

**Univerzita Pardubice**

**Fakulta filozofická**

**Kapisté. Polští malíři působící v Paříži dvacátých let 20. století**

**Bc. Kristýna Mertová**

**Diplomová práce**

**2016**

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše. Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Tallinnu dne 23. 6. 2016

Kristýna Mertová



## ANOTACE

Komitet Paryski byl volným uskupením třinácti mladých polských umělců, kteří se pod vlivem profesora a malíře Józefa Pankiewicze vydali do Paříže roku 1924. Zde několik let studovali jak klasická, tak moderní malířství, které posléze přetvářeli v originální díla s vlastním rukopisem. Diplomová práce se zabývá celou skupinou i styly jednotlivých členů, inspirací, kterou během pobytu čerpali a nastiňuje jejich budoucí úspěch v malířské profesi.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Komitet Paryski, kapisté, Polsko, Paříž

## TITLE

Kapists. Polish painters active in Paris in the 1920's.

## ANNOTATION

The Paris Committee was a group of thirteen polish painters, who went to Paris under influence of their professor Józef Pankiewicz in 1924. There they were studying classic and modern paintings which transformed into own original canvas. The Master's diploma thesis deals with the whole group as well as individuals, also with their inspiration and shows their future success in the world of art.

## KEY WORDS

Komitet Paryski, Kapists, Poland, Paris

# Obsah

1	Úvod .....	6
2	Stěžejní osobnosti .....	12
2.1	Paul Cézanne .....	12
2.1.1	Život a dílo .....	12
2.1.2	Styl .....	19
2.2	Józef Pankiewicz .....	23
2.2.1	Situace v Polsku .....	23
2.2.2	Život a dílo .....	27
2.2.3	Akademie výtvarného umění v Krakově.....	35
3	Komitet Paryski.....	38
3.1	Založení .....	38
3.2	Představitelé.....	41
3.2.1	Artur Nacht-Samborski (1898-1974) .....	42
3.2.2	Dorota Berlinerblau-Seydenmannová (1900-1942).....	43
3.2.3	Hanna Rudzka-Cybisová (1897-1988).....	43
3.2.4	Jan Cybis (1897-1972) .....	44
3.2.5	Janusz Strzałecki (1902-1983) .....	46
3.2.6	Józef Czapski (1896-1993).....	46
3.2.7	Józef Jarema (1900-1974) .....	47
3.2.8	Marian Szczyrbała (1899-1942).....	48
3.2.9	Seweryn Boraczok (1898-1976).....	48
3.2.10	Stanisław Szczepański (1895-1973).....	49
3.2.11	Tadeusz Piotr Potworowski (1898-1962).....	49
3.2.12	Zygmunt Waliszewski (1897–1936) .....	51
3.3	Barva a styl .....	53
3.4	Pařížská pobočka .....	66
3.5	Paříž 1924 – 1931 .....	72
3.5.1	Pařížský život .....	75
3.5.2	Výuka .....	76
3.5.3	Financování .....	79
3.5.4	Výstavní činnost .....	81
3.6	Návrat do Polska.....	85

3.6.1	Výstavní činnost a umělecký život.....	85
3.6.2	Konec Komitatu Paryského.....	90
4	Závěr.....	93
5	Abstract .....	100
6	Seznam použité literatury .....	102
7	Obrazová příloha.....	109

# 1 Úvod

Psal se rok 1923, v pracovně malíře a profesora Józefa Pankiewicze se setkala deset studentů Akademie výtvarného umění v Krakově. Jednalo se o jejich první výjezd do Paříže s cílem studia klasických i moderních umělců, odpoutání se od akademické výuky a načerpání nejnovějších uměleckých proudů. Tato skupinka se po letech z Paříže vrátila do Polska a zasloužila se o oživení polské malířské kultury. Osobnost Józefa Pankiewicze byla pro tuto skupinku, tzv. Komitet Paryski (Pařížský výbor), klíčová. Představitelé Komitetu Paryského<sup>1</sup> jsou reprezentanty specifického polského stylu, zvaného kapismus, který vycházel z francouzského postimpresionismu a vztahoval se k třicátým letům 20. století. Kapistou se po čase přestali nazývat pouze původní zakladatelé Komitetu Paryského, ale celkově i umělci zabývající se převážně barvou a následující stejné či podobné názory na malířství. Po roce 1945 se množství kapistů v Polsku rozrostlo na několik stovek.<sup>2</sup>

Přestože byl kapismus některými chápán jako polská verze postimpresionismu, můžeme za následovníky tohoto stylu považovat pouze Jana Cybise, Seweryn Boraczoka, počáteční tvorbu Józefa Czapského, některá díla Stanisława Szczepańskiego a hlavně Hannu Rudzkou-Cybisovou. Koloristickou ideu vytvořenou kapisty následovala Dorata Berlinerblau-Seydemannová. Oproti tomu, Artur Nacht-Samborski nikdy nemohl být nazýván postimpresinistou. Již od začátku se zabýval krychlí a jejím uplatněním na plátně, barvu nanášel štětcem hladce na větší plochu. Marian Szczyrba využíval výrazných kontur, Janusz Strzałeczki se inspiroval realismem, Józef Jarema se přes různé fáze dostal k čisté abstrakci. Zygmunt Waliszewski vstřebával všechny proudy a styly, které posléze dohromady mixoval na plátnech. Zkoušel všemožné techniky a formy, od studia přírody přešel k expresionismu a od něho k fauvismu. Potworowski se často věnoval dekoraci. Nedá se tedy mluvit o uměleckém stylu jakožto stmelovacím prvku skupiny. Jejich spojitostí byla barva, spousta barvy.<sup>3</sup>

Bez rozdílu stylu nebo uměleckého období měla barva v umění vždy důležitou roli. V různých obdobích její důležitost klesala (antika), v jiných rostla (baroko). Přesto byla role barvy v malbě

---

<sup>1</sup> Ze zkratky K.P. (Ka Pe) se vyvinulo pojmenování kapisté (kapiści) a posléze i pojmenování stylu kapismus.

<sup>2</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 19; CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 34.

<sup>3</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 34-5.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 6.

vždy klíčová. Barva byla, je a bude předmětem studia malířů. Teoreticky by mělo být chápání a zobrazení všech přírodních barev velmi jednoduché. Je totiž zapotřebí pouze tří základních barev - červené, zelené a modré. Přesto vznikla množství uměleckých stylů a teorií snažících se zachytit podstatu a absolutní pravdu barvy. Claude Monet pronesl: „*Existují barvy, které vypadají jako nemožné, například barva chaluh na dně jezera. Když je zkoušíš namalovat, může tě to vést k šílenství.*“<sup>4</sup> O zachycení absolutní pravdy umění s použitím barvy jako konstrukcí obrazu se pokoušel Paul Cézanne. Umění tohoto umělce se stalo stěžejním pro Józefa Pankiewicze a posléze pro celou skupinu Komitету Paryského.

Ve své diplomové práci se budu věnovat skupině kapistů ze zakládajícího Komitету Paryského a to v období let 1921 až 1939. Léta 1921 – 1924 byla obdobím studia na akademii, prvotními počátky malířské kariéry pro mnohé z nich a také objevování západního, hlavně francouzského umění. S tímto obdobím byl také spojen nezastupitelný vliv profesora Józefa Pankiewicze. Tento malíř patří do úzké skupinky Poláků, kteří se pokusili prosadit na poli světového umění. Jeho osobnost je stejně jako jeho umění velmi nevyhraněná. Jan Cybis popsal Pankiewicze jako patriota, který rád a často odjížděl za hranice Polska, neoblomného kritika umění i dokonalého učitele. „*Pankiewicz, nadšenec a znalec francouzské literatury, člověk, který navštívil téměř všechna muzea Evropy, mohl mluvit svobodně o všech tématech věnujících se umění, neboť disponoval obrovským materiálem, promyšleně shromážděným, a jako jediný u nás mohl soudit umění.*“<sup>5</sup> Svě okolí ohromoval vysokou inteligencí a znalostí světového i soudobého umění. Přes veškerá muzea a galerie, kterými za svůj život prošel, nenašel většího a vlivnějšího umělce než Paula Cézanna. Tento francouzský malíř, náležití částí své tvorby k impresionismu, vytvářel umění těžce chápané širokou veřejností. Jeho systém pokládání barvy a konstrukce plátna byl unikátní a potřeboval trpělivost diváka.

Mezi lety 1924 až 1931<sup>6</sup> umělci žili a tvořili v srdci uměleckého světa Paříži, která pro ně byla hlavně školou na jejímž konci se rozvinuly různé styly, chápání malířství a volnost tvorby. Hlavní spojovací postavou byl Cézanne, ke kterému si každý hledal cestu rozdílně dlouho, ale kterou všichni našli. Pařížský pobyt nebyl idylický, nebyla to jen setkání umělců, pochůzky po galeriích a hledání sama sebe. Byl to velmi těžký život s minimálními finančními prostředky

---

<sup>4</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 14.

<sup>5</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. *In Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 12.

<sup>6</sup> Toto datum se vztahuje na většinu členů Komitету Paryského, někteří se vrátili do Polska dříve nebo později, přidružení ke skupině probíhalo i po roce 1924. Potworowski se navrátil do Polska již v roce 1930, Seydenmannová se přidala ke skupině až v roce 1925, Szczepański strávil ve Francii období mezi roky 1929 až 1932, Boraczok se navrátil v roce 1933, Szczyrbuła strávil v Paříži pouze první rok.

stěží pokrývající základní potřeby a vyrovnávání se s vlastní sebedůvěrou mající za příčinu dlouhé oddalování první výstavy.

Od návratu do Polska v roce 1931 až do začátku druhé světové války probíhalo velmi úspěšné období kapismu jako stylu a slávy jeho zakládajících členů. Většina ze skupiny zůstala v úzkém přátelství, hlavně s cílem společných výstav, projektů a vzájemné podpory, přesto se více a více vzdalovali a směřovali k úplnému osamostatnění. Z počáteční skupiny čítající přes desítku lidí se na poli umění prosadili Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis, Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisova, Janusz Strzalecki a Stanisław Szczepański.<sup>7</sup> Tento počet velmi úspěšných umělců je značně zářející. Kritik umění Andrzej Osęka vydal v roce 1974 k padesátému výročí založení Komitету Paryského článek v deníku Kultura: „*Je třeba přiznat, že je to divné: dát se dohromady pro uspořádání výjezdu, skupina mladých lidí, a po letech se ukazuje, že více než polovina z nich jsou velmi důležité osobnosti: Cybis, Rudzka-Cybisowa, Czapski, Jarema, Nacht-Samborski, Potworowski, Waliszewski. Mistrové vysoké úrovně, každý jiný, a při tom se všichni navzájem prolínají. Pochybuji, že to byla jen náhoda: nezvyklé seskupení talentů v jedné malé skupině lidí. Spíše to bylo tak, že se v té skupině každý vyvíjel, nabíral síly a odvahy. Je to zajímavý úkaz, přitažlivá skupina deseti nápaditých malířů staršího i mladšího pokolení..., se přeměnila v umělecký masový fenomén, v „polský kolorismus“, kterého byl „kapizm“ samotným centrem.“<sup>8</sup>*

Kapismus pokračoval i po válce, jednalo se často o akademické studenty zakládajících členů, ale respektive každý, kdo pokládal za těžiště svého malířství barvu se mohl nazývat kapistou, což vedlo k pozdějšímu negativnímu pohledu na celkový styl.

Francouzský impresionismus pro mě byl vždy fascinujícím světem zářivých barev a osobností jdoucích proti své době za vizí svobody v umělecké tvorbě. Před několika lety jsem ve varšavském Národním muzeu viděla dílo Zygmunta Waliszewského *Ostrov lásky (Wyspa miłości, 1935)*, které kombinuje obrazy *Snídaně v trávě (Le Déjeuner sur l'herbe, 1863)* Édouarda Maneta a sérii *Koupání* Paula Cézanna. Dílo mě velmi zaujalo, neboť přetváří tyto dva moderní malíře s nadsázkou a humorem do autentického, barvou zalitého, osobního díla. Během výběru tématu k diplomové práci jsem chtěla mezinárodní téma a vzpomněla jsem si na

---

<sup>7</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 467.

<sup>8</sup> HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 8.



toto dílo. Zajímalo mě, kterými umělci se polská skupina malířů inspirovala, jak žili v Paříži meziválečných let, která byla pulzujícím světem vzrušujícího kulturního života a jak se pod tímto vlivem formovala jejich díla.

Přestože Komitet Paryski byl začátkem velkého množství významných moderních polských malířů, nevzniklo mnoho děl zabývajících se skupinou jako takovou. Souhrnné informace a kapitoly se nacházejí hlavně v monografiích věnovaných polskému malířství dvacátého století. Mezi nejzásadnější patří *Malarstwo polskie 1764-1964* či *Nowoczesne malarstwo polskie III* Tadeusze Dobrowoského<sup>9</sup>, *Sztuka polska dwudziestolecí* Mieczysława Wallise<sup>10</sup>. Přesto jsem našla pouze samostatnou soubornou publikaci věnovanou této skupině ve formě brožury pod názvem *Kapiści*<sup>11</sup> od Magdaleny Czapské-Michalik, vydané roku 2007, a monografie *Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim*<sup>12</sup> od Heleny Blomówny.

Mezi další publikace patří katalogy k výstavám věnovaným kapismu nebo přímo Komitetu Paryského, jednou z nejdůležitějších jsou *Gry barwne*<sup>13</sup> k výstavě v krakovském Národním muzeu v roce 1996. Dále byly vydány biografie, převážně s tematikou života a díla Józefa Czapského, který nepatří k nejlepším malířům Komitetu Paryského, ale zaručeně k nejdůležitějším kulturním osobnostem působícím jak v oblasti malby, tak v literatuře. Tento umělec žil téměř jedno století, které zaznamenal ve svých knihách. Zanechal svědectví o vzniku, formování i rozpadu Komitetu Paryského a patřil k hlavním kronikářům celé skupiny.

Vedle monografií jsem využila soudobý tisk. Velké množství informací se nachází v měsíčníku věnovaném architektuře, sochařství, malířství, grafice a ornamentice *Sztuki piękne a Droga*, týdeníky *Wiadomości Literackie*, *Przegląd tygodniowy* a *Tygodnik Ilustrowany*. Autentické příspěvky členů Komitetu Paryského byly publikované v *Głosu Plastyków*, *Gazety Artystów* a *Tygodnika Plastyków* a také ve sborníku *Sztuka i kytika*. Zachovalo se několik publikací s rozhovory s kapisty, v této práci jsem využila publikaci *Józef Czapski: Świat w moich oczach*<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1968.;

DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964.

<sup>10</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecí. Wybór z pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959.

<sup>11</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007.

<sup>12</sup> BLOMÓWNA, Helena. *Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim*. Kraków, 1959.

<sup>13</sup> KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1996.

<sup>14</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001.

a *Artyści mówią*<sup>15</sup>. Deníkové záznamy se zachovaly od Czapského a Cybise, dále korespondence z pařížského období.

Materiály v diplomové práci pocházejí z Národní knihovny v Praze, která disponuje překvapivě velkým množstvím tiskovin. Většina použité monografie se nachází v knihovně Varšavské univerzity a Akademie výtvarného umění v Krakově. Z varšavského národního archivu jsem nezískala žádné použitelné materiály, neboť byly v době mé návštěvy nedostupné. Velké množství osobní korespondence je uloženo v knihovně Polské akademie věd v Krakově<sup>16</sup>. Materiály o založení pařížské pobočky roku 1925 se nacházejí přímo v archivu Akademie výtvarného umění v Krakově. Anna Mayer vydala publikaci založenou na těchto materiálech.<sup>17</sup> V Bibliotheque d'art et d'archéologie Paris je pár informací o Pankiewiczovi, ale ne o Komitetu Paryském. Několik zajímavých publikací, věnujících se tématu kapismu, se nachází v Polské knihovně v Paříži.

Během mého pobytu ve Varšavě se konala vernisáž rozsáhlé výstavy věnované dílu Olgy Boznańskiej prezentované Národním muzeem. Tato malířka patří k předním umělcům Polska a je označována nejnadanější portrétistkou polských dějin. Byla přítelkyní Józefa Pankiewicze a účastnila se plesu organizovaného skupinou kapistů během jejich pobytu v Paříži. V Musée d'Orsay probíhala výstava celoživotního díla Pierra Bonnarda, který patřil k druhému nejčastějšímu inspiračnímu zdroji kapistů. Pro některé, například pro Hannu Rudzkou-Cybisovou, byl velmi důležitý a na jeho umění postavili to své. Bonnardovo plátna zajímala skupinu z důvodu mistrné hry světla s barvou.

K pochopení koloristického stylu vytvořeného členy Komitetu Paryského je potřeba, podívat se na jejich dva nejdůležitější vzory. Paul Cézanne skupině poskytl návod, jak tvořil obraz s barvou jako konstrukcí a přitom neztratit formu. Kombinací barvy a formy vzniká dílo s trvalou uměleckou hodnotou. Druhým důležitým mužem byl Józef Pankiewicz, jehož silnou stránkou byly výklady o klasickém a moderním umění, díky kterým zlákal přes desítku malířů k několikaletému pobytu v Paříži. Přestože se práce věnuje kapismu jako celku, přiblížím v práci životy jednotlivých členů a hlavně jejich pojetí vlastního stylu. Komitet Paryski stojí za uspěšením vzniku pobočky Krakovské akademie v Paříži, která si zaslouží místo v této práci.

---

<sup>15</sup> DZIKOWSKA, Elżbieta. *Artyści mówią*. Warszawa: Rosikon press, 2011.

<sup>16</sup> Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie

<sup>17</sup> MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W świetle materiałów archiwalnych*. Kraków, 2003.

Jedná se o projekt Józefa Pankiewicze nejen na podporu mladých, začínajících umělců, ale převážně na podporu polského národního umění, přesněji na podporu vzniku opravdového polského národního umění bez silných vlivů Vídně nebo Petrohradu. Samotný pobyt v Paříži byl plný ustavičné práce na vlastních schopnostech, ale také skupinové péče jednoho o druhého. S návratem do Polska se pomalu skupina rozpadá na jednotlivce, což byl plán již od založení. Komitet Paryski nebyl nikdy myšlen jako nový umělecký směr, ale jako skupina několika umělců zabývajících se barvou, každý z jiného úhlu.

## 2 Stěžejní osobnosti

### 2.1 Paul Cézanne

Profesor a malíř Józef Pankiewicz ze zvědavosti vyzkoušel všechny umělecké styly své doby, ovšem jeho největší inspirací byla tvorba Paula Cézanna. Tento svůj životní zájem o dílo a tvorbu francouzského umělce předal svým studentům na Krakovské akademii. Nejvýrazněji cézannovský odkaz uplatňovali ve svých dílech a umění členové Komitету Paryského založeného roku 1923, kteří se s díly francouzského malíře setkali nejdříve skrze barevné reprodukce a poté osobně během několikaletého pobytu v Paříži. Kapisté měli více společných inspiračních zdrojů, ale žádný nebyl tak silný a hlavně žádný nebyl přijat celou skupinou, jako Cézannovo životní dílo.

#### 2.1.1 Život a dílo

Paul Cézanne se narodil roku 1839 v Aix-en-Provence, tedy ještě před dobou nástupu impresionistů. Své mládí prožil ve společnosti přítele Émila Zoly. Pro budoucí vývoj mělo toto přátelství velký význam. Navzájem se podporovali v umění. Cézanne se ze začátku velmi věnoval poezii, kterou Zola obdivoval, a nic nenasvědčovalo jeho budoucí malířské kariéře. Zola si odnášel z kresby a malby dokonce lepší hodnocení než Cézanne. Malířské sklony se začaly projevat velmi pozvolna a nebyly nikterak podporované z okolí, neboť Cézanne měl být právníkem, aby podpořil rodinný podnik - banku. Jakožto jediný syn, byl donucen studovat právnickou školu a současně navštěvoval malířskou akademii. Po odchodu Zoly do Paříže začínala krystalizovat Cézannova touha přemístit se také do metropole umění, salónů, galerií a pulzujícího kulturního života. Začal toužit po bohémském životě umělců, o kterých mu Zola psal v dopisech.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 10.

Nakonec se v roce 1861 vydal do Paříže a setkal se s odmítnutím a opovržením. Vystřídal velké množství malířských ateliérů, ale jen těžce nacházel pochopení od svých malířských kolegů. Jeho umění se často věnovalo stejným tématům, jaká Zola používal ve svých knihách - surový život spodní vrstvy společnosti, vraždy, nahota, násilí. Obrazy mají hutný nános barvy a vyznačují silné emoce a napětí. Z těchto obrazů můžeme vysledovat umělcovo citové rozpoložení.<sup>19</sup> „*Maluji tak, jak to vidím, jak to cítím - a já mám velmi silný cit.*”<sup>20</sup> Jelikož nemohl najít inspiraci a pochopení v malířských ateliérech, navštěvoval Louvre, kde vytvářel skici. V roce 1921 vyšla kniha *Une Conversation avec Cézanne* od Émila Bernarda. Svůj názor na staré mistry vyjádřil takto: „*Jsou dobří. Když jsem byl v Paříži, chodíval jsem do Louvru každý den. Ale nakonec jsem se začal věnovat více přírodě než jim. Člověk si musí vytvořit vlastní vidění. Musíte si vytvořit vlastní perspektivu, vidět přírodu tak, jak ji předtím nikdo neviděl.*”<sup>21</sup> Cézanne staré mistry obdivoval a učil se od nich, ovšem nekopíroval je. Býti klasikem pro něho znamenalo, stát se klasikem přes přírodu díky zkušenosti. Ve své tvorbě z poloviny šedesátých do poloviny sedmdesátých let uplatňoval benátské vlivy jako například barevnost Paola Veronese patrnou v díle *Orgie (Le Festin, 1867-70)*. Neskrýtě se obdivoval dílům Rubense a otce impresionismu Delacroixe. Již od začátku se v něm vyvinul odpor k akademickému malířství a napodobování starých děl či prací jiných malířů. Ovšem stejně tak plně nepropadl impresionistické vizi zachycování prchavých momentů třpytícího se moře, slunečního paprsku v určitou denní dobu nebo vlajících šatů na tančících baletkách. Stále měl na paměti věčnost a trvalost umění starých mistrů a jejich práci s barvou. „*Chci z impresionismu udělat něco trvalého, něco jako umění pro muzea.*”<sup>22</sup> Nezávislost a silná vůle jsou nejvýraznější charakteristické rysy umělce. Toužil po nezávislém vidění, nezávislé tvořivosti. Na plátně chtěl promítnout svůj unikátní pohled na svět. „*Skutečně a neustále musí člověk studovat mnohotvárný obraz přírody.*”<sup>23</sup>

Osobně se setkal s impresionisty roku 1863 a postupně se nechával ovlivňovat. V této době se rozvinulo jedno z nejdůležitějších přátelství pro jeho budoucí tvorbu. Camille Pissaro se pro něho stal jistým kultem uznání a stojí za bezprostředním studiem přírody, kterému Cézanne navždy propadl. V tomto přátelství našel pochopení pro svůj styl a vděčí Pissarovi za vyvedení svých pláten ven z ateliéru, kde spolu oba pracovali bok po boku. Pissaro byl pro jeho otcem,

---

<sup>19</sup> SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 24.

<sup>20</sup> GESKÓ, Judit. *Cézanne and the Past, Tradition and Creativity*. Budapest, 2012, s. 35.

<sup>21</sup> DORAN, Michael. *Conversation with Cézanne*. Berkeley, 2001, s. 161.

<sup>22</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 14.

<sup>23</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 10-12, 19.;

kteřý porozuměl umělcově touze po vlastním umění a přítelem vedoucím ho k dosahování stále lepších výsledků.<sup>24</sup> Pissaro se stal esencí k nové životní múze. Příroda se stala absolutně nezbytným aspektem uměleckého vyjádření. Naučil Cézanna pomalé a rozvážené práci se štětcem. Pissaro nebyl „otcem” jen pro Cézanna, ale stal se hlavní postavou impresionistů ve smyslu vůdčí a podporující. Pro Cézanna impresionismus neznamenal program, který se musí slepě následovat. Umožnil mu najít ideální barevné harmonie, soulad ideálního s realistickým a vybudovat formy. Barevným formám podřídil svou tvorbu, „*barvy jsou tím místem, kde se náš mozek stýká s universem*“.<sup>25</sup> Souhra vztahu formy s barvou se stala jeho životním problémem, ke kterému hledal řešení. Podřídil kresbu celkové kompozici barev. Barva se stala konstrukcí, ke které přidával hmotu a tvar. Pissaro mu pomohl dostat se z tmavých, násilně vyhlížejících pláten k zářivě barevným, energií naplněným obrazům přírody. Například etapy tvoření obrazu Jean-Baptiste-Camilla Corota byly kresba – hmota – barva.<sup>26</sup> Cézanne měl opačný názor: „*Kresba a barva není nic rozdílného. Malováním kreslíme. Čím více je barva v harmonii, tím více je kresba precizní, když je barva u vrcholu bohatosti, v tom momentu forma dosahuje úplnosti.*“<sup>27</sup>

Cézanne se zúčastnil první výstavy impresionistů konané 15. dubna 1874. Vystavil zde tři obrazy, z čehož dva byly krajinomalby. Obě plátna jsou velmi výrazná, strhávající pozornost. Jsou zařaditelná do impresionistické malby, ale nezapírají osobitý a nezávislý styl již vyvrátého umělce. Během období 1874 až 1886, kdy probíhaly výstavy prosazujících se impresionistů, Cézanne vystavoval znova a naposledy s impresionisty roku 1877.<sup>28</sup> Ve svém dopise příteli Émilu Zolovi psal: „*...zdá se mi však, že v táboře impresionistů vládne hluboký zármutek. Zlato neteče zrovna do jejich kapes a obrazy jim zasychají v ateliérech. Žijeme ve velmi zmatených dobách a nevím, kdy ubohé malířství znovu nabude trochu svého lesku...*“.<sup>29</sup> Druhá polovina sedmdesátých let byla pro Cézanna zlomová tím, že začal svá díla pomalu prodávat. Jeho obrazy se objevily u obchodníka s uměleckými předměty Pèra Tanguya. První obraz zakoupil sběratel umění a obdivovatel impresionistického malířství Victor Chocquet, který také navázal osobní kontakt s umělcem. Cézanne začínal vstupovat do povědomí uměleckých kritiků, kupců

---

<sup>24</sup> Oba umělci si rozuměli i z důvodu stejné rodinné situaci, oba si vybrali kariéru umělce proti vůli svých otců, kteří si přáli, aby jejich synové podporovali rodinné podniky.

<sup>25</sup> NOVÁK, Luděk. *Postimpresionismus*. Praha, 1965, s. 19.

<sup>26</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 12.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 10, 25-26.

<sup>27</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 63.

<sup>28</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 13.

<sup>29</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 60.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 24-25.

a sběratelů, kteří se stali jeho prvními obdivovateli. Ovšem prodej ani obdiv nedosahoval výše potřebné na živobytí a pro osobní ego, což způsobovalo umělci deprese a časté úniky do rodného města Aix-en-Provence.

V pařížské galerii v Rue Laffitte patřící Ambroise Vollardovi se konala jeho první soukromá výstava až v roce 1895 a po ní následovaly další. Pomocí retrospektivních výstav se Cézanne dostal více do povědomí soudobé kritiky a začínal být více diskutovaný ve společnosti sběratelů umění. Obrazy z těchto výstav vysvětlují, proč je Cézanne přirozeně zařazován do vývoje francouzské krajinomalby. Příroda v jeho pojetí není kopírována, ale je inspirací a nábojem jeho děl. Impresionisté byli ti, kteří vynesli svá plátna ven, protože si uvědomili, že příroda znamená světlo a barvu. Cézanne pronesl: „*Jsou dvě věci, oko a mozek, musí si navzájem pomáhat. K rozvoji oka viděním přírody, k rozvoji mozku logikou organizovaných vjemů, jež dávají výrazové prostředky.*“<sup>30</sup> Okem zaznamenal vjemy, které poté vytřídil a nanesl na plátno. Snažil se vidět do určitého objektu, pochopit jeho charakteristiku a hloubku. Až po získání všech vjemů a rozmyšlení podstaty objektu položil štětec na plátno. Pro Cézanna byla například díla Moneta pouze okem, brilantním okem, ale pouze okem. Barvy na Monetových plátnech zaujímají funkci impresivní, což znamená, že se barvy předmětů jeví jako ve skutečnosti. Monet a další impresionisté byli svým způsobem naturalisty. Pankiewicz se v tomto od Cézanna lišil. Kapisté vzpomínají, že jejich učitel ukázal místo na plátně, pak na krajinu či zátiší a řekl: „*Takhle to nevypadá*“. Spíše se soustředil na naturalistický vzhled než na hloubku předmětu.<sup>31</sup>

Jednou z jeho téměř životní posedlostí byla hora Sainte-Victorie. Tato hora se nachází poblíž rodiště umělce u Aix-en-Provence na jihu Francie. Množství vyobrazení tohoto objektu se nedá spočítat, Cézanne kolikrát rozčilením rozdupal a zničil své dílo po celodenní práci. Přesto se dochovaly desítky olejomalb a akvarelů. Podstata hory byl cíl, kterého se snažil dosáhnout. Ovšem kouzlo hory Sainte-Victorie se měnilo s každým ročním obdobím, s každým počasím, s každou částí dne. Proto na Cézannových plátnech vidíme horu pod horkým letním dnem, s vycházejícím sluncem, za zimního sychravého období a pokaždé, přestože se jedná o stejný předmět, se jedná o jinak působící obraz. Cézanne dokázal i hodinu uvažovat nad dalším tahem štětce, neboť barva musela obsahovat „*vzduch, světlo, předmět, rovinu, charakter, kresbu a styl.*“<sup>32</sup> Jediný dotyk štětce byl výsledkem detailního pozorování a zkoumání. Jeho barva má

---

<sup>30</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków*, roč. VII. Warszawa, prosinec 1946, s.10.

<sup>31</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha, 1987, s. 124.; KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 13.

<sup>32</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha, 1987, s. 126.

oproti Monetovi konstruktivní funkci. Jedná se o ukázněnou barvu s jasně vymezeným místem budujícím celý výsledný obraz. „Dlouho jsem nebyl s to, dlouho jsem nedovedl namalovat Sainte-Victorie... Přijdu před motiv a ztratím se v něm. ...Záře duše, pohled, odhalené tajemství, výměna mezi zemí a sluncem, ideálem a skutečností, barvy!“<sup>33</sup> Horu Sainte-Victorie maloval nepřetržitě celý život. Ve stejné oblasti, v okolí rodného Aix, se nacházely i další oblíbené motivy - červené kameny lomu Bibémus, hustý les u Château Noir či vesnička Tholonet. Olejomalba nesoucí název *Le Château Noir* (1904-1906) zobrazuje pouze několik málo předmětů, mezi nimiž je dominantní dům bez střechy, strom a cesta. Zářivá oranžová barva domu vdechuje život nehybnému předmětu, který stojí v kontrastu k tmavě zeleným živým stromům.<sup>34</sup> Ke konci svého života si postavil ateliér na kopci s pohledem na horu Sainte-Victorie a našel zde přesně takový klid, po kterém toužil. Tento klid byl, čím dál častěji „vyrušován“ návštěvníky z města, mladými umělci, kteří se toužili naučit umělcovu techniku, sběrateli umění či přáteli. Ve svém poslední dopise, který poslal svému synu Paulovi, napsal: „*Vytrvale pracuji, obtížně, ale koneckonců něco z toho vzejde. A to je, myslím, hlavní věc.*“<sup>35</sup>

Krom krajínomalby se Cézanne často věnoval zátiší. Zátiší skládal z prostých předmětů, kdy barevným kontrastem modeloval tvar. Pomocí kontrastu komplementárních tónů, teplých a studených tvořil pocit prostoru. O zátiší *Jablka a pomeranče* (*Pommes et oranges*, 1899) se anglický kritik umění Roger Fey vyjádřil: „*Je tu vzájemný vztah mezi barvou a objemem. Čím déle se na ně člověk dívá, tím více se zdá, že jsou jablka červenější a kulatější a zelenější a těžší...dávají tušit formy tam, kde jsme dříve viděli jen prázdný prostor.*“<sup>36</sup> Umělec štětcem zvýrazňoval objemy jednotlivých předmětů a přeměňoval je v hmatatelné objekty. Pomocí uspořádání ovoce v různých úhlech se nám nabízí mnohotvárnost úhlů pohledu. Příroda venku s otevřenými stráněmi a předměty či ovoce uvnitř pro Cézanna znamenala tu samou přírodu. Jen málo umělců stavělo krajínomalbu a zátiší na stejnou úroveň. Každý předmět maloval jako by se jednalo o jeho portrét. Samotnou malbu předcházelo dlouhé aranžování všech předmětů. Šlo mu o vytvoření scénérie, dramatu a napětí. Kombinoval dohromady vertikální předměty s horizontálními, měkké povrchy s tvrdými. Jeho zátiší ovšem nikdy nebylo naaranžováno k jídlu. Ovoce či zelenina zde neměli funkci potravin. Jsou nastaveny jednoduše pro efekt a jejich vlastní krásu. Za svůj život nashromáždil zajímavou sbírku využívaných předmětů jako lebky, nádoby či exotické předměty. V zátiších se výrazně prosazují základní tvary, „*nutné pojednávat*

<sup>33</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha, 1987, s. 125.

<sup>34</sup> SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 122.

<sup>35</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 10-12, 19, 22.

<sup>36</sup> SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago, 1984, s. 146.



*přírodu podle válce, koule a kužele.*"<sup>37</sup> Tento výrok patří k počátkům přicházejícího kubismu. Ten se začal prosazovat v letech 1907-1910 a Cézanne je považován za jednoho z jeho otců. Role barvy je ovšem u kubismu omezená a tím se s Cézannovým uměním rozchází. Také je pravděpodobné, že Cézanne svým výrokem zamýšlel způsob kresby, kdy umělec rozkládá složité tvary předmětů na tři základní a jednoduše proveditelné, neboť v jeho obrazech není kladen důraz na tyto tři základní tvary. *Zátiší s peprmintovou lahví (Nature Morte avec Bouteille de Menthe Poivrée, 1890-1894)*, jeden z velmi známých obrazů, představuje stůl zakrytý ubrusem naaranžovaným do výrazných vln a záhybů, což vytváří pocit volnosti. Umělec si zde pohrál s transparentností lahve a sklenic, přes které je možné vidět jablko zdeformované pohledem přes vodu a sklo. Jedná se o skvělý příklad používaných linií v Cézannových dílech. Rovné stěny, které jsou možná příliš blízko stolu, zaoblená karafa na vodu, kulatá jablka a vířící modrý ubrus s černými motivy (obr. 1).<sup>38</sup>

Třetím nejdůležitějším předmětem umělcovy tvorby byl portrét, kterých vytvořil desítky. Jedná se o velmi výrazný, nehybný a dominantní portrét jedince. Monumentalita ztvárněného byla v hlavní roli, které vše včetně detailů ustupovalo. Jedná se často o neosobní portréty, které těžce vypovídají o vztahu mezi umělcem a modelem. Téměř se zdá, že Cézanne nemaloval portréty, ale zátiší s člověkem. Rozdíl představovaly portréty jeho dlouho utajované partnerky a posléze ženy Hortensie a jejich syna Paula. Tyto portréty se vyznačují jemnými rysy a hlubokou citlivostí. Portrét mladého obchodníka s uměním Ambroise Vollarda se nachází v pařížském Petit Calais a je úkazkou stylu Cézannovy tvorby. Vollard musel umělci sedět více než stokrát, a přesto je obraz prakticky nedokončen. Je na něm silná vrstva barvy, která je již popraskaná. Cézannův model zanechal svědectví o velkém zápalu, energické tvorbě a také obtížích, s jakými se umělec vyrovnával s neúspěchem během tvorby. Cézanne byl známý tím, že často svá plátna zničil po celodenní i delší práci, neboť byl nespokojen s výsledkem po jakém toužil.<sup>39</sup>

Jeho nejsilnějším obdobím se stala léta 1886 až 1897. Po smrti otce se již do konce života nemusel vypořádávat s finančními problémy i jeho vztah s Hortensíí byl oficiálně zpěčetěn manželstvím. Mohl se tedy plně věnovat své profesi a nové oblíbené technice - akvarelu. Obrazy hýjí energií a vyznačují se pocitem velkého prostorového vjemu. Oproti olejomalbě,

---

<sup>37</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 21.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 14.

<sup>38</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 15.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 14-15, 96.

<sup>39</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 16.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 15.

kteřá je často velmi dramatická, jsou akvarely příjemně jemné. Například akvarel *Chateau De Madan* (1881) zobrazuje pohled na břeh řeky, stromy a domy, kopce a nebe. Jeho atmosféra je uklidňující a harmonická díky hře barev s převládající modrou, zelenou a hnědou. Toto období se zaměřoval hlavně na barvu. Ta vždy představovala velmi výrazný a neodmyslitelný aspekt Cézannovy práce, v tomto období jí přikládal nejvyšší význam. Dlouho uvažoval o tahu štětce, který se vyznačoval vysokou jemností, a díky níž dostal své akvarely na vysokou úroveň.<sup>40</sup>

Charakteristikou pozdní tvorby byl určitý návrat do raných let. Opět se věnuje figurálním motivům a tvoří sérii obrazů s motivem *Koupání*. Umělec vytvořil stovky skic, kreseb a maleb s opakujícím se námětem těl nahých mužů a žen. Předlohou mu stály jak živé modely, tak sochy v muzeích. V pozdním období často navštěvoval muzea s klasickými díly, podle nichž vytvářel skici. U starých mistrů hledal hlavně formu a mezi neoblíbenější patřil Rubense. Celé bádání se promítlo v jeho pozdní tvorbě. V motivu *Koupání* se rozdílně vypořádal s postavy žen a mužů. Ženy se nekoupají ani si nehrají jako mužské protějšky, každá ženská postava se jeví izolovaně a nepřírozně. Stejně jako z jeho portrétů se nedá tušit vztah mezi postavami na plátně nebo jejich vztah s umělcem. Přestože se jedná o akty, není zde patrný žádný erotický aspekt. Spíše působí na diváka nepříjemným až ožehavým pocitem. Vysoké harmonie tvarů a barev dosáhl v díle *Velké koupání (Les Grandes Baigneuses)*, 1894-1905). Obraz byl vystaven až po umělcově smrti na retrospektivní pařížské výstavě Le Salon d'automne.<sup>41</sup> Cézanne, jako již tradičně, dílo několikrát předělával a to hlavně figury, na kterých je hutný nános barvy. Zkombinoval zde modř a teplé odstíny pleti. Jedná se o největší Cézannův obraz o rozměrech 210.5 × 250.8 cm. Je skvělým příkladem umělcovy práce s kompozicí a znalostmi získanými studii klasických děl. Jak již bylo Cézannovým zvykem, z těchto děl si vzal pouze inspiraci, neboť například střed obrazu, který je v renesančních obrazech nosným bodem scény, je v tomto případě prázdný. Také ignoruje sestavení předmětů do velké pyramidy. Inspirací pro toto téma mu byly vzpomínky z dětství, kdy trávil čas se svými přáteli u řeky.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 16-17, 20-21.

<sup>41</sup> NOVÁK, Luděk. *Postimpresionismus*. Praha, 1965, s. 9, 16-20.

<sup>42</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 10-12, 19, 22.; DZIKOWSKA, Elżbieta. *Artyści mówią*. Warszawa, 2011, s. 44.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 12, 15-16, 116.

## 2.1.2 Styl

Pankiewicz jako jeden z nemnoha Cézannových současníků poznal genialitu díla tohoto umělce. „*Kompozice krajinomalby a zátiší v umění Pankiewiczze utvářela se nepochybně vlivem velkého praotce moderního umění Cézanna. Mistři z Aix také vděčí za schopnost rovnováhy mezi formou a barvou.*“<sup>43</sup> Czapski se ve ze svých vzpomínkách přiznává: „*Prohlížel jsem v knihovně Akademie Cézanna ve velké knize reprodukcí a nerozuměl jsem z jeho malířství nic.*“<sup>44</sup> Reprodukce byly černobílé, tedy postrádaly to, co bylo pro Cézanna nejdůležitější, barevnou kompozici. Cézannova díla byla a jsou považována za těžko srozumitelná pro širokou veřejnost, a to i pro ty, kteří se stali obdivovateli impresionismu. Jeho díla se nesnažila dosáhnout jednoduché konečné dokonalosti. Opovrhoval kýčovou krásou, která se dle jeho mínění dala velmi lehce naučit a také obdivovat. Cézannova díla, často nepochopená, byla považována za nedokonalá a nedokončená. Nekrology o jeho smrti v pařížských listech v říjnu 1906 zmiňovaly přívlastky jako „*neúplný talent*“ či „*neschopný ničeho kromě skic*“.<sup>45</sup> Pankiewicz byl ovšem schopen rozpoznat složitost jeho umění. „*Cézanne je jediným malířem, na kterého je možné se dívat po starých italských mistrech. Všichni ostatní po nich ztrácejí, dokonce i Renoir.*“<sup>46</sup> Józef Czapski považoval Pankiewiczovu schopnost vnímat umění za důležitější než jeho vlastní tvorbu. Po Cézannově smrti vzniklo nespočet prací zabývajících se životem a dílem malíře. Umělcova osobnost byla pod náparem teoretiků snažících se pochopit vytvořená plátna a život. Spíše než čisté pojednání o životě a díle se uchýlili k závěrům sloužícím vlastním představám a době. K pochopení osobnosti umělce je zapotřebí soustředit se pouze na malby, kresby, akvarely a poté na korespondenci a vzpomínky přátel. O jeho posledních letech nejlépe vypovídá korespondence s mladým, začínajícím umělcem Émilem Bernardem. Cézanne se stal jeho mentorem a často spolu malovali v ateliéru v Provence. V dopisech se zachovaly myšlenky a názory na soudobé i minulé umění, o chápání a vnímání přírody.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> HUSARSKI, Waclaw. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1927, s. 3.

<sup>44</sup> CZAPSKI, Józef. Śmierć Cézanne'a In *Kultura* 6/453. Paryž, 1985, s. 109.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>46</sup> Pankiewicz o Cézannovi. WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 42.

<sup>47</sup> DZIKOWSKA, Elżbieta. *Artyści mówią*. Warszawa, 2011, s. 44.; KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 8-9, 13, 21.

Cézanne častokrát nedokončil svá díla a přešel k dalším v naději, že dosáhne větší dokonalosti. Neváhal zanechávat bílé skvrny na plátně. Měl jistý odpor k perfektně dokončeným dílům (complexité) dle diktátu akademického malířství. Během své tvorby se ani nesnažil díla očividně dokončit. Šlo mu o jasné rozložení barvy, aby i bílé skvrny měly své místo. Jeho umění se odvracelo od doslovných významů a hledání jejich vnitřních znění. Dosahoval vnitřní krásy obrazu přesahující meze soudobého vkusu. Jeho umění bylo znakem nového svobodného uměleckého projevu, stylu, který za svůj život rozvinul, a který je patrný hlavně při celkovém pohledu na jeho dílo. Cézanne byl umělcem, který nejproduktivněji řešil proces integrace pravdivosti a reálnosti výtvarné řeči. Výsledkem bylo nové prostorovo-časové vymezení obrazu, které vyústilo u impresionistů.<sup>48</sup> „Cézanne, přistupující k malování obrazu, usiloval ho především zorganizovat, hledal velké linie, budoval z linií lešení obrazu. Později protáhl lidské figury tak, aby mu seděli do těch linií.“<sup>49</sup>

Cézanne, Monet i Renoir se nazývali primitivy nového umění.<sup>50</sup> Zygmunt Waliszewski o Cézannovi prohlásil, že viděl Boha ve všem, co maloval. Český literární kritik František Xaver Šalda se o něm vyjádřil: „Cézanne pochopil, že impresionistický způsob, vede-li se do důsledků, rozkládá barvu v poslední jakýsi prach, že se odnervuje neustálou a postupnou analýzou její kořenná síla, smyslná a temná hloubka. A reagoval proti impresionismu ve jménu barvy; barevná krása, ne světelná nebo atmosférická pravda – takový jest oltář, na němž obětuje... Jest to kolorista, který prošel impresionismem a ne bez užitku; impresionismus zanechal i v kolorismu stopy svého nového hodnocení; zjemnil úžasně i smysl čistě barevný.“<sup>51</sup> Není autorem zařaditelným do jednoho stylu, tímto se velmi podobá Pankiewiczovi. Vedle rané tvorby dynamických a expresivních figurálních scén inspirovaných díly Caravaggia, Veronesa, Delacroxe či Couberta, tvoří i zátiší, portréty a krajinomalby oblasti s estaquerským jižním ostrým světlem. To vše mu pomohlo najít syntézu přetvořenou do palety velmi intenzivních barev a kontrastů.

Impresionismus stál na počátku mnoha fenoménů, teorií i stylů v malířství. Nejedná se však pouze o nový způsob malování s několika velkými talenty z druhé poloviny devatenáctého

---

<sup>48</sup> LIGOCKI, Alfred. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1973, s. 5, 6, 8.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 19.; CYBIS, Jan. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1949, s. 5.; SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago – London, 1984, s. 99.; WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha, 2010, s. 264, 370.; CZAPSKI, Józef. Śmierć Cézanne'a In *Kultura* 6/453. Paryž, 1985, s. 108.; CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 57.

<sup>49</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 42.

<sup>50</sup> HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa, 1980, s. 35.

<sup>51</sup> ŠALDA, František Xaver. *Impresionismus: jeho rozvoj, rezultáty i dědicové*. s. 18.

století. Jde převážně o nový pohled na přírodu, kde je kladen hlavní důraz na světlo a jeho transformaci na barvu. Tím také posunuli krajinomalbu na nový stupeň. Tato skupinka přepsala celé dějiny světla v umění. Zanevřeli na jednosměrné osvětlení v ateliéru a tím i změnili celou perspektivu obrazu.<sup>52</sup> Czapski o Cézannově tvorbě napsal: „*Cézanne vyrůstá z impresionismu, ale také ho přerůstá... S impresionismem ho spojuje výchozí bod: bezprostřední senzace přírodou. Ale jedna ze zásadních „revolucí“ Cézanna, která je dodnes aktuální, a která byla postkubistickým pokolením přejatá, je celkově vědomé scelení kresby s barvou v obraze, a to uznáním barvy jako konstrukčního bodu obrazu a ne kresby. Cézanne zplodil svým malířstvím velké množství směrů, různorodých talentů, jako žádný jiný malíř devatenáctého století: van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Bernard, poté fauvismus, kubismus, celý okruh postkubistických a postimpresionistických směrů; to vše je „chycené“ dílem samotáře z Aix.*“<sup>53</sup> Impresionismus byl pro něj hlavně oddaný obdiv k obyčejné krajině, často zalité sluncem. V pokládání barvy na plátno ovšem hledal více. *Zátoka v Marseilles, pohled na vesnici Saint-Henri (La Baie de Marseille, avec vue sur le village Saint-Henri, 1883)* zobrazuje klasický výjev, který by si mohl vybrat jakýkoliv impresionistický malíř. Plocha plátna je pokrytá barevnými bloky, pokládanými vertikálně a horizontálně, díky kterým dosáhl zobrazení dynamiky krajiny. Divákův pohled je veden přes stromy, domy k zátocce a poté daleko za ni. Jeho krajinomalby velmi výjimečně obsahují postavy lidí, jedná se o čistou přírodu občas doplněnou objekty budov nebo cest. Tímto se odlišuje od ostatních impresionistů, kteří si rádi vybírali témata zahrnující život lidí, jejich víkendové promenády v parcích či pikniky u břehu řek či jezer. Klasický způsob malování krajiny je detailní vypracování blízkých předmětů a se zvyšující se dálkou tyto detaily ubírat. Cézanne ovšem používá podobné množství detailů na celém plátně a i přesto dosahuje hloubky.<sup>54</sup>

Barva se stala umělcovou celoživotní součástí a pomocí kladení horizontálních a vertikálních bloků dosahoval hloubky a siluety. Nepoužíval barevné odstíny k modelaci předmětu. Cézanne se stal opravdovým mistrem přes barvu. Modulací dosahoval dojmu hloubky na svých obrazech díky kladení různých barev vedle sebe vytvářel kontrasty, které v různě kladených úhlech pracovaly s fungováním lidského oka. Barva má na jeho plátnech konstruktivní funkci, její místo je tedy přesně předem vybráno. „*Modulace není nic jiného než správné vztahy mezi*

---

<sup>52</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 25-26.; CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 54-56, 60-61.; GESKÓ, Judit. *Cézanne and the Past, Tradition and Creativity*. Budapest, 2012, s. 37.

<sup>53</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 56, 58.

<sup>54</sup> KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou: kresby, obrazy, spisy*. Praha, 2005, s. 8-9, 13-14.; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York, 1962, s. 14, 19.

*barevnými tóny. Jsou-li všechny barvy správně vyjádřeny, vzniká modelace zcela samovolně.*<sup>55</sup> Jablka na jeho plátnech vypadají, jako by vystupovala z plochy. Na objemu jim přidala Cézannova technika kontrastů v nanášení studených a teplých odstínů. Barvy se ovlivňují a závisí jedna na druhé. Umělci označují za základní tři barvy - žlutou, červenou a modrou. Ostatní jsou podvojně a vznikají mícháním. To znamená, že kladením základních a podvojných barev vzniká nové zabarvení. K dosažení potřebného efektu slouží i světlost barvy a velikost plochy. Různě barevné plochy v různě velkých rozměrech mění celé ladění barvy a tím i hloubky celého obrazu.<sup>56</sup>

Cézannovo jméno, umění a inspirace se dostaly do Polska hlavně po první světové válce, a to převážně díky umělcům zaměřeným na kubismus a formismus, jejichž popularita a vliv ovšem nedosahovaly vysoké úrovně. Jeho hlavní následovníci byli členové Komitету Paryskiego. Cézannovský kult se tím rozmohl v Polsku až po jejich návratu do vlasti ve třicátých letech. Pod jeho vlivem se začíná zpochybňovat konstrukce a smysl barvy na plátnech některých polských malířů jako například Józefa Mariana Chełmońskiego, který byl následovníkem realistické školy a věnoval se historickému a sociálnímu kontextu. Naopak vyzdvihl díla jiných, která nebyla do té doby populární, jako Aleksandra Gierymského, který sehrál významnou roli v tvorbě Pankiewicze i kapismu. Z dlouhodobého hlediska tento malý otřes neměl vliv na popularitu umělců. Díla a jméno Chełmońskiego byly hluboko zakořeněné a patřily stále mezi polskou klasiku výtvarného umění. Důvodem může být vysoká důležitost kresby v obraze, která v Polsku přetrvávala. Cézannovská revoluce tkví v zdeformování kresby a použití barvy jako základního a hlavního elementu obrazu. Odporuje tím klasickému akademismu, na který byl klasický polský divák zvyklý. „*Od Pankiewicze k Czyżewského, od Makowského k Janu Cybisovi a Waliszewskému každý po svém přešel očišťující, tvrdou školu Cézanna a právě v Polsku, kde tolik desítek let panovalo neoddělitelné malířství ideové a citové, dnešní kult Cézannových nejlepších polských malířů má speciální přednes.*“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha, 1987, s. 137.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 140

<sup>57</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 26.; CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 61.

## 2.2 Józef Pankiewicz

### 2.2.1 Situace v Polsku

Nové proudy, styly a techniky proudící z Francie Pankiewicz vnímal a vstřebával, narodil se ovšem do jiné doby, než ve které tvořil Cézanne. Narodil se 29. listopadu 1866 v Lublinu, v době Cézannova raného uměleckého období.

Polská umělecká obec se soustředila do dvou středů – varšavského a krakovského. Obě tato ohniska měla mnoho společného, ale také měla svá specifika. Společnou měly hlavně špatnou komunikaci s hlavním centrem umění v Evropě té doby - Paříží. I v roce 1930, kdy proběhla anketa „*Je Paříž centrem světa?*“, všichni malíři i kritici odpověděli jednomyslně, že neexistuje jiné místo na světě hodné titulu hlavního města umění. Vznik a vývoj nových forem umění, atraktivita pro umělce a sběratele z celého světa, sídlo nejvlivnějších umělců své doby. To byla nepopiratelná atmosféra a hodnota Paříže.<sup>58</sup>

Živá umělecká spolupráce byla mezi Vídní, Mnichovem či Petrohradem. O umělcích studujících v monarchii se Jerzy Wolff vyjádřil, že „*poté celý život za sebou táhli závan smrdící pivem německého vzdělání.*“<sup>59</sup> V Paříži přirozeně polští umělci také působili, ale pohybovali se většinou v čistě akademickém malířství a nic výrazného mimo to nezaznamenávali. Jejich hlavním cílem bylo získání medaile a uznání svých učitelů. Například proslulá výstava pod názvem *Realismus* Gustava Courbeta z roku 1855 ani rozruch kolem *Snídaně v trávě* Édouarda Maneta, nijak neovlivnily ani nevzrušily polské malíře. Polská malířka Anna Bilińska se o impresionistech vyjádřila jako o blázních a jejich směšné umění přirovnala k idiotismu. Dne 18. ledna 1884, kdy byla zahájena výstava Eduarda Moneta, napsala: „*..., který se prý nazývá vůdcem, náčelníkem, mistrem i králem Impresionistů. Těžko si něco tak směšného, dětinského a nedodělaného představit. Žádná kresba, žádná barva.*“ Je

---

<sup>58</sup> *Sztuki piękne* VI. Krakow a Warszawa, 3 Marzec 1930, s. 117.

<sup>59</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 13.

také zřejmé, že si pletla díla Moneta a Maneta, kdy popisovala obraz a přisoudila ho druhému umělci. Impresionisté byli dle ní umělci, kteří se touží vyznamenat naivní originalitou.<sup>60</sup>

Problém určité izolace od západu byl v té době způsoben hlavně politickou situací Polska, přesněji řečeno, neexistencí Polska. Již stoleté rozdělení země mezi Prusko, Rakousko a Rusko mělo svůj nevyhnutelný vliv na uměleckou kulturu, ať už šlo o porušování, poněmčování či úplné potlačování polské národnosti. Národ se v takových chvílích obracel k umění znázorňujícímu historii, folklor a předešlou slávu. Váha zachování národního vědomí ležela na literatuře a umění. Hlavním úkolem literatury a umění bylo tedy uchování národních idejí pro budoucí generace. Nebyl zde prostor ani vůle vnášet nové styly a vlivy západu. V rakouském záboru, v porovnání s pruským a ruským, se Poláci těšili větší svobodě, převážně ve sféře politické a náboženské.

Jedinými místy, kde se dala uspokojit touha po moderním umění ve Varšavě, byla galerie Zachęta a Salon Krywulta. Krakov neměl více významných výstavních míst, ale díky uvolněné politické situaci vytvářel místo, kde se shlukovali ti, kteří toužili následovat evropské trendy a inspirovat jimi polské umění. Srdcem uměleckého života byla Akademie výtvarných umění v Krakově. Sláva Jana Matejki a Wyspiańskiego přitahovala pozornost a zájem mladých umělců nejen z rakouského záboru. Přesto šlo většinou o malé a opožděné vlivy. Více energie soustředilo na otevírání nových galerií či péči o umění. Od začátku dvacátého století byla politika Vídně stále otevřenější a shovívavá k polskému patriotismu, čímž výrazně vzrostl počet studentů Akademie a tím i studentů na zahraničních pobytech.<sup>61</sup> Přesto Krakov nebyl ideálním uměleckým místem. Andrzej Pronaszko nám zachoval popis města ze začátku dvacátého století: „*Krakov byl velmi malým městečkem, velmi provinčním, velmi špinavým a melancholicky truchlivým a ponurým. ... Obraz dávného Krakova nebyl by celý, kdybych nedodal, že mlha jiného druhu, ale ještě více vzdorná, hustá a horší z důsledku loajality vůči habsburskému trůnu, vyplňovala duše převážné části krakovských obyvatel.*“<sup>62</sup> Jedním z vedoucích spolků počátku uměleckého oživení se stalo Sdružení polských umělců (Towarzystwo Artystów Polskich), zkráceně Sztuka založené roku 1897. Hlavním úkolem sdružení byly výstavy polského umění. Mezi členy patřili profesoři z krakovské Akademie a umělci. Někteří z nich se

---

<sup>60</sup> BOHDANOWICZ, Antoni. *Anna Bilińska: podług jej dziennika, listów i recenzji prasy*. Warszawa, 1928, s. 69-70.

<sup>61</sup> LIGOCKI, Alfred. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1973, s. 9.; WOLF Jerzy. *Józef Czapski*. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996, s. 13.

<sup>62</sup> PRONASZKO, Andrzej. *Przed i za rampą kabaretu*. In *Dymek z papierosa, czyli o scenach, scenkach i nadsceńkach*. Warszawa, 1959, s. 227-228.



stali později klasiky polského národního umění jako Józef Chełmoński, Stanisław Wyspiański nebo Jacek Malczewski. Sdružení bylo součástí předválečného uměleckého hnutí Mladé Polsko (Młoda Polska) podporujícího moderní umělce. Celé sdružení bylo tajné a členové byli přísně vybíráni. Přesto stálo u počátečního ožívání polského malířství, které se snažilo povzbudit národní myšlení a také stálo za moderními styly proudícími do Polska jako impresionismus, naturalismus či kubismus.<sup>63</sup>

Vývoj se dovršil po první světové válce a osamostatněním Polska. Umělecká nálada nezávislosti se promítla v zakládání nových uměleckých skupin, manifestací avantgardních postav a přijímání, i když opatrné, nových uměleckých směrů. V meziválečném období bylo velmi neobvyklé potkat umělce, malíře či sochaře, který by nestudoval v Paříži. Ta se stala synonymem avantgardy. Setkávaly se zde vlivy z východu a západu, přetvářely se zde a vytvářely něco autentického. Někteří umělci se v Paříži uchytili a už zůstali, například Olga Boznańska, nejvýznamnější portrétistka polských dějin. Pro jiné se Paříž stala druhým domovem, do kterého se pravidelně vraceli, jako pro Pankiewiczze. A poté tu byli tací, kteří zůstali pouze několik měsíců či let a odjeli zpět do Polska. Vzhledem ke vzrůstajícímu počtu příjíždějících mladých polských umělců vznikla z iniciativy sochaře Augusta Zamojského organizace s názvem Cercle des Artistes Polonais à Paris v roce 1928.

Pankiewicz patřil k starším a již umělecky uznávaným členům organizace. V roce 1925 byl také pověřen Ministerstvem pro náboženské záležitosti a vzdělávání veřejnosti (Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) k vytvoření pařížské pobočky Akademie výtvarného umění v Krakově (*Paryska Filia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*) v ulici d'Alésia.<sup>64</sup> "... s nejvyšším uznáním náleží oznámit, že z iniciativy profesora Pankiewiczze, který ze soukromých zdrojů nashromáždil skromný fond, pronajal pracovnu v Paříži, kde se pod jeho vedením vzdělávají jeho žáci, studenti krakovské Akademie výtvarného umění. Jejich počet nepřekračuje číslo dvanáct, všichni se při tom druhotně věnují i výdělečné činnosti, což samozřejmě velmi narušuje studium."<sup>65</sup> Zatímco jiní přivázeli z Paříže poslední módu, Pankiewicz s sebou vždy na cestu do rodného kraje „zabalil“ nové malířské techniky, čímž vzbuzoval pozornost hlavně mladých polských umělců prahnoucích po novém, neokoukaném,

---

<sup>63</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 10-11.

<sup>64</sup> LIGOCKI, Alfred. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1973, s. 9; BOBROWSKA-JAKUBOWSKA. *Artyści Polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*. Warszawa, s. 23; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1968, s. 421-2; MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W świetle materiałów archiwalnych*. Kraków, 2003, s. 5.

<sup>65</sup> *Tygodnik Ilustrowany* 25, Warszawa, červen 1925, s. 499.

revolučním. Tím se stával po mnoho let prostředníkem mezi uměleckou kulturou Francie a Polska. Byl velmi citlivý na nové směry a inspirace v umění, což z něho dělalo milovníka a vynikajícího znalce minulého i současného umění. „*Dle jeho mínění, neexistuje umění staré a nové, jen dobré a špatné umění.*“ Ve svém umění kombinuje oba vlivy „*smiřuje Moneta s Veronesem, Renoira s Rafaelem.*“<sup>66</sup> Přes to vše, byla úroveň kulturního života a možností mladých umělců neporovnatelná se západem. Polsko trpělo nedostatkem galerií a muzeí s bohatými sbírkami děl různých epoh a škol. Na kvalitě výtvarného umění se také podepsala problematika výjezdu, která se po válce značně změnila, ale stále zde byl velký problém s financováním takového výjezdu. V neposlední řadě tu byl i strach zkoušet něco nového a malá víra v sebe sama.

Czapski ve své knize *Patrzyc* věnoval jednu kapitolu národnímu umění. Byl zde velmi kritický ke vztahu, jaký měli Poláci k malířství. Hudba má Frédérica Chopina, literatura Adama Mickiewicze a malířství Michałowského, který byl ovšem neznámý a na jeho pozici byla díla Matejki. Czapski vyzdvihoval lidovou kulturu a připomínal, že Polsko mělo a má několik dobrých malířů. Matejka mezi ně, ale jednoznačně nepatří. Velké umění je dle něho vždy dílem géníů, a přesto byl v Polsku stále (mluvíme o poválečném období) nejsilnější vliv matejkovského odkazu. „*Díval jsem se nedávno na obrazy Matejki v Zachęcie...Poblíž Grunwaldu, který nepředstavuje žádné umělecké hodnoty, tam visí dvě nevelká plátna: skica koně a alchymisty. Obě tyto studie vyvolávají dojem, že Matejko mohl být malířem, nebýt falešného přístupu k umění vlastním Matejkou: je v nich celkově pevná vize, pevná citlivost hry s barvou.*“ Matejko byl dle něho ilustrátorem dějinných událostí, učitelem hrdé národní historie, ale ne malířem. Neupíral mu nárok na vděčnost národa, ale nepřipouštěl a razantně odmítl Matejkům výrok „*tam kde se jedná o umění, tam já jsem papežem*“. Jako příklad vlivu umění na chápání národní kultury využíval Francii. Porovnávání těchto dvou zemí je nešťastné, již z hlediska diametrálně odlišných dějin a kulturního charakteru. Přestože byl Matejkův vliv na přicházející umělce zajisté velmi silný, a našel mnoho násladovatelů, kteří se tím vyhýbali moderním vlivům, považovat ho za „*tragédii polské kultury*“ je značně dramatické.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957.* Warszawa, 1959, s. 41.

<sup>67</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzyc.* Kraków, 2004, s. 43-9.

### 2.2.2 Život a dílo

Pankiewicz se umělecky začal projevovat v osmdesátých letech 19. století. Byl zapsán do večerní školy kreslení vedené Wojciechem Gersonem, který čerpal inspiraci od francouzských umělců realismu. V jeho škole studenti tvořili podle živého modelu. Gerson byl i jeho profesorem ve Státní škole kresby<sup>68</sup>. V osmdesátých letech se seznámil s Władysławem Podkowińskim. Tito dva umělci přátelé byli první, kteří se pokusili v Polsku prosadit impresionismus. V roce 1885 získali stipendium na Akademii výtvarného umění v Petrohradě, nadšení ovšem rychle opadlo potom, co byly jejich kresby prohlášeny za nejhorší v akademickém roce.

Umělci se vrátili do Polska a Pankiewicz se neúspěšně pokoušel o stipendium do Paříže. Během pobytu doma se seznámil s tvorbou Aleksandra Gierymského. On a jeho bratr Maksymilian byli v té době jediní, kteří se zabývali převážně studii světla a barvy díky studijnímu pobytu, v té době netypické lokalitě, a to v Paříži. Vývoj Aleksandrových děl se později rozešel se stylem Pankiewiczze i Podkowińského. Jeho obraz z let 1894-95 *Venkovská rakev (Tumna chłopska)* je vlastní verzí kombinace realismu, historismu a vlivu francouzského umění.<sup>69</sup> Nejvýznamnější obraz Pankiewiczze z tohoto období, inspirovaný uměním Aleksandra Gierymského, *Zeleninový trh za Železnou branou ve Varšavě (Targ na jarzyny za Żelazną Bramą w Warszawie, 1888)*, oplývá živými barvami. Jedná se o výjev z každodennosti trhu, barva zeleniny zde hraje hlavní roli a lidé druhořadou. Za obraz získal uznání a stříbrnou medaili na konkurzu v galerii Zachęta a prodej mecenáši umění Ignacy Korwin-Milewskému umožnil jemu i Podkowińskému výjezd do vysněné Paříže. Tento obraz mu přinesl i zlatou medaili na Obecné výstavě (Wystawa Powszechna) v Paříži roku 1889.

Paříž té doby se již vzpamatovala z šoku a rozhořčení vyvolanými impresionistickými díly a umělci tohoto směru si začínali vydobývat uznání. Přesto to byl vývoj pomalý a do popularity měli umělci ještě daleko. Cézanne se již nezajímal o impresionismus, ale začínal tvořit svým specifickým způsobem, který se posléze projevil ve *Velkém koupání (Les Grandes Baigneuses, 1894-1905)* či krajinách z Estaque. Jeho nové koncepce ho posléze učinily otcem moderního

---

<sup>68</sup> Rządiwa Szkoła Rysunków, ulice Rymanska, Varšava.

<sup>69</sup> STARZYŃSKI, Juliusz. U źródeł sztuki nowoczesnej w Polsce. In *Sztuka i krytyka* 3-4, č. VII. Warszawa, 1956, s. 11.

umění. Paříž nejvíce obdivovala historické malířství typu Paula Delaroche – Bastien Lepage či Carolus-Durand a začínající umělci chodili na hodiny profesorů z Beaux-Arts. Pankiewicz se ovšem o tyto umělce nezajímal, okouzila ho díla Maneta a Moneta. Navštívil výstavy Moneta, Gauguina na Champ de Mars a plátna Cézanna u Artistes Français. „*Když jsme přijeli s Podkowińským do Paříže, poprvé jsem viděl plátna Moneta u Goupila na Boulevard Montmartre, které mi ukázal spolupracovník firmy. Byl velmi podobný van Goghovi – byl to jeho bratr Theo.*”<sup>70</sup>

Pankiewicz, stejně jako Cézanne pohrdající akademizmem, nikdy nedokončil žádnou malířskou školu, nesnesl špatné vyučování, které mělo dle něho za příčinu úpadek malířského řemesla. K pevnému rozhodnutí, pokusit se o impresionistickou malbu, přispěla výstava v Galerie Georges Petit roku 1889. Claude Monet zde vystavoval 140 obrazů za dvacet let tvorby. *Květinový trh před kostelem sv. Magdaleny v Paříži (Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny v Paryżu, 1890)* je reakcí na tuto výstavu a prvním impresionistickým dílem Pankiewiczze (Obr. 2). Jedná se o hru barev. Ženy v světlých šatech uprostřed květů, trh s červenými střechami a světlouncem modrými zdmi kostela. „*To není pouze adaptace koncepce francouzského impresionismu, ale rovnou důležitý a kvalitní nový jev.*”<sup>71</sup> Na tento obraz dostal nabídku na koupi, ale v předělané, klasické verzi. Tuto nabídku nepřijal, i když musel z finančních důvodů opustit Paříž a vrátit se do Polska. Umění pro něho bylo svědomím života, bez tohoto svědomí by ztratilo cenu a to předěláváním svých děl nechtěl dopustit. Bral svoji práci velice vážně a oproti svým francouzským kolegům jako Renoir, Corot či Bonnard se moc malířstvím „nebavil”. Francouzi mají schopnost obě „*protichůdné ctnosti*“, zábavu a vážnost umění, mistrovsky nakombinovat. Pankiewicz zůstal pouze u vážnosti umění a systematické práce po celý svůj život. Dal si za cíl tvořit nejlépe, co bylo v jeho silách.<sup>72</sup>

Po svém návratu se pustil do práce na obraze *Léto (Lato, 1890)*. Tento obraz už má téměř abstraktní kompozici. Z malých bodů zelené, modré a zelenožluté se vynořuje louka s křovím a lesem. Impresionismus se v polském výtvarném umění míchal dohromady s proudy symbolismu Mladého Polska, konstruktivismu a abstrakcionismu. Na konci 19. století se rozvinul tzv. polský impresionismus vycházející z tvorby Władysława Podkowińského. Jeho počáteční tvorba byla spíše realistická a nikdy úplně nepropadla kouzlu stylu Moneta.

---

<sup>70</sup> JAREMA, Józef. Rozmowa z Pankiewiczem In *Głos Plastyków 1-2*, Warszawa, 1933, s. 35.

<sup>71</sup> STARZYŃSKI, Juliusz. U źródeł sztuki nowoczesnej w Polsce. In *Sztuka i krytyka 3-4*, č VII. Warszawa, 1956, s. 11.

<sup>72</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 14.

Skutečnými následovníky impresionismu a Pankiewiczovy tvorby byli až kapisté, kteří oba vlivy přeměnili ve svůj osobitý styl.

Nicméně příjezdem a tvorbou těchto dvou mužů polská umělecká obec prvně poznala impresionismus. Svoji tvorbu vystavili společně ve Varšavě na začátku roku 1890 v saloně mecenáše a sběratele umění Aleksandra Krywulta. Tento salon byl v letech 1880 – 1906 jediným soukromým objektem vystavujícím současné umění ve Varšavě. Salon Krywulta na sebe vzal roli obránce a propagátora současného umění, takže po odmítnutí představiteli Galerie Zachet byl pro umělce jasnou volbou.<sup>73</sup> O jejich návratu informovala periodika *Przegląd Tygodniowy* a *Tygodnik Ilustrowany*. „Z Paříže se do země vrací J. Pankiewicz a W. Podkowiński. Varšavská společnost má možnost seznámit se s impresionismem díky výstavě v Saloně A. Krywulta v Hotelu Europejskim. Obrazy Podkowińského – *Podzim, Motiv z Fontainebleau, Studie stromu, Studie portrétu (Jesień, Motyw z Fontainebleau, Studium drzewka, Studium portretowe)* a Pankiewicz – *Žena před zrcadlem (Kobieta przed lustrem)*.“<sup>74</sup> Tato výstava strhla podobnou polemiku jako výstavy impresionistů v Paříži. Cezary Jellenta o polských impresionistech napsal: „Živel, čerstvě přivezený z Paříže, představují díla Podkowińského, nazvané impresionismem, u kterého má člověk až barevné mžitky před očima. Fialové stromy, modrý pes, růžový plot, karmínové kaluže atp., a teď k Podzimu (Jesień), uráží prostě svým manýrem, nepřirozeností, a jestliže se líbí nějakému malíři, tak mu závidím ... oči.“<sup>75</sup> Pankiewiczovo velké dílo *Květinový trh před kostelem sv. Magdaleny v Paříži (Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny w Paryżu)* bylo vystavené v Galerii Zachęty. V *Przeglądu Tygodniowém* se můžeme dočíst, že se před obrazem shlukoval pohoršený dav, v němž se někteří smáli, až se za břicha popadali, další jen rozzlobeně rozhazovali rukama či si jen odplivli s opovržením.

Jedním z hlavních původců útoků proti Pankiewiczovi a Podkowińskému byl Wojciech Gerson. Tento kritik byl členem redakce týdeníku *Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego* (Ozvěny hudby, divadla a umění), redaktor *Kuriera Warszawského* a iniciátor *Salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*<sup>76</sup> (Společnost pro povzbuzení výtvarných umění). Z tohoto důvodu měl velký vliv na výstavní činnost ve Varšavě. V *Bibliotece Warszawské* publikoval roku 1891 svoji studii *Impresjonizm*. Malíř impresionista se podle něj snaží

---

<sup>73</sup> WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1967, s. 215.

<sup>74</sup> *Przegląd tygodniowy* nr 6, leden 1890, s. 85.; *Tygodnik Ilustrowany* 11, leden 1890, s. 164.

<sup>75</sup> *Prawda* 8, Poznań, leden 1890, s. 93.

<sup>76</sup> Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych ovšem už v roce 1894 zakoupilo Pankiewiczův obraz *Nokturn*.

despoticky vnutit materiální stranu svého umění a nutí diváky uvěřit jeho víře v zobrazení přírody.<sup>77</sup> V březnovém čísle periodika *Przeglądu Tygodniowego* se objevila pochvala Tadeusze Dowgirda: „*Žádný z jiných obrazů nepřipomíná přírodu, tak velmi jako obraz p. J. Pankiewicza. ... Vidíme, že vliv pláten impresionistů, podle mého názoru, je velmi povedený.*“<sup>78</sup> Józef Piątkowski oceňoval zobrazení slunečního světla a jeho souhru s přírodou. „*Jeho obraz razí jasnost, lesk, hru barev – je v něm mnoho větru... Choulostivá příroda Pankiewicze, oslněná novým vyjádřením, si vyžadovala impresionistické zobrazení, jeho obraz je nejlepším příkladem toho, že opravdový talent se projeví za všech okolností.*“ Uvažoval zde také nad budoucností impresionismu, myslel si, že se jedná pouze o přechodový styl, který bude za čas nahrazen malíři, kteří vytvoří umění spojené neodlučitelně s přírodou.<sup>79</sup> Feliks Jesieński napsal knihu zabývající se úvahami o filozofii, estetice, umění a hudbě - *Manggha, Promenades á travers les mondes, l'art et les idées* (ve Varšavě vyšla roku 1901). O umění Pankiewicze se zde vyjádřil takto: „*Další blázen vytýká jednomu z nejvážnějších, nejkulturnějších malířů své doby, Józefovi Panikewiczovi, že sešel na scesti a maluje jako desetileté děcko, následuje všechny rozmary vládnoucí v Evropě. Józef Pankiewicz je člověk velmi rozumný, velký znalec umění, vážený umělec. Bádá a hledá, nikdy nenásledoval, nenásleduje a následovat nebude módu či rozmary... Konečně zamyslet je se potřeba, že každý umělec, hodný tohoto titulu, usiluje malovat jako desetileté děcko, to znamená, usiluje koukat na svět bez brýlí rozmaru.*“<sup>80</sup>

Pankiewicz za svůj život vystřídal mnoho uměleckých i výtvarných stylů. Akvarel, kresba, olejomalba, grafika – to vše je v jeho repertoáru. Již na konci roku 1891 se stále častěji odvracel od impresionismu. Impresionismus byl pro Pankiewicze, stejně jako pro Cézanna či van Gogha, odrazovým můstkem k modernímu umění. Jerzy Wolff soudí, že se nejlépe vypořádal s impresionismem, i že z tohoto období jsou jeho díla nejkvalitnější. Bezprostřední vliv přírody je znát v jeho impresionistických obrazech, grafice suchou jehlou či akvarelech. S grafikou pracoval mezi lety 1890 – 1907 až 1908. V této době byl jedním z mála polských malířů zabývajících se touto technikou. „*Pankiewicz se zajímá poměrně od nedávna grafikou, a jeho práce dokazuje jak hodně zkušenosti, tak neomylného instinktu. Dílo grafika skvěle doplňuje dílo malíře.*“<sup>81</sup> Oproti svým vrstevníkům se jeho umění lišilo v tom, že nebylo klasickým muzejním exponátem, ale odrazem kvalitního umění. Dovedl ukázat, že se umění netvoří pouze

<sup>77</sup> *Biblioteka Warszawska* 1, Warszawa, leden 1891, s. 95-106.

<sup>78</sup> *Przegląd tygodniowy* 16, březen 1890, s. 217.

<sup>79</sup> *Życie* 26, Warszawa, březen 1890, s. 271.

<sup>80</sup> CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria. *Feliks Jasiński i jego Manggha*. Krakov, 1992, s. 335-336.

<sup>81</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 84.

talentem, ale i hlavou.<sup>82</sup> „Jeho velká intelektuální zvědavost ho vedla do neustálého se rozhlížení po světě ... zvedal oči k neustále jinému bodu uměleckého horizontu. Proto mu neuškodil ani Petrohrad, neboť rozhlížející se, zastavil oči pouze na tom, co stálo za vidění.“<sup>83</sup>

Už v září 1981 vystavil obrazy *Poledne* a *Zarostlý rybník (Południe, Zarosły staw)* v Galerii Zachęta. Je v nich patrný odklon od impresionismu, „... jako kompromis k vkusu rouhačů.“<sup>84</sup> Mezi lety 1897 - 1898 velmi cestoval a analyzoval stará díla. „Do Itálie je potřeba jet přes Paříž. Teprve potom se vidí, že staří italští malíři nejsou harampádím, ale umělci, kteří měli obdivuhodný instinkt pro plastičnost.“<sup>85</sup> Na své cestě do Itálie se zastavil ve Vídni, zde pod vlivem Diega Velasqueze vytvořil svoji první grafiku. Jedná se o kopii portrétu *Infantky Margarity Teresy* z Kunsthistorisches Museum. Studoval holandské malířství, Veronese, Tintoretta a dalších. Inspirace Jamesem McNeillem Whistlerem je patrná v barevně ztemnělém obraze *Náměstí Starého Města ve Varšavě (Rynek Starego Miasta w Warszawie, 1892)*. Během svého života se vždy ze svých cest, kde procházel všechny galerie a kostely, vracel pln mladistvého nadšení pro staré mistry, hlavně ty italské. „Nejkrásnější malba, která existuje, je hlava svaté Anny na obraze *Svatá rodina se svatou Annou* Leonarda da Vinci v Louvru. Je v ní nepopsatelná křehkost a delikátnost.“<sup>86</sup>

Na Světové výstavě v Paříži roku 1900 se polští umělci objevili v rakouských, německých, ruských i francouzských pavilonech. Na této výstavě bylo uděleno množství ocenění, Pankiewicz si odnesl stříbrnou medaili. Rok 1900 byl pro polské umění, vzhledem k množství udělených medailí, zlomový. Zvedlo se povědomí a respektování polských výtvarníků uměleckou mezinárodní obcí.<sup>87</sup> V tom samém roce se Pankiewiczova díla objevila na výstavě v Lvově prezentující soukromou sbírku Gabriely Zapolské. Tato výstava obsahovala dvacet pět pláten od Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Paula Sérusiera, Camille Pissarra, Georges Seurata, Paula Ransona, Georges Lacomba, Józefa Pankiewicza, Olgy Boznańské, Józefa

---

<sup>82</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 11, 14.; DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 79-80.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 10

<sup>84</sup> *Tygodnik Ilustrowany* 95, Warszawa, září 1891, s. 263.

<sup>85</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 42.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>87</sup> Zlatá medaile – J. Mehoffer, F. Jasiński; stříbrná medaile – J. Malczewski, W. Tetmajer, K. Pochwalski, J. Fałat, J. Pankiewicz, H. Weyssenhoff, L. Wyczółkowski, K. Stabrowski, H. Glicenstein; bronzové medaile – W. Gerson, S. Hirschenberg, J. Rosan, F. Żmurko, H. Piątkowski, S. Masłowski, Z. Michalski, F. Słupski, E. Loevy, Z. Jasiński, A. Kędzierski, W. Piechowski, A. Badowski, J. Ryszkiewicz, H. Kossowski, M. Gersonówna, W. Trojanowski; pochvalné listy – O. Boznańska, S. Lentz, J. Stanisławski, W. Pawlitzak, W. Weiss, L. Pilichowski, J. Rapacki, K. Mordasewicz. WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1967, s. 47

Peszki. V úvodu katalogu, nazvala autorka výstavu sloganem Individuálnost, jakožto nejpřesnější popis děl a osobností zastoupených malířů. Soubor stejných děl byl vystaven ještě v roce 1910, jako součást XIV. výstavy Towarzystwa Sztuka v budově Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Díla Pankiewicza se stala součástí téměř každé výstavy moderního umění v Polsku, Lvově, Barceloně (L'Exposicio D' Art Polones Grupu D' Artistes Polonesos Residents a Paris, roku 1912) Vídni i Paříži (např. Le Salon d'automne, Le Salon des Indépendants).

Na začátku dvacátých let měla na něj největší vliv velká pařížská výstava Cézanna z roku 1904 a tvorba Augusta Renoira. Byla to doba plná nových uměleckých stylů a výrazných osobností. Výstava fauvistů roku 1905 vystavovala díla Henri Matisse či kubistické *Avignonské slečny* (1907) Pabla Picassa. Tito umělci svým smyslem pro barvu a formu otevírali nové možnosti. Jak poznamenal Vasilij Kandinskij: „...všeobecné směřování od naturalismu k vnitřní podstatě umění nastává možnost vzájemné inspirace mezi jednotlivými druhy umění, kdy si jednotlivá umění ještě nikdy nebyla tak blízka...“.<sup>88</sup> Pankiewicz se vrátil ke své největší inspiraci - Cézannovi. Jeho tvorba i osobnost mu byly nejbližší. Oba považovali přírodu za nevyčerpatelný zdroj barev a tvarů. Jeho krajinné malby, hlavně *Krajina jižní Francie (Pejzaž z południowej Francji, 1910)*, nesou cézannovský odkaz. „V jeho obrazech není literární vyprávění, nemá ideji, ...nepomáhá si historií, literaturou. Ne. Pankiewicz je především malíř, pracuje podle oka, nachází se ve světě tvarového efektu, barvy a světla...V obrazech Pankiewicze, ve světle, temnotě, v barvě, ve výrazu tváře, se diskrétně, ale výrazně ukrývá lyrické tušení snové...“<sup>89</sup>

Okolo roku 1908 se seznámil s Pierrem Bonnardem a stali se z nich přátelé. Na dvě léta si spolu pronajali vilu u Saint Tropez. V pražské Národní galerii se nachází Bonnardův obraz *Rozhovor v Provenci (Conversation provençalesi, 1911)*. Na pozadí obrazu leží žena v jasných šatech (Marta, žena Bonnarda), ovšem na první verzi byl Pankiewicz s květinou v ruce<sup>90</sup>. S těmito dvěma sousedil v Saint Tropez Paul Signac<sup>91</sup>. S ním se Pankiewicz znal velmi dobře, ale nevzniklo mezi nimi takové pouto, jako si vytvořil s Bonnardem. Z let 1909-1911 pochází obrazy *Krajina Saint Tropez (Pejzaž o zachodzie z Saint Tropez)*, *Vinice (Winnice)*, *Krajina jihu (Pejzaž południowy)*, na kterých je znát vliv nového vnímání světla používané Bonnardem.

---

<sup>88</sup> WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha, 2010, s. 264.

<sup>89</sup> JABŁCZYŃSKI, Feliks. Józef Pankiewicz i jego obrazy. In *Tygodnik Ilustrowany* 10. Warszawa, 1901.

<sup>90</sup> Obraz byl předělán umělcem v roce 1927.

<sup>91</sup> Signac se svým přítelem Gergesem Seuratem vstoupil do světa umění spoluprací na výstavě impresionistů roku 1886. Své obrazy maloval nemíchanými, čistými barvami. Pointilismus Seurata leží na propojování barev přes lidské oko jakožto náhrada míchání barev na paletě. Metodou uchování a zachycení tohoto efektu, a posléze přetvoření na něco trvalého a stálého, bylo něco o co Cézanne usiloval celý svůj život. Ve svojí tvorbě hledal efekty, které se poté staly základem pro pozdější moderní umění.



„Malovali spolu a velmi si rozuměli, a potom Bonnardovi narostla křídla a odletěl k novým horizontům, a Pankiewicz zůstal při své každodenní práci, velmi vážně.“<sup>92</sup> Na začátku svého přátelství se navzájem umělecky ovlivňovali a přestože se ve svých stylech posléze rozešli, jejich přátelství, i přátelství mezi jejich manželkami, s bohatou korespondencí přetrvalo. Po Saint Tropez se stalo Bonnardovým oblíbeným místem Vernon poblíž Seiny. Zde trávil své léto i Pankiewicz, samozřejmě malováním. Zatímco Pankiewicz povětšinou maloval venku, Bonnard začal upřednostňovat pracovnu. Na otázku, zda již nebude malovat v přírodě odpovědět: „Ovšem, ale opustím ji (přírodu), jde kontrolovat, znovu přijde po jistém čase, nedovolím předmětu, aby mne podmanil. Maluji sám, v mojí pracovně, všechno dělám ve své pracovně. V celku se vytváří konflikt mezi počáteční ideou, která je tou správnou ideou malíře, a změněným, rozdílným světem předmětu, motivu, který byl příčinou první inspirace.“<sup>93</sup> Claude Monet maloval velmi krátce před motivem, pouze pokud mělo to stejné světlo jako při prvním pohledu. Vyčkával a vrátil se k práci, až když se vrátilo to stejné světlo.<sup>94</sup>

V únoru 1913 se ve Varšavě konala výstava navazující na pařížský Le Salon des Indépendants. Uskutečnila se v Saloně Artystyczném (ul. Nowy Świat 22) a bylo zde zastoupeno 138 výtvarníků, mezi nimi i Pankiewicz. Výstava se setkala s širokým zájmem veřejnosti, ale pro ty, kteří byli obeznámeni se západními styly podobných výstav, mohli být zklamáni celkově malým množstvím opravdu nezávislých, nových pláten. Tygodnik Ilustrowany se o ní vyjádřil takto: „*Název Výstava Nezávislých, navzdory pařížské tradici znamenající revoluční charakter účastníků, neodstrašil od účasti velké množství starších umělců. Na listině vystavujících se nacházejí jména umělců, kteří už dlouho znamenají vysoký standard našeho umění. Prvek nezávislosti, zde představuje skupina nejmladších účastníků, kteří využili neexistence oficiální poroty, a vystavili extrémně zářivá a barvami hýřící díla. Je to pouze odlesk ze slávy francouzských výstav des Indépendants. Kdyby děl takového typu měla varšavská expozice více, stala by se možná méně podobná do jiných, a byla by více poučná jako odezva tvorby mladých artistů.*“<sup>95</sup>

První světovou válku strávil Pankiewicz ve Španělsku, kde se dostal do tíživé finanční situace, ze které mu částečně pomohl Bonnard a hlavní redaktor Revue indépendante Félix Fénéon. S Bonnardem se nám zachovala korespondence obsahující témata finanční, osobní i umělecká.

<sup>92</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 13-14.

<sup>93</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 102-104.

<sup>94</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 94-99.

<sup>95</sup> *Tygodnik Ilustrowany* 8, Warszawa únor 1913, s. 153.

„Dostal jsem Váš poslední dopis a zjistil, že jste ještě v Barceloně, tedy posílám Vám šek, který už byl jednou poslán, a myslím, že tentokrát dojde. ... Co se nás týče, jsme stále ve Vernon. Jsem ještě zapsaný jako záložník a budu možná povolán do okolí Grenoblu.“<sup>96</sup> Svůj čas v Madridě trávil s hlavním představitelem kubismu Robertem Delaunayem a ve svých obrazech kombinuje kubistické tvary s fauvistickými barvami. Tato kombinace se projevila například v obraze *Terasy v Madridě (Tarasowi w Madrycie, 1917*, geometrické linie červených stěn budov s temnou zelení stromů a modré oblohy. Během pobytu ve Španělsku se začínal rodit nápad o založení pracovny v Paříži, ve které by mohli mladí polští umělci studovat francouzské umění a kulturu.<sup>97</sup>

V letech 1923-1924 se v Polsku konaly tři výstavy s účastí Pankiewiczových děl. Výstavy byly zorganizované přáteli a měli velký ohlas a úspěch osobní i finanční<sup>98</sup>. První se uskutečnila v saloně Józefa Poznańskiego ve Varšavě, dohromady s Moïse Kislingiem, Janem Rubczakiem, Henrykem Haydenem a Wasławem Zawadowskim s názvem Umění a reprodukce (Sztuka i reprodukja). V podobném složení vystavovali i v krakovském Towarzystwě Przyjaciół Sztuk Pięknych. Poslední výstava, pouze Pankiewiczova, se konala ve Varšavě a to v Uměleckém saloně Czesława Garlińskiego. V roce 1948 napsal Felicjan Kowarski pojednání *Jak vidím Pankiewicza?*. Uvádí zde, že díla jsou pro něho velmi lehce zapamatovatelná a že „*vlastní intepretací stvořil svět barev a forem plný hodnot poezie a dokonalosti*“. Věnuje se umělcově způsobu pojmání krajiny a květin v malbě i grafice. „*Jeho umění přešlo z přeměny barvy na přírodu (v tradiční disciplíně) přes období přeměny přírody na barvu a zakončil poslední období zpět s přeměnou barvy na přírodu, ale už individuálním přístupem kombinovaným s klasickým stylem.*“<sup>99</sup> Od dvacátých let se stále více a více navracel do svých počátků, k realismu, Gierymskému, klasikům. Vznikala tak neoklasická díla s jasným Pankiewiczovým podpisem.

---

<sup>96</sup> Bonnardův dopis z Vernon 9. září 1914 Jozefu Pankiewiczovi; WOLFF, Jerzy. Listy P. Bonnarda do J. Pankiewicza In *Głos Plastyków* 9. Warszawa, září 1948, s. 69.

<sup>97</sup> MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W świetle materiałów archiwalnych*. Kraków, 2003, s. 7.

<sup>98</sup> Zajímavostí je, že suma, kterou obdržel byla dostačující na koupi domu v jižní Francii, což byl Pankiewiczových sen. Peníze ovšem uložil do Banky Handlu i Przemzslu, která zkrachovala a on přišel o uložené peníze a tím i vysněný dům.

<sup>99</sup> KOWARSKI, Felicjan. Jak widzę Pankiewicza? In *Głos Plastyków* 7. Warszawa, prosinec 1946, s. 19-20.; DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 185-190.

### 2.2.3 Akademie výtvarného umění v Krakově

V roce 1906 informovalo periodikum Świat (Svět) zahájení výkladů Pankiewicze na Akademii výtvarného umění v Krakově. Jeho zvolení nebylo nikterak jednoduché. Převážně naráželo na silný odpor ze strany konzervativních profesorů Akademie, kteří ho považovali za Francouze odporujícího tradici vídeňské školy. Jeho přijetí bylo z velké části prací a vlivem přítele Feliks Jasiéńského<sup>100</sup> a rektora Akademie Juliana Fałata. „*Dnes jsem dostal oficiální dopis od pana Fałaty, povolávající mě do funkce...dostanu plat i pracovnu, proto se začínám stěhovat do Krakova.*“<sup>101</sup> Jeho nominace byla komplikovaná a zdlouhavá, protože jako narozený v Lublině spadl do ruského záboru a profesor Akademie musel být císařským úředníkem a rakouské příslušenství bylo podmínkou. Svou novou pozicí ale Pankiewicz nadšen nebyl. Život v monarchistickém Krakově se velmi lišil od svobodného života, který do té doby vedl. Byl zvyklý na vyspělou a uvolněnou Paříž. Přesto se své role zhostil zodpovědně a se zápallem. O tom svědčí i nezvykle velké množství studentů zapsaných na jeho hodiny.<sup>102</sup>

Po válce se vrátil do Paříže a usídlil se v domě na Rue Bonaparte 24, kde s přestávkami bydlel do konce života. „*Doted' jsem v Paříži pracovat nemohl, mezitím jsem se více zaobíral jinou věcí, která je dle mého přesvědčení velmi důležitá pro budoucnost polské kultury, a v tom případě také pro národ.*“ V dopise Feliksovi Jasiéńskému vykreslil představu o založení uměleckého centra s dlouhodobou spoluprací mezi Francií a Polskem. Tuto spolupráci přirovnal k odkazu rodiny Medici. Nezapomněl na potřebu omezit německo-rakouský vliv, neboť to, co Polsko potřebuje, je vlastní národní umění. Dle Pankiewicze jsou jedinými národními umělci Aleksander Orłowski<sup>103</sup>, Piotr Michałowski<sup>104</sup> a Henryk Rodakowski<sup>105</sup>, kteří neměli nic společného s Vídní a byli jednoznačně Evropany. „*Je potřeba vytvořit Polský institut výtvarného umění v Paříži, který by měl za úkol udržování vztahů se západem.*“ Svůj projekt představil polské komunitě umělců v Paříži a některým přátelům vlivným na ministerstvu. Roční

---

<sup>100</sup> Feliks Jasiéńki byl vyobrazen velkým množstvím umělců: Olga Boznańska, Pankiewicz, Stanisław Witkiewicz, Jablczyński, Stanisławski, Weiss, Wyczółkowski, Mehoffer, Krzyżanowski či Malczewski.

<sup>101</sup> Dopis pro Jasiéńského od Pankiewicze, 6. února 1906. DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kregu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 15.

<sup>102</sup> *Tamtéž*, s. 11-18.; *Świat*, 47, Warszawa, 2. dubna 1906, s. 10, 53.

<sup>103</sup> Aleksander Orłowski (1777-1832) je zmíněn v díle *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza i „Ruslan a Ludmila“ Alexandra S. Puškina.

<sup>104</sup> Piotr Michałowski (1800-1855) malíř romantismu. Jeho díla okouzila Picassa během návštěvy Národního Muzea.

<sup>105</sup> Henryk Rodakowski (1823-1894) malíř romantismu. Získal medaili I. třídy na Saloně r. 1852 za obraz *Portrét generála Henryka Dembińského*.

rozpočet činil 200 000 franků plus výplaty pro ředitele, sekretáře, knihovníka a vytvoření knihovny. Propagací by byly výstavy ve Francii i Polsku, organizování přednášek a konferencí či dvojjazyčná ediční činnost.<sup>106</sup> V tomto svém plánu byl podporován polskou komunitou žijící v Paříži.

Soudobá situace na Ministerstvu kultury a umění, které bylo nově založené roku 1919, nebyla příhodná a ani nakloněná k sponzorování nových a i některých starých institucí. Ministrem byl skvělý kritik Zenon Marian-Przemyski, který byl odpůrcem propagandy kultury a zastával směr odinstucionálnění umění.<sup>107</sup> Vytvořením ministerstva začala nová reorganizace vyšších a vysokých škol v celém Polsku se snahou oživit a zmodernizovat zastaralé struktury a hlavně studijní programy. Tyto proměny zasáhly samozřejmě i Akademii, která se toužila vyrovnat západním výtvarným institucím. Jedním z problémů, se kterým se Akademie potýkala, byli její profesori. Většina umělců žijících v Polsku stále učila a tvořila stejně jako za dob monarchie a nepřinášeli vítané a potřebné moderní postupy, techniky a v neposlední řadě - elán. Tato reorganizace nepřinesla výrazný průlom. Za úspěch a postup dopředu se dají považovat dvě události - založení fakulty architektury a oddělení v Paříži (Filiala Paryska).<sup>108</sup>

V roce 1923<sup>109</sup> nastoupil Pankiewicz zpět na své místo profesora na krakovské Akademii. Začátek jeho lekcí se setkal s obrovským zájmem studentů. Do ročníku 1923/24 se zapsalo 20 studentů, což bylo nezvyklé. Mezi prvními byli i pozdější členové Komitету Paryského jako například Jan Cybys, Józef Czapski, Józef Jarema, Hanna Rudzka, Zygmunt Waliszewski.<sup>110</sup> „*Návrat profesora byl velkou událostí pro mladé studenty Akademie. Nejednou jsem to od nich slyšela.*“<sup>111</sup> Hlavním motivem pro studenty byla zvědavost a touha po novém a neznámém. Pankiewicz představoval často jedinou spojitost se současným světovým uměním. Byl jedním z profesorů, který nenásledoval matejkovský odkaz a jeho umění se ubíralo jiným směrem.

---

<sup>106</sup> Dopis ze dne 30 IV 1919. DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906-1940*. Kraków, 1963, s. 134-136.

<sup>107</sup> Z důvodu malého množství žáků uzavřel varšavskou Školu výtvarného umění a přesunul krakovskou Akademii výtvarného umění pod Ministerstvo školství a osvěty. WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974, s. 546-550.

<sup>108</sup> MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W świetle materiałów archiwalnych*. Kraków, 2003, s. 6.

<sup>109</sup> Je možné, že by pařížská pobočka byla založená o něco dříve, ale v roce 1920, kdy se Pankiewicz navrátil do Polska, nemohl najít ubytování v Krakově a tak se navrátil zpět do svého bytu v Paříži. Až v roce 1922 se na delší dobu přesunul do Krakova, kde začal opět vyučovat. V dopise do Jasiěnského napsal: „*Pronajímám si tu pracovnu, v které bydlím a pracuji, v Krakově nemám bydlení.*“ DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 139-140.

<sup>110</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 188.

<sup>111</sup> Księga świadectw, I i II pololetí 1923/24. DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 188.

Většina ze studentů Akademie nikdy neviděla moderní díla Cézanna, Renoira či Bonnarda, ani neměla přístup ke klasickým dílům velkých mistrů. Pankiewicz jim zprostředkoval velké, barevné reprodukce impresionistů. Časopis L'Esprit Nouveau, tvořený spoluprací francouzského kubistického malíře a spisovatele Amédéea Ozenfanta se švýcarským malířem a architektem Charlesem-Edouardem Jeanneretou, publikovaný mezi lety 1920 až 1925 se stal „biblí“. Díky cestám, které Pankiewicz absolvoval, měl repertoár plný informací a příběhů, které zhmotňovaly díla francouzských, italských či holandských mistrů dávného i současného umění. Corot, Rembrant, Rafael či Cézanne už nebyli jen pojmy, ale studenti si k nim přiřazovali jejich díla, styl a životní příběh. „*Malířství má za úkol zobrazovat to, co oči vidí v přírodě nebo co by mohly vidět, transportuje vizi na linii a barvu.*“<sup>112</sup> Pankiewicz byl otevřen k diskusím a podporoval osobní názory a myšlenky. Ať byl člověk uprostřed diskuse či pouze posluchačem, zažíval něco vzrušujícího a nového. Není tedy překvapením, že jeho pracovna byla velmi živým místem podporujícím experimenty, kam proudili mladí umělci<sup>113</sup> z celého Polska. Krakovská akademie se znovu stala hlavním dějištěm umění pro polské, ale i ukrajinské či srbské výtvarníky. Józef Czapski vzpomíná: „*Pamatuji si ho v pracovně, v době, kdy jeden z kolegů maloval kubistické zátiší, vzdálené instrukcím profesora. Pankiewicz se dlouze díval na práci, pochválil kvalitu kombinací, kompozici a naokraj vyprávěl několik zajímavých úvah o kubismu. Tato úchvatná osobnost mu získávala plnou pracovnu.*“<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 22.

<sup>113</sup> V roce 1923/24 byli jeho studenty: Jan Cybis, Józef Jarema, K. Karpenko z Ukrajiny, St. Kątski, Karol Larisch, Leszek Pindelski, Seweryn Boraczok, Stanisław Charczyński, Józef Gaczyński, Bela Leserówna, Petrovič, Ignacy Rottersman, Czesław Stępień. V dalším roce přibyli Hanna Rudzka, Dorota Berlinerblau-Seydemanowa, Janusz Strzałecki, E. Przeclawska-Strzałecka, Józef Czapski, Zygmunt Waliszewski, Antoni Rostworowski, Antoni Zagórowski.

<sup>114</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 190.; CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 35.; BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 13.

## 3 Komitet Paryski

### 3.1 Založení

Pankiewicz byl přesvědčen, že k tomu, aby Polsko získalo vlastní tradiční výtvarné umění, bylo zapotřebí se učit a čerpat od západního stylu, do kterého by postupně zapojovalo vlastní iniciativu. „Zahraniční vlivy jsou samým životem umění. Netřeba se jim bránit, pokud je národní temperament dostatečně silný, slouží pouze k inspiraci a přizpůsobení. Pokud není dostatečně silný, potom by pravděpodobně sám stejně nic nepřinesl.“<sup>115</sup>

Osvobozené Polsko vělo touhou po novém, bylo otevřeno na západ a toužilo po vlastním umění. První avantgardní skupinou se stali formizté, kteří kombinovali kubismus, futurismus, expresionismus s polským lidovým uměním. Mezi hlavní členy patřili Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Andrzej a Zbigniew Pronaszenkové. Společně diskutovali o umění, organizovali výstavy a navzájem se podporovali v tvorbě. Hlavním cílem všech mladých umělců bylo utéci co nejdále od klasického umění, které často značilo staré časy, ať už německý, rakouský či ruský vliv. Touha mladých směřovala na západ k Francii. Slabostí Polska byla neexistence institutu zaměřujícího se na moderní umění. Se snahami vybudovat místo pro současné umění vystoupil historik umění Tadeusz Dobrowolski, ovšem tyto snahy narazily na zásadní problém - finance. Umění jako takové se ocitlo ve finanční krizi, neboť jenom malé množství nově zbohatlých lidí, kteří si zdobili své domy a pro něž bylo umění formou investice, si mohli dovolit nákup děl. Nejdůležitějším počinem na poli uměleckých institucí bylo založení Institutu propagandy umění (Instytut Propagandy Sztuki, zkráceně IPS) v roce 1930 ve Varšavě. Období těsně po válce se vyznačovalo obrovským vzrůstem uměleckých uskupení a zakládání časopisů. Většina z nich měla velmi krátkou životnost, přesto se některé z nich uchytily a víceméně přinesly změny do kulturního bohatství Polska.<sup>116</sup>

Mezi významná uskupení patřily Formiści Polscy (založení v Krakově 1917) kombinující expresionismus, kubismus a futurismus společně s prvky lidového umění, avantgardní Blok z

---

<sup>115</sup> Pierre du Colombier, CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 49.

<sup>116</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie*, tom III. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 148.

Varšavy založený roku 1924, krakovský Jednoróg z roku 1925, Rytm ve Varšavě z roku 1922, poznaňská Plastyka, která měla svou první výstavu v roce 1926. Bractwo Św. Łukasze bylo zaměřené na klasické holandské umění stejným způsobem jako Komitet Paryski na francouzské impresionisty. Jejich vedoucí postavou byl profesor Tadeusz Pruszkowski. Mezi Bractwem a Komitetem vznikaly neshody v názorech na umění, ani jejich vedoucí osobnosti si nerozuměly v názorech na klasické či moderní umění. Patřily ovšem mezi velmi výrazné a populární skupiny v Polsku<sup>117</sup>

Pankiewicz se svojí profesorskou praxí snažil inspirovat a motivovat mladé umělce. K fascinaci francouzským uměním strhl svých jedenáct studentů, kteří na podzim roku 1923 založili Komitet Paryski. Ze zkratky K. P. (Ka Pe) se vyvinul název kapisté. Mezi zakládajícími studenty byl: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janina Przeclawska-Strzałecka, Janusz Strzałecki, Marian Szczyrbała, a Zygmunt Waliszewski. V Paříži se k nim přidali sochař Zbigniew Puget<sup>118</sup>, Stanisław Szczepański a Dorota Berlinerblau-Seydemanowa.<sup>119</sup> Janusz Strzałecki vzpomínal: *„Po společně propité noci v pověstné „Pugetówce“ na ulici Wolské, léčící po ráno kocovinu, začali jsme se zamýšlet nad možností společného výjezdu a v tom Jarema vychrlil heslo Paříž! – to bylo přijaté s velkým aplausem a náhle jsme začali přemýšlet nad reálnou možností.... Název komitet bylo přijaté žertovně, navazující na sovětskou revoluci, zkráceně KP – zalíbil se ještě více vzhledem k možnému nedorozumění... s polskými komunisty. Vznikl konkrétní cíl: společný výjezd, o nějakém programu se ještě nedalo mluvit.“*<sup>120</sup>

Je vcelku zajímavé, že skupinka, ani v den odjezdu neměla žádný program. Jediné, co je spojovalo, byla touha poznat kvalitní malířství, učit se z něho a poté kvalitně tvořit. Po příjezdu do Paříže se postupně začala formovat jakási idea vedená Cybisem, ale Komitet Paryski byl po celou dobu existence uvolněné sdružení umělců, kdy každý tvořil v jiném stylu a spojovacím bodem byla barva, pro některé více, pro některé méně. Jistým testamentem skupiny se stal úvod k jejich první výstavě v Polsku roku 1931. Jedná se o volný proslov zahrnující všechny rozdílné styly členů. Ústředním bodem se pro všechny stala příroda a její zobrazování. Promítnutí

---

<sup>117</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, r. 1968, s. 437.

<sup>118</sup> V jeho případě bylo členství v Komitetu Paryském čistě přátelstvím, neboť kapismus je výhradně malířský proud zabývající se barvou.

<sup>119</sup> LIGOCKI, Alfred. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1973, s. 12-46.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 19-27.; PAWLAS, Jerzy. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1979, s. 13-25.; CYBIS, Jan. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1949, s. 5-11.; WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974, s. 121.

<sup>120</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 27.

přírody na plátně nebylo ovšem pro skupinu ukázkou toho jak skutečně vypadá, ale toho jak ji každý viděl jinak. Realistický pohled ustoupil formě a hloubce obrazu. „*Všechny vztahy v přírodě musí být provedené podle podmínek plátina spolu s nezávislou vizí.*“<sup>121</sup> Domnívali se stejně jako Cézanne, že čím lepší a kvalitnější je barva, tím lepší formy dosáhne celé dílo. Nešlo jim o ohromování společnosti, ale o ukázkou jednotlivého chápání přírody převedeného do vlastního stylu.<sup>122</sup>

Na svoje první setkání se skupinou vzpomínal Piotr Potworowski takto: „*Na setkání kapistů připravujících výjezd do Paříže jsem přišel sám, bez pozvání. Dívali se na mě podezřívavě, ale nakonec jsem se stal pokladníkem. Předtím to byl Jarema, ale měl větší zodpovědnost. Jarema byl leadrem. Komitet nejen vydělával peníze na výjezd, ale také oblékal členy, platil účty u krejčích. U mě to nebylo potřeba, ale jiní měli bídný šatník, ne pařížský.*“<sup>123</sup> Hanna Rudzka-Cybisová soudila, že by do Paříže neodjeli bez energie a zápalu k získání prostředků Józefa Jarema. Nečekal na to, až za ním někdo přijde s nabídkou podpory, obvolával lékaře či advokáty. Zval je na divadelní vystoupení v divadle Juliusze Słowackého na hry vytvořené jím samotným, například *Srdce slečny Anežky* či *Napoleon u moci* s Cybisem v hlavní roli. Následovaly bály či výstavy ve sklepeních Akademie, literární předčítání, boxerské zápasy malíře Strzałackého s jeho kamarádem, boxerem profesionálem. Waliszewski si již vydělával jako malíř portrétů a dekorací, také se účastnil „malířských koncertů“. Ty byly organizované skupinou formiztů a jezdili s nimi po celém Polsku. Účasnili se jich i Cybis, Szczyrbula a Jarema. „*Na ulicích Krakova se objevily věže Eiffelovky, vytvořené z lepenky a nesené mladými studenty Akademie, jakousi kubistickou loutku pověsili doprostřed Szewské ulice a přerušili tím tramvajovou dopravu – to všechno byla reklama pro různé večírky na financování výjezdu Komitetu do Paříže. Konečně na podzim 1924 se celá skupina, v doprovodu davu kolegů, vydala do hlavního města světa.*“<sup>124</sup>

Důležitou roli zde sehrál Józef Czapski. Tento muž s postavením ve společnosti měl kontakty u vlivné pařížské společnosti. Czapski se narodil v Thunovském paláci v Praze a babička pocházela z rodu baronů Meyendorffových. V knize jeho sestry Marii *Evropa v rodině* je patrné, že rodinní příslušníci byli po celém starém kontinentě. Tyto známosti, vlivné jméno i vzdělání, kterého se mu dostalo, otevíralo dveře celé skupině. Díky svým kontaktům a

---

<sup>121</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 23.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 14-16.

<sup>123</sup> KEPIŃSKI, Zdzisław. *Piotr Potworowski*. Warszawa, 1978, s. 8; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 298.

<sup>124</sup> Tadeusz Potworowski; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 28-29.



rodinným přátelům zajišťoval nárazovou práci sobě i svým kolegům, přestože byl sám většinou v tíživé finanční situaci.<sup>125</sup>

Skupina měla velkou podporu svého profesora, který plánoval využít svých kontaktů v Paříži k začlenění skupiny do umělecké společnosti. Přízně se jim také dostalo od rektora Akademie profesora Adolfa Szyszko-Bohusza. Již od počátku bylo všem členům jasné, že většinu ze svých výdajů na bydlení, stravu a malířské pomůcky si budou muset hradit sami, přesto v roce 1924 svítla naděje na podporu od státu. V červnu se sešel výbor vyšších uměleckých škol, který odhlasoval založení pobočky pro umělce, kde by mohli studovat a tvořit. Tyto pobočky měly být dvě - v Římě a Paříži. Odjezd kapistů velmi zapůsobil celkově na studenty Akademie a setkali se s podporou i ochotou pomoci, a to shromážděním finančních prostředků. Jak se velmi rychle ukázalo, jejich finanční fond nebyl dostatečně připraven na Paříž, neboť jim peníze došly již po třech měsících pobytu.

### 3.2 Představitelé

Skupina se povětšinou skládala z lidí, kteří již za sebou měli pětileté studium a byli více méně rozhodnutí stát se malíři. Tím spíše pro ně byl pobyt v Paříži časem, kdy by se měl utvářet jejich osobitý styl, dokonalost formy, zbavování se předsudků a limitů. Waliszewski se odlišoval tím, že za sebou měl vlastní výstavu. Krakov byl pro něho pouze zastávkou před Paříží. Waliszewski studoval před Pankiewiczem pod vedením Wojciecha Weisse, ten mu důrazně doporučil vyjet do Paříže a učit se tam. Polsko mu dle jeho mínění, nemělo co nového nabídnout.<sup>126</sup> Oproti tomu Czapský byl v malířství nováčkem, když se v zimním semestru 1921/1922 setkal s Waliszewským. Znal práce pouze jmen jako Matejko, Malczewski, Wyspiański, Hodler a malé množství expresionistického umění. Tím nebyl na Akademii výjimkou, patřil spíše k většině studentů. Už seznámením s Waliszewským se jeho chápání umění začala měnit a toto přátelství se stalo jeho prvním inspiračním zdrojem. Waliszewski se stal fascinujícím elementem mnoha jeho spolužáků díky svému malířství, ale i životním elánem a vzhledem. Téměř polovina ze spolužáků za sebou měla zkušenosti z války. Czapski se vrátil

---

<sup>125</sup> ZIELIŃSI, Jan. *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*. Warszawa, 1997, s. 5.

<sup>126</sup> WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportréty*. Warszawa, 1991, s. 13.

z ruské fronty, Cybis sloužil v německé armádě, Waliszewski strávil dlouhý čas v zákopech a z války se také vrátil Potworowski. Všichni ze skupiny byli po válce plní energie a nadšení do přelomového období, kterým nově nabitá svoboda v Polsku byla. Po rozhodnutí o výjezdu do Paříže se nemohli dočkat, až uvidí světoznámá muzea a v nich velké umění. Členové Komitету Paryského se narodili mezi lety 1895 až 1903. Pověštinou se jednalo o studenty, kteří směřovali ke kariéře malíře, ale krom Waliszewského a Cybise měli pouze teoretické znalosti. Kladně ceněný profesor Wojciech Weiss byl pro Waliszewského, Cybise, Szcepański, Berlinerblau-Seydemanowa jedním z prvních profesorů na Akademii, kterého v roce 1924 vystřídal Pankiewicz. Všichni členové Komitету Paryského, krom Berlinerblau-Seydemanové<sup>127</sup> a Szczyrbuńho, se účastnili Pankiewiczových lekcí.

K získání místa na Pankiewiczových hodinách musel každý žák ukázat své dílo, na základě kterého byl vybrán. Czapski byl vybrán díky zátiší, kde jedna ze tří lahví vypadala pro Pankiewicze malířsky slušně provedená. Waliszewski byl považován za génia a diamant celé skupiny. Dostat se na profesorovy hodiny pro něj bylo jednoduché, stejně jako pro Cybise, neboť již projevoval kvalitní malířské cítění. Jarema se v té době zabýval dílem Rousseaua, jehož vliv byl tak silný, že se promítl i do jeho pláten. Smělost děl otevřela Potworovskému i jemu dveře do Pankiewiczovy pracovny.<sup>128</sup>

### 3.2.1 Artur Nacht-Samborski (1898-1974)

Tento krakovský rodák se zapsal na Akademii již v roce 1917 a to u oponenta Pankiewiczovy tvorby Wojciecha Weissa. Celkem rychle se zapojit do kulturního života a komunity Krakova včetně návštěv Esplanady, což byla kavárna, kde se scházeli malíři, spisovatelé, hudebníci té doby, a která se stala i častým místem pobytu budoucího Komitету Paryského a volného uskupení formistů. Hlavní vliv na jeho budoucí kariéru malíře měl tříletý pobyt v Berlíně, kam se vydal se svým kolegou Jankielem Adlerem. Paříž byla dalším pokračováním v jeho osobním a profesním rozvoji. Oproti ostatním pokračoval během svého pobytu ve studiu na Akademii v Krakově, kam z Paříže dojížděl dle potřeby. Finančně mu velmi pomáhal jeho otec, majitel velkého obchodního domu. Vzhledem k tomu, že Artur měl další tři sourozence, nepůsobil na

---

<sup>127</sup> Tato malířka se přidala ke skupině až v roce 1925.

<sup>128</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 57.

něj tlak převzetí rodinného podniku a byl svou rodinou v malířské kariéře podporován. Byl tím členem Komitету Paryského, který začal prodávat své obrazy relativně brzo, a který sklízel uznání i ocenění během výstav. Svě druhé příjmení, Samborski, přijal až během druhé světové války, kdy si změnil jméno na Stefana Ignacego Samborského, aby se zachránil před nacistickým terorem. Již v roce 1945 se stal členem Spolku polských výtvarných umělců (Związek Polskich Artystów Plastyków) a pokračoval v kariéře malíře a profesora na varšavské Akademii. „*Lidi, kteří v okruhu Artura Nachta-Samborského žili, které učil, a kteří se často stali jeho věrnými přáteli, mluví jednoznačně (bez rozdílu pozice, na kterou se vypracovali), jak moc vděčí svému učiteli. Jeho moudrost, jeho malířství. Ale také jeho ironii a výstřednosti.*“<sup>129</sup>

### 3.2.2 Dorota Berlinerblau-Seydenmannová (1900-1942)

Tato polská malířka přestoupila z varšavské Akademie do Krakova. Udržovala úzké vztahy s kapisty, hlavně s Czapským, a v roce 1925 se k nim přidala v Paříži. Stejně jako Szczepeński ukončila studia na Akademii a byla jí dána možnost pokračovat ve studiu na pařížské pobočce pod vedením Pankiewicze od roku 1927. Je velmi výraznou koloristickou malířkou, která následovala kapistickou ideu. Kapisté na ni vzpomínali jako na velmi laskavou a dobrou kolegyni, Czapski se o malířce zmínil v knize *Świat w moich oczach*, jako o nejlepší spolužačce. Během druhé světové války se jí její kamarádka Rudzka-Cybisová snažila ubránit před deportacemi. Přes veškeré snahy patří tato nadějná malířka k obětem holokaustu.<sup>130</sup>

### 3.2.3 Hanna Rudzka-Cybisová (1897-1988)

Když v roce 1921 Hanna Rudzka-Cybisová nastoupila na krakovskou Akademii, měla za sebou již tříleté studium na umělecké škole ve Varšavě. Patřila mezi první studenty účastníci se hodin Pankiewicze. Výklady o francouzském a světovém malířství ji, stejně jako ostatní, očarovaly a toužila po návštěvě Louvru. Během pařížského pobytu v tomto centru umění trávila mnoho času. Nejčastěji kopírovala práce barokního malíře Pierra Paula Rubense, například jeho portrét *Hélène Fourment s dětmi (Hélène Fourment et ses enfants, 1614 - 1673)*, jednoho z prvních malířů rokoka Antoina Watteaua či Jeana-Honoré Fragonarda a krajináře Camilla Corota. Její

<sup>129</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 73.

<sup>130</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 41-42.

nejoblíbenějším klasikem byl Paolo Veronese, kterého mnohokrát přetvářela ve svá díla. Důvodem byla hlavně barevnost Veronesových pláten, ovšem kvůli barevnosti si vybírala i všechny předem jmenované. Jenom hledáním toho správného motivu trávila mnoho času. Vlastní práci provázela velká kritičnost výtvorů. Umělkyně byla často nespokojená s výsledkem a na plátnech je velká vrstva barvy po předělávání. Ze všech členů Komitету Paryského nejvíce propadla impresionistickému stylu a způsobu malby, v kterém tvořila po celou svou uměleckou kariéru.<sup>131</sup> Po návratu do vlasti se dále věnovala své malbě a zlepšovala techniku. Nepřestala malovat ani během druhé světové války a byla velmi aktivní ve snahách pomoci těm, kterým hrozilo nebezpečí. Hrůzy války nezanechaly na jejích dílech žádné známky. Po válce se stala profesorkou na krakovské Akademii a její hodiny patřily mezi oblíbené a vyhledávané. Malovala až do konce svého života a patřila mezi vážené polské umělkyně. Rudzka-Cybisová obdržela za své dílo a přínos polskému státu Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (Řád polského znovuzrození)<sup>132</sup> v roce 1955, dále umělecké uznání II Grand Prix International d'Art - Contemporain v Monte Carlo roku 1966.

#### 3.2.4 Jan Cybis (1897-1972)

Komitet Paryski a obecně kapismus by nebyl tím, čím je bez osobnosti Jana Cybise. Patřil mezi vůdčí osobnosti seskupení a i po své smrti stále patří mezi vůdčí osobnosti moderního polského malířství, kde je považován za klasika. Pro kariéru umělce se rozhodl proti vůli svého otce a nastoupil v roce 1919 na Akademii umění a uměleckého průmyslu ve Vratislavi (Akademia Sztuki i Przemysłu Artystycznego). Měl velké štěstí na profesory, kteří se podepsali na jeho formování v budoucnu. Profesor Oskar Moll byl Matissovým učněm a německý expresionistický malíř Otto Müller byl členem umělecké skupiny Die Brücke. Müller měl na formování mladého umělce silný vliv, neboť jeho odkazy expresionismu jsou patrné v Cybisových dílech. Cybis si vždy velmi vážil rad, které od profesora dostával a které se staly základem jeho tvorby. Během studií ve Vraclavi strávil nějaký čas v Berlíně a Drážďanech, kde se seznámil s moderními i klasickými díly. Přestoupení na Akademii v Krakově roku 1921 bylo jen otázkou času, neboť Krakov byl stále považován za umělecké centrum Polska. Poskytoval uvolněnou atmosféru, umělecké kluby a kavárny, příležitosti uchytit se jako umělec. Nejdříve se zapsal na hodiny k Józefu Mehofferovi a Ignacemu Pieńkowskiemu. Po návratu Pankiewiczze

---

<sup>131</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Rudzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 18-20, 26.

<sup>132</sup> Jedná se o druhý nejvyšší řád udělovaný za obecné zásluhy Polsku.

do pozice profesora patřil Cybis k jednomu z jeho prvních studentů. Krakov a výklady profesora Pankiewicze na něho měly velmi dobrý vliv a začal se brzy umělecky prosazovat. Účastnil se uměleckých událostí jako například oslav Muškátový oříšek (Gałki Muszkatołowej). Přes veškeré kulturní vyžití, které mu Krakov nabízel, mu město začalo být po nějaké době malé. Inspirován výklady svého profesora a nadšením ostatních ze skupiny začal plánovat možnost výjezdu do centra světového umění. Již během příprav ukázal své vedoucí schopnosti a vedle Jaremyho patřil k hlavním organizátorům výdělečných večírku, představení či aukcí. Po příjezdu do Paříže byl pro něj byl nejdůležitějším místem Louvre a díla Nicolase Poussina či Gustavata Courbeta. Zkoumal jejich taktiku společně se stylem impresionistů a kombinací obou stylů, klasického a moderního, vytvořil svůj vlastní. Malíř namaloval za svůj život obrovské množství olejomalb, kreseb či akvarelů čítající stovky možná tisíce. Patří mezi ně krajinomalby, zátiší, výjevy z města či přírody. Často se věnoval aktům, které ovšem postrádají erotický náboj. Jsou jemné, s krásnými liniemi ženských těl, bohatě vybarvené připomínající Velasquezova díla. Portrétům se věnoval velmi zřídka, hlavním důvodem byla nechuť, ale také to, že pominulo velké období malovaných portrétů, které vystřídala fotografie a film. Většina dochovaných pláten se datuje až po druhé světové válce. Z období před Paříží se uchovalo pár kreseb a ještě méně maleb, z Paříže téměř nic.<sup>133</sup> Druhá světová válka zničila velké množství jeho kreseb a maleb vytvořených mezi lety 1931-1945.<sup>134</sup>

Cybis si od Pankiewicze kromě uměleckého vlivu odnesl i pedagogickou schopnost. Již v Paříži se této profesi začal věnovat a trávil tím mnoho času. Jeho prvními studenty se stali členové Komitету Paryského, které vedl jako skupinu a nově vznikající styl, ale i jako podporovatel jejich ambicí. „*Byl jsem (Czapski) jedním z kolegů, které učil dlouhými diskusemi, a poté se štětcem v ruce, bez znaku netrpělivosti.*“<sup>135</sup> Jako pedagog měl velmi kvalitní vlastnost - nepřestával věřit v schopnost každého umělce. Věřil, že s pevnou vůlí, pilnou prací a hlavně dobrým vnímáním se může i na první pohled neschopný malíř vypracovat ve skvělého. Učil, že individuálnost je vším, že to, co malíř vytváří a objevuje, musí být jenom jeho. Cybisovo heslo, že „*plátno nemusí být dokončené, ale musí být umělecky rozvrhnuté*“, zůstalo v povědomí jeho studentů i předmětem kritiky přes řadu let.<sup>136</sup> Svě poznatky a názory, ale také umělecké dění v

---

<sup>133</sup> Cybis před návratem do Polska půjčil svůj pařížský byt příteli Nachta, ten ovšem po čase z bytu odešel bez zaplaceného nájmu. Majitel bytu rozprodal nebo vyhodil všechno, co se v bytě nacházelo. Osobní zápisy, skici, olejomalby, kresby. Cybisovi nezbylo nic.

<sup>134</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 37.; DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 7-8, 13-17.

<sup>135</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 153.

<sup>136</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 209.

kraji i zahraničí často publikoval v časopisech *Głos Plastyków* po roce 1931. Po válce se začal věnovat pedagogické činnosti na Akademii výtvarného umění ve Varšavě. „*Měl svou práci profesora na Akademii rád a bral ji velmi vážně. Věnoval nám, studentům, hodně času a trpělivosti. Mimo normálních, individuálních rad, nám často vyprávěl o umění, odvolávajíc se na jeho historii.*”<sup>137</sup>

### 3.2.5 Janusz Strzalecki (1902-1983)

Strzalecki přešel z varšavské Akademie do Krakova roku 1922 a byl zapsán na hodinách u Pankiewicze. V Paříži se dokázal prosadit a během pobytu se vzdálil od skupiny. Vrátil se do Polska jen se svou rodinou dříve než ostatní a v roce 1931 společně se skupinou vystavoval, poté se od skupiny úplně odtrhl. Věnoval se pedagogické činnosti a stal se rektorem na Vyšší umělecké škole v Gdańsku a poté profesorem na krakovské Akademii.<sup>138</sup>

### 3.2.6 Józef Czapski (1896-1993)

Tento malíř, spisovatel a umělecký kritik pocházel z vysoké společnosti. Jeho matka byla ze starého rodu Thunů. Velkou část svého mládí strávil v Rusku, z čehož mu zůstala celoživotní záliba v ruských klasických dílech se zvláště silným vztahem k literatuře Fjodora Michajloviče Dostojevského. Prvním krokem k malířské kariéře byl zápis na Akademii výtvarného umění ve Varšavě roku 1918 k profesoru Stanisławu Lentzovi. Velmi rychle po nástupu na studia Polsko opět opustil a účastnil se bojů proti Rusku. Až v svobodném Polsku se zapsal na Akademii v Krakově, a téměř okamžitě se seznámil s Cybisem, Waliszewským a Nachtem. Byl naprosto pohlcen osobností Pankiewicze a toužil na vlastní oči spatřit všechna ta velká díla, o kterých jim jejich profesor vyprávěl. Czapski měl pro skupinu klíčovou roli - plynulý francouzský jazyk a vlivnou rodinu, díky které se dostávalo skupině malířských zakázek, nových kontaktů v Paříži. Czapski se nikdy nevěnoval jenom malířství. Jednalo se o velmi výraznou osobnost kulturního světa v Polsku. V jeho člancích a knihách se odrážely soudobé trendy a zanechal za

---

<sup>137</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 153-4.; DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 11.

<sup>138</sup> Hlavním důvodem jeho odtržení od skupiny byla jeho příslušnost ke komunistické straně, které se velmi oddal. Na Akademii v Krakově měl pověst jakéhosi dozorce. DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 444.; MAKÓWKA, Iwona - ZWOLIŃSKA, Krystyna. *Wokół kapizmu*. Sopot, 2000, s. 72.

sebou svědectví celého století, neboť se dožil devadesáti sedmi let. Během pařížského pobytu se seznámil s hlavní hvězdou literárního světa Jeanem Cocteauem, který se později začal věnovat i filmu. „*Přišel jsem k němu a myslím, že mě vyhodí a nepřijme. Byl ve svém bytě a holil se. No a přijal mě tak, jak bych přijal já tebe. Rovný s rovným.*”<sup>139</sup> Toto setkání nebylo jejich poslední, Czapski se pohyboval v úzkém okruhu aktuálního kulturního života v Paříži. Je autorem knihy s autentickými záznamy názorů Pankiewicze na světové a polské umění během pochůzek v Louvru vydané roku 1936. Czapský tvořil tak, aby jeho malířská a literární díla byla pro budoucí generace. Chtěl obohatit polskou kulturu. „*Vždycky jsem chtěl, aby po mé smrti mohl někdo říct, že se Poláci oprostili od malířského vtipu pod vlivem Czapského.*”<sup>140</sup> Tímto vlivem ovšem nemyslel pouze své malířství, neboť vlastní malířství nikdy nepovažoval za velké. Myslel tím svůj celkový vliv na polskou kulturu, jeho knihy o umění věnované jak malířství, tak literatuře, vytříbenou kritiku publikovanou v uměleckých časopisech a sbornících, svou nezastupitelnou účast v Komitatu Paryském, kterému možná více než jako malíř pomohl jako osobnost chápající soudobou francouzskou společnost, a až na konci svá vlastní plátna jdoucí za osobním stylem a zobrazující celkový vývoj umělce. Stal se vedle Cybise hlavním teoretikem a propagátorem kapismu jako programu nového stylu, tvorby a osobnosti Cézanna či Bonnardu v polském i francouzském prostředí. „*Jakmile vezmu štětec do ruky, cítím současně potřebu psaní poznámek a často lituji, že nemám tři ruce.*”<sup>141</sup>

Roku 1990 se uskutečnila velká výstava Czapského v Musée Jenisch ve Vevey pod Lausanne ve Švýcarsku. Jednalo se o průřez jeho tvorbou se zaměřením na poválečnou a to hlavně z kolekcí švýcarských sběratelů a majitele Galerie Plexus Richarda Aeschlimanna. Jeho umění není lehké spatřit pohromadě, a už vůbec ne v jeho domovině – Polsku. Od padesátých let vystavoval v Ženevě (Galerie Motte), Londýně (Grabowski Gallery), Paříži (Galerie Bénézit, Galerie Lambert, Galerie Briance) a Lausanne (Galerie Plexus).<sup>142</sup>

### 3.2.7 Józef Jarema (1900-1974)

Nastoupil na Akademii roku 1921 a jeho prvními přáteli byli Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski a Marian Szczyrbula. Na Akademii vystřídal množství profesorů, například Jacka

---

<sup>139</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 91.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>141</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 65.

<sup>142</sup> KARPIŃSKI, Wojciech. *Portret Czapskiego*. Wrocław, 1996, s. 28-30.

Malczewskiego či Władysława Jarockiego, nakonec přešel k Pankiewiczovi. Měl silně rozvinuté organizační schopnosti díky nimž posouval možnost výjezdu blíže k realitě. Pro kapisty se stal hlavním organizárem kulturních akcí, na kterých získávali profit. Kromě malířství se také věnoval psaní a produkování divadelních her. S organizováním nepřestal ani v Paříži, kde uspořádal společně s kapisty bál v největším sále na levém břehu Seiny. Czapski napsal: „...co zase Jozka vymyslí za večírek a mně do něho bude chtít zapřáhnout, přerušujíc můj běh a rytmus práce!“<sup>143</sup> V roce 1935 dostal zakázku na dekor wawelské katedrály svatého Stanislava a svatého Václava. Založil a vedl divadlo Komitetu Paryského, pro které psal vlastní hry nebo předělával klasická operní či divadelní díla.. Druhou světovou válku strávil v Bagdádu a poté žil v Itálii a Francii. Své umění představil v Polsku pouze v roce 1960 a 1969.<sup>144</sup>

### 3.2.8 Marian Szczyrbuła (1899-1942)

Na krakovskou Akademii nastoupil již v roce 1919, a to k profesoru Józefu Mehofferovi, a poté k Wojciechu Weissovi. Během studií byl v úzkém kontaktu se skupinou formistů a tvořil inspirován expresionismem s důrazem na barvu. Byl velmi kulturně aktivní v Krakově a účastnil se mnohých událostí, například s Cybisem přispíval na slavnostech Muškátový oříšek (Gałki Muszkatowej). Přestože nestudoval u Pankiewicze, vyjel společně s ostatními kapisty do Paříže. Francouzský pobyt byl pro něj velmi krátký, neboť již v roce 1925 nastoupil na pozici učitele na ukrajinském gymnáziu v Stryju. Z kapistů vystavoval jako první v Polsku společně s koloristickou skupinou Zwornik roku 1930. V Polsku se pohyboval jen příležitostně, většinu svého pozdějšího života strávil v Litvě a na Ukrajině.<sup>145</sup>

### 3.2.9 Seweryn Boraczok (1898-1976)

Boraczok nastoupil na Akademii v Krakově roku 1920 a byl zapsán na hodinách Władysława Jarockého, Ignacy Pieńkowského a poté Pankiewicze. Přestože s kapisty vystavoval na jejich první výstavě v Krakově, vrátil se z Francie až roku 1933. V Polsku se úzce nestýkal s ostatními kapisty, ale usadil se v ukrajinském městečku Gliniany u Lvova. Jediný kontakt, který měl s

---

<sup>143</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 333.

<sup>144</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 27.

<sup>145</sup> MAKÓWKA, Iwona - ZWOLIŃSKA, Krystyna. *Wokół kapizmu*. Sopot, 2000, s. 73.



polským uměním, bylo členství ve Sdružení polských umělců a designérů (Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków) založeném roku 1911 formisty. Po druhé světové válce se odstěhoval do Kanady a udržoval kontakt pouze s Czapským.<sup>146</sup>

### 3.2.10 Stanisław Szczepański (1895-1973)

Stanisław Wojciech Szczepański měl za sebou bohatou škálu vzdělávacích institucí. Svou cestu za uměleckou kariérou začal již na gymnáziu výukou kresby, z kterého přestoupil do Vídně na fakultu architektury. V Krakově nejdříve studoval na Filozofické fakultě Jagellonské univerzity a od roku 1919 na Akademii výtvarného umění začal u profesorů Wojciecha Weisse a Teodora Axentowicze. Ke Komitetu Paryskému se přidal až v Paříži roku 1929 a stal se jejím nejstarším členem. Své studium na Akademii v Krakově řádně ukončil a bylo mu uznáno stipendium a nárok na využívání Pankiewiczem vedené pařížské pobočky. Zde měl přístup do ateliéru s modelem. S Komitetem Paryským byl svázaný velmi volně, se skupinou trávil čas a nadšení barvou. Ve Francii se nezaměřil pouze na Paříž, ale i vzdálenější místa sloužící ke krajinomalbám. Oproti tradičnímu horkému a sluncem zalitému jihu si vybral deštivou severozápadní oblast Bretaň a poté se přemístil na východ do Lotrinska. Společné výstavy kapistů se účastní až po svém návratu do Polska v roce 1932 a vystavuje o dva roky později ve varšavském Institutu propagandy umění (IPS). Společně s Cybisem, Jaremou a Waliszewským přispívá svými úvahami a příspěvky do uměleckých časopisů. Po válce se z něho stal profesor na Univerzitě výtvarného umění v Poznani a posléze od roku 1949 na varšavské Akademii.<sup>147</sup>

### 3.2.11 Tadeusz Piotr Potworowski (1898-1962)

Malíř, pro kterého smyslem života byla radost z malování i touha po mezinárodní slávě. „*Jde o to, dojít se svým malířstvím na stěnu – nic více. Na stěnu světa.*“<sup>148</sup> Umělecký vliv měl na Potworowského jeho strýc z matčiny strany, amatérský malíř, který ho poprvé zasvětil do světa kresby a malby. Po první světové válce nastoupil na Akademii v Krakově a poprvé se mu

---

<sup>146</sup> MAKÓWKA, Iwona - ZWOLIŃSKA, Krystyna. *Wokół kapizmu*. Sopot, 2000, s. 66.

<sup>147</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 208.; MAKÓWKA, Iwona - ZWOLIŃSKA, Krystyna. *Wokół kapizmu*. Sopot, 2000, s. 73.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 312-313.

<sup>148</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 53.

dostává opravdového malířského vzdělání. Potworowski se v jistém smyslu odtrhával, stylově i fyzicky, od skupinky již během pařížského pobytu. V Paříži se zapsal na hodiny k Fernandovi Légerovi, který na něj měl podobně silný vliv jako Pankiewicz. Jedním z důvodů je jiný pohled na Bonnardova díla, v nichž neviděl pokračující impresionismus, ale úplně novou konstrukci díla. Byl to velký cestovatel a po první návštěvě Afriky se pro něj stala malba moře fascinujícím zážitkem. V roce 1928 strávil několik týdnů převážně v Londýně, kde vystavil svou kolekci devatenácti obrazů s mořskou tematikou pod názvem *Plachetnice (Sailing Ships)*. „*Musím namalovat vodopád s pomocí barvy tak, aby ho bylo možné poslouchat a cítit nosem, bez použití nějakých napodobujících prostředků.*“ Vrátil se do Polska o rok dříve než zbytek Komitету Paryského se svou manželkou z důvodu očekávání narození syna. V Polsku žil s rodinou v rozsáhlém domě své ženy poblíž Poznaně. „Palác v Rudkách“ se stal častým místem uměleckých setkání i dočasným domovem pro některé členy Komitету Paryského i jiných umělců. „*Rozsáhlý palác a pěkný park nabídly možnost svobodné práce mnohým umělcům, kteří tam bydleli.*“<sup>149</sup> V roce 1933 odjíždí do Holandska, kde ho nejvíce zaujaly malby na kachlích. Třicátá léta pro něj byla velmi úspěšná a sklízí mnohá ocenění - získal čestné uznání roku 1936 ze Salonu Plastyków ve Varšavě, o rok poté stříbrnou medaili na Světové výstavě v Paříži (Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne). Ze Zimního salonu organizovaného Institutem propagandy umění (IPS) si odnesl cenu Ministerstva zahraničních věcí.<sup>150</sup>

Druhou světovou válku strávil ve Švédsku a posléze v Anglii, kde si vybudoval jméno a uznání u anglické umělecké obce. Byl profesorem na Akademii výtvarného umění v Corsham Court u města Bath a členem malířské skupiny London Group. Jeho díla byla zařazována do osobních kolekcí i galerií. Potworowski se stal uznávaným evropským malířem, za své dílo dostal v roce 1960 prestižní ocenění od benátské umělecké organizace Biennale. Do Polska, kde byl prakticky neznámý, se navrátil až roku 1958. Ke svému návratu byl velmi skeptický, do jednoho svého dopisu napsal, že „*o moje umění nikdo v Polsku nestojí.*“<sup>151</sup> Po prvních výstavách v Poznani, Varšavě, Krakově aj., sklídl velmi kladné hodnocení a brzy si získal popularitu a ocenění. Rozhodl se v Polsku zůstat a stal se profesorem na Akademii v Poznani a Gdańsku.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 10.

<sup>150</sup> WÓJCIK, Sylwia. Człowiek i jego dzieło: Malarskie wędrówki Tadeusza P. Potworowskiego. In *ΣΟΦΙΑ. Pismo Filozofów Krajów Słowiańskich* 10. Rzeszów, 2010, s. 346-347.

<sup>151</sup> *Dopis Potworovského, bez datace*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10462, karta 10.

<sup>152</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 292.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 444.; WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Polskie malarstwo*

### 3.2.12 Zygmunt Waliszewski (1897–1936)

*„Přijel někdo s uměleckým kufrem a velmi bohatou malířskou tvorbou. Živý, veselý, hezké postavy s horkým temperamentem, někdo exotický. Přijel přece z daleka, až z Kavkazu, jel přes Řecko a po cestě viděl kus světa, pro nás začarovaného. I on sám byl tak trochu jako začarovaný.“*<sup>153</sup> Takto Jerzy Wolff popsal příjezd svého uměleckého přítele Zygmunta Waliszewského do Krakova.

Narodil se v Petrohradě roku 1897 a mohlo by se zdát, že se narodil se štětcem v ruce. *“Umělcův malířský vývoj začal brzy, vlastně úplně nejdříve, neboť se narodil malířem nevybírajíc si z oficiálních předmětů umění.”*<sup>154</sup> Výstava z roku 1908 s názvem *Zázračné dítě*, zorganizovaná jeho profesorem Sklifasowským, je toho důkazem. V té době studoval a žil s rodinou v Gruzii. Jejich domácnost byla, díky uměleckým zálibám jeho matky, živým dějištěm setkávání umělců z výtvarného, hudebního či literárního světa. První světová válka pro něho znamenala účast v na východní frontě a začátek choroby, která ukončila jeho život již v roce 1936. Utrpěl zranění nohy následované začínající Bürgerovou chorobou<sup>155</sup>. Po ukončení své vojenské služby žil do konce války v Moskvě. Poprvé se setkává s díly moderních západních umělců v moskevských sbírkách Szczukina. Tato díla mu otevírala další možnosti barev a také nový malířský zájem. Umělecky se činil a pracoval na dekoracích divadel, například vytvořil oponu pro gruzínské divadlo. Tato zakázka dokládá, že byl již znám pro svůj talent a jeho umění si vydobylo uznání jeho okolí. Roku 1920 se konala umělcova souhrnná výstava, jejíž úspěch byl jednou z motivací výjezdu do Polska.<sup>156</sup>

Jeho krakovské období, mezi lety 1921-1924, se vyznačuje velkou variací proudů v malířství mladého umělce. Na plátnech se mísí van Gogh, Toulouse-Lautreca, Picasso a gruzínští umělci Douaniera-Rousseau a Nika Pirosmanswila. Francouzští umělci moderního malířství pro něj byli stejnými hrdiny jako staří mistři. Používal olejomalbu, kvaš či temperu, z nichž vytvářel portréty, zátiší, dekorace, naturalistické i abstraktní obrazy. Setkával se s avantgardními umělci

---

*współczesne: kierunki, programy, dzieła.* Warszawa: Interpress, r. 1977, s. 15.; WOLFF, Jerzy. *Kształt piękna.* Warszawa, 1973, s. 196-197.

<sup>153</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści.* Warszawa, 2007, s. 79.

<sup>154</sup> MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski.* Warszawa, 1962, s. 6.

<sup>155</sup> Jedná se o zánětlivé onemocnění cév vedoucí k jejich zúžení a následnému nedokrvení orgánů. Hlavně postihuje drobné tepny dolních končetin.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 9.

a polskými formisty Stejně jako Pankiewicz miloval historiky o životě artistů a obecně hovory o umění. Jeho přítel Maciej Masłowski napsal: „*Je mu 23 let, je starší, více zkušený a znalý tajemství velkého umění oproti svým kolegům. Imponuje jim znalostí francouzského umění, o kterém toho moc nevědí. Uchvacuje lehkostí, smělostí svých experimentů, znalostí historie.*“<sup>157</sup> Zajímavé je, že se nebyl schopen nic mechanicky naučit, Czapski ve svých listech vzpomíná, že nebyl schopný si zapamatovat jména a měsíce v roce. Fakta pro něj byla tajemnou bajkou, kterou musel prozkoumat. Pro jeho okolí byla nejméně pochopitelná jeho silná víra v Boha, nadpřirozené moci a mytologii. Czapski ho ve svých dílech nazval dítětem. Jeho otec zemřel a on zůstal pouze ze svou matkou, s kterou často dřel bídu s nouzí. Jeho přátelé se o něj starali a Czapski mu domluvil zakázku u hraběte Zdrziechowského, pro kterého vytvořil soubor portrétů a vydělal si dostatek peněz na nájem a stravu.<sup>158</sup>

Pro Waliszewského byl výjezd do Paříže nutností. Byl to člověk, který se potřeboval hýbat z místa na místo a být uprostřed uměleckého světa, potřeboval neustále nové a nové vjemy, na které byl nejcitlivější z celé skupiny. Nově učesané vlasy či šaty, nezvyklá barva ovoce, jinak položený ubrus, všechno co se vymykalo již známému okamžitě získalo skicu a často i malbu. To vše ho drželo dále od depresí, kterým přesto často podléhal, ale které se kromě rychlého stylu malby, nikterak neprojevovaly na jeho plátnech. „*Plodnost, různorodost, bohatý talent, marnotratnost (kdo nedostal jeho skici a kresby), fyzická zchátralost s nezvyklou energií a temperamentem; učaroval nás tehdy nejen malířstvím, ale samotným postojem k životu, nezbaveného divadelního, svědomitého gesta, ale i autentické poezie.*“<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 81.

<sup>158</sup> Waliszewski utrpěl vážné zranění, byly mu amputovány obě nohy a zemřel již roku 1936. Svůj osud, ale bral velmi statečně a to i díky této své víře.

<sup>159</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 67-69.; BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 13.

### 3.3 Barva a styl

Jejich hlavním spojovacím motivem byla barva. Barva se stala modlou a předmětem hluboké víry. Hlavní zdroj inspirace byl v dílech impresionismu, postimpresionismu i protokubismu Cézanna. Czapski prohlásil: „*Jestliže jde o naše bohy, zdá se, že pouze jeden nepodléhal kolísání v našem hodnocení: byl jím Cézanne. Ani Bonnard ne, který na nás měl velký vliv, tím méně Picasso, král Paříže v té době, nemluvě o jiných.*“<sup>160</sup> Rozdílnost tvorby oproti Cézannovi leží v chápání předmětu. Bonnardova díla mají tematiku zatímco pro Cézanna byl svět druhořadý. Přes Cézanna se učili malířské odpovědnosti, že každá část plátna vyžaduje péči a plnou pozornost, že není zanedbatelná. Byl pro ně zosobněním „qualité“ v malířství. Zátíší a krajinomalba byly nejčastěji používané předměty obrazu již na krakovské Akademii a to pod vlivem reprodukcí Cézanna. Cézanne se od jiných impresionistických malířů lišil na první pohled banalitou. Nebál se zanechávat bílá místa na plátně. Umístění a způsob položení barvy na plátně mělo zásadní postavení, oproti tomu dokončení obrazu bylo něco nepotřebného. Kapisté napodobovali způsob pokládání barvy nejdříve tak, aby se barvy nemíchaly dohromady a tím pozorovali jejich souhru. Paříž v době jejich příjezdu byla plná výrazných umělců a nových stylů, některé trvaly déle, některé jen chvíli. Mezi hlavní osobnosti patřili - Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Salvador Dalí či Joan Miró. Stylově vládl kubismus, postimpresionismus, nově narozená abstrakce a surrealismus, což vytvářelo velmi atraktivní mix pro mladé začínající umělce, neboť jim to otevíralo dveře k volnosti vlastní tvorby a využívání několika vlivů najednou.<sup>161</sup>

„*Bonnardova i Cézannova vize ulpí na člověku a nepustí ho. Je potřeba se učit od obou. Nikdo jiný nenaučí více než tyto dva - možná největší jaké Francie měla. Ale je nutné se naučit a okamžitě se otočit. A už se k nim nevrátit. Pracovat na vlastní osobnosti, na vlastní cestě k svojí vizi.*“<sup>162</sup> Novátorský postoj Pierra Bonnarda k barvě ukázal dalším malířům ojedinělý pohled na důležitost barvy jako takové. Jim, jako studentům, dával Bonnard stejný pocit osvobození, kterého on sám dosáhl díky impresionismu, nabízejícímu nelimitované možnosti tvorby a

---

<sup>160</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 25.

<sup>161</sup> DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 10.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 10.

objevování bohatosti barev v přírodě. Impresionismus osvobodil mladé studenty z temných učeben akademického vzdělání. Síla volnosti zapříčinila rozvoj individuálních přístupů a stylů umělců, kteří začali hledat podstatu umění a možností pojetí přírody podle své vlastní vize a oka. To ale také znamenalo, že impresionismus byl pro většinu začátkem na dráze osobního rozvoje za „pravdou“ přírody, ale ne konečnou stanicí. Obrazy kapistů se od obrazů impresionistů odlišují prací se světlem a celkovou náladou, která z nich vyzařuje. Stejně jako jejich přední inspirační představitelé - Cézanne, Bonnard, Pankiewicz, Podkowiński - i členové Komitету Paryského převzali hodnoty impresionismu, pohráli si s nimi, nechali se očarovat a postupně se od impresionistického kánonu odpoutali. Někteří více, někteří méně, ale všichni hledali svou vlastní cestu tohoto přetvoření. „*Impresionismus odehrál svou historickou roli, která se dnes již nedá vyškrtnout ani ignorovat, jedná se o dodnes nejlepší metodu vyjasnění, očištění a obohacení palety, během studie nekonečných možností a vždy nových sestav či odstínů barev, kterým je věčným pramenem světlo v přírodě.*“<sup>163</sup> Bonnard nebyl ze začátku ve skupině nikterak oblíbený a vyhledávaný jako zdroj inspirace a vzdělání. Každý si jednotlivě hledal svoji cestu k jeho umění. Cybis k němu byl dokonce ze začátku více než negativní, přesto poté patřil k největším podporovatelům a propagátorům Bonnardova díla v Polsku. Waliszewski byl první, kdo mu propadl. Začal vytvářet krajinomalby a zátiší napodobuje barevnost Bonnarda a hru se světlem.

Barevnost Bonnarda měla neodmyslitelný vliv na další umělecký vývoj skupiny. Fascinoval je svým umem práce s barvou a světlem, sofistikovanou a vytříbenou hrou. Užívaná škála světlých a chladných odstínů zelené, modré, červené a růžové se často projevila na plátnech jeho obdivovatelů. Povídalo se, že Bonnard nikdy nečistil paletu. Nové barvy kladl na ty již zaschlé a ty poté ovlivňovaly výsledný odstín, čímž nacházel stále nové. Stejně tak neumýval štětce a nesnášel nové. Jeho díla charakterizuje plastičnost barevných skvrn (v počátcích), využívání lineárních deformací kontur a také vysoká zdobnost. Tvořil syntézu impresionistického odkazu a abstrakce. Nejdůležitější byla životní radost lehce rozpoznatelná v dílech. Pro Bonnarda byly výchozí inspirační díla Gauguina a japonské dřevoryty. Ve svých počátcích se věnoval ilustracím knih, práci na divadelních kostýmech a kulisách, kresbou a litografií. Jeho první setkání s impresionismem bylo na konci osmdesátých let, když v Akademii Julian uviděl malé plátno s živými barvami zobrazujícími stromy. Až v roce 1900 začal vytvářet svá hlavní díla věnovaná aktům, krajině a zátiší hýřícími bonnardovskou barevností. Ploché barevné skvrny

---

<sup>163</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 54-55.

vyměnil za protažené tahy štětcem a využíval jasné, teplé barevné kombinace k nastínění plasticity, světla a formy předmětu. Stejně jako Cézanne, nepovažoval svá díla za dokončená, což ho ovšem znervózňovalo před každou výstavou. Nejednou se stalo, že před vernisáží svých děl se objevil s barvami a dodělával je třeba i prstem.

Byl považován za malíře světla. Jeho díla i osobnost byly dobře známé v Polsku a přineslo mu to nemálo obdivovatelů. Mohlo za to hlavně jeho přátelství s Pankiewiczem, který dovážel reprodukce moderních děl a často je využíval během svých hodin společně s osobními historkami. Několik generací polských malířů se inspirovalo a použilo jeho barevnost či techniku do svých děl. Józef Czapski označil Bonnarda za nejdůležitější inspiraci pro své vlastní umění. „*Schválně převrací hodnoty, schválně potlačuje všechny pocity materiálu, aby odkryl stále nové a nové barevné kombinace. Žádný jiný malíř na světě nevytvořil takové hry fialové, od fialových k safírovým a od rudých či červených k fialovým. Ale navzdory celé abstraktní logice barevné hry, ty kombinace byly vždy spojené s rozkoší přiznávající návrat k přírodě.*“<sup>164</sup>

Józef Pankiewicz a Aleksandr Gieryski byli jejich polské inspirační zdroje. Od nich se učili, ale snažili se rozvíjet vlastní styl. „*Pankiewicz, nově z Paříže, nás upoutal roku 1923 šířností pohledů, povídáním o Paříži...jeho malířství jsme milovali, ale nejsem si jistý, jestli měla na některého z nás rozhodující vliv.*“<sup>165</sup> Pankiewicz byl jejich učitelem barvy, přes jehož umění se kapisté učili nejen modernímu umění, ale celkovému malířství. V jeho dílech se kombinovalo klasické s moderním a vlastním malířským rukopisem. „*Nikdo jiný v Krakově nám nebyl schopn s takovým přehledem vysvětlit důležitost barvy a její souhry.*“<sup>166</sup> Barva předmětů na Gieryského plátnech se snaží, co nejvíce kopírovat barvu předmětů reálných, jde o harmonizaci přirozenosti. Malířův přítel Stanisław Ignacy Witkiewicz vzpomínal, jak velké množství času a peněz ho stálo vytvoření té správné chladně modré barvy na sních obrazu *Anděl Páně (Aniol Pański, 1890)*. Jeho styl byl prolínáním naturalismu<sup>167</sup>, tedy věrné oddanosti přírodě a jejímu přesnému napodobení s abstraktními tendencemi. Na naturalistickou harmonii kapisté rezignovali. Jejich plátna jsou spíše plná vášně, mladistvého zápalu do vize a touhy po nových odstínech a barevných explozích. Tím následovali impresionismus, který byl považován za protějšek naturalismu. Po vzoru Gieryského pracovali s barvou na plátně. Hrubě ji nanášeli a množili vrstvy, čímž získávali větší intenzitu a hloubku. „*V konečném*

---

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>166</sup> Józef Czapski. MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 13.

<sup>167</sup> Naturalismus byl další etapou a rozvojem realismu (jedním z hlavních polských představitelů byl Stanisław Witkiewicz).

*důsledku všechna jeho umělecká činnost byla přizpůsobena k dokonalému, skutečnému, živému světu s celou různorodostí a bohatostí zázraku života.*“<sup>168</sup> Aleksander Gierymski prohlásil, že by potřeboval hoblík na odstranění barvy ze svých pláten.

Kapisté navazovali na směr, který se začal projevovat v období modernizmu, a to volnost bez společenské zátěže, dali mu ovšem nový tvar. V porovnání s klasickými impresionisty jsou jejich díla ještě více uvolněná ve vztahu ke světu, jsou více odvážná v přetváření skutečnosti, více barevná. Jejich umění bylo postaveno na studiu přírody a soustředilo se především na – krajinu, člověka, zátiší – ale s tím, že „model“ byl pouze předstupněm svého nového stvoření na obraze. Cybis vzpomínal, že v mládí téměř uvěřil Pankiewiczově poznámce „*polské zátiší neexistuje*“. Během své umělecké kariéry se, ale více a více viděl jako malíř zátiší bez lidí zirájících z plátna a to i přesto, že stát se portrétistou byl zpočátku Cybisův plán.<sup>169</sup>

Kapisté kladli důraz ne na kresbu, ale pouze na barvu. Jakoby tvar byl jejich kotvou. Postupem času, ale zjišťovali, že za většinou jejich malířských nezdarů stojí neexistence nebo nepřesnost kresby. Už Cézanne prohlásil „*kresba a malba je to samé*“.<sup>170</sup> Waliszewski kreslil a maloval všechno, co viděl doma, na ulici, kdekoliv. Vznikl soubor krajinomaleb, zátiší, portrétů, scén z ulic i relativních maličkostí. Z různých vlivů a uměleckých děl se stala jeho hlavní inspirací práce Soutina, Douanniera Rousseaua, Bonnarda, Cézanna a Veronesa. Jeho slabostí byl Rafael, kterého zbožňoval už jako dítě. Jako mladík prohlásil, že „*pokud nebude malovat jako Rafael do svých 20 let, zastřelí se*“.<sup>171</sup> Jeho žena nám zanechala svědectví o způsobu jeho malby: „*Když maloval, nemohlo ho nic vyrušit z jeho soustředění. A to ani, když byla místnost plná lidí a ruchu. Nic jiného ho nezajímalo, nic neviděl ani neslyšel. Cokoliv maloval, začínal barvou, rychlými tahy štětce a vždy, bez ohledu na předmět, od středu plátna. Říkal, že kompozice může mít své centrální body v různých místech podle individuálních malířů. Podle něho tento centrální bod byl vždy ve středu. Jezdil při tom na vozíku tam a zpátky, díval se na plátno nebo maloval předměty z různých stran, různých úhlů.*“<sup>172</sup>

<sup>168</sup> MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 85.

<sup>169</sup> HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarские. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1980, s. 20.

<sup>170</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha, 1987, s. 137.

<sup>171</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 70.

<sup>172</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 299-300.; CZAPSKI, Józef. Śmierć Cézanne'a In *Kultura* 6/453. Paryž, 1985, s. 108.; WALISZEWSKA, Wanda. *O Zygmuncie Waliszewskim. Wspomnienia i listy*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1972, s. 20-22, 32; HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarские. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1980, s. 21.



Barva byla jejich spojitostí, styl byl v jejich osobním pojetí. Přestože je kapismus zařazován převážně do postimpresionistické oblasti polského umění, nemůžeme do něj zařadit všechny umělce bez určitých výhrad.

Cybis se do skupiny postimpresionistů jistě může oprávněně zařadit. Patřil mezi umělecky zkušenější zakládající členy Komitету Paryského. Měl pochopení pro barvy a jeho kresby, vytvářené silnými čarami uhlem, si zasloužily i uznání Pankiewiczze. Prvním stylem, který ho ovlivnil v budoucí kariéře byl německý expresionismus a později francouzský impresionismus. S impresionisty se Cybis setkal poprvé ve svých jedenácti letech, kdy mu jeho učitel kresby, Hans Bloch, ukázal reprodukce děl. Byl to pro něho trvalý umělecký zážitek, který mu vydržel na celý život. Jeho hlavním cílem bylo zobrazit světlo pomocí barvy, stejně jako se o to pokoušel Bonnard. Věnoval se aktům, portrétům, krajinomalbě, zátiší a květům. Obrazy obsahují podobnou surovost jako najdeme u Cézannových děl. Často se jedná o bezpředmětné obrazy, kdy divák těžce hledá zda se jedná o hlavu ženy nebo hlávkové zelí.<sup>173</sup>

Cybis a Waliszewski patří mezi klíčové postavy kapismu. Jejich díla jsou považována za nejkvalitnější a jejich přínos polskému modernímu umění za nejvýraznější. Často bylo vkládáno rovnítko mezi pojmy Cybis a kapismus. Tomu ovšem neodpovídá realita. Kapismus je vliv zaměřující se na barvu, který může být pojat v mnoha stylech. Cybis, ač výrazná postava tohoto uskupení, se inspiroval hlavně v impresionismu a jeho díla jsou unikátní stejně jako díla jednotlivců Komitету Paryského. Cybis k první výstavě roku 1931 napsal: „*Barva na plátně vynikne díky kombinaci s dalšími barvami, a ne díky následování přírody.*“ To byla na Varšavu té doby téměř revoluční slova. Cybisova díla byla méně překvapující než Waliszewského, ale vynikala svou barevností. Nadání pro práci s barvou Cybis projevoval už na krakovské Akademii. Pracovní styl Cybise byl velmi pomalý a pozvolný, čekal na to správné světlo, rozmýšlel další tah štětcem. Dlouze vyhledával ten správný předmět. Některé oblíbené zobrazoval několikrát. Byl velmi svědomitý. Soustředil se na každý vytvářený odstín barvy. Maloval jakoby měl všechnen čas světa. Před užitím nějakého nového vjemu, stylu či inspirace dlouze přemýšlel a nejdříve si obraz představil v hlavě. V tomto se také velmi odlišoval od svého kolegy Waliszewského. U něho bylo možné na plátně vidět vše, co viděl v přírodě, dílech starých mistrů či současných umělců. Vše mohlo obsahovat jedno plátno, malované velmi rychle s temperamentem, který se odrážel v každém tahu štětce. Celý pařížský pobyt byl pro

---

<sup>173</sup> HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1980, s. 17.: CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 37-42.

Cybise velkou školou, během které vytvořil svůj styl. Jeho umění se po návratu do vlasti výrazně nezměnilo, pokud byste porovnali obraz z posledního období tvorby s pařížským obdobím, našli byste stejný rukopis.<sup>174</sup>

Díla Cybise považují za nejvíce abstraktní z celé skupiny. Pozorovatel musí velmi zapojit zrak a fantazii, aby rozpoznal figury, portréty či předměty na některých plátnech. Všechny obrazy jsou velmi úzce spojené s přírodou a hlavní roli v nich hraje barva. Barva, mnoho barvy a mnoho odstínů. Některé části obrazu maloval bez předešlých skic, hlavně květy. Květiny na jeho dílech obecně mají život, vypadají svěže, zobrazené zářivými, jasnými barvami, mezi kterými převládala růžová, fialová, žlutá a zelená. Waliszewski překvapoval své publikum novými vjemy, Cybis barevnými explozemi. Stejně jako Cézanne nebo Bonnard nepovažoval svá díla za dokončená. Maloval donekonečna stejný obraz, čímž patří jeho díla k váhově nejtěžším z celé skupiny. Silné nánosy barvy, překrývající jedna druhou jsou základním poznávacím znamením Cybisových děl. „*Kdyby na místě Cybise byl Matisse, vytvořil by přinejmenším dvanáct pláten z jednoho Cybisova obrazu.*“<sup>175</sup> Často přidávajícími barvami změnil celý výraz obrazu. Vedle olejomalb se rád věnoval akvarelu a vytvářel převážně zátiší a krajinomalby v temných odstínech připomínaje holandské malíře. „*Není krásného a ošklivého odstínu, je pouze správně a nesprávně použitého odstínu.*“<sup>176</sup>

Výsledný vzhled pro něho byl méně důležitý než proces hledání toho správného odstínu. Sázel hlavně na vlastní instinkt při tvorbě. A přestože se možná zdálo plátno hotové, něco v něm ho donucovalo se neustále vracet a předělávat malé části, které poté přestaly hrát s celkem a tím došel k předělání celého díla. „*Na hotovém, na první pohled, obraze změnil nějaké místečko, potom musel změnit barvu dalších dvou a poté začala změna celého obrazu.*“<sup>177</sup> Jeho žák Tadeusz Dominik se domníval, že Cybis hledal tu absolutní pravdu, chtěl odhalit záhadu umění, přestože věděl, že je to nemožné. Je něco jako absolutní pravda umění? Zatím ji nikdo, možná naštěstí, neobjevil. Pro Cybisova díla byl Cézanne důležitější než pro ostatní. Cézannova díla mu ukazovala cestu, kterou se vydat. Nejednalo se totiž jenom o malířský vliv, ale o celkové chápání malířského řemesla. Stejně jako Cézanne, využíval působení kontrastů barev a jejich vzájemné ovlivňování. Svým studentům říkal: „*Nemalujte nebe samostatně. Protože nebe se*

---

<sup>174</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapišci*. Warszawa, 2007, s. 11. DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 438.

<sup>175</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 154.

<sup>176</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 153-154.; DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 14.

<sup>177</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapišci*. Warszawa, 2007, s. 43.

*odráží od země, zem bere světlo z nebe a vzduch je oba míchá.*”<sup>178</sup> Působení různých vlivů, ať Cézanna, německých expresionistů či polského formizmu, je patrné v jeho dílech, ale jedná se o díla polského malíře, nejsou elegantně francouzská, ale ani expresivně německá.

Waliszewski byl a stále je nazýván polským van Goghem. Tito dva výstřední umělci mají jistě mnoho společného. Vášeň, pracovní zanícení, posedlost malířstvím, vztah k barvě, spěch za vytouženým uměním, ale i deprese, nervová nevyrovnanost a brzká smrt. Oba vytvořili za svůj krátký život uznáníhodné množství děl. „*Vy nemusíte spěchat, ale já, já musím spěchat, protože už nebudu dlouho žít.*“<sup>179</sup> Rozdíl mezi nimi je, že Waliszewski se těšil velkému uznání a měl vliv na rozvoj malířství v Polsku již za svého krátkého života, zatímco van Gogh ovlivnil umění celého světa až po své smrti. Způsob života byl také velmi rozdílný. Waliszewski se rád obklopoval lidmi. Každý, kdo ho znal blíže, věděl o jeho nemoci, která z něj později udělala invalidu. Přesto jeho hlavní charakteristikou byl skvělý humor, radost ze života a celkové nadšení, zatímco van Gogh se utápěl v samotě a navazování mezilidských kontaktů pro něj představovalo problém. Waliszewského umění se vyznačuje širokou různorodostí s vysoce kvalitní bohatostí barev. Cézanne byl pro něj kultem, kterého si vážil, a kterého aplikoval do svých děl, převážně s tematikou zátiší. Pro Waliszewského se barva stala hlavním předmětem práce a zájmu až v Paříži. Uctíval jak impresionisty, tak Delacroixe, Goyu, Braku, Soutina, Picassa i Matisse, nizozemské a benátské staré mistry. Učil se z nich a nechával se inspirovat, oproti většině nevytvářel klasické kopie. Vyžíval se v grotesce a deformaci děl klasických a moderních umělců. Jedním z příkladů je *Venuše před zrcadlem* (*Wenus przed lustrem*, 1929) inspirovaná světoznámou *Venušinou toaletou* Diega Velázqueze vytvořenou mezi lety 1647 a 1651. Jedná se o akt ženy ležící na lůžku zády k divákovi a hledící do zrcadla. Zrcadlo ve Waliszewského verzi není drženo malým okřídleným kupidem, ale svalnatým rudě zabarveným mužem s výstupky na hlavě připomínajícími rohy. Oproti bělostnému tělu ženy je její odraz v zrcadle v žluto zelených odstínech a na tváře a celé pozadí je použita výrazně červená barva. Na obraze jsou po stranách postele dva další muži, jeden připomíná osobní stráž a druhý přináší mísu s ovocem (obr. 3). Hledat hlubší význam ve Waliszewského díle nebylo autorovým záměrem. Nesnažil se svým divákům nic více říci, než že vytvořil vtipnou parodii na něžné dílo barokního umělce. „*Tvorba se oprostila od nadmíry spekulací.*”<sup>180</sup> Waliszewski spíše než v dílech starých mistrů, stejně jako Cézanne, objevoval inspiraci a vášeň převážně v přírodě.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 21.

<sup>179</sup> Tuto větu pronesl v roce, kdy prožíval nejtěžší chvíle po své amputaci.; Tamtéž, s. 77.

<sup>180</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 442.

<sup>181</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 66-79.

Stejně rychle jak maloval, tak hodnotil umění. Jedním jediným slovem dokázal ocenit nebo zkritizovat dílo někoho jiného. A stejně jak rychle měnil různé styly v malířství, tak rychle měnil své názory na ně. Styl či dílo, které zkritizoval, mohlo být po několika měsících v centru jeho zájmu a obdivu.

Nejvíce patrný a neměnný impresionistický odkaz je v dílech Rudzké-Cybisové. Z celé skupiny byla také nejvíce zaujatá venkovním světem. V Paříži zachytávala třpytící se vlnky Seiny, monumentální mosty, reprezentativní zahrady i všední parky. Její zájem o barvu se po celou kariéru stupňoval až došel ke stádiu, kdy její obrazy připomínaly snové prostředí obestřené mlhou. Jedním z důvodů je klasický impresionistický způsob nanášení barvy v bodech či krátkých čárkách. Její počáteční tvorba se vyznačovala tmavými barvami, které se během pařížského pobytu projasňovaly. Vytvářela tak velmi živé, pulzující obrazy. Používala často nereálné barvy, nejraději odstíny zelené, fialové, hnědé a žluté. Za svého hlavního učitele považovala Bonnard, jehož odkaz je patrný v dílech od pařížského pobytu až do posledního díla. Hra se světlem, ohňostroj barev a motivy jsou spojovacími aspekty této polské malířky s francouzským velikánem. Jedním z podstatných znaků děl Rudzké-Cybisové je intimita působící na diváka. Hlavními náměty bylo zátiší a krajina, kde mohla uplatnit širokou škálu odstínů, které nabízí příroda. Návštěva oblasti La Ciotat byla pro malířku naplněním ideálu o krajině. V dopise matce napsala: „*Je přede mnou taková krajina, o které jsem dávno snila.*” Jedná se o umělkyni, která svou životní dráhu zaměřila na zdokonalení a prohloubení toho samého stylu. „*Měla touhu vytvořit kvalitní malířství, a ne hledat originalitu.*” Při pohledu na její díla si je divák jistý, že malířka dosáhla svého cíle. Její obrazy jsou plné chvějící se energie a líbivosti. Z pařížského období se do Polska dostalo jen malé množství děl, neboť většina zůstala v Paříži u soukromých osob nebo po výstavách. V roce 1928 začala s nadšením tvořit kvaše. Jejich motivy bylo město, ulice a mosty. Z impresionistického umění si odnesla kvalitní hru se světlem, využívání barvy k vytvoření živých, barvami nasycených pláten. Kvaš z roku 1934 *Venkovská krajina (Krajobraz wiejski)* se vyznačuje světelnou hrou slunce, což zdůraznilo a vyzdvihlo použité barvy. Jednou z nejkvalitnějších olejomalb je obraz *V zahradě (W ogrodzie, 1932)*, který vládne stálou, neměnnou atmosférou klidu (obr. 4). Barevně se vyznačuje zelenými a hnědými odstíny s doplňující bílou a červenou. Sluncem zalitý *Pont-Neuf* (1923-1933) stojí důstojně v kontrastu k šedivým budovám vedle něj. Přestože se jedná s o kontrast, obraz vypadá celistvě a používáním barevných odstínů i nereálných barev vyřazuje

soulad. Díky této kombinaci umělkyně vytvořila nezvyklý výjev odlišující se od jiných děl s podobným tématem.<sup>182</sup>

„*Obrazy Potworowského měly delikátní, s ničím neporovnatelnou, velmi osobní barevnou citlivost.*“<sup>183</sup> V Potworowského umění se zrcadlil jeho obraz světa. Plátna se vyznačují jak určitou mírou naivity, tak vysokou malířskou kultivovaností. Jeho díla si pohrávala s abstrakcí, které naplno propadl během pařížského pobytu<sup>184</sup>. Pohyboval se někde na pomezí kapismu a modernismu. Pozorovatel rozezná předměty a tvary, přestože je jejich ohraničení dovedené pomocí barvy pouze do náznaků. Můžeme u něj najít pestrý mix stylů z Anglie, Itálie a samozřejmě Francie. Jeho hlavními inspiračními zdroji byla díla Francise Bacona, Alberta Burriho, Pierra Bonnard a či Pabla Picassa. Nejčastěji používaným byl Georges Braque, jehož vliv je znatelný v celkovém pohledu na Potworowského životní dílo. Přestože je možné najít rozpoznatelný vliv určitého umělce, vždy je silně zastoupena autentičnost samotného Potworowského, stejně jako pro Czapského byl znatelný také vliv Matisse a jeho používání barvy k vytváření výrazných kontur. Potworowského autentičnost se objevuje v barevných kompozicích a obecnou hrou s barvou a jejími odstíny. Díla jsou zahalena určitou mysteriозností. „*Moje oči jsou tím nejdůležitějším orgánem v kontaktu se světem.*“<sup>185</sup> Stejně jako se fyzicky často vzdaloval od skupiny kapistů již v Paříži, také jeho styl se zdá v porovnání s ostatními nejvíce vzdálen. Velmi často a rád experimentoval s novými technikami a materiály. Maloval například na látku k výrobě plachetnic, věnoval se koláži, vyzkoušel sochařinu či polychromii. Z předválečného období se zachovaly v Polsku pouze dva obrazy. *Před zrcadlem* (*Przed lustrem*, 1932) zobrazující ženu hledící do zrcadla, ve kterém je odraz jen matné tváře a pokoje za ní. Malíř si zde pohrával s bonnardovským světlem a odlišností barev, celkově zde vévodí růžová a fialová (obr. 5). Jak již bylo výše zmíněno, hlavním smyslem žití byla radost z malířství, tato radost se reflektovala v každém z jeho pláten, ve výběru barev i předmětů. Po druhé světové válce navštívil Czapski Potworowského výstavu v Galerii Lacloche a o dvou obrazech s názvy *Zničení Ghety* (*Zagłada Getta*) a *Koncentrační tábor* (*Obóz koncentracyjny*) napsal: „*Obrazy tak nazvané neměly nic, ale nic, společného s titulem. Možná protože celý*

---

<sup>182</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 45-48.; BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka-Cybisowa*. Warszawa, s. 5, 20-22, 32, 34.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 439-441.

<sup>183</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 292.

<sup>184</sup> Abstrakci v svých dílech rozvinul hlavně v Anglii, kde po několik let žil, pracoval a vyučoval.

<sup>185</sup> WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Polskie malarstwo współczesne: kierunki, programy, dzieła*. Warszawa, r. 1977, s. 15.

*malířský slovník a celé Potworowského paleta nesedí do takových evokací. Jedná se o paletu radosti očí a lásky k životu.*“<sup>186</sup>

Czapski postavil svou tvorbu čistě na barvě a popřel stínování či formu. Až v pozdější době, po druhé světové válce, dal dílům výraznější formu. Cybis se o Czapského plátnech ve dvacátých letech vyjádřil v dobrém jako o obludných a svým způsobem takové zůstaly, jsou nezvyklé. Ve svých pamětech zmiňuje jako hlavní inspirační zdroje vedle Cézanna a Bonarda také Matisse, který ho uchvacoval svou volností, jak umělec předmět viděl či chtěl vidět, tak ho namaloval. „*Pokud chtěl vytvořit ženu šestkrát větší než křeslo, tak namaloval ženu šestkrát větší než křeslo.*“ Matissova díla obdivoval hlavně z důvodu kvalitního malířství, které se hlavně projevovalo v obrazech s velmi jednoduchým předmětem. „*Namalovat dveře dokáže každý idiot! Ale udělat z toho malířské dílo, to je třeba být opravdovým malířem jako byl Matisse. U něho všechno zpívalo!*“ Czapského díla se z části věnovala i tématu. Často se ve svých dílech věnoval opuštěným, samotným lidem a jejich existenci ve světě i jejich každodenním životě<sup>187</sup>. Oproti tomu většině kapistů, kromě tematického Waliszewského, šlo převážně o barvu, předmět obrazu byl druhotnou záležitostí, nemaje výrazný význam na plátně. Jeho prvními výtvoři zaměřujícími se pouze na barvu byly žluté květy v zahradě ve vesnici Przyłuki. Nanášel barvu v hutném nánosu naplátno, protože „*čím víc nánosu žluté na jednom místě, tím lepší bylo pro mě malířství*“. Czapski měl zvláštní vztah s černou barvou, kterou velmi rád používal. V určitých obdobích byla černá hlavní dominantou obrazu, poté od ní upustil a znovu se k ní postupně vrátil. „*To byla moje barva.*“ Během svého života se hodně věnoval teorii umění, nejen jako profesor, ale hlavně jako kritik. Přesto jeho díla nejsou žádnou teorií svázána, ale je v nich volnost a emotivnost. Barevný kontrast a výrazné kontury předmětů jsou častým prvkem pláten. Barva zde má i psychologickou funkci. Díky obrazu se snažil docílit určitého pocitu pro diváka. Jeho umění prochází nestálým vývojem. Oproti Rudzke-Cybisové, která zlepšovala stejný styl, se Czapského plátna ubírají vpřed užívající nové a nové vjemy.<sup>188</sup> „*Jeho umění je dílem člověka, který sám sebe neustále vzdělává.*“<sup>189</sup> Od roku 1926, kdy v Paříži naplno propadl

---

<sup>186</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 295.

<sup>187</sup> Czapski velmi aktivně působil v armádě během první světové války. Z vzpomínek na hrůzu, kterou viděl v Rusku pravděpodobně pochází jeho zaměření na hledání významu existence jednotlivce vyobrazené na jeho plátnech. Po druhé světové válce vydal knihu s názvem *Na nieludzkiej ziemi*, která je věnována jeho pobytu v Rusku během druhé světové války.

<sup>188</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 112, 116.

<sup>189</sup> WOLF Jerzy. Józef Czapski. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996, s. 14

malířství, nepřestal malovat. „*Toto je můj poslední obraz, neboť už nevidím.*”<sup>190</sup> Jsou zde pouze pauzy, ve kterých se věnoval své literární činnosti, neboť nemíchal psaní s malováním. V roce 1928 vzniklo několik děl inspirovaných pointilismem Georgesa Seurata, bohužel všechna díla byla zničena za druhé světové války. Silný vliv pro něj měla i jeho návštěva Španělska a Goyovy obrazy. Tato návštěva byla vedle Paříže a Londýna jednou z nejdůležitějších, neboť dokončila několikaletou cestu hledání sama sebe v malířství. Před Španělskem maloval klasickým impresionistickým stylem pokládání krátkých čárek nebo bodů na plátno, kdy se až při pohledu s odstupem vyjeví celkový obraz. Goyova díla ho inspirovala k změně této techniky a částečně se od ní oprostil. Po návratu do Polska neměnil výrazně svůj styl, neboť ten získal během svých cest, ale také se nebránil vyzkoušení velkého množství stylů a vlivů své i minulé doby. Až v roce 1935 našel cestu k expresionismu a očarovala ho uvolněná barevná hra pláten. Před návštěvou malé expresionistické výstavy Maxe Beckmanna v Paříži byl značně rezervovaný k tomuto stylu. „*Francie pro mě byla školou...Po dlouhou dobu jsem neuznával německý expresionismus. A to byla moje chyba... Tehdy se mi otevřel celý svět expresionistického malířství.*”<sup>191</sup> Jedním z prvních obrazů s novou inspirací je *Lesní opera v Sopotech (Opera Leśna w Sopocie, 1937)*, kde je hustě položená téměř fosforeskující zelená barva v kontrastu s teplou žlutou a temně černou. Zobrazuje pohled umělce na pódium zahrnující hlavy diváků sedících před malířem až na pódium se zářivými zpěváky a dirigentem (obr. 6).<sup>192</sup>

Několikaletý pobyt v Berlíně se podepsal na stylové orientaci děl Nachta. Věnoval se expresionismu, kubismu i konstruktivismu. V jeho dílech nenajdeme očividné vlivy impresionismu či abstrakce. Barva a kolorismus používané v zátiších a krajinomalbách byly spojením s Komitetem Paryským. Jeho květy s množstvím stonků a listů se vyznačovaly vysokou barevnou hrou. Obrazy jsou veselé i ponuré, barvy zářivé i temné, z některých obrazů proudí pokojný klid, jiné jsou plné napětí. Studoval a využíval různé barevné kombinace, s kterými experimentoval. Oproti Cybisovi či Rudzké-Cybisové nenanášel barvy v bodech, ale vyplňoval barevné bloky a využíval výrazných kontur. Ovšem bonnardovská barevnost pro něho byla cizí, nijak se jí neinspiroval ani blíže nestudoval, neboť nezapadala do jeho osobního stylu a vkusu. Líbily se mu výrazné, intenzivní a dominantní barvy. Příroda pro něj byla tvarem,

---

<sup>190</sup> GRĄTKOWSKI, Grzegorz. Świat koloru i czas zatrzymany. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996, s. 86.

<sup>191</sup> POLLAKÓWNA, Joanna. *Czapski*. Warszawa, 1993, s. 16.

<sup>192</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 313-314.

variací, nekonečnou barevností. Nedíval se na ni jenom jako na potenciální předmět svých pláten. V krakovské Národní galerii je vystaven obraz s názvem *Krajina se zátokou* (*Pejzaż z zatoką*, kolem roku 1929) s výrazným barevným kontrastem. Barva byla pokládána velmi na hrubo a umocnil, tak emocionální napětí vzniklé mezi dvěma postavami na obraze (obr. 7).<sup>193</sup> Byl jedním z těch, kdo absolutně oprostili svá díla od literatury, symboliky a patriotismu. Zůstala jenom forma a barva. Jeho prvními inspiračními zdroji byla díla Vasilija Vasiljeviče Kandinského, Marca Chagalla, Paula Klee a nepopíratelný vliv zde měli i němečtí expresionisté. Kombinací všech těchto vlivů vytvářel plátna vyvolávající pocity dramatu. Tento pocit je nejvýraznější v dílech do roku 1934, která se vyznačují tmavými barvami. Rozjasnění pláten nastalo až během španělského pobytu a hlavně následně po něm. Zde se stal jeho hlavní inspirací sluneční svit. Z pobytu nepocházejí téměř žádná plátna s lidmi, zaměřil se pouze na tamní vegetaci a celkovou přírodu. Kdybych měla jmenovat jeden typický předmět objevující se často na jeho plátnech, byl by to jednoznačně fikus. Tato rostlina se objevuje v široké paletě barev. Většinou se jedná o velký, silný fikus v květináči či váze postavené na stole nebo stoličce. Zátíší pro něj bylo obecně hlavním tématem. Předměty jsou umístěné téměř matematicky, takže vytváří přirozenou souhru na plátně, jeho konstrukce nepostrádají poetičnost. Dále často tvořil akty usazené na kanapi a portréty. Oproti dílům Czapského, který se věnoval filosofii osob a jejich místu na tomto světě, u Nachta nic takového nenajdeme. Jeho portréty jsou odosobněné, často se nejedná o určitou osobu, nebo modelovi chybí různé části tváře jako nos či ústa. Portréty často připomínají masky bez známky lidství.

Předmět jako důležitý prvek na plátně nalezneme v dílech Szczepańskiego. Jeho oblastí, stejně jako pro většinu kapistů, byla krajinomalba a zátíší, ale i portréty a výjimečně akty. Využíval různé techniky malby, od kvaše přes olejomalbu až k akvarelu. Společně jako u Rudzké-Cybisové nesou jeho plátna velmi intimní atmosféru a jsou poklidné oproti dílům ostatních kolegů. Z malířových pláten dýchá poetičnost a vize pomalého a rozvážného pokládání štětce. Obrazy jsou svěží, vyznačují se velkou svobodou a bezprostředností. Výrazně si pohrával se světlem podle vzoru Bonnarda, které kombinoval s impresionistickou technikou. V obraz *Koupel v řece* (*Kąpiel w rzece*, 1932) zachytil pohled na dva koupající se, jasně ozářený břeh řeky, temnou věž kostela a nebe hrající odstíny modré, fialové růžové a žluté (obr. 8). Kombinoval jasné barvy s tmavými. V roce 1959 se konala hromadná výstava v Poznani, na které byly vystaveny hlavně krajiny a zátíší, ale také kopie Sandra Botticelliho *Venuše a Mars*

---

<sup>193</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 71-76.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 444.



(1483). Tato výstava ukázala, že Szczepański našel svůj styl ve třicátých letech, který poté již nezměněný vylepšoval.<sup>194</sup>

Boraczok se oproti ostatním ze skupiny často věnoval portrétům a aktům. Zátíší a krajinomalby pro něj, ale byly stejně důležité. Jeho styl je velmi impresionistický i stylem pokládání barvy. Obraz většinou nechal v jedné hlavní barvě v různých odstínech nebo v kombinaci s podobnými vytvářel plátna plná harmonie. Oproti Cézannovi nepoužíval barevné kontrasty. Oproti tomu pro Strzaleckého byl Cézanne hlavním inspiračním zdrojem a učitelem. *Krajina s domy (Pejzaž z domami, 1925)* zobrazuje pohled z výšiny na město v klasickém cézannovském stylu v kontrastu s detailně vypracovaným stromem. Inspiraci ovšem převedl do tmavých barev, černá je nejčastější barvou na plátnech.<sup>195</sup> Szczyrbułowým hlavním zájmem byly krajinomalby často s architekturou okolí Vilnius, ukrajinského Stryja a Krakova. Jeho krajiny mají velkou dynamiku, které dosáhl pomocí kombinace rychlého a pomalého nanášení barvy. Oproti ostatním nezanevřel na kontury předmětů, takže některé předměty mají až geometrické tvary. Nejvýraznější vliv francouzského kolorismu a následování kapistické barevné víry byly vedle Rudzké-Cybisové patrné na plátnech Seydenmannové. Používala velmi intenzivní, živé a jasné barvy.<sup>196</sup> Svým stylem práce se štětcem se často přibližovala až k pointilismu. Olejomalby zátíší a krajin převažují nad vším ostatním. Prvním, kdo si začal pohrávat s vlivem kubismu, byl Jarema. Ve svých zátíších kombinoval kubismus se základními tvary a kapistickou barevností. Na obrazech vytvářel krychle, kvádry či další trojrozměrné předměty a jejich barva zde hrála zásadní roli. Hlavní vliv měly na Jaremu díla Cézanna a Jeana Siméona Chardina. Vlivy dalších kubistických velikánů jako Picassa či Braquea na jeho dílech nezanechaly téměř žádný otisk. Do války se jeho díla stále dají pokládat za kapistická, oproti tomu poválečná tvorba se úplně od tohoto stylu oprostila.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 312-313.

<sup>195</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 443-444.

<sup>196</sup> *O důležitosti jasných barev se zmínila v dopise z 6. ledna 1934*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10468, karta 26-28.

<sup>197</sup> POLLAKÓWNA, Joanna. *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*. Warszawa, r. 1982, s. 366-367.; WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 208.; CZAPSKI, Józef. *Patrzqc*. Kraków, 2004, s. 34-5.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 317.

### 3.4 Pařížská pobočka

V polské verzi se pobočka nazývala Filia paryska či Odział Paryski. S počáteční ideou polského institutu v Paříži, který se bude starat o polské studenty a podporovat jejich vzdělání, přišel Józef Pankiewicz během první světové války. Již před výjezdem kapistů v roce 1924 se sešel výbor vyšších uměleckých škol a předběžně odsouhlasil plán na založení takové pobočky.<sup>198</sup>

Rozhodující impuls přišel po obdržení dopisu podepsaného skupinou kapistů, kterým došly naspořené a vydělané peníze na pařížský studijní pobyt.<sup>199</sup> Tento dopis, zasláný na rektorát Akademie v Krakově dne 18. ledna 1925, obsahoval dva hlavní body a to uznání stráveného času, jakožto studia na základě vyhotovených děl a umožnění dokončení studia. Ty měly být předloženy radě profesorů. Druhý bod se věnoval žádosti o finanční podporu k pronájmu pracovny, kterou by podle jejich názoru měl vést jeden z profesorů Akademie. Kapisté nebyli schopni nést náklady spojené s pracovnou a platbou modelu. V dopise se také zmínili, že současná pracovna byla placená soukromými osobami<sup>200</sup> a z vlastních prostředků. Tyto osobní finance získávali nárazovou prací, která byla většinou mimo obor umění, což jim neumožňovalo se plně věnovat studiu. Kapistům chybělo kompetentní vedení jejich studia a prací, neboť si nemohli dovolit účast na francouzských kurzech. Jako příklad uvedli jiné národnosti, které mají zastoupení v Paříži a zprostředkovávají svým studentům pracovny, kurzy a finanční stipendia. V současné situaci měli pocit, že se jimi Akademie dostatečně nevěnuje a nemá zájem o jejich díla či umělecký rozvoj. Pařížská pobočka by měla sloužit nejen jim, ale i dalším, nastupujícím studentům Akademie.<sup>201</sup>

Tento dopis byl také podpořen vypracovaným projektem Pankiewicze, ve kterém oficiálně žádal o založení polského Institutu výtvarného umění v Paříži. Jeho projekt byl postaven na národních důvodech a nutnosti vlastního národního umění. „*Od časů úpadku polského státu do chvíle obecného národního obrození, naše umění padlo na milost politickým událostem a muselo trpět nařízeným cizím vlivům. Jen málo umělců s výjimečným povědomím a silnou*

---

<sup>198</sup> MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materialów archiwalnych*. Krakov, 2003, s. 10.

<sup>199</sup> Podepsaný Józefem Jaremou, Zygmuntem Waliszewským, Hannou Rudzkou-Cybisovou, Dorotou Berlinerblau Seydenmannovou, Marií Ritterovou, Tadeuszem Potworowským, Januszem Strzaleckým, Janinou Strzaleckou, Józefem Czapským, Janem Cybisem, Arturem Nachtem, Sewerynem Boraczokem, Zofii Lipińską.

<sup>200</sup> Pronájem na první měsíce zaplatil Stefan Laurysiewicz, přítel a podporovatel Pankiewicze.

<sup>201</sup> *Dopis studentů ASP v Krakově. Prošba o zaplacení oblast studia a materiální pomoc, 18. ledna 1925*. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 41.

*individuálností odolalo. ... Nevyhnutelné je navázání blízkého a stálého vztahu se západní kulturou. Její představitelkou je Francie a středem Paříž, kde všechna světová umění nacházejí svou cenu a vyjádření. Aby práce našich umělců přijíždějících do Paříže byla užitečná polské společnosti a zabránila unikání síly, talentu a zdrojů, je potřeba její zorganizování.*” Tato instituce by byla přídatkem k již dobrým politickým vztahům mezi Polskem a Francií. Ve výčtu žádosti se objevily potřeby jako založení pracovny pro malíře, sochaře a architekty. Velmi důležité bylo zajištění přístupu k modelu pro malíře a sochaře. Založení knihovny v pracovně bylo nezbytné k zvýšení povědomí o klasických dílech. Knihovna by také obsahovala veškeré dokumenty pro cizince zajímající se o polskou kulturu a umění. Ke zvýšení statutu institutu a povědomí o polském umění měly posloužit konference zaměřené jak na polské, tak na světové umění. Kurzy francouzského jazyka a výuky o francouzské kultuře by měly být samozřejmou součástí studia, neboť tyto znalosti jsou nutné k vytvoření společenských vztahů mezi polskými umělci a francouzskou uměleckou obcí. Francouzsko-polskou uměleckou spolupráci měly podpořit organizace výstav francouzského umění v Polsku společně s přednáškami o francouzském umění a výstavami polského umění ve Francii. Celý projekt byl odhadován na 196 000 franků měsíčně a zahrnoval výplaty pro ředitele, sekretáře, knihovníka a další potřebný personál, pronájem prostor, platbu modelům, náklady na umělecké pomůcky a jiné.<sup>202</sup> Pankiewicz položil základy institutu pouze na francouzské kultuře a naznačil touhu po silné a výrazné spolupráci, která se však nesetkala s obecným pochopením a podporou. V podstatě to byla logická reakce. Po sto padesáti letech pod nadvládou jiných mocností nevypadala představa silného francouzského vlivu na mladou polskou uměleckou společnost jako ideální řešení, přestože polsko-francouzské vztahy byly po celou dobu nevole velmi živé a výrazné.

Reakcí na tento projekt byly listiny rektora profesora Adolfa Szyszko-Bohusza, který vyvažoval Pankiewiczovu ideu o kulturní spolupráci více praktickými záležitostmi potřebnými pro studenty umění působícími v Paříži. Hlavním problémem byla podle něj neexistující podpora studentů, která měla za příčinu mrhání talentu a času mladých umělců. Ti často nevěděli, kde hledat kvalitní školy, nebo neměli jak navázat kontakt s uměleckou společností, čímž přicházeli o znalosti nových vlivů v umění. Zajímavé bylo, že se dotkl i argumentu proti přijímání francouzských vlivů do polského umění, neboť se v Polsku objevil názor, že polské umění by mělo být bez cizích vlivů a tvořené by mělo být výhradně v Polsku. Proti tomu Szyszko-Bohusz argumentoval tím, že „*Francouzi, kteří jsou dnes berlou umění ve světě,*

---

<sup>202</sup> *Projekt prof. Józefa Pankiewicze. Proces založení polského Institutu výtvarného umění v Paříži, roku 1925.* Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 57-59.

vysílají svou mládež do Říma, do akademie ve Ville Medici<sup>203</sup>.” Zdůraznil, že by mělo být státním zájmem ochránit mladé studenty od nechtěných vlivů a podporovat je na cestě za kvalitním a celosvětovým uměním. Jako hlavní hrozbu pro polské umění uvedl vídeňské vlivy, které dle jeho mínění již způsobily velké škody na národním umění. Vídeňská škola byla v jeho očích vrcholem snobismu a zaniklého monarchismu. Věnoval se zde i lidem, kteří se zabývali teorií umění a historie, neboť *“teorie je pouze polovinou vědy”*. Tito teoretici si zasluhovali stejné množství péče a zájmu státu, neboť psali historii pro budoucí generace. Ve svém listu byl značně skeptický k organizaci výstav samotnou institucí. Podle jeho názoru taková aktivita nenáleží institutu, ten by měl být pouze inspiračním zdrojem podporujícím soukromé snahy o vystavování. Stejný názor měl i na výuku francouzského jazyka, což by mělo být v soukromém zájmu každého studenta. Rektor také nesouhlasil s předloženým rozpočtem a vypočítal veškerá náklady na 110 000 franků.<sup>204</sup>

Žádost kapistů se projednala již o sedm dní později s kladným výsledkem. Výše zmíněné dva dokumenty byly počátkem vyjednávání o konečném vzhledu institutu. Oficiální založení pařížské pobočky s oficiálním názvem Polské umělecké působiště v Paříži (Polska Stacja Artystyczna w Paryżu) se datovalo ke dni 3. března 1925 vydáním písemného rozhodnutí Ministerstvem pro náboženské záležitosti a vzdělávání veřejnosti (Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego). Rektor Szyszko-Bohusz učinil Józefa Pankiewicze hlavním organizátorem a vedoucí osobou tohoto projektu již během zasedání akademické rady a obeznámil s tím polskou ambasádu sídlící v Paříži.<sup>205</sup>

Nově jmenovaný ředitel pobočky Józef Pankiewicz se vydal do Paříže, kde nejdříve vyřídil veškeré formální záležitosti na polské ambasádě. Praktické založení pobočky přišlo hned poté a ulice d'Alésia 201 se stala místem, kde mohlo pracovat najednou až patnáct studentů. Jednalo se o pracovnu 7x5 metrů se slunečnou zahradou. Toto studijní pracoviště nabídlo studentům celistvý servis. Ranní program obsahoval malbu s modelem, dále večerní kresbu modelu, kopírování v muzeích i jejich návštěvu, včetně odborného výkladu profesora. Během letních měsíců měli studenti naplánováno také malování krajinomalby mimo prostory pobočky.

---

<sup>203</sup> Škola s názvem Académie de France á Rome. Jednalo se o římskou pobočku Académie Royale de Peinture et de Sculpture založenou roku 1666 Jeanem-Baptistou Colbertem. Studenti mohli využívat pobočku od 4 měsíců do 3 let. V 19. století byla umístěna ve Ville Medici.

<sup>204</sup> *Dopis Rektora ASP v Krakově Ministerstvu kultury a umění ve Varšavě. Dodatek k projektu prof. Józefa Pankiewicze vztahující se k vytvoření polského Institutu výtvarného umění v Paříži, roku 1925.* Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 60-64.

<sup>205</sup> *Úřední dopis L. 263/25 Rektora ASP v Krakově Ambasádě Polské republiky v Paříži. Prosba o pomoc k vytvoření umělecké pobočky v Paříži, 18. března 1925.* Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 21.

Pankiewicz se snažil nabídnout studentům široké možnosti a jeho výklady v Louvru a dalších muzeích a galeriích se staly legendárními. První studenti mohli nastoupit na studia 12. října 1925.<sup>206</sup>

Podmínky k přijetí byly zapsány v usnesení z října 1925 vyhotoveném v deseti bodech. Bylo zde uvedeno, že se jedná o oddělení krakovské Akademie vedené jedním z profesorů se záměrem ulehčit práci a studium mladým umělcům. Studenti vyslaní Akademií se měli seznámit s evropskou uměleckou kulturou. Právo na pobyt měli v první řadě studenti krakovské Akademie, ale i studenti z přidružených škol mohli podat žádost a být přijati. Podmínkou přijetí bylo ukončené čtyřleté studium. Student musel ukončit výuku s nehorší známkou dobrou a musel vykázat výjimečné nadání. Roční plán výuky byl schvalován Akademií na základě doporučení a návrhu vedoucího oddělení. Tímto odsouhlaseným plánem se museli studenti řídit. Na konci školního roku museli studenti předložit práce k posouzení Akademií. Ty byly studentům navraceny až na kopii klasického díla, toto plátno náleželo Akademii. Na konci školního roku se práce studentů měly vystavovat na společné výstavě. Pokud studenti splní veškeré podmínky byl rok strávený v Paříži, po souhlasu ředitele oddělení, zapsán jako plnohodnotné studium na Akademii. Jednalo se o jednoroční pobyt, který mohl být ve výjimečných případech prodloužen na další rok.<sup>207</sup>

Největší slabostí pařížské pobočky bylo její financování. Pankiewicz i krakovská Akademie si byli vědomi nestabilní finanční situace v Polsku a téměř jasného zamítnutí požadavku o zvýšení příspěvků od ministerstva. Již během zasedání 25. ledna bylo rozhodnuto, že pobočka bude financována z rozpočtu Akademie bez žádosti o jeho zvýšení. V takovém případě by, ale k založení pobočky nemohlo nikdy dojít, neboť její prostředky byly značně omezené. Již od začátku se spoléhalo na podporu soukromých osob. Prvotní náklady byly financované z daru Stefana Laurysiewiczze a to částkou 6 000 franků. Založení kulturní pobočky pro polské studenty plně podporovala i skupina Poláků žijících v Paříži. Ti shromáždili 14 000 franků. Během prvních let fungování přicházely finance hlavně od mecenášů, jako byli Stefan Laurysiewicz, dr. Krystall, Alfred Biederman a již zmíněný Pankiewicz, který věnoval veškerý svůj čas a velkou část svých příjmů studentům a celkovému fungování pobočky. InSTITUTE i soukromé osoby také vyjádřily svou podporu darováním předmětů, hlavně knih k vytvoření

---

<sup>206</sup> *Oznámení Józefa Pankiewicze rektorovi ASP v Krakově. Organizace oddělení Akademie v Paříži, 3. června 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 231.*

<sup>207</sup> *Ustanovení Pařížského oddělení Akademie Výtvarného Umění v Krakově přijaté nařízením rady Fakulty malířství a sochařství dne 19. 10. 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 13-14.*

skromné knihovny a malířských potřeb. Rektor Szyszko-Bohusz se obrátil na celou společnost. V novinových listech *Ilustrowanego Kurjera Codziennego*, *Czasu*, *Nowej Reformy* a *Gońca Krakowskiego* vyzýval polskou společnost k podpoře mladých umělců a k darování finanční částky na vedení nově založené instituce.<sup>208</sup> Veškerá podpora Akademie, která pokrývala náklady na platbu modelu, a soukromých osob ovšem nestačila na fungování a rektor Szyszko-Bohusz se musel obrátit na pomoc k ministerstvu.

Přestože pařížská pobočka vznikla a posloužila více než 80 studentům<sup>209</sup>, nebyla tím, co si Pankiewicz vysnil. Jednalo se čistě o místo, kde polští studenti pracovali a studovali. Idea vzniku plnohodnotného institutu k podpoře polského umění a kultury pomocí umění a kultury francouzské se nesešla s porozuměním a podporou ani na ministerstvu, ani na Akademii. Hlavním důvodem byl příliš velký vliv francouzského umění na polské. Dokonce i vystavování francouzského umění v Polsku se setkalo s neochotou. Druhým důvodem byly finance. Dotace k založení pracovny roku 1928 dosáhly 4.500 zł na akademický rok. Již v roce 1932 byla částka snížena o polovinu na 2.300 zł, která nepokrývala ani základní náklady pracovny.

Pankiewicz se naplno věnoval pobočce až do svého důchodu v roce 1935 a i poté ještě dva roky pomáhal svému nástupci malíři Janu Wasławovi Zawadowskému.<sup>210</sup> Pod jeho vedením vzniklo několik plánů, například soustředění se i na umění Belgie a Nizozemí či přesunutí pracovny do *Hôtelu Lambert*.<sup>211</sup> Žádný z plánů se nerealizoval z finančních důvodů. Polští studenti mohli využívat pracovnu až do začátku druhé světové války, kdy byl provoz pozastaven. Mezi lety 1947 až 1949 se objevily snahy pobočku znovu reaktivovat avšak bez úspěchu. Polsko se po druhé světové válce ocitlo pod ruským vlivem a nemohlo samo rozhodovat o stycích se západem a kulturní kontakt s Francií byl pro Moskvu nežádoucí.<sup>212</sup>

Přestože měla pařížská pobočka pouze krátký čtrnáctiletý život, znamenala mnoho pro mladé umělce. Umožnila jim vidět a vyzkoušet si světové umění, které nemohli v Polsku najít. Byla

---

<sup>208</sup> *Ohlášení otevření nového oddělení Akademie v Paříži poslané přes rektora ASP v Krakově do redakci Ilustrowanego Kuriera Codziennego, Czasu, Nowej Reformy, Gońca Krakowskiego*. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 29.

<sup>209</sup> Oficiálně na pařížské pobočce studovalo 80 studentů, ale odhaduje se, že číslo mohlo být až ke 100, neboť Pankiewiczova kritéria nebyla přísná.

<sup>210</sup> *Nabídka na vedení pařížské pobočky od rektora ASP v Krakově Waclawu Zawadowskému*. Krakov, 2.11.1937. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 287.

<sup>211</sup> *Hôtel Lambert vlastnila rodina Czartorzských, kteří ho koupili jako své pařížské sídlo v roce 1842. V 19. století představovalo politické a kulturní centrum pro polskou emigraci.*; *Dopis Jana Waclawa Zawadowského rektorovi ASP v Krakově Fryderyku Pautsch, Paříž, 25.5.1939*. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 420.

<sup>212</sup> MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*. Krakov, 2003, s. 15.

pro ně vstupní branou k vlastnímu uměleckému vyjádření. Úspěch leží ve velké míře na Pankiewiczovi, který se celkově oddal svému, i když ohraničenému, projektu. Jeho výklady v Louvru si zapamatoval každý žák díky profesorově zápalu a hluboké znalosti tématu.

### 3.5 Paříž 1924 – 1931

Prvního září 1924 se jedenáct studentů výtvarného umění sešlo na vlakovém nádraží s jediným cílem - Paříž. Byli mezi nimi Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht, Tadeusz Piotr Potworowski, Janina Przeclawska - Strzalecka, Hanna Rudzka Cybisová, Janusz Strzalecki, Marian Szczyrbuła a Zygmunt Waliszewski. V Paříži již na ně čekal sochař Jacek Puget a za několik měsíců se k nim přidala Dorota Berlinerblau-Seydenmanová. V roce 1929 se jejich počet rozrostl o Stanisława Szczepańskiego. Historicky první skupina polských studentů umění vyrazila po válce do hlavního města kultury. Jejich nadšení bylo samozřejmé, pouze tři z nich se již dříve setkali s velkým uměním v originále. Waliszewski obdivoval díla moderních umělců Maneta či Picassa v moskevské galerii Szczukina. Cybis navštívil galerie v Drážďanech a Berlíně, kde ho ovlivnila díla van Gogha a Nacht se seznámil s díly avantgardních berlínských umělců. Již se nemuseli spoléhat na fotografie, často černobílé, ale Paříž jim nabídla široký mix starých mistrů v Louvru a nového umění od samotných umělců či jednotlivých výstav. Louvre a malířství devatenáctého a dvacátého století bylo pro ně senzací po celou dobu pobytu, „*prohlížet ten dokonalý svět velkého, qualité, malířství*“. Cybis pronesl: „*První den po příjezdu do Paříže si obuji svoje lakýrky (nejvyšší vrchol vkusu) a půjdu se podívat na Poussina do Louvru.*“<sup>213</sup> Louvre pro ně představoval čarovnou moc podporující jejich ambice, byl jejich velkým učitelem techniky i pokory. Umění ještě žijících malířů v nich budilo neutuchající nadšení a stále nová a nová témata k diskusi. Jednalo se hlavně o jména jako Pierre Bonnard, Henri Matisse, Pablo Picasso, Chaïm Soutine, Maurice Utrillo, později Georges Rouault a André Derain. Rok 1924 znamenal pro Paříž také boom art déco. Tento styl skupinu až na jednu výjimku minul, tou výjimkou byl Waliszewski, který všechny proudy a styly, které měl na dosah, vnímal. Nic mu neuniklo.

Jaká byla jejich očekávání před příjezdem? Jednoduše řečeno, všichni si mysleli a věřili, že samotným příjezdem jim Paříž zanechá stopu, na jejich umění, plátnech. Každý využíval uměleckou nabídku svým vlastním způsobem. Louvre se pro ně stal druhým domovem, kde se učili kopírováním techniky nebo čerpali inspiraci k předmětům obrazu.

---

<sup>213</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 365.



Paříž na skupinu udělala obrovský dojem, zaujaly je elegantní dámy oblečené v černém atlasu s cylindrem, množství nablýskaných aut, kouzlo Seiny i to, že strhli zájem médií. Ve vzpomínkách uvádějí, že varšavské, krakovské i pařížské noviny informovaly o jejich příjezdu.<sup>214</sup> V té době se již prosadil nový styl kubismus a byl k vidění ve všech uměleckých kavárnách. Oproti tomu Bonnard byl v té době považovaný za zastaralého. Pohled na Cézanna se neměnil s novými vlivy, jednalo se o klasika moderního umění, z něhož vycházely další styly. Bonnard si, ale šel za svou vizí a nenechal se strhnout módními vlivy, které vládly Paříži. „*Energie naší společnosti je podporovaná, ne potlačovaná Paříží. Zdá se, že práce půjde dobře.*”<sup>215</sup>

Setkali se ovšem i s prvotním šokem. Díla moderních mistrů byla složitá, nerozuměli jim. V Krakově se setkali pouze s reprodukcemi, často černo-bílými. Hlavně Cézannova plátna pro ně byla nepochopitelná a vyžadovala mnoho času a soustředění.<sup>216</sup> Czapski se až do roku 1926 potýkal asi s největší krizí ze skupiny, téměř nemaloval. Často chodil celé hodiny po pokoji či okolo vybraného předmětu a snažil se nanést barvu na plátno. Jeho oko se ovšem nespojilo s rukou. „*Viděl jsem oddělené fragmenty předmětů, ale ne celek.*” Vypořádával se s obdobím, kdy chtěl profesi malíře vzdát. Od Waliszewského dostal radu, aby se soustředil na díla Dostojevského a počkal, až si ho malířství najde samo. A našlo. Jedním z důvodů bylo dílo Marcela Prousta, která mu otevřelo cestu k nové malířské vizí. „*Čím je umění, čím je u Prousta hluboké zalíbení v životě a lidech? ...Koncepte umění jako metafyzická intuice.*”<sup>217</sup> Jako součást rekonvalescence po překonání tyfu, Czapski na nějakou dobu opustil Paříž. Přesunul se za přáteli do Londýna, kde se jeho hlavní zastávkou stala National Gallery. Od první návštěvy galerie, ve které spatřil malé plátno s mužem v krémových kalhotách sedícím na šedém koni, až po zbytek života propadl dílům Camilla Corota. Pár let po spatření díla a po získání hlubších znalostí o barvě pochopil, proč ho toto dílo tak upoutalo. Jednalo se o perfektní hru béžové a šedé barvy, která i z malého díla vytvořila velkolepé. Toto malé Corotovo dílo a Proust stojí za

---

<sup>214</sup> *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci z října 1924.* Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 31.

<sup>215</sup> Rudzká-Cybisová své matce. KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996.* Warszawa, 1996, s. 11.

<sup>216</sup> WOLF Jerzy. Józef Czapski. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów.* Lublin, 1996, s. 13.

<sup>217</sup> POLLAKÓWNA, Joanna. *Czapski.* Warszawa, 1993, s. 10, 11.

prolomením malířovy profesní krize. Po návratu do Paříže se pustil do práce na svých plátnech a začal se hluboce vzdělávat. „*Trápení v malířství často vzniká v mysli, ne v rukou či oku.*”<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> WOLF Jerzy. Józef Czapski. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996, s. 13.; POLLAKÓWNA, Joanna. *Czapski*. Warszawa, 1993, s. 10, 11.

### 3.5.1 Pařížský život

První ubytování v Paříži jim zajistil Puget, který měl ve městě svoji pracovnu. Byli ubytováni na dva týdny na kolejích pro chlapce u gymnázia Janson de Saillyna ulici de la Pompe, které byly v období prázdnin volné. Poté si každý našel ubytování dle svých možností, Rudzka-Cybisová se s manželem Cybisem usadili v Hôtel de Bréste v ulici des Rennes, který posléze vyměnili za pronájem pracovny na Impasse du Rouet, v které bydlel i Boraczok a Szczerbuła.<sup>219</sup> Rudzká-Cybisová se v dopise svému otci podivuje nad malou velikostí bytů a nechápe, jak je možné, že v nich lidé žijí celý život.<sup>220</sup> Czapski bydlel u své sestry Marie. Vděčil jí za teplé večeře pro sebe a nemocného Waliszewského. Marie si vydělávala jako soukromá lektorka polského jazyka u dcery polského ambasadora. Během této doby vznikla její kniha o Adamu Mickiewiczovi, která dle slov jejího bratra „*Knižka byla navíc, dneska myslím, velmi slabá.*”<sup>221</sup> Czapský vzpomínal na tuhé zimy, kdy všichni mrzli. Kapisté žili ve velmi levných bytech či ateliérech nebo dělnických ubytovnách s neexistujícím nebo špatným vytápěním. V těchto obdobích trpěl hlavně Waliszewski, který se vypořádával se svou nemocí a později i s první amputací nohy.<sup>222</sup> Waliszewský se usadil poblíž Porte d'Orléans, kde pracoval za podpory Antona Potockého. Tento spisovatel, redaktor umělecko-literárního měsíčníku *Sztuka* a ambasador polské kultury v Paříži se staral i o další členy kapistů. Po jejich příjezdu je vyhledal a představil paní Deniseau, která pomocí poezie Baudelaira a Rimbauda učila skupinu francouzsky. Kapisté se stali častými hosty v domě Potockého s velkou zahradou v Meaux. Jedním z dalších podporovatelů byl pan Lewenfeld. Na první Vánoce v Paříži je pohostil vínem a vybraným jídlem. Zaúkoloval Czapského práci okolo jeho hrobu v Chrzanově.<sup>223</sup>

Mezi Poláky pečujícími o skupinu patřil polský malíř a sochař Felicjan Szczyński Kowarski či jeden ze členů Forvismu Tytus Czyżewski, který se na krátký čas nechal inspirovat impresionismem a tvořil spolu se skupinou.<sup>224</sup> Historik a přítel Czapského Daniel Halévy se staral o skupinu ze společenského úhlu, seznamoval je s aktuálními elitními osobnostmi

---

<sup>219</sup> WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportréty*. Warszawa, 1991, s. 14.

<sup>220</sup> *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci ze dne 12.9.1924*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10480, karta 28-30.

<sup>221</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 60.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 56-60.

<sup>223</sup> KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 9.

<sup>224</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 16.

kulturního života Paříže. Přátelství s Halévem vedlo k seznámení s romanopiscem, dramatikem a nositelem Nobelovy ceny za literaturu Françoisem Charlesem Mauriacem, s pacifistou a filosofem Jacquesem Maritainem či s básníkem Léonem-Paulem Farguem. Tito lidé patřili k vedoucím osobnostem meziválečné Paříže. Czapski byl jako jediný z Komitету Paryského pravidelným hostem v saloně, který patřil pianistce Misi Godebské-Sert. Tato žena s polskými kořeny z otcovy strany pořádala setkávání těch nejvýznamnějších a nejaktuálnějších umělců v Paříži, jako byli Marcel Proust, Claude Monet, Paul Signac, Pierre-Auguste Renoir či Coco Chanel. Její podobizna se objevila v dílech Pierra-Augusta Renoira, Henriho de Toulouse-Lautreca, Édouarda Vuillarda či Pierra Bonnarda.<sup>225</sup>

### 3.5.2 Výuka

Jejich největším podporovatelem byl Pankiewiczův dlouholetý přítel Stefan Laurysiewicz<sup>226</sup>. Za 1000 franků jim pronajal pracovnu na několik měsíců. Do pracovny pravidelně docházel Pankiewicz po svém příjezdu do Paříže v roce 1925. Nejednalo se o výuku pod jeho vedením, šlo pouze o konzultace. Výklady prováděl pro kapisty pouze během návštěv muzeí a galerií.<sup>227</sup> Czapski občas docházel do Akademie Colarossi nebo Akademie Ranson, kde vyučoval tvůrce abstraktních děl Roger Bissière. Potworowski se zapsal na hodiny do pracovny Fernanda Légera, který ho naučil dispozici a struktuře obrazu. Nejčastější, i z finančních důvodů, formou výuky se pro kapisty stala ta nejstarší, a to vytváření kopií mistrovských děl. V Louvru se Czapský nejdříve zaměřil na Nicolase Poussina, otce francouzské školy, a poté Camilla Corota a jeho Ateliér. Umění Corota ho velmi zasáhlo hlavně během ozdravného pobytu v Londýně a návštěvě National Gallery, „*věřím, že od té chvíle jsem nic více nepochopil – tajemství harmonie po několika dotecích šedé – takové malířství*“.<sup>228</sup> Waliszewský se vyznačoval přetvářením klasických děl ve svá vlastní díla. Bez pochyby staré mistry uctíval, ale tato úcta se nepodobala intelektuálnímu respektu Pankiewiczze, neboť jeho kopie jsou často parodií na

---

<sup>225</sup> POLLAKÓWNA, Joanna. *Czapski*. Warszawa, 1993, s. 17.

<sup>226</sup> Stefan Larysiewicz je jednou z postav na obraze *Květinový trh před kostelem sv. Magdaleny v Paříži (Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny v Paryżu, 1890)*. Larysiewicz vlastnil největší sbírku Pankiewiczových obrazů, velkou část získal po svatbě s Anielou, dcerou Adama Odertfeldziera – prvního umělcova mecenáše.; DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 44-46.

<sup>227</sup> Pankiewicz byl po svém příjezdu plně zaměstnán přípravou pařížské pobočky Akademie.

<sup>228</sup> ZIELIŃSI, Jan. *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*. Warszawa: IBL, 1997, s. 18.

originální dílo s názvy jako *à la Ticiano* či *podle Delacroixe*. Jedním z důvodů je, že přestože se od mistrů jako Tician, Veronese, Velasquez, Goya, Cézanne, Van Gogh či Matisse s nadšením učil, držel si dostatečně velký odstup a většinu své energie a soustředění věnoval hledání sebe sama a vlastního umění.<sup>229</sup>

Nejvíce zapamatovatelné se staly lekce umění Pankiewicze v Louvru, přístupné každému, kdo měl zájem. Se svými žáky procházel díla starých mistrů a vysvětloval jejich techniky, které poté mohli využívat ve svých dílech. Bylo zde velmi patrné zalíbení v impresionistech, u kterých se rád zastavoval a svůj výklad zaměřil na využívání barvy k vytváření hloubky a tvaru. U jednoho malého impresionistického díla pronesl: „*No, nikdo jiný tak nedokázal namalovat sněh.*”<sup>230</sup> Již na počátku dvacátých let Pankiewicz cítil, že se malířský svět začíná klonit pouze na stranu barvy bez využívání stínování a zobrazení temnosti ve světle,<sup>231</sup> čímž předmět ztrácel tvar. Tento trend začal impresionismus a někteří jeho umělci byli pohlaceni barvou natolik, že se tvar z jejich obrazů vytratil. Jediným impresionistickým malířem, kterému se to nikdy nestalo, byl Cézanne. Respekt k starým mistrům a snaha tvořit trvalé umění mu to nedovolily. Plnohodnotné malířství bylo pro Cézanna i Pankiewicze cílem jejich vlastní tvorby. Přestože byli představiteli moderního umění, byli také klasiky. Profesor se snažil naučit své žáky tvorbě malířství, kde barva a forma jsou ve vyváženém vztahu. Přesto, jak Czapský uvedl, jejich doba byla dobou pouze barvy, na kterou se skupina zaměřovala. „*Barva byla odkrytím mé doby. Nastoupila brutální doba barvy, ne formy.*” Vzniklo tak mnoho děl zaměřených čistě na barvu, tato díla byla součástí studií a hry, díky níž se učili, jak spolu některé barvy pracují.<sup>232</sup>

Vedle galerií byla pro skupinu druhou, pro některé dokonce první největší školou příroda. Rudzká-Cybisová v ní strávila velmi mnoho času a její umění je z velké části zaměřené na krajinomalbu a obecně malbu pod širým nebem. Waliszewski, stejně jako Cézanne, považoval přírodu za nevyčerpateľnou studnu inspirace a nauky o barvě a tvaru. „*V Paříži si vždy postavil krajinomalbu vedle postele, aby hned po probuzení jeho oči viděly krásnou věc, chtěl den začít*

---

<sup>229</sup> Józef Czapski. MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 15-16.

<sup>230</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 111.

<sup>231</sup> V polštině se využívá slova *walor*, což v malířství vyjadřuje jasnost barvy, obraz má stínování, není vše v jenom jasně.

<sup>232</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, 111-112.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, r. 1964, s. 298.; *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci ze dne 3.5. 1926*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10480, karta 80.

*nadšením.*<sup>233</sup> Tak vzpomínal Jerzy Wolff. O všem co viděli po večerech hovořili, hodiny a hodiny.

Vzhledem k tomu, že trvalo pouze tři měsíce k utracení veškerých shromážděných peněz z Polska, skupina se s nadějemi obrátila na Akademii s žádostí o otevření pařížské pobočky.<sup>234</sup> Jejich dopis byl podnětem k uskúpšení již plánovaného projektu. Pankiewicz, jakožto ředitel, přijel do Paříže již před létem, aby vyřídil veškeré formální a praktické záležitosti a mohl pobočku otevřít prvním studentům v říjnu. Kapisté se přihlásili o udělení stipendia ke studiu, bylo jim ovšem od profesora krakovské Akademie Władysława Jarockého oznámeno, že do pařížské pobočky mohou být přijati pouze studenti s řádně ukončeným studiem a získaný diplomem.<sup>235</sup> Ani jeden z kapistů, kteří byli v té době v Paříži, před svým výjezdem formálně neukončil studium a tedy neměl diplom. Jejich jedinou nadějí bylo poslat svá díla do Krakova a doufat v dodatečné udělení diplomu a možnosti pokračovat ve studiu na pařížské pobočce. Poslaná díla doprovázel pochvalný a doporučující dopis Pankiewicze. Ve výsledku bylo umožněno získat diplom i nárok ke studiu na pobočce pouze Cybisovi a Waliszewskému, kteří tuto nabídku ze solidarity odmítli.<sup>236</sup> Oba umělci měli po celou dobu v Paříži dominující roli. „*Waliszewski byl vždy zázračné dítě a náš Rafael, Jan Cybis, teoretik, s jakýmsi absolutním malířským cítěním, velmi obezřetný a velmi důsledný.*“<sup>237</sup>

Kapisté nezůstávali celých sedm let pouze v Paříži, ale následovali pařížský trend, kdy obyvatelé opouštějí hlavní město a stěhují se na jih Francie. Roku 1925 se skupina kapistů také vydává na tříměsíční pobyt na jih Francie do oblasti La Ciotat poblíž Marseille. Těchto několik měsíců bylo plných ustavičné práce, z které vzešly převážně krajinomalby a zátiší. Czapski překvapivě nevytvořil mnoho pláten s pohledem na zátoku či hory, ale mnoho s motivem zeleniny rostoucí na zahradě. Czapski asi hledal cestu k přírodě nejsložitěji z celé skupiny. Byl zatěžkán klasickými polskými díly devatenáctého století, od kterých se dlouze oprostoval. Trvalo několik let, než byl schopný pohlížet na svět a přírodu nezatíženým pohledem, kdy ji začal naplno chápat a respektovat. Až poté se naplno pustil do krajinomaleb<sup>238</sup> Jednotliví

<sup>233</sup> Józef Czapski. MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 17.

<sup>234</sup> *Dopis studentů ASP v Krakově. Prošba o zaplacení oblast studia a materiální pomoc, 18. ledna 1925*. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 41.

<sup>235</sup> *Ustanovení Pařížského oddělení Akademie výtvarného umění v Krakově přijaté nařízením rady Fakulty malířství a sochařství dne 19. 10. 1925*; Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 13-14.

<sup>236</sup> *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci ze dne 12.11.1924*. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 40.

<sup>237</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 36.

<sup>238</sup> WOLF Jerzy. Józef Czapski. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996, s. 13., 15.

členové vyjížděli mimo Paříž i v nadcházejících letech. Tvorba Waliszewského pochází z Paříže, z jihovýchodních městeček Cagnes-sur-Mer (z roku 1925) a Valence či Meaux (1927) nacházejícího se poblíž centra Paříže.<sup>239</sup> Během svého cestování Španělskem nám Czapski zanechal podrobný popis a dojmy v článku *Kartki z podróży - Hiszpania* vydaného Pamiętnikiem Warszawským<sup>240</sup>. Pozastával se zde nad uměním Piccassa a jeho zálibou v lidovém umění a kultuře. Obdivoval hlavně souhru barev oděvů, tóny černo-bílé, rudou, zářivě žlutou. Neminul galerii obrazů v Prado - El Greca, realistické portréty Goyi. Ze současného umění na něj udělal dojem hlavně Vincent Van Gogh a Chaïm Soutine. „*Vzácné najít takové spojení brutálního realismu se silnou kompozicí a neslýchaným malířským efektem.*“<sup>241</sup>

### 3.5.3 Financování

Co se týče financování pobytu, bylo to čistě v jejich rukou. Potworowski vyráběl „*jakési divné, fantazijní věci, které prodával*“. Maloval nádherné paravány, které se vyvážely a dobře prodávaly v Anglii. Strzałacki vytvořil desítky kreseb do módních časopisů Vogue a Femina. Díky těmto zakázkám Strzałacki našel a vylepšoval svůj vlastní styl. Výdělek mu postačil na spokojený, i když skromný život pro něj a rodinu. Nacht měl štěstí na zaopatřenou rodinu, která ho podporovala v jeho umělecké kariéře a posílala mu aspoň malé finanční příspěvky. Czapski pro skupinu domluvil opravy rodinných portrétů aristokratů a bohatých rodin. Dekorovali restaurace, vytvářeli titulky k polským filmům promítaným ve Francii, kreslili do časopisů ilustrace, zdobili držadla deštníků, talíře a další nádobí dekorovali květy. A časem začali své umění i prodávat, většinou aristokratům, polským židům a zbohatlíkům, kteří přijížděli do Paříže často z Ameriky. Rudzka-Cybisová posílala do Polska za skromné peníze kopie krajinomaleb Camille Corota. Dostali jednorázovou zakázku na výzdobu plesu organizovaného polskou ambasádou. Kapisté také založili jazzovou kapelu za vedení Jaremy a pořádali koncerty pro veřejnost i pro soukromé události. Veškeré finance šly do společného fondu a rozdělovaly

---

<sup>239</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, 1968, s. 442.; KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 11.

<sup>240</sup> CZAPSKI, Józef. *Kartki z podróży. Hiszpania*. In *Pamiętnik Warszawski* nr. 9, 1930, s. 33-63.

<sup>241</sup> tamtéž.

se podle potřeb. Rudzka-Cybisová a Czapski se sestrou vedli účetnictví skupiny i rozdělování příspěvků na život. Finanční situace byla přesto velkým problémem po celou dobu jejich pobytu.<sup>242</sup> Cybis zmínil ve svých pamětech, že umění je kombinace nadání a inteligence, ale také stálé a pravidelné práce. Je potřeba hodně malovat, k čemuž je potřeba hodně barvy, která je drahá. „*Naše tragédie spočívá v tom, že jsme moc chudí na to, abychom hodně malovali.*“<sup>243</sup>

Aby kapisté zlepšili svou finanční situaci, uspořádali 27. listopadu 1925 bál v Salle d'Horticulture na ulici Grenelle. „*Paříž nás oslnila, ale pracovní podmínky a život pro nás nebyl oslňující. Měli jsme společnou kasu. Chudoba mě trápila více a více. Rozhodli jsme se uspořádat velký bál a něco na tom vydělat.*“<sup>244</sup> Tento sál byl normálně určený pro trh se zeleninou, jednalo se o obrovský prostor. Peníze na pronájem získali předprodejem lístků. Patronem společenské události se měl stát Pankiewicz, ale po nepřijetí studentů do pobočky Akademie se této události a prakticky i skupiny zřekl. Požádali Pabla Picassa a polského aristokrata Léona Radziwiłł. Na pozvánce byli tito dva uvedeni jako čestní patroni plesu s názvem Super Jazz Ball du Montparnasse. Picasso se pozice zhostil výborně a po plese chodil s obrovskou vycpanou rybou, kterou pro něho vytvořili kapisté. Czapski se poprvé osobně setkal s Bonnardem, když mu přišel prodat lístky na ples do jeho ateliéru. Ve svých vzpomínkách uvedl, že na něj umělec udělal přesně takový dojem, jaký očekával, uvolněný a mladistvý. Obecně se na plese sešel zajímavý koktejl lidí působících v kulturní Paříži. Vedle Bonnarda se jednalo například o jednu z největších polských portrétistek Olgu Boznańskou, dále zde byl abstraktní expresionistický sochař a fotograf Constantin Brâncuși, básník a divadelník Jean Cocteau, „*král kadeřníků a kadeřník králů*“ Antoine Cierplikowski, kubistická malířka Alicja Halicka, aristokrat Dominik Radziwiłł, pianistka a podporovatelka umělců Misia Godebska-Sert<sup>245</sup>, básník a soukromý galerista italského malíře Amadea Modigliana Leopold Zborowski, aj. Jednalo se o událost, které se zúčastnil *celý Montparnasse*, aristokrati, malíři i modelky.

---

<sup>242</sup> KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996.* Warszawa, 1996, s.15; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie*, tom III. Wrocław-Warszawa-Kraków, r. 1964, s. 298.; *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci z října 1924.* Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 31.

<sup>243</sup> HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966.* Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1980, s. 18.

<sup>244</sup> Hanna Rudzka-Cybisowa; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści.* Warszawa, 2007, s. 28-29.

<sup>245</sup> Její přítomnost je možná důvodem, proč se Picasso ujal patronátu nad plosem, neboť měl velkou slabost pro tuto pianistku s polskými kořeny.



Bonnard si velmi cenil výzdoby plesu, o které prohlásil: „*Avšak to je velmi dobré, lepší než jinde.*“<sup>246</sup> Promyšlená a fantazijní dekorace sálu byla inspirovaná exotikou a dnem moře. Stěny celého sálu namalovali Waliszewski, Jarema a Cybis s pomocí ostatních. Dekoraci dotvářely lodě zavěšené na stropě, které vytvořil Potworowski. „*Byl to kostýmový bál... Mezi hosty se proplétaly modelky oblečené pouze do girland.*“<sup>247</sup> Velký prostor byl rozdělen do malých sálů, ve kterých hrály různé hudební nástroje a skupiny. V jednom ze sálů byl černošský orchestr, který hrál před velkým panelem Waliszewského zobrazujícím Promenade des Anglais v Nice. Kapisté měli na starosti péči o chod bálu a občerstvení. Přestože byl bál úspěšný, nepřinesl očekávanou finanční odměnu.<sup>248</sup>

#### 3.5.4 Výstavní činnost

První výstava kapistů se uskutečnila v Galerii Zak až po pěti letech pobytu v Paříži. Cybis byl stejně rozvážný s vystavováním jako s malováním. Vše muselo být připravené a promyšlené než došlo na tah, štětcem či organizováním výstavy. Vystavovat v Paříži bylo velmi jednoduché, stačilo malé množství financí, s kterými u polských umělců pomáhala ambasáda. Během vystavování se kolem shlukl veškerý polský tisk a vytvořil z toho velkou událost polského umění. Taková výstava většinou vedla alespoň k malé státní či akademické podpoře ve formě stipendia. A i přestože byla skupina kapistů ve velmi špatné finanční situaci, Cybis<sup>249</sup> nepřipustil vystavovat díla dokud si nebyl jist jejich kvalitou. Toto rozhodnutí se nesetkalo s velkým odporem, spíše s pochopením ostatních a určitou úlevou, že mohou tvořit mimo zraky veřejnosti.<sup>250</sup>

Po bále v Salle d'Agriculture vztah mezi Pankiewiczem a skupinou značně ochladl na několik let. V červnu roku 1929 se konal malířský konkurz organizovaný Sdružením polských umělců

---

<sup>246</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 196.

<sup>247</sup> KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 13.

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 195-198.; WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportréty*. Warszawa, 1991, s. 17-18.;

DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 298-301.; KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 13-14.

<sup>249</sup> Cybis pobyt v Paříži opravdu protřpěl, byl velmi často nemocný vzhledem k velmi špatné stravě a ubytování. Dle Czapského by zemřel, kdyby nebylo jeho ženy Hanny, která o něho pečovala.

<sup>250</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 150.

v Paříži (Związek Artystów Polskich w Paryżu) v čele s významným sochařem Augustem Zamoyským. V porotě zasedali uznávaní francouzští malíři a umělečtí kritici, jako byli například Raoul Dufy, Georges Rouault, Othon Friesz i André Salmon, jediným Polákem byl Pankiewicz. Účastníci měli poslat šest nepodepsaných pláten. Porota udělila 5 medailí – Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Janusz Strzałecki, Zygmunt Waliszewski. Vzhledem k tomu, že se umělci s Pankiewiczem dlouho nestýkali, nemohl před odhalením jmen poznat práce svých bývalých studentů. Dle výpovědi Rudzka-Cybisové se jejich bývalý profesor rozplakal a gratuloval výhercům.<sup>251</sup> Úspěch komentoval Zygmunt Stanisław Klingsland: *„Připustěním, že Basler má pravdu, připustíme, že Montparnasse si zaslouhuje název „vesmír v miniatuře“. Musíme potom stvrdit, že polský aspekt toho mikrokosmu není kompletní – chybí kapisté, kteří, bydlicí přes pět let v Paříži, nenáleželi do Montparnassu... Až najednou – věc neslýchaná! Všechna ocenění Klubu polských umělců v Paříži – 5 ocenění po 2000 francích – dostali kapisté. Dostali je po jednohlasném rozhodnutí poroty...navzdory tomu, že se Montparnass účastnil konkurzu, vyslal několik obrazů mladých artistů s nepochybným talentem a citlivostí na současné nejmódnější estetické „izmy“ .... Což samozřejmě kapizismus – v pojetí doktríny estetické či malířském směru – zajisté není. A přeci, mají nějaký umělecký ideál? Nepochybně! Jejich ideál je velmi široký i úzký – uzpůsobený na míru jejich mladistvé tvůrčí vůli a mladistvé technické znalosti: obraz je aspektem prezentovaným přes temperament štětky.“*<sup>252</sup> Pankiewicz se po této události začal skupině opět věnovat a učit je umu rozvržení obrazu a vzájemných poměrů. *„Přeci nemaluješ stěny, když maluješ zátiší, maluješ uskupení – něco co pracuje dohromady.“*<sup>253</sup>

Tlak na vystavování začal být po tomto úspěchu velmi citelný. Hlavně Cybis byl velkým odpůrcem společné výstavy, *„ještě nejsme hotovi, ještě nemáme co ukázat.“* Podobná nálada panovala ve skupině obecně. Rudzka-Cybisové tato nechuť zůstala po celý život. Od svého návratu do vlasti v roce 1931 měla skupina pouze tři samostatné výstavy. Nacht se dočkal samostatné výstavy až po padesáti letech. Jeho první retrospektivní výstava se konala dokonce po jeho smrti. Hlavním organizátorem výstav během pařížského pobytu byl Czapski, který většinu svých děl stvořil až před rokem 1929. První neoficiální výstava byla v pracovně

---

<sup>251</sup> *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové ze června. 1929.* Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10480, karta 51.

<sup>252</sup> WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974, s. 218-19.; O najmłodszym Paryżu polskim. Paryż w czerwcu 1929 In *Wiadomości Literackie* nr. 30, červen 1929, s. 2.; WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportréty.* Warszawa: Interster, 1991, s. 18.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści.* Warszawa, 2007, s. 27-29.; BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka-Cybisowa.* Warszawa, 1975, s. 16-18.

<sup>253</sup> WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportréty.* Warszawa: Interster, 1991, s. 19.

Augusta Zamoyského na Avenue du Maine. U něj se hromadily práce vytvářené kapisty. Návštěvnost se skládala z množství kritiků a umělecké společnosti. Gertruda Stein, americká spisovatelka s velkým vlivem na rozvoj moderního umění<sup>254</sup>, si zakoupila několik obrazů Cybise a nabídla uspořádání výstavy. Bylo rozhodnuto, že se uskuteční za rok.

Skupina se po roce těžké práce cítila dostatečně připravená na uspořádání své první oficiální výstavy. Díla z tohoto období patří zajisté k vrcholným výtvorům vzniklým během pařížského pobytu. Pro Waliszewského bylo toto období dokonce dosažením toho nejlepšího v jeho malířské kariéře. Zátíší vzniklá v letech 1929-1931 se vyznačují vysokou harmonií barev. Plátno mělo jeden vybraný vedoucí tón, který organizuje ostatní.<sup>255</sup> Rád a často používal kontrastní barvy teplých a studených odstínů. Výstava se konala v od 28. března do 10. dubna 1930 v Galerii Zak<sup>256</sup> na St. Germain-des-Prés. Každý z malířů prezentoval šest až osm pláten. Mezi zúčastněné patřili Boraczok, Cybis, Czapski, Jarema, Strzalecki, Nacht, Potworowski, Rudzka-Cybisová, Seydenmannowa a Waliszewski. Výstava sklidila velký úspěch a díla byla prodávána na aukci. Malba Rudzka-Cybisové se prodala až do Kalifornie. Její obrazy prodělaly velkou změnu od začátku pařížského pobytu, zesvětlely a ožily. Byly čistě stylově vyhraněné.<sup>257</sup> U obrazů Cybise prohlásil francouzský malíř Édouard Vuillard „*Hled'me, to je malíř!*“. Zygmunt S. Klingsland ve týdeníku *Wiadomości Literackie* píše: „*Spojuje je vzrušující přátelská solidarita v těžké válce o materiální bytí i bezmeznou ideologickou toleranci v hledání nových tvůrčích cest. Malá skupina studentů krakovské Akademie nezačala následovat žádnou z věr v estetické „ismy“.* Seznámili se se všemi doktrínami, prohlédli obrazy starých i nových mistrů – samozřejmě se inspirovali, ale dělali to loajálně a dle svého. Až konečně se rozhodli ukázat nám výsledek své práce. Tím s větší trémou, že na vernisáž přišly davy lidí. Kapisté mají velmi sympatický způsob tvoření výstavy. Cybis poukazuje na obrazy Waliszewského, Waliszewský napomíná k prohlídce Nachta, Nachtovi se líbí kompozice Czapského, Czapski přivádí hosty před plátna Boraczoka, Boraczok upozorňuje, abyste nepřehlédli díla Jaremy atp. A co více, všichni si navzájem opravdu věří. A mají k tomu důvod, mnoho obrazů koupili známí i neznámí zahraniční sběratelé.“<sup>258</sup> O výstavě také krátce

---

<sup>254</sup> Úzce se přátelila s Matissem a Picassem.

<sup>255</sup> MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 21-22.

<sup>256</sup> Galerie byla řízena vdovou malíře Eugeniusze Żaka.

<sup>257</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 20.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 29.; KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, s. 15-16.

<sup>258</sup> Klingsland, Zygmunt S. *Młody Paryż polski*. Paryż w maju 1930. In *Wiadomości Literackie* 27, Warszawa 1930, s. 2.

informovalo dubnové číslo měsíčníku *Sztuki Piękne*. V krátkosti uvedlo základní informace o výstavě a jménech polských umělců, mylně zde zmínilo studium skupiny na otevřené pařížské pobočce.<sup>259</sup>

Výstavu také navštívil významný švýcarský kupec umění George Moose vlastníci galerii v Ženevě na rue du Leman. Po zhlédnutí obrazů nabídl skupině uspořádání výstavy ve své galerii. Czapski se ujal organizace a odcestoval do Ženevy vše připravit. Výstava se konala od 9. do 31. května téhož roku. Byla to velmi obsáhlá výstava prezentující sto padesát pláten.<sup>260</sup> Úvod k výstavě prezentující francouzské umění stylem kapistů napsal francouzský básník Léon-Paul Fargue. Waliszewský prohlásil: „*Nezáleží mi vcelku na úspěchu, ale chtěl bych, aby se lidé i za 50 let dívali na moje obrazy se zájmem*“. Za Czapským dorazili i Cybis s Nachtem, kteří ovšem návštěvu Švýcarska pojali jinak. „*Nic mi nepomohli. Jenom chodili k jezeru, sundali boty a máčeli si nohy. Nedělali nic.*“<sup>261</sup> V týdeníku *Wiadomości Literackie* vyzdvihl Tadeusz Boy-Żeleński uznání, které si skupina zasluhuje, neboť i přes velké množství problémů malíři vydrželi a snažili se dosáhnout vysokého cíle. Tohoto cíle se jim podle Želeňského podařilo dosáhnout a výstava v Ženevě je toho důkazem.<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> *Sztuki Piękne* 4. Kraków - Warszawa, duben 1930, s. 155.

<sup>260</sup> *Dopis Hanny Rudzké-Cybisové ze dne 24.8.1930*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10480, karta 125.; *Dopis Potworowského Cybisovi ze dne 7.5.1930*. Archiv Biblioteki PAN v Krakově, sign. 10480, karta 24.

<sup>261</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Żąbki, 2001, s. 94.

<sup>262</sup> BOY-ŻELAŃSKI, Tadeusz. In *Wiadomości Literackie* 29, Warszawa, 1931, s. 2.

### 3.6 Návrat do Polska

Ve stejném roce jako výstava v Galerii Moosa se koná i samostatné představení Czapského děl v Galerii Maratier v Paříži. Tyto dvě výstavy se pro něho staly podnětem k návratu do Polska, kromě toho také fakt, že prodejem svých děl si začal vydělávat. „...*po mé vlastní výstavě se mi poprvé otvíraly jakési reálné individuální možnosti.*“ Czapski se cítil vnitřně sebevědomě a jako malíř s velkým množstvím francouzských přátel, kteří mu byli oporou. Touha vrátit se zpět do Polska byla cítit u všech. Cítili, že svůj cíl splnili. Strávili několik let vnímáním nejrůznějších stylů a vjemů, vytvořili stovky skic, olejomalb, akvarelů a kvašů. Měli za sebou dvě velmi úspěšné výstavy, které přispěly k jejich sebevědomí. V Ženevě se setkali s Karolem Stryjeńským, který je přemlouval k návratu výměnou za vtažení do kulturního dění Polska. „*Poslouchejte, vy si tu sedíte (v Paříži), a v Polsku konečně nastoupila změna. My jsme již dost pracovali, vraťte se a vystřídejte nás.*”<sup>263</sup> Tento muž byl znám svým entuziasmem, srdečností a kultivovaností nejen v kulturním životě, ale i na ministerstvech a u politiků. Společně s profesorem Skoczylasem, profesorem Jastrzębowskiým a několika dalšími organizoval Institut propagandy umění (IPS) na náměstí Piłsudskiego ve Varšavě, dále výstavní sály a kavárny. Byl vlivný i v Galerii Zachęta. „*Tam (v jeho domě) sídlilo ústředí Karola Strzyjeńského, ten dům udělal pro umění v Polsku více než všechny kanceláře Ministerstva kultury.*”<sup>264</sup> S kapisty se seznámil již v Paříži, toto přátelství jim přineslo mnoho dobrého, neboť „*on vytvořil mnoho hluku kolem našeho návratu a velmi mu za to vděčíme*”.<sup>265</sup>

#### 3.6.1 Výstavní činnost a umělecký život

V roce 1931 se Komitet Paryski prezentoval na své první polské hromadné výstavě od 6. do 24. prosince v Polském uměleckém klubu (Polski Klub Artystyczny), který se nacházel ve varšavském hotelu Polonia. Bylo vystaveno sedmdesát šest pláten Cybise, Waliszewského, Czapského, Rudzké-Cybisové, Boraczoka, Jaremy, Nachta, Potworowskéhé, Seydenmanové,

---

<sup>263</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, 1975, s. 17.

<sup>264</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 39.

<sup>265</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki, 2001, s. 94.

Strzaleckého, Szczyrbuli a sochy Pugeta. Úvod k výstavě byl i shrnutím cíle Komitету Paryského, pro který příroda a barva byly hlavními spojovacími motivy: „*Nechceme ohromit žádnými triky, stvořenými k optické iluzi ani vytvářením moderních či jiných obrazů. Plátno nemusí být dokončené, ale musí být umělecky rozvrhnuté. Barva nevyplývá ze zavedené hry, ona jen napodobuje barvy přírody – ne malířské dílo.*“<sup>266</sup> Výstava vzbudila mnoho emocí. Kritika přijala díla mladých umělců přívětivě a s uznáním. S nepochopením se setkali u množství umělců a laické společnosti. „*Naše práce přijala varšavská společnost s pohoršením. Varšava byla zvyklá na vážné umění. Mluvílo se, že jsou to skici a ne obrazy, někteří si mysleli, že si z nich děláme blázný. Došlo dokonce na to, že profesoři zakazovali studentům chodit na výstavu...*“<sup>267</sup> O jejich výstavě informoval Tygodnik Ilustrowany. V článku byl v krátkosti představen vznik a styl kapistů. Jejich díla byla popsána jako maximum jasnosti a jednoduchosti. Někteří se dle periodika přibližují vyspělosti, hlavně v dílech Cybise, Nachta či třinácti olejomalb a kvašů Rudzke-Cybisové. Je zde oceněn styl Waliszewského. Díla ostatních ze skupiny byla považována za ještě nevyzrálá, se znaky hledání sebe sama. Přesto všechna díla na výstavě byla vykreslena jako plná života, velmi zajímavá a vášnivá. Recenze na výstavu Mieczysława Sterlinga oceňovala zápal a nadšení patrné v dílech mladých umělců. „*Nadšením k umění, horlivost práce, přijímající nesnáze, možnost nechuti polské společnosti, u kterého doufají dobýt zalíbení, evropský rozmach, všechno, co tkví v chápání mládeže je v kapistech.*“<sup>268</sup> Podářilo se prodat dvacet čtyři pláten.<sup>269</sup>

Waliszewský se již před hromadnou výstavou spoluúčastnil jiné dohromady s dalšími třemi umělci, jimiž byli – Tytus Czyżewski, Maksymiljan Feuerling a Zbigniew Pronaszko – v Polském uměleckém klubu. O této výstavě informoval týdeník Myśl narodowa v květnu 1931<sup>270</sup>. Jednalo se o prezentaci současného umění. Z hodnocení autora článku vyšlo Waliszewského umění nejlépe, oceňována byla hlavně barva, talent a mladistvý duch. Jeho akvarely zapůsobily vytříbenou a čistou barevností. Je vcelku zajímavé, že se tento týdeník vycházející ve Varšavě nezmínil o hromadné výstavě kapistů. Pro Waliszewského bylo jeho posledních pět let života v Polsku obrovským profesním růstem jako malíře. Jeho umění si získalo již od začátku úctu a obdiv umělecké obce. Za těchto pár let vystavoval ještě v letech

<sup>266</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 299.

<sup>267</sup> Hanna Rudzka-Cybis; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 30.

<sup>268</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, s. 30.

<sup>269</sup> Wystawa Grupy K. P. w Warsz. klubie artystycznym. In *Tygodnik Ilustrowany* 51-52, Warszawa, 22. prosince 1931, s. 975.; BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, s. 29-30.; KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 21.

<sup>270</sup> MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa, 1962, s. 22.

1933 a 1936 v Institutu propagandy umění (IPS), dále v galeriích Krakova, Lvova, Poznaně a Łodže.<sup>271</sup>

Druhá výstava společně prezentující díla Komitету Paryského se přesunula do polského hlavního místa pro moderní umění, do varšavského Institut propagace umění (IPS). Od března roku 1934 bylo vystaveno nejvíce děl, jakých kapisté společně vystavovali - téměř 300. Byla prezentována díla stejných umělců jako na jejich první výstavě až na neúčast Szczyrbauiho a první ukázkou Szczepańskiego děl v Polsku. Společně s kapisty vystavoval také Svaz polských umělců z Lvova.<sup>272</sup> S druhou, větší, výstavou přišla i větší reakce kritiků umění. Objevilo se mezi nimi i dost negativních reakcí. V měsíčníku Droga vyšlo v roce 1934 několik článků zaměřených na kapisty. V prvním čísle byl otisknut příspěvek Czapského pojednávající o osobnosti Pankiewicze a jeho přínos polské malířské kultuře. V pátém, červencovém, čísle vyšel článek formisty Konrada Winklera s názvem *Umění kapistů (Sztuka kapistów)*, zabývající se francouzským impresionismem a jeho vlivem na skupinu kapistů, kteří „v *intimních rozmluvách se svým profesorem Pankiewiczem, v pařížské majsterszili - kde se vynořil ten jejich malířský světonázor a vcelku to jejich přijaté credo, které urputně brání v Głosu Plastyków.*” Winkler se domníval, že vzniklý nadšený ruch okolo kapistů, přisuzující jim pozvednutí polského umění, není tak úplně zasloužený. Formisté, považovaní v roce 1919 za revoluční skupinu, dle něho museli nejdříve tvrdě vyšlapat cestu polské společnosti k pochopení a přijetí moderního umění. Přesto jim neupírá zásluhy, které jejich umění přineslo Polsku, za jaké jsou považovány dvě zahraniční výstavy v Paříži a Ženevě. Přesto je velmi kritický k pochlebování některých kritiků, neboť kapisté nepřinesli nic nového. „*Poslední díla kapistů nepřinášejí žádné změny. Ty samé problémy, ta samá řešení, udělané možná jiným způsobem.*” Ze všech kapistů kladně hodnotí pouze Cybise a jeho vibrující barvy.<sup>273</sup> Kritika Winklera je velmi přímá. V některých svých bodech ovšem vystihl skutečnost. Polská společnost byla ve třicátých letech již seznámena s moderními díly a to usnadnilo přijetí děl kapistů. V době jejich nepřítomnosti se v Polsku hojně objevovala nová a nová umělecká uskupení, která vznikala i zanikala velmi rychle. V tomto období se také konala výstava francouzských modernistů, a tak i těm, kteří nevyjeli za hranice na studia nabídla, nové podněty. Přesto bylo posouzení jednotlivých členů příliš tvrdé, neboť díla Waliszewského přinášela mnoho originálního a kvalitně umělecky

---

<sup>271</sup> Wystawa Grupy K. P. w Warsz. klubie artystycznym. In *Tygodnik Ilustrowany* 51-52, Warszawa, 22. prosince 1931, s. 975.

<sup>272</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa*. Warszawa, s. 27.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, r. 1964, s. 578.

<sup>273</sup> WINKLER, Konrad. *Sztuka kapistów*. In *Droga* 5, Warszawa, 1934, s. 515-517.

rozvrženého. Plátna Rudzké-Cybisové možná obsahují „*velmi ženského vkusu*“, ale ten jim dodává autentickou zasněnou atmosféru. Problémem zde mohlo být vysoké sebevědomí, kterého skupina dosáhla velmi rychle. Přestože měla pouze pár výstav, stala se fenoménem třicátých let v Polsku a svými články provokovala ostatní umělce a kritiky. Ve stejném roce Czapski prohlásil, že „*Matejko nebyl malířem*“. Toto rázné prohlášení, které ovšem už řekl Maksymilian Gierymski, nám může ukázat, jak vysokého sebevědomí skupina dosáhla. Tento výrok vyvolal silné pohoršení a byl přirovnán ke svatokrádeži.<sup>274</sup>

Přesto většinová kritika byla kladná a společnost si začala velmi cenit některých členů Komitetu Paryského. Tomuto ohlasu se těšili díky svým dílům, ale také díky reprezentaci Józefa Jarema, který stejně jako před Paříží, prosazoval umění skupiny na veřejnosti. Podporou skupiny se stala organizace Sdružení polských umělců a Głos Plastyków. Reprodukce jejich děl se také šířily díky varšavským Arkadám. K neštěstí kapistů tři měsíce po jejich příjezdu umřel Karol Stryjeński, který byl jejich spojením s organizátory výstav a vlivnými lidmi na poli umění a politiky v Polsku. Téměř okamžitě začali pociťovat zhoršení vztahů. K tomu napomohlo i to, že Cybis, Czapski, Jarema, Seydenmannová, Potworowski a Szczepański psali své úvahy a pohledy na současné i klasické umění do Głosu Plastyków, Gazety Artystów a Tygodnika Plastyków. Ve svých člancích polemizovali se současnými kritiky umění, pouštěli se do kritizování dědiců polského národního umění či způsobu vyučování na Akademii. Často se ocitli v centru bouřlivých diskusí a nevoli některých členů umělecké obce. Koloristé se cítili jako nositelé pravdy umění. Kapisté vedli pomyslnou válku proti Bractwu św. Łukasza (Bratrstvo sv. Lukáše). Toto seskupení mladých umělců pod vedením Tadeusza Pruszkowského se stalo terčem kapistické kritiky. Byl jim vyčítán nedostatek hodnoty, neznalost plastičnosti a provincionalismus.<sup>275</sup> Bractwo bylo zaměřené na klasické holanské umění stejným způsobem jako Komitet Paryski na francouzské impresionisty.<sup>276</sup>

Po výstavách ve Varšavě následovalo pár dalších, na kterých se jednotliví kapisté podíleli jak doma, tak v zahraničí. V Bělehradě vystavovali Cybis, Czapsky, Rudzka-Cybisová, Waliszewski a Szczepański společně s uměleckými uskupeními zaměřujícími se také na barvu - Jednoróg, Zwornik a Pryzmat roku 1935. Pohyblivá výstava umění (Ruchowa Wystawa

---

<sup>274</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 299.; CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 40.

<sup>275</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 297-8.; CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 31.; CZAPSKI, Józef. *Patrzęc*. Kraków, 2004, s. 40.

<sup>276</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, r. 1968, s. 437.



Sztuki) byla kulturní akce zorganizovaná přes malíře a grafika Konrada Srzednického. Konala se roku 1935 a jejím úkolem bylo přiblížit umění široké veřejnosti. Prakticky se jednalo o boudu s koňským spřežením, která cestovala přes celé Polsko a zastavovala na mnoha místech. Kapisté byli zastoupeni dvaceti obrazy. Poslední výstava, kde bylo zastoupeno více kapistů se konala v poznaňském Salonie 35, a to v roce 1938. Účastnily se jí obrazy malířů jako Boraczok, Cybis, Czapski, Nacht, Potworowski, Rudzka-Cybisová, Seydenmanová, Strzałecki, Szczepański, Waliszewski.<sup>277</sup>

Kapisté měli kolem sebe několik mecenášů, kteří se povětšinou skládali z představitelů zámožných aristokratických rodin. Úzké vztahy mezi kapisty a aristokraty byly budované již za pobytu v Paříži. Po návratu do Polska byli kapisté častými hosty na venkovských sídlech hlavně rodů Mycielských, Mańkowských a Potockých. Tyto rody vytvářely jisté kolonie svých umělců, pro které organizovaly večírky či je hostily na svých panstvích. Během těchto pobytů jim umělci vyhotovovali rodinné portréty, opravovali obrazy či vytvářeli díla s tematikou parků a dvorů. Tyto pobyty byly téměř idylické.<sup>278</sup>

Dne 27. dubna 1931 vyhlásilo ředitelství na obnovu Královského zámku na Wawelu konkurs na vymalování sedmi stropů. K získání zakázky museli umělci vyhotovit skicu miniatury celkového návrhu a fragment v reálné velikosti. Bylo posláno devatenáct prací, z nichž bylo vybráno šest umělců včetně Cybise, Jaremy a Waliszewského. Výmalba části východního křídla s názvem Kurza Stopka připadlo Waliszewskému. Jaremovi byla přidělena dekorace wawelské katedrály.<sup>279</sup>

Komitet Paryski měl již od svého začátku velmi blízko k divadlu, představeními si v roce 1923 vydělával na výjezd do Paříže. Po návratu do Polska se rozhodli v této činnosti pokračovat. Vedoucí osobností se stal Jaremy a společně založili roku 1930 divadlo Cricot. Jednalo se o projekt slučující různé umělecké obory a děj se často věnoval polské lidové tradici. Šlo jim o uvolněná představení bavící širokou veřejnost. Divadlo Cricot uvádělo hry psané kapisty a hlavně Jaremovi, který je poté režíroval. Veškeré kulisy a kostýmy si skupina vyráběla sama.

---

<sup>277</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 31.; DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 377-378.

<sup>278</sup> CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 31.; KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa, 1996, s. 18.

<sup>279</sup> Dalšími umělci byli Leonard Pękalski, Zbigniew Pronaszko, Lucjan Adwentowicz. DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 578.

Nejúspěšnější byla hra inspirovaná operou *La serva padrona* vytvořenou italským hudebním skladatelem Giovannim Battistou Pergolesim v první polovině 18. století. Souhra hudby, kostýmů, dekorací a děje sklidila obrovský úspěch u publika. Divadlo fungovalo až do začátku války.<sup>280</sup>

### 3.6.2 Konec Komitetu Paryského

Po návratu domů se skupina již úzce nestýkala, zůstalo mezi nimi celoživotní přátelství a častá korespondence, ale již se nedá mluvit o skupině umělců tvořících společně. To ovšem ani nebyl jejich záměr. Paříž jim měla být školou, po které se osamostatní a vybudují si vlastní jméno jako jednotliví umělci. Tuto radu dostali i od Gertrudy Stein: „*Pokud se v určité chvíli nerozletíte, nic z vás nebude.*“<sup>281</sup> Pokud by se nyní uspořádala výstava zakládajících členů Komitetu Paryskiego našli bychom zde celou škálu vlivů, stylů a malířského umu, mnoho podobného a ještě více rozdílného. Také ne všichni ze skupiny získali uznání a opravdu se malířství věnovali jako své profesní či životní kariéře. Bez výjimek se všichni začali věnovat pedagogické činnosti, většinou na akademiích v Krakově nebo Varšavě, ale i za hranicemi jako například Boraczok , Potworowski či Szczyrbuła.

Waliszewski prošel třetí amputací nohou a po zbytek života byl připoután na kolečkové křeslo. Okolí a přátelé vzpomínají na jeho silného ducha. Svoji tragédii snášel s trpělivostí a nadsázkou, sám se nazýval „*půl porcí muže*“. Svoji chuť do života i sílu dokládá i jeho svatba s Wandou po návratu do Polska, přestože měl za sebou již tři amputace. Jeho žena napsala po jeho smrti knihu, ve které zmiňuje množství kilometrů, naježděných za svými plátny. „*Do každé nejmenší tečky na plátně příjezd a odjezd, v jedné ruce držel paletu, v druhé štětec a oběma posouval kola svého těžkého vozíku s celým svým nákladem.*“ Nakonec své chorobě podlehl v roce 1936.<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996.* Warszawa, 1996, s. 27.

<sup>281</sup> Tamtéž, s. 299.

<sup>282</sup> WALISZEWSKA, Wanda. *O Zyguncie Waliszewskim. Wspomnienia i listy.* Kraków, 1972, s. 28.; CZAPSKI, Józef. *Patrząc.* Kraków, 2004, s. 38.

Manželé Cybisovi se usadili v Krakově a Rudzka-Cybisova na toto období vzpomíná jako na velmi šťastné a spokojené. Oba pokračovali ve své práci a v získávání uznání stále širší veřejnosti. Toto rozpoložení se odrazilo v tvorbě Rudzké-Cybisové z let 1931 - 1934. Podle pláten vytvořených v tomto období umělkyně žila v kouzelném prostředí, plném klidu, slunečního světla, zářivých barev zobrazujících městské prostředí, parky a venkovské domy se zahradami.<sup>283</sup>

Czapski si v Krakově pronajal svoji první soukromou pracovnu, ve které tvořil až do Waliszewského smrti. Jeho smrt znamenala pro skupinu velké změny. Většina členů se pohybovala v Krakově, protože v něm byl Waliszewski, který znamenal velmi mnoho pro skupinu a celý kapismus. Czapski se poté rozhodl přestěhovat do Varšavy. „*Varšava pro mě byla velmi atraktivní po Paříži.*” Hlavní město se před druhou světovou válkou rovnalo Krakovu, dokonce ho v kulturním vyžití převyšovat. Shlukovali se zde výrazní polští malíři a literáti. Také zde bylo větší množství výstav a kulturních událostí než v Krakově. Czapski si začal naplno vytvářet svou pozici na poli kultury, tvořil plátna, psal do časopisů, vydával knihy, spolupracoval s Institutem propagandy umění. „*IPSe byla fontánou géniusů. ... S galerií Zachęta nechtěli jsme mít nic společného, všechno bylo zlé, zlé, zlé.*” Pro Institut organizoval sérii čtení o různých stylech umění. Jako první si vybral výraznou abstrakci a zapojil do projektu největšího abstraktního umělce Polska Władysława Strzemińskiego.<sup>284</sup> Jeden z jeho velkých literárních počínů byla knížka vydaná v roce 1936 s názvem *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce.* Czapský s profesorem strávil tři měsíce pochůzek po Louvru a výkladů o umění. Vznikla velmi autentická kniha ukazující profesorovu hlubokou znalost světového malířství, ale i jeho respekt a pokoru.<sup>285</sup>

Rok 1939 by se dal považovat za určitý konec zakládající skupiny kapistů. Po tomto roce se již neuskutečnily společné výstavy ani plány do budoucna. Členové se rozcházeli do různých zemí a také k válce přistoupil každý jinak. Pro Jaremu a Potworowského válka neznamovala přerušení malířské práce, Czapski na druhou stranu začal pracovat jako úředník polské armády. Jarema byl během války v Bagdádě a vedl zde malířskou školu, pro kterou byl impresionismus hlavní inspirací, šlo opět hlavně o barvu.

---

<sup>283</sup> BLUM, Hanna. *Hanna Ruzka- Cybisowa.* Warszawa, s. 27.

<sup>284</sup> KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach.* Ząbki, 2001, s. 94, 98.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 94, 98.

Druhá světová válka přinesla velké množství ztrát uměleckých předmětů a kapistická díla se této zkáze nevyhnula. Soubor obrazů z pařížského období a těsně po něm je značně omezen. Okolo 30 zátiší a krajinomaleb a 60 kvašů Zygmunda Waliszewského bylo uchovááno ve sbírkách Wawelu v Krakově. Na královském hradě během druhé světové války sídlil Frank a německá armáda. I přes snahy Hanny Rudzké-Cybisové se povedlo zachránit pouze šest olejomaleb, ostatní plátna se nikdy nenašla. Neví se, zda byla odvezena či zničena. Stejný konec potkal i četnou korespondenci Waliszewského s jeho ženou. Podobný osud měly i grafiky Pankiewicze, které byly převezeny z Krakova do Varšavy, aby unikly německé okupaci, bohužel našly zkázu během Varšavského povstání roku 1944. Z Czapského díla, vytvořeného před válkou, se téměř nic nedochovalo. Skici, zápisky, malby, poznámky, vše bylo zničeno. Existuje pouze pár děl z předválečného období, která jsou v soukromém vlastnictví. Největší sbírkou poválečných děl se pyšní Richard Aeschlimann.<sup>286</sup> Z pařížského pobytu se nedochovalo téměř nic z Cybisovy tvorby. Plátna, skici i zápisky byly vyhozeny a rozprodány k zaplacení nájmu. Díla vytvořená před válkou byla zničena německou armádou. Velké množství Potworowského děl bylo zničeno během transportu do Lvova na výstavu v roce 1939 a ani díla uložená u přátel nepřežila německou a posléze ruskou okupaci.

---

<sup>286</sup> WALISZEWSKA, Wanda. *O Zygmunce Waliszewskim. Wspomnienia i listy*. Kraków, 1972, s. 8-10.; DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 90. CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 65.

## 4 Závěr

Rok 1923 se zajisté stal zlomovým nejen pro jedenáct mladých studentů malířství na Akademii výtvarného umění v Krakově, ale také pro moderní umění v Polsku. Je dost pravděpodobné, že by se Zygmunt Waliszewski, Jan Cybis či Artur Nacht stali významnými osobnostmi i bez Komitету Paryského, ale zajisté by se jimi nestali bez Paříže.

Paříž si stále ve dvacátých letech dvacátého století držela status hlavního města umění, ve kterém se prolínaly a mísily různé styly vznikající v západní Evropě. Řím nabízel klasická díla od antických dob až po baroko, Berlín přinášel nejnovější, avantgardní umělecké podněty, ale pouze Paříž kombinovala to nejlepší z klasických a moderních mistrů a byla tak nejdůležitější školou pro začínající umělce. Členům Komitету Paryského poskytla dostatek prostoru k vypořádání se s vlastními pochybami, k vyzkoušení různých moderních i klasických technik malby, ke hře s barvou a nabídla jim nepřehledné množství inspirace k vlastní tvorbě. Díky známostem Czapského a organizačním schopnostem Cybise s Jaremou se dostali do centra umělecké společnosti. Přesto byla Paříž také velkou zkouškou osobní síly, kdy bylo nutné vydržet častý hlad, nevytápěné byty v zimě a nemoci<sup>287</sup>. Paříž a obecně Francie splnily velká očekávání, která kapisté měli. Ve 30. letech, v době odjezdu větší část skupiny, se začínala projevovat určitá strnulost Paříže. Město neztrácelo na věhlasu díky své historii a image. Ale začínala se projevovat nečinnost pařížských galerií a jejich nechuť vystavovat cokoli vzniklého po impresionismu. Pokud někdo chtěl vidět díla Matisse, Rouauta, Deraina, Picassa či Braquea musel navštívit umělce osobně nebo soukromého sběratele. Paříž začala zaostávat i v prezentaci klasických umělců. Londýn, New York, Berlín, Brusel – v těchto městech se odehrávaly výstavy děl italských, anglických či japonských velikánů. Velká výstava starých ruských ikon putující po Evropě neměla zastávku ve Francii. Centrum umění bylo ukolébáno svým věhlasem k nečinnosti.<sup>288</sup> Druhá světová válka dokončila postupný proces úpadku, a přestože Paříž zůstane vždy v povědomí umělců a kritiků jako město umění, již nikdy nedosáhla takového věhlasu v oblasti umění jako v minulosti.

---

<sup>287</sup> Cybis byl velmi často nemocen, Czapski se léčil na tyfus a Waliszewski musel podstoupit amputace obou nohou během léčby Bürgerovy choroby.

<sup>288</sup> *Sztuki piękne VI. Krakow a Warszawa, 3 Marzec 1930, s. 117-118.*; CHARLE, Christophe. *Paříž na přelomu století: Kultura a politika fin de siècle*. Brno: Barrister & Principal, 2004, s. 31-37.

Komitet Paryski byl skupinou spolužáků inspirovaných profesorem Pankiewiczem a toužících navštívit to velké umění, o kterém jim vyprávěl a které viděli často jen načernobílých, reprodukcích. Mezi díly jednotlivých členů je očividně příliš velký rozdíl ve stylu, abychom o nich mohli mluvit jako o skupině stejné tvorby. Někteří se jeden druhému přibližují více, jako Ruzdká-Cybisová s Seydenmannovou, Boraczokem či Szczepańským, kteří se vydali po stopách francouzského postimpresionismu. Následovali pointilistický způsob nanášení barvy a impresionistické rozvržení plátna, v němž malba nese i funkci kresby. Plátna Rudzké-Cybisové a Szczepańského mají velmi intimní atmosféru. Rudzká-Cybisová nezměnila styl po celou svou uměleckou kariéru, pokračovala v postimpresionismu a zlepšovala svou techniku. Malířka dlouze hledala předmět k malbě, ale spíše na základě estetického vjemu. Oproti tomu pro Szczepańského byla scénérie předmětu velmi důležitá. Boraczok často nechával plátna v jedné barvě s množstvím různých odstínů. Jiní použili impresionismus pouze jako studijní materiál k pochopení hry barevných skvrn na plátně. Stal se nástrojem k vytvoření něčeho nového, osobního. Pro Cybise byl individuální styl velmi důležitý a proto ho učil své studenty. Tento způsob myšlení, společně s obrovskou pílí a trpělivostí ho vedli k tvorbě pláten, která ho vynesla do výšin velikánů polského moderního umění. Je považován za klasika moderního umění podobně jako Cézanne ve Francii. Jeho plátna by zajisté měla své místo i na poli světového malířství. „*Dva, tři náhodně vybrané obrazy na kolektivních zahraničních výstavách nemohou ukázat, kdo je Cybis. Celková výstava jeho děl by mohla být objevem pro celou Evropu.*“<sup>289</sup> Strzaleckého plátna vycházejí z techniky Cézanna, využíval horizontálních a vertikálních bloků, které kombinoval s detailně provedenými předměty na obraze. Život Zygmunta Waliszewského by zajisté byl složitější bez skupiny, která se starala o základní potřeby během nemoci, která ho připravila o nohy a posléze i o život. Přesto by jeho dílo dosáhlo stejné kvality i bez ní. Tento muž se narodil malířem. Mállokterý umělec se může pochlubit vlastní výstavou již v dětských letech. Waliszewski vnímal vše, co se odehrávalo okolo něho od zajímavých ženských šatů k novým výtvarným technikám. Dokázal všechny vjemy zpracovat na jednom plátně. Nemůžeme ho zařadit do žádného konkrétního stylu, neboť množství a diversita inspiračních zdrojů je velmi široká. Oproti těmto bychom vliv impresionismu hledali marně v Nachtových dílech. Barvou vyplňoval bloky s výraznými konturami. Jeho styl se přibližuje ke kubismu a expresionismu. Oproti klasickému kubismu, ale

---

<sup>289</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrząc*. Kraków, 2004, s. 154.

kladl vysokou váhu na výběr a práci s barvou. Používal výrazné, základní barvy kladení do protikladu ke studenm a teplým. Blízko ke kubismu měl také Jarema, který se o něm začal zajímat již před pařížským pobytem. Stejně jako u Nachta byla u něj barva přesto zpočátku velmi výrazným prvkem. Potworowski jako malíř dozrál až během anglického pobytu. Zde se ustálil jeho vlastní rukopis a díla získala unikátní vzhled. V jeho repertoáru můžeme najít impresionismus přecházející do abstrakce s vysokou kultivovaností barev. Vhledem k životní inspiraci díly Georgese Braquea nalezneme stopy kubismu a tím i využívání kontur, které vyměnil za abstrakci. Nevěnoval se jenom klasické olejomalbě nebo akvarelu, využíval jako jediný ze skupiny koláže. Oproti Nachtovi a Czapskému, kteří rádi využívali černé a tmavé barvy, jeho díla září. Odrážejí malířovu radost z života. Czapského umění je barva. Vhledem k velmi aktivní literární činnosti se jeho plátna zabývají i existenčním tématem jednotlivce. Barva v těchto případech má psychologickou funkci. Sám přiznal, že zanevřel na formu obrazu, jeho konstrukcí byla pouze barva.<sup>290</sup>

Je patrné, že každý z kapistů šel svou vlastní cestou stylu, některé si byly podobné, některé velmi vzdálené. Co je tedy kapismus? Odpověď je velmi jednoduchá, i když zabírá široký problém. Kapismus je barva a zobrazení světla. „*Obraz, ve smyslu toho programu (kapismu), nám musí hlavně dopřát radost z barvy. Ve chvíli, kdy to splní, stane se dobrým obrazem. Vyžadovat od obrazu něčeho víc je neporozuměním.*”<sup>291</sup> Často jsem se setkala s rovnítkem mezi kolorismem a kapismem. S tímto přirovnáním se dá, ale i nedá souhlasit. Kolorismus je estetické zobrazení barvy. Jedná se o líbivý způsob pokládání barvy na plátno. Koloristickými obrazy by se mohla nazvat díla Rudzké-Cybisové, Seydenmannové či Boraczoka, ale ne Cybise či Waliszewského, nejdůležitějších představitelů kapismu. „*Název koloristi, který se na nás uvízl, jsem začal nenávidět. Každý toho názvu má plnou pusy. Prahnuoci stát se malířem, to je všechno.*”<sup>292</sup> Cybis neměl problém přímo s názvem kolorismus nebo jeho spojitostí s kapismem. Problém podle něho spočíval v tom, že každý, kdo vytvořil plátno se zaměřením na barvu, se okamžitě nazýval koloristou. Později se ukázalo, že jeho obavy byly oprávněné. Joanna Guze v eseji o díle Czapském zmínila, že propojení kolorismu s kapismem zapříčinilo pozdější negativní pohled na celý kapismus, který dle ní po válce v Polsku již neexistoval. Hlavním důvodem byla nepřítomnost zakládajících členů. Až na Cybise a Rudzkou-Cybisovou byla většina hlavních představitelů za hranicemi. Potworowski žil v Anglii, Jarema v Itálii,

---

<sup>290</sup> V zakládající skupině kapistů byla také Janina Przeclawska-Strzalecka. O této malířce jsem našla pouze jedinou informaci a to tu, že byla členem Komitету Paryského.

<sup>291</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 323.

<sup>292</sup> DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 22.

Czapski ve Francii a Waliszewský byl již mrtev. Pokud se někdo nazýval kapistou, ale nepocházel ze zakládající skupiny, vyvolalo to spíše negativní emoce. „*Bylo mnoho nepochopení a hloupostí řečeno na to téma..., že se slovo kapista stalo druhem zneužívání. Kapistami se nazývali ti, kteří se od třicátých let více méně zabývali roztržitými skvrnami barev, a okruh byl tak široký, že každý kdo něco natápal na svém plátně... byl nazván kapistou.*”<sup>293</sup> Díla Cybise se zajisté nedají zařazovat k estetice. Nevybíral si líbivé barvy, každá barva, dobře umístěná, byla v jeho pojetí líbivá. Nesnažil se napodobovat reálné barvy předmětů stejně jako Picasso nebo Matisse, kteří tvořili zelenou oblohu a modrou trávu. Absolutně souhlasil s Picassovým výrokem: „*Když ne mám červenou barvu, použiji zelenou.*”<sup>294</sup> Cybis vybíral barvy s úplnou volností, bez pravidel, pouze na základě vlastního pocitu. Czapski se také stěží mohl nazývat stoprocentním koloristou, neboť barvy v některých jeho dílech nesly i vypovídající funkci o náladě a rozpoložení osob či předmětů. Pokud bychom chápali malíře koloristu jako někoho zakládajícího si na barvě obrazu, mohli bychom koloristou nazvat snad všechny malíře napříč všemi slohy a styly. Barva byla důležitá a skvěle prezentovaná v dílech Ticiano, Goyi nebo Delacroixe. Waliszewski maloval témata, při výběru předmětu si nejdříve vybral téma a až poté barvy. Přesto na jeho plátnech hraje barva velmi důležitou roli. Využíval často impresionistické techniky kladení krátkých čárek, které se při vzdálenějším odstupu přeměnily v pestrobarevné předměty.

Zůstává zde otázka, jak je možné, že ze studentského uskupení vzešlo tak mnoho výrazných malířů, kteří změnil pohled na barvu jako předmět obrazu v Polsku a zanechali za sebou generace nástupců. Všechny cesty vedou zpět na začátek do Pankiewiczovy pracovny v roce 1923. Profesor si vybíral studenty na své hodiny, každý musel ukázat vytvořené dílo. Pankiewicz si plátno důkladně prohlédl a rozhodl zda studenta přijme nebo ne. Schopnost rozeznávat kvalitní umění a vidět „za obraz” byla jednou z nejsilnějších stránek Pankiewicz. Byl jedním z Poláků, kteří naplno chápali složité umění Cézanna a v poválečné době již byl natolik zkušený, že mohl odhadnout potenciál často začínajících malířů. Jeho výklady na Akademii si vysloužily věhlas tak veliký, že téměř polovina z jeho třídy zatoužila po výjezdu do Paříže. Musíme si přiznat, že odjet do Paříže za studiem, přestože většina členů neměla finanční podporu od rodiny vyžadovalo velké množství odvahy a odhodlání, což svědčí o vůli

---

<sup>293</sup> GUZE, Joanna. Wystawa Józefa Czapskiego. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin, 1996. s. 26.

<sup>294</sup> DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa, 1985, s. 22.



stát se kvalitním malířem pouštějícím se do neznámých stylů s přijetím nebezpečí, že umění, které po návratu přivezu do Polska, nebude kladně přijaté.

Jednalo se o stejné risk, jaký podstoupil Pankiewicz v roce 1889, kdy se vydal s Podkowińským do Paříže poprvé. Jerzy Wolff se ve své úvaze s názvem *Pankiewicz a Boznańska* zamýšlel, jak by se díval na díla Pankiewiczze bez geografického zařazení. Uznal, že by zajisté preferoval díla Renoira či Whistlera. Ovšem to, že byl Pankiewicz Polákem ho stavělo do postavení hodného uznání a respektu. Po smrti Podkowińského, zůstal jediným mužským umělcem (ženy zastupovala Boznańska) převyšujícím okruh polských malířů své doby. Jeho vliv na polské umění byl nepopíratelný a vedle Gierymského byl jedním z mála, kteří tvořili uvědoměle.<sup>295</sup> Cybis i Czapski se ve svých spisech o Pankiewiczovi zmínili, že nebyl příliš znám v Polsku, že se o Pankiewiczovi příliš nevědělo a nemluvalo. Hlavním důvodem bylo malé množství výstav. Pankiewicz se v Polsku vyskytoval velmi zřídka a k jeho dílům měl přístup pouze úzký okruh lidí. Na jaře roku 1933 proběhla rozsáhlá retrospektivní výstava jeho čtyřicetileté práce v Institutu propagandy umění (IPS). Byla zde zastoupena všechna období jeho tvorby – impresionistický *Květinový trh před kostelem sv. Magdaleny v Paříži* (*Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny w Paryżu*, 1890), Cézannem inspirované a jasnobarevné krajinomalby a zátiší vytvořená ve Španělsku či výrazně barevné květy a krajinomalby z Provence. Prezentovány byly také lepty zobrazující převážně architekturu, akvarely květů a cyklus krajinomaleb kreslených červenou rudkou z jižní Francie.<sup>296</sup> Je třeba zmínit, že i ti, kteří Pankiewiczze kritizovali jako malíře, uznávali jeho autoritu jako pedagoga. Jeho vliv zasáhl několik generací polských malířů, kterým vštípl nejen um malířské techniky, ale i kulturu řemesla. V tomto byl jedinečnou výjimkou a již nikdo další nedosáhl takového uznání a vlivu.<sup>297</sup>

Pankiewicz stojí za největší inspirací spojující členy Komitету Paryského - Paula Cézanna. Jeho osobnost a dílo se stalo vedle Pankiewiczových lekcí inspirací pro všechny přijíždějící do Paříže. Chápání a pojetí Cézanna bylo, ale velmi individuální. Czapski a Cybis zkoušeli pracovat s bílými místy na plátně. Strzałecki využíval horizontální a vertikální bloky. Czapská se učila hře různých barev mezi sebou. Waliszewski si bral za příklad Cézannova témata a vkládal je do svých. Přes veškerou diversitu patřil Cézanne k nejvíce diskutovaným umělcům

---

<sup>295</sup> WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. *In Głos Plastyków*. Warszawa, prosinec 1946, s. 11.

<sup>296</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 40.

<sup>297</sup> DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906 – 1940*. Kraków, 1963, s. 52-53.

skupiny. Druhým největším inspiračním vlivem se stalo světlo na plátnech a jasnost barev Pierra Bonnarda. Dalším důležitým aspektem byla práce s linií a její deformace společně se způsobem pokládání štětce na plátno vytvářející plastičnost. Rudzká-Cybisová postavila svůj styl na základech naučených přes Cézanna dohromady s barevností Bonnarda. Oproti tomu na Nachtových plátnech nezanechal Bonnard žádné stopy.

Koncept kapistů nebyl ničím novým. Moderní umění samo o sobě bylo snahou oprostit se od minulého, od pravidel, tvořit volně dle uvážení jednotlivého umělce. Meziválečné období bylo plné nových uměleckých uskupení tvořících vlastní styl na základě kombinace minulých vlivů. Také v Polsku se od dvacátých let začalo vytvářet mnoho skupin s různou délkou trvání a výrazným vlivem, přičemž mezi nejdůležitější patřily Blok, Jednoróg v Krakově, Rytym ve Varšavě, Plastyka v Poznani a největší rival kapistů - Bractwo Św. Łukasze zaměřené na klasické holandské umění.<sup>298</sup> Přinesli kapisté něco nového Polsku? Zajisté tím, že strávili ve Francii dlouhou dobu, umění, které přivezli zpět neslo, již jejich vlastní rukopis. Přetvořili tak světové umění na vlastní a obohatili tím polské národní umění. Přesně tak, jak o tom snil Pankiewicz. Skupiny Jednoróg, Zwornik a Pryzmat se také zaměřovaly na barvu jako na konstrukční bod obrazu, ale jejich díla se zcela od zbytku neoprostila. Nestala se svobodý,o. Často v nich stále byly stopy akademismu, silného zaměření na formu a barevnost nebyla tak zářivá jako plátna kapistů. Polsko kapistům vděčilo za rozšíření povědomí o Cézannovi a Bonnardovi, až po jejich příjezdu stouplo povědomí o těchto dvou francouzských velikánech, od kterých se začalo učit více malířů. Kapisté přinesli kritický pohled na polskou malířskou kulturu, kterou se nebáli otevřeně kritizovat v *Głosu Plastyków*, *Gazety Artystów* a *Tygodnika Plastyków*. Vnesli nové podněty a názory, které rozvířily vody kulturního života, někdy možná až příliš silnými výroky typu „*Matejko nebyl malíř*“.<sup>299</sup> Mieczysław Wallis se nad tímto výrokem pozastavil v úvaze pojmu malíř. Dle jeho názoru kapisté chápou malíře jako někoho následujícího barevnost soudobého francouzského umění a nepřipouštějící nic jiného. Měli by tedy pozměnit svůj výrok na: „*Matejko nevytvářel stejný typ malířství jako kapisté*“.<sup>300</sup> Kapisté by měli připusti, že malířství je velmi široký pojem obsahující nepřeborné množství koncepcí a žádná z nich se nedá nazývat lepší nebo horší. Vždy záleží na určitém pohledu jednotlivce. Kapisté sklidili po svém návratu úspěch u polské kritiky a stali se značně sebevědomými, což by bylo samozřejmě v pořádku, ale prohlašovat na nejlepší malířství to, které si oni vybrali a v

---

<sup>298</sup> DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa, r. 1968, s. 437.

<sup>299</sup> CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków, 2004, s. 40.

<sup>300</sup> WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa, 1959, s. 324.

kterém oni tvořili, bylo velmi sebestředné. Polsko již znalo díla postimpresionistů, expresionistů, kubistů a dalších, nepřinesli tedy nic úplně nového a neznámého. Přinesli svou verzi odkoukaných stylů a snažili se inspirovat ostatní. Jistě bych návrat kapistů do Polska nenazvala revolucí, jak tomu bylo v případě Pankiewicze a Podkowińskiego po prezentaci děl inspirovaných impresionismem, který byl v Polsku spíše neznámý.

Metoda kapistů byla značně jednoduchá, čímž se stala ideálním odrazovým můstkem pro budoucí generace. Pokračovatele si vytvořili ještě před začátkem války, hlavní vlna následovala po roce 1945. Jednalo se ovšem spíše o kolorismus než o kapismus. Ten si získal mnoho následovatelů a obdivovatelů u veřejnosti. Mezi nejvýznamnější osobnosti patřili i někteří členové Komitету Paryského, převážně Cybis, Rudzka-Cybisová a Nacht-Samborski. Mezi další patřili se skupinou úzce spojení Zbigniew Pronaszko, Jerzy Fedkowicz či Eugeniusz Eibish. Jednalo se o samostatně tvořící osobnosti bez skupinového zařazení. Barva měla vedoucí roli, byla povýšena větším zájmem o techniku štětce s jakou umělec pracoval. Tito umělci se také většinou živili jako profesoři a vychovávali nové následovatele.<sup>301</sup> Jejich žáci šli poté vlastní cestou uměleckého vyjádření. Již třetí pokolení vytváří svou vizi reality a všechny spojuje vysoká umělecká kultura. Kapisté dávali svým studentům volnost tvorby, vyučovali je, jak vytvářet dobrá díla s vlastním pohledem na svět.<sup>302</sup> „*Měli jsme za to, že od kapistů je možné se mnoho naučit, ale současně je potřeba se od nich odpoutat, abychom mohli najít sami sebe, neboť v jejich umění se již najít nemůžeme, protože je to umění lidí, kteří sedm let seděli v Paříži v pěkných časech a mohli si vybrat mnohem příjemnější vizi světa... Z kapismu se začala vytvářet krajina utopického krásna, kde pro celé zjizvené pokolení, které vyšlo z války, nebylo místo...*“<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Polskie malarstwo współczesne: kierunki, programy, dzieła*. Warszawa, r. 1977, s. 11-12.

<sup>302</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>303</sup> Napsal Mieczysław Porębski. CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa, 2007, s. 9.

## 5 Abstract

The Paris Committee<sup>304</sup> is a group of Polish painters who met in an office of their professor Józef Pankiewicz in 1930s. The professor was one of the first artists using impressionism in Poland. Not only he was well known for a deep understanding of classic and modern art, friendship with French painter Pierre Bonnard, but also for his aim to improve the national Polish art. He re-joined lecturing in the Academy of Fine Arts in Krakow in 1923 and selected students to the class based on their previous artwork. Here lies the key for so many important modern artists of thirties and post-war period in Poland coming from a single group.

In 1924 the group of Kapists left Poland and proceeded to the heart of the art world - Paris. There were thirteen people in the group: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybis, Janina Przeclawska-Strzalecka, Janusz Strzalecki, Marian Szczyrbuła, and Zygmunt Waliszewski. Later on, Stanisław Szczepański and Dorota Berlinerblau-Seydeman joined the group as well.<sup>305</sup>

There were more differences in their art style than similarities. The main coupling element was a colour, in fact, lots of them. This element became the main topic on canvas but each artist had his own way. Boraczok, Cybis, Rudzka-Cybis, Berlinerblau-Seydemann, Szczepański and early work of Czapski followed post-impressionism using pointillism technique. They were creating canvas full of living colours, tension and intimacy. Although using the similar technique, all of them developed their own authentic styles. Strzalecki used horizontal and vertical blocks the same way as Cézanne, while Nacht-Samborski and Jarema got inspired by cubism and were filling blocks of contours with intensive colours. Impressionism, cubism and abstract art is all mixed in by Potworowski. The most sensitive for the new styles and influences was Waliszewski, who combined all the sensations really well on a single canvas.

Spending time in Paris was helped the group to dispose of the classic Polish view on art and open their mind to the new styles swirling in modern art. Their main master and inspiration was

---

<sup>304</sup> In Polish Komitet Paryski. The members were called Kapiści, from KP, the Polish acronym for Komitet Paryski

<sup>305</sup> WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974, s. 121.

Paul Cézanne with the unique technique of the brush work. All of them studied the way of creating the painting structure by playing with colours. Group spent a lot of time studying the artwork in museums and galleries as just a few of them could afford to pay classes at school. In 1925, there was a new branch opening of Cracow Academy in Paris led by Pankiewicz. It could have been a perfect opportunity for the group to work, unfortunately, they did not fulfil requirements and applications were denied<sup>306</sup>. Left without any funding from the Academy, group members had to take upon plenty of different jobs to survive in Paris repairing old painting, decorating dishes, clothes, theatre scene, drawing to a fashion magazine, organising concerts and a big ball, making copies of classic painting and later also selling their own work.

After six years of hard work, they organised the first group exhibition in 1930 with a great success, which led to another exhibition in Geneva a year later. These exhibitions started their big journey for triumph and helped them to re-establish back in home country. With time they arranged two exhibitions in Warsaw, one in Belgrade and the Movable Art Exhibition through Poland. Their last exhibition took place in Poznań in 1938. Although there were not many of the exhibitions, the group reached a big success around Poland which brought many followers. Their main importance lies in showing the transformation of classic and modern art into unique artwork, bringing fresh new ideas in the world of art by publishing in many Polish newspapers and introducing the artwork of Paul Cézanne and Pierre Bonnard in Poland. Most of the group members became art professors at universities, lecturing in Poland, England, Lithuania and Ukraine. Cybis, Waliszewski, Rudzka-Cybis, Nacht-Samborski, Potworowski, Czapski and Szczepański became the classics of Polish modern art. The work of Cybis and Waliszewski, who were always the leaders of the group joins the ranks of the best world art at their time.

---

<sup>306</sup> Except for Cybis and Waliszewski but they rejected the scholarship because it was not given to all Kapists.

## 6 Seznam použité literatury

BOHDANOWICZ, Antoni. *Anna Bilińska: podług jej dziennika, listów i recenzji prasy*. Warszawa, 1928.

BLUMÓWNA, Helena. *Hanna Rudzka-Cybisowa*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza RSW, 1975.

BOBROWSKA-JAKUBOWSKA. *Artyści Polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*. Warszawa: DiG, 2004. ISBN 83-7181-364-3

CHARLE, Christophe. *Paříž na přelomu století: Kultura a politika fin de siecle*. Brno: Barrister & Principal, 2004. ISBN 80-86598-19-5

CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria. *Feliks Jasiński i jego Manggha*. Krakow: UNIVERSITA, 1992.

CYBIS, Jan. *Józef Pankiewicz*. Warszawa: Wiedza powszechna, 1949.

CZAPSKA-MICHALIK, Magdalena. *Kapiści*. Warszawa: Edipresse Polska S.A., 2007. ISBN 978-83-7477-217-4.

CZAPSKI, Józef. *Patrzac*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004. ISBN 83-7006-450-7

DMOCHOWSKA, Jadwiga. *W kręgu Pankiewicza: Wspomnienia i listy 1906-1940*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1963.

DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Malarstwo polskie 1764-1964*. Wrocław-Kraków-Warszawa: Ossolineum, 1968.

DOBROWOLSKI, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, tom III*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1964.

DOMINIK, Tadeusz. *Jan Cybis*. Warszawa: Arkady, 1985. ISBN 83-213-3047-9

DORAN, Michael. *Conversation with Cézanne*. Berkeley: University of California Press, 2001.

ISBN 0520225171

DZIKOWSKA, Elżbieta. *Artyści mówią*. Warszawa: Rosikon press, 2011. ISBN 978-83-88848-95-7

GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění II. Od moderny do současnosti*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2010. ISBN 978-80-7043-909-8.

GESKÓ, Judit. *Cézanne and the Past, Tradition and Creativity*. Budapest: Museum of Fine Arts, 2012. ISBN 978-7063-99-2

HORODYŃSKI, Dominik. *Jan Cybis. Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1980. ISBN 83-06-00525-2

HUSARSKI, Waclaw. *Józef Pankiewicz*. Warszawa, 1927.

KARPIŃSKI, Wojciech. *Portret Czapskiego*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996. ISBN 83-70-2348-3-6

KENDALL, Richard. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB art, 2005. ISBN: 978-80-7341-574-7

KĘPIŃSKI, Zdzisław. *Impresjonizm polski*. Warszawa: Arkady, 1961. ISBN 83-221-0205-4

KĘPIŃSKI, Zdzisław. *Piotr Potworowski*. Warszawa: Arkady, 1978.

KŁOCZOWSKI, Piotr. *Józef Czapski: Świat w moich oczach*. Ząbki: Pallottinum, 2001. ISBN 83-7031-265-9

KRZYSTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Gry barwne. Komitet Paryski, 1923-1939: Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Aleja 3 Maja, czerwiec-wrzesień, 1996*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1996. ISBN 839027180X

LIGOCKI, Alfred. *Józef Pankiewicz*. Warszawa: Prasa - Książka - Ruch, 1973.

MAKÓWKA, Iwona - ZWOLIŃSKA, Krystyna. *Wokół kapizmu: album towarzyszący wystawie Wokół kapizmu zorganizowanej w dwóch częściach Szkoła Sopocka - Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Okres Paryski - Muzeum Narodowe w Gdańsku z okazji 50-lecia*

*PWSSP w Gdańsku*. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki, 2000. ISBN 8390256061

MASŁOWSKI, MACIEJ. *Zygmunt Waliszewski*. Warszawa: Arkadia, 1962.

MAYER, Anna. *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2003. ISBN 83-8857-64-9

NOVÁK, Luděk. *Postimpresionismus*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1965.

PAWLAS, Jerzy. *Józef Pankiewicz*. Warszawa: Krajowa agencja wydawnicza, 1979.

PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987.

POLLAKÓWNA, Joanna. *Czapski*. Warszawa: Krupski i S-ka, 1993. ISBN 83-86117-00-1

POLLAKÓWNA, Joanna. *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*. Warszawa: Wydawnictwo artystyczne i filmowe, 1982. ISBN 10: 8322101910

SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, s.a., 1962.

SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago – London, 1984. ISBN 0-226-75305-0.

WALISZEWSKA, Wanda. *O Zygmuncie Waliszewskim. Wspomnienia i listy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.

WALLIS, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa: Arkady, 1959.

WIERZCHOWSKA, Wiesława. *Autoportrety*. Warszawa: Interster, 1991.

WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha, 2010. ISBN978-80-246-1607-0.

WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Polskie malarstwo współczesne: kierunki, programy, dzieła*. Warszawa: Interpress, 1977.

WOJCIECHOWSKI, Aleksandr. *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*. Wrocław-



Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1967.

WOLFF, Jerzy. *Kształt piękna*. Warszawa: Arkady, 1973.

ZIELIŃSKI, Jan. *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*. Warszawa: IBL, 1997.  
ISBN, 83-85605-94-0

Studie ve sbornících:

GRĄTKOWSKI, Grzegorz. Świat koloru i czas zatrzymany. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin: Uniwersita Marie Curie-Słodowske, 1996.

GUZE, Joanna. Wystawa Józefa Czapskiego. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin: Uniwersita Marie Curie-Słodowske, 1996. s. 26.

WOLF Jerzy. Józef Czapski. In KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata (ed.). *Czapski i krytycy: analogia tekstów*. Lublin: Uniwersita Marie Curie-Słodowske, 1996.

Časopisecké studie:

BOY-ŻELAŃSKI, Tadeusz. In *Wiadomości Literackie* 29, Warszawa, 1931, s. 2.

CZAPSKI, Józef. Kartki z podróży: Hiszpania. In *Pamiętnik Warszawski* 9, Warszawa, 1930, s. 33-63.

CZAPSKI, Józef. Śmierć Cézanne'a In *Kultura* 6/453. Paryż, 1985, s. 108.

JABŁCZYŃSKI, Feliks. Józef Pankiewicz i jego obrazy. In *Tygodnik Ilustrowany* 10. Warszawa, 1901.

JAREMA, Józef. Rozmowa z Pankiewiczem In *Głos Plastyków: Pismo ilustrowane poświęcone sztuce plastycznej* 1-2. Warszawa, 1933, s. 35

KLINGSLAND, Zygmunt S. Młody Paryż polski. Paryż w maju 1930. In *Wiadomości Literackie* 27, Warszawa, 1930, s. 2.

KOWARSKI, Felicjan. Jak widzę Pankiewicza? In *Głos Plastyków: Pismo ilustrowane poświęcone sztuce plastycznej* 7. Warszawa, prosiniec 1946, s. 19-20.

PODOSKI, Wiktor. Ze świata sztuki. In *Mysł narodowa* 11, č. 24. Warszawa, 1931.

STARZYŃSKI, Juliusz. U źródeł sztuki nowoczesnej w Polsce. In *Sztuka i krytyka: materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką* 3-4. Warszawa, 1956, s. 5-7.

WINKLER, Konrad. Sztuka kapistów. In *Droga* 5, Warszawa, 1934, s. 515-517.

WÓJCIK, Sylwia. Człowiek i jego dzieło: Malarskie wędrówki Tadeusza P. Potworowskiego. In *ΣΟΦΙΑ. Pismo Filozofów Krajów Słowiańskich* 10. Rzeszów, 2010, s. 346-347. ISSN 1642-1248

WOLFF, Jerzy. Listy P. Bonnarda do J. Pankiewicza In *Głos Plastyków: Pismo ilustrowane poświęcone sztuce plastycznej* 9. Warszawa, ząří 1948, s. 67-71.

WOLFF, Jerzy. Pankiewicz i Boznańska. In *Głos Plastyków: Pismo ilustrowane poświęcone sztuce plastycznej* 7. Warszawa, prosiniec 1946, s. 9-17.

O najmłodszym Paryżu polskim. Paryż w czerwcu 1929 In *Wiadomości Literackie* 30, Warszawa, červen 1929, s. 2.

Wystawa Grupy K. P. w Warszawskim klubie artystycznym. In *Tygodnik Ilustrowany* 51-52, Warszawa, 22. prosiniec 1931, s. 975.

*Biblioteka Warszawska* 1, Warszawa, leden 1891, s. 95-106.

*Prawda* 8, Poznań, leden 1890, s. 93.

*Przegląd tygodniowy życia kulturalnego i obyczajowego: niedzielny dodatek bezpłatny do*

"Słowa" 6, Wilno, leden 1890, s. 85, 217;

Świat 47, 2. Warszawa, dubna 1906, s. 10.

Sztuki Piękne 4. Kraków - Warszawa, duben 1930, s. 155.

Tygodnik Ilustrowany 11, Warszawa leden 1890, s. 164.

Tygodnik Ilustrowany 25, Warszawa, červen 1925, s. 499.

Tygodnik Ilustrowany 95, Warszawa, září 1891, s. 263.

Życie 26, Warszawa, březen 1890, s. 271.

#### Archivní materiály:

*Projekt prof. Józefa Pankiewicze. Proces založení polského Institutu výtvarného umění v Paříži, roku 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 57-59.*

*Dopis rektora ASP v Krakově Ministerstvu kultury a umění ve Varšavě. Dodatek k projektu prof. Józefa Pankiewicze vztahující se k vytvoření polského Institutu výtvarného umění v Paříži, roku 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 60-64.*

*Úřední dopis L. 263/25 Rektora ASP v Krakově ambasádě Polské republiky v Paříži. Prosba o pomoc k vytvoření umělecké pobočky v Paříži, 18. března 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 21.*

*Oznámení Józefa Pankiewicze rektorovi ASP v Krakově. Organizace oddělení Akademie v Paříži, 3. června 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 231.*

*Ustanovení pařížského oddělení Akademie výtvarného umění v Krakově přijaté nařízením rady Fakulty malířství a sochařství dne 19. 10. 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 13-14.*

*Ustanovení pařížského oddělení Akademie výtvarného umění v Krakově přijaté nařízením Rady Fakulty Malířství a Sochařství dne 19. 10. 1925. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 13-14.*

*Nabídka na vedení pařížské pobočky od rektora ASP v Krakově Wacławu Zawadowskému. Krakov, 2.11.1937. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 287.*

*Dopis Jana Wacława Zawadowského rektorovi ASP v Krakově Fryderyku Pautsch, Paříž, 25.5.1939. Archiv ASP v Krakově, sign. A8, karta 420.*

*Dopis Tadeusze Piotra Potworowského, bez datace. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10462, karta 10.*

*Dopis Doroty Berlinerblau-Seydenmannové ze dne 6. ledna 1934. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10468, karta 26-28.*

*Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci z října 1924. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 31.*

*Dopis Hanny Rudzké-Cybisové jejímu otci ze dne 3.5. 1926. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 80.*

*Dopis Hanny Rudzké-Cybisové ze června. 1929. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 51.*

*Dopis Hanny Rudzké-Cybisové ze dne 24.8.1930. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 125.*

*Dopis Potworowského Cybisovi ze dne 7.5.1930. Archiv Biblioteky PAN v Krakově, sign. 10480, karta 24.*

#### Internetové zdroje:

Velký lékařský slovník, heslo: Buergerova nemoc. URL: <http://lekarske.slovniky.cz/pojem/buergerova-nemoc-thrombangiitis-obliterans>

ŠALDA, František Xaver. *Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové.* s. 18. URL <http://docplayer.cz/6510588-Frantisek-xaver-salda-impresionismus.html>

## 7 Obrazová příloha



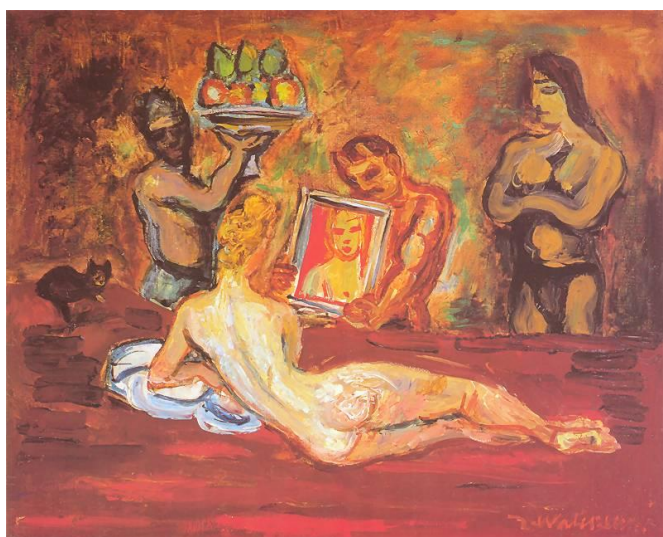
Obr. 1

Paul Cézanne - *Zátiší s peprmintovou lahví* (*Nature Morte avec Bouteille de Menthe Poivrée*, 1890-1894)



Obr. 2

Józef Pankiewicz - *Květinový trh před kostelem sv. Magdaleny v Paříži* (*Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny w Paryżu*, 1890)



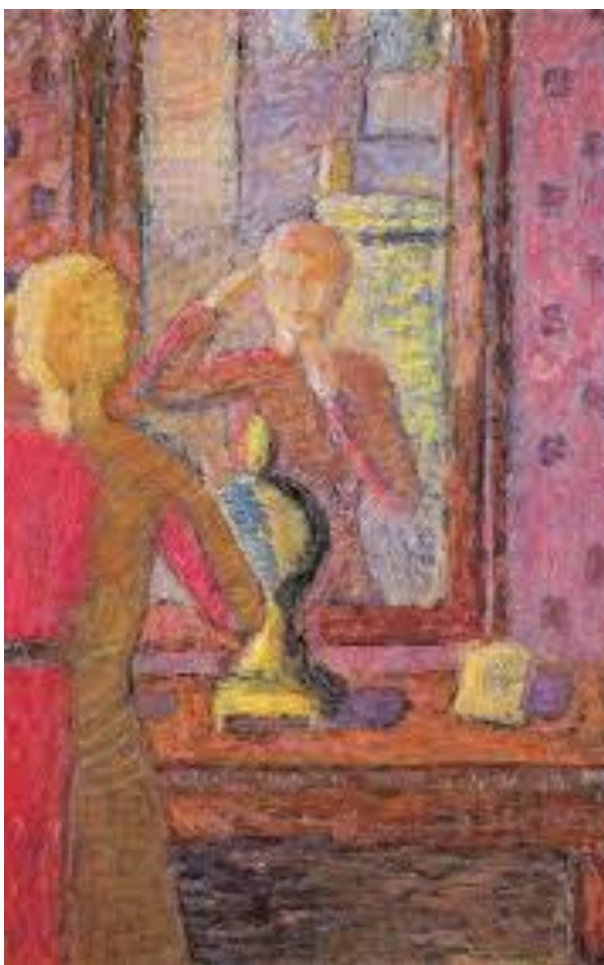
Obr. 3

Zygmunt Waliszewski - *Venuše před zrcadlem* (*Wenus przed lustrem*, 1929)



Obr. 4

Hanna Rudzka-Cybisová - *V zahradě* (*W ogrodzie*, 1932)



Obr. 5

Tadeusz Piotr Potworowski - *Před zrcadlem* (*Przed lustrem*, 1932)





Obr. 6

Józef Czapski - *Lesní opera v Sopotech*  
(*Opera Leśna w Sopocie*, 1937)



Obr. 7

Artur Nacht-Samborski - *Krajina se zátokou*  
(*Pejzaż z zatoką*, kolem roku 1929)



Obr. 8

Stanisław Szczepański - *Koupeľ v řece* (*Kąpiel w rzece*, 1932)