

Bogna Choińska

Katedra Filozofii AP Słupsk

GRANICE ARTYSTYCZNEJ WOLNOŚCI (POJĘCIE „PEŁNI MALARSKIEJ” U JÓZEFA CZAPSKIEGO)

W eseistyce Józefa Czapskiego częstokroć pojawia się zwrot: „pełnia malarska”, zwrot który jest określeniem wartościującym, bowiem „pełnia malarska” cechuje tylko dzieła sztuki malarskiej zaliczane przez autora esejów do najwybitniejszych. Celem mego artykułu będzie możliwie precyzyjne wyjaśnienie, w jaki sposób termin ów funkcjonuje w dziełach tego, tak popularnego ostatnio, malarza i krytyka.

Aby zrozumieć określenie „pełnia malarska”, trzeba zacząć od wyjaśnienia, czym dla autora jest proces twórczy. Punktem wyjścia procesu artystycznego jest zawsze szeroko rozumiana tradycja: rzeczywistość „przepracowana” przez innych. Przeszłość, zarówno jako dorobek malarski poprzedników (tradycja malarska), jak i rzeczywistość już gotowa, zastana, ustrukturyzowana, stanowi dla autora konieczną, co prawda, ale jedynie podstawę wartościowego malarstwa. Co jeszcze ważne, według Czapskiego treść dzieła malarskiego jest ściśle powiązana z jego formą, bowiem praca nad formą nie stanowi dla twórcy celu samego w sobie, lecz związana jest z potrzebą jak najwierniejszego oddania własnych przeżyć. Dlatego powielanie schematów, czyli szeroko rozumiany akademizm jest przykładem utknięcia w martwej dziedzinie przeszłości, zaś autor wybiera porządek twórczy, niejako opowiadając się po stronie budowania tego, co nowe i wartościowe.

Zdaniem eseisty, strukturyzacja przeżyć może odbywać się na dwóch poziomach. Od razu wyjaśniam, że tak zwane *piłowanie* i *ołśnienia* stanowią dla Czapskiego człony opozycji charakterystycznej dla właściwego (niewypaczonego) procesu twórczego.

Piłowanie jest związane z poszukiwaniem odpowiedniego wyrazu i praca świadomości, stanowi ono bardzo ważne, ale tylko przygotowa-

nie do *oślnień*. W swoich kajetach Czapski zapisał: „Analiza naturalistyczna będzie zawsze tą «niższą modlitwą», do której będę miał obowiązek wracać z całą pokorą, gdy to widzenie «wyższe», całościowe będzie mnie opuszczało, czy **gorzej** – będzie się spłycało, schematyzowało, tracąc zazębiecie o świat widzialny”¹.

Tak więc dwie grupy dzieł wyznacza opozycja *piłowanie* (praca, szukanie doskonałości wyrazu) – *oślnienia* (nieświadome poddanie się „szokowi z **zewnątrz**”): martwe natury i pejzaże to przede wszystkim efekty wyteżonych ćwiczeń, uporczywe i świadome działania zmierzające do scalenia własnej podmiotowości (do których to ćwiczeń Czapski, jak wielokrotnie pisał, często się po prostu zmuszał, więc z natchnieniem nie mających wiele wspólnego), a tak zwany *teatr codzienności* to grupa obrazów wizyjnych, natchnionych, doskonałych². Czapski pisał: „Jeśli chodzi o mnie, długo męczyła mnie ta dwoistość podejścia – jedno analityczne, rozumowe, wyrastające z tradycji Holendrów i do pewnego stopnia z pointilistów i drugie, wariackie, dla siebie samego nieoczekiwane – prawdziwy skok w przepaść”³.

Za konieczność pracy nad dziełem odpowiada ludzka niedoskonałość, ponieważ chaotyczność i zarazem bezsensowność świata, a także różnorakie wpływy z dziedziny kulturowej przeszłości, które umożliwiają powierzchowne i zbyt łatwe uporządkowanie własnych doznań, powodują niepewność i sprowadzają artystę na drogę poszukiwań, „kombinacji”. Natomiast tym, co w dziele najbardziej wartościowe, jest element sakralnej wieczności determinujący widzenie. Owo widzenie Czapski nazywa „potwornym zagęszczeniem realności”, jest to „nagie” spojrzenie na naturę, tak świeże, jak gdyby widziało się ją po raz pierwszy. Wydaje się, że za doskonałość, za „pełnię” malarskiego wyrazu bardziej odpowiada ów drugi, można powiedzieć: obiektywny czynnik, bowiem to dzięki nadprzyrodzonej łasce „artysta nie jest wolny robić co mu się podoba”⁴. *Piłowanie* natury to zatem pojęcie, którym Czapski określa pracę malarską będącą przygotowaniem do przyjęcia nagrody za tę pracę: daru łaski – *oślnienia*.

¹ J. Czapski, *Wyrwane strony*, red. J. Pollakówna, Lozanna 1993, s. 17.

² Zdaniem W. Karpińskiego późna twórczość malarska Czapskiego łączy obie tendencje i jest wyrazem tak upragnionej przez malarza *pełni*, por. W. Karpiński, *Malarstwo Czapskiego*. W: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996.

³ J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1996, s. 121.

⁴ Słowa Matisse’a, podają za: J. Czapski, *Patrząc...*, s. 357.

Konotacje pojęcia łaski nieodmiennie bliskie są mistyce. Wydaje się, że dla autora *Patrząc* mistyka i twórczość artystyczna są sobie bliskie, niemniej wyraźnie odróżnia on te dwie dziedziny.

By przybliżyć pojęcie mistycznej łaski, należy sięgnąć do koncepcji iluminacji. Augustyńska teoria iluminacji ma mnóstwo różnych interpretacji, bowiem zawierające wiele niejednoznacznych pojęć teksty, które pozostawił po sobie średniowieczny filozof uniemożliwiają wysnuć jednej, najwłaściwszej koncepcji. Jak pisze Stanisław Kowalczyk, od momentu pojawienia się interpretacyjnych pism Piemontesa za istotę iluminacji przyjęło się uważać oświecenie człowieka przez Boga, które pozwala odkryć ważne prawdy w samym sobie. Dotarcie do prawd ukrytych we własnej duszy umożliwia swoiste doświadczenie wewnętrzne poznającego, którego nabywa się podczas relacji występujących pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Prawda nie jest mechanizmem funkcji władz poznawczych, lecz efektem egzystencjalnej postawy człowieka wobec życia. Co za tym idzie, dotarcie do niej nie dla każdego jest możliwe, gdyż człowiek prawy duchowo poznaje ją znacznie lepiej. Iluminacja to zatem nie tylko nadzwyczajna interwencja boska, ale również efekt wyborów życiowych i odpowiedniego patrzenia na otaczający świat⁵. Łaska jest darem, którego nie odkryje się, jeżeli nie wybierze się uprzednio właściwego życia.

Z koncepcją łaski związana jest u św. Augustyna teoria wolności ludzkiej. Łaska Boża jest darem, który wskutek posiadania tak zwanej **wolności podarowanej** człowiekowi można odrzucić. Odrzucenie to sprawia, że popada się w niewolę grzechu, uzależnienia od praw natury. Tym samym nie zyskuje się wolności prawdziwej, zadanej: **wolności duchowej autonomii**, bowiem ta ostatnia realizuje się jedynie wówczas, gdy człowiek wybiera dobro⁶.

Wydaje się, że dla Czapskiego łaska *oślnienia* także związana jest z egzystencją twórcy, dlatego zresztą, jego zdaniem, nie nawiedza ona współczesnych malarzy „niepokornych”, którzy nie wychodzą w swej działalności poza tricki i naśladownictwa (o czym piszę pod koniec artykułu). Tak podkreślane przez Czapskiego miłosierdzie, czułość, pokora wobec świata procentują niekiedy widzeniem „potwornego zageśzczenia rzeczywistości”, które pozwala zapomnieć o wypracowanych uprzednio malarskich metodach. *Piłowanie* to przejaw pokory wobec rzeczywistości, a co za tym idzie prze-

⁵ Por. S. Kowalczyk, *Człowiek i Bóg w nauce Świętego Augustyna*, Warszawa 1987, s. 177-185.

⁶ Por. tamże, s. 73.

jaw wyboru właściwego życia, którego dokonuje artysta. Niemniej istnieje także sztuka zapomnienia, która: „jest równie ważna jak ratio studiorum, bo chodzi o to, by człowiek nie tylko umiał się uczyć, ale umiał również zapominać o przeszłych zdobyczach, bo w tej chwili [tzn. w chwili *olśnienia*, dop. B. Ch.] powinien być dziewiczy i nagi, jak w pierwszej chwili pierwszego poranka”⁷. Dlatego Czapski twierdził, że przy *olśnieniach* wykluczone jest jakiegokolwiek rozważanie, bowiem strukturyzowanie odbywa się nieświadomie, syntetyczne widzenie fragmentu rzeczywistości wymusza taki a nie inny kod malarski.

W eseju o Prouście pisał: „Tu dochodzimy do klucza wszelkiej prawdziwej twórczości. Wszystko jedno w jakiej gałęzi sztuki, czy nawet życia – jeżeli tylko ma się wrażenie «mogę tak, ale mogę i inaczej», świadczy to, że się jest jeszcze w okresie szukania; w momencie twórczym jest zawsze jedyne słowo, jedyny czyn – prawdziwy; wszystkie inne są kłamstwem albo niedociągnięciem”⁸. Natomiast w jednym z późnych wywiadów Czapski na pytanie o formę swych obrazów, odpowiedział: „Moje widzenie jest już ustrukturyzowane we mnie”⁹.

Sądzę, że gdyby dla Czapskiego łaska była całkowicie niezależnym od człowieka darem Boga, wówczas etapy *piłowania*, pokornych, chociaż dalekich od doskonałości prób studiowania i wyrażania przeżyć wobec natury w ogóle nie byłyby konieczne. Podkreślając ważność pracowitości i pokory, autor dopuszcza, moim zdaniem, istnienie istotnego wkładu człowieka „ja” w fenomen *olśnienia*. Owa pokorna praca ukazuje wolny wybór odpowiedniego życia: wybór prawdy i dobra. *Olśnienie* zaś objawia, wynikłe z wolnego wyboru, swoiste „zniewolenie” przez determinanty realności oraz bezwzględność pierwiastka transcendentnego.

Dla Czapskiego doznanie niedoskonałej, fragmentarycznej natury i jednoczesne zakotwiczenie w tradycji jest koniecznym początkiem malarstwa. Jednakże natura nie jest już tym, czym była dawniej: ładem niezależnym od ludzkiego postrzegania, zatem praca twórcza nie polega na kopiowaniu natury – kopiowanie byłoby jedynie powtórzeniem cudzych przeżyć i wartościowań. Czapski odżegnywał się od biernego naturalizmu, jeżeli przez naturalizm rozumieć „zręczne uchwycenie ruchu konia czy człowieka, nastroju wypadkowej sceny, miły sentyment przy zupełnej nieświadomości praw kompozycji, kontrastowania barw, braku jakiegokolwiek zdolności transpozycji”¹⁰. Tym samym autor *Pa-*

⁷ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 387.

⁸ Tamże, s. 28.

⁹ J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 11.

¹⁰ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 98.

trząc podkreślał konieczność współkonstruowania przedstawionego w obrazie świata przez podmiot.

Myszę, że pojęcie *olśnienia* bliskie jest nowoczesnemu pojęciu epifanii, bowiem, jak pisał rozpatrujący fenomen epifanii Ryszard Nycz, zadaniem dzisiejszej sztuki jest uwiecznienie zmiennego sposobu istnienia świata i pokazanie jego prawdziwego znaczenia¹¹. Jednakże już w okresie romantyzmu pojawiło się zwątpienie w możliwość oddania w języku tego, co rzeczywiste, które to zwątpienie znacznie pogłębiło się później. Teoria poznania rzeczywistości wiązała się odąd z ostrzeganiem tej ostatniej jako chaotycznej, nieskończonej, nieprzewidywalnej, a więc z istoty różnej od schematyzmów formalnych. Stąd dopuszczenie aktywnej roli podmiotu, jego subiektywnego „dodatku” do sposobu istnienia otaczającego świata (zaistnieć znaczyło teraz: zostać wyrażonym) było dla twórcy jedyną alternatywą obok całkowitego zamilknięcia. Pozwalało częściowo oswoić niewiadome, zaś oswojenie nieznanego dokonywało się również dzięki swoistym artystycznym epifaniom.

Wracając do książki Nycza, twierdzi on, że epifania dawniej kojarzyła się z przeświecaniem przez rzeczy porządku uniwersalnego, ukazującego się wprost: ogólnie, idealnie i duchowo. Natomiast w nowoczesności artyście objawiła się wartość tego, co przygodne, zwykle, poszczególne, momentalne. Są to „ślady obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”¹². Epifanie te, zdaniem polskiego badacza, tropią tajemnice zwyczajnej codzienności i objawiają utraconą substancjalność świata, tęsknotę za całością.

Z kolei wedle Charlesa Taylora epifanie można przeciwstawić fantazjowaniu. Fantazjowanie polega na przedstawianiu tego, co podmiotowe, zaś tezę o całkowicie wolnym wyrażaniu wyłącznie subiektywnych doznań autor *Źródeł podmiotowości* kojarzy z prądami postmodernistycznymi. Epifania nie jest tylko wytworem subiektywnym, oprócz prawdy o samym artyście odsłania nam także prawdę o rzeczach, tworzy się na styku podmiotu i przedmiotu. Głębokie wejście w samego siebie jest jednocześnie wchodzeniem w otaczającą rzeczywistość, która podmiot ukształtowała i ciągle na niego wpływa. Przeżycia są zatem wynikiem wpływu rzeczywistości na działającego w niej człowieka¹³.

¹¹ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 1998, s. 22-23.

¹² Tamże, s. 90.

¹³ Por. Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*. W: tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001.

Sądę, że podobne nastawienie do procesu twórczego występuje u Józefa Czapskiego, który pisał następująco o własnym rozumieniu procesu malarskiego: „Jakże to dalekie od **marzeń**, które mnie opanowują zawsze, jak tylko nie mam palety w rękę”¹⁴.

Z esejów polskiego autora wynika, że proces twórczy jest czymś pośrednim pomiędzy zakotwiczeniem w tradycji, ekspresją osobowości a odtwarzaniem wiecznej idei objawiającej się twórcy w realnym świecie. Dla Czapskiego podmiot twórczy nie może fantazjować, ponieważ „zniewalany” jest nie tylko przez realną rzeczywistość, ale także przez transcendentne prawa silniejsze od „ja”.

Według autora *Patrząc* istnieje w artyście swoista władza („władza praw nieznanych”), której wpływu dopatrywał się w twórczych dziełach sztuki i także literatury, i na podstawie istnienia której rewidował dorobek kulturowy. Owa „władza” pokrewna jest zadanej człowiekowi przez siłę wyższą wolności, która może przerodzić się w wolność duchowej autonomii. Wydaje się, że jeszcze bardziej sprecyzuje ten problem przywołanie poglądów jednego ze szczególnie cenionych przez autora *Patrząc* polskich filozofów – Stanisława Brzozowskiego.

Według Brzozowskiego świat jako całość istnieje tylko potencjalnie, jest nie-gotowy. Autor *Legendy Młodej Polski* przeciwstawia poznaniu działanie twierdząc, że o ile ustawianie się w roli podmiotu poznającego nie pozwala prawidłowo ocenić tworzącej się dopiero całości świata, o tyle spontaniczna aktywność urzeczywistnia ją. Poznanie to wyraz refleksyjnej postawy wobec świata jako czegoś niezmiennego, zaś stałość rzeczywistości już dokonanej jest wynikiem pewnej pracy myślowej wobec tejże. Nadmierne teoretyzowanie zwiastuje więc postawę oderwania od życia i innych ludzi, chęć ostatecznego, choć pozornego rozwiązania problemów, które tak naprawdę powinny być rozwiązane w twórczym życiu. Poznanie oderwane od procesu życia tego, który poznaje, zwalnia go od odpowiedzialności za rzeczywistość oraz za efekty procesu poznawczego. Dlatego Brzozowski cenil inną postawę, postawę działania: „Każdy wybitny, każdy silnie żyjący człowiek zmienia coś w tych postulatach, które są zawiązkiem wszystkich pewników, całej rzeczywistości ludzkiej. W nim chwytny na gorącym uczynku to rodzenie się nowych tonów, wartości – nowych właściwości życia”¹⁵. Praca jest wysiłkiem człowieka zmierzającym do wytworzenia przyszłości świata. Budowanie nowego nie jest jednakże czynnością absolutnie dowolną, przeciwnie,

¹⁴ J. Czapski, *Wyrwane strony...*, s. 19.

¹⁵ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Kraków 1985, s. 15.

polega na wcielaniu, ukonkretnianiu wartości jako Kantowskiej apriorycznej formy tkwiącej w podmiocie. Wartość stanowi więc czynnik determinujący działanie, jest obiektywną podstawą wszelkiej twórczości, jest „nie z tego świata”¹⁶. Świat jako całość stanowi byt w możności na przyjęcie wartości, jest oczekiwaniem, które czyni ze świata coś na kształt potencjalnej, boskiej harmonii przedustawnej¹⁷.

Owa aprioryczna forma wartości, która domaga się realizacji w świecie doczesnym to, jak widać, odpowiednik Proustowskiej „władzy praw nieznanych”, a także Augustyńskiej wolności zadanej.

Czapski często podkreśla opozycyjność poglądów Johanna Winkelmanna i André Malraux. Teorii niemieckiego historyka sztuki eseista zarzuca niewolę schematyzmów oraz oderwanie od życiowej rzeczywistości, teorii Malraux – gloryfikację wolności wynikłą z powierzchownego traktowania spraw sztuki (i nie tylko sztuki). W innym przeciwstawieniu, które można wysnuć z tekstów polskiego eseisty, Malraux występuje w opozycji do Simone Weil. Wygląda na to, że w kwestii artystycznej wolności Czapski zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy stanowiskami wszystkich wymienionych myślicieli.

Myślę, że dla Czapskiego zjawisko przerostu wyobraźni nad rozumową pracą (czyli pomijanie w twórczości etapów *piłowania*) to po prostu natchnienie iluzoryczne (fantazjowanie), któremu nie może towarzyszyć łaska dająca poczucie konieczności (a jest to jedyne kryterium prawdy sztuki). Stąd jego polemika z Malraux, który całkowicie rozdzielił proces twórczy od życia i pokornego stosunku do natury. Zdaniem Malraux w XIX wieku nastąpiła znacząca zmiana w sztuce: od Maneta sztuka stała się ekspresją osobowości i rywalizacją malarzy z tym, co jest, czyli rzeczywistością (związki między faktami a sztuką są według Malraux zupełnie przypadkowe) i poprzednikami o całkowicie własne kreowanie świata¹⁸. Jak pisał Morawski, dla Malrauxa dzieło sztuki było „wizją twórczą, która ma cha-

¹⁶ Wybrałam taką interpretację myśli S. Brzozowskiego, ponieważ, choć kontrowersyjna, jest ona jak sądzę bliska rozumieniu dorobku filozofa przez Czapskiego. W eseju poświęconym Brzozowskiemu Czapski podkreślał skrywaną religijność autora *Pamiętnika*, przywołał także wspomnienie spotkania z rodziną filozofa, na którym dowiedział się, że w ostatnich dniach życia Brzozowski ujawnił swą głęboką wiarę: „Gdy stary ksiądz wychodził – płakał i tylko powiedział dzieciom, które w sąsiednim pokoju klęczały: «wróćcie do pokoju umierającego, módlcie się, tam umiera święty»” – za: J. Czapski, *Patrząc...*, s. 318-323.

¹⁷ Por. K. Pomian, *Wartości i siła: dwuznaczności Brzozowskiego*. W: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974.

¹⁸ Dla Czapskiego punktem granicznym pomiędzy malarstwem, które potrafiło „przemawiać” do widza a malarstwem niezrozumiałym jest kubizm.

rakter najzupełniej osobisty”¹⁹. Tym samym sztuka stała się nową religią, bowiem przestała odsyłać odbiorcę do czegokolwiek poza samą sobą²⁰. Malraux postrzega to zjawisko jako pozytywne. Celem działalności artystycznej jest tutaj sama sztuka, jako stwarzanie alternatywy wobec realności, ponieważ sztuka ma ustanowić nową absolutność wyzwalającą (?²¹) z lęku przed absurdalnością istnienia.

Z kolei w ideach racjonalisty Winckelmanna Czapski dostrzegał odewrwanie od prawdy i życia, zresztą takie podejście do teorii niemieckiego historyka sztuki jest dziś dosyć powszechne. Jak pisze Tadeusz Mikocki norma, według której Winckelmann budował swój system była „odewrwana od rzeczywistości i zafalszowana brakiem kontaktu z antyczną Grecją”²².

Na jeszcze innym stanowisku w sporze o wolność w twórczości stała Weil. Była ona jedną z najważniejszych, obok Brzozowskiego i Prousta, osób w życiu Czapskiego-czytelnika. Autor przez wiele lat wiódł wewnętrzny dialog z wielką mistyczką, zapisując swoje uwagi na marginesach jej książek. Myślą, która wzbudzała w nim wiele kontrowersji było przekonanie Weil o potrzebie całkowitego unicestwienia indywidualności, o roztopieniu „ja”, które szuka chwały w ziemskim świecie. Stąd jej wrogie nastawienie do opartej na wyobraźni twórczości artystycznej²³. Malowanie, zdaniem Weil, stanowiło przykład źle zastosowanej siły wyobraźni, bowiem natchnienie traktowała ona jako całkowicie dowolną wizję rzeczywistości. Subiektywność tej wizji oddalała zamiast zbli-

¹⁹ S. Morawski, *Absolut i forma*, Kraków 1966, s. 46.

²⁰ Koncepcję sztuki jako pustego znaku dobrze ilustrują słowa Matisse’a: „Każde dzieło jest zespołem znaków wynalezionych podczas trwania pracy i dla potrzeb nowego miejsca. Znaki te poza dziełem, dla którego zostały stworzone, nie funkcjonują [...]. Znak jest określony w momencie, w jakim go używam, i dla przedmiotu, w którym ma się znaleźć”. Znak nie stanowi tu substytutu tego, co prawdziwe, jest jedynie czysto konwencjonalnym instrumentem porozumiewania się, podają za P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, tłum. J. Karbowska i in., Warszawa 1973, s. 28.

²¹ P. Mróz pisał, że wedle Malraux sztuka „stając się wyzwolicielem nie uwalnia od lęku, lecz przywraca godność, pytając Przeznaczenie o los człowieka, tak jak niegdyś czyniła to religia”, P. Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*. W: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 60.

²² T. Mikocki, *Nieklasyczny klasyczny klasycyzm*. W: *Klasycyzm i klasycyzmy, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 1991*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 17.

²³ Od tej reguły jednakże istniały wyjątki: Weil ceniła śpiew gregoriański oraz wybranych autorów angielskiej poezji metafizycznej, por. M. Żarczyńska, *Historia. Kultura. Religia. Pisarstwo Józefa Czapskiego*, Olsztyn 2001, s. 153.

zać ku wieczności. Wskutek ludzkiej niedoskonałości kłamiwa wyobraźnia chwytą się znaków w miejsce ich znaczenia i wytwarza kolejne niepotrzebne znaki, które stanowią przesłonę, „mgłę” oddzielającą człowieka od prawdziwej rzeczywistości. Wszelki błąd jest osobowy i z tej przyczyny twórcy to, dla Weil, ludzie najbardziej podatni na gusta opinii publicznej²⁴. Dlatego wybierając „niewolę” w Bogu w miejsce wolności ludzkiej, autorka *Myśli* od porywów wyobraźni wyżej ceniła całkowitą pustkę, niezapełnione miejsce w człowieku, poprzez które Bóg jedna się ze stworzeniem.

Poglądy na wolność artysty wynikały z różnych koncepcji ontologicznych przyjmowanych przez wymienionych wyżej myślicieli. Winckelmann to jeszcze zadomowiony w świecie racjonalista przepełniony ideami klasycznego ładu, z kolei Malraux to egzystencjalista czujący nieustanne zagrożenie ze strony pozbawionego sensu, okrutnego świata. Weil w swojej teodycei uczyniła z absurdalności porządku świata jego największy walor: istota cierpienia, którym doświadcza nas Bóg „szalony z miłości” tkwi właśnie w bezsensowności tegoż cierpienia.

Poglądy wymienionej trójki myślicieli, z którymi Czapski polemizował, mają jeden wspólny punkt: odrzucone jest w nich (świadomie bądź nie) to, co dla autora esejów od momentu opowiedzenia się za drogą św. Mikołaja (a może jeszcze wcześniej?) było rzeczą najważniejszą, mianowicie samodzielne i autentyczne przeżywanie przez człowieka konkretnej rzeczywistości. Jak już pisałam, Malraux zdaje się dla Czapskiego uosabiać tendencje postmodernistyczne: powierzchowność odbioru świata, chaotyczne, gorączkowe poruszanie się wśród „symulakrów”. Winckelmann wybiera intelektualny ład w miejsce życiowej prawdy, a francuska mistyczka z pogardą odrzuca wartość „ja” oraz wszelkie ziemskie radości i smutki, lekceważy cierpienie, by poddać się całkowicie władzy sił wyższych.

Józef Czapski daleki był zarówno od przeceniania roli autocelebracji („Na innym planie, w innym całkiem wymiarze człowiekowi chcącemu osiągnąć *contactus Dei* przez wolę wyłącznie, a nie przez pokorę i czekanie, aż **będzie wyrzucony** w górę, grożą wszystkie manowce imaginalacji i złud²⁵”), jak i zgody na zupełną eliminację niedoskonałego „ja”. Jak pisałam, bliski on jest św. Augustynowi, dopuszcza więc jako istotną

²⁴ Weil podaje przykład z rachującym dzieckiem: jeśli się pomyliło, to błąd nosi znamię jego osobowości, jeśli nie, to znaczy, że dodawało liczby niejako bezwiednie, bezosobowo, por. S. Weil, *Myśli*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 32.

²⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony...*, s. 40.

możliwość odrzucenia lub przyjęcia daru łaski przez człowieka. Wolność duchowej autonomii to wierność własnym zasadom, a realizuje się ona jedynie wtedy, kiedy „ja” wybiera właściwe życie. Wydaje się, że z twórczości Czapskiego wynika, iż wola powinna ograniczać się wyłącznie do tego aktu: „Jeżeli wola jest przecie czynnikiem koniecznym, to tylko, żeby siebie pilnować, trzymać się metody, którą nakazuje świadomość, by uwaga sama wzrastała i uściślała się”²⁶. Stąd określenie (za Proustem) pamięci, wrażliwości a nawet myśli towarzyszących procesowi twórczemu jako mimowolnych.

Niemniej wolność woli pozwala również na wybór grzechu, odrzucenie łaski. Wydaje się, że dla Czapskiego jedynie ów indywidualny wybór dobrego życia pozwala scalić zagrożoną bezsenssem historii podmiotowość i przywrócić sens realnemu światu. Praca nad sobą jest w równej mierze pracą twórczą, pracą dla innych, zatem postulowane przez Weil całkowite odrzucenie „ja”, wynikłe z pogardliwego tegoż „ja” traktowania, uniemożliwia tak rozumianą odpowiedzialność i wagę pracy artystycznej. Na kartkach dzienników Czapskiego czytamy: „A ludzie? Im służyć? Dla nich żyć? TAK. Ale trzeba mieć swój świat tajny, żeby być, żeby im dawać coś więcej niż pozory. Lusterko? Narcyzm? NIE. Konieczność, obowiązek docierania w sobie do bodźców zasadniczych, bez których moje życie staje się jakimś gruzowiskiem, w którym nawet praca staje się pozorem”²⁷.

Praca artysty jest wolnym wytwarzaniem, budowaniem porządku w świecie, ale również odnajdywaniem i ocalaniem tego, co odnalezione. Jest procesem, który przemienia świat przez przyporządkowanie jego elementów wieczności. Brak założenia, że nowa organizacja rzeczywistości musi opierać się na tym, co wieczne i niezmienne (a czego przecucie mamy właśnie dzięki wolności zadanej) spowodowałby względność ontologiczną i etyczną tworzącego podmiotu, a względności Czapski całym swoim życiem przeciwstawiał się w sposób zdecydowany. Sądzę, że pierwiastek determinujący artystę (w pozytywnym tego słowa znaczeniu), owa wolność zadana, to podstawa sztuki. Z kolei całkowite odrzucenie subiektywności pozbawiałoby człowieka wolności i odpowiedzialności za świat. Tezy te potwierdza również zasymilowanie przez Czapskiego głębi myśli Prousta i Brzozowskiego.

Podsumowując: pokorna, uważna praca jednocząca polega na świadomym, chociaż subiektywnym przeorganizowaniu wrażenia na naturze,

²⁶ Tamże, s. 95.

²⁷ Tamże, s. 155.

jest poszukiwaniem nowego wyrazu owego doznania, często nieskończonym, gdy nie towarzyszy mu pewność. Dlatego Czapski z reguły nie kończył swych obrazów, często traktując własne malowanie raczej jako pokorną próbę stanowiącą przygotowanie do iluminacji. Pewność absolutna towarzyszy za to ekstatycznym „ośnieniom”, dzięki którym powstają dzieła pełne, w których forma jest równoważna treści, a temat nie jest ani punktem wyjścia, ani celem obrazu. Zrealizowana w dziele wartość stanowi jego treść, dzieło takie ukazuje intymność człowieka i krąg jego przeżyć, równocześnie jednak dzieło jest ułamkiem nowego, całościowego porządku rzeczywistości. Tej rzeczywistości, która potencjalnie istniejąc domagała się ukonkretnienia poprzez nadanie jej „wartościowego” kształtu, poprzez scalenie jej. Artysta, który chce osiągnąć „pełnię malarzką” wychodząc z przeszłości zastanej kulturowej tradycji (warunek konieczny), odrzuca tę przeszłość, by stanąć po stronie przyszłości²⁸.

Jednakże przyszłość, jak powiedziałam, jest zdeterminowana chęcią odzyskania pamięci absolutnej, jest elementem wieczności. Zatem artysta w pełnym miłości procesie wytwarzania dzieła ukazuje nam elementy innego, przebóstwionego świata²⁹. „Ens realissimum, miłość daje wyzwolenie z czasu, wykreślając poza jednym uczuciem wszystko, scala, czas przestaje istnieć. [...] Miłość chrześcijańska, pełna, to odkrycie tego ens realissimum w każdym człowieku, stworzeniu, kamieniu! To ma też wizja malarska, te trzy światy tak różne się tu dotykają”³⁰. Rzetelność wobec tego, co jest, łączy się w dziele z przyporządkowaniem rzeczywistości wartościom, dlatego prawdziwa twórczość daje nam inne niż dawne, ale jednak dzieła religijne. Czapski pisał, że dzieła ukazujące święty temat współcześnie nie mają racji bytu, bowiem: „marzyć o sztuce pełnej, o tematach wielkich, marzyć o malarstwie współczesnym, gdzie ukrzyżowania byłyby godne Chrystusa z Perpignan, a portrety – Świętego Franciszka z Subiaco [...] – to jest łatwiejsze niż takie malarstwo zrobić, nie wpadając w marny neomatejkizm czy boeck-

²⁸ Pewnie dlatego J. Waltoś dzieli malarstwo Czapskiego na: oparte na motywach (*ośnienia*) oraz oparte na temacie (*pilowanie*), przez temat rozumie on jednak pewien dowolny, rozumowy schemat występujący przed czystym doznaniem natury. Podział ten wyznacza jednocześnie dzieła pełne, wartościowe oraz te poszukujące, nieudane. Moim zdaniem powodem tworzenia dzieł nieudanych jest zbyt duże zdeterminowanie artysty wzorcami przeszłości, por. J. Waltoś, *Sieć malarzka*. W: *Czapski i krytycy...*

²⁹ P. Siemaszko określa to następująco: „malarskie spojrzenie oczyszcza rzeczywistość i eliminuje z niej zło”, por. P. Siemaszko, *Świat obrazu – obraz świata*, Bydgoszcz 2000, s. 100.

³⁰ J. Czapski, *Wyrwane strony...*, s. 34.

linizm”³¹. Epifanie rzeczy wzgardzonych przez klasycznych malarzy dzisiaj, zdaniem Czapskiego, stanowią jedyną drogę dla sztuki religijnej.

„Pełnię malarską” Czapski określa jako wynik posiadania „cnót przeciwnych”: jednoczesności rozumowej tendencji do geometrycznego porządkowania wrażeń oraz swoistej wierności wobec przeżycia otaczającej malarza rzeczywistości. Dlatego autor *Patrząc* podkreśla konieczność współistnienia wspomnianej „dwoistości podejścia” w malarstwie, sztuki tworzenia reguł związanej z racjonalnym rozwiązywaniem problemów w czasie „piłowania na naturze”, które to reguły są tylko po to, by o nich zapomnieć podczas *oślnień*³². Przykładem osiągnięcia *pełni* w sztuce są obrazy Gierymskiego: „Do tej prawie niematerialnej harmonii dochodzi Gierymski z jednej strony przez «piekło» naturalizmu, przez nieprzerwaną, namiętą, drobiazgową pracę, mającą na celu najbardziej wierne oddanie natury – z drugiej przez komponowanie świądome i nie mniej «abstrakcyjne» niż u Picassa czy Strzebińskiego”³³. Podobnie Czapski wyraża się o Bonnardzie: „nie zubożał, a wzbogacał formy i kolor i tworzył trudną syntezę spadku impresjonistycznego z malarstwem abstrakcyjnym”³⁴.

Jak widać, klasyfikowanie sztuki na abstrakcjonizm i naturalizm wydaje się Czapskiemu bezsensowne, bo wielka sztuka jest zawsze czymś pomiędzy, jest wynikiem swoistej kondycji człowieka zanurzonego w świecie. Sądzę, że według autora *Patrząc* sztuka tylko abstrakcyjna lub tylko naturalistyczna to skutek doprowadzenia do skrajności jednego z aspektów przeszłości lub skutek absolutnego (choć pozornego) wyzwolenia się z dziedziny przeszłości, dlatego można ją nazwać sztuką martwą.

Ernst Kris nazywa wartościowe dzieło sztuki optymalną syntezą, a charakteryzuje się ono właściwym połączeniem siły natchnienia i pracy rozumu. Wypaczenia optymalnej syntezy pojawiają się w chwili przerostu jednego czynnika nad drugim³⁵. Dla Czapskiego możliwe są jeszcze dwa inne rodzaje wypaczeń w twórczości artystycznej: przerost

³¹ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 213.

³² Jedyńm wyjątkiem od reguły dwoistości malarskiej jako warunku *pełni* jest oparte wyłącznie na natchnieniu malarstwo Soutine’a.

³³ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 96.

³⁴ Tamże, s. 152-153.

³⁵ Dla Krisa obraz, który byłby ilustracją pewnej idei mieściłby się w grupie dzieł o „przerośniętej” formie. Wiąże się to z jego rozumieniem procesu twórczego, który jest jedynie ekspresją osobowości (treść jest więc czysto subiektywna). Podobnie zjawiskiem spoza sztuki jest samo kopiowanie rzeczywistości, bowiem natura może być jedynie pretekstem twórczości, nigdy celem, por. Z. Rosińska, *Model egoiczny*. W: tejsze, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.

tematyki nad formą i treścią oraz „wierność” naturze związana z biernością wobec tejże. Ogólnie można powiedzieć, że tym, co charakteryzuje wspólnie dzieła wypaczone jest albo zbytne uwikłanie w sferę przeszłości (rzeczywistość dokonana, przejęty schemat, własny nawyk), albo całkowite wyrwanie się z tejże sfery w kierunku czystej wyobraźni. Chybione dzieła sztuki nie realizują wewnętrznej wartości, a to znaczy, że nie stwarzają takiego porządku, który sensownie zakotwiczałby człowieka w świecie. Dominuje w nich albo forma (Czapski nazywał takie dzieła „mózgowymi kombinacjami”, które przeważnie polegają na naśladowaniu cudzego stylu), albo treść (są to dzieła, których tworzenie polega na całkowitym odrzuceniu dorobku poprzedników oraz realnej rzeczywistości, dzieła twórców, którzy na czoło procesu artystycznego wysuwają absolutną wolność tworzącego). W sposób szczególny krytykował Czapski malarstwo ideologiczne (przede wszystkim socrealizm), gdzie dochodzi do zaprzepaszczenia zarówno całej tradycji, jak i własnego, niepowtarzalnego odbioru świata poprzez zastąpienie ich utopijnymi wizjami tego, co być powinno. Takie malarstwo nie spełnia postulatu równowagi pomiędzy formą i treścią, a zatem pozbawione jest *malarskiej pełni*.

The borders of artist's authority (Józef Czapski's the concept of "painting height")

The article considers the problem of modern artists' freedom in the context of temporary painter and writer – Józef Czapski – ideas. The Czapski's strong view is presented as an opposition one both to the existentialism opinions and convictions of fine arts classical history formulated by Winckelmann. In order to make closer such an important concept of "painting height" I describe Brzozowski's, Weil's and Proust's ideas because author was a fan and propagator of their books. The concept of "painting height" is a peculiar artists' authority which is possible to reach thanks to Christian humble of creators.