

Małgorzata Krakowiak

Instytut Nauk o Kulturze

Uniwersytet Śląski

e-mail: malgorzata.krakowiak@us.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5223-2626

Otwartość zamkniętych przestrzeni w malarstwie Józefa Czapskiego

Nie na moje siły uznanie świata za zwyczajny¹.

1

Przestrzeń nie jest terminem jednoznacznym. Może m.in. oznaczać zarówno „nieograniczony obszar trójwymiarowy”, jak i „rozległą, pustą powierzchnię bez wyraźnie oznaczonych granic”². Drugą z przytoczonych tu słownikowych definicji można z łatwością wykorzystać do opisywania i wyjaśniania fenomenów malarskich, a szczególnie – znacznej grupy malarskich tematów. Najbardziej oczywistą klasą takich tematów będą pejzaże; z zastrzeżeniem, że i tym razem spodziewać się będzie można dzieł niejednorodnych. Tak będzie również w przypadku prac głównego bohatera niniejszych uwag – Józefa Czapskiego, którego Ewa Kuryluk tak scharakteryzowała:

Świetny pisarz, dobry artysta, był jednocześnie nadzwyczajnym człowiekiem. Jakby natura zrobiła eksperyment: połączyła rzeczy, które zwykle ze sobą się nie łączą. Co więcej, dla artysty niemalże każda tragedia jest coś warta, ponieważ może zostać zamieniona w dzieło. Czasem cierpienie jest mu po prostu przydatne. Czapski potrafił zobaczyć, że to, co nam artystom, się opłaca, innym ludziom już nie. I widział tragedię tych ludzi jako tragedię większą³.

¹ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 160.

² Zob. sjp.pwn.pl/slowniki/przestrzen.html [dostęp 27.07.2022]. Por. *Słownik Języka Polskiego*, t. 2: L–P, red. M. Szymczak, Warszawa 1979, s. 1009.

³ E. Kuryluk, [wypowiedź], w: *Tajemnice i paradoksy. Dyskusja o twórczości Józefa Czapskiego*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 143.

W przytoczonej charakterystyce Czapskiego mowa jest nie tylko o jego wszechstronności artystycznej, ale – nade wszystko – o postawie wobec świata.

W skromnych ramach tego artykułu zawarte zostaną refleksje dotyczące zaledwie jednego aspektu osobowości twórczej autora *Na nieludzkiej ziemi*. Interesować nas będzie napięcie pomiędzy potoczną „zamkniętością”, czyli ograniczonością płótna (tudzież papieru, tektury) a czynnikami pozwalającymi mówić o „otwartości” dzieła malarza. Owo otwieranie perspektywy ujawniać się będzie – oczywiście i po pierwsze – w procesie konkretyzacji poszczególnych obrazów i – to po drugie – w swoistych dialogach, zachodzących pomiędzy dziełami, niejednokrotnie za sprawą decyzji kuratorskich. To jedna, choć „podwójna”, strona zagadnienia. Kiedy rozpatruje się działalność Czapskiego – praktyka, ale i teoretyka malarstwa – równie ważna, jeśli nie ważniejsza, jest strona druga: otwarty, czy raczej – otwierający się / otwierany – świat wewnętrzny twórcy, jego autentycznych przeżyć i emocji, od których zaczyna się proces twórczy oraz jeszcze szerszy, jeszcze bardziej „otwarty” wymiar duchowy, stanowiący fundament wszelkiej aktywności.

Zacznijmy od analizy dokonywanej z perspektywy podmiotu. Jakże zatem ów „dobry artysta” przewycięzał dwuwymiarowość obrazu, by zawrzeć w nim wielorako przestrzenną relację? Rekonesans po jego obfitej twórczości wypada zacząć od... książki, wydanej w 1991 roku *Swobody tajemnej*. Na jej okładce umieszczono reprodukcję pejzażu z 1976 roku – *Le Loiret*. Noszący formalne znamiona postimpresjonistycznych fascynacji obraz przykuwa uwagę żółtą plamą w czerwonym otoku na tle fioletów, a w szerszej perspektywie – szafirów, niebieskości, różnych odmian zieleni i rudości. To zapewne uchwycony, być może przed albo po burzy, moment zachodu słońca; widziany nad pustą, skręcającą w oddali drogą, rzeką i ponad lasem.

Wybór pejzażu (i to w dość, z dzisiejszej perspektywy, klasycznym ujęciu) jako przykładu otwartości w malarstwie może być potraktowany jako banalny – ot, malarz wyszedł na otwartą przestrzeń i namalował widziany krajobraz; a skoro tematem obrazu jest rozległy widok, to przykład jest ze wszech miar adekwatny. Tak trywialny komentarz nie wyczerpuje jednak zagadnienia, nawet w przypadku takiego, stosunkowo łatwego przykładu, a przekroczenie zamkniętej, niewielkiej płaszczyzny płótna nie polega tylko na tym, że część namalowanego krajobrazu niknie gdzieś za (także namalowanym) horyzontem. Przecież kompozycja barwnych plam nie jest/nie była tożsama z drzewami, trawami, niebem nad *Le Loiret*, lewym dopływem Loary. Nie jest dla widza i nie była dla malarza. Patrząc na *Le Loiret* (54 × 65 cm) uczestniczymy niejako w podwójnej wizji: w utrwalonym efekcie

przeżycia autora i – każdorazowo – w naszym odczytywaniu i szczegółów, i całości dzieła⁴. Właśnie na owo „przeżycie” wypada teraz zwrócić baczniejszą uwagę.

Swobodę tajemną, której okładkę zdobi opisana reprodukcja, otwiera zapis radiowego wywiadu, którego Czapski udzielił w 1985 roku Jacquesowi Co-uestau. Sędziwy już wówczas artysta tłumaczył w nim m.in. swój stosunek do pojmowania abstrakcjonizmu, malarstwa tematycznego oraz, pozostającą do ścisłym związku z malarstwem przedstawiającym, swoją relację z naturą. Mówił, że:

Pałapką dla współczesnego malarstwa jest raczej to, iż posługuje się ono naturą, nie widząc jej naprawdę. Bo widzieć tak jak wszyscy, to nie jest widzenie. Choć to przykre, należy to powiedzieć. Tylko bowiem przez wniknięcie w głąb natury można ją odkryć. [...] Kontakt z naturą to zawsze dla mnie wstrząs⁵.

I nieco dalej:

potem maluję tak, jak mi się wydaje to najprawdziwsze, najbardziej autentyczne, a co często jest zaprzeczeniem realistycznego podobieństwa. Szkiców może być wiele, a to co maluję, w efekcie jest czymś więcej niż rzecz, którą widziałem [podkr. – M.K.]. [...] Pociągają mnie wielkie przestrzenie. To, czego żałuję najbardziej, to niemożność malowania wielkich rozmiarami płócien⁶.

Wiele kwestii zostało poruszonych w przywołanych zadaniach, a wśród nich najistotniejsza, oczywiście z punktu widzenia niniejszego wywodu, fascynacja wielkimi przestrzeniami malarskimi, które nie ograniczałyby realizacji wizji artystycznej (trzeba tu dodać, że zarówno wizji twórcy, jak również dopełniającej dzieło, a wpływającej na konkretyzację, relacji między płaszczyzną obrazu a siłą jej oddziaływania na przestrzeń, w jakiej będzie ona

⁴ Mowa tu, oczywiście, o procesie konkretyzacji dzieła, co precyzyjnie wyraził Roman Ingarden: „Zarówno obraz, jak i jego konkretyzacja jest przedmiotem bytowo samodzielnym (tzn. całość stanowiącym) w stosunku do przeżyć widza, przedmiotem jednak zarazem, który z natury swej wskazuje na procesy twórcze autora dzieła malarskiego, z drugiej zaś strony na przeżycia, w których widz ujmuje obraz, i jest od jednych, jak i od drugich, jak wreszcie od malowidła bytowo zależny i bytowo pochodny; jest właśnie wytworem, a nie przedmiotem samorodnym” [R. Ingarden, *Obraz a dzieło literackie*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 168–169].

⁵ J. Czapski, *Zamiast wstępu*, w: tegoż, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 6.

⁶ Tamże, s. 10. Niemożność, o której Czapski wspomina, była uwarunkowana – jak wyjaśniał – tym, że zamiast obszernego *atelier* dysponował w Maisons-Laffitte jedynie ciasną pracownią-sypialnią.

eksponowana⁷) oraz równie ważny – stosunek twórcy do natury, rzutujący na sposób przyszłego przedstawienia malarskiego. W naturę trzeba się zagłębić, doznać autentycznego wstrząsu. Przeżycie to oznacza, można powiedzieć: absolutne otwarcie się podmiotu na naturę, jest warunkiem *sine qua non* przystąpienia malarza do pracy, efektem której będzie... No właśnie, co? Artystyczne spełnienie? W pismach Czapskiego nie znajdziemy łatwej odpowiedzi. Pewną jej sugestię odszukamy w jednym z późnych, prywatnych listów, adresowanym do młodego wtedy polskiego malarza – Janusza Marciniaka. Ponad dziewięćdziesięcioletni artysta udzielał rad i przestrzegał młodszego o dwa pokolenia kolegę słowami:

Pamiętaj, że wrócenie do wizji pierwotnej nigdy nie nasyci ostatecznie malarza. Ta wizja pierwotna jest łaską. Wszystko, co zrobisz, zda Ci się złe, bo obciążone myślą i wolą, ale pamiętaj, że ta ocena negatywna swojej własnej roboty będzie trwała przy każdym obrazie, bo nigdy nie dociąga do tej pierwszej czystości, i dopiero kiedy odchodząc od wspomnienia pierwszej wizji widzisz swój obraz namalowany, który czułeś stale niewspółmiernym z pierwszą wizją, tylko wtedy widzisz, że ten obraz wcale niekoniecznie jest zły⁸.

Przez lata drażona teoria procesu twórczego⁹, wespół z praktycznymi jej sprawdzeniami, dawała więc taką oto sugestię (bo nie sposób tu użyć słowa: konkluzję): praca malarza nigdy nie ma końca, albowiem przestrzeń pomiędzy kontaktem człowieka z naturą, z jej przeżyciem i wywołaną nim wizją pierwotną a efektem pracy i emocjami związanymi z własną oceną tych efektów jest bezbrzeżna, analogicznie jak powiedziano w Epilogu Księgi Koheleta: „Pisaniu wielu ksiąg nie ma końca (Koh. 12,12)”...

⁷ Kwestia ta stanowi, oczywiście, przedmiot ustaleń badawczych. Zob. np. uwagę Pawła Juszczuka: „Wracając do relacji płaszczyzna a przestrzeń obrazu i relacji obrazu z przestrzenią fizyczną wnętrza, ulicy, placu lub krajobrazu – zwrócić uwagę należy na kilka podstawowych relacji zachodzących między obrazem a przestrzenią, w której on funkcjonuje. Relacje te można uporządkować ze względu na skalę obrazu, poziom «przestrzenności» samego obrazu i rodzaj przestrzeni, w której obraz działa. Obraz zawsze jest w jakiejś przestrzeni, więc relacje między obrazem a tą przestrzenią występują zawsze. Poziom i siła tych relacji zależy od skali obrazu, skali przestrzeni, w której przyszło mu funkcjonować, i funkcji, jaką w tej przestrzeni ma spełniać. Funkcja z kolei wiąże się ze sposobem obrazowania. Tak więc relacje te zależą również od sposobu obrazowania, jakie odnajdujemy w obrazie. Jak widać, ilość kombinacji, jakie można ułożyć z tych elementów, jest niemalże nieskończona” [P. Juszczuk, *Obraz, obrazowanie, przestrzeń obrazu. Wpływ obrazu na otaczającą przestrzeń i odwrotnie*, Wrocław 2006, s. 38].

⁸ J. Czapski, *Listy o malarstwie*, red. M.M. Bieczyński i J. Marciniak, Poznań 2019, s. 50.

⁹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na metaartystyczne wypowiedzi Czapskiego, zawarte w tekstach o znaczących tytułach: *Tempo i jakość pracy, O skokach i locie, O wizji i kontemplacji, Lenistwo płodne, Konieczność i łaska*. Zob. J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 2004.

Wróćmy jeszcze raz do *Swobody tajemnej*. Wśród tekstów w niej zebranych znalazła się bowiem niepublikowana wcześniej, pozbawiona tytułu notatka, dla której inspiracją stała się wystawa rysunków Jeana Colina¹⁰, świadczących o tym, że „natura jest nadal nie tylko pożywką malarską, ale rewelacją dla artystów współczesnych, którzy są tego godni”¹¹. Zanim Czapski sformułował jednak tę opinię, opowiedział anegdotę, jak to spadły mu na głowę pięknie powydawane katalogi z wystaw, w pełni samoswiadomych i pewnych nadzwyczajnej wartości swych dzieł, artystów nowoczesnych. Wszyscy oni stanowili, według Czapskiego, negatywny punkt odniesienia dla oszczędnego w wyrazie i wrażliwego Colina. Oto, co im zarzucał:

Wszyscy ci malarze, których katalogi się ukazują [...] są „magiczni”, „ezoteryczni”, piszą o czwartym wymiarze, o „ostateczności idealnej”, o akcie cyfrym, wszyscy oni są liturgiczni, mityczni i bezgraniczni. Nic nie wymyślą! [...] Nie umiem uwierzyć w malarzy bez pokory, bez tej cichości zachwytu wobec świata otaczającego, o którym wiekami mówili malarze półszepem. Malarstwo zrośnięte z naturą, bliskie natury, czerpało nieustannie naukę z kontemplacji natury [podkr. – M.K.] i nie było w nim śladu tej „absolutnej wolności” i tej „dowolności arbitralnej” [...], która w rezultacie prowadzi przeważnie do delektacji coraz płytszej i coraz bardziej wątpliwej¹².

Czy warto więc powtarzać tu pytanie o to, czy kontemplacja natury przez artystę może zagwarantować sukces malarski? Będzie to, niestety, pytanie retoryczne. Naiwnością byłoby twierdzić, że tak. Z całą pewnością jednak jej brak, brak pokory wobec niej, zdaniem Czapskiego, owocować będzie fałszem artystycznym i pustką. W niczym nie pomogą wielkie, a nic nie znaczące słowa napuszonej krytyki. Przestrzeń malarska – pojmowana w tym wypadku z perspektywy koncepcji procesu twórczego – nie zwiększy się ani o czwarty, ani o jakikolwiek wymiar.

¹⁰ Jean Colin francuski malarz, rysownik i diarysta, przyjaciel Józefa Czapskiego, pierwszy mąż jego siostrzenicy – Elżbiety, córki najmłodszej z rodzeństwa Czapskich – Róży Plater-Zyberk. W jego nekrologu Czapski napisał: „Jego malarstwo gęste, konkretne, wydawało mi się najrzadszej jakości w jego pokoleniu. Ten młody człowiek wiedząc o wszystkim, co działo się w sztuce, był całkowicie wolny od zaślepienia i stronniczości swoich współczesnych. [...] Kontemplacyjny z natury, katolik praktykujący, a nigdy ślepy, jest tym, którego dotyka i rani los każdej napotkanej istoty, los jego najbliższych, los Francji, los krwawiącej Algierii – drzazgi w jego sercu” [J. Czapski, *Jean Colin z Amiens (1927–1959)*, przeł. J. Guze, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1 (45), s. 113–114].

¹¹ J. Czapski, ***[*Atakuj mnie malarze!*], w: tegoż, *Swoboda tajemna*, s. 33.

¹² Tamże, s. 29, 30.

2

Refleksji dotyczących otwartości perspektywy malarskiej w rozumowaniu artystycznym Czapskiego nie wolno, *nomen omen*, ograniczać do problematyki zawartej w zaledwie jednej książce jego autorstwa. Opisując tromtadrację twórców nowoczesnych, Czapski dawał wyraz irytacji. Podobnej postawy nigdy nie był w stanie zaakceptować. W liście do Czesława Miłosza z 1963 roku zapisał wiele mówiący aforyzm: „Biada sztuce, która udaje religię czy chce być religią”¹³. Za pośrednictwem tych słów wyłonił się kolejny, dla Czapskiego fundamentalny aspekt myślenia o malarstwie – szukanie uzasadnienia dla podejmowanych decyzji w przestrzeni metafizycznej. Były to poszukiwania mozolne. Podobnie, jak w kontakcie z naturą nie wystarczało odzwierciedlenie powierzchownie widzianego, tak samo w tym przypadku – nie mogło wystarczyć przyjęcie ułatwionych rozwiązań, szczególnie w czasach zamętu krytyczno-artystycznego.

Tłem dla rekonstruowanych poglądów Czapskiego niech się staną cudze wypowiedzi. Najpierw sięgnijmy po uwagi malarza i pisarza, Henryka Wańka, pomieszczone w skromnym edytorsko (co za kontrast z katalogami na kredowym papierze, które spadły Czapskiemu na głowę!) wydawnictwie jednej z krajowych galerii artystycznych z lat 80. XX wieku. Znalazł się tam m.in. fragment z programu „Warszawskiej jesieni”:

Jakikolwiek utwór artystyczny o poważniejszym znaczeniu ma do spełnienia zadanie, które obok innych zadań wydaje się elementarne. Zadaniem tym jest uczynienie pewnego wyłomu lub przebicie monolitu przestrzeni codziennej, w której jesteśmy uwięzieni. [...] Nie mam tu na myśli wyłącznie przestrzeni fizycznej, lecz także – i może przede wszystkim – przestrzeń spirytualną, utkaną z różnych substancji duchowych. [...] Estetyka naszych czasów usiłuje być alternatywą metafizyki. Milan Kundera w eseju o kulturze Europy sugeruje, że tym czym była religia dla średniowiecznej, tym jest sztuka dla współczesnej Europy. Ale współczesna sztuka Europy jest trudnym do uściślenia, amorficznym rejonem aktywności o ograniczonej przenikliwości społecznej, co uniemożliwia równanie jej do religii¹⁴.

Z iloma sformułowaniami mógłby się identyfikować autor *Swobody tajemnej*? Zapewne z wieloma (sztuka jako środek, sposób przekraczania codzienności, zwykłości; obserwowanie tendencji do przydawania sztuce rangi religijnej), choć można powątpiewać, czy podjąłby trop zainteresowań ezoterycznych Wańka, przejawiających się choćby tłumaczeniami książek Car-

¹³ J. Czapski, [List do Czesława Miłosza], „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1 (45), s. 108.

¹⁴ H. Waniek, *Przestrzeń*, Bydgoszcz 1988, s. [6].

losa Castenedy i Georgija Gurdziejewa, których fragmenty również znalazły się w przywoływanej publikacji¹⁵. Zgodziłby się natomiast, domniemywam, z myślą następującą:

Czy zatem cud doświadczenia Innej Przestrzeni ma być faktem estetycznym? [...] Tradycja przeciwstawiania tego co estetyczne temu co etyczne w sposób sztuczny i dla kultury niekorzystny oddaliła od siebie te dwa bieguny człowieczeństwa¹⁶.

Człowiek, a w szczególności człowiek uwrażliwiony na wymiar pozazymski, pozaracjonalny, w pewien sposób będzie dążył do nadania wymiaru moralnego wszelkim działaniom, a więc także pracy artystycznej – w tym punkcie mogliby się spotkać Czapski i Waniek.

Zanim sięgniemy po spisane refleksje samego Czapskiego, zwróćmy jeszcze uwagę na znamienne, mające charakter podsumowujący i rozliczeniowy, wyznaczenie krytyka literackiego – Tomasza Burka z 1996 roku:

Wydaje się zatem, że stopniowy zanik, a wreszcie utrata poczucia rzeczywistości, będąca skutkiem rozmaitych procesów natury intelektualnej, kulturowej i społecznej, to właśnie ten tajemniczy czynnik, który w decydujący sposób wpłynął na oblicze artystycznej twórczości w XX wieku. Sztukę XX wieku, malarstwo, rzeźbę, literaturę, ukształtowały – jak to dzisiaj widzę – konsekwencje przerwania związku myślowego z metafizyką, eksmisja absolutu z kultury – być może tymczasowa, w każdym bądź razie wyparcie absolutu z centrum na dalekie prowincje i peryferie twórczego myślenia, praktyczne zamazanie tego, co transcendentne, boskie i święte, próba obycia się bez sankcji wieczności w myśleniu i tworzeniu¹⁷.

W jaki sposób owo, zdaniem wielu¹⁸, radykalnie antynowoczesne stanowisko Burka miałyby korespondować z poglądami malarza z Maisons-Lafitte? Przecież nowocześni plastycy, przypomnijmy cytowany wcześniej tekst ze *Swobody tajemnej*, traktują swą działalność jako przejaw mistycyzmu, ezo-

¹⁵ Zob. tamże, s. [14–26].

¹⁶ Tamże, s. [31].

¹⁷ T. Burek, *Dzieło niczyje*, Kraków 2001, s. 10. Warto przytoczyć jeszcze, poczynione przez Burka w odniesieniu do prymatu czasowości, odwołanie do innego autorytetu: „Nacisk na czas położyła materialistycznie pojęta historia: liczy się czasowość, a nie jakieś abstrakcyjne absoluty, kategorie ponadczasowe w myśleniu i przeżywaniu. W tomie esejów Zygmunta Kubiaka znalazłem ostatnio określenie – «arogancja nowoczesnego człowieka, który wierzy w doświadczenie». To jest coś takiego” [tamże, s. 8].

¹⁸ Zob. np. polemiczno-prześmiewczy felieton pisarza, Janusza Andermana *Żadnych marzeń?*, „Gazeta Wyborcza” 11–12.05.2002, s. 18–19.

teryzmu, mityczności itp., a zatem sfera metafizyki nie jest im obca. Zdaniem Czapskiego jednak uprawiają hochsztaplerkę („Nic nie wymyślą!” – podsumowuje ich działania.) Dlaczego? Ponieważ brakuje im dążenia do prawdy i głębi. Burek zaś wprost oskarża twórców kultury współczesnej o wyrugowanie z niej pierwiastków transcendentnych, czyli pozbycie się podstaw, fundamentów.

„Że jest inny świat, / wiedzą święci, mistycy i poeci. / Długo przebie-
 rają w słowach, / aż milkną. Rosną im brody / i znaki zapytania. / Potem
 wracają, ale nikt ich / nie słucha, niewielu im wierzy. / Najlepiej, gdyby
 sobie poszli, / zabrali ze sobą niepokój”¹⁹ – napisał parę lat temu w *Balladzie o mistykach* Jerzy Ł. Kaczmarek. Podobne przeświadczenie towarzyszyło Czapskiemu bodaj przez całe życie, aczkolwiek nie był poetą ani mistykiem. To, co estetyczne miało dla niego wymiar etyczny. Głęboko analizując siebie, swój stosunek do świata i malarstwa, poszukiwał odpowiednich sankcji. Szkic *Konieczność i łaska* z 1973 roku zamknął zdaniem: „Tak czy inaczej, malarstwo i inne sztuki służyły nam zawsze od czasów zamierzchłych, i służyć nam dalej będą jako spotęgowanie świadomości życia i świadectwo intymnej prawdy człowieka”²⁰. Jakimi metodami uzyskać taki stan, taki efekt pracy? – albowiem malowanie było dlań pracą.

W poszerzaniu bądź otwieraniu świadomości pomagali mu ważni autorzy, wśród których poczesne miejsce zajmowała Simone Weil. Do jej przemyśleń odwoływał się ustawicznie, choć pytał samego siebie na kartach dziennika: „Dlaczego, dlaczego ta szalona, ta wariatka, nie Pismo Święte ani Izajasz nie pomagają mi, nie pokrzepiają, jak ona. Szalona”²¹? Odpowiedź znajdował i w jej radykalnej postawie, i aforystycznie podsumowywanych przemyśleniach mistyczki, takich, jak choćby to, dotyczące narzuconego sobie obowiązku codziennego, porannego recytowania *Pater Noster* po grecku i „z absolutną uwagą”:

Wartość tej praktyki jest niezwykła [...]. Czasem już pierwsze słowa wrywają moją myśl z ciała i przenoszą ją w miejsce poza przestrzenią, skąd nie ma ni perspektywy, ni punktu widzenia. Przestrzeń się otwiera [podkr. – M.K.]. Nieskończoność zwykłej przestrzeni, jaka dostępna jest naszej percepcji, zostaje zastąpiona przez nieskończoność do drugiej, a niekiedy do trzeciej potęgi. Zrazem ta nieskończoność nieskończoności cała nasycą się ciszą, która nie jest brakiem dźwięku, ale stwarza doznania bardziej uchwytnie niż dźwięk²².

¹⁹ J.Ł. Kaczmarek, *Niewidzialny stygmat*, Sopot 2019, s. 27.

²⁰ J. Czapski, *Patrząc*, s. 385.

²¹ J. Czapski, *Wyrywane strony*, Warszawa 2010, s. 184.

²² S. Weil, *Wybór pism*, przeł i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 37–38.

Zacytowany fragment stanowi urywek zapisu doświadczenia mistycznego. Należy więc spytać: skoro Czapski daleki był od utożsamiania sztuki z religią, to w czym pomagać by mu miały tego rodzaju refleksje Weil? Otóż to! Wydaje się, że absolutnie we wszystkim, albowiem uporczywie uczył się od niej i wewnętrznej dyscypliny, i ćwiczenia uważności, dzięki której możliwe bywa przekroczenie zmysłowego i emocjonalnego zamknięcia; chyba otwarcie się na jakąś Inną Przestrzeń, o której pisał Waniek, a z pewnością – możliwe staje się uzasadnione Absolutem weryfikowanie wartości siebie, swoich działań i efektów swojej pracy, za czym tęsknił Burek. Nic innego, jak tylko skupiona uwaga pozwoli malarzowi „przeżyć” naturę, albo innymi słowy – doznać „przeżycia malarskiego”. Sztuka nie jest tożsama z religią, ale skoro dla malarza jest esencją życia, to staje się miejscem realizowania potrzeb transcendentnych.

Oto kilka dowodów na stałą obecność Weil w horyzoncie myśli artysty. W eseju „Ja” z 1949 roku Weil staje się dla Czapskiego autorytetem decydującym o przyznaniu rangi ważności pisarstwu intymistycznemu, poprzez zdania wydobyte z jej, wydanych dwa lata wcześniej, notatek: „Uwaga na najwyższym szczeblu jest modlitwą” czy: „Pod jednym warunkiem: by nie kłamać i mieć napiętą uwagę”²³. Wykorzystuje te zdania dla ostatecznego potwierdzenia własnej oceny postawy diarysty, Maine de Birana. Z kolei, gdy w następnej dekadzie Miłosz zaczął tłumaczyć pisma Simone Weil, Czapski chętnie sięgał już po przekłady poety. Zanim Miłoszowy *Wybór pism* ukazał się w 1958 roku nakładem Instytutu Literackiego, zbierał wycinki prasowe i – te bardziej znaczące z jego punktu widzenia – wklejał do swego dziennika, w którym znajdziemy np. (1957 r.) następujący urywek z podkreślonym zdaniem: „Milcząca obecność nadprzyrodzonego tu na ziemi jest tym punktem oparcia”²⁴. W jego, jak on to określał, „kajetach” raz po raz napotkać można rozsiane cytaty, nawiązania czy wzmianki, że, po prostu, otwiera na chybił trafił Simone Weil i czyta, a potem snuje refleksje, często pełne samokrytycznego zwątpienia („przychodzi już późna starość i jestem nadal tak wieloraki, tak niescalony i na to wszystko schodzi już cień fizycznego stępienia, ogłupienia”²⁵), ale czasem też usprawiedliwienia, docenienia mozolnej pracy malarskiej, którą zwie piłowaniem:

Czy i na ile takie pamięciowe piłowanie jak dziś, docieranie, doszpilanie uczy?
Uczy widocznie, jeżeli kładąc się po obiedzie na łóżko patrzę na wazon sto razy

²³ Por. J. Czapski, *Tumult i widma*, Kraków 1997, s. 212, 213.

²⁴ Zob. J. Czapski, *Wybrane strony. Z dzienników 1942–1991*, t. 1, wyb. i oprac. E. Olechnowicz, Warszawa 2010, k. 179.

²⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, s. 200–201.

widziany, z jednym zwiędłym goździkiem, oświetlony z lekka, i wraca ci znowu przeżycie malarskie²⁶.

Wróciliśmy niejako do punktu wyjścia, ale wzbogaceni o niezwykle ważny element, który łączy obraz postawy twórczej Józefa Czapskiego – malarza najpoważniej traktującego swoją profesję i rozmyślającego o tym, co najważniejsze, a tym samym otwierającego się na wymiar metafizyczny i przez to świadomie budującego osobową godność²⁷. Nie miał bowiem racji tłumacz Simone Weil, gdy jedynie sobie u schyłku XX stulecia w *Piesku przydrożnym* przypisywał osamotnione penetrowanie obszarów religii:

Po dwóch tysiącach lat budowania wielkiego gmachu wyobrażeń i dogmatów, od Orygenesusa i św. Augustyna po Tomasza z Akwinu i kardynała Newmana, kiedy każde dzieło ludzkiego umysłu i rąk powstawało w pewnym systemie odniesienia, wschodził wiek bezdomności. Jakże mogłem o tym wszystkim nie myśleć? I czy nie zastanawiające, że w tym moim myśleniu byłem, przynajmniej z pozoru, odosobniony?²⁸

Jedynie z pozoru – można skwitować, zapoznawszy się z pismami Czapskiego²⁹.

3

Należy sprawdzić jeszcze, jak realizuje się problem otwartości obrazów Czapskiego (tym razem innych niż pejzaże) z punktu widzenia ich odbiorców. Wobec ogromnej ilości płócien artysty tworzącego przez kilka dekad, na użytek tych rozważań proponuję skupić się na pracach powstałych na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Warto zwrócić uwagę na dwie kategorie obrazów – postacie we wnętrzach oraz martwe natury. Reprezentacją pierwszej kategorii niech będą dwie „kobiety w czerwieni”, tzn. często prezentowany i reprodukowany olej na płótnie z 1960 roku *Czerwona kobieta w bistro przy kieliszku wina* (73 × 60 cm) z kolekcji rodu Popiel de Boisgelin w Kurozwękach oraz o trzy lata „młodszy” wizerunek innej kobiety – *W kawiarni* (65 × 93 cm) z kolekcji Krzysztofa Musiała. Dlaczego? Albowiem decyzją kuratorek wystawy z 2022 roku w warszawskiej Kordegardzie³⁰ – Katarzyny

²⁶ Tamże, s. 182.

²⁷ Por. M. Krakowiak, *Lekcja godności, lekcja duchowości z Józefem Czapskim*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2021, nr 1, s. 164–178.

²⁸ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, s. 161.

²⁹ Zob. M. Krakowiak, *O obowiązkach szukania. Wybory światopoglądowe polskich pisarzy z XX stulecia*, Łomianki 2018, s. 124–149.

Haber i Elżbiety Skoczek – właśnie te dwa płótna zawisły w bezpośrednim sąsiedztwie. Tego rodzaju wyjaśnienie może wydać się błahe i przypadkowe, ale istotne były skutki takiego właśnie uporządkowania przestrzeni wystawienniczej. Wzmagало ono w percepcji widza efekt dialogu między obrazami, zatrzymywało jego uwagę; generowało dodatkową narrację, a więc niejako wywierało wpływ na otwarcie dodatkowej przestrzeni interpretacyjnej.

Pierwsza, zgoła naiwna, uwaga widza brzmiała: dlaczego kobiety przedstawione na obu obrazach „nie patrzą na siebie”, tylko „są odwrócone do siebie plecami”? Oczywiście, o takim zaaranżowaniu ekspozycji zdecydowały m.in. sposób oprawienia obrazów z poszczególnych kolekcji oraz liczebność i ranga tychże kolekcji. Owa pozorna niedogodność narracyjna okazała się jednak bardzo dobrym posunięciem – przykuła uwagę! To wystarczyło, by ulec sugestii swoistego dialogu, jaki zachodzi pomiędzy dziełami i chcieć stać się nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem tej wyimaginowanej rozmowy. Dialog ów będzie prowadzony przez widza zarówno na poziomie tematyczno-anegdotycznym, jak i malarskim, albowiem – to trzeba podkreślić – w obu obrazach dominuje na pierwszym planie intensywna, ciemna czerwień, przełamywana refleksami niebieskimi i brązowymi, a farby kładzione są obficie, z widocznie zachowanymi śladami pociągnięć pędzlem. Wydaje się, że w obu podjęty został zbliżony zamysł artystyczny – zdecydowanie istotniejsze są układy plam barwnych i ciężka faktura aniżeli werystyczne odtwarzanie modelek. Malarz zdaje się nie dbać o szczegóły, w tym o rysy twarzy kobiet. Zwabiony widz będzie jednak porównywał obydwie przedstawienia, zatem będzie się im bacznie przyglądał i otwierał się na znaczenia w nich zawarte.

Zobaczy, oczywiście, że kobieta w czerwieni z obrazu chronologicznie starszego (często eksponowanego w różnych miejscach i reprodukowanego w wielu wydawnictwach) siedzi z wyprostowanymi w łokciach rękami nad kieliszkiem z czerwonym winem w bistro. Dostrzeże jej zmierzwione, niedoczesane, krótkie włosy, zadartą wysoko głowę, mały, perkaty nos, opadający kącik (bo to profil) ust, okrągłe oczko melancholijnie zapatrzone w dal. To kobieta samotna, smutna, „zużyta”. Natomiast kobieta z kawiarni siedzi na ciemnoszafirowej kanapie przy jednym z dwóch bliźniaczych, brązowych stolików nad filiżanką kawy. Ma burzę czarnych, opadających na czoło i okalających twarz włosów, ukarminowane usta, umalowane rzęsy, róż na policzkach. Patrzy w stronę okna albo drzwi. To kobieta zadbana, pewnie na ko-

³⁰ Wystawa była eksponowana od 28 kwietnia do 5 czerwca. Zob. katalog wystawy: *Józef Czapski. Dzieła z kolekcji prywatnych / Józef Czapski. Works from Private Collections*, Warszawa 2022.

gość czekająca... Dwa wizerunki, dwa losy, dwie historie, o których opowiada widz, patrzący z różnych perspektyw i dookreślający na podstawie własnych kompetencji, przeżyć, wrażliwości dzieła malarza.

Zainspirowany sąsiedztwem dwóch obrazów widz będzie chciał dociekać ich źródeł. Okaże się wówczas, że pracy nad *Czerwoną kobietą w bistro*, datowanej na 1960 rok, Czapski poświęcił wiele namysłu. Ślady tego znajdują się w tomie jego dziennika, obejmującym zapiski z okresu od 4.IX do 7.XII 1960 roku. To jeden z tych „kajetów”, które zaświadczenia o samodyscyplinującym wysiłku twórcy, albowiem zawierają systematyczne, codziennie czynione króciutkie notatki o zaplanowanych i zrealizowanych zadaniach. *Czerwoną kobietę* Czapski namaluje dość szybko – schematyczne, malutkie rysunki piórem, ilustrujące kompozycję planowanego płótna, pojawiać się zaczynają w końcu listopada. Oprócz nich autor wkleja niewielki kartonik z pokolorowanym pastelami szkicem i ołówkowymi notatkami. Widać na nim zamysł tego, co będzie tak charakterystyczne w obrazie: kierunki prowadzenia radykalnych ruchów pędzla, obficie nanoszącego farby³¹. Nie zawsze i nie każdemu obrazowi poświęcał tyle miejsca w dzienniku. O drugim z omawianych tu obrazów znajduje się w nim jedynie wzmianka w podsumowaniu roku 1963 w malarstwie: w kolumnie kolorowych, uproszczonych, małych rysunków figuruje rozpoznawalny znak, określony przez Czapskiego skrótami, które można odczytać jako „kobieta czerwona w kawiarni II”³². Potwierdza to nieprzypadkową, jak się okazuje, bliskość obu płócien, będących niejako wariantywnymi rozwiązaniami pokrewnych tematów malarskich.

Przyszła pora, by zadać pytanie: na jakie kwestie potencjalnie otwiera widza kontakt z martwymi naturami, szczególnie wówczas, gdy owe przedstawienia malarskie również wiodą ze sobą nieoczywisty dialog. Taka sytuacja zaistniała podczas wystawy „Czapski z Kurozwek”, która eksponowana była od lata 2021 do późnej wiosny 2022 roku w krakowskim Pawilonie Józefa Czapskiego. Jej kuratorką była, współpracująca w tej kwestii z Krystyną Zachwatowicz, Agnieszka Kosińska. Tym razem naprzeciwko siebie umieszczone zostały dwa dzieła niezwykle, a zarazem wybitnie charakterystyczne dla Czapskiego: *Żółte stoliki i popielniczka* z 1957 roku oraz *Czerwona draperia* z roku 1962. Dlaczego charakterystyczne? Ponieważ *Żółte stoliki* stanowią przykład reprezentatywnego dla malarstwa Czapskiego, „odśrodkowego” – jak ujęła to Murielle Werner-Gagnebin – sposobu kadrowania³³, natomiast

³¹ J. Czapski, [Dziennik nr 63], MNK VIII – rkps 1984, s. 44–46.

³² J. Czapski, [Dziennik, nr 77], MNK VIII – rkps 1998, s. 83.

³³ Zob. M. Werner-Gagnebin, *Kadr Czapskiego*, przeł. J. Pollakówna, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1 (45), s. 57–60.

Czerwona draperia to jedno z opracowań bardzo częstego i ważnego dla Czapskiego motywu – draperii, tkanin, szmat... U schyłku życia malarz napisał na ten temat w liście do Janusza Marciniaka:

Moja najlepsza bratowa, która maluje, powiedziała mi: „Są malarze, którzy się nazywają np. Malarz korony cierniowej Chrystusa albo Malarz Madonny, a Ciebie będą nazywać Malarz szmat”. Chciałbym naprawdę zasłużyć na taką nazwę³⁴.

„Szmata” namalowana w 1962 roku, nawet oglądana w izolacji od innych dzieł, wywiera na widzu ogromne wrażenie dzięki generowanym doznaniom sensualnym: subtelnie waloryzowane i tonowane fałdy, załamki pąsowej materii ze złożonym, opalizującym wzorem zdają się oddawać szlachetną delikatność materii obficie spływającej ze stołu, każą zastanawiać się nad jej fakturą, wyobrażać ciepło a może – paradoksalnie – chłód dotyku... Można, oczywiście, potraktować tę pracę jako obowiązkowe dla malarza studium tkaniny³⁵, ale po kontakcie z innymi wypowiedziami (zarówno plastycznymi, jak i słownymi) Józefa Czapskiego, zdajemy sobie sprawę, że bez jego początkowego zachwyty później malowanym przedmiotem, żaden obraz by nie powstał.

Tę ostatnią uwagę usprawiedliwia i wzmacnia wspomniany uprzednio, narzucony znów przez kuratorki wystawy, dialog między dziełami, którego niemym świadkiem i uczestnikiem stawał się widz. Usprawiedliwia ją także refleksja krakowskiego pisarza, Jana Józefa Szczepańskiego, którą ten zapisał w eseizowanym opowiadaniu o sztuce. Warto ją przytoczyć:

Mechaniczny „akt” wisi u mnie w pokoju naprzeciwko Nikifora. Wydaje się prowadzić z nim dialog czy spór, dotyczący jakiejś prawdy, na którą nie potrafię być obojętny. Czasami doznaję wrażenia, że – przy moim biurku – siedzę pomiędzy przeciwnymi biegunami jakiegoś ogniwa i że przeze mnie przepływa prąd ich tajemniczej kontrowersji. Jedyne sposoby radzenia sobie z tajemnicami, do jakiego mogę się uciec, to opisywanie kształtów, w jakich się zjawiają przede mną, śledzenie dróg, którymi przychodzą. Nieraz miewam nadzieję, że ta obserwacja pozwoli mi coś zrozumieć³⁶.

³⁴ J. Czapski, *Listy o malarstwie*, s. 72.

³⁵ W podręczniku do malarstwa można przeczytać: „studiując układ fałd na tkaninie artysta uczy się wydobywać je i ich fakturę, tak że patrząc na obraz wiemy, czy jest na nim bawełna, wefenka, gładki jedwab, czy coś innego. Przyda się to nam, gdy dojdziemy do rysowania ubranej postaci lub załamań na obrusie w martwej naturze. Fałdy tkaniny idealnie nadają się też do ćwiczeń w wartościowaniu, efektach światłocieniowych, do ćwiczeń tonów, odcieni i odbić” [J. M. Parramón, *Światło i cień*, przeł. M. Mach, Łódź 1996, s. 46].

³⁶ J. J. Szczepański, *Rafa*, Warszawa 1974, s. 179.

Do jakich więc wniosków, a może tylko – sugestii, może przywieść widza kontakt z wyrazistymi *Żółtymi stolikami* i *Czerwoną draperią*? Oba te płótna powstały zanim ich autor zanotował w dzienniku w 1965 roku znamienne słowa:

Moja radość życia? Chyba to słowo znaczy: wola życia, pracy, po odnalezieniu się w samotności, i wyraża się w tym, że znowu oddycham swoim oddechem, znowu widzę, oddycham oczami. Ale o co chodzi, jeszcze przed chwilą w kawiarni: noga kobiety i kawałek spódnicy w deseń. Noga spleciona z nóżkami *modern* krzesła. Ta kobieta mnie wcale nie interesuje, ale tę pokręconą nogę razem z krzesłem chcę, muszę ją notować³⁷.

Znaczyłoby to, że przez wszystkie te lata Czapski – przypomnijmy i sparafrazujmy tu ważne dla niego słowa Simone Weil – z napiętą uwagą obserwował otaczający go świat; był w każdej chwili wyczulony na poziom i jakość własnych reakcji na elementy tegoż świata i zastanawiał się nad źródłem i znaczeniem własnych odczuć. Tak więc kawiarniane doznanie – tym razem stolika z żółtym blatem, przy którym siedział sam autor, zanim przeistoczyło się w narrację malarską, doczekało się dziennikowej, dokładnej „notatki” w postaci kolorowanego akwarelą szkicu³⁸, natomiast spływający ze stołu zwój materiału, można domniemywać, tkwił w świadomości malarza wiele miesięcy i „od zawsze” stanowił dlań wyzwanie. Do dziennika z przełomu wiosny i lata 1961 roku powklejał kartoniki ze schematycznymi rysunkami wykonanymi flamastrem bardzo podobnej kompozycji³⁹, ale to jeszcze nie była zapowiedź opisywanego tu obrazu. Rok później pojawią się wśród zapisków diarystycznych efekty pracy koncepcyjnej nad adekwatnym ujęciem i utwaleniem „czerwonej szmaty” – najpierw szkice flamastrem, różnie kolorowane kredkami, prezentujące próby kadrowania z różnych punktów obserwacyjnych, a potem szereg małych obrazków-notatek, dokumentujących powstawanie obranej wersji dzieła⁴⁰.

„Napięta uwaga”, zachwyty, imperatyw wyrażenia doświadczenia... Czapski znał również tę myśl Weil: „Znosić rozdźwięk pomiędzy wyobraźnią i faktem. «Ja cierpię». Lepiej tak powiedzieć, niż powiedzieć: «Ten krajobraz jest brzydki»”⁴¹. Wydaje się więc odbiorcy, że tym, co łączy sygnowane zmarginalizowanym, szczątkowym autoportretem *Żółte stoliki* (w lewym dolnym

³⁷ J. Czapski, *Wyrwane strony*, s. 51.

³⁸ J. Czapski, [Dziennik nr 52], MNK VIII – rkps 1973, s. 43.

³⁹ J. Czapski, [Dziennik nr 66], MNK VIII – rkps 1987, s. 35, 37.

⁴⁰ J. Czapski, [Dziennik nr 71], MNK VIII – rkps 1992, passim.

⁴¹ S. Weil, *Wybór pism*, s. 117.

rogu płótna widnieje kolano w brązowych spodniach i stopa w czarnym, lśniącym trzewiku tego, który patrzy i na żółte blaty, i na okrągłą, szklaną popielniczkę, i na czyjeś nogi w czerwonych skarpetkach; a my – oglądający – odkrywamy po chwili, że to sam malarz zaprasza nas do kontemplacji spostrzeżonych kształtów i kolorów) z namalowaną niejako „*ad maiorem gloriam*” *Czerwoną draperią* – prócz intensywnych, przykuwających uwagę barw – będzie tajemnicze uchwycenie sensu metafizycznego⁴². Za pośrednictwem medium materialnego w obu prezentowanych tu dziełach artysta wskazuje widzowi drogę do otwierania się na świat wewnętrzny, pozamaterialny – rzeczywistość emocji, wspomnień, uczuć, idei.

Bibliografia

- Anderman Janusz (2002), *Żadnych marzeń?*, „Gazeta Wyborcza” 11–12.05.2002, s. 18–19.
- Burek Tomasz (2001), *Dzieło niczyje*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czapski Józef (1991), *Swoboda tajemna*, Warszawa: Wydawnictwo PoMOST.
- Czapski Józef (1994), [*List do Czesława Miłosza*], „Zeszyty Literackie”, nr 1 (45), s. 105–108.
- Czapski Józef (1994), *Jean Colin z Amiens (1927–1959)*, przeł. J. Guze, „Zeszyty Literackie”, nr 1 (45), s. 112–114.
- Czapski Józef (1997), *Tumult i widma*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Czapski Józef (2004), *Patrząc*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Czapski Józef (2010), *Wybrane strony. Z dzienników 1942–1991*, t. 1., wyb. i oprac. E. Olechnowicz, Warszawa: Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.
- Czapski Józef (2010), *Wyrwane strony*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Czapski Józef (2019), *Listy o malarstwie*, red. M.M. Bieczyński i J. Marciniak, Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Czapski Józef, [*Dziennik nr 52*], MNK VIII – rkps 1973.
- Czapski Józef, [*Dziennik nr 63*], MNK VIII – rkps 1984.
- Czapski Józef, [*Dziennik nr 66*], MNK VIII – rkps 1987.
- Czapski Józef, [*Dziennik nr 71*], MNK VIII – rkps 1992.
- Czapski Józef, [*Dziennik nr 77*], MNK VIII – rkps 1998.
- Ingarden Roman (2009), *Obraz a dzieło literackie*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 161–169.

⁴² Por. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 265–268.

- Józef Czapski. *Dzieła z kolekcji prywatnych / Józef Czapski. Works from Private Collections* [katalog wystawy] (2022), Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Juszczuk Paweł (2006), *Obraz, obrazowanie, przestrzeń obrazu. Wpływ obrazu na otaczającą przestrzeń i odwrotnie*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.
- Kaczmarek Jerzy Łukasz (2019), *Niewidzialny stygmat*, Sopot: Biblioteka „Toposu”.
- Krakoviak Małgorzata (2018), *O obowiązku szukania. Wybory światopoglądowe polskich pisarzy z XX stulecia*, Łomianki: Wydawnictwo LTW.
- Krakoviak Małgorzata (2021), *Lekcja godności, lekcja duchowości z Józefem Czapskim, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne”, nr 1, s. 164–178.*
- Kuryluk Ewa (1993), [wypowiedź], w: *Tajemnice i paradoksy. Dyskusja o twórczości Józefa Czapskiego*, „Kresy”, nr 16, s. 142–148.
- Miłosz Czesław (1998), *Piesek przydrożny*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Parramón José M. (1996), *Światło i cień*, przeł. M. Mach, Łódź: Galaktyka, Sp. z o.o.
- Stróżewski Władysław (2002), *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Universitas.
- Szczepański Jan Józef (1974), *Rafa*, Warszawa: Czytelnik.
- Szymczak Mieczysław [red.] (1979), *Słownik języka polskiego*, t. 2: L–P, Warszawa: PWN, s. 1009.
- Waniek Henryk (1988), *Przestrzeń*, Bydgoszcz: Galeria Autorska Jana Kaji i Jacka Solińskiego.
- Weil Simone (1991), *Wybór pism*, przekład i opracowanie Cz. Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Werner-Gagnebin Murielle, *Kadr Czapskiego*, przeł. J. Pollakówna, „Zeszyty Literackie”, nr 1 (45), s. 57–60.
- sjp.pwn.pl/słowniki/przestrzen.html [dostęp 27.07.2022].

Openness of Closed Spaces in Józef Czapski's Paintings

Abstract

The article refers to the problematics of tension between closure and openness in Józef Czapski's paintings. The paintings seem limited, closed in two-dimensional canvas, paper, cardboard... This is, however, an apparent closure. An analysis of the creative attitude of the painter, theoretician of painting and writer Józef Czapski was used to illustrate what transgressing material limitations – “opening up closed spaces” – involves. From the artist's perspective, this “opening” means being sensitive to nature as a source of authentic creative visions and the ability to search for metaphysical justifications for one's own work. Czapski's creative attitude was confronted here with the views of Simone Weil, a thinker important for Czapski, and also with the concepts of the painter and writer Henryk Waniek and the critic Tomasz Burek. The “opening up” of the pictorial spaces also takes place from the perspective of the viewer/spectator, who investigates the individual works, as well as examines the relationships between certain images.

Keywords: Józef Czapski, painting, artistic attitude, nature, culture, metaphysical space