

Małgorzata Krakowiak
<http://orcid.org/0000-0002-5223-2626>
Uniwersytet Śląski
malgorzata.krakowiak@us.edu.pl
DOI: 10.35765/pk.2025..5104.27

Aksjologia i rzemiosło – rozważania o postawach wobec (nie tylko) malarstwa w trzech odsłonach

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia zagadnienie stosunku do wartości dzieła sztuki. Zagadnienie to ukazane jest z trzech punktów widzenia: odbiorców, fałszerzy, artystów. W pierwszej części prezentowane są różne, wybrane poglądy dotyczące istoty dzieła sztuki. Część druga poświęcona jest kwestiom zależności między maestrią wykonawczą a nieuczciwością i chciwością. Dotyczy fałszerstw dzieł sztuki. Część trzecia dotyczy świadectw artystów na temat prawdy artystycznej i wartości dzieła.

SŁOWA KLUCZE: aksjologia, wartość, sztuka, talent, prawda artystyczna, fałszerstwo

ABSTRACT

Axiology and Craft: On the Attitude toward Painting (Not Only) in Three Scenes

The article presents the problem of attitude toward the value of a work of art. This issue has been shown from the perspectives of three different groups: consumers, counterfeiters, and artists. The first scene presents different, selected issues relating to the essence of works of art. The second scene addresses the issues related to the relationship between mastery of craftsmanship and dishonesty, as well greed, and refers to the forgery of artworks. The third scene presents the artist's declaration about an artistic truth and art value.

KEYWORDS: axiology, value, art, talent, artistic truth, forgery

Co jest (wartościowym) dziełem

Mistrz aforyzmów i paradoksów, Oskar Wilde, zaczął *Przedmowę do Portretu Doriana Graya* słowami: „Artysta tworzy rzeczy piękne. Celem sztuki jest ukazać sztukę i skryć artystę” (Wilde, 2005, s. 5), a skończył: „Wszelka sztuka jest całkowicie bezużyteczna” (Wilde, 2005, s.6). Czy wynika z tego, że nie mają w odniesieniu do niej zastosowania kategorie etyczne? Czy właśnie twórca jest tym, który pozostaje, mówiąc potocznie „po nietzscheańsku”, poza dobrem i złem? Jaki jest jego związek z dziełem i jaka za nie odpowiedzialność? Czy owa „bezużyteczność” miałaby być jakimś miernikiem wielkości? Można stwierdzić, że mnożenie podobnych pytań prowadzi donikąd, albowiem one same powtarzane wielokrotnie tracą banałem. Mimo to wciąż się do nich powraca, tak samo jak do prób rozwikłania tajemnic miłości czy śmierci. Bezsensowne raczej jest właśnie banalizowanie piękna, wielkości oraz śmierci i miłości. Dyskusje dotyczące powiązania kwestii artystycznych i etycznych w odniesieniu do twórczości stanowią więc trwały element refleksji metaartystycznej – począwszy od dociekania istoty dzieła sztuki, poprzez rozpatrywanie zagadnienia jego prawdziwości, na ustalaniu relacji pomiędzy naśladownictwem a fałszowaniem skończywszy. Wobec rozległości zagadnienia i mnogości potencjalnych argumentów proponuję zawęzić pole obserwacji do wybranych przykładów z zakresu sztuk plastycznych, a jeszcze ściślej – malarstwa. Wymienione w podtytule trzy odsłony postaw dotyczyć będą stanowisk: krytyków/odbiorców sztuki, fałszerzy i twórców. Wymienione role, oczywiście, niejednokrotnie się wzajemnie przenikały i przenikają.

„Artysta tworzy rzeczy piękne” – stwierdził u progu nowoczesności irlandzki esteta i prowokator. Pół wieku później granice świata sztuki miały się rozszerzyć – znów: paradoksalnie – poza obszar materialnego wytwarzania rzeczy pięknych. W eseizowanym opowiadaniu *Eopata archeologa* Jan Józef Szczepański tak opisał fragment wykładu o sztuce nowoczesnej, wygłaszanego u schyłku lat 60. XX w. na jednym z amerykańskich uniwersytetów:

Przy każdym przeźroczu Mr Siberling informował nas, jakie muzeum jest szczęśliwym posiadaczem dzieła i za jaką sumę dzieło to zostało nabyte. Pokaz zakończył się zdjęciem dużego czerwonego głazu, spoczywającego na strzyżonej murawie jakiegoś parku. Głaz nie został wprowadzie przez nikogo zrobiony, powstał sam z siebie w wyniku długotrwałych procesów naturalnych, jednakże artysta go dostrzegł, a tym samym powołał niejako do istnienia w świecie sztuki, nadał mu rangę tworu własnej wyobraźni. Toteż głaz posiadał obecnie nie tylko autora, ale i cenę i był już własnością pewnego muzeum, które zapłaciło za niego pięć tysięcy dolarów (Szczepański, 1974, s.179).

Zaprezentowanie przez prelegenta zwykłego kamienia wywołało żywiołowy sprzeciw jednego ze słuchaczy – czarnoskórego pisarza z Dar es-Salaam,

Petera. Nie przekonało go konceptualne awansowanie głazu do świata sztuki, przy czym ów awans przejawiał się tutaj głównie ustaleniem dość wysokiej ceny, za którą sprzedano i kupiono „dzieło”, niebędące przecież wytworem artysty, niewymagające od niego opanowania żadnego rzemiosła, a będące jedynie wyrazem pomieszania pojęć. Wzburzony Peter krzyczał:

Więc na to przyjechał tu aż z Tanzanii, żeby dowiedzieć się, że zwykły kawałek granitu można ochrzcić mianem dzieła sztuki i sprzedać za pięć tysięcy dolarów?! Więc to jest ta wspaniała kultura, przed którą jemu, „człowiekowi z buszu”, każe się chylić czoło aż do ziemi? Jeżeli tak, to on pluje na taką kulturę! (...) Szczerść tego wybuchu poruszyła nas wszystkich, uświadomiła nam, że nasze jałowe igraszki pojęciami i słowami na szczycie ogromnej góry osiągnięć, które czcimy, tłumiąc ziewanie, nie są zabawą całkowicie niewinną, ani całkowicie bezpieczną. A odpowiedzialność? (Szczepański, 1974, s. 180–181).

Łopata archeologa weszła w skład tomu *Rafa*, opublikowanego w 1974 r. Choć od jej publikacji minęło już kolejne pół wieku, to niejednoznaczne treści weń wpisane uderzają ponadczasową aktualnością i dlatego będzie należało wrócić do jej lektury jeszcze w finale niniejszych rozważań.

Tymczasem skupić się wypada na bardziej współczesnych przejawach dyskusyjnych, mówiąc ogólnie, kwestii dotyczących powstawania dzieł sztuki. Peter z *Łopaty archeologa* poczuł się oszukany. Nie chciał ani nie potrafił się zgodzić z rozciąganiem granic sztuki na twory natury; z tym, że decydujący ma być sam koncept, sama intencja tego, kto ogłasza się artystą, choć sam nic nie robi, niczego nie tworzy, nie wytwarza i jeszcze wystawia za tę hochsztaplerkę rachunek, który pokrywają współwinni oszustwa kolekcjonerzy! To był tylko jeden z aspektów zamieszania, jakie dokonało się w XX stuleciu w świecie sztuki za sprawą teorii postmodernistycznych. Gerald Graff, niemal równolegle ze Szczepańskim, napisał w *Micie przełomu postmodernistycznego*:

Konwencje sztuki postmodernistycznej systematycznie wywracają na nice ów szacunek dla prawdy artystycznej i znaczenia, który charakteryzował modernizm. (...)

Ruch radykalny w sztuce i kulturze traci swą radykalność, ulegając wielkiemu zubożeniu, odwraca się bowiem od spraw istotnych, potencjalnie żywotnych w krytyczno-moralnych tradycjach humanizmu. W społeczeństwie coraz bardziej pogrążającym się w irracjonalnym barbarzyństwie uznawanie ataków na rozum i obiektywizm za podstawę naszego radykalizmu oznacza utrwalanie koszmaru, od którego chcemy uciec (Graff, 1983, s. 59,96).

Amerykański krytyk, w czasach, gdy myślenie awangardowe o sztuce ściagało się z, wykluczającym ukierunkowany rozwój, myśleniem postmodernistycznym, upominał się o „szacunek dla prawdy artystycznej”, którego zaprzepaszczenie

wiedzie ku barbarzyństwu. Odwołał się zatem do kategorii etycznych i aksjologicznych zarazem. Było to pół wieku temu, czyli wtedy, gdy Peter z Tanzanii krzykiem niezgody reagował na sprowadzanie sztuki do uzurpatorstwa i wartości handlowej. Czy coś zmieniło? Czy zmagania o prawdę artystyczną trwają? Czy od artysty jeszcze się wymaga, by wytwarzał rzeczy piękne, gdy – jak trafnie podsumował dokonania bezładu postawangardowego artysta malarz, Kazimierz Cieślík:

(...) fizycznym ciałem sztuki stały się najpierw cytowane we fragmentach odpryski realności, przedmioty same w sobie, gesty i rytuały, organizmy żywe z człowiekiem włącznie, ziemia w skali mikro i makro (jako cała planeta). Ostatnim aktem tego utożsamiania rzeczywistości ze sztuką stały się zapisy procesów mentalnych w postaci inskrypcji, wzorów, wykresów albo nawet braku jakichkolwiek materialnych śladów (Cieślík, 2005, s. 24)?

„Etyka” fałszerza

Wiosną 2024 r. wydawnictwo Znak zaoferowało czytelnikom książkę biograficzną z tytułem i podtytułem zapowiadającym sensację, a więc gwarantującym (przynajmniej teoretycznie) sukces – *Być jak Caravaggio. Życie i oszustwa genialnego fałszerza dzieł sztuki* (Tetro i Ambrosi, 2024). Uwagę przyciąga okładka i to nie tylko z tego powodu, że na niej, jakoby spod porozdzieranego papieru, wyzierają fragmenty fotografii dzieła Caravaggia – *Bachusa* z florenckiej Galerii Uffizi. Zdecydowanie ciekawsza wydaje się umieszczona u góry pierwszej strony okładki zachęta autorstwa Jeffreya Archera: „Jeśli kochasz sztukę, nie możesz pominąć tej książki” (Tetro i Ambrosi, 2024, okładka, s.1). Do kogo adresowana jest ta zachęta i ta książka? Kim są owi „miłośnicy sztuki”? Czy pasjonatami, którzy pragną mieć na własność bodaj kopie dzieł znanych malarzy? Czy świetnymi (bądź mniej świetnymi) rzemieślnikami, którzy odkrywając tajniki warsztatu mistrzów, potrafią ich wprawdzie naśladować? Czy jedni bądź drudzy będą się zastanawiać nad istotą przeżycia artystycznego i samego dzieła sztuki? Można wątpić.

Niezależnie od wszelkich wątpliwości warto – w kontekście rozważań o rzemiośle i wartościowaniu w świecie sztuki – sięgnąć do popularnego opisu awanturnych kolei życia Tony’ego Tetro, rocznik 1950. Bohater książki to ujęty na przełomie lat 80. i 90. XX w. i skazany fałszerz, który chwali się swoimi umiejętnościami i opowiada o funkcjonowaniu rynku fałszywych dzieł z własnego punktu widzenia. Pobyt (niezbyt długi) w więzieniu wpłynął na niego w taki sposób, że już nie zamierza tam wracać, więc, owszem, malując kopie i obrazy *a’la* dawni mistrzowie, nie ukrywa swego autorstwa. Zarabia w ten sposób na życie. Czy uznał swą winę, pokajał się i nawrócił? Wówczas *Być jak Caravaggio...*

stałoby się przykładem współczesnej literatury dydaktycznej, może nawet parenetycznej. Tak jednak nie jest. Tetro nie rozumuje w takich kategoriach. Zna swoją – i tutaj znów trzeba posłużyć się paradoksem – wartość fałszerza, a utwierdzało i utwierdza go w tym współczesne środowisko sztuki. Nie zostałby przecież „księciem fałszywek” (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 126), gdyby nie było nieuczciwych marszandów i snobistycznych, bogatych klientów, skłonnych płacić krocie za dzieło sztuki. Czy to może być usprawiedliwienie?

Zacznijmy od wspomnienia Tony’ego Tetro już z czasów po odbyciu kary:

Zaproszono mnie do Australii na sympozjum poświęcone fałszerstwom dzieł sztuki. Myślę, że organizatorom zależało, żebym wzbudził kontrowersję i zainteresowanie mediów. Opowiedziałem o swojej pracy i pokazałem *Ukrzyżowanie* Dalego wraz z rysunkiem przygotowawczym, który zrobiłem lata temu. (...)

Jestem po prostu zwyczajnym facetem, który nadal potrafi malować (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 243).

Nie ulega wątpliwości, że Tetro zna swoją wartość jako... no właśnie: kogo? Z pewnością rzemieślnika kompetentnego w malarskim fachu. Z pewnością również osoby, która zdobyła niebagatelną wiedzę z historii sztuki. To zdolny i pracowity człowiek, któremu sprzyjało szczęście i który zarabiał pieniądze – a więc bohater kapitalistycznej przypowieści o dobrym życiu? Poprzednie zdanie można byłoby zamknąć kropką, gdyby nie wyznania bohatera typu: „Gdybym miał serce, nigdy bym nie został fałszerzem dzieł sztuki” (Tetro i Ambrosi, 2024, s.16) czy: „Autentyczne czy fałszywe, nikogo nie obchodziło. Biznes się kręcił i to było najważniejsze” (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 58), wszak „Każdy w głębi duszy jest trochę złodziejem” (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 68).

Przytoczone uwagi budzą sprzeciw etyczny. Pojawiają się one w pierwszej części książki, prezentującej rozwój fałszerskiego biznesu, przed momentem kulminacyjnym, którym było poważne zajęcie się Caravagiem – studiowanie jego malarstwa, drążenie tajników jego biografii artystycznej.

Uwielbiałem Caravaggia za to, że u niego wszystko przepełniały silne emocje, że budował scenę z żywych modeli, tak jak to robią dziś twórcy filmów. (...) Caravaggio ukazywał prawdziwych ludzi z prawdziwymi twarzami i emocjami. Dla mnie, tak jak dla wielu innych malarzy, to nieskończone – zajmujące [podkreśl. M.K.]. Zupełnie serio twierdzą, że był twórcą, który oddziałał na innych jak nikt w dziejach. We Włoszech, Francji, Hiszpanii i Holandii istniała nawet taka grupa artystów, nazywano ich caravaggionistami, która inspirowała się jego malarstwem i w różnym stopniu kopiowała jego styl. [...] Ja też zacząłem się uczyć od Caravaggia [podkreśl. M.K.] (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 75–76).

Nieco dalej czytamy:

Malarstwo Caravaggia było autentyczne, ludzkie, cielesne i pełne wigoru, nawet to religijne. Pewien kardynał stwierdził, że jego sztuka mieści się w szarej strefie między *sacrum* a *profanum*. Za to go między innymi lubię (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 85).

Z przytoczonych słów wyłania się już inna postać. To osoba zauroczona Caravagiem, świadomie komentująca malarstwo dawnego mistrza i pretendująca do grona jego uczniów, pewnie naśladowców.

W tym miejscu porzućmy na chwilę historię Tetro, by stwierdzić oczywistość, że nie był i nie jest on jedynym współczesnym admiratorem dzieła Caravaggia. Wśród komentatorów spuścizny mistrza znaleźć można wielu malarzy, historyków sztuki i pisarzy. Dla przeciwwagi zacytujmy więc, przykładowo, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego:

Otworzył w historii malarstwa rozdział, który jest przeciwieństwem wszelkiego sufladkowania; rozdział zagadkowy, wieloznaczny i wielorejestrowy, przekraczający uchwytne dla oka kanony zarówno wizji jak i rzemiosła. Cóż z tego, że przyczepimy mu etykietkę „realisty”? (...) I Caravaggio, i Bruno krążyli uparcie wokół Boga „po części ukrytego, a po części odsłoniętego”. Nie wierzyli i nawet nie pragnęli, by odsłonił się całkowicie, kochali po swojemu Boga częściowo ukrytego, błakającego się między światłem i cieniem, między Boską obietnicą i ludzką nędzą. I moja miłość do „przekłętego” malarza to właśnie oznacza (Herling-Grudziński, 1997, s. 104, 110).

Polski eseista także zadeklarował swą miłość do malarza. Uczynił to, oczywiście, z nieporównanie większą maestrią, ale nie o to chodzi. Postarał się dotrzeć do istoty jego dzieła i zaproponował własną interpretację. Podkreślił także rangę warsztatu artysty. Był odbiorcą, koneserem i pisarzem, którego ambicją nie było naśladowanie malarza w jego „języku”. Grudziński pojawił się tutaj przykładowo, ale nieprzypadkowo.

Inaczej niż on zachował się interpretujący i doceniający warsztat malarz, bo taką profesję przypisał sobie Tetro. Postanowił namalować „swojego Caravaggia” i to uczynił. To był szczyt jego fałszerskiej aktywności i samoświadomości. W książce o sobie i swojej profesji tłumaczył:

Żaden poważny fałszerz nie skopiuje obrazu z tej prostej przyczyny, że oryginał już istnieje. (...) Prawdziwe fałszerstwo wymaga stworzenia czegoś, co nigdy nie istniało, i wymyślenia powodu, dla którego się pojawiło. (...)

W rzeczywistości trzeba się uczyć, uczyć i jeszcze raz uczyć, ćwiczyć, ćwiczyć i jeszcze raz ćwiczyć. (...) Żeby zostać prawdziwym fałszerzem, trzeba mieć nie-nasycony apetyt na informacje i oko do szczegółów. (...)

Jak się tak nad tym zastanowić, to żeby stać się wielkim fałszerzem, nie trzeba być wielkim malarzem, tylko raczej twórcą przekonujących opowieści (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 95–97).

Uderzające są określenia: poważny, prawdziwy, wielki fałszerz. Znowu poruszamy się wraz z autorem po świecie rodem z ballady łotrzykowskiej. Fałszerz jest tutaj pracowitym rzemieślnikiem i twórcą konceptu – mniejsza, że służącego uprawdopodobnieniu oszustwa, a więc osobą, którą można podziwiać, kibicować jej...

To świat odwróconych paradygmatów i pokłosie postmodernistycznej względności – można zawołać z oburzeniem albo wzruszyć ramionami i stwierdzić, że opisana historia Tetro jest gotowym materiałem na kolejny sensacyjny film w rodzaju *Vinci* Juliusza Machulskiego z 2004 r. Można również się zastanowić – wraz z protagonistą – nad fenomenem fałszowania, które nie jest wszak wynalazkiem współczesności. Sam Tetro wspomina o innym, słynnym fałszerzu – Hanie van Meegerenie, „miernym malarzu, ale za to mistrzu w postarzaniu” (Tetro i Ambrosi, 2024, s. 96) dzieł Johanna Vermeera z Delft (historia Meegerena również stała się kanwą filmu z 2019 r. – *Ostatnie wielkie dzieło* w reżyserii Dana Friedkina).

W tej kwestii w nieoczekiwany sukurs fałszerzom przyszedł tuż po wojnie, jeszcze zanim urodził się Tony Tetro, bo w 1947 r., polski (a więc choćby z tego powodu nieznany amerykańskiemu fałszerzowi) krytyk i historyk literatury – Kazimierz Wyka. Wyka napisał i opublikował w tygodniku „Odrodzenie” intelektualnie prowokacyjny tekst w formie mowy obrończej w procesie oskarżonego van Meegerena. Już w drugim akapicie można przeczytać:

W toku sporu o van Meegerena jeden z krytyków holenderskich powiedział: „Na 2500 obrazów namalowanych przez Corota w Ameryce można znaleźć 7800”. Ten dziwny rachunek jest rachunkiem zupełnie prawdziwym. Można nim objąć nie tylko dorobek Corota, ale w ogóle liczbę sfalszowanych dzieł sztuki (Wyka, 1971, s. 24).

Co ciekawe, na pomysł wykorzystania tego samego, nośnego przykładu o falsyfikatach Corota, tyle że zaokrąglając liczby („Corot namalował trzy tysiące płócien, z czego dziesięć tysięcy sprzedano w Ameryce” [Tetro i Ambrosi, 2024, s. 6]), wpadli autorzy *Być jak Caravaggio*. Zdecydowanie uradowałaby ich zapewne argumentacja krytyka-adwokata, który dowodził, jak na obrońcę przystało, absolutnej niewinności fałszerza. Fałszerz to artysta, który tylko naśladuje innego artystę – a to przecież praktyka znana w kulturze od wieków. „Indywidualność artysty jest tylko jedną ze służebnych funkcji sztuki” (Wyka, 1971, s. 47), a „Obecne pojęcia o własności artystycznej oraz o roli indywidualności w sztuce są zjawiskiem późnym. Kilkanaście wieków sztuki europejskiej i nie mniejsza liczba wieków sztuki starożytnej doskonale się bez nich obchodziły” (Wyka, 1971, s. 46). Malarz van Meegeren skrył się cały – jakby,

zauważmy, wykonując zalecenie Oskara Wilde’a przywołane na początku niniejszych rozważań – za nowymi dziełami swego mistrza i wzbogacił ilościowo jego dorobek. Należy go więc uniewinnić, a obrazy przezeń namalowane – bez niczych sygnatur czy podpisów – zawiesić w muzeach obok oryginalnych prac Vermeera. Kwestie finansowe obrońca uważał za nieistotne.

Pokrętna logika argumentacji w tej domniemanej mowie obrończej, choć wykorzystano w niej sporo ciekawych przykładów, nie mogła przekonać nikogo. Realny sąd w rzeczywistym procesie uznał winę fałszerza, wycenił jego prace na pięć tysięcy guldenów za sztukę, a milionowe nadwyżki oszukanym nabywcom polecił zwrócić z majątku już zmarłego malarza-fałszerza, o czym doniósł Wyka, zaczynając pisać w następnym roku *Słowo po śmierci van Meegerena* (Wyka, 1971, s. 54–62)¹. Zasiana przez Wykę wątpliwość odnośnie do winy, która bierze się z opanowania rzemiosła przez fałszerza (albo naśladowcę mistrza, jak powiedziano by dawniej!) oraz snobizmu, a często – naiwności nabywców, jednak pozostała.

Podobnych dylematów nie rozważał Herling-Grudziński, którego trzeba przywołać w tym miejscu po raz drugi. Miłośnik malarstwa napisał w 1991 r. *Perły Vermeera* – ekfrastyczny esej, w którym motyw powtarzający się w dziełach mistrza, czyli perły, uczynił i metonimią, i wzorem jego metody artystycznej. W zakończeniu wspomniał jednak o działalności van Meegerena. Tym razem fałszerz nie mógł liczyć na taryfę ulgową. Pomimo uznania jego sprawności technicznej Herling określił go mianem „zręcznego, malarskiego bankruta”, zaś jego produkcję fałszerską nazwał „fałszywymi, podrabianym perłami” (Herling-Grudziński, 1997, s. 263). Występujący tu w roli arbitra eseista po raz kolejny sprzeciwił się radykalnie wszelkiemu oszustwu, albowiem, jak napisała Aleksandra Dębska-Kossakowska: „Twórczość Herlinga charakteryzuje się całkowitym zaangażowaniem po stronie prawdy” (Dębska-Kossakowska, 2020, s. 254), także prawdy artystycznej – dopowiedzmy.

A zatem wartościowe nie może być to, co skalane jest oszustwem. Oszustwo jest złem, skoro czynione jest intencjonalnie, świadomie. Motywacje fałszerzy są tyleż niepojęte, ile oczywiste. Niepojęte jest w nich to, że nakład pracy i własne zdolności techniczne poświęcają bynajmniej nie *ad maiorem Dei gloriam*. Oczywisty jest cel – wyłącznie merkantylny. O odpowiedzialności wobec odbiorców swoich produkcji nie myślą, nie traktując ich podmiotowo.

Tajemnica prawdy artystycznej

Samo opanowanie tajników rzemiosła nie jest więc rękomią artyzmu, choć bez tego nie sposób tworzyć „rzeczy pięknych”, jak o wytworach artystów mówił Oskar Wilde. W czym tkwi tajemnica prawdy artystycznej? Ponieważ mowa tu

1 Tekst został uzupełniony przez autora w roku 1970.

o tajemnicy, trzeba pogodzić się z tym, że jednoznacznej, zadowalającej wszystkich i niepodważalnej odpowiedzi nie da się uzyskać. Trzeba jednak opowiedzieć się po którejś ze stron. Zatem spróbujmy nie wybierać ponowoczesnej, ahierarchicznej drogi myślenia, która uniemożliwia wartościowanie i wydaje się, wbrew pozorom, mocno już dziś przebrzmiała. Adam Zagajewski w jednej z części *Solidarności i samotności* napisał:

Jeżeli myśleć – i mówić – poważnie, uznać trzeba, iż budowa świata jest natury hierarchicznej. Hierarchia wartości, ludzi, zdarzeń i obowiązków, podobnie jak dzieł sztuki i myśli, jest czymś niezachwianym i ścisłym. (...) Prawdziwej hierarchii nie da się zaatakować, podobnie jak nie sposób sprzeciwić się temu, że akacje kwitną, albo temu, że młode koty zaraz po urodzeniu są zupełnie ślepe.

Natomiast jedną z największych przyjemności, płynących z obcowania z dziełami sztuki, jest ponowne radosne utwierdzenie się w przekonaniu, że hierarchia jednak istnieje (Zagajewski, 2002, s. 123).

„Hierarchia jednak istnieje” i to obcowanie ze sztuką ma tego dowodzić – stwierdził poeta. Zagajewski napisał i wydał po raz pierwszy *Solidarność i samotność* w latach 80., podczas swojej emigracji do Francji. Poznał wtedy również malarza, pisarza i świadka historii – Józefa Czapskiego, o którym napisał w innym miejscu, już po śmierci malarza, że „był jednym z owych trzydziestu sześciu sprawiedliwych, w których czujny pobyt na ziemi wierzą chasydzi” (Zagajewski, 2003, s. 78)². Poznał go więc wtedy, gdy Czapski – rocznik 1896 – był już bardzo leciwy, ale wciąż aktywny twórczo. Proponuję zatem zwrócić uwagę na wybrane, późne zapisy na temat tworzenia z jego prywatnego dziennika.

W 1988 r. 92-letni artysta pośpiesznie i na użytek własny zanotował następującą, autotematyczną refleksję:

Wczorajsze czytanie mojego dziennika odkrywa (...) jego przecież wysoką cenę, bo nie wiem, który malarz się zdobył na taki dziennik, który jest dziennikiem pracy nad nie malarstwem całym, ale nad rzemiosłem malarskim. I to dziennik malarza, który sam dobrze nie że wchodzi w ten świat z niczego, że nie zna elementarza malarskiego i niewiele przez dziesiątki lat w swojej głowie te same prawdy najprostsze i dla niego jakby niedosiężne, malarza, któremu praca przez lata i lata dochodzi do świadomości autentycznie malarskiej i może do pewnego malarstwa, i tu trzeba przestać na znaku zapytania, do śmierci, co warte jest to moje malarstwo? I tu Zygmunt Mycielski jest moim przewodnikiem (J. Czapski, [*Dziennik, I – II. 1988*], MNK VIII – rkps 2166, s. 128–130).

2 Na uwagę zasługuje tom opracowany przez Andrzeja Franaszka, w którym zebrano szkice Zagajewskiego (także ostatni, nieukończony) poświęcone Czapskiemu, korespondencję obu artystów, wiersze dedykowane malarzowi przez poetę i rozmowę o jego dziele, którą przeprowadził z Zagajewskim Zdzisław Kudelski. Zob. Zagajewski, 2023.

Wymaga ten zapis kilku słów komentarza. Po pierwsze, uderza w nim świadomość procesualności aktu twórczego. Artysta (choć Czapski nigdy w taki sposób siebie nie określał) to ten, który dąży; który poszukuje najbardziej adekwatnego sposobu wyrażenia autentycznego przeżycia malarskiego. Jego dążenie – tak przynajmniej jest w przypadku Czapskiego – nigdy się nie kończy. Po drugie, artyście stale towarzyszy niepewność dotycząca wartości artystycznej jego prac.

Zacytowana notatka kończy się tajemniczym odwołaniem do jednego z przyjaciół Czapskiego – kompozytora Zygmunta Mycielskiego. Rozwiązanie tej zagadki znajduje się we wcześniejszym zeszycie dziennika. Tuż po jego śmierci Czapski napisał:

U Zygmunta w tym ostatnim roku nagłego polepszenia, muzyka się lała jak u wielkich. „Nie będziemy nigdy wiedzieli, co jest warta nasza muzyka i malarstwo. Wiemy jedno, że nikt inny tej muzyki, co ja, malarstwa, co Ty, nie mógł zrobić!” (J. Czapski, [*Dziennik*, 31.VIII – 29. IX. 1987], MNK VIII – rkps 2161, s. 7–8).

Czapski, cytując słowa przyjaciela, niejako podpisuje się pod jasno sformułowanym imperatywem tworzenia – uczciwego i możliwego do wykonania jedynie przez daną osobę. Trzeba więc pracować, trzeba tworzyć (por. Krakowiak, 2023, s. 251–263).

Niekiedy twórca będzie odczuwał chwilową satysfakcję z uchwycenia i oddania intencji, którą, być może, zweryfikuje czas – niestety na niekorzyść. Taki przypadek również Czapski opisał:

(...) ale nawet jeśli to, co zapiszesz, namalujesz, jest cieniem cienia tamtego przeżycia, to wymaga natychmiastowej reakcji czynnej, jeżeli się na nią nie zdobędziesz – przepadło. Moja kobieta czarna na stacji przed laty dała mi taki szok, myślałem wtedy, że coś pokazałem, Jak teraz, po latach, w Chexbres zobaczyłem to płótno, zobaczyłem niezłe płótno, ale NIC, NIC przekazu tamtego przeżycia (...) (Czapski, [*Dziennik*, 14. VII – 1. VIII. 1988], s. 16–17).

Malarz, jako odbiorca własnego obrazu, konfrontując po pewnym czasie wizję początkową z efektem finalnym, może odczuwać niedosyt albo rozczarowanie.

Na początku lat 80. kontakt z Czapskim nawiązał również młody wtedy malarz z Poznania – Janusz Marciniak. Znajomość, znów – podobnie jak w przypadku Zagajewskiego, mimo półwiecznej różnicy wieku, rychło przerodziła się w bliską relację dwóch pokrewnych indywidualności malarskich. Jak wspomina Marciniak:

Moja „sprawa” z Czapskim zaczęła się od lektury jego książki *Patrząc*, którą wydał Znak w 1983 roku. Myślę, że nie mogłem nie spotkać się z tą książką, bo moimi nauczycielami w PWSSP (dziś Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz) byli malarze kontynuujący tradycję koloryzmu, dla których Czapski,

Cybis, Nacht-Samborski i Potworowski byli mistrzami. (...) Tadeusz [Jackowski], po jednej z naszych rozmów o Czapskim, przekonał mnie, żebym napisał do Czapskiego. Napisałem. List doszedł i tak w 1984 roku zaczęła się moja korespondencja z Czapskim na temat malarstwa. Dla mnie wszystko, co Czapski napisał, a mam na myśli nie tylko teksty o malarstwie, jest świetne, nasycone doświadczeniem życiowym i artystycznym (Marciniak, 2024).

W jednym z listów, które otrzymał w 1987 r. od Czapskiego, znalazła się następująca przestroga i napomnienie:

Pamiętaj, że wrócenie do wizji pierwotnej nigdy nie nasyci ostatecznie malarza. Ta wizja pierwotna jest łaską. Wszystko, o zrobisz, zda Ci się złe, bo obciążone myślą i wolą, ale pamiętaj, że ta ocena negatywna swojej własnej roboty będzie trwała przy każdym obrazie, bo nigdy nie dociąga do tej pierwszej czystości, i dopiero kiedy odchodząc od wspomnienia pierwszej wizji widzisz swój obraz namalowany, który czujesz stale niewspółmiernym z pierwszą wizją, tylko wtedy widzisz, że ten obraz wcale niekoniecznie jest zły (Czapski, 2019, s. 50).

Uwaga z listu koresponduje wyraźnie z notatką z intymnego dziennika, co dowodzi, iż krytyczny namysł nad twórczością własną towarzyszył Czapskiemu stale.

Marciniak, podobnie jak Czapski, łączy profesję malarską, szerzej – plastyczną z pisanem (Marciniak, 1994; 1998; 2001). Samemu Czapskiemu poświęcił w roku jego śmierci tom będący skomentowanym wyborem rysunków i notatek z dziennika artysty oraz kalendarium jego życia. W tym miejscu warto jednak sięgnąć po jego publikację, dotyczącą innego malarza – Andrzeja Okińczycza (Marciniak, 2002). Dlaczego warto? Z dwóch powodów. Powodem pierwszym są zaprezentowane poglądy Okińczycza, dla którego:

(...) artystą jest ten, kto potrafi myśleć twórczo i tworzyć w sposób dla innych nieosiągalny. Artysta permanentnie potwierdza wyjątkowość swojej wrażliwości i talentu oraz podąża własną drogą. Autentyczny artysta nie ogląda się na mody i kierunki, a jego twórczość jest w ciągłym dialogu ze współczesnością (Marciniak, 2002, s. 51).

W sposób radykalny została tutaj wyrażona intencja podobna do tej, którą powtórzył kiedyś za Mycielskim Czapski, będący ostrożnym i niepewnym ostatecznego werdyktu. Okińczyć nie waha się otwarcie mówić o wyjątkowości talentu. W obu przypadkach jednak znajdujemy przeświadczenie o indywidualnej wrażliwości twórcy oraz o tym, że wyrażanie siebie poprzez sztukę jest nieustannym procesem, drogą. A czym jest sztuka? Odpowiedzi udzielił sam Marciniak – i to jest powód drugi, dla którego czytamy jego książkę, zastanawiając się nad wartościowaniem dzieł sztuki. Komentując postawę twórczą Okińczycza,

jego balansowanie pomiędzy pychą a skromnością, sformułował następującą definicję: „Sztuka stanowi konsekwencję talentu, nieustannie pogłębianej wiedzy artystycznej i twórczego stosunku do wielkiej tradycji” (Marciniak, 2002, s. 35). Ile warte są więc jej wytwory, w przypadku malarzy – obrazy? W innym miejscu Marciniak stwierdził, że „Obrazy posiadają moc zmieniania tych, którzy na nie patrzą, a przez nich zmieniania świata” (Marciniak, 2013, s. 3), a więc wartość ich jest niepoliczalna. Jest w tych słowach nadzieja, rodem z pism Stanisława Brzozowskiego, którym fascynuje się Marciniak i fascynował Czapski.

Wypada zamknąć zatem niniejsze rozważania, prowadzone w czasach zamętu, kiedy krótkotrwałe kariery są udziałem hochsztaplerów, jeszcze jednym cytatem z *Łopaty archeologa* Jana Józefa Szczepańskiego:

Spekulanci sztuką zawsze się mylą. I wtedy kiedy boją się ruszyć z miejsca, i wtedy kiedy próbują prześcignąć swój czas. (...) To dlatego, że prawa giełdy i prawa sztuki nie dadzą się ze sobą pogodzić. Czas sztuki płynie wolno, wolniej niż czas pieniądza i wolniej niż czas życia. I sprawiedliwość sztuki spełnia się powoli. I tylko ten, kto naprawdę sztuką żyje, może przeczuwać, jaki będzie ostateczny wyrok owej sprawiedliwości – sprawiedliwości, którą czasami wymierza dopiero łopata archeologa (Szczepański, 1974, s. 183).

Słowa te wypowiada w tekście Szczepańskiego Olivier Strebelle – awangardowy artysta rzeźbiarz, ale i wykształcony w zakresie historii sztuki jej teoretyk. Nie wiemy, czy jego przestrzenne instalacje (które nie wywarły szczególnego wrażenia na narratorze-autorze) wytrzymają próbę czasu, ale refleksja dotycząca wartościowania w świecie sztuki bez wątpienia zasługuje na czujną uwagę współczesnych.

BIBLIOGRAFIA

- Cieślak, K. (2005). Co wielka awangarda zrobiła z obrazem. W: M. Popczyk (red.), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*. Katowice: ASP w Katowicach, 22–29.
- Czapski, J. (2019). *Listy o malarstwie*, red. M.M. Bieczyński i J. Marciniak. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Czapski, J. [*Dziennik*, 31.VIII – 29. IX. 1987]. MNK VIII – rkps 2161.
- Czapski, J. [*Dziennik*, I – II. 1988]. MNK VIII – rkps 2166.
- Czapski, J. [*Dziennik*, 14. VII – 1. VIII. 1988]. MNK VIII – rkps 2173.
- Dębska-Kossakowska, A. (2020). *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Graff, G. (1983). *Mit przełomu postmodernistycznego*, przeł. G. Cendrowska. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa: Czytelnik, 56–96.
- Herling-Grudziński, G. (1997). *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa: Czytelnik.
- Józef Czapski – *podziemna korona. Fragmenty dzienników, rysunki, kalendarium życia*. (1993). Wybór, opracowanie i komentarz J. Marciniak. Poznań: Obserwator.
- Krakowiak, M. (2023). Etyczny i ekonomiczny przymus pracy artysty na przykładzie refleksji Józefa Czapskiego. W: E. Baum, S. Cofta i J. Sójka (red.), *Fenomen pracy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 251–263.
- Marciniak, J. (2002). *Okińczyc. Studia o twórczości Andrzeja Okińczycy i rozmowa z artystą*. Poznań: Wydaw. Proof.
- Marciniak, J. (1994). *Paradoks artystów*. Poznań: Dialog.
- Marciniak, J. (1998). *Awangarda i wątroba. Eseje nie tylko o sztuce*. Poznań: Obserwator.
- Marciniak, J. (2001). *Co Żydzi zrobili?* Sejny: Fundacja „Pogranicze”.
- Marciniak, J. [list do autorki]. Poznań, 11. 04. 2024.
- Nagroda artystyczna Nowy obraz/nowe spojrzenie 2013*. (2013). Red. i projekt graficzny W. Gorączniak i J. Marciniak. Poznań: Wydział Malarstwa ASP w Poznaniu.
- Szczepański, J.J. (1974). *Rafa*. Warszawa: Czytelnik.
- Tetro, T. i Ambrosi, G. (2024). *Być jak Caravaggio. Życie i oszustwa genialnego fałszerza dzieł sztuki*, przeł. K. Makaruk. Kraków: Znak litera nova.
- Wilde, O. (2005). *Portret Doriana Graya*, przeł. i przypisami opatrzył M. Król. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zagajewski, A. (2002). *Solidarność i samotność*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Zagajewski, A. (2023). *Najwyższy człowiek świata*, red., oprac. i posłowie A. Franaszek. Kraków: Wydawnictwo A5.

Małgorzata Krakowiak – profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się badaniem eseju literackiego, przemianami krytyki literackiej w ujęciu historycznym i opisowym, problematyką aksjologiczną i historiozoficzną w literaturze i sztuce XX i XXI w. ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Józefa Czapskiego oraz zagadnieniem kulturowych mitów współczesności.

