



— il. 1 J. Cybis, *Motyw pejzażowy z Wróblina*, 1960–1970, ol. pł., 65 x 81; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.
Fot. A. Podstawka

Wątpienie Cybisa

Janusz Antos

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Wskazujący palec Tomasza

[...]

prowadzi z góry

ręka Mistrza

a więc dozwolone jest wątpienie

zgoda na pytanie

więc jednak coś warte jest czoło

w zmarszczkach Leonarda

Vinci

Zbigniew Herbert, *Tomasz*

W katalogu wystawy pośmiertnej Karola Larischa z 1935 r. Jan Cybis pisał: „Lekki, w najpiękniejszym znaczeniu tego słowa, brał rzeczy prosto, wybierał, co lepsze, spoglądał na to, co ładniejsze”¹. W 1943 r., w *Notatkach z lat wojny*, malarz stwierdził zaś:

Larisz to był człowiek szczęśliwy. W usposobieniu tak samo jak i w pracy. Temu chłopcu udało się zrobić własne malarstwo bez żadnego trudu i od samego początku. [...] Każda myśl o Lariszu to jakby uśmiech przysłany przez niego, bez cienia tragizmu, przykrości i goryczy².

Cybis u swego młodo zmarłego kolegi wysoko cenił takie cechy jak „prostota i szczerłość, to, co Niemcy nazywają *Schlichtheit*. [...] Tę prostotę, zgubioną przez nas, to malarstwo bezpośrednio znajdujemy u Larisza”³. Zachwyty Cybisa, zwłaszcza w trudnych latach II wojny światowej, wzbudzała lekkość, rozumiana jako swoisty sposób widzenia świata, która wydawała się nigdy nie być cechą malarstwa interesującego nas tu autora. Józef Czapski określił je jako twórczość „o dziwnej, ciężkiej fakturze”⁴. Było to malarstwo, w którego materii zapisane są trud, wysiłek i udręka długiego procesu prowadzącego do „rozstrzygnięcia” obrazu. Prace Larischa jawiły się Cybisowi jako przeciwieństwo jego własnej sztuki. Ich tkanka malarska była jakby



¹ J. Cybis, *O sztuce Karola Larischa*, [w:] *Karol Larisch 1902–1935. Monografia artystyczna*, oprac. J. Cybis, K. Mitera, Kraków 1935, s. 8. Warto w tym miejscu dla kontrastu przywołać to, co pisała S. Zahorska o malarstwie E. Zaka (*Eugeniusz Zak*, Warszawa 1927, s. 18): „Jest w tym wszystkim maestria – chwilami wirtuozostwo. Jest paryska lekkość, subtelność i elegancja. Ukryta jest starannie cała mordęga pracy. Mityczni młodzieńcy, kobiety, których jedynym psychologicznym obciążeniem jest na pół smętny uśmiezek, stoją w rytmicznych zgięciach i skrzę się kolorami. Jeśli nawet na dnie tego wszystkiego kryje się jakiś maleńki smętek, jakieś poczucie pustki, żdźbło nudy, to pokryte to jest przerafinowaną wesołością paryskiego kolorytu”.

² J. Cybis, *Notatki z lat wojny*, podał do druku D. Horodyński, „*Twórczość*” 1985, nr 11, s. 89.

³ *Ibidem*.

⁴ J. Czapski, „*Aura letsza*”, [w:] *idem*, *Patrząc*, wybór, przedm., postł. J. Pollaków-na, Kraków 1996, s. 233.



⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*, wybór, wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 154.

⁶ *Ibidem*, s. 45.

⁷ A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003, s. 25.

⁸ *Ludzka to rzecz – lubić farby*. Z prof. Janem Cybisem rozmawia Krystyna Nastulan, „Polityka” 1968, nr 29, s. 7.

⁹ Zob. I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk-Warszawa 1996, s. 9-32 (rozdz. *Lekkość*). Calvino uznawał „lekkość za wartość raczej niż wadę”. Pisał wszakże: „Nie znaczy to, że argumenty na rzecz ciężaru uznają za mniej przekonujące, sądzę tylko, że więcej mam do powiedzenia na temat lekkości” (*ibidem*, s. 9).

¹⁰ J. Gasquet, *Cézanne*, Paris 1926, rozdz. *Louvre*. Korzystam z polskiego przekładu: *Rozmowa z Cézanne’em w Luwrze*, przeł. H. W., „Głos Plastyków” 1934, nr 9/12, s. 129.

pozbawiona wagi, dzięki czemu zawarte w niej znaczenia nabierały lekkości. Jednak tworzone przez Cybisa w okresie Dwudziestolecia międzywojennego obrazy także nie miały jeszcze znanej z późniejszych lat charakterystycznej „ciężkiej faktury”.

Z powojennych dzienników Cybisa można przytoczyć dwie z wielu notatek napisanych w podobnym tonie:

Męcę się jak pies nad dużym pejzażem ze Starego Sącza. Akwarela, z której go robię, jest zupełnie mglista i trudno mi ja odczytać. [...] Zrobił się z tego ciężki grzmot, nie gra, jest gliniasty⁵.

Nie „robię” nigdy faktury. Ale nie zdarzyło mi się jeszcze nigdy, żebym zeskrobał z płótna to, co mnie nie zadawała, kładę na tym dalej i tak powstają moje grudy⁶.

Anna Markowska rozumiała pejzaże polskie Cybisa jako krajobrazy tutejsze, nie służące unaocznianiu narodowych fantazmatów. Pisała:

Żmudna rekonstrukcja tego, co jest, zamiast wymyślania godnego, najczęściej dydaktycznego lub czysto dekoracyjnego pretekstu – oto prozaiczny trud, jaki podjął po II wojnie światowej Cybis (1897-1972)⁷.

Nie bez wpływu zwierzeń poczynionych w jego dziennikach badaczka wspominała również o tym, że malowanie obrazów stanowiło dla Cybisa żmudny i trudny proces. Niektóre z nich są więc bardzo „ciężkie”. Sam ich autor, zauważając w swoich dziełach ślady specyficznej petryfikacji, mówił: „Bo moje płótna są ciężkie jak beton”⁸. Chodziło o ciężkość liczoną nie tylko kilogramami farby. Spojrzenie artysty wolno przyrównać do spojrzenia Meduzy, które zamieniało wszystko w kamień⁹. Z tej gruzłowatej materii odczytać można mógł „dochodzenia do obrazu”, którego kolejne interferujące warstwy farby są materialnym świadectwem. Upór w poszukiwaniu prawdy implikował nieustawanie w wysiłkach. Sumiennie przeprowadzana „gra barwna” nie zezwalała tak po prostu zeskrobać z płótna niewłaściwych pociągnięć pędzla czy położeń farby, ukazując procesualną dynamikę powstawania dzieła. Ciężar, bezwład, nieprzejrzystość świata udzielały się tworzyw.

Nachodzące na siebie pasy czy wręcz grudy farby stanowią jednakowoż odwrotną stronę rozpatrywanych prac, stroną pierwszą jest zaś emanujące z nich światło. Jak mówił Paul Cézanne przed obrazem Paola Veronesego *Gody w Kanie Galilejskiej* w Salon Carré w Luwrze: „Trzeba zejść razem z malarstwem gdzieś do ciemnych, poplątanych korzeni rzeczy, a powrócić stamtąd w pełni barw i razem z nimi rozkwitnąć na świetle”¹⁰.

Bliskie rozumienie aktu malowania Cybis odnalazł w przetłumaczonej przez siebie książce Eugéne’a Fromentina *Mistrzowie dawni*. Notował:



il. 2 J. Cybis, *Krajobraz z wronami (Sapanów)*, 1940–1949, ol. pł., 38 x 55; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

Kiedy Fromentin pisze o sposobie posługiwania się pędzlem, opisuje to, co nazywam „operacją plastyczną”, czyli przebieg odczuwania, myślenia i realizowania widoczny w fakturze obrazu, wyrażający osobowość malarza¹¹.

Jeszcze dobitniej wyrażał się o tym Cybis przy okazji analizy roli impresjonistów, którym według niego sprawiedliwość oddali „niejako programowo dopiero kapiści [...]”¹². W *Dziennikach* czytamy o impresjonistach: „Proces myślowy równa się przebiegowi pracy i jest zupełnie jawny na płótnie, interesuje na równi z rezultatem”¹³.

Ten Cybisowy trud bliski był modernistycznemu, a wywodzącemu się z tradycji antycznej, mitowi artysty-Prometeusza, postrzeganiu twórcy jako oryginalnego kreatora i dawcy form. Szkielet fakturę akcentującą pociągnięcia pędzla, stosowaną przez romantyków, a rozpowszechnioną szeroko właśnie przez impresjonistów, przyjęło się uważać, zwłaszcza po śmierci i rozpropagowaniu mitu Vincenta van Gogha, za wyraz twórczej pasji, odsłaniającej proces powstawania dzieła.

Przeziąknięcie Cybisa, podobnie jak całej jego formacji, tradycją cézannowską nie ulega wątpliwości. Łukasz Kiepuszewski dopatry-



¹¹ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 55.

¹² *Ibidem*, s. 34.

¹³ *Ibidem*, s. 35.



il. 3 J. Cybis, *Ulica w miasteczku*, 1939–1957, ol. pł., 60 x 82; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

wał się u niego nawet „swoistego »myślenia Cézanne’em«”, śledząc „refleksy” jego prac w obrazach rodzimego artysty¹⁴. Trud i wątpienie to oczywiste znamię cézannowskie. „Robię bardzo powolne postępy” – notował polski malarz w 1960 r. – „ale je robię, co mnie pociesza”¹⁵. Nie sposób nie zauważyć, że Cybis powtarza tu słowa Mistrza z Aix z jego ostatniego listu do Emila Bernarda, zanotowane 21 IX 1906, miesiąc przed śmiercią¹⁶. Z koli Maurice Merleau-Ponty pisał o francuskim artyście:

Potrzebował [on] stu seansów, aby namalować martwą naturę, stu pięćdziesięciu, aby namalować portret. To, co nazywamy jego dziełem, było dla niego jedynie próbą i wstępem do własnego malarstwa¹⁷.

Merleau-Ponty’ego – autora dwóch słynnych esejów poświęconych Cézannowi, *Wątpienia Cézanne’a* oraz *Oka i umysłu*, filozofa, dla którego kreowanie obrazów stanowiło celebrację „zagadki widzialności” – interesowało przede wszystkim funkcjonowanie myśli w tej sztuce, powiązania między twórczością, fizjologią wzroku i psychiką. Stanisław Cichowicz pisał: „Malarstwo, widzenie i ciało – słowem: oko i umysł, były zawsze, rzecz można, przedmiotem coraz dalej, głębiej idącego namysłu u Merleau-Ponty’ego...”¹⁸. Uważał on, że w trakcie kreowania obrazów następują transsubstancjacje: „używając swego ciała świata, malarz przemienia świat w malarstwo”¹⁹.



il. 4 J. Cybis, *Plaża w Kuźnicy*, 1967, ol. pł., 65 x 81; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka



¹⁴ Ł. Kiepuszewski, *Cybis i Cézanne w dialogu*, [w:] *Jan Cybis, 1897-1972. Retrospektywa, grudzień 1997 - luty 1998* [kat. wystawy], red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1997, s. 63.

¹⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 137.

¹⁶ P. Cézanne w liście do E. Bernarda, z 21 IX 1906 ([w:] *idem*, *Listy*, zebr., oprac., wstęp, koment. J. Rewald, przeł., przedm. J. Guze, Warszawa 1968, s. 287) pisał: „Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy”.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Wątpienia Cézanne’a*, przeł. M. Ochab, [w:] *idem*, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac., wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 70. Cézanne’owski mit ciągłego niezadowolenia i powolności pracy nad obrazem konstruuje A. Volland (*Słuchając Cézanne’a, Degasa, Renoira*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1962). Pisząc o malarstwie J. Cybisa „widzianym” i „czytanym” poprzez sztukę P. Cézanne’a, należy pamiętać o analizie interpretującej ją klasycznie S. Zahorskiej (*Cézanne, „Wiadomości”* [londyńskie] 1954, nr 47; przedruk: *eadem*, *Szkice o literaturze i sztuce*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1995, s. 73-74):

„Cézanne – samotnik – ciężkim rydłem zaczął rozbijać ziemię, by wygrzebać z niej najbardziej pełną i jednostronną konwencję przeszłości, barok. [...] Obrat sobie ten język i ten styl. W tym punkcie wyjścia leży właściwy charakter Cézanne’a. Jego barok szybko przeminął i rzadko tylko potem powracał, jakby wspomnienie przeniesione na inną tonację. [...] Ale utrzymało się to, co było podstawą [...] poszukiwania: dążenie do jednolitego stylu formalnego. [...] [...] Był plastykiem i szukał języka malarzkiego, jednolitej struktury – nie świata – lecz tego właśnie języka”.

¹⁸ S. Cichowicz, *Słowo wstępne*, [w:] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, s. 10.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *idem*, *Oko i umysł...*, s. 20.



²⁰ *Autoportrety. O sztuce i swojej twórczości rozmawiają z Wiesławą Wierzcowską: Hanna Rudzka-Cybisowa, Józef Czapski, Zbigniew Dłubak [...]*, Warszawa 1991, s. 19.

²¹ L.-P. Fargue, *Bon chance*, [w:] *Exposition de peintures de Boddane, Boraczok, Cybis, Czapski, Jarema, Jast-Strzalecki, Nacht, Potworowski, Rudzka C., Seydenmann, Waliszewski* [kat. wystawy], Galerie Zak, Paris 1930.

²² Z. S. Klingsland, *Młody Paryż polski. Paryż w maju 1930*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 27.

²³ J. Czapski, *Ostatni kapista*, „Kultura” 1987, nr 12, s. 121. J. Cybis w swojej analizie malarstwa P. Bonnarda (*Pierre Bonnard*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 51, s. 4) pisał: „Ładny kolor, położony przypadkiem, wywoła, logiką następstwa, inne kolory niespodziewanie, jeżeli natura pozostanie kanwą. Ale trzeba posiadać poczucie równowagi i świadomość płaszczyzny, jaką ma Bonnard, i wtedy ich stosunek pierwotny się nie zatraci. Bezpośredniość w technice wykonania, która nie daje się ponosić majsterstwu ręki, pewna niezgrabność uderzenia pędzlem odpowiadają lepiej jego [tj. Bonnarda] malarskiej wrażliwości niż sucha i zimna pewność siebie”.



il. 5 J. Cybis, *Krajobraz z Orłowa II*, 1960–1969, ol. pł., 65 x 81; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

Cézannowskie wątplenie, które towarzyszyło Cybisowi, było jednym z powodów ciągłego odwlekania pierwszej wystawy kapistów. Jak relacjonowała Hanna Rudzka-Cybisowa, polski artysta uparcie twierdził: „jeszcze nie jesteśmy gotowi, jeszcze nie mamy co pokazać”²⁰. A kiedy już w Galerie Zak w Paryżu w 1930 r. doszło do ekspozycji Komitetu Paryskiego, to cechą, którą podnoszono, omawiając prace Cybisa, była „solidité”. Takiego słowa w katalogu prezentacji użył Léon-Paul Fargue²¹, a powtórzył je za nim Zygmunt S. Klingsland w recenzji zamieszczonej w „Wiadomościach Literackich”²². Ta „solidność” czy „rzetelność” rodzimego artysty objawić się mogła w pełni tylko w malarstwie olejnym. Tu każde pociągnięcie pędzlem, każda plama, każda drobna kropla farby całkowicie zmieniała obraz, przy czym były to zmiany nieodwracalne. Materia kreacji Cybisa wydaje się całkowicie odsłonięta na doznanie, gęsta od emocji. Czapski pisał:

Jednym z wielkich malarzy, który wpłynął na nas wszystkich, był [Pierre] Bonnard. Pamiętam, że paleta Bonnarda miała czasami dwa centymetry wysokości. Bonnard nienawidził ścierać farby z palety, bo w tych wypadkowych zestawieniach kolorystycznych na palecie odkrywał coraz to nowe kombinacje barwne, które później tworzyły podstawy jego wielkiego malarstwa, gdzie każde płótno zdawało się nowym odkryciem²³.



il. 6 J. Cybis, *Na polu - Święta Katarzyna*, 1952, ol. pł., 46 x 61; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka



— il. 7 J. Cybis, *Motyw z Głuchołazów – kąpiel*, 1966–1972, ol. pł., 65 x 81; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

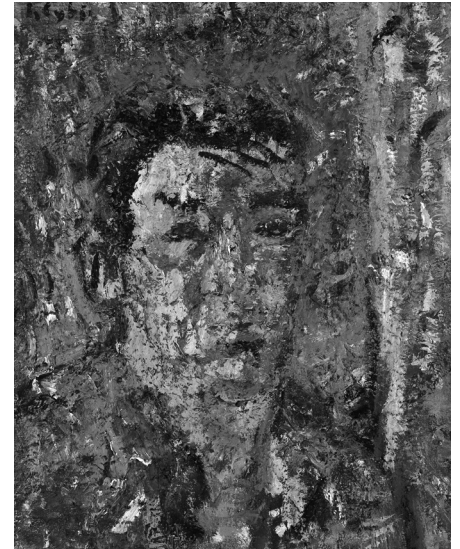
Takie postępowanie sprawia wrażenie bliskiego koncepcji palety jako „Matki wszystkich kolorów” czy „palety jako malarstwa”²⁴. Bonnard tworzył obrazy latami. Zdarzało się, że retuszował nawet swe dzieła wiszące już w galeriach czy muzeach. Faktury płócien Cybisa, jak twierdził artysta, nie powstawały dla nich samych, lecz były naturalnym, czyli nieświadomym kontekstem kulturowego, rezultatem długotrwałej, mozolnej pracy autora, a nie konwencją. Te faktury sytuują jego praktykę plastyczną w pobliżu jednego z kluczowych zagadnień modernizmu. W przypadku twórczości Cybisa, a szczególnie jego późnych dokonań, ich medialność, znane McLuhanowskie stwierdzenie, iż środek przekazu jest przekazem, ma istotne znaczenie²⁵. To nieustanne „poprawianie” dzieła utrwalone jest w grubych warstwach farby. Kiepuszewski zauważył: „Na obraz składają się »reminiscencje« jego wcześniejszych wizerunków. Ostatnia formuła, ta, która dociera do widza, wspiera się więc na skondensowanej w malowidło pamięci”²⁶.

Warto zauważyć zbieżność głoszonego przez Cybisa i Romana Ingardena, bliskiego modernizmowi, żądania utrzymania „czystości” gatunku²⁷. W interesującym nas przypadku – „czystości” malarstwa od naleciałości z „literatury”. Dla Cybisa i kapistów było to jednym z głównych postulatów. Warstwa plam barwnych – trawstując terminologię Ingardena – miała dla tej grupy szczególne znaczenie: stanowiła o wartości obrazu, jako nośnik jakości i cech pojawiających się wyłącznie w tej dziedzinie sztuki. Ewokowała też dla wspomnianych artystów główny problem plastyczny – warunkowała rację aksjologiczną dzieła, co wyrażano stwierdzeniem:

cała wartość obrazu, także wartość jego innych ewentualnych warstw, tkwi w wartościach przesycających warstwę plam barwnych, [...] pozostałe sensory i wartości są mniej doniosłe niż sens kolorystyczny obrazu i jego wartość, [...] bez kolorystycznego sensu nie mogą pojawić się żadne inne wartości i sensory w obrazie²⁸.

Andrzej Kostołowski, korzystając z myśli Ingardena, zobaczył malarstwo Cybisa jako „nieostre obrazy w bardzo wyraźnych malowidłach”²⁹. Należy tu jednak zwrócić uwagę na różnice między modernizmem – z jego wszechobecną reprezentacją – a pracami interesującego nas twórcy. W nich bowiem reprezentacja ma znaczenie drugorzędne, jest wręcz niepożądana – ważne jest malowidło. Spojrzenie Cybisa – posługując się przy jego określeniu filozofią Merleau-Ponty’ego – zmierza do tego, by wydobyć z „widzialnego” (zachowując przy tym cały jego blask) to, co „niewidzialne”, a nie roztaczać przed umysłem świat przedstawień (reprezentacji). Docierać do „rzeczy samych”, a nie tylko do ich cieni.

Jak stwierdził Kiepuszewski: „Farba stanowi dla Cybisa esencję malarstwa, a jednocześnie granicę jego możliwości”³⁰. W końcu lat 50. XX w. obraz był dla polskiego artysty „utworem z farby”. Sam



il. 8 J. Cybis, *Głowa (Autoportret)*, 1964–1972, ol. pł., 81 x 65; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka



²⁴ J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 177–190 (rozdz. Paleta: „Matka wszystkich kolorów”).

²⁵ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001, *passim*.

²⁶ Ł. Kiepuszewski, *op. cit.*, s. 85.

²⁷ Zob. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 111–119.

²⁸ P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław 1992, s. 90.

²⁹ A. Kostołowski, *Kilka uwag o twórczości Jana Cybisa*, [w:] *Jan Cybis, 1987–1972...*, s. 19.

³⁰ Ł. Kiepuszewski, *op. cit.*, s. 83



³¹ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 105.

³² *Ibidem*, s. 111.

³³ Z. Kępiński, „Jan Cybis to nie tylko nazwisko...”, [w:] *Jan Cybis* [kat. wystawy], oprac. H. Piprekowa, K. Jerzmanowska, H. Kubaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, s. 10.

³⁴ P. Piotrowski, „Odwilż”, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* [kat. wystawy], red. *idem*, Muzeum Narodowe w Poznaniu – Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań 1996, s. 11.

³⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 105.

³⁶ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zaráński, Warszawa 1981, s. 90.



il. 9 J. Cybis, *Martwa natura z butelką i kuflem śląskim*, 1953, ol. pł., 60 x 73; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

Cybis pisał: „Cudowną rzeczą jest farba. Dyktuje tak samo swoje prawa, jak je dyktuje natura, którą masz przed oczami”³¹. Nieco dalej zaś notował: „Wolę dziś mówić »farba« zamiast »kolor«, dawniej było to zbrodnia”³². Zmianę tę zauważył Zdzisław Kępiński, wskazując: „Materia farb podlega w jego [tj. Cybisa] malarstwie prawu światła tak, jak ongiś suwerenny kolor”³³.

Cybis, a patrząc szerzej, także inni kapiści i koloryści, przystąpili, zwłaszcza po 1956 r., do modernizowania koloryzmu i w tej „uaktualnionej” formie postrzegali go jako „substytut nowoczesności”³⁴. Malarz pisał w swoich dziennikach:

Sztuczki fakturowe, uprawiane dzisiaj nagminnie, nudzą mnie już z daleka. Faktura powstaje sama przez się, gdy się maluje, przez chęć wyrażania, jedynie wtedy nie jest nudna, jeśli wyraża³⁵.

Ten uczeń impresjonistów, postimpresjonistów i ekspresjonistów wierny był poszukiwaniu bezpośredniości i naturalności w sztuce. Nie dostrzegał sprzeczności w tym, że jego malarstwo, faktury jego obrazów, będąc czy stając się konwencją, nie mogły być, tak jak chciał, formą naturalną. Wizualność nie jest i nie może być neutralna, zawsze stanowi wynik konstruowania. Jak wiemy dzięki Ernstowi Gombrichowi, negującemu istnienie „niewinnego oka”: „przedstawienie obrazowe zawsze rozpoznać można po stylu”³⁶. Sam malarz, pytając o definicję tej kategorii, pisał:



il. 10 J. Cybis, *Kwiaty z ogródka siostry*, 1959, ol. pł., 53,5 x 59,5; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka



³⁷ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 316.

³⁸ *Ibidem*, s. 391.

³⁹ S. Zahorska, *Cézanne...*, s. 75.

⁴⁰ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 165. Kilka lat później Z. Kępiński (*op. cit.*, s. 10) pisał: „W ujęciu Cybisa nie ma to jednak nic wspólnego z materią konkretną, mającą w pewnych obrazach plastyki współczesnej czynić obraz przedmiotem, a nie wizją w przestrzeni idealnej”.

⁴¹ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 106.

⁴² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i popr. J. Migasiński, przeł. M. Kowalska [et al.], Warszawa 1996. Omawiając w swoim tekście filozofię Merleau-Ponty'ego, często korzystałem z prac: J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995; *idem*, *Merleau-Ponty Maurice: „Phénoménologie de la perception”, „Le Visible et l'invisible”*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, t. 3, Warszawa 1995.

W katalogu pierwszej naszej wystawy w Polsce [tj. „Wystawy malarskiej Grupy K. P.” w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia” w Warszawie w 1931 r. – J. A.], wtedy panowała stylizacja grupy „Rytm”, napisałem, że styl jest wynikiem. Miałem na myśli, że jest wynikiem metody pracy, nie upodobania, gustu i wyboru [...]. Konsekwencja założenia wymaga, żeby o stylu nie myśleć, jedynie o logicznym przeprowadzaniu płótna. Droga to jeszcze najpewniejsza, żeby osiągnąć styl prawdziwy³⁷.

Trochę dalej Cybis notował: „Style przechodzą – widzenie trwa, będąc warunkiem podstawowym sztuki”³⁸. Można powiedzieć, że malarz był świadomy nieświadomości stylu, która powinna cechować artystę. Dobrze znając „lekcję Cézanne'a”, doskonale wiedział to, o czym pisała Stefania Zahorska:

Gdyby Cézanne zadowolili się [...] tylko formalnym osiągnięciem, byłby chudym czy wiotkim modernistą i zapewne skończyłby jako wynalazca nowych form dekoracyjnych, jak wielu z jego następców³⁹.

Znamienna wydaje się reakcja Cybisa na Jeana Fautriera, którego tzw. czarne obrazy stanowiły zapowiedź informelu, a który później tworzył dzieła o grubej fakturze zdeformowanej materii. Materia płócien Cybisa jest cielesnie spoista, „naturalna” i organiczna, odsłonięta na doznania zmysłowe, wymaga więc przyjęcia perspektywy organicznej. Trudno się zatem dziwić, że w 1960 r. polski artysta pisał:

Fautrier. Głupia gęba tego faceta do obejrzenia w „Documenta”. Zdzielił [Zdzisław Kępiński – J. A.] nie krępował się porównać jego knotów z malarstwem starego Renoira. Nie mogę tego uznać nawet za „dobry kawał”⁴⁰.

Proces, akt tworzenia obrazu przez Cybisa wydłużał się, zwłaszcza że samego artystę interesowało przede wszystkim „rozstrzygnięcie”, a nie wykonanie, ukończenie pracy. O długości tej drogi do „rozstrzygnięcia” świadczą daty powstania owych dzieł – często podwójne. „Wszystko w moim malarstwie” – notował Cybis w końcu lat 50. XX w. – „jest rozorane. Trudno po tym chodzić”⁴¹. Takie tragiczne momenty kreacji szczególnie silnie uzmysławiają nam istotność tkanki malarskiej obrazów polskiego artysty, która staje się prawie cielesna poprzez jej rozdarcia i rany. Merleau-Ponty zwracał uwagę na „metafizyczną” strukturę cielesności. Rany nasuwają również takie archetypalne konotacje jak walka, a zwłaszcza przegrana oraz związany z nią zawód. Cielesność jest wewnętrznie połączona z myśleniem, stanowiąc, jak zauważa Merleau-Ponty, „bycie porowate”, splatające cielesność ze znaczeniami⁴².

Należy pamiętać o swoistym paradoksie, o którym pisał Kępiński, jeden z najwnikliwszych interpretatorów malarstwa Cybisa, polegającym na tym, że „intensyfikacja powierzchni materialnej



il. 11 J. Cybis, *Zajac*, 1969–1970, ol. pł., 81 x 54; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.
Fot. A. Podstawka



— il. 12 J. Cybis, *Martwa natura z białym kłosem*, 1967–1970, ol. pł., 65 x 92; Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. A. Podstawka

obrazu ma na celu odmaterializowanie i przeniesienie w przestrzeń świetlną⁴³. Ona zaś przeciwstawiona zostaje mrocznej katastrofie. Jeden z najzdolniejszych uczniów Cybisa, Zbigniew Tymoszewski, doprowadził faktury swych płócien (to jedna z możliwych dróg) w pobliże mięsności – kategorii, którą omawiała Jolanta Brach-Czaina⁴⁴. Merleau-Ponty zauważał:

Przedmioty współczesnego malarstwa „krwawią”, roztaczają przed naszymi oczyma własną substancję, prowokują nasze spojrzenie, wystawiają na próbę pakt współistnienia, jaki za pośrednictwem ciała zawarliśmy ze światem⁴⁵.

Faktury późnych obrazów Tymoszewskiego, będącego w pewnym sensie również dalekim uczniem Chaima Soutine'a, bliskie są fakturze krwistego, krzyczącego mięsa. Przywołajmy tu wspomnienie Cybisa: „Nie bardzo rozumiałem go swego czasu, kiedy Rivera powiedział mi, że moje płótna podobałyby się Soutine'owi”⁴⁶. Dodajmy jeszcze jeden cytat: „Trzeba diabelnego sprytu. Nie wolno tragicznie jak Tymoszewski. Lepiej już jak Lola Larisch, ze łzami ciekącymi spod okularów, ale w gruncie rzeczy pogodnie”⁴⁷. Zważywszy „ranliwość” (*vulnerability*) ciała, trzeba sobie uświadomić, że poza jego jasnymi stronami istnieją mroczne sfery.

Często wątpiący i wahający się Cybis pisał jednakowoż także o rozstrzygnięciu swoich obrazów:

Płótno kończy się samo. Tak jak zaczyna się samo. W momencie, kiedy zaczyna się jakieś działanie, idzie ono już swoją własną drogą aż do spełnienia. Trzeba tylko być wrażliwym na działanie, to jest wszystko, co od nas zależy⁴⁸.

W innym miejscu artysta notował już z nieco mniejszą pewnością:

Rozstrzygnąłem (w zasadzie, zawsze się zastrzegam)... Jak to się dzieje, że w pewnym momencie rozstrzyga się płótno, nie wiem. Jest to moment jedy-ny, nie kontrolowany, jakby hazard⁴⁹.

Warto tu jeszcze, mając na uwadze właśnie Cybisa, zacytować Ihaba Hassana, który o „płoszącym czasie” „niewyobrażalnym” pisał: „leży [ono] gdzieś w pół drogi między Królestwem Samozadowolenia i Morzem Histerii”⁵⁰. Cybis, doświadczając stanu tak określonego przez badacza, wspominał jednak o rzeczy dla siebie podstawowej:

Niewidzialne uczynić widzialnym, powiedziałem to sobie już w Akademii Krakowskiej, lecz od mętnego wyczuwania do korzystania z jakiegoś źródła możliwości jest daleka droga. Źródło jest niewątpliwie magiczne⁵¹.

To, co „widzialne”, poprzez historycznie zmienny konstrukt reprezentacji odsyła do tego, co „niewidzialne”. To te dwie jakości



⁴³ Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 10. Pamiętając analizę Kępińskiego, warto przytoczyć fragment recenzji D. Jareckiej z wystawy L. Tarasewicza, laureata Nagrody im. Jana Cybisa, w Galerii Związku Artystów Plastyków w Warszawie (*Mój jest ten kawałek podłogi*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr z 19 VIII, s. 8): „Na najnowszych [obrazach Tarasewicza – J. A.] (sierpień '99) położona jest bardzo gruba warstwa farby. Ma się jednak wrażenie, że tzw. materia malarska służy tu do odwrócenia obrazu od jego materialnego bytu. Paradoksalnie, im więcej farby, tym mniej ciężaru”. Podobne dzieła Tarasewicza oglądać można było na jego ekspozycji w warszawskiej Zachęcie wiosną 1999; *nb.* w tej samej galerii półtora roku wcześniej miała miejsce wystawa retrospektywna J. Cybisa.

⁴⁴ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 217–249 (rozdz. *Metafizyka mięsa*).

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Złudzenie obiektywizmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *idem*, *Oko i umysł...*, s. 106.

⁴⁶ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 166.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 331.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 166.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 119.

⁵⁰ I. Hassan, *Postmodernizm*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wyb., wstęp S. Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 56.

⁵¹ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, s. 308.



⁵² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne...*, *passim*.

⁵³ V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933–1978)*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 77. Dalej na tej samej stronie czytamy: „Prawda ma sens tylko w chwili obecnej: prawdziwie, niewątpliwie, absolutnie jest tylko to, co uobecnia się mnie, tu i teraz. Tomasz apostoł nie jest wszak nieomylny: wówczas, gdy zobaczył, mógł źle widzieć. Toteż prawda dnia dzisiejszego narażona jest na to, że zostanie obalona w dniu, w którym stanie się prawdą »dnia wczorajszego«. Jak sugeruje Lyotard, fenomenologiczna definicja prawdy kładzie kres prawdom wiecznym i czyni prawdę sprawą historii [...]”.

pełnią w malarstwie Cybisa funkcję ekwiwalentu kategorii przedstawienia i świadomości. Jak wiemy z ostatniego, niedokończonego dzieła Merleau-Ponty’ego, tak właśnie zatytułowanego, owe dwa przeciwieństwa nieprzerwanie odnoszą się do siebie, przeplatając się, niewidzialne stanowi bowiem drugą stronę widzialnego, stanowi jego rewers czy ukryty wymiar. Był ma przecież zarówno „duchową”, jak i „cielesną” stronę⁵². Vincent Descombes pisał o filozofii wspomnianego myśliciela:

Fenomenologia percepcji przyjmuje za własne wymogi stawiane przez Tomasz apostoła: uwierzę w zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa wówczas, gdy będę mógł **zobaczyć i dotknąć**⁵³.

Wątpiąc – jeśli można przywołać tu jeszcze raz postać Didymosa – dotykamy rany w ciele. Tak też czynił Cybis próbując „niewidzialne” uczynić „widzialnym”.

Keywords

Jan Cybis, 20th-century painting, Polish painting, Polish art

References

1. **Brach-Czaina Jolanta**, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.
2. **Cézanne Paul**, *Listy*, zebra., oprac., wstęp, koment. J. Rewald, przeł., przedm. J. Guze, Warszawa 1968.
3. **Cybis Jan**, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, wyb., wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980.
4. **Cybis Jan**, *Notatki z lat wojny*, podał do druku D. Horodyński, „Twórczość” 1985, nr 11.
5. **Czapski Józef**, *Patrząc*, wyb., przedm., posł. J. Pollakówna, Kraków 1996.
6. **Gage John**, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.
7. **Gombrich Ernst H.**, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
8. *Jan Cybis* [kat. wystawy], oprac. H. Piprekowa, K. Jerzmanowska, H. Kubańska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965.
9. *Jan Cybis, 1987–1972. Retrospektywa, grudzień 1997 – luty 1998* [kat. wystawy], red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1997.
10. *Karol Larisch, 1902–1935. Monografia artystyczna*, oprac. J. Cybis, K. Mitera, Kraków 1935.
11. **Kiepuszewski Łukasz**, *Cybis i Cézanne w dialogu*, [w:] *Jan Cybis, 1897–1972. Retrospektywa, grudzień 1997 – luty 1998*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, T. Sowińska, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1997.
12. **Markowska Anna**, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.

13. **Merleau-Ponty Maurice**, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac., wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
14. **Merleau-Ponty Maurice**, *Widzialne i niewidzialne*, wstępem opatr., całość przekładu przejr. i popr. J. Migasiński, przeł. M. Kowalska [et al.], Warszawa 1996.
15. **Migasiński Jacek**, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
16. **Migasiński Jacek**, *Merleau-Ponty Maurice: „Phénoménologie de la perception”, „Le Visible et l’invisible”, [w:] Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, Warszawa 1995, t. 3.
17. *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* [kat. wystawy], red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań 1996.
18. **Taranczewski Paweł**, *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław 1992.
19. **Zahorska Stefania**, *Cézanne*, „Wiadomości” (londyńskie) 1954, nr 47; przedruk w: *eadem*, *Szkice o literaturze i sztuce*, oprac. P. Kądziera, Warszawa 1995.

Janusz Antos, jantos@asp.krakow.pl

An art historian and critic. In 1985–1991, he studied art history at the Jagiellonian University. He works at the Academy of Fine Arts in Kraków and is the curator at the Main Library of the Academy of Fine Arts in Kraków. He deals with the art of the 20th and 21st centuries. An author of nearly one hundred texts published in collective publications, catalogues of exhibitions and magazines, including: „2+3D”, „Artium Questiones”, „Artluk”, „Dekada Literacka”, „Exit”, „Opolski Rocznik Muzealny”, „Opposite”, „Porta Aurea”, „Quart”, „RIHA Journal”, „Rita Baum”, „Wiadomości ASP”, „Zabytkoznastwo i Konserwatorstwo” and „Znak”. The editor of the book *Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* (Stanisław Wyspiański at the Academy of Fine Arts in Kraków, 2007) and a co-editor of the book *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* (Wojciech Weiss at the Academy of Fine Arts in Kraków, 2010). A member of the SHS (Association of Art Historians) and Polish Section of the AICA.

Summary

JANUSZ ANTOS (The Academy of Fine Arts in Krakow) / Cybis' doubt

Jan Cybis' painting process was long, especially since he was interested in “settling” and not painting a picture. The hardship and anguish of the long process leading to the “settling” of a given image were recorded in the heavy and thick matter of his paintings. Cybis' glance, using the philosophy of Maurice Merleau-Ponty, aimed to bring out “the invisible” from “the visible”. Recently, post-modernism, distrustful of such a constructed visual structure that could not claim to express the truth or moral values, has subjected to a critical revision what was created in travails and toil.