



J. Czapski, *Bar „Tout va bien”*, 1956, ol. pt., 65 x 45,5. Fot. dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Agra–Art

„Epoka się skończyła” – Józef Czapski wobec nowego malarstwa polskiego lat 80. XX wieku

Anna Markowska

„Ratujecie malarstwo!” – napisał dramatycznie Czapski do Rafała Jabłonki w 1985 r., po zobaczeniu obrazów Edwarda Dwurnika na Biennale de Paris¹. W liście do znanego marszanda wyjawiał ponadto przekonanie, że skończyła się trwająca od czasów Stanisława Witkiewicza epoka walki o tzw. malarskie malarstwo, przez Czapskiego nazywane „*peinture peinture*”. Pisarz określał tym mianem zamknięty już okres cézanne’owski i École de Paris. Co to właściwie było za malarstwo, które się skończyło, by zacząć się mogło inne? Czy faktycznie nie ma mowy o porozumieniu między nowym a starym podejściem do obrazu?

Lamentacje Czapskiego w liście do Jabłonki otwiera ściśle oznaczenie chronologiczne: bój przeciw niedobrej sztuce w Polsce autor umiejscawia konkretnie w reakcji na – jak pisze – po prostu „złe malarstwo”, „arcytematyczne”, „które dosłownie lekceważyło malarstwo”. Reakcja zaczyna się zatem od wspomnianego Witkiewicza, ale najważniejszym zwornikiem tej nowej tradycji pozostaje Cézanne, do śmierci walczący o „*peinture peinture*”. Zapatrzeni w niego kapiści „oczyścili malarstwo polskie”: „Nie można po stu latach Gierymskiego, van Gogha, Cézanne’a i całej szkoły impresjonistycznej zapominać, że malarstwo musi w obrazie istnieć, nawet i właśnie, gdy chce być opowiadaniem”². Natomiast u Dwurnika występuje całkowite lekceważenie malarskiego malarstwa: „Wszystko jest potwornie zaczernione i jeszcze z dowcipami [...]. On maluje smolą i atramentem, on ma wizje, on wie, co chce powiedzieć, ale już wpada znowu w jakąś niezdarną matejkowszczyznę i jemu to grozi, że jako malarz przepadnie”³. Dlatego lamentacja zmienia się na koniec w apel, by przy najtragiczniejszych tematach pamiętać o malarstwie jako takim, i w suplikację: „nie zarażajcie się zanadto tanią literaturą i zabawkami w rodzaju malarstwa pięcioletniej córki czy zawieszzonego franeczkami”⁴.

¹J. Czapski, list do R. Jabłonki, z 28 III 1985, [w:] *Edward Dwurnik. Od grudnia do czerwca* [kat. wystawy], red. M. Sitkowska, Bydgoszcz 1997, s. 137.

²*Ibidem*, s. 137.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*.

Mimo dramatycznej lamentacji Czapskiego teza, jaką chce postawić, jest zdecydowanie koncyliacyjna: Czapski robi „korektę” Dwurnikowi w podobny sposób, jak kapiści robili korekty samemu Czapskiemu. Jan Cybis np. pytał, czy musiał on tramwaj malować, dodając, że to literatura (Joanna Pollakówna – oczywiście, słusznie – odczytywała, że słowo „literatura” w ustach kapisty jest inwektywą)⁵. Wcześniej jeszcze Cybis mówił: „Twoje obrazy nigdy nie będą jałowe, bo one są potworne”⁶.

Czapski maluje zmęczonych ludzi w metrze, podstarzałe, otyłe i brzydkie kobiety nad kieliszkiem, chwytą sceny z kawiarni, z galerii, z podwórka, prawdziwie, dosadnie i egzystencjalnie; maluje wózki bagażowe oraz wnętrza barów i pociągów podmiejskich ze zmęczonymi pasażerami. Jak pisał francuski historyk, Philippe Ariès: „Gruba dozorczyń, której potężny nos i pstrokata bluzka przesłaniają ulicę; stare babska w fotelach Galerie Charpentier; znudzona wykwintna dama: niewiele trzeba, żeby te postacie stały się odrażające i wstrętne [...]”⁷. Z kolei Michel de Ghelderode, belgijski dramaturg i znawca Pietera Brueghla oraz Hieronima Boscha, bohaterów zaludniających płótna Czapskiego nazywa „grubo ciosanymi”⁸.

Z kolei Joanna Guze i Jan Białostocki porównują dosadność figuratywnego języka tego malarza do płócien Honoré Daumiera⁹. Oczywiście, zainteresowania Czapskiego ogniskują się klasowo wyżej niż Dwurnika (jak słusznie pisał Stanisław Frenkiel: „Ekspresyjne użycie koloru oznaczało brak wychowania”¹⁰). Mimo tego możemy jednak odczuwać niechęć do porównywania obu artystów – bo porównywanie etycznej i bohaterskiej postawy życiowej Czapskiego i konformistycznej Dwurnika przenosimy – może zbyt łatwo – na sztukę. Dlatego Pollakówna, zauważając „sinawe mroki”¹¹ Czapskiego, jego objawienia „starości, szpetoty”¹², „kaleki ułamek rzeczywistości”¹³, predyspozycję do metaforycznego „czesania na brudno” („*coiffer salle*”)¹⁴, prekursorstwo w stosunku do ekspresji lat 80. XX w., wymienia niemieckich nowych dzikich z Rainerem Fettingiem na czele czy – ze starszych neoekspresjonistów – Karla Horsta Hödickego...

Ale częściej u tej wybitnej historyczki sztuki pojawiają się porównania z École de Paris, przede wszystkim z Chaimem Soutine’em. Pollakówna wyjaśnia np., że obok adorowania Pierre’a Bonnarda, Édouarda Vuillarda czy Henri Matisse’a malarz „przeżywał mroczną żarliwość Rouaulta, desperacką ekspresję Soutine’a, gwałtowność Beckmanna”¹⁵. Polski kontekst zaś to jedynie kontekst kolegów-kapistów. Czy wszak, dostrzegając w malarstwie Czapskiego symptomy kryzysu modernistycznego, nie należy dobitniej podkreślić, że w pracach tego artysty zdecydowanie rozeszło się „brudno uczesane” malarstwo z teorią. Zwracała już zresztą na to uwagę m.in. Krystyna Czerni, pisząca o różnicy między postawą a twórczością Czapskiego¹⁶. Teoria pozostała kapistowska, w niej dla Czapskiego bogiem jest Cézanne, ale w praktyce malarskiej rzecz wygląda zupełnie inaczej. Przyjąć wolno, że to Czapski-teoretyk gani Dwurnika i że robi to w imieniu nieżyjącego od 13 lat Cybisa, który w bardzo podobny sposób ganił samego Czapskiego. Czapski jest wierny swoim kolegom i wie, że Dwurnik popełnia takie same

⁵ J. Pollakówna, *Czapski*, Warszawa 1993, s. 13.

⁶ Słowa Cybisa przytacza K. A. Jeleński (*Aktualność malarstwa Józefa Czapskiego*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 45).

⁷ P. Ariès, *Mądrość Czapskiego*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 41.

⁸ M. de Ghelderode, *Józef Czapski, mój człowieczy brat*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 38.

⁹ J. Guze, *Wystawa Józefa Czapskiego*, J. Białostocki, *Józef Czapski i tradycja*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 27 i 152.

¹⁰ S. Frenkiel (*Czapski w Londynie*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 56) dodawał da-

lej: „a ponieważ malarz robił kulturę, więc musiał zwykle ostrożnie operować kolorem”.

¹¹ *Eadem*, *op. cit.*, s. 31.

¹² *Ibidem*, s. 27.

¹³ *Ibidem*, s. 26.

¹⁴ *Ibidem*, s. 32.

¹⁵ J. Pollakówna, *Myśląc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 92.

¹⁶ K. Czerni, *Czy Józef Czapski mógłby zostać członkiem Grupy Krakowskiej?*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 214.

błędy, jakie popełniał on, że Dwurnik to jakby zwielokrotnienie jego malarskich grzechów. Niewykluczone, iż właśnie dlatego reakcja jest tak zdecydowana. Czapski całe życie dyscyplinował się, by nie pójść tam, gdzie poszedł Dwurnik, słuchał kolegów, nie wierzył swojej intuicji malarskiej.

Wolno zatem postawić tezę, że stary Czapski mógł być, paradoksalnie, zostać mistrzem dla młodych polskich malarzy, gdyby nie okutał się w święte (aczkolwiek niekoniecznie szczere, gdy skonfrontujemy go z malarstwem artysty z Maisons-Laffitte) oburzenie. Malował równie źle, także miał temperament literacki, ale – w przeciwieństwie do młodych polskich malarzy – za swoje największe osiągnięcie uważał sublimację, bycie kimś innym niż sugerowałyby naturalne predyspozycje. Skoro dysponował temperamentem literackim, to należało go zagłuszyć, skoro chciał malować szybko i niedbale, to należało się przed tym powstrzymać. Skoro widział brzydotę, to tylko czasami mógł sobie pozwolić na okropne stare babska, ale i te – koniecznie ubrane. Sublimacyjna wiara była jednak właśnie tym, co uwierało początkujących polskich malarzy: dla nich nie stanowiła drogi do zbawienia, ale do ograniczenia, braku wolności. Czapskiego z młodymi dzieli więc głównie przekonanie na temat tego, co należy uczynić z własnym talentem: Dwurnik jest więc w tym ujęciu wypartym *ego* Czapskiego. Dzieli ich kwestia światopoglądu: co robić z rzeczywistością, na którą obaj są tak mocno wrażliwi. Czapski chce ją zaczerpować za wszelką cenę, wie bowiem, że życie w odczarowanym świecie jest skorodowane bezsenssem. Jednak życie w zaczarowanym świecie – chociaż ma sens nadany przez hierarchię wiary – jawi się z kolei jako nieznośnie bolesne: nigdy nie dorastamy do ideału. Konfrontacja Czapskiego i Dwurnika wydaje się zatem fundamentalna, bo pokazuje, że rzeczywistość to kwestia wyboru: w tej samej rzeczywistości dzięki naszemu światopoglądowi możemy zbudować i zobaczyć zupełnie inny świat.

W pisanim w latach 90. XX w. słowniczku „Rastra” – Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczycy – pojawia się hasło „oczapizm”, wywiedzione od nazwiska Czapskiego. Dotyczy ono wszakże raczej pretensjonalnej krytyki narosłej wokół artysty niż jego samego i jego malarstwa. Przypomnijmy bowiem, że „oczapizm” to:

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 niepodobne, a więc nie jest prawdziwą sztuką. Główni przedstawiciele: Dorota Jarecka, Janusz Marciniak, Artur Tanikowski¹⁷.

Gorczyca z Kaczyńskim słusznie więc podnoszą raczej nieadekwatność polskiej krytyki niż zajmują się w istocie obrazami Czapskiego. Choć i krytykę samych jego płócien znajdziemy w tamtym okresie, wypowiedzianą z ust malarza, Marka Sobczyka, jakby w gniewie wobec powszechnego wówczas „oczapizmu”: „To żadna odwaga – przez całe życie malować w niedookreślonym stylu pierwszych pięciu czy piętnastu lat naszego wieku”¹⁸.

Wspominając krytykę narosłą wokół Czapskiego, chcę zaznaczyć, że to język, w jaki „opakowuje” się prace (a przede wszystkim życie) obu artystów, działa w istocie antykoncyliacyjnie. Mamy bowiem,

¹⁷ <http://raster.art.pl/archiwa/sloownik/sloowniczek.htm> (data dostępu: 24 I 2013) Raster. *Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 43.

¹⁸ M. Sobczyk, *** [„Kiedy słyszę: malarstwo Czapskiego...”], [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 451.

z jednej strony, chrześcijańskiego myśliciela, bohatera narodowego, żołnierza i świadka zbrodni Sowiec, który zdecydował się bezkompromisowo na życie wygnańca, wymuszone przez jego osobistą decyzję świadczenia o katyńskiej masakrze. Z drugiej zaś – artystę wycofującego się z własnych patriotycznych powinności w stanie wojennym, gdyż wyczuwając koniunkturę na malarstwo ekspresyjne i swoją twórczość na Zachodzie, łamie on bojkot i idzie na układy z komunistycznymi mocodawcami, by po prostu (aż tyle!) dostać paszport, wyjechać i budować osobistą karierę artystyczną.

Różnice klasowe, intelektualne, różnice wyborów etycznych to jednak ciągle nie są różnice estetyczne. Te bowiem – chcę przyjąć ryzykownie – są znacznie mniej dosadne. Mamy, z jednej strony, artystę zaczarowującego straszną rzeczywistość, z drugiej – artystę z pokolenia, które takiego zaczarowania nie uważa za heroizm ani za analgetyk, ale wręcz za hipokryzję. Czapskiego z Dwurnikiem łączy nie tylko ekspresja, brzydota, wiązanie pisma z obrazem (co Czapski robi brawurowo na łamach *Dziennika*), ale również podobne zainteresowania malarskie. Jedną z nich jest urzeczenie Nikiforem, powszechnie znane u Dwurnika, gdyż zobaczenie przez niego w 1965 r. wystawy tego łemkowskiego malarza-półanalfabety uważane jest wręcz za akt założycielski. Ale Nikifor to także wielka fascynacja Czapskiego. W liście do malarza Jeana Colina autor *Wspomnień starobielskich* zachwyca się jednym z pejzaży krynickiego prymitywisty: „tak bardzo kocham ten obraz i odczuwam jako obraz religijny, przed którym można się modlić”¹⁹ – wyznaje.

Innym z kolei razem Czapski z wizji pisarskiej Stanisława Vincenza i plastycznej Nikifora wydestylowuje polskość, naszą swoistość, gdzie zawiera się też wizja Boga (a w ich świecie można „spotkać Boga jak drzewo, jak ptaka, bez trwogi”²⁰). Szukając specyficznej, swojskiej polskości w Nikiforze, Czapski przechodzi do uwag o samym języku polskim i o różnicach między nim a francuskim. Wyjaśnia, jak to czuje – on, urodzony w Pradze, znający język francuski równie dobrze jak polski: „[on] jest mniej literacki, mniej wyrafinowany i słowa wydają się jakby bliższe życia: nawet bogactwo spółgłosek nadaje mu ciężaru i zmysłowości. Poprzez ten język trwoga i słodycz (która nie ma w sobie nic przesłodzonego) przemawiają do nas jak krzyk”²¹. A chociaż faktycznie Dwurnikowi daleko do komentowania własnych obrazów w sposób poszukujący Boga, to chęć mocnego i autentycznego działania, specyficznego i „tutejszego”, posługiwanie się swojskim idiomem stanowią elementy zbliżające Czapskiego do Dwurnika i czyniące go bojownikiem o malarstwo analizujące raczej aktualną rzeczywistość niż próbujące odnaleźć idealne rozwiązania kolorystyczne. Czapski napisał innym razem o Nikiforze, że akcent religijny jest u niego bardziej czytelny niż u Michała Anioła, gdyż tytaniczny świat włoskiego mistrza trudno powiązać z modlitwą. Obecny mu świat Boga Sykstyny nazywa Czapski światem prometejskim. I przeciwstawia mu świat Łaski²².

To poszukiwanie pozbawionej heroizmu i patosu rzeczywistości, również nieulukrowanej, każe Czapskiemu np. w 1950 r., w czasie podróży do Stanów Zjednoczonych, odwiedzić rzeźnię i rysować robotników²³. Adam Zagajewski nazywa go, słusznie, mistrzem niewiedzy, gdyż charakteryzowała go – jak wyjaśnia – „bardzo silna wątpliwość”, objawiająca się w całkowitej niezdolności do „zastygnięcia w jednym, nieruchomym przekonaniu metafizycznym”²⁴. Zgrzytliwa brzydota jego płócien, oczywi-

¹⁹ *Myślę, że wiem najważniejsze. Czapski–Colin. Wybór listów*, przeł. A. S. Sawicki, [Kraków, ca 1990], s. 12.

²⁰ *Ibidem*, s. 29–30.

²¹ *Ibidem*, s. 32.

²² **J. Czapski**, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, oprac. P. Kądziela, Warszawa

2005, s. 244.

²³ **J. Zieliński**, *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*, Warszawa 1997, s. 31.

²⁴ **A. Zagajewski**, *Piłowanie i bitysk (fragmenty)*, [w:] *Wnętrze. Człowiek i miejsce*, Kraków 1996, s. 18.



E. Dwurnik, *Wieczorna rozmowa* z cyklu *Sportowcy*, 1973, ol. akryl collage pt., 146 x 114. Fot. dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Agra–Art

ście, musiała być dostrzeżona. Ale Pollakówna, znakomita monografistka twórczości Czapskiego, uzasadniając użycie tej kategorii powołuje się na niezmierną czułość, funkcjonującą jako rodzaj usprawiedliwienia: „Ból i szpetota współtworzą jądro życia i tyleż samo, co uroda i zdrowe piękno, domagają się należytej wszystkim, co stworzone, czułości i uwagi”²⁵.

Wspomniana krytyka podjęta przez Górczycę, Kaczyńskiego i Sobczyka wpisuje się w szerszy ruch przewartościowywania sztuki poprzednich pokoleń, dokonywanego z perspektywy współczesności, kiedy wreszcie powinniśmy przestać „zasklepić się w nacjonalistycznej klaustrofobii w obawie, że przyjdą Niemcy i będą nas germanizować, albo Rusczy, którzy obłożą nas sajdingiem”²⁶. „Oczapizm” rymuje się z tego punktu widzenia z obezwładniającym działaniem sztuki innych artystów minionej doby, a ponieważ „zatrucie” owo było tak silne, detoksykacja – zdaniem demaskatorów – musi przybrać formę gwałtowną i dosadną, a w swej dobitności mało życzliwą: tak ostatnio Górczyca wypowiadał się też o Jerzym Nowosielskim, a uczeń krakowskiego malarza – który *notabene* dobrowolnie wybrał jego pracownię – napisał o Nowosielskim: „To taka robota na wiosce... Prostackie maniere malarskie... Niestety, lep na kupców. Abstrakcje takie sobie. Z Markiem Rothką przegrywają z kretesem. Poroniona, zwyczajnie zła próba rehabilitacji impresjonizmu i kubizmu polskiego”²⁷.

Odcięcie się od przeszłości w formie szoku uznać można za rodzaj zarówno autoterapii, sukcesu warszawskiego prozelityzmu na obszarze Krakowa (nieco wcześniej inny – krakowski malarz, Zbysław Grzywacz, oskarżał kapistów o sfeminizowanie sztuki, gdyż sprowadzając ją – jak twierdził – do kwestii gustu i smaku, zrobili oni z niej zajęcie dla pań²⁸), jak i przemocy symbolicznej, która skutkuje diametralnie innymi wyborami kolekcjonerskimi i prestiżowymi. Z Nowosielskim dzieli Czapskiego nieomal wszystko, szczególnie jeśli chodzi o wybory życiowe, łączy jednak znakomite i inspirujące piarstwo, dominacja słowa, rzucającego długi cień na twórczość artystyczną.

Domyślać się zatem wolno, że to właśnie aura filozoficzno-światopoglądowa (skądinąd szczytna) nie pozwoliła na spojrzenie świeżym okiem na malarstwo artystów wylansowanych w okresie PRL-u, a w przypadku Czapskiego – już w momencie rozmontowywania komunizmu. Zadać więc warto pytanie, czy wzniosła recepcja malarstwa Czapskiego nie jest spóźnioną, kompensacyjną recepcją doby Polski Ludowej, w której spragniona intelektualnych i moralnych ideałów inteligencja, przerażona realną możliwością „obłożenia sajdingiem” rodem ze Związku Radzieckiego, wybierała jako swe autorytety artystów dowodzących, iż polskość (bo zarówno Nowosielski, jak i Czapski to plastycy wyjątkowo „polscy”, podkreślający swoją tożsamość narodową jako rodzaj kulturowego wyboru, oryginalnego zrozumienia kulturowej spuścizny) oznacza otwartość i szerokie horyzonty. Broniła więc wspaniałej wizji, która – miejmy nadzieję – nie straciła na aktualności. W tym sensie sława i Nowosielskiego, i Czapskiego jest nagrodą narodu za politykę polskośći – atrakcyjnej tożsamości, obiecującej wnikliwszy ogląd świata, a jednocześnie będącej świadomą działalnością wychowawczą dla tych szerokich kręgów publiczności wychowanych w szkołach PRL-u, które nigdy nie sływały tam nie tylko o radzieckich zbrodniach, ale również o Łemkach czy o prawosławnej społeczności kraju.

Można zatem zauważyć, że zmiana hierarchii wartości, jaka dokonuje się obecnie w ocenie sztuki XX w., wynika w dużej mierze ze zmiany potrzeb: w związku z przyjęciem wolnorynkowej ekonomii

²⁵ J. Pollakówna, *Myśląc...*, Warszawa 1994, s. 90.

²⁶ *Raster...*, s. 246.

²⁷ A. Prodeus, *Ikona czy ikonka*, „Newsweek” 2013, nr 7, s. 86.

²⁸ „Skutek jest taki, że mężczyźni w ogóle znikają z zawodu – a akademie są pełne kobiet. Oskarżam więc kapistów – pośrednio – o sfeminizowanie sztuki” (Z. Grzywacz, *Druga strona rzeki*, [w:] Czapski i krytycy..., s. 460).

i odzyskaniem niepodległości kraju dawna – narodowo-pedagogiczna – wykładnia dziejów tej dziedziny dla wielu przestała mieć rację bytu²⁹. W starych ramach funkcjonował też tzw. syndrom Malarstwa Wyższego Rzędu, tożsamy – zdaniem diagnozujących go Kaczyńskiego i Gorczycy – z „Zespołem Braku Treści”, objaśnianym jako anachroniczne wynaturzenie modernistyczne, leczone oglądaniem telewizji i chodzeniem do kina, czyli zauważaniem współczesnej ikonografii i generalnie świata, w którym żyjemy.

O co jednak należy zapytać, to czy owo modernistyczne wypreparowanie spuścizny malarskiej Czapskiego artysty służy, bo – być może – wizualnie znacznie bardziej inspirujące od płócien autora *Oka* są jego *Dzienniki*, tyle że te ostatnie bardzo trudno pokazać w modernistycznym *white cube*. Nie-wykluczone więc, iż inne spojrzenie, uwolnione od modernistycznej autonomii i od nakazu inwencji, jest – paradoksalnie – szansą oglądu Czapskiego jako człowieka dążącego do pełnej samorealizacji. Taka przemiana w recepcji dokonała się na naszych oczach z innymi artystami – czasami zresztą niezgodnie z ich intencjami: prace Aliny Szapocznikow zostały niedawno odczytane (wbrew wieloletnim wysiłkom polskich krytyków i historyków sztuki, pragnących wtłoczyć je w schemat martyrologiczny) jako „*post-Pop appropriation, pre-Koonsian*”³⁰, a Magdalena Abakanowicz stała się symbolem feministycznej rewolucji, np. na wystawie „WACK! Art and the Feminist Revolution” (2007), także wbrew samej sobie i usiłowaniu wielu polskich historyków sztuki³¹.

Michał Haake pisał o dekonstrukcji metafizyki, która dokonuje się w postmodernistycznym przewyżczeniu modernizmu, oraz o rewizji „wielkich narracji” zbudowanych na metafizyce³² – i w tym kontekście należałoby mówić o możliwości wyjęcia twórczości Czapskiego z ram tamtego okresu i jej bardziej współczesnego ujęcia³³. Tak jak Dwurnik udowodnił, że da się być artystą współczesnym, nie będąc zarazem modernistą (za co zapłacił w swoim czasie nieobecnością w modernizujących narracjach podsumowujących polską historię sztuki, autorstwa takich uczonych jak Alicja Kępińska, Bożena Kowalska czy Piotr Piotrowski), tak artyści francuscy – (m.in. François Rouan (ur. 1943), Christian Babou (1946–2005), Monique Frydman (ur. 1943), Michel Tyszblat (ur. 1936) czy Chantal Petit) – poprzez ukazanie swojego zakorzenienia we francuskiej tradycji malarskiej (jak chce Jean-Luc Chalumeau) dokonali odrodzenia tradycji narodowych po wyjawieniu dominacji internacjonalizmu i wpływów amerykańskich³⁴. Czy jednak szukanie dla sztuki dyskursów innych niż oczywiste, oparte na międzynarodowym rynku, nie musi kończyć się teoriami spiskowymi, to już zupełnie inna – delikatna i złożona – sprawa.

W tym samym 1985 r., kiedy Czapski postanowił ratować polskie malarstwo, na *biennale* paryskim wystawiał też islandzki artysta Erró (właśc. Guðmundur Guðmundsson), który także w narracyj-

²⁹ Wybitne osiągnięcia w dziedzinie tożsamościowego podejścia do malarstwa ma Muzeum Narodowe w Krakowie – proponując tak różne wystawy jak „Polaków portret własny” (1979, kurator: M. Rostworowski) czy „Kolory tożsamości. Sztuka Polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla” (2002, kuratorzy: A. Król, A. Tanikowski).

³⁰ *Five Shows Jerry Saltz Really Wants to See*, <http://nymag.com/guides/fallpreview/2012/art-critics-picks-2012-8/index1.html> (data dostępu: 3 III 2013).

³¹ O tym nowym odczytaniu pisałam w książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* (Toruń 2012).

³² M. Haake, *Doświadczenie medium dzieła wobec doświadczenia sztuki kry-*

tycznej. Problem wartościowania w sztuce współczesnej, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2002, s. 87.

³³ Wszak założenie teoretyków sztuki krytycznej, do którego się odnosił, głoszące, że tradycyjne medium musi zostać zakwestionowane jako „przeszkoda w urzeczywistnieniu się krytycznej funkcji sztuki”, okazało się nieaktualne m.in. wobec nowych odczytań E. Dwurnika (rocznik 1943) czy recepcji chociażby L. Tuymansa (rocznik 1958), którego duża wystawa w Zachęcie odbyła się 5 lat po publikacji artykułu Haakego.

³⁴ J.-L. Chalumeau, *Historia sztuki współczesnej*, przeł. A. Wojdanowska, Warszawa 2007, s. 138.

nej, figuratywnej formie opowiadał o aktualnych wydarzeniach i o ich bohaterach; pokazał m.in. obrazy *Breżniew w Rosji* oraz *Polska*. Na *biennale* tym ponowne zwrócenie się ku malarstwu podkreślone było przez uczestnictwo takich artystów jak Edouardo Arroyo (ur. 1937)³⁵. Był to również czas, gdy Gérarda Guyomarda (ur. 1936) czy Hervégo Télémaque'a (ur. 1937) uznawano za jednych z ważniejszych artystów francuskich powracających do figuracji i formujących opór *figuration narrative*, kontynuujących „malarską przygodę bez żadnych ustępstw wobec dominujących nurtów”³⁶.

Każdy z wymienionych artystów godny był okrzyku, jaki Czapski skierował do Jabłonki. Ale też mógł Czapski bez problemu „podpiąć” się pod modę lat 80. XX w., gdyby tylko chciał się przyjrzeć temu, co wydarza się we francuskim malarstwie, a nie w Polsce. Rzecz w tym, iż w połowie tej dekady, gdy po stanie wojennym zdławiono „Solidarność”, Czapski nie interesował się w ogóle tym, co w Paryżu dzieje się w malarstwie. Zgadza się z Sobczykiem, że nie jest żadną odwagą malować całe życie w niedookreślonym stylu pierwszych 5 czy 15 lat naszego wieku, można też z dużą dozą prawdopodobieństwa dodać, iż gdyby Czapski znał jego obrazy w 1985 r., protestowałyby równie gwałtownie. Ale 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. Bo – podtrzymuję swą tezę – Edward Dwurnik to wyparte *alter ego* Józefa Czapskiego. A ich spotkanie – do którego faktycznie nie doszło – to spotkanie dwóch polskich dróg, które wiele łączy, jeśli chodzi o diagnozę rzeczywistości, a dzieli wiele, jeśli chodzi o wyciąganie wniosków z tej diagnozy. Zaczarowanie wiarą to etos, jaki ostatecznie uprawiać zaczął także stary Dwurnik, jednak sam spór Czapskiego z nim ma charakter polityczny, wybrzmiewający dziś w dyskursie dalekim od sztuki. Obaj bez sensu okopali się w mądrościach, wysnutych z własnego życia. A może między zaczarowanym światem wiary i brutalną rzeczywistością nie musimy kłaść zasieków ze świętego oburzenia? Tym bardziej że przed wojną, pisząc książkę o Józefie Pankiewiczu, Czapski, solidaryzując się z dorobkiem Stanisława Witkiewicza i Józefa Chełmońskiego, zauważał, iż wyśmiewani oni byli jako „malarze »plebejuszów ducha«”³⁷ i że wytaczano przeciw ich pracom wzniosłe frazesy oraz trywialność³⁸.

³⁵ Zob. *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 126.

³⁷ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa

1936, s. 23.

³⁸ *Ibidem*, s. 24.

dr hab. Anna Markowska

Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Wrocławskiego. Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką współczesną.

Anna Markowska / “The epoch has ended” – Czapski regarding new Polish painting in the 1980s

“Save painting!” – Czapski wrote in a rather dramatic manner to Rafał Jabłonka in 1985, after he had seen Dwurnik’s pictures at the Biennale de Paris. In his letter to the well-known *marchand* he expressed also his belief that the epoch of struggle for the so-called painterly painting (named by Czapski “*peinture peinture*”) ended. For Czapski it is a finished period of Cézanne and the time of École de Paris.

Despite Czapski’s dramatic lamentation, the thesis I am about to submit is surely of a conciliatory (though slightly provocative) character: Czapski is quite close to Dwurnik after all. They are both Nikifor’s great admirers, they both combine text with image, they sometimes come up with a similar mood in their paintings with often enough same topics and last but not least, they both search for localness of some kind. Furthermore, Czapski makes corrections in Dwurnik’s works in a similar way he was once corrected by the Kapists. Still the Parisian artist does not paint following the Kapist rules, he even chooses other subjects: tired people on the metro, elderly, fat and ugly women over a wine glass; he captures scenes in a café, a gallery or a backyard truly, deeply and in an existential way; he paints baggage trolleys, bar interiors, local trains with weary passengers. Therefore, we may present a thesis that old Czapski, paradoxically, could have become a master for young generations of Polish painters, if he did not give rise to a strong – but not necessarily sincere when we confront it with the painting from Maisons-Laffitte – indignation. As it was rather Czapski’s subliming belief what did not appeal to the young Polish painters: for them it was not the road to salvation but to restrictions and lack of freedom. What Czapski has in common with the youth it is foremost his talent know-how. Hence it is probably not art itself but this unbearable, uncritical aura around his painting what made the young artists turn their backs from him. And one of the most talented painters of the 1980s, Marek Sobczyk, opposed to an outburst of admiration with his bitter comment: “It’s not being brave to paint one’s whole life in an undefined style of the first five or fifteen years of our century”. Dwurnik – as an artist in a generation gap between the debutants of the 1980s and the old Kapist – seems to be in this approach a rejected *ego* of Czapski. They do not share the world views: what is to be done with the reality, to which they are both so extremely sensitive. Czapski wants to put a spell on it at any price: as he knows that life in the repelled world is corroded by inanity. Still living in the enchanted world – though it has a sense deriving from the hierarchy of belief – is acutely hurting: as we never grow up to reach the ideal.

Confrontation between Czapski and Dwurnik is therefore fundamental. In view of it, it is worth posing a question about Modernist preparation of Czapski’s painting legacy: does it really serve the artist, as – quite possibly, Czapski’s fantastic *Diaries*, which combine text and image breezily, are more inspiring visually than his canvases, unfortunately it is difficult to show *Diaries* in a Modernist white cube. Perhaps another glimpse at Czapski, free from any Modernist conditioning, is – paradoxically – a chance to have a look at Czapski as a totally different artist.