

MARTA JACHOWICZ

JACEK WOŹNIAKOWSKI
JAKO KRYTYK SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Jacek Woźniakowski, historyk sztuki i krytyk, publicysta „Tygodnika Powszechnego”, prezes „Znaku”, w swoich tekstach dotyczących sztuki współczesnej, często odnosił się ostrożnie i z nieufnością do pojęć nowoczesności, nowatorstwa i nowości. To podejście wynikało nie tylko z wnikliwości i znawstwa, ale także z przekonania o roli tradycji. Przede wszystkim tradycji malarstwa francuskiego XIX wieku i wyrastającej zeń tradycji polskiej szkoły koloryzmu. Podejście to nie zamykało krytykowi oczu na współczesność, pozwalało jednak ocenić ją wedle dobrze ugruntowanych kryteriów. Dla Woźniakowskiego tradycja to była przeszłość, która daje lekcję, pod warunkiem, że się ją wyjaśni i zrozumie.

I. OD AWANGARDY DO NOWOCZESNOŚCI

Pojęcia „nowość”, „nowoczesność” i „nowatorstwo” pojawiają się u Jacka Woźniakowskiego przy okazji rozważań na temat awangardy, umocowania jej istnienia i sensowności działań. Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że mianem awangardowości zwykło się określać działania nowatorskie właśnie. U Woźniakowskiego „awangarda” ma kilka znaczeń. Pierwotne, przypisane do zjawisk sztuki Europy Środkowej i Wschodniej (oraz częściowo Zachod-

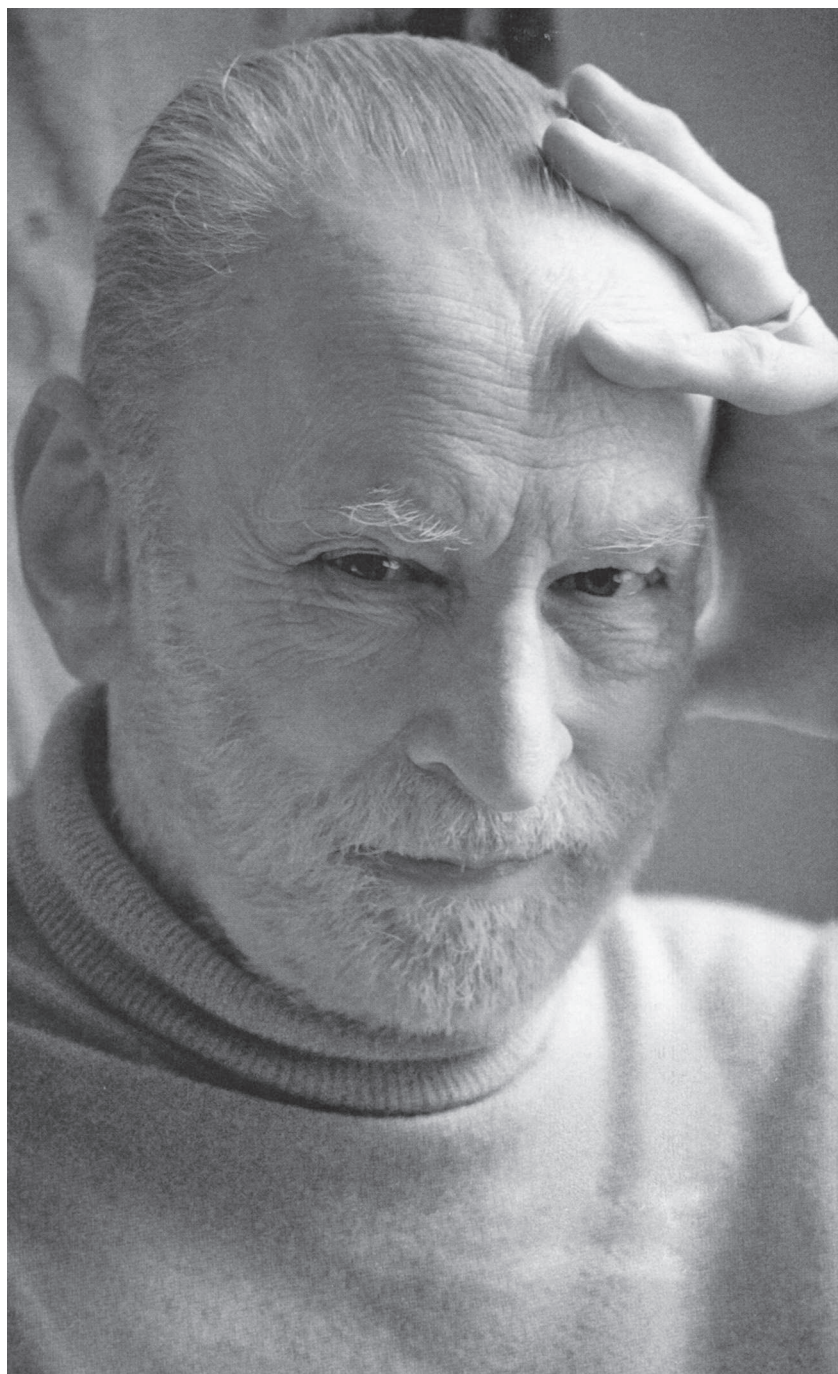
niej) od końca I wojny światowej do połowy lat dwudziestych XX wieku. Tę awangardę Woźniakowski opisuje, pragnąc ukazać genezę pewnych współczesnych zjawisk. Awangarda to także grono artystów tworzące w latach jego aktywności jako krytyka, właściwie należałoby powiedzieć neoawangarda – i tym mianem określa czasem Woźniakowski skrótowo jakieś dzieła, umiejscawiając je pośród innych zjawisk. Awangardowością wreszcie nazywa postawę twórczą i tę ocenia różnie, w zależności od jej szczerości. Nowoczesność i nowość pojawiają się w jego tekstach zamiennie, raczej jako określenia wartościujące, a nie sposób umiejscowienia w czasie. Najczęściej – podobnie jest z nowatorstwem – w kontekście zastrzeżeń. Nowoczesność to u Woźniakowskiego prąd w sztuce, będący spuścizną awangardy, oraz sposób wykonania dzieła.

W sztuce zawsze coś było nowe, oczywiście. Pojawiały się nowe techniki, rozwiązania, tematy, kanony. Zmieniały się epoki. Ale wydaje się, że w przeszłości wszystko przebiegało jakby wolniej, poza zasięgiem wzroku, nazwy stylistyczne epokom nadali przecież potomni. To, co stare, nie ginęło nagle i radykalnie, zachowywało swoją odrębność, trwało. Było składnikiem historii, do której można się odwołać, z której można czerpać, nawet jeśli nastąpiły już nowe sposoby i kanony. W tej historii „dzieło trwało”. Współczesność stała się areną szybkich zmian, a jednocześnie nadała inne znaczenie „nowości”, która miała być nie tylko czymś przychodzącym „po”, ale stawać się jedynym bytem, wchłaniającym inne. Dotyczy to zjawisk tworzących kulturę. „Współczesna kultura masowa zmierza, jak wiadomo, do homogenizacji – do wymieszania różnych wartości, różnych tradycji, w pokarm duchowy zawierający wszystkiego po trochu, tak że jedno drugiemu nie przeszkadza” – pisze A. Osęka¹. Z tego wymieszania rodzi się „Nowe”. „Jest ono, to nowe, w istotny sposób niepodobne do wyobrażeń, jakie na jego temat wytwarzali sobie artyści programowo występujący kiedyś w imieniu nadchodzącej epoki” – dodaje². Jego zdaniem tak rozumiane „nowe” nie neguje i nie niszczy „starego”, ale przetwarza, wykorzystuje na swój użytek. Składa się na to wiele różnych procesów.

Nowoczesność (modernizm) to oczywiście obszar o wiele szerszy niż sztuka, wpisująca się weń. Woźniakowski skupia się na tych procesach, które dotyczą sztuki i zastanawia się, dlaczego nowość nabrała takiego właśnie znaczenia, nad jej awansem. Jest świadkiem tego, że „coś się kończy, coś się zaczyna”, i próbuje to uchwycić.

¹ A. Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 1979, s. 5.

² Tamże, s. 6.



Jacek Woźniakowski

Nowoczesność w sztuce okresu opisywanego przez Woźniakowskiego stała się dogmatem i zadaniem. Ruch ten zapoczątkowała właśnie awangarda. Woźniakowski przytacza słowa Władysława Strzemińskiego z 1932 r.: „Nie sama tylko doskonałość formy – lecz doskonałość formy nowoczesnej – i na to największy nacisk...”³. W samej nazwie „awangarda” kryją się cele artystów używających tego miana: *avant garde* to straż przednia, wywiadowcy, zwiastuni tego, co nadejdzie w przyszłości, nowego. Awangarda, jak zauważa Woźniakowski, nie interesuje się przeszłością ani nie chce z niej czerpać, bo nastawiona jest wyłącznie na tworzenie nowego. Dodajmy: pierwsza awangarda, ta spod znaku neoplastycyzmu i suprematyzmu. Owa awangarda to miejsce, gdzie artysta rzeczywiście opracowuje koncepcję, a nowoczesność ma dla niego konkretny kształt. Nowoczesność sztuki to dla niego udział sztuki w rzeczywistości, którą kształtuje. Aby spełniać tę funkcję, musi posługiwać się określonymi środkami i narzędziami. Uzbrojony w te środki awangardzista wyrusza formować nowego człowieka i nowy świat. Jego atrybutami są bezkompromisowość i rewolucyjność. Takie jest rozumienie nowoczesności w latach dwudziestych.

W latach sześćdziesiątych i później nowoczesność nie jest już tak jednoznaczna. „W latach następnych [po okresie realizmu socjalistycznego] wszystko zaczęło być «nowoczesne». Architektura miała być czy jest nowoczesna – bardzo słusznie zresztą – tylko słowo «nowoczesna» oznacza równie wiele, jak i nic. Nowoczesna – w stosunku do czego? Co to w ogóle znaczy «nowoczesna»?” – zastanawiał się w 1972 r. Andrzej Olszewski⁴. W tym samym roku pisał Mieczysław Porębski: „Wolałbym nie mówić tu o sztuce nowoczesnej. Jest to pojęcie tak szerokie, że nie znaczy już dzisiaj prawie nic. Wszyscy są dzisiaj nowocześni, do niczego to już nie zobowiązuje, do niczego nie mobilizuje”⁵. Również Woźniakowski stwierdzał, że nowoczesność to pojęcie „mgliste i ogólnikowe”⁶. Nowoczesność jako idea straciła więc przez te lata, dzielące pierwszych awangardzistów od ich naśladowców, charakter spójnego zbioru przekonań i wytycznych. Według niektórych, zaczęła się ponowoczesność.

³ J. W o ź n i a k o w s k i, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, „Twórczość” 26(1970), nr 2, s. 87.

⁴ A. O l s z e w s k i, *O potrzebie krytyki architektury*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: „Współczesne problemy krytyki artystycznej”*, Warszawa 9 i 10 marca 1972 r., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 40.

⁵ M. P o r ę b s k i, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Warszawa 1983, s. 168.

⁶ W o ź n i a k o w s k i, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, s. 85.

Woźniakowski, stojąc w samym środku tych przemian, zauważył ową utratę znaczenia, przedtem przypisywanego do pojęcia „nowoczesność” i nabrał wobec niej podejrzeń. Czy jego ostrożność wobec nowości to oznaka konserwatyizmu? Czy bierze się z zamiłowania do określonej – starszej – epoki w sztuce i niechęci do wszystkich innych? Czy krytyk nie dostrzega, że czasy się zmieniły? Jacek Woźniakowski to historyk sztuki, autor doktoratu o zagranicznych podróżach Jana Onufrego Ossolińskiego (analiza poglądów na sztukę, głównie architekturę, polskich podróżników w XVIII wieku) i pracy habilitacyjnej *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*⁷, pełnego rozmachu traktatu o przedstawieniach gór w sztuce, odkrywający powiązania między literaturą, filozofią i sztuką. Ale Jacek Woźniakowski to także krytyk, który ogląda współczesne salony i wernisaże, odnotowuje to, co w sztuce aktualne z nie mniejszym zainteresowaniem. Przypomnijmy tu o jego związkach z lubelską grupą „Zamek” – wedle wszelkich świadectw to on był mentorem i duchowym patronem grupy, którą interesowały rozwiązania formalne zmierzające do zakwestionowania tradycyjnie pojmowanej przestrzeni obrazu. Choć trzeba przyznać, że w jego poparciu dla grupy swoją wagę miały i powody pozaartystyczne. „[...] ja wcale nie jestem pewien, czy te prace są szczególnie cenne i wartościowe. Na pewno wartościowe były owe dyskusje i dzieła jako eksperymenty, jako stawianie pytań i problemów” – powie w wywiadzie po latach⁸. Podobnie postrzega to Hanna Ptaszkowska, członek grupy: „Pomimo że – jak sądzę – w głębi duszy nie do końca akceptował naszą działalność, potrafił otworzyć nam oczy na szersze horyzonty sztuki współczesnej”⁹. Sam Woźniakowski mówi jeszcze, że w prowadzonych wówczas dyskusjach „najbardziej pasjonował nas stosunek przeszłości do przyszłości”. Można powiedzieć, że współczesność jest dla niego pewną przestrzenią, pewnym punktem dojścia, może nawet pewną niewiadomą. To rzeczywistość wciąż pozostająca pod obserwacją.

Z tej obserwacji rodzi się dystans do „nowości”. Nie jest to arbitralna niechęć. Nowość to cecha, która sama w sobie niczego nie zawiera, nie niesie

⁷ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974.

⁸ *Legenda bezinteresowności. Z Jackiem Woźniakowskim rozmawia Magdalena Ujma* [wywiad z 1996 r.], [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin: TN KUL 2007, s. 152.

⁹ *Pobocza. Z Hanną Ptaszkowską rozmawia Agnieszka Czyżewska*, [wywiad z 1996 r.], [w:] tamże, s. 174.

treści, jest znaczeniowo pusta. Jest to ostrożność wobec sytuacji, gdy określenie „nowoczesny” staje się jedynym, jakim można dzieło opisać, gdy na tym stwierdzeniu się poprzestaje, gdy nie bada się jego zawartości. Gdy nie ma tej przestrzeni ożywiającej dyskusji, która animowała „Zamek”. To również niechęć do przyjmowania całości sztuki współczesnej jako pewnego zbioru pod nazwą „nowoczesność” bez próby zweryfikowania jego zawartości. Woźniakowski nie uznawał „nowości” za kryterium oceny dzieła i za odrębną wartość. Nie uważał, że nowoczesność jako pewien zespół dokonań w sztuce należy przyjąć bez zastrzeżeń za zawsze dobrą. Nowość nie była tą cechą, którą by wysuwał przed inne. „Pod adresem tych, co utożsamiają wartość w sztuce z nowością (i to nieraz jak płytko rozumianą), warto zacytować dobroduszne ostrzeżenie Bonnard’a, by nie każdego osiołka, na którego akurat wsiądą, brali od razu za Pegaza” – napisał w jednym z tekstów¹⁰. Dla niego tak nowość, jak nowoczesność musiały coś znaczyć. Dlatego zachowywał dystans wobec tendencji do akceptowania każdego pojawiającego się nowatorskiego pomysłu i podjął próbę oceny współczesnych mu zjawisk.

Być może jednak nie zauważył, że do tego, co nowe, jego kryteria nie pasują.

Czy był w swej ostrożności osamotniony? Akceptacja – taką właśnie postawę według Woźniakowskiego przyjmuje często współczesna mu krytyka, której przedstawiciele przyjmują nowoczesność całościowo, nie próbując przeprowadzić w niej selekcji. Ich postawa ma źródło w historii starszej niż manifesty awangardzistów. „Krytyka tak się sparzyła na swojej ślepotce w ciągu ostatnich stu lat, kiedy nazwy «impresjonizm» albo «fowizm» miały w pierwotnej intencji krytyków (i publiczności) brzmieć jak obelgi, że teraz dmucha na zimne: jak coś jest «nowatorskie», to z tym już lepiej ostrożnie, bo można się skompromitować przed potomnością” – pisał w 1959 r.¹¹ Krytyka zatem również jest ostrożna wobec nowoczesności, ale w całkiem inny sposób. Zamiast penetrować to, co jej się pod taką etykietą przedstawia, woli wszystko zaakceptować na wszelki wypadek. W 1968 r. Woźniakowski uzupełnił ten obraz, zauważając, że wezwanie do totalnej akceptacji wszystkiego, co najnowsze i najbardziej w modzie, doprowadza do „manichejskich podziałów” i oskarżeń osób o przeciwnym zdaniu (tj. tych, którzy nie chcą wszystkiego akceptować odgórnie) o wstecznicstwo i popieranie administracjonizmu. I do-

¹⁰ Woźniakowski, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, s. 83.

¹¹ J. Woźniakowski, *Marcowe rozważania o malarstwie*, „Tygodnik Powszechny” 13(1959), nr 14(532), s. 7.

daje przekornie, że „czujność niektórych nowoczesnych wydaje się dosyć staroświecka”¹². „Czujność nowoczesnych” to tylko kolejny trend, schemat, w ramach którego trzeba zachowywać się zgodnie z wytycznymi, nie reagując wcale na rzeczywistą wartość ocenianych dzieł i przyznając „punkty za pochodzenie”. Taka „bezkrytyczna” postawa krytyki wobec nowych zjawisk każe tym bardziej zachowywać ostrożność w ocenach.

„Manichejskie podziały” to sytuacja, gdy podejście do nowoczesności dzieli na „przyjaciół” i „wrogów” i wokół kwestii zaczyna wytwarzać się klimat walki. Nie był on obcy pierwszym „heroldom nowoczesności”, pierwszej awangardzie. Zwraca na to uwagę A. Osęka. „W odniesieniu do sztuki pojęcia takie [awangarda] mają sens tylko wtedy, gdy jej rozwój ma dla nas w sobie coś z posuwania się armii, coś z podboju” – stwierdza. I dalej: „Awangardowa przygoda to nie swobodna wycieczka kilkunastu osób poszukujących, każda dla siebie, nowych wrażeń. Nie o wrażenia tu chodzi, lecz o dokonania; nie o wzbogacanie duszy, lecz o wyrąbywanie nowych dróg, konstruowanie nowych form”¹³. Osęka dodaje, że w imię awangardowej dyscypliny „zwalczał rozpoetyzowanego Chagalla fanatyczny doktryner Malewicz. Wpadł mi niedawno w ręce zbiór jego manifestów: to lektura straszliwa: brzmią one chwilami jak «hurraaaa!» wojska zrywającego się do ataku. Oczywiście, jest tu zapowiedź świata urządzonego po nowemu, ale póki co na plan pierwszy wysuwa się potrzeba oczyszczenia terenu z wrogów”¹⁴. Na podobnych pozycjach zdają się stać współcześni awangardziści i popierający ich krytycy. Ale to już nie taka walka, jak kiedyś. Ich zapał nie ma już tak czystych motywacji. Przede wszystkim sama „nowoczesność” straciła swoje ostre rysy, nowocześni walczą zatem w imię wykorzeniania anachronizmów, a „anachronizm” to pojęcie równie pojemne i nieokreślone, jak nowoczesność. Ideał postępu sztuki, który zagrzewał pierwszych awangardzistów do walki, nie ma już tamtej mocy przekonywania.

Zagadnienia „nowości” i stosowania wobec sztuki metafor „procesu” i „ewolucjonizmu” interesująco przedstawiał pod koniec lat pięćdziesiątych James S. Ackerman. W kontekście krytyki jako nauki, której terenem zainteresowań jest obszar, gdzie „nowe fakty i nowe sposoby ich znajdowania pojawiają się szybciej niż można je wchłonąć”, zwracał uwagę na koniecz-

¹² J. W o Ź n i a k o w s k i, *Między dziełem a nicością albo o konformizmie w sztuce współczesnej*, „Znak” 20(1968), nr 165, s. 321.

¹³ O s ę k a, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, s. 133.

¹⁴ Tamże, s. 134.

ność intelektualnej czujności. „Oczywiście, formy historyczne czy artystyczne nie muszą tracić wartości tylko dlatego, że są stare, my jednak musimy je nieustannie kwestionować, jeśli chcemy nad nimi panować, a nie poddawać się ich autorytetowi”¹⁵ – pisał. Ale, jak pokazywał następnie, właśnie w imię tej umiejętności kwestionowania nie wolno poddawać się przeświadczeniu, że sztuka podlega ewolucjonizmowi, obecne jej osiągnięcia służą rozwojowi kolejnych etapów, a nowość – zwiastun następnego etapu – jest równoznaczna z jakością¹⁶. Protestując przeciwko zasadności założenia o rozwoju stylowym w sztuce, Ackerman wykazywał, że nie można stosować metafory procesu wobec sztuki, bo: „Głównym celem aktu twórczego [...] nie jest ani przekształcanie teraźniejszości, ani wpływanie na przyszłość, lecz wytwarzanie rzeczy posiadających wartość”¹⁷. Także pojedyncze dzieło nie jest procesem, tylko statycznym i trwałym obiektem, który raz powstawszy, może inspirować twórców różnych epok wbrew chronologicznemu porządkowi nastawiania kolejnych stylów. Teoria ewolucyjna w historii sztuki to czysta mistyka, stwierdza krótko Ackerman i przypomina, że działanie tkwi nie w przedmiotach, lecz w ludzkich umysłach.

Zauważa też, że „schematy rozwojowe”, które konstruuja badacze sztuki, niekoniecznie związane są z wyróżnikami wartości, bo zła sztuka ma często większe powodzenie i więcej zwolenników niż dobra. Tym gorzej, kiedy o ocenie decyduje tylko kategoria postępu. „Proces, a nawet postęp, stał się teraz do tego stopnia miarą znaczenia w ocenie sztuki nowoczesnej, że cokolwiek jest (albo wydaje się być) dalszym krokiem naprzód – bywa w szczególny sposób polecane naszej uwadze. Słowo «postępowy» staje się terminem pochwalnym, ponieważ przyszłe skutki ocenia się wyżej niż wartości obecne. [...] Nazywam to «złudzeniem awangardy»”¹⁸ – zauważa Ackerman. Podkreśla, że „w samej zmianie nie tkwi żadna istotna wartość”. „Dzieło sztuki nie stanie się dobre czy złe tylko dlatego, że wykazuje nowe cechy. Wartość jego nie zależy od tego, jakich form i technik używa artysta, lecz od tego, jak są one użyte i z jakim skutkiem”¹⁹ – pisze. I dodaje, że współczesnej krytyce, a także w dużej mierze współczesnej sztuce „tylko rzadko udaje się

¹⁵ J. S. A c k e r m a n, *Historia sztuki a problemy krytyki*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 224.

¹⁶ Jeszcze innym problemem pozostaje, co miałoby się kryć pod pojęciem „jakość”? I czy to pojęcie jeszcze jest stosowne? Dla wierzących w postęp, być może, tak.

¹⁷ A c k e r m a n, *Historia sztuki*, s. 230.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 231.

znaleźć tę nowość, której tak gorąco poszukują”²⁰. Badacz odróżnia tu pojęcie nowości od oryginalności czy unikalności, które uważa za pojęcia pozytywne i decydujące o wartości dzieła. „W sztuce przeszłości mylimy indywidualność ze zdolnością oddziaływania: w sztuce współczesnej identyfikujemy ją z łatwo dostrzeganą nowością techniki czy materiałów [...] Indywidualność, o której mówię, jest celem najtrudniejszym ze wszystkich – jest trudna do osiągnięcia, trudna do zrozumienia i niemożliwa do naśladowania”²¹ – konkluduje. Poglądy te są zbieżne z poglądami Woźniakowskiego.

Do dyskusji o kryteriach oceny (bo przecież nowość jest kryterium oceny sztuki) dołącza się Horst W. Janson²². „Fakt, że proces odbioru dzieła sztuki jest tak złożony, sugeruje, iż usiłujemy być może schwytać błędny ogień, zakładając istnienie jednej «wartości estetycznej»”²³ – stwierdza i jako swoją propozycję „kryterium doskonałości dzieła” wysuwa oryginalność. Opisując postępowanie badacza sztuki, który stara się stwierdzić, czy powierzona mu praca jest kopią, falsyfikatem czy oryginałem mistrza, dochodzi do wniosku, że oryginalność jest tu *summum bonum*. „Przyjmuje się, że oryginał odznacza się unikalnością lub charakterem indywidualnym, które stawiają go na szczycie estetycznej hierarchii. A Rembrandta ceni się jako wielkiego mistrza, ponieważ jego dzieła cechuje w większej mierze owa wyjątkowość lub indywidualność, niż dzieła jego holenderskich kolegów”²⁴ – wyjaśnia. Takie postawienie sprawy u Jansona wiąże się ze stosunkiem do tego, co nowe. „Osiągnięcie czegoś istotnie nowego wymaga wysiłku wyobraźni, chęci podjęcia ryzyka i przezwyciężenia oporu, ustalonej rutyny i przekonań [...]”²⁵ – stwierdza. I choć przyznaje, że oryginalność w sztuce różni się od oryginalności w nauce, bo osiągnięcia artystyczne nie „starzeją się”, to jednak i dla tej dziedziny istnieje wewnętrzna dynamika i „zasady wzrostu”.

Janson dowodzi, że przyjmując oryginalność za miarę wartości estetycznej, trzeba również przyjąć konieczność porównywania jednych dzieł sztuki z innymi. Ma to swoje konsekwencje: „Przyjęcie oryginalności jako miary wartości estetycznej każe również przyjąć że żadna oparta na niej ocena nie może być ostateczna, ponieważ nigdy nie możemy mieć pewności, że prze-

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 235.

²² H. W. J a n s o n, *Oryginalność jako kryterium doskonałości*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, s. 215-221.

²³ Tamże, s. 216.

²⁴ Tamże, s. 219.

²⁵ Tamże.

prowadziliśmy wszystkie możliwe porównania”²⁶ – mówi. W jakimś sensie stawiałoby to pod znakiem zapytania zasadność dokonywania ocen w ogóle, zwłaszcza przez krytykę, gdyby nie to, że – zdaniem Jansona – w sztuce europejskiej pomóc może tu przyjęcie za fakt, że „najbardziej oryginalni artyści mieli też największą siłę oddziaływania i często stopień oryginalności dzieła sztuki możemy mierzyć, śledząc jego wpływ na sztukę swego czasu”²⁷. Jest to – jak widać – pogląd, który negował Ackerman.

Należy zwrócić uwagę na termin, który pojawia się w tekstach Ackermana i Jansona, a także w wywodach Woźniakowskiego. Termin ten to „ewolucjonizm” czy „postęp”, właściwy nie tyle historii sztuki, krytyki czy myśli artystycznej twórców jako ich specyficzne odkrycie, ile zapożyczony z nauk przyrodniczych i zastosowany do historii. Ackerman zauważa, że naukowe uzasadnienie dał teorii ewolucyjnej Darwin, a „dialektyczną nieuchronność” Hegel i Marks, historia sztuki zaś „wchłonęła dialektykę z przesyconej nią ówczesnie atmosfery”²⁸.

Przekonanie o postępującym rozwoju sztuki było także, obok kultu maszyny i cywilizacji przyszłości oraz artystycznego i społecznego radykalizmu, elementem światopoglądu artystycznego awangardy. U podstaw tego światopoglądu leżał historycyzm, pogląd według którego historia wyznacza sens i wartość działania poszczególnych jednostek i grup społecznych²⁹. Pogląd ten, wykorzystujący właśnie ideę ewolucji i postępu, okazał się atrakcyjny dla wielu działań intelektualnych podejmowanych w różnych dziedzinach nauki.

Prezentacji i krytyce historycyzmu poświęcone jest dzieło Karla Poppera pod znamienym tytułem *Nędza historycyzmu*³⁰. Tok jego myślenia i argumentowania dotyczy możliwości aplikowania historycyzmu jako metody do aparatu badawczego nauk społecznych. Tezy jego jednak można uznać za słuszne w stosunku do historii sztuki i samych stwierdzeń artystów tam, gdzie przyjmują oni historycyzm jako uprawniony sposób opisu i badań, a także praktykowania sztuki. Choć praca ukazała się w wydaniu książkowym w 1954 r., to jej główna teza – (według słów samego autora) „że wiara w historyczne przeznaczenie jest zwykłym przesądem oraz że ani metodami naukowymi ani jakimikolwiek innymi nie sposób przewidzieć biegu historii” –

²⁶ Tamże, s. 220.

²⁷ Tamże, s. 221.

²⁸ A c k e r m a n, *Historia sztuki*, s. 226.

²⁹ Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. nowe, Warszawa 1996, s. 27.

³⁰ Karl R. P o p p e r, *Nędza historycyzmu*, Warszawa 1984.

pochodzi z przełomu lat 1919/20. Teza była reakcją na sukcesy historycyzmu w tym czasie – ten okres to też czas działania pierwszej awangardy. Naturalnie sztuka awangardzistów sama w sobie nie miała ambicji przewidywania przyszłości, można jednak powiedzieć, że była efektem takiego a nie innego jej przewidywania, że zaczerpnęła od historycyzmu przekonanie o działaniu sił (postępu i przeciwnych mu) oraz przekonanie, że w starciu tym siły postępu zwyciężają i można określić jego kierunek. Wreszcie, że działania twórcze awangardy były ukierunkowane na przyszłość, która ma z tego procesu wyniknąć, i na jej przyszłego odbiorcę. Popper zaś dowodził, że nie można przewidzieć przyszłego biegu historii ludzkości, bo nie można przewidzieć rozwoju wiedzy, od którego bieg dziejów ludzkich w znacznym stopniu zależy³¹.

Dla poglądów awangardy istotne wydają się przekonania historycyistów na temat zjawisk nowych, formułowane przez nich na użytek życia społecznego. Jak tłumaczył Popper, wedle historycyistów, nowość w życiu społecznym nie jest „nowym uporządkowaniem dobrze już znanych elementów”, ale czymś „zasadniczo odmiennym”. „W życiu społecznym [...] te same znane czynniki w nowym układzie nie są nigdy rzeczywiście tym, czym były uprzednio. Tam, gdzie nic nie może powtórzyć się dokładnie, musi zawsze wyłaniać się coś istotnie nowego. Okoliczność ta ma być szczególnie doniosła w rozważaniach nad powstawaniem nowych stadiów czy okresów historii, z których każdy zasadniczo różni się od poprzedzającego”³². Co więcej, historycyizm głosi, że: „Nie ma nic donioślejszego, niż wyłanianie się rzeczywiście nowego okresu”. Z poglądem tym, jak pokazuje Popper, wiąże się przekonanie, że do tego, co nowe – wobec jego „zasadniczo odmiennych nowości” – nie można przykładać starych kryteriów, które przestają być ważne. A zatem nowość staje się kryterium samym w sobie.

Na gruncie nauk społecznych historycyści wyrażali pogląd, że „jedynie obowiązujące prawa społeczne to prawa *łączące kolejne okresy*, a więc *prawa rozwoju historycznego*, wyznaczające przejścia od jednego okresu do drugiego”³³. W związku z tym jedynymi rzeczywistymi prawami socjologii są prawa historyczne. Tak rozumiany historycyizm utożsamia socjologię z historią, historią zwróconą ku przyszłości. Metoda historycyistyczna ponadto implikuje teorię socjologiczną, wedle której „społeczeństwo z konieczności ulega zmianom, lecz tylko takim, które zgodne są ze zdeterminowanym i niezmiennym

³¹ Tamże, s. 2.

³² Tamże, s. 8.

³³ Tamże, s. 24.

z góry wzorem, że przechodzi przez stadia wyznaczone z nieubłaganą koniecznością”³⁴. Historycyzm rości sobie prawo do przewidywania tych stadiów. Usprawiedliwia także działania, które prowadzą do osiągnięcia ładu (zdeteminowany wzór). Poglądy te awangardiści przenieśli na teren sztuki, wpisując dzieło w nurt życia społecznego jako zarazem posłanie i projekt nowej organizacji świata, rzeczywistość którego chciała kształtować. Dzieło więc, jeśli miało w tym procesie uczestniczyć, również musiało podlegać prawom historycznego rozwoju, również być zwrócone ku przyszłości. A dzieło zwrócone ku przyszłości, to dzieło „nowe”.

Woźniakowski historycyzm (i prawo postępu) nazywa mitem, odradzającym się „wskutek fałszywych analogii z rozwojem nauki i techniki oraz z sytuacjami społeczno-politycznymi”. „Nie ma postępu w sztuce. Jest zmiana” – stwierdza. „Tak jak zmienia się sytuacja życiowa ludzi i pogląd ich na świat, tak też zmienia się język sztuki [...] Nie mówimy dziś językiem Kochanowskiego. Ale nie jestem pewien, czy któryś ze współczesnych polskich poetów może się z Kochanowskim równać”³⁵. Woźniakowski dodaje, że mimo niszczenia tego zjawiska, pretensje do „postępowości” wciąż pojawiają się w sztuce, nieświadomej, że ich źródłem jest „naiwny mit”. Wiara w postęp w sztuce okazuje się więc jedną z przyczyn, dla których nowość tak mocno trwa na swoich stanowiskach, mimo rozluźnienia dawnej dyscypliny treściowej. Ale czy ta wiara jest rzeczywista? – powątpiewa krytyk. Kto naprawdę wierzy w mit? Idea postępu także musiała się odkształcić i zdewaluować, skoro obserwatorom nowoczesność, która ma być wynikiem i warunkiem postępu, wydaje się mglista i ogólnikowa.

Woźniakowski podaje inne przyczyny trwania przy postulatcie nowoczesności jako pewnym określonym znaczeniowo prądzie, inne niż wiara w ideały. Według niego wymóg podporządkowania się nowoczesności podsuwa artystom ich konformizm. Andrzej Osęka pisze o sytuacji, gdy awangarda przestaje być pochodem ku zwycięstwu, a staje się zwycięską instytucją, z własną hierarchią i układami³⁶. Woźniakowski ma na to zjawisko swoje własne określenie – *art show business*.

³⁴ Tamże, s. 29.

³⁵ Woźniakowski, *Między dziełem a nicością*, s. 342.

³⁶ Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, s. 135.

II. JEŚLI NIE NOWOŚĆ, TO CO?

1. JACEK WOŹNIAKOWSKI I OBRONA KAPISTÓW

Wydaje się, że aby zrozumieć Jacka Woźniakowskiego – krytyka, jego poglądy na malarstwo, sztukę i szerzej: ostatecznie kulturę, trzeba powrócić do tradycji, którą on sam cenił, i której przyznawał ważne miejsce wśród dokonań artystycznej myśli polskiej i polskiej sztuki. Można zaryzykować twierdzenie, że ta właśnie tradycja ukształtowała go w dużej mierze, co sam zresztą sugerował, o czym za chwilę.

Tradycją tą był kapizm, w latach aktywności Woźniakowskiego jako krytyka niezbyt ceniony, a nawet uważany za anachroniczny i hamujący rozwój nowych, wartościowych poszukiwań. Niechęć wobec reprezentantów kapizmu, jego epigonów, przedstawicieli odmian pokrewnych podsycił jeszcze fakt, że tuż po wojnie to oni właśnie reprezentowali najbardziej popularny kierunek w sztuce, najchętniej naśladowany, obecny na artystycznych uczelniach. „Przedstawiciele orientacji nowoczesnej, poszukujących formuł wypowiedzi artystycznej adekwatnych do intensywności przemian nowych czasów, drażnił «przedwojenny spokój» kolorystów, którzy po wojnie podjęli twórczość w takim samym punkcie, w jakim zastała ich wojna, a jeszcze do tego szykowali się do objęcia roli Koryfeuszy sztuki oficjalnej”³⁷ – pisała Alicja Kępińska. niesprawiedliwością zresztą byłoby tłumaczyć niechęć do kapistów roszczeniami do zajęcia należnego miejsca wyznaczonego przez „postęp” czy „pochód” sztuki. Przeciwnicy – grupa „nowoczesnych”, skupionych w Grupie Młodych Plastyków, w swoich wypowiedziach, m.in. sformułowanym w 1946 r. manifestie, podawała konkretne powody, dla których kapizm „przebrzmiał”, zarzucając mu „nonszalancką chaotyczność”, „naturalizm”³⁸. Krystyna Czerni przytacza wspomnienia Mieczysława Porębskiego, teoretyka grupy, w których stwierdza on, że kapizm był już nie do przyjęcia także ze względu na bolesne doświadczenia historii: „[...] to był rodzaj raju utraconego, za którym się tęskni, ale do którego wrócić nie sposób, bo to trochę tak wyglądało, jakby ten cały świat, ten kapistowski, impresjonistyczny, fowistyczny raj, gdzieś tam wyparował w piecach krematoryjnych”³⁹. Odrzucenie

³⁷ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981, s. 13.

³⁸ Por. tamże, s. 13.

³⁹ K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków 2000,

to dotyczyło, jak widać, nie jednej, konkretnej artystycznej formacji, ale całej tradycji. Nowocześni pragnęli otworzyć całkiem nowy rozdział. Sztuka nie mogła pozostać niezmieniona, skoro świat się zmienił. Sami kapiści jednak nie byli w stanie wówczas przyjąć tych argumentów. W 1956 r. Józef Czapski pisał z goryczą:

W lipcowym numerze „Przeglądu” z 1950 roku Mieczysław Porębski pisze, że nie abstrakcyjniści, nie „uniści” są najgorsi, kapiści są „równie jeśli nie bardziej szkodliwi”. Zarzuty? Naturalnie formalizm, no i uległość poszczególnych artystów wobec nacisku obcych idei i wzorów. [...] Kapiści w dobie dwudziestolecia niepodległości walczący o pewne elementarne prawdy malarskie w ostrej opozycji do ówczesnej krytyki oficjalnej to «drobnomieszczańscy nihilisci», którzy jednocześnie używali «argumentów solidnego kupca, zachwalającego jakoś swojego towaru». Kapiści – a więc Waliszewski, który w tamtym okresie chyba największej ilości ludzi otworzył oczy na malarstwo, pełen fantazji, inwencji, czucia malarskiego i rzadkiej malarskiej kultury, drapieżnie dowcipny, zdobywca i twórca, nawet wtedy, kiedy był unieruchomiony po pięciu amputacjach; Mitera, który odmawiając sobie wszystkiego, w wytartym ubranku redagował i wydawał, nie wiadomo za co, numer „Głosu Plastyków” poświęcony Gieryskiemu, a umierając, pisał testament, gdzie wyrażał żal, że już nie zobaczy numeru w przygotowaniu, poświęconego Cézanne’owi; [...] Jan Cybis, który uczył nas wszystkich istoty malarstwa i bezinteresowności – ci ludzie i ich najbliżsi koledzy, których walka o malarstwo w Polsce to już karta w kulturze polskiej, byli przez ostatnie lat szkalowani przez zawsze na fali oficjalnej płynących „krytyków”. Te metody niskie to były w latach 1948-1953 metody normalne, prawie obowiązujące⁴⁰.

Można rozumieć tę gorycz, kiedy się wie, co znaczyło dla kapistów podnoszenie świadomości malarskiej, wychowanie do sztuki, które było jakąś ich osobną misją. Ostatecznie ówczesni, z lat pięćdziesiątych krytycy, też zaatakowali malarstwo i za obrazem. Mieczysław Porębski napisał, że pożegnał się z krytyką, bo gdy nastały lata sześćdziesiąte, a wydarzenie zastąpiło dzieło, poczuł, że traci kontakt z tymi działaniami i w jakiś sposób się gubi⁴¹.

Woźniakowski, broniąc formuł kapistowskich czy – nie odwołując się wprost do ich twórców – tłumacząc nimi opisywane przez siebie zjawiska

s. 11. Ten sam Porębski wszakże doceniał, już z innej, dalszej perspektywy, nie startu „nowoczesnych” – siłę kapistów jako grupy. Pisząc o pokoleniu przedwojennym, które po wojnie ostatecznie zachowało swój autorytet i znaczenie, stwierdzał: „W malarstwie byli to głównie tzw. kapiści, czy szerzej pikturaliści, niechętni awangardowym nowinkom, dbali o tradycyjny poziom i morale artystycznego rzemiosła, na tyle jednak elastyczni, żeby w zmienionych fluktuacjach czasu ostać się, obronić, utrzymać wpływy, zdobyć szacunek i uznanie nawet kolejnych przeciwników [...] O jakimś trwałym wspólnym froncie podobnym kapistowskiemu nie może być mowy” (*Pożegnanie z krytyką*, s. 164-165).

⁴⁰ J. C z a p s k i, *Patrzac*, Kraków 2004, s. 210.

⁴¹ M. P o r ę b s k i, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 43.

i fakty artystyczne, nie tyle nawiązywał do rzeczywistości powojennej, ile do najważniejszych lat kierunku, kiedy krystalizowała się wymowa jego treści („formuły kapistowskie” to określenie umowne). Po wojnie zresztą trudno mówić o „czystym” kapizmie: to raczej „postkapizm”, „podkapizm” czy właściwie szerzej: koloryzm, który jako prąd tworzyli malarze różnych wcześniejszych orientacji⁴². Sam Czapski tak o tym pisał (w latach sześćdziesiątych): „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”⁴³. Ten etap rozwoju kierunku potrafił Woźniakowski oceniać krytycznie, jednak osiągnięć i istotnego przesłania, którego wartość nie zdezaktualizowała się, jego zdaniem, mimo zmian w kulturze i sztuce, bronił. Najpełniej obrona ta wyraża się w tekście z 1970 r. „Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?” – jest to jednocześnie wykład prawd, którym Woźniakowski był na swej drodze krytyka przez te lata wierny. Nie ma podstaw sądzić, by później jego przekonania uległy w tym względzie zmianie.

Zanim przyjrzymy się odpowiedziom na pytanie zawarte w tytule wspomnianego tekstu (który chyba trafnie oddawał współczesne nastroje), trzeba przywołać tekst inny, stanowiący wykładnię wartości, do których Woźniakowski się odwołuje. Sam o nim wspomina, ujawniając swój bardzo nieobojętny i osobisty stosunek tak do treści, jak i ich wyraziciela: „Kto pamięta wrażenie, jakie w środowiskach owej liberalnej inteligencji potrafił wywrzeć *Głos Plastyków* albo rozprawka Czapskiego, wydana przez IPS w roku 1937, *O Cézannie i świadomości malarzkiej*, ten wie, że wrażenie było niezatarte. Uległ mu wówczas, jak się zdaje, także autor niniejszego szkicu, może w ogóle ten szkic dlatego powstaje. Czym skorupka za młodu nasiąknie...”⁴⁴. Można rzec, że *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* to nie tylko owoc chęci zadośćuczynienia sprawiedliwości wobec niesłusznych ataków, czy efekt niezgody na opinie środowiska, ale także hołd wobec zasług i znaczenia postaci, która wówczas w świecie sztuki i kultury polskiej faktycznie nie istniała – Józefa Czapskiego.

⁴² Jak wymienia Kępińska: kapiści z dawnego Komitetu Paryskiego – Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Eugeniusz Eibisch i Jerzy Fedkowski z Jednorogu, Wacław Taranczewski z Pryzmatu, Czesław Rzepiński ze Zwornika, także dawni formiści – Zbigniew Pronaszko i Tytus Czyżewski. Kontynuatorem linii kolorystów był Jerzy Wolff.

⁴³ C z a p s k i, *Patrząc*, s. 34.

⁴⁴ W o Ź n i a k o w s k i, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, s. 90.

Działalność kapistów (czy kolorystów) w Polsce, obiekt krytyki, nie była działalnością Czapskiego, żyjącego i tworzącego na emigracji, a zatem i ich błędów, prawdziwych czy nie, nie można mu było przypisywać. Czapski zresztą od kapizmu się odłączył, od teorii młodości odszedł i podążył swoją indywidualną drogą artystyczną. Efekty tej drogi można było w Polsce zobaczyć w pełni dopiero w 1992 r., kiedy pokazano jego obrazy na wystawach w Krakowie, Poznaniu i Warszawie [wcześniej – w 1957, 1986 i 1990 r.⁴⁵]. Wtedy też można było je skonfrontować (imaginacyjnie) z dokonaniem poszczególnych nurtów w Polsce. Konfrontacja taka nie miała na celu umieszczenia twórczości Czapskiego w jakimś miejscu pomiędzy artystami polskimi, nie było to jego środowisko, mogła jednak pomóc w podejmowaniu ocen żywotności pewnych prądów w polskiej sztuce i w refleksji nad drogami przemian w sztuce. Wydaje się, że choć Czapski obrał drogę niezależną, nie porzucił ideałów kapizmu całkowicie, ten pień wspólny był i dla niego, i dla innych twórców, którzy w Polsce pozostali. Zwłaszcza jeśli chodzi o sposób uprawiania sztuki (podporządkowanie), wierność naturze czy rozumienie dzieła sztuki jako syntezy, a także znaczenia przeżycia⁴⁶. Fakt jego nieobecności w Polsce nie niweczy też sensowności odwoływania się do jego myśli, gdy mowa o obronie kapistów. Skoro to jego myśl, sformułowana dobitnie w 1937 r., wyraziła kapistowskie ideały w momencie rozkwitu, to właśnie ją należało przywołać po latach, by wyjaśnić powód „wstrętu”. Trzeba też do niej powrócić, by rozumieć wywód Woźniakowskiego.

Już sam tytuł: *O Cézannie i świadomości malarskiej* wyjaśnia, skąd u Woźniakowskiego tak silny nacisk położony na tę właśnie niezbędną cechę artysty; jednocześnie tytuł ten wskazuje na miejsce krytyka w tradycji starszej, niżby się wydawało. Woźniakowski wykląda Czapskiego, a Czapski wykląda Cézanne'a – tak można by opisać te zależności, przy czym Czapski, wykładając Cézanne'a, wykląda jednocześnie również swoje poglądy, nie jest jedynie ich przekazicielem.

„Świadomość malarska” to zagadnienie dla Czapskiego kluczowe. Ona właściwie tworzy artystę, decyduje o efektach jego pracy, wyznacza kryteria oceny. Nowoczesne rozumienie znaczenia świadomości malarskiej wiąże Czapski z Paulem Cézanne'em i jego dziełem, które – jak pisze – odegrało „rolę decydującą w rozwoju dzisiejszej świadomości malarskiej” w Polsce⁴⁷

⁴⁵ Kalendarium za: J. S i l b e r s t e i n, *Józef Czapski, Tumult i olśnienia*, Warszawa 2004.

⁴⁶ Por. C z e r n i, *Rezerwat sztuki*, s. 13.

⁴⁷ J. C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, Warszawa 1937, s. 5.

i w ogóle w malarstwie europejskim. (Nie wspomina przy tym o sobie, a przecież jako jeden z członków Komitetu Paryskiego miał w tym rozwoju ważny udział, i nie bez znaczenia musiała tu być jego wierność: Piotr Kłoczowski pisząc o młodości Czapskiego, wspomina o „ekskluzywnym kulcie Cézanne’a w latach dwudziestych”, któremu artysta hołdował⁴⁸). Świadomość malarską można rozumieć bądź jako postawę identyfikującą malarza jako malarza (bo tą konkretnie gałęzią sztuki się Czapski zajmuje), bądź jako element składowy tej postawy. Ważne elementy tej postawy wykłada autor w następującym zdaniu, w którym mówi o polskich artystach wracających do kraju po swoich „Wanderjahre” w Paryżu i „zarażonych” postawą Cézanne’a, czyli: „skrajną rzetelnością jego pracy, każdego położenia farby, wolą świadomości malarskiej, niechęcią do malarstwa czysto uczuciowego i bezmyślnego, jak również i czysto celebrialnego, abstrakcyjnego, dążenie do związania przedmiotowości i abstrakcji, koloru i konstrukcji, świadomości i odczuwania, *wolą pełni malarskiej*”⁴⁹. Pojęcie w istocie dość obszerne, ale można wyróżnić jego poszczególne składniki.

Z pewnością takim ważnym składnikiem jest patrzenie i widzenie – ale samodzielne i indywidualne. Kwestia ta wiązać się będzie z Czapskiego (i Cézanne’a) stosunkiem do tradycji i klasyków. „Widzieć i wiedzieć” – można by streścić w dużym uproszczeniu wymagania, jakie Czapski stawia przed malarzami. „Widzieć” jest jakby oczywiste – artysta musi mieć „oko”, musi patrzeć („«tylko oko, ale – dobry Boże – jakie oko!» mawiał Cézanne o Monacie” – cytuje Czapski w tekście⁵⁰) – przynajmniej w tym czasie jest oczywiste jako pierwszy etap powstawania dzieła. Ta chwila widzenia pozostanie dla Czapskiego ważna na zawsze: „Jest taka chwila, którą, różnie nazywając, przeżywa każdy, najskromniejszy nawet artysta – chwila widzenia, oczyszczona ze wszystkich reminiscencji. [...] Artysta w tej chwili jest również wolny od nawet przez siebie przemyślanych i przyjętych teorii, formuł i wskazań. Nie chodzi tu bynajmniej tylko o malarza. [...] Tu gra rolę sztuka zapomnienia, ars obliviscendi, która jest równie ważna jak ratio studiorum [...] iskra nagiego widzenia” – napisze w 1978 r.⁵¹ „Oko” to u Czapskiego także instynkt malarski, umiejętność rejestrowania i przenoszenia na płótno wrażeń. Widzenie jest ważne, widzieć można wszak na różne sposoby (impresjonizm,

⁴⁸ Skrawki, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 223.

⁴⁹ C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 6.

⁵⁰ Tamże, s. 10.

⁵¹ C z a p s k i, *Patrząc*, s. 346.

na przykład, to „nowe widzenie natury”). Tymczasem jednak to jeszcze za mało – takie malarstwo byłoby właśnie „czysto uczuciowe” i „beźmyślne”. Potrzebne jest to wszystko, co składa się na „wiedzieć”. Określa to Czapski mianem „świadomej myśli konstrukcyjnej”, pisze: „organizująca inteligencja jest najcenniejszą współpracowniczką wrażliwości w dziele realizacji”, powtarzając te słowa za synem Cézanne’a⁵². Ponieważ obraz trzeba konstruować, budować, potrzebna jest do tego myśl, wiedza, intelekt, nie wystarczy sam instynkt. Ale świadomość malarska to także świadomość, że obraz jest właśnie konstrukcją, a nie czymkolwiek innym, że trzeba go zbudować, zaplanować, przewidzieć rolę jego komponentów.

Między „widzeniem” a realizacją jest jeszcze doznanie, przeżycie. Ono także musi być głęboko indywidualne. „Malarz konkretyzuje rysunkiem i kolorem swe doznania i swe percepcje”⁵³ – pisze Czapski. To doznanie musi zawiązać się w wizję, z której ostatecznie narodzi się dzieło – ale dzieło świadome, przemyślane. Znowu posługując się słowami Cézanne’a, podkreśla autor wagę świadomej działalności intelektu: „Jedynie zrobienie czegoś, co byłoby dowodem myśli, przedstawia prawdziwe trudności [...]”⁵⁴, ale jednocześnie – zdaje się – jedynie to jest godne wysiłku. O wadze owego przeżycia u Cézanne’a będzie wspominał i później także, co świadczy, że jest to składnik nieodmiennie ważny⁵⁵. Sam Czapski już dużo później zastrzega, że droga twórcza, u której początku jest przeżycie, nie musi być obowiązująca powszechnie⁵⁶.

Należy tu zaznaczyć, że wszystkie te elementy muszą być ze sobą ściśle powiązane: odczuwanie musi się łączyć ze świadomością, myśl prowadzić do realizacji dzieła. Malarstwo, wedle własnych słów Cézanne’a, powtórzonych przez Czapskiego, to „związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata materialnego”⁵⁷.

⁵² C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 10.

⁵³ Tamże, s. 12.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ „Do śmierci Cézanne jest wierny sobie, nigdy cienia pośpiechu, oglądania się na boki, nigdy szukania efektu – ale tylko docieranie w sobie do pełniejszego przeżycia i do ściślejszego wyrazu tego przeżycia na płótnie (*finalité pure* – jak to przetłumaczyć!). W tej drodze samotnej nigdy delektacji dla delektacji, do śmierci dominuje wybór i asceza” (*Patrzac*, s. 362).

⁵⁶ „Chciałbym podkreślić, że mojego podejścia do malarstwa przeważnie od przeżycia, szoku jakby wypadkowego i wyłącznie malarskiego, a nie takiego czy innego z góry zaprojektowanego czy wymarzonego tematu – nie uważam przecie za wzór uogólniający, był on chyba dominujący u malarzy mojej generacji, o podobnej genealogii malarskiej, dla której dosłownie straszakiem była «literatura»” (*Patrzac*, s. 380-381).

⁵⁷ J. C z a p s k i, *Rewolucja Cézanne’a*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 16, s. 22.

Wracając do kwestii widzenia i doznania, trzeba zauważyć, że odnosiły się one do natury. Należy uściślić, czym była natura dla Cézanne'a, a czym dla Czapskiego. Cézanne, jak pisze Maria Rzepińska, był „ostatnim kornym wielbicielem natury”⁵⁸. „Bezpośrednia wizja natury” jest dla niego głównym źródłem natchnienia, a obraz musi być „świadomy w kompozycji”, ale z „bezpośredniego doznania natury” się wywodzić. „Nigdy nie jesteśmy zanadto skrupulatni, ani zanadto szczerzy, ani zanadto poddani naturze...” – pisał⁵⁹. W przypadku Czapskiego wydaje się, że chodzi raczej szerzej o obserwację świata zewnętrznego. Znacznie później, bogaty w życiowe doświadczenie, pisze on: „Widzę wszystko w moim pokoju. [...] Gdybym miał jeszcze żyć, by malować, to jestem pewien, że malowałbym martwe natury, w które usiłowałbym się wkopać aż do granic możliwości, bo tylko na tej drodze można coś odkryć. Natura sama jest odkryciem”⁶⁰. Wydaje się, że wspólna obu malarzom była też potrzeba bezpośredniości doznania natury.

Na pewno podzielali obaj przekonanie, że doznanie artysty musi być osobiste. Wyznacza ono także stosunek do tradycji malarskiej, klasyków, jako rezerwuaru pewnych sposobów widzenia, przekładania doznań na dzieło. Cézanne – za nim Czapski – nie jest przeciwny starym mistrzom, studiuje ich, odczuwa żywy związek z tradycją, jednak ma swoje rozumienie klasycyzmu i roli klasyków. Tak to tłumaczy Czapski: „Do wagi decydującej własnego doznania artysty powraca Cézanne wielokrotnie w swoich listach i wypowiedziach. Nie kopiowanie epigoniczne schematów klasycznych zaleca Cézanne, ale przeżycie klasyków od wewnątrz, jak własną przygodę, by zarazili nas swą postawą wobec świata, takie ich zasymilowanie, żeby móc nie myśleć w chwili tworzenia o niczym innym poza światem naszej wizji”⁶¹. Czy prawdy zawartej w tych słowach nie można odnieść do samego Czapskiego, o którym Woźniakowski pisze, że „zmierzał do takiego widzenia i wyrażania, które by poza wszelkimi konwencjami, sposobami, chwytami były niejako widzeniem wprost, choćby przez okamgnienie”⁶².

Świadomość malarska, rozumienie potrzeby konstruowania obrazu, to także rozumienie roli koloru – rewolucyjne rozumienie. Podkreślanie wagi koloru

⁵⁸ M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 431.

⁵⁹ C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 12.

⁶⁰ Za: C z e r n i, *Rezerwat sztuki*, s. 13.

⁶¹ C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 11.

⁶² J. W o ź n i a k o w s k i, *Czapski w zbiorach Boisgelinów*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, s. 121.

i jego znaczenia dla budowania obrazu nie było wynikiem – jak to powiedziałby Woźniakowski – skłonności do „malowanek”, ale właśnie efektem przemyślenia obrazu jako konstruowanej całości. Tam, gdzie „koloryzm” pogardliwie oznacza tylko jakieś zamiłowanie do „ładności”, nie ma zrozumienia dla wysiłku intelektualnego, który towarzyszy organizowaniu płótna. „Dla zwolenników Matejki i Chełmońskiego «twarda», niezrozumiała była (i jest) mowa Cézanne’a, za to miał on wpływ odradzający dla tych, którzy go przeżyć potrafili: uświadomił im konstrukcyjne znaczenie «gry barwnej», zatraconej przez większość malarzy od czasów Davida, odkrył cały świat problemów konstrukcyjnych, współzależność formy i barwy [...]»⁶³ – pisał Czapski. On sam z tej lekcji wyciągnął ważne wnioski dla swego artystycznego życia. Pomogło mu to też uporządkować stosunek do polskiej przeszłości i wprowadzić w nią hierarchię: „Właśnie po Cézannie rzuca się w oczy miara i «kamienna» wprost konstrukcja, blask, natężenie i sens barwy płócien Aleksandra Gierymskiego, ujawnia się malarskie «nieistnienie» artysty takiego, jak Chełmoński [...]»⁶⁴ – zauważał.

Czapski konsekwentnie, przynajmniej na tym etapie, przejął od Cézanne’a przekonanie, że kolor, plama barwna jest podstawowym elementem konstrukcji obrazu, że rysunek istnieje podporządkowany „całości kolorem komponowanej”. Przekonanie to było wszakże tylko częścią prawdy o tworzeniu, o malarstwie. Prawdą Cézanne’a, którą według Czapskiego „rozparcelowały” poszczególne czerpiące od niego kierunki, był całokształt jego twierdzeń – niezbędny, by i dzieło stanowiło całość, *complexité*. „Cézanne chciał łączyć żywy kult tradycji z «jedynym» widzeniem twórcy, bezpośrednie doznanie natury z geometryczną konstrukcją płótna, zlać rysunek i kolor, wywracając dotychczasową ich kolejność, nie zadowolniając się jedynie płaszczyzną obrazu, żądał jednocześnie trzeciego wymiaru – głębi”⁶⁵.

Osiągnięcie tej głębi wymagało od malarza jeszcze czegoś, co też wchodziło w skład świadomości jako postawy: oddania. Listy Cézanne’a przytaczane przez Czapskiego są dowodem na to, że dochodzenie do celu, który sobie założył – stworzenie pełnego malarstwa – pochłaniało go całkowicie. A tak powołanie to widział Czapski: „Ciągłe niezadowolenie z siebie, ciągła gotowość zaczynania «od początku», pokora wielkiego artysty [...] i bezgraniczne oddanie i wierność sztuce tworzą artystyczną wielkość Cézanne’a, jego nie

⁶³ C z a p s k i, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, s. 7.

⁶⁴ Tamże, s. 7.

⁶⁵ Tamże, s. 12.

tylko malarski, ale i moralny testament [...]”⁶⁶. Tym testamentem, dającym świadectwo wierności zasadom, była „niezrównana jakość malarska (*qualité*) płócien Cézanne’a”. Wspomnienie tej jakości, plamy barwnej i jej „niedwuznacznego świadomego położenia” – pisze dalej Czapski – będzie dla każdego, kto „przeżył” Cézanne’a, „nieomylnym sprawdzianem własnej rzetelności malarskiej, gorzkim wyrzutem w chwili pracy o osłabionej samokontroli, o nie całkowicie «czystym» do sztuki podejściu, pomocą i otuchą w chwili całkowitego wysiłku”⁶⁷. Ten stosunek do pracy uzna Czapski za swój – a wraz z nim inni kapiści⁶⁸. Widać zatem, że za kapistami, ich ideałami, priorytetami, ich myśleniem o sztuce i metodą twórczą, stoi wielka tradycja francuska drugiej połowy XIX wieku, której spadkobiercą i wyrazicielem był Cézanne, stojący u styku epok.

To, co napisano dotychczas, przekazuje bezpośrednio myśl Józefa Czapskiego, kapisty, wyrażoną jego słowami i jego podziwem dla Paula Cézanne’a. Tę myśl przeżył i przyswoił sobie Jacek Woźniakowski. Ale świadectwo wierności tej myśli daje także jego sztuka, przy zastrzeżeniu, że Czapski był nie tylko malarzem, ale i pisarzem, kronikarzem, więc nie oddał się całkowicie jednemu powołaniu, jak Cézanne⁶⁹. Nie wdając się w dokładne analizy, napiszmy tylko, że niewątpliwie, tak jak Cézanne, pragnął Czapski stworzenia pełnego malarstwa, ale malarstwo to zarazem miało być odpowiedzią wobec świata, jego celem nie było poprzestanie na sobie. Nawet jeśli obraz był odrębną rzeczywistością, światem w sobie całkowicie spójnym.

Pokazuje to dobrze opis Woźniakowskiego, który przypomina też niezbitcie, jak bardzo Czapski wyrósł na kapizmie, w jaki sposób przyswoił sobie lekcję koloru w ramach lekcji konstrukcji obrazu. Jednocześnie wydzwięk tego malarstwa to coś, co go odróżnia od kapistów, którzy walczyli o „sztukę czystą”. Pisze Woźniakowski o jednym z obrazów:

To bardzo typowe dla Czapskiego: że przejął się czerwienią w mieszanych światłach baru, melancholijnie zwieszoną białą fryzjerskiego kitla, ciemnością zarówno szat, jak i obrysów starej twarzy, cynobrowym wykrzyknikiem nadmorskiej torby i zieloną kołderką pieska – lecz poprzez tego rodzaju zachwycające go wrażenia wzrokowe [...] i dzięki tym wrażeniom mógł nie tylko zbudować obraz, ale też przekazać i śmieszność, i smutek *condition humaine* (oraz *animale*) [...] W spojrzeniu Czapskiego na te różne samotności jest nie

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 14.

⁶⁸ K. Czerni pisze o „braciach kapistach, traktujących sztukę jako rodzaj zakonu, powołania, wreszcie skazania” (*Rezerwat sztuki*, s. 16).

⁶⁹ Wiele interesujących opinii na ten temat w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*.

tylko bezkompromisowa czujność oka, ale nieodłączne od niej dyskretne, powściągliwe i tym bardziej intensywne współodczuwanie, współczucie⁷⁰.

Przekonania Czapskiego: o roli świadomości malarskiej, znaczeniu malarstwa, o związkach z tradycją i o uczciwości tworzenia skłaniały go do formułowania opinii na temat zjawisk, którym się przyglądał. Adam Michnik przytacza taką jego wypowiedź z 1958 r.: „Gdybym żył w Polsce [...] na pewno bronilibym abstrakcjonizmu razem z Woźniakowskim, tak jak tu namawiałem malarza z Polski, by się abstrakcjonistom dobrze przyjrzał i próbował ich przeżyć, bo to doświadczenie musi być w Polsce przeżyte do dna – ale cóż mam robić tu, w Paryżu? Jeśli o mnie chodzi, mam ochotę, poza bardzo rzadkimi wyjątkami, jedynie na nich uragać, a gdy obrazy abstrakcyjne oglądam – wyć z nudy”⁷¹. Co ważne, opinia taka nie wynikała, jak wywodzi dalej Michnik, z przywiązania do swojej, jedynie słusznej drogi, a raczej z umiejętności płynięcia pod prąd obowiązującym nurtom w imię „kapis-towskiej wiary w jakość malarskiego rzemiosła”. W 1948 r. pisał Czapski o „wielkim niebezpieczeństwie dla sztuki w jednostronnym kulcie aktualności, coraz to nowych, koniecznie corocznych «rewolucji»”⁷², w 1954 r. przypominał, że „wielka sztuka nie zaczyna się od dziś, że wszystko, co było przedtem, nie jest tylko przedpokojem dla dzisiejszych objawień”⁷³. A w 1960 r. przeciwstawiał się wizji postępu: „Sztuka przyszłości? Nic o niej nie wiemy, jej nieprzewidywalność jest istotą wszelkiej autentycznej twórczości. Obok niagary produkcji abstrakcyjnej, obok jej artystów i całej tłuszczy ich naśladowców, jej zawrotnych dziś sukcesów, obok potoku pysznych i kategorycznych manifestów płyną jeszcze nurty podziemne i istnieją ciche źródła, ku którym trzeba się nisko schylić, żeby ich smak poznać”⁷⁴.

Wszystko to pokazuje człowieka – artystę, który na pewnych poglądach wyrósł, przyjął je za swoje, a potem, jak wspominaliśmy, w dużym stopniu od nich odszedł – a przynajmniej od kształtu, który był pierwszym tych poglądów wcieleniem. Chodzi tu przede wszystkim o drogę Czapskiego od „czystej malarskości” do zrozumienia, że „malarskie pismo” służy też do pokazywania tragedii świata. Jednak idee, które doprowadziły do powstania

⁷⁰ J. W o ź n i a k o w s k i, *Czapski w zbiorach Boisgelinów*, [w:] *Czapski i i krytycy. Antologia tekstów*, s. 121-122.

⁷¹ A. M i c h n i k, *Czytając*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, s. 485.

⁷² C z a p s k i, *Patrząc*, s. 148.

⁷³ Tamże, s. 202.

⁷⁴ Tamże, s. 269.

kapizmu – przede wszystkim świadomość, postawa malarska – zachowały dla niego swoje znaczenie, zwłaszcza idea jakości. Dlatego można chyba, mówiąc o „formułach kapistowskich”, których broni Woźniakowski, przywoływać postać Czapskiego i uznać go za dobrego ich wyrażiciela. Trzeba tu jednak jeszcze raz zaznaczyć, że nie tyle chodzi o te kapistowskie przekonania, które dyktowały takie czy inne formalne rozwiązania i decydowały o kształcie obrazów, ile o te treści, które odnosiły się do tej najogólniej pojętej postawy malarzy, świadomości (zwłaszcza że od strony formalnej kapiści pozostają raczej bardziej pod wpływem Bonnarda). Bez tego założenia trudno byłoby mówiąc o obronie kapistów, przywoływać Czapskiego, trudno może nawet byłoby szukać kapistowskich wpływów u Woźniakowskiego. A jednak te wpływy są, choćby Woźniakowski wprost o kapistach wiele nie pisał. To zaś, co pisał, każe widzieć u niego pewne określone przekonania i sympatie, i pomaga w określeniu jego systemu wartości. Czego ostatecznie bronił Woźniakowski w *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* Czy można mówić, że bronił kapistów, a nie na przykład pewnych dawnych idei Józefa Czapskiego? I dlaczego tę obronę podjął?

Bronił z pewnością miejsca kapistów w dziejach sztuki polskiej. Nie ich powojennych dokonań (przynajmniej nie *a priori*) i akademickiego statusu, ale wkładu, który wnieśli w polskie malarstwo, a był to także bagaż doświadczeń sztuki europejskiej, który oni przyswoili sobie w początkach swojej działalności. Woźniakowski wskazywał na znaczenie tego wkładu, podkreślając, że był to wkład niezbędny – „ogniwo”, które musiało się pojawić wcześniej czy później, którego nie dało się przeskoczyć. Dowodził tego patrząc wstecz, z pozycji obserwatora obecnego momentu sztuki, zanurzonej we współczesności, bogatej w doświadczenia awangardy XX wieku. Robił to z właściwym sobie przeświadczeniem co do kwestii rozwoju sztuki: że nie jest wypadkową działających na siebie sił, „wypychających” jedne zjawiska przed drugie i eliminujących to, co minione, ale że jest wynikiem zmian, podlegających logice. „W historycznym rozwoju kultury nie da się przeskakiwać etapów” – pisze najpierw, roztaczając wizję różnych możliwych kulturowych „etapów do odrobienia”. W końcu stwierdza jednak: „Kultura europejska jako gmatwanina wzajemnych odrabian to widok upiorny i, co gorsza, nieprawdziwy. Ale jednego etapu doprawdy nie można było przeskoczyć w dziejach sztuki: etapu nowej świadomości, etapu Cézanne’a”⁷⁵. Świadomość – to jest właśnie zawartość tego wkładu, który według Woźniakowskie-

⁷⁵ Woźniakowski, *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?*, s. 78.

go nie pozwala lekceważyć kapistów. To zatem, na co oni sami – piórem Józefa Czapskiego – kładli taki nacisk. Woźniakowski, cofając się do czasów tuż po śmierci Matejki, pokazuje, jak pilne było przyswojenie lekcji cézanowskiej, rysując obraz sztuki polskiej w tym czasie, kierunków nauczania młodzieży malarskiej, perspektyw. Zanim jeszcze wyłoży znaczenie świadomości malarskiej i znaczenie kapistów, musi zmierzyć się z twierdzeniami, które odmawiały tej formacji w ogóle racji bytu.

Impulsem do przedstawienia jego argumentów była wystawa 150-lecia krakowskiej ASP, z której to okazji – zauważa – wszyscy recenzenci mówią „zgodnym chórem”, że „przewaga kapizmu w dwudziestolecu międzywojennym” to anachronizm wobec „słabej reprezentacji świadomości wielkich rewolucji plastycznych n a s z e g o wieku”. „Wydaje się, że takie zarzuty mogą się pojawić tylko w bardzo krótkich, mylnie ewolucjonistycznych perspektywach historycznych [...]”⁷⁶ – odpowiada Woźniakowski na te głosy. I komentuje dwupodział na „nowoczesnych” i „kapistów” z perspektywy mechanizmów krytyki. „Krytycy w Polsce nieraz widzą poszczególne okresy sztuki tylko jako królowanie tego czy innego kierunku: wszystko, co zjawia się na parniasie obok owego pomazańca, to uzurpacja lub anachronizm. W wypadku recenzji z jubileuszu ASP pomazańcem jest nowoczesność [...] uzurpatorem zaś nieszczęśni kapiści” – pisze. I dopowiada: „Bardzo byłoby źle, gdyby działali t y l k o jedni lub t y l k o drudzy. Nie ma jednak powodu, by traktować różne prądy w malarstwie ówczesnym jako zjawiska, którym wolno występować tylko kolejno po sobie, nigdy obok siebie”⁷⁷. Komentarz ten, ukazujący już wspomniany stosunek Woźniakowskiego do krytyki rządzącej się prawem „nowości”, pokazuje też jasno, że nie w samych artystycznych oponentów kapistów jego sprzeciw był wymierzony. Woźniakowski nie krytykuje tu tych, którzy mają jakieś artystyczne racje przeciw kapistom, protestuje jedynie przeciw pewnym mechanizmom oceny. Sam za to wyklada swoje argumenty, opierając się na racjach konkretnych, pokazując, że obecności kapistów nie tylko nie należy dostrzegać jedynie w kategoriach tolerancji dla różnorodności, ale że była ona po prostu potrzebna.

Pokazuje, że kapiści odegrali rolę nauczycieli. „Malarstwo świadomie budujące obraz jako przedmiot autonomiczny, a przecież wobec świata widzialnego pokorny i czujny, to najbardziej rdzenna w sztuce sytuacja, Pola-

⁷⁶ Tamże, s. 85.

⁷⁷ Tamże.

kom najdobitniej uświadomiona właśnie przez kapistów”⁷⁸ – pisze. W zdaniu tym skupia się dziedzictwo Cézanne’a, wyrażone w zwięzłej formule. Dziedzictwo owo kapiści, w opinii Woźniakowskiego, przekazali świadomie ludziom, którzy w tamtych czasach interesowali się „żywą sztuką”. Była to „wąziutka, ale realna baza” liberalnej inteligencji, którą to bazę kapiści kosztem – jak zauważa Woźniakowski – ogromnego wysiłku, poszerzyli i pogłębili. Poszerzyli, bo starali się „wciągnąć w obręb zamięłowań i zainteresowań artystycznych jak najwięcej ludzi z jak najszerzych kręgów społecznych”, i właśnie w tym dziele wielką rolę odegrać miała przywoływana rozprawka Czapskiego. Pogłębili zaś w opinii Woźniakowskiego społeczne rozumienie sztuki, bo jako pierwsi dokonali w dawnym polskim dorobku artystycznym selekcji, podobnej selekcji dokonali też w dorobku sztuki europejskiej. Woźniakowski podkreśla istotną edukacyjną wartość tej pracy: nie tylko pomogła ustosunkować się do przeszłości, ale otworzyła patrzeć na przyszłość: „Mniemanie, jakoby ta selekcja zakorkowała na długie lata dostęp do ekspresyjnych wartości malarstwa, wydaje się zupełnym nieporozumieniem. Wartości te potrafimy naprawdę zrozumieć tylko pod warunkiem, by w historycznym łańcuchu nie brakowało tamtego ogniwa”⁷⁹. Przy tym wszystkim, choć zauważa, że świadomy stosunek do przeszłości był przewagą kapistów nad „koryfeuszami nowoczesności”, którzy właściwie żadnego doń stosunku nie mieli, to nie neguje roli tych ostatnich. Zaznacza, że i kształt życia, i współczesne myślenie o sztuce bez ich poszukiwań wyglądałyby inaczej. Dodaje jednak, że pełen wyraz i sens sztuki międzywojennego dwudziestolecia to zasługa działań i nowoczesnych, i kapistów.

„Jest oczywiste, że z perspektywy dnia dzisiejszego niejedno należy w przeszłości przemieścić, niejedno odrzucić, niejedno zdobyć na nowo. Ale spiłowując suche gałęzie, nie podcinajmy żywych konarów wiecznie zielonego drzewa sztuki”⁸⁰ – podsumowuje Woźniakowski. W całym jego wywodzie może więcej jest zacięcia historyka sztuki niż krytyka, który komentuje to, co ogląda współcześnie. O współczesnych dokonaniach kapizmu pisze „postkapistowskie malowanki”, przyznaje, że „wąskie gardło sztuki”, które decyduje o aktualnym powodzeniu tego czy innego kierunku, zbyt długo się tymi „malowankami” dławilo. Wydaje się zatem, że bardziej zależało mu na ideowej zawartości spuścizny kapistów, w której postrzegął istotną wartość, nawet

⁷⁸ Tamże, s. 88.

⁷⁹ Tamże, s. 90.

⁸⁰ Tamże.

jeśli pytaniem pozostawało, w jakim stopniu te ideały miały jeszcze taką samą wagę dla kapistów wówczas, i w jakim jeszcze żyły w ich sztuce.

Woźniakowski potrafił bronić konkretnych osób. W zakończeniu recenzji z wystawy Artura Nachta-Samborskiego pisze: „Ach, co za historie wypisuje się wciąż jeszcze o kapistach, jakby to była od początku do końca grupa emerytów, ulepiona z odpadków Bonnarda. Proszę mi pokazać jakąś grupę dzisiejszych młodych, w której by obok siebie tworzyły indywidualności tak mocne i różne, jak Potworowski, Nacht-Samborski, Czapski. Co więcej, trzeba by za pół wieku zobaczyć (z zaświatów), czy dzisiejsi młodzi będą mieli do powiedzenia ówczesnym, ile mówią nam teraz ci trzej (a jeszcze Waliszewski? Cybis? inni?), każdy inaczej, każdy własnym głosem”⁸¹. Tekst ten pochodzi z 1978 r., a więc napisany został już kilka lat po artykule, w którym Woźniakowski odwołuje się głównie do zasług przeszłości kapistów. Tu wartościuje bardzo wyraźnie, ujawniając swój pogląd dotyczący sceny plastycznej w Polsce. Kapiści jawią mu się jednocześnie jako grupa, związana wspólnymi cechami, i zespół indywidualności – i wobec formacji tej trudno mu znaleźć przeciwwagę. Zdaje się podkreślać tu pewne zawodowe doświadczenie, poparte latami pracy. W ocenie tej (zauważmy akcenty: pojawia się Czapski, a „czołowy polski kolorysta”, Jan Cybis, już wtedy zresztą nieżyjący, jakby dopiero po chwili refleksji) widać kolejny raz, co jest dla Woźniakowskiego ważne. Indywidualny wyraz i własna wizja, a zatem samodzielność. W tym przypadku – opisu dzieła Nachta-Samborskiego, ważną rolę odgrywa dostrzeżony przez autora sposób przekładu rzeczywistości na obraz poprzez staranne „konstituowanie”. I choć Woźniakowski nazywa malarstwo Nachta „magią”, podkreśla zarazem „świadomość” jego twórczego działania. Chodząc po wystawie – pisze Woźniakowski – „miałem wrażenie nie słabnącej nigdy świadomości tego artysty, że malując uprawia czary, kameralne czary [...] Takie poczucie mają pewno dzieci, kiedy wykonują pierwsze swoje obrazki. Zachować to poczucie w dojrzałym wieku, podbudować je inteligencją i kulturą, wytrawnymi umiejętnościami, humorem, świadomością własną”⁸². Warto zauważyć, że Woźniakowski podkreśla te akurat cechy, a ani razu w całej recenzji nie wspomina o kolorze. Nie on najwidoczniej świadczy o randze tego malarstwa. Woźniakowski zwraca uwagę, że tworzywem dzieł Nachta jest obserwacja świata, który ulega różnym redukcjom, odmaterializo-

⁸¹ J. W o ź n i a k o w s k i, *O magii Nachta-Samborskiego*, „Twórczość” 34(1978), nr 8, s. 156.

⁸² Tamże, s. 156.

waniu, sprawiającemu, że realne jest tylko dzieło. „[...] przenikliwa, pobłażliwa obserwacja prawdziwego, w największej nawet banalności dziwnego i trochę śmiesznego świata” – podkreśla, raz jeszcze przywołując na myśl słowa o patrzeniu i o własnym doznaniu.

Oprócz Nachta-Samborskiego opisywał jeszcze Piotra Potworowskiego – w krótkiej notce nie omieszczał wyjaśnić, dlaczego uważa jego malarstwo za „świetne”. „Potworowski buduje obrazy rozważnie i zarazem jakby niefrasobliwie, jego skupiona świadomość malarska wyraża się w czarujących igraszkach materii”⁸³ – stwierdził.

Wykładem prawd istotnych dla koloryzmu jest także artykuł *O malarstwie Jerzego Wolffa*⁸⁴. Wolff, przed wojną tworzący w ramach Zwornika, określany jest mianem kontynuatora nurtu kolorystycznego. Woźniakowski zaczyna od stwierdzenia, że Wolff „wywiódł” pewnego młodego malarza „spośród kossakowskich galopów i fałatowskich polowań ku patrzeniu na świat [...] ku konstruowaniu obrazu [...]”⁸⁵. Mamy tu z jednej strony zapis antypatii artystycznych Woźniakowskiego, a jak zbieżne były one z poglądami Czapskiego, pokazuje kolejny fragment, gdzie krytyk pisze o pejzażach „licznej progenitury Chełmońskiego, Fałata, Wyczółkowskiego i Stanisławskiego”⁸⁶, przeciwstawiając mu pejzaże Wolffa (i przedstawiając czytelnikowi to zestawienie jako pomocne w odróżnieniu malarstwa od pacykarstwa). Z drugiej strony cytowane wcześniej słowa przypominają o wadze „patrzenia”, zaś o nierozzerwalnym związku widzenia i intelektu, który dopiero w takiej całości stanowi o świadomości malarskiej, świadczą słowa samego Wolffa, cytowane przez Woźniakowskiego: „Oko, które widzi naturę po malarsku (po malarsku, to znaczy grająco), rejestruje doznania, a umysł czyni wśród nich wybór (w ten sposób tworzy się indywidualny styl)”⁸⁷. Woźniakowski komentuje, że słowa te zostały zanotowane w „jednym z najlepszych esejów o malarstwie, jakie ma literatura polska”. Ze swej strony dodaje, rozbudowując kwestię patrzenia jako stosunku do świata, że obrazy Wolffa „są owocem skupionej, pełnej nieśmiałego zachwyty kontemplacji świata, ogromnej wraź-

⁸³ J. Woźniakowski, *Piotr Potworowski*, „Tygodnik Powszechny” 12(1958), nr 39(505), s. 6.

⁸⁴ „Tygodnik Powszechny” 13(1959), nr 12(476), s. 6.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

liwości na jego «granie»: na relacje, współbrzmienia, zestroje, które wiążą ze sobą rzeczy i zjawiska, wtopione w powietrze, w światło, w kolor»⁸⁸.

Zagadnienie koloru i konstruowania obrazu pojawia się ponownie przy opisie samych dzieł. Woźniakowski pisze najpierw, że kładzione przez malarza smugi farby „współbudują” „wibrującą, grającą płaszczyznę”. Rola koloru w konstruowaniu płótna podkreślona jest też w następującym zdaniu: „Kolor określa odrębny klimat każdego obrazu, określa też jego stosunki przestrzenne uzyskując – w miarę postępu lat – coraz śmielszy kontrapunkt w przeciwstawieniach walorowych”⁸⁹. Można by rzec, że tak opisane malarstwo Jerzego Wolffa to modelowy przykład zastosowania twierdzeń z rozprawki Czapskiego. Potwierdzają to także – w stosunku do sposobu istnienia dzieła – słowa artysty z jego książki *Wybrańcy sztuki*: „Jest obraz organizmem i tylko wtedy staje się sobą, kiedy może żyć życiem własnym, swoim, zamkniętym...”⁹⁰.

W artykule o Wolffie ujawnia także Woźniakowski wprost swój stosunek do kapistów. Przypomina, że Wolff, współredaktor przed wojną „Głosu Plastyków”, wznowił pismo po wojnie „na chwilę, świetną, lecz krótką” i że „Głos Plastyków” „umarł śmiercią nie całkiem własną”. „«Umarł kapizm, umarł koloryzm», obwieścili niektórzy. Tak, jak by żywy był w sztuce tylko ten prąd, który się rodzi w danej chwili i zapowiada kierunek (jeden z kierunków) najbliższego etapu – nie zaś te d z i e ł a, które mają wysoką, trwałą jakość”⁹¹ – stwierdza. W słowach tych ukryty jest jeszcze jeden kapistowski „klucz” – jakość, a całe zdanie odsyła do tego, co mówiliśmy o Woźniakowskiego stosunku do nowoczesności, jako terminu z zakresu pojęcia „postępu sztuki”.

Już samo ustosunkowanie się Woźniakowskiego do kapistów w eseju *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* mówi wiele na temat wartości, których szukał w sztuce, i kryteriów, jakie stosował do jej oceny. Chodzi tutaj zwłaszcza o położenie nacisku na kwestię „świadomości”, „postawy malarskiej”. Sposób opisu dzieła Nachta-Samborskiego, Potworowskiego czy Wolffa również wskazuje na to, że ich zasady były mu bliskie. Czy to wystarczy, by wiązać go akurat z tą tradycją i by stwierdzać u niego głębszy wpływ myśli idącej od Cézanne’a, czy wręcz jej świadome przyjęcie? Taka konkluzja bowiem narzucałaby kolejne stwierdzenia na temat wartości istotnych dla

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

autora. Okazuje się, że treści, które grały ważną rolę u Czapskiego, owe „formuły kapistowskie”, można znaleźć w innych jeszcze tekstach Woźniakowskiego dotyczących artystów innych nurtów, by wymienić tylko Jerzego Nowosielskiego, Zbigniewa Pronaszkę czy Elżbietę Szczodrowską. W krótkich, zwięzłych notkach, jakimi często były jego krytyki, starał się oddać istotę, sens prezentowanego dzieła, a często o tej istocie decydowały czynniki, które w jakiś sposób wiązały się z kwestią świadomości malarskiej, kultury, widzenia i indywidualnej wizji, sensowności, prawdziwości.

Woźniakowski potrafi odwoływać się bezpośrednio do kapistów nawet wtedy, gdy opisuje malarstwo nienawiązujące do zasad tego nurtu, odwołanie to stanowi wtedy niejako punkt odniesienia, od którego myśl prowadzona jest w inną stronę⁹².

2. WARTOŚCI JACKA WOŹNIAKOWSKIEGO W CZASACH PRZEMIANY

Wiesław Juszcak na pytanie, czego nie wolno artyście prawdziwemu, odpowiada: „Nie wolno mu kłamać. Zadaniem artysty jest, nigdy do końca nie dające się urzeczywistnić, przekraczanie granic człowieczeństwa. Dążenie do tego, żeby przełamać własne ograniczenia i stanąć w obliczu tego, co człowieka przerasta. To jest najważniejsze wyzwanie, łączące właśnie sztukę z religią”⁹³. Pozornie prosta odpowiedź, bo gdyby się w nią zagłębić, okazałoby się, że „stanięcie wobec tego, co przerasta” można rozumieć na wiele sposobów. Można przypuszczać, że Jacek Woźniakowski zgodziłby się z twierdzeniem, że artyście nie wolno kłamać, choć z pewnością nie żądał od sztuki zastępowania religii, a artyście nie uważał za kapłana. Z pewnością chciał, by sztuką rządziły jasne zasady, choć może nie wyraziłby ich w tak krótkiej formule. Z tego, co pisze, wyłania się przeświadczenie, że sztuka jest rodzajem posłannictwa, a może nawet powołania, jednak zapewne takim powołaniem są i inne ludzkie zajęcia w jego mniemaniu. Sztuka jest tak poważna, jak samo życie, bo jest sposobem na życie. Idzie za tym przeświadczenie, że uprawianie sztuki ma wymiar etyczny, i zasadami etyki czy moral-

⁹² Na przykład kiedy pisze o Tadeuszu Brzozowskim: „Już nie chodziło mu, jak kolorystom, o taką konstrukcję pozornie trójwymiarową, żeby się «płaszczyzna trzymała», żeby w niej «nie było dziur»” (J. W o Ź n i a k o w s k i, *O Tadeuszu Brzozowskim*, „Odra” 11(1971), nr 4, s. 79).

⁹³ W. Juszcak [w:] *Rozmowy na nowy wiek 1*, prowadzą K. Janowska i P. Mucharski, Kraków 2001, s. 218.

ności powinno się kierować. Ma to być jednak etyka i moralność *sztuki*, jej kodeks wewnętrzny. Pisze Woźniakowski: „Wszakże znamy z historii ludzi skąpych, tchórzliwych i kłamliwych, którzy w jednej tylko dziedzinie: w sztuce, skupili najlepsze swoje siły, którzy potrafili tworzyć szczerze, odważnie i rzetelnie”⁹⁴.

Jacek Woźniakowski, pisząc o sztuce, ma na myśli pewien ład, którego tworzenie jest istotą kultury. Sztuka powinna w tym ładzie uczestniczyć, jeśli ma być realnie częścią kultury. A do zaprowadzenia tego ład potrzebny jest etyczny system i zestaw wartości. Dlatego można przywoływać Cézanne’a i upierać się przy kapistach, choć ich „nadreprezentacja” może być pozorna, bo nie wszystkie teksty krytyczne Woźniakowskiego są tu przecież brane pod uwagę. Nie chodzi zresztą tak naprawdę o kapistów, choć ostatecznie sąd nad tą formacją okazał się wcale nie tak surowy, jak tuż po wojnie. Zauważa Wojciech Włodarczyk, że „malarskie «rozstrzygnięcie» płótna jako cel główny twórczości polskich kolorystów bez zważania na jakiegokolwiek konteksty polityczne czy społeczne, wiara w wieczną sztukę i jej niezmiennie problemy, okazały się jednak niebywale aktualne, dramatycznie «etyczne» i w ostateczności polityczne. Dzięki temu dorobek kolorystów, nie wolny od pewnej skłonności do dekoracyjności, stał się trwałą wartością polskiego malarstwa współczesnego”⁹⁵. Ta formacja po prostu wcielała ideały, które były Woźniakowskiemu drogie. Etyczność w niej zawarta była mu bliska. Tej etyczności od sztuki wymagał. Czy ktoś ją rozumiał jako poświęcenie się „czystemu malarstwu”, czy też zaangażowanie w sprawę świata (choć jednak wydaje się, że zdaniem Woźniakowskiego nawet „czyste malarstwo” nie jest niezależne od świata). Pod warunkiem wszakże, że było to zaangażowanie prawdziwe. Dlatego można w jego kolejnych tekstach szukać słów nie wprost ze słownika artysty, lecz stosownych raczej do wystawiania ocen moralnych. Bo artystyczna moralność była dla Woźniakowskiego wpisana w sens uprawiania sztuki. W tym systemie istotne były takie wartości, jak rzetelność podejścia do sztuki, „czyste podejście”, osobisty stosunek do świata, szczerłość artystyczna⁹⁶.

⁹⁴ J. Woźniakowski, *Pochwała sztuk pięknych*, [w:] *Czy kultura jest do zbawienia konieczna?*, Kraków 1988, s. 198.

⁹⁵ W. Włodarczyk, *Najnowsza sztuka polska*, [w:] http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_sztuka_najnowsza

⁹⁶ Świadczy o tym taki np. fragment: artystyczny „twór może tak czy inaczej spełnić początkowe zamierzenie twórcy, zależnie od siły i szczerości jego zamierzeń i przekonań, przede wszystkim zaś od szczerości jego tworzenia artystycznego [...] Mówiłem o szczerości przekonań artysty – bo są one o tyle ważne, o ile są gruntownie przyswojone i stanowią inte-

Woźniakowski ceni twórczy mózół, w czym też pobrzmiewa sympatia do kapistów, którzy – jak zauważa Bogusław Deptuła – mieli niechęć do kończenia dzieł, dochodząc do tego końca poprzez mozolne nakładanie kolejnych warstw farby (Deptuła opisuje metodę twórczą Haliny Centkiewicz-Michalskiej, ale podobnie tworzył także np. Cybis). Inną wartością znaczącą jest wierność, wszystkie zaś są wartościami opisującymi moralność człowieka, przez Woźniakowskiego przeniesionymi na grunt sztuki. Pisząc o artyście, jego dziele, kreśli jego artystyczny portret moralny. Jeśli malarz jest wierny, to jest wierny swemu posłannictwu – zdaje się mówić Woźniakowski. Jeśli jest dobry, to jest dobry w tym, co robi. Podobnie, jeśli jest szczery. Ale, jeśli wszystkie te cechy posiada, jeśli ma mocny kręgosłup, jakieś „artystyczne sumienie”, które go napomina, jest wytrwały, prawdziwy, odważny etc., to jego sztuka jest dobra. A jeśli jest dobra – służy światu. Dzieło zaś, choć autonomiczne, istnieje w jakimś porządku. Choć indywidualne jako wyraz własnych poszukiwań, ma odniesienie do jakiejś tradycji, zestawu wartości.

System ten, na pierwszy rzut oka jasny i klarowny, krytyk stosuje w momencie, gdy wszystkie pojęcia, które tłumaczy, przestają odznaczać się taką klarownością. Sztuka nie jest już tą samą sztuką, choćby dlatego, że pojawiły się – i pojawiają coraz szybciej – nowe jej gałęzie, niepodobne do starych, pojęcie sztuki niezwykle poszerzające. Sztuka też pretenduje do nowych ról, odmiennych w stosunku do tradycyjnych, w takim stopniu, w jakim nie miało to do tej pory miejsca. Przystają być jasne i oczywiste jej zainteresowania i kryteria. Jest to być może jeden z ciągów jej rozwoju (bo jacyś tradycjonałiści są), ale jednak ciąg wprowadzający zamęt w dotychczasowe rozumienie. I to zamęt z punktu widzenia jego autorów, pożądany: „[...] rozpad tradycyjnych języków artystycznych, wielokrotne i jaskrawe akty destrukcji w stosunku do tradycyjnych kryteriów sztuki, dokonywane zresztą wysiłkiem całego naszego stulecia” – opisuje sytuację w sztuce nowoczesnej pod koniec lat siedemdziesiątych Alicja Kępińska⁹⁷. Sztuka jest już podporządkowana tylko artyście. A „artysta” staje się tytułem równie wieloznacznym.

Na tym tle Woźniakowski chce być wierny swojemu przywiązaniu do sztuki, malarstwa i artysty. Czymś niezwykle ważnym jest dla niego prawda: pisał o potrzebie liczenia się z prawdą, o wymogu autentyczności, o poszukiwaniach, które nie są udawane. *Między dziełem a nicością* kończy apel, skierowany pod adresem młodych malarzy, rzeźbiarzy, ale także krytyków: „jedno

gralną część jego osobowości” (J. W o Ź n i a k o w s k i, *O społecznej użyteczności dzieła sztuki*, „Dziś i jutro” 1(1945), nr 3, s. 4).

⁹⁷ K ę p i ń s k a, *Nowa sztuka*, s. 9.

jest ważne. Żeby niczego nie u d a w a l i, zafascynowani dźwiękiem egzotycznych nazwisk i programów. [...] Żeby styl życia, o jakim będą marzyć, wynikał z wartości, jakieby chcieli realizować, a nie z funkcji fikcyjnych [...] Stwarzanie fikcji jest darem bogów, odróżnia człowieka od innych istot dwunożnych i wędrowkę naszą przez ten padół uwesela. Ale w ocenie tego, kim jesteśmy, skąd przychodzimy, dokąd idziemy, chyba lepiej się nie łudzić”⁹⁸. Niektórzy artyści sami to rozumieli. Jan Cybis zauważał, że: „Być może sztuka jest tą jedyną rzeczą, która nie potrafi się bez prawdy obejść. Już ten artysta jest dzisiaj prawdziwy, który szuka prawdy, chociażby jej nie znalazł. Gdy ją znajdzie, jest olśniony”⁹⁹.

To przywiązanie do prawdy, zajmującej ważne miejsce w systemie wartości krytyka, mimo pewnych paradoksów tego systemu i przez to trudności w jego aplikacji¹⁰⁰, znów wskazuje na wierność tradycji, pokazuje, że tradycja nie jest dla niego skansenem, ale żywą lekcją. W świecie, który dokonuje modernizacji, staje się coraz bardziej nowoczesny (odrzucając dawne wzorce, tradycje), trzymanie się tych kryteriów w sztuce jest dla krytyka niezbędną obroną tego, co ważne dla rozumienia człowieka jako osoby uprawiającej sztukę. Trzeba też zauważyć, że Woźniakowski, mimo pojemności i nieostrości kryteriów, zdaje się pewne współczesne dzieła wykluczać ze sfery sztuki, odmawiać im nazwy dzieł. Są to – po pierwsze – dzieła, które czerpią inspiracje z obszaru spekulacji myślowej, a nie z natury¹⁰¹. Obca Woźniakowskiemu jest chyba przede wszystkim ta sztuka, która stała się całkiem wolna od rzeczywistości, to znaczy przestała służyć czemukolwiek, której istnienie jest niekonieczne. Dla Woźniakowskiego wolność sztuki jest istotną wartością – ale nie wolność od związku z realnością, od pokazywania jej. Czynnikiem wykluczającym jest także odcieleśnienie sztuki: „Może to złudzenie, ale jakież przyjemne: wydaje mi się, że w [...] ducha może wszelkich czasów wnika się lepiej nie tyle przez określone treści i sprecyzowane wzruszenia, ile przez intensywne obcowanie ze światem f o r m, jakie dana

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ J. C y b i s, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*, Warszawa 1980, s. 79.

¹⁰⁰ Problemy takie, jak problem relacji między widzeniem i doświadczeniem świata widzialnego a przekształceniem tego doświadczenia na kategorie malarskie, niejednoznaczne odwołanie do Cézanne’a, trudność w ocenie szczerości czy wierności artysty, wierność wizji etc.

¹⁰¹ Choć tu już pojawia się problem, bo określenia „świat”, „rzeczywistość”, „natura” są zbyt ogólne i przy analizie okazałyby się, że czerpać inspiracje z natury nie znaczy dokładnie to samo, co czerpać inspiracje z rzeczywistości, choć natura jest częścią tej rzeczywistości; poza tym znów pojawia się problem samego sposobu przełożenia wizji na tkankę malarską.

epoka wytworzyła” – pisze Woźniakowski. Z pewnością jego optyka odrzuca te przejawy sztuki, które pozostają w sferze czysto intelektualnej – koncepcji, idei, lub realizują się poprzez akcje, wydarzenie, które nie pozostawia trwałego śladu. Nie wyklucza jednak ze świata sztuki malarstwa nieprzedstawiającego, nie odrzuca abstrakcji. Nie lubi malarstwa, które nie służy wytwarzaniu rzeczy pięknych (a przez to odniesienie do piękna pozostających w służbie wartościom duchowym). Nie lubi malarstwa abstrakcyjnego, które nie jest malarstwem, jakkolwiek dyskusyjne i trudne do udowodnienia byłoby, że rzeczywiście nim nie jest.

Zestaw pojęć, którym posługuje się Woźniakowski-krytyk, jest bardzo osobisty i spójny z zestawem pojęć kształtujących jego pogląd na sens ludzkiego istnienia i działania. Stąd zapewne bierze się jego wieloznaczność i trudność w aplikacji. Wydaje się, że kryteria ocen Woźniakowskiego nie wychodzą poza ten poziom wieloznaczności, pozostawiając dużą swobodę osądu i tym samym otwierając drogę do ocen nawet sprzecznych. Wydaje się też, że w tym systemie nie ma kryterium rozstrzygającego, bezwzględnego. Ocena jest raczej wypadkową różnych czynników, wśród których jakąś rolę musi odgrywać także ulotne wrażenie, a także coś w rodzaju intuicji czy przeczucia znawcy.

3. JACEK WOŹNIAKOWSKI: KRYTYK – ZNAWCA – WRAŻLIWY AMATOR

Znawca – to określenie, które znów wskazuje na związki Woźniakowskiego z konkretną tradycją i sytuuje wśród innych krytyków. On sam był typem raczej samotnika niż przedstawiciela instytucji, „urzędnika od krytyki”. Jeżeli sprawował jakąś władzę, to była to władza autorytetu, i to chyba było dla niego ważniejsze niż uczestnictwo w *art show bussinesie*. Choć niewątpliwie starał się orientować w bieżących wydarzeniach i odkryciach, to nie uznawał za konieczne, by wszystkim się dzielić. „Widzę, że w tych pospiesznych zapiskach na marginesie kilku wystaw nic nie ma o malarstwie abstrakcyjnym, którego przecie w Europie sporo. I bywa piękne. Cóż, kiedy to, co próbowałem tu własnymi słowami opowiedzieć, wydało mi się ciekawsze”¹⁰² – napisał kiedyś. Czytelnikowi nie pozostawało nic innego, jak ten arbitralny wybór przyjąć, i uwierzyć mu, ufając wiedzy i doświadczeniu. Ufając także

¹⁰² J. W o Ź n i a k o w s k i, *Zapiski na marginesach*, „Znak” 14(1962), nr 99, s. 1423.

dobremu smakowi. Smak – kategoria nie tylko ze świata sztuki, ale moralności (herbertowska „kwestia smaku”) była na pewno bliska Woźniakowskiemu wśród innych wieloznacznych kategorii, była też pojęciem charakteryzującym samego krytyka.

Smak znamionuje znawcę. Znawcę nie w wąskim tego słowa rozumieniu, które ma konotacje z handlem i kojarzy się z kimś między wyspecjalizowanym ekspertem a sprzedawcą, ale znawcę – miłośnika, którego cechuje bezinteresowna miłość do sztuki. Taką postać sam Woźniakowski nazwałby pewnie *private gentlemanem*, tak jak nazwał Bernarda Berensona, w czasach, gdy wobec niezajomości różnych faktów z jego życia można było stworzyć nieco wyidealizowany portret tego amatora i znawcy sztuki¹⁰³. Określenie *private gentleman* oznaczało człowieka, który jest kulturalny nie z jakichś utylitarnych, biznesowych czy naukowych względów, ale dlatego, że „tak mu się podoba”. Berenson był dla Woźniakowskiego „ostatnim obrońcą klasycznego, śródziemnomorskiego modelu kultury i wychowania, w którym sztuka pełni m.in. funkcje moderujące, cywilizacyjne i uszlachetniające człowieka także pod względem moralnym”. Takie rozumienie zadań sztuki było z pewnością bliskie i jemu, choć od renesansu wolał Francję XIX wieku. I choć może nie był, tak jak Berenson „hedonistą, smakoszem i elegantem”, to z pewnością był koneserem i, używając znów jego słów, „z subtelnym znawstwem umiał w epoce wstrząsów i chaosu bronić ładu i umiaru w sztuce, odkrywczej przenikliwości patrzenia na świat, szukania harmonii w człowieku”. Do bycia znawcą predestynowała Woźniakowskiego także jego rozległa wiedza humanisty, czytanie i, by tak rzec, „opatrzenie”.

Przy czym Woźniakowski nie do końca był „dżentelmenem prywatnym”. Będąc sam wrażliwym miłośnikiem sztuki, chciał innych do takiej postawy prowadzić, stąd jego starania, by czytelnika zachwycić; prowadzenie poszukiwań „prawdziwych dzieł”, wobec których człowiek staje olśniony. Ale zarazem, będąc przekonanym, że obcowanie ze sztuką jest jednym z czynników kształtujących człowieka, wzbogacających jego człowieczeństwo, a także, w szerszej perspektywie, budujących społeczeństwo, uważał za istotne wychowywać czytelników do odbioru sztuki. W pewnym sensie rolę wychowawcy spełniał także wobec plastyków z „Zamku”, jako ich wykładowca i opiekun zachęcając do otwartego myślenia. Te dwa uzupełniające się motywy będą wciąż obecne w jego działalności jako krytyka, raz mocniej, raz słabiej; jedne

¹⁰³ J. Woźniakowski, *Berenson, odrodzenie i my*, „Znak” 11(1959), nr 63, s. 1643-1648.

teksty będą bardziej dydaktyczne, wyjaśniające i porządkujące, inne – impresyjne, literackie. Ale to wskazywanie na sztukę, jako źródło zachwytu, piękna, nawet szczęścia, i podkreślanie jej służebnej roli dla rozwoju i uszlachetnienia człowieka, tworzącego kulturę, będzie się pojawiać stale.

Można chyba powiedzieć, że uprawianie krytyki sztuki było dla Jacka Woźniakowskiego przede wszystkim pasją. Okupioną rzetelną pracą i wykonywaną w poczuciu odpowiedzialności, ale jednak pasją. I to chyba ten odblask prywatnej miłości najbardziej pociąga w jego pismach.

JACEK WOŹNIAKOWSKI AS A CRITIC OF CONTEMPORARY ART

S u m m a r y

This paper focuses on Jacek Woźniakowski's origin as a critic of art. It shows the kind of tradition he valued, he drew on, and whose importance for Polish art he had always defended. We refer here to Woźniakowski's views on the questions of novelty, modernity, and innovation in art, how these concepts were understood by the first avant-garde, and how they functioned in the years of the author's activity as a critic of contemporary art. This paper also refers to the ideas that legitimise the concepts. Woźniakowski is involved in a critical debate on those ideas.

This paper then discusses the tradition that was Woźniakowski-critic's foundation. Józef Czapski, the advocate of the Capists' ideas is brought to focus, his ideological text, and a brief outline of his work is presented. We can see how the Capists affected Woźniakowski's way of thinking and evaluation, and, eventually, his system of values is outlined; it is based on this tradition that he regarded as "a stage not to be bypassed" in Polish art.

Translated by Jan Klos

Słowa kluczowe: nowoczesność, nowość, historyzm, kapiści, świadomość malarska, tradycja.

Key words: modernity, novelty, historicism, Capists, painter's awareness, tradition.