

JANUSZ ANTOS

PRZED „BATALIĄ Z PŁÓTNEM”

„...w pracowni Mondriana był fikus pomalowany farbą olejną na białe. Mondrian nie znośli koloru wegetacji”

Jerzy Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)*¹

W *Dziennikach* Jana Cybisa znajdujemy zapisaną w 1964 roku następującą relację malarza:

Kłóciłem się ostatnio z Artkiem [Arturem Nacht-Samborskim – przyp. J.A.] o Seurata. Jemu podobają się małe studia Seurata, wielkie obrazy uważa za słabiny. Jest inaczej, wielkie obrazy są tą istotną sprawą, malowane drobnymi kropkami farby kolubryny jakby przez obłąkanego. W tym właśnie jest jego sygnał. Tworzy fetysze wiedzy, naukowości, uparte symbole metody, święte obrazy².

Potrzeba ciągłego analizowania twórczości Georges’a Seurata powracała z pewną zastanawiająco stałą regularnością na przestrzeni wielu lat w prowadzonych przez obu artystów rozmowach o malarstwie. Na pierwszą wzmiankę natrafiamy w liście Artura Nachta z 20 listopada 1933 roku, pisany do Jana Cybisa, w którym zawarte są jego wrażenia z oglądanej w Paryżu wystawy francuskiego neoimpresjonisty. „Te małe – pisał Nacht o obrazach Seurata – są cudowne, a ten duży znasz cyrk [Cyrk – przyp. J.A.] całkiem nie bierze mimo to rozbudza ogromny respekt (będzie jakaś moralna sprawa)”³. Malarz wciąż podtrzymywał swój sąd, twierdząc w 1956 roku, że Seurat, co odnotowywał Cybis w swych *Dziennikach*: „jest dobry w szkicach z natury, a w obrazach metodycz-

¹ J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)*, „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 10, s. 68.

² J. Cybis, *Notatki malarzkie. Dzienniki 1954-1966*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 341.

³ List A. Nachta do J. Cybisa z 20 listopada 1933 r., cyt. za: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974*, katalog przygotowała M. Gołąb, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta w Warszawie [katalog wystawy], Poznań 1999, s. 76.

nych martwy lub suchy, (...) Nad morzem – to stwierdzał już sam Cybis – widzi się stale Seurata, i to tak metodycznego, że aż dech zapiera”⁴. W próbie dookreślenia, o czym również przy tej okazji dyskutowali Jan Cybis i Artur Nacht-Samborski, pomocną może okazać się analiza neoimpresjonistycznej techniki malarskiej „optycznego mieszania barw”, stosowanej przez Seurata, przeprowadzona z pozycji „estetyki recepcji” Wolfganga Kempa. „Najważniejszą zmienną w tym systemie – pisze o zasadzie optycznego mieszania barw Seurata Wolfgang Kemp – jest wielkość plam barwnych skorelowana z wielkością obrazu – przez co znowu w grę wchodzi widz: wielkość płótna określa przybliżony dystans, który musi on przyjąć, i dlatego również wielkość struktury malowidła”⁵. Z analiz Kempa uzupełnionych o badania uczonych amerykańskich, takich jak Rosalind Krauss czy Brian O’Doherty, dotyczących rozwiniętego modernizmu, korzystał Piotr Piotrowski pisząc o napięciach między kapistowską tradycją i modernistyczną praktyką artystyczną w twórczości Piotra Potworowskiego, śledząc gwałtowną dynamizację jego malarstwa od koloryzmu do modernizmu, z uwzględnieniem przemian tego ostatniego, a zwłaszcza zależność rozmiarów jego obrazów silnie warunkowanych miejscem i sposobem ich ekspozycji⁶. W 1965 roku przemiany w historii malarstwa w ostatnich stu latach zwięźle i niezwykle celnie scharakteryzował ame-

⁴ J. Cybis, *Notatki malarskie...*, op. cit., s. 48.

⁵ W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, cyt. za: M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones” 1990, IV, s. 144-145; Jak pisze Paul Smith: „Although any attempt to identify the «intuitions» that Seurat hoped his work had in common with Wagner’s must be speculative, there are none the less compelling reasons for thinking that Seurat’s use in his last paintings of a more systematically divided touch, yielding an even, overall effect, was meant to be Wagnerian. Firstly, this technique fits with the Wagnerian theory that the work of art is all the more effective, and aesthetically valuable, the more it demands the spectator’s imaginative assimilation of it, since an image depicted in individual touches relies heavily on the spectator’s contribution to bring it to life. Secondly, Wagnerian descriptions of the synthesis that occurs in the spectator’s perception of paintings composed out of separate touches suggest that this resembles the synthesis that occurs in music, which itself suggests that what is perceived resembles the noumenal reality of the Will. Finally, the phenomenological fusion between the self and the painting (considered as a «musical» analogue of the Will) was also linked to the process of self-abnegation (in which one loses one’s individual identity in the Universal) which Schopenhauer and his Wagnerian followers (somewhat paradoxically) considered the highest state of moral awareness. Given, therefore, that such very grand and dignified explanations of optical mixture existed in Seurat’s milieu, it is hard to believe that they do not inform his use of divided *facture* to some extent. What compels this conclusion, however, is that Seurat actually made the fusion of the spectator and the world of art the theme of his later paintings, and most explicitly in *La Cirque*” (P. Smith, *Seurat and the avant-garde*, New Haven and London 1997, s. 153-154).

⁶ P. Piotrowski, *Między koloryzmem i modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego*, (w:) *Piotr Potworowski 1898-1962*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Fundacja Instytutu Promocji Sztuki, Warszawa 1998, s. 45-54.

rykański ekspresjonista abstrakcyjny Robert Motherwell, mówiąc: „The large format, at one blow, changed the century-long tendency of the French to domesticize modern painting, to make it intimate”⁷.

Wielu z byłych członków Komitetu Paryskiego, począwszy od połowy lat 50., zaczynało dostrzegać zmiany zachodzące pomiędzy wczesnym a dojrzałym czy późnym modernizmem. Jan Cybis o swych obrazach, nagrodzonych w konkursie im. Solomona Guggenheima *prix national*, kandydujących później w Musée d’Art Moderne w Paryżu w 1956 roku do nagrody głównej, pisał:

Moje obrazy małe, o technice wystawowej żadnej. [...] Jeden wniosek, gdyby mi o ten wniosek chodziło, ludzie tu lepiej pracują „na wystawę”. Wszystko jest wielkie, brutalne, agresywne, wystawowo celowe. [...] Zostać z takim płótnem sam na sam to inna sprawa, nie dla mnie. Na całej wystawie byłem jedynym „nieabstrakcyjnym”, więc tylko dziwakiem. [...] Wniosek praktyczny, trzeba zdobyć w Warszawie wreszcie pracownię i malować płótna większe⁸.

Wielkie rozmiarami obrazy dojrzałego modernizmu, jak to trafnie przez Cybisa zostało rozpoznane, malowane były celowo do wielkich sal wystawowych czy muzealnych, i im też były podporządkowane. W tym samym czasie, w listopadzie 1956 roku, aby zobaczyć wystawę w Musée d’Art Moderne, przebywał w Paryżu również Artur Nacht-Samborski.

Wczorajsze zwiedzanie rue de la Boétie i Fbg. St. Honoré. Decepcja kompletna. Byłem z Artkiem [Arturem Nacht-Samborskim – przyp. J.A.]. Nie widzieliśmy ani jednego porządnego obrazu, same świątwa. [...] Młody ruch abstrakcyjny widzi się prędkiej u marszandów na rue de Seine i w uliczkach okolicznych. Ale co za miernota i nuda, gdy pomyśleć, ile wrzasku o tym u nas, jakie tęsknoty rozpierają młodych naszych ludzi za abstrakcjonizmem na Zachodzie⁹.

Jednak kiedy kilka lat później, w październiku 1959 roku, przebywający w Polsce kurator Museum of Modern Art, Peter Selz, złożył wizytę Janowi Cybisowi w związku z przygotowywaną przez niego wystawą polskiej sztuki w nowojorskim muzeum.

Skłamałbym – pisał w swoich *Dziennikach* malarz – gdybym powiedział, że wizyta Selza nie sprawiła mi przyjemności, zwłaszcza że przypuszczałem, że Museum of Modern Art zrezygnuje z typu malarstwa jak moje¹⁰.

⁷ *An Interview with Robert Motherwell*, „Artforum”, September 1965, cyt za: *Robert Motherwell*, with selection from the artist’s writings by Frank O’Hara, The Museum of Modern Art, New York [katalog wystawy], New York 1965, s. 54. Zob. też *Jackson Pollock: New Approaches*, ed. by Kirk Varnedoe and Pepe Karmel, The Museum of Modern Art, New York 1999, a zwłaszcza zamieszczony w tomie tekst R. E. Krauss, *The Crisis of the Easel Picture*, s. 155-179.

⁸ J. Cybis, *Notatki malarzkie...*, op. cit., s. 69-70.

⁹ *Ibidem*, s. 66.

¹⁰ *Ibidem*, s. 117.

Tu dygresja: dzięki Jerzemu Stajudzie wiemy, że gdy Ryszard Stanisławski, zostawszy w 1966 roku dyrektorem łódzkiego Muzeum Sztuki, zastąpił dotychczasowy statyczny układ ekspozycji układem dynamicznym, bardziej odpowiadającym takiemuż przezeń rozumieniu procesów kształtowania się współczesnego życia artystycznego, i powiesił obraz Artura Nachta-Samborskiego obok obrazów Kandinsky'ego i Jawlensky'ego, wyjmując go tym samym z otoczenia kapistów i kolorystów, sprawił tym swym posunięciem dużą satysfakcję malarzowi¹¹. Zauważyć tu jeszcze należy gwoli przypomnienia, że malarstwo Nachta-Samborskiego, kilka lat wcześniej, w 1958 roku, na weneckim Biennale, poddane było konfrontacji z malarstwem Kandinsky'ego, sam zaś Nacht poznał rosyjskiego artystę na początku lat 20. w czasie swego pobytu w Berlinie.

Artur Nacht-Samborski nie jest – jak pisał Mieczysław Porębski – po prostu kontynuatorem linii impresjonistycznej. Jego linia – to linia dyskusji z nowoczesnym eksperymentem. Właśnie na Biennale, umożliwiającym wielostronne konfrontacje i porównania, widać to było bardzo wyraźnie¹².

Dynamiczny układ ekspozycji w łódzkim Muzeum, i także rozumienie procesów kształtowania się współczesnego życia artystycznego oraz umieszczenie w tym układzie przez Ryszarda Stanisławskiego obrazu Nachta-Samborskiego poddanego przez to konfrontacjom, odpowiadała temu jak i Mieczysław Porębski postrzegał twórczość tego malarza.

Wróćmy jeszcze na razie do Cybisa i wystawy w MoMA. Jan Cybis uczestnicząc, jako jedna z najbardziej wtedy wpływowych postaci polskiego życia artystycznego, w posiedzeniu Komisji Wystaw, zanotował w początkach 1960 roku, że wystawa w Museum of Modern Art „przypuszczalnie nie otrzyma pozwolenia władz”¹³. Między amerykańskim kuratorem a polskim Ministerstwem Kultury i Sztuki doszło do sporu, którego przedmiotem był dokonany przez Selza wybór artystów. W ostatecznym składzie, na otwartej w 1961 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku wystawie *15 Polish Painters*, zorganizowanej pod całkowicie prywatnymi auspicjami (wystawione na niej dzieła pochodziły prawie wyłącznie tylko z kolekcji amerykańskich kolekcjonerów i galerii), z członków byłego Komitetu Paryskiego obecny był tylko Piotr Potworowski, w tamtym czasie artysta najbardziej się spośród nich wyróżniający¹⁴. Peter Selz, pisząc we

¹¹ J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (II)*, „Miesięcznik Literacki”, nr 10, 1977, s. 62-63.

¹² M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983, s. 34.

¹³ J. Cybis, *Notatki malarzkie...*, op. cit., s. 132.

¹⁴ P. Selz, *15 Polish Painters*, The Museum of Modern Art, New York [katalog wystawy], New York 1961; O wystawie tej pisze Włodzimierz Nowaczyk jako jednym z kresów „nowoczesności”, a zarazem próbie jej podsumowania: „Przedstawiony [...] obraz – stworzony na potrzeby odległej publiczności – konstruował wyraźną tezę o dominacji nurtu abstrakcyjnego w polskiej twórczości współczesnej. Tezę popartą myślą przywołanego we wstępie

wstępie katalogu o Potworowskim, akcentował kubistyczną tradycję malarstwa tego ucznia Légera oraz związki artysty z kubizmem. W ostatnim zaś czasie zaznaczał jego zwrot ku abstrakcji, za przykład podając pracę *Elektronowy mózg* z 1960 roku¹⁵.

Każdy wie – pisał Cybis o wystawie Polaków w nowojorskim Museum of Modern Art – że nie mamy osiemnastu frapujących modernistów, lecz paru wśród nich jest zdolnych. – Zamiar Selza był poważny, był próbą wylansowania artystów polskich, jak wylansowano młodych Hiszpanów. To się nie udało, jestem tego niestety pewny, obym się mylił, wielka szkoda. (...) Nie ma sposobu, świat nas nie chce przyjąć. A kapiści tak się miotali, żeby Polskę zeuropeizować, zrobić „smaczną”, wprowadzili nawet znormalizowane wymiary blejtramów, „francuskie”. Nie pomaga¹⁶.

Amerykański kurator Peter Selz, odwiedzając małe mieszkania polskich artystów, w których tylko jeden, zresztą niewielki, pokój przeznaczony był na pracownię, zauważył wręcz niemożliwość z tego powodu malowania przez nich olbrzymich obrazów tak charakterystycznych dla szkoły nowojorskiej¹⁷. Amerykański krytyk i historyk sztuki, pisząc bowiem o społecznych, politycznych i filozoficznych implikacjach „odwilżowej” dyskusji o malarstwie w Polsce, nie omieszkał porównać jej z sytuacją w jego kraju w końcu lat 40., kiedy rodziła się tam sztuka abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Dojrzały modernizm nie mógł już dalej posługiwać się podobnymi środkami jak w pierwszej połowie wieku.

Istnieje dojmująca potrzeba – pisze Clement Greenberg w tekście *The situation at the Moment* z 1948 roku – tak dogłębna, jak i nieświadoma, wyjścia poza malarstwo salonowe, poza obraz zajmujący kawałek miejsca na ścianie, ku malarstwu, które nie będąc tożsame z murale, rozwija się na ścianie i staje fizyczną realnością... Płaska z natury kompozycja abstrakcyjna wymaga większej powierzchni dla artykułowania idei niż tradycyjne malarstwo iluzjonistyczne, wydaje się trywialna, kiedy zamknąć ją na płaszczyźnie mniejszej niż sześćdziesiąt na sześćdziesiąt centymetrów¹⁸.

[katalogu wystawy *15 Polish Painters* – przyp. J.A.] Daniela Bella: «Dla mas zaporą przed reżimem był katolicyzm, dla intelektualisty sztuka abstrakcyjna». [...] W roku 1961 trwał już «czas reakcji»; abstrakcja, która dla amerykańskiego uczonego była synonimem oporu, ówczesnej władzy na powrót silnej, do niczego, poza stylizowanym wzorem na materiale, nie była już potrzebna». (W. Nowaczyk, *Tropy nowoczesności*, (w:) *Odwilż. Sztuka ok. 1956 roku*, praca zbiorowa pod red. P. Piotrowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań 1996, s. 57).

¹⁵ P. Selz, *15 Polish Painters...*, op. cit., s. 7.

¹⁶ J. Cybis, *Notatki malarzkie...*, op. cit., s. 230.

¹⁷ P. Selz, *15 Polish Painters...*, op. cit., s. 5.

¹⁸ C. Greenberg, *The Situation at the Moment*, „Partisan Review”, January 1948, cyt. za: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przekł. E. Mikina, Warszawa 1992, s. 321, przyp. 1.

Paradoksalne, ale właśnie „małe” obrazy Jana Cybisa zdobyły uznanie, a nawet swoiste błogosławieństwo Diego Rivery, meksykańskiego twórcy gigantycznych murali o wyraźnych społecznych treściach. Warto przypomnieć, że z nowojorskiego fresku Rivery swego czasu (w 1937 roku) usunięto portret Lenina, a murale tego artysty z kolei oddziaływały na pozbawione już takowych treści gigantyczne płótna abstrakcyjnego ekspresjonizmu¹⁹. Diego Rivera, wtedy znacząca postać w międzynarodowym ruchu komunistycznym, wracając z Moskwy zatrzymał się w Warszawie i przypadkowo uczestniczył w wernisażu wystawy Jana Cybisa w Zachęcie 2 lutego 1956 roku, dla którego wystawa ta była ważnym wydarzeniem w powrocie na oficjalną scenę polskiego życia artystycznego po okresie odsunięcia w latach socrealizmu. Entuzjastyczna opinia Rivery o malarstwie Cybisa zdobyta przez Dominika Horodyńskiego „wytyczyła – jak pisał Cybis – kierunek opinii, krytyka czerpała już tylko z wypowiedzi Rivery i ze wstępu do katalogu Kępińskiego”²⁰. Geneza porzucenia „poręcznego” formatu w Polsce jest bowiem inna, jak stwierdza Piotr Piotrowski:

związana jest nie tyle z modernizmem, co socrealizmem, pojętym tu nie tyle jako konwencja przedstawiania, co system prezentacji związany z mechanizmem funkcjonowania kultury artystycznej. To przecież wówczas państwo w pełni przejmuje kontrolę nad życiem artystycznym; [...] deklaruje jednocześnie zapotrzebowanie na monumentalne płótna przeznaczone do celów publicznej ekspozycji²¹.

Cybis do końca życia malował obrazy, których wymiary boków były zwykle mniejsze niż 100 cm. Nie chodzi tu jednak tylko o uraz związany z niepowodzeniem jego nielicznych wielkich obrazów, takich jak trzy monumentalne, dekoracyjne *panneaux*: *Rodzina*, *Port*, *Żniwo*, namalowane na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku, w przypadku których podano w wątpliwość przydatność kameralnej estetyki kapitałowej do celów ekspozycyjnych, czy jego *Rady Zakładowej-narady* pokazanej na I OWP w 1950 roku. Decyzja Jana Cybisa pozostania przy raczej niewielkich formatach swych obrazów była, jak się z czasem okaże, decyzją malarza świadomego kolei ewolucji modernizmu.

W pewnej chwili malarzowi – zanotował Cybis w 1960 roku, zauważając proces zanikania ram obrazu – zaczyna być niepotrzebna rama. Wtedy mianowicie, gdy obraz jego przestał być koncentryczny, sztalugowy i stał się pomalowaną tarczą. Ale i prostokąt płótna staje się zbędny z tych samych powodów. Wynikał zresztą tylko z wymogów ram. Płaszczyzna nie jest już polem wyobrażeń, staje się stroną

¹⁹ Zob. L. Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, Cambridge 1998.

²⁰ J. Cybis, *Notatki malarzkie...*, op. cit., s. 22.

²¹ P. Piotrowski, *Między koloryzmem i modernizmem...*, op. cit., s. 53.

pomalowanego przedmiotu. (...) Tylko jedna z bardzo pierwotnych zabaw została zagubiona: imitowanie²².

Kolejnym możliwym krokiem jest przekroczenie płaszczyzny malarskiej, pola obrazowego, jako zamkniętego obszaru kontemplacji. Dopełniając ten swoisty „dyskurs o ramie”, przytoczmy jedną z nielicznych zachowanych wypowiedzi o malarstwie Nachta-Samborskiego: „Obraz ramuje się od wewnątrz”²³. Oprawiony w ramy obraz, będący swoistą ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, w czym obaj artyści byli zgodni, to jak zauważył Nacht-Samborski: „prostokątna płaszczyzna płótna, która gra, przedstawia, [...] jest organizacją przestrzenną”²⁴. Płótno takie, zamknięte w chroniące i izolujące go od otoczenia „ramy”, wymaga kontemplacyjnego oglądu pozwalającego w pełni docenić wewnętrzny, czy też właściwy sens oraz „aurę”, co oczywiście, obrazu sztalugowego. Te chroniące i izolujące „ramy” obrazu pozwalały artystom zachować pewną dozę wolności w otaczającej ich klaustrofobicznej posttotalitarnej rzeczywistości, a ich malarstwu, inny, nie do końca zawłaszczony, choć nieco już archaiczny, język malarski.

Pisząc o obrazach Artura Nachta-Samborskiego, Jerzy Stajuda zauważył, że pomiędzy nim a oglądanymi obrazami istniała oddzielająca i wprowadzająca dystans „gruba szyba”²⁵. Opisaną przez Stajudę krytyka „grubą szybą” można utożsamiać z Benjaminowską „aurą”²⁶, rozumianą jako swoiste poczucie dystansu wytworzone u odbiorcy przez świadomość wyjątkowości oraz oryginalności mistrzowsko wykonanego dzieła. Niezwy-

²² J. Cybis, *Notatki malarские...*, op. cit., s. 159. Kilka lat wcześniej, w 1954 r., Clement Greenberg pisał: „Obraz stał się obecnie realnym istnieniem [entity], należącym do tego samego porządku przestrzeni, co nasze ciała; nie przynosi już wyobrazonego ekwiwalentu tego porządku. Przestrzeń obrazowa straciła swe «wnętrze» i stała się jedynie «zewnątrzem». Widz nie może już uciec w nią z przestrzeni, w której się znajduje” (C. Greenberg, *Abstrakcja, przedstawieniowość i tak dalej*, przekł. I. Chlewińska, „Kresy”, nr 47, 3/2001, s. 201).

²³ *Cybisowi, Samborskiemu...*, Galeria ASP 3a, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie [katalog wystawy], Warszawa 1995.

²⁴ Ibidem.

²⁵ J. Stajuda, *Nacht-Samborski*, „Współczesność”, 1964, nr 10, przedruk: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974...*, op. cit., s. 35; Zdzisław Kępiński natomiast pisze: „W pewnych chwilach czujemy, iż otwarta jawność martwych natur Artura Nachta-Samborskiego stanowi frontową ścianę budowli mieszczącej w sobie, wewnątrz siebie, życie już dla nas niedostępne. Ale budowla ta jest bardzo ludzka i nie wymaga ujawnienia właśnie niczego więcej niż to, że jest naczyniem tajemnicy życia” (Z. Kępiński, *Artur Nacht-Samborski*, (w:) *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1981, s. 240).

²⁶ Według pierwszej definicji sformułowanej przez Benjaminą w 1931 r. aura to „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej” (W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przekł. J. Sikorski, (w:) tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 117).

kle wysoce świadome tradycji malarstwo Nachta-Samborskiego, a powstawało ono przecież w czasach sztuki postauratycznej, przywołuje pojęcie „aury”, jest wręcz próbą przechowania, czy też zachowania obumierającej właśnie „aury”. Przed Walterem Benjaminem „aurę” dzieła sztuki grzebał już w 1917 roku Marcel Duchamp, a w swych notatkach zebranych w tzw. *Zielonym pudełku* z 1934 roku zaproponował nawet zastąpienie terminu dzieła sztuki słowem „trup”²⁷. Powróćmy teraz do wczesnej młodości malarza.

Berlin – pisał 9 marca 1920 roku do swego profesora Wojciecha Weissa – zrobił na mnie okropne wrażenie. Te żelazne koleje i czarne kanały w śródmieściu, ten zgiełk i krzyk, człowiek czuje się samotny i opuszczony i wśród tego chaosu znajduje drogę tylko w sobie. Idzie do domu i daleko od ryczącej ulicy wśród cichych czterech ścian swojego pokoju maluje swój obraz²⁸.

W podobnej scenerii, tyle że kilkadziesiąt lat wcześniej, została zgubiona Baudelaire’owska „aureola” na ruchliwym paryskim bulwarze²⁹. Walter Benjamin pojęcie „aury” rozumiał jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”³⁰. A wyznane przez Nachta przerażenie Berlinem? Czyżby było to, wziąwszy pod uwagę, że określano go mieszcuchem, tylko pierwsze wrażenie odniesione po przyjeździe z niezbyt wielkiego Krakowa do niemieckiej metropolii? Zapamiętano go przecież jako nie znoszącego pośpiechu. Jednak mimo

²⁷ Cyt. za: T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.) – London 1998, s. 388.

²⁸ List A. Nachta do W. Weissa z 9 marca 1920 r., cyt. za: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974...*, op. cit., s. 76. Przeżycie Artura Nachta można próbować zestawić z doświadczeniami Charles’a Baudelaire’a potraconego przez tłumy na paryskich bulwarach, opisanymi przez francuskiego poetę w jego *Dziennikach intymnych*. Jak pisał Walter Benjamin, Charles Baudelaire: „Określił cenę, za którą można nabyć odczucie nowoczesności: zniszczenie aury w przeżyciu szoku” (W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przekł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny”, 1970, nr 6, s. 117).

²⁹ Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przekł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny”, 1970, nr 5, s. 69-84; nr 6, 1970, s. 105-117; tegoż, *Tłum u Hugo i Baudelaire’a*, przekł. K. Krzemień, „Miesięcznik Literacki”, 1976, nr 12, s. 72-74.

³⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przekł. J. Sikorski, (w:) tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty...*, op. cit., s. 208; Michael Camille zaś pisze: „The impact of photography in culture is only just beginning to be understood, influenced by what is, perhaps, the single most discussed and influential cultural essay of the century, Walter Benjamin’s «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», first published in 1936 but endlessly reprinted and quoted over the past two decades. If the simulacrum is not a key term in Benjamin’s analysis, his celebration of photography and cinema and discussion of the decline of the aura are part of a similar renegotiation of modernity in terms of image production that does not prioritize the relations between the copy and its model” (M. Camille, *Simulacrum*, (w:) *Critical Terms for Art History*, ed. R.S. Nelson and R. Shiff, Chicago & London 1996, s. 34-35).

dekoncentrującej atmosfery Berlina udaje mu się znaleźć skupienie³¹. Przeciwnieństwem *ulicy* jest *intérieur*³². W przypadku Cybisa wyraźnie antymodernizacyjna niechęć do cywilizacji urbanistyczno-technicznej była czymś stałym. Artur Nacht po powrocie z Niemiec nie uległ kuszeniom futurysty Bruno Jasińskiego, autora *Buta w butonierce*; przystał do Komitetu Paryskiego. Zarówno w Berlinie, a później w Paryżu, tak jak pozostali kapiści, pierwsze swe kroki kierował ku wielkim muzeom, ale muzealizacja malarstwa, jak zauważył Benjamin, jest przecież objawem kryzysu i zapowiedzią jego zmierzchu. Młodzi artyści z Komitetu Paryskiego pojechali do Paryża tuż po kryzysie formizmu, którego byli bezpośrednimi świadkami. W rok po kapistach przyjechał do Paryża Jasiński, goszcząc zresztą między innymi w ich pracowniach. W czasie, kiedy kapiści chodzili do Luwru, Jasiński pracował nad swoją książką *Palę Paryż*.

Z pojęciem „aury” związane są nierozłącznie niepowtarzalność i trwanie, przeciwstawiane przez Waltera Benjamina powierzchowności i powtarzalności, znamionujących epokę technicznej reprodukcji dzieła sztuki³³. Patrząc na całość dzieła Artura Nachta-Samborskiego, z woli artysty pozbawionego chronologii, zauważyć można, że mająca wymiar rytualny repetycja pewnych stałych motywów, do których artysta powracał przez

³¹ Jak pisze Ryszard Różanowski: „Sposób rozwiązania problemu wczucia, czyli tej formy recepcji, która tradycyjną myśl estetyczną traktuje jako odpowiednik «sztuki prawdziwej», Benjamin sygnalizuje w zdaniu, w którym zderza ze sobą dwa obrazy: malarza z dawnej legendy chińskiej, który zagłębia się w swym skończonym obrazie i w nim znika, oraz rozkojarzonej masy, która w sobie pogrąża dzieło sztuki. Zadumie jako «szkole aspołecznej zachowania» przeciwstawia nową formę odbioru sztuki” (R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 208); W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, op. cit., s. 235).

³² „Zresztą (a tego nie można pominąć) – pisze Jerzy Stajuda – wobec kosmicznych zgoła perspektyw nowoczesnego eksperymentu, przedstawianie – jako atutu w dyskusji – światła, które zamyka się w kręgu – bądź co bądź – *intérieur*, miałyby dosyć nieczekiwany sens dodatkowy” (J. Stajuda, *Nacht-Samborski*, „Współczesność”, nr 162, 1964, przedruk: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974...*, op. cit., s. 36). Pamiętając reakcję Artura Nachta na Berlin lat 20. warto przytoczyć poświęcone właśnie wnętrzu słowa Waltera Benjamina, który w swych tekstach wielokrotnie opisywał typ *flâneura* przechadzającego się po wielkomiejskiej ulicy. W wydanej w Berlinie w 1928 r. jego książce czytamy: „Mieszczańskie *intérieur* lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych [Walter Benjamin uważał wnętrze – „futurał człowieka” za sceneryę typową dla wieku XIX – przyp. J.A.] z jego ogromnymi, puchnącymi od snycerki bufetami, bezsłonecznymi kątami, gdzie tkwi palma, [...] staje się domostwem stosownym jedynie dla zwłok” (W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przekł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 11); Jerzy Stajuda pisał: „Proszące się jedyne możliwe tło portretu artysty w latach podeszłych: atelier, Akademia, dwa późno zamykane (a strategicznie obrane) lokale – i Krakowskie Przedmieście, łączące te miejsca linią najkrótszą. Dla niejednego tak ciasno, że uciekać” (J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)...*, op. cit., s. 70).

³³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, op. cit., s. 209.

całe życie, zresztą skrzętnie później katalogowanych przez krytyków i badaczy, miała uczynić jego twórczość niepodważalną i niepowtarzalną. Jedyność dzieła sztuki, czyli jego „aura”, jak wiemy od Benjamina, jest równoznaczna z zaszeregowaniem go w kontekst tradycji³⁴. Nacht-Samborski w zasadzie, jak większość kapistów i kolorystów, traktował historię malarstwa jako stały proces doskonalenia formy, a swoją twórczość jako naturalną konsekwencję dotychczasowych osiągnięć malarstwa; chcąc unowocześnić malarstwo, bynajmniej nie odrzucał jego przeszłości. Tradycję widział w kategoriach wiecznej i postępującej ewolucji, sam wpisując się zupełnie naturalnie, choćby swoim *Aktem z twarzą w cieniu* w „ciągi przetworzeń – jak zauważa Joanna Pollakówna – tematów i wątków europejskiego malarstwa”³⁵. Artur Nacht-Samborski nie dostrzegał lub może trafniejszym będzie raczej rozpoznanie, że nie chciał dostrzegać owego „wszechogarniającego unicestwienia”³⁶, czy też zjawiska wyrywania reproduktowanego dzieła z ciągu tradycji w epoce technicznej reprodukcji, o której pisał w latach 30. Walter Benjamin. Jednak znamienita reakcja malarza przyglądającego się fotografii w ilustrowanym niemieckim magazynie, zapamiętana przez Stajudę (zapewne było to w latach 60.) daje do myślenia, że tego, o czym pisał Benjamin, ten widz filmów kinowych i telewizji, musiał być w jakimś stopniu świadomy.

Zdefiniowanie „aury” jako „niepowtarzalnego zjawiska pewnego oddalenia choćby miało być minimalne” wiąże dzieło sztuki z wartościami kultowymi, które w coraz bardziej zsekularyzowanym świecie zastępowane były przez „niepowtarzalność” dzieła artystycznego. Auratyczna wartość, w XX wieku nieco już anachroniczna, malarstwa Artura Nachta-Samborskiego, bliska jest więc w istocie wartości kultowej, którą to wartość cechuje skłonność do przechowywania dzieł w ukryciu. O tę rytualną „niezblizalność”³⁷, traktując ją jako świadomie konstruowaną strategię artystyczną, nie tylko swoją, ale i pozostałych członków Komitetu Paryskiego, najkonsekwentniej z nich wszystkich zabiegał właśnie Nacht-Samborski. Tak należy rozumieć jego słowa skierowane do Cybisów:

„Nasza izolacja – pisał 23 października 1935 roku do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa – która już teraz nam wcale nie szkodzi, raczej przeciwnie nabiera

³⁴ „Jedyność dzieła sztuki – pisze Walter Benjamin – jest identyczna z jego zaszeregowaniem w kontekst tradycji. Sama tradycja jest bądź co bądź czymś jak najbardziej żywym, czymś niezwykle podatnym na przeobrażenia” (W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, op. cit., s. 209).

³⁵ J. Pollakówna, *Przez gęstwinę dziwnej piękności*, (w:) taż, *Myśląc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 100.

³⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, op. cit., s. 207.

³⁷ *Ibidem*, s. 210.

wtedy specjalnego znaczenia. Takie jest moje o tem wszystkim zdanie. List ten jest – dodawał Nacht – przeznaczony tylko dla Was³⁸.

W tym kontekście należy rozumieć jego decyzję nieurządzenia indywidualnej wystawy, której nie miał za życia. Wyjątek stanowiła urządzona przez Zdzisława Kępińskiego w 1957 roku sala Nachta-Samborskiego w Galerii Polskiego Malarstwa Współczesnego w Muzeum Narodowym w Poznaniu, do której zdążano, żeby zobaczyć jego obrazy, przez co wizyta taka nabierała specjalnego wymiaru. W sali tej zamilkł nawet Cybis³⁹, który wcześniej w innych muzealnych salach głośno komentował rozwieszony w nich obrazy swych kolegów kapistów i kolorystów, co – jak wiemy dzięki przekazowi Jerzego Stajudy – sprawiło artyście dużą satysfakcję. Ta „niezblizalność”⁴⁰ przyniosła zapewne spodziewane efekty, pisano o tym auratycznie osłoniętym malarstwie jako o „bycie doskonałym”, nazywano „malarstwem absolutnym”, „malarstwem nie do nadgrzania”.

Walter Benjamin, pisząc o recepcji dzieła sztuki, wiele lat przed Wolfgangiem Kempem i jego „estetyką recepcji”, wyróżniał dwie skrajnie przeciwstawne wartości: wartość kultową i wartość ekspozycyjną, przy czym wartość ekspozycyjna z biegiem czasu coraz bardziej, aż do zaniku, zaczynała wypierać wartość kultową⁴¹. Takim przykładem jest dla Benjamina fotografia, w której wartość kultowa zachowała się tylko w ludzkiej twarzy, w fotograficznych portretach. „W uchwyconym – pisał – na gorąco wyrazie ludzkiej twarzy z dawnych fotografii po raz ostatni technie aura”⁴². Może właśnie chęcią podtrzymania przy życiu coraz bardziej obumierającej „aury” należy tłumaczyć wzrastające pod koniec życia zainteresowanie Artura Nachta-Samborskiego portretem. Myśl Benjamina,

³⁸ List A. Nachta do J. Cybisa i H. Rudzkiej-Cybisowej z 23 października 1935 r., cyt. za: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974...*, op. cit., s. 78.

³⁹ Stworzona przez profesora Zdzisława Kępińskiego Galeria Polskiego Malarstwa Współczesnego w Muzeum Narodowym w Poznaniu spełniała znaczącą rolę: „Powstanie kolekcji stało się ważnym wydarzeniem, potwierdziło ówczesną hierarchię, dopiero co rodzącą się po czasach socrealizmu. Definiowała ona współczesność sztuki polskiej z perspektywy konstruowania kolekcji muzealnej (W. Nowaczyk, *Kępiński i kolorysty*, „art & business”, 1995, nr 10, s. 35). Wydaje się, że słusznym będzie przywołanie tu jeszcze XIX-wiecznej koncepcji muzeum jako „galerii arcydzieł”, która pozwoli nam lepiej zrozumieć zachowanie Jana Cybisa i innych osób tam zdążających. Walter Cahn pisze: „Muzeum sformalizowało doświadczenie mistrzostwa i jak to sugerują niektóre relacje, wzniosło je na poziom uroczystego, niemal rytualnego aktu. Utożsamienie muzeum ze świątynią sztuki było zjawiskiem powszechnym, w samym muzeum zaś obowiązywała cisza i cześć dla zgromadzonych eksponatów” (W. Cahn, *Arcydziała. Studia z historii pojęcia*, przekł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1988, s. 197).

⁴⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, op. cit., s. 210.

⁴¹ Ibidem, s. 212-215.

⁴² Ibidem, s. 215.

podjęta i kontynuowana przez badaczy w drugiej połowie XX wieku, została znacznie rozwinięta, podążając za przemianami sztuki. Na koniec tych rozważań wypada przywołać skrótowo omówioną w początkach tego tekstu ewolucję modernizmu i wywołane tymi przemianami reakcje. Ostatnie zapamiętane przez Jerzego Stajudę słowa Nachta-Samborskiego, który właśnie zamówił do swej pracowni w Zalesiu wielki blejtram, jego przyjaciel tak zapisał:

Większy ode mnie, zabawa. To ma być eksperyment, przygoda. Chcę najpierw pójść w ciemno, zacząć w paru miejscach, ale bez premedytacji, byle gdzie, nawet od rogu, nie myśląc o skojarzeniach z przedmiotami, jakby nie wiedząc, że się maluje. Przerwać, przyjrzeć się, ale nic jeszcze nie rozstrzygać. Złapać – a dalej ma iść samo. Niech to będzie batalia z płótnem, w której do końca nie wiadomo, co kryje jedna i druga strona. Niech nawet pozostanie nierozstrzygnięta. Przypadki, niespodzianki podsuwają czasem pomysły, których by się inaczej nie miało. Tego trzeba pilnować. Ale ma się zawsze jakieś ogólne wyobrażenie o rezultacie, podejmuje się decyzje – i to tak kieruje, że wykorzystując coś dobrego, prawdopodobnie dusi się coś lepszego. Długo mnie to intrygowało, teraz się do tego zabiorę. Konieczne jest właśnie duże płótno, format, którego nie znam, w którym można utonąć⁴³.

Jak zauważa Jerzy Stajuda, Artur Nacht-Samborski pozostanie jednak malarzem formatów kameralnych, który nie namalował nigdy płótna większego niż nr 40⁴⁴. Pojawia się tu pewne pęknięcie, zresztą po śmierci artysty i zapoznaniu się z całością dzieła, a zwłaszcza z niektórymi pracami na papierze, postulowano konieczność rewizji jego twórczości. Jakie są przyczyny tego pęknięcia, i czy rzeczywiście pęknięcie to miało miejsce, czy pozostało raczej w sferze projekcji zarówno samego malarza, jak i powtarzającego/przeinaczającego/interpretującego jego słowa krytyka. Clement Greenberg – a jego słowa chciałbym tu przywołać jako wysoce pomocne – w jednym ze swoich tekstów *Przyczynek do dyskusji* z 1953 roku, pisząc o pozornych zbieżnościach między francuską i amerykańską wersją tak zwanego abstrakcyjnego ekspresjonizmu, następująco charakteryzuje obrazy amerykańskich malarzy przeciwstawiając je „ujarzmionym” dziełom europejskim:

⁴³ J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)...*, op. cit., s. 71. Warto zestawić słowa malarza ze stwierdzeniem T. J. Clarka: „Size is experienced as immediate, as given in the nature of things. And the loss of just that immediacy and self-evidence – the feeling that in conditions of modernity things no longer have size of their own, but only virtual and manipulable scales – is one nightmare of modern life, from which modernist art sometimes tries to shake us free” [T. J. Clark, *Pollock's Smallness*, (w:) *Jackson Pollock: New Approaches...*, op. cit., s. 15-16.].

⁴⁴ Ibidem.

Obraz nie jest też „zapakowany”, owinięty i zapieczętowany, co umożliwiłoby zaliczenie go do malarstwa sztalugowego; kształtu samego obrazu nie traktuje się jako z góry danego „pojemnika”, lecz jako otwarte pole, którego jedność nie może zostać narzucona lub wymuszona – trzeba pozwolić, by się sama *wyłoniła*⁴⁵.

Przyczyn wspomnianego „pęknięcia” w malarstwie Nachta-Samborskiego można próbować szukać nie tylko w przemianach samego modernizmu, co może raczej należy ich poszukiwać także w próbach wyjaśnienia psychologicznego. W owym symptomie „anxiety of influence”, przez który Norman Bryson rozumiał zespół przeciwstawnych motywacji psychicznych: uległości wobec autorytetu, chęci rywalizacji oraz obawy przed utratą własnej tożsamości. Czyżby w stwierdzeniu, „że wykorzystując coś dobrego, prawdopodobnie dusi się coś lepszego”, kryło się nurtujące artystę przecucie olbrzymich abstrakcyjnych kompozycji, widoczne choćby w takich pracach, jak *Papuga* lub *Architektura z bramą* z 1955 roku? Świadomość dotarcia do jakiejś ostatecznej, końcowej formuły malarstwa? Dojmująca świadomość ujarzmienia? Świadomość *rigor mortis*? Malarstwo Artura Nachta-Samborskiego pozostało przed „batalią z płótnem”.

BEFORE A “BATTLE WITH CANVAS”

Summary

The changes and tensions between early and mature or late modernism were recognized by Jan Cybis and Artur Nacht-Samborski, two painters who began their careers as members of the so-called Paris Committee, to be also reflected in their work. In a way always trying to modernize their art, they still favored traditional “painterly qualities” and the very idea of easel painting which had already been in a state of crisis for many years. To a somewhat lesser extent, those processes could be observed in their artistic practice, but they were analyzed in detail in their reflections on art, particularly those of Jan Cybis. The ongoing changes were aptly characterized by Robert Motherwell: “The large format, at one blow, changed the century-long tendency of the French to domesticize modern painting, to make it intimate.” However, both Cybis and Nacht-Samborski, being highly aware of the significant changes in the modernist painting of the 1950s, including the conditioning of the canvas size by the place, space, and manner of exposition, remained faithful to the “handy” format of their paintings despite unlimited

⁴⁵ C. Greenberg, *Przyczynek do dyskusji*, przekł. T. Załuski, „Kresy”, nr 47, 3/2001, s. 205. Jak jednak zauważa T. J. Clark – pisząc o amerykańskim ekspresjonizmie abstrakcyjnym – modernizm postulując dojscie do kresu sztuki oraz jej przekroczenie, przeciągał ten rzekomy koniec w nieskończoność, w istocie utrzymując status quo malarstwa, zarażem głosząc przy tym jego anihilację, zamieszczając te spostrzeżenia w ostatnim rozdziale *In Defense of Abstract Expressionism* swej książki *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London 1999, s. 371-403.

access to Western art in Paris, where they could travel after the “thaw” of 1956. Their canvases, closed within “frames” separating and protecting them from the environment, require a contemplative approach which allows the spectator to appreciate the proper meaning and “aura” of easel painting. The isolating, protective “frames” of the painting let the artists maintain a limited sense of freedom in the post-totalitarian world, where their art could speak with a different, yet already somewhat archaic painterly idiom which was not fully appropriated by the state.