



Józef Czapski (z prawej), wiceminister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Józef Ujejski (w środku) i architekt Bogdan Pniewski (z lewej) podczas otwarcia pośmiertnej wystawy Zygmunta Waliszewskiego w Instytucie Propagandy Sztuki 26 V 1937. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-6200-2

Działalność krytyczna Józefa Czapskiego na łamach „Głosu Plastyków”

Małgorzata Geron

Większość z nas nie widziała nie tylko Cézanne’a, Renoira lub Bonnard’a, ale i nie znała żadnej większej galerii sztuki klasycznej: obrazy Pankiewicza są odkryciem nie tylko malarstwa współczesnego, ale malarstwa w ogóle, pierwszym przeżyciem tej radości, którą daje obraz niezależnie od tego, co przedstawia. Pociągała nas jakość, rzetelność tych płócien, atmosfera autentycznej kultury malarskiej. Nikt w Krakowie nie umiał nam pokazać z równie przekonującą jasnością znaczenia gry barwnej¹.

Tak po latach Józef Czapski wspominał pierwsze spotkania z Józefem Pankiewiczem, który 1 III 1923 wznowił przerwane na kilka lat zajęcia na kursie malarstwa i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych². Jak kontynuował jego uczeń:

Pankiewicz zyskuje natychmiast w tym gronie autorytet i sympatię, mimo że nigdy nie zabiega o popularność. Kto żyw, garnie się do jego pracowni, staje się ona w swoim składzie najciekawsza. Szczera wola obiektywizmu, zainteresowanie dla każdego plastycznego wysiłku sprawiają, że eksperymenty malarskie uczniów nie przerażają profesora³.

Wokół Pankiewicza szybko skupiła się grupa studentów, do której należeli m.in.: cytowany Czapski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Artur Nacht, Tadeusz Piotr Potworowski, Janina Przecławaska, Janusz Strzałecki oraz, współpracujący wcześniej z formistami, Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis, Józef Jarema i Marian Szczyrbuła⁴. Pod wpływem przekazywanych im fascynacji artystycznych, a także przekonania, iż wszystko, co najważniejsze w sztuce, dzieje się w Paryżu, studenci utworzyli słynny Komitet Paryski, aby we wrześniu 1924 wyjechać nad Sekwanę. Rok później dołączył do nich Pankiewicz,

¹ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936, s. 91.

² Zob. E. Charazińska, *Pankiewicz: kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło artystyczne w 140. rocznicę urodzin* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 I – 26 III 2006, s. LVI.

³ Zob. J. Czapski, *op. cit.*, s. 92.

⁴ Zob. E. Charazińska, *op. cit.*, s. LVI. Waliszewski i Jarema współpracowali z Czyżewskim przy projektach dekoracji i kostiumów do jego sztuki *Osiol*

i *śłońce w metamorfozie*, wystawianej 28 XI i 4 XII 1921, a także 23 V 1925 na „wieczorze polskim” w Paryżu. Waliszewski wykonał w 1921 r. dekoracje malarskie w klubie futurystów „Gałka Muszkatołowa”. Cybis, Jarema, Waliszewski, Marian Szczyrbuła wraz z Leonem Chwistkiem i Czyżewskim brali udział w tzw. „koncertach malarskich” m.in. we Lwowie w 1922 roku. Zob. *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 24–25.

obejmując funkcję kierownika paryskiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, oraz Dorota Berlinerblau-Seydenmannowa, Stanisław Szczepański i Ludwik Puget⁵. Odnosząc się po latach do tych wydarzeń, Czapski pisał: „Jechaliśmy do Paryża zbuntowani przeciw malarstwu polskiemu, pręcej przeciw temu, co za malarstwo polskie było uważane, a więc jeszcze postmateriałizm i ogony impresjonizmu, okraszane ludowością z niebieskim śniegiem i chłopkami w kolorowych chustach”⁶. W Paryżu twórczość młodych artystów kształtowała się głównie pod wpływem zaprzyjaźnionego z Pankiewiczem Pierre’a Bonnard, a szczególnie Paula Cézanne’a o czym wspominał Czapski: „uświadomił im [kapistom] konstrukcyjne znaczenie »gry barwnej«, zatraconej przez większość malarzy od czasów Davida, odkrył cały świat problemów konstrukcyjnych, współzależność form i barwy, nauczył ich świeżym okiem spojrzeć na malarstwo od Wenecjan do Gierymskiego”⁷. Ten kierunek poszukiwań artystycznych znalazł odzwierciedlenie we wstępie do katalogu pierwszej wystawy grupy, zorganizowanej po powrocie do Polski w grudniu 1931⁸. W tekście autorstwa Cybisa, mającym charakter programowy, pojawiły się sformułowania podkreślające prymat koloru, na czele ze słynnym stwierdzeniem: „płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku”⁹.

W kraju twórcy szybko zyskali uznanie. Miejscem prezentacji ich poglądów stało się czasopismo „Głos Plastyków”, istniejące już od 1930 roku. W 1932 r. Związek Polskich Artystów Plastyków redakcję periodyku powierzył komitetowi, w którego skład z grupy kapistów weszli m.in. Cybis i Jarema. W grudniu 1933 roku powołano do współpracy komitety redakcyjne w kilku miastach: Warszawie, Lwowie, Łodzi i Poznaniu. Ich członkami byli m.in. Cybis, Tytus Czyżewski, Henryk Stażewski, Szczepański, Waliszewski, Henryk Gotlib, Leon Chwistek, Wacław Taranczewski, a także Czapski, pełniący tę funkcję od 1937 roku¹⁰.

Pierwszy numer wydany przez nowy zespół, w którym przeważali kapiści, został skrytykowany przez Czapskiego w liście do Cybisa:

Numer pierwszy, który wypuściliście, bardzo i bardzo mi dał do myślenia: chcę o tem szczerze pomówić. Wiesz, jak zawsze myślałem o konieczności pisma w Polsce „plastycznego” – wasze doświadczenie jest przez to samo i dla mnie doświadczeniem, choć ręki do niego nie przyłożyłem. [...] Literacki poziom tego numeru jest fatalny – język, redakcja, nawet kroniki – wypadkowe, zła polszczyzna, ciężka¹¹.

Cele czasopisma zostały wymienione w artykule *Dlaczego wydajemy „Głos Plastyków”?* z 1933 r., w którym również dokonano oceny malarstwa polskiego, wskazując, że wpływ na jego zaściankowość miał Jan Matejko. Próby „ocknienia się z anegdotyczno-patriotycznego snu polskiego malarstwa”, czynione przez Podkowińskiego i Pankiewicza, „nie od razu dały efekty. Niewiele pomogły też wysiłki Stanisława Witkiewicza i Mangghi-Jasińskiego”¹². Zdaniem członków Komitetu, dopiero teraz nadszedł „okres przełomowy dla polskiego malarstwa”, dowodzący „że przestaliśmy być artystami

⁵ Zob. J. Jeleniewska-Ślesieńska, *Oddział paryski krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 521–523.

⁶ J. Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] *idem, Patrząc*, wyb., przedm., posł. J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 35.

⁷ *Idem, O Cézannie i świadomości malarskiej*, [w:] *idem, Patrząc...*, s. 61.

⁸ Zob. B. Wojciechowska, *KP (Komitet Paryski)*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, s. 576–577.

⁹ Wystawa Malarstwa Grupy K.P. w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia”, 6–24 XII 1931 [kat. wystawy], wstęp J. Cybisa; zob. też S. Stopezyk, *Koloryzm*, Warszawa 1987, s. 30–31.

¹⁰ M. Liczbińska, „Głos Plastyków”, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939...*, s. 659–660.

¹¹ List J. Czapskiego do J. Cybisa z 22 III 1932, cyt. za: G. Verschoor, *Kapiści – dyskurs o sztuce*, „Porta Aurea” 1995, nr 4, s. 22.

»z prowincji«”. Dlatego sądzili oni, że nie można ograniczać się jedynie do samego tworzenia, zdając się na osąd krytyki, określonej mianem „przygodnej”, ale trzeba samemu zabrać się do propagandy twórczości, zestawiając „dobrą sztukę polską współczesną i z lat ubiegłych z kapitalnymi dziełami sztuki europejskiej”¹³.

Zgodnie z tymi postulatami czasopismo skupiło się na propagowaniu malarstwa, w którym kolor odgrywał nadrzędną rolę. Stąd pojawiły się teksty poświęcone zarówno dziełom dawnym (obrazy weneckie), jak i nowoczesnym (prace impresjonistów, Paula Gauguina, szkoły z Point-Aven, nabistów, Bonnard, Cézanne’a, a także rzeźba francuska). Sporo miejsca zajęły omówienia polskiego malarstwa XIX-wiecznego (Aleksander Kotsis, Piotr Michałowski, Maurycy Gottlieb, Maksymilian i Aleksander Gierymscy) i awangardowego (w 1938 r. cały numer poświęcono formizmowi).

W tak zdefiniowany profil periodyku, którego współautorem prawdopodobnie był Czapski, wpiły się jego teksty. Pierwszy z nich, *Wystawa Maneta w Paryżu. Wrażenia malarza*, został ogłoszony w 1932 roku¹⁴. Impulsem do jego napisania stała się monograficzna prezentacja dzieł Édouarda Maneta, zorganizowana w stulecie jego urodzin. Doniosłość tego wydarzenia – Czapski podkreślał duże starania, jakich dołożyli organizatorzy, gromadząc ponad 80 obrazów olejnych i kilkadziesiąt rysunków pochodzących z różnych kolekcji – skłoniła do refleksji na temat zmieniających się norm estetycznych. Jako najlepszy przykład tego procesu Czapski przywołał w tym miejscu *Olimpię* – dawniej „witana śmiechem i oburzeniem”, obecnie zaakceptowaną przez mieszczaństwo, o którego względy Manet niegdyś zabiegał. W zasadniczej części artykułu Czapski w układzie chronologicznym omówił dorobek tego malarza. Punktem wyjścia dla jego rozważań stały się *Chłopiec z wiśniami* oraz *Portret rodziców*, z widocznymi wpływami Thomasa Couture’a, w którego pracowni Manet kształcił się w latach 1850–1856. Dalej wspominał o tzw. płótnach „hiszpańskich”, w tym o *Martwym torreadorze*, które obok *Śniadania w atelier* ocenił jako „najświetniejsze z epoki przedimpresjonistycznej”. Kolejno wymienił dzieła malowane w kręgu impresjonistów, na czele z *Argenteuil* i *Barem w Folies-Bergère*, chronologicznie kończące całą prezentację.

Omówiony przegląd był dla Czapskiego punktem wyjścia do oceny warsztatu Maneta. Pisarz odniósł się do zarzutu zbytnej szkicowości przedstawień, z którym zresztą się nie zgadzał. Na poparcie swego stanowiska podawał informację o wielokrotnym ścieraniu płótna i powtórnym nakładaniu farby, pomimo czego – jego zdaniem – obrazy Maneta zachowują świeżość wrażenia i koloru. Następnie przeszedł do analizy prac artysty pod względem kompozycyjnym, podkreślając, „że kompozycja u niego, jak tylko próbował malować obrazy zbiorowe, była najsłabszą stroną jego dzieła”¹⁵. Na potwierdzenie tej tezy wymienił „płótna puste” – „nieskazitelne kompozycyjnie”, ukazujące jedną postać, umiejscowioną na neutralnym tle. Z drugiej strony, przywołał kompozycje wielopostaciowe inspirowane dokonaniem dawnych mistrzów, które oceniał jako „nieprzekonywające”. Problem ten, zdaniem Czapskiego, wynikał z momentu przełomu artystycznego, w którym tworzył Manet:

¹² [Komitet Redakcyjny], *Dlaczego wydajemy „Głos Plastyków”?*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1/2, s. 3.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J. Czapski, *Wystawa Maneta w Paryżu. Wrażenia malarza*, „Głos Plasty-

ków” 1932, nr 7–8; *idem*, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1933*, zeb. i notami opatr. P. Kądziała, Warszawa 2005. Po latach ukazało się tłumaczenie wstępu do katalogu tej wystawy: P. Valéry, *Triumf Maneta*, „Głos Plastyków” 1947.

¹⁵ *Ibidem*, s. 29.

Miał on za sobą tradycję kompozycyjną, wewnątrznie już obcą, a przed sobą impresjonistów, którzy ważności tego problemu nie doceniali. [...] Trzeba było okresu zupełnego zlekceważenia klasycznych praw kompozycji i podejścia do niej od nowa przez Cézanne'a, przez kolor, żeby ten problem stał się znowu inaczej aktualny¹⁶.

Kończąc obszerną recenzję, pozwalającą jednocześnie czytelnikowi na zapoznanie się z dorobkiem Maneta, Czapski stwierdzał, że staje się on na nowo – po Cézannie i Picassie – aktualny, gdyż tworzył na skrzyżowaniu realizmu, klasycyzmu i akademizmu.

Przywołany Cézanne zajmował w poglądach estetycznych Czapskiego miejsce wyjątkowe, czego najlepszym dowodem była książka o Józefie Pankiewiczu¹⁷. Wydana w 1936 r., wpisywała się w uroczyste obchody 70-lecia urodzin artysty, stanowiąc pierwsze monograficzne opracowanie jego dorobku. Informacja pióra Cybisa o tej publikacji, w której malarz określił ją mianem „najważniejszego wydarzenia w tym dziale artystycznej literatury po książkach Stanisława Witkiewicza”, ukazała się w „Głosie Plastyków” w maju 1937¹⁸. Wcześniej, bo już w grudniu 1935, na łamach periodyku zostały opublikowane fragmenty jej kilku rozdziałów¹⁹. Wybrane nieprzypadkowo, wpisywały się w linię programową „Głosu”. Pierwszy z nich negatywnie odnosił się do postawy warszawskiej krytyki artystycznej końca XIX w., która w zasadzie nie relacjonowała na bieżąco choćby wystaw impresjonistów, koncentrując się na „treści obrazu i na wmawianiu czytelnikowi, że sztuka polska jest pierwsza wśród sztuk świata”²⁰. Następnie wspominał walkę o nową sztukę polską prowadzoną na łamach „Wędrowca” przez Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego, polemizującego z poglądami Henryka Struwego.

Ze wspomnianym wątkiem łączył się fragment kolejnej części książki, opisującej petersburski okres twórczości Pankiewicza, studia na tamtejszej akademii wraz z Władysławem Podkowińskim, powrót do Polski i początek przyjaźni z Aleksandrem Gierymskim. Za jego dopełnienie można uznać artykuł Czapskiego *Gierymskiego „cnoty przeciwne”*, ogłoszony na łamach „Głosu Plastyków” w czerwcu 1938, w numerze poświęconym temu artyście, którego monograficznej wystawy redakcja czasopisma domagał się już w 1935 roku²¹. Podkreślając niewątpliwy związek Gierymskiego z realizmem, drobniawą pracą oddającą w możliwie wierny sposób naturę, Czapski zwracał uwagę na problem „rozwiązania zagadnienia malarskiego”. W tym miejscu krytyk zestawiał Cézanne'a, marzącego „o Poussinie całkowicie przerobionym na naturze”, z Gierymskim, marzącym „o obrazie nie mniej logicznie zbudowanym, ale również według własnego doznania przerobionym na naturze”²². Przykład twórczości Gierymskiego miał uświadamiać, iż studiowanie przyrody może działać „jako metoda rozwijania wrażliwości oka na formę i barwę [...]”²³.

Wprowadzone przez Czapskiego porównanie mogło stanowić również przykład „szeregu prób rewizji malarstwa polskiego XIX wieku”²⁴, podejmowanych pod wpływem malarstwa Cézanne'a na

¹⁶ *Ibidem*, s. 31.

¹⁷ *Idem*, *Józef Pankiewicz...*

¹⁸ J. Cybis, *Józefa Czapskiego książka o Pankiewiczu*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 113.

¹⁹ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. (Z książki Czapskiego o Józefie Pankiewiczu)*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 84–85. Na łamach czasopisma została też opublikowana recenzja tej pracy: J. Ulatowski, *Pankiewicz a sytuacja malarstwa. (Z okazji książki Józefa Czapskiego o Pankiewiczu)*, „Głos

Plastyków” 1938 (czerwiec).

²⁰ *Ibidem*, s. 84.

²¹ *Idem*, *Gierymskiego „cnoty przeciwne”*, „Głos Plastyków” 1938, (czerwiec); przedruk w: *idem*, *Patrząc...*; J. Cybis, *O wystawę zbiorową Aleksandra Gierymskiego*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 3.

²² J. Czapski, *Gierymskiego...*, s. 85.

²³ *Ibidem*, s. 85–86.

łamach „Głosu Plastyków”. Twierdzenie to wiązało się z walką kapistów o wypracowanie pozycji artystycznej, której wręcz patronował Cézanne. Dlatego ocena jego dorobku dokonana przez Pankiewicza znalazła swoje miejsce w kolejnym fragmencie książki Czapskiego, zaprezentowanym w periodyku. Mówiąc o wyjątkowości mistrza z Aix, o sposobie jego pracy, o dążeniu do upraszczania i geometryzacji formy, Czapski wyraźnie podkreślał kluczowy dla kapistów aspekt kolorystyczny: „Położenie farby u Cézanne’a nie idzie nigdy za formą, jest to metodyczne pokrywanie płaszczyzny płótna”²⁵.

Fascynacja twórczością samotnika z Aix znalazła odbicie w tekście Czapskiego *Revolucja Cézanne’a*, opublikowanym na łamach „Wiadomości Literackich” (1934, nr 16), z którymi pisarz związany był w tym samym okresie co z „Głosem Plastyków”. Artykuł wraz z referatem *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, wygłoszonym w Instytucie Propagandy Sztuki w 1937 r., został wydany w formie książki w tym samym roku²⁶. Publikację tę można uznać za „wykładnię poglądów kapistów na sztukę widzianą przez pryzmat dokonań mistrza z Aix”²⁷. Czapski charakteryzował tam Cézanne’a jako artystę, dla którego punkt wyjścia stanowiło impresjonistyczne doświadczenie natury, powiązane z tradycją klasyczną, dążącego do świadomego połączenia rysunku i koloru w obrazie, ale przy uznaniu koloru za konstrukcyjny punkt wyjścia płótna²⁸.

Autorowi *Wielkich kłapiących się* został też poświęcony numer „Głosu Plastyków” z lutego 1937. Wydany z kilkumiesięcznym opóźnieniem, pierwotnie mający wpisywać się w 30. rocznicę śmierci artysty (1906), zawierał: kalendarium jego życia i twórczości, recenzję monograficznej wystawy odbywającej się w Paryżu w 1936 r. pióra Franciszka Biedarta (właśc. Chila Aronsona), fragmenty listów Cézanne’a do Emile’a Bernarda, wspomnienia Ambroise’a Vollarda i Charlesa Camoina, a także artykuł Zygmunta Radnickiego *Twórczość Cézanne’a w świetle doby współczesnej*. Pisany przez byłego formistę, przedstawiał obrazy mistrza z Aix jako wynik „jedności, barwy i formy”, co odbiegało od prokolorystycznej interpretacji jego prac. W tym wyjątkowym numerze Czapski zamieścił też recenzję rozprawy Johna Rewalda *Cézanne et Zola*, wydanej w 1936 roku. W artykule *Nowa książka o Cézannie*, dokonując charakterystyki zawartości publikacji, dużo uwagi poświęcił relacjom pomiędzy malarzem a pisarzem, a także działalności krytycznej Zoli. Przypomniał jego walkę o Maneta i impresjonistów, ale też przywołał twierdzenie znajdujące się w jednym z jego ostatnich listów: „impresjoniści i ich przyjaciele (a więc Cézanne i Degas) [...] dzieł prawdziwych nie stworzyli, [...] nie ma wśród nich malarzy prawdziwie wielkiej miary, [...] Manet wyczerpał się zbyt pospieszną pracą”²⁹. Stwierdzenie Zoli wzbudziło w Czapskim krańcowo odmienną opinię, argumentowaną informacjami o wielokrotnych sesjach, w których uczestniczyli modele Maneta i Cézanne’a oraz o uporczywości Edgara Degasa w doskonaleniu własnych dzieł. Zaprezentowane przy tej okazji stanowisko łączyło się z deklaracjami kapistów o uczciwości malarzkiej, wynikającej właśnie z podziwianej przez nich postawy artystycznej Cézanne’a, którą Czapski charakteryzował jako „Ciągłe niezadowolenie z siebie, ciągłą gotowość zaczynania »od początku«”³⁰.

Omawiany numer otwierały nekrologi Zygmunta Waliszewskiego i Kazimierza Mityry. Ich sylwetki zostały przybliżone przez Czapskiego w dwóch wspomnieniach. Przywołując postać tego drugie-

²⁴ *Idem*, *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, przedruk w: *idem*, *Patrząc...*, s. 60.

²⁵ *Idem*, *Józef Pankiewicz. Życie...*, s. 85.

²⁶ *Idem*, *O Cézannie...*, przedruk w: *idem*, *Patrząc...*, s. 58–65.

²⁷ D. Jurkiewicz-Eckert, *Polska krytyka artystyczna w latach 1906–1939 wobec dzieł Cézanne’a*, „Ikonotheka” t. 14 (2000), s. 216.

²⁸ J. Czapski, *Revolucja Cézanne’a*, przedruk w: *idem*, *Patrząc...*, s. 55–57.

²⁹ *Idem*, *Nowa książka o Cézannie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12, s. 22.

go, redaktora „Głosu Plastyków” od 1935 r., późniejszy autor *Wspomnień starobielskich* skupił się głównie na roli, jaką odgrywał on w redakcji, m.in. pisząc o jego zaangażowaniu w zbieranie i tłumaczenie materiałów dotyczących Cézanne’a, a równocześnie podkreślając pomoc przyjaciela w powstawaniu monografii Pankiewicza³¹. Także artykuł o Waliszewskim miał charakter bardzo osobisty, co wynikało z przyjaźni obu artystów. Poznali się oni w 1921 r. na krakowskiej ASP, a później przebywali razem w Paryżu, gdzie Czapski i jego siostra, Maria, opiekowali się zapadającym na zdrowiu Waliszewskim.

Publikacja zbiegła się z monograficzną wystawą prac tego malarza w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Na jej otwarciu przemówienie wygłosił znów Czapski, który również pożegnał go w imieniu kolegów na pogrzebie (7 X 1936)³². Wspominając wspólnie spędzone chwile, podkreślał jego znajomość malarstwa francuskiego, odróżniającą Waliszewskiego od innych kolegów z krakowskiej akademii. Powracał do atmosfery zniechęcenia panującej na uczelni i do marzeń o Paryżu, które urzeczywistniły się dopiero wraz z przybyciem Pankiewicza. We fragmentach poświęconych twórczości przyjaciela zwracał uwagę na różnorodność inspiracji, na jego czerpanie zarówno ze sztuki dawnej, jak i awangardowej – francuskiej i rosyjskiej, na stosowanie groteskowej ekspresji i ludowego prymitywizmu. Egzemplifikacją tego połączenia miał być opisany w artykule obraz *Książę Józef Poniatowski na koniu* (1923, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu), stanowiący przykład oryginalnego podejścia do tematu historycznego. Opisując etapy powstawania tego dzieła, Czapski podkreślał, że Waliszewski prowadził w związku z nim drobiazgowo studia historyczne i kostiumologiczne, których efektem był „książę Józef, jakiego jeszcze nigdy nie widziałem”³³. Omówiony sposób pracy skłonił Czapskiego do oceny postawy Waliszewskiego, odznaczającej się: „ostrym krytycyzmem wobec swoich prac, gotowością przekreślania i zaczynania od początku [...]”³⁴, co nieodparcie kojarzyło się z cytowanym już fragmentem dotyczącym Cézanne’a. Bogato ilustrowany artykuł dopełniały wspomnienia Stanisława Młodożeńca i Józefa Jaremy, tworząc jedną z pierwszych prób omówienia wczesnej spuścizny malarza³⁵. Niestety, zapowiadany przez Czapskiego dalszy ciąg tekstu, obejmujący okres związku Waliszewskiego z kapistami, nie ukazał się. Został dopisany dopiero po 20 latach, towarzysząc wystawie prac artysty w 1957 roku³⁶.

Czapski na łamach „Głosu Plastyków” zamieszczał też recenzje bieżących ekspozycji mających miejsce w stolicy. Przykładem tej działalności jest artykuł *Z warszawskiej partyzantki. Na marginesie Zimowego Salonu w IPS*³⁷. Prezentacja ta, otwarta w styczniu 1934, stała się pretekstem do skrytykowania stosunku instytucji do młodych twórców, którzy są niedoceniani oraz mają słaby kontakt ze sztuką Zachodu, co – zdaniem Czapskiego – fatalnie wpływa na ich późniejszą karierę. W dalszej części autor negatywnie odniósł się do pomysłu Władysława Skoczylasa, proponującego powołanie dwóch salonów: „prawicowego” i „lewicowego”, zadając tym samym pytanie, jakie grupy artystyczne mają do nich należeć. Według pisarza tradycji nie reprezentuje ani Tadeusz Pruszkowski, ani też grupa Rytm, która nie wniosła „żadnej nowej ważkiej ideologii plastycznej”³⁸. Łączyć te opcje miały „Wiadomości Literackie” i „Głos Plastyków”, walczące „o uznanie »prawicowego« Pankiewicza i »lewicowego« Tytusa Czyżewskiego”³⁹. Przywołanie nazwiska założyciela formistów, współpracującego z poetami futurysta-

³¹ *Idem*, *Kazimierz Mitera (1897–1936)*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12. Zob. też: H. Kubaszewska, uzup. U. Leszczyńska, *Mitera Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 597.

³² H. Bartnicka-Górska, A. Prugar-Mysłik, *Zygmunt Waliszewski 1897–1936* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, V–VII 1999, s. 54.

³³ J. Czapski, *O Zygmuncie Waliszewskim*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 18.

³⁴ *Ibidem*, s. 20.

³⁵ *Ibidem*, s. 12–22.

³⁶ *Idem*, *O Zygmuncie Waliszewskim*, cz. 1–2, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 66–79.

³⁷ *Idem*, *Z warszawskiej partyzantki. Na marginesie Zimowego Salonu w IPS*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8; przedruk w: *idem*, *Rozproszone...*

³⁸ *Ibidem*, s. 58.

³⁹ *Ibidem*.

mi, a później z kapistami, przypominało o trudnościach z organizacją jego wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki⁴⁰. Prezentacja owa, ostatecznie zorganizowana w listopadzie 1932, została przez Czapskiego określona na łamach „Wiadomości Literackich” mianem: „zwycięstwa autentycznego malarstwa wolnej Polski nad zaściankiem i prowincjonalizmem sztuki pseudonarodowej”⁴¹. Głos ten wpisywał się w szeroką dyskusję na temat sztuki narodowej, w której uczestniczył też Czapski, m.in. wygłaszając referat *Wpływy i sztuka narodowa*. Jego główna teza brzmiała, iż nie istnieje twórczość pozbawiona obcych oddziaływań, czego dowodzi dorobek wielkich mistrzów. Rzecz zaś w tym, aby inspirować się dobrymi wzorcami, a nie, przykładowo, pracami Matejki. Postulat ten, oczywiście, wywołał ogromne poruszenie w środowisku artystycznym⁴².

Do podobnych refleksji skłoniła Czapskiego wystawa Wacława Wąsowicza w Instytucie Propagandy Sztuki, omówiona w „Głosie Plastyków” z 1934 roku. Na przykładzie prac wspomnianego artysty, z jednej strony inspirowanych dorobkiem Tadeusza Makowskiego, a z drugiej – sztuką dawnych mistrzów holenderskich, wskazywał Czapski na rolę tradycji w malarstwie. Jego zdaniem, „Łukasze” i Ślendrański nie wnieśli do sztuki polskiej pod tym względem, ograniczając się do „manierycznego naśladowania”, natomiast Wąsowicz „Podszedł [...] do zagadnień formy sztuki Holendrów, Teniersa i innych, po przetrwaniu, przeżyciu uprzednim współczesnych i wczorajszych prądów, spojrzawszy na tradycję klasyczną wzrokiem dzisiejszym i po nowemu ją zaktualizował”⁴³. Co ciekawe, analizując dorobek Wąsowicza – zresztą byłego formisty – w porównaniu z innymi Czapski podkreślał, że artysta ów buduje formę w pierwszym rzędzie walorem, a nie kolorem, odgrywającym w jego przypadku rolę drugoplanową. Zestawienie to prowadziło go do wniosku, iż cały czas trwa w malarstwie walka pomiędzy reprezentantami rysunku i bryły a kolorystami, czego przykładem są m.in. Eugène Delacroix i Jean-Auguste-Dominique Ingres czy też impresjonizm i kubizm.

Związek Czapskiego z „Głosem Plastyków” – „najlepszym [...] w Polsce pismem poświęconym plastyce”, jak je określał w 1934 r. – stanowił ważny etap w rozwoju jego kariery, zarówno artystycznej jak i krytycznej⁴⁴. Wystawiając z kapistami, brał udział w dyskusjach dotyczących sztuki narodowej, tworzył pierwsze artykuły poświęcone sztuce nowoczesnej, opublikował monografię Pankiewicza. Włączał się tym samym w szeroki program kapistów, do którego miała należeć – obok działalności edukacyjnej i popularyzatorskiej – również rewizja „naszej tradycji plastycznej”. Teksty Czapskiego realizowały ten zakres działalności, świadcząc o szerokiej skali zainteresowań tego malarza, co trafnie ujęła Joanna Pollakówna, stwierdzając: „Dla Czapskiego pisanie było i jest przez całe życie sposobem przeżywania spraw najbardziej go obchodzących”⁴⁵.

dr Małgorzata Geron

Historyk sztuki, adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się malarstwem nowoczesnym i współczesnym oraz historią krytyki artystycznej.

⁴⁰ *Idem*, *Tło polskie i paryskie...*, s. 40.

⁴¹ *Idem*, *Wystawa Tytusa Czyżewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 51; przedruk w: *idem*, *Rozproszone...*

⁴² *Idem*, *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga” 1933; przedruk w: *idem*, *Patrząc...* Zob. też J. Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 r. w Warszawie*, Warszawa 1998, s. 181–182.

⁴³ J. Czapski, *Dwie tradycje*. (Na marginesie wystawy Wacława Wąsowicza

w *IPS-ie*), „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 126–127; przedruk w: *idem*, *Patrząc...*

⁴⁴ *Idem*, *O przyszłość polskiej plastyki*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 36; przedruk w: *idem*, *Rozproszone...*, s. 64.

⁴⁵ J. Pollakówna, *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Warszawa 1982; przedruk w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wyb., oprac. M. Kitowska-Lysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 343.

Małgorzata Geron / Critical activity of Józef Czapski on the pages of "Głos Plastyków"

Józef Czapski's trip to Paris together with his colleagues from the Krakow Academy who constituted Komitet Paryski [Parisian Committee], in 1924 under the guidance of Józef Pankiewicz, had decided the direction of the young artist's search. A few-year stay on the Seine enabled his contact with the old masters but also with Impressionism and Post-Impressionism. These movements influenced not only his artistic work, but they were also reflected in his texts. When the artist came back to Poland, he entered the editorial staff of "Głos Plastyków" [The Voice of Visual Artists] magazine issued in Warsaw, connected with the Kapists. He commenced art criticism on its pages by presenting articles dedicated to modern art. His first text appeared to be a review of Édouard Manet's monographic presentation in Paris in 1932. An exceptional character in Czapski's views was Paul Cézanne – a patron of the Kapists, especially in their strive to elaborate their artistic attitude. By judging his oeuvre, Czapski when writing about form simplification and geometrisation, also accentuated the meaning of colour, which played the key role in the Kapists' artistic work. A special issue of "Głos Plastyków" of 1937, dedicated to Cézanne, proved their fascination with the artist's oeuvre, and covered, among others, Czapski's review on John Rewald's book *Cézanne and Zola*, which described the relations between the painter and the critic. In the same year there were published two articles dedicated to the late then colleagues, Stanisław Mitera and Zygmunt Waliszewski. As an example of a review of Warsaw current shows came the text *Z warszawskiej partyzantki. Na marginesie Zimowego Salonu w IPS* [From the Warsaw partisan forces. On the margin of Winter Salon at the IPS] (1934), which occurred to be the part of a discussion on national art and the role of tradition. The connection of Czapski with "Głos Plastyków" was an important stage in the development of his artistic and critic career. By exhibiting his works with the Kapists, he took part in the dispute referring to the role of art, revision of opinions on 19th-century Polish painting, and in 1937 he published the first art monograph dedicated to his Professor, Józef Pankiewicz.