

Twórczość Józefa Czapskiego w świetle polskiej krytyki artystycznej z lat 1930–1939

Dariusz KONSTANTYNÓW

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0003-2064-5677>

ABSTRAKT Niemal cały przedwojenny dorobek malarski Józefa Czapskiego przypadł w czasie II wojny światowej. O jego twórczości z tego czasu możemy sądzić na podstawie zaledwie kilkunastu zachowanych płócien. Brak oryginalnych dzieł może w pewnym stopniu zrekomensować ich odbicie utrwalone w słowach tych, którzy je widzieli, niezwykle ważnym źródłem wiedzy o przedwojennych dokonaniach artysty są więc wypowiedzi recenzentów komentujących wystawy w Polsce, na których malarz prezentował swoje prace od 1930 r. Dzięki nim możemy przeprowadzić częściową rekonstrukcję twórczości Czapskiego z lat 1930–1939, prześledzić zachodzące w niej przemiany, a także przyrzeć się jej ówczesnej recepcji w krytyce. W artykule przeanalizowano niemal wszystkie komentarze prasowe odnoszące się do ekspozycji z udziałem Czapskiego (dotychczas w minimalnym stopniu wykorzystane przez badaczy jego twórczości), konfrontując je w miarę możliwości z innymi tekstami źródłowymi (m.in. wypowiedziami samego artysty i ludzi z jego kręgu).

SŁOWA-KLUCZE Józef Czapski, kapizm, Komitet Paryski, malarstwo polskie 1918–1939, polska krytyka artystyczna 1918–1939, wystawy sztuki w Polsce 1918–1939

ABSTRACT *Józef Czapski's Oeuvre in the Light of Polish Art Criticism of the Years 1930–1939.* Almost all of Józef Czapski's pre-war painting output was lost during the Second World War. His work from that time can be judged only on the basis of no more than a dozen or so preserved canvases. The absence of original works can be to a certain extent compensated for by their reflection in the words of those who saw them. An extremely important source of knowledge about Czapski's pre-war achievements are therefore the statements of reviewers commenting on exhibitions in Poland at which, from 1930 onwards, he presented his works. They make it possible to partially reconstruct Czapski's oeuvre from the years 1930–1939, trace the transformations it was undergoing, and examine its reception in art criticism of the period. This article analyses almost all press commentaries relating to the exhibition with Czapski's participation (so far minimally used by researchers of his work), confronting them, as far as possible, with other source texts, including statements by the artist himself and by the members of his circle.

KEYWORDS Józef Czapski, Kapism, Paris Committee, Polish painting 1918–1939, Polish art criticism 1918–1939, art exhibitions in Poland 1918–1939

Dla Seweryna Boraczoka, Jana Cybisa, Józefa Czapaskiego, Józefa Jaremy, Artura Nachta, Tadeusza Piotra Potworowskiego, Janiny Przecławskiej-Strzałeckiej, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Doroty Seydenmannowej, Janusza Strzałeckiego i Zygmunta Waliszewskiego – jedenaścioro młodych malarzy przybyłych do Paryża w roku 1924 – początek lat 30. był czasem podsumowania ich sześcioletniego pobytu w stolicy Francji. Wiosną 1930 r. zaprezentowali swoje prace w paryskiej Galerie Zak, a w maju roku następnego, występując oficjalnie jako „Grupa K. P.”, w Galerie Moos w Genewie. Pozytywne opinie o pracach prezentowanych na obu wystawach przyjęli jako potwierdzenie swojej artystycznej dojrzałości i podjęli ostateczną decyzję o powrocie do kraju.

Józef Czapski wyjechał do Polski latem 1931 r., ale na początku 1932 r. znów był w Paryżu. Z listu do Jana Cybisa z marca tegoż roku wiemy, że potrzebował jeszcze czasu, by upewnić się, że naprawdę jest gotów rozpocząć nowy etap swojej twórczości: „[...] boję się wracać do Polski bez zapasu sił, bez naprawdę malarskiego umocnienia się teraz w Paryżu [...]”¹. Pobyt w stolicy Francji zakończył indywidualną wystawą otwartą 1 lipca 1932 r. w Galerie Vignon². W drugiej połowie tegoż miesiąca przyjechał do Warszawy i od razu włączył się w życie artystyczne stolicy, nie zaniedbując przy tym własnej twórczości. Okresem szczególnie wyężonego wysiłku była druga połowa lat 30., kiedy artysta zakończył, a przynajmniej zredukował swoją aktywność na innych polach (ostatecznie odszedł z Rady Instytutu

Propagandy Sztuki, zrezygnował z redagowania „Kolumny Plastyki” w „Wiadomościach Literackich”, znacznie ograniczył działalność jako krytyk i publicysta) i skoncentrował się na malarstwie.

Z przedwojennego malarskiego dorobku Czapskiego pozostało niestety bardzo mało. Na początku lutego 1940 r. Ludwik Hering, z którym od 1936 r. malarz mieszkał w podwarszawskim Józefowie, przeniósł pozostawione tam obrazy, a także prace Czapskiego z mieszkania Jan Tarnowskiego przy Langiewicza 8, do nowego lokum przy Częstochowskiej 44, „żeby wszystko czekało razem”. Tamże trafiły również dzieła z pracowni, którą Czapski od 1933 do 1938 r. podnajmował od lokatora domu Spółdzielni „Osiedle Artystów Plastyków” przy Filtrowej 83 m. 9. Maria Czapska zabrała obrazy z mieszkania Jerzego Łubieńskiego w al. Szucha 16³. Na początku stycznia 1941 r. Hering donosił Czapskiemu: „Mieszkam świetnie od 3 miesięcy z całą Twoją biblioteką, wszystkimi obrazami z Józefowa i od Jasia (Jerzego są u Maryni). [...] Twoje obrazy mam dookoła, widzę, takie piękne! *Truposz* [*Łazarz*] (najpiękniejszy chyba), *Stacja*, *Tramwaj*, *Gruszki*, *Amarylisy*. – To taka radość dla mnie, że to jest i że Ci to przechowam”⁴. Niestety, wszystkie obrazy i inne rzeczy artysty znajdujące się w domu przy Częstochowskiej przepadły w czasie powstania warszawskiego.

O malarstwie Czapskiego z lat 30. możemy sądzić na podstawie zaledwie kilkunastu zachowanych płócien⁵. W tej sytuacji niezwykle ważnym źródłem wiedzy o przedwojennych dokonaniach artysty pozostają

Pani Weronice Orkisz serdecznie dziękuję za zgodę na zreprodukowanie obrazów Józefa Czapskiego.

1. List J. Czapskiego do J. Cybisa, 22 III 1932; cyt. za: Józef Czapski, „Listy do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1973. Podał do druku i opracował Józef Dużyk”, *Twórczość*, nr 11 (1997), s. 65.

2. *Joseph Czapski. Du 1er au 10 Juillet 1932. Galerie Vignon, 17, rue Vignon, Paris. Le vernissage aura lieu 1er Juillet. A partir de 9 heures 1/2 du soir.* „Józio ze swej wystawy jest b[ardzo] zadowolony, mówi, że moralne powodzenie miał duże, sprzedał 6 płócien i kilka rysunków” – relacjonowała Seydenmannowa Rudzkiej-Cybisowej w liście z 29 VII 1932; cyt. za: Józef Dużyk, „Listy Doroty Seydenmann do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1934. Część I”, *Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie* 40 (1995), s. 195. Zob. też: *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939. Część III. Lata 1930–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów*, oprac. Anna Wierzbicka (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 216–217.

3. List L. Heringa do J. Czapskiego, 18 II 1940; cyt. za: Józef Czapski, Ludwik Hering, *Listy 1939–1982*, t. 1: *4 września 1939 – 16 stycznia 1959*, oprac. Ludmiła Murawska-Péju et al. (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2016), s. 18.

4. List L. Heringa do J. Czapskiego, 3 XII 1941 (rzeczywiście styczeń 1941); cyt. za: *ibid.*, s. 31.

5. Obecnie największy zbiór przedwojennych obrazów Czapskiego posiada Muzeum Narodowe w Warszawie. Pojedyncze dzieła znajdują się w zbiorach innych muzeów (Muzeum Górnośląskie

wypowiedzi recenzentów komentujących wystawy, na których prezentował on swoje prace po powrocie z Paryża⁶. Nie jedyny to przypadek, kiedy brak oryginalnych dzieł może przynajmniej w pewnym stopniu zrekompenzować nam ich odbicie utrwalone w słowach tych, którzy je widzieli. Dzięki nim możemy przeprowadzić częściową rekonstrukcję twórczości Czapskiego z lat 1930–1939, prześledzić zachodzące w niej przemiany, a także przyrzeć się jej ówczesnej recepcji krytycznej⁷.

Od początku lat 30. do roku 1939 Józef Czapski prezentował swoje dzieła na ponad dwudziestu wystawach. Na dwie pierwsze urządzone w nowo powstałym Instytucie Propagandy Sztuki – Salon Listopadowy (1930) i Salon Wiosenny (1931) – przysłał prace jeszcze z Paryża⁸. Swoją obecność na pierwszej z wystaw Czapski zaznaczył jednym obrazem – *Bramą w Mordach*. Zauważył go tylko Tytus Czyżewski, który docenił „delikatność”

zestawień kolorystycznych⁹. Na Salon Wiosenny Czapski chciał dać należącą do Jarosława Iwaszkiewicza *Martwą naturę z kubkiem*¹⁰, na ekspozycji znalazł się jednak tylko pejzaż *Jesień*. Dzieło to jedni krytycy zaliczyli do tych, w których dominują „tradycje impresjonizmu o mniej lub bardziej silnym, lokalnym zabarwieniu krakowskim”¹¹, dla innych zaś było dowodem przynależności Czapskiego do „moderny” i „najsłabszej «lewicy» naszej sztuki”, skupiającej się na rozwijaniu „wartości technicznych” – „formy, koloru, materiału”, które „są podstawą każdego prawdziwego malarstwa”¹².

Znacznie obszerniejszą próbkę swojego malarstwa Czapski zaprezentował na wystawie zbiorowej Komitetu Paryskiego, otwartej 6 grudnia 1931 r. w Polskim Klubie Artystycznym. Pokaz w salach hotelu Polonia był ich warszawskim debiutem, na którym zaprezentowali wybór z dorobku przywiezionego z Paryża. Czapski wystawił osiem prac – portrety, kompozycje figuralne i pejzaże¹³. Na ich podstawie Czyżewski stwierdził, że malarz

w Bytomiu, Muzeum Narodowe w Lublinie, Muzeum Sopotu, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Lwowska Galeria Sztuki, Muzeum Polskie w Chicago), a także w kolekcjach prywatnych.

6. Wypowiedzi przedwojennych krytyków dotychczas właściwie nie uwzględniano w opracowaniach twórczości Czapskiego. Powodem tego było przede wszystkim słabe rozpoznanie materiału – tekstów rozproszonych w czasopiśmie nie uwzględnia żadna bibliografia, a w antologii *Czapski i krytycy* znalazły się tylko dwa pochodzące sprzed II wojny (Romana Kołonieckiego i Jerzego Wolffa, oba z 1938 r.); zob. *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, oprac. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996).

7. Publikacje, w których jest mowa o przedwojennej twórczości Czapskiego, są nieliczne, zawarte w nich informacje bardzo skromne i nieprecyzyjne, niekiedy błędne; zob. Joanna Pollakówna, „O malarstwie Józefa Czapskiego”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), s. 99–113; ead., *Czapski* (Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1993), s. 12–20; Eric Karpeles, *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, tłum. Marek Fedyszak (Warszawa: Noir sur Blanc, 2018), s. 81–96; id., *Józef Czapski. An Apprenticeship of Looking* (London–New York: Thames & Hudson, 2019), s. 23–26. Zob. też: Janusz S. Nowak, „Kalendarium życia Józefa Czapskiego 1896–1993”, w: *Nie liczy się realizm, czy antyrealizm. Liczy się prawda. Józef Czapski* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016), s. 50–51; id., „Józef Czapski. Wystawy malarstwa i rysunków w latach 1930–2007”, w: *ibid.*, s. 63.

8. Zob. Aneks, poz. 1–2.

9. Tytus Czyżewski, „Salon Listopadowy w kamienicy Baryczków”, *Kurier Polski*, nr 343 (16 XII 1930), s. 6.

10. Zob. list A. Iwaszkiewiczowej do J. Iwaszkiewicza, 9 III 1931, w: Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, oprac. Małgorzata Bojanowska, Ewa Cieślak, Alicja Matracka-Kościelny (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 2012), s. 433. Obecnie obraz znajduje się w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.

11. Mieczysław Skrudlik, „Salon Listopadowy (w Domu Baryczków, Warszawa 1930)”, *Sztuki Piękne* 7, nr 1 (1931), s. 8.

12. Tytus Czyżewski, „Starzy i młodzi zjednoczeni na wystawie w Domu Baryczków”, *Kurier Polski*, nr 105 (18 IV 1931), s. 4.

13. Zob. Aneks, poz. 3.

„bierze siłą przeszkody i zdobywa [...] silne kontrastowe wartości koloru i formy”¹⁴. Wysoko ocenił je Wacław Husarski, widząc w nich mniej lub bardziej samodzielne i zaawansowane poszukiwania „zawsze prawie ciekawe, zawsze żywe, nie tylko nieunikające trudności, ale szukające ich z widoczną pasją do przewycięzania przeszkód”¹⁵. Mieczysław Treter wyróżnił jako świadczące „o dużej skali możliwości” *Jatkę paryską* i *Autoportret* (il. 1)¹⁶. W tymże *Autoportrecie* Konrad Winkler widział dowód na to, że „koncepcje malarskie” Czapskiego ufundowane są „na dobrych podstawach i zawierają w sobie duży kapitał wiedzy i kultury malarskiej na dalszą drogę”¹⁷. Zdaniem Jana Kleczyńskiego artysta był „najmocniejszy” właśnie w portretach, które „maluje energicznie, charakteryzując dosadnie modela” (il. 2)¹⁸.

Omawiając obrazy Czapskiego, recenzenci podkreślali jego stosunek do koloru. Mieczysław Sterling uważał, że malarz szuka w barwie „materii świetlnej”, dlatego też kolor podstawowy „musi być u niego źródłem światła w obrazie”¹⁹. Według Kleczyńskiego Czapski traktuje kolor „z szerokim, czasem jeszcze twardawym gestem, nie dbając o drobiazgi”²⁰. Kilkoro krytyków dostrzegło, że artysta podchodzi do kwestii koloru w sposób, który wyraźnie odróżnia jego prace od obrazów innych członków K. P. Michał Weinzieher pisał o „swoistym temperamencie”, który czynił z Czapskiego „przedstawiciela «fauvizmu» wśród «Kapistów»”: „Mocny temperament, bogata, gorąca paleta, poczucie ekspresji plastycznej każą nam

się po tym artyście spodziewać ciekawego rozwoju”²¹. Czyżewski przeciwstawiał subtelnym efektom „lekcji wziętej u impresjonistów”, jakie widział chociażby w kompozycjach Hanny Rudzkiej-Cybisowej, „silnie kolorowe poematy” Czapskiego, ich „wielką formę”, która „kłębi się [...], związana z silnym kolorem”, przywodząc na myśl „wspaniałą tradycję weneccjan i Delacroix”²². Lapidarnie, ale i celnie o Czapskim wyraziła się Nela Samotyhowa, pisząc, że w traktowaniu koloru jest on „namiętny jak Delacroix, gorący i bezkompromisowy jak van Gogh”²³.

W grudniu 1931 r. Czapski wraz z innymi kapistami prezentował swoje obrazy na Salonie Zimowym – pierwszej ekspozycji w nowo zbudowanym pawilonie Instytutu Propagandy Sztuki przy ul. Królewskiej 13. Na Salon, otwarty 19 grudnia, malarz zgłosił cztery prace, z których na ekspozycji znalazły się trzy (zabrakło należących do Jerzego Łubieńskiego *Amarylisów*)²⁴. Dzieła Czapskiego zwróciły uwagę tylko nielicznych recenzentów. Winkler wymieniał je wśród tych obrazów, które „grają czystymi, intensywnymi, harmonijnie zespolonymi akordami kolorów – kontrasty podnoszą naturalny wdzięk barw, a indywidualnie zastosowana faktura – działa sugestywnie”²⁵. Leon Strakun widział w nich jeden z dowodów potwierdzających jego opinię, że kapiści to grupa „zbliżona do neoimpresjonizmu, różniczkującego kolorystyczną powierzchnię obrazu”²⁶, z kolei dla Sterlinga *Czerwone domy* Czapskiego były najlepsze wśród obrazów, w których „podniętą

14. Tytus Czyżewski, „Wystawa kapistów”, *Kurier Polski*, nr 352 (24 XII 1931), s. 3.

15. W. H. [Wacław Husarski], „Wystawa «Grupy K. P.» w Warsz. Klubie Artystycznym”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 51–52 (1931), s. 975.

16. Mieczysław Treter, „Z wystaw warszawskich. ([...]. Grupa Kapistów. [...])”, *IKC*, nr 349 (18 XII 1931), s. 8.

17. Konrad Winkler, „Wystawa malarska grupy K. P. w Polskim Klubie Artystycznym”, *Polska Zbrojna*, nr 8 (8 I 1932), s. 9.

18. Jan Kleczyński, „Wystawa obrazów «Kapistów z Paryża»”. S. Boraczok. J. Cybis. J. Czapski. J. Jarema. A. Nacht. T. Potworowski. J. Puget. H. Rudzka-C. D. Seydenmanowa. J. Strzałecki. Z. Waliszewski”, *Kurier Warszawski*, nr 348 (20 XII 1931), s. 21.

19. Mieczysław Sterling, „Kapiści”, *Wiadomości Literackie*, nr 51–52 (1931), s. 11.

20. Kleczyński, „Wystawa obrazów «Kapistów z Paryża»”, s. 21.

21. Michał Weinzieher, „Wystawa grupy K. P. Polski Klub Artystyczny – Al. Jerozolimskie 39”, *Nasz Przegląd*, nr 351 (20 XII 1931), s. 16.

22. Tytus Czyżewski, „Wystawa «Kapistów»”, *Kultura*, nr 3 (1931), s. 4.

23. Nela Samotyhowa, „Wystawa Malarska Grupy K. P. w Polskim Klubie Artystycznym”, *Kobieta Współczesna*, nr 43 (1931), s. 12–13.

24. Zob. Aneks, poz. 4.

25. Konrad Winkler, „«Salon Zimowy» w pawilonie Instytutu Propagandy Sztuki”, *Droga*, nr 2 (1932), s. 219; id., „«Salon Zimowy» Instytutu Propagandy Sztuki. (Malarstwo, grafika, rzeźba)”, *Polska Zbrojna*, nr 24 (24 I 1932), s. 8.

26. Leon Strakun, „Salon Zimowy Instytutu Propagandy Sztuki”, *Nowe Słowo*, nr 25 (25 I 1932), s. 4.

jest pierwiastek malarski widzianej rzeczywistości, jej barwa czy układ²⁷.

Na kolejny Salon Zimowy IPS, otwarty 17 grudnia 1932 r., Czapski zgłosił *Akt* i *Spahisa* (il. 3)²⁸. Te dwie prace wystarczyły Winklerowi, by ich autora zaliczyć do malarzy, których wyróżnia „[n]ieprzeciętna kultura w dotyku pędzla, wysoko postawiona wrażliwość na barwę i inteligentne podejście do problemu budowy obrazu”²⁹. Tym, co w eksponowanych obrazach artysty przyciągnęło uwagę Sterlinga, była ich kompozycja barwna. Dla Czapskiego – jak zauważył – plama koloru nie jest składową „harmonii”, ale elementem „konstrukcji” – komponując obraz, malarz „koncentruje na jednolitej barwnej plamie, czyni z niej centrum wyłącznie barwne”³⁰. Z opinią Sterlinga koresponduje wypowiedź Samotyhowej, która odnotowała, że w przeciwieństwie do Cybisa czy Rudzkiej-Cybisowej, tworzących „łagodnie tonowane zielono-niebieskie wizje krajobrazu”, Czapski w obu wystawionych pracach wprowadza czerwień jako mocny i w kompozycji barwnej dominujący akcent³¹.

W 1933 r. Czapski nie uczestniczył w żadnej wystawie. Planowana na kwiecień tego roku ekspozycja grupy K. P. w Instytucie Propagandy Sztuki nie doszła do skutku³². Dopiero w styczniu 1934 r. dwa jego obrazy znalazły się na IV Salonie Zimowym IPS³³. Wedle recenzentów Czapski wyróżniał się *Autoportretem* „wydobytym z bardzo mozolnie budowanej różnorodności barwnych płaszczyzn”³⁴, zaliczającym się do dzieł „doskonałych, uroczych, miłych”, które nawet widziane kilkakrotnie za każdym razem „przynoszą jakąś przyjemną niespodziankę” (il. 4)³⁵. Stanisław Brucz uznał go za



1 Józef Czapski, *Autoportret*, przed 1931. Repr. wg *Kultura*, nr 3 (1931), s. 4

„interesującą próbę analizy fakturowej”, ale nie pominął drugiej pracy – pejzażu *Jesień*. „Czarująca w jego obu płótnach – pisał – jest bezpośrednia inwencja oświetlenia; światło opływa poszczególne partie, niesie na swej rytmicznej fali zarówno «Autoportret», jak «Jesień», chociaż ten ostatni obraz zdaje się być ustępstwem na rzecz przyjemnych nałogów impresjonistycznych”³⁶.

27. Mieczysław Sterling, „Wystawa w Pawilonie Propagandy Sztuki”, *Gazeta Polska*, nr 10 (10 I 1932), s. 3.

28. Zob. Aneks, poz. 5.

29. Konrad Winkler, „III. Salon Zimowy Instytutu Propagandy Sztuki. (cz. II-ga)”, *Polska Zbrojna*, nr 360 (31 XII 1932), s. 8.

30. Mieczysław Sterling, „Salon zimowy w I.P.S.’ie”, *Wiadomości Literackie*, nr 4 (1933), s. 4.

31. Nela Samotyhowa, „Salon Zimowy Instyt. Prop. Sztuki”, *Kobieta Współczesna*, nr 1 (1933), s. 11.

32. W grudniu 1932 r. Stanisław Woźnicki informował prezesa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków Ludomira Sleńdzińskiego, ubiegającego się o miejsce w IPS: „W miesiącu kwietniu [1933] powstała luka w programie naszych wystaw: «Kapiści» zrzekli się przyznanych im sal, bo nie mają, jak się pokazało, czym ich zapełnić” (list S. Woźnickiego do L. Sleńdzińskiego, 27 XII 1932, Zbiory Specjalne IS PAN, nr 70, Archiwum IPS,teczka: Wystawy 1933, k. 44).

33. Zob. Aneks, poz. 6.

34. Mieczysław Sterling, „4-ty Salon Zimowy w I.P.S.”, *Kurier Poranny*, nr 14 (14 I 1934), s. 6.

35. Atticus [Jerzy Stempowski], „Salon Zimowy w I.P.S.”, *Robotnik*, nr 34 (27 I 1934), s. 6.

36. Stanisław Brucz, „Triumf młodości i młodzięży w IV Salonie Zimowym w I.P.S.”, *Express Poranny*, nr 17 (17 I 1934), s. 6.

Zdaniem Strakuna w *Autoportrecie* malarz udowadniał, że jest również „znakomitym rysownikiem – portrecistą o głębokim odczuciu i zrozumieniu wartości konkretnych zarysów i kształtu ludzkiego”, w *Jesieni* zaś osiągnął „maksimum ekspresji prześwietlonej, kontrastującej barwy”, kładąc ją „drobnymi, kreskowymi rzutami”³⁷. Weinzieher stwierdzał, że oba płótna pokazują, jak w twórczości Czapskiego „rasowy temperament malarski nabiera szlachetnego umiaru nie tracąc na sile i swoistej żywiołowości”, a kolor zdobywa „światlistość i czysty dźwięk, uderzający na całej płaszczyźnie obrazu pełnią jednolitej harmonii”³⁸.

W marcu 1934 r. Czapski udzielił wywiadu w ramach ankiety „Artyści mówią o sobie” ogłoszonej przez tygodnik „Świat”. Odpowiadając na kolejne pytania wysłanniczki redakcji Jadwigi Puciata-Pawłowskiej, przedstawił swoje ówczesne poglądy. Wyznał, że punktem wyjścia dla niego jako malarza jest „natura, ale odpowiednio potraktowana”, że najbardziej interesuje go „działanie plamy barwnej”, a istotą jego malarstwa jest „wydobycie czystego dźwięku koloru”, „intensywność tonu” i „konstruowanie za pomocą barwy”, „rysowanie poprzez barwę”. Jednoznacznie potwierdził swój obojętny stosunek do „tematu” w dziele malarskim: „Wszystkie tematy są dobre, aby tylko podniecały do wizji malarskiej. Robiłem masę martwych natur, teraz pociąga mnie ulica, portret, akt”. Wystąpił jako przeciwnik dostosowywania się do oczekiwań rynku sztuki: „[...] gdy zaczynam myśleć, że coś łatwiej można będzie sprzedać, przestaje mnie to interesować. Tracę zupełnie wizję malarską. Kwiaty się podobały – przestałem je malować”. Zapytany o rolę intelektu w procesie powstawania dzieła sztuki, odpowiedział zdecydowanie, że „malarstwo to nie tylko sprawa uczucia i intuicji, ale przede wszystkim świadomości. To przesąd, że malarz musi być głupi!”. W rozmowie z Puciata-Pawłowską Czapski nie po raz pierwszy krytycznie wypowiedział się o współczesnej sztuce polskiej, która jego zdaniem „stoi na szarym końcu”, jej wkład w artystyczny dorobek Europy jest nieznaczący, chociaż w swoim czasie mieliśmy „wielkich malarzy” – Piotra Michałowskiego, Aleksandra Kotsisa czy Aleksandra Gierymskiego. Za ważnych dla siebie artystów obcych (poza El Grekiem



2 Józef Czapski, *Portret chłopca*, przed 1931.
Repr. wg *Tygodnik Ilustrowany*, nr 51–52 (1931), s. 975

i Goyą) uważał Cézanne’a, Bonnard’a i Matisse’a, wyznając przy tym: „malarstwem XIX wieku żyłem i żyję w dalszym ciągu”. W kwestii przyszłości malarstwa Czapski był mimo wszystko optymistą. Pytany o kryzys rzekomo panujący w tej dziedzinie sztuki, odpowiedział: „Malarstwo sztalugowe wcale się nie przeżyło i ma według mnie najlepsze widoki na przyszłość”. W pracowni malarza Puciata-Pawłowska zauważyła „całą masę” płócien stojących na podłodze. Kiedy na jej prośbę gospodarz pokazał obrazy, w pustym pomieszczeniu zakwitły „świeżymi barwami fragmenty ulic, aleje ogrodu i portrety”. „To są prace przeznaczone na wystawę «Kapistów», która ma być otwarta w IPS-ie w marcu” – poinformował publicystkę³⁹.

Zapowiedzianą w wywiadzie wystawę w Instytucie Propagandy Sztuki otwarto 23 marca. Ekspozycja była

37. Leon Strakun, „Salon Zimowy w I.P.S.-ie. II.”, *Opinia*, nr 4 (1934), s. 4.

38. Michał Weinzieher, „Salon zimowy I. P. S.-u. Malarstwo”, *Nasz Przegląd*, nr 35 (4 II 1934), s. 17.

39. Jadwiga Puciata-Pawłowska, „Artyści mówią o sobie. Ankieta «Świata». Józef Czapski”, *Świat*, nr 10 (1934), s. 8–9.



3 Józef Czapski, *Spahis*, przed 1932, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe MNW



4 Józef Czapski, *Autoportret*, przed 1934. Repr. wg *Opinia*, nr 4 (1934), s. 4

dostępna znacznie dłużej niż podano w jej katalogu – nie do 15 kwietnia, ale do 3 maja 1934 r.⁴⁰ W oddanej do dyspozycji kapistom dużej sali Instytutu zawisło aż 21 olejnych obrazów Czapskiego powstałych po roku 1931 (il. 5–8)⁴¹. Dla większości recenzentów były one dowodem talentu artysty i postępów w malarstwie. Odmienne zdanie wyraziło jedynie troje z nich. Mieczysław Wallis ogólnie skonstatował, że tym razem Czapski jest „wyraźnie nie w formie”⁴². Wiktor Podoski widział w pracach Czapskiego „najsłabszy argument malarski” kapistów i nie bez złośliwości dodał: „Może więc dobrze, że został «szefem reklamy» grupy, skoro nie potrafi nic lepszego”⁴³. Zofia Norblin-Chrzanowska,

także wspomniawszy o działalności artysty jako krytyka sztuki i bezkompromisowego publicysty występującego w imieniu kapistów, stwierdziła, że Czapski „najlepiej z nich wszystkich mówi, a najgorzej maluje”⁴⁴. Ani Wallis, ani Podoski, ani Norblin-Chrzanowska nie sformułowali jednak żadnego konkretnego zarzutu pod adresem jego malarstwa.

Jak już wspomniano, pozostali krytycy wypowiadający się o wystąpieniu kapistów w IPS obraży Czapskiego oceniali pozytywnie. Niektórzy poprzestawali na ogólnikowych uwagach, jak Winkler, który pisał, że w pracach Czapskiego jest widoczny „postęp i poczucie odpowiedzialności w każdym nieledwie rozmieszczeniu

40. W IPS Czapski wygłosił odczyt *Czterdzieści lat temu i dzisiaj w malarstwie*, który odebrano jako wyraz artystycznego światopoglądu grupy; zob. „Odczyt”, *Kurier Warszawski*, nr 106 (19 IV 1934), s. 5; „Odczyt «kapistyczny»”, *Kurier Poznański*, nr 182 (24 IV 1934), s. 8.

41. Zob. Aneks, poz. 7.

42. Mieczysław Wallis, „Wystawy. Grupa K. P. (I.P.S.)”, *Wiadomości Literackie*, nr 15 (1934), s. 7.

43. Wiktor Podoski, „Wystawa kapistów w IPS-ie”, *ABC*, nr 114 (27 IV 1934), s. 6.

44. Zofia Norblin-Chrzanowska, „Kapiści”, *Świat*, nr 18 (1934), s. 10–11.



5 Wystawa grupy K. P. w Instytucie Propagandy Sztuki, marzec–maj 1934, fragment ekspozycji z pracami Józefa Czapskiego. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-6194-2
W górnym rzędzie od lewej: „Dworzec warszawski”, „Na placu Teatralnym”, „Ofelia i Laertes”, „Portret p. R.”. W dolnym rzędzie od lewej: „Jatka w Paryżu” I lub II, „Z teatru. Łoża czerwona” lub „Z teatru. Łoża zielona”, „Z teatru. Z widowni”, „Czerwona dziewczyna” lub „Brązowa dziewczyna”, fragment obrazu „Święto” (?).

plamy barwnej”⁴⁵, a „orkiestracje tonów barwnych, w związku z założeniami kompozycyjnymi tych malarzy, wiele zyskały na autentyczności i na prawdziwości malarskiego materiału”⁴⁶. Inni ograniczali się do wskazania wyróżniających się dzieł malarza. Uwagę Tretera przyciągnęła kompozycja *W parku* (il. 9), ale jeszcze bardziej spodobały mu się „dwie radosne i miłe niespodzianki” – *Czerwona dziewczyna* i *Brązowa dziewczyna*, prace świadczące o żywym, malarskim temperamencie” (il. 10)⁴⁷. O miłym zaskoczeniu pisał też odnosząc się

do malarstwa kapistów z dużą rezerwą Kleczyński, mając na myśli sześć „tematowych” obrazów Czapskiego: *Scenę z Hamleta*, *Ofelię i Laertes*, *Cyrulika Sewilskiego*, *Łożę czerwone*, *Łożę zielone* i *Z widowni* (il. 11, 12). Malarz – domyślał się krytyk – „odczuł widocznie pęd świeżości, którą daje temat”, i dzięki temu właśnie stworzył obrazy mające „nie byle jakie walory śmiałości rzutu malarskiego i kolorystyki”⁴⁸.

Podobnie jak w recenzjach wystawy kapistów z 1931 r., tak i w tych z 1934 r. krytycy wskazywali jako

45. Konrad Winkler, „Wystawa kapistów, Stażewski, Strzemiński w IPS-ie”, *Pion*, nr 17 (1934), s. 9.

46. Konrad Winkler, „Sztuka kapistów”, *Droga*, nr 5 (1934), s. 517.

47. Mieczysław Treter, „Wystawa grupy K. P. w Instytucie Propagandy Sztuki”, *Gazeta Polska*, nr 88 (29 III 1934), s. 3.

48. Jan Kleczyński, „W I.P.S. i w Zachęcie”, *Kurier Warszawski*, nr 95 (8 IV 1934), s. 15.



6 Józef Czapski, *Na placu Teatralnym (Autobus)*, ok. 1931–1934. Repr. wg *Bluszcz*, nr 14 (1934), s. 15



→ 7 Józef Czapski, *Portret p. R. (Adolfa Rudnickiego)*, ok. 1931–1934, fotografia z archiwum Kazimierza Mitery, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

→ 8 Józef Czapski, *Rzeźnik (Jatka w Paryżu)*, przed 1932. Repr. wg *Ruchoma Wystawa Sztuki. Katalog. 1935*, tabl. nlb.



cechę wyróżniającą malarstwo Czapskiego kolor. Pisali, że w swoich obrazach „z temperamentem i zaciętością bombarduje rzeczywistość kolorystycznymi plamami”⁴⁹, podkreśla „ekspresję koloru przez podniesienie tonu do fortissimo”⁵⁰, wprowadza „syntezy” barw „ostrzych, zdecydowanych i dosyć już dalekich od rozblękitnionej gamy impresjonistycznej”⁵¹, stosuje „energiczny koloryt”,

dzięki czemu jego płótna oddalają się „od wszelkiego akademizmu i założeń o charakterze estetycznym, tak często szkodliwych dla malarstwa”⁵². Samotyhowa dokładnie opisywała „interesujące kompozycje na mocnym nasyceniu i kontrastowaniu barw oparte”: „Czerwień w rozmaitych odmianach, żółcizny oraz wyrazista czarność i brunatność składają się na szereg b. odrębnych

49. Marian Dienstl-Dąbrowa, „Z «IPSu». Malarstwo satelitów”, *IKC*, nr 109 (21 IV 1934), s. 10.

50. Konrad Winkler, „Jak należy rozumieć malarstwo «Kapistów»? (Na marginesie wystawy tej grupy w Inst. Prop. Sztuki)”, *Tygodnik Literacko-Naukowy* (dod. do *Polski Zbrojnej*), nr 198 (22 IV 1934), s. 2.

51. Waław Husarski, „Grupa K. P. w Instytucie Propagandy Sztuki”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 15 (1934), s. 302.

52. Marek Żuławski, „Wśród obrazów. Wystawa Kapistów w I.P.Sie”, *Ster*, nr 1 (1934), s. 29.



9 Józef Czapski, *W parku*, przed 1932, fotografia z archiwum Kazimierza Mitera, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN



10 Józef Czapski, *Czerwona dziewczyna lub Brązowa dziewczyna*, ok. 1931–1934, fotografia z archiwum Kazimierza Mitera, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

prac, jak np. sceny z teatru. Subtelnie tonowane są niektóre portrety i «Dworzec Warszawski»⁵³. Najbardziej pogłębioną analizę kwestii koloru w obrazach artysty przeprowadził Sterling: „Ściana Czapskiego wykazuje niezwykle wysiłek i niezwykle silną wolę w pójściu naprzeciw wszelkiemu estetyzowaniu. Czapski w kompozycji wybiera dominantę kolorową obrazu – zieleń ściany w łoży, czerwień autobusu na ulicy, jasność dwóch postaci na tle ciemnej łoży – i tu koncentruje cały wysiłek płótna, od dominanty rozchodzi się kompozycja koloru, form. Formę podporządkowuje kolorowi ze świadomą siebie deformacją – kolor tak samo deformuje u niego kształt rzeczywisty, jak u innych powietrze czy światło. Kolory dają trudne w zestawieniach – ciemne fiolety, niewdzięczne, lub zieleń ostrą, ale wierzy, że takimi właśnie środkami, wymytlimi do cna z chęci przypodobania się łatwym gustom, spełnia swoją rolę propagatora czyściej sztuki malarskiej»⁵⁴.

Kilku recenzentom wystawy w IPS pokazana na niej reprezentacja twórczości Czapskiego wystarczyła, by nakreślić ogólniejszą charakterystykę jego malarstwa. Brucz stwierdzał, że jest to artysta „skupiony, zbyt może natężony, drążący w głąb”: „Jego eksploracja światła znajduje sugestywny i szczęśliwy wyraz w «Brązowej dziewczynie», która to praca jest kontrastową analizą tonów brązowych, w «Jatce w Paryżu», gdzie złota różowość olbrzymiej ćwierci mięsa jest w obrazie ośrodkiem nerwów świetlnych”. Krytyk zwrócił też uwagę na wyczuwalną w obrazach Czapskiego emocjonalność widzenia: „Jest jakiś fatalizm w twórczości tego artysty, konkretny świat jego malowideł jest jakby zagęszczeniem doczesnego smutku. Aleja «W parku», uchodząca stromo w górę, tchnie okrutną melancholią Utrillowskich uliczek podmiejskich. Kompozycje teatralne są podszyte nieokreślonym posmakiem «szmiry», który robi wrażenie tragicznego chichotu»⁵⁵.

53. Nela Samotyhowa, „Instytut Propagandy Sztuki. Malarstwo Grupy K. P.”, *Kobieta Współczesna*, nr 14 (1934), s. 253.

54. Mieczysław Sterling, „Pani, pan, kapiści i krytyk”, *Kurier Poranny*, nr 90 (31 III 1934) [wyd. por.], s. 12.

55. Stanisław Brucz, „Natura przez pryzmat temperamentu. O malarstwie grupy K. P.”, *Express Poranny*, nr 96 (8 IV 1934), s. 9.



11 Józef Czapski, *Ofelia i Laertes*, 1934, fotografia z archiwum Kazimierza Mityry, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN



12 Józef Czapski, „Z teatru. Łoża czerwona” lub „Z teatru. Łoża zielona”, przed 1932. Repr. wg *Чулаа*, nr 7–8 (1933), tabl. nlb.

Z kolei Weinzieher widział w Czapskim przeciwieństwo i jednocześnie dopełnienie Cybisa. Obu uważał za wybitne, ale krańcowo różne indywidualności, z których „już dziś byłby jeden, na wielką skalę zakrojony malarz”. Cybisa określił mianem „najbardziej intelektualistycznego”, Czapskiego zaś nazwał „najbardziej emocjonalnym” wśród kapistów. Malarz ten – doprecyzowywał krytyk – „podbija nas żywością, siłą i świeżością swej wizji malarskiej. Niektóre jego obrazy wyraźnie mówią o jednolitym akcie ich tworzenia i tam artysta daje nam prace najlepsze. Czapski utrwała wizję, która od razu zjawia się przed nim w pełni swego bogactwa – kiedy nie nadąży za nią w pogoni, emocjonalny jego temperament załamuje się”⁵⁶. Najobszerniejszą charakterystykę Czapskiego sporządził Strakun:

Na czoło kapistów odwagą pomysłów i bezkompromisowością wysuwa się bezsprzecznie Józef Czapski. Jest to jeden z tych nielicznych artystów, których cechuje bezwzględnie uczciwy stosunek do reprezentowanych

przez siebie koncepcji i brak jakiegokolwiek snobistycznej kokieterii. W dorobku Czapskiego nie ma łatwizn – nie ma płytkiego, bijącego na łatwy poklask publiczności efekciarstwa. Z obrazów jego przemawia do nas ascetyczna powaga i prostota artysty całkowicie bez reszty oddanego rozstrzygnięciu i pogłębianiu najistotniejszych zagadnień malarstwa nowoczesnego za pomocą wyłącznie i jedynie formalnych środków. Rzeczywistość realna jest dla Czapskiego zaledwie tworzywem, surowym materiałem tematycznym, pretekstem do budowania nowej, optycznej rzeczywistości, którą poddaje odrębnej dyscyplinie malarskiej. Zasadniczym czynnikiem sztuki Czapskiego jest barwa. Świat widzialny posiada dlań bowiem własne kolorystyczne oblicze, własną wymowę plastyczną. Tę supremację koloru zazwyczaj od wewnątrz nasyconego światłem i będącego częstokroć dominantą każdego obrazu osiąga artysta kapitalnie zestawionymi kontrastami, które bynajmniej nie rozsadzają płótna, lecz – przeciwnie – uzupełniając się wzajemnie, stwarzając jednolitą scementowaną całość. W przeciwieństwie do niektórych kapistów operujących dywizjonistyczną techniką – Czapski niejednokrotnie kładzie akcent

56. Michał Weinzieher, „Wystawa «Kapistów»”, *Nasz Przegląd*, nr 106 (15 IV 1934), s. 6.



13 Józef Czapski (w mundurze) wśród uczestników Salonu 1934 w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, fotografia z archiwum Kazimierza Mitera, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

na konstrukcję obrazu, dając w ten sposób *sui generis* zorganizowaną, syntetyczną odmianę impresjonizmu, utrzymanego w karbach zamkniętej płaszczyzny obrazu⁵⁷.

Po wystawie w IPS Czapski wziął udział w Salonie 1934 zorganizowanym przez krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych⁵⁸. Salon otwarto 31 maja, ale 3 czerwca, po ogłoszeniu decyzji jury, 32 wystawców, a wśród nich Czapski (il. 13)⁵⁹, w geście protestu przeciwko ich zdaniem niesprawiedliwemu podziałowi nagród i wyróżnień zabrano swe prace z Pałacu Sztuki i przeniosło do siedziby Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków na pl. Świętego Ducha, gdzie urządzono konkurencyjną wystawę⁶⁰. W zaprezentowanym na niej *Autoportrecie* Czapskiego krakowskiego krytyka Henryka Webera raziły niedociągnięcia w „partiach ciemnoczerwonych i formie twarzy” (il. 4). Pracę tę zaliczył do dzieł malarzy nie tylko nierealizujących koncepcji „ściślejszego wiązania formy przedmiotu

z kolorem”, lecz także rozpuszczających kształty rzeczy „w pryzmatycznej grze kolorów”⁶¹. Wybitnego przedstawiciela frakcji malarzy zainteresowanych tylko czystym malarstwem i szukających „wizji”, będącej „jedynie obrazem świetlnej materii, a nie odtworzeniem konkretnej rzeczywistości”, widział w Czapskim także Władysław Terlecki⁶².

Rok 1934 malarz zakończył uczestnictwem w trzeciej edycji Ruchomej Wystawy Sztuki. Złożyły się na nią prace członków grupy K. P., Szkoły Warszawskiej, Łoży Wolnomalarskiej, Rytu i Ładu. Ich doboru dokonała Komisja Kwalifikacyjna, w której zasiadał także Czapski. W zestawie znalazły się cztery jego obrazy olejne⁶³. Wystawa wyruszyła pod koniec grudnia 1934 r. z Warszawy i po kilku miesiącach miała zakończyć się w Kołomyi⁶⁴. Przybycie ekspozycji do kolejnych miejscowości odnotowywała lokalna prasa, były to jednak tylko informacyjne noty przygotowane na podstawie tekstów z katalogu.

57. Leon Strakun, „Kapiści w I.P.S-ie”, *Opinia*, nr 14 (1934), s. 7.

58. Zob. Aneks, poz. 8.

59. Czapski w tym czasie odbywał ćwiczenia wojskowe, dlatego też na zdjęciu ukazującym uczestników Salonu w ZZPAP występuje w mundurze.

60. „Salon 1934. Kraków”, *Sztuki Piękne* 10, nr 6 (1934), s. 229–232; „Jeszcze Salon 1934. Kraków”, *Sztuki Piękne* 10, nr 7 (1934), s. 254.

61. H. W. [Henryk Weber], „Nowy Salon 1934”, *Nowy Dziennik*, nr 177 (28 VI 1934), s. 11.

62. Władysław Terlecki, „Salon 1934 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i Domu Plastyków. II.”, *Czas*, nr 182 (5 VII 1934), s. 2.

63. Zob. Aneks, poz. 9.

64. J. Kl. [Jan Kleczyński], „Z plastyki”, *Gazeta Polska*, nr 354 (22 XII 1934), s. 3; „Ruchoma Wystawa Sztuki”, *Polska Zbrojna*, nr 4 (4 I 1935), s. 6.

Wystawa została zrecenzowana jedynie we Lwowie. O pracach Czapskiego wspomniała Maria Kubiszyna-Majerska, doceniając „brawurowy” koloryt i konstrukcję *Rzeźnika* (czyli jednej z *Jatek paryskich*; il. 8) oraz „przekonywającą” kompozycję *Pólaktu*⁶⁵.

W lutym 1935 r. Czapski wyjechał na kilka miesięcy do Paryża, by zbierać materiały do książki o Józefie Pankiewicz. W tym samym czasie w Instytucie Propagandy Sztuki otwarto V Salon Zimowy. Artysta zgłosił na niego trzy obrazy, z których jeden (*Capstrzyk*) nie został przyjęty⁶⁶. Chociaż oba wystawione płótna – *Tramwaj* (il. 14) i *Orkiestrę* (il. 15) – krytycy zaliczyli do „czołowych pozycji” Salonu, niemal całą swą uwagę skupili na drugim z nich. Doceniali w nim przede wszystkim kompozycję kolorystyczną. Płótno to – twierdził Maciej Masłowski – „może uczyć, jak należy budować obraz barwą. Artysta, ograniczając się do trzech zasadniczych tonów – żółtego, granatu i czerwieni – stworzył logiczną, zamkniętą całość kolorystycznej kompozycji. Obraz jest przejrzysty i czytelny. Groteskowy charakter figur – z lekka zaznaczony – nie psuje zasadniczej nuty całości”⁶⁷. O wiele bardziej rozbudowaną analizę malarskich walorów dzieła Czapskiego przeprowadził Władysław Zych. Warto przytoczyć ją w całości:

Czapski w obrazie „Orkiestra” określoną gamą koloru i formy ujmuje współczesność. Płaszczyzna obrazu założona przejrzystością daje wycinek rzeczywistości. Orkiestra widziana z góry daje artyście duże możliwości plastyczne. Artysta operuje kontrastami kształtu i światła; głowa skrzypka na tle dywanika jasnego, obramowanego silną ramą, stwarza plan pierwszy. Korpus skrzypka i podium w zetknięciu perspektywicznym dają kontrasty niecodziennie spotykane. Odrębnie założone uwydatniają ułożeniem koloru i faktury brylowatość przedmiotu. Perspektywę używa artysta świadomie, a konsekwentne przeprowadzenie jej pogłębia przestrzeń obrazu. Kolor w ostatnim planie wyprowadza w gamie użytej do całości. Nieznacznie uszczuplona rozpoznawalność brył

z mistrzostwem prowadzi do planu ostatniego. Obraz przedstawia tylko moment grającej orkiestry, określa go artysta tylko kolorem i bryłą. Nie wychodząc poza granicę momentu wyrazu kilku tonów barwnych, jedynie wzbogaca formę, która tutaj odgrywa wielką rolę i wysuwa artystę poza impresjonistyczne założenia. Kolory, rozłożone krótkimi pociągnięciami pędzla, nie posiadają monotonnej gry – zmienia je artysta, układa, zagęszcza, kształtując bryłę. Silne akcenty cienia i światła dobywają z całości harmonijność. Gorąco przeżyta estetyka impresjonizmu stworzyła pełne i głębokie dzieło⁶⁸.

Podczas gdy obserwacje Masłowskiego i Zycha koncentrowały się na kwestiach czysto malarskich – kolorze, modelunku brył, perspektywie, kompozycji, Sterling zwrócił uwagę na widoczne w obu obrazach Czapskiego usiłowanie „ominięcia banalności i poszukiwań nowego podejścia do tematu i do jego malarskiego wyrazu”. Wysiłek ten krytyk dostrzegł „w niewdzięcznych tematach naturalistycznych, gdzie monotonia form i ich kolorów podjęta jako temat omnibusu czy orkiestry ma być przełożona na walory malarskie”. W obu eksponowanych obrazach – oceniał Sterling – malarz udowodnił, jak bardzo „jest zacięty we wrogim nastawieniu na banalność i w tej jego programowej walce z łatwością tkwi walor jego pracy ideowej”⁶⁹. Weinzieher, przyglądający się malarstwu Czapskiego już od czasu wystawy kapistów w Polskim Klubie Artystycznym, podkreślał konsekwentne dążenie artysty do stworzenia własnej „wizji malarskiej” oraz unikanie „wszelkich łatwych zwycięstw i sukcesów”. W jego kompozycjach wyczuwał poza „emocjonalnym charakterem temperamentu malarskiego” także dążenie do „harmonii poprzez trudne asonanse koloru i formy”⁷⁰.

Pod koniec listopada 1935 r., już po powrocie z Paryża, Czapski pokazał swoje prace obok obrazów Stanisława Szczepańskiego na wystawie inauguracyjnej działalności Salonu 35 w Poznaniu⁷¹. Ze wszystkich

65. M. K. M. [Maria Kubiszyna-Majerska], „Ruchoma Wystawa Sztuki”, *Wiek Nowy*, nr 10189 (29 V 1935), s. 10.

66. Zob. Aneks, poz. 10.

67. Maciej Masłowski, „V-ty Salon I.P.S.”, *Pion*, nr 9 (1935), s. 7.

68. Władysław Zych, „Piąty Salon Zimowy w I.P.S.”, *Rysunek i Zajęcia Praktyczne*, nr 22 (1935), s. 234.

69. Mieczysław Sterling, „Sztuka winna stać się czytelna dla widza. Zimowy Salon 1935 w I. P. S.-ie”, *Kurier Poranny*, nr 41 (10 II 1935), s. 8.

70. Michał Weinzieher, „Salon Zimowy w I.P.S.-ie”, *Nasz Przegląd*, nr 54 (23 II 1935), s. 5.

71. Kierownikiem Salonu 35 był związany z kapistami Waclaw Taranczewski; zob. Jarosław Mulczyński, *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939. Instytucje, salony, wystawy* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2019), s. 120–122. Dwa miesiące przed otwarciem



14 Józef Czapski, *Tramwaj*, 1935. Repr. wg *Wystawa prac Józefa Czapskiego. Marzec – kwiecień 1938. Instytut Propagandy Sztuki*, tabl. nlb.

→ 15 Józef Czapski, *Orkiestra*, przed 1935. Repr. wg *V Salon zimowy. Luty 1935. Instytut Propagandy Sztuki*, tabl. nlb.

dotychczasowych prezentacji malarstwa Czapskiego ta była najobszerniejsza – składała się z 29 płócien, w większości powstałych w ciągu ostatnich dwóch lat i w części znanych już z wcześniejszych wystaw (il. 16)⁷². Witold Dalbor, recenzent „Dziennika Poznańskiego”, potraktował je jako dzieła malarza starającego się realizować „paryskie dogmaty”, a jednocześnie „samodzielnie posuwać się naprzód”. W niektórych wystawionych pracach dostrzegał dążenie do wyzwolenia się z „formy pozakolorystycznej”. *Domy w Mordach*, *Portret barona Meyendorffa*, *Zielone drzewa i domy w Warszawie* to – jak twierdził – obrazy, w których „wyczuwa się poza barwą wyraźnie rysunek, bardzo zresztą umiejętny. Przestrzeń, bryła, skróty perspektywiczne, wszystko to tam jest, z tą tylko różnicą, że jest «przykryte» i dobrze zamaskowane kolorem”. Wymienione kompozycje były – wedle Dalbora – „harmonijnym zespoleniem wartości kolorystycznych (dominujących) z naturalistyczną formą, uplastyczniającą naturalny kształt”. W innych obrazach Czapskiego krytyk zwracał uwagę na deformację, którą tłumaczył chęcią „wyzwolenia się z walorów plastyki i kształtu i przejścia tylko na



wartości barwne”. Spostrzeżenie to wyjaśniał, odwołując się do konkretnych dzieł:

Rozbicie drobnych plam koloru na tle przeglądającego surowego tła i kształtowanie z nich obrazu na sposób przypominający mozaikę w „Zachodzie żółtym w Wenecji” i „Zachodzie pomarańczowym” ma na celu jak najwyraźniejsze podkreślenie przede wszystkim koloru jako plamy i zbudowanie z tych plam całości. Ta plama tak się swym kształtem narzuca, że tkwiący pod nią idealny schemat rysunkowo-przestrzenny jest zaledwie wyczuwalny. Daleko bardziej wyglądają spod barw kształt i przestrzeń w pejzażu niebieskim „Żabie I” i pejzażu „Żabie II”. Już w „Autobusie” [il. 6] zrywa częściowo artysta z bryłą i przestrzennością, całkiem prawie następuje to zerwanie w kompozycji „Tramwaj”, gdzie decydująca jest płaszczyzna obrazu, a tolerowany kształt układa się i nagina do niej. Z całą konsekwencją skomponowany

wystawy „Kurier Poznański” opublikował relację z wizyty w warszawskiej pracowni Czapskiego. W rozmowie z korespondentem poznańskiego dziennika malarz przedstawił historię grupy K. P. oraz podstawowe założenia jej artystycznego światopoglądu; kwestii własnej twórczości nie poruszał; zob. Jan Gralewski, „Kapiści o sobie. (Odwiedziny u Józefa Czapskiego)”, *Kurier Poznański*, nr 415 (11 IX 1935), s. 10.

72. Zob. Aneks, poz. 11.



16 Obrazy Józefa Czapskiego na wystawie w Salonie 35 w Poznaniu, listopad 1935.

Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC_1-K-6130

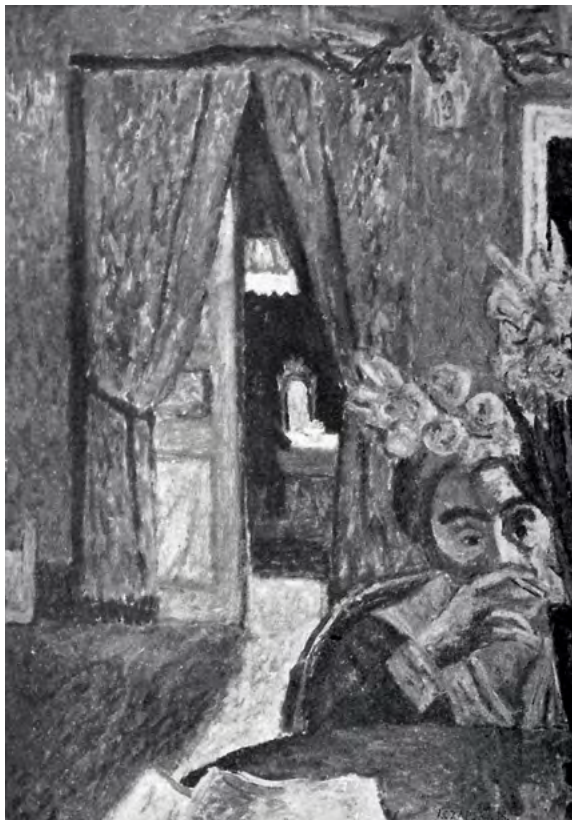
Od lewej: „Hucul”, „Martwa natura”, „Autobus”, „Domy w Mordach” (?), „Pejzaż z okna” (?), „Mira Zimińska w «Moralności pani Dulskiej»”.

jest portret „Miry Zimińskiej”; gdzie deformacja jest środkiem do złamania ostrza bryły i kształtu konkurujących z kolorem. Dużą i śmiałą drogę odbywa artysta od zrównoważenia kształtu i koloru poprzez możliwe usamodzielnienie plamy barwnej, aż do rozkładu kształtu, a całkowitym dopuszczeniem do głosu gry barw na płaszczyźnie obrazu. Jest to wysiłek szczerzy talentu, dążącego śmiało do rozwiązania postawionych sobie problemów⁷³.

Drugim krytykiem wypowiadającym się o zgromadzonych w Salonie 35 obrazach Czapskiego był recenzent „Kurierza Poznańskiego” Jan Mroziński. „Pointylistyczne studia” – *Wenecja. Zachód liliowy* i *Wenecja. Zachód żółty* – uznał za kolorystyczne wprawki do właściwych kompozycji. Przechodząc od nich do obrazu *Tramwaj*, widz mógł zobaczyć, „jak z kładzionych koło siebie

barwnych plamek narasta obraz, jak dana płaszczyzna nabiera półtonów, jak wzbogaca się ich różnorodność wyszukana i przemyślana, jak potęguje siła napięcia”. Godna uwagi wydała się Mrozińskiemu *Orkiestra* – obraz potraktowany nieco szkicowo, ale wyróżniający się siłą nasyconych kolorów i oryginalnością ujęcia tematu, a także pochodzące z wcześniejszego okresu twórczości *Portret Adolfa Rudnickiego* (il. 7) i *Autoportret*. O ile w obu tych dziełach krytyk wyczuwał „pewien niepokój, pewnego rodzaju rozwichrzenie barwnej mozaiki”, o tyle w *Łoży* i *Mirze Zimińskiej* w „*Moralności pani Dulskiej*” zauważał już „większe opanowanie malarskiego temperamentu”: „Sposób kładzenia pędzla, idący wierniej za śladem formy, wyraża dosadniej jej realny charakter. Obrazy te mają przy silnych natężeniach

73. Witold Dalbor, „Salon 1935. Wystawa obrazów Józefa Czapskiego i Stanisława Szczepańskiego”, *Dziennik Poznański*, nr 285 (10 XII 1935), s. 6–7.



17 Józef Czapski, *Wieczór (Wieczór we dworze)*, 1936. Repr. wg *Salon Malarski 1937. Luty – marzec MCMXXXVII. Instytut Propagandy Sztuki*, tabl. nlb.

kolorystycznych bardziej spokojną i zamkniętą całość”. Mroziński odnotował również szkice pejzażowe z Huculszczyzny ze względu na zawarte w nich oryginalne widzenie motywów zbanalizowanych przez epigonów „szkoły Stanisławskiego” oraz *Domy w Mordach*, w których malarz dał „piękne rozwiązanie kolorystyczne”⁷⁴.

W 1936 r. Czapski uczestniczył jedynie w zorganizowanej przez Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków wystawie rysunków, która miała dwie

odsłony – warszawską i poznańską. Na pierwszą, urządzoną w nowym lokalu Związku w Al. Ujazdowskich 39, złożyły się prace ponad trzydziestu członków ZZPAP. Wystawie nie towarzyszył katalog, nie wiadomo więc, co konkretnie znajdowało się na ekspozycji. Krytycy, co prawda niezbyt liczni, ocenili ją raczej pozytywnie. Na wystawie tej – pisał Czyżewski – „widać, czym może być rysunek w rękach znakomitych malarzy”⁷⁵. O pracach Czapskiego w recenzji jednak nie wspomniał, podobnie jak Winkler i Husarski⁷⁶. Jedynym recenzentem, który zwrócił na nie uwagę, był Wallis. Zauważywszy, że większość uczestników pokazu w swojej twórczości malarskiej „zaniedbuje rysunek, poddając go kolorowi”, ze zdziwieniem skonstatował, iż niektórzy z nich są jednak bardzo dobrymi rysownikami, np. właśnie Czapski. Malarz ten znany z obrazów „o intensywnym, niemal brutalnym kolorycie”, na wystawie ujawniał się „jako konturowiec czystej wody, oprowadzający przedmioty cienką, precyzyjną linią”⁷⁷. Druga odsłona – w poznańskim Salonie 35 – była nieco uszczuplona w stosunku do warszawskiej⁷⁸. Czapski zaprezentował na niej dziełko prac: konturowe rysunki, w których dostrzegano „chłodną rozagę i rozumowo opanowany odruch”⁷⁹, oraz akwarele przedstawiające Mieczysławę Ćwiklińską, Ludwika Solskiego i Jerzego Rolanda w rolach z *Zemsty* Aleksandra Fredry⁸⁰. Mroziński łączył prace Czapskiego z rysunkami Potworowskiego, Leonarda Pękalskiego, Wacława Taranczewskiego, Józefa Wodyńskiego i Seydenmannowej, widząc w nich „próby, wysiłki i eksperymenty, bieg myśli i polot fantazji”, zapis wrażeń, jakie artysta odbiera z otaczającej rzeczywistości, „ślady jego drogi do bardziej skryzalizowanej koncepcji, jaką otrzymujemy dopiero w obrazie”⁸¹.

W połowie 1936 r. Czapski zadeklarował uczestnictwo w planowanym przez Instytut Propagandy Sztuki

74. J. M. [Jan Mroziński], „Kapiści w Poznaniu”, *Kurier Poznański*, nr 553 (1 XII 1935), s. 6.

75. Tytus Czyżewski, „Wystawa rysunków w Zaw. Związku Art. Plastyków”, *Kurier Polski*, nr 107 (19 IV 1936), s. 8.

76. K. W. [Konrad Winkler], „Z wystaw warszawskich”, *Polska Zbrojna*, nr 109 (21 IV 1936), s. 5; Wacław Husarski, „Wystawy warszawskie”, *Czas*, nr 112 (24 IV 1936), s. 6.

77. Mieczysław Wallis, „Wystawa rysunków”, *Wiadomości Literackie*, nr 18 (1936), s. 7.

78. Zob. Aneks, poz. 13. O wystawie zob. też: Mulczyński, *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939*, s. 102, 124. Niestety, nie udało się odnaleźć egzemplarza katalogu, z którego swego czasu korzystał autor wyżej wspomnianego opracowania. Dr. Jarosławowi Mulczyńskiemu bardzo dziękuję za udostępnienie sporządzonych przez niego wypisów.

79. Witold Dalbor, „Rysunki i akwarele w «Salonie 35»”, *Dziennik Poznański*, nr 154 (5 VII 1936), s. 9.

80. Józef Brzeziński, „Salon 35”, *Wici Wielkopolskie*, nr 7–8 (1936), s. 59–60.

81. Jan Mroziński, „We wnętrzu atelier...”, *Kurier Poznański*, nr 289 (25 VI 1936), s. 8.

na początek roku następnego Salonie Malarskim 1937⁸². Zgodnie z regulaminem, pozwalającym każdemu artyście umieścić na ekspozycji jedną większą lub dwie mniejsze prace powstałe w ciągu ostatnich pięciu lat, Czapski zgłosił olejne kompozycje z roku 1936 – *Wieczór* (il. 17) i *Gołębki nad Wisłą* (il. 18)⁸³. Komisja Salonu na pierwszym zebraniu 13 lipca 1936 r. zakwalifikowała je jako „wątpliwe”⁸⁴, ostatecznie jednak – decyzją Tretera – obie znalazły się na ekspozycji.

Prace Czapskiego nie pozostały niezauważone przez krytyków. Jako o „interesująco wybijających się” pisał o nich Weinzieher, zauważając przy tym, że w ciągu minionych dwóch lat malarz wykonał „wysocę konstruktywną pracę”, polegającą na ścisłym powiązaniu przedstawianych kształtów i koloru. Przeżył też wiele „odkryć malarskich”, których ślady wyczuwalne są w jego „natężonych, skondensowanych kolorystycznie, autentycznych i świeżych w odczuciu obrazach”⁸⁵. Sterling doceniał „wyszukane harmonie świetlne” oraz układ postaci w kompozycji *Wieczór*, widząc w nich wyraz zdolności artysty do stawiania sobie zadań malarskich „trudnych i wymyślnych”, jak np. rozłożenie światła na oparciu krzesła w oddalonym pokoju⁸⁶. Na ten sam obraz zwrócił uwagę Winkler, ale dzieło to nie do końca go zadowoliło. W „po malarsku zorganizowanym wnętrzu” krytyka nie przekonywały „swądóść powierzchowną estetyką” wprowadzone przez malarza efekty sztucznego oświetlenia⁸⁷. Tadeusza Pruszkowskiego oba płótna „mocne i dobre w kolorze” niepokoiły „nonszalancją” w traktowaniu tworzących kompozycję kształtów⁸⁸. Krytykiem najwnikliwiej analizującym wystawione prace Czapskiego po raz kolejny okazał się Strakun. W „syntetycznym pejzażu”, za jaki uznał *Gołębki nad Wisłą*, dopatrywał się poszukiwania



18 Józef Czapski, *Gołębki nad Wisłą*, 1936.
Repr. wg *Arkady*, nr 4 (1937), tabl. nlb.

„waloru w granicach jednej tonacji” poprzez rozkładanie granatu i błękitu na wiele „gradacji i niuansów”. Swobodniejszy w traktowaniu koloru i bardziej zróżnicowany w kompozycji barwej wydał mu się *Wieczór* (il. 17), w którym malarz „z ogromną brawurą, nie dbając już o «przyjemne» efekty walorowe kontrastuje kolory ciepłe z zimnymi, przy czym wyraża grę światła, głąb przestrzeni, ciężar postaci i przedmiotów samą barwą, może nieco surową, lecz intensywną i zmysłową”⁸⁹.

Rok 1937 Czapski zakończył uczestnictwem w IX Salonie Malarskim IPS⁹⁰. W obu zaprezentowanych na nim pracach – jak odnotował Strakun – malarz zrezygnował z „walorowych tonacji” na rzecz „śmiałych kontrastów” barwnych⁹¹. Recenzujący wystawę

82. Na formularzu zgłoszenia uczestnictwa widnieje ręką Czapskiego data 13 I 1936 (Zbiory Specjalne IS PAN, nr 70, Archiwum IPS,teczka: Wystawy 1937, poszyt: Salon Malarski 1937, k. 18). Wydaje się jednak, że artysta po prostu pomylił się, przygotowania do Salonu Malarskiego 1937 rozpoczęto bowiem dopiero w lipcu 1936 r.

83. Zob. Aneks, poz. 14.

84. Protokół II zebrania Komisji Salonu I.P.S. w dniu 3 lipca 1936, Zbiory Specjalne IS PAN, nr 70, Archiwum IPS,teczka: Wystawy 1937, poszyt: Salon Malarski 1937, k. 353.

85. Michał Weinzieher, „Salon malarski 1937. Wystawa w I. P. S.-ie. II.”, *Nasz Przegląd*, nr 76 (14 III 1937), s. 12.

86. Mieczysław Sterling, „Salon malarski 1937 w IPS-ie. Światło i kolor nadają charakter wystawie”, *Kurier Poranny*, nr 45 (14 II 1937), s. 8.

87. Konrad Winkler, „Salon malarski w I.P.S.”, *Pion*, nr 6 (1937), s. 7.

88. Tadeusz Pruszkowski, „Rozważania plastyczne. Salon 1937 w I.P.S. – II””, *Gazeta Polska*, nr 47 (16 II 1937), s. 3.

89. Leon Strakun, „Salon malarski 1937 r. w I. P. S.-ie””, *Ster*, nr 7 (1937), s. 8.

90. Zob. Aneks, poz. 15.

91. Leon Strakun, „Salon I.P.S. 1937””, *Nowy Głos*, nr 1 (21 XII 1937), s. 8.



19 Józef Czapski, *Autoportret*, 1937. Repr. wg *Głos Plastyków*, nr 1–7 (1937), s. 113

zgodnie wyróżniali *Autoportret* (il. 19), który uważali za „bardzo ciekawy kolorystycznie”⁹², „świetny w kolorycie i charakterze”⁹³, malowany z „istotną pasją realistyczną”⁹⁴, dostrzegali w nim „dużo zalet malarzkich”⁹⁵, takich jak „wspaniałe rozwiązanie gorących gam kolorystycznych”, „równowaga wszystkich partii obrazu” oraz „wycucie plastyki brył”⁹⁶. Niektórym krytykom obraz ten wydawał się „zbyt dynamiczny wskutek wibracji masy drobnych, pozornie rozsypanych

dotknąć pędzla”, świadczył jednak o „nieprzeciętnej wrażliwości i kulturze artysty”⁹⁷, ujawniał już „nie impresjonistę manetowskiego, ale poważną samodzielność artystyczną”⁹⁸. *Mola*, powstałego w czasie letniego pobytu w Sopocie, nie oceniono tak wysoko. Stwierdzano wprawdzie, że pejzaż ten namalowany jest „niezmiernie sympatycznie”⁹⁹, ale „przy całej swojej wytworności spreparowany jest według od dawna wypróbowanej recepty”¹⁰⁰. Tylko Strakun dostrzegł w tej skromnej kompozycji istotne walory: „«Molo w Sopotach» ujął Czapski z prostotą i poczuciem ekonomii środków formalnych, łącząc wartości malarskie z na wskroś poetyckim odczuwaniem natury”¹⁰¹.

Końcówkę roku 1937 wypełniły Czapskiemu przygotowywania do wystawy we Lwowie. Leon Chwistek, z którym artysta kontaktował się w tym czasie, wspominał, że był on bardzo przejęty i zachowywał się w sposób niezwykle jak na jednego z „najmilszych i najlepiej wychowanych ludzi”: działał „z taką wściekłością i z takim zaparciem siebie, jak gdyby nie był polskim hrabią, ale jakimś zaciekłym chłopem bretońskim lub karierowiczem z południowej Francji. Kiedy były trudności z urządzeniem wystawy, to miałem raz po raz telefony z Warszawy i listy i telegramy. Był zły i chciał zabierać obrazy”¹⁰².

Wystawę zorganizowaną przez Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków otwarto 9 stycznia 1938 r.¹⁰³ Razem z Czapskim swe dzieła prezentowali Szczepański i Maria Wodzicka, ale to na jego pracach skupiło się zainteresowanie lwowskich komentatorów. Przywołany wyżej Chwistek pisał, że w wielu obrazach malarz „rzuca rękawicę panoszącej się «nowej rzeczywistości» starych kartek pocztowych i pokazuje z siłą buchającego żywiołu swoją wewnętrzną walkę i swoje

92. Mieczysław Wallis, „Salon malarski w I. P. S’ie”, *Wiadomości Literackie*, nr 3 (1938), s. 5.

93. Jerzy Hulewicz, „Salon IPS 1937 r. Współczesne malarstwo polskie”, *Kurier Poranny*, nr 349 (17 XII 1937), s. 8.

94. Wacław Husarski, „Salon malarski IPS-u”, *Czas*, nr 338 (10 XII 1937), s. 6.

95. Tytus Czyżewski, „Sztuka na rubieży epok. (Salon malarski w warszawskim IPS-ie)”, *Kurier Poznański*, nr 596 (31 XII 1937), s. 8.

96. Stefan Rassalski, „Salon malarski IPS”, *Jutro Pracy*, nr 1 (1938), s. 5.

97. Strakun, „Salon I. P. S. 1937”, s. 8.

98. Rassalski, „Salon malarski IPS”, s. 5.

99. Hulewicz, „Salon IPS 1937 r.”, s. 8.

100. Husarski, „Salon malarski IPS-u”, s. 6.

101. Strakun, „Salon I. P. S. 1937”, s. 8.

102. Leon Chwistek, „Fala optymizmu”, *Czas*, nr 36 (6 II 1938), s. 7.

103. „Wiadomości bieżące”, *Dziennik Polski*, nr 8 (9 I 1938), s. 9; „Nowy salon sztuki we Lwowie”, *Gazeta Lwowska*, nr 11 (16 I 1938), s. 2. Zob. Aneks, poz. 16.

ręce wyciągnięte do najwyższych szczytów twórczości¹⁰⁴. Artur Lauterbach uważał malarstwo Czapskiego za „bardzo męskie i często wręcz brutalne w środkach”, zwracał uwagę na takie jego walory, jak „zdecydowane i bezpośrednie” ujmowanie problemów malarskich w poszczególnych obrazach, śmiałość w kładzeniu plamy barwnej oraz nieczęsta u kapistów zwartość kompozycji. Jako jedyną wadę wskazywał zbyt szkicowe traktowanie płócien sporych rozmiarów¹⁰⁵. Malarskie wartości płócien Czapskiego doceniła (choć nie bez zastrzeżeń) także Jadwiga Gamska-Łempicka, która zwróciła uwagę na sposób, w jaki artysta interpretuje przedstawianą rzeczywistość. Zdaniem recenzentki „Gazety Lwowskiej” widzi on świat jako kompozycję barw, ale w swoich pracach intensyfikuje ich „ekspresję kolorystyczną”, wychodząc przy tym „daleko poza granie realności”, wprowadza „deformację kształtów i przestrzeni”, a ponadto nieobca jest mu „tendencja patrzenia na rzeczywistość pod kątem groteski”¹⁰⁶.

O prezentowanych we Lwowie dziełach Czapskiego więcej do powiedzenia miały Maria Kubiszyna-Majerska i Janina Kilian-Stanisławska. Pierwsza już na wstępie przyznała, że z trojga eksponentów to Czapski właśnie zasługuje na najwyższą ocenę, albowiem dzięki „poważnemu talentowi i głębokiej kulturze malarskiej” umiał on „zdobyć się na własny, szczerzy i przekonujący język malarski”. „Styl Czapskiego – stwierdziła krytyczka – nie jest oryginalny w sensie stworzenia własnych form malarskich czy też odrębności treści kompozycyjnych i kolorystycznych, widzi się bowiem u niego i duże zrozumienie dla «prawdy naturalistycznej» i dążność do umiarkowanej redukcji form, umie on wydobyć w swych pracach pierwiastki wyrazowe, a przede wszystkim chodzi mu o problemy ściśle malarskie, o rzetelnie przemyślaną interpretację kolorystyczną, w której wypowiada się bez reszty. Znamienne dla prac Czapskiego jest zmienność nasilenia świetlnego, która już to zaciera wyrazistość kształtów, już też wyostreza ich rysunek, podnosząc natężenie barwy”. Jako „najpiękniejszą” z wystawionych prac Kubiszyna-Majerska wskazała *Koncert* – obraz wyróżniający się zarówno znakomicie rozwiązana kompozycją, w której „mocno uchwycona” grupa na pierwszym planie łączy się

z umieszczoną na dalszym planie „sumarycznie potraktowaną masą”, jak i dobrym rozłożeniem światła w przestrzeni oraz „interpretacją kolorystyczną”. Dalej wymieniła *Ogród w Hiszpanii*, który „oczarowuje widza swą soczystością barw zielonych o przeróżnych odcieniach i swym na wskroś zmysłowym pięknem”, a „subtelna harmonia kolorów, ich silne nasycenie oraz doskonale przemyślana kompozycja dają całość artystyczną o dużym ciężarze gatunkowym”. Godny uwagi Kubiszynie-Majerskiej wydał się także *Akt kobiecy* – „rozbity na drobne plamy barwne”, które ujęte są „w harmonijne zespoły o pięknej artykulacji rytmicznej”, przepojony „intensywnym światłem”, a jednocześnie niezatracający przejrzystości rysunku i wyrazistości modelunku kształtów. Zdaniem recenzentki „Wieku Nowego” równie wysoki poziom prezentowały także inne prace artysty: „[...] w żadnej nie ma szablonu, nigdzie tanich efektów i łatwizn. Różnią się one od siebie nie tylko tematyką i kompozycją, ale i interpretacją kolorystyczną, gamą barw, ich zestawieniem, nasyceniem i naświetleniem”. Im jednak poświęciła już tylko krótkie wzmianki. O obrazach malowanych latem 1937 r. w Sopocie, jak m.in. „subtelne w kolorycie” *Wybrzeże morskie*, „mocny kompozycyjnie i piękny w efektach światłocieniowych” *Chłopiec nad morzem czy Budka kąpielowa II* „o zgaszonej tonacji, jakby pastelowej”, pisała, że są nie tylko „wspaniałe” oddanymi widokami morza, lecz także silnie przepojone „treścią emocjonalną”. Portrety uważała za „doskonale komponowane, dobrze rysowane, kolorystycznie dyskretne i przekonujące w interpretacji charakterologicznej”. Podobał jej się zwłaszcza *Niebieski chłopak* – „ładnie skomponowany”, „śmiały w rysunku”, a ponadto mający „wiele indywidualnego wyrazu, zwłaszcza w pięknych, rozumnych oczach”¹⁰⁷.

Janina Kilian-Stanisławska sytuowała Czapskiego w opozycji do tych polskich malarzy, którzy wracając do postimpresjonizmu, ignorują ideę zakładającą podporządkowanie widzenia natury „działaniu formy i jej dyscypliny”. W rezultacie cofają się, wracają do starych i wyczerpanych metod „impresyjnego iluzjonizmu”: „Zdyscyplinowane wczorajsze idee, normujące formę w obrazie, poszły w rozsypkę i znowu malujemy tak, jak widzimy; najskromniej, pod komendą przyrodniczej

104. Chwistek, „Fala optymizmu”, s. 7.

105. Artur Lauterbach, „Wystawy lwowskie”, *Chwila Poranna*, nr 6775 (30 I 1938), s. 11.

106. J. G. [Jadwiga Gamska-Łempicka], „Wystawa J. Czapskiego, St. Szczepańskiego i M. Wodzickiej”, *Gazeta Lwowska*, nr 22 (28 I 1938), s. 2.

107. M. K. M. [Maria Kubiszyna-Majerska], „Wystawa Lwow. Zaw. Zw. Art. Plast.”, *Wiek Nowy*, nr 11004 (20 I 1938), s. 9.



20 Józef Czapski, *Koncert*, 1937. Repr. wg *Arkady*, nr 4 (1938), s. nlb.

rzeczywistości”. Przeciwnością takiego właśnie malarstwa były dla Kilian-Stanisławskiej obrazy Czapskiego, których twórca, stosując impresjonistyczną technikę malarską, przestrzegał jednocześnie „karności zasad kształtowania”. Za najlepsze uznała *Tramwaj* „malowany ciemnymi, niekontrastowymi kolorami, umocnionymi czarnym konturem i fakturą, idącą za formą”, „jeszcze ekspresyjniejsze [...] kolorystycznie i kompozycyjnie” *Święto narodowe* oraz *Czerwone tulipany* „naprawdę czarujące w geście i kolorze”. Do wyróżniających się prac artysty zaliczyła także *Koncert* (il. 20), *Portret p. S.* i *Autoportret*. Wśród eksponowanych dzieł recenzentka „*Dziennika Polskiego*” odnajdowała oczywiście także rzeczy „pozbawione dyscypliny, próbne, doświadczalne, szkicowe, różne”, jak np. *Amarylisy* (il. 21) w których „należałoby obciąć górną połowę obrazu, tj. ślepego, niepotrzebnego tła – i tę secesyjną łodygę z boku”). Twórczość malarza Kilian-Stanisławskiego oceniła jako „emocjonującą”: „W ogóle Czapski jest artystą pełnym twórczego temperamentu, świeżości i siły. Warsztat jego jest jeszcze nieustalony, a technika niewysublimowana. Szuka swego własnego wyrazu; czasem znajduje (*Święto Narodowe*, *Autoportret*, *Wnętrze*) – czasem nie (akt

męski, martwa nat. z jabłkami), ale zawsze walczy z formą i tworzy z pasją. Podlega wpływom francuskim. Najgorętsza barwność i najintensywniejsza świeżość farby są dlań radością”¹⁰⁸.

Tydzień po otwarciu wystawy Czapskiego we Lwowie, 16 stycznia 1938 r., w poznańskim Salonie 35 odbył się wernisaż wystawy kapistów będącej ich ostatnim grupowym wystąpieniem¹⁰⁹. Czapski zaprezentował na niej sześć prac olejnych¹¹⁰, które zadaniem dwóch poznańskich krytyków – Dalbora i Mrozińskiego – należały do najciekawszych prac na wystawie. Dalbor wyróżnił przede wszystkim pejzaż *Nad morzem*. „W obrazie tym – pisał – czujemy śmiały chwyt malarski. Forma i kolor są zharmonizowane, nie jest to już bawienie się kolorem, lecz uchwycenie całości przez malarza wyrobionego”. *Operę* wysoko ocenił za kompozycję i efektownie oddane nocne oświetlenie, a *Autoportret* za to, że „malowany jest mocno z dużą ekspresją”. *Kobietę przy stole* i *Grę w karty* uznał za studia „w pewnej mierze eksperymentalne, ale przeprowadzone bardzo pomysłowo”, którym „w problematyce malarskiej” dorównują *Kwiaty*. Wedle recenzenta „*Dziennika Poznańskiego*” wszystkie wystawione prace świadczyły o tym, że Czapski to malarz „o dużym

108. Janina Kilian-Stanisławska, „Zbiorowa wystawa obrazów J. Czapskiego, M. Wodzickiej i St. Szczepańskiego w Zaw. Związku Art. Plastyków”, *Dziennik Polski*, nr 28 (29 I 1938), s. 7.

109. „Wystawa Grupy K. P. w «Salonie 35»”, *Kurier Poznański*, nr 23 (16 I 1938), s. 19.

110. Zob. Aneks, poz. 17.

temperamencie artystycznym, malujący śmiało, ujmujący problemy malarskie nieraz bardzo krańcowo, ale określający zawsze jasno swoje stanowisko”¹¹¹.

Podobnie charakteryzował Czapskiego Mroziński: „Typ bardziej impulsywny, silny temperament malarski, reagujący na kolor o dosadnych kontrastach, przechodzących częstokroć w zestawienia brutalne”. Cechy te krytyk dostrzegał przede wszystkim w malowanej farbami czystymi, „jakby wprost z tuby na płótno bryzganymi” *Grze w karty* – „scenie rodzajowej przy świetle lampy, gdzie śmiało kładzione kraplaki, cynobry i chromy, skontrastowane mocno naświetloną zielenią i błękitami (kobalt i ultramaryna)” tworzą „orkiestrację barw zbyt może zgiełkliwą”. Z nieco mniejszą siłą uwidaczniały się one w *Autoportrecie*, w którym „silna czerwień twarzy jest głównym założeniem intensywnej kolorystyki obrazu”, a także w kompozycji z kwiatami, w której „[s]ilnie nasycona i skoordynowana kolorystyka, trafna technika uderzenia pędzlem, dają żywy, światłem drgający zespół barw”¹¹².

Wiosną 1938 r. odbyła się najważniejsza z przedwojennych wystaw Czapskiego – indywidualny pokaz w Instytucie Propagandy Sztuki (il. 22)¹¹³. Starania o miejsce w pawilonie przy Królewskiej artysta rozpoczął w marcu 1937 r., zwracając się do władz Instytutu z prośbą „o łaskawe przyznanie mi jednej sali wystawowej na kwiecień, marzec lub maj 1938 roku”¹¹⁴. Na odpowiedź czekał do początku grudnia, kiedy to został poinformowany, że wystawę swoich dzieł może urządzić między 24 lutego i 15 marca 1938 r. w wielkiej sali, dzieląc ją z Czesławem Rzepińskim i Taranczewskim¹¹⁵. Przedstawione warunki artysta przyjął¹¹⁶, a po kilku tygodniach ustalono, że wystawa będzie trwała od 24 marca do 18 kwietnia¹¹⁷.



21 Józef Czapski, *Amarylisy*, 1937. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, DDWneg.16597 MNW

W IPS Czapski zaprezentował 37 prac powstałych w latach 1932–1938¹¹⁸. Ekspozycją tą – oceniał Jerzy Hulewicz – malarz „szczerze i wymownie legitymuje

111. Witold Dalbor, „Kierunki francuskie w malarstwie polskim”, *Dziennik Poznański*, nr 27 (4 II 1938), s. 9.

112. Jan Mroziński, „«Kapiści» w Poznaniu – Impresjonizm i sztuka polska (Wystawa w «Salonie 1935»)”, *Kurier Poznański*, nr 35 (23 I 1938), s. 17.

113. Co prawda nie było to pierwsze samodzielne wystąpienie artysty, czym innym były jednak ekspozycje w „prowincjonalnych” Poznaniu (listopad 1935) czy Lwowie (styczeń 1938), czym innym zaś prezentacja w najważniejszej stołecznej galerii prezentującej sztukę współczesną.

114. Pismo J. Czapskiego do Zarządu Instytutu Propagandy Sztuki, 10 III 1937, Zbiory Specjalne IS PAN, nr 70, Archiwum IPS,teczka: Wystawy 1938, poszyt: Wystawa J. Czapskiego, Cz. Rzepińskiego, W. Taranczewskiego, k. 396.

115. Pismo J. Starzyńskiego do J. Czapskiego, 7 XII 1937, *ibid.*, k. 416.

116. Pismo J. Czapskiego do S. Rogoyskiego, 14 XII 1937, *ibid.* k. 417.

117. Pismo S. Rogoyskiego do J. Czapskiego, 10 I 1938, *ibid.*, k. 422; pismo B. Pniewskiego i J. Starzyńskiego do J. Czapskiego, 27 I 1938, *ibid.*, k. 427. Ostatecznie wystawę otwarto 26 III 1938 r.

118. Zob. Aneks, poz. 18. Ponad dwadzieścia z pokazanych prac znajdowało się na styczniowej wystawie Czapskiego we Lwowie, będącej najwyraźniej „próbą” przed pokazem w IPS.



22 Okładka katalogu wystawy indywidualnej Józefa Czapskiego w Instytucie Propagandy Sztuki (marzec – kwiecień 1938)

się [...] swymi artystycznymi dociekaniem i w czasie ostatnich sześciu lat”, demonstruje „poszczególne studia swych poszukiwań koloru i faktury”, nie wstydzi się przy tym pokazać także „obniżenie swego lotu”¹¹⁹. Roman Kołoniecki, biorąc pod uwagę fakt, że ponad połowa wystawionych dzieł pochodzi z jednego tylko 1937 r., stwierdził, iż intencją malarza było nie tyle pokazanie swego kilkuletniego dorobku „w granicach zarówno chronologicznie, jak i ideowo zamkniętych”, ile rozsuniecie „intymnych kulis pracowni”, wprowadzenie „w obręb tajemnic żywej i bujnej twórczości”, ujawnienie „zawiłych poszukiwań malarskich”, zaproszenie widza „w progi swego faustowskiego laboratorium” i ukazanie się „w ogniu prób, niepokojów i walk, w kieracie prawd najtrudniejszych, które pragnie z siebie wyzwolić”. Dlatego właśnie na wystawie panuje „osobliwa, niesłychanie rzadko odczuwana atmosfera”, która „przychylnie, a nawet serdecznie usposabia nas do artysty”¹²⁰.

Prace Czapskiego zaskoczyły krytyków swoją różnorodnością. Jerzy Wolff odnotował, że obok „realistycznych, piłowanych studiów, gdzie artysta przegryza się przez naturę”, i obrazów, w których „mamy do czynienia z barwą lokalną pieczołowicie modulowaną”, na ekspozycji znajduje się też wiele „zupełnie swobodnych kompozycji wyobraźniowych” oraz „obrazów bardzo wyraźnie przetransponowanych, gdzie i walor, i kolor, i linia użyte są w sensie kompozycyjnym”¹²¹. Zróżnicowanie to Wolff przypisywał świadomemu dążeniu artysty do osiągnięcia „wielkiej równowagi”¹²², Kołoniecki zaś pragnieniu malarza, by nie postawić widza „w obliczu już dokonanego wyboru jednej zasady twórczej”, ale raczej uświadomić mu, jak trudny jest ten wybór¹²³.

Jerzy Wolff, analizując pokazaną w IPS próbkę twórczości Czapskiego, dostrzegł w niej trzy oblicza „dość różne mimo oczywiście wielu punktów styecznych”. Pierwsze z nich odnajdywał w pracach – „ćwiczeniach”, w których malarz starał się „piłować naturę [...], żeby nawiązać z nią najściślejszy kontakt, żeby nią «nasiąknąć»”¹²⁴ (il. 23). Studia z natury jako wyróżniającą się część ekspozycji wskazywali także inni recenzenci, podkreślając przy tym wielość zastosowanych w nich koncepcji malarskich, a także wskazując koncepcji tych rodzajów. Husarski widział na wystawie i płótna malowane „techniką czysto impresjonistyczną, prawie historyczną”, i wzorowane na XVII-wiecznych obrazach holenderskich, ale interpretowanych „w duchu epoki po-kubistycznej”. Tę różnorodność tłumaczył świadomym dążeniem Czapskiego do zgłębienia tajników twórczości tych mistrzów, których uważał za najbliższych sobie czy też za „najbardziej odpowiadających swoim potrzebom”¹²⁵.

Spośród obrazów zaliczonych do kategorii studiów z natury uwagę recenzentów zwracało przede wszystkim „kilka płócien ascetycznych w swym muzealnym realizmie”¹²⁶, „kilka prac potraktowanych niemal realistycznie”, wybranych przez artystę jakby po to, by udowodnić, że „zna rysunek i umie sobie dać radę z perspektywą, że umie malować «jak starzy», ale woli

119. Jerzy Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, *Kurier Poranny*, nr 102 (12 IV 1938), s. 8.

120. Roman Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów. Malarstwo Józefa Czapskiego”, *Pion*, nr 15 (1938), s. 5.

121. Jerzy Wolff, „Wystawy w IPS-ie”, *Prosto z Mostu*, nr 17 (1938), s. 7.

122. Jerzy Wolff, „Józef Czapski”, *Arkady*, nr 4 (1938), s. 185.

123. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

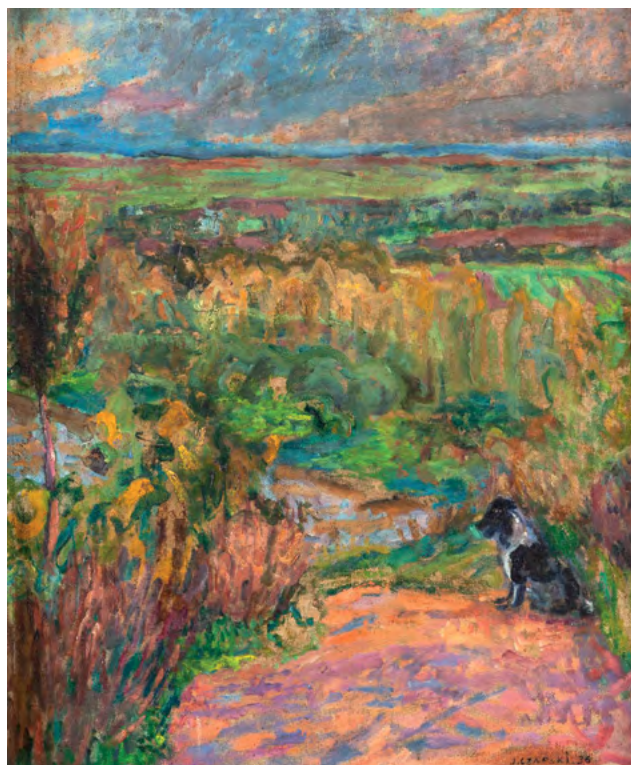
124. Wolff, „Józef Czapski”, s. 185–186.

125. Waclaw Husarski, „Wystawy w IPS-ie”, *Czas*, nr 95 (6 IV 1938), s. 6.

126. Stanisław Rogoyski, „Z wystaw warszawskich”, *Plastyka*, nr 4 (1938), s. 104.

malować po swojemu, przewycięzać trudności koncepcji własnej¹²⁷. Odmienność tych prac od dotychczasowych dzieł Czapskiego była tak duża, że krytycy przestrzegali, by na ich podstawie nie wyciągać wniosku, iż malarz „zaczyna rezygnować z dotychczasowej walki o kolor i szuka nieco przedwcześnie ciszy i spokoju”, tak bowiem nie jest, gdyż obrazy te „to tylko chwile odpoczynku i zabawy, ale przede wszystkim to ćwiczenia ręki i oka przed nowymi i coraz śmielszymi zadaniami”¹²⁸ czy też „po prostu grzeczne, sumienne studia przygotowawcze”, „kaligrafia mająca artystę ustrzec przed przedwczesną manierą długiego, niekontrolowanego lotu twórczego”¹²⁹. Najbardziej reprezentatywne przykłady widziano w „niemal chardinowskich” kompozycjach¹³⁰ – *Martwej naturze z bułkami* i *Martwej naturze z jajkami*, „wirtuozowskiej, z istic jubilerską drobiazgowością wykonanej inkrustacji barwą płaszczyzny monochromatycznej”, wywodzącej się z tradycji malarstwa holenderskiego¹³¹ (il. 24). W obu dziełach malarz, „podkreślając z żelazną logiką plastykę trójwymiarowego kształtu przedmiotu, za pomocą barwy wydobył mocno zorganizowaną formę”¹³². W „spokojnej”, „klasycznej” *Martwej naturze z jajkami* widziano nawet początek „bardzo płodnego w możliwości rozwojowe okresu twórczości tego niezwykle utalentowanego artysty”¹³³.

Na ekspozycji obie „trącające wyraźnie akademizmem”¹³⁴ martwe natury korespondowały z dwoma „doskonale po akademicku wystudionowanymi” autoportretami (il. 19, 25), portretami (il. 26) i aktami (il. 27), których „poważna konstrukcyjność w rysowaniu barwą” wydawała się bardziej odpowiadająca malarskiemu temperamentowi Czapskiego niż „próby lekkości kolorystycznej”, nawet te najlepsze, jakimi były pejzaże znad morza¹³⁵. „Impresyjne” motywy pejzażowe malowane w Sopocie latem 1937 r. (il. 28, 29) wprawdzie nie wzbudziły takiego zainteresowania jak martwe natury i autoportrety, zostały jednak zauważone jako świadectwa



23 Józef Czapski, *Pejzaż z pieskiem*, 1936, własność prywatna. Fot. <https://bid.desa.pl/lots/view/1-5O87NJ/jzef-czapski-sone-pejza-z-pieskiem-1936>

tego, że malarz „potrafi zostawić w murach pracowni całą swoją imaginacyjność i odczuć z dużą zmysłową wrażliwością świeży czar pleneru”¹³⁶, a przy tym „czuje różnice wartości poszczególnych kolorów i [...] umie wzajem ustosunkować”, stosując zarówno subtelne zestawienia barw, jak i najmocniejsze kontrasty¹³⁷.

Drugie oblicze malarstwa Czapskiego Wolff zobaczył w płótnach, w których czytelne były reminiscencje paryskich fascynacji Bonnardem, ale już „przetopione we własnym Czapskiego tyglu”. „Artysta – pisał – z bonnardowskiej ogromnej skarbnicy wziął, co mu tam jest bliskie, wziął pewne zestawienia, graniczące ze

127. S. P. O. [Stefania Podhorska-Okołów], „Koloryści w IPS’ie”, *Bluszcz*, nr 15 (1938), s. 12.

128. Stanisław Ciechomski, „Wystawa w IPS’ie”, *Mysł Polska*, nr 7 (1938), s. 5.

129. Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, s. 8.

130. Ciechomski, „Wystawa w IPS’ie”, s. 5.

131. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

132. Leon Strakun, „Ofensywa kolorystów. Wystawa w I.P.S.-ie”, *Nowy Głos*, nr 107 (17 IV 1938), s. 7.

133. Michał Weinzieher, „Wystawa w IPS-ie”, *Nasz Przegląd*, nr 99 (8 IV 1938), s. 9.

134. Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, s. 8.

135. Jan Kleczyński, „Wystawy w I.P.S. Bogna Krasnodębska-Gardowska, Józef Czapski, Waclaw Taranczewski i in.”, *Polska Zbrojna w Kulturę*, nr 14 (1938), s. 1.

136. Rogoyski, „Z wystaw warszawskich”, s. 104.

137. Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, s. 8.



24 Józef Czapski, *Martwa natura z jajkami*, 1937.
Repr. wg *Arkady*, nr 4 (1938), s. 183

zgrzytem, które stanowią integralną część tego widzenia i nadał im piętno osobiste”, dzięki temu „wagę” swojego malarstwa odróżnia się od artystów francuskich, tak jak swego czasu różnił się od nich Holender Vincent van Gogh¹³⁸. Inni krytycy nie wyróżniali takiej kategorii obrazów, ale sama kwestia „wpływów” w malarstwie Czapskiego bardzo ich interesowała.

Malarskie fascynacje, których ślady pozostały w obrazach Czapskiego, Strakun tłumaczył tym, że artysta jest „z natury organizacją niezwykle wrażliwą i chłonną”, dlatego też często poddaje się „sugestiom”, a raczej „wspomnieniom” o twórczości tych mistrzów dawnych i współczesnych, którzy wywarli na nim najsilniejsze wrażenie¹³⁹. Bardziej przenikliwe były przemyślenia Kołonieckiego. Różnorodność dzieł wystawionych w IPS odczytywał jako dowód tego, że malarz jest „typowym” artystą współczesnym, widzącym „w teraźniejszości jej warstwy geologiczne – wielkie bogactwo śmiałych niedokonań, zostawionych w spuściznie przez przeszłość” i wierzącym, że „każde z nich może stać się dziś drogowskazem”. Jego zdaniem Czapski usiłuje „włączyć w krąg własnych doświadczeń wewnętrznych, uczynić [...] swymi najosobistszymi przeżyciami, we własnej

pracy sprawdzić [...] i potwierdzić” to wszystko, co w malarstwie współczesnym wyrasta z impresjonizmu i jego pochodnych, wierzy bowiem, że „[k]ażdej wizji patronować musi określona świadomość malarska, gdyż inaczej ta wizja jest dowolnym uzurpatorstwem – a tę świadomość malarską dają tylko wiedza i ćwiczenia”. „Eklektyzm” jego malarstwa jest więc tylko pozorny, w istocie wyraża „pokorę i poczucie odpowiedzialności”, a być może przejawia się w nim także „okrutne nienasylenie młodości, jej samozwańcze prawo do żywiołowej ekspresji: zje ona, chłepce wszystko, pochłania czy nawet «kradnie» – żeby móc potem oddawać”. To silne pragnienie „zawarcia w wizji pełni osobowości” – tłumaczył krytyk – „usuwa sprzed oczu malarza wszelkie skrupuły «wpływologiczne»: tu znajduje początek antologia różnych wtórności, tu rozpościera się czyściec zapożyczeń świadomych i półświadomych, tu sobie podają ręce mistrzowie i rówieśnicy”¹⁴⁰.

Niemal za każdym razem, kiedy pojawiała się kwestia mniej lub bardziej czytelnych „zapożyczeń” czy podobieństw, krytycy zgodnie i zdecydowanie zastrzegali, że ich obecność w obrazach Czapskiego absolutnie nie świadczy o słabości czy też wtórności jego malarstwa. Podkreślali, że są one „zapładniające”, „najgłębiej przetrawione” i co najwyżej mogą być „podnietą do stwarzania osobistych wizji”¹⁴¹. Przekonywali też, że „prawdziwa oryginalność, zanim osiągnie swój zenit, wplątana bywa zawsze w więzy podobnych pokrewieństw”¹⁴² i mimo tych „wpływów i nauk”, Czapski jest „w pełnym stadium wypracowywania swej własnej osobowości malarskiej”¹⁴³. „Czapski wie – zapewniał Wolff – że łatwiej pracować po malarsku, kiedy się pracuje według cudzych, wypróbowanych formułek, ale on, korzystając z doświadczenia poprzedników i współczesnych, w jak najszerszej mierze chce pracować po swojemu”¹⁴⁴. Przy okazji recenzenci wystawy w IPS starali się obalić opinię krytyków zarzucających malarstwu Czapskiego, że jest ono tylko „zwyczajnym produktem epigonizmu postimpresjonistycznego”, „importem francuskim” nieodpowiadającym „naszej duchowości” i z tego powodu dla sztuki polskiej szkodliwym. W odpowiedzi na tak

138. Wolff, „Józef Czapski”, s. 186.

139. Strakun, „Ofensywa kolorystów”, s. 7.

140. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

141. Strakun, „Ofensywa kolorystów”, s. 7.

142. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

143. Tytus Czyżewski, „Wystawa trzech modernistów w IPS-ie”, *Wieczór Warszawski*, nr 97 (2 IV 1938), s. 7.

144. Wolff, „Józef Czapski”, s. 186.

25 Józef Czapski, *Autoportret*, 1937. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, DDWneg.16540 MNW



formułowane zarzuty zwolenników „samorodności” w sztuce Kołoniecki (powtarzając argument wykorzystywany w publicystyce Czapskiego i innych kapistów) dowodził, że najważniejsze zdobycze nowoczesnego malarstwa francuskiego artysta ten przenosi na grunt swojej twórczości „za pośrednictwem indywidualnych wizji”, co czyni go częścią „swojskiej tradycji malarzkiej”, której twórcami byli Rodakowski, Michałowski, Gierymscy, Podkowiński, Pankiewicz, Ślewiński czy Makowski czerpiący z doświadczeń sztuki francuskiej a przy tym nieprzestający być malarzami polskimi¹⁴⁵.

Odbiciem trzeciego – wedle klasyfikacji Wolffa – oblicza Czapskiego były obrazy zrodzone z „wizji wewnętrznej”, „niemal abstrakcyjnej”. Pojawia się ona, gdy wyobraźnia malarska artysty zostaje pobudzona „migawkowym”, przelotnym doznaniem – „zestawieniem barwnym, przedmiotem o dziwnym kształcie, kłamką, która się świeci, szalem, który z ramion opada”. By ta „niemal abstrakcyjna” wizja stała się obrazem, konieczne jest intensywne studiowanie natury, „nasiąkanie” nią. Dopiero „w miarę coraz bardziej owocnego przegryzania się przez piłowanie studium” będzie ona „coraz cięższa, odbłask natury da jej rumieńce, coraz w niej będzie więcej krwi i życia”¹⁴⁶. Wedle krytyka właśnie w dziełach należących do kategorii „wizyjnych” najpełniej

wyraziła się osobowość artysty, a ponieważ „sztuka jest w wielkiej mierze środkiem inwestygacji psychologicznych, że w sztuce szukamy bliźniego i siebie, więc to właśnie oblicze twórczości Czapskiego jest najbardziej i po ludzku, i po malarsku zajmujące”¹⁴⁷. Na wystawie obrazy te zostały zebrane na jednej, najbardziej wyeksponowanej ścianie, na ścianach (ekranach?) bocznych Czapski umieścił prace, które najwyraźniej uważał za należące do kategorii studiów natury. Nie dysponujemy niestety ani fotografiami, ani dokładniejszymi opisami ekspozycji w IPS. Ze wzmianek w recenzjach wiadomo, że na ścianie znajdującej się na wprost wejścia do sali wisiały *Amarylisy* (il. 21), *Lustra* (il. 30), *Mira Zimińska w „Pani Dulskiej”*, *Opera Leśna* (il. 31), *Tramwaj* (il. 14), *Wieczór we dworze* (il. 17) i *Żółty szal* (il. 32).

Jako „wypadkową” wnikliwej obserwacji natury i „wizji danej jakby z góry, w doświadczeniu «wewnętrznym»” obrazy Czapskiego (zwłaszcza te na wystawie najnowsze) opisywał również Kołoniecki. W pracach tych – jak pisał – wyobraźnia malarza „rozszerza pierwotny ład rzeczywistości, wprowadzając ład wtórny – już czysto artystyczny”. Obraz nie jest więc wierną, aczkolwiek subiektywną rejestracją „momentu obserwowania natury” (jak chociażby u Moneta), ale przeniesionym na płótno „momentem narodzin subiektywnej

145. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5–6.

146. Wolff, „Józef Czapski”, s. 185–186.

147. Wolff, „Wystawy w IPS-ie”, s. 7.

wizji”, wprawdzie zależnej i od „reporterskich zdolności oka”, ale przede wszystkim od przyjętego przez twórcę „planu i zmysłu konstrukcyjnego”, decydującego o doborze środków malarskiego wyrazu. Taki jest na przykład obraz *Balkon z pelargonią* [il. 28] utrzymany w tonacji ciepłych różów i różnych odcieni czerwieni, przedstawiający morze i niebo widziane z ganku: „Źródła światła – słońca – nie widać; lecz na poręczy balkonu rozbłyskuje – niby latarnia czarnoksiężka – ogromna, gorąco czerwona pelargonie, która jakby wchłonęła w siebie całą światłość słoneczną i emanuje nią teraz na rozległe płaszczyzny pejzażu. Ta pelargonie – jakże mocna w walorze – wykwitła też z wyobraźni”¹⁴⁸.

Wedle Kołonieckiego takie pojmowanie dzieła malarskiego może kojarzyć się z „unaukowanym” impresjonizmem Signaca i Seurata, od razu jednak zastrzegając, że w przeciwieństwie do neoimpresjonistów roztopiających formy realne w rozedrganych i schematycznie rozmieszczonych plamkach koloru, które dopiero oko widza „ustatycznia”, Czapski „konkretyzuje formę ucieleśnioną w kolorze”, co zdecydowanie sytuuje go wśród artystów idących za wskazaniem Cézanne’a. Za jego właśnie przykładem dąży on do „rzeźbienia bryły kolorem i godzenia płaskości obrazu z jego głębią, z jego perspektywą”. Cel ten osiąga „przez funkcjonalne związanie plamy barwnej z rysunkiem” (pozwalając przy tym, by kolor deformował rysunek, jak np. w niektórych portretach, gdzie twarze są „rosochate, pełne wydrążenia i sęków niczym w krzywym zwierciadle”), a nawet z fakturą (powstaje wówczas „chropowata przeważnie powierzchnia obrazu, uzyskana przez impastowanie, tworzy jakby srebrzystą łuskę, co wzmacnia jeszcze wrażenie trójwymiarowości”). Oddziaływaniu mistrza z Aix Kołoniecki przypisywał również usiłowanie Czapskiego, by „trzymać wizję w równowadze intelektualnej i przy komponowaniu *myśl* czyniąc przedłużeniem badawczego spojrzenia”. Taka postawa twórcza nie ma jednak nic wspólnego na przykład z „prawie ściśle naukową” koncepcją Seurata, bezwzględnie wykluczającą wszelkie „impulsy uczuciowe”, Czapski bowiem otwiera „upusty swej uczuciowości”, ale jednocześnie „nie daje tej uczuciowości anarchicznie bujać na swobodzie”, w obrazie wyznacza jej konkretne zadania¹⁴⁹.

W analizach obrazów „wizyjnych” najważniejsze miejsce zajmowała kwestia koloru. Czapski, zdaniem Stanisława Ciechomskiego, traktuje barwy jak poeta rymy. W jednych płótnach szuka rymów „mocnych, twardo ze sobą powiązanych, których dźwięczność pulsuje głęboko ukrytym, ledwie odczutym nurtem”. W innych natomiast „rezygnuje ze wszelkiej brutalności i wówczas jego obrazy zdają się uśmiechać. Są to obrazy najpiękniejsze”¹⁵⁰. Wolff zauważał, że „chromatyka” prac Czapskiego jest całkowicie podporządkowana inicjującej „wizji”. Widać to bardzo dobrze w pracach, których kompozycja kolorystyczna zdominowana jest przez czerwienie. Barwą tą, działającą na niego „w sposób specjalny”, artysta „zapełnił sobie imaginację” i kiedy w „najzupelniej realistycznych” obrazach pojawia się przedmiot czerwony, nie jest w stanie „wyzwolić się ze swojej «hantise»”, mącącej mu „ostrość obserwacji” i stwarzającą między nim a naturą „pewną barierę”¹⁵¹.

„Dekoracyjne” traktowanie koloru przez Czapskiego Kołoniecki uważał za cechę łączącą jego prace z dziełami van Gogha, Matisse’a czy Dufy’ego, a nie Cézanne’a, który radykalnie przestrzegał „integralności malarstwa sztalugowego”¹⁵². Ten sam krytyk odnotował, że obecna w obrazach Czapskiego „jakość metafizyczna” (groza, radość czy zachwyt) „sensem i charakterem odpowiada wyłącznie wizji, nie zaś oglądanemu wycinkowi rzeczywistości”. Właściwość ta najwyraźniej uwidacznia się właśnie w kompozycji barwnej obrazu *Pogrzeb wiejski* niemającej nic wspólnego z nastrojem smutku i żałoby. Jest to „groteskowa feeria”, w której „czerwono-żółte płomienie pochodni, świecące, złote kaski strażaków i mundury ich soczyście niebieskie, czarne i żółte chorągwie kościelne – stanowią w sumie kunsztownie zainscenizowaną grę barwną, radosną i piękną przygodę”. Niekiedy jednak dzieje się odwrotnie, na przykład w *Portrecie żółtym*, gdzie „cała tonacja barw od żółci do czerwieni zdaje się sugerować rozjuszoną radość wewnętrzną modela, tężyżnę i pewność siebie – wbrew symbolicznej ekspresji kolorów, którą stosował Gauguin”. W obrazach Czapskiego Kołoniecki dostrzegł też „wyjątkową wrażliwość na emocjonalne napięcie plam”, chociażby w *Amarylisach*, których „[j]adowita, dziwnie drapieżna czerwień [...] skontrastowana jest

148. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5–6.

149. Ibid.

150. Ciechomski, „Wystawa w IPS’ie”, s. 5.

151. Wolff, „Józef Czapski”, s. 186.

152. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5–6.

26 Józef Czapski, *Portret Reny E. (Portret dziewczynki)*, 1937. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, DDWneg.16539 MNW



świetnie z wysokopienną, anachorecką, nieziemską bielą kalii”¹⁵³.

Na *Amarylisy* zwrócił uwagę również Hulewicz, zaintrygowany ich „mocną jak ogień, choć przyciężką czerwienią, ujętą w karby tła brunatnego jak zwietrzała rdza”. Nie mniejsze wrażenie wywarła na nim kompozycja barwna *Żółtego szala*, w którym niewyszukany motyw kobiety zajętej robótką „malarska wizja” Czapskiego przekształciła w „nieprawdopodobną pod względem kompozycji kolorystycznej kreację”: „Proszę tylko zaobserwować wartości trzech plam składających się na centrum obrazu: żółć szala, biel marmurowej płyty stołu i czerń spódnicy, przy czym tony otaczające tym centralnym siłom barwnym posłuszne są i uległe”. Do

dział godnych najwyższej pochwały krytyk zaliczył również *Tramwaj*: „Ile malarskości i kolorystycznej siły wydobyl Czapski z tak codziennego motywu, jak wnętrze tramwaju wypełnionego publicznością! Siła barwna ujęta w rygor niemal klasycznego rozmieszczenia plam znakomicie do siebie ustosunkowanych – to dojrzały owoc tych kilkuletnich żarliwych dociekań malarskich”¹⁵⁴. Jak wyglądał ten obraz zajmujący centralne miejsce w głównej części ekspozycji¹⁵⁵, możemy sobie ledwie wyobrazić dzięki czarno-białej reprodukcji (jedynej w katalogu!) i krótkiemu opisowi Samotyhowej: „Już z daleka uderza pięknym zestrojem granatowości i brązów. Wnętrze tramwaju wieczorem, gdy mrok granatowy ogarnął ulice miasta. Błękitnawy fiolet

153. Ibid.

154. Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, s. 8.

155. Wyeksponowanie *Tramwaju* mogło być podyktowane znacznymi rozmiarami płótna (114 × 146 cm), jednakże bardzo prawdopodobnym jest, że w ten sposób Czapski chciał zasygnalizować znaczenie tego dzieła w rozwoju swojej twórczości. Przemawia za tym zapis w wojennym dzienniku artysty (14 V 1942), w którym *Tramwaj* wymieniony jest jako przykład próby „oderwania się” od malarstwa opartego na studiowaniu („piłowaniu”) natury i rozpoczęcia twórczości zgodnej z „prawdziwą wizją”. Wprawdzie próbę tę Czapski ocenił jako „jeszcze straszliwie niedołączną” i „toporną”, ale uznał, że właśnie to jest wyznacznik kierunku jego dalszej twórczości; zob. Józef Czapski, *Dziennik wojenny (22 III 1942 – 31 III 1944)*, oprac. Janusz S. Nowak, Mikołaj Nowak-Rogoziński (Warszawa: Wydawnictwo Próby, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2022), s. 46.



27 Józef Czapski, *Akt męski*, 1937.
Repr. wg *Pion*, nr 15 (1938), s. 5

konduktora, ustawionego plastycznie wśród pasażerów, odcina się wyraźnie od gorących brązów, zgaszonej żółci i przyćmionej czerwieni pozostałych partii wnętrza¹⁵⁶.

Spośród recenzentów wystawy w IPS krytycyzmem wobec kolorystycznych rozwiązań Czapskiego wyróżnił się właściwie tylko Pruszkowski, nieukrywający przy tym, że artysty nie może oceniać „w sposób zwykły”, ponieważ od malarza, który w swoich publikowanych wypowiedziach neguje wartość sztuki Matejki i Chełmońskiego, musi wymagać znacznie więcej niż od innych. Pruszkowski przyznał wprawdzie, że niektóre prace Czapskiego mają „przyjemną czystość mocnych i wyszukanych zestawień kolorystycznych” (głównie czerwieni i zieleni), jednak gdy artysta usiłuje scalić barwę z konkretną „formą” (np. w autoportretach),

kolor „ucieka”, pozostaje „sinawa, mało interesująca gama barwna”. „Talent Czapskiego – wyrokował Pruszkowski – jest jednostronny, nie może połączyć koloru z formą¹⁵⁷.”

Dla Husarskiego obrazy „wizyjne” Czapskiego były nie tylko realizacją wizji malarskiej, lecz także dziełami prezentującymi „transpozycję rzeczywistości”, w której realność fizyczna przenika się z „realnością wewnętrzną”, zrodzoną z emocjonalnego przeżycia świata. Płótna te – pisał krytyk – dowodzą, że „świat przedstawia się wewnętrznemu wzrokowi artysty jako rodzaj magmy, w której stapiają się ze sobą kolory gwałtownej, żeby nie powiedzieć: brutalnej intensywności, i w której majaczą koszmarnie grube zarysy nie tyle form, ile sylwet. Sztukę tę można lubić lub nie, ale nie można odmówić jej oryginalności, nie można też zaprzeczyć, że ma ona uderzające podobieństwo ze stanem duchowym dzisiejszego świata, stanowiącym chaotyczne kłębowisko pokracznych, brutalnych, grubą linią rysujących się uczuć i myśli, nieujętych w opanowany system, w tym sensie obrazy wizyjne Czapskiego są na wskroś nowoczesne, bardziej może nawet, niż to artysta sam przypuszcza¹⁵⁸.”

Również Stanisław Rogoyski dostrzegał, że w niektórych obrazach rzeczywistość została „przetworzona do gruntu”, a nawet „zdeformowana z pasją niemal ekspresjonistyczną, odsuwającą Czapskiego mocno od Paryża, gdzieś ku północy Europy¹⁵⁹”. Krytyk ograniczył się niestety tylko do tej konstatacji, nie wiemy więc, jakie cechy malarstwa Czapskiego naprowadziły go na ten północnoeuropejski, ekspresjonistyczny trop. A był to trop ze wszech miar właściwy, kilka dekad później artysta przyznał się bowiem do fascynacji malarstwem Maxa Beckmanna, której początek dała zobaczona wiosną 1931 r. „mała wystawa niemieckiego malarza na rue Royale”, czyli w paryskiej Galerie de la Renaissance¹⁶⁰.

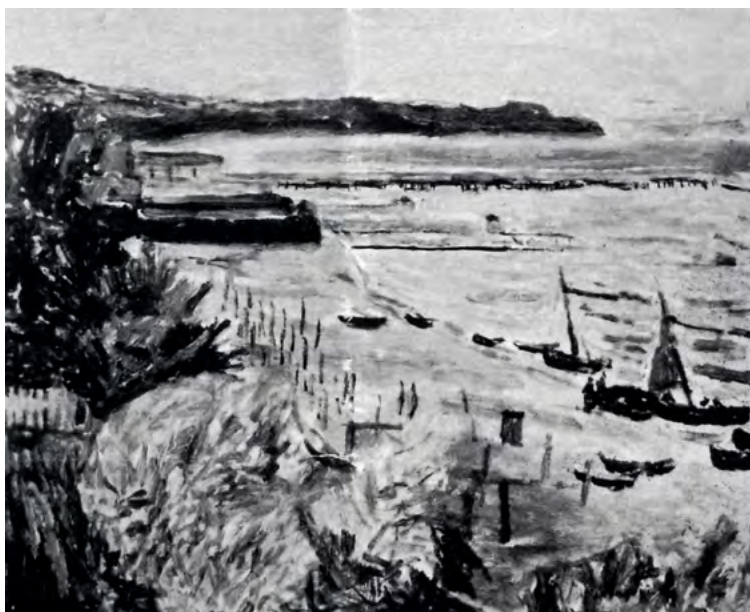
156. Nela Samotyhowa, „Trzy artystki i czterech artystów w Instytucie Propagandy Sztuki”, *Praca Obywatelska*, nr 7 (1938), s. 11.

157. Tadeusz Pruszkowski, „Wystawy w I. P. S. i w «Zachęcie»”, *Gazeta Polska*, nr 92 (3 IV 1938), s. 7.

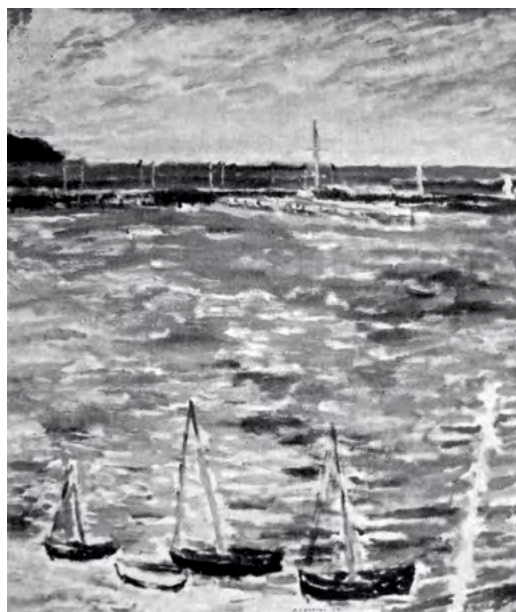
158. Husarski, „Wystawy w IPS-ie”, s. 6.

159. Rogoyski, „Z wystaw warszawskich”, s. 104.

160. Na wystawie urządzonej przez Deutscher Kulturbund pokazano 44 prace artysty z lat 1914–1931; zob. *Max Beckmann. Exposition du 16 mars au 15 avril 1931, Galerie de la Renaissance, 11, rue Royale, Paris* (Paris: Galerie de la Renaissance, 1931); dostęp 14 marca 2024, <https://beckmann-research.org/paris-galerie-de-la-renaissance>. Dzieła Beckmanna (17 obrazów w większości z lat 1931–1932) artysta mógł też oglądać późną wiosną 1932 r. w paryskiej Galerie Bing; zob. *Einzelausstellung Max Beckmann, Paris, Galerie Bing, 1932*; dostęp 14 marca 2024, <https://beckmann-gemaelde.org/paris-galerie-bing>. Sam Czapski (a za nim inni autorzy) konsekwentnie podawał, że obrazy Beckmanna widział w 1935 r. Malarza ewidentnie zawodziła pamięć, w tym roku w Paryżu nie odbywała się bowiem żadna ekspozycja, na której znajdowałyby się dzieła niemieckiego ekspresjonisty.



28 Józef Czapski, *Balkon z pelargonią (?)*, 1937. Repr. wg *Arkady*, nr 4 (1938), s. 180



29 Józef Czapski, *Szafirowe morze*, 1937. Repr. wg *Arkady*, nr 4 (1938), s. 184

Dla Czapskiego było to prawdziwe objawienie: „My, kapieści, gardziliśmy ekspresjonizmem niemieckim, zakochani we Francuzach. I naraz Beckmann wówczas mnie dotknął, jakieś ciężkie płyty czerni (z tuby), jakieś ostre cytrynowe akcenty obok (z tuby) [...]”¹⁶¹. W swoich zapiskach notował, że Beckmann to jedyny niemiecki ekspresjonista, którego twórczość przed wojną „malarstwo” przeżył, w której „szarpnęła” go „brutalna gra zestawień barwnych” i ich „rzeczowość, «przedmiotowość»”. Niemieckiego artystę cenił za to, że „w latach, gdzie abstrakcja i nawet sklejonny postimpresjonizm niszczyły albo rozmywały kontur przedmiotu, ten «cham» «rzeźnik» jak iluś innych niemieckich ekspresjonistów – przedmiot czy człowieka obwódką czarną otaczali i tę materialność podkreślali. Nie brzydząc się

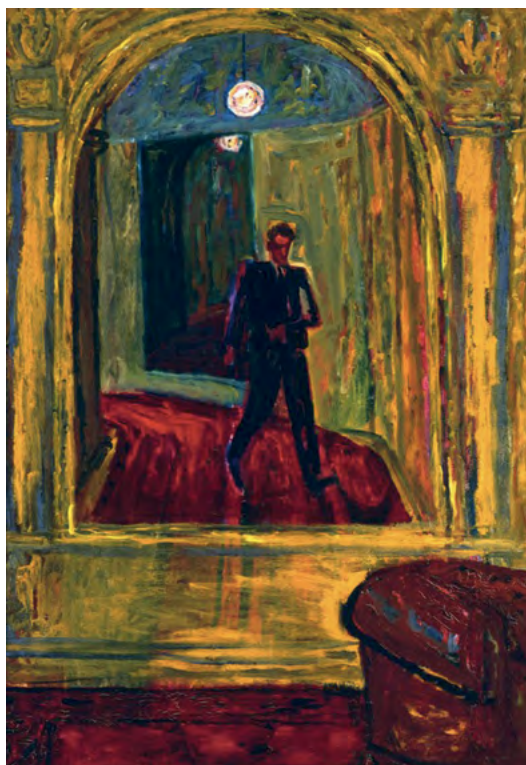
literackiej tematyki!”. Zdobył się nawet na wyznanie, które w ustach byłego kapisty brzmiało niczym bluźnierstwo: „Ten brutalny Niemiec jest moim malarzem [...] i nie Bonnard, a Beckmann [...] – ustawia mi się w mojej genealogii tak silnie, że prawie czuję się jak jego bezsilny i nieświadomy naśladowca. Gdyby nie Francja i gdybym miał więcej w młodości pewności siebie, mógłbym być polskim Beckmannem, którego w Polsce brakowało”¹⁶².

O transformacji rzeczywistości dokonującej się w malarstwie Czapskiego pisał również Lew Gomolicki, literat i grafik związany z bliskim artyście kręgiem rosyjskich emigrantów skupionym wokół Dmitrija Fiłosofowa¹⁶³. Obrazy dla Czapskiego „najciekawsze i najważniejsze”, zebrane przez niego na jednej ścianie

161. List J. Czapskiego do K. i Z. Herbertów, 27 XI 1977; cyt. za: Józef i Maria Czapscy, Katarzyna i Zbigniew Herbertowie, *Korespondencja*, oprac. Jan Strzałka (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2018), s. 79.

162. Cyt. za: Elżbieta Skoczek, *Max Beckmann: cham i rzeźnik*, dostęp 24 maja 2023, <https://jozefczapski.pl/max-beckmann-cham-i-rzeznik/>. Być może właśnie fascynacji malarstwem niemieckiego ekspresjonisty przypisać należy odnotowane przez krytyków wprowadzanie do mocnego czarnego konturu (*Tramwaj*) silnych akcentów czerni (*W kolejce podmiejskiej*) czy też wyrazistych zestawień czerni i żółci, które tak „szarpnęły” Czapskiego w obrazach Beckmanna (*Żółty szal*, *Pogrzeb wiejski*, sceny z teatru).

163. O związkach Czapskiego z Fiłosofowem i jego kręgiem zob. Piotr Mitzner, „Fiłosofow i Czapscy”, w: id., *Warszawski krąg Dymitra Fiłosofowa* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015), s. 7–76. Gomolicki znał Czapskiego osobiście, niestety o ich kontaktach wiadomo niewiele. Musiały być jednak dość bliskie, o czym świadczy wspomnienie Gomolickiego z wizyty u malarza w Józefowie, w którym znalazł się opis powstałego właśnie obrazu przedstawiającego gruszę „[o]kazałą, obsypaną kwieciami, rzeczywiście piękną. [...] nie tyle gruszkę na płótnie skopiowaną, co jej idealny obraz. Gruszkę kwitnącą drganiami barw, wrażliwości, radości pochwyconej w locie chwili życia, dematerializującą materię,



30 Józef Czapski, *Lustra*, 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe MNW



31 Józef Czapski, *Opera Leśna*, 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe MNW

sali Instytutu Propagandy Sztuki, Gomolicki nazywał „wysnionymi” i postrzegał jako zapisy wizji, w których fragmenty codzienności – „wnętrze pokoju, czerwony korytarz hotelowy odbijający się w ściennym lustrze, sylwetka kobiety z ręczną robótką przypadkiem ujrzana w półotwartych drzwiach” – zostały przetworzone „przez jakiś rodzący senne widzenia mistycyzm”. W dziełach tych wszystko jest „w pełni prawdziwe poza jakimś pojedynczym detalem – pięknym lub przerażającym – który sprawia, że przedstawiona rzeczywistość zamienia się albo w koszmar, albo w najwyższą formę egzystencji – Kanę Galilejską...”¹⁶⁴. Z lapidarnej i nieco enigmatycznej wypowiedzi Gomolickiego można wnosić, że płótna Czapskiego uważał za wyraz nie tylko emocjonalnego (co podkreślali Husarski i Rogoyski), lecz także duchowego, metafizycznego doświadczenia rzeczywistości, a owe obrazy „wysnione” to nic innego, jak przedstawienia świata przekształconego przez artystę doświadczającego przeżycia, które Gomolicki

opisuje jako „rodzący senne widzenia mistycyzm”. To właśnie ów „mistycyzm”, z jakim artysta przeżywa rzeczywistość, sprawia, że w jednych jego płótnach ukazana jest ona jako przerażająca, w innych zaś jawi się w swej nowej, doskonalszej postaci (niczym woda przemieniona w wino w Kanie Galilejskiej).

Transcendentność sztuki Czapskiego dostrzegali też Kołoniecki, pisząc, że jego twórczość zdradza „żarliwość tak bezkompromisową i szczerą, że można o niej mówić w kategoriach wprost religijnych”, w samym zaś malarstwie artysta wciąż jeszcze pozostaje „grzesznikiem-panteistą”, ale wiele wskazuje na to, że już niedługo „wywalczy sobie zbawienie: obnażone w jakimś momencie, jedyne, niepowtarzalne i najgłębiej własne oblicze twórcze stanie się znakiem znalezienia Boga”¹⁶⁵.

Potwierdzenie trafności spostrzeżeń Gomolickiego i Kołonieckiego znajdujemy w wyznaniu, które równo dwadzieścia lat później Czapski uczynił w rozmowie

z której została stworzona”; zob. Leon Gomolicki, *Terapia przestrzenna* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1983), s. 60; cyt. za: Mitzner, „Filosofowie i Czapscy”, s. 71.

164. A. [Lew Gomolicki], „Выставка И. Чапского”, *Меч*, nr 15 (1938), s. 7. Na recenzję Gomolickiego zwrócił uwagę Piotr Mitzner („Filosofowie i Czapscy”, s. 71; tamże inne tłumaczenie tekstu).

165. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

z André Malraux, mówiąc, że malarstwo jest dla niego „nadprzyrodzonością zdegradowaną”, czymś, co przynajmniej w pewnym stopniu pozwala zaspokoić potrzebę doświadczenia mistycznego, bez którego „sztuka staje się delectacją gastronomiczną – niczym”¹⁶⁶.

Na podstawie zaprezentowanych dzieł recenzenci indywidualnej wystawy w IPS próbowali także nakreślić charakterystykę artystycznej osobowości Czapskiego. Wolffowi malarz jawił się jako twórca starający się kontrolować każdy swój odruch, ale nie po to, by malarstwo swoje „zmechanizować”, lecz po to tylko, aby „siebie opanować i opanowawszy poprowadzić najtrafniej”. Uważał, że dla Czapskiego twórczość to nieustanna walka, którą prowadzi „uzbrojony w pierwszym rzędzie myślą, bardziej niż okiem i ręką” i z czasem zacznie tworzyć obrazy, w których „świat zrodzony z mózgowego, abstrakcyjnego zestawienia plam barwnych i linii stawać się będzie coraz bardziej konkretny, malarstwo narzucać się będzie widzowi coraz silniej swoją prawdą”¹⁶⁷. Hulewicz podziwiał upór, z jakim Czapski zdobywa i doskonali technikę malarską. Pod tym względem artysta wydał mu się podobny do Słowackiego, który „wypracowywał swą technikę pisarską przerabianiem jednego zdania po kilkadziesiąt razy, aż uznał, że doszedł do krańca swych możliwości”¹⁶⁸. Rogoyskiego artysta zadziwiał „namiętnością swych przeżyć malarskich”; krytykowi imponowała też „wiecznie młodzieńcza, dynamiczna aktywność niepozwalająca [...] zastygnąć w jakimś jedynym «sposobie» malarskim”¹⁶⁹. Weinzieher uważał, że Czapski to malarz nie tylko „niespokojny”, lecz także „niepokojący”, z którego płócienn „fosforyzuje żarliwość malarska, sugerująca nam wizję artysty z niepowszednią mocą”¹⁷⁰. Z kolei Ciechomski eksponował siłę i nieprzewidywalność malarskiego temperamentu artysty. Pisał, że sztuka Czapskiego odznacza się „gwałtownością, zapalem, odwagą”, a jego osobowość „jest niczym innym, jak tylko beczką prochu, na którą lada chwila padnie jakaś nowa iskra zachwyty i staniemy się świadkami porywającego, a najzupełniej spodziewanego wybuchu”, dlatego „trudno jest ujmować sztukę Czapskiego w ramy dokładnie znaczące kierunek jej



32 Józef Czapski, *Żółty szal*, 1937. Repr. wg *Pion*, nr 15 (1938), s. 5

biegu, zasięg i wysokość”¹⁷¹. Odbicie tych samych cech widział w płótnach malarza również Strakun: „Sztuka Czapskiego wyrasta jakby na wulkanie impulsywnej malarskiej pasji. Artysta nie zasklepia się na odcinku jednej tylko koncepcji, lecz ciągle poszukuje nowego wyrazu plastycznego. Toteż niemal każdy jego obraz jest coraz to inną próbą znalezienia odrębnej formy malarskiej. Nie jest to więc malarstwo ustabilizowane i zrównoważone, lecz pełne twórczego niepokoju. Ostre, gryzące zestawienia, gwałtowne zmagania się formy plastycznej z barwą, różnorodność techniczna dotknięć pędzla – niekiedy wreszcie zdecydowane szarże – świadczą pozytywnie o nieustającym wigorze i stłumionym temperamencie tego zawsze czujnego, zawsze walczącego artysty”¹⁷².

Wielokrotnie przywoływany Kołoniecki swój esej o twórczości Czapskiego podsumował sugestywnym stwierdzeniem: „Dzisiejsze malarstwo Czapskiego

166. Cyt. za: Pollakówna, „O malarstwie Józefa Czapskiego”, s. 99.

167. Wolff, „Józef Czapski”, s. 185–186.

168. Hulewicz, „Lekcja na temat wystawy w I.P.S.-ie”, s. 8.

169. Rogoyski, „Z wystaw warszawskich”, s. 104.

170. Weinzieher, „Wystawa w IPS-ie”, s. 9.

171. Ciechomski, „Wystawa w IPS’ie”, s. 5.

172. Strakun, „Ofensywa kolorystów”, s. 7.

ma w sobie coś z opętania i zarazem oczyszczenia duchowego, jest zmysłowe i niespokojne, brutalne i pełne rytmów «melodyjnego» koloru, namiętne i nade wszystko – roznamiętniające; stanowi to w moich oczach najwyższą pochwałę. W tej pochwalie mieści się pewność, że Czapski należy w Polsce do grona kilku zaledwie malarzy, w których dziś sztuka polska pokłada najśmielsze nadzieje¹⁷³. Nadzieje na przyszłość wiązał z Czapskim także Winkler, co więcej, bardzo precyzyjnie je sformułował. Zobaczył w nim malarza reprezentującego „nowoczesny koloryzm”, polegający na komponowaniu obrazów nie według dawnych impresjonistycznych zasad, ale „raczej syntetycznie, z uwzględnieniem walorowego przeciwieństwa tonów”, z dbałością „o materialną jakość przedmiotu, o jego cielesność i molekularną właściwość jego powierzchni”, a nade wszystko z zachowaniem równowagi między wartościami czysto plastycznymi i kolorystycznymi, jak to czynią współcześni malarze francuscy wywodzący się z impresjonizmu. Tymczasem w malarstwie polskim większość „wypowiadających się kolorem” zadowala się powtarzaniem tych samych zadań kolorystycznych i nie rozumie, że ich dzieła są takim samym anachronizmem i epigonizmem, jak tak przez nich krytykowane obrazy członków Bractwa św. Łukasza. Jednym z nielicznych wyjątków jest właśnie Czapski, który najlepiej pojął „niebezpieczeństwo impresjonistycznego «zgleichschaltowania», grożące naszemu młodemu malarstwu” i „z powodzeniem szuka wyjścia z tego impasu na własną rękę”¹⁷⁴.

W 1938 r. kolejną wystawą z udziałem Czapskiego był I Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków otwarty 4 czerwca w krakowskim Domu Plastyków. Artysta zgłosił na niego dwa płótna znane już z wcześniejszych wystaw tego roku – *Żółty szal* i *Lustra*¹⁷⁵. Choć przez niektórych krytyków wymieniany był jako jeden z artystów, których prace „wystawę charakteryzują”¹⁷⁶, o jego obrazach obszerniej wypowiedział się tylko recenzent „Nowego Dziennika”

Henryk Weber: „«Lustra», w których wielokrotnym odbiciu gubi się człowiek, idący czerwonym dywanem pod okrągłą w szarości wiszącą lampą – posiadają pewien odcień delacroixowskiej romantyki. Z «Żółtego szalu» wyrwa się biel płyty stołowej”. W obrazach Czapskiego – pisał – przedmiot zachowuje „swoją barwę «przyrodzoną», zamkniętą w ostro obrysowanej, suwerennej formie”, staje się „przedmiotem barwnym” – podstawowym elementem malarskiej kompozycji¹⁷⁷. Nazwisko artysty pojawiło się także w wypowiedzi Winklera. Charakteryzując dominujący na krakowskim Salonie nurt wywodzący się z tradycji impresjonizmu i postimpresjonizmu, krytyk zauważał, że niektórzy reprezentujący go malarze – właśnie Czapski, ale też Taranczewski, Jarema, Jerzy Fedkowicz czy Tadeusz Cybulski – zdecydowanie odchodzą od „subiektywnej interpretacji danego zjawiska wzrokowego” i dążą do jego przetworzenia w „uzupełniające się wzajemnie całości formalne i barwne w ramach zamkniętej kompozycji sztalugowej”. Ich malarstwo „[t]o już nie odtwarzanie zmiennego zjawiska «w czasie i przestrzeni» – ale świadoma budowa obrazu uniezależniona od danego «wycinka natury»”. Ponadto artyści ci wyraźnie uniezależniają się od francuskich wzorców (głównie Bonnarda), nie negują ich, ale kierują się już przede wszystkim „obrazem własnej wizji malarskiej”, idą za głosem „swego instynktu plastycznego”, pragną dotrzeć do „własnej jaźni malarskiej”. Taka właśnie postawa, będąca dowodem artystycznej „uczciwości i sumienności”, chroni ich przed rutyną i „wygodnictwem zawodowym”, które wielu polskim malarzom zamykają drogę do „prawdziwej sztuki”¹⁷⁸.

Ostatnią wystawą w roku 1938, na której znalazły się obrazy Czapskiego, był X Salon Instytutu Propagandy Sztuki¹⁷⁹. Artysta zaprezentował dwa płótna – *Gołębnik* (il. 33) oraz portret opatrzony tytułem *Na werandzie*. Zainteresowanie recenzentów skupiało się na pierwszym z wymienionych obrazów. Ich opinie zadziwiają rozbieżnością. Husarski widział w *Gołębniku* „czysty impresjonizm” z jego „migotliwością

173. Kołoniecki, „Przygody w kraju kolorów”, s. 5.

174. Konrad Winkler, „Malarstwo, grafika, metaloplastyka”, *Pion*, nr 16 (1938), s. 4.

175. Zob. Aneks, poz. 19.

176. Jerzy Hulewicz, „Festiwal plastyki w Krakowie. Pierwszy salon Związków Art. Plastyków”, *Kurier Poranny*, nr 171 (23 VI 1938), s. 8.

177. H. W. [Henryk Weber], „I. Salon w Domu Plastyków (Dokończenie)”, *Nowy Dziennik*, nr 166 (18 VI 1938), s. 9.

178. Konrad Winkler, „Pierwszy Salon Związków Zawodowych Artystów Plastyków w Krakowie”, *Robotnik*, nr 262 (18 IX 1938), s. 5.

179. Zob. Aneks, poz. 20.

i przeniesieniem punktu ciężkości na zagadnienie barwy¹⁸⁰. Stefania Podhorska-Okolów nie kryła zaskoczenia, że Czapski – „pionier awangardy malarskiej” – dał obraz „niemalże realistyczny”, dowodzący jego zdolności posługiwania się metodami „starej szkoły”¹⁸¹. Z kolei wedle Pruszkowskiego *Gołębnikiem* Czapski udowodnił, że w malarstwie interesuje go coś więcej poza „samym smacznym zestrzaniem barw”¹⁸².

Tadeusz Pruszkowski niestety nie rozwinął tego intrygującego spostrzeżenia. Być może miał na myśli to, o czym nie tak zdawkowo wypowiadali się inni krytycy, a zwłaszcza Strakun, który pisał, że Czapski „nie posługuje się w tym stopniu co dawniej dynamiczną, wypunktowaną, rozsadzającą niekiedy powierzchnię płótna fakturą, lecz zmierza konsekwentnie ku ściślejszemu, określonej formie”, a oba jego obrazy świadczą „nie tylko o nieprzeciętnym i najzupełniej świeżym odczuciu koloru [...], ale i umiejętności niemal klasycznego konstruowania obrazu”¹⁸³. W innym tekście myśl tę przedstawiał Strakun precyzyjniej: „Kolor, który jeszcze przed paru laty przynajmniej u większości artystów biorących udział w salonie, przesłaniał wszelkie inne zagadnienia, przeistacza się w zorganizowaną, daleko odbiegającą od impresjonistycznej destrukcji – dyscyplinę malarską. Wzrasta ponownie poczucie formy oraz wartości konstrukcyjnej w obrazie. Ta wyraźna dążność do zespolenia i zrównoważenia wszystkich formalnych czynników ujawnia się jak gdyby programowo w znakomitych pracach Józefa Czapskiego. Zamiast dawnej, rozwichrzonej, wybitnie dynamicznej kolorystyki oraz wypunktowanej drobnymi rzutami, niespokojnej powierzchni płótna – widzimy dziś u Czapskiego ogromną dbałość o rysunek, określony kolorem, przemyślany układ całości, o konsystencję barwy”¹⁸⁴.

Zarówno Strakun, jak i inni recenzenci zgodni byli co do tego, że niezależnie od zmian zachodzących w jego malarstwie Czapski wciąż pozostaje wybitnym kolorystą. Zdaniem Ciechomskiego oba obrazy z X Salonu IPS były „bardziej zwarte” niż wcześniejsze prace, ale nie straciły przy tym „kolorystycznej wymowy



33 Józef Czapski, *Gołębnik*, 1938, Muzeum Polskie w Ameryce, Chicago. Fot. Muzeum Polskie w Ameryce

tak bardzo znamiennej dla tego artysty”¹⁸⁵. Dla Józefa Edwarda Dutkiewicza obrazem lepszym pod względem kompozycji barwnej był *Gołębnik*, w którym różnorodne połączenia zieleni tworzyły „dobrze zbudowaną formę”, a przy tym bardzo dobrze korespondowały z „uroczym nastrojem” przedstawionego motywu. Drugi obraz krytyk uznał za „zupełnie chybiony” w mocnych zestawieniach zielonych i ceglasto-niebieskich¹⁸⁶.

Największym krytycyzmem wobec prac Czapskiego z X Salonu IPS wykazał się Weinzieher. Obrazy artysty potraktował jako dowód kryzysu w jego twórczości. Doceniał to, że malarz nie chciał już dłużej pozostawać

180. Wacław Husarski, „Salon IPS-u”, *Czas*, nr 321 (22 XI 1938), s. 6.

181. S. P. O. [Stefania Podhorska-Okolów], „Dziesiąty Salon w Ipsie”, *Bluszcz*, nr 49 (1938), s. 12.

182. Tadeusz Pruszkowski, „X Salon w I. P. S. I.”, *Gazeta Polska*, nr 313 (14 XI 1938), s. 5.

183. Leon Strakun, „Doroczny Salon w IPS-ie. Malarstwo”, *Dziennik Ludowy*, nr 330 (18 XI 1938), s. 6.

184. Leon Strakun, „X Salon I.P.S.”, *Sygnaly*, nr 58 (1938), s. 7.

185. Stanisław Ciechomski, „Salon I.P.S. Nasza plastyka współczesna”, *Kurier Poranny*, nr 316 (15 XI 1938), s. 8.

186. Józef Edward Dutkiewicz, „X Salon Instytutu Propagandy Sztuki”, *Nike*, z. 1 (1939), s. 75.

w kręgu oddziaływania Bonnarda i zdobył się na „opuszczenie raz zdobytych pozycji i poszukiwanie nowego wyrazu na nieznanymi drogach”. Jednakże uzyskane dotychczas efekty, których próbką były *Golebnik* i *Na werandzie*, uznał za niezadowalające – nie widział w nich „oryginalnej wizji malarskiej, po której wśród innych obrazów chcielibyśmy zawsze Czapskiego poznać”, a jedynie „przyjemnie potraktowane fragmenty kolorystyczne”¹⁸⁷.

Rok 1939 Czapski rozpoczął kameralną ekspozycją obrazów urządzonej 7 marca w warszawskim mieszkaniu brytyjskiego chargé d'affaires Johna Clifforda Nortona¹⁸⁸, którego żona Noël Evelyn do czasu wyjazdu do Polski prowadziła założoną przez siebie w 1936 r. London Gallery propagującą sztukę awangardową¹⁸⁹. Ze względu na kameralny charakter prezentacji pozostała ona poza zasięgiem szerszego grona odbiorców. Wspominając o niej, Hering pisał do Czapskiego w 1948 r.: „Ostatnią wystawę u Nortonowej – nawet nie wiem, czy zwiedzali malarze”¹⁹⁰.

Pod koniec marca w Instytucie Propagandy Sztuki otwarto wystawę *Kompozycja figuralna*, złożoną z prac członków Związku Zawodowego Artystów Plastyków¹⁹¹. Czapski pokazał na niej dwie prace w formularzu zgłoszeniowym opatrzone wspólnym tytułem *Kolejka podwarszawska: Bufet stacyjny* z 1938 r. (il. 34) i namalowaną już w 1939 r. kompozycję *W wagonie* (w katalogu figurującą jako *W kolejce podmiejskiej*)¹⁹². Na ich podstawie Winkler stwierdził, że artysta okazał się „malarzem myślącym i stawiającym sobie nieprzeciętne zagadnienia kolorystyczne”,

a jego dzieła, podobnie jak eksponowane na tej samej wystawie obrazy Leonarda Pękalskiego i Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, to „wspaniałe w stylu i formie interpretacje malarskie” inspirowane twórczością Courbetta, Daumiera i Maneta widzianą przez pryzmat sztuki Cézanne’a, przeciwstawiające się „z prawdziwie męską stanowczością [...] zakolorowanym mgiełkom i bitym piankom naszych postimpresjonistów”¹⁹³. Równie wysoko ocenił wystąpienie Czapskiego Weinzieher, którego zdaniem obrazy malarza były najbardziej interesujące ze wszystkich zaprezentowanych i świadczyły o konsekwentnej ewolucji jego twórczości. Artysta – pisał recenzent „Naszego Przeglądu” – „ostatecznie wyzwolił się z Bonnarda i zdobył własną wizję. Obraz «Bufet stacyjny» to praca ujawniająca oryginalne oblicze Czapskiego. W nowej rzeczywistości malarskiej powstają nowe zagadnienia, które sprawiają artyście trudności, Czapski stara się wydobyć pełną formę używając waloru, w tym słusznym nawrocie do malarstwa tradycyjnego napotyka na przeszkody tłumaczące się dotychczasowym jego stosunkiem do formy”¹⁹⁴. Wspomniany przez Weinziehera *Bufet stacyjny* przywoływali także inni krytycy jako pracę wyrażającą „życie barwy na obrazie w sposób głęboki i kulturalny zarazem”¹⁹⁵, „przemysłaną kolorystycznie, kompozycyjnie i treściowo”¹⁹⁶, „z dobrze malowanym stołem blaszanym i ciekawą w ruchu kobietą”¹⁹⁷. Druga kompozycja – *W kolejce podmiejskiej* – pozostała właściwie niezauważona, jeśli nie liczyć dwóch wzmianek: Mieczysława Lurczyńskiego, którego zdaniem obraz ten

187. Michał Weinzieher, „Salon zimowy I.P.S.-u. I. Malarstwo”, *Nasz Przegląd*, nr 325 (20 XI 1938), s. 12.

188. Datę otwarcia podaje Nowak, „Józef Czapski. Wystawy malarstwa i rysunków w latach 1930–2007”, s. 63. Nortonowie mieszkali przy ul. Myśliwieckiej 16, w willi należącej do architekta Antoniego Jawornickiego. Pośrednikiem między Noël Evelyn Norton a Czapskim mógł być Jan Tarnowski, który wówczas utrzymywał kontakty ze sferami dyplomatycznymi.

189. O London Gallery i jej założycielce zob. Jutta Vincent, „The Making of Modern Art Through Commercial Art Galleries in 1930s London: the London Gallery (1936 to 1950)”, *Visual Culture in Britain* 21, nr 2 (2020), s. 145–176, <https://doi.org/10.1080/14714787.2020.1738265>.

190. List L. Heringa do J. Czapskiego, wysłany 5 II 1948; cyt. za: Czapski, Hering, *Listy 1939–1982*, t. 1, s. 85.

191. „Nowa wystawa w I. P. S-ie”, *ABC*, nr 91 (27 III 1939), s. 4.

192. Zob. Aneks, poz. 22.

193. Konrad Winkler, „Kompozycja figuralna w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki”, *Robotnik*, nr 98 (6 IV 1939), s. 4. Zob. też: id., „Kompozycje figuralne”, *Pion*, nr 14–15 (1939), s. 9.

194. Michał Weinzieher, „Kompozycja figuralna. Wystawa w IPS-ie”, *Nasz Przegląd*, nr 104 (14 IV 1939), s. 9.

195. Winkler, „Kompozycje figuralne”, s. 9.

196. Stefan Rassalski, „Wystawa I. P. S. i Z. S. P”, *Jutro Pracy*, nr 16 (1939), s. 4.

197. Mieczysław Lurczyński, „«Kompozycja figuralna» w Ipsie”, *Dziennik Powszechny*, nr 103 (12 IV 1939), s. 4.



34 Józef Czapski, *Bufet stacyjny*, 1938.
Repr. wg *Wystawa prac malarskich Związku Zaw. Art. Plastyków poświęcona kompozycji figuralnej oraz konkursu na szkice malarskie o temacie sportowym. Kwiecień 1939. Instytut Propagandy Sztuki*, tabl. nlb.

nie miał „ani formy, ani koloru, ani charakteru w traktowaniu modelu”¹⁹⁸, i Franciszka Pareckiego, opisującego go jako „nastrojowy portret [...], podkreślony dramatycznymi czerniami”¹⁹⁹.

Oba obrazy z wystawy *Kompozycja figuralna* nie zostały niestety skomentowane obszerniej, a były to, jak wynika z korespondencji Czapskiego i Heringa, prace niezwykle ważne w przedwojennej twórczości artysty. W swoich listach Hering nie raz wyrażał przekonanie, że pod koniec lat 30. Czapski był „najbardziej odrębny” spośród kapistów, już wówczas pozostawał „poza bonardyzmem”²⁰⁰ i już wtedy ostatecznie przewycięził „plamkę, fakturę? «kapistowską»”²⁰¹. Jako dowody przywoływał dwa dzieła – *Stację* i *Żydówkę*. Choć nie ma pewności, nie można jednak wykluczyć, że pod tymi tytułami kryły się kompozycje pokazane na wystawie w IPS – *Bufet stacyjny* i *W kolejce podmiejskiej*. Drugi z wymienionych obrazów dość dokładnie opisał: „Nie

pamiętam ściśle układu kompozycyjnego, jak szły ławki i pręty tego kolejkowego przedziału. Był duży szary blok i tam notowałeś kolejne etapy układu obrazu (różne pochylenia głowy, głowa męska w głębi, która raz była głową Żyda z brodą, a ostatecznie chłopaka w kaszkiecie). Ten obraz miał gamę postawioną tylko na brązach, od złotych, złotych aż do rudych i kilka drobniejszych szarawych plam: ręce w rękawiczkach, okucia. Zielonawe smużki w szafranowej twarzy. Malowany szeroko, płaszczynowo prawie”²⁰². W obu dziełach Hering widział najpełniejszy wyraz malarskiej wrażliwości Czapskiego odróżniającej go od reszty kapistów i zarazem świadectwo jego artystycznej dojrzałości i „samodzielności”²⁰³.

Trzecim pokazem, w którym Czapski uczestniczył w 1939 r., była ekspozycja poświęcona martwej naturze w malarstwie polskim od roku 1800 do współczesności²⁰⁴. Przygotował ją Instytut Propagandy Sztuki jako dopełnienie wystawy *Malarze martwej*

198. Ibid.

199. Franciszek Parecki, „Powrót do człowieka”, *Nowe Życie*, nr 7 (30 IV 1939), s. 3.

200. List L. Heringa do J. Czapskiego, 25 XI 1947; cyt. za: Czapski, Hering, *Listy 1939–1982*, t. 1, s. 70.

201. List L. Heringa do J. Czapskiego, wysłany 5 II 1948; cyt. za: *ibid.*, s. 82–83.

202. Ibid.

203. Swoimi przemyśleniami dzielił się w korespondencji z przyjacielem: „*Stacja, Żydówka* – inne – czy można być bardziej związanym z życiem? – Czy to się tłumaczy intelektualnymi rozgrywkami, delektacją kolorystyczną?” (list L. Heringa do J. Czapskiego, 25 XI 1947; cyt. za: *ibid.*, s. 70); „przy najokrutniejszej selekcji zostawiliśmy z przeszłości kilka obrazów najbardziej «Twoich» – bliskich *Żydówce*. [...] Kilka tych Twoich obrazów wystarczyłoby, żebyś został sam, a nie uhurtowany w historii kapistów. Zawsze wydawało mi się, że Ty przez swój rodzaj czucia przekraczasz próg bonnardowskiego raj. Siedzisz w czasie jak nikt chyba. Jesteś ludzki i realny” (list L. Heringa do J. Czapskiego, 4 IX 1949; cyt. za: *ibid.*, s. 137).

204. Zob. Aneks, poz. 22.

natury odbywającej się równocześnie w Muzeum Narodowym²⁰⁵. Czapski zaprezentował dwa obrazy – *Po-inssecje* o „mocnym dwudźwięku soczystej czerwieni i zieleni”²⁰⁶, dorównujące „w swej malarskiej wartości efektowi, który roztacza przedziwny kolor tego kwiatu”²⁰⁷, i *Martwą naturę z gruszkami*. Franciszek Bartoszek sytuował oba płótna obok prac Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Doroty Seydenmannowej, wskazując jako wspólną im cechę bliskość kolorystycznej tradycji impresjonizmu i postimpresjonizmu²⁰⁸. W zupełnie innym kontekście umieszczał obrazy Czapskiego Wallis. Nie widział w nich podobieństwa ani do dzieł, których autorzy idą za przykładem impresjonistów i zamieniają naturę w „mozaikę jasnych, świetlanych plam” (Cybis, Rudzka-Cybisowa, Rzepiński, Radnicki), ani do prac malarzy, którzy – jak Cézanne – „podkreślają bryłę, materię, substancję” (Strzałecki, Pękalski, Jacek Żuławski). Obrazy Czapskiego wymieniał obok inspirowanych malarstwem van Gogha *Dyń i Słoneczników* Romualda Kamila Witkowskiego, „soczystych i bujnych”, podobnych do dzieł dawnych mistrzów flamandzkich martwych natur Fryderyka Pautscha, „posępnych symfonii barwnych” Romana Kramsztyka z okresu jego inspiracji Cézanne’em oraz „pysznych seledynowo-błękitno-liliowych harmonii” Zygmunta Waliszewskiego²⁰⁹.

W 1939 r. Czapski wziął jeszcze udział w II Salonie Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, otwartym 11 czerwca w krakowskim Domu Plastyków²¹⁰. Przedstawił na nim dwie prace, o których wiadomo tyle, ile napisał Weber. Na wystawie recenzent zobaczył obok „wyjaskrawionego nieco w ultramarzynach pejzażu” martwą naturę – „kolorowy opis biurkowych przedmiotów, za którymi wiernie i kontemplatywnie idzie forma i kolor, wtopiony w oliwkową zielen”²¹¹.

Salon ZZPAP w Krakowie był ostatnią prezentacją dzieł Józefa Czapskiego przed II wojną światową. Jej wybuch zakończył ośmioletni okres, w którym artysta mieszkał i tworzył w Polsce. Wiele lat później wspominał go jako „najszcześniejszy” czas w swoim życiu²¹².

Z wypowiedzi krytycznych – zwłaszcza pochodzących z 2. połowy lat 30., kiedy Józef Czapski ostatecznie przestał być tylko jednym z kapistów, którego jeśli już zauważano, to jedynie dlatego, że w grupie pełnił funkcję „szefa reklamy” – wyłania się jego wizerunek jako artysty o wyrazistej osobowości. Recenzenci kolejnych wystaw, a przede wszystkim indywidualnej w Instytucie Propagandy Sztuki w 1938 r., podkreślali, że jest on malarzem odważnym i impulsywnym w swoich działaniach, stale doświadczającym twórczego niepokoju, nieustającym w poszukiwaniach indywidualnego wyrazu, traktującym malarstwo z religijną niemal powagą i żarliwością. Emocjonalność charakteryzująca stosunek Czapskiego do malarstwa stała się dla niektórych krytyków jego cechą dystynktywną, odróżniającą od pozostałych członków grupy K. P., a zwłaszcza od Jana Cybisa. Różnicę między „najbardziej emocjonalnym” Czapskim a „najbardziej intelektualistycznym” Cybisem dostrzegali najwyraźniej w kompozycji barwnej i sposobie traktowania koloru. „Subtelnościami” i lekkości palety Cybisa, łagodności i delikatności stosowanych przez niego zestawień przeciwstawiali obecność w płótnach Czapskiego siłę intensywnego, ostrego koloru przyjmującego postać mocnej, śmiało skonstruowanej z innymi jednolitej plamy stanowiącej dominujący, „konstrukcyjny” element kompozycji barwnej. Takie użycie koloru uważali za dowód na przejście od „impresjonistycznej destrukcji” do „dyscypliny malarskiej”.

Już na pierwszej warszawskiej wystawie grupy K. P. w 1931 r. Czapski został zauważony jako malarz obdarzony silnym poczuciem „ekspresji plastycznej” i nazwany „fowistą między kapistami”. Z czasem na ten właśnie aspekt jego malarstwa krytycy wskazywali coraz częściej, w nim właśnie dostrzegając istotę indywidualnej „wizji” malarskiej Czapskiego. Zwracali uwagę już nie tylko na „ekspresję koloru”, lecz także na będącą jej pochodną deformację przedstawianych fragmentów rzeczywistości „z pasją niemal ekspresjonistyczną”, jak również

205. *Malarze martwej natury. Katalog wystawy opracował dr Michał Walicki* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1939).

206. Mieczysław Wallis, „Martwa natura w malarstwie polskim”, *Wiadomości Literackie*, nr 24 (1939), s. 6.

207. J. H-icz [Jerzy Hulewicz], „Martwa natura”, *Kurier Poranny*, nr 153 (5 VI 1939), s. 3.

208. Franciszek Bartoszek, „Pod Arkadami”, *Arkady*, nr 7–8 (1939), s. 331.

209. Wallis, „Martwa natura w malarstwie polskim”, s. 6.

210. Zob. Aneks, poz. 23.

211. H. W. [Henryk Weber], „II. Salon w Domu Plastyków”, *Nowy Dziennik*, nr 171 (24 VI 1939), s. 9.

212. Józef Czapski, „Tło polskie i paryskie”, w: id., *Oko* (Paryż: Instytut Literacki, 1960), s. 16.

na „brutalność” techniki malarskiej. Niektórzy krytycy skłonni byli łączyć intensywność wyrazu, groteskową niekiedy deformację czy też ekspresyjną schematyzację z „treścią emocjonalną”, czyli kreowanym przez Czapskiego obrazem świata przesyconym poczuciem melancholii i tragizmu egzystencji. Bardzo nieliczni poszli jeszcze dalej i w wybranych dziełach dostrzegli nawet zapis doznań metafizycznych, doświadczenia transcendencji.

„Ekspresjonistyczny” wątek, tak wyraźny w dotychczasowych Czapskiego wypowiedziach przedwojennych krytyków, pojawił się także w tekstach opublikowanych w 1957 r. w związku z ekspozycją dzieł artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu, a następnie w krakowskim Domu Plastyka²¹³. Barbara Zbrożyna pisała, że cechą wystawionych obrazów Czapskiego jest „organizowana forma i kolorem ekspresja”, „deformacja najprostsza” i „ciężkie, nasycone płaszczyzny kolorów”, mające przekazywać widzowi „własną, często chyba gorzką wiedzę o życiu”²¹⁴. Jerzy Olkiewicz zaś wprost nazywał Czapskiego „ekspresjonistą” skupionym na

„swoim intymnym świecie pospolitych przedmiotów i pospolitych wydarzeń”, a jego malarstwo określał mianem „kontemplacyjnego ekspresjonizmu”²¹⁵. Takie widzenie twórczości Czapskiego z lat 50. nie powinno dziwić, jego malarstwo z tego czasu było bowiem – co potwierdzał sam artysta – bezpośrednią kontynuacją tego, co robił tuż przed wybuchem wojny²¹⁶.

Po roku 1957 r. aktualna twórczość malarska Czapskiego była w Polsce nieobecna. Zнали ją tylko wybrańcy, którzy mogli zobaczyć jego obrazy na wystawach za granicą. Nieliczne dzieła sprzed II wojny pozostawały albo w niedostępnych zbiorach prywatnych, albo w muzealnych magazynach, skąd rzadko wydobywano je na potrzeby ekspozycji poświęconych twórczości kapistów, martwej naturze czy nurtowi kolorystycznemu w malarstwie polskim. O tym, że Czapski jest wybitnym malarzem, oczywiście pamiętano, nie zmienia to jednak faktu, że do końca lat 80. w powszechnej świadomości istniał on przede wszystkim jako ten, który opisał to, co wydarzyło się „na nieludzkiej ziemi”.

213. *Józef Czapski. Katalog wystawy*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1957).

214. Barbara Zbrożyna, „Malarstwo Józefa Czapskiego”, *Trybuna Ludu*, nr 180 (1957); cyt. za: *Czapski i krytycy*, s. 25.

215. Jerzy Olkiewicz, „Malarz samotności”, *Przegląd Kulturalny*, nr 30 (1957); cyt. za: *Czapski i krytycy*, s. 29.

216. W niedatowanym liście do Heringa z 1951 r. Czapski pisał: „Co mi dały te miesiące malarstwa: wewnętrzną pewność, że mogę jeszcze malować, nie robiąc plagiatu samego siebie ani nie zrywając tej linii, którą w 1939 prowadziłem, ale prowadząc ją dalej, zdaje się! [...] Powracając do malarstwa sprzed 39 – jest to w linii Żydówki może najbardziej”; cyt. za: Czapski, Hering, *Listy 1939–1982*, t. 1, s. 164.

ANEKS: WYSTAWY INDYWIDUALNE I Z UDZIAŁEM JÓZEFA CZAPSKIEGO W LATACH 1930–1939 W POLSCE

[We fragmentach katalogów wystaw zachowano oryginalne zapisy]

- [1] Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad 1930; Łódź, luty–marzec 1931; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, kwiecień–maj 1931; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, maj–lipiec 1931 (w ramach *Wystawy Wiosennej*)

[kat.] *Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon Listopadowy. Pod protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej prof. Ignacego Mościckiego. Warszawa Stare Miasto 32, Kamienica Baryczków*

12. Brama w Mordach

- [2] **Salon Wiosenny, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec–maj 1931**
 [kat.] *Katalog Salonu Wiosennego imienia Józefa Piłsudskiego. Wystawy. Portretów Marszałka. Pośmiertna trzech legionistów Włodzimierza Koniecznego, Kazimierza Młodzianowskiego, Wilhelma Wyrwińskiego. Bieżąca. Instytut Propagandy Sztuki. Warszawa, Stare Miasto 32, Dom Baryczków*
174. Jesień, olej
- [3] **Grupa K. P., Polski Klub Artystyczny, Warszawa, grudzień 1931**
 [kat.] *Wystawa malarska Grupy K. P. Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht, Tadeusz Potworowski, Jacek Puget, Hanna Rudzka-C., Dorota Seydenmanowa, Janusz Strzalecki, Marjan Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski. W Polskim Klubie Artystycznym „Polonja” Aleje Jerozolimskie 39. Od 6 do 24 grudnia 1931*
15. Autoportret
 16. Jątka w Paryżu
 17. Portret chłopca
 18. Brama w Mordach
 19. Kościół w Jouy
 20. Dziewczyna na kanapie
 21. Pejzaż jesienny
 22. Domy w Mordach
- [4] **Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1931–luty 1932**
 [kat.] *Wystawa Dziel Sztuki pod nazwą Salon Zimowy 1931. Grudzień, Styczeń, Luty 1932. Instytut Propagandy Sztuki*
31. Portret, olej
 32. Czerwone domy, olej
 33. Dziewczyna, olej
- [5] **III Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1932 – styczeń 1933; Łódź, marzec 1933**
 [kat.] *III Salon zimowy. 1932 grudzień–styczeń 1933. Instytut Propagandy Sztuki*
20. Spahis, olej¹
 21. Akt, olej
- ¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, MPW 1595 MNW (jako *Portret Turka*)
- [6] **IV Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, styczeń 1934; Łódź, marzec 1934**
 [kat.] *Czwarty Salon Zimowy. Styczeń 1934. Instytut Propagandy Sztuki*
31. Autoportret, olej
 32. Jesień, olej

[7] **Wystawa Grupy K. P., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec–kwiecień 1934**

[kat.] *Katalog Wystawy Malarstwa Grupy KP: Boraczok, Jan Cybis, Czapski, Jarema, Nacht, Potworowski, Jacek Puget (rzeźba), Rudzka-Cybisowa, Seydenmanowa, Strzalecki, Szczepański, Waliszewski, 23 Marzec–15 Kwiecień 1934. Instytut Propagandy Sztuki*

95. Portret pani G. S., olej
96. Portret A. Rudnickiego, olej
97. Portret S. Lifara, olej
98. Dworzec warszawski, olej
99. W parku, olej
100. Ulica Koszykowa, olej
101. Na placu Teatralnym, olej
102. Święto, olej
103. Z teatru: scena z *Hamleta*, olej¹
104. Z teatru: Ofelia i Laertes, olej
105. Z teatru: *Cyrulik Sewilski*, olej²
106. Z teatru: Loża czerwona, olej
107. Z teatru: Loża zielona, olej
108. Z teatru: Z widowni, olej
109. Jatka w Paryżu I, olej
110. Jatka w Paryżu II, olej
111. Czerwona dziewczyna, olej
112. Brązowa dziewczyna, olej
113. Z okna, olej
114. Tulipany, olej
115. Martwa natura, olej

¹ Sceny z *Hamleta* (103–104) Czapski namalował zapewne po obejrzeniu inscenizacji dramatu Szekspira w Teatrze Kameralnym w Warszawie (reż. Karol Benda, prem. 17 I 1934).

² Obraz mógł być reminiscencją przedstawienia w Teatrze Wielkim, gdzie operę Rossiniego wystawioną w 1933 r. na stulecie opery warszawskiej (reż. Aleksander Zelwerowicz, prem. 23 II 1933) grano do 1934 r.

[8] **Salon 1934, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, maj–lipiec 1934**

[kat.] *Salon 1934. Od 31 maja do 15 lipca, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*

15. Autoportret, olej

[9] **Ruchoma Wystawa Sztuki. Trzecia Objazdowa Wystawa, Warszawa–Lublin–Zamość–Łuck–Równe–Krzemieniec–Lwów–Tarnopol–Czortków–Stanisławów–Kołomyja, grudzień 1934–1935**

[kat.] *Ruchoma Wystawa Sztuki. Katalog. 1935*

4. Portret, olej
5. Rzeźnik, olej
6. Półakt, olej
7. Scena z *Hamleta*, olej

[10] V Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, luty 1935; Łódź, marzec 1935

[kat.] *V Salon zimowy. Luty 1935. Instytut Propagandy Sztuki*

21. Orkiestra, olej
22. Tramwaj, olej

[11] Józef Czapski i Stanisław Szczepański, „Salon 35”, Poznań, listopad 1935

[kat.] *Spis prac malarskich – Czapski Józef, Szczepański Stanisław, Poznań „Salon 35”, listopad 1935*

1. Tramwaj
2. Orkiestra, zbiory M. Duchin New York¹
3. Autobus²
4. Mira Zimińska w *Moralności pani Dulskiej*³
5. Ofelia i Laertes
6. Łoża
7. Niebieski chłopiec, zbiory hr. J. Tarnowskiego
8. Czerwone tulipany, zbiory hr. J. Tarnowskiego
9. Hucul
10. Żabie I. Pejzaż liliowy, własność pp. Goblot⁴
11. Żabie II. Pejzaż niebieski
12. Żabie III. Pejzaż mały ze świerkami, własność prof. Michała Walickiego
13. Domy w Mordach, zbiory hr. J. Łubieńskiego
14. Portret Bar. A. Meyendorffa, zbiory hr. J. Łubieńskiego
15. Zielone drzewa i domy w Warszawie, zbiory hr. J. Łubieńskiego
16. Dworzec Główny w Warszawie
17. Martwa natura
18. Sekwana koło Fontainebleau
19. Wenecja – Dogana, zbiory hr. J. Łubieńskiego
20. Wenecja. Zachód liliowy
21. Wenecja. Zachód żółty
22. Wenecja. Zachód pomarańczowy, zbiory M. Duchin New York
23. Wenecja – San Giorgio
24. Wenecja – San Stae
25. Portret A. Rudnickiego
26. Pejzaż z irysami
27. Portret Lifara, zbiory K. M. Balowej
28. Pejzaż z okna
29. Autoportret

¹ Marjorie de Loosey Oelrichs Duchin – przedstawicielka nowojorskiej elity towarzyskiej, żona muzyka jazzowego Eddy'ego Duchina.

² Na wystawie kapistów w IPS w 1934 r. eksponowany pod tytułem *Na placu Teatralnym*.

³ Mira Zimińska grała rolę Juliasiewiczowej w *Moralności pani Dulskiej* na scenie warszawskiego Teatru Aktora (reż. Stanisława Perzanowska, prem. 17 IX 1934).

⁴ Henri Goblot – inżynier geolog, dyrektor Towarzystwa Polsko-Francuskiego Robót Publicznych („Francopol”) prowadzącego budowę zapory w Porąbce.

- [12] **Wystawa zbiorowa rysunków i akwarel, Związek Zawodowy Artystów Plastyków, Warszawa, Al. Ujazdowskie 39, kwiecień–maj 1936**
[bez katalogu]
- [13] **Wystawa zbiorowa rysunków i akwarel, „Salon 35”, Poznań, czerwiec–lipiec 1936**
[kat.] *Katalog wystawy rysunków i akwarel, „Salon 35” w Poznaniu, 14 VI–12 VII 1936. Wstęp: W. T. [Wacław Taranczewski]*¹
- Czapski wystawił 7 rysunków i 3 akwarele (Mieczysława Ćwiklińska, Ludwik Solski i Jerzy Roland w rolach z *Zemsty* Aleksandra Fredry)².
- ¹ Egzemplarza katalogu nie udało się odnaleźć.
² Aktorzy utrwaleni przez Czapskiego występowali w inscenizacji sztuki Fredry w warszawskim Teatrze Narodowym (reż. Karol Benda, prem. 19 X 1933). Ćwiklińska grała w niej Podstolinę, Solski Dyndalskiego, a Roland Wacława.
- [14] **Salon Malarski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, luty–marzec 1937; Łódź, kwiecień–maj 1937**
[kat.] *Instytut Propagandy Sztuki. Salon Malarski 1937. Luty–Marzec–MCMXXXVII. Warszawa, ul. Królewska 13 Pl. J. Piłsudskiego*
22. Wieczór, olej 1936, 92 × 65
23. Gołębie nad Wisłą, olej, 1936, 55 × 46¹
- ¹ Obraz wyróżniony nagrodą prezesa PKO (250 zł).
- [15] **IX Salon Malarski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1937–styczeń 1938; Łódź, styczeń–luty 1938**
[kat.] *IX Salon Malarski. Grudzień 1937–1938 styczeń. Instytut Propagandy Sztuki*
12. Autoportret, olej, 1937, 92 × 73¹
13. Molo w Sopotach, olej, 1937, 61 × 50²
- ¹ Obraz wyróżniony nagrodą ministra MWRiOP (1000 zł).
² Na formularzu zgłoszeniowym Czapski podał: „wł. pp. Ejböl, Zopoty, Hitlerstrasse 763”.
- [16] **Wystawa zbiorowa obrazów Józefa Czapskiego, Stanisława Szczepańskiego i Marii Wodzickiej, Związek Zawodowy Artystów Plastyków, Lwów, styczeń 1938**
[kat.] *Katalog wystawy zbiorowej obrazów J. Czapskiego Warszawa, St. Szczepańskiego Krzemieniec, M. Wodzickiej Lwów. Styczeń 1938*
1. Tramwaj
2. Amarylisy¹
4 [sic!]. Marcinki²
5. Kartuzy
7 [sic!]. W ogrodzie
8. „Przekora”
9. Lustra³
10. Pogrzeb wiejski

- 12 [sic!]. Koncert
 13. Szatnia
 14. Pod lampą
 15. Portret Reny E., własność pp. Eiböl⁴
 16. Marta natura z jajkami, zbiory hr. J. Łubieńskiego
 17. Portret p. S., zbiory pp. Seydenmann⁵
 18. Droga w ogrodzie
 19. Święto narodowe
 20. Czerwone tulipany, zbiory hr. J. Tarnowskiego
 21. Niebieski chłopak, zbiory hr. J. Tarnowskiego
 22. Wnętrze
 23. Akt kobiecy
 24. Akt męski na tapczanie⁶
 25. Pejzaż jesienny
 26. Akt męski
 27. Morze w szarą pogodę
 28. Plaża, zbiory hr. J. Łubieńskiego
 29. Wybrzeże morskie
 30. Budka kąpielowa I
 31. Budka kąpielowa II, własność prywatna
 32. Balkon z pelargonią
 33. Szafirowe morze, własność p. Morawskiej
 34. Zopoty, zbiory hr. J. Łubieńskiego
 35. Biały okręt
 36. Chłopak nad morzem⁷
 37. Pejzaż z piaskiem⁸
 38. Morsko nad Wisłą
 39. Czeremosz
 40. Mury, własność p. M. Czapskiej
 41. Żabie, własność prywatna
 42. Ogród w Hiszpanii
 43. Martwa natura z jabłkami, własność p. M. Czapskiej
 44. Autoportret
 45. Kobieta w czerwonym kapeluszu
- Rysunki od 1 do 31 – ceny w Sekretariacie

¹ W książce Erika Karpelesa *Józef Czapski. An Apprenticeship of Looking* (il. 14, s. 82) błędnie utożsamiony z kompozycją *Kwiaty w dzbanku* (przed 1965, Muzeum Narodowe w Warszawie, MPW 1281 MNW).

² Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, MGB/Sz 3955 (jako *Kwiaty w czarnym flakonie*).

³ Muzeum Narodowe w Warszawie, 181156 MNW (jako *Autoportret w lustrze*).

⁴ Portret Reny Ejböl, córki Krystyny z Manowiczów i Jensa Ejböla, dyrektora gdańskiego przedstawicielstwa norweskiego Det Bergenske Dampskibsselskab.

⁵ Portret Doroty Seydenmannowej lub jej męża Mieczysława.

⁶ Portret Adolfa Rudnickiego wzmiankowany w dzienniku Marii Dąbrowskiej: „Rano u Józia Czapskiego, oglądam jego obrazy, m.in. ogromny portret Adolfa Rudnickiego, całkiem nagiego na kanapie leżącego. Pierwszy raz w życiu widzę takie «ujęcie» aktu męskiego» (21 XI 1937).

⁷ Muzeum Narodowe w Lublinie, S/M/635/ML (jako *Pejzaż morski*).

⁸ W kwietniu 2022 r. sprzedany na aukcji w DESA-Unicum (jako *Stone. Pejzaż z piaskiem*); pierwotnie należał do malarza Konstantego Mackiewicza.

[17] **Grupa K. P., „Salon 35”, Poznań, styczeń–luty 1938**

[kat.] *Katalog wystawy obrazów. Grupa K. P. – S. Boraczok, J. Cybis, J. Czapski, J. Jarema, A. Nacht, T. Potworowski, J. Puget, H. Rudzka-Cybisowa, D. Seydenmanowa, J. Strzalecki, S. Szczepański, Z. Waliszewski, „Salon 35” w Poznaniu, 16 I–II II 1938*

6. Kobieta przy stole, olej
7. Gra w karty, olej
8. Kwiaty, olej
9. Opera, olej
10. Nad morzem, olej
11. Autoportret, olej

[18] **Wystawa prac Józefa Czapskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec–kwiecień 1938**

[kat.] *Wystawa prac Józefa Czapskiego. Marzec–kwiecień 1938. Instytut Propagandy Sztuki*

1. Akt kobiecy, olej, 1932, 92 × 56
2. Akt męski na tapczanie, olej, 1934, 116 × 73¹
3. Tramwaj, olej, 1935, 114 × 146
4. Wenecja, olej, 1935, 41 × 32, zbiory hr. J. Łubieńskiego
5. Mira Zimińska w „Pani Dulskiej”, olej, 1935, 100 × 69
6. Marcinki, olej, 1936, 81 × 46
7. W ogrodzie, olej, 1936, 92 × 65
8. „Przekora”, olej, 1936, 81 × 65
9. Pogrzeb wiejski, olej, 1936, 81 × 65
10. Portret p. S., olej, 1936, 92 × 60, zbiory pp. Seydenmannów
11. Pejzaż z pieskiem, olej, 1936, 46 × 38
12. Morsko nad Wisłą, olej, 1936, 38 × 55
13. Pejzaż z kominem, olej, 1936, zbiory hr. J. Łubieńskiego
14. Martwa natura z bułkami, olej, 1936, 55 × 46, własność hr. M. Potockiej
15. Wieczór we dworze, olej, 1936, 92 × 65
16. Amaryllisy, olej, 1937, 89 × 146, zbiory hr. J. Tarnowskiego
17. Kartuzy, olej, 1937, 74 × 61
18. Opera leśna, olej, 1937, 73 × 54²
19. Lustra, olej, 1937, 92 × 64
20. Żółty szal, olej, 1937, 91 × 72
21. Koncert, olej, 1937, 61 × 74, własność hr. T. Tyszkiewiczowej
22. Portret Reny E., olej, 1937, 60 × 74, zbiory pp. Eiböl
23. Martwa natura z jajkami, olej, 1937, 46 × 55, zbiory hr. J. Łubieńskiego
24. Wnętrze, olej, 1937, 73 × 54
25. Akt męski, olej, 1937, 81 × 60
26. Morze w szarą pogodę, olej, 1937, 33 × 55
27. Plaża, olej, 1937, 33 × 46, zbiory hr. J. Łubieńskiego
28. Budka kąpielowa, olej, 1937, 72 × 57
29. Balkon z pelargonią, olej, 1937, 46 × 61
30. Szafirowe morze, olej, 1937, 61 × 55, własność p. M. Morawskiej
31. Zoppoty, olej, 1937, 62 × 51, zbiory hr. J. Łubieńskiego
32. Biały okręt, olej, 1937, 82 × 54
33. Chłopak nad morzem, olej, 1937, 82 × 54
34. Molo, olej, 1937, 61 × 50, własność pp. Eiböl

35. Autoportret I, olej, 1937, 92 × 73, własność p. T. Skórzewskiej
36. Autoportret II, olej, 1937/38, 81 × 60, zbiory hr. J. Łubieńskiego
37. Portret żółty, olej, 1938, 73 × 54

¹ Portret Adolfa Rudnickiego.

² Muzeum Narodowe w Warszawie, 181153 MNW (jako *Wnętrze teatru. Opera Leśna*).

[19] **I Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, Kraków, czerwiec–lipiec 1938**

[kat.] *Pierwszy Salon Związków Zawodowych Polskich Art. Plastyków. Kraków, czerwiec–lipiec 1938*

16. Lustra, olej¹
17. Żółty szal, olej

¹ Obraz wyróżniony nagrodą honorową.

[20] **X Salon, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad 1938; Łódź, grudzień 1938 – styczeń 1939; Lubelski Związek Pracy Kulturalnej, Lublin, luty–marzec 1939**

[kat.] *Dziesiąty Salon. Malarstwo, Grafika, Rzeźba. Listopad 1938. Instytut Propagandy Sztuki*

23. Gołębnik, olej, 1938, 81 × 90¹
24. Na werandzie, olej, 1938, 73 × 60

¹ W 1939 r. obraz został wysłany do Nowego Jorku jako jeden z eksponatów polskiego pawilonu na wystawie światowej; obecnie znajduje się w chicagowskim Muzeum Polskim w Ameryce (nr 2020.011.0017).

[21] **Wystawa obrazów Józefa Czapskiego w mieszkaniu Noël Evelyn i Johna Clifforda Nortonów, ul. Myśliwiecka 16, Warszawa, marzec 1939**

[22] **Kompozycja figuralna, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, kwiecień 1939; Łódź, maj–czerwiec 1939**

[kat.] *Wystawa prac malarskich Związku Zaw. Art. Plastyków poświęcona kompozycji figuralnej oraz konkursu na szkice malarskie o temacie sportowym. Kwiecień 1939. Instytut Propagandy Sztuki*

17. Bufet stacyjny, olej
18. W kolejce podmiejskiej, olej

[23] **Martwa natura w malarstwie polskim, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, maj–czerwiec 1939**

[kat.] *Martwa natura w malarstwie polskim. Katalog wystawy. Maj–czerwiec 1939. Instytut Propagandy Sztuki*

13. Puencetie, olej, płótno, 146 × 100, sygn. J. Czapski 38
14. Martwa natura z gruszkami, olej, płótno, 100 × 65, sygn. J. Czapski 39

[24] II Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, Kraków, czerwiec–lipiec 1939

[kat.] *Drugi Salon Związków Zawodowych Polskich Art.-Plastyków. Gdynia, Kraków, Lublin, Łwów, Łódź, Poznań, Warszawa. Kraków 1939. Czerwiec–lipiec*

8. Kwiaty, 74 × 61, olej

9. Kartuzy – pejzaż, 82 × 54, olej

BIBLIOGRAFIA

- Czapski i krytycy. *Antologia tekstów*. Opracowanie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.
- Czapski, Józef. „Listy do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1973. Podał do druku i opracował Józef Dużyk”. *Twórczość*, nr 11 (1997): 57–80.
- Czapski, Józef, i Ludwik Hering. *Listy 1939–1982*, t. 1: 4 września 1939 – 16 stycznia 1959; t. 2: 28 stycznia 1959 – 26 czerwca 1982. Opracowanie Ludmiła Murawska-Péju et al. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2016.
- Dużyk, Józef. „Listy Doroty Seydenmann do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1934. Część I”. *Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie* 40 (1995): 193–215.
- Karpeles, Eric. *Józef Czapski. An Apprenticeship of Looking*. London–New York: Thames & Hudson, 2019.
- Karpeles, Eric. *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*. Tłumaczenie Marek Fedyszak. Warszawa: Noir sur Blanc, 2019.
- Mitzner, Piotr. *Warszawski krąg Dymitra Filosofowa*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015.
- Nowak, Janusz S. „Józef Czapski. Wystawy malarstwa i rysunków w latach 1930–2007”. W: *Nie liczy się realizm, czy antyrealizm. Liczy się prawda. Józef Czapski*, 63–67. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016.
- Nowak, Janusz S. „Kalendarium życia Józefa Czapskiego 1896–1993”. W: *Nie liczy się realizm, czy antyrealizm. Liczy się prawda. Józef Czapski*, 46–57. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016.
- Pollakówna, Joanna. *Czapski*. Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1993.
- Pollakówna, Joanna. „O malarstwie Józefa Czapskiego”. W: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, 99–113. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

SUMMARY

Józef Czapski's Oeuvre in the Light of Polish Art Criticism of the Years 1930–1939
by Dariusz Konstantynów

Almost all of Józef Czapski's pre-war painting output was lost during the Second World War. His work from that time can be judged only on the basis of no more than a dozen or so preserved canvases. In these circumstances, the statements of reviewers commenting on exhibitions at which he presented his works after his return from Paris, constitute an extremely important source of knowledge about Czapski's pre-war achievements. It is hardly an isolated case that the absence of original works can be, at least to a certain extent, compensated for by their reflection conveyed by the words of those who saw them. They make it possible to partially reconstruct Czapski's oeuvre from the years 1930–1939, trace the transformations it was undergoing, and examine its reception in art criticism of the period.

An image of Józef Czapski that emerges from critical statements (especially those dating from the second half of the 1930s, when he finally ceased to be just one of the Kapists, who, if he was noticed at all, it was only because he acted as the 'head of publicity' for the group) is that of an artist with a distinctive personality. Reviewers

of his successive exhibitions, above all his solo one at the Institute of Art Propaganda in 1938, stressed that, as a painter, he was bold and impulsive in his actions, and that he constantly experienced creative restlessness, unceasingly sought individual expression and treated painting with an almost religious seriousness and fervour. Some critics saw Czapski's highly emotional attitude to painting as his distinctive feature, one that distinguished him from other members of the K. P. group, especially from Jan Cybis. In their view, the difference between the "most emotional" Czapski and the "most intellectual" Cybis was most clearly evident in their colour compositions and their treatment of colour. Those critics contrasted the "subtlety" and lightness of Cybis's palette, the gentleness and delicacy of the colour combinations he used, with the power of intense, sharp hues present in Czapski's canvases, taking the form of strong, boldly contrasted, unvaried areas of colour constituting the dominant, "constructional" element of the colour composition. They regarded this manner of using colour to be an indication of a shift from "impressionistic destruction" to "painterly discipline".

Already at the first Warsaw exhibition of the K. P. group in 1931, Czapski was noticed as a painter endowed with a strong sense of "visual expression" and dubbed "a Fauvist among the Capists". With time, critics increasingly often pointed to this aspect of his painting, perceiving it as the essence of his personal "painterly vision". They drew attention not only to the "expression of colour", but also to the resulting deformation of the depicted fragments of reality, which they deemed to be achieved "with an almost expressionistic passion", as well as to the "brutality" of Czapski's painting technique. Some critics were inclined to link the intensity of expression, the sometimes grotesque deformation or expressive schematisation with the "emotional content", that is, the image of the world as created by Czapski – one filled with a sense of melancholy and existential tragedy. Very few went even further and perceived some of Czapski's works as constituting a testimony to metaphysical experiences, a record of a sense of transcendence.

BIOGRAPHICAL NOTE

Dariusz Konstantynów is a historian of art, an employee of the Institute of Art History at the University of Gdańsk. His research focuses on the history of artistic life in Poland in the 19th and early 20th century, as well as on the connections linking visual arts with politics and ideology.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dariusz Konstantynów jest historykiem sztuki, pracownikiem Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się historią polskiego życia artystycznego XIX – 1. połowy XX w., a także związkami między sztukami wizualnymi a polityką i ideologią.