

J. Czapski, *Autoportret (zaginiony)*, 1933; il. za J. Pollakówna, *Józef Czapski*, Warszawa 1993

Czapski wobec Cézanne'a. Znaczenia autorytetu

Łukasz Kiepuszewski

Podjęta w latach 30. XX w. przez artystów z grupy K.P. refleksja na temat malarstwa była istotnym punktem odniesienia dla wielu późniejszych dyskusji. Ambicje stworzenia wzorców języka opisującego zjawiska i problemy malarskie były przez nich wyrażane bezpośrednio. Redaktorzy „Głosu Plastyków” w 1932 r. stwierdzali: „u nas w Polsce istnieje potrzeba nie tylko prostowania wielu nieścisłości, ale wręcz budowania podstawowych pojęć w dziedzinie plastyki, będziemy się starali wyjaśniać i omawiać zagadnienia dotyczące pracy artysty i kultury artystycznej”¹. Lansowany przez nich typ krytyki uprawianej przez samych malarzy powodował, iż kształtujący się jej język przerzucił mosty między zagadnieniami praktyki warsztatowej a teorią obrazu. Uzyskał w ten sposób dość niezwykłą jakość, której oddziaływanie można śledzić do współczesności, jako że podatny był na modyfikacje i z wpływem lat obrastał rozmaitymi mutacjami.

Czynione dalej uwagi mają na celu uchwycenie pewnych elementów specyfiki języka, jakim operowali ci malarze w recepcji sztuki Paula Cézanne'a. O tym, że ów francuski artysta zajmował szczególne miejsce w stworzonym przez nich kanonie, świadczy sformułowanie przez Jacka Woźniakowskiego tezy ujmującej „dziejową rolę” kapistów przede wszystkim jako propagatorów Mistrza z Aix właśnie². Woźniakowski w eseju *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* zaakcentował też w tym kontekście znaczenie jednego artykułu autorstwa bohatera naszej konferencji: „Kto pamięta wrażenia, jakie w środowiskach liberalnej inteligencji potrafił wyrzucić »Głos Plastyków« albo rozprawka Czapskiego wydana przez IPS w roku 1937 »O Cézannie i świadomości malarskiej«, ten wie, że wrażenie było niezatarte. Uległ mu wówczas, jak się zdaje, także autor niniejszego szkicu, może w ogóle ten szkic dlatego powstaje”³.

Chciałbym przyjrzeć się bliżej temu jednemu, jak wynika z cytatu – reprezentatywnemu, artykułowi Józefa Czapskiego⁴. Odczytanie niniejsze nie tylko zmierzać będzie do zdania sprawy z zawartości

¹ [Komitet Redakcyjny], *Wstęp*, „Głos Plastyków” 1932, nr 1.

² J. Woźniakowski, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość” 1970; przedruk w: *idem*, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974.

³ *Ibidem*, s. 32.

⁴ J. Czapski, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937. Korzystam z przedruku zawartego w: *idem*, *Patrząc*, Kraków 1983.

poświęconego Cézanne'owi tekstu i tworzącej go dynamiki znaczeń, ale również podejmie zagadnienie charakterystycznej strategii oddziaływania na czytelnika.

Publikacja *O Cézannie i świadomości malarzkiej* z roku 1937 jest niewątpliwie podsumowaniem dotychczasowych doświadczeń pokolenia malarzy formacji kapistowskiej. W tym samym roku ukazał się monograficzny numer czasopisma „Głos Plastyków” poświęcony twórczości francuskiego artysty⁵. Artykuł Czapskiego stanowił zatem element szerszej kampanii kapistowskiej – wtedy już w zasadzie zwycięskiej. W tym kontekście jawi się on jako próba „oczyszczenia pola” z innych interpretacji Cézanne’a.

1

Spróbujmy najpierw odtworzyć i naszkicować główne wątki wywodu Czapskiego. Pierwsza część jest próbą historycznego spojrzenia na recepcję malarstwa Cézanne’owskiego. Stanowi syntetyczne określenie postaw, jakie wobec tej twórczości zajmowali poszczególni artyści i ruchy w sztuce nowoczesnej:

Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Bernard, potem fowizm, kubizm, cały szereg postkubistycznych i postimpresjonistycznych kierunków; wszystko to jest „zaczepione” o dzieło samotnika z Aix [...]. Kubizm [...] uważał się za jedyne prawe dziecię Cézanne’a, ale cały „spadek” Cézanne’a zawężył do jego walorów konstrukcyjnych, do geometrycznego traktowania brył i kompozycji. Kubizm skrajnie ogranicza rolę koloru w obrazie, wiedzę o kolorze i w tym punkcie od Cézanne’a odchodzi⁶.

Ok. 1925 r., stwierdza Czapski, nadchodzi „konieczny dla dojrzałej oceny” moment. Możliwe staje się wówczas podjęcie „rewolucji kolorystycznej przez kubizm zahamowanej”. Reakcja antykubistyczna, krystalizując nowy pogląd na dzieło Cézanne’a, uwydatnia autentyczność „impresjonistycznej wizji” i znaczenie „konstrukcji płótna kolorem opartej o widzenie i studiowanie natury”. Ten właśnie okres rewizji – pisze Czapski, wspominając kapistów – „przeżywa silnie [...] część polskiej młodzieży artystycznej, która zostaje »zarażona« samą postawą malarzką Cézanne’a [...], przywozi do Polski z powrotem przede wszystkim kult Cézanne’a i to nowe ustosunkowanie do jego dzieła”⁷. Według Czapskiego zatem historia recepcji prac tego malarza to proces rozproszenia jego przesłania i nadzieja na jego ponowne całościowe uchwycenie przez powrót do źródeł.

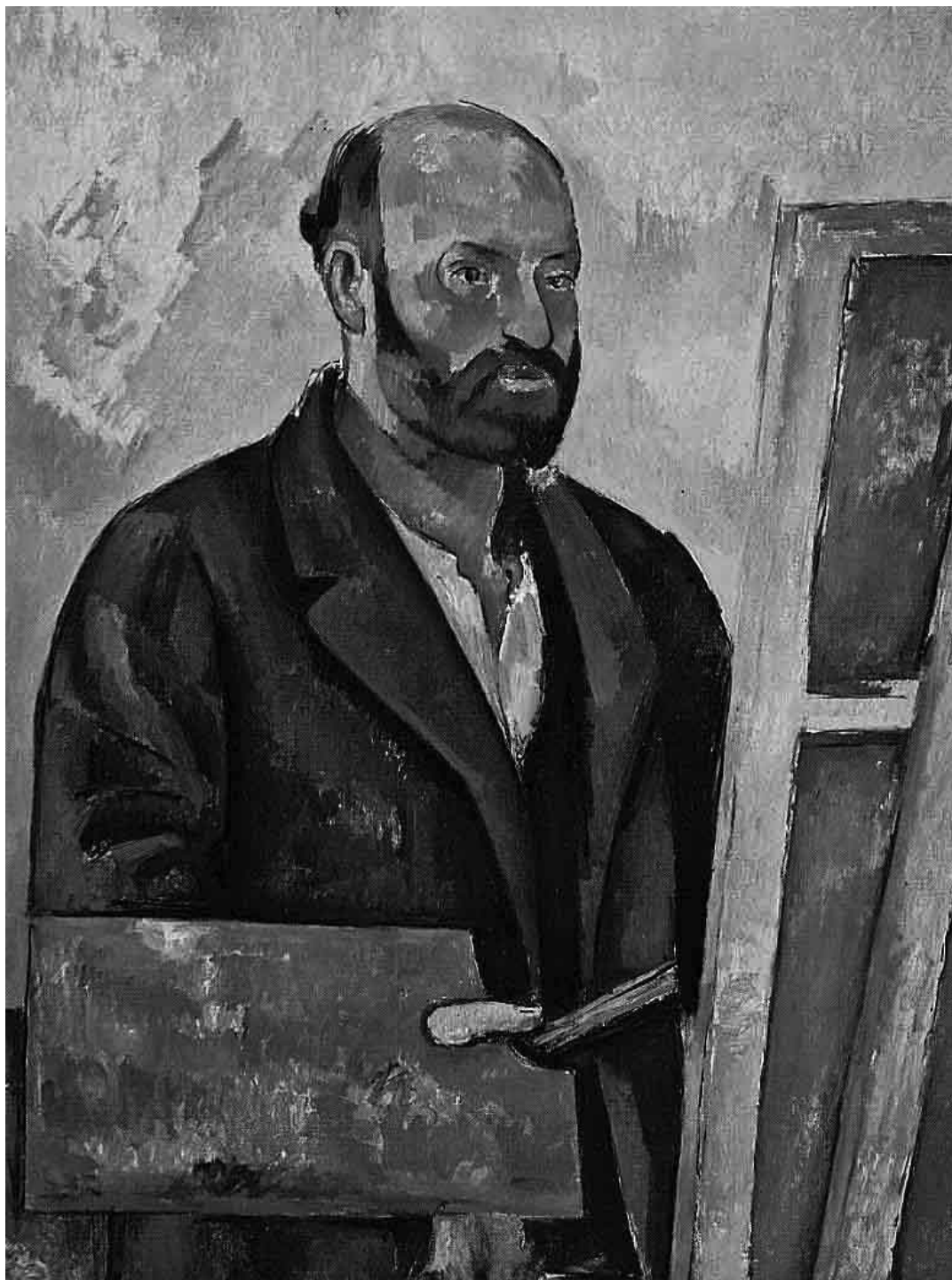
W zawartym tu wątku można dostrzec echa przekonań Józefa Pankiewicza, które zreferował sam Czapski w *Przechadzkach po Luwrze* – rozdziale książki-rozmowy z własnym nauczycielem, opublikowanej rok wcześniej. Przemyślenia Pankiewicza ujmują historię malarstwa w kategoriach „wzlotu i upadku”. Profesor spogląda na dzieje tej sztuki przez pryzmat szczytowych osiągnięć mistrzów XVI w., ujmując dalszy ich bieg jako stopniowo postępującą degradację: „zatracona jest nie tylko tajemnica malarstwa, ale i wyczucie człowieczeństwa”⁸. Nieliczni artyści, a przede wszystkim Cézanne – uznaje Pankiewicz – próbowali dokonać restauracji malarstwa. Mimo to nauczyciel Czapskiego opisuje sztukę mistrza z Aix jako charakteryzującą się „przesadą”. Sprawia ona, że choć Cézanne przywraca zatracone w XIX w. prawa malarskie, to jego poszczególne realizacje obrazowe nie dają „pełnego zadowo-

⁵ „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12.

⁶ J. Czapski, *op. cit.*, s. 56.

⁷ *Ibidem*, s. 58.

⁸ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 177 (wyd. 1: Warszawa 1936).



P. Cézanne, *Autoportret z paletą*, 1885–1887, Fundacja E. G. Bührle, Zurich. Fot. za: H. Düchting, *Cézanne*, Köln 2000



Zestawienie fragmentu autoportretu Czapskiego z detalami wybranych wizerunków własnych Cézanne'a

lenia". Przyczyną tej oceny jest mechaniczny sposób pracy artysty: „wizja abstrahowana od wiedzy o przedmiocie dominuje nad wartością wyobrażenia”⁹. Pankiewicz obarcza też malarstwo Cézanne'a odpowiedzialnością za narodziny sztuki abstrakcyjnej: „wszystkie manifestacje ekstrawaganckie, które powstały po Cézannie, są przyznaniem się do niemocy stworzenia obrazu”¹⁰.

Sam Czapski, inaczej rozmieszczając akcenty, nadaje tej wizji historii i roli, jaką w niej odegrał Cézanne, odmienny wymiar. W wywodzie zawartym w artykule z 1937 r. kładzie nacisk na genealogię sztuki tego malarza, obejmującą, z jednej strony, malarstwo XVI i XVII w. (przede wszystkim Nicolasa Poussina), a z drugiej – XIX-wieczne malarstwo impresjonistyczne (głównie Claude'a Moneta i Camile'a Pissarra). Ów dychotomiczny bieg historii sugeruje, że rozumienie klasycyzmu stanowi w tym kontekście podstawowy „problemat, którego paląca aktualność wybiega poza czysto fachowe zagadnienie”¹¹. Najogólniej mówiąc, teza Czapskiego brzmi: malarstwo Cézanne'a dokonuje dynamicznego powiązania

⁹ *Ibidem*, s. 77.

¹⁰ *Ibidem*, s. 136–138.

¹¹ J. Czapski, *Rewolucja Cézanne'a*, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 55.

tych dwóch wątków europejskiego obrazowania; wciela je na zasadzie interferencji każde dzieło tego autora. Akt malowania jest ujarzmieniem pamięci o tradycji w procesie wyłaniania malarskiego ekwiwalentu doświadczenia natury.

Zasadniczy fragment artykułu znamionuje szczególny charakter języka twórcy. Utkany jest cytatami z listów Cézanne'a i w ten sposób komentarz Czapskiego wypływa bezpośrednio spośród wypowiedzi malarza. Nie wydobywa to jednak relacji dialogowej, jaką mógłby sugerować dwugłos. Pojawia się tu raczej ujednoczenie i zgodność języka: „Cézanne” mówi dzięki autorowi, autor – dzięki „Cézanne'owi”. Praca interpretacyjna polega tu na wykrystalizowaniu intencji Cézanne'a zawartych w jego wypowiedziach teoretycznych; konsekwentnie przywoływane są daty poszczególnych opinii, np. „rok przed śmiercią”.

Rytmice cytat-komentarz odpowiada budowa wykładu oparta na eksponowaniu par opozycji. Wobec podstawowego rozróżnienia „świadomości” i „intuicji” pojawiają się kolejne grupy skontrastowanych ze sobą problemów i zjawisk: organizująca inteligencja – wrażliwość, myśl konstrukcyjna – instynkt artysty, malarstwo klasyczne – impresjonizm, Poussin – bezpośrednie doznanie natury, dyscyplina – temperament, żywy kult tradycji – jedyne widzenie twórcy. Następnie Czapski dokonuje operacji bezpośredniego przełożenia tych relacji na język środków plastycznych w postaci diady rysunek-kolor. Sztukę francuskiego artysty charakteryzuje zjednoczenie elementów w całość w formie „malarskiego rysunku”¹². Cézanne'owskie – w odniesieniu do tradycji klasycznej – dowartościowanie barwy stawia płamę malarską w roli fundamentalnego elementu konstrukcji obrazu. Zespolenie tej dwutorowości na drodze harmonizowania tonów barwnych pozwala zintegrować płaszczyzną obrazową z głębią przestrzenną, a w konsekwencji osiągnąć konkretyzację doznań malarza w akcie studiowania natury. Usystematyzowanie zasadniczych kwestii malarskich czyni z Cézanne'a kodyfikatora właściwych reguł sztuki – malarza, który przewycięża konflikty historyczne i uzgadnia niezgodności.

Sugestywna koherencja wykładu zostaje opracowana dzięki rozpisaniu problematyki cézannowskiej w zestaw niemal dialektycznych zasad. W większości należą one do klasycznych w tradycji malarskiej i wiąże je charakter nierozstrzygniętych opozycji (jak np. rysunek a kolor) w dziejach malarstwa i jego teorii. „Świadomość malarska” jest tu zatem osiągnięta na drodze znoszenia przeciwieństw i skupia się w tym, co Czapski nazywa *complexité* – złożonością i pełnią („dążeniem do pełni obrazu [*complexité*] złożonej z pozornie sprzecznych elementów”¹³). Cézanne, przewyciężając partykularne zjawiska i tendencje, odtwarza bieg historii malarstwa w świetle jego genetycznych praw i otwiera je na przyszłość. W tym kontekście łatwo zrozumieć, dlaczego zostaje on wskazany jako punkt odniesienia – „kamień probierczy” – dla rewizji historii malarstwa polskiego – rewizji, która będzie polegać na docenieniu m.in. Aleksandra Gierymskiego kosztem Józefa Chełmońskiego i Jana Matejki.

Z jednej strony, wywód Czapskiego ujawnia pewne, i to raczej powierzchowne, związki z Heglową logiką historii, z drugiej – wykazuje łączność z tym, co można nazwać dialektyką warsztatową czy pikturalną. Jedną z podstaw dydaktyki kapistów nauczających w szkołach artystycznych była zasada takiego budowania obrazu, by opierał się on na grze trzech plam barwnych. W ten sposób kolorystyczne reguły malarstwa sprowadzały się do jednej, „prostej” i fundamentalnej wytycznej. Głosiła ona, że

¹² *Ibidem*, s. 61–62.

¹³ *Ibidem*, s. 62.

wobec dwóch kontrastujących plam barwnych główną rolę, rozstrzygającą o charakterze osiągniętej harmonii, odgrywa plama trzecia – ostatnia. Dopiero ona podporządkowując sobie wszystko to, co na obrazie się pojawiło, pozwala scalić malarsko płaszczyznę. Niewłaściwe jej „położenie” grozi rozbięciem jednolitości dzieła. Podobnie „rozparcelowanie Cézanne’a” przez jego następców jest roztrwonieniem całości malarstwa i utratą – w najróżniejszych interpretacjach – istotnej prawdy organicznych zasad („Wszystkie dotychczas od Cézanne’a idące kierunki uchyliły się od całokształtu tego zadania”).

2

Końcowy fragment analizowanego artykułu jest szczególnie istotny dla perswazyjnego oddziaływania tekstu, ponieważ jego treść nosi znamiona apelu. Czapski nawołuje tam do przejścia Cézanne’owskiej spuścizny przez prawowitych, współczesnych spadkobierców, którzy podtrzymają projekt stworzenia na nowo „pełnego malarstwa”. W tym miejscu plama barwna, dotąd ujmowana jako „podstawowy element konstrukcji obrazu”, uzyskuje drugą wykładnię: „malarski, ale i moralny testament [Cézanne’a] narzuca się poprzez niezrównaną jakość (*qualité*) jego płócien, poprzez każde cézannowskie położenie plamy barwnej”¹⁴.

Przedstawiony sposób ujmowania malarskiego śladu jest nieodległy od tego, któremu świadectwo dają np. listy o Cézannie napisane przez Rainera Marię Rilkego. Poeta wspomina tam, jak wraz ze swoją przyjaciółką, Panną V., „wyształconą malarsko i tak też patrzącą”, znalazł się w galerii przed obrazem Cézanne’a podczas paryskiego Salonu Jesiennego z 1907 r.: „Tu – rzekła, wskazując na pewne miejsce – tu wiedział i powiedział to (miejsce na jabłku), obok zaś jest jeszcze wolne miejsce, bo tego nie wiedział. Robił tylko to, co wiedział, nic innego. Jakież on musiał mieć rzetelne sumienie”¹⁵. W znacznie późniejszym tekście Czapski powtarza podobną myśl: „Cézanne był dla nas wzorem odpowiedzialności w każdym najdrobniejszym wycinku płótna, bo nie było dla niego miejsc mniej lub więcej ważnych”¹⁶. Płaszczyzna obrazu stanowi pole podlegające sprawdzianowi autentyczności postępowania twórcy. Takie pojmowanie śladu malarskiego niesie możliwość pogodzenia jego wieloznacznego funkcjonowania w ramach konstrukcji dzieła i jednoznaczności etycznej gestu jego autora. Droga przez zawarty na płótnie ślad ma nam pozwolić sięgnąć do nieredukowalnego rdzenia afektywnego, który stanowi o właściwym wymiarze twórczości. Ślady na płótnie zatem nie tyle przywołują proces malarski, ile obejmują całościowo postawę artysty, stając się czytelnym szyfrem biografii.

W ten wątek rozważań włączył Czapski sformułowanie zaczerpnięte z tekstu Cypriana Kamila Norwida, ilustrujące pokorę Cézanne’a: „sam głosu nie mam – jestem znamię”¹⁷. Określenie „znamię” jest synonimem śladu, który na płótnie stanowi plama barwna. Wytworzona w materii tekstowej relacja: znamię–plama opisuje „ascetyczną wielkość Cézanne’a”. Lektura końcowego fragmentu artykułu Czapskiego prowadzi czytelnika przez ustęp, gdzie „etyczny problemat” związany jest ściśle z dramatyzującą jego wymowę sytuacją retoryczną. Kolejne zdanie podtrzymuje ten związek już w kształcie apelu: „Malarz, który raz przeżył Cézanne’a, zachowuje niezatarte wspomnienie tej plamy barwnej, jej niedwuznacznego położenia. To wspomnienie pozostanie dla niego nieomylnym sprawdzianem włas-

¹⁴ *Idem*, *O Cézannie...*, s. 63.

¹⁵ J. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, przeł. B. Antochevicz, „Format” 1991, nr 4/5, s. 45.

¹⁶ J. Czapski, *Jan Cybis*, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 366.

¹⁷ *Idem*, *O Cézannie...*, s. 63.

nej rzetelności malarskiej, gorzkim wyrzutem w chwili pracy o osłabionej samokontroli, o niecałkowicie »czystym« do sztuki podejściu, pomocą i otuchą w chwili całkowitego wysiłku»¹⁸.

Zamykający artykuł fragment nie tyle tworzy napięcie wobec jego części historycznej, ile stanowi wsparcie dla przedstawionego tam wywodu. Ostatecznym centrum jednoczącym dzieło i rozstrzygającym kwestię sensu jest postawa Cézanne'a. Degradacji znaczeń awangardowych, rozparcelowaniu spuścizny i niespójności dotychczasowych odczytań można zapobiec odwołując się do spójności dążeń jego twórcy. Autorytet Cézanne'a zyskuje tu moc, która opiera się na wzajemnym przenikaniu się porządku malarskiego i porządku wartości etycznych. Moralność ta zostaje bliżej opisana jako „ascetyczna”. Wyróżnia ona artystę z Aix spośród pozostałych malarzy (gdzie indziej Czapski zarzuca Renoirovi delectację) i zasadza się na „pokorze, zaczynaniu pracy od początku, niezadowoleniu z siebie oraz bezgranicznym oddaniu i wierności sztuce”. Od podkreślenia bezinteresowności w przedostatnim zdaniu przechodzi Czapski do porównania Cézanne'a z „Mojżeszem nowego malarstwa”¹⁹. Ten szczególnie afektowany ton, jaki tekst przyjmuje w tej partii, ma ułatwić czytelnikowi wzniesienie się na nowy poziom zaangażowania w treść wywodu. Tu bowiem Cézanne'owski projekt malarstwa jawi się już jako zadanie do wykonania. A w końcowej fazie artykułu zobowiązanie się do podjęcia tej tradycji narasta. Znamienne jest wprowadzenie nieobecnego dotychczas bohatera – podmiotu „malarza”, co zarazem powoduje zbliżenie autora i odbiorcy. Początkowa dyskretna perswazja, jaką emanuje tekst wobec czytelnika, staje się coraz bardziej bezpośrednia.

Prześledźmy zatem artykuł jeszcze od strony ogólniejszych mechanizmów lektury. Zasadniczą jego część charakteryzuje znaczna przejrzystość prowadzonego wywodu. Mimo zgromadzenia pojęć, repetycji metafor „pełni” i „całości” praca nie stanowi natarczywego spektaklu dialektycznego, ale ma moc równomiernego, swobodnego wyjaśniania i tłumaczenia. Jego sugestywność bierze się nie stąd, iż tekst porywa, ale stąd, że łagodnie organizuje rozumienie czytelnika. Nacisk wywierany przez narrację, choć stopniowo wzrastający, podtrzymuje iluzję, że każda z wypowiedzi to oczywista konstatacja. Poważny ton, w jakim w jego biegu pojawiają się najwyższe, trudne do odrzucenia i powszechnie akceptowane wartości humanistyczne, włącza czytelnika w lekturę w sposób odmienny od silnie doktrynalnej i agresywnej retoryki charakterystycznej np. dla awangardy. W całości perswazyjny aspekt tekstu Czapskiego polega na tym, że artykuł ten jest specyficznym dyskursem, łączącym wyrazistość wywodu z zaangażowaniem retorycznym, w niektórych partiach – nieodległym od kazania. Bezpośredni ton, narastający w trakcie, utrudnia odbiorcy możliwość utrzymania dystansu wobec treści. Specyfika oddziaływania polega tu na tym, że jego język nasycony jest obecnością autora. Tekst, mimo że niepisany w pierwszej osobie, prezentuje się czytelnikowi jako wyraźnie zindywidualizowany, jako stworzony przez kogoś i dla kogoś. Ogólnie można stwierdzić, iż wypowiedź tę charakteryzuje systematycznie przeprowadzona strategia, wedle której autorska myśl ma wykształcić analogiczny stosunek do przedmiotu wykładu u czytelnika. O tym, że ów mechanizm w znacznym stopniu odniósł sukces, świadczy m.in. przywołane na wstępie wspomnienie Woźniakowskiego.

¹⁸ *Ibidem*, s. 63.

¹⁹ *Ibidem*, s. 64.

Optymalną sytuację lekturową – związek między autorem a czytelnikiem – rozważał Czapski m.in. w eseju o Marcelu Prouście²⁰. Słowo pisarza jest tam charakteryzowane podobnie jak plama barwna malarza – stanowi bezpośredni ślad, odsłaniający postawę twórcy jako leżącą między „prawdą” i „rzetelnością” a „kłamstwem” i „niedociągnięciem”. Czapski, posługujący się materia języka, sam sytuuje się w obrębie takich jej uwarunkowań. Tekst *O Cézannie i świadomości malarskiej* silnie akcentuje to, iż jego wymowa stanowi świadectwo doświadczeń i przekonań pisarza. Skonfrontowany z nimi czytelnik zobowiązany jest do przyjęcia tego wiarygodnego wyzwania. W takiej sytuacji traci swą uprzywilejowaną i bezpieczną pozycję zewnętrznego obserwatora. Musi partycypować w tekstowym apelu. Również w tym znaczeniu można rozumieć wypowiedź Joanny Pollakówny: „Krytyka tej myśli jest trudna i nie sposób pozostać chłodnym wobec przedziwnej jej czystości i temperatury”²¹.

Opisywany związek jest w szczególny sposób uzależniony od tego, iż w trakcie lektury artykułu „Cézanne” pojawia się głęboko nasycony obecnością autora. Dla czytelnika „Cézanne” i „Czapski” zastępują się, odbijając się w sobie, dookreślając nawzajem. Moc tej zależności podniesiona została w osobistym fragmencie innego artykułu Czapskiego z omawianego okresu, gdzie mowa o artyście, „który malarstwo francuskie drugiej połowy XIX wieku przeżył jak przygodę miłosną, jak etap własnej malarskiej świadomości”²².

Technika pisarska Czapskiego, wspierana przez tego rodzaju zdania, ściśle wiąże się z szerszym projektem formułującym szczególną relację ze wskazywanym wzorem. Czapski, zachęcając do „wzycia się w świat Cézanne’a”, oczekuje od następców francuskiego malarza specyficznego wchłonięcia jego sztuki. Powtórka z samotnika z Aix – poza tym, że ma tu cechy wizji niemal mitycznej rekreacji zasad malarstwa – zakłada konieczność ćwiczenia się w postrzeganiu świata przez pryzmat owego języka plastycznego. Oznacza też stałe konfrontowania własnej praktyki artystycznej ze światłem obrazów mistrza; filtrowanie własnego spojrzenia w optyce Innego.

Czapski nie tylko nie zdradza „lęku przed wpływem”, lecz przeciwnie: sądzi, iż należy ów „wpływ” przyjąć z otwartymi rękami. Nie ma tu mowy o agonistycznej konfrontacji z poprzednikiem, ale oczekuje się uległości wobec totalności sztuki protagonisty. To przybliżenie się do źródła ma wiele wspólnego z cyklem miłosnym, w którym droga do prawdziwej, własnej podmiotowości artystycznej wiedzie przez twórczą podmiotowość prekursora. Na pewien wymiar opisanej zależności naprowadza nas porównanie wczesnego, zaginionego autoportretu z Czapskiego z 1933 r. i *Autoportretu z paletą Cézanne’a* z lat 1885–1887. Zestawienie tych dzieł uprzytamnia nam, że przedstawienie autoportretowe może w szczególny sposób problematyzować związki międzyobrazowe. Ramy dla wizerunku własnej tożsamości stanowi tutaj nie tylko ogólna konwencja, ale też możliwość bardziej szczegółowego odniesienia do odmiennych realizacji portretowych bądź do autoportretów innych artystów. Droga do własnego wizerunku, oprócz odbicia w lustrze, którego obecność podyktowana jest technicznymi wymogami portretowania siebie, włącza rozmaite pośredniczące wzory, pozwalające uporządkować – skonstruować, własny obraz.

Poza ogólną typologiczną wspólnotą wspomnianych autoportretów Cézanne’a i Czapskiego (prezentacja do pasa z paletą i pędzlami, „pracowniany” charakter jasnej ściany tła) uchwytne jest

²⁰ *Idem*, Marceli Proust, [w:] *idem*, *Patrząc...*, s. 16.

²¹ J. Pollakówna, *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*

w Warszawie w październiku 1980, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1980, s. 111.

²² J. Czapski, *Nowa książka o Cézannie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 7–12.

²³ Zob. J. Pollakówna, *op. cit.*, s. 103–111.

podobieństwo ujęcia głównych motywów, określających przedstawienia jako wizerunki własne artysty malarza. Po pierwsze, sposób trzymania akcesoriów malarskich oraz – pośrednio z nim związany – charakter odnoszenia się postaci do sytuacji zaprezentowanej w polu obrazowym: pion sztalugi u Cézanne'a został w autoportrecie Czapskiego zastąpiony znajdującym się w tym samym miejscu płaszczyzny pionowym cieniem padającym na ścianę. Zasadnicza i specyficzna analogia ujawnia się jednak w samym spojrzeniu – głównym elemencie autodefinicji portretowanego. W obu dziełach oczy przedstawionej postaci mają bliską charakterystykę plastyczną, polegającą na podobieństwie ujęcia kształtu oczu i brwi za pomocą linii konturowej. Reminiscencje tego rodzaju można wskazać również w odniesieniu do wielu jeszcze innych wizerunków własnych francuskiego malarza.

Spojrzenie „Czapskiego” na jego obrazie jest nie tylko refleksem lustra, ale i refleksem autoportretów Cézanne'a. Ogólnie można by uznać, iż autoportret Czapskiego w tym dialogu międzyobrazowym odsłania presję, jakiej podlega osobisty wizerunek wobec sugestywnego i narzucającego się wzorca. Analogia ta wskazuje jednak nie tylko na uwikłanie kształtowania własnej autocharakterystyki obrazowej, ale też na bardziej szczegółową ambiwalencję. Oczy – organ malarskiego widzenia – są jednocześnie motywem, który możemy odczytać jako symptom konfliktu określającego mechanizm indywidualizacji podmiotu artysty. Detal ten w zagęszczony sposób dotyka bliskiej Czapskiemu kwestii dochodzenia do własnej twórczości przez proces identyfikacji z Innym. Jest to droga, która zakłada również naruszenie granic tożsamości, przyjmowanie na siebie zewnętrznej optyki, prowadzące do niemal dosłownego wcielanie jej w siebie. Niewątpliwie, mechanizm ów zawiera również pewien moment narcystyczny, ponieważ identyfikacja zakłada możliwości przejęcia „mocy” od Mistrza. W konsekwencji cechy autorytetu i jego osiągnięcia przechodzą na stronę tego, który postępuje jego śladami. Zyskuje on wówczas silną pozycję, jego samego ustawiającą w roli Mistrza.

Przedstawione mechanizmy przenikania się „Cézanne'a” i „Czapskiego”, zachodzące zarówno na płaszczyźnie tekstowej, jak i obrazowej, do pewnego stopnia rzucają światło na fakt, iż współcześni komentatorzy²³ twórczości tego drugiego, ujmując go np. jako „artystę rzetelnej prawdy wewnętrznej”, charakteryzują go podobnie jak on sam charakteryzował niegdyś Cézanne'a. Wydaje się, że Czapski poprzez specyficzny idiom retoryczny swojego pisarstwa i swoich obrazów w znacznym stopniu sam zaprogramował ten mechanizm.

dr Łukasz Kiepuszewski

Ukończył malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz historię sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie aktualnie pracuje. Autor książki *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem* (2004) oraz studiów poświęconych teorii obrazu (m.in. Gilles'owi Deleuze'owi) i XX-wiecznemu malarstwu (m.in. Pollock, Morandi, Rothko, Potworowski, Cybis). Redaktor tomu *Historia sztuki po Derridzie* (2006). W roku 2013 ukazała się rozprawa habilitacyjna *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*.

Łukasz Kiepuszewski / Czapski towards Cézanne. Significance of authority

The paper focuses on the contents of Józef Czapski's programme article *O Cézannie i świadomości malarskiej* [On Cézanne and painterly conscience] published by the Institute of Art Propaganda in Warsaw in 1937. The detailed analysis of the text firstly, indicates Czapski's specific understanding of the oeuvre of the French painter in a wide context of European art history. Secondly, it reveals rhetoric background of the article seen within the frames of the Kapists' massive campaign aiming at reassessment of Polish painting tradition in the 1930s. Therefore, the reading is not only a report on the contents of the text about Cézanne, with a special attention paid to dynamics of meanings that construct it, but also deals with the question of a characteristic strategy of affecting the reader.

Within the paper the author also makes an attempt at finding Cézanne's motifs in the self-portraits painted by Czapski. The inter-pictorial dialogue refers to a complex phenomena of pressure, which is experienced by artistic identity and personality in view of a suggestive and self-imposing model.