

UNIwersytet Wrocławski  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej

Agnieszka Sokołowska  
Dwie Prawdy w Malarstwie  
Kolorystyka i Awangarda wobec Paula Cézanne'a

Praca licencjacka  
napisana pod kierunkiem  
dr hab. Magdaleny Śniedziewskiej

Wrocław 2024

UNIVERSITY OF WROCLAW  
FACULTY OF LETTERS  
INSTITUTE OF POLISH PHILOLOGY

Agnieszka Sokołowska  
TWO TRUTHS IN PAINTING  
COLOURISTS AND AVANT-GARDE TOWARDS PAUL CÉZANNE

Bachelor thesis  
written under the supervision  
of Dr. habil. Magdalena Śniedziewska

WROCLAW 2024

## Streszczenie

Praca ma na celu zbadanie fenomenu recepcji malarstwa Paula Cézanne'a w Polsce. Głównym podejmowanym problemem jest spór wokół Cézanne'a z lat trzydziestych XX wieku oraz to, jak podzielił on polskie środowisko artystyczne na szkoły kolorystyczną i awangardową. Wątek cezannistyczny był podejmowany z jednej strony przez Komitet Paryski, a z drugiej przez łódzkie środowisko konstruktywistów. Zestawienie poglądów tych formacji oraz proponowanych przez nie interpretacji dzieł Cézanne'a umożliwiło wyróżnienie i opisanie dwóch teoretycznie przeciwstawnych wizji malarstwa cezannistycznego. Analiza obejmuje przede wszystkim pisanstwo Józefa Czapskiego oraz teksty o sztuce Władysława Strzemińskiego i Juliana Przybosa. Autorka przedstawia wpływ myśli estetycznej Cézanne'a na formułowanie *Teorii widzenia* oraz koncepcji unizmu Strzemińskiego, a także koncentruje się na roli Czapskiego jako głównego popularyzatora malarstwa cezannistycznego w Polsce, w kontekście jego filozofii artystycznej, światopoglądu oraz biografii. Praca podejmuje próbę rekonstrukcji myśli teoretycznej Cézanne'a w oparciu o jego listy o malarstwie. Rozważania zostały ujęte w szerszym planie historycznym z uwzględnieniem specyfiki polskiej recepcji Cézanne'a na tle europejskim. Praca porusza także kwestie z zakresu teorii sztuki i estetyki oraz odwołuje się do koncepcji malarstwa cezannistycznego zaproponowanych m.in. przez Jacques'a Derridę, Maurice'a Merleau-Ponty'ego oraz Meyera Schapiro.

## Słowa kluczowe

Paul Cézanne, Józef Czapski, Władysław Strzemiński, awangarda, kolorystyka

## Summary

The work aims in exploring the reception of Paul Cézanne's painting in twentieth-century Polish literature. The main issue addressed is the controversy surrounding Cézanne in the 1930s Poland and how it divided the artistic milieu into two main camps: the school of colourism and avant-garde. The Cézannist thread was taken up by the Paris Committee on the one hand and by the constructivists in Łódź on the other. The juxtaposition of their conceptions and proposed interpretations of Cézanne's works allowed distinguishing two theoretically opposite visions of Cézannist painting. The analysis covers primarily the writings of Józef Czapski, Władysław Strzemiński and Julian Przyboś. It presents the influence of Cézanne's aesthetic thought on the formulation of Strzemiński's *Theory of Vision* and the concept of unism. The work also focuses on Czapski's role as the main proponent of Cézannist painting in Poland, in the context of his artistic philosophy, worldview and biography. Additionally, it attempts to reconstruct Cézanne's theoretical thought based on his letters about art. The considerations are framed within a broader historical context, taking into account the conditions of the Polish reception of Cézanne against the European background. The work discusses issues in the theory of art and aesthetics, referring to the concepts of Cézannist painting proposed by i.a. Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty and Meyer Schapiro.

## Keywords

Paul Cézanne, Józef Czapski, Władysław Strzemiński, avant-garde, colourists

## Spis treści

Wstęp.....	6
Rozdział 1. Recepcja Cézanne’a .....	11
Linia i kolor.....	11
Teoria i praktyka widzenia.....	18
Rozdział 2. Cézanne i Czapski. Portret podwójny .....	22
Malarz i teoretyk malarstwa.....	22
Na nieludzkiej ziemi i w teatrze codzienności.....	28
Zakończenie.....	32
Bibliografia.....	34

## Wstęp

W polskim piśmiennictwie artystycznym doby międzywojnia można dostrzec wyraźną obecność wątku cezannistycznego. „Określenia takie jak *cezanniczny*, *cezannizm*, *pocezannowski*, *lekcja Cézanne’a*” – diagnozuje Dorota Jurkiewicz-Eckert – „z czasem przyjęły się w obiegowym języku krytyki jako standardowa etykieta pewnych prądów w nowoczesnym malarstwie polskim i obcym”<sup>1</sup>. Autorka, analizując polski dyskurs o sztuce z lat 1906-1939, wskazuje na powierzchowność spostrzeżeń i „łatwość z jaką posługiwano się tymi terminami, z rzadka przy tym opatrzonymi dalszymi objaśnieniami”<sup>2</sup>.

Do przywoływanych wówczas cech malarstwa cezannistycznego należały przede wszystkim: deformacja i geometryzacja przedstawianych przedmiotów, zaburzenie perspektywy i „spłaszczenie” planów obrazu, dominacja koloru jako tworzywa malarskiego oraz impresjonistyczna paleta barw, wzbogacona o głębsze tony, w tym ochrę, ciemną zieleń, brązy i czerń. Tematyka obrazów była ściśle związana z obserwacją rzeczywistości, dlatego na pierwszym miejscu stawiano takie gatunki jak pejzaż, martwa natura, malarstwo rodzajowe, portret czy akt, natomiast deprecjonowano wielkie motywy czerpane z literatury i historii, typowe dla akademizmu. Stopniowo na polskim gruncie „cezannizujące malarstwo stawało się synonimem eleganckiej i powszechnie zaakceptowanej nowoczesności w sztuce”<sup>3</sup>.

W pierwszej połowie XX wieku, z uwagi na niewielką liczbę opracowań naukowych omawiających twórczość Cézanne’a, polska recepcja myśli estetycznej francuskiego malarza ukształtowała się głównie w oparciu o teksty prasowe, recenzje wystaw i szkice krytyczne. Stąd być może wynika fakt, że wizerunek samotnika z Aix, prezentowany polskim czytelnikom na łamach gazet, był ogólny i stereotypowy. Wiodącą rolę w dostarczaniu informacji o nowoczesnym malarstwie europejskim odgrywały wówczas wysokonakładowe periodyki artystyczne<sup>4</sup>. Do popularyzacji nowej sztuki francuskiej oraz postaci Cézanne’a szczególnie przyczynił się redagowany przez kolorystów „Głos Plastyków”, w którym stały segment został poświęcony „obliczom sztuki modernistycznej w Paryżu”. W latach trzydziestych XX wieku kapiści prowadzili wzmożoną działalność publicystyczną jako element cezannistycznej

---

<sup>1</sup> D. Jurkiewicz-Eckert, *Polska krytyka artystyczna w latach 1906–1939 wobec dzieł Cézanne’a*, „Ikonotheka” 2000, t. 14, s. 187.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 192.

kampanii. W 1937 roku monograficzny numer czasopisma został w całości poświęcony życiu i twórczości prowansalskiego malarza<sup>5</sup>.

Fenomen polskiej recepcji Cézanne'a w okresie międzywojennym polegał na tym, że do dorobku francuskiego malarza odwoływała się większość działających wówczas grup artystycznych<sup>6</sup>, w szczególności zaś – kapiści oraz konstruktywiści. Zaskakujące jest to, że obie szkoły, pomimo zasadniczych różnic programowych, jako swojego mistrza i punkt wyjścia do stworzenia teorii sztuki obrały malarza z Aix. Dla Komitetu Paryskiego, na czele z Józefem Pankiewiczem, Cézanne stał się nie tylko patronem, ale i wzorem postawy moralnej. Dla przedstawicieli łódzkiej awangardy, skupionej wokół Władysława Strzemińskiego, także był ważnym źródłem inspiracji czy wręcz malarskim autorytetem, którego poglądy estetyczne miały ogromne znaczenie przy formułowaniu zasad unizmu oraz nowej teorii widzenia artystycznego. Wątek cezannistyczny powracał w ogłaszanych przez oba te środowiska manifestach oraz tekstach teoretycznych, stając się punktem odniesienia dla rewizji kanonu polskiej sztuki współczesnej oraz źródłem ożywionej debaty na temat jej przyszłego kształtu.

W pracach historycznoliterackich podkreślano szczególny wpływ Cézanne'a na twórczość oraz teorię sztuki Józefa Czapskiego i akcentowano osobisty wymiar tej artystycznej „relacji”. Czapski odegrał kluczową rolę w promowaniu francuskiego postimpresjonizmu w Polsce. Zarówno w okresie międzywojennym, jako członek i jeden z organizatorów Komitetu Paryskiego, jak i po II wojnie światowej, jako artystyczny i duchowy autorytet na emigracji, realizował swoją misję popularyzacji malarstwa cezannistycznego. W istocie jednak już w dwóch programowych szkicach z lat trzydziestych XX wieku – *Rewolucja Cézanne'a* oraz *O Cézannie i świadomości malarskiej* – Czapski nadał kierunek polskiej recepcji tego artysty. Obydwa eseje, łącząc rozważania z dziedziny historii sztuki z funkcją perswazyjną, były próbą ucięcia sporu wokół znaczenia mistrza z Aix oraz „»oczyszczenia pola« z innych interpretacji Cézanne'a”<sup>7</sup>. Innych – co warto podkreślić – niż ta głoszona przez kapistów. Pięćdziesiąt lat później, w 1985 roku, Czapski obwieścił zaś *Śmierć Cézanne'a* oraz kres „epoki pocézanne'owskiej”<sup>8</sup>, do której sam przynależał.

Warto zaznaczyć, że autor *Patrząc* promował nie tylko Cézanne'a. W dużej mierze wpłynął również na postrzeganie Pankiewicza, któremu poświęcił pracę monograficzną<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Zob. „Głos Plastyków” 1937, nr 7-12.

<sup>6</sup> D. Jurkiewicz-Eckert, *op. cit.*, s. 189.

<sup>7</sup> Ł. Kiepuszewski, *Czapski wobec Cézanne'a. Znaczenia autorytetu*, „Quart” 2013, nr 2, s. 72.

<sup>8</sup> J. Czapski, *Śmierć Cézanne'a*, [w:] *idem, Patrząc*, wybór, przedmowa i posłowie J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 420.

<sup>9</sup> *Idem, Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*, Lublin 1992.

Z kolei w eseju *Raj utracony* pisarz zaprezentował polskim czytelnikom postać Pierre'a Bonnarda. Bonnard – francuski malarz, przedstawiciel nabizmu i bliski przyjaciel Pankiewicza – został przedstawiony jako patron kapistów, za którego pośrednictwem członkowie Komitetu Paryskiego recypowali styl cezannistyczny oparty na barwie i studiowaniu natury. Dla Czapskiego malarstwo bonnardowskie nie przystawało jednak do rzeczywistości powojennej – symbolizowało za to radość minionej epoki, „raj utracony” lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy mógł poświęcać się bez reszty działalności artystycznej i walce o sztukę<sup>10</sup>.

Według Cézanne'a rozważania teoretyczne były kwestią drugorzędną i podlegały praktyce malarskiej. Francuski postimpresjonista przedstawiał swoje tezy fragmentarycznie, w korespondencji oraz w rozmowach z artystami. Kiepuszewski zaznaczył, że „W twórczości Cézanne'a komentarz należy w pewien sposób do praktyki, rysuje się na jej marginesie, pisany po zmierzchu, przy sztucznym świetle, jako sprawozdanie, ale też zobowiązanie do przyszłego »wykonania«”<sup>11</sup>. Mimo to *credo* artystyczne mistrza z Aix stanowiło punkt wyjścia dla rozważań wielu dwudziestowiecznych filozofów i teoretyków literatury, takich jak Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard czy Jacques Derrida.

Sztuka francuskiego malarza była uniwersalna i ewoluowała na przestrzeni lat, co sprawiło, że stała się atrakcyjna dla różnych środowisk i autorów. Umożliwiło to także współistnienie wielu jej interpretacji. Cézanne tworzył w różnorodnych stylach i technikach oraz wykorzystywał takie gatunki malarskie, jak portret i autoportret, pejzaż, akt i martwa natura. Zaczynał jako realista, potem był związany z Camille'em Pisarrem i impresjonistami, a w późniejszym okresie zwrócił w stronę kubizmu, zawsze jednak zachowywał artystyczną autonomię.

Traktat *Prawda w malarstwie* Derridy, chociaż zawiera oryginalne rozważania autora na temat estetyki, w oczywisty sposób „nosi podpis Cézanne'a”<sup>12</sup>. Jego tytuł został zaczerpnięty z listu francuskiego malarza, który zwracał się do Émile'a Bernarda: „Winien jestem panu prawdę o malarstwie i powiem ją panu” (*Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai*)<sup>13</sup>. Derrida zajmował się semantyką tego słynnego przyrzeczenia oraz podkreślał performatywny,

---

<sup>10</sup> *Idem*, *Raj utracony*, [w:] *idem*, *Patrząc*, s. 142.

<sup>11</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004, s. 120.

<sup>12</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 8.

<sup>13</sup> P. Cézanne, list do Émile'a Bernarda z 23 października 1905 r., [w:] *idem*, *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, Warszawa 1968, s. 276. W polskim wydaniu *Listów* słowa *la vérité en peinture* przetłumaczono jako „prawda o malarstwie”, niemniej jednak, za sprawą traktatu Derridy, szerzej przyjęło się tłumaczenie tego fragmentu jako „prawda w malarstwie”, zaproponowane przez Małgorzatę Kwietniewską. Zob. J. Derrida, *op. cit.*, s. 8. Na temat koncepcji prawdy i realizmu w sztuce Cézanne'a zob. także D. Coutagne, *Cézanne en vérité(s)*, Arles 2006.

kreacyjny charakter aktu mowy<sup>14</sup>. W Cézanne'owskim zobowiązaniu ujawniał wewnętrzną sprzeczność: jak można wypowiedzieć cokolwiek – w tym wypadku prawdę – poza językiem, a zatem nie dzięki literaturze, lecz w akcie malowania, poprzez obrazy, które były wszak dla Cézanne'a pierwotnym sposobem komunikacji? Derrida postawił pytanie o idiomatyczność sztuk wizualnych oraz granice intersemiotycznego przekładu „prawdy w malarstwie” na słowo pisane, a także o możliwość realizacji Cézanne'owskiej obietnicy w sztuce.

Na tradycję interpretowania dzieł mistrza z Aix w dużej mierze wpłynęła wykładnia formalistyczna. Ten sposób lektury, zaproponowany po raz pierwszy przez nabistów, opierał się na tradycyjnej opozycji znaczącego i znaczonego oraz na „redukcji cielesnego aspektu obrazowania”<sup>15</sup>. Celem było zdekodowanie symbolicznego sensu, bez uwzględniania realnej obecności malarza, a potem odbiorcy, wobec płótna. Interpretacja formalistów kłóciła się jednak z zamysłem samego Cézanne'a, dla którego materialny aspekt malowania był istotny, zacierał się bowiem podział na *signifiant* i *signifié*<sup>16</sup>. Artysta dążył do skrócenia dystansu między podmiotem a obrazem oraz osiągnięcia synestezyjnego połączenia zmysłów wzroku i dotyku w procesie oglądania i tworzenia<sup>17</sup>.

Wielu teoretyków literatury, na przykład Merleau-Ponty czy Meyer Schapiro, w duchu Freudowskiej psychoanalizy poszukiwało wyjaśnienia dla oryginalności projektu Cézanne'a w cechach charakteru, stylu życia i alienacji malarza czy nawet w lęku przed kobietami, zaburzeniach psychicznych oraz podejrzewanej „chorobie oczu”<sup>18</sup>. Ważnym nurtem recepcji było również odczytywanie dzieł Francuza jako lekcji malarstwa<sup>19</sup>. Cézanne'a brano za mistrza i przewodnika po sztuce, a jego dzieło traktowano jako ponadczasową naukę malowania. Stanowisko to reprezentowali m.in. Maurice Denis, Reiner Maria Rilke, zaś w Polsce taki sposób lektury został przyjęty i rozwinięty przez Czapskiego<sup>20</sup>.

Natomiast martwe natury Cézanne'a postrzegano szeroko jako wstęp do malarstwa nieprzedstawiającego. Przedmiot obrazu – trywialny, sam w sobie nic nieznaczący – miał być tylko okazją do skoncentrowania się na kwestiach widzenia oraz do uprawiania „czystego malarstwa”. Takiej interpretacji sprzeciwił się Schapiro w swym programowym szkicu *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life*. Amerykański historyk sztuki zanegował rozpowszechnioną tezę (podzielaną m.in. przez Lionella Venturiego, wydawcę

---

<sup>14</sup> J. Derrida, *op. cit.*, s. 9.

<sup>15</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a...*, s. 71.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 188.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>19</sup> *Ibidem*, przypis 96, s. 213.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 213.

pierwszego kompletnego katalogu dzieł Cézanne'a), zgodnie z którą dla martwej natury jej przedmiot stanowi jedynie pretekst do studiów nad formą oraz do praktycznego rozwinięcia zagadnień widzenia i reprezentacji<sup>21</sup>.

Przeciwstawiając się uteoretycznieniu tego gatunku malarskiego, Schapiro analizował motyw jabłek u Cézanne'a. Wskazywał, że jabłka u mistrza z Aix „nasycone są osobistym znaczeniem i głęboko osadzone w prywatnym archiwum ikonicznym malarza”<sup>22</sup>. Pojawiają się zarówno na wcześniejszym etapie twórczości – jako tło scen rodzajowych, aktów oraz obrazów o tematyce mitologicznej i historycznej – jak i później, już w charakterze tematu samoistnego. W tym drugim przypadku ich obecność wiąże się z refleksją metafizyczną, prowadząc odbiorcę do przeżycia epifanii<sup>23</sup>. Współcześnie zaś słynne jabłka Cézanne'a stały się ponadczasowym symbolem malarskiej harmonii, odsyłającym do artystycznej filozofii mistrza z Aix – filozofii, która legła u podstaw nowoczesnej sztuki europejskiej.

---

<sup>21</sup> M. Schapiro, *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life*, [w:] *Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Nowy Jork 1978, s. 15-16.

<sup>22</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a...*, s. 81.

<sup>23</sup> M. Schapiro, *op. cit.*, s. 20.

# ROZDZIAŁ 1

## Recepcja Cézanne'a

Tyle hałasu o rzeczywistość – malowaną? Takie zażarte boje na rozległych polach zadrukowanego papieru – toczone o co? O kolor i linię na płótnie\*.

Julian Przyboś

### Linia i kolor

W 1937 roku Czapski głosił, że Paul Cézanne jest „kamieniem probierczym stosunku do sztuki dzisiejszej”<sup>24</sup>. W istocie, podejście do francuskiego malarza podzieliło polskie środowisko artystyczne na dwie opozycyjne orientacje, które można określić jako kolorystyczną oraz awangardową. Magdalena Śniedziewska wskazała na rozłam recepcji malarstwa Cézanne'a, przebiegający wzdłuż tych dwóch linii<sup>25</sup>. Badaczka zauważyła także, że nieprzypadkowo pokrywał się on z opisanym przez Jana Błońskiego podziałem literatury na przeciwstawne „bieguny poezji”, z których jeden wyznaczało nowoczesne piśmiectwo Juliana Przybosa, a drugi – klasycystyczna twórczość Czesława Miłosza<sup>26</sup>.

Główną osią podziału międzywojennego środowiska artystycznego było opowiedzenie się po stronie linii lub koloru. Spór o supremację między rysunkiem a plamą barwną został przejęty z francuskiego dyskursu artystycznego. Francuscy impresjoniści odrzucili klasyczny, akademicki szkic, który miał porządkować kompozycję i przygotowywać płótno do kolejnego etapu pracy z farbą. Podkreślali, że to właśnie plama stanowi wyznacznik autonomicznego języka malarstwa. W Polsce kolorysty stali rzecz jasna również po stronie barwy, natomiast twórcy awangardowi podkreślali konstrukcyjne znaczenie konturu na obrazie.

Zaskakujące jest to, że, pomimo programowych różnic, zarówno przedstawiciele awangardy, jak i kapiści wybrali Cézanne'a jako swego artystycznego patrona i pragnęli zawłaszczyć jego postać na użytek własnej teorii sztuki. Francuski malarz, o którym mówiono, że przekroczył impresjonizm i antycypował kubizm, stał się w Polsce symbolem nowoczesnego

---

\* J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 187.

<sup>24</sup> J. Czapski, *Rewolucja Cézanne'a*, [w:] *idem, Patrząc*, s. 54.

<sup>25</sup> M. Śniedziewska, *Mądra astronomia widzialnego świata. Lekcja Cézanne'a według Herberta*, [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o piśmiectwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015, s. 138.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 138.

malarstwa, które jest jednocześnie silnie zakorzenione w tradycji. Należy zatem postawić pytanie, jakie uwarunkowania polskiej recepcji oraz jakie cechy twórczości i osobowości mistrza z Aix sprawiły, że był on brany za wzór przez opozycyjne orientacje kolorystów i konstruktywistów, służąc im za punkt wyjścia do wyprowadzenia dwóch oryginalnych wizji sztuki.

Komitet Paryski powstał w 1924 roku z inicjatywy studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Członkowie ugrupowania, obrawszy Pankiewicza za swego mistrza i przewodnika po Luwrze, zaplanowali wyjazd do Francji, podczas którego mieli kontynuować naukę malarstwa i zapoznawać się z nowoczesną sztuką europejską. Do grona kapistów zaliczali się przede wszystkim Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Zygmunt Waliszewski oraz Józef Czapski. Po powrocie do kraju w latach trzydziestych kapiści założyli czasopismo „Halo-Hali plastycy mówią”, przemianowane później na „Głos Plastyków”, w którym publikowali programowe szkice oraz przedruki artykułów francuskojęzycznych. Należy przy tym zaznaczyć, że periodyk ten był zideologizowany: „Twórcy pisma programowo zakładali raczej popularyzatorsko-propagandowy charakter publikowanych tekstów, odpowiadający podjętej przez kapistów misji”<sup>27</sup>.

Z Komitetem Paryskim z czasem zaczęły sympatyzować szersze środowiska kolorystyczne. Czapski wskazywał na stopniowe zacieranie się pojęć kapizmu, koloryzmu oraz postimpresjonizmu, co utrudniało prowadzenie racjonalnej dyskusji:

Słowo „kapista” stało się z czasem określeniem już nie członków naszej grupy, ale wielu malarzy, którzy uprawiali malarstwo oparte przede wszystkim na kolorze i którzy się z naszymi poglądami solidaryzowali. Po 1945 roku okazało się, że kapistów jest paruset i wszystkie polemiki jakoby z kapistami były polemikami z dość mętym pojęciem „kapizmu”, czymś w rodzaju polskiej wersji postimpresjonizmu. Miało to już zupełnie inny wydźwięk, niż kapiści pierwszej doby i ich malarstwo. Na początku był to przecie zespół bardzo wąski, który pomimo zgrania, pomimo wspólnie prowadzonej walki grupował malarzy o bardzo rozbieżnych tendencjach<sup>28</sup>.

Autor negatywnie odnosił się zwłaszcza do malarzy epigonów, „podkapistów, zarażonych jednostronnie koloryzmem i łatwymi formułami jakiegoś bonnardyzmu”<sup>29</sup>. Podkreślał autonomiczność członków Komitetu Paryskiego, dodając jednak, że, przy różnorodności ich

---

<sup>27</sup> D. Jurkiewicz-Eckert, *op. cit.*, s. 216.

<sup>28</sup> J. Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] *idem*, *Patrząc*, s. 34.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 41.

artystycznych temperamentów, punktem wspólnym dla wszystkich była wiara w niekwestionowany autorytet Cézanne’a:

Jeżeli chodzi o nasze bóstwa, zdaje się, że jedno tylko nie podlegało fluktuacji w naszej ocenie: był nim i został Cézanne. Nawet nie Bonnard, który miał wielki wpływ na nas, tym mniej Picasso, król Paryża tamtych lat, nie mówiąc już o innych. Cała zaś sztuka przedcezanne’owska, chyba nie przesadzę, jeśli powiem, że szliśmy do niej poprzez Cézanne’a<sup>30</sup>.

Awangardowe środowisko konstruktywistów skupiała natomiast grupa „a. r.” („artyści rewolucyjni”), założona w 1929 roku w Łodzi z inicjatywy Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro oraz Henryka Stażewskiego, z którą na polu literackim ściśle współpracował Julian Przyboś. U Przybosia wpływ Cézanne’a można zauważyć zarówno w programowych tekstach teoretycznych o sztuce, jak i w praktyce poetyckiej. Zdzisław Łapiński powiązał malarskość jego wierszy z tradycją cezannistyczną. Badacz uważał, że rolę koloru u Cézanne’a przejmują w tekstach awangardowego poety bogata gramatyka zdania<sup>31</sup>.

Konstruktywiści – zarówno Strzemiński, jak i Stażewski – postrzegali malarstwo Cézanne’a przez pryzmat kubizmu. Podkreślali architektoniczne znaczenie linii, która, zgodnie z ich poglądem, jest dominująca i niezależna od barwy. Kontur nie pełnił tu jednak funkcji ograniczającej i limitującej płótno, lecz przeciwnie – wyznaczał nowe horyzonty unistycznego malarstwa, w oparciu o wywiedzioną z kubizmu „zasadę ciągłości materii i formy”<sup>32</sup>.

Kapiści posługiwali się nośnymi hasłami. Ich *ars poetica* sprowadzała się do głoszenia idei „malarskiego malarstwa” (*peinture-peinture*) oraz konieczności „rozstrzygnięcia płótna po malarsku”<sup>33</sup>, lecz zasadniczo uważa się, że grupa nie wypracowała własnej, pogłębionej teorii koloru<sup>34</sup>. Środowisko awangardowe dysponowało za to silnym, oryginalnym zapleczem intelektualnym – o czym świadczy *Teoria widzenia* Strzemińskiego oraz eseje o sztuce Przybosia – ale było ono bardziej rozproszone niż Komitet Paryski. Strzemiński łączył praktykę twórczą z działalnością edukacyjną oraz publicystyczną. Był wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi i ogłaszał swe teksty m.in. na łamach łódzkiego czasopisma „Forma”. Jego styl pisania, bardzo konkretny, surowy i uporządkowany, nie zjednał

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>31</sup> Z. Łapiński, „Ja piszę, ty malujesz”, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 208.

<sup>32</sup> W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, [w:] *idem, Pisma*, zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 153.

<sup>33</sup> J. Cybis, *Wstęp do katalogu wystawy Komitetu Paryskiego*, Warszawa 1931, cyt. za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Gry barwne. Komitet Paryski 1923-1939*, Kraków 1996, s. 61.

<sup>34</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 29.

mu początkowo szerokiego grona odbiorców, ale za to doskonale sprawdzał się przy formułowaniu założeń teoretycznych oraz w pracy akademickiej.

W jednym z esejów Przyboś zarzucił kolorystom niezrozumienie malarstwa Cézanne'a, epigonizm oraz nieudolne kopiowanie stylu francuskiego mistrza, przeciwstawiając je twórczej interpretacji Strzemińskiego:

na wysokość Cézanne'a wzrok naszych kolorystów nie wznosił się nigdy. Wielbią go tylko wargami, lecz oczy dalekie są od jego widzenia. Nawet Pankiewicz go nie zrozumiał. Cezanistyczne jego obrazy są tylko powierzchownym naśladownictwem. To dopiero Strzemiński w swoich studiach nad Cézanne'em stworzył nie naśladowcze, lecz własne malarstwo, rozwijające widzenie cezanistyczne. Cézanne stanowi przecież zasadniczy zwrot ku nowoczesnemu malarstwu. Kolorysty nasi progu tego nigdy nie przekroczą, skazani na zaczarowane koło impresjonistycznego kojarzenia kolorów<sup>35</sup>.

Tymczasem dla Czapskiego, jako kapisty, sztuka Strzemińskiego i Stażewskiego, których utożsamiał ogólnie z abstrakcjonistami, była tak odrębna od jego rozumienia malarstwa cezannistycznego, że odrzucał z góry jakąkolwiek możliwość polemiki: „[...] ubolewałem nieraz nad brakiem poważnych ideowych »przeciwników« w Polsce (poza abstrakcjonistami, którzy stanowią rozdział osobny) [...]”<sup>36</sup>. Czapski wyraźnie łagodził relacje kapistów i awangardy, twierdząc, że oba środowiska wykazywały wysoki poziom artystyczny, a nawet przyjęły wspólną pozycję wobec trywializacji dorobku mistrza z Aix przez późniejszych naśladowców:

Z grupą Strzemińskiego, Stażewskiego, z abstrakcjonistami od Malewicza i Mondriana, ze stolicą w Łodzi, grupą o wysokim poziomie intelektualnym, aktywną i ruchliwą, stanowiliśmy faktycznie jeden front i stosunki nasze były przyjazne, choć dzieliła nas przepaść w stosunku do natury, ta sama, która dzieli mnie dziś z zastępami ich następców. Dla Strzemińskiego i jego przyjaciół robiliśmy pożyteczną robotę, robotę malarzy o pewnej kulturze, wymiatających stajnie Augiasza i za to nas szanowali. Ale byliśmy dla nich naturalnie sztuką przeszłości, skazaną na zagładę<sup>37</sup>.

Ta konstatacja może świadczyć o pewnym niezrozumieniu przez malarza istoty sporu. Konstruktywiści i kapiści z pewnością nie stanowili „jednego frontu”, lecz sami ustawiali się po przeciwnych stronach. Gdy zaś mowa jest o stosunku obu ugrupowań do natury, to można by zaryzykować stwierdzenie, że – przeciwnie niż pisze autor *Patrząc* – nie był on odmienny,

---

<sup>35</sup> J. Przyboś, *op. cit.*, s. 209.

<sup>36</sup> J. Czapski, *Dwie tradycje (na marginesie wystawy Wacława Wąsowicza w IPS-ie)*, [w:] *idem, Patrząc*, s. 81.

<sup>37</sup> *Idem, Tło polskie i paryskie*, s. 41-42.

lecz bardzo zbliżony. Kapiści kładli większy nacisk na rozumienie natury, niż to czynili konstruktywiści, ale poza tym ich podejście do realizmu nie różniło się zbytnio. Ani bowiem artyści awangardowi, ani tym bardziej ci, którzy wyznawali doktrynę koloru, nie zakładali uprawiania sztuki oderwanej od rzeczywistości, lecz opowiadali się za malarstwem konkretnym.

Koncepcja unistyczna Strzemińskiego opierała się na idei „obrazu tak organicznego, jak nią jest natura”<sup>38</sup>. Również według Przybośa zetknięcie ze sztuką nieprzedstawiającą powinno wywoływać głębokie wrażenie przyrody, prawdziwsze nawet niż podczas oglądania dzieła realistycznego<sup>39</sup>. Dla kolorystów – tym bardziej – proces twórczy nie opierał się wyłącznie na pracy intelektualnej, lecz miał swój początek we wzrokowym studiowaniu natury, konfrontacji oka z rzeczywistym światem zewnętrznym i wiernym przenoszeniu doznań wizualnych na płótno. Proces postrzegania był najważniejszym etapem, który poprzedzał i łączył się z procesem tworzenia. Realistyczne oddanie rzeczywistości takiej, jaką się ją widzi, miało znaczenie etyczne i aksjologiczne – decydowało o tym, czy dzieło jest dobre.

Zgodnie z założeniami kapistów obraz powinien być odciążony od wszelkich elementów narracyjnych i moralizatorskich, a zatem daleki od anegdoty oraz pozbawiony odniesień historycznych i literackich. Dlatego Komitet Paryski poddawał krytyce akademizm, którego wcieleniem był Jan Matejko, „ilustrator historii Polski, nie malarz”<sup>40</sup> (przeciwstawiano przy tym Matejkę Aleksandrowi Gierymskiemu). Strzemiński częściowo przychylił się do uwag kapistów, ale twierdził jednocześnie, że, za sprawą deprecjonowania koloru oraz dynamicznego wykorzystania linii, obrazy Matejki w nieoczywisty sposób zbliżają się do malarstwa futurystycznego<sup>41</sup>.

Krytyka konserwatywnego podejścia do sztuki wywodziła się z myśli Cézanne’a. Francuski mistrz przeciwstawiał się tradycyjnej estetyce, która zakładała staranne wykończenie dzieła – zgodnie z klasycznymi zasadami niedopuszczalne było pozostawienie na obrazie białych plam niezamalowanego płótna:

Muszę nieustannie pracować, nie po to jednak, by obraz był dokładnie wykończony, co jest przedmiotem podziwu głupców. Choć tak bardzo ceni się obraz wypracowany do końca, jest to zaleta potrzebna tylko

---

<sup>38</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, [w:] *idem, Pisma*, s. 44.

<sup>39</sup> W tym kontekście Przyboś pisał o nieoczywistej realistyczności rysunku *Morze* Strzemińskiego: „Krzywe, jakimi określił fale [...] dają [...] tak bezpośrednie wrażenie ruchu morza, jakiego nigdy nie doznałem patrząc na pejzaż morski. A przecież ten rysunek nie ma nic z naturalistycznego iluzjonizmu, i niewyrobione oko wzięć go może za abstrakcyjną igraszkę linii krzywych”. J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 7.

<sup>40</sup> J. Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, [w:] *idem, Patrząc*, s. 45.

<sup>41</sup> W. Strzemiński, *Matejko*, [w:] *idem, Pisma*, s. 257.

rzemieślnikom i sprawia ona, że dzieło staje się nieartystyczne i tuzinkowe. Powiniennem dopełniać płótno tylko dla radości malowania w sposób bardziej prawdziwy i umiejętny<sup>42</sup>.

Paradoksalnie, stanowisko łódzkiej awangardy korespondowało z dążeniami kolorystów do realizmu, wyzbycia się literackości oraz uprawiania „czystej plastyki”<sup>43</sup>. Przyboś podkreśla, że nawet w sztuce abstrakcyjnej można pozostać wiernym rzeczywistości: „[...] fundamentalną zasadą teorii widzenia Strzemińskiego jest twierdzenie, że postępowanie widzenia dokonuje się dzięki studiom z natury”<sup>44</sup>. Zaraz jednak dodaje, dystansując się od nasuwającej się w ten sposób analogii do programu kolorystów:

Strzemiński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny. Kubizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni tworzący w tym samym okresie muszą być już uznani za epigonów, a więc nie realistów<sup>45</sup>.

W swym eseju Przyboś odnosi się również bezpośrednio do Cézanne’owskiego pojęcia *vérité en peinture*, pisząc, że „Malarstwo jest sztuką oka. Prawda w malarstwie czyli zgodność z rzeczywistością jest przede wszystkim wiernością dochowywaną widzeniu, a więc spostrzeżeniom wzrokowym”<sup>46</sup>. Awangardowy poeta postuluje, tak jak koloryści, ideę powrotu do natury, ale kładzie także nacisk na proces postrzegania artystycznego.

Pozostawało to w zgodzie z filozofią Cézanne’a, który doceniał znaczenie malarskiej tradycji, ale zawsze przyznawał pierwszeństwo studiom z natury, będącej najdoskonalszym wzorem. Podkreślał, że wypracowywanie własnego języka i indywidualnej wrażliwości następuje w praktyce twórczej. Choć sam nie stworzył wokół siebie żadnej szkoły artystycznej, już za życia został okrzyknięty mistrzem i patronem przez nabistów (którzy zapoznawali się z jego twórczością za pośrednictwem Paula Gauguina<sup>47</sup>), a następnie również przez środowisko *École de Paris*<sup>48</sup>. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku i na początku XX wieku Cézanne prowadził korespondencję z wieloma artystami młodej generacji – m.in. Émile’em Bernardem, Charles’em Camoinem oraz Maurice’em Denisem – dla których był autorytetem. W listach do nich podkreślał, że „zobaczywszy wielkich mistrzów z Luwru trzeba szybko wyjść stamtąd

<sup>42</sup> P. Cézanne, list do matki z 26 września 1874 r., [w:] *idem, Listy*, s. 122.

<sup>43</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, s. 46. J. Przyboś, *Linia i gwar*, s. 129.

<sup>44</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, s. 134.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>47</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a...*, s. 54-55.

<sup>48</sup> A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 97.

i w kontakcie z naturą pobudzić do życia instynkty i doznania sztuki, które są w nas”<sup>49</sup>. Kluczem była świadomość tradycji malarskiej, połączona z odwagą i oryginalnością własnego projektu twórczego:

W pojęciu [...] Cézanne’a artysta jest nie tylko istotą kulturalną; musi przyswoić sobie całą kulturę od jej początków i tworzyć ją na nowo, mówić tak, jak mówił pierwszy człowiek, malować tak, jak gdyby jeszcze nikt nigdy nie malował. Ekspresja nie może być zatem przekazem myśli zrozumiałej, ponieważ myśli zrozumiałe to te, które zostały już przez nas lub przez innych wypowiedziane<sup>50</sup>.

Cézanne w listach odnosił się także do zagadnień teoretycznych. Analizował, w jaki sposób z obserwacji natury można dojść do pierwotnych, geometrycznych form malarskich. Wskazywał na przykład na właściwości kulistych przedmiotów, które samym swym kształtem przykuwają wzrok, wyznaczają centrum obrazu, oraz wywołują wrażenie ruchu na płótnie:

Oko staje się koncentryczne w miarę patrzenia i malowania. Chcę powiedzieć, że pomarańcza, jabłko, głowa mają punkt kulminacyjny; ten punkt, choć działają nań przerażająco światło i cień oraz wrażenia barwne, jest zawsze najbardziej zbliżony do naszego oka; brzegi przedmiotu uciekają ku środkowi znajdującemu się na naszym horyzoncie<sup>51</sup>.

W powyższym fragmencie Cézanne tworzy paralelę między okiem a okrągłym przedmiotem na obrazie. Może to dowodzić, że jego zainteresowanie głową na portrecie albo owocami w martwych naturach ma w istocie podłoże teoretyczne. Malarz pragnie odwzorować na płótnie nie tyle samą rzeczywistość, lecz sposób jej widzenia, który skupia się nieuchronnie wokół określonych punktów kulminacyjnych dzieła. W odróżnieniu od impresjonistów Cézanne poszukuje *points culminants* obrazu nie w częściach najsilniej oświetlonych, lecz w „punktach najbliższych oku”<sup>52</sup>, czyli miejscach o największym nasyceniu koloru oraz przedmiotach o kulistym kształcie. Rozważania te, koncentrujące się na istocie samego procesu patrzenia, w Polsce zostały podjęte i znacząco rozwinięte przez Strzemińskiego.

---

<sup>49</sup> P. Cézanne, list do Charles’a Camoina z 13 września 1903 r., [w:] *idem, Listy*, s. 257.

<sup>50</sup> M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, przeł. M. Ochab, [w:] *idem, Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 86.

<sup>51</sup> P. Cézanne, list do Émile’a Bernarda z 25 lipca 1904 r., [w:] *idem, Listy*, s. 265.

<sup>52</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a...*, s. 129.

## Teoria i praktyka widzenia

Wpływ Cézanne'a na Strzemińskiego rozpatrywać można zarówno w praktyce malarskiej, jak i refleksji teoretycznej. Na wczesną fascynację francuskim malarzem wskazują bezpośrednie nawiązania cezannistyczne, które pojawiają się u autora *Teorii widzenia* w twórczości z lat dwudziestych XX wieku<sup>53</sup>. Jako przykład pracy stylizowanej na Cézanne'a Kiepuszewski podaje obraz *Domy w ogrodzie* z 1928 roku, odtwarzający estetykę późnych pejzaży mistrza z Aix. Z czasem Strzemiński odszedł od malarstwa przedstawiającego – poetyka Cézanne'a stanowiła dla niego podstawę, aby następnie, w procesie stopniowej redukcji formalnej, dojść do kompozycji unistycznych, wyrażających jedność wszystkich elementów na płótnie.

Strzemiński wychodził z założenia, że postrzeganie natury nie jest pozahistoryczne. Wyróżniał „dwie ewolucje w zakresie widzenia”<sup>54</sup>: biologiczny rozwój oka jako aparatu wzrokowego oraz – kluczowy dla sztuki – postęp świadomości widzenia, będący wynikiem ogólnoludzkiej pracy poznawczej. Stąd wyprowadzał wniosek, że każda epoka dąży do realistycznej reprezentacji, ale przyjmuje inną technikę realizacji tego celu. Jego *Teoria widzenia* jest zapisem doskonalenia artystycznej świadomości, od prehistorycznego postrzegania konturowego do pełnego widzenia fizjologicznego, które reprezentował właśnie Cézanne.

Według Strzemińskiego obraz nie powinien być prostą reprezentacją rzeczywistości, lecz ma za zadanie przedstawiać proces jej postrzegania. Na tej podstawie autor *Teorii widzenia* skonstrastował naiwny, tradycyjny realizm mieszczański oraz nowoczesny „realizm humanistyczny”<sup>55</sup>. Szczególną rolę odgrywa przy tym przestrzeń na obrazie, która powinna odrzucić klasyczne założenia perspektywy zbieżnej i uwzględniać wszystkie okoliczności widzenia<sup>56</sup>. W prawidłowo skomponowanym dziele realistycznym „[...] wyłoni się obraz natury takiej, jaką ją widzieliśmy w rzeczywistym, fizjologicznym procesie jej oglądania”<sup>57</sup>. Ten aspekt obrazowania staje się zarazem kwintesencją estetyki: „Pięknem jest zgodność przedmiotu z istotą naszych zjawisk fizjologiczno-wzrokowych”<sup>58</sup>.

Strzemiński podkreślał fizyczną obecność odbiorcy wobec obrazu. Przenosił punkt ciężkości rozważań z przedmiotu przedstawionego na płótnie na czynność widzenia, która

---

<sup>53</sup> *Idem*, *Cézanne Strzemińskiego. Obraz jako krytyka tekstu*, „Artium Quaestiones” 1998, nr IX, s. 54.

<sup>54</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>58</sup> *Idem*, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, s. 155.

polega na dynamicznej interakcji między obserwowującym a obserwowanym. Na tym tle teoretyk przedstawił twórczość Cézanne'a jako przykład najbardziej rozwiniętego widzenia nowoczesnego w historii sztuki:

O niezmiernej wrażliwości widzenia Cézanne'a świadczy to, że możemy dokładnie, wykresowo, geometrycznie wytłumaczyć każdą z jego „deformacji” – możemy określić punkty, na które musiało być skierowane jego spojrzenie, by na obrazach powstały takie odchylenia linii<sup>59</sup>.

Dla kapistów deformacja na obrazach Cézanne'a wynikała z prymatu koloru, czyli podporządkowania konstrukcji płótna barwie<sup>60</sup>. Tymczasem Strzemiński rozumiał wypaczenia przedmiotów i zaburzenie równowagi jako odzwierciedlenie specyfiki spojrzenia ruchomego, mające uzasadnienie matematyczne. Za przedmiot analizy służy mu jedna z Cézanne'owskich martwych natur, *Stolik kuchenny*, w której, za sprawą wykrzywienia oraz załamania linii, osiągnięta została dynamiczna perspektywa widzenia fizjologicznego<sup>61</sup>.

Ponadto teoretyk klasyfikuje słynny błękit Cézanne'a (którym wcześniej zachwycił się Rilke<sup>62</sup>) jako kolor pola akomodacyjnego. Wyjaśnia, że jest to tak naprawdę odcień szarości, wypełniający przestrzeń, która, chociaż znajduje się na osi spojrzenia, jest widziana peryferyjnie, nieostro<sup>63</sup>. Między innymi w wykorzystaniu tego koloru dostrzega u mistrza z Aix nieosiągalną nigdy wcześniej syntezę szkoły impresjonistycznej z tradycją baroku<sup>64</sup>. Zdaniem autora *Teorii widzenia*, francuskiemu malarzowi jako pierwszemu udało się powiązać barokowy modelunek światłocieniowy oraz impresjonistyczną teorię koloru, co stanowiło przełomowe osiągnięcie na drodze do unizmu.

Strzemiński ostro krytykuje naśladowców Cézanne'a – być może ma na myśli także cezannizującą twórczość kolorystów – którzy mechanicznie kopiują estetykę deformacji, bez zrozumienia stojącego za nią sposobu widzenia fizjologicznego:

I jakże bezdennie naiwni są ci malarze o tępych wzroku, [...] malarze formalisci, dla których „deformacja” Cézanne'a to tylko kwestia stylu, zniekształcenie (dla formy) tego, co się przedstawia jako prawda ich nic nie widzącym oczom. Jak łatwo wykryć fałsz ich deformacji nie wynikających z prawdy widzenia,

---

<sup>59</sup> *Idem, Teoria widzenia*, s. 223.

<sup>60</sup> J. Czapski, *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, [w:] *idem, Patrząc*, s. 63-64.

<sup>61</sup> Analogiczną funkcję deformacji i zakrzywień perspektywy u Cézanne'a opisał Merleau-Ponty w opublikowanym w 1948 roku esej *Wątpienie Cézanne'a*. Zob. M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, s. 76, 78.

<sup>62</sup> R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, [w:] *idem, Cézanne*, przeł. A. Serafin, ze wstępem A. Zagajewskiego, Warszawa 2015, s. 65-66.

<sup>63</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, s. 212.

<sup>64</sup> *Idem, Dualizm i unizm*, s. 39.

lecz z „poczucia stylu” i „wewnętrznej potrzeby piękna”! [...] Są to malarze, dla których rzeczywistą prawdą jest prawda perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, którzy odchylenia od tej perspektywy dokonują nie na podstawie kryteriów widzenia i obserwacji, lecz wyłącznie ze względów formalistycznych i stylizatorskich, którzy świadomie malują nieprawdę i kłamstwo w stosunku do swojej świadomości wzrokowej...<sup>65</sup>.

Tymczasem dla kolorystów Strzemiński uosabiał dominację teorii nad esencjonalną praktyką malarską. Na łamach „Głosu Plastyków” autorzy nie odnosili się do konkretnych tez konstruktywistów, lecz ogólnie negowali intelektualne podejście przedstawicieli awangardy do sztuki, która w bezpośrednim odbiorze mówi sama za siebie:

Literatura o Cézannie jest olbrzymia. Zbyt często jednak pisali o nim ludzie pozbawieni wrażliwości malarskiej, zastępując jej brak żonglowaniem filozoficznym. Wskutek czego zagmatwali ciężkimi wywodami spekulacyjnej scholastyki jego sztukę, w istocie swej jasną, promieniującą, przystępną dla każdej prawdziwej wrażliwości malarskiej<sup>66</sup>.

Po wojnie kapiści związali się z wieloma polskimi środowiskami akademickimi, zakładając nowe ośrodki koloryzmu. Byli jednak krytykowani przez władzę państwową, która obligowała twórców do uprawiania sztuki socrealistycznej, a także odrzuceni przez młode środowiska artystyczne, wytykające Komitetowi Paryskiemu skostniałość oraz nadmierny tradycjonalizm<sup>67</sup>. W 1955 roku Przyboś nadal zauważał rozłam polskiego środowiska artystycznego. Odnosząc się do międzywojennego sporu wokół Cézanne’a, stwierdzał, znacznie łagodniej niż we wcześniejszych wypowiedziach polemicznych, że docenia przedwojenną twórczość kolorystów. Mimo to poeta nadal zaliczał ten prąd do minionej epoki i uważał, że powinien ustąpić miejsca nowatorom – Marii Jaremie, Tadeuszowi Kantorowi oraz Władysławowi Strzemińskiemu:

Widzę w dzisiejszej Polsce dwie główne tendencje w malarstwie, które wyszły poza wiek XIX. Do tej pory dostrzegano oficjalnie tylko jedną z nich: postimpresjonizm. Przed nieporozumieniem z krajewszczyzną, ci postimpresjoniści czy koloryści nadawali ton, dominowali na wystawach, byli prawodawcami smaku. W przeciwieństwie do demagogii tematu dla tematu, cenię ten nasz kierunek wysoko [...]. Ale jest to malarstwo należące do przeszłości, niezdolne do odpowiedzi na wołania naszego czasu<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> *Idem, Teoria widzenia*, s. 230.

<sup>66</sup> F. Biedart, *Wystawa Cézanne’a w Paryżu (maj-październik 1936)*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7-12, s. 13.

<sup>67</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 34-35.

<sup>68</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, s. 161-162.

Należy podkreślić, że napięcie wokół Cézanne'a miało charakter ideologiczny i dogmatyczny. Dyskusja toczyła się przede wszystkim na łamach czasopism artystycznych, a opierała się na ogół na przywoływaniu utrwalonych zarzutów i argumentów. Istotnym aspektem tekstów teoretycznych i krytycznych był ich zaangażowany charakter. Awangarda przypisywała kolorystom wsteczny tradycjonalizm oraz epigonizm, nie zwracając uwagi na ich doniosłą rolę w przeniesieniu postimpresjonizmu na polski grunt. Kapiści z kolei z góry uznali środowisko awangardowe za przeintelektualizowane, nie odnosząc się do oryginalności teorii i nowatorskiej interpretacji Cézanne'a w kontekście sztuki nieprzedstawiającej.

Paradoksalnie, koloryści oraz konstruktywiści dostrzegli i docenili w obrazach Cézanne'a te same cechy: nowoczesny realizm oparty na idei „czystej plastyki”, powrót do studiów z natury, koncentrację na procesie widzenia oraz scalenie linii i koloru na płótnie. Zarzewiem sporu stała się technika realizacji tych wartości – a mimo to podział okazał się trwały i wyrosły z niego dwie teoretycznie przeciwstawne wizje malarstwa cezannistycznego.

## ROZDZIAŁ 2

### Cézanne i Czapski. Portret podwójny

Bez względu na to, kto jest pana ulubionym mistrzem, ów mistrz powinien być dla pana jedynie orientacją. Inaczej będzie pan robił tylko pastisze\*.

Paul Cézanne

#### Malarz i teoretyk malarstwa

Józef Czapski należał do głównych propagatorów malarstwa mistrza z Aix w Polsce i zasłynął jako czołowy orędownik „lekcji Cézanne’a”<sup>69</sup>. Zgodnie z jego poglądem, ze względu na niesprzyjające uwarunkowania historyczne, polskie malarstwo przeszło od akademizmu prosto do sztuki abstrakcyjnej, pomijając okres postimpresjonistyczny. Przepracowanie „oczyszczającej, surowej szkoły Cézanne’a”<sup>70</sup> miało pozwolić polskim twórcom odnaleźć sens sztuki i sformułować wartościowy język malarski w oparciu o kolor. Co zaskakujące, również Strzebiński uważał „lekcję Cézanne’a” za zjawisko pożądane – autor *Teorii widzenia* zgadzał się w tym aspekcie z Czapskim i „uznawał konieczność pojawienia się *cezannizujących* artystów, którzy, nawiązując do francuskiego mistrza, uzupełnili »brakujące ogniwo sytuacji artystycznej w Polsce«”<sup>71</sup>.

Czapski od początku należał do grupy kapistów i był uczestnikiem wyjazdu do Paryża w 1924 roku. Mimo to historycy sztuki podkreślają, że jego twórczość wykazywała znaczącą odrębność względem Komitetu Paryskiego, a sam autor przez długi czas poszukiwał własnego stylu malarskiego, dla którego koloryzm był jedynie początkiem. Cechy swoiste jego obrazów zaobserwować można, gdy bierze się pod uwagę znaczenie rysunku, sposób kadrowania i kompozycję płótna oraz ekspresjonistyczne zestawianie kolorów.

Choć Czapski uważał się przede wszystkim za malarza, to niezwykle istotną część jego twórczości artystycznej stanowiły rysunki. Malarstwo symbolizowało dla niego najwyższy rodzaj sztuki, który uznawał za nieosiągalny, ale z którego nie potrafił zrezygnować. Natomiast krytycy bardziej doceniali Czapskiego jako diarystę i rysownika, uznając te dziedziny jego

---

\* P. Cézanne, list do Charles’a Camoina z 9 grudnia 1904 r., [w:] *idem, Listy*, s. 267.

<sup>69</sup> J. Czapski, *Śmierć Cézanne’a*, s. 419.

<sup>70</sup> *Idem, O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 61.

<sup>71</sup> D. Jurkiewicz-Eckert, *op. cit.*, s. 209.

twórczej aktywności za świadectwo najpełniejszego rozwoju artystycznego. Szkice artysty stanowiły błyskotliwy zapis codziennych obserwacji. Funkcjonowały albo samoistnie, albo jako dopełnienie tekstu *Dziennika* bądź też jako projekty do przyszłych obrazów. Niebagatelne znaczenie linii na płótnach Czapskiego podkreślano także w notach z wystaw – Stanisław Frenkiel pisał, że „linia u Czapskiego wzmacnia konstrukcję obrazu, a równocześnie, jako samodzielny element kolorystyczny, dodaje wysokodźwięczny akcent i uwydatnia rezonans pozostałych elementów”<sup>72</sup>.

Oryginalny punkt widzenia na związek Czapskiego z Cézanne’em przedstawił Konstanty Jeleński w szkicu *Czyste malarstwo czy poetyka*. Autor skrytykował u Czapskiego powierzchowną interpretację Cézanne’a, która, jego zdaniem, sprowadzała się do powtarzania ideologicznych haseł, utrwalonych w środowisku artystycznym *École de Paris*, a następnie przejętych przez kapistów. Jeleński przeciwstawił sposób, w jaki Czapski wypowiadał się o Cézannie, stylowi mówienia o Gierymskim:

Otóż wydaje mi się, że miłość Czapskiego do Cézanne’a i do Gierymskiego jest wynikiem tej samej podstawowej poetyki. Tylko że pisząc o Cézannie, Czapski ulega złudzeniom teorii plastycznych, pisząc o Gierymskim – wbrew tym teoriom – wypowiada się swobodniej i głębiej<sup>73</sup>.

Można zaryzykować stwierdzenie, że autorytet francuskiego mistrza paraliżował własną, oryginalną refleksję teoretyczną polskiego artysty. Przyczynę takiego stanu rzeczy Jeleński dostrzega w ideologicznym zaangażowaniu Czapskiego, jego dogmatycznej wierze w „czyste malarstwo”, której w pełni podporządkował rozumienie sztuki:

„Prawdą w malarstwie absolutną i elementarną”, z którą Czapski wrócił do Polski, była wiara w „czyste malarstwo”. Stąd może tak mu było trudno wyrazić to, co go urzeka w malarstwie Cézanne’a (gdyż wszelka aluzja do „poetyki” Cézanne’a wydawałaby się mu wówczas skandaliczna). Czapski głosi w roku 1934, z pasją i entuzjazmem, o Cézannie prawdy wątpliwe i mało egzaltujące<sup>74</sup>.

Jeleński zaznaczył, że istoty związku Czapskiego i Cézanne’a nie da się uchwycić przez pryzmat idei *peinture-peinture* ani programu kolorystów. Tak naprawdę chodzi o łączącą tych

---

<sup>72</sup> S. Frenkiel, *Malarstwo Józefa Czapskiego*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opracowanie M. Kitowska-Lysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 47.

<sup>73</sup> K. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, [w:] *idem, Chwile oderwane*, opracował P. Kłoczowski, Gdańsk 2007, s. 188.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 189.

dwóch malarzy strategię obserwacji świata, postawę artystycznej ascezy i „pokornego wpatrywania się w naturę”<sup>75</sup>:

Miłość Czapskiego de Cézanne’a wynika, moim zdaniem, nie z zachwyty dla „doskonałej w kwadracie płótna kompozycji” czy „scalenia koloru i rysunku”, ale z tego, że panteistyczna poetyka utożsamienia się z przyrodą, próby uchwycenia uniwersalnego rytmu jest mu szczególnie bliska<sup>76</sup>.

Zarówno dla francuskiego mistrza, jak i dla polskiego kontynuatora jego idei, akt twórczy należał do sfery *sacrum*, a przeżycie artystyczne miało wymiar epifanii. Jeleński zauważał, że w przypadku Czapskiego mamy do czynienia z ekstatycznym obcowaniem z obrazem, stwierdzając: „podejrzewam u niego transfer chrześcijańskiej religijności na sztukę”<sup>77</sup>.

Natomiast u Cézanne’a zwłaszcza obrazy przedstawiające Górę Świętej Wiktorii utrzymane zostały w poetyce wzniosłości<sup>78</sup>. Cykl około osiemdziesięciu pejzaży, uwieczniających skaliste wzniesienie Sainte-Victoire w różnych porach dnia i roku, można interpretować jako antytezę stałości i upływu czasu. Powracając na przestrzeni lat do tego „motywu”, Cézanne stopniowo odchodził od realistycznej reprezentacji w stronę abstrakcjonizmu, eksperymentował z fakturą i plamą barwną oraz redukował elementy na płótnie, pozostawiając niezamalowane podobrazie.

Wrażenie nieukończenia górskiego pejzażu niesie poważne implikacje dla patrzącego, który musi sam podjąć wysiłek odtworzenia krajobrazu w procesie oglądania dzieła:

Przedstawienie „góry” jest zawsze niegotowe, bo wytwarza je system różnic. Ta gra różnic ma charakter kontynuacyjny i wymusza nieustanną pracę oka. Obraz Cézanne’a nie dociera do malarskiego utrwalenia przedmiotu i uprzedmiotowiającego je uporządkowania, ponieważ nawet gdy ze śladów malarskich wyróżniają się jakości pejzażu, przedmioty ujawniają się zawsze jako przynależne do szerszego spektrum widzenia<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>78</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a...*, s. 143. Cézanne podkreślał znaczenie prowansalskiego krajobrazu oraz rodzinnej miejscowości Aix-en-Provence dla swej sztuki. Praca w plenerze, zwana przez samego artystę wyjściem „na motyw” (*sur le motif*), stanowiła istotny aspekt twórczości, o czym pisał w liście do rodziców: „Proszę ojca, żeby wypłacał mi dwieście franków miesięcznie; pozwoli mi to pozostać w Aix, i będę szczęśliwy mogąc pracować na Południu, które jest niewyczerpanym źródłem dla mego malarstwa”. P. Cézanne, list do rodziców, *s.a.*, [w:] *idem*, *Listy*, s. 119.

<sup>79</sup> Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a...*, s. 188-189.

Taki sposób obrazowania wynikał z faktu, że Cézanne'a fascynowała metafizyczna migotliwość, zaklęta w pozornie stałym krajobrazie. W liście do syna relacjonował wrażenia z pracy w plenerze: „Tu, na brzegu rzeki, motywy się mnożą; ten sam motyw widziany pod innym kątem staje się tematem studium najbardziej pochłaniającego, a tak zmiennego, że mógłbym zajmować się nim miesiącami nie ruszając się z miejsca i tylko zwracając się trochę w prawo albo w lewo”<sup>80</sup>.

Magdalena Popiel na przykładzie listów Rilkego o Cézannie przedstawiła istotny, osobisty wymiar relacji, którą niemiecki poeta nawiązał z dziełami francuskiego malarza. Rilke przebywał w październiku 1907 roku w Paryżu, gdzie oglądał retrospektywną wystawę dzieł Cézanne'a w Salonie Jesiennym Grand Palais. Głębokie wrażenia, towarzyszące zetknięciu ze sztuką postimpresjonisty, opisywał w korespondencji do żony, Clary Westshoff-Rilke. W tym kontekście Popiel zwróciła uwagę na możliwość wzajemnej inspiracji oraz na istnienie wpływu między twórcami, bez względu na dziedzinę, którą się zajmują. Jednym z punktów oparcia jest wspólny dla wszystkich artystów „mit tworzenia”:

Być jak Cézanne... – wypowiedzenie takiego pragnienia przez pisarza, który nigdy nie wziął pędzla do ręki, wskazuje na istotny aspekt więzi między artystami. W takim przypadku kluczową rolę w relacji między malarzem a pisarzem odgrywa mit tworzenia. Paul Cézanne dla wielu artystów był jednym z najważniejszych bohaterów nowoczesnej wersji tej mitologii, niezależnie od tego, jaką ze sztuk uprawiali<sup>81</sup>.

Można powiedzieć, że związek Czapskiego z Cézanne'em opierał się na takim samym mechanizmie identyfikacji – pragnieniu, by „być jak Cézanne” na każdym polu twórczości. Wiąż polskiego malarza z francuskim artystą wynikała z poczucia wspólnoty oraz utożsamienia się ze sztuką Cézanne'a. Głęboka identyfikacja znalazła wyraz w esejach i wypowiedziach Czapskiego o sztuce, w których „»Cézanne« pojawia się głęboko nasycony obecnością autora. Dla czytelnika »Cézanne« i »Czapski« zastępują się, odbijając się w sobie, dookreślając nawzajem”<sup>82</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że pomimo fascynacji Cézanne'em, Czapski z reguły nie próbował naśladować stylu mistrza. Łączący obu artystów „mit tworzenia” wynikał przede wszystkim z podzielanego etosu pracy – cierpliwej i zdyscyplinowanej nawet wobec ciągłych

---

<sup>80</sup> P. Cézanne, list do syna z 8 września 1906 r., [w:] *idem, Listy*, s. 285.

<sup>81</sup> M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 43.

<sup>82</sup> Ł. Kiepuszewski, *Czapski wobec Cézanne'a...*, s. 78.

niepowodzeń. Francuski malarz, mimo że przez całe życie „pracował uparcie”<sup>83</sup> i poprzysiągł sobie, że „umrze malując”<sup>84</sup>, uważał, że nie udaje mu się dojść do pełnego oddania natury na obrazie, a postępy dokonują się bardzo powoli. W poszukiwaniu doskonałości tworzył całe serie obrazów, które powielają i przekształcały ten sam motyw. Dlatego znane są różne wersje jego martwych natur z jabłkami, *Góry Świętej Wiktorii*, *Graczy w karty* czy *Kąpiących się*. Cézanne utożsamiał się z malarzem Frenhoferem, głównym bohaterem powieści *Nieznane arcydzieło* Honoriusza Balzaka, który z powodu niemocy twórczej popełnił samobójstwo. Mistrz z Aix ogłosił słynne zdanie: *Frenhofer, c'est moi*<sup>85</sup>. Parafrazując te słowa, Czapski mógłby natomiast wykrzyknąć: „Cézanne – to ja!”.

Polski artysta, tak jak Cézanne, wykazywał zainteresowanie autoportretem. Kiepuszewski porównuje zaginiony *Autoportret* Czapskiego z 1933 roku z powstałym w 1890 roku *Autoportretem z paletą* Cézanne’a<sup>86</sup>. Te dwa obrazy mają wiele punktów wspólnych i symbolicznie wyrażają związek malarzy. Odwzorowania kompozycyjne, których na swoim płótnie dokonał Czapski, mogą stanowić dowód tego, że autor widział i konstruował swój wizerunek za pośrednictwem mistrza z Aix, ponieważ Cézanne stał się immanentnym elementem jego autokreacji. Można także przypuszczać, że za sprawą celowych nawiązań do sztuki Francuza, Czapski sam programował recepcję swoich dzieł przez jej pryzmat i widział siebie jako jej kontynuatora.

Polski twórca realizował autoportrety często w niebanalny sposób, podkreślając własną interakcję (jako bohatera obrazu) z namalowanym środowiskiem. Eric Karpeles zwraca uwagę, że „Czapski, namiętny autoportrecista, często umieszcza swoją podobiznę w szerszym kontekście, nieznacznie przenosząc uwagę oglądającego z siebie na otoczenie, w którym go zastajemy”<sup>87</sup>. Amerykański pisarz jako przykład podaje *Autoportret w lustrze* Czapskiego, na którym postać artysty została uwikłana w labirynt złudzeń i odbić. Pisarz dostrzega paralełę kompozycyjną między tym obrazem a jednym z dzieł Piera della Francesca<sup>88</sup>. Jest to nawiązanie do renesansowej sztuki włoskiej, na którą Czapski powoływał się w szkicach krytycznych jako na klasyczny wzorzec malarski.

---

<sup>83</sup> P. Cézanne, list do Ambroise’a Vollarda z 9 stycznia 1903 r., [w:] *idem, Listy*, s. 253.

<sup>84</sup> *Idem*, list do Émile’a Bernarda z 21 września 1906 r., [w:] *idem, Listy*, s. 287.

<sup>85</sup> Na ten temat zob. J. Kear, „Frenhofer, c'est moi”: *Cézanne's Nudes and Balzac's Le Chef-d'œuvre inconnu*, „Cambridge Quarterly” 2006, nr 35. Autor nie tylko wskazuje na genezę oraz zasięg słynnego Cézanne’owskiego wykrzyknienia, ale także na głębszy wymiar identyfikacji z fikcyjnym malarzem Frenhoferem w kontekście analizy aktów Cézanne’a oraz teoretycznych koncepcji artysty związanych przedstawianiem nagości na obrazach.

<sup>86</sup> Ł. Kiepuszewski, *Czapski wobec Cézanne’a...*, s. 78.

<sup>87</sup> E. Karpeles, *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 2019, s. 89.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 91.

Aby w pełni zrozumieć osobowość artystyczną Czapskiego, należałoby analizować łącznie dorobek plastyczny oraz pisarski. Taki sposób odczytywania jego dzieła ujawnia jednak niekonsekwencję oraz odrębność twórczości malarskiej i literackiej. Jeleński sygnalizuje konflikt postaw Czapskiego jako malarza oraz teoretyka malarstwa. Podczas gdy ten pierwszy jest nieprzejednanym i wnikliwym krytykiem nowoczesnej cywilizacji, ten drugi to pokorny i podporządkowany idealista<sup>89</sup>. Sam Czapski na pierwszy plan zawsze wysuwał sztukę plastyczną, która była dla niego ważniejsza niż pisarstwo: „[...] choć uprawiam dwa zawody, maluję i piszę, a piszę stosunkowo dużo, to w gruncie rzeczy uważam się za dyletanta. Jediną rzeczą, jaką usiłowałem w życiu zgłębić prawie do końca, to było i jest malarstwo [...]”<sup>90</sup>.

Anna Markowska, analizując stosunek Czapskiego do nowej sztuki abstrakcyjnej, postawiła odważną, lecz, jak sądzę, słuszną, tezę o konflikcie między teoretycznymi przekonaniem a naturalnymi predyspozycjami malarza:

wolno skonstatować przewrotnie, że gdyby Czapski nie chciał – zupełnie wbrew swojemu ekspresyjnemu temperamentowi – pozostawać wiernym kapistom, jego malarstwo miałoby szansę spotkać się z malarstwem nowego pokolenia; do niego zaś było mu bliżej, niż pragnąłby zdradzić<sup>91</sup>.

Historyczka sztuki zauważa, że Czapski postrzegał przezwycięzenie narracyjnego zacięcia oraz tendencji ekspresjonistycznych na rzecz podporządkowania się doktrynie kapistowskiej jako swój artystyczny cel. Można powiedzieć, że był to dla niego świadomy wybór Cézanne’owskiego „temperamentu zdyscyplinowanego”<sup>92</sup>.

Już wcześniej tę prawidłowość dostrzegł Wojciech Karpiński, który w *Portrecie Czapskiego* zawarł wspomnienie rozmowy z artystą, zwierającym się z wewnętrznego rozdarcia między malarską ideą a własną realizacją:

W pewnym momencie Józio powiedział, że czuje się malarsko nie tyle *raté*, bo jednak praca, jakiegokolwiek są i były jej wyniki, dawała mu wiele radości, lecz niespełniony. [...] Dodał: „To Francuzi mnie zdusili, dlatego nie zdołałem zrealizować marzeń młodości”. Czuję, co chciał powiedzieć. To zachwyty Cézanne’em, doskonałością i odkrywczością rzemiosła, regułami czystej sztuki malarskiej, tak przez niego podziwianymi i tak obcymi jego naturze [...].

---

<sup>89</sup> K. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, s. 196.

<sup>90</sup> *Zamiast wstępu*, tłum. Z. Oryszyn, [w:] J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 5.

<sup>91</sup> A. Markowska, „Epoka się skończyła” – Józef Czapski wobec nowego malarstwa polskiego lat 80. XX wieku, „Quart” 2013, nr 2, s. 112.

<sup>92</sup> J. Czapski, *Rewolucja Cézanne’a*, s. 55.

Co byłoby, gdyby zamiast do Paryża pojechał do Drezna, Berlina czy Monachium (trochę wcześniej), gdyby zetknął się bliżej z Die Brücke, Blaue Reiter i innymi ekspresjonistami?<sup>93</sup>

Czapski zdecydowanie przeciwstawiał się abstrakcjonizmowi, a zwłaszcza taszyzmowi, zyskującemu popularność w Europie po II wojnie światowej. Odróżniał pojęcie „czystego malarstwa”, opartego na obserwacji natury, do którego dążył wraz z kapistami, od sztuki nieprzedstawiającej, wyabstrahowanej od rzeczywistości. Podkreślał, że nie akceptuje malowania „umyślnie abstrakcyjnego”, chociaż – w jego przekonaniu – abstrakcjonizm jako teoria leży u podstaw sztuk plastycznych. W rozmowie z Jacques’em Cousteau, emitowanej w 1985 roku we francuskiej audycji radiowej, tłumaczył: „Nie odrzuciłem abstrakcjonizmu teoretycznie, ale... nie ma potrzeby malować umyślnie abstrakcyjnie. Każde bowiem wielkie malarstwo jest już i tak abstrakcyjne [...]. To Cocteau powiedział gdzieś, że najwięksi abstrakcyjniści jakich zna, to najwięksi Holendrzy...”<sup>94</sup>.

Oscylując między „podejściem analitycznym, rozumowym, wyrastającym z tradycji Holendrów”<sup>95</sup> a „wariackim, dla siebie samego nieoczekiwanym skokiem w przepaść”<sup>96</sup>, Czapski zaproponował strategię w pewnym sensie godzącą te sprzeczne dążenia. Była to „nowa klasycyzacja”<sup>97</sup>, łącząca ekspresjonistyczne doznanie z klasycystycznym kanonem realizmu. Wzorem takiej postawy był oczywiście Cézanne – artysta, który na obrazie potrafił pogodzić pamięć o przeszłości z siłą wyrazu: „Cézanne chciał łączyć żywy kult tradycji z »jedynym« widzeniem twórcy, bezpośrednie doznanie natury z geometryczną konstrukcją płótna”<sup>98</sup>. Czapski podkreślał jednak, że „ten stosunek do tradycji, żywy z nią związek przy jednoczesnym ominięciu największego niebezpieczeństwa tradycjonalistów – epigonizmu – stanowi jedną z najbardziej ważkich cech Cézanne’a”<sup>99</sup>.

## Na nieludzkiej ziemi i w teatrze codzienności

Sztuka i literatura stanowiły istotną część życia Czapskiego podczas II wojny światowej, gdy w latach 1939-1941 przybywał w niewoli „w Sowietach” oraz później, gdy w 1941 roku został wcielony do Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR pod dowództwem generała

---

<sup>93</sup> W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, Wrocław 1996, s. 97.

<sup>94</sup> *Zamiast wstępu*, [w:] J. Czapski, *Swoboda tajemna*, s. 6.

<sup>95</sup> J. Czapski, *O skokach i locie*, [w:] *idem*, *Patrzac*, s. 107.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>97</sup> *Idem*, *Revolucja Cézanne’a*, s. 57.

<sup>98</sup> *Idem*, *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, s. 64.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 62.

Władysława Andersa. Literatura była dla niego wówczas formą eskapizmu, a wszelkie gesty kulturowe miały znaczenie ocalające<sup>100</sup>. Czapski wspominał, że w latach niewoli głód intelektualny – tęsknota za książkami i obrazami – był niekiedy bardziej dotkliwy niż cierpienia fizyczne, a fabuły nielicznych dostępnych powieści przeżywał głębiej niż aktualną sytuację na wojennych frontach<sup>101</sup>. Jako więzień obozu w Starobielsku artysta spisywał z pamięci historię malarstwa, traktując to zajęcie jako ćwiczenie duchowe. Intensywny wysiłek twórczy przy fizycznym wycieńczeniu przynosił mu niespodziewane olśnienia:

[...] postanowiłem ratować się od rdzewienia umysłowego, próbowałem wieczorami, gdy koledzy już spali, pisać historię malarstwa z pamięci, od Davida do naszych czasów. [...] Praca umysłowa bez książek, bez notatek daje zupełnie inne niż praca w normalnych warunkach przeżycia. Działa o wiele silniej to, co Proust nazywa „pamięcią mimowolną” i w której widzi jedyne istotne źródło wszelkiej twórczości literackiej<sup>102</sup>.

W czasie wojny Czapski przyjął zaangażowaną, altruistyczną postawę artysty i obywatela – w poczuciu odpowiedzialności wobec Polaków i historii podjął się budowania międzyludzkiej wspólnoty kulturowej. Dla więźniów w Griazowcu prowadził po francusku wykłady na temat cyklu powieściowego *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta<sup>103</sup>. W Armii Polskiej najpierw podjął próbę odnalezienia zaginionych polskich jeńców i ich rodzin, w tym dawnych współwięźniów z obozów w Starobielsku, Kozielsku i Ostaszkowie, ofiar zbrodni katyńskiej, których los wówczas jeszcze pozostawał nieznany. W kwietniu 1942 roku został mianowany przez Andersa dyrektorem Wydziału Propagandy. Działalność kulturalna i oświatowa, pomimo bardzo trudnych warunków bytowych, przynosiła mu radość oraz satysfakcję, po raz pierwszy dawała poczucie dobrze wypełnianej misji<sup>104</sup>.

Zasadniczo jednak Czapski w czasie wojny nie tworzył. W latach 1939-1945 sztuka była nieosiągalną ideą, na którą nie mógł się zdobyć w obliczu realnego okrucieństwa. Impulsem, by na nowo malować, stało się dotarcie do Włoch, które reprezentowały dla niego przede wszystkim kolebkę wielkiej sztuki renesansowej. Sama myśl o powrocie do malarstwa była jednak bardzo trudnym doświadczeniem, na co wskazuje analiza *Dziennika Czapskiego*

---

<sup>100</sup> M. Popiel, *Praktykowanie uważności i kultura ascezy. O Józefie Czapskim*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4, s. 126.

<sup>101</sup> J. Czapski, *Tło rosyjskie*, [w:] *idem*, *Patrząc*, s. 93.

<sup>102</sup> *Idem*, *Wspomnienia starobielskie*, [w:] *idem*, *Na nieludzkiej ziemi*, Kraków 2011, s. 34.

<sup>103</sup> Zob. *Idem*, *Proust w Griazowcu*, przeł. T. Skórzewska, [w:] *idem*, *Czytając*, wybór, opracowanie i wstęp J. Zieliński, Kraków 2015.

<sup>104</sup> *Idem*, *Na nieludzkiej ziemi*, s. 244-245.

z 1944 roku<sup>105</sup>. Prywatne zapiski malarza z tego czasu są świadectwem głębokiego twórczego niepokoju: „Sztuka? Od 39 roku odszedłem od niej i znowu [...] żyję wspomnieniami i znowu nie wiem, czy już mnie stać na powrót, czy nie skonstatuję wewnętrznego opustoszenia tak wielkiego, że nie będę już miał sił rozpocząć na nowo”<sup>106</sup>. W tym przełomowym okresie odwagi dodawała mu myśl o Cézannie, który całe życie poświęcił pracy artystycznej<sup>107</sup>.

*Dziennik* Czapskiego świadczy o próbach powrotu do malarstwa już w latach 1943-1944, którym kres przyniosła wiadomość o wybuchu powstania warszawskiego<sup>108</sup>. W późniejszych wypowiedziach sam autor umieszczał jednak w 1939 roku wyraźną cezurę dla swojej drogi artystycznej i marginalizował znaczenie twórczości z czasów wojny. Pisał o nowym początku dopiero po 1945 roku oraz autoterapeutycznym charakterze, który miała wtedy dla niego sztuka: „Co do mnie, dopiero powrót do malarstwa i do pisania dał mi znów poczucie rzeczywistości dnia powszedniego. Z tego, co namalowałem przed wojną, nie zostało prawie nic. [...] zacząłem wszystko – mając pięćdziesiąt lat – od początku”<sup>109</sup>.

Dlatego najbardziej reprezentatywne stało się powojenne malarstwo Czapskiego, które, pomimo traumatycznych doświadczeń autora, stoi pod znakiem „teatru codzienności”<sup>110</sup>. Artysta przedstawiał sceny rodzajowe z kawiarni, poczekalni, dworców kolejowych i stacji metra, sal muzealnych czy widowni teatrów, portretując zwyczajne życie ludzi w jego normalnych przejawach, nie stroniąc od brzydoty oraz przeciętności. Obrazy te, proste, gdy chodzi o wybór tematu, wyróżniały się odważnym, fotograficznym kadrowaniem oraz zaskakującą perspektywą. Jeleński dostrzegł w nich analizę i krytykę współczesnego społeczeństwa: „Czapski zaczął malować czterdzieści lat przed telewizją, ale należy on do pierwszych malarzy, którzy zobaczyli potencjalne bogactwo, różnorodność, wielorakość znaczeń w formach miejskiej cywilizacji przemysłowej”<sup>111</sup>.

Z biegiem czasu krytycy sztuki wypracowali utrwalone sposoby mówienia o Czapskim. Szkice o malarzu, nierzadko autorstwa jego bliskich przyjaciół oraz artystycznych następców, przybierają formę apoteozy i laudacji. Czapski był mistrzem i duchowym przewodnikiem m.in. dla Adama Zagajewskiego Wojciecha Karpińskiego, Anny Baranowej czy Andrzeja Wajdy. W ich pisarstwie nie znajdziemy faktycznej oceny sztuki Czapskiego, lecz pochwałę postawy,

---

<sup>105</sup> Zob. P. Jaworski, „Znowu poczułem, że to wciąż może żyć we mnie”. *Józefa Czapskiego powrót do malarstwa (1943-1944)*, [w:] *Granit i tęczą. Dzieła i osobowość Józefa Czapskiego*, red. A. Pilch, A. Włodarczyk, Kraków 2019.

<sup>106</sup> J. Czapski, *Dziennik* nr 5, s. 33, cyt. za: P. Jaworski, *op. cit.*, s. 69.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>108</sup> P. Jaworski, *op. cit.*, s. 74.

<sup>109</sup> J. Czapski, *Tło paryskie*, [w:] *idem, Patrząc*, s. 127.

<sup>110</sup> W. Karpiński, *op. cit.*, s. 36.

<sup>111</sup> K. Jeleński, *Aktualność malarstwa Józefa Czapskiego*, [w:] *idem, Chwile oderwane*, s. 43-44.

którą przyjął jako artysta (charakteryzowała ją dyscyplina, dyletantyzm, żarliwość<sup>112</sup>), ale przede wszystkim jako człowiek, naznaczony traumą wojny, a mimo to dążący do doskonalenia moralnego, praktykujący „uważność i kulturę ascezy”<sup>113</sup>, odznaczający się erudycją i empatią.

W odpowiedzi na ten dominujący sposób interpretacji malarstwa i osobowości Czapskiego, na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych Łukasz Gorczyca oraz Michał Kaczyński przewrotnie zaproponowali kategorię „oczapizmu”. Neologizm ten miał określać

nurt w krytyce artystycznej, który uznaje, iż największym osiągnięciem sztuki polskiej XX wieku jest malarstwo Józefa Czapskiego. Jest to nurt głęboko rewizyjny – poprzez porównanie z malarstwem Czapskiego dowodzi się, że to co dzieje się dziś w sztuce współczesnej jest do sztuki w ogóle nie podobne, a więc nie jest prawdziwą sztuką [...]”<sup>114</sup>.

Pojęcie oczapizmu, umieszczone w *Słowniczku artystycznym „Rastra”*, uderzało przede wszystkim w krytykę artystyczną, skupioną wokół Czapskiego, ale wiązało się także z kwestionowaniem uświęconej pozycji samego malarza.

W tonie apologii została natomiast utrzymana książka *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, autorstwa Erica Karpelesa. Monografię wydano w Stanach Zjednoczonych w 2018 roku, a w roku 2019 jej tłumaczenie ukazało się w Polsce. Pierwsze anglojęzyczne opracowanie odegrało dużą rolę w promowaniu wizerunku polskiego artysty na świecie. Karpeles, który sam jest malarzem, patrząc z perspektywy „zewnętrznej”, obiektywnej, zafascynował się obrazami Czapskiego i dostrzegł w nich obecność Cézanne’a. Biografia pióra zagranicznego autora jest potwierdzeniem, że niezwykle życie i twórczość Czapskiego są ważne nie tylko z polskiego punktu widzenia, ale mają wymiar ponadnarodowy i ponadczasowy. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jego postawa jako człowieka, malarza, pisarza i teoretyka jest uniwersalną miarą humanizmu.

---

<sup>112</sup> Zob. A. Baranowa, *Józef Czapski – o dyletantyzmie i żarliwości*, „Quart” 2013, nr 2.

<sup>113</sup> Zob. M. Popiel, *Praktykowanie uważności i kultura ascezy...*

<sup>114</sup> *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 43.

## Zakończenie

[...] tak więc nie ma w malarstwie osobnych „problemów” ani dróg naprawdę przeciwległych, ani wreszcie częściowych „rozwiązań”, postępu przez nagromadzenie, wyborów bez odwrotu\*.

Maurice Merleau-Ponty

Fenomen polskiej recepcji Cézanne’a polegał na jej dwoistości, czyli podziale na szkoły kolorystyczną i awangardową. W pracy ograniczyłam się do syntetycznego przedstawienia tych przeciwległych nurtów artystycznych. Wybrałam kluczowych przedstawicieli obu formacji – Czapskiego oraz Strzemińskiego – i skoncentrowałam się na ich koncepcjach malarstwa cezannistycznego. Autor *Patrząc* oraz twórca *Teorii widzenia* byli czołowymi uczestnikami sporu wokół Cézanne’a i mieli główny wpływ na kształt debaty.

Poglądy obu artystów, reprezentatywne dla środowisk, z których się wywodzili, są jednocześnie w znacznym stopniu oryginalne. W ich interpretacjach można bowiem zauważyć dużą rolę indywidualnych osobowości twórczych. Czapski, sam będąc klasykiem, dostrzegał w Cézannie ponadczasowe wartości, wywodzone z tradycji malarskiej Wenecjan i Holendrów. Strzemiński, jako nowator, koncentrował się na perspektywach, jakie otwierają się przed sztuką współczesną i na teorii nowego widzenia artystycznego.

Fundamentalne różnice światopoglądowe znalazły odbicie w postrzeganiu sztuki i artystycznej osobowości Cézanne’a przez obie szkoły. Podczas gdy kapiści dążyli do tego, by rozumieć naturę jak Cézanne, awangarda stawiała sobie za cel widzieć jak Cézanne i to widzenie malować. Dla kolorystów mistrz z Aix to przede wszystkim fundator postimpresjonizmu, który przełamał impas w sztuce europejskiej pod koniec XIX stulecia. Kapiści, jego wzorem, kładli nacisk na modelowanie obrazu za pomocą koloru, studia z natury, harmonię barw, wybór tematu bliskiego rzeczywistości oraz deformację przedmiotów na płótnie.

Tymczasem w ujęciu awangardy Cézanne był w pierwszej kolejności prekursorem kubizmu. Konstruktywiści postrzegali jego rolę w perspektywie ewolucji artystycznej, uważając malarstwo Francuza za punkt zwrotny w dziejach sztuki. Przywiązywali dużą wagę do jego poglądów jako teoretyka i empiryka widzenia. Doceniali też umiejętne połączenie tradycji i nowoczesności, które umożliwiło scalenie składników obrazu. Podkreślali

---

\* M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *idem, Oko i umysł...*, s. 64.

przemyślaną architekturę Cézanne'owskiego płótna, znacznie linii oraz geometryzację, sprowadzającą rzeczywistość do podstawowych, prymarnych form i kształtów. Kontynuowali kubistyczny nurt malarstwa mistrza z Aix, który doprowadził ich do kompozycji abstrakcyjnych.

To rozdwojenie recepcji czasem wydaje się pozorne. Pomimo znaczących różnic teoretycznych między dwiema szkołami, kolorysty i awangarda akcentowali w twórczości francuskiego mistrza podobne elementy. Ich fascynację budziła postawa Cézanne'a jako artysty, przy czym Czapski doceniał bardziej filozofię „nowej klasycyzacji” i wytrwałość w pracy, a Strzemiński – odwagę i twórczą niezależność. Podzielano także poglądy, że dla współczesnego malarza szkoła Cézanne'a stanowi konieczne ogniwo na indywidualnej drodze do doskonalenia. Należy również podkreślić, że zainteresowanie mistrzem z Aix nie było wtórnym elementem polemiki kolorystów z konstruktywistami, gdyż oba środowiska przyjęły w latach dwudziestych patronat francuskiego malarza odrębnie i niezależnie od siebie.

Zaproponowane ujęcie polskiego wątku cezannistycznego może posłużyć jako punkt wyjścia do dalszych badań komparatystycznych, otwiera także pole do rozważań z zakresu historii sztuki. „Lekcja Cézanne'a” jest istotnym kontekstem przy interpretacji zarówno obrazów Czapskiego i kolorystów, jak również twórczości Strzemińskiego oraz związanej z nim awangardy. Należy zaznaczyć, że w myśli estetycznej obu formacji „Cézanne” został stopniowo sprowadzony do symbolu określonych wartości, używanego dla poparcia własnych koncepcji estetycznych. Jednakże za tą językową etykietą, bardzo często przywoływaną w międzywojennym sporze o sztukę, stoi artysta, którego dzieło było tak uniwersalne, że nie tylko zrewolucjonizowało plastykę, ale, dotarwszy do Polski, skrzyżowało drogi awangardy i koloryzmu, owocując dwiema nowymi prawdami w malarstwie.

## Bibliografia

- Baranowa A., *Józef Czapski – o dyletantyzmie i zarliwości*, „Quart” 2013, nr 2.
- Cézanne P., *Listy*, zebrał, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, Warszawa 1968.
- Coutagne D., *Cézanne en vérité(s)*, Arles 2006.
- Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opracowanie M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996.
- Czapski J., *Czytając*, wybór, opracowanie i wstęp J. Zieliński, Kraków 2015.
- Czapski J., *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*, Lublin 1992.
- Czapski J., *Na nieludzkiej ziemi*, Kraków 2011.
- Czapski J., *Patrząc*, wybór, przedmowa i posłowie J. Pollakówna, Kraków 2004.
- Czapski J., *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- „Głos Plastyków” 1937, nr 7-12.
- Granit i tęcza. Dzieła i osobowość Józefa Czapskiego*, red. A. Pilch, A. Włodarczyk, Kraków 2019.
- Jeleński K., *Chwile oderwane*, opracował P. Kłoczowski, Gdańsk 2007.
- Jurkiewicz-Eckert D., *Polska krytyka artystyczna w latach 1906–1939 wobec dzieł Cézanne’a*, „Ikonothea” 2000, t. 14.
- Karpeles E., *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 2019.
- Karpiński W., *Portret Czapskiego*, Wrocław 1996.
- Kear J., „*Frenhofer, c’est moi*”: *Cézanne’s Nudes and Balzac’s Le Chef-d’œuvre inconnu*, „Cambridge Quarterly” 2006, nr 35.
- Kiepuszewski Ł., *Cézanne Strzemińskiego. Obraz jako krytyka tekstu*, „Artium Quaestiones” 1998, nr IX.
- Kiepuszewski Ł., *Czapski wobec Cézanne’a. Znaczenia autorytetu*, „Quart” 2013, nr 2
- Kiepuszewski Ł., *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Gry barwne. Komitet Paryski 1923-1939*, Kraków 1996.
- Łapiński Z., „*Ja piszę, ty malujesz*”, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

- Markowska A., „*Epoka się skończyła*” – *Józef Czapski wobec nowego malarstwa polskiego lat 80. XX wieku*, „Quart” 2013, nr 2.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Popiel M., *Praktykowanie uważności i kultura ascezy. O Józefie Czapskim*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Przyboś J., *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Raster. *Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009
- Rilke R. M., *Cézanne*, przeł. A. Serafin, ze wstępem A. Zagajewskiego, Warszawa 2015.
- Schapiro M., *Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Nowy Jork 1978.
- Strzemiński W., *Pisma*, zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
- Śniedziewska M., *Mądra astronomia widzialnego świata. Lekcja Cézanne’a według Herberta*, [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015.
- Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004