

Wpływy i sztuka narodowa Józefa Czapskiego wobec sporów o pryncypia epoki

Diana Wasilewska

Ale Matejko, który sam o sobie mówił: „Gdzie idzie o sztukę, to ja papieżem”, i który rzeczywiście za „papieża” w Polsce przez długie lata był uznawany – nie miał do plastyki, do zagadnień formy żadnego istotnego stosunku: naturalnych danych plastycznych nie tylko nie pogłębiał, ale je w sobie zniszczył, lekceważąc kwestię kompozycji, zatracając zupełnie wrażliwość na zasadniczy problem współdziałania barwy; był on ilustratorem historii Polski, a nie malarzem¹.

Pisząc w 1933 r. te „obrazoburcze” słowa, Józef Czapski wywołał niemałą burzę w środowisku polskich twórców i krytyków. Nie o skandal jednak chodziło autorowi ani tym bardziej nie o usunięcie Matejki z panteonu wielkich Polaków. Doceniając zasługi mistrza Jana jako nauczyciela i popularyzatora historii, krytykował jednak Czapski wartości artystyczne jego prac, obarczając go przy tym winą za niski poziom ówczesnej kultury w Polsce. O ile jednak skłonny był rozgrzeszyć wybory Matejki, żyjącego w epoce wieszczów, prymatu treści nad formą i wartości utylitarnych, o tyle zupełnie dlań niezrozumiałą była XX-wieczna propaganda apologetów sztuki narodowej, zwalczających wszelkie przejawy awangardowości w imię obrony niezależnej od obcych wpływów i rdzennie polskiej twórczości rodzimej.

Kampania na rzecz sztuki narodowej nie zaczęła się, rzecz jasna, w latach 30. XX w., nie była również udziałem wyłącznie polskiej sceny artystycznej. Dyskusje tego rodzaju toczyły się już w poprzednim stuleciu, wzmagając się wraz z ekspansją znaczenia obozu nacjonalistycznego i środowisk antysemitycznych. Po bankructwie ideałów, skompromitowanych Wielką Wojną, a następnie kryzysem ekonomicznym 1929 r., nasilały się również tendencje neohumanistyczne i klasycyzujące, a hasłom „powrotu do porządku” i „do człowieka” towarzyszyły coraz częściej głosy o nobilitowaniu przedmiotu wyrugowanego przez awangardę. Owe tendencje, silne w faszystowskiej Italii czy w nazistowskich Niemczech, zdominowały również ówczesną scenę krytyczną we Francji, w końcu coraz głośniej dając o sobie znać także w Polsce. O ile jednak Włosi i Francuzi, walczący o hegemonię wpływów artystycznych w Europie, sięgali do wielkiej tradycji antycznej, tudzież klasycystycznej – tam widząc żywotne załączki sztuki narodowej – o tyle polscy autorzy szukali oparcia przede wszystkim w dziedzictwie kultury ludowej.

¹ J. Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga” 1933, nr 3, s. 243.

Idea „nacionalizacji nowoczesności”² tuż po I wojnie światowej nieobca była choćby umiarkowanym awangardzistom, jak formiści czy – częściowo – członkowie ugrupowania „Rytm”, którzy, znajdując inspiracje w prymitywnej twórczości polskiego ludu, próbowali przeszczepić ją na grunt modernizmu – stąd choćby owi podhalańscy zbójnicy malowani według kubistycznych zasad. Odżegnywali się jednak od programowego naśladowania ludowej produkcji, widząc niebezpieczeństwo zarówno w prostym odwzorowywaniu motywów i kształtów, jak i w nadmiernym epatowaniu hasłami narodowościowymi. Tytus Czyżewski podkreślał, że sztukę polską ocali tylko instynktowne podłoże dzieł ludowych, „prawdziwe rozumienie i odczucie ich „wielkiej i prostej formy”³. Zbliżając się do istoty kultury folklorystycznej, tj. czerpiąc z jej ducha i wyobraźni, artyści muszą zarazem umieć odpowiedzieć na aktualne dążenia współczesności. Styl narodowy nie może być wyłącznie „surowym chwytem kraszy krakowskiej ani poetycką etnografią”, nie tworzy się poprzez malowanie „bab w kwiecistych kieckach” – pisała, na fali popularności grafiki „Rytu”, Janina Jankowska, przestrzegając przed nazbyt dosłownym i opacnym rozumieniem pojęcia⁴.

Kwestia polskiej sztuki narodowej zdominowała dyskurs prasowy w latach 30. XX w., kiedy to przeczuwane wcześniej przez niektórych piszących zagrożenie upolitycznieniem tego problemu stało się faktem. W obronie twórczości narodowej, wolnej od zgubnych wpływów obcych, stanęli m.in. artyści Bloku ZAP⁵, z Tadeuszem Cieślewskim synem na czele. W *Deklaracji ideowej* członkowie związku przekonywali, że tak jak narodowość sztuki opiera się na jej różnorodności, tak i ich celem będzie „walka o człowieczeństwo” ponad podziałami i redukcyjnymi klasyfikacjami. Były to jednak deklaracje czysto retoryczne, jeszcze bowiem w tym samym roku Cieślewski pisał, że nie jest „walką o człowieczeństwo stanie u żłobu cudzego, w którym cudza dłoń obcą strawę kładzie”. Nie jest też „walką kładzenie sobie na szyję obroży dobrowolnej niewoli”⁶ – co, zdaniem autora, czynili bałwochwalczy czciciele sztuki paryskiej. Stawiając więc wóz Drzymały obok barki Dantego, artyści Bloku zrzeszyli się pod hasłem „chwalebnej polskości” – przekonani, że tylko malując rodzimy pejzaż i szukając jego wyjątkowego wyrazu, sztuka rodzima miałaby szansę wyrwać się z „ogona taborów” i dorównać osiągnięciom europejskim⁷.

Również Jan Kleczyński, łączący styl polski ze sztuką ludowo-szlachecką, a nawet z fizycznymi cechami „polskiej rasy”, dowodził wyższości tak rozumianej rodzimej twórczości nad produkcją paryskich modernistów. Kilim i wycinankę stawiając ponad kompozycjami Georges’a Braque’a, a Stanisława Wyspiańskiego przed Cézanne’em, doszedł ostatecznie do wniosku, że „niczym jest ów błady Paryż wobec naszych ludowych przepychów!”⁸.

Brak kosmopolitycznego polotu nawet dla Mieczysława Tretera, umiarkowanego dotąd w poglądach, nie był już przejawem zacofania czy anachronizmu, lecz rdzennej, etnicznej odmienności, składającej się na sztukę własną i prawdziwą. Ów krytyk, a jednocześnie szef Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, piastujący na ogół funkcję komisarza wystaw polskich za granicą, taką

² Termin zaczerpnęłam z tekstu P. Piotrowskiego *Od Melancholii do Żniwiarok* ([w:] *idem, Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 1999, s. 34).

³ T. Czyżewski, *Tadeusz Makowski, malarz dzieci, gruszek i jabłek*, „Życie Polskie” 1924, nr z 10 II, s. 59.

⁴ J. Jankowska, *Pawia krasa*, „Południe” 1921/1922, nr 2, s. 12–14.

⁵ Blok Związku Artystów Plastyków powstał jako opozycja wobec aktywności

ZZPAP.

⁶ T. Cieślewski syn, *Chwalebny prowincjonalizm*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 6, s. 235.

⁷ *Ibidem*, s. 235.

⁸ J. Kleczyński, *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa 1931, s. 344.

właśnie zasadą kierował się przy selekcji prac, zbierając za to ostre cięgi zarówno ze strony awangardy, jak i – równie często przezeń pomijanych – kapistów. Był jednak głęboko przekonany, iż „naród, który nie ma własnego, odrębnego w sztuce oblicza, nie może nic wnieść do ogólnoludzkiego, artystycznego dorobku”⁹. Polskość sztuki nie oznaczała dla Tretera wyłącznie „zaściankowych płotów, wyplecionych z prętów swojszczyzny”¹⁰, a więc tematów narodowych. Dużo istotniejszą kwestią był dla niego sposób ich ujęcia, opracowania i odczucia. „Idzie, krótko mówiąc, o to” – pisał w 1933 r. na łamach „Sztuk Pięknych” – „by temperament plemienny znalazł swój odpowiedni wyraz już w samej formie artystycznej utworu”¹¹. Jako spadkobierca jeszcze młodopolskiej koncepcji szczerości, Treter akcentował konieczność zespolenia dzieła ze światem przeżyć i uczuć artysty, miał jednak kłopot z określeniem, co o owej polskości widzenia stanowi. Wspominał o odrębnej wrażliwości na światło i o wyłącznym sposobie dobierania kolorów, ale – pozostając na poziomie ogólników – nie wyjaśnił, na czym owa wyjątkowość i odrębność miałyby polegać.

Cieślewski, Treter, Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, ale też Stanisław Szukalski, Marian Dienstl-Dąbrowa czy Ignacy Pieńkowski – oto najwięksi orędownicy sztuki narodowej. Nierazko dzieliły ich światopoglądy i sympatie polityczne, łączyło jednak przekonanie o posłanniczej funkcji twórczości artystycznej, potrzebnej – jak wierzyli – zwłaszcza w tak trudnych, dotkniętych ogólnym kryzysem czasach. Postulat kreowania dzieł zogniskowanych wokół problematyki narodowej i szukających własnego, odrębnego wyrazu szedł tu w parze z koniecznością nawiązania kontaktu z życiem społeczeństwa, ze sztuką tematową, przywracającą (czy raczej rehabilitującą) zdyskredytowany przez awangardę przedmiot. Poczucie misji i uczestnictwa w kształtowaniu nowego etapu w historii sztuki polskiej pozwalało wspomnianym krytykom umniejszać znaczenie tych kolegów po piórze i pędzlu, którzy – nie bacząc na zmiany sytuacji społeczno-politycznej – wciąż trwali przy modernistycznych (a więc już wysłużonych i nieadekwatnych) kryteriach, hołdując twórczości laboratoryjnej, autonomicznej, „sztuce dla sztuki”. Padały zatem oskarżenia o uleganie spóźnionym modom, wstecznicstwo, tandetę ideową i niepotrzebne gadulstwo. „Co ma za znaczenie jakaś modernistyczna formułka uprawiana jedynie przez zgrzybiałych starców?” – ironizował Pruszkowski, „wczorajszym” modernistom przeciwstawiając swych uczniów z Bractwa św. Łukasza i ze Szkoły Warszawskiej¹². „Dlaczego dajemy wmawiać w siebie, że kawałek płótna pokrytego najtańszym materiałem, wyobrażający spuchniętego, wykoślawionego potwora, wiecznie myjącego swój obmierzły zadek w tubie, albo śledzia na zdeformowanym stole... stanowi dzieło sztuki?”¹³ – szydził Józef Czajkowski z „otoczonego nimbem francuskich zdobyczy” malarstwa kapistów. „Mamy dziś poważniejsze zadania niż dobrze namalowana głowa kapusty i czołobitność przed École de Paris”¹⁴ – przekonywał Wojciech Jastrzębowski na łamach „Wiadomości Literackich”, krytycznie odnosząc się do prowadzonej tam przez kolorystów Kolumny Plastyki.

Warto zauważyć, iż ofiarą ataku cytowanych tu krytyków nie padają wcale skrajni awangardziści, lecz przede wszystkim kapiści i sympatyzujący z nimi członkowie licznych grup kolorystycznych. Sukces uczniów Józefa Pankiewicza w Paryżu, a następnie ich prężna działalność na scenie kulturalnej

⁹ M. Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej (fakty – dokumenty – opinie)*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 4, s. 136.

¹⁰ *Ibidem*, s. 137.

¹¹ *Ibidem*, s. 136.

¹² T. Pruszkowski, O „Bractwie św. Łukasza” i Szkole Warszawskiej, „Plastyka”

1930, nr 1, s. 47.

¹³ J. Czajkowski, *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 11, s. 4.

¹⁴ W. Jastrzębowski, *W sprawie Kolumny Plastyki*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 3, s. 6.

w Polsce, skutkująca choćby licznymi wystawami, zleceniami i aktywnością publicystyczną, dla wielu ówczesnych aktywistów kulturalnych okazały się niebezpieczne. Odpowiedzią był więc atak – nierzadko bezpardonowy i uderzający w czułą dla Polaków strunę patriotyzmu i powinności obywatelskiej. Brak zainteresowania sprawami narodu i społeczeństwa tłumaczono lenistwem, niemocą twórczą, nade wszystko zaś – nadmiernym zapatrzeniem w sztukę francuską. Nastroje antyparyskie, nasilające się mimo dobrych stosunków polityczno-kulturalnych między Polską a Francją, w latach 30. XX w. stanowiły przejaw tendencji nacjonalistycznych, od których niewolna była też ówczesna Francja, a które spowodowały przesunięcie akcentów w pojmowaniu stylu narodowego; „my bardzo lubimy na »cudzym wozie jadąc – cudze śpiewać pieśni«”¹⁵ – pisał Treter, zarzucając modernistom cwaniactwo i wygodnictwo. Walczył więc z – jak to określał – „*pappagallismo snobistico*”, przestrzegając młodszych kolegów malarzy przed „małpowaniem” nierzadko już przebrzmiałych wzorów z Zachodu w mylnym poczuciu, że – „niczym prowincjonalna elegantka w kapeluszu z zeszłego sezonu – zada się szyku, zaimponuje paryskim żargonem”¹⁶.

„Podrabiaczami”, sprzedającymi własną duszę na rzecz modnych eksperymentów i ukrywającymi „pod paryską peruką” swe „dekoracyjne pejisy”¹⁷, nazwał z kolei wrogich sobie artystów Marian Dienstl-Dąbrowa – krytyk o silnie antysemickich i ultranacjonalistycznych poglądach, z którymi zresztą zupełnie się nie krył, podobnie jak pisujący do „Myśli Narodowej” Stanisław Pieńkowski czy redaktor naczelny „Kraka”, Stanisław Szukalski. W ich koncepcji polskość sztuki – o jaką z taką zaciekleścią walczyli – szła w parze z negacją jakichkolwiek obcych wpływów i z wrogością wobec twórczości modernistycznej. W programowym artykule „Kraka”, prasowego organu szczepu Szukalszczyków herbu Rogate Serce możemy przeczytać: „walczymy o danie narodowi sztuki, która by wypowiadała to, czego lud sam powiedzieć nie może. Chcemy, by sztuka polska zastąpiła sztukę w Polsce i by stała się oknem do nieba, by naród widział się w niej i z niej czerpał, zamiast by była tylko lustrem pijanym, a w nim widoczne były tylko prostytutki paryskie i semickie bezdogmatowości”¹⁸.

Atakowani malarze nie pozostali jednak swym oponentom dłużni, gromiąc miłośników unarodowienia sztuki na łamach takich pism jak „Głos Plastyków”, „Wiadomości Literackie”, „Droga” czy wielu ówczesnych dzienników. Co ciekawe, stosowali przy tym nierzadko takie same chwytły retoryczne, uciekając się np. do dobrze już znanych opozycji: starzy–młodzi czy nowatorstwo–wstecznicstwo. Z tą jednak różnicą, iż to, co dla Pruszkowskiego czy Skoczylasa było sztuką młodą i świeżą, w ujęciu kolorystów oznaczało schlebienie mało wybrednym gustom i powrót do dawnych, przedwojennych kryteriów i wartości. Zarzucali więc oni adwersarzom patriotyczną obłudę, zaściankową megalomanię czy oportunizm. Poplecznicy sztuki narodowej – pisał Czapski – fałszywie rozumiejąc to zagadnienie, doprowadzili do wypromowania złego, bezwartościowego malarstwa; dowiedli przy tym swego zacofania, choć próbowali zeń uczynić cnotę odrębności. Zdaniem autora zbioru *Patrząc*, ów fałsz polegał przede wszystkim na akcentowaniu powierzchownych, bo czysto tematowych, aspektów twórczości aspirującej do miana narodowej. Nie wystarczy przedstawić „chłopkę w stylu krakowskim czy górala w rapciach”¹⁹ – dowodził; nie wystarczy – wtórował mu na łamach „Formy” Władysław Strzemiński – „wrócić

¹⁵ M. Treter, *Odkłamanie sztuki*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 442.

¹⁶ *Idem*, *Wystawy zagraniczne...*, s. 138.

¹⁷ M. Dienstl-Dąbrowa, *Salon mód minionych warszawskim I.P.S.*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 25, s. 11.

¹⁸ Cyt. za: I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 57. Zob. też L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

się do chłopca po wzory, robić tylko to, co on potrafi, zedrzeć z siebie ubranie, narzucone przez kulturę, być jak Adam, być nagim i szczerym”²⁰.

Konstruktywiści i kapiści w kwestii wpływoznologii oraz idei sztuki narodowej mówili właściwie jednym głosem. Twórcy awangardowi, choć przekonani byli o konieczności silnego aliansu sztuki ze społeczeństwem i choć wierzyli w sprawczą moc swych działań, nie szukali – podobnie jak kolorysty – recept w etnografii. Uważali, iż „obnosząc w obrazach pasiak łowicki i parzenicę, jak dawniej wilki i zachody zimowe”²¹, nie stworzy się sztuki narodowej, tak jak nie reaktuuje jej powrót do zużytych klasycystycznych formuł i do naśladowania dawnych mistrzów. Awangardysty dążyli do tworzenia dzieł wybijających się ponad ciasny nacjonalizm. Stojąc po stronie sztuki europejskiej, czując wspólnotę z tradycją międzynarodowej awangardy, woleli skupiać się na budowaniu nowego społeczeństwa, a nie na wspieraniu nowoczesnego państwa.

Ciekawe w tym kontekście wydaje się stanowisko Konrada Winklera – byłego formisty, a w omawianym okresie przede wszystkim niezwykle aktywnego krytyka. Choć nie negował on stnienia rasowej odrębności czy regionalnego egzotyizmu w sztuce (dostrzegając je choćby w plastyce żydowskiej), wskazywał zarazem na ich drugorzędne znaczenie wobec świadectw stylu danej epoki – stylu będącego udziałem i „własnością całego kompleksu kulturalnego w danym czasie”²². Miał skupiać się na tym, co dzieli sztukę europejską, proponował pielęgnować wspólne cele i dążenia, wspólną tradycję. Niezrozumiałe więc i niedorzeczne były dlań, podobnie jak dla konstruktywistów i kolorystów, pomówienia o ślepe naśladownictwo Paryża, o brak oryginalności i o uleganie obcym wzorom. Czapski, odnosząc się do tradycji sztuki polskiej i europejskiej, przekonywał z kolei, że odcinanie się od dobrych wpływów jest jedynie zrywaniem z ciągłością kultury, dowodzi prowincjonalności, a w konsekwencji – skazuje sztukę na „marną śmierć w zarodku”. „Trzeba stykać się z obcymi kulturami i walczyć o własny wyraz”²³ – głosił, przywołując Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego, jak on toczących bój ze zorganizowaną parafialnością skrywaną pod płaszczem idei narodowych. „A co mi wstrętne i nieznośne, to jest to robienie Polski na każdym kroku i codziennie”²⁴ – pisał, cytując słowa Konrada z *Wyzwolenia*.

Zdaniem Władysława Lama, „poniżanie i zohydzenie wielkiej sztuki Zachodu” służyło „łechtaniu niezdrowych ambicji samowystarczalności narodowej”, a w efekcie prowadziło do apoteozowania wszystkiego, co owej sztuce Zachodu przeczy – od „mocno spleśniałego, niemalarskiego i blaszanego świata Jakowlewów i Szuchajewów, monachijskiej ślizgawki pędzlowej *à la* Corinth albo Lembach, a kończąc na nadętym i kolubrynowym pompierstwie naszych Łukaszów-Feuerbachów, występujących pod nazwą rozmaitych szkół”²⁵. Na pozorność niezależności „narodowców” od obcych wpływów wskazywał też Kazimierz Mitera, przyjaciel kapistów i redaktor „Głosu Plastyków”, wytykający uczniom Pruszkowskiego i ich adherentom zapatrzenie się w trzeciorzędne malarstwo holenderskie i niemieckie, skrętnie przy tym ukrywane pod maską polskości. Chowając się za parawanem twórczości narodowej, artyści owi – dowodził – wykreowali wygodne narzędzie do demagogicznie prowadzonej walki – obliczonej na doraźne efekty i ignorancję ogółu publiczności²⁶.

¹⁹ J. Czapski, *op. cit.*, s. 245.

²⁰ W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, „Europa” 1929, nr 1, s. 23.

²¹ K. Hiller, *Malarstwo nowoczesne wobec epigonizmu*, „Forma” 1933, nr 1, s. 5.

²² K. Winkler, *Władysław Skoczylas*, „Droga” 1934, nr 7/8.

²³ J. Czapski, *op. cit.*, s. 248.

²⁴ *Ibidem*, s. 250.

²⁵ W. Lam, *O europeizację sztuki naszej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17, s. 6.

Kapiści natomiast chcą wyjść naprzeciw „wszystkim wichrom wpływów” i w tym „wszechświatowym przeciagu» swoje wartości uświadomić i wyrazić”²⁷. Aby jednak móc Polsce „prastare wrócić poświaty», konieczne jest przewartościowanie dorobku kultury. Za krok ku temu Czapski uznaje choćby swój demitologizujący artykuł o Matejce. Jego sądy o autorze *Stańczyka* popierało wielu ówczesnych kolorystów, m.in. Czyżewski. Nie mogli się z nim natomiast zgodzić obrońcy sztuki narodowej, jak Pruszkowski, Treter czy Skoczylas, dla których Matejko był niekwestionowanym królem wśród malarzy polskich. Ale surowo skrytykował słowa kapisty również Strzemiński, a twórca *Rejtana* urósł pod jego piórem do rangi pioniera sztuki futurystycznej²⁸. Autor *Teorii widzenia* pominął zupełnie kwestie narodo-patriotyczne dzieł Matejki, skupiając się wyłącznie na stosowanych przez niego rozwiązaniach formalnych: niemal abstrakcyjnej, arabeskowej linii i kolorze, który nie służy harmonii i grze świetlnej, lecz „przez dysharmonijne zetknięcia barw, przez emocjonalne, nienaturalistyczne zabarwienie przedmiotów, stwarza atmosferę zgrzytliwego dysonansu i wyzwolenia sił i ruchu dynamicznego”²⁹. W przeciwieństwie do Czapskiego, Strzemiński nie widział więc w dorobku malarza jedynie tematyki narodowościowej i kiepsko skomponowanego płótna. Przeciwnie – jego zdaniem, Matejko przełamał naturalistyczną koncepcję odtwórczości na rzecz żywego, pełnego ruchu, krzyczącego płótna jako świadectwa „czynu [...] skierowanego w przyszłość”³⁰. Pozytywnie na temat mistrza Jana pisał też Winkler, nie w sentymencie do spraw narodowych widząc wartość jego prac, lecz w indywidualnej formie, a ściślej: w dynamizmie formy i w sile wyrazu – które pozwoliły mu stworzyć figury emanujących „wielkim duchem nadludzi”³¹.

Skąd takie rozbieżności w ocenie malarstwa Matejki u artystów walczących zwykle po jednej stronie barykady? Wydaje się, iż przyczyna leży przede wszystkim w kapistowskiej koncepcji sztuki i jej roli w życiu społecznym. Czapski, dyskredytując wartości plastyczne dzieł Matejki, czynił to z perspektywy własnej definicji obrazu – rozumianego jako płaska powierzchnia pokryta kolorami w określonym porządku. Absolutyzując formalne, czysto malarskie jakości dzieła (nade wszystko – światło i odpowiednio zharmonizowany kolor) kierował się nimi również przy ocenie dokonań kolegów. Ale jego wypowiedź na łamach „Drogi” była również głosem w sprawie powinności i funkcji sztuki, opowiedzeniem się po stronie twórczości autonomicznej i czystej – ze świadomością, iż konflikt racji, związany z wyborem artystycznym, jest konfliktem tragicznym, pozbawionym jednego słusznego rozwiązania. W obliczu miłości do dwóch kochanek – ojczyzny i sztuki – Matejko, zdaniem Czapskiego, wybrał tę pierwszą, poświęcając „czystość linii i piękno układu” sprawom, jak sądził, ważniejszym. Czapski zaś świadomie wybiera dezercję od „prostych, ciężkich zadań codziennych” na rzecz własnej, malarskiej rzeczywistości³². W wolnym kraju rolę artysty – pisze w innym miejscu, powołując się na słowa Marcela Prousta – jest bezwzględny wysiłek kreacji. Służyć ojczyźnie i społeczeństwu może on tylko, „będąc artystą, to znaczy, że w chwili, gdy tworzy, nie myśli o niczym innym, nawet o ojczyźnie, ale tylko o prawdzie, wobec której stoi”³³. Taka postawa, dodajmy, towarzyszyć będzie kapistom również po wojnie, stając się przyczynkiem do debaty o powinnościach sztuki i etycznych postawach artysty.

²⁶ K. Mitera, „Polryb” czy sztuka polska, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 47, s. 5.

²⁷ J. Czapski, *op. cit.*, s. 250.

²⁸ W. Strzemiński, *Matejko*, „Forma” 1936, nr 4.

²⁹ *Ibidem*, s. 6.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ K. Winkler, *Plastyka*, „Droga” 1930, nr 7/8, s. 615–617.

³² J. Czapski, *op. cit.*, 245.

³³ *Idem*, *Emancypacja sztuki polskiej*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 4.

dr Diana Wasilewska

Polonistka, historyczka sztuki, krytyczka. Doktorat z historii sztuki obroniła w 2009 r. na UAM w Poznaniu. Obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej badania naukowe oscylują wokół krytyki artystycznej, szczególnie okresu międzywojnia, retoryki krytycznej, włoskiego faszyzmu oraz sztuki i estetyki współczesnej. Mieszka w Poznaniu.

Diana Wasilewska / Józef Czapski's "Influences and national art" in view of the argues about principles of the epoch

The 1930s in Polish art criticism is a period of distinct changes in approach to art. On the one hand, the death of the avant-garde was announced triumphantly – as too difficult, too hermetic and too distant from an everyman's needs, and this combined perfectly with a strong turn towards neohumanism, tradition and justification of a thing rejected by the avant-garde. On the other hand, the Kapist milieu and related with it critics, supported by the Constructivists from Łódź despite many different artistic concepts, stubbornly defended innate features of artefacts, staying afar from subordinating art to any non-artistic aims. As a result of a struggle between these two main positions, on pages of the journals of those times one could follow violent disputes and quarrels full of sophisticated and often abusive rhetoric.

This is why Józef Czapski broke a mighty storm by publishing in 1933 in "Droga" [Road] monthly his article *Influences and national art*, in which he announced the necessity of reevaluation of the country cultural legacy and the need of "opposing all storms of influences". He was severely punished for "profaning" Matejko by taking all painterly values out of his art. The heart of the argument was not the master's very oeuvre but the attitude of the antagonists towards national art and foreign, mostly French, influences on it. On both sides of the artistic barricade similar objections were expressed – about localism, following out-of-fashion streams and anachronism. Only the rhetoric was similar, the views were totally different. The defenders of national art, critical about art on the Seine and any "avant-gardisms", vote for engaged art, which justified an object and refers to Polish folk tradition. Whereas the Kapists stressed the painterly aspects of works of art, and they wanted to see Polish art as a partner of Western art, open to influences and being a co-builder of modern European art.

These two attitudes, impossible to conciliate, predominated the artistic press in the 1930s, and returned later, in a slightly different form and another political reality, in the post-war discourse on art and artists' social duties.