



J. Czapski, *Martwa natura z czerwonymi owocami*, 1963, ol. pt., 50 x 73,5. Fot. dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Agra-Art

Czapskiego refleksyjność estetyczna

Zbigniew Mańkowski

Czapskiego pisarstwu o sztuce niemal od początku towarzyszyła jego wnikliwa refleksja krytyczna. Już w latach 30. XX w. podkreślano zalety jego pracy o malarstwie Józefa Pankiewicza, a w latach 60. pojawiły się komentarze dotyczące ogólniejszego spojrzenia na dokonania autora *Oka*. Na wspomnienie w tym kontekście zasługuje szczególnie szkic Konstantego Jeleńskiego pt. *Czyste malarstwo czy poetyka*, w którym autor akcentuje kwestie zaznaczone w tytule – zwłaszcza problemat czystego malarstwa, ale i pewien rys pisarskiej poetyki krytycznej Czapskiego – jego pasję teoretyczną, swoistą „metodę rozwijania wrażliwości oka na formy i barwę”¹.

Najszerzej jednak i najgłębiej pasję teoretyczną autora zbioru *Patrząc* badała Joanna Pollakówna – zwróćmy uwagę choćby na szkic pt. *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*. Wnikliwe spojrzenie krytyczki akcentuje „etykę pracy nadludzkiej” malarza oraz usytuowanie twórczych wysiłków jego samego w orbicie oddziaływań kapistów. Po pierwsze, widzi owe wysiłki jako:

uprawianie czystego malarstwa kolorystycznego w zgodzie z kapistowskim katechizmem ułożonym według Cézanne’owskich reguł: przenoszenie barwnej i przestrzennej struktury widzialności w autonomiczne, kolorystyczne układy; kształtowanie bryły przy pomocy kontrastu tonów ciepłych i zimnych bez użycia waloru, gra trzech plam barwnych wzajemnie się mitygujących lub ekscytujących².

Pollakówna podkreśla także misyjno-edukacyjną stronę funkcjonowania kapistów – „światłą kampanię przyjmującą za cel artystyczną edukację społeczeństwa, wyrysowanie nowej panoramy historycznej polskiego malarstwa z wyeksponowaniem jego rzeczywistych, a nie instrumentalnych wartości”³. Poza tym akcentuje wychodzenie Czapskiego poza kapistowskie reguły i w tym fragmencie zaznacza interesujące mnie dwa aspekty: po pierwsze, swoistą samotność artystyczną i pokoleniową malarza – jego poszukiwania w obszarach psychologii twórczości, zwłaszcza dotyczące relacji autor-

¹ K. A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wyb., oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 293.

² J. Pollakówna, *Józefa Czapskiego pisanie o sztuce*, [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 346.

³ *Ibidem*, s. 346.

dzieło; po drugie zaś, charakteryzującą go wyróżniającą postawę „utożsamiania działania ludzkiego z działaniem artystycznym, faktu artystycznego z faktem ludzkim”. W tej postawie sztuka staje się sposobem życia osoby, która ją uprawia – wyzwaniem i największym egzystencjalnym zadaniem.

W moim dotychczasowym spojrzeniu na pisarstwo Czapskiego o sztuce w książce pt. *Widzieć prawdę* uwydatniam problem „twórczej egzystencji”, według której widzenie sztuki i życie według reguł sztuki zakłada dostrzeganie prawdy – przede wszystkim prawdy naoczności, prawdy percypowanego świata. W dużym skrócie: chodzi tu o Czapskiego gigantyczny, życiowy projekt odysei widzialności; jego rzeczywistość widzialna stoi na straży niewidzialności, tajemnicy, ale i przypomina o „wymogu transcendencji”; wyraża się w figurach „powołania”, „pielgrzymowania” i od-powiedzialnego do-świadczania – całkowitej i głębokiej afirmacji tego, co istnieje⁴. Dla Czapskiego sztuka jest probierzem prawdy o człowieku. Artysta w tej perspektywie pełni funkcję tłumacza życia – niewykluczone, iż nawet „tłumacza prawd wiecznych”.

Jednak to moje spojrzenie na Czapskiego pisma o sztuce nie obejmowało kwestii, której dotyczą dalsze uwagi. Na początek przywołam kilka cytatów i konstatacji, co stanie się poglądowym wprowadzeniem do tematu. „Czym jest sztuka, po co jest sztuka? Świadomość życia, jakiego życia? Jaka świadomość? Może nie trzeba myśleć o tym, nie stawiać nawet zapytań, być i malować, i podpisywać »jak umiem«”⁵; „»Napisz, do czego służy malarstwo« – takie wezwanie otrzymałem z Polski wraz z esejem Stefana Kisielewskiego *Do czego służy muzyka*. Pierwszym moim odruchem było odpowiedzieć mottem tegoż eseju: »Wiem, że nic nie wiem«, ale przypomniałem sobie, że w moich niezliczonych kajetach są całe hałdy rozważań na ten temat”⁶.

Jeden z istotniejszych esejów z 1937 r. – na temat recepcji twórczości Cézanne’a – Czapski opatruje znamienym tytułem *O Cézannie i świadomości malarskiej*, w którym uwyrażnia, iż wraz z francuskim artystą „wola świadomości malarskiej”, świadoma praca nad obrazem muszą przeważać nad „malarstwem czysto uczuciowym i bezmyślnym”⁷. Warto też przytoczyć uwagę z tomu *Rozproszone*, z tekstu pt. *Dotrzeć do malarstwa czystego*, pochodzącego z roku 1987:

Moim pierwszym marzeniem było dojść do tego, żeby malarsko wyrazić ból i grozę życia... [...]. Ten nurt najgłębszy mojej świadomości trwa do dziś. Kończąc moje życie, mogę stwierdzić, że całe życie moje malarskie było porażką, bo właśnie tego nurtu najgłębszego wyrazić nie potrafiłem. Im bardziej wchodziłem w malarstwo, im bardziej urzekało mnie malarstwo jako takie, jaka by nie była jego treść, tym bardziej pochłaniała mnie sprawa podstawowa: dotrzeć do malarstwa czystego, niezabłakanego w opowiadaniach, w których nie znajdowałem odnośnika plastycznego⁸.

Przytoczone cytaty – przykłady „myślenia z paletą w rękę”, jak to często określa sam Czapski, są świadectwami twórczej egzystencji, pojętej przynajmniej dwutorowo: jako życie, działanie i refleksja nad nim; są także śladami złożoności drogi plastycznej malarza – śladami „życiotworzenia”, „tworzeniooglądu”; w efekcie stają się myślowym, świadomościowym wzmocnieniem i pogłębieniem trajektorii codziennej pracy Czapskiego.

⁴ Zob. Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005.

⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna, P. Kłoczowski, [Monricher] 1993, s. 63.

⁶ *Idem*, *Patrząc*, wyb., przedm., oprac. J. Pollakówna, Kraków 1996, s. 422.

⁷ *Ibidem*, s. 68.

⁸ *Idem*, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, Warszawa 2005, s. 451.

W porządku bardziej ogólnym, bardziej uniwersalnym przywołane cytaty sygnalizują pewną jakość wskazywanej wcześniej praktyki Czapskiego, którą nazywam refleksyjnością artystyczno-estetyczną. Czapski – twórczy podmiot – przejawia wyjątkową skłonność do wciąż ponawianego namysłu nad postrzeganiem świata, ale – przede wszystkim – nad od-bijaniem (łac. „*reflectere*” ‘odginać, odbijać’) się jego obrazu w myśli i w dziełach. Sam termin „refleksyjność” funkcjonuje w socjologii, w antropologii kulturowej oraz w rozległej refleksji nad ontogenezą szeroko rozumianego pojęcia nowoczesności⁹. Zakłada on tendencję do teoretyzacji, „spoglądanie na samego siebie”, myślowe podążanie za empirią; wiąże się z odsłanianiem „auto-antropologicznej świadomości”. Mnie wszakże interesuje fenomen refleksyjności estetycznej, na której temat – za Scottem Lashem – mogę stwierdzić kilka rzeczy. Trzeba powiedzieć, że brytyjski badacz sam najpierw pyta: czy można mówić o refleksyjności estetycznej, czy refleksyjność z istoty swojej nie jest kognitywna? A jednak wolno – jak dalek ustala – wtedy, gdy odnosimy ją do działalności mimetycznej, do doświadczeń związanych ze zmysłami, dotyczących kwestii artystycznych.

Badanie historii refleksyjności estetycznej korzeniami sięga początków nowoczesności; niewykluczone, iż wywodzi się z Baudelaire’owskich rozważań o sztuce, wywodzących się genetycznie z przesłania i koncepcji „malarza życia nowoczesnego” czy z myśli Friedricha Nietzschego – z jednego z pierwszych jego esejów pt. *O prawdzie i kłamstwie*, w którym filozof dowodzi, że mimetyzm „zapewnia lepszy dostęp do prawdy niż myślenie konceptualne”¹⁰.

Wychodząc poza konstatacje Lasha, stwierdzić trzeba, że refleksyjność przyjmuje bardzo często postać pisma. Czapski to „myślący z paletą w rękę” malarz, ale i malarz piszący. Michał Paweł Markowski w esejie *Występek* sugeruje:

Myślenie nie obywa się bez znaków – wręcz przeciwnie. Tekst wywołuje myślenie, które owija się wokół tekstu i znika za zapisanym horyzontem, za którym potrafi się wznieść ponad kartkę papieru. Jeśli Kartezjusz powiada w *Medytacjach: »ce corps, ce papier«*, to wiemy, że scena myślenia jest jednocześnie sceną pisania, na którą wkroczyło ciało...¹¹.

Ciało malarza. Czapski należy do niewielkiej – w przestrzeni polskiego pola artystycznego – grupy twórców dysponujących darem refleksji w postaci pisma (obok Jerzego Wolfa, Jacka Sempolińskiego, Jerzego Nowosielskiego czy Tadeusza Boruty).

Czym jest re-fleksja? Jaki jest *ontos* refleksyjnej „władzy sądenia”? W sensie ogólnym to skoncentrowane rozważania nad czymś, ale też teoretyczne rozstrząsania; to wszelki ruch myśli, jej nadążanie za czynami, działaniami. W sensie wąskim – to praca umysłu, której zasadniczym celem staje się osiągnięcie świadomości (ogarnianie własnego istnienia, by je wnikliwiej przeżywać, poznawać, by bliżej i głębiej rozumieć). Słownik filozofii mówi o „filozofii refleksji”: „Refleksyjny, teoretyczny rozum znajdowałby w niej swoje doskonałe spełnienie, a jednocześnie byłaby ona najbardziej apodyktyczna, czyli uwiarygodniona przez krytyczną samowiedzę [...]”¹².

⁹ Zob. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008; U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku nowoczesności*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2009.

¹⁰ S. Lash, *Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota*,

[w:] U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *op. cit.*, s. 179.

¹¹ M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 22.

¹² *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004, s. 190–191.

Filozof, konstruując wykładnię na temat refleksji, sięgnie i do *Medytacji* Kartezjusza, i do *Krytyk* Immanuela Kanta, wreszcie – do hermeneutyki Paula Ricoeura. Stanisław Cichowicz w eseju *O refleksji uwag kilka* wskazuje na zawarte w tym słowie znaczenia źródłowe, wywodzące się z jego łacińskiego pochodzenia, związane z „odginaniem, zwrotem do tyłu, odbijaniem”. Ale refleksja, poza „odbijaniem bytu w świadomości”, dotyczy również rozpamiętywania i apercpepcji – „jasnego uświadamiania”, „świadomego zastanawiania się nad własnymi postrzeżeniami albo wyobrażeniami”. Mamy tu do czynienia z przeniesieniem akcentu z egzystencjalnego: „Jestem”, na Kartezjańskie: „Myślę” („*Cogito, ergo sum*”). Omawiany termin obejmuje też jednak treść, na którą Cichowicz zwraca uwagę – za idealistą Friedrichem Schellingiem – jako na przyrodzoną jej cechę: abstrakcyjność. Poza tym, że refleksja generuje wspomniany ruch do tyłu, a także zatrzymanie się („odbijanie” tego, co w zasięgu wyobraźni), zawiera w sobie energię prospektywną, energię wybiegania do przodu, często myślowy potencjał do rozwiązywania różnorodnych ludzkich problemów¹³.

Refleksyjność estetyczna Czapskiego kształtuje się i narasta w porządku życia i twórczości; jest niesystemowa i pozbawiona intencji naukowej czy klasyfikującej; przyjmuje ważny rys procesualny, który wywieść można z trwałego i nieuprzedzonego zanurzenia w realnym doświadczaniu. Podkreślają to (oddając ów rys stającego się w czasie niezakończonego procesu refleksji, mającej także swe źródło w patrzeniu/widzeniu oraz w od-czytywaniu znaków istnienia) imiesłowowe tytuły zbiorów esejów – *Patrząc* i *Czytając*, a także (również procesualna) poetyka zapisów dziennikowych (*Wyrwane strony* czy fragmenty wszystkich tych wizualnych notatek myśli oraz powołań oka w postaci *Wybranych stron* są zaledwie jej śladem)¹⁴.

Cały ów dorobek – swoiste „dzieło otwarte” – może stanowić rodzaj dyskursu, jeśli zważymy, że słowo „*dis-cursus* [to] czynność biegania tu i tam, to odejścia i powroty”¹⁵. Ale, jak wywodzi Markowski, w dyskursie kryje się też „wychodzenie z siebie”, wy-kraczanie poza „ja”, pozwalające na ów ruch refleksji, na czytanie i na pisanie. Wspomniane „dzieło otwarte” może także mieć charakter aporii, której grecki źródłosłów oznacza ‘bezdroża, bezradność’, wszelkie ludzkie trudności, i zawierać w sobie element nierozstrzygalności. W konsekwencji u Czapskiego przyjmuje ono charakterystyczną postać eseju, zbyt łatwo – jak dowodzi Markowski za Michelem de Montaigne’em – zbyt łatwo nazywanego próbą. Badacz ustala: „*essai* to po łacinie *periculum* (stąd *assayer* to *facere periculum*), a z *periculum* pochodzi francuskie *péril*: niebezpieczeństwo. Dlatego *essayeur* to rozważanie niebezpieczeństwa wpisanego w każde doświadczenie”¹⁶.

Autorefleksyjność

Co jednak trzeba tu podkreślić – refleksja powoduje „skupienie życia psychicznego na sobie samym”, także, przede wszystkim, samopoznanie. Refleksyjność pisarska Czapskiego, z każdą z jej skrótowo opisanych implikacji, staje się autorefleksyjnością i autonarracyjnością. Emmanuel Lévinas stwierdza: „Percepcja będąca świadomością refleksyjną, czyni z »ja«, z jego stanów i z jego aktów myślowych,

¹³ S. Cichowicz, *O refleksji uwag kilka*, [w:] *idem, O refleksję konkretną*, Gdańsk 2002, s. 16–18.

¹⁴ J. Czapski, *Wybrane strony. Z dzienników 1942–1991*, wyb., oprac. E. Olechnowicz, Warszawa 2010. „Wybrane strony pochodzą z 270 tomów dzienników Józefa Czapskiego” (uwaga ze wstępu do edycji P. Kłoczowskiego).

¹⁵ Por. M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 60.

¹⁶ *Ibidem*, s. 52.

¹⁷ E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, przedm. T. Gadacz, Kraków 2008, s. 282.

przedmioty”¹⁷. W przypadku Czapskiego dzieje się tak z kilku powodów. Wydaje się, że jest on skazany na autorefleksyjność – na kondycję refleksyjną – choćby z powodu jego, najbardziej ogólnie sformułowanego, zderzenia się od początku życia z Innością i z Innym. Autor *Oka* bardzo wcześnie utracił matkę, co pod postacią braku musiało go dotykać od pierwszych lat dojrzwania. Warto też przypomnieć jego młodość, głównie z okresu wpływów kultury rosyjskiej. Na początku był Czapski uczniem Licee Imperial Alexandre, szkoły kierowanej przez inflanckiego barona w Carskim Siole, położonym w cieniu wielkiego miasta dożywającego swoich dni – cesarskiego Petersburga. Nie miał szansy się obronić przed Innością Rosji i Rosjan – przed ich „przeklętymi pytaniami”. Zafascynował go, zagarnął mentalnie i ideowo wielki Lew Tołstoj – ten „olbrzym ducha” – i, w obliczu zbrojącego się wokół świata, jego koncepcja „niesprzeciwiania się złu”, projekt „ustroju likwidującego wszelką przemoc i wszelkie nierówności między ludźmi”. Metodą realizacji tego świata miały być „bierny opór” i rezygnacja z wszelkiej walki oraz odmowa wspierania społecznego *status quo*. Młody Czapski był świadkiem zderzenia Zachodu ze Wschodem, jego egzystencja naznaczona przez historię (wojnę, rewolucję bolszewicką, komunizm). Co więcej, działo się to u progu jego życia. Niebagatelną rolę grają tu też niewymienione jeszcze czynniki Inności związane z pisarzem. Urodził się on w Pradze, wychował na białoruskiej prowincji, kształcił w stolicy ówczesnej Rosji. Funkcjonował kulturowo w językach niemieckim i francuskim oraz w rosyjskim, poprzez który przychodziła do niego cała złożoność rosyjskiej kultury. Potem jego tożsamościowa sytuacja się skomplikowała – przeżył długi proces utożsamiania się z językiem i z kulturą polską oraz z polską historią.

W autorefleksyjności Czapskiego da się zauważyć dwa bieguny – osobisty i, wyraźnie zaznaczający się, ponadosobisty, zdecydowanie wspomagający rodzenie się samonamysłu. Z jednej strony, mamy wrażliwego człowieka, a z drugiej, zostaje on wrzucony w wielkie *theatrum* historii. Słowem, jest autorefleksyjny, ale m.in. dlatego, że pomaga mu żywo odczuwalny czynnik Losu, Konieczności, Historii – i to tej „spuszczonej z łańcucha”. Wspomniany element osobisty to szczególnie jakość osobowości, w której da się zobaczyć ślad troski o siebie – rodem ze starożytnego „*Gnothi seauton*” („Poznaj samego siebie”) lub z nowożytności: z filozoficznej *Sorge* („Tym jestem, o co się troskam”). Dla Charlesa Taylora, charakteryzującego „źródła podmiotowości zachodniej”, zasada „wewnętrzności” (autorefleksyjności) odgrywa ogromną rolę w narodzinach nowoczesnych podmiotów, ale przede wszystkim w „narodzinach tożsamości nowoczesnej”¹⁸. Autorefleksyjność Czapskiego ma także rys wybitnie intelektualny – głównie za sprawą Stanisława Brzozowskiego. Był on autorem uświadamiającym młodego malarza, i to na co najmniej dwu polach – ogólnym, krytycznie wtajemniczającym w arkana uniwersalnej kultury; i bardziej lokalnym, bardziej intymnym – w kulturę polską i samą polskość. Na tej pierwszej płaszczyźnie Brzozowski zjawia się jako rewizjonista, snujący refleksje na temat „romantycznej świadomości fałszywej”. Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Romantyzm negacji jest więc cennym **świadcstwem** natury egzystencjalnej – świadczy bowiem o trudnej kondycji podmiotowości nowoczesnej, uwikłanej w zależność od nieakceptowalnego przez nią świata, umęczonej duszy czującej, która

¹⁸ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Goszczyński [et al.], oprac. nauk. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001; Taylor wskazuje zwłaszcza na „Platoński ideał panowania nad sobą”, „wewnętrznego człowieka św. Augustyna”, autorefleksyjność Kartezju-

sza, „Locke'owską podmiotowość punktową”, „konstituowanie się nowożytnej podmiotowości” w ujęciu Montaigne'a oraz kształtowanie się idei „wewnętrznej natury” u filozofów XVIII wieku.

podlega nieznośnym dla siebie wpływom – i zachowuje swą wartość dopóty, dopóki nie popada w filozoficzny zamęt pseudo-rozwiązań i *quasi*-pojednań, niecierpliwie anulujących tę aporetyczną sytuację¹⁹.

Tak, autor *Głosów wśród nocy* uzmysławiał młodemu Czapskiemu złożoność nowoczesnej podmiotowości, którą ten nie bez trudu próbował wykuwać na własnym ciele. Jednak ważniejsza okazała się w tym przypadku zetknięcie się z *Legendą Młodej Polski* – swoiste cezuralne, autoświadomościowe „nawrócenie na polskość”. Czapski miał za sobą głównie lektury rosyjskie: wspomnianego Tołstoja, ale i powieści Dostojewskiego. Dzięki Brzozowskiemu dostrzegł odmienną rzeczywistość – „polską lewicę, inne oblicze Mickiewicza”, „atak na Polskę bezpieczną, sytą, sentymentalnie patriotyczną, atak przeciw Sienkiewiczowi”²⁰.

Jednak do tej Brzozowskiego perspektywy „ja” będzie Czapski przywiązany już do końca swej działalności twórczej. Ukonkretni się ona w cytowanym zdaniu *Pamiętnika*: „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”²¹. Deklaracja po stronie „ja” staje się w tym przypadku obroną ludzkiego wymiaru istnienia. Perspektywa „ja” dotyczy żywego, zakorzenionego w życiu podmiotu, który istnieje biograficznie, w związku z realną rzeczywistością, który ma właściwości, szuka sensu istnienia, rozwija się duchowo – a więc podmiotu refleksyjnego. W porządku twórczości Czapskiego widać to choćby w częstym malowaniu siebie przeglądającego się w lustrze. Nawet sam ponadwumetrowy wzrost naznaczał te jego wizualne lektury własnej osoby. Wystarczy spojrzeć np. na *Autoportret* z 1949 r. – właśnie malarski autoportret w lustrze. Dominuje na nim błękit. Twarz bez wyraźnych oznak ekspresji, odsłania skupienie i uwagę: dominacja układu wertykalnego oraz „gra niebieskości i błękitu” sugerują dominację aury zadumy, klimat metafizyki. Gdzieś „z wnętrza” obrazu wyziera także dialog wewnętrzny – prowadzący poza granice widzenia, bycia tu i teraz. Wskażę na inny przykład z tego samego 1949 r. – esej pod znamienym tytułem *Ja*, pisany w kontekście przeżyć powojennych, rodzących jakby atmosferę nowego życia (*vita nuova*), ale też silnych emocji wywołanych lekturą tekstów Simone Weil. I owa perspektywa „ja”, którą – ze względu na to, że była dla niego ważna – planował w przyszłości twórczo rozwijać, przynosi kilka ważnych odsłon. Czapski analizuje w eseju m.in. *Dziennik intymny* Henri Frédérica Amiela, szwajcarskiego intelektualisty z przełomu XIX i XX w., z którą nie rozstawał się niemal przez całe życie. Ale to właśnie w tym swoistym „diariuszowym testamencie” dostrzegł właściwą dla siebie pasję *gnothi seauton*; lecz i coś więcej – urzekał go Amielowski projekt pójścia dalej w eksploracji ludzkiego „ja”, „fenomenologia siebie samego” tego tekstu, jakaś nadludzka żarliwość poszukiwania samej „świadomości świadomości”. Amiel dokonuje poznawczego przełomu – Georges Poulet pisze, iż pożądana przez niego absolutna świadomość „nie istnieje pod postacią radykalnej wewnętrzności, percepcji siebie w obrębie świata czysto wewnętrznego, przy całkowitej nieobecności rzeczywistości zewnętrznej. Właściwością myśli Amiela jest – przeciwnie – rozszerzanie się, rozciąganie, wychodzenie z sytuacji punktowej w celu projektowania w przestrzeń zewnętrzną kontaktu i promieniowania”²².

Studiowanie siebie, autoświadomość zakładają wychodzenie poza własną jaźń – ten ślad drogi do świata, do rzeczywistości zewnętrznej. Ale, co może ważniejsze, we wspomnianym eseju Czapski,

¹⁹ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 14.

²⁰ J. Czapski, *Czytając*, wyb., wstęp, oprac. J. Zieliński, Kraków 1990, s. 373–374.

²¹ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. A. Mencwel, objaśnienia O. Ortwin, Warszawa 2000, s. 202.

²² Cyt. za: Z. Mańkowski, *op. cit.*, s. 134.

odwołując się do dzienników Maine'a de Birana, prekursora spirytualistów francuskich, analizuje specyfikę doświadczenia wewnętrznego. W ten sposób dociera do wiedzy o filozofii takiego doświadczenia, później funkcjonującej we francuskim dyskursie intelektualnym. Co mu uzmysławia ten już kolejny propagator filozofii bycia „w głąb siebie”? De Biran utrzymuje, że fenomenologia wewnętrzności powstaje w procesie „długiego trwania” życia, myśli i doświadczenia i że rodzi się na styku i w swoistej bliskości fizjologii i metafizyki, a zarazem jest zdeterminowana i przez rzeczy wielkie, i małe. Sama zaś praca nad jakością doświadczenia wewnętrznego polega na stałej trosce o postęp, o niezatrzymanie owego ruchu wewnętrznego – tej progresji „w głąb »ja«”.

Trzeba jednak zaznaczyć, że to nie w samym „ja” Czapskiego kryje się źródło refleksji. Przywołany już Taylor w pięknie wywiedzionej refleksyjnej hermeneutyce nowoczesnej podmiotowości podkreśla: „refleksyjność nie tkwi ani w podmiocie, ani w »ja«, ale w źródłach »ja«. [...] musi być obecna w podstawowych praktykach, w »istniejącym od zawsze« świecie, do którego zostaje wrzucone »ja«”²³. Stąd wszelkie prace artystyczne Czapskiego oraz jego namysł teoretyczny nad sztuką i twórczością miały swoje zakorzenie w realnym porządku czasu, były zanurzone w rzece stawania się, w rzece historii.

Świadomość malarska

Refleksyjność estetyczna Czapskiego to archeologia świadomości malarskiej. Użyte w tym kontekście słowo „archeologia” ma sugerować nie tyle kontekst dawności, ile element trudu do-chodzenia do tego, żeby coś odsłonić, ujawnić (bo tak właśnie bywa ze świadomością, choć życiowa praktyka tego często nie sugeruje). Nierzadko stosowana w twórczości artystycznej formuła świadomości malarskiej zakłada zwykle jakąś fałszywą prostotę; zresztą bywa nadużywana i wypowiedana nazbyt łatwo. Świadomość w naszym kręgu kulturowym zaciera swoje znaczenie zwłaszcza, kiedy jest zestawiana z nieświadomością – wydaje się wtedy fenomenem mniej skomplikowanym niż w rzeczywistości. Aż chciałoby się zaintonować na Mickiewiczowską nutę – świadomość, także ta malarska, nie jest nauką łatwą ani małą! Uczeni tacy jak Ricoeur pragną widzieć w niej wielkie zadanie egzystencjalno-hermeneutyczne. Słowem, staje się ona wówczas poważnym doświadczeniem, które wymaga opanowania co najmniej dwóch trudnych sztuk – najpierw życia, a potem rozumienia. Ricoeur wiąże ją z „ruchem unicestwiają-cym nieustannie własny punkt widzenia, a pewność siebie osiągającym dopiero w punkcie dojścia”. Nie brzmi to wyjaśnienie prosto, ale sugeruje, że treść świadomości dociera do nas z pewnym opóźnieniem – „dopiero w figurach późniejszych, gdyż jedynie nowa figura może odkryć poniewczasie sens postaci wcześniejszych”²⁴. Fenomenologiczna wykładnia świadomości proponowana przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego akcentuje, bardziej nas tu interesujący, kontekst widzenia. Świadomość w tej perspektywie jest „skierowana na świat i na przedmioty”. Skądinąd warto zwrócić uwagę, że słowo „świadomość” może w swojej głębi kryć znaczeniowo wyraz „świat”. W każdym razie autor *Fenomenologii percepcji* używa celnego określenia „myślenie postrzegania” („*la pensée de percevoir*”)²⁵.

Czapski uwydatnia świadomość malarską, pisząc właśnie o przywołanym na początku Cézanne. Nie przypadkiem Cézanne w jego oczach uosabia nie tylko świadomość malarską, ale też rewolucję malarską (tekst z 1934 r. nosi tytuł *Rewolucja Cézanne'a*). Na czym w takim razie polega ta rewolucja?

²³ Cyt. za: S. Lash, *op. cit.*, s. 201.

²⁴ P. Ricoeur, *Świadomość i nieświadomość*, przeł. H. Igalson, [w:] *idem, Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb., oprac., S. Cichowicz,

przeł. E. Bienkowska [et al.], Warszawa 2003, s. 232.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 57.

Mistrz z Aix – stanowić może wzór refleksyjnej postawy malarskiej, gdyż pisał dziesiątki listów do przyjaciół, w których komentował własne zmagania twórcze i progres artystyczny. Odrzuca dzieła uczuciowe i nieoparte na bezpośrednich studiach nad naturą, którą traktuje jak słownik praktyki malarskiej. Czapski pisał o nim w 1937 r.: „Cézanne chciał łączyć żywy kult tradycji z »jedynym« widzeniem twórcy, bezpośrednie doznanie natury z geometryczną konstrukcją płótna, złać rysunek i kolor, wywracając dotychczasową ich kolejność; nie zadowolając się jedynie płaszczyzną obrazu, żądał jednocześnie trzeciego wymiaru – głębi”²⁶.

Sedno refleksyjnego projektu Cézanne’a sprowadza się do jego słynnej formuły zapisanej w liście do Emila Bernarda: „nie chcę mieć racji w teorii, lecz wobec natury”²⁷. Idąc dalej, tej propozycji przyświeca pragnienie malowania „Poussina całkowicie »przerobionego« na naturze”, ale też kryje ona w sobie filozoficzną wręcz pasję i przekonanie, że świadomy malarz zdaje sobie sprawę z tajników i złożoności postrzegania tego, co istnieje. Sedno świadomego malowania tkwi w świadomości zagadnień widzialności. Dla Cézanne’a natura „jest raczej w głębi niż na powierzchni”, przedstawia się jako świat wielce skomplikowany i różnorodny, pozwalając na dostęp do siebie po długim okresie studiów. Obliguje artystę do nadludzkiej cierpliwości i właśnie do świadomości, że procesem tworzenia obrazu kieruje „wymóg transcendencji” – konieczność wykraczania malarza poza „ja” i odkrywania poza sobą rzeczywistego istnienia. Pierwociny tego wychodzenia poza mechanistyczne myślenie o naturze zapoczątkowali romantycy, a później o pola malarskiej eksploracji rozszerzyli je impresjoniści. Wedle koncepcji i jednych, i drugich, potem zaś też Cézanne’a, a za nim Czapskiego, artysta w obszarach natury kreuje, konstruuje okno żywej percepcji. W tej koncepcji tkwi także przekonanie, że twórczość to receptywność – studiowanie i wrażliwe transmitowanie doświadczenia świata, a przeznaczeniem malarza jest właściwe wyrażanie owych doświadczeń i malarskie przybliżanie ich przychodzącemu doń odbiorcy. To, co dzieje się w obrębie stojącego się świata obrazu, rozgrywa się na przecięciu się wpływów: człowiek – artysta, i natura.

Poszukiwania intelektualne Cézanne’a potwierdza, dziś już kanoniczna, interpretacja jego dzieła dokonana przez Merlau-Ponty’ego. Filozof charakteryzuje ów projekt, odwołując się do zderzenia „oka i umysłu” lub opatruje działania Mistrza z Aix metaforą filozoficznego wątpienia (*Oko i umysł, Wątpienie Cézanne’a*). W tej interpretacji żyjący w urzeczeniu widzialnością malarz staje się niemal wątpiącym filozofem nienasyconego wprost widzenia oraz „celebryje jedną zagadkę: zagadkę widzialności”. Ale też bardzo charakterystycznie ujmuje się w niej samo widzenie, które „nie jest modusem myślenia, czyli daną sobie obecnością, jest danym mi środkiem doprowadzenia siebie w sobie do nieobecności, towarzyszeniem od wewnątrz rozszczepianiu się samego Bytu, u którego kresu dopiero zamykam się na powrót w sobie”²⁸.

Studiując pisma Czapskiego, dostrzega się jego głód świadomej pracy malarskiej i w tej swojej pasji autor zbioru *Patrząc* wychodzi poza teorie Cézanne’a. W porządku historii, lecz i w porządku własnych regularnych studiów krytycznych, przygląda się bacznie osiągnięciom współczesnych mu i przeszłych pokoleń malarskich, ale też tuzom tej sztuki – jak choćby Pablowi Picassowi. Uzupełnia tę dawniejszą edukację o kolejne lekcje. U Pierre’a Bonnardu urzeka go „świadomość, że jakiś kolor

²⁶ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 73.

²⁷ Zob. *Artyści o sztuce*, wyb., oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 46.

²⁸ M. Merlau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac., wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 60.

najniklejszy może zagrać akcent jedyny...”, że barwy harmonizują ze sobą, oraz to, że harmonie Bonnardowskie są zjawiskowe i tworzą swoiste „fakty malarskie” („nagłe rozegranie szarości brudnych brązów” czy charakterystycznych dlań fioletoów), ale też są przykładem spełniającego się postimpresjonistycznego ideału malarskiego *ut pictura musica*²⁹. W tym względzie wzorem był także Giorgio Morandi, któremu chodzi o wyrafinowaną grę plastyczną – o fugę w obrazie, a który przyjął postawę pracy wykonywanej przede wszystkim po malarsku – bez raz na zawsze przyjętej hierarchii tematów czy tendencji. I to w nim może Czapski widzieć ideał malarza „marginesów egzystencji” (Czapski jako „malarz szmat”).

Wspomniana lekcja uwzględnia także terminowanie u Camille’a Corota – jego długie badanie przedmiotu, niemal wgrzanie się w naturę, finalnie dające znakomity efekt. Według Czapskiego Corot „malował jak ptak śpiewa [...], miał zawsze absolutny zmysł malarski”³⁰. W tej edukacji ważne miejsce zajmuje też Henri Matisse ze swoim „światem krystalicznym dla ducha”, z „przejrzystością konieczną” i z „jasnością poprzez uproszczenia idealne”. Zastanawiała Czapskiego czystość palety owego artysty – wbrew nie tylko ówczesnym tendencjom, ale i samej historii, pełnej przecież agresji i gwałtu. Ten gigant malarstwa imponował mu: „Całym dziełem swego życia Matisse przekreślił podział sztuki na abstrakcyjną i figuralną”³¹.

Podobnie później zafascynuje Czapskiego Nicolas de Staël swoim odejściem od „czystej abstrakcji” w „dziką błyskawiczność, bezpośredniość przekazu wizji”, nowego, niejako odrodzonego przeżycia natury – przedmiotów, pejzaży, ludzi i kwiatów³². Przekona go tym samym, że jego własna nieufność do malarstwa abstrakcyjnego znajduje potwierdzenie, tak potrzebne w świadomej pracy malarskiej, w realnym twórczym życiu, które praca de Staëla uosabiała.

Doświadczenie estetyczne

Trzeba podkreślić, że istotą refleksyjności estetycznej Czapskiego staje się doświadczenie³³. Najpierw jest to doświadczenie realnego, otaczającego artystę świata. Długie, bogate życie malarza ma wiele odsłon; następują w nich po sobie doświadczenia miejsc: rodzinnego majątku na Białorusi, Petersburga, Warszawy, Paryża, Maison-Laffitte, ale też Rosji, w tym totalitaryzmu sowieckiego; doświadczenia języków i kultur: polskiej, francuskiej, rosyjskiej, niemieckiej; wreszcie – doświadczenia sztuki, skoncentrowane w obrębie wpływów francuskich.

Atrakcyjność epistemiczna doświadczenia egzystencjalnego i estetycznego kryje się w jego bezpośredniości, w szeroko rozumianej potencjalności tego, co znajduje się na jego powierzchni i co tkwi pod nią. Doświadczenie dysponuje zarazem dwojakim ładunkiem – zewnętrznosci, ale i wewnętrzności. Filozofowie od czasów Montaigne’a aż po fenomenologów, a ostatnio i pragmatyistów, podkreślali nieprzeceniony poznawczo/refleksyjnie „holistyczny charakter doświadczenia”.

W przypadku Czapskiego zwraca uwagę doświadczenie artysty malarza. W opisie prawdy tego doświadczenia uderza niemal fenomenologiczna pasja autora *Oka*, niepozbawiona fachowej precyzji. Oczywiście, Czapski nie uczył się jej od fenomenologów, chyba że za takiego można uznać Marcela

²⁹ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 135.

³⁰ *Ibidem*, s. 114–115.

³¹ *Ibidem*, s. 354–356.

³² *Ibidem*, s. 333–334.

³³ Chodzi tu o doświadczenie egzystencjalne, które zobrazowane, w sztuce i kulturze europejskiej, robi zawrotną karierę w humanistyce ostatnich lat, zwłaszcza w humanistyce refleksywnej – zob. D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012. Mamy więc tutaj swoisty „zwrot ku doświadczeniu”.

Prousta, którego skala i geniusz wystarczą za wtajemniczenie w refleksyjną metodę filozoficzną, za jaką wolno uznać fenomenologię³⁴. Jego filozoficzną przenikliwość w tej materii, oprócz Czapskiego, docenił Gilles Deleuze, odsłaniając Proustowską moc oddziaływania przedmiotów, kryjących w sobie rozbłysk energii możliwej prawdy. „Z kolei” – pisał – „istnieją też rzeczy zmuszające nas do myślenia: nie tyle przedmioty rozpoznawalne, co rzeczy wywierające gwałt, znaki napotkane [...]. Trzeba mieć talent do znaków, otwierać się na ich przemoc. [...] Esencje to zarazem rzeczy do tłumaczenia i samo tłumaczenie, znak i sens”³⁵.

Proustowskie analizy pojawów znaków rzeczywistości bliskie są fenomenalnym opisom doświadczeń-zobaczeń rzeczy Czapskiego. U niego także uobecniająca się rzecz-znak, „hieroglif”, jak by powiedział Deleuze, i uwodzi, i „wybucha” nowym sensem – jakby dostawała nowe imię. Tu można by przywołać te setki lub nawet tysiące odnotowanych przez malarza rzeczy-znaków. Zaświadczają o tym jego liczne martwe natury – aż po te ostatnie najskromniejsze, niemal epifanijnie, po malarsku utrwalone, będące realnym, doświadczanym „łapaniem świata”. Fenomenologiczne aspekty doświadczenia prezentuje esej Czapskiego pt. *Konieczność i łaska*. Jest w nim i owo dojmujące pragnienie bycia „bliżej rzeczy”, i powrót do nich samych: „Chodzi o to, że zwykle patrzę na świat jak na mapę geograficzną, wszystko równie ważne [...], łydki fioletowe, płaszcz czerwony, brudna chustka na stole, niebieska szmata do wycierania farb, która ma załomy i odcienie równie urzekające jak załomy i odcienie śnieżnych gór”³⁶.

Trzeba uzupełnić wstępną konstatację – bazą refleksyjności estetycznej Czapskiego jest doświadczenie, a szczególną rolę odgrywa tam doświadczenie estetyczne, pozostawanie malarza w kontakcie np. ze sztuką, z obrazami, albumami, ale też przebywanie w orbicie wpływów „pola produkcji kulturowej” Paryża i Francji³⁷ oraz wybitnych jednostek należących do tego pola, znanych Czapskiemu osobiście – jak André Malraux czy Daniel Halévy. Ale to są też oddźwięki innych pól kulturowych – poprzez znajomości z wybitnymi poetami: Anną Achmatową, Czesławem Miłoszem, Zbigniewem Herbertem. Pewną rolę w tym względzie odegrała także zdecydowanie promieniotwórcza kulturowo aura bliskości „Kultury”. Wszystkie te elementy budują jakość doświadczenia estetycznego Czapskiego – probierz refleksji. Jego specyfika polega na tym, że trudno w życiu malarza wydzielić jakieś granice. Jak pisze Rüdiger Bubner:

W doświadczeniu estetycznym widzi się coś, czego nie można utrwalić i co **dlatego** wciąż jest obecne od nowa. [...] komunikacja jest ciągle krucha i chwiejna – cechy właściwe doświadczeniu, które swój przedmiot postrzega jako nieempiryczny naddatek i nie potrafi przecież zobiektywizować go w żaden czysto intelektualny sens, przyjmując go po prostu jako sens nastawiony na rozumienie. Składający się na przedmiot estetyczny naddatek tworzy się bowiem w czystych efektach poczynań refleksji, która swą grą towarzyszy zmysłowej empirii i dlatego nigdy nie dociera do siebie³⁸.

Będziemy w zgodzie z teoretykiem, jeśli do podnoszonej przez niego swoistej bezprzedmiotowości doświadczenia estetycznego dodamy jeszcze dwie cechy: ciągłość i totalność. Doświadczenie estetyczne rodzi się w długim procesie życia, ale powstaje także przez działanie znaków zmysłowych (przez

³⁴ Admiracja Czapskiego dla Prousta jest znana – fenomenalne i spektakularne w tym względzie oraz poza precedensami są jego „griazowieckie wykłady”. Wyrafinowany Proust zstępuje do sowieckiego obozu. Zob. J. Czapski, *Proust w Griazowcu*, [w:] *eadem*, *Czytając...*, s. 108–163.

³⁵ G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 96–97.

³⁶ J. Czapski, *Patrząc...*, s. 423.

³⁷ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.

³⁸ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 53.

zachwywanie się i zarażanie obrazami, ale i przez kontakty z nimi za pośrednictwem przyjaciół malarzy) i nawet jeśli przyznamy wizerunkom ich znikliwą naturę, to wnoszą one w nasze życie szczególną zdolność „myślenia wzrokowego” – myślenia według natury obrazów³⁹. Tak czy inaczej, oczywisto-nieoczywista natura doświadczenia estetycznego generuje pewien typ „rozumności percepcji wzrokowej”. Doświadczenie obrazów staje się rodzajem księgi poznania – nawet jeśli uwzględnimy różnicę między istnieniem słowa i obrazu („różnicę ikonologiczną”). Rudolf Arnheim ustala, że długotrwała praktyka artystyczna – taka jak w przypadku Czapskiego – uruchamia specyficzną „formę rozumowania, w której nierozdzielnie splatają się ze sobą postrzeganie i myślenie”⁴⁰. Ta praktyka w ciągu długiego życia wyrabia u malarza osobną jakość – „inteligencję ikoniczną”. Ale w tym wnikliwym postrzeganiu świata artysta wychodzi poza wymiar czysto racjonalny, wkraczając zarazem w obszary „wizji”, kontemplacji, „otwartego przestworza”. Najzwyklejszy talerz z jabłkami na krześle może uruchomić przeżycia o wielkiej duchowej skali – przeżycia „innego wymiaru”.

Omawiane doświadczenie estetyczne Czapskiego ujawnia także szczególny rys – metafizyczno-mistyczny. Wielorakie doświadczenia życiowe, łączenie się poziomów egzystencji i wielkiej historii, cezuralny etap gehenny sowieckiej (przeżycia i ich refleksyjny wyraz w książce *Na nieludzkiej ziemi*) – wszystkie one musiały ukazać obszary apofatyczności (*apophasis*), „zgody na niepoznawalne i niewyraźne”⁴¹. W akcentowane kwestie wtajemniczą, choć będą też ich źródłami, przede wszystkim szkice z lat 1939–1942: *Tło rosyjskie*, *Tempo i jakość pracy*, *O wizji i kontemplacji*, *Leniństwo płodne*. Paradoksalnie, może się wydać, iż te teksty z czasów aresztowań, wojny mówią o „szczęściu jakby biernej kontemplacji”, co dowodzi, że wyrażone w nich doświadczenie Czapskiego zostaje wyposażone w dodatkowy poziom, w „głąb” istnienia. W takich stanach doświadczeniem zaczyna rządzić światło (warto zwrócić uwagę na nośność semantyczną słowa „doświadczenie” – „świad/t-czenie”, jest w nim słowo świat, ale może ono uruchamiać również kontekst światła)⁴², a malarzowi udaje się przekroczyć wymiar ciężaru codzienności („siły ciężenia”) i uzyskać „stan łaski”, w którym „więcej niż kiedykolwiek czuwa instynkt twórczy”.

Scharakteryzowany obszar refleksyjności Czapskiego wiele zawdzięcza inspiracjom Weil; ważne miejsce w tym jego mistycznym wtajemniczeniu może odgrywać zwłaszcza koncepcja „świadomości nadprzyrodzonej” („*la connaissance surnaturelle*”). W tej wielowątkowej myśli współistnieją ze sobą: „troska o siebie”, „uprawnienie samego siebie”, połączone z rezygnacją z „ja”, której Czapski nigdy nie potrafił do końca zaakceptować, widząc właśnie w ludzkim/własnym „ja” twórcze pokłady życia. Ale w konstruowaniu doświadczenia estetycznego istotny jest czynnik podnoszenia uwagi oraz praca nad osobistą czujnością artysty, dopiero ona gwarantuje jakość twórczości. Widać w tym pragnieniu uwagi czynnik modlitwy – „najwyższy stopień uwagi stanowi o zdolności twórczej u człowieka, [...] może mieć charakter religijny”⁴³.

Czapskiego doświadczenie estetyczne w konsekwencji stawania się rozgrywa się między postrzeganiem („wizją”), kontemplacją a doświadczeniem etycznym – jego specyfika polega na przekraczaniu samego siebie, mimo przeszkód, zagrożeń „skupienia się na sobie, zamknięcia się”. Konstruuje ono i roz-

³⁹ Ten wymiar refleksyjności genetycznie sięga czasów renesansu, który w sztuce właśnie dostrzegał probierz nauki.

⁴⁰ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

⁴¹ M. P. Markowski, *O niewyraźnym*, [w:] *idem*, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 203.

⁴² Ciekawa w tym kontekście jest analiza B. Skargi *O doświadczeniu* ([w:] *idem*, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005).

⁴³ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wyb., oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1996, s. 310.

wija wymiar dialogiczny (poza „kulturę immanencji”), którego świadomy podmiot – Czapski – kształtuje własną praktykę malarską, ucząc się od malarzy, pisarzy, teoretyków, filozofów. Tworzy ono także i wzmacnia zmysł etyczny, zmysł odpowiedzialności. Znane jest zaangażowanie autora książki *Na nie-ludzkiej ziemi* w „sprawę katyńską”. Czapski – refleksyjny podmiot – staje się wrażliwym świadkiem człowieka, innego istnienia, pisząc teksty/listy otwarte, ujmując się za ujarzmionymi, broniąc inaczej czujących i wierzących (prześladowania religijne na terenach Związku Radzieckiego, zeznania w słynnym we Francji procesie Davida Rousseta)⁴⁴. Ale ma wzrok malarza, skupiony na drugim człowieku, bo to drugi człowiek/człowiek-w-ogóle jest największym tematem jego dzieł; człowiek w towarzystwie, samotny, siedzący przy barze, zatrzymany w podziemiach paryskiego metra, w kawiarni, w pociągu miejskim czy w poczekalni.

Czapskiego etyka odpowiedzialności twórczej, zanurzonej w refleksyjności, wydaje się głęboko zakorzeniona w widzeniu i w praktyce życia, ale i w świecie sztuki i literatury. W tym punkcie, na końcu moich refleksji, ciekawe może się okazać przywołanie Lévinasowskiej definicji odpowiedzialności, adekwatnej do prezentowanego tu opisu, według której „ja” odpowiedzialne staje się „dłużnikiem Innego”⁴⁵. Istnieje też dalsza zbieżność między Lévinasem a Czapskim – i jeden, i drugi czytają powieści „jako rezerwuary filozoficznych myśli”. Oto zdanie z *Braci Karamazow*: „Wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za wszystko i wszystkich”, które akcentuje autor rozprawy *Inaczej niż być*⁴⁶. Może ono w całości wyrażać etyczny program estetycznej refleksyjności Czapskiego. Jeszcze w ramach tego etycznego wtajemniczenia Czapskiego warto przywołać fragment często przez niego powtarzanego wiersza Hugona von Hofmannsthala (rodzaj, jak sam to określa, cytatu – „złotego gwoźdźca”):

Tak, niektórzy muszą umrzeć nisko,
 Pod pokładem, ciężkie wznosząc wiosła,
 Kiedy inni u steru, wysoko,
 Widzą ptaków lot i gwiazdne kraje.
 [.....]
 Utrudzenia zapomnianych ludów
 Nie potrafią zetrzeć z moich powiek
 Ani ustrzec wylęknionej duszy
 Od milczenia spadających gwiazd⁴⁷.

Czapski, komentując ten tekst, podkreśla etykę wrażliwości na los innych ludzi, świadomość grozy istnienia. Uwyrażnia także odpowiedzialność wobec doświadczenia odrzuconych i niepotrzebnych (warta zakcentowania jest tu jego refleksyjność odpowiedzialności, czyli od-powiadanie na los ludzi – zawsze współczesne i aktualne) oraz mocno zaznacza własną postawę, w której nie chce ani na jotę pozwalać sobie na „pusty estetyzm zarozumiałego kapłaństwa wybrańców”⁴⁸.

⁴⁴ Świadectwem tej strony jego działań pozostaje przywołana już wcześniej książka pośmiertnie zebranych tekstów pt. *Rozproszone* – swoisty przykład twórczej estetyki zaangażowania.

⁴⁵ Cyt. za M. P. Markowski, *Występek...*, s. 62.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 62.

⁴⁷ H. von Hofmannsthal, *Tak, niektórzy...*, przeł. P. Hertz, [w:] *idem, Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybór, przeł., oprac. P. Hertz, Kraków 1997, s. 5.

⁴⁸ Zob. J. Czapski, *Złote gwoźdźce*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4, s. 14.

Kończąc, trzeba stwierdzić, że refleksyjność artystyczno-estetyczna Czapskiego rozjaśnia samo doświadczenie sztuki – u samego Czapskiego, ale też u innych twórców; zarazem może nam ona uzmysłowić, że sens twórczości czy sama refleksja nad nią nie muszą być czymś oczywistym, dostępnym powszechnie w procesie przeżywania i życia sztuki. Refleksyjność doświadczenia artystycznego to przede wszystkim refleksyjność artysty – w procesie, ale i w długo i mozolnie konstruowanej narracji, autorefleksji/ autorefleksyjności – i odpowiedzialne podjęcie przez niego intelektualnego wysiłku wnikliwego tłumaczenia własnego doświadczenia twórczego. Co więcej, w tym jego odpowiedzialnym wysiłku chodzi o rozumienie siebie-pośród-innych. Także siebie jako innego, który się u-tożsamia i staje-się-sobą.

Sztuka w świetle refleksyjności Czapskiego to etyczna postawa świadoma, fundament świadomego życia; tworzy bazę, pozwala widzieć, wiedzieć, kim się jest, ale też buduje pomost przestrzeni moralnej, z której wnętrza – jak pisze Taylor – wynika, co należy czynić.

dr Zbigniew Jan Mańkowski

Adiunkt w Zakładzie Nauk Humanistycznych Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie prowadzi interdyscyplinarne zajęcia łączące obszary sztuk wizualnych (malarstwa, filmu, teatru, telewizji) i antropologii wizualności. Autor monografii *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji* (Gdańsk 2005). W innych swoich pracach rozwija kwestie związków literatury i sztuki

Zbigniew Mańkowski / Czapski's aesthetic reflectiveness

The topic of reflection included in the paper is Czapski's essays and diaries, mostly concerning art matters. The contents of the article is defined by a formula of reflectiveness, seen as the most appropriate to the character of thoughts on art of the author of *Patrząc* (Looking). Reflectiveness presumes inclination to theorisation, "casting glimpses at oneself", conceptual follow of the experience, and it is related with revealing everything that may include human and artistic conscience as a cognitive task. The phenomena of aesthetic reflectiveness, bound to Czapski's both painting and writing, I refer mainly to creatively comprehended mimetic activity, to experience connected with senses and connected with the questions of permanence and origins of an artistic process as well as following phenomena: sensitivity to sensual nature of existence, questions of seeing and a painter's aesthetic choices, e.g. directing towards Post-Impressionist aesthetics.

Besides, reflectiveness of Czapski's artistic experience is foremost reflectiveness of an artist and his responsible turning to intellectual effort of a thorough explanation of his own creative experience. Art in view of Czapski's reflectiveness becomes a conscious aesthetic attitude, fundament for a conscious life; it makes a base, allows to see and know who we are, and it also builds up a bridge to moral space from where we know what is to be done.