

Bogna Choińska

Katedra Filozofii PAP Słupsk

JÓZEFA CZAPSKIEGO PISANIE O MALARSTWIE

Józef Czapski był nie tylko malarzem, ale także (a może nawet bardziej?) miłośnikiem malarstwa i twórcą teorii malowania. Swoje poglądy spisywał w esejach i pamiętnikach, które są świadectwem wielkiej pasji i bezkompromisowości autora wobec wszelkich półprawd. Jest tylko jeden rodzaj dobrej sztuki: to sztuka płynąca z natchnienia, z głębi człowieka.

Eseistykę Czapskiego cechuje niezobowiązujące spojrzenie na sztukę, często ujawnia ona osobiste przekonania autora, bez ich uzasadniania. Czapski pisze, że nie umiałby być zawodowym krytykiem malarstwu czy literackim, lecz ma odwagę pisać, nawet niesprawiedliwie, tylko o dziełach, które go w jakiś sposób dotyczyły, były jego intymnym przeżyciem. W innym miejscu podkreśla, że o rzeczach doniosłych trzeba pisać tak, jakby historia sztuki nie istniała, jak „trogłodyta olśniony i przerażony”. Chociaż każdy historyk sztuki wie więcej, to jednak warto przekazać samo wrażenie, które daje obcowanie z książką lub obrazem. Czapski zarzuca ocenom profesjonalistów, iż często są obok istoty rzeczy, nie czuje się w nich osobistego przeżycia, a przecież „odbior sztuki, ta dziwna komunia artysty i odbiorcy, jest z innego wymiaru, który nie ma nic wspólnego z takim czy innym już z góry przyjętym ustawieniem historycznym”⁴. W innym miejscu pisze, że dużym uproszczeniem jest łączenie malarstwa Cybisa wyłącznie z kapizmem. Jego zdaniem różne „-izmy” „działają niszcząco przez ułatwione szufladkowanie artystów, którzy jeśli istnieją naprawdę, powinni być oglądani, przeżywani jako jednostki niewymierne – jedyne”⁵. Pisząc zaś o pseudo-

⁴ J. Czapski, *Patrząc*. Kraków, 1996, s. 352.

⁵ *Ibidem*, s. 396.

artystach, takich jak Mathieu, oskarża właśnie krytyków o zachwycanie się miernotą, o gonienie za trickami i sensacją i wmawianie odbiorcom, że wielka sztuka musi szokować.

Ze względu na wiele trafnych ocen i pięknych porównań nieraz należy wybaczać Czapskiemu pewne nieścisłości i niedomówienia – kiedy na przykład nie chce porównywać Masłowskiego i Pissarra, bo „zbyt dawno nie widziałem obrazów Masłowskiego”⁶. Interesująco opisuje za to swe przeżycie w Londynie w National Gallery, kiedy to za sprawą obrazu Corota dowiedział się, czym jest „istota doznania malarskiego”.

A. Problemy etyczne

Zdaniem Czapskiego prawdziwie wielkie malarstwo wymaga pewnej postawy etycznej. Polega ona na samozaparciu, stanowczości, uczciwości i pokorze, wymaga ciężkiej, solidnej pracy. Lenistwo, nieuczciwe naśladowanie innych, schlebianie gustom mało wymagającej publiczności prowadzą do przypadkowości i łatwizny, czyli do kiepskiego malarstwa. Artysta jest pośrednikiem między Absolutem a odbiorcami jego sztuki, a to zobowiązuje. Musi więc być świadomy i odpowiedzialny, wymagać przede wszystkim od siebie. Ciekawa jest polemika Czapskiego z tezami książki Malraux *Głosy milczenia*. Według tego ostatniego malarstwo od czasów Moneta, porzucając tematyczność, utworzyło przepaść między artystą a widzem⁷, sztuka przestała ilustrować boskość i sama stała się religią, artyści zaś jej kapłanami (nawet bogami). Doszło do malarskiego zwycięstwa Picassa i Braque’a, na których tak naprawdę pracowali wszyscy poprzednicy. Końcowym etapem tego zwycięstwa jest całkowita wolność, przede wszystkim wolność od żmudnego studiowania natury i naśladowania jej. W porzuceniu studiów nad naturą Czapski upatruje główną przyczynę stałego wzrostu liczby artystów miernych, nierzetelnych i nieoryginalnych. Przeglądając albumy współczesnych malarzy abstrakcyjnych i czytając zamieszczane tam przez nich teksty jest przerażony. Malarze ci są „liturgiczni, mityczni i bez-

⁶ J. Czapski, *Swoboda tajemna*. Warszawa 1991, s. 30.

⁷ O przepaści między widzem i twórcą pisze Czapski w eseju *Mosty Bailey’a* (*Swoboda tajemna*), rozumie on to zjawisko trochę inaczej niż Malraux, przede wszystkim inaczej je datuje.

graniczni”⁸, piszą o rzeczach, o których nie mają pojęcia, tworzą różne pseudofilozofie – wszystko to świadczy o tym, że nie mają oni nic do powiedzenia. Ich zarozumiałstwo wynika z niezrozumienia, czym jest wielka sztuka. Abstrakcja stała się nowym rodzajem akademizmu, tak wcześniej zwalczanego. Abstrakcyjna schematyczność, pomijanie etapu studiów nad naturą sprawiają, że nawet „panienki”, które dopiero co pokończyły szkoły malarskie potrafią namalować nowoczesny obraz. Zadufaniu i pewności siebie współczesnych abstrakcjonistów Czapski przeciwstawia skromność wielkich: Pisarra, Corota, Cezanne’a, Degasa czy swego przyjaciela Collina. Oni to właśnie, zdaniem Czapskiego, mieli dostęp do prawdy głębokiej, potrafili dotrzeć do Absolutu. Sztuka nigdy nie zastąpi religii, byłaby pusta, gdyby nie odsyłała nas do czegoś większego. Współczesny manieryzm i ignorancja prowadzą do zagubienia „wątku wiecznego” – Picasso przyćmił ilością i efektywnością malarzy lepszych od siebie. Szczytem głupoty i nieuczciwości względem widzów są dziwaczne akcje niektórych współczesnych pseudoartystów: sprzedają oni słoiki ze śmieciami, plastikowe worki z powietrzem czy wystawiają zamiast obrazów pustą salę.

Czapski, będąc przeciwnikiem abstrakcji (rozumianej jako całkowite zerwanie z naturą), nie jest wcale zwolennikiem prymitywnego realizmu. Równie silnie przeciwstawia się malarstwu tematycznemu, które oprócz tematu nie ma nic do zaoferowania (z niechęci do malarstwa tematycznego powstała przecież teoria malarska kapistów). Przykładem takiej malowanej „literatury” jest niemal każdy obraz Matejki. Matejko ze swą sztuką narodową zbłądził, ponieważ był służebnikiem historii Polski, jej ilustratorem nie zaś malarzem. Czy postawa Matejki, wielkiego patrioty, który mówił o sobie „O rzeczy ważniejsze chodzi mi niż o nią”⁹, mając na myśli artystyczną doskonałość, który popularyzował historię Polski w okresie dla Polaków najcięższym nie jest postawą właściwą, wysoce etyczną? Przeciwnie – „Jest coś grzesznego w stosunku Matejki do formy, do elementarnych zagadnień plastycznych”¹⁰. Malarz musi być malarzem, a nie nauczycielem historii. Malarstwo nie może być zabawą, grą, musi wyrażać problemy swojej epoki, jakoś opisywać jej nieszczęścia. Jest to poważny problem moralny – aktual-

⁸ J. Czapski, *Swoboda tajemna...*, s. 30.

⁹ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 51.

¹⁰ *Ibidem*, s. 52.

ność sztuki. Receptą na to nie jest jednak realistyczne ilustrowanie współczesnych czy dawnych zdarzeń z historii Polski w celu odwołania się do uczuć patriotycznych widza, chodzi raczej o to, by w samym „piśmie malarskim” pewne problemy ujawniać. Van Gogh lepiej wyrażał swój świat przez martwą naturę niż przez temat, który literacko lepiej by zilustrował jego stan, podobnie u Goi – forma jego obrazów wyraża problemy ówczesnej Hiszpanii lepiej niż ich tematyka. Wynika z tego, że naśladownictwo cudzego stylu także jest „grzechem” – może być świadectwem obojętności na istniejące wokół nas zło¹¹. Podsumowując: nieetyczne jest uciekanie od siebie i od problemów współczesności w pustą formę, w „literackość”, w naśladowanie innych.

Szczególnie silną osobowość i niezłomne dążenie do prawdy powinni wykazywać artyści w warunkach stworzonych przez państwa totalitarne. W Związku Radzieckim (jak i w hitlerowskich Niemczech) zlikwidowano czystą sztukę, bowiem sztuka miała służyć „wyższemu celom”, czyli propagandzie. Nie zajmowano się krytyką malarską, a jedynie ocenianiem tematyki dzieł, formalizm nazwano naroślą na zdrowym ciele sztuki, artystów, którzy nie tworzyli zgodnie z zaleceniami władz spotykały prześladowania. Czapski często występował przeciwko obojętności Zachodu wobec nacisków sowieckich na malarstwo i powtarzał za Błokiem: „Sztuka jest nie do pogodzenia z naciskiem wywieranym przez jakąkolwiek władzę”¹². Podziwiać należy tych, którzy mimo wszystko nie poddali się obowiązującemu socrealizmowi. Czapski przywołuje tu Cybisa: jego ascetyczną drogę do celu – prawdy. Zresztą Czapski wierzy, że nawet w złych warunkach kultura się zawsze odradza dzięki niezłomnym charakterom ludzi takich jak Cybis, którzy nie chcą gonić za modą i sukcesem.

B. Masowość sztuki

Nawet tak wielki malarz jak Monet jest przykładem ulegania formy wyższej niższemu. Jest tak bardzo spopularyzowany przez swych licznych naśladowców, że nie tylko na obrazach, ale także na parawanach, firanach, abażurach i tapetach widnieją jego kwiaty. Zdaniem Czapskie-

¹¹ Porównaj esej poświęcony Bonnardowi pt. *Raj utracony*. W: *Patrząc...*, s. 143.

¹² J. Czapski, *Swoboda tajemna...*, s. 54.

go wyglądają jak karykatury, a prowadzi do tego naśladowanie wypracowanej przez kogo innego formy. Czapski ubolewa nad faktem, iż malarstwo staje się coraz bardziej powierzchowne i łatwe, co jest efektem nie tylko samego naśladownictwa. Coraz częściej na szczycie pojawiają się tacy twórcy jak Mathieu, dla którego celem jest szybka improwizacja; jak Klein, który wystawia pustą salę; twórcy opierający się na głupocie i łatwowierności widzów. Moda na dziwactwa sprawia, że triumfuje miernota, a „Ludzie zahipnotyzowani gryzą kawałek drzewa przekonani, że to soczysta pomarańcza”¹³. Polemizując z Malraux, Czapski przeciwstawia się stanowisku, że absolutna wolność w sztuce jest czymś pozytywnym. Powtarza za Proustem, że brak wszelkich ograniczeń w tworzeniu, poczucie nieskrępowania, możliwość zmieniania losów bohatera (chodzi o tematykę i formę) według własnego widzimisię świadczy o tym, że swojej drogi w sztuce dopiero się szuka. Przywołuje też Matisse’a: „Artysta nie jest wolny robić co mu się podoba”¹¹.

C. Akt twórczy. Forma i treść

W związku z tym, że Czapski nie precyzuje dokładnie pojęć, których używa (np. pisząc, że krytycy socjalistyczni zajmowali się wyłącznie treścią dzieł ma tak naprawdę na myśli fakt, iż zajmowali się ich tematyką)¹², spróbuję to zrobić za niego. Wydaje mi się, że psychoanalicycy podobnie rozumieją kluczowe pojęcia z zakresu estetyki.

W procesie twórczym biorą udział *id* i *ego*. *Ego* musi być dostatecznie silne, aby po zakończeniu procesu twórczego umiało powrócić do rzeczywistości. Akt twórczy dokonuje się na poziomie *ego*, zaś jego celem jest komunikacja z potencjalnym odbiorcą. Dzieło sztuki powinno być więc zrozumiałe – co nie oznacza, że autor musi sztucznie dostosowywać się do przeciętnej publiczności, przeciwnie, wielka sztuka przeważnie jest dla większości niezrozumiała. Odtwarzanie modelu na obrazie nigdy nie jest całkiem realistyczne, nie istnieje bowiem związek między tematem obrazu (opowiadania) a konfliktami przeżywanymi

¹³ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 298.

¹¹ *Ibidem*, s. 357.

¹² Chodzi głównie o to, że Czapski myli pojęcia treści i tematu, tymczasem temat bardziej związany jest z formą i sądzę, że to właśnie ma on na myśli.

przez artystę, czyli jego treścią. Dzieło sztuki nie jest cenione za to, że wiernie odtwarza naturę.

Przez treść rozumie się konflikty wewnętrzne twórcy, które poza krótkotrwałym procesem inspiracji twórczej pozostają nieświadomione. Treść nie mówi nam nic o świecie, im dzieło bardziej realistyczne, tym mniej zawiera treści. Moment natchnienia charakteryzuje całkowita pasywność artysty, odczuwa on treści płynące z *id* jako coś zewnętrznego. Forma czyli opakowanie czyni treść zdolną do tego, by mogła być zakomunikowana innym, formalne opracowanie cechuje aktywność. Forma nie jest czymś dowolnym czy mniej ważnym – określona treść wymusza na artyście użycie konkretnej formy. Wolność absolutna tworzącego jest zatem niemożliwa. Dobre dzieło sztuki stanowić powinno optymalną syntezę treści i formy. Wypaczenia mogą zmierzać w dwóch kierunkach. Kiedy forma góruje nad treścią, utwór, obraz nudzi nas i nie wywołuje żadnego emocjonalnego poruszenia – oznacza to, że *ego* artysty jest zbyt silne. Kiedy zaś treść pojawia się bez minimum koniecznego przebrania, dzieło poraża nas zbyt wielką intensywnością uczuć. Psychoanaliza krytykuje zarówno formalizm, który może być co najwyżej rzemiosłem nie sztuką; jak i surrealizm, bowiem całkowite rozluźnienie kontroli prowadzić może do obłędu¹³.

Czapski wraz z grupą kapistów w latach dwudziestych XX wieku wystąpił przeciwko polrealistom o prymat wartości malarskich w obrazie. Chodziło o to, by temat nie zdominował całości obrazu (dlatego przywrócili do łask martwą naturę jako najbardziej aтематиyczną). Kapiści zwalczali Delaroche'a, Matejkę, później zaś socrealizm. Z pewnością do zwycięstwa abstrakcji w Polsce przyczynili się również oni. W esejach powojennych jednak Czapski dochodzi do wniosku, że kapiści za bardzo skupili się na formie, odchodząc tym samym od „grozy istnienia”. Przez zwalczanie realizmu niebezpiecznie przechylili malarstwo w drugą stronę (np. uważano, że portret psychologiczny pozbawiony jest jakichkolwiek wartości malarskich, zaczęto więc malować

¹³ Zasadniczą różnicą w rozumieniu treści przez Czapskiego i psychoanalityków jest to, że ci ostatni widzą źródło twórczości w nieświadomych procesach psychicznych, czyli w człowieku, zaś Czapski być może bliższy jest Plotynowi czy estetykom średniowiecznym, gdyż wg niego malarz otwiera drzwi do innego wymiaru. Patrz esej *O wizji i kontemplacji*. W: *Patrząc...*, s. 124. Porównaj także z esejem poświęconym Proustowi, tamże, s. 34.

portrety w ogóle niepodobne), Czapskiemu zaś chodziło o to, by dzieło chociażby tematyczne nie było pozbawione wartości czysto malarskich. Prawdziwa sztuka jego zdaniem jest syntezą treści i formy (wartości malarskich). W eseju poświęconym Proustowi pisze: „Cała prawda formy każdego rzetelnego artysty, że nie jest ona nigdy dowolną, owszem, że jest wcieleniem jedynej i niepowtarzalnej treści”¹⁴. Treść nie może mieć dowolnego opakowania.

Wielkie dzieła sztuki powstają tylko w chwilach natchnienia („lotu”), lecz pomiędzy krótkimi aktami weny artysta musi ciężko pracować, ćwicząc rzemiosło „na naturze”. Istoty malarstwa nie nauczą akademie i nie pomoże też sama ciężka praca – ta ostatnia potrzebna jest jedynie do tego, by mieć siłę w chwili „lotu”. Natchnienie Czapski określa jako siłę działającą z zewnątrz, której nie można się oprzeć. Jest to mus, przy którym nieraz zapomina się o malarskich zasadach i pewnikach (co nie oznacza, że się one nie przydają), robi się coś pod wpływem chwili. Należy raz jeszcze podkreślić, że aby osiągnąć własne, syntetyczne widzenie świata trzeba przedtem bardzo ciężko pracować. Każde szaleństwo, wariactwo musi być poddane rozumowi.

W praktyce najczęściej zdarza się, że dzieło nie stanowi optymalnej syntezy – z reguły przeważa w nim forma. Gauguin i Picasso wyrosli z tradycji Ingresa i akademickiej kaligrafii, zdaniem Czapskiego zwłaszcza u Picassa tricki i efekciarstwo górują nad natchnieniem. Courbet, Van Gogh i szczególnie Cezanne wywodzą się z tradycji Delacroix i jego malowania plamą i wydaje się, że właśnie Cezanne osiągnął optymalną syntezę malarską. Przez całe życie rozwijał się, miał coraz czystsze osiągnięcia malarskie i jednocześnie nigdy nie porzucił studiów nad naturą. Kubizm był tylko metodą, nie celem jego pracy. Był pokorny, pilny i staranny, w naturze szukał natchnienia, zaś formę stwarzał kolorem. W pewnym sensie zapoczątkował kubizm, choć w przeciwieństwie do niektórych kubistów nie uważał, że obraz może być tylko mózgową kombinacją. Wiedział, że malarstwa trzeba szukać w sobie, w ten sposób dotrze się też do swojej epoki. Dla porównania – Malraux przecenia czynnik formalny w sztuce (tzw. pismo), którego dziś nie trzeba poddawać żadnym rygorom (fowizm uwolnił nas od przymusu kolorów, kubizm od kształtów). Zdaniem Czapskiego zaś taka pełna wolność (naśladowanie poprzedników czy czerpanie ze sztuki prymitywnej także

¹⁴ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 24.

mieści się w tej wolności) prowadzi do ignorancji, pustki i nawet do śmierci sztuki. Malarstwo nie może być bowiem odcięte od źródeł życia, od natury, od *sacrum*. Niebezpieczeństwo zerwania z naturą Czapski ilustruje na przykładzie de Staëla. Na początku malarz ten był abstrakcjonistą, potem zaczął odkrywać naturę. Zdecydował się na zerwanie z czystym abstrakcjonizmem i powrót do natury – bez powodzenia, nie udało mu się bowiem powrócić po tak długim obcowaniu z pustymi formami i nie zostać przez naturę zniszczonym.

Kiedy Czapski powtarza za Bonnardem: „tylko abstrakcja zbawi malarstwo” należy przez to rozumieć, że abstrakcja wniosła też dużo dobrego i nie należy całkowicie zaprzepaszczać dorobku abstrakcjonistów. Nie wolno ulegać schematyzmowi przez odwrót od natury, ale także nie należy ulegać niewoli modelu (tematu), trzeba natomiast starać się łączyć osiągnięcia jednych i drugich. Nowy, pozytywny stosunek do sztuki reprezentują Villon i Buffet. Villon łączy abstrakcję z malarstwem figuratywnym, impresjonizm z kubizmem (podobnie jak dawniej Cézanne), jego schematyczność nie jest oderwana od natury, a przeciwnie – zainspirowana nią. Z kolei Buffeta Czapski nazywa „świeżą krwią” w abstrakcyjnym skostnieniu, jego sztuka zahacza o życie i ściera się z prawdziwym światem, tym, który widzi oko.

W pewnym miejscu Czapski stawia tezę o ciągłości sztuki. Impresjonizm porównuje ze sztuką grecką i rzymską; surrealizm Dalego ze sztuką czasów Nerona, kiedy to hołdowano fantazji bez żadnych hamulców i zestawiano w całość obce sobie przedmioty; sztukę bizantyńską z kubizmem. Wynika z tego, że sztuka jest wiecznie młoda i nic w niej nie może być przeżytkiem. Dlatego nie należy starać się być modnym, na czasie, lecz podążać własną drogą. Komunikacja z widzem nie polega na traktowaniu go ulgowo, ci, którzy dostosowują się do gustów publiki nie stworzą wielkiego dzieła. Od XIX w. zaczęła się tworzyć przepaść między artystą a widzem, który z wielkiego malarstwa coraz mniej rozumie i domaga się, by obraz był tematyczny (malarzami przełomowymi byli według Czapskiego kubiści, a nie jak chciał Malraux – Monet). Socjalistyczny realizm miał być antidotum na takie zjawisko, lecz okazał się wielką kompromitacją i właściwie zniszczył malarstwo w państwach komunistycznych – stanowiąc dowód, że nie tędy droga¹⁵.

¹⁵ Pojawia się tu ciekawy problem sztuki jako komunikacji.

Podsumowując, pełnia malarska polega na tym, że obraz jest jednością tematyki (psychologicznej, historycznej – jeśli tematyka w obrazie w ogóle istnieje) i wartości malarskich, które prowadzą nas w głąb doznań, czyli do treści. Genialna sztuka jest bezczasowa – tzn. zawsze aktualna, między muzyką, poezją i malarstwem można postawić znak równości, bowiem prowadzą nas do tych samych treści, różnią się tylko sposobem ich przekazywania¹⁶.

¹⁶ Teza o jedności sztuk pojawia się także w psychoanalizie – K. Zamiara przedstawia ten fakt jako zarzut – patrz K. Zamiara, *Czy twórczość ma charakter irracjonalny?* W: *Wartość, dzieło, sens*, red. J. Kmita. Warszawa 1975.