view of their pathetic symbols, he was for independence of art from the reality.

When analysing Czapski's paintings it is difficult not to notice that they differ significantly from ideal for the tendency works, especially those by Jan Cybis or Hanna Rudzka-Cybisowa (the other Kapists also stood aside this norm, everyone in his own way). Only his early works meet the assumptions of the Kapist movement. In the later period, mainly after the WW2, during his emigration in Paris, he stopped being truthful to the rule of the picture's autonomy, which was followed by the Kapists, and he moved rather towards subjects and art based upon observation of the surroundings, art which included some elements of magnified expression. Georges Rouault, Chaïm Soutine, Max Beckmann, as well as figurative works by Nicolas de Staël are listed, among others, as the sources of his inspiration. Some researchers trace analogies even between his works and Neo-Expressionist "wild" new figuration in Germany in Czapski's late period.

However, in my opinion, Czapski was never entirely an Expressionist, remaining truthful to the traditions of École de Paris, in the first place being under a strong influence of Post-Impressionism of Pierre Bonnard, other Kapists alike. Czapski was therefore an artist focused on purely painterly values; he remained a colourist painter, by following his own individual version of Colourism, he treated it in a non-orthodox way.