

**Paweł Taranczewski**

ORCID: 0000-0002-7927-579X  
Akademia Ignatianum w Krakowie

## Malarstwa Józefa Czapskiego – rozwój po okręgu

### Józef Czapski's Art – the Circular Growth

#### Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości Józefa Czapskiego, polskiego malarza, pisarza, epistolografa i diarysty, zmarłego w 1993 r. w Maisons-Laffitte. Artysta angażował się za życia również w sprawy ludzkie i w politykę. Niniejszy artykuł zajmuje się wyłącznie jego malarstwem. Po krótkim przedstawieniu biografii artystycznej Czapskiego dokonana została pogłębiona analiza jego dzieł. W artykule wykorzystane zostały listy i wspomnienia artysty oraz podstawowa literatura przedmiotu. Z przeprowadzonej analizy wynika, że twórczość Czapskiego jest zamknięta, nie przybędzie żadna nowa praca, ani rysunkowa, ani malarska, zarazem jednak jest otwarta, ponieważ wątki malarstwa Czapskiego pozostały niedomknięte. Dzieła Czapskiego są zbiorem uporządkowanym w tym sensie, że można wyróżnić linię okręgu, wzdłuż którego się układają. Z tym że początek drogi nie pokrywa się z jej końcem. Czapski porzuca swe pierwsze, raczej nieudolne prace ekspresjonistyczne, podejmując wyzwanie postimpresjonizmu *sensu largo*. Jednak nie satysfakcjonuje go wizja postimpresjonizmu i malarstwo skoncentrowane na czystych delektacjach barwnych. Powraca do pierwotnych zainteresowań *de l'horreur de la vie*, wchłaniając nauki i doświadczenia, które dało mu życie oraz przetrwanie i w konsekwencji porzucenie postimpresjonizmu. A więc kolor, rozumiany nie tak, jak go pojmował

impresjonizm, lecz raczej tak, jak ekspresjonizm, jednak temperowany szkołą postimpresjonistyczną i sztuką francuską. Malarstwo Czapskiego zatacza krąg: droga zaczyna się „straszłą głową”, doświadcza postimpresjonizmu i rozkwita malarstwem obrazującym *l'horreur de la vie* i niepokój skryty w ostrych barwach ostatnich pejzaży. Autor określa dorobek Józefa Czapskiego jako wielki, o czym decyduje ostatecznie jego twórczość, która skupia w sobie, niczym zwornik, wszystkie wątki: artysty malarza, pisarza oraz człowieka oddanego sprawom publicznym.

**Słowa kluczowe:** malarstwo, postimpresjonizm, Józef Czapski, Maisons-Laffitte

### Abstract

This article is devoted to the work of Józef Czapski, a Polish painter, writer, epistolographer and diarist who died in Maisons-Laffitte in 1993. The artist was also engaged in the matters of human life and politics. The article deals solely with his paintings. After a short presentation of Czapski's artistic biography, a more in depth analysis of his works is provided. The article uses the artist's letters and memoirs on top of the basic literature. The analysis shows that the Czapski's artistic work constitutes a closed whole; no new work, neither drawing nor painting will be added to his legacy, but, at the same time it is open because the threads of Czapski's art remain unclosed. Czapski's works constitute a logical whole in the sense that one can draw a circle around which they are arranged, except that the beginning of the journey does not coincide with the end. Czapski abandoned his first, rather inept expressionist works to take up in the broad sense a challenge of Post-Impressionism. However, not satisfied with the vision of Post-Impressionism and the painting focused on pure color delectations, he returned to his initial interest in *de l'horreur de la vie*, absorbing the lessons and experiences that his life gave him, digesting and consequently abandoning Post-Impressionism. To him, color is understood not as Impressionism understood it, but rather, as it was treated by Expressionism, however, he tempered it according to the school of Post-Impressionism and the French art. Czapski's painting completes the full circle: his journey begins with "the scary head", experiences post-impresionism, and blossoms with paintings depicting *l'horreur de la vie* and anxiety hidden in the stark colors of his late landscapes. The author describes Józef Czapski's art as the great one, what is ultimately determined by the whole output, which, like a keystone brings together all the themes: of the painter, of the writer and of the man devoted to public affairs.

**Keywords:** painting, Post-impresionism, Józef Czapski, Maisons-Laffitte

Józef Czapski (1896–1993) był malarzem, pisarzem, epistolografem, diarystą, angażował się w sprawy ludzkie, także w politykę. Tu chcę spojrzeć w oblicze malarza<sup>1</sup>.

Malarstwo i rysunek pociągają Czapskiego wcześniej, jednak malować serio zaczyna w krakowskiej ASP, wraz z wejściem w atmosferę rodzącej się nowoczesności, polskiego futuryzmu, który odrzuca postromantyzm i Młodą Polskę. Ferment futurystyczny buzuje w kawiarni „Esplanada”, w tamtejszym klubie formistów „Gałka Muszkatołowa”. Klub skupia malarzy: Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, Augusta Zamoyskiego, Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków, Stanisława Ignacego Witkiewicza/Witkacego; także poetów i pisarzy: tegoż Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Jasińskiego z jednodniówką „nuż w bżuchu”, Tadeusza Peipera ze „Zwrotnicą” oraz Stanisława Młodożeńca. Teatr „Cricot” Józefa Jaremy działa w Związku Plastyków przy ul. Szpitalnej, w Domu pod Krzyżem. Późną jesienią 1922 roku znajduje się więc Czapski w centrum walki o nową sztukę w Polsce.

Artysta maluje w pracowni Weissa, gdzie wiąże się z tymi, którzy później, już w pracowni Pankiewicza, stworzyli Komitet Paryski, by zbierać pieniądze na wyjazd do stolicy Francji. Później sposób malowania członków Komitetu nazwą „kapizmem”. Słowo „kapizm” staje się dla wielu terminem określającym program malarski członków Komitetu, jednak przyjęcie tego sformułowania jest niezbyt trafne, każdy z nich malował bowiem inaczej.

Już teraz wolno powiedzieć, że (wśród kapistów) malarstwo Czapskiego rozwija się między biegunami: ekspresjonizmem – powiedzmy – egzystencjalnym, podejmującym problemy moralne, a malarstwem czystym estetycznej delectacji. Nie rozwija się prosto – od bieguna do bieguna, raczej biegnie po okręgu: wychodząc od ekspresjonizmu, poprzez malarstwo czyste, zmierza na powrót do ekspresjonizmu, już przepracowanego doświadczeniem czystego malarstwa.

Czapski marzy za młodu o malarstwie ukazującym przeżycie *de l'horreur de la vie*. Wspomina o dwóch rysunkach: „strasznej głowie” i „głowie starej Żydówki”, które ten horror wcielają. „Straszną głowę” uważał nawet za arcydzieło. Tę drogę artysta porzuca na dłuższy czas po rozmowie z malarzem Karolem Tichym w warszawskiej ASP: pokazuje mu „straszną głowę”, mówiąc: „Ja wiem, że to jest słabe”. Myślę, że „straszna głowa”, płynąc z głębi przeżycia *de l'horreur de la vie*, była

1 Bibliografię podmiotową oraz przedmiotową, także spis wystaw malarstwa i rysunków w latach 1930–2007, opracował Janusz S. Nowak, w *Nie liczy się realizm, czy antyre realizm. Liczy się prawda. Pawilon Józefa Czapskiego. Przewodnik* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016).

dlań arcydziełem jako ekspresja tej postawy, jednak artystycznie two-rem jeszcze słabym. Czapski wiedział, że mógłby lepiej. Osąd Tichego: „Pan nie wie, jakie to jest słabe!” podważa nie tylko wykonanie rysunku, ale także jego artystyczne założenie i artystyczny program. Tichy mówi pośrednio: „Nie tędy droga”. Trzeba zmienić założenia. Tę pierwotną ekspresjonistyczną tendencję pogłębiają później koledzy w krakowskiej pracowni Weissa. Mają ją za nic.

Inne malarstwo ukazuje mu Józef Pankiewicz, który przyjeżdża z Paryża w roku 1923. Czapski i koledzy od Weissa – przyszli kapiści – przechodzą do pracowni „paryżanina”, który naucza „gry barwnej” – tego, że kolor jest zawsze relatywny. Jednak paryska „Ewangelia” koloryzmu, którą przynosi Pankiewicz, jest dla przyszłych kapistów nie zawsze objawieniem. Jan Cybis stawia zarzuty istotne: Pankiewicz – jego zdaniem – nie rozumiał autonomii obrazu.

[...] Pankiewicz pokazywał miejsce na płótnie, a potem to samo miejsce w naturze, i powiadał: „Tam tak nie jest”. Ten skrupulatny rygor mógł zabić najwyższą wyobraźnię. Przeważnie zabijał. Chcąc malować naturę najbardziej obiektywnie, trzeba ją przecież wyobrażać. Nie maluje się jabłka tak samo jak portretu, kwiatów jak ukrzyżowania. Są to rzeczy, z których każda inaczej angażuje nasze uczucia. Malując przeżywamy. Każdą rzecz przeży- wamy inaczej<sup>2</sup>.

Pankiewicz [...] nie był dla siebie pobłażliwy. Zawsze malował tak, żeby to było poważne i dobre w oczach Laurysiewiczów, Oderfeldów i innych jego mecenasów w kraju. Malował ich portrety, portrety ich żon i dzieci. Na fantazję niewiele było miejsca w tym mieszczańskim porządku. Bohemy nigdy nie lubił<sup>3</sup>.

Również i Hanna Rudzka-Cybisowa stawia później poważne zarzuty:

Pamiętam, kiedyś byliśmy z Pankiewiczem na wystawie Van Gogh’a, te kruki ponad zbożem. Taki łąn zboża. Na granatowym niebie były czarne kruki czy jakieś inne wrony. Na tym niebie. I to było wszystko szalenie ostre. Surowe kolory zupełnie. Pankiewicz wściekał się, nie znosił, nie zno- sił tego. Że to w ogóle, wiesz, odwracał się plecami do tego<sup>4</sup>.

2 Jan Cybis, *Notatki malarskie, Dzienniki 1956–1966*, zapis z roku 1961, bliższej daty brak (Warszawa: PIW, 1980), 220–221.

3 *Ibidem*, 342. Zapis z 8 III 1964.

4 Paweł Taranczewski, „Hanna Rudzka-Cybisowa o Krakowie i Paryżu”, *Porta Aurea* 4 (1998), 103.

Znaczenie gry barwnej pokazuje przyszłym kapistom Pankiewicz w roku 1923. Mówi on językiem pracownianym, wskazuje nieracjonalność barwy i jej relacjonalność. Nic ponadto. Mimo wszystko Pankiewicz był dla przyszłych członków Komitetu Paryskiego kapistów przewodnikiem. Czapski wspomina spotkanie z Pankiewiczem, którego obrazy są dlań odkryciem nie tylko malarstwa współczesnego, ale malarstwa w ogóle, którego ἀρχή – principium, zasadą jest gra barwna. Czapski zanotował słowa, które pokazują, że dla Pankiewicza zasadzała się ona na kontraście symultanicznym:

Płaszczyzna gładka w zestawieniu z jaśniejszą plamą ciemnieje, a przy ciemnej jaśnieje; płaszczyzna szara w zestawieniu z czerwoną plamą zielonieje itd. Na tym polega „gra” barwna<sup>5</sup>.

Dzisiaj sprawa „gry barwnej” została gruntownie omówiona i zilustrowana przez Josefa Albersa w jego monumentalnej *Interaction of Color*<sup>6</sup>.

Na razie Czapski pod wpływem Pankiewicza i w jego duchu, a także śledząc poszukiwania kolegów, odkrywa tajemnice koloru, budowy obrazu kolorem, robienia czystego malarstwa, dla którego temat jest obojętny. Chodzi o temat literacki i historyczny (patriotyczny), budzący w ówczesnym Krakowie żywe zainteresowanie. Czapski zapomina o tematyce rysunku, ongiś pokazanego Tichemu, którą jednak koledzy mają za nic. Z członkami Komitetu Paryskiego Czapski wyjeżdża na dalsze studia do Paryża. 8 kwietnia 1926 roku napisze do Zygmunta Mycielskiego: „Dla mnie, *ma terre promise*, to był przecież Paryż...”<sup>7</sup>.

Czapski już w Krakowie zaczyna przerabiać „lekcję Cézanne’a”, którego obrazy ogląda na reprodukcjach, a wraz z tą lekcją przerabia też lekcję moralności malarza. Cézanne uczył świadomości malarskiej i wywarł wpływ na kapistów swym dążeniem do sztuki pełnej oraz wiązaniem studium natury z klasycznym zmysłem kompozycji. Kapiści, wśród których panuje kult Cézanne’a (późnego, wczesny był romantyczny i ekspresjonistyczny), są zarażeni samą postawą malarską artysty:

skrajną rzetelnością jego pracy, każdego położenia farby, wolą świadomości malarskiej. Niechęcią do malarstwa: czysto uczuciowego, bezmyślnego, także czysto cerebralnego, abstrakcyjnego. Dążeniem do związania:

5 *Ibidem*, 183.

6 Josef Albers, *Interaction of Color* (New Haven and London: Yale University Press, 1963).

7 „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego, 8.04.26”, *Kamerton* 57 (2013): 64.

przedmiotowości i abstrakcji, koloru i konstrukcji, świadomości i odczuwania. Wołą pełni malarskiej [wyróżnienie w oryg.].<sup>8</sup>

Cézanne ukazał, że językiem martwej natury – mniej może czytelnym – można wyrazić wszystkie stany duszy: od zmysłowego zachwytu nad życiem do mistyki; od rzuconego świata przekleństwa, od buntu do panteistycznej kontemplacji i scalania się w jedno z naturą. Martwa natura Cézanne'owska była zwrotnicą dziejów sztuki na przełomie XIX i XX wieku. To ona oderwała świat od „optymizmu słonecznego” impresjonistów, od wibracji słonecznej roztopiającej wszelki przedmiot, od delectacji zmysłowej; to ona zaprowadziła nas w świat nie tylko surowych form kubistów, ale także, przez konstrukcję nieliniarną, niewalorową, a przede wszystkim kolorową, w świat dramatyczny van Gogha i Soutine'a. Naprawdę „my wszyscy z niego”.

Cézanne „robił [malował – przyp. P.T.] tylko to, co wiedział, nic innego”<sup>9</sup>. Te słowa Mathilde Vollmoeller mogą wydawać się banalne, jeśli jednak obrazy Cézanne'a namalowane przed motywem, przed naturą, przeciwstawimy obrazom akademików, „pompiarów”, którzy nie malowali przed naturą i nie o motyw im chodziło, a o temat historyczny, którego nie znali, interpretując go poprzez ówczesną wiedzę archeologiczną, jak np. nasz Siemiradzki czy Anglik Alma Tadema, zrozumiemy, w czym rzecz. Podobnie jeśli zestawimy wczesne płótna Cézanne'a – romantyczne i ekspresjonistyczne (*Mord, Gwałt*) – z obrazami powstałymi po spotkaniu Pisarra, na których artysta namalował już tylko to, co znał, malował „z oka”, wówczas powiedzenie to ujawni swe znaczenie. „Oko dokonuje cudu, a jest to cud otwarcia przed duszą tego, co duszą nie jest...”. Cézanne był swoistym fenomenologiem, dokonał przemiany widzenia, oczyścił oko z różnych *a priori*, czerpał ze strumienia surowego sensu, przyglądając się rzeczom, a widzenie jego pozbawione było osądu. Było to zupełnie co innego niż malarstwo zastane w Polsce, czy to „narodowe” postmatejkowskie, czy nawet „futurystyczne”, z którym Czapski zetknął się w Krakowie. Spojrzenie Cézanne'a nie przywłaszczało sobie tego, co widzi. Widziało przedmiot jako jedno z objawień czegoś niewyraźnego.

Cézanne zaproponował członkom Komitetu Paryskiego reformę widzenia. Myślę, że oni nie do końca ją zrozumieli, ponieważ we wczesnych cézannizujących obrazach wzięli od niego momenty w dużej mierze akcydentalne, Cézannowski „sznyt”: geometryzację, budowanie obrazu

8 Józef Czapski, *Patrzac* (Kraków: Znak, 1983), 58.

9 *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, list z 12 X 1907, przeł. i oprac. Tomasz Ososiński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2016), 274.

dotknięciami pędzla, które jednak miały inny sens niż u Cézanne'a. Czapski dostrzegł dzięki Cézanne'owi stronę moralną malowanego bytu, która także wiąże się z człowiekiem. Jednak odnowa widzenia ześlizgnęła się w stronę sztuki moralnego niepokoju.

Czapski i kapiści zastają we Francji lat dwudziestych tygiel postaw, kierunków i osobowości artystycznych. Otacza ich atmosfera lat dwudziestych. *Journal des avant-gardes* wymienia 79 postaw, kierunków i problemów w sztuce od 1914 do 1938 roku<sup>10</sup>. Zainteresowanie polskich kolorystów tym, co się dzieje w sztuce, zależy od osoby (Potworowski np. był u Légera, który nie obchodził Cybisa) i jest oczywiście wybiórcze: kapiści czytają jak Biblię „L'Esprit Nouveau” Le Corbusiera i Ozenfanta, tanie książeczki z reprodukcjami obrazów malarzy nowoczesnych od van Gogha po Deraina i Picassa. Pielgrzymują do Louvre'u, cenią Poussina.

Jednak to Cézanne i Bonnard wpłynęli na ich malarstwo. Czapski przejął się także malarstwem Soutine'a, później także Matisse'a, kiedy odchodził od kładzenia farby drobnymi *touches* pędzla i zaczął kłaść kolor syntetycznie, dużymi plamami. Bonnard zafascynował kapistów nie od razu. Jako jeden z pierwszych zachwyił się nim Waliszewski. Jan Cybis, entuzjastyczny i mądry wyznawca Bonnarda w Polsce, był przez dłuższy czas więcej niż oporny. Bonnard dawał członkom Komitetu Paryskiego poczucie analogicznego wyzwolenia, które kiedyś jemu samemu dał impresjonizm, wyzwolenia bezgranicznych możliwości twórczych dla malarza, możliwości płynących z poszukiwań barwnych i zarazem bardzo czujnego obserwowania i przyzywania natury.

Bonnard był dla nas również – obok Cézanne'a – punktem wyjścia przeciwko epigonom kubizmu, którzy już wówczas zasypywali wystawy schematycznymi mandolinami i wiecznie tymi samymi schematycznymi kształtami i zestawieniami paru barw ich zubożonej palety. *Des poux sur ma tête* – wszy na mojej głowie – mówił o nich ze złością Picasso. Właśnie świat Bonnarda otwierał nam drogi, które wydawały się nam wielostronniejsze, bo wierny tradycji Cézanne'owskiej, którą byliśmy znaczeni wszyscy – Bonnard nie zubażał, a wzbogacał formy i kolor i tworzył trudną syntezę spadku impresjonistycznego z malarstwem abstrakcyjnym<sup>11</sup>.

Metoda malowania Bonnarda to kombinatoryka: świadomie odwracanych walorów, świadome gubienie wszelkiego poczucia materii, szukanie różnymi sposobami coraz nowych pomysłów kombinacji barwnych,

10 *Journal des avant-gardes: les années vingt, les années trente. Texte de Jean-Luc Daval* (Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1980), 5.

11 Czapski, *Patrzac*, 131.

kadrowanie dziwaczne, ale związane z jego wizją, wracanie do natury – jak Anteusz do ziemi<sup>12</sup>.

Naturalnie, we Francji Czapski maluje. Zachował się *Pejzaż z La Ciotat*<sup>13</sup> (miejscowości nad Morzem Śródziemnym między Marsylią a Tulonem) z roku 1925 – jeden z najstarszych obrazów malarza. Nie znam innego z tego okresu. Obraz jest próbą wpisania się w dialog polskich kolorystów (nie wszystkich) z pejzażami Cézanne’a, np. *Estaque* (z widokiem Zatoki Marsylskiej), *Góra św. Wiktorii* czy ze zdyscyplinowanymi martwymi naturami francuskiego malarza. Kapistów nie inspirują wczesne kompozycje Cézanne’a takie jak: *Gwałt, Mord, Obmywanie zwłok, Śniadanie na trawie...* – romantyczne i ekspresyjne, jeśli nie wręcz ekspresjonistyczne (*Gwałt, Mord*). Pejzaż Czapskiego powstał ewidentnie pod wpływem późniejszej twórczości Cézanne’a. Polski malarz buduje formy małymi, rytmicznymi, skośnymi dotknięciami pędzla, które w przeważającej większości biegną równoległe do przekątnej łączącej lewy dolny narożnik płótna z prawym górnym. Rytm owych *touches* jest więc wstępujący. Dotknięcia akompaniują skosom połaci dachu w okolicy złotego środka płótna, dachu barwy czerwieni, którą otacza zieleń koron drzew (oliwek). Kierunkowi dotknięć i linii dachu przeciwstawiają się linia styku nieba z ziemią i przeciwprostokątna rudego trójkąta ziemi u dołu, u stóp oliwkowego gaju, granica między gajem a rudą ziemią. Ziemia namalowana jest pociągnięciami pędzla biegnącymi od prawej u dołu, ku lewej w górę. W obrazie można wypatrzeć zbliżone do litery „Z” zestawienie skosów równoważących kompozycję. Skosom wyznaczającym napięcia kierunkowe kompozycji akompaniują dalsze, których nie zaznaczam, by nie komplikować schematu. Brak szerokich pociągnięć pędzla czy dużych, jednolicie położonych plam. Plama nieba jest splotem drobnych *touches*, a nie śladem szerokiego położenia czy położenia farby dużym pędzlem. Linia styku nieba i koron drzew zbudowana jest niejako z szeregu dotknięć i wynika z „nacierania” na siebie koloru nieba na kolor drzew i koloru drzew na kolor nieba. Linia ta nie jest śladem jednego, mistrzowskiego pociągnięcia pędzla od lewej krawędzi płótna do jego krawędzi prawej.

Budowa kolorystyczna obrazu oparta jest na błękitach, tonach zielono-błękitnych i czerwono-rudych oraz na przełamanych, jasnych żółcieniach. Ostatecznie, na kolorach czerwonym, niebieskim, żółtym i ich wzajemnych mieszaninach (zielono-niebieskie drzewa; błękit nieba wpadający miejscami w zapowiedź fioletu) oraz rozbieleniach i przyciemnieniach tych mieszanin.

12 Idem, „Raj utracony”, w idem, *Patrząc*, 122 i nn.

13 Własność Muzeum Narodowego w Krakowie – Pawilon Czapskiego.



Pejzaż ten jest próbą realizacji „czystego malarstwa” w sensie Cézanne’a, takim, jak go rozumiał Czapski. Próbą niezbyt udaną: niebo się urywa, nie jest związane z resztą kompozycji, nie „siedzi” w obrazie. Formy pejzażu: drzewa, domy są sztywne, wymęczone czy „zagniecione”, a przez to ciężkie. Pejzaż ten jest jednak świadectwem trudu artysty, wysiłku zgłębiania „odwiecznych praw malarstwa”, a zarazem zapowiedzią jednej z dróg, którą pójdzie malarstwo Czapskiego: drogi studium natury, jej kopiowania i „piłowania”; trwającej miesiącami pracy analitycznej nad płótnem, podczas której narasta wrażliwość oka artysty na kolorystyczne niuanse. Droga ta umożliwiła wstępowanie na drugą drogę szybkich, spazmatycznych płócien, zapisów szoku, sensacji, jaką dał artyście motyw.

W tym pejzażu Czapski – konsekwentniej niż inni kapiści – idzie śladami Cézanne’a, pragnie trzymać się go jak najściślej. *Pejzaż z La Ciotat* namalowany jest tak, jakby malarz chciał wcielić się w Cézanne’a i spojrzeć na motyw jego okiem. Jakby chciał zmusić się do takiego widzenia.

We Francji krystalizuje się doktryna estetyczna kapizmu – Hanna Rudzka-Cybisowa nazwie ją po latach religią. Powie: „[...] malarstwo było zamiłowaniem, wyznaniem, religią. To zabawne, że to było tak. Można powiedzieć: nie wiadomo dlaczego, ale tak było”<sup>14</sup>. Owa „religia” budzi sprzeciw Czapskiego:

Jeżeli sztuka ma wystarczyć, jeżeli będzie neoreligią agnostycznej kultury, jeżeli jest tylko rzuconym w ciemność zapytaniem, na które nie może być odpowiedzi, bo nie ma komu odpowiadać (dialog nie jest możliwy), jeżeli Bach, Rembrandt czy Norwid są tylko zapytaniem, a nie także odpowiedzią, nicią łączącą nas z doświadczeniem innego wymiaru, o którym nawet Proust pisze w swych stronach o śmierci Bergotte’a – sztuka jest wtedy jak wszystko w życiu, mówiąc językiem Kiryłowa z Biesów, „diabelskim wodewilem”<sup>15</sup>.

Wedle Czapskiego sztuka, mając swoje miejsce, nie wchodzi w żadne miejsce po czymkolwiek, po religii. Sztuka nie jest neoreligią, ale medium umożliwiającym dotknięcie nadprzyrodzonego.

Czapski wielokrotnie powtarza, że kapiści poszukiwali odwiecznych praw malarstwa. Tu podaję nazwy kilku z nich: najpierw obowiązuje wiara w sztukę i wiara sztuce, dążenie do ideału, bezinteresowność, wiara w malarskie oko i widzenie, wiara w kolor i ekspresję koloru.

14 Taranczewski, „Hanna Rudzka-Cybisowa o Krakowie i Paryżu”, 103.

15 Czapski, *Patrząc*, 176.

Obraz jest autonomiczny wobec natury, jest ekwiwalentem malarskiego przeżycia natury. Obowiązują: prawo malarskości, prawo powierzchni płótna, prawo utrzymania się na płaszczyźnie, prawa formy obrazu, prawa komponowania i kompozycji: prawo jedności kompozycji, prawo logiki komponowania, prawo rozwiązania, rozstrzygnięcia obrazu po malarsku, kompozycja kolorystyczna może być: mocna/słaba; zwięzła/rozlazła, rozgadana, rozwlekła, powinna wiązać się z grą barw, czyli z ich interakcją.

Czapski przez jakiś czas na swój sposób wyznaje estetykę Komitetu Paryskiego, lecz z czasem zmienia stanowisko. W roku 1926 odwiedzają Czapskiego w Paryżu: Cybis, Waliszewski i jeszcze jakiś inny, nieznanymi Czapskiemu malarz z Polski. Waliszewski druzgoce malarstwo Czapskiego, niweczając tym samym wiarę w kapistowską doktrynę i nieoczekiwanie budząc w Czapskim pewność, że malarstwo jest jego powołaniem, którego krytyka Waliszewskiego nie naruszyła. Pewność ta jednak nie rozprasza stojącej przed Czapskim ścianą ciemności. Przebijają ją tegoż jeszcze roku, 1926, Proust i Corot. Podczas rekonwalescencji po tyfusie w Londynie u wuja Meyendorffa przeczytał Czapski dzieło Prousta *À la recherche du temps perdu* (*W poszukiwaniu straconego czasu*). Proust odsłania przed nim sens sztuki, być może były to fragmenty, dzięki którym Czapski uświadomił sobie, że sztuka jest realizacją zobowiązań z innego świata. Pojmuje on, że sensem sztuki jest przymierze z życiem, sprzyjanie czynowi i życiu; bycie drogą do autentycznej religijnej kontemplacji, przemiana świata w dziwny kryształ, który w człowieku wskrzesza coś, co zdawałoby się w nim zamarło. Nie jest to ucieczka w jałowy estetyzm, ale dotknięcie innego wymiaru przeżyć. Posługiwanie się językiem zgęszczonego przekazu przeżyć i próba przekazu tych przeżyć jest właśnie aktem sztuki (ekspresja!); sensem sztuki jest potęgowanie świadomości życia i świadectwo intymnej prawdy człowieka; zaniedbanie płynącej stąd konieczności artysta odczuwa jako grzech; sensowne akty sztuki są aktami opartymi na doznaniach artysty. Sztuka ma sens, gdy artysta idzie w głąb swych doznań.

Sens malarstwa odsłania Czapskiemu także Jean-Baptiste Camille Corot. W National Gallery, przeżywając tajemnicze malarskie olśnienie przed płótnem Corota – *Monsieur Pivot à cheval*, Czapski odkrywa malarstwo – nagle rozumie jego istotę i odnajduje swoją malarską drogę. Uświadamia sobie – jak i Rilke – że:

Dzieła sztuki są zawsze wynikiem bycia-w-niebezpieczeństwie, dojścia do końca pewnego doświadczenia, do punktu, którego nie da się przekroczyć. Im dalej się idzie, tym bardziej własne, osobiste i wyjątkowe staje się

doświadczenie, a dzieło sztuki jest w końcu koniecznym, niepowstrzymanym, możliwie definitywnym wyrazem tej wyjątkowości... Na tym polega niesłychana pomoc, jaką dzieło sztuki zapewnia temu, kto je tworzy [...]»<sup>16</sup>.

Interakcja barw przestaje być dlań tematem, choć pozostaje w służbie ekspresji egzystencjalnych przeżyć na płótnie.

Dominującą filozofią kapizmu był jakiś błogi, pozytywistyczny hedonizm, który może najbardziej przybliżał się do światopoglądu bohemy francuskiej z końca wieku XIX, z okresu Goncourtów, Zoli i impresjonizmu. Jednak wizja malarska otaczającego świata jest uwarunkowana stosunkiem Czapskiego do świata – wcale nie tylko malarskim. Artysta przypomniał sobie tematykę, do której chciał dojść, pierwsze rysunki, które dezawuował Tichy. Ponownie ujrzał on, że wartości artystyczne są bliskie wartościom moralnym.

Po powrocie do Polski Czapski nie wiąże się z łódzką awangardą, chociaż podejmuje ona problematykę oka i widzenia. Zainteresowanie widzeniem owocuje *Teorią widzenia* Strzeмиńskiego, jego obrazami *Powidoki*, jednak ów czyni to zupełnie inaczej niż Czapski, którego zbiór tekstów na temat malarstwa pisanych w różnym czasie nosi znamieny tytuł *Oko*<sup>17</sup>.

Czapski, odrzucając estetykę kapistów, zachowuje jednak kapistowskie przekonanie o tym, kim jest, kim ma być artysta. Obowiązują go bezkompromisowość, pokora, dyscyplina poddana malarskiej moralności, która między innymi jest znajomością rzemiosła. W tekstach kapistów mówi się o talencie i o geniuszu artysty. Także o tym, że malarz musi być wolny, a zarazem przesiąknięty kulturą malarską, lecz jednocześnie tą kulturą nieskrępowany. Mówi się o skupieniu: „Mało ludzi uświadamia sobie, do jakiego stopnia »odkrycia artystyczne«, wizje artysty, wymagają zupełnego skupienia wszystkich sił w tym jednym kierunku»<sup>18</sup>. Artystę cechuje bezwzględne poczucie hierarchii wartości<sup>19</sup>, bezgraniczne oddanie i wierność sztuce – przy czym artystę gubi, deformuje: pragnienie „zaczepienia oka” widza, głód szybkiego sukcesu, nacisk mody, interesowność deformująca instynkt malarski<sup>20</sup>, epigonizm. Epigoni szybko degradują wizję malarską i styl malarski, powołanie artysty: „[...] malarstwo jest

16 *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, list z 24 VI 1907, 234.

17 Józef Czapski, *Oko* (Paryż: Instytut Literacki, 1960).

18 Czapski, *Patrzac*, 44.

19 Cnoty/Virtutes artysty opisał Czapski w artykułach zebranych w *Patrzac*: „Jan Cybis”, 357; „O Zygmuncie Waliszewskim”, 65; „Gierymskiego »cnoty przeciwne«”, 83.

20 Czapski, *Patrzac*, 218.

nie celem w sobie, a drogą – żeby być twarzą w twarz z czym? Z kim?”<sup>21</sup>. W każdym razie dla Czapskiego dowolność w pracy malarza, no i artysty, jest wykluczona. Artyści są sługami prawd wiecznych.

W Polsce artysta wkracza na własną drogę, ukazuje to *Martwa natura* (1930). Ta martwa natura bardziej inspirowana Bonnardem niż Cézanne’em – jeszcze tkwi w kapizmie. Też malowana jest drobnymi dotknięciami pędzla, jednak nie są one już zrytmizowane, są raczej odpowiedziami ręki na *petites sensations*. Chodzi tu chyba o daty wrażeniowe, wrażenia barwne w świadomości wzrokowej, w oku malarza.

Nowe oblicze odsłania Czapski w zaginionym obrazie *Tramwaj* z roku 1935. W tymże roku ogląda on w Paryżu wystawę Beckmanna<sup>22</sup>. Otwiera się przed nim świat ekspresjonistycznego malarstwa i ułatwia odejście od ściśle kapistowskiego rozumienia obrazu. *Tramwaj* odsłania dyskrecpancję sposobu malowania i tematu. Położenie, *touche*, jest w stosunku do tego w *Martwej naturze z la Ciotat* z roku 1930 rozchwiane, bardziej ekspresyjne. Jednak chaos *touches* splata się w określone formy. Temat i sposób jego potraktowania wiele zawdzięcza ekspresjonizmowi. Przestrzeń kulisowa: szereg postaci na pierwszym planie (sześć popiersi) i trzy na drugim namalowane tak, że plany się nie rozpadają, nie dzielą. Dwie ciemne postacie stojące na drugim planie wiążą się walorem i rysunkiem z dwiema kobiecymi postaciami ubranymi na ciemno i w ciemnych kapeluszach. Linia ramienia kobiety z lewej nawiązuje do lewego konturu rękawa płaszcza mężczyzny w centrum i tworzy jedną wygiętą linię; linia określająca ów rękaw z prawej wiąże się z łukiem dachu tramwaju – obie te linie – skontrastowane są z łukami zamykającymi kapelusze kobiet na planie pierwszym. Sylwetki kobiet i mężczyzn nad nimi wraz z mrocznym sklepieniem tramwaju organizują płótno kształtem podobnym do znaku zapytania, dzieląc je jednocześnie w złotym stosunku. Nie ma mowy o budowaniu kształtów tak jak w *Pejzażu z La Ciotat*.

Przymusowy pobyt na „nie ludzkiej ziemi”<sup>23</sup> jest dla Czapskiego okresem dojrzewania, chyba także nocy zmysłów i nocy ducha. To droga

21 Józef Czapski, *Wyrwane strony* (Paris: Les Éditions Noir sur Blanc, 1993), 24.

22 Jego brutalna gra zestawień barwnych i ta rzeczowość, „przedmiotowość” zafrapowała mnie w 1935 roku na jego wystawie w Paryżu. To jedyny ekspresjonista niemiecki, którego przed wojną malarsko przeżyłem. Elżbieta Skoczek, „Max Beckmann: cham i rzeźnik”, <http://wsztuce.com/max-beckmann-cham-i-rzeznik/> (dostęp: 4.06.2021). Odczytane z niepublikowanego dziennika Józefa Czapskiego (1976).

23 Czapski znajduje się wśród jeńców wojennych przetrzymywanych w Sowietach. Ocalony, na rozkaz gen. Andersa poszukuje kolegów, jak się później okazało, zamordowanych w Katyniu. Doświadczenia sowieckie opisuje w: Józef Czapski, *Wspomnienia starobielskie* (Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1979) i Józef Czapski, *Na nie ludzkiej ziemi* (Kraków: Znak, 2011).

oczyszczenia. Powstają *Dzienniki* pisane i rysowane. Choć odsyłają one do *Dzienników* Amiela, Delacroix, Makowskiego... – są dziełem na wskroś oryginalnym. Pełne są myśli o życiu, o malarstwie, rachunków sumienia, autokrytycznych uwag często podważających, kwestionujących pomysły, myśl, sentencję, natychmiast po jej zanotowaniu. W *Dziennikach* znajdują się rysunki studyjne, ale i zapisy olśnień, danych z góry inspiracji, „szoków” często połączonych z rysunkami, z których niejeden zainspirował obraz olejny. Przyjmując francuski podział prac malowanych bądź rysowanych na *dessin, esquisse, ébauche, croquis, étude, académie* – można przyjąć, że *Dzienniki* Czapskiego zawierają niemal wszystkie rodzaje: są w nich „wykończone” *dessins*, wykonywane niekoniernie przed modelem czy przed naturą, które nie inicjują już dalszej pracy; są *ébauche* – błyskawiczne zapisy pomysłu niekoniernie z modelem, i *croquis* – na żywo uchwycone relacje form i barw, układów ludzkich postaci; są *études* – najczęściej portretowe, z modelem; są *esquisses* do obrazów. *Dzienniki* przyswajają także myśli autorów, które wstrząsnęły Czapskim, które – znalezione w jakimś piśmie – wycinał i wklejał na karty swojego *Dziennika* lub do *Dziennika* przepisywał z czytanej książki, czyniąc je swoimi, własnymi.

W Paryżu w maju 1947 roku Czapski raz jeszcze mierzy się z kapietami. Na wystawie UNESCO w Palais de Chaillot artysta ogląda obrazy przyjaciół malowane jak przed katastrofą i odczuwa przepaść między tym malarstwem czystych spekulacji barwnych a rzeczywistością powojenną. Koledzy zamykają oczy na rzeczywistość wojenną i powojenną. Malarz nie jest samotną wyspą. W pewnej chwili życia sływa nań świadomość, że wizja malarska świata otaczającego jest uwarunkowana stosunkiem do świata – wcale nie tylko malarskim; że ta wizja artysty, gdy się rodzi, jest i musi być samotna; że wyrazu, którego całe życie artysta szukał, nikt mu już znaleźć nie pomoże, i wtedy właśnie zdaje mu się, że zaczyna dopiero malować.

Po roku 1945 następuje przemiana światowego życia artystycznego. Jak już wspomniałem, *Journal des avant-gardes* wymienia 79 postaw i kierunków w sztuce od roku 1914 po rok 1938<sup>24</sup>. *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* Marcina Giżyckiego zawiera około 681 haseł; dlatego „około”, ponieważ niektóre hasła odsyłają do innych, a pojęcia się krzyżują<sup>25</sup>.

---

24 *Journal des avant-gardes*, 5.

25 Marcin Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002).

Paryż w tym czasie traci swą normatywną pozycję miasta kreującego artystów i kierunki oraz mody artystyczne. Żaden z wielkich malarskich ruchów awangardowych sprzed wojny (poza surrealizmem) nie znalazł bezpośredniej kontynuacji po jej zakończeniu. Po 1945 roku następuje proliferacja nowych „izmów”, prądów, tendencji w sztuce. Pojawiają się kierunki nieeuropejskie. Ożywa ponownie głoszona przez Duchampa idea końca sztuki.

Naturalnie, jest to szeroki, daleki kontekst malarstwa i pisarstwa Czapskiego. Bliższy stanowią lektury (André Malraux, Simone Weil...) i fascynacje malarstwem (Chaim Soutine, Giorgio Morandi, Nicolas de Staël...). Czapski podejmie dyskusję ze sztuką abstrakcyjną, niewesołą refleksję wzbudzą w nim konceptualizm i sztuka powstająca po 1960 roku. Artysta powie:

Reakcja przeciw tej degradacji i proliferacji sztuki niby abstrakcyjnej, niby zbuntowanej, zdaje mi się, już się zarysowuje. Może się ta reakcja wyrazić przez twórczość pozornie mniej uniwersalną, mniej *stridente*, a czerpiącą swe soki nie z muzeum etnograficznego, ale ze świata własnych wiar i prężyć, ze świata, który tych artystów otacza. Może oni znowu zaczną widzieć twarze ludzkie<sup>26</sup>.

I dalej:

Zdaje mi się, że jest wielkie niebezpieczeństwo dla sztuki w jednostronnym kulcie aktualności, coraz to nowych, koniecznie corocznych „rewolucji”. Nie jestem pewny, czy częściowo nie ponosi za to odpowiedzialności Picasso. Obok wielkiego talentu tkwiła w tym artyście zawsze nieukrywana chęć „epatowania”. Te ciągłe skoki i zmiany Picassa miały w sobie coś z psychologii świetnej modystki; [...] tkwi w tym wielkie niebezpieczeństwo spłylenia sztuki, niezdolności dopracowania się do swej wizji<sup>27</sup>.

W powojennym Paryżu Czapski wraca do malarstwa. Powstają studia zapowiadane przez *Pejzaż z La Ciotat* z roku 1925, jak np. *Studium draperii* i inne studia, „piłowane” czy studia portretowe. Powstają także płótna malowane przez artystę szybko. Nie ma jednych bez drugich.

W tym czasie przechodzi Czapski do malarstwa gwałtownego odczucia, szoku wywołanego barwą, układem brył i również – duchową wymową widzianego. Powstają płótna frenetyczne, szybko malowane – pejzaże,

---

26 Czapski, *Patrząc*, 170.

27 *Ibidem*, 143.

portrety, martwe natury, wnętrza kawiarni, stacje metra, przedziały kolejki czy metra zapowiedziane przez warszawski *Tramwaj*. Są one niemal powtórzeniem błyskawicznych notatek rysunkowych – barwionych kredką lub akwarelą, lub nie<sup>28</sup>. Wiąże się to z innym użyciem koloru. Notowanie dat wrażeniowych zastępuje kładzenie dużych plam koloru o charakterze także symbolicznym. Barwy w wielu późnych pracach Czapskiego wchodzą z sobą w kontrast jasności, temperatury, dopełniający i ilościowy, ewentualnie także nasycenia. Kontrasty te należałoby wskazać na indywidualnych płótnach, jak na przykład *Łoża* z 1983 roku. Kompozycja kolorystyczna oparta jest na akordzie czterech barw: czerwonej (obecnej w trzech modulacjach: pełnej, nasyconej, ciepłej czerwieni cynobru; czerwieni pełnej, nasyconego, ciemnego, chłodnego „malinowego” różu...); żółtej nasyconej, ciepłej; czarnej ciepłej i białej lekko wpadającej w oranż. Uderza kontrast czerwieni i czerni, a zwłaszcza styk, dzieląca płótno skośna granica, a potem podział wyznaczony przez poziomy pas ciemnego różu. W obrazie działają również kontrasty: jasne/ciemne i ciepłe/zimne. Plamy położone są zdecydowanie płasko, towarzyszy im rysunek, który jednak nie jest konturem.

W ostatniej fazie twórczości Czapskiego przeważa skłonność do ekspresji: namalowane *alla prima*: *Skład Codec* (1986), *Pejzaż niebiesko-zielony* (1987), *Pejzaż monochromatyczny* (1987), *Maszyna do pisania* (1986), *Martwa natura z białą i czerwoną draperią* (1989). Jednak ekspresja jest temperowana Francją. Chociaż „Fauves” byli francuskimi „dzikimi”, ekspresjonistami, jednak nie było w nich brutalności i braku miary: obie panoszyły się w płótnach ekspresjonistów niemieckich. „Piłowane” przed naturą studia Czapskiego są zupełnie nieniemieckie. Jest owo malarstwo mgnieniotrwałego i gwałtownego odczucia poddane stale kontrolnej instancji rozumu, o której pisał Matisse.

W estetyce Czapskiego dominują pojęcia takie jak: szok, przeżycie – wyjście od szoku. Zasadniczą wagę ma szok. Według niego należy bowiem oceniać malarstwo (jest więc miarodajny!), ani nie podług umiejętności artysty, ani nie podług wypowiedzi w ramach takiej czy innej konwencji, ani oddźwięku chwilowego jego prac. Kluczem jest tu właśnie szok. Czapski napisze, że po wojnie dopiero obrazy Braque’a dały mu szok, to „uczucie jedyności, które cechuje przeżycie artystyczne”. Artysta pisze, oglądając wystawę Braque’a w Luwrze: „odczułem od pierwszej chwili cichutki szok, to, czego w sztuce szukamy, tę świeżość

28 Zob. Janusz Lalewicz, *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1995); Jean Leymarie, Geneviève Monnier, Bernice Rose, *Histoire d'un Art. Le Dessin* (Genève: Editions d'Art Skira SA, 1979).

i jedyność przeżycia”<sup>29</sup>. Ale czy tę istotę przeżycia da się w ogóle wypowiedzieć – pyta Czapski – nie wpadając znów w zestawienia, w porównania, w historię? Odbiór sztuki, ta dziwna komunia artysty i odbiorcy, jest innego wymiaru, który nie ma nic wspólnego z takim czy innym już z góry przyjętym ustawieniem historycznym, taką czy inną *idée préconçue*. Czapski zapisał:

Wszędzie, na wszystkich obrazach czujemy, że u podstaw jest instynkt malarza, jego wzruszenie, potem dopiero kontrola największej chyba inteligencji malarskiej tego wieku, kontrola powodująca dalsze i dalsze podniety dla nowych wzbogaceń i wariacji wizji. Nieustanne wzajemne zapładnianie się wizji i inteligencji chłonnej i wszechstronnej, podświadomości i świadomości<sup>30</sup>.

Czapski nadal uznaje kluczową rolę oka w malarstwie, którego własnością jest precyzja przejawiająca się w łowieniu odcieni; w reagowaniu na walory; we wzbogacaniu wrażliwości przez coraz muzykalniejsze reagowanie na wzajemne działanie barw, walory, ciepło/zimne kontrastowanie, kompozycję, wzajemne oddziaływanie brył i płam w całości (interakcja). Przejawia się ona dalej w pracy ku jednoczesności widzenia (Gestalt); w podporządkowaniu bezwzględnemu całości każdej plamy, każdej kreski<sup>31</sup>; w jakości wysiłku plus narastaniu wrażliwości i koncentracji, prowadzi do wzrostu precyzji oka i ręki. Pracą malarza rządzi oko, które ma wizję całości obrazu. „Zacząłem płótno z poczuciem spokojnej trafności, muzykalności i sensu...”<sup>32</sup> – pisał Czapski. Widzenie malarskie to wrażliwość, czujność na kolor, kompozycję; wycucie motywu, temperatura pracy. Takie powinno być oko. By jednak było ono autentyczne, trzeba być zgranym ze swą paletą, mieć siebie w rękach, znać dobrze siebie, nakładać niekiedy hamulce na tempo pracy. Jest to droga, z której – mimo napotykanych zatorów i pokus rzucenia płótna – malarz nie powinien uciekać, powinien płótno dopracować, unikając upokarzającego zakłamywania się, stawiania na płótnie fałszywych kroków. Oko rządzi studium natury, jest gwarantem autentyczności płótna. Studium natury jest metodą rozwijania wrażliwości oka na formę i barwę. Jednak nadmierna poprawność niszczy całość – degraduje obraz. Malarstwo naturalistyczne będzie zawsze tą „niższą modlitwą”, do której jednak

29 Czapski, *Patrząc*, 303.

30 *Ibidem*, 315.

31 *Ibidem*, 91.

32 *Idem*, *Wyrwane strony*, 17.



malarz powraca, gdy to widzenie „wyższe”, całościowe go opuszcza, prowadzi do schematyzmu, tracąc kontakt ze światem widzialnym.

Czapski, kładąc nacisk na studium natury, wyróżnia nabożeństwo, wizję natury pełną, miłosną, na granicy modlitwy (u Corota). Studium natury powinno być wpatrywaniem się w nią: studiowaniem jej form i barw, namiętym, pokornym, etapowym nasiąkaniem nią – nieustanym poszerzaniem, pogłębianiem wrażliwości na świat nas otaczający. Takie studium jest punktem wyjścia dla organizacji artystycznej wielkiej miary. A jednak, jak zaznacza Czapski:

Przeżycia malarskie, które zdawały mi się koroną mojego życia, do mistyki najbardziej zbliżone, że to nie jest najważniejsze w moim życiu, ta *difficulté de vivre* (Fontenelle), trud życia, że walka o strzępy swoich sił, że stan zdrowia M., że to poczucie nagłego starzenia się i zrozumienie sobą, że trzeba żyć jednocześnie w życiu i z myślą o śmierci, że to jest ważniejsze i chyba najważniejsze. To przesunięcie hierarchii ważności od sztuki do życia, to wcale nie drobne, to bardzo ważne, czy potrafię w tym kierunku się ustawić i przyjąć<sup>33</sup>.

Na jaw ponownie wyszły najwcześniejsze zainteresowania Czapskiego z jego lat młodzieńczych – człowiek i ludzka bieda, jednak pokazane nie w sposób taki, jak to robili ekspresjoniści niemieccy, którymi Czapski zainteresował się już przed wojną, nie jak Soutine, którego wielbił, ale w sposób temperowany malarstwem francuskim.

„Ten Czapski” rodzi się po przejściach na „niehumanitarnej ziemi”, po wojnie. Związany z „Kulturą” Giedroycia, promieniuje umysłem wolnym, bez autocenzury. Promieniuje przez swoje teksty, ale i wystawy, chociaż jego obrazy docierają do Polski dopiero w roku 1957 na wystawie poznańskiej. Promieniuje Czapski wolnym słowem i wolnym malarstwem. Wolne słowo najpierw brzmi we Francji prawdą o ZSRR, o „niehumanitarnej ziemi”, prawdą, której lewicowi intelektualisci francuscy – z Sartre’em na czele – słuchać nie chcą, zaślepieni propagandą komunistyczną i intelektualną modą sprzyjania lewicowym poglądom; brzmi także prawdą o mordzie katyńskim, którym Sowietnicy obarczali Niemców. To samo wolne słowo, słowo wygnańca, dociera z trudem do Polaków. Książka Czapskiego *Na niehumanitarnej ziemi* jest objawieniem. Poruszona w niej problematyka, a zwłaszcza temat Katyń, była w ówczesnej Polsce tematem tabu.

Niezależnie od nieocenzurowanego pisania o sztuce i artystach, Czapski odnosi się krytycznie do realizmu socjalistycznego, wypomina przeszłość „nawróconym” i ma prawo to czynić, bo sam nigdy się nie ugiął,

33 Idem, „Pamiętajac”, *Zeszyty literackie* 44/4 (1993): 44.

nie stracił poczucia własnej godności. Dziwi się, jak można było ulec do tego stopnia zidioceniu i wpaść w amok – jak ludzie, którzy jeszcze przed wojną myśleli inaczej, mogli dać się do tego stopnia otumanić? Dziwi się kameleonom. Dla niego lata – gdy poważni krytycy dali się uwieść socrealizmowi i gdy otwarta polemika z nimi była niemożliwa – były latami ostatecznej dewaluacji słowa.

Czapski stawia pytanie o przyszłość sztuki. Dla niego sztuka twórcza jest światem nie do przewidzenia. Malarstwo i inne sztuki mają nam służyć dalej jako spotęgowanie świadomości życia i świadectwo prawdy o człowieku – Czapski pójdzie drogą zawarcia przymierza z życiem, sprzyjania czynowi i życiu. Jednak wokół widzi on upadek malarstwa:

Moja epoka paryska (1924–32) była przecież niesłychanym wytryskiem malarzy genialnych czy prawie genialnych i nie jest dziwne i zdaje się prawdziwe, że teraz jest zupełny upadek na rynku malarskim, to znaczy w galeriach<sup>34</sup>.

Widzi też upadek religii: „Ale moralnie widzę ciągly zmierzch naj-silniejszego elementu: działania religijnego”<sup>35</sup>. Wreszcie, widzi upadek Europy:

Przecie ja wiem, że my naprawdę żyjemy w okresie upadku Rzymu, który barbarzyńcy zaleją, że miliony umierających Murzynów, że cały Wschód chiński, że to wszystko musi zalać Europę i że to będzie znowu zupełny koniec świata<sup>36</sup>.

Tymczasem jednak jego idee o sztuce i malarstwie promieniają, są przyjmowane, ponieważ są autentyczne – on był bowiem tym, o czym mówił, co malował i o czym pisał. Idee te działały jak woda życia, naj-pierw w czasach komunizmu – wówczas odczytywane szerzej niż tylko jako interesujące poglądy na malarstwo i sztukę. Dziś pozwalają na nowo przemysleć sens malarstwa i sztuki.

Józef Czapski był wielki... Istotę wielkości analizował niegdyś Władysław Stróżewski, którego myśl streszczam poniżej<sup>37</sup>. Stróżewski wyróżnia

34 „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 25.11.85”, *Kamerton* 57 (2013): 55.

35 „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 16.XII.85”, *Kamerton* 57 (2013): 60.

36 „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 17.09.86”, *Kamerton* 57 (2013): 74.

37 Władysław Stróżewski, *O wielkości* (Kraków: Znak, 2002).

aspekt formalny wielkości i jej aspekt materialny. Aspekt formalny charakteryzuje wielkość od strony sposobu jej realizacji. Wielkość jest wartością – a to, co o jej wartości decyduje, ma swe źródło właśnie w formie. Forma wielkości jest dynamiczna, polega na nieustannej aktualizacji tego, co sobą obejmuje i tego, co w sobie zawiera – wartościowość. Wielkość jawi się jako obiektywnie utrwalona rzeczywistość, wobec której stajemy w niemym podziwieniu. Jej zakotwiczenie w realnym bycie powoduje, że bez trudu rozpoznajemy, co nią naprawdę jest, a co stanowi jej pozór.

Wielkość jest wartością integralną. Pojawia się tam, gdzie określone doborzy wartości doprowadzone zostały do najwyższego możliwego poziomu, osiągnęły stan, nad który w danym porządku nic wyższego nie da się pomyśleć. Wielkość jest synonimem pełni, „doskonałego wypełnienia” (Norwid). Nie polega na „przewyższaniu”, lecz spełnianiu. Każda wielkość jest nieporównywalna. Prawdziwa wielkość konstytuuje niejako samą siebie i sama zakreśla horyzonty swego panowania. Bezsensem jest przeto pytać: czy większy jest Czapski czy Cybis, czy większy jest Czapski czy Strzemiński lub Witkacy. Wielkość wyklucza – na zasadzie przeciwieństwa – nie tylko wszelką małość, płytkość, marność, ale także niskie pobudki działania: nikczemność, zawiść, podłość, ale i wszystko, co spokrewnione jest ze złem. Wielkość musi wiązać się w sposób istotny z dobrem.

Wielkość Czapskiego jest wielkością najpierw artysty malarza i pisarza i różni się od wielkości uczonego czy polityka. Wielkość jego konstytuuje się przez odniesienie do obiektywnych, i to najwyższego rzędu, wartości, które były dla Czapskiego miarodajne. Czapski realizuje różne porządki wartości, które wzajemnie harmonizuje, zespalać z wielkością podstawową: wielkością człowieczeństwa, choć nie zawsze się tak dzieje. Wielkość Czapskiego urzeczywistnia się proporcjonalnie we wszystkich wymiarach ludzkiego powołania, dopełniła się przez harmonijne doprowadzenie do szczytu bogactwa rozmaitych wartości, wartości twórczości artystycznej, sztuki i służby publicznej – oddania ludziom. O wielkości Czapskiego decyduje ostatecznie jego twórczość, która wiąże – jak zwornik – wszystkie wątki: artysty malarza, pisarza, człowieka oddanego sprawom publicznym, człowieka religijnego. Z biegiem czasu odpada wszystko to, co przypadkowe, a uwydatnia się to, co istotne i konieczne zarazem. Trzeba doświadczyć wartości obrazów i tekstów Czapskiego, by dojrzeć jego osobowość nie przez rekonstrukcje biografów, ale przez dzieła wszelkiego rodzaju. Czapski nie jest utkany z opowieści o nim. Jego wielkość nie wymaga skal porównawczych i musi być rozpatrywana jako coś jedynego w swoim rodzaju.

Czapski zdawał sobie sprawę ze swojej wielkości, co oznacza tyle tylko, że był pokorny i wielkoduszny zarazem. Nie szukał wielkości, ona pojawiła się sama i została przyjęta z niedowierzaniem. Oddajemy Czapskiemu hołd i odczuwamy wdzięczność, która nie jest przelotnym uczuciem, lecz egzystencjalną postawą, wyrosłą z doświadczenia zawdzięczenia czegoś komuś, a to znaczy: świadomości dopełniania nas o coś, czego sami nie potrafilibyśmy osiągnąć. Wdzięczność jest odpowiedzią na dar, którego nie jesteśmy w stanie odwzajemnić. Jego wielkość jest dla każdego, kto całą postawę, czyny i dzieło Czapskiego rozumie. Nie dla wszystkich.

## Bibliografia

### Źródła drukowane

- „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 25.11.85”, *Kamerton* 57 (2013), 55.
- „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 16.12.85”, *Kamerton* 57 (2013), 60.
- „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego, 8.04.86”, *Kamerton* 57 (2013), 64.
- „List Józefa Czapskiego do Zygmunta Mycielskiego z dnia 17.09.86”, *Kamerton* 57 (2013), 74.
- Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, list z 12 X 1907, przeł. i oprac. Tomasz Ososiński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2016).

### Książki i monografie

- Albers Josef, *Interaction of Color* (New Haven and London: Yale University Press, 1963).
- Cybis Jan, *Notatki malarskie, Dzienniki 1956–1966*, zapis z roku 1961, bliższej daty brak (Warszawa: PIW, 1980).
- Journal des avant-gardes: les années vingt, les années trente. Texte de Jean-Luc Daval* (Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1980).
- Czapski Józef, *Oko* (Paryż: Instytut Literacki, 1960).
- Czapski Józef, *Wspomnienia starobielskie* (Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1979).
- Czapski Józef, *Patrząc* (Kraków: Znak, 1983).
- Czapski Józef, „Pamiętając”, *Zeszyty literackie* 44/4 (1993).
- Czapski Józef, *Wyrwane strony* (Paris: Les Éditions Noir sur Blanc, 1993).
- Czapski Józef, *Na nieludzkiej ziemi* (Kraków: Znak, 2011).
- Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002).

Leymarie Jean, Monnier Geneviève, Rose Bernice, *Histoire d'un Art. Le Dessin* (Genève: Editions d'Art Skira SA, 1979).

Lalewicz Janusz, *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1995).

Nowak Janusz S., przedmowa do: *Nie liczy się realizm, czy antyrealizm. Liczy się prawda. Pawilon Józefa Czapskiego. Przewodnik*, opracowanie Janusz Nowak, (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016).

Władysław Stróżewski, *O wielkości* (Kraków: Znak, 2002).

### **Czasopisma**

Taranczewski Paweł, „Hanna Rudzka-Cybisowa o Krakowie i Paryżu”, *Porta Aurea* 4 (1998): 99–113.

### **Źródła internetowe**

Skoczek Elżbieta, „Max Beckmann: cham i rzeźnik”, <http://wsztuce.com/max-beckmann-cham-i-rzeznik/> (dostęp: 4.06.2021).