

Twórcza osobowość. Wokół Józefa Czapskiego

W dniach od 26 do 28 maja 1993 roku w Lublinie odbył się cykl imprez poświęconych Józefowi Czapskiemu. Nie sposób wyliczyć w tym miejscu wszystkich propozycji, wymienić warto liczne wystawy (biograficzne, rysunku i malarstwa), projekcje filmowe, pokazy przezroczy, promocje pism i książek, spotkania w szkołach średnich, wreszcie sesję połączoną z dyskusją przy „okrągłym stole” (tym razem w galerii malarstwa, na tle obrazu... Jana Matejki).

Wydaje się, że ten swoisty „festiwal” poświęcony „ostatniemu kapiście” stanowił ważne wydarzenie nie tylko jako bezprecedensowa próba zainteresowania dziełem Czapskiego szerszej publiczności (zwłaszcza młodzieży szkolnej), ale także poprzez postawienie problemów istotnych dla głębiej zajmujących się tą twórczością (miejsce Czapskiego w historii sztuki, literatury). Impreza ta była również ważnym wydarzeniem dla samego miasta, z powodu udanej próby współpracy kilku placówek kulturalnych, urzeczywistnienia programu, przyjazdu wielu wybitnych gości.

Prezentowane szkice stanowią, niekiedy rozszerzone (J. Bolewski SJ, *Józef Czapski złym katolikiem?*) niekiedy skrócone (W. Karpiński, *Siła pisarstwa Józefa Czapskiego*) wersje referatów odczytywanych podczas sesji w muzeum „Zamek” 27 maja 1993 roku. Rozmowa z Wojciechem Karpińskim, przeprowadzona tego samego dnia, stanowi dopełnienie jego szkicu. Z dyskusji, która odbyła się w tym samym miejscu nazajutrz, wybrano fragmenty dotyczące leitmotiwu wszystkich spotkań, swoistego klucza (i zwornika) twórczości i osobowości Czapskiego – *Dziennika*.

Z uwagi na ograniczoną ilość miejsca dokonano wyboru materiałów. Nie zaprezentowano wszystkich referatów, pominięto spore części dyskusji. Podkreślić należy, że wybór ten jest całkowicie subiektywny.

(red.)

Józef Czapski: Życie i dzieło, sesja pod honorowym patronatem Prezydenta Miasta Lublina, 26-28 V 1993, Lublin. Organizatorzy: Teatr NN (Centrum Kultury w Lublinie), Muzeum Lubelskie „Zamek”, Muzeum Archidiecezjalne w Lublinie. Współpraca: MDK im. Vetterów, Biblioteka KUL, Biblioteka UMCS, Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego.

Uczestnicy: A. Baglajewski, J. Bolewski SJ, T. Chrzanowski, T. Gryglewicz, W. Karpiński, M. Klowska-Fysiak, M. Komar, E. Kuryluk, D. Kudelska, J. Marciniak, R. Miłek, A. Oseka, W. Panas, J. Przewłocki, M. Sikorowski, B. Toruńczyk, A. Tyszczyk, M. Zagańczyk.

Wojciech Karpiński

Siła pisarstwa Józefa Czapskiego

Przygotowując się do przedstawienia postaci Józefa Czapskiego jako artysty zdałem sobie sprawę, jak trudne jest przełożenie na słowa tej duchowej siły, która biła od jego osoby, od jego dzieła literackiego i od jego dzieła malarskiego. W jaki sposób mówić o Czapskim, by oddać sprawiedliwość tej osobie i tej twórczości?

Chciałbym zacząć od opowiedzenia o pewnym mocnym przeżyciu związanym z jego dziełem. Myślę, że byłoby to Czapskiemu bliskie, ponieważ lubił sprowadzać swoje doznania, wrażenia, przemyślenia do jakiegoś wyraźnego znaku – malarskiego, intelektualnego.

Szokiem, od którego chciałbym zacząć, jest poznańska wystawa z roku 1992. Oglądałem wcześniej pierwszą wielką wystawę Czapskiego w Muzeum w Vevey w Szwajcarii w roku 1990 – to też stanowiło silne przeżycie. Przyjechałem do Poznania, byłem po raz pierwszy od wielu lat w gmachu muzeum. Gdy wszedłem po schodach do wielkiej sali, silne i ostre światło padało akurat na ścianę pełną obrazów Czapskiego przedstawiających tak zwany teatr codzienności: dwie postaci w kawiarni, jakaś scena na dworcu, czy też sylwetka człowieka. To silne światło padało też na trójgraniaste słupy postawione na środku sali, na których wisia-

ły, jakby wyróżnione, inne jego dzieła. Obrazem, który mnie przywitał, był *Autoportret w czerwonym szlafroku na tle półki z książkami*. Ten dobrze mi znany obraz był oświetlony w taki sposób, że zobaczyłem go jakby po raz pierwszy. Wrażeniu temu pomogły zapewne inne obrazy Czapskiego, na które słońce, niekiedy zakrywane przez chmury, rzucało zmienne światło. Miałem wrażenie, a zdarzało mi się to już po raz kolejny, jakby to był nowy Czapski. Może więc do istoty tej sztuki, tego malarstwa, tego pisarstwa, należy odkrywanie ich stale na nowo, działanie przez szok.

Chciałbym się zatrzymać nad tym obrazem, bo może on zostać uznany za klucz do pewnej interpretacji dzieła Czapskiego. Artysta stoi w pasowym szlafroku przed sztalugami, za nim znajdują się rzędy książek. Te książki, oprawne na obrazie w czarne płótno, to słynne *Dzienniki* (późniejsze tomy były z szarymi okładkami). Sądzę, że jest to podwójny, albo nawet potrójny autoportret. Przedstawia tę twarz, tak dobrze znaną z innych dzieł, tutaj pokazaną z okrucieństwem i czułością zarazem, twarz o cerze czerwonawej, z błękitnymi odbłaskami na czole i skroniach. Tę głowę, niegdyś rudą, później siwiejącą, teraz już zupełnie siwą. I jest ona ukazana na tle *Dzienników*. To spotkanie malarskie, wydało mi się także zwielokrotnionym spotkaniem z samym Czapskim, z jego osobą, jego malarstwem, jego *Dziennikiem*. Postępuję trochę wbrew niemu: oglądam jego obraz nie jako czystą kompozycję malarską, ale jako przedstawienie pewnej sceny, o której skądinąd wiem co przedstawia, wiem, kim jest ten człowiek takim zestawieniem barw przedstawiony, i wiem także, staram się wiedzieć, co przedstawiają książki stanowiące tło. Tło, bez którego nie można, jak mi się wydaje, zrozumieć tej osoby i tego dzieła. Chciałbym więc powiedzieć kilka słów o Czapskim jako czytelniku, o tych książkach w tle obrazu. Skupię się tylko na wybranych tekstach jemu bliskich.

Jest rzeczą uderzającą, że Czapski potrafił czerpać z tak wielu języków, z tak wielu literatur, i od tak wielu, bardzo odmiennych, osobowości twórczych. Pierwsze nazwisko, które się nasuwa, gdy myśli się o Czapskim to Proust. Swoje spotkanie z Proustem opi-

sywał wielokrotnie w sposób wspaniały, i świadomość, że towarzyszył on myśleniu, czuciu, malowaniu przez całe życie, jest chyba czymś ważnym dla zrozumienia dzieła Czapskiego. A przecież między tymi dwiema osobowościami jest odległość tak wielka. Czasami wydawało mi się trudne do zrozumienia, że właśnie Prousta wybrał sobie Czapski na przewodnika. A raczej, że to Proust został tym przewodnikiem, bo chyba nie można mówić o dowolnym wybieraniu. Ale Proust mógł nim zostać dlatego, że innym przewodnikiem był Brzozowski, osobowość odmienna, a dla Czapskiego bliska i ważna. Jeszcze innym był Norwid. Jeszcze innym Paweł Valéry. Jest to jakby dobieranie sobie ludzi wyznaczających pewne pole intelektualne i duchowe, po którym można się będzie poruszać.

Takich nazwisk jest więcej: Dostojewski, Tołstoj, Mereżkowski, Rozanow – to strona rosyjska. W domenie francuskiej – poza Proustem i Valérym – Simone Weil. Ale są też autorzy o wrażliwości bardzo odmiennej i odległej od Simone Weil, jak Maine de Biran, Henry-Frédéric Amiel. Czapski określał ich dzieła jako swój ogród tajemny, dział sekretnych zapisek, które jemu pomagały w prowadzeniu własnych intymnych notatek.

I tutaj wypada powiedzieć o jeszcze jednej domenie, niemieckiej, bardzo ważnej dla Czapskiego. Przeczytanie kilku utworów Nietzschego, jak radził Mereżkowski, było dla Czapskiego wielkim przeżyciem, otwarciem nowej wrażliwości, nowego sposobu uchwytywania świata. Innym pisarzem z tej sfery językowej, który kilkoma wyrwanymi cytatami towarzyszył Czapskiemu całe życie, był Goethe. Jego wiersz o tym, że nie zna sił twórczych ten, kto nie spędzał bezsennych nocy płacząc, ten wiersz – usłyszał go Czapski po raz pierwszy od Jana Cybisa – powtarzał często, cytował w artykułach, w *Dzienniku*, umieszczał w listach prywatnych.

Jeanne Hersch, która, jak mi się wydaje, potrafi mówić i pisać o Czapskim w sposób ujmująco trafny, zauważyła, że nie zna niko- go, tak świadomie kierującego swoim życiem wewnętrznym. Te słowa wydają się dziwne, gdy pamięta się tę niezwykle żywą osobę, reagującą na wszystko natychmiast,

rzucającą się często, wydawałoby się, bez refleksji, w sprawy trudne, problematyczne. Ale po namyśle powiedziałbym, że spostrzeżenie Jeanne Hersch jest uderzająco trafne. Gdy chciała opisać Czapskiego, opowiedziała pewien wiersz Rilkego. Nie przypominam sobie, by ten wiersz – *Starożytny tors Apollina* – był kiedyś przez Czapskiego cytowany, ale wydaje mi się, że jej wybór jest celny. W wierszu tym Rilke opisuje oglądanie antycznej rzeźby, i kończy się on linijką, nagłą, zmieniającą ton i kierunek narracji: musisz zmienić swoje życie. Dla Czapskiego często drobne teksty, w których mówił, że są gwoździem albo cytatami diamentowymi, biblioteką biednego, szczudłami, którymi podpira swoją pamięć, były takimi nakazami. On je odczytywał: powinieneś zmienić swoje życie lub dopasować je do tego, co mówią bliscy ci autorzy.

Wracam tutaj do różnych językowych terytoriów, po których Czapski się poruszał. I chciałbym zatrzymać się nad jednym autorem, pojawiającym się, przynajmniej od pewnego czasu, szczególnie często. Wydaje mi się, że rzuca on światło pomagające zrozumieć bogactwo Czapskiego i jego dzieła. Myślę o Hugonie von Hofmannsthale.

Czapski, o ile wiem, znał wielkiego austriackiego poeę, prozaika, dramaturga tylko wrywkowo, ale potrafił z niezwykłą intuicją wykuskać z jego dzieła to, co mu było potrzebne.

Tekstem, z którym Czapski się nie rozstawiał, jest słynny *List Lorda Chandosa do Franciszka Bacona*. To list fikcyjny, w którym Hofmannstahl, wówczas dwudziesto-ośmioletni, opisuje swój kryzys świadomości, wrażliwości, a przede wszystkim kryzys języka jako narzędzia porozumienia się ze światem. Otaczający świat jest zbyt bogaty, aby go można ująć w słowa, które unieruchamiają doznania. Gdyby udało się w jednym obrazie językowym czy też malarskim ująć piękno banalnej konewki porzuconej na polu, piękno krajobrazu, a jednocześnie ukazać pwnice z trutkami na szczyry i te tysiące szczyrów umierających, ukazać rzeczy straszne i banalne i piękne, to wówczas można by było skutecznie używać języka i wówczas miałoby się prawo tworzyć. Lord

Chandos, postać fikcyjna, wyrażająca jednak wrażliwość kogoś konkretnego, niezwykle ważnego dla kultury XX wieku, Hugona von Hofmannsthala, wybiera milczenie.

Można uznać za paradoks, że pisze się w sposób niezwykle piękny, szalenie wyszukany o tym, że się przestaje pisać. Ale na wyższym poziomie to nie jest paradoks, lecz oddanie pewnej sytuacji, która Czapskiemu była bardzo bliska: wchłonąć w siebie i przewyciężyć ten, tak przejmująco przez Hofmannsthala opisany, kryzys ekspresji, kryzys mowy i kryzys malowania.

Innym kluczem do dzieła Czapskiego jest wiersz Hofmannsthala nazywający się, od pierwszych słów *Manche freilich...* Po polsku tłumaczono go różnie i chyba żaden z przekładów nie oddaje tego zdumiewającego utworu, w którym dwudziestodwuletni poeta nie tylko potrafił znaleźć wspaniałą formę językową, ale przede wszystkim przekazać treści poważne, zazwyczaj będące tematem rozmyślań ludzi wiekowych. Ten wiersz mówi czym jest istnienie wśród ludzi tak różnych, czym jest dziedziczenie. Co oznacza, że jedni żyją wśród sybilli i królowych, oglądają wysoki lot ptaków, a inni muszą przy wiosłach okrętu ciężko pracować, ale cień od mających lekkie ręce i lekką głowę pada na tych, którzy wplątani są w ciężkie korzenie życia. Nie można zrozumieć jednych w odłączeniu od drugich, i nie można ich także zrozumieć w odłączeniu od przeszłości, która na nich pada. Później poeta mówi: właśnie tym jest egzystencja – splełaniem różnych nici, a nasz udział jest czymś więcej niż tego życia wątku płomienia albo wąska lira. Te ostatnie wersy – o wątku płomieniu i o wąskiej lirze – jak mi się wydaje, szczególnie do Czapskiego pasują, bo właśnie jego życie było czymś więcej, niż ta lira i niż ten płomień, ale też potrafił ten płomień utrwalić w swym dziele.

Jeszcze o trzecim fragmencie z Hofmannsthala chciałbym tu powiedzieć. W ciągu ostatnich kilkunastu lat Czapski miał zwyczaj pisać na okładce tomów swojego *Dziennika* rodzaj motto. Wcześniej notował, jakie sprawy są najważniejsze w danym tomie,

a w późniejszym okresie pisywał dwa czy trzy słowa. Najczęściej był to cytat, czasem dwa, trzy nazwiska ludzi dla niego ważnych. Pojawiały się cytaty z Norwida, a także cytaty niemieckie. Raz z *Pieśni Zaratusztry* Nietzschego, o tym że świat jest głębszy niż o tym myśli noc. Kiedy indziej Czapski, swoim pełnym animuszem i trudno czytelnym, brutalnym piśmem zapisał cztery niemieckie słowa: *fromme Zufriedenheit* i *schweifende Sehnsucht*. Jest to cytat z tekstu Hugona von Hofmannsthala *Raul Richter* z roku 1896, który niedawno, w pięknym tłumaczeniu Pawła Hertz, wydrukowały „Zeszyty Literackie”. O ile wiem, tego utworu w całości Czapski nie znał. Miał tylko w rękę i często do tej książki powracał, tom francuskiego krytyka literackiego Charlesa Du Bosa. W tym tomie jest obszerny esej o Hofmannsthalu. Charles Du Bos, jak to miał w zwyczaju, najpierw cytuję dłuższy fragment po niemiecku, później tłumaczy go na francuski, a potem analizuje ten tekst.

Właśnie Du Bos z krótkiego tekstu o Raulu Richterze wybrał fragment, w którym Hofmannsthal wspomina jak idzie, on, dwudziestodwuletni, obok dwudziestopięcioletniego, wód wydawało mu się wówczas, szalenie dojrzałego niemieckiego filozofa. Jak jego, Hugona von Hofmannsthala, dręczy potrzeba wyjścia poza własne granice, poza to, co jest. Czuję się stale niezadowolony, a ten starszy przynosi mu pewną lekcję; mówi, że należy próbować się ograniczyć. Wówczas padają te dwa terminy: *fromme Zufriedenheit* i *schweifende Sehnsucht* – zbożne zadowolenie, tak tłumaczy to Czapski, i dławiąca tęsknota. Są to dwa bieguny pojawiające się w życiu wielu twórców, w życiu i wrażliwości Czapskiego także.

Uderzyło mnie, że na egzemplarzu Charlesa Du Bosa, który Czapski potem mi ofiarował, wielkimi kulfonami na tej właśnie stronie napisał te dwa terminy, najpierw po niemiecku, później po francusku, a następnie próbował znaleźć odpowiedniki polskie. Pisał jedno słowo, później drugie, trzecie: wibrujące, dręczące nienasyconie, dławiąca tęsknota. Ciągłe był niezadowolony z tłumaczenia, ale wiedział, że obydwa te terminy jego bezpośrednio dotyczą.

We fragmentach *Wyrwanych stron*, które uważam za jedno z arcydzieł polskiej prozy XX wieku, w tych wyrwanych stronach z *Dziennika*, Czapski przywołuje po niemiecku, nie powołując się na Hofmannsthala, oba terminy. A dalej mówi, że te terminy mają swoje odniesienie w tym, co wie o swoim życiu religijnym. Należy je wszakże odnieść również do życia artystycznego, do jego reakcji na świat.

Dla mnie te dwa terminy kojarzą się z innym tekstem Czapskiego. W *Oku*, w esejach pisanych w Rosji, a mówiących o procesie twórczym, Czapski wspomina, że w swojej własnej malarskiej twórczości wyróżnia dwie tendencje, ciągle w niej obecne, których nie potrafi ze sobą pogodzić. Zastanawia się, czy może sens jego pracy twórczej leży w ciągłym balansowaniu między tymi dwoma biegunami.

Jeden biegun to, jak sam mówi, prawie rzemieślnicze „piłowanie” martwych natur, droga wywodząca się od Holendrów, pasja precyzji, spokoju; rzeczy, wydawałoby się, z punktu widzenia temperamentu Czapskiego niezwykle mu odległe. A drugi biegun to skok w przepaść, szukanie nowego, wychodzenie poza dotychczasowe formy.

Znowu użyję silnych słów, ale chyba należy ich tu użyć: nie wiem, czy w ogóle o malarstwie napisano wiele tekstów o takiej intensywności i zarazem o takim obiektywizmie, jak owe teksty z *Oka*, pisane w przedziale kolejowym, gdy Czapski jechał poszukiwać swoich zaginionych kolegów z obozu. Zaszły się wtedy na wyższe piętro przedziału i notował, już bez pomocy książki, to, co pamiętał o własnej pracy.

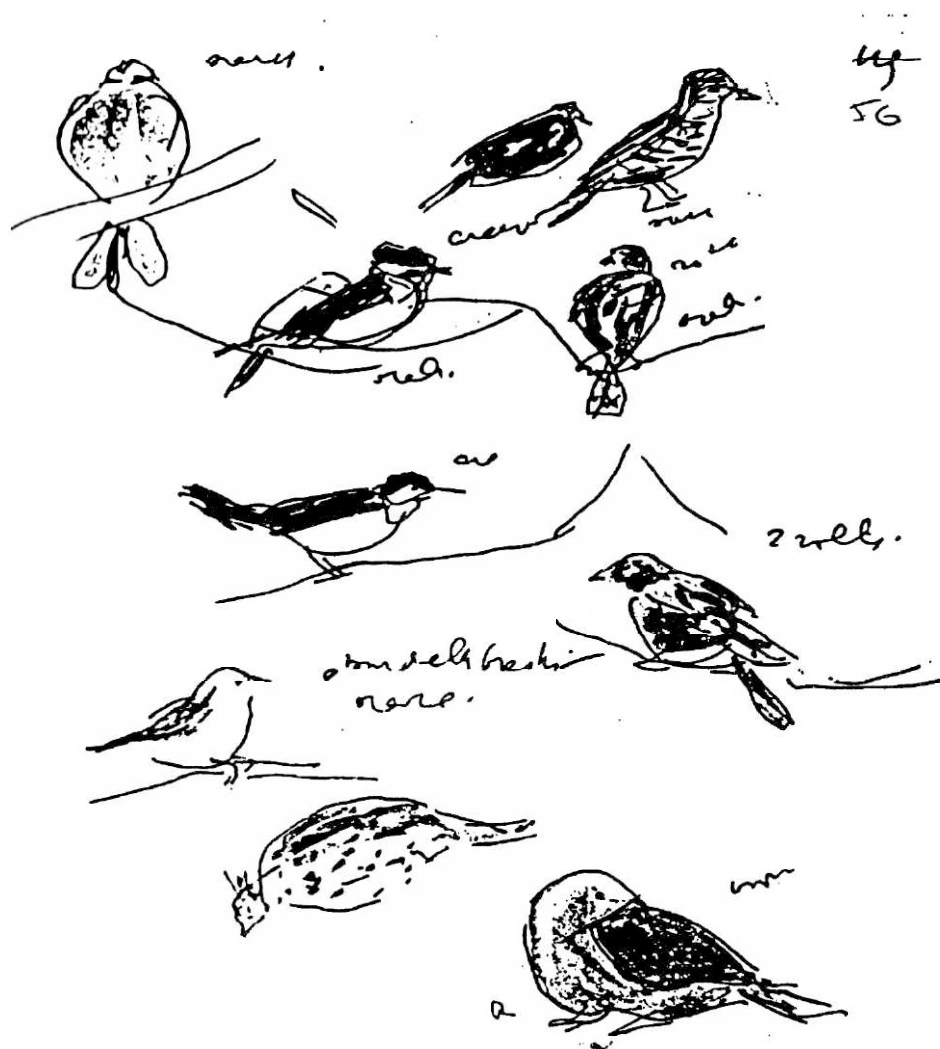
Otóż wśród tych notatek o tempie pracy, o locie i o potrzebie cierpliwości jest też fragment przypominający wizytę w Prado. Na Czapskim ogromne wrażenie wywarł tam Goya. Może też i dlatego, że w Goyi odnalazł te dwa bieguny nadające siłę jego własnej prozie i malarstwu. Wspomina o obrazach, które są malowane niezwykle precyzyjnie, z dokładnością, wydawałoby się, prawie flamandzką – jeden z kardynałów portretowanych przez Goyę ma lśniące, jakby polakierowane paznokcie. Ale wspomina też inne obrazy w tym samym muzeum, tzw. czar-

nego Goyę, malowane z taką brutalnością a zarazem celnością, że jest to chyba jedyne malarstwo, któremu się udało przekazać krzyk bólu i protest przeciwko okrucieństwu z siłą niezrównaną. Czapski zawsze o tym marzył.

Wracam do punktu wyjścia. Owe gwoździe diamentowe, cytaty, przez Czapskiego wypisywane, pozwalały mu orientować się w świecie sztuki cudzej i własnej. Siłą pisarstwa Czapskiego jest umiejętność nazwania szczegółu, umieszczenia go w pewnym ciągu

własnej i cudzej twórczości. A jednocześnie nigdy, prawie nigdy, nie ulegał formułom ideologii malarskiej. Owszem, zdarzało się to, gdy mówił o kapistach i tworzył pewną mitologię grupy. Tutaj podlegał pewnym pokusom, ale nie te teksty, dla mnie przynajmniej, są w Czapskim najważniejsze. Najbliższe mi są nagle migawki, pokazanie czyjegoś dzieła, czyjejś twarzy, czyjejś osobowości.

Wojciech Karpiński



Czapski był niezwykłym zjawiskiem...

Z Wojciechem Karpińskim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Łysiak i Piotr Kosiewski

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Znamy skończone dzieła Czapskiego, ale mało wiemy o procesie, który doprowadził do ich powstania. Czy mógłby Pan opowiedzieć o „kuchni artystycznej” Czapskiego? Czy widział go Pan kiedykolwiek przy pracy, czy on w ogóle odkrywał się przed kimś?

Wojciech Karpiński: W *Wyrwanych stronach* często zdarzają się opisy powstawania obrazów. *Dziennik* jest właściwie zapisem reakcji Czapskiego na malowanie, często zwątpień, a czasem nadziei związanej z nowym obrazem. Nigdy nie byłem przy malowaniu. Czy znam ludzi, którzy bywali? Nie wiem, trzeba się spytać Jacka Woźniakowskiego, ale ja nie słyszałem o tym. Czapski malował codziennie, zamykał się w swojej pracowni, w takim ciasnym, niewiarygodnie zagraco-nym pokoju. Najczęściej malował stojąc, w późnych latach czasem siedząc. W pracowni miał wielkie łóżko, gdzie sypiał, tam się co pewien czas kładł i przyglądał temu, co namalował. Przy łóżku miał książki i – wiem o tym z jego tekstów – często jakąś otwierał, żeby się odprężyć, odpocząć i skupić. Od późnych lat dwudziestych towarzyszył mu nieprzerwanie Proust. Gdzieś pisał, że ma zawsze przy swoim stoliku jakiś jego tom. Nie mogę jednak powiedzieć nic dokładniejszego. Gdy odwiedzałem go, zasta- niał nie dokończony obraz. Staralem się tam zajrzeć, ale on tego nie lubił. Czasem niszczył malowane płótno. W jego przypadku twórczość była procesem dojrzewającym w samotności.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Czy obrazy powstawały od razu, od początku do końca w pewnym określonym czasie, czy może do nich powracał? Czy poprawiał to, co namalował?

Wojciech Karpiński: Rzadko, chyba wracał do płótna po dłuższym czasie. Zdarzało mu się natomiast prowadzić więcej niż jedno płótno naraz. Nie była to jednak regu-

ła. Raczej skupiał się na jednym obrazie. Malował dosyć szybko, była to zwykle kwestia kilku dni. Czasami zdarzały się takie martwe natury, które – jak on mówi – „piłował”, poświęcał im więcej czasu. Wiem z tekstów raczej niż ze zwierzeń, że miał wtedy zasadę, by doprowadzić obraz do końca. Nawet jeśli był niezadowolony – chciał iść coraz dalej i dalej. Był to jedyny sposób, by proces twórczy przyniósł spodziewane oczyszczenie, rozładowanie. Jeśli uważał, że drogę danego obrazu obrał fałszywie, najwyżej go niszczył. Zdarzało mu się to rzadko, ale i tak bywało

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Jaką rolę w tej pracy odgrywał rysunek? Czapski unikał wirtuozerii, nie cenił jej u innych, ale wśród spuścizny, którą pozostawił, są także rysunki uderzające swą niezwykłą sprawnością. Jednocześnie czuje się, że artyście zależało na tym, aby owa sprawność nie zdominowała „stylu odbioru”, aby widz nie poprzestał na podziwie...

Wojciech Karpiński: Rysunki wykonywał błyskawicznie, choć trafiały się też bardziej dopracowane. Czapskiego widywało się zatopionego w zeszytach. Na początku miały czarną oprawę – bardziej miękką, później szarą – twardą. Tam bazgrał, coś sobie pisał, był to rodzaj potoku świadomości na temat tego, co zrobił i co ma w planach Szkicował. W monografii Murielle Werner-Gagnebin można znaleźć takie strony, gdzie – na przykład – pojawia się wizerunek jakiegoś mężczyzny, tę samą głowę znajdujemy potem bardziej z boku, nachodzącą na tekst i za chwilę rysunek jest powtórzony jeszcze raz. Były to notatki, często na ich podstawie powstawały obrazy. Nie zawsze natychmiast. Zdarzało się, że Czapski wracał do nich po latach.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Czy rysunki od razu były tworzone z myślą o obrazie?

Wojciech Karpiński: Trudno powiedzieć. Najczęściej powstawały z myślą o utrwaleniu pewnego szoku. Nie wiem czy to stuprocentowa prawda, ale Czapski pisze, że od Matisse'a nauczył się błyskawicznego szkicu z zapisanymi kolorami. Mógł to zobaczyć w jednym z albumów i potem naśladować. Stosował jednak tę metodę już wcześniej, nawet w obozie.

Jedna z ulubionych historyjek Czapskiego mówi, że kiedyś uderzył go kontrast głów urzędników z tonacją ściany w firmie spedycyjnej, która wysyłała mu obrazy na wystawę do Anglii. Zanotował to, zrobił rysunek, który bardzo mu się podobał, potem namalował obraz. Po kilku miesiącach wrócił w to samo miejsce i zobaczył, że nie ma ściany zielonej, a jest niebieska. Spytał kiedy ją przemalowano. Odpowiedziano, że zawsze taka była. Coś mu się przetrworzyło...

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Stosunkowo niewiele rysunków jest podpisanych i datowanych.

Wojciech Karpiński: Dosyć często są podpisane monogramem. Rzadko bywają datowane. Zapewne można je jakoś naukowo podzielić. Są to migawki z *Dziennika*, czasami rysunki na strzępach, bibułkach. Trafiają się też rysunki bardziej wypracowane – z kwiatami, portretami. W *Wyrwanych stronach* Czapski nawet pisze, że zdecydował się na luksus rysowania na wielkich białych kartonach, że biel jest bardzo ważna i nie będzie zamazywał jej pismem. W postanowieniu tym nie wytrwał zbyt długo. Pismo też było bardzo ważne.

Później chodził na takie miejsca do opery i do teatru, gdzie było jeszcze trochę światła, i rysował. Te rysunki cieszyły się względnym powodzeniem, bo sportretowani aktorzy interesowali się nimi, przychodzili na wystawę. Czasem byli zadowoleni, czasem nie.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Czy Czapski traktował jakąś część swojej twórczości nie-malarskiej jako autonomiczną sferę sztuki?

Wojciech Karpiński: Istnieje nawet kilka jego czarno-białych rycin i kilka litografii barwnych. Tak naprawdę jednak nie traktował ani prac graficznych, ani rysunków odrębnie. Wydaje się, że jego oryginalność po-

legała – on chyba też to odczuwał – na włączeniu szkiców w *Dziennik*. Z tego dopiero później, po kilku metamorfozach, rodziły się obrazy.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: W Polsce po długiej przerwie malarstwo Czapskiego zaistniało publicznie w chwili odnotowania przez media jego udziału w Paryskim Biennale w 1987 roku. Interesuje nas, jak jego sztuka została odebrana we Francji. Przecież jemu nigdy nie zależało na zbliżeniu z tamtejszym środowiskiem artystycznym.

Wojciech Karpiński: On wiedział, że to niemożliwe, że musiałyby zapłacić za dużą cenę. Miał poczucie, że jego twórczość jest zupełnie odmienna od dominujących prądów. A z Biennale to było tak, że ono umarło śmiercią naturalną i pragnęło się odrodzić. Dlatego po raz pierwszy zaproszono twórców bez względu na ich wiek, ważnych dla danych państw. Działo się to w momencie wielkiej popularności Nowych Dzikich. Powszechnie było poczucie, że nastąpiła jakaś zmiana. Biennale miało kilku komisarzy. Inicjatywa zaproszenia Czapskiego wyszła od Polaka, Rafała Jabłonki, który mieszka w Kolonii, ma własną galerię, interesuje się sztuką odmienną od tej prezentowanej przez Czapskiego – konceptualną. Jest zarazem osobą bardzo otwartą. W 1982 roku zorganizował wystawę artystów niemieckich połączoną z aukcją na „Solidarność”. Wtedy też pojechał do Maisons-Laffitte. Wydaje mi się, że to on spowodował, aby z Polski i z Francji jednocześnie był Czapski, a ponadto z Polski Dwumik. Znalazło się tam osiem czy dziewięć obrazów Czapskiego. Myślę jednak, że naprawdę pokazałaby Czapskiego Zachodowi indywidualna wystawa we francuskim Muzeum Narodowym. Musiałyby jej towarzyszyć katalog, może nie stuprocentowo naukowy, ale porządnie opracowany, który pokazywałby skąd wzięły się te dzieła, jakie można wyróżnić wpływy. Taki katalog utrwałaby jego obecność na rynku sztuki.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Malarstwo nie zjednało Czapskiemu miłośników wśród krytyków francuskich?

Wojciech Karpiński: Miał przyjaciół. Był szanowany ze względu na wiek. Myślę zresztą, że teraz francuska krytyka malarska znalazła się w pewnym niżu, podobnie malar-

stwo francuskie. Malarstwo Czapskiego nie znajdowało uznania, za bardzo odbiegało od bieżących wydarzeń w sztuce. Na początku lat osiemdziesiątych była, w Musée des Arts Décoratifs wystawa, gdzie znalazły się trzy lub cztery jego obrazy. To było znaczące.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Nie wiem czy się nie mylę, ale Czapski bodaj nigdzie nie napisał wprost, jak powinna wyglądać krytyka sztuki. Sam nie był też typem autora, którego można byłoby nazwać „krytykiem”. Miał raczej własne „porachunki” z przeszłością i teraźniejszością sztuki. Czy jednak mówił kiedykolwiek, jak – jego zdaniem – należy pisać na ten temat? Czyje piarstwo o sztuce cenili?

Wojciech Karpiński: Lektury dotyczące krytyki malarstwa były wyraźne. Nie wypowiadał się – może przez grzeczność – na temat krytyki pisanej „z boku”. Ale w piarstwie o sztuce był dla mnie jednym z największych, nie tylko w Polsce. Byli pisarze podobnej rangi, nikt jednak nie był podobny. Myślałem do kogo porównać Czapskiego, gdy mówię o nim cudzoziemcom. Nie znajduję kogoś takiego. Czapski *Oko* zaczyna od wyznania. Żałuje, że nie ma trzech rąk, bo dla niego myśli nasuwające się przy malowaniu, wtedy gdy trzyma pędzel, byłyby najcenniejsze. Nie wiem czy z jego pism dałoby się odtworzyć idealny typ krytyki lub pisanie o sztuce. Wiadomo kim są ci, których odczytywał stale, wymienia ich. To Delacroix i jego *Dziennik*, to Fromentin i *Mistrzowie dawni*, to wszystko co napisał Cézanne.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: To są pisanie o sztuce artyści...

Wojciech Karpiński: Tak, to są artyści. On uważał ich wyznania za najważniejsze. Pamiętam taki fragment jego *Dziennika*, kiedy zauważył, że pretensje krytyków i malarzy stały się wszechobejmujące, wymieniał cytaty od świętego Tomasza poprzez Kartezjusza po Heideggera o Heisenberga. Działo się to pod koniec lat pięćdziesiątych, na początku sześćdziesiątych, gdy malarstwo rozplynęło się w abstrakcji, a jednocześnie trudno je było uchwycić. Czapski stwierdził, że listy cytowanych nazwisk nie zmyślił, przepisał je z kilku katalogów, które spadły mu

na głowę. I rzeczywiście tak było: on trzymał książki i katalogi na półce nad głową, i one spadły. U takiego Mathieu, o którym się dzisiaj zapomina, a wtedy uznawano go za wielkość, można było przeczytać, że jest następny po Arystotelesie. Czapskiego bardzo denerwowało to pseudofilozofowanie krytyków i malarzy. Z Polaków stale odwoływał się do Stanisława Witkiewicza ojca. Gdy czytał właśnie opublikowany pamiętnik Tadeusza Makowskiego, zaczął nawet używać jego języka w swoich tekstach.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Wiemy, że dla Pana samego wzór pisania o sztuce stanowią eseje Czapskiego. Chciałabym zapytać jak ocenia Pan pierwszą jego książkę, o Pankiewiczu. Dzisiaj spotyka się ona z różnymi osądami. Niektórzy historycy sztuki uważają ją nawet za przestarzałą...

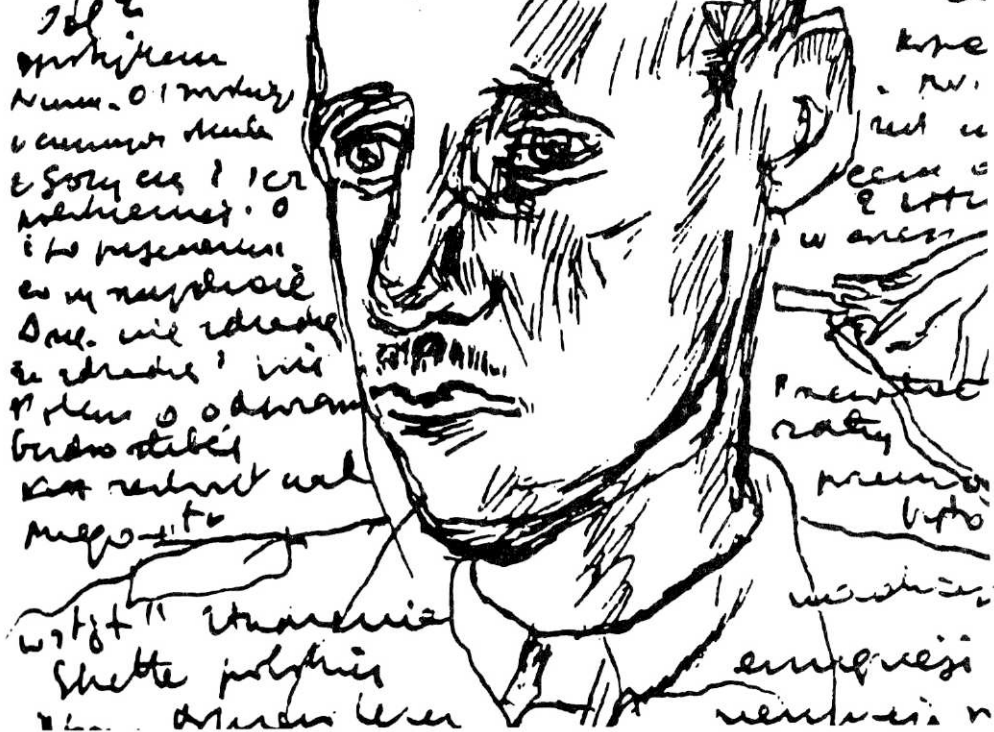
Wojciech Karpiński: Uważam, że to książka wspaniała, zwłaszcza w części rozmów doskonale napisana.

Czapski w przedmowie pisze, że przytacza (ze swoim niezwykłym talentem do odtwarzania cudzej mowy) słowa Pankiewicza i że Pankiewicz powykreślał, niestety, najdrażliwsze, najskrajniejsze sądy, co do których oni się często nie zgadzali. Dla Czapskiego malarstwo włoskie, weneckie nigdy nie było problemem, Velasquez także nie. Nigdy z nim nie rozmawiałem na ten temat, ale to zadziwiające, że pisząc o Prado nie wspomina prawie Velasqueza. Pankiewicz i Czapski byli bardzo odmiennymi osobowościami. A w tej książce Czapski stworzył pewien wzór, wystarczy na nią spojrzeć z punktu widzenia literackiego, przyjrzeć się, jak jest zrobiona, jak wspaniale jest oddana żywość języka profesora, jak Czapski poświęca najlepsze partie nie pytaniom a odpowiedziami. To jest wspaniała rzecz.

Piotr Kosiewski: Może są zatem inne przyczyny nieprzychylniej oceny tej książki? Nie można zapominać, że Pankiewicz współzł z kilkoma jeszcze tekstami Czapskiego i Cybisa nie tyle stworzył, co zaczął upowszechniać pewien sposób myślenia o sztuce. Myślenia kapistowskiego sprowadzającego, mówiąc w dużym uproszczeniu, obraz do gry barw na płaszczyźnie. Może zatem suro-

to stow „sumatorii” ycie ludie ut
 i do neli, ob, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z, aa, ab, ac, ad, ae, af, ag, ah, ai, aj, ak, al, am, an, ao, ap, aq, ar, as, at, au, av, aw, ax, ay, az, ba, bb, bc, bd, be, bf, bg, bh, bi, bj, bk, bl, bm, bn, bo, bp, bq, br, bs, bt, bu, bv, bw, bx, by, bz, ca, cb, cc, cd, ce, cf, cg, ch, ci, cj, ck, cl, cm, cn, co, cp, cq, cr, cs, ct, cu, cv, cw, cx, cy, cz, da, db, dc, dd, de, df, dg, dh, di, dj, dk, dl, dm, dn, do, dp, dq, dr, ds, dt, du, dv, dw, dx, dy, dz, ea, eb, ec, ed, ee, ef, eg, eh, ei, ej, ek, el, em, en, eo, ep, eq, er, es, et, eu, ev, ew, ex, ey, ez, fa, fb, fc, fd, fe, ff, fg, fh, fi, fj, fk, fl, fm, fn, fo, fp, fq, fr, fs, ft, fu, fv, fw, fx, fy, fz, ga, gb, gc, gd, ge, gf, gg, gh, gi, gj, gk, gl, gm, gn, go, gp, gq, gr, gs, gt, gu, gv, gw, gx, gy, gz, ha, hb, hc, hd, he, hf, hg, hh, hi, hj, hk, hl, hm, hn, ho, hp, hq, hr, hs, ht, hu, hv, hw, hx, hy, hz, ia, ib, ic, id, ie, if, ig, ih, ii, ij, ik, il, im, in, io, ip, iq, ir, is, it, iu, iv, iw, ix, iy, iz, ja, jb, jc, jd, je, jf, jg, jh, ji, jj, jk, jl, jm, jn, jo, jp, jq, jr, js, jt, ju, jv, jw, jx, jy, jz, ka, kb, kc, kd, ke, kf, kg, kh, ki, kj, kk, kl, km, kn, ko, kp, kq, kr, ks, kt, ku, kv, kw, kx, ky, kz, la, lb, lc, ld, le, lf, lg, lh, li, lj, lk, ll, lm, ln, lo, lp, lq, lr, ls, lt, lu, lv, lw, lx, ly, lz, ma, mb, mc, md, me, mf, mg, mh, mi, mj, mk, ml, mm, mn, mo, mp, mq, mr, ms, mt, mu, mv, mw, mx, my, mz, na, nb, nc, nd, ne, nf, ng, nh, ni, nj, nk, nl, nm, nn, no, np, nq, nr, ns, nt, nu, nv, nw, nx, ny, nz, oa, ob, oc, od, oe, of, og, oh, oi, oj, ok, ol, om, on, oo, op, oq, or, os, ot, ou, ov, ow, ox, oy, oz, pa, pb, pc, pd, pe, pf, pg, ph, pi, pj, pk, pl, pm, pn, po, pp, pq, pr, ps, pt, pu, pv, pw, px, py, pz, qa, qb, qc, qd, qe, qf, qg, qh, qi, qj, qk, ql, qm, qn, qo, qp, qq, qr, qs, qt, qu, qv, qw, qx, qy, qz, ra, rb, rc, rd, re, rf, rg, rh, ri, rj, rk, rl, rm, rn, ro, rp, rq, rr, rs, rt, ru, rv, rw, rx, ry, rz, sa, sb, sc, sd, se, sf, sg, sh, si, sj, sk, sl, sm, sn, so, sp, sq, sr, ss, st, su, sv, sw, sx, sy, sz, ta, tb, tc, td, te, tf, tg, th, ti, tj, tk, tl, tm, tn, to, tp, tq, tr, ts, tt, tu, tv, tw, tx, ty, tz, ua, ub, uc, ud, ue, uf, ug, uh, ui, uj, uk, ul, um, un, uo, up, uq, ur, us, ut, uu, uv, uw, ux, uy, uz, va, vb, vc, vd, ve, vf, vg, vh, vi, vj, vk, vl, vm, vn, vo, vp, vq, vr, vs, vt, vu, vv, vw, vx, vy, vz, wa, wb, wc, wd, we, wf, wg, wh, wi, wj, wk, wl, wm, wn, wo, wp, wq, wr, ws, wt, wu, wv, ww, wx, wy, wz, xa, xb, xc, xd, xe, xf, xg, xh, xi, xj, xk, xl, xm, xn, xo, xp, xq, xr, xs, xt, xu, xv, xw, xx, xy, xz, ya, yb, yc, yd, ye, yf, yg, yh, yi, yj, yk, yl, ym, yn, yo, yp, yq, yr, ys, yt, yu, yv, yw, yx, yy, yz, za, zb, zc, zd, ze, zf, zg, zh, zi, zj, zk, zl, zm, zn, zo, zp, zq, zr, zs, zt, zu, zv, zw, zx, zy, zz.

— ovis p... sekundis, p... neres li
 meo relunono boque utie sekundis
 nicho mydnie dantis; miehukit
 a groszui p... meo g...
 ude ci d...
 i...
 urlemu...
 a... - T... me mequ...
 1012



pr...
 Num. 01 m...
 u...
 i...
 i...
 co...
 D...
 i...
 P...
 b...
 k...
 me...
 w...
 S...
 v...

Rys. Józef Czapski

wy osąd wynika z tego, że książka się w pewnym sensie zideologizowała?

Wojciech Karpiński: Być może tak jest, chociaż – jeśli książka się zideologizowała – to na konkretnych przykładach, czyli najlepiej jak można. Kontynuując tę myśl: jeśli ona się nie podoba, to może dlatego, że zdołała narzucić tę kapistowską wizję. Nieszczęściem Czapskiego było to, że stał się rzecznikiem kapistów ze wszystkimi ich słabościami i to w sposób tak wspaniały. Ci, którzy później nie lubili Cybisa, zaczęli odrzucać ten sposób myślenia o sztuce. Ale bardzo ciężko to zrobić. Gdy zaczyna się czytać książki Czapskiego, to później się ich językiem oddycha, myśli, nawet o tym nie wiedząc. One są wyjątkowe. Niczego nie można do nich porównać. Przez to są niebezpieczne.

Piotr Kosiewski: Czy w późniejszych latach Czapski próbował dystansować się od osiągnięć kapistów?

Wojciech Karpiński: Często mu przedstawiałem taką sugestię. Bardzo go denerwowała. Kiedyś nawet napisał mi list, było to po rozmowie telefonicznej i po przeczytaniu jego tekstów o Waliszewskim. Bał się, że napiszę straszne głupstwa. *Nota bene* – teksty o Waliszewskim są wspaniałe. Czapski świetnie naśladuje jego język, ortografię, przytacza anegdoty. Mówiłem Czapskiemu, że wśród kapistów on był jedyną wybitną malarsko osobą, wyróżnić jeszcze można dwóch ciekawych – Nachta Samborskiego i późniejszego Potworowskiego. Czapski na moment dawał się przekonać, po chwili jednak wracał do swoich tez.

Piotr Kosiewski: Ale inne teksty Czapskiego, – z dostrzeżeniem Anselma Kiefera – są zaskakujące i jakby przełamują jego dawny sposób myślenia o obrazie.

Wojciech Karpiński: To nie jest takie proste. Czapski lubił powtarzać, że jego siostra powiadała o nim: „Ty wszystkim przynajdziesz rację, mówisz: i ty masz rację, i ty masz rację”. Wspomina, że chciał uzupełnić część przedwojenną *Oka* artykułem *Gdybym był Łukaszem*, w obronie tego ugrupowania. Cały czas szukał drugiego stanowiska. O Kieferze mówił już w późnych latach, ale zaskoczyło mnie, że nie dostrzegł w nim

„matejkizmu” czy też „böcklinizmu”, wykroczenia poza malarstwo. O Balthusie mówił dużo ostrzej, uważał, że to są właśnie grymasy.

Piotr Kosiewski: A jednocześnie uważał, że jego malarstwo stanowi koniec epoki artystycznej zapoczątkowanej przez Cézanne’a. Wystarczy przypomnieć tekst *Śmierć Cézanne’a*. Czy uważał, że jest szansa kontynuacji tego, co sztuka współczesna odrzuca?

Wojciech Karpiński: Rzeczywiście, Czapski myślał o końcu pewnego sposobu pojmowania sztuki. O kontynuację trzeba by było zapytać, ale on w różnych okresach dawał różne odpowiedzi; na tym polegała jego siła. Całym swoim dziełem dał przykład kontynuacji. Gdy teraz oglądam Nowych Dziki, widzę w obrazach Czapskiego dzieła ich starszego brata.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Czy Czapski obserwował drogę młodszych artystów, poza Kieferem?

Wojciech Karpiński: Było już chyba za późno. Przyniosłem mu kiedyś album Fettinga, ale już nie widział dobrze reprodukcji. Miał rację Konstanty Jeleński, że z Czapskim było tak, jak z Królową z *Alicji w Krainie Czarów*. Miało się czasem poczucie, że Czapski stoi w miejscu, sztuka bardzo szybko szła naprzód, mijała go, zataczała koło, i on znowu był w awangardzie. Jego fascynacje to Soutine i nurt ekspresjonizmu, to Morandi i de Stäel. Wielka wystawa tego ostatniego z 1981 roku wywołała cykl bardzo interesujących obrazów Czapskiego: ludzie oglądający ekspozycję, przetworzone obrazy de Stäela w tle. De Stäela Czapski widział już piętnaście lat wcześniej i teraz go zobaczył jakby po raz pierwszy. Umiejętność ta była jednocześnie – i jego siłą, i słabością.

Z historii sztuki wybierał sobie bardzo różne rzeczy. Ważna była dla niego *Martwa natura* Charlesa Sterlinga, najpierw wystawa, a potem książka i dwa lub trzy obrazy – martwe natury Chardina czy Cotana, był to jednak bardzo daleki punkt odniesienia, nie próbował ich przecież naśladować. Kilka razy byliśmy razem w Luwrze. Patrzył na jakieś małe fragmenty. Nie czuł się w obowiązku posiadania jakiegokolwiek stosunku

do Tintoretta, Veronesa. Po prostu potrzebny był mu w danej chwili obraz, dajmy na to, Corota, a reszta nie istniała.

Piotr Kosiewski: Rozpoznawalnym dziełem w twórczości Czapskiego, wyłamującym się ze spójnej całości, można rzec – Matejkowskim, jest *Spacer w Białoleńce*. Płótno wręcz szokuje kogoś, kto uważnie czytał pisma Czapskiego. Można je nazwać bowiem „zaangażowanym”. Czapski mówił, że namalował ten obraz, bo nie mógł być razem z tymi, z którymi się solidaryzował. Jak później go oceniał – jako gest polityczny czy malarski?

Wojciech Karpiński: Na wystawie w Szwajcarii, po której obwoziłem go na specjalnym wózku-krzeselku, zatrzymał się przed tym obrazem i powiedział, że to jak Matejko. Potem przypomniałem mu o tym i bardzo się oburzył. Powiedział: „To nie jest jak Matejko”. I miał rację. Obraz namalowany jest według fotografii, ale kadrowaniem przypomina inne obrazy Czapskiego. W kolorze jest prawie monochromatyczny, wszystko w płamach. To bezwzględnie malarsko rozwiązany obraz. Mieści się w takim cyklu, z którego inne płótna pokazują poczekalnię u okulisty, z czarno-białym lub niebieskawo-białym tłem. Zatem obraz ten nie jest niczym wyjątkowym.

Piotr Kosiewski: Nie mam na myśli pewnego chwytu artystycznego. O „zaangażowaniu” *Spaceru w Białoleńce* stanowiły okoliczności historyczne, w jakich to dzieło powstało. A jeśli mówię o sztuce zaangażowanej, to nie przywołuję tylko pewnego rodzaju „realistycznego” malarstwa, uprawianego w Polsce w tych samych latach, żeby wspomnieć chociażby prace Jana Rylkego. To porównanie byłoby dla Czapskiego więcej niż obraźliwe.

Wojciech Karpiński: Takie sprzeczności w poglądach Czapskiego często występowały. Podobnie było ze sztuką religijną, choć tutaj trudniej byłoby znaleźć przykłady. Czapski, bardzo zaangażowany w sprawy pol-

skie, był również jako człowiek bardzo religijny, przejęty problemami nieszczęścia, współczucia, litości. Otóż prawie nie ma obrazów, istnieje kilka rysunków – *sensu stricto* – religijnych. Istnieją kopie lub wariacje na temat Rouaulta, Zurbarana. Zrobił także kopię z maleńkiej pocztówki – dziwnego obrazu jakiegoś prymitywu katalońskiego.

Piotr Kosiewski: Może pytał Pan czy owe wariacje były impresjami wywołanymi innymi dziełami (co spotykamy u niektórych artystów począwszy od Maneta i jego *Chrystusa*), czy interpretacją pewnego tematu?

Wojciech Karpiński: Nie postawiłem takiego pytania, bo nie odważyłbym się. On te sfery starał się rozdzielać. Nie wpadał w mieszankę mistyczno-artystyczną. W Prado, wśród obrazów, które zwróciły jego uwagę, znalazł się *Chrystus ze świętym Łukaszem* Zurbarana. Uważa się, że święty może być autoportretem malarza. Czapski rysował go kilka razy z reprodukcji, z takimi hiszpańskimi, ostrymi rysami. Podobało mu się pewnie to szarżowanie i przekroczenie granic. Ale zapewne uważał, że lepiej wyraża siebie poprzez jabłka i miseczki, a do innej tematyki nie powinien się w malarstwie zbliżać. Myślę, że właśnie ta mieszanka była tym, co odrzucało Czapskiego w wystawie *Romantyzm i Romantyczność* Rostworowskiego.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Z drugiej strony zastanawiający może się wydawać ów rozdział w biografii Czapskiego: między – nazwijmy to – „obecnością w Historii” a sztuką, która odżegnuje się od tematu, idei itp. obowiązków. Oto fragment recenzji wspomnianej wystawy, który może w tym kontekście zabrzmi ciekawie: *Grzechem śmiertelnym wystawy jest zupełne zlekceważenie kryteriów malarskich. Istnieje tylko temat nieliczący się z formą. Akcent położony na historię, na martyrologię narodu polskiego. Zatem na pokazane przez Marka Rostworowskiego obrazy Czapski patrzył poprzez temat, nie analizował ich warstwy ma-*

* Zob.: *Romantyzm i Romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX w.* [kat. wyst.], (BWA, Warszawa X-XI 1975). Czapski spisał swoje refleksje po obejrzeniu francuskiej wersji wystawy *L'esprit romantique dans l'art polonais*, pokazanej w paryskim Grand Palais w 1977 r.; zob. esej *Romantyczność w Grand Palais*, ostatni przedruk [w:] J. Czapski, *Patrząc*, oprac. J. Pollakówna, Kraków 1983, s. 339-344 (red.).

larskiej, uważał że służy ona celom poza-artystycznym. Tak więc na obraz *Spacer w Białolece* należałoby może spojrzeć pod innym kątem, bo autor dążył do zrównoważenia w nim „treści” i „formy”. Inaczej post-rzekał malarstwo choćby wspomnianego tu już Matejki.

Wojciech Karpiński: Mnie się wydawało, że Czapski przesadza z niechęcią do Matejki. Teraz zobaczyłem po latach jego obrazy i jednak są one straszne, zwłaszcza *Bitwa pod Grunwaldem*. Ale zaskakuje mnie niedoceniaenie człowieka tak interesującego jak Jacek Malczewski. Dlaczego kapiści go zupełnie zlekceważyli? To pytanie wielokrotnie zadawałem, ale nigdy nie uzyskałem odpowiedzi. Czapski powinien był go dostrzec, lecz za bardzo bał się wszelkiej literackości. A przecież wychodzenie poza konwenanse, zgrzyty kolorystyczne powinny zwrócić jego uwagę.

Piotr Kosiewski: Janusz Marciniak przytaczał na lubelskiej sesji cały list Czapskiego poświęcony Malczewskiemu*. Okazuje się, że Czapski jednak docenił go.

Wojciech Karpiński: Tak, on takie listy pisał, ale to była chwila. Później wracał do własnego zdania.

Piotr Kosiewski: Czy zdarzało się Czapskiemu mówić na temat tego, co zaczęło się dziać w latach sześćdziesiątych nie w sztuce, a w muzealnictwie? Co sądził o wielkim powrocie malarstwa akademickiego, z którym przecież cały czas walczył?

Wojciech Karpiński: Chyba o tym nie mówił. Dla niego to było zawsze coś straszniejszego. Nie mógł docenić portretów salonowych. Jemu bliska była pewna tradycja bizantyńska, może wczesne malarstwo włoskie, później Północ – Rembrandt, potem Goya, potem Cézanne. Natomiast malarstwo salonowe było zbyt odległe od jego wrażliwości. Owszem, jego tradycję stworzyli wielcy Holendrzy, wielcy Włosi, ale on wcale nie uważał, że do wszystkiego musi mieć jakiś stosunek. Vermeera cenił, ale to było coś doskonałego, za szybko. No, ale to już moja interpretacja, nigdy czegoś takiego nie

powiedział. W obrazie Rogiera van der Weydena w Luwrze zwrócił uwagę na martwą naturę. Doskonale to pamiętam: wspaniale namalowana karafka z wodą, wnętrze, cienie. Było to dla niego ideałem, dalekim i niedosięglym. Mistrzowie to z jednej strony Rembrandt, z drugiej – mistrz cichego życia – Cotan.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Chciałabym zapytać o polskich artystów. Jeden z tekstów Czapski poświęcił Cieśliewiczowi, inne Lebensteinowi. Czy później obserwował twórczość artystów polskich, chociażby tych, którzy przebywali we Francji?

Wojciech Karpiński: Nie ośmieliłbym się przytaczać jego komentarzy. On interesował się każdym, kto się tam pojawiał. Był zafascynowany, potrafił o każdym mówić, że jest niezwykle. Umiął dostrzec i docenić malarstwo zupełnie inne od własnego. Gdy ktoś nowy pojawiał się na horyzoncie, natychmiast miał błysk w oku.

Piotr Kosiewski: A czy z równą uwagą obserwował to, co dzieje się w sztuce zachodniej? Chodzi mi zwłaszcza o lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, ponieważ w jego tekstach następuje pewna przerwa. Pisał o Braque’u, Soutinie, de Staëlu, a później nagle się pojawia u niego Kiefer. Jak reagował na powrót malarstwa, figuracji czy na takie zjawiska jak hiperrealizm?

Wojciech Karpiński: Nie wypowiadał na ten temat kategorię sądów ogólnych. Patrzył na główne nurty, od których czuł się bardziej oddalony. Uważał, że abstrakcja – Yves Klein, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, to co nadawało ton sztuce – płynię gdzie indziej niż on. Trafiały się pojedyncze pozytywne wypowiedzi, na przykład o Tobeyu. Odwoływał się do Cézanne’a tak jakby to był najbardziej nowoczesny malarz. Cézanne mówił: „Kopiuje rękę od piecyka, jeżeli nie macie czego malować”. Czapski tę drogę wybierał, dlatego nazywał się „malarzem ścierka”. Gdy malował te swoje „piłowane martwe”, był to dla niego anteuszowy kontakt z ziemią. Dla mnie zagadkę stanowią jego krajobrazy, nie potrafię powiedzieć,

* Tekst Janusza Marciniaka drukujemy obok (red.).

skąd się wzięły, ani czego są syntezą. Nie jest to malarstwo wzorowane na Morandim ani na Soutinie, to coś zupełnie niezwykłego – dzieła olśniewające, gwałtowne i spokojne zarazem.

Piotr Kosiewski: W powszechnym odczuciu funkcjonuje Pan jako główny interpretator dzieła Czapskiego. Czy nie ma Pan poczucia pewnego zniekształcania, czytania Czapskiego poprzez swoje upodobania?

Wojciech Karpiński: Jeśli chodzi o teksty poświęcone Czapskiemu, to wyjątkowo trafne są dla mnie dwa napisane przez Jacka Woźniakowskiego*. Czapski był niezwykłym zjawiskiem i to nie tylko na polskiej scenie. Zostanie jeszcze uznany. Pewne fragmenty jego pisarstwa uznałbym za arcydzieło, także za arcydzieło polszczyzny. W polskiej literaturze funkcjonuje kilka wzorów pisania. Niewiele się zastanawiając dałbym przykłady Gombrowicza i Jerzego Stempowskiego. Józef Czapski również jest kimś takim, mimo że nie zamierzał dawać żadnych wzorców. Na jego język, scalony niezwykłym temperamentem, złożyło się wiele wpływów, na przykład austriacka czy niemiecka dyscyplina, a jednocześnie uwolnienie się od presji gramatyków i korektorów. On stworzył język, którym potrafił mówić o malarstwie. Twórcę podobnego niełatwo znaleźć, nie tylko w literaturze polskiej. Bardzo bym chciał, żeby obszerny wybór tekstów Czapskiego ukazał się w jednym z języków zachodnich. Powinny się w nim znaleźć nie teksty martyrologiczne czy polityczne, nie teksty o kapistach lub Matejce, bo tego nikt nie zrozumie, tylko kilka portretów malarzy i pisarzy zachodnich – szkice o Malraux, o Soutinie, fragmenty z *Wyrwanych stron*. Złożyłoby się to na książkę rewelacyjną, która pokazywałaby, jak można pisać o sztuce.

Piotr Kosiewski: Czy zgodziłby się Pan ze zdaniem, że jednym z niebezpieczeństw wystawiania Czapskiego w Polsce jest to, iż jego twórczość może wpaść w ręce nazbyt gorących wielbicieli? Innymi słowy: czy

w przypadku Czapskiego nie jest konieczna selekcja wystawianych prac?

Wojciech Karpiński: Oczywiście, choć jeśli ma się do wyboru albo pokazać rzeczy słabe, albo wcale nie robić wystawy, to odpowiedzieć niełatwo. Przecież w Polsce przed 1989 rokiem wystawiało się wszystko Czapskiego, co było pod ręką.

Piotr Kosiewski: Ale nadal jest on jakby nieobecny.

Wojciech Karpiński: Mnie zafrapowały recenzje po zesłorocznej wielkiej wystawie Czapskiego. Były grzeczne i właściwie lekceważące, zwłaszcza młodych autorów – o wystawie z rozdzielnika, którą trzeba od-fajkować.

Piotr Kosiewski: Może w grę wchodzi zmęczenie emigracją?

Małgorzata Kitowska-Łysiak: A także brak rozeznania. Przecież do tej pory Czapskiego bardziej czytano niż oglądano, bo nawet monografia Murielle Werner-Gagnebin stanowiła rzadkość w bibliotekach. Obrazów nie było w stałych ekspozycjach muzealnych.

Wojciech Karpiński: Ta monografia do niedawna stanowiła jedyne źródło wiedzy o malarstwie Czapskiego. A na Zachodzie, tak samo jak w Polsce, nie można było tej twórczości zobaczyć. Jediną dokumentację stanowiły nie najlepsze zdjęcia amatorskie, całe szczęście, że w ogóle były. Potem powstał katalog, a właściwie niby-katalog z wystawy szwajcarskiej. Widnieją tam reprodukcje obrazów nie uwzględnionych na wystawie, brakuje obrazów eksponowanych. Jest jeszcze wydawnictwo z wystawy w Poznaniu, Krakowie i Warszawie.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Podobny charakter miały katalogi z Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie, z BWA w Nowym Sączu i z warszawskiej Kordegardy. Mam wrażenie, że sposób pisania o tej twórczości wynika z jednej strony – z niewiedzy, a z drugiej – z braku odwagi.

Wojciech Karpiński: Ja sędzę, że to raczej chęć zademonstrowania odwagi, że nie jest się „uzależnionym”. Wracając do gło-

* Jacek Woźniakowski, *Gadanina w pracowni*, „Zeszyty Literackie” nr 17 (4/1987), s. 50-53.
Jacek Woźniakowski, *Józef Czapski*, „Zeszyty Literackie” nr 32 (4/1990), s. 143-144.

sów o Czapskim, to chcę przypomnieć te, które ukazały się w „Magazynie »Gazety Wyborczej«”. Zamieszczono tam wypowiedzi dwóch malarzy: Ryszarda Winiarskiego i Marka Sobczyka. Winiarski poklepał Czapskiego po ramieniu, natomiast Sobczyk otwarcie powiedział, że jemu ta twórczość się nie podoba.

Piotr Kosiewski: Jest w tym pewna odwaga. Można uznać, że krytykowali Czapskiego, broniąc innego myślenia o sztuce. Inni boją się mówić źle o Czapskim.

Wojciech Karpiński: Jednak z wystawą, z której recenzje traciły powierzchownością, sprawa była delikatna. Taka druga okazja nie nadarzy się szybko. Jeśli zbiory Richarda Aeschlimanna ulegną rozproszeniu, to nie będzie żadnej reprezentatywnej kolekcji Czapskiego. Bardzo brakuje porządnego katalogu. Sam Czapski nie wiedział, co dzieje się z jego płótnami.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Czy można na koniec zapytać o Pańskie upodobania artystyczne? Jest Pan postrzegany w dużej mierze przez dzieło Czapskiego, ale znane są również Pańskie teksty o van Gogh czy Balthusie. Byli to artyści bardzo różni...

Wojciech Karpiński: Ci dwaj na pewno. Dla mnie sztuka zaczyna się z van Eyckiem, wydaje mi się, że to są szczyty, których już nigdy później malarstwo nie osiągnie, choć są wspaniałe próby. Po van Eycku przychodzą zaraz Rogier van der Weyden, wspaniały manieryzm.

Kiedyś myślałem, żeby stworzyć sobie prywatne muzeum wyobraźni. Ale to byłoby trudne. Zbyt wiele różnorodnych dzieł mi się podoba. Jeśli idzie o sztukę współczesną, to nie jest mi bliska abstrakcja. Malewicz, Mondrian, potem na terenie amerykańskim de Kooning tworzyli sztukę dla mnie, także Duchamp i jego potomstwo. Często w swoich fascynacjach zgadzaliśmy się z Czapskim: Schiele, Soutine, Hopper, Bacon.

Czapski pisał negatywnie właściwie tylko o Picasso robiąc mu tym jakąś krzywdę. Zgadzam się, choć z niechęcią, ze zdaniem Davida Hockneya, który powiedział mniej więcej tak: *Uważa się, że centrum sztuki*

światowej przeniosło się po wojnie z Paryża do Nowego Jorku czy do Los Angeles. Otóż centrum sztuki światowej znajdowało się tam, gdzie przebywał Picasso. Do jego śmierci było we Francji. Cenię wybrane jego dzieła, bardzo wczesne i późne.

Matisse był cudownym kolorystą. Kiedyś obejrzałem w Waszyngtonie jego najpiękniejsze obrazy z Maroka. Obok była sala Picassa. Gdy do niej przeszedłem, miałem wrażenie przejścia z bardzo ładnego dwuwymiarowego malarstwa do czegoś zupełnie odmiennego, sztuki trójwymiarowej, brutalnej i surowej, ale wspaniałej. Zaś teraz byłem w Lugano i widziałem wystawę Bacona, niezwykłą. To bardzo wybitny malarz, wyczuwa się u niego oddech wielkości. W Niemczech natomiast obejrzałem parę tygodni temu wystawę kolekcji Beyeler, bardzo mnie ta wizja historii sztuki współczesnej zainteresowała. Zaczyna się od Kandinsky'ego, któremu trafiały się ładne obrazy, ale późnych jego dzieł nie lubię. Potem wystawa podąża w przeszłość, pojawia się Celnik Rousseau, który jest malarzem mi bliskim. Po nim następują: Cézanne, Monet i – poprzez Légera, Matisse'a Picassa, Rothko (abstrakcjonistów było dużo) – aż do Bacona i Giacomettiego. Było to bardzo ciekawe, ale prywatnej galerii na swój użytek nie potrafię jeszcze stworzyć, chociaż czuję taką potrzebę i zastanawiam się cały czas nad jej składem.

Piotr Kosiewski: A czy z kręgu Nowych Dzikich interesuje Pana jeszcze ktoś poza Rainerem Fettingiem?

Wojciech Karpiński: Mnie Nowi Dzicy bardzo interesują. W Neue Nationalgalerie w Berlinie reprezentowani są właściwie wszyscy, wymieniłbym Karla Horsta Hödicke, Bernd Koberlinga. Do Kiefera natomiast mam stosunek różnicowany, jest coś, co mnie odpycha, ale zarazem znajduję w nim coraz więcej jakiejś Wagnerowskiej potęgi.

Małgorzata Kitowska-Łysiak: A czy mógłby Pan wymienić młodego polskiego artystę, którego Pan ceni?

Wojciech Karpiński: Za mało znam polskich współczesnych artystów, widzia-

tem trochę prac polskich Nowych Dzikich czyli Gruppy. Przyglądam się temu, ale nie czuję się na siłach wydawać oceny. Mam kilku przyjaciół plastyków, których bardzo lubię.

Piotr Kosiewski: Od dwóch – trzech lat chodzą wieści, że pisze Pan książkę o Czapskim... Czy to tylko plotki?

Wojciech Karpiński: Zapowiadam od kilku lat, że piszę książkę o Konstantym Jeleńskim. Temat jest diabło trudny, bo był to człowiek, który ukrywał swój niezwykły talent. Ale fascynuje mnie stale. Nie mam już

żadnych wytłumaczeń, bo cały materiał znajduje się u mnie w domu. Tylko więc pisać... Ale książkę o Czapskim napiszę prędzej, to znaczy – złożę w całość publikowane od lat teksty. Chciałbym dodać jeszcze jeden szkic o malarstwie i jeden o pisarstwie, w których próbowałbym odtworzyć swego rodzaju muzeum wyobraźni plastycznej i literackiej Czapskiego.

Dziękujemy za rozmowę.

Lublin, 27 maja 1993 roku



Rys. Józef Czapski

Trzy listy Józefa Czapskiego

Jackowi Waltosiewi

Listy Józefa Czapskiego. Podobno napisał ich tysiące. Wysyłał je nie tylko do przyjaciół i znajomych, ale także do obcych, bliżej nie znanych mu ludzi. Od listu – odpowiedzi na mój list, który napisałem do niego po przeczytaniu *Patrzac*, w 1984 roku zaczęła się moja, tak dla mnie ważna znajomość z Czapskim. Przedtem niewiele wiedziałem o nim, prawie nie znałem jego sztuki. Dla mojego pokolenia kapiści byli formacją historyczną i dopiero *Patrzac* sprawiła, że ta „historyczność” przysła jak zły czar i historia powtórzyła się. Powtórzyła się w sensie odkrycia przeszłości i powrotu do zapomnianej hierarchii wartości.

To, co wywarło na mnie najsilniejsze wrażenie, gdy po raz pierwszy zetknąłem się z pisarstwem Czapskiego, co odczuwam dziś jeszcze, kiedy wracam do jego książek, to jest niezwykła wiarygodność, biograficzna odpowiedzialność za słowo, która ma ścisły związek z jego olbrzymim doświadczeniem artystycznym i życiowym. Wyraźne i naturalne w tym pisarstwie, a więc także w listach, jest piętno określonej tradycji myśli i jej rezonans etyczny. Czapski przedłużył sobą, swym życiem, to życie myśli, które było udziałem trzech Stanisławów: Witkiewicza, Wyspiańskiego i Brzozowskiego, a także Norwida, którego był niemal religijnym wyznawcą. Gdyby szukać głębiej polskich antenatów jego myślenia o sztuce, byłiby nimi na pewno bracia Gierymscy (tu prosi się, aby wspomnieć o ich pięknych listach).

W przypadku Czapskiego można mówić wprost o istnieniu rzeczywistości lektur. Ta rozgałęziona kulturowo i wielojęzyczna rzeczywistość, scalała się i materializowała w nim samym, splatała się z jego życiem i pracą. Kiedyś, pisząc do niego, zwróciłem uwagę na rozdział „Ja” w *Tumulcie i widmach*, który jest dialogiem z Maine de Biran i oddaje sprawiedliwość naszym podmioto-

wym reakcjom na świat. Czapski odpisał: *Maine de Biran jest pisarzem właściwie bardzo trudnym, bo szalenie monotonnym, ale właśnie w tej monotonności zimnego analizowania siebie, w tej zadziwiającej prawdziwości analizy, bez cienia upiększeń, jest on dla mnie wielki i to jest jeszcze jedna książka, którą mam zawsze blisko siebie*. Pomyślałem wtedy, parafrazując Malraux, o bibliotece wyobraźni, o książkach, które Czapski miał zawsze blisko siebie, że stanowią one jeden z najpiękniejszych, współczesnych kanonów lektur. Dlaczego kanon najpiękniejszy? Dlatego, że inspirowany do samodzielnego myślenia, angażujący bez reszty w aktywne życie, wciągający w historię i w dzieje duchowe.

Z trzydziestu sześciu listów, które posiadam, wybrałem trzy, kierując się ich znaczeniem dla interpretacji myśli Czapskiego i myśli o Czapskim. Chciałbym w ten sposób naruszyć trwałość złych stereotypów na temat koloryzmu polskiego i stereotypów w myśleniu o sztuce w ogóle. Czapski każe nam dzisiaj na nowo przemyśleć rolę, którą odegrali kapiści oraz poddać rewizji kryteria, wedle których dochodzi do dominacji podziałów i zwalczających się kierunków nad widzeniem sztuki jako wspólnego bogactwa. W pierwszym liście jest mowa o Jacku Malczewskim. „Ostatni kapista” dokonuje jakby rehabilitacji Malczewskiego. List przynosi także powiew tej charakterystycznej, młodzieńczej wrażliwości, którą Czapski zachował do końca życia.

Maisons-Laffitte, 10.09.86.

Drogi Januszu!

Wczoraj otrzymałem Twój niebieski kaje-cik. Jest tam tyle bezpośrednio mnie dotyczących problemów i malarzy, że chcę choć rozpocząć odpowiedź, bo przy mojej już ha-

niebnej pamięci musisz być gotów otrzymać dwa listy dosłownie do siebie podobne, a potem mieć miesiące, gdzie nie otrzymasz nic. Te luki muszą przyjąć w moim wieku, tem bardziej chcę Ci powiedzieć, że Twoja ocena „wczoraj” i „dziś” jest absolutnie moją oceną i trzeba pamiętać, że wszystkie nowoczesności arcynowoczesne najszybciej mijają i giną.

Mam w ręku krytykę moich prac Świderskiego, która się prawdopodobnie nie ukaze na razie, a przecie to chyba krytyka najwnikliwsza nieznanego mi człowieka. Rację masz, że i Degas i Coubert byli przycięni przez moich kolegów. Ja ich odkryłem dopiero dobrze po ostatniej wojnie. Tu przesadzam: odkryłem ich o wiele wcześniej, ale wielka wystawa Couberta dała mi nowe o tym wielkim malarzu odkrycie. A co do Degasa, to po cichu sam się nim zachwyciałem, kiedy nasz mistrz nad mistrzami – Cybis go po jakimś lekcważył. Zresztą, zdaje mi się, że cała grupa kapistów była skutkiem skutków ogromnie długiej już dzisiaj tradycji, która się zaczęła od impresjonistów, a skończyła się aż na Soutinie. Kiedy myśleć o XIX wieku, to nie istnielibyśmy, gdyby nie ta seria malarzy, którzy już u Ingesa i Delacroix ustawili sobie dwa światy wielkiego malarstwa. Ingres czerwienił się i wychodził z pokoju, gdy spotykał Delacroixa, który był „dziki” w swoim czasie, a przecież i Ingres, któregośmy łaskawie klepali po ramieniu, był bardzo wielkim malarzem. Gdybym dzisiaj pisał o naszych wszystkich ocenach malarzskich, widzę, ile w tym wszystkim było partyjnej przesady. Ty jesteś właściwie już wolny od XIX-wiecznego partyjniactwa, a Twój stosunek do dzisiejszego malarstwa jest dla mnie tajemniczy, bo ja współczesnego malarstwa już nie znam. I jest jasne, że musisz czerpać niezależnie i niezależnie wybierać. To co piszesz o Gierymskich, popieram entuzjastycznie. Niedawno Zygmunt Mycielski, muzyk, mi powiedział: „Gdyby Altana Gierymskiego wisiała w Luwrze, to by go za światowego malarza uznano”, ale ja bym z tych altan wybrał ponad wszystko ten genialny obraz, w którym jest tylko altana bez ludzi. Jeżeli chodzi o Malczewskiego, to uderza mnie moja do niego ewolucja. Myśmy w Krakowskiej Akademii jego nie za-

uważyli, a przecież to jest chyba największy nasz w ogóle malarz. Miałem koleżankę, która się wychowała w jego promieniu. On jej rysował jako małemu dziecku obrazki. Przyznała mi się dzisiaj, że nigdy w Akademii nie wspomniała nazwiska Malczewskiego, bo się wprost wstydziła, że jako dziecko podziwiała go. Gdybym ja dzisiaj korygował moje sądy, to musiałbym wiele jeszcze rzeczy do porządku doprowadzić. Ta walka klanów tłomaczy wszystko. Dzisiaj w czym się zgadzam z temi klanami, to jest moja osobista, najgłębsza niechęć do uczniów Pruszkowskiego, tzw. Łukaszków. Zresztą wielka ilość malarzy została przez nas lekceważona, bo nie byli kapistami. Tego rodzaju klany jak kapiści mają ogromne plusy, bo łatwiej przebijają się przez tłum, ale ileż szkody robią jednostronnością spojrzenia? Zaczynam bredzić i muszę kończyć. Gdzie są granice dobrego malarstwa? Dlaczego podziwiam tak gwałtownie Morandiego, który malując trzy garnuszki pozornie się nie różni od milionów obrazów o tej samej tematyce? Bo on zamknąwszy się w najciaśniejszym kręgu doszedł do malarstwa największego. Jeszcze drugi mój entuzjazm ostatni to de Staël, który też umarł przedwcześnie. Na drugim biegunie Morandiego genialny samobójca (samobójca chyba z wypadku, ale to długa historia). Nie bać się opinii nawet najmłodszych dzikusów, wśród których może są geniusze. Iść za pędem swojego serca i zaraz mamy wspaniałą genealogię, która wybiega poza daty urodzenia. Ten list tylko żebyś wiedział, że i Twój dawny otrzymałem, i ten ostatni. Nie licz na odpowiedzi ode mnie, bo przy mojej pamięci, która mi co dzień daje niesłychane niespodzianki przykre, już nie bardzo na mnie można liczyć, ale wiedz, że wszystko co mi piszesz daje mi ogromną radość, że poprzez dziesiątki i dziesiątki lat mogą się dwaj malarze spotkać bez żadnych kompleksów wieku.

Całuję Cię najserdeczniej

Twój Józef

Drugi list był już publikowany w poznańskim „Czasie Kultury” w 1990 roku. Ma charakter testamentu artysty. Komentarz uważam zatem za zbędny.

Drogi Januszu!

Niestety, na Twój ostatni list (z 30-go kwietnia br.) będę mógł Ci tylko paru słowami odpisać. A jest on tak przemawiający, że chciałbym napisać bardzo długo. Twoje wyznanie identycznie się zbiega w niektórych zdaniach z tem, co sam przeżywałem i przeżywam. Chciałbym tylko dodać swoje wyznanie. 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 zły. Że przecie daje świadectwo tamtemu przeżyciu. Nigdy nie dorównamy wizji, która przychodzi do nas. Musimy przyjąć naszą wobec niej nędzę. Malarz, który uwierzy, że obrazy jego są doskonałe, tzn. doskonałym odzwierciedleniem pierwszych wizji, chyba nie istnieje. Tu może być mowa o pokorze, o której piszesz. W miarę lat uderza Ciebie, że w tym procesie są niesłychane analogie z tem co przeżywają mistycy w świecie religijnym, to zawsze poczucie niedopełnienia, oddalenia od punktu pierwszego.

Otrzymałem teksty o Gierymskich, niestety, przy mojej ślepotce przeczytałem tylko jeszcze strzępy, niezmiernie ciekawe. Ja już czytać nie mogę zupełnie, a dobrzy ludzie, którzy mi czytają są rzadcy i czasu dać mi mogą mało, tak że narastają teksty niedoczytane i niezgłębione dostatecznie, a poczta która do mnie dochodzi jest coraz to ciekawa niezmiernie, jak te Twoje listy. Więc wybac, że odpowiadam skrótowo i płytko. Przeżyłem tylko co i przeżywam śmierć mego najbliższego przyjaciela od lat czterdziestu – Konstantego Jeleńskiego. Chyba rak mózgu zabrał go nam. O przynajmniej 20 lat młodszy ode mnie był naprawdę nie tylko człowiekiem o niezmiernym czuciu i inteligencji, ale

i o zadziwiającym darze być przyjacielem i bratem tak wielu z nas. Mam nawet wrażenie jakby mi już nie warto było żyć, bo z dwóch najbliższych był on, a obok niego Zygmunt Mycielski, który od roku umiera na raka w Polsce. Nie chcę mówić „umiera”, bo znowu nagle jest polepszenie, a potem znów pogorszenie. Ma to szczęście, że poprzez miesiące i miesiące choroby płynie z niego jak może nigdy przedtem ten potok twórczy, jakby teraz dopiero mógł wyrazić to, co wyrazić pragnął. Dopiero co dożył swego triumfu w Filharmonii Warszawskiej, na którym jeszcze mógł być obecny, ale właściwie całe jego życie skoncentrowane było na pisaniu tego, co Strawiński nazywał kaligrafią. „Czy ty rozumiesz, – pisał mi ostatnio – że przesunąć jedną nutę o jedną linijkę wyżej, czy niżej, to trud nie byle jaki”. Co do mnie ten natłok potrzeby wyrażenia wizji ogromnie się zwięził i tak bardzo bym chciał się zatrzymać, powiedzieć sobie „no teraz kończę i odchodzę.” Ale nie my decydujemy kiedy odejść. (...)

Wybac, że odpisuję Ci tyle tylko, że skrawki moich myśli o Tobie. Wracam ze Szwajcarii, gdzie miałem wystawę coroczną i w rezultacie wszystkie obrazy zostają w Szwajcarii nie tylko sprzedane i niesprzedane, tak że teraz gdybyśmy się spotkali to czułbym się jak pusty worek, bo wszystko z pracowni mojej odeszło. Dzisiaj, jeżeli kto by chciał naprawdę zobaczyć, co malowałem w ostatnich latach 15-tu, musiałby jechać pod Lozannę do Chexbres, gdzie jest mój marchand i przyjaciel Aeschlimann. On ma największą kolekcję u siebie i do tego dokładny spis ze szczegółami obrazów, które sprzedał w przeciągu ostatnich lat. Tam też ma dużą kolekcję najlepszych moich płócien u piekarza tego miasteczka, który z namiętnością od lat kupuje mi obraz na wystawie. Tam byś zobaczył moje obrazy wcześniejsze z Hiszpanii i kilka najbardziej znanych obrazów. Prędzej kilka, które ja najbardziej cenię. Jeden z nich to korytarz w przytułku Św. Kazimierza, gdzie umarł Norwid, no i szereg innych najważniejszych. Poza tem mam 3 kolekcjonerów od lat, którzy mają po 10-15 płócien. Wojtek Karpiński, którego chyba znasz z jego książek, teraz pisze

w „Zeszytach Historycznych” w Paryżu, że będę w przyszłości znanym malarzem w jednym jedynie kantonie szwajcarskim. I tak właśnie jest. Tylko tam można mnie widzieć, a tu się naprawdę czuję jak prawie pusty worek. Zostaje jeszcze przy mnie mój dziennik prowadzony od 40. roku w Starobielsku (!), który ma koło dwustu grubych kajetów z bardzo wielką ilością rysunków, wycinków, tekstów poetyckich przepisanych z rosyjskiego, z niemieckiego i polskich. To co piszę, nie ma nic politycznego, ani sensacyjnego biograficznie. Są to tylko myśli od dnia do dnia, które przez swoją ciągłość mają znaczenie już dzisiaj. Tu byś mógł grzebać, bo lubisz moje rysunki. Chciałbym, żeby po śmierci te dzienniki trafiły do warszawskiej, czy krakowskiej biblioteki. Nie myśl, że bym się nadymał, że to niby takie ważne, niemniej jednak chciano mi całość kupić w Szwajcarii, na co z powodu wielu względów się nie zgodziłem. Piszę Ci o tem najprościej, żebyś wiedział, gdzie będziesz mógł w przyszłości mnie odnaleźć. Przy moich oczach, a również i nogach, prawie się nie ruszam z mojego kąta w Maisons-Laffitte i więcej niż kiedykolwiek odkrywam, że stara wielka derka zółta zawieszona w sztaludze może być przeżyciem wstrząsającym jak najpiękniejsza góra w Szwajcarii i że to, co przeżywasz w starości, zdaje mi się silniejsze i głębsze niż to, co przeżywałeś w młodości. Bez przesady starość przez ograniczenie daje wielkie i nieraz szczęśliwe przeżycia. Boję się tylko, żyć za długo, kiedy już nie będę mógł nie tylko malować i pisać, ale nawet myśleć. Bo myśl mi się rwie straszliwie i pamięć mnie opuszcza z dnia na dzień.

Tyle na dziś, czule Cię całuję
Józef

Trzeci list ma związek z moimi własnymi problemami i pracą malarską, w której pod koniec lat 80. pojawiła się tematyka religijna. Czapski był dla mnie taką „wyrocznią” w sprawach sztuki, która o niczym nie chciała wyrokować... Jeśli budziła odwagę i wzmacniała wewnętrzną pewność obranej drogi, to przez uświadamianie potrzeby samokrytycyzmu i ciepłości oraz moralnej wagi zwątpień i pomyłek na tej drodze.

Elementarną prawdą, o której Czapski pisał (oczywiście nie tylko w listach), była prawda o potrzebie samotności każdego artysty. Samotność wysiłku twórczego jest podstawowym warunkiem dochodzenia do własnego wyrazu. Korespondencja, a także nasze spotkania bezpośrednie w 1987 i 1989 roku koncentrowały się na „teologii” malarstwa. Ale dopiero w momentach przełomowych dla mojej praktyki mogłem w pełni ocenić, jak wielkiej pomocy Czapski mi udziela. Nieraz ta pomoc przybierała nieoczekiwaną formę i okazywała się... albumem Chardina z dopiskiem, aby był pożywką i wzorem w chwilach trudnych lub ilustrowanymi Listami Jeana Colina w którym zobaczyłem przykład malarza niedościgłej, heroicznej pokory i uporu w wyrażaniu najdelikatniejszych wzruszeń naturą. Religia jako temat korespondencji nie pojawiła się nagle. Nie sposób byłoby przecież powiedzieć czegoś więcej o Brzozowskim, nie wspominając o jego katolicyzmie i uwielbieniu dla Newmana. Podobnie o Simone Weil, której myśli krąży wokół przeżytej obecności Chrystusa. Trudno byłoby mówić o sztuce z pominięciem doświadczenia innego wymiaru. Za mistykę i „monotonie”, po jakimś bliską „monotonii” Maine de Biran, Czapski kochał Morandiego. To zrozumiałe, że ostrzegał mnie przed zagrożeniem, jakie czai się w malarstwie tematycznym. Ale pisał jednocześnie: *masz prawo i może obowiązek przyjmując wątek religijny, o którym nie chciałbym mówić, bo tyle kiczów przeżyliśmy. Myślę, że niewykluczone, że się ta sztuka religijna ujawni. Cała epoka może się przesunąć na autentycznie twórczą sztukę religijną. Dla mnie jedno z ostatnich przeżyć – jest Morandi – jakże daleki od sztuki religijnej.*

Nasza ostatnia, bezpośrednia rozmowa dotyczyła właśnie prawa czy raczej wewnętrznego obowiązku podejmowania ryzyka wyzwania duchowych, który ma każdy artysta. Trzeci list należy do tej rozmowy.

Maisons-Laffitte, le 8.08.1989.

Mój kochany Januszu,

Nie mogę się zatrzymać, żeby Ci jeszcze czegoś nie dopisać. Przypomnij sobie, że już

mam 91 lat [93 lata – przyp. J. M.] i że już prawie sto lat trwa epoka, w której zostaliśmy zarażeni impresjonizmem i zastanawiam się, czy jest może niedorzeczne myślenie i czucie od dawnej epoki impresjonizmu. Właściwie kapiści jeszcze prowadzili wątek impresjonistyczny względnie. Moja droga osobista szła jeszcze od pierwszych lat impresjonizmu aż po różne odnogi. Skracam, nacisk może najsilniejszy był na problemy martwej natury i moje ostatnie prace nie różniły się wiele od tych prądów, które Cézanne rozpętał, dla Cézanne'a znane powiedzenie było: „faire du Poussin nature”. I przecież zostałem Poussinowi wierny. Jeszcze przez szereg lat byłem bliski Cézanne'owi i to był malarz mój najdroższy, z czasem przyszło mi do głowy, że może już się stał dla mnie kliszą i na nowo niespodzianie ołsnął mnie do głębi jakbym go pierwszy raz zobaczył. Niewiele znaczyło to w porównaniu do abstrakcjonistów i innych kierunków, zresztą o tym dużo pisałem. W rzeczywistości ogarnia mnie pasja martwej natury i pejzażu niedoścignętego dla mnie w Cézannie. Do tego stopnia, że tematyka została jakby na boku i może coraz bardziej szła w kierunku martwej natury i pewnego ekspresjonizmu. Przez szereg lat uprawiałem przeważnie martwą naturę i pejzaż, dla mnie jedna epoka, która na mnie zawazyła, to był Morandi. Daje mi on wielkie przeżycia, prawie że chciałbym go widzieć religijnie, i już na tym skończę. Koniec, bo już jestem prawie ślepy. Nie przypuszczam, żebym jeszcze mógł malować. Wylania się z tego, że poza pejzażem (bardzo wiele jego malowałem) martwa natura przy braku odczuć grać zaczęła wielką rolę. Nie mogę Ci powiedzieć jakie przeżywałem radości i wprost szczęście, kiedy sama martwa natura tak zubożona (poza pejzażem) dawała mi szczęście, szczęście bez cudzysłowu. Jeżeli chodzi o tematykę, powiedziałbym literacką, stała się ona tematem niedoścignęłym: skrawek pustki czy byle szmaty wytworzyły mi najważniejsze przeżycia mego malarstwa. (...) Zacząłem się zastanawiać nad tym, czy tematyka religijna będzie mogła zastąpić ten nurt głęboki. Najprościej gubiąc się w literaturze okropnej, już nie piszę dalej. Kończę za długi mój tekst, bo myślę głośno.

Serdecznie Cię ściskam
Twój Józef

PS Może jeszcze jedno wyznanie: pragnąłem zawsze wyrazić ból życia, czy dotar-

łem do tego świata... Ta forma ekspresjonizmu wciągnęła mnie najbardziej. Może Francuzi leczyli z tego, ale nie uleczyli.

Paul Valéry w *Rzeczach przemilczanych*, które są jego hołdem dla Degasa pisze, że jest ogromna różnica pomiędzy widzeniem czegoś bez ołówka w ręce, a widzeniem podczas rysowania. Inaczej mówiąc, widzimy dwie różne rzeczy. Przedmiot, do którego przywykły nasze oczy, staje się zupełnie inny, kiedy chcemy go rysować: spostrzegamy, że nie znaliśmy go, że nigdy nie widzieliśmy go naprawdę. Przez analogię z tą piękną myślą można by powiedzieć, że jest ogromna różnica pomiędzy rozumieniem sztuki bez wkładu, który w to rozumienie wniósł Czapski, a tym rozumieniem, które się wykształciło z jego udziałem. Dziś, gdy patrzę na obraz Aleksandra Gierymskiego *Studium z czarnym cylindrem*, którego wspomnienie przewinęło się przez jeden z cytowanych listów, to pomimo tego, że znam ten obraz od dawna i pisałem już o nim, przeżywam ciągle na nowo widok ławki oblanej światłem słonecznym i czarnego cylindra na odwróconym cylindrze kamiennym. Nie jest to wyłącznie zasługą obrazu, lecz czegoś jeszcze, co mojemu pokoleniu przekazał Czapski i co można nazwać najprościej darem zachwytu i mądrości objawiającej się przez sztukę oraz pojmowaniem sztuki jako wiedzy o wrażliwości ludzkiej, którą lepiej od historii tłumaczy nasze własne, niepowtarzalne doświadczenie artystyczne. Ono właśnie, oparte na prawdziwym poświęceniu, staje się płaszczyzną ponadczasowej rozmowy „patrzących” lub, jak to samo inaczej powiedział Florenski, przeżywaniem więzi z całą ludzkością. Czapski pokazał nam, że celem sztuki nie jest silenie się na oryginalność, ale odwaga podtrzymywania wiary w istnienie piękna obiektywnego i artystycznej prawdy rzeczy. Dla autentycznego artysty nie jest ważna kwestia pierwszeństwa w mówieniu tej prawdy, lecz dawanie jej osobistego świadectwa. I w tym też zawiera się wartość spuścizny Józefa Czapskiego.

Janusz Marciniak

Józef Czapski „złym katolikiem”?

Jako ksiądz mogę mówić tylko o jednej rzeczy, na której jako tako się znam – także w przypadku Józefa Czapskiego. Dlatego nie będę dotykał jego malarstwa ani pisarstwa – pozostawiając je specjalistom. Chcę się zatrzymać przy jego religijności. Wycho-dzę od pytania prowokującego... Czy Józef Czapski był „złym katolikiem”? Użyta w pytaniu „etykieta” nie jest dzisiaj rzadka. Pojawia się w części prasy katolickiej wobec osób, najczęściej życia publicznego, którym zarzuca się, że ich działania są niezgodne z deklarowanym katolicyzmem. A w odniesieniu do Józefa Czapskiego? Kto śmiał użyć powyższego epitetu wobec n i e g o, który tak powszechnie jest uważany za wielki autorytet osobowy i moralny?

Tym „śmiałkiem” był – on sam! Co miał na myśli nazywając siebie „złym katolikiem”? Zanim przejdę do jego wyznania, zauważę najpierw, że już ono samo świadczy o wielkości Czapskiego – właśnie w sensie chrześcijańskim, ewangelicznym. Według Jezusowej Ewangelii miarą wielkości człowieka jest jego pokora: *Kto się uniża, będzie wywyższony...* (Łk 18, 14). Przykładem może być największy z apostołów – św. Paweł. Kiedy jest zmuszony mówić o sobie, wyznaje: *z siebie samego nie będę się chlubił, chyba że z moich słabości. I mówi o danym mu „ościeniu dla ciała” – o tajemniczej słabości, od której daremnie próbował się uwolnić, aż usłyszał od Boga: Wytarczy ci mojej łaski. Moc bowiem w słabości się doskonali.* Dlatego chlubi się swoją słabością w przekonaniu, że nie przeszkadza ona działaniu łaski – owszem, tym bardziej otwiera go na Boga. Na tym tle może też mówić o innych darach, których doświadcza – o swych głębokich doświadczeniach mistycznych (2 Kor 12, 1-10).

Z Czapskim nie było inaczej. Z jednej strony doświadcza nieustannie swojej słabości i dlatego mówi, że jest „złym” katoli-

kiem. Z drugiej strony w swojej szczerości nie może też ukryć, że dane mu były inne, głębsze doświadczenia... Nie chlubi się nimi, ale w ich świetle jeszcze wyraźniej widzi własną słabość, podobnie jak mistycy i święci, którzy uważali siebie samych za największych grzeszników.

Między przeświadczeniem a Kościołem

Wyznanie Czapskiego o jego „złym katolicyzmie” pochodzi z wywiadu przeprowadzonego w lipcu 1981 r. przez jego szwajcarskich przyjaciół – R. Aeschlimanna i R. Garzarollięgo. Zapytany wręcz, czy jest religijny, odpowiada: *Jestem praktykującym katolikiem. Mam oczywiście swoje zwątpienia i załamania. Nie lubię jednak mówić na ten temat, to jest bardzo intymne... Przypomina mi się moja prababka, z bałtyckiej rodziny protestanckiej, o której z nieufnością mówiło się, że jest „Wolterianką” – dlatego, że miała na wszystko swój własny pogląd. Jej córki, osoby wielkiej pobożności, wcióż chciały ją prowadzić do kościoła, żeby mogła wysłuchać protestanckich kazań, ona jednak odmawiała, mówiąc „jestem zbyt katolicka, żeby być protestantką i zbyt protestancka, żeby być katoliczką.” Podejrzewam, że jestem nieodrodnym prawnikiem tej pani. Co mi się zdaje we mnie „protestanckie”, to to że moje wewnętrzne przeświadczenie bardziej się dla mnie liczy niż najwyższe autorytety¹.*

To pierwsze przybliżenie Czapskiego do wyznania, że jest „złym katolikiem”, ukazuje niejako genetyczne zaprogramowanie jego postawy. Podobnie działał na niego wpływ rodziców. Matka była osobą niezwykle pobożną, ojciec natomiast był *dość obojętny religijnie, rzeczowy, realistyczny*². Może właśnie odmiennosc obu rodzajów wpływu sprawiła, że w dalszej drodze nie wystarczyła Czapskiemu religijność przejęta od matki. W nim samym pojawiło się rozdarcie

– jakby do jego wnętrza została przeniesiona różnica uzewnętrzniająca się w rodzicach. Później, już pod koniec życia, mówi o dwóch rodzajach „pisma”, które w sobie dostrzega: z jednej strony „racjonalne i agnostyczne”, z drugiej strony inne, w którym zdaje mu się, kiedy wypowiada się o Bogu, że sam słyszy, wie wszystko, co mówił, że w s o b i e go słysza³.

Konflikty świadczące o rozdarciu pojawiły się już w latach wczesnej młodości. Wspominając o różnych „idiotyzmach” związanych z wychowaniem, Czapski powraca też do okresu, gdy liczył 15-17 lat. Wyznaje: *wtedy miałem najsilniejsze przeżycia religijne, i tu też były idiotyzmy. Chciałem przystępować do komunii co niedziela. To już mój nauczyciel uważał za przesadne i absolutnie niedopuszczalne. Jeździł ze mną razem z Carskiego Sioła do Petersburga do późniejszego biskupa Łozińskiego, który był kiedyś naszym spowiednikiem, na rozstrzygnięcie tego sporu, i biskup późniejszy, święty ksiądz Łoziński, powiedział: „Posłuszeństwo jest przede wszystkim, poddaj się temu”. W każdym razie to były przeżycia, które później straciły intensywność dzięki idiotycznym jakimś kombinacjom pana Iwanowskiego, który właściwie pod tym względem był bardzo obojętny (W 185).*

Napięcie między wewnętrznym przeświadczeniem a świadectwem autorytetu Kościoła przejawiało się jeszcze silniej po kilku latach. Powodem kolejnego konfliktu była postawa młodego Czapskiego wobec służby wojskowej. Spowiadał się w Petersburgu, znowu przed księdzem Łozińskim, że *wystąpiłem z wojska i że moim przekonaniem jest, że jako chrześcijanin nie mogę zabijać*. Wtedy ksiądz mu powiedział: *„Ale pamiętaj, że Kościół pozwala na wojnę, jeżeli wojna jest sprawiedliwa, i że ty nie możesz sądzić według siebie”*. *Ja na to mu powiedziałem, że nie mogę postępować inaczej, niż każe mi moje sumienie, i nadal się upierałem, że takie jest moje przekonanie*. Po dłuższym przetargu, w którym młody Czapski ani myślał ustąpić, ksiądz uznał, że nie może mu udzielić rozgrzeszenia; był jednak na tyle otwarty, że odesłał młodzieńca do konfesjonału naprzeciwko. A tam? *Pocziwy ksiądz dał mi natychmiast rozgrzeszenie. Powiedziałem*

wszystko to samo. A ja wtedy jednocześnie Renana czytałem i znalazłem takie zdanie, które mi bardzo trafiło do przekonania. Renan gdzieś pisze: „Kościół jest jak sztaba żelazna – albo przyjąć cały, albo odrzucić cały”. I ja konsekwentnie – odrzuciłem cały i przez długi czas nie praktykowałem (W 211 n.).

Oceniając ten spór dzisiaj trzeba powiedzieć – także z katolickiego punktu widzenia – że raczej miał Czapski. Nie chodziło mu bowiem, jak sądził ks. Łoziński, o ocenę stanowiska Kościoła w powyższej sprawie, ale o głos jego własnego sumienia, któremu należy się bezwzględne posłuszeństwo. Lepiej to widział drugi ksiądz – udzielając rozgrzeszenia nie był „gorszym” katolikiem, ale bardziej światłym... Sam Czapski mógł po latach dodać: *Tym, co ostatecznie się liczy, jest własne moje sumienie, to wobec niego ponoszę odpowiedzialność. Nawet w katolicyzmie musi istnieć absolutna wierność wobec nieskrępowanego sumienia (Dz 212).*

Przywołując we wspomnianym wywiadzie wydarzenia z przeszłości i przyznając, że jego religijność *miewa chwile buntu i zna zwątpienie*, Czapski konkluduje: *Widzi Pan więc, że jestem złym katolikiem – ale moja religijność nacechowana jest pewnością, że istnieje absolut, którego możemy dotknąć na mglenie. Simone Weil przeżywała stany mistyczne, stąd jej pewność. Przewodnikami dla mojej religijności jest kilka postaci, które zawsze dla mnie żyją – to są mistycy (tamże)*. Znamienne jest, że interesują go postaci z pogranicza Kościoła – obok Simone Weil, która przy całej swej miłości do Chrystusa aż do końca nie przyjęła chrztu, fascynował go Brzozowski z jego stopniowym otwieraniem się na katolicyzm, czy Rozanow pełen pasji – udręki wobec Jezusa, z którym zmagał się aż do śmierci. W napięciu, jakie towarzyszyło ich życiu, odnajdywał Czapski naświetlenie własnej drogi religijnej.

Fascynacje religijno-społeczne

Mistyczny wymiar religijności Czapskiego przybierał rozmaite formy. Pierwszym przejawem była może jego wspomniana już w młodych latach pobożność eucharystyczna – szukanie jedności z Chrystusem w Komunii. Ale *communio* oznacza wspólnie-

te, w której zjednoczenie z Bogiem wyraża się we wspólnocie międzyludzkiej. W tym właśnie kierunku pociągał przyszłego malarza wpływ wielkiego Lwa Tołstoja. Już w czasach szkolnych Józef znalazł w rosyjskiego myśliciela pierwsze oparcie dla swego protestu przeciw sentymentalnej idei polskości, w której był wychowany przez rodzinę. Uważał wtedy, jak sam wspomina: *Właściwie patriotyzm, Polska, to było już przezwyciężone. Chodziło o ludzkość przez duże L. O idee Tołstoja, idee uniwersalne* (W 177). Pociągał go też radykalizm społeczny Rosjanina. Wspominając o tym po latach jest świadom we własnym życiu podobnego kontrastu, jakim była „chłopomania” rosyjskiego arystokraty: *zastanawiałem się, jak wszystko rozdać chłopom, chociaż w tym czasie butów nigdy własnymi rękami nie wyczyściłem* (W 181).

Szczególny wpływ wywarł na Czapskiego pacyfizm, wyraźny u Rosjanina. W czasie I wojny światowej, kiedy znalazł się w wojsku, nie zdołał go przekonać argumenty kolegów: *Czy wyobrazasz sobie, że Polska może być niepodległa bez wojska?* To pytanie uważałem za tak naiwne, tak nieaktualne, bo, jak sądziłem, to jest już przezwyciężone i ludzkość będzie szczęśliwa; *internacjonalizm społeczny, ideowy i braterstwo ludów* (W 202). Dla zrozumienia jego postawy trzeba zwrócić uwagę na jej religijne korzenie – w ewangelicznej zasadzie niesprzeciwiania się złu. Sam Czapski mówiąc o wpływie rosyjskiego myśliciela zauważa, iż *właściwie tym, co nas popychało, była Ewangelia. Tołstoj był takim pierwszym odbiciem. Dzisiaj myślę, że wszyscy sekciarze są bliżsi Ewangelii niż my; ci, którzy wszystko od razu chcą realizować, którzy myślą, że jutro będzie koniec świata, że od nas zależy zmiana świata* (W 210).

Znaczenie ewangelicznego tła stało się widoczne w dalszych krokach Czapskiego. Najpierw w kontakcie z braćmi Marylskimi, z których zwłaszcza Antoni wywarł na niego wielki wpływ. To Czapski przekonał przyszłego założyciela zakładu w Laskach, że należy wystąpić z wojska. Marylski bowiem też myślał ciągle o pokoju światowym, ale ani wątpił, że trzeba wojować. Dopiero po

wielu rozmowach brata Antka zupełnie przekabaciłem. *Odprawdzał mnie do mojej chały i powiedział: „Ja zdecydowałem wyjść z wojska... Wolę być stróżem nocnym niż ludzi zabijać”. Pamiętam, że ja to przeżyłem jako wielkie zwycięstwo mojego życia. Pierwsze. Wspaniałe nawrócenie* (W 202). W dalszej realizacji decyzji role się odwróciły, gdyż właśnie Marylski stał się motorem działania. Po opuszczeniu wojska postanowili głosić Ewangelię na świecie. Ale do Polski nie można było dojechać. Zdecydowali przeto jechać do Petersburga, gdzie założyli wspólnotę o religijnym, wręcz zakonnym charakterze: *Właściwie działała magia Marylskiego. Myśląc nie tylko o sobie, ale i o swoich siostrach w tej samej wspólnocie, Czapski zauważa: Wiara jest pewną formą zakochania, bo wszyscy byliśmy zakochani w Antku. Po latach widzi wyraźniej ambiwalencję swojej relacji do Marylskiego: Więc ten moment wiary oslepiający, narzucający rzeczywistość, która jest ważniejsza niż wszystkie namacalne dowody. Bardzo groźne. Ten rozdział między wiedzą a wiarą, przywódcy charyzmatyczni mają ten dar. My wszyscy wiemy przecież, ilu ludziom Antek narzucił pewną wizję świata* (W 208 n.).

Dalszy rozwój Czapskiego można opisać jako stopniowe schodzenie na ziemię. Najpierw minęło uniesienie. W pierwszej połowie 1918 r. sytuacja wspólnoty stała się nie do zniesienia: *widziałem – że ja niby taki bohater, wydostałem się ze świata walki – że nic nie wychodzi z tego całego zbawienia, że głodujemy, a tam moi koledzy giną, umierają za coś. Ewangelicznie myśląc, to było jakieś okropne. I w tym czasie trzasnął Antek, rozchorował się i wiarę stracił. Zupełnie stał się szmatą. Z późniejszej perspektywy Czapski mógł dostrzec sens tego kryzysu. Z myślą o przyszłej roli twórcy podwarszawskiego ośrodka dodaje: Jego stan ówczesny był przecież punktem wyjścia dla jego pełnego oddania się pewnej idei, idei chrześcijańskiej. Ja jestem tym, który nigdy w życiu, poza pierwszymi czasami – może właśnie dlatego, że go tak idealizowałem z początku – nigdy za ideał go nie uważał. Jeszcze do ostatnich czasów na różne jego rzeczy się irtymowałem* (W 218 n.).

Przewyciężenie wcześniejszego idealizmu wiązało się w życiu Czapskiego z głębszym rozumieniem Ewangelii. Zawdzięczał to Dymitrowi Mereżkowskiemu. Spotkał go w Piotrogradzie w 1918 r. w czasie poszukiwania wziętych do niewoli oficerów polskich. Misja została mu powierzona w związku z jego pacyfizmem, gdyż sam prosił dowódcę o zadanie pozwalające unikać zabijania. Warto przy tym zauważyć, że ta pierwsza misja wojskowa okazała się osobliwą prefiguracją przedsięwziętych w 25 lat później daremnych poszukiwań kolegów z obozu internowanych w Starobielsku⁴. Zadziwiający los sprawił, że to właśnie spotkany na pacyfistycznej fali Mereżkowski zdołał przelamać idealistyczną postawę Czapskiego przez ukazanie innej strony Ewangelii. Tłumaczył mu: *Ludzie się o coś biją (...), popełniają grzechy, niech Pan przyjmie na siebie też ten grzech i razem walczy o lepszy świat, w którym nie będzie zabijania* (W 305). Odwołał się do przypowieści o dwóch ludziach idących do nieba w białych szatach. Zobaczyli pośrodku błotnistej drogi chłopa, któremu zламаło się koło u wozu. Jeden z pielgrzymów minął go, żeby się nie powalać, drugi – wszedł w bagno i pomógł. Obydwaj doszli do nieba, jeden czysty, drugi zabrudzony. Pierwszemu powiedział Bóg, że zasłużył na niebo swoją czystością i że będzie czczony w Kościele raz na cztery lata. Drugi natomiast został pochwalony za to, że ważniejsza była dla niego (nie)dola drugiego człowieka; dlatego będzie czczony – cztery razy do roku! *Czapski zrozumiał nagle, że bardziej chrześcijańskie jest zbrukać się dla bliźniego, niż być moralnym czystością...*⁵

Dopełnieniem spotkania z Mereżkowskim, w którym sam Czapski widział odkrycie nowej relacji *do historii, do katolicyzmu*⁶, stał się kontakt z myślą i duchem Stanisława Brzozowskiego. Na początku powstała go *Legenda Młodej Polski*, później jednak powracał przeważnie do wydanego pośmiertnie *Pamiętnika*. Zdanie, które najczęściej stąd cytował, brzmiało podobnie jak argumentacja Mereżkowskiego. „*Nie stoicka nietykalskość, ale przewyciężenie ran odczutych*” – *to jest w śmiertelnym notatniku Brzozowskiego. Ile razy to do mnie wraca...* (W 173). Tym jednak, co najtrwalej zafascynowało Czapskiego w postawie zmarłego

przedwcześnie twórcy, było jego stopniowe dochodzenie do katolicyzmu. W swoim omówieniu książki Miłosza⁷ Czapski przytacza liczne świadectwa wahania się Brzozowskiego. Nawet w *Pamiętniku* znajduje wypowiedzi, w których obok entuzjazmu dla katolickich idei pojawia się wyznanie: *A przecież, a przecież nie uda mi się ukryć, że poza tym wszystkim jest rozpacz. Nie jestem katolikiem, nic nie wiem, mam pewną sumę antypatii i sympatii, ale wiem że wszystkie one pozostawiają mnie w świecie ludzkim. Nic poza tym. Nic prócz pewności, że tak lub inaczej to nie wystarczy.* Czapski cytuje też i komentuje wypowiedź jednego z ostatnich listów Brzozowskiego, gdzie broni się on przed zarzutem, że „skleszał”... *Zobaczycie, że nie skleszałem, ale niestety „zabobon o Bogu” jest u mnie nieuleczalny.* Przytacza dalej dwa zapisy z *Pamiętnika* (z 2 II i 5 IV 1911), które są związane z wielką postacią kardynała J. H. Newmanna i *świadczą o tym, że Brzozowski dotyka łaski wiary.* A wreszcie – chyba po raz pierwszy – przywołuje zasłyszane osobiście świadectwo o śmierci pisarza, o którym kapłan, wezwany do udzielenia mu ostatnich sakramentów, miał powiedzieć ze łzami do obecnych: *módlcie się, tam umiera święty*⁸.

Rozdarcie na drodze do Boga

Połączenie świętości ze słabością, której nie jest obce zwątpienie, zafascynowało Czapskiego nie tylko u Brzozowskiego. Podobną postawę odnajduje później u wspomnianej już Simone Weil. Przywołując opinię Brzozowskiego, że *krańcowe zwątpienie staje się nie wiedząc o tym organem wiary*, dodaje: *Mogłaby to napisać dosłownie Simone Weil w swoim „Athéisme purificateur” w „Pesantur et grâce”*⁹. Sam Czapski mówi w podobny sposób o swojej własnej religijności. Podkreślając, że *zna zwątpienie*, wspomina: *Wiele czytałem Ciorana, którego bardzo lubię, choć jest moim przeciwnikiem. Kiedyś w telefonicznej rozmowie wyznaję mu, że czuję się rozdarty. „Ależ trzeba być rozdartym” – odpowiedział mi bez wahania swym wysokim głosem. Niejeden raz doświadczyłem tych rozdarć. One mijają, spokój powraca, po czym nagle nadchodzą znowu – lecz w gruncie rzeczy gdy-*

bym nie odczuwał tych wstrząsów, nie istniałbym (Dz 212).

Konieczność rozdarcia? Nie jest to takie proste. Czasami nachodziło Czapskiego poczucie, że jego rozdarcie na drodze ku Bogu było po części zawinione. Schodzenie na ziemię, stopniowe wyzwalanie się z idealistycznego pojmowania Ewangelii w stylu Tołstoja, przyniosło mu dodatkowy kontakt z grzesznością. Mówi o tym najwyraźniej na kartach swego dziennika w związku z lekturą *Kosmosu* Gombrowicza. Opisana w powieści „wsobność” człowieka jako izolacja od świata przypomina Czapskiemu jego własną młodość. Służąc w wojsku podczas wojny 1920 roku miał wrażenie, jakby od świata – ludzi i przyrody – oddzielała go szyba. Później odnalazł to przeżycie w głośnym Kochanku *Lady Chatterley*, gdzie tytułowej bohaterce dopiero miłość przywróciła kontakt z przyrodą. Zauważa: *Przecież wyskoczyłem z tej śmierci zmysłów, spoza tych szyb, z tej „wsobności”, (wyrażenie Gombrowicza) wyraźnie dwiema drogami. Pierwszą drogę tak opisuje: Zacząłem żyć fizycznie. Namiętnie się kochałem przedtem, ale nie pozwalałem sobie na nic. W wielu przypadkach nawet nie wiedziałem, czego pragnę, przerzucając wszystkie moje pożądania na ideologię. (...) A jeżeli tkwiłem w tej cnotcie (czyż to była cnota?), to że nie wiedziałem, jak z tej pustyni wyjść, jak się z niej wyrwać. Byłem nacytany Tołstojem. Wyzwolenie znalazł dopiero w przyjętym życiu seksualnym, które dawało mi sto grzechów, win wobec innych, ale wyrwało mnie z samotności absolutnej, którą czułem wobec otaczającej mnie natury, ale nie wobec Boga. Otóż właśnie w okresie zamurowania seksualnego i to zamurowania przyjętego jako obowiązek, konieczność – miałem drogę do Boga niezmqoną, otwartą. Gdybym wtedy na tamtej drodze wytrwał, może mógłbym być żyć życiem mistyka. Ale nie czułem się chyba nigdy do końca i naprawdę na to naznaczony, wybrany (W 71).*

Wyjście zaiste paradoksalne! Aby przezwyciężyć rozdarcie, jakie wyczuwał wobec świata, Czapski przyjął rozdarcie swojej relacji do Boga. Miał świadomość, że droga je-

go religijności została zahamowana przez (wy)życie seksualne. W innym miejscu dodaje: *Jest cały świat mistyki, o którym nie wiem naprawdę nic, bo odszedłem, opuściłem ten świat dla życia w materii, w pracy, w cielesnych miłościach, rozterkach i rozdarciach (W 66).* Czy można się dziwić, że obrana droga nie przyniosła mu spokoju? Głębsze rozdarcie dawało znać o sobie, choćby wtedy, gdy z nawrotem przeżyć religijnych powracała również niepewność co do obranej drogi. Po dwóch pierwszych latach w Paryżu, kiedy wreszcie skończyło się szukanie zabezpieczenia materialnego i mogło się rozpocząć malowanie, opanowała go niemoc: *wtedy, właśnie wtedy odczułem z nieznaną mi zupełnie siłą poczucie p o c o ? Nie miałem dosłownie sił wziąć palety do ręki, ale wtedy to był głód innego wymiaru – mistyki? Dwóch moich ówczesnych przyjaciół poszło do klasztoru. Tylko zupełne obnażenie, zupełne odejście, kontemplacja, najsurowsza klauzura, zdawały mi się jeszcze życiem możliwym, furtką w świat rzeczywistości. Dużą rolę odegrał wtedy w życiu moim Jacques Maritain, który mi z całym naciskiem twierdził, że nie ma w tym ani śladu powołania. Żebym wrócił do życia, do pracy: „Bóg ci daje takie chwile, żebyś całe życie pamiętał, że jest i n n a rzeczywistość”. Wróciłem do pracy i tamten stan minął mi po paru tygodniach zupełnie (W 107).*

Czyżby wątpliwości się skończyły? Fakt, że ustąpiło wcześniejsze uniesienie religijne, był znakiem zejścia – zбочenia – z drogi, która wcześniej przed nim się otwierała. Na czym owo zбочenie polegało? Dlaczego wydawało się Czapskiemu, że mistyka i cielesna miłość są nie do pogodzenia? Jego postawa pozwala się domyślać dwojakiej trudności. Z jednej strony zdaje się on wiązać mistykę z postawą całkowitego oderwania od świata, którego realizację widzi jedynie w klasztorze... W tym duchu przeciwstawia się Miłoszowi, kiedy ten na marginesie *Diabłów z Loudun* A. Huxleya napisał: *Surin padł ofiarą narzuconej sobie ascezy, dlatego nadmiernej, że nie chciał uznać, że do Boga idzie się tylko p o p r z e z [podkreślenie autora] świat, a kto chce sięgnąć do Niego bezpośrednio i w abstrakcji pada często*

ofiarą tych sił w nim samym, które pokazują język (s. 55). Dodajmy: Czapski słusznie zauważa jednostronność opinii Miłosza, jednak trudno się oprzeć wrażeniu, że również jego wizja mistyki jest – przynajmniej w tym czasie – niepełna. Świadczy o tym nadto fakt, że w swej własnej ocenie doświadczenia młodości – mógł być otwarty na Boga i zamknięty wobec świata... pochodzącego od Niego. Rozdarcie, które przejawiało się dodatkowo w mającej je znieść decyzji. Właśnie w niej kryje się – z drugiej strony – dodatkowy powód nieustającego napięcia. Pozostaje bowiem pytanie o rodzaj owej cielesnej miłości, która nie przestawała rodzić w Czapskim poczucia winy. Opublikowane dotąd jego wypowiedzi omijają tę kwestię, choć pozwalają się domyślać: problem tkwił dla niego w tym, że była to miłość homoseksualna...¹⁰

To wszystko świadczy o rozdarciu Czapskiego w jego życiu religijnym – na pierwszej drodze. Trudno mówić o niej więcej. Doświadczana tutaj słabość mogła mu towarzyszyć długo – może podobnie, jak ów „oścień dla ciała”, od którego daremnie pragnął się uwolnić apostoł Paweł. Daremnie, skoro właśnie w z n o s z e n i u swojej słabości miał doświadczyć mocy łaski. Taki był sens słowa Pana: *Wystarczy ci mojej łaski. Moc bowiem w słabości się doskonali* (2 Kor 12,9). Istotne było, żeby się poddać – jednak nie słabości, ale działaniu łaski. Wydaje się, że okres ulegania słabości skończył się dla Czapskiego wraz z przyczynami ostatniej wojny. Mówiąc o wpływie, jaki nań wywarła autorka wydanej pośmiertnie w 1948 roku. *Siły ciężenia i łaski*, wspomina: *Byłem katolikiem praktykującym i zagadnienia metafizyczne pasjonowały mnie zawsze, zawsze... Ale był w moim życiu okres burzliwy, gdzie religia jakby w kątku poszła. Ale potem właśnie spotkanie z Simone Weil było wielkim szokiem. W jej rewelacji wierzę dziś bardziej niż we wszystko*¹¹.

Droga integracji przez malarstwo

Droga do „natury” przez miłość fizyczną odwiedła Czapskiego od Boga. Nie była to jednak jedyna droga. Druga – istotniejsza i o trwalszym znaczeniu – prowadziła przez

malarstwo. To właśnie ono wyzwoliło go najgłębiej od opisaniej wyżej „własności”. Jak? Nie przez szukanie i doznawanie przyjemnych stanów: *Żadne tam natchnienie, ale właśnie piłowanie natury. Studiowanie, wgrzyzanie się w nią dało mi po miesiącach i latach pierwszy bezpośredni pełny z nią kontakt. Natchnienie – to znaczy praca w gorączce połączonej z jakąś wzmoczoną, chłodną jasnością – te stany były tak niezmiernie rzadkie, na początku, że chyba dopiero po siedmiu latach – więcej – po dzie więciu, zaczęły się uczęszczać* (W 71).

Kontakt z naturą zdobyty na tej drodze pozwolił mu zrozumieć powołanie malarza. Notował później: *Nie umiem uwierzyć w malarzy bez pokory, bez tej cichości zachwytu wobec świata otaczającego, o którym wiekami mówili malarze półszepem. Malarstwo zrosnięte z naturą, bliskie natury, czerpało niustannie naukę z kontemplacji natury* (S 30). Innym znakiem jego malarskiego powołania była nieodparta konieczność, z jaką na swojej drodze się spotkał. Aż do końca nie przestawał się dziwić: *Jak widzę, co rysowałem jako dziecko, to było okropne. Zmanierowane i bezsensowne. Mało rysowałem, zawsze myślałem o muzyce, a nie wiem dlaczego nigdy nie wątpiłem, że będę malarzem. Dlaczego, to tego zupełnie nie rozumiem. Bo żadnej kultury malarskiej nie miałem. (...) Nie znam malarza, który by tak się męczył, żeby dojść do malarstwa. (...) Naturalnie miewałem takie sekundy czy taką godzinę, kiedy wydawało mi się, że czuję i widzę i że mogę rysować, ale to ginęło zupełnie. To jest zjawisko dla mnie zupełnie niezrozumiałe. Skąd miałem tę potrzebę, żeby być malarzem* (W 186).

To zatem najgłębszy znak malarskiego powołania Czapskiego – wierność mimo wszystko, aż do końca. Potwierdzeniem było to, że właśnie malarstwo pozwalało mu pełniej przezwyciężyć owo rozdarcie, które na innej drodze było nie do pokonania. Teraz mogło się okazać, że zbliżenie do natury jest zarazem otwarciem się na jej Stwórcę. Kontemplacja natury, o której tak pięknie potrafił mówić, kryła w sobie i stopniowo odkrywała głębszy, religijny wymiar. Więzy malarstwa i mistyki poświęca swoje rozważania

O wizji i kontemplacji¹². Poprzedza je motto zaczerpnięte z listów Norwida: *Malujemy tylko procent od kontemplacji*. Połączenie malarstwa z kontemplacją pozwala Czapskiemu określić moment „nagiego widzenia” jako decydujący punkt wyjścia w twórczym procesie: *Chwila takiego widzenia splywa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska*. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiegokolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Nadal Czapski podkreśla, że nie zamierza utożsamiać doświadczenia twórczego, nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, z doświadczeniem Stwórcy jako ekstazą, którą Jan od Krzyża określa mianem *contactus Dei*. Zauważa jednak, że analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie, bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić. Świadcstwo mistyków może nauczyć artystów nie tylko lepszego rozeznania przeżywanych stanów, ale i wytrwałości w chwilach trudnych. *Artyści, budujący wszystko na talencie, czekający po kawiarniach na natchnienie, nie związani świadomością i żadną głębszą tradycją, jakże łatwo tracą możność jakiegokolwiek rozwoju, depczą w miejscu, a więc cofają się*. Tymczasem: *Przemyslenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a na przykład kontemplacją cézannowską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą możemy znaleźć w literaturze mistycznej. Ale kto ją czyta? Księża, zakonnicy, może psychologzy i patolodzy, dla których sztuka jest przeważnie światem obcym – malarze nie czytają wiele, albo jeżeli czytają, to na pewno nie mistyków*.

Jedność, jaką Czapski widzi w końcu między malarstwem i drogą mistyki, nie oznacza jednak mieszania obu dziedzin. Dlatego stwierdza, że *Malraux wszystko pogmatwał używając języka religijnego do mówienia o sztuce. Sztuka miała się dla niego stać*

*religią przyszłości, a wszystko to mówił z całym patosem. Nie, nie! W tych sprawach lepiej zamilczeć, z zwłaszcza nie wyobrażać sobie, że jako artysta jest się jakimś nadzwyczajnym wyjątkiem (Dz 212 n.). To rozróżnienie jest wyraźne w wywiadzie z samym Malraux. Zapytany przez niego: *Czemu Pan maluje?*, Czapski odpowiedział: *Z braku czegoś lepszego. To lepsze – to mistyka: droga bezpośrednia – ponieważ przekracza ona moją wolę ofiary, nieskończenie niższą, niż ta, której tamta droga wymaga. Malarstwo jest kontemplacją, wizją, malarstwo jest nadprzyrodzonością zdegradowaną, tą samą rzeczą o jeden stopień światła mniej, powiedziałaby Simone Weil. Rozpiętość jest ogromna, inny wymiar; ale bez tego związku, który może zachodzić i zachodzi po tysiącokroć bez wiedzy malarstwa, sztuka staje się delektacją gastronomiczną – niczym*¹³.*

Uwagi Czapskiego nie pozostawiają wątpliwości, że nie tylko czytał mistyków, ale był w stanie pojąć ich świadectwo na podstawie własnego doświadczenia. Ślady obcowania z pismami mistycznymi, obecne już w *Na nieludzkiej ziemi*¹⁴, są jednak w jego pismach nader dyskretne. Sam zresztą powołuje się często na zdanie jednego ze swych przyjaciół: *Mistyków trzeba r o b i ć, a nie c z y t a ć* (Cz 230). Jego „robieniem” w tym kierunku był wysiłek malarski otwierający na łaskę prawdziwej (s)twórczości. A pisma mistyków pozwoliły mu dokładnie określić relację między koniecznością pracy i łaską natchnienia. Znalazienie właściwej, tajemniczej równowagi pochłaniało jego uwagę aż do końca: *M o j e błędy dotychczasowe? To nie tylko wylewanie się na boki, ale nieraz też zbyt podganiańca wolą pracowitość, nieufność w „przyjście Ducha Świętego”, niecierpliwość, niezdolność c z e k a n i a, pośpiech nerwowy i nieczujny. Pamięć o tym, co jest w mojej mocy jako „podchody” do wyższych stanów (one same przychodzą z zewnątrz), więc tępienie w sobie niechlujstwa, a może przede wszystkim strachu przed pustką (le vide), strachu przed tym stanem, który ma wszelkie pozory lenistwa, a jest, przeciwnie, graniczną próbą czujności i wytrwania* (W 96).

Czy jest dziełem przypadku, że właśnie okres starości przyniósł najbardziej podziwiane dzieła malarskie Czapskiego? Niecierpliwość poszukiwań i podejmowanych wysiłków mogła ustąpić wobec postawy kontemplacji – pozornej bierności, kryjącej najwyższą duchową aktywność. Wyjście nie było oczywiste, skoro pozostawała zawsze inna możliwość. Wspomniał o niej w swej wzmiance o starości Picassa, w którym słabły siły twórcze: *Dwa wyjścia: kontemplacja, modlitwa, albo odprężenie w używaniu. Naturalnie, że Picasso uciekał w używanie*. Na tym tle mówił o sobie bardziej powściągliwie: *„W chwilach upadku ducha traktować siebie jak chorego. Nie ruszać się” (Tolstoj). Druga rada już moja, dalszy ciąg tamtej. Kiedy próbujesz wracać do pracy, a nie możesz brać wiele – bierz mniej, ale bierz, zamiast rozpaczać, że nie możesz pracować (W 73)*.

Jaki był zatem kres malarskiej drogi Czapskiego – do Boga? Nie odważam się na ocenę jego twórczości. Interesuje mnie raczej pytanie, na ile dana mu była na tej drodze integracja. Jego kontemplacja nie ograniczała się do „natury” w wąskim sensie „przyrody”, lecz była otwarta na wszystko: na przedmioty zwane niedokładnie „martwą naturą”, na krajobrazy, na ludzi... Tym, co je łączyło w oczach samego malarza, był z pewnością moment początkowego poruszenia – impulsu prowadzącego w końcu do obrazu. Tym zaś, co je różni, jest dwójstwo poruszenia – z jednej strony wrażliwość na ból w świecie, z drugiej – olśnienie jego pięknem. Aż do końca wydawało mu się, że nie zdołał wyrazić całej głębi swych poruszeń. O pierwszych mówił: *Nie potrafiłem, jak to zrobił Goya, jak to zrobił Soutine i tylu innych na świecie malarzy, wzruszyć moim malarstwem i wyrazić najciemniejszą stronę istnienia: nieustanne i powszechne cierpienie*¹⁵. Może jednak udało mu się wyrazić olśnienie – w obrazach jaśniejszych, wolnych od ciemności związanej ze złem w (nie)ludzkiem świecie? Pierwszy rodzaj dzieł, próbujących wyrazić cierpienie, pozostaje pewnie świadectwem Wielkiego Piątku – męki i śmierci. Inne – urzeczzone i olśniewające pięknem natury – świadczą o rzeczywistości

Zmartwychwstania – wiecznego życia. Które są trwalsze? Czy ostatnim słowem i obrazem chrześcijańskiej drogi do Boga – także w malarstwie – nie musi być otwarcie na wymiar życia?

Ostateczne świadectwo?

Ostatnie obrazy Czapskiego były – są – białe-czarne. To znak jego zanikającego wzroku, w końcu – całkowitego zaniewidzenia. Zarazem znak, że nie ustawał nawet wtedy, kiedy już przestał widzieć. Mam przed oczyma inny jeszcze obraz jego ostatnich lat – czarno-białą reprodukcję zdjęcia z 1988 roku¹⁶. Widać, że ujęty tu człowiek już nie widzi. Jego oczy są pozbawione życia – puste. Ale ich pustka jest wypełniona światłem. Paradoksalne widzenie, pozwalające patrzeć w silne światło bez drgnienia powieki. To obraz człowieka, który mógł trwać w niewidzialnym świetle. Jak w biblijnym obrazie wiary – wytrwania w widzeniu Niewidzialnego (Hbr 11, 27).

W przypadku Czapskiego nie jest to obraz ostateczny – ani jedyny, ani ostatni. Wspomnienia bliskich mu postaci przynoszą kilka migawek jeszcze późniejszych – z ostatnich miesięcy jego życia. Gustaw Herling-Grudziński pisze: *Życie stało się wegetatywne. Pamiętam, że podczas jednej z ostatnich naszych rozmów bardzo się na to skarżył i w pewnym momencie powiedział, że chciałby nie istnieć*¹⁷. Jeszcze więcej pamięta krewny malarza. Wspomina, jak Czapski żalił się pod koniec, że nie rozumie Pana Boga, po co go jeszcze tutaj trzyma. Jest przeciw tylko „trupem” (*cadavre*), który nikomu nie służy – nawet już nie cierpi...¹⁸ Natomiast Czesław Miłosz zachował o swym przyjacielu inne wspomnienie. Z ostatniego spotkania zapamiętał słowa: *Wiesz, jestem bardzo szczęśliwy. Poeta dodaje: Ogromnie wzruszyło mnie i pocieszyło to wyznanie powoli dogasającego człowieka*¹⁹.

Napięcie, które aż do końca wyraża się w tych świadectwach, potwierdza jedynie wcześniejsze doświadczenia. O ich rozpiętości niech zaświadcza dwa ostatnie głosy. Jeden wspomina spotkanie, w którym rozmówca zacytował Czapskiemu ostatnie słowa Heinego: *Bóg mi wybaczy. To jego za-*

wód. Na to *Pan Józef podniósł się na swojej sofce i niespodziewanie mocnym głosem powiedział: – Ale ja Mu nie wybaczę. Za dużo zła i cierpienia widziałem. Za dużo, za dużo!...*²⁰. Ostatnim głosem niech będzie jeszcze jedno świadectwo samego Czapskiego z jego *Dziennika*. Wspomina tu swoją wielkanocną wizytę w kościele: *Tam Komunia przed nocą. Msza i komunია, tak wiele i tak mało – modlitwa wymaga wielkiej koncentracji – przytomności duchowej, którą jako religijną, dawno opuściłem. A następnego dnia dodaje: Wczorajszy kościół (...), Komunia tak jakby tylko wewnętrznie przyjęta, a przecież wyzwoliła mnie z ostatnich tygodni buntu, oschłości i wprost niewiary, jakbym wrócił do Kościoła, do m o j e g o domu! Czy mam prawo tak mówić? Chyba tak, ale pamiętać muszę, że to jeden z miliona końców świata, ten mój dla mnie, że czekają mnie może jeszcze długie, długie miesiące czy lata en exil, gdzie będę się toczył od upokorzenia do upokorzenia (W 166 n).*

Przypisy:

- 1 J. Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, oprac. J. Pollakówna, Kraków 1986, s. 212 (Dz 212).
- 2 J. St. Pasierb, *Józef Czapski – Polak, artysta, chrześcijanin*, „Więź” 3/1993, s. 16.
- 3 J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna przy współudziale P. Kłoczowskiego, Les Editions Noir sur Blanc 1993, s. 165 (W 165).
- 4 J. Pollakówna [w:] W 296.
- 5 J. St. Pasierb, art. cyt., s. 7.
- 6 J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1990, s. 278 (Cz 278).
- 7 Cz. Mitosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Paryż 1962.
- 8 J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 52 nn (S 52 nn).
- 9 S 49. Por. S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i oprac. J. Nowak, Warszawa 1986, s. 31 n.
- 10 Wydaje się, że sam Czapski naświetlił tę kwestię wyraźniej w rozmowach nagranych w 1989 r. przez Piotra Kłoczowskiego. Opublikowane zostały na razie tylko fragmenty. W jednym z nich mówiąc o swoim odkryciu wielkiego dzieła M. Prousta począwszy od tomu *Nie ma Albertyny* Czapski dodaje: *Ja wtedy się szalenie kochałem sam i tenai mnie wciągnął*. W tym samym kontekście zwraca uwagę, że dla samego Prousta pierwowzorem Albertyny był *jego... szofer*. A wspominając o przyjacielu, w którego willi został przed wojną największe swoje obrazy, zauważa: *Także nie byłem już w nim zakochany* (Specjalny dodatek „Gazety w Lublinie” z okazji sesji *Józef Czapski: Życie i Dzieło*, 26 V 1993, s. III).
- 11 J. Pasierb, art. cyt., s. 17 (z rozmowy z P. Kłoczowskim w 1989 r.).

W moich rozważaniach nie będzie żadnej konkluzji. Byłaby ona niezgodna ze świadectwem życia i dzieła Czapskiego. Dlatego także pytanie o „jakość” jego katolicyzmu musi pozostać otwarte. Sam fakt, że on sam uważa siebie za „złego” katolika, świadczy – w sensie wyżej zauważonym – o tym, że przemawia przez niego dobro – pokory. Jednak towarzyszące mu rozdarcie, choćby konieczne, trudno nazwać dobrem. Autentyczny katolicyzm jest raczej postawą, która zgodnie z etymologią pojęcia²¹ oznacza nastawienie, otwartość na całość. Konkretniej – doświadczana słabość nie jest negowana, lecz zostaje zaakceptowana mocą łaski, która właśnie w z n o s z e n i u słabości okazuje najpełniej swoją moc. W tym sensie liczy się ostatecznie jedno – ostatnie słowo katolickiej prawdy: *Nic nie szkodzi. Wszystko jest łaską*²².

Jacek Bolewski SJ

- 12 J. Czapski, *Patrząc*, wybór i postowie J. Pollakówny, Kraków 1983, s. 104 n. (P 104 n.).
- 13 Por. J. Pollakówna, *Olśnienia i medytacje – o malarstwie Józefa Czapskiego*, „Zeszyty Literackie” 9 (zima 1985), s. 132.
- 14 Opisując tu radość uwolnionych z obozu w Kozielsku żołnierzy, spotkanych po drodze w pociągu, Czapski zauważa: *Św. Teresa z Avili pisze, że kiedy po okresach zupełnej posuchy duchowej, po nuii obscure, przychodzi chwila łaski, jest ona tak niewspółmierna z cierpieniem, człowiekowi jest smutno, że cierpiał mało i źle, że nie zasłużył na takie szczęście. Wówczas w pociągu przeżywało wielu z nas, mniej lub więcej świadomo, to samo na innym, niższym poziomie (J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 59 n.).*
- 15 Por. J. Bolewski SJ, *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 1993, s. 195.
- 16 Zdjęcie nr 48 (za: W 320).
- 17 Wspomnienie *Chciał nie istnieć*, „Tygodnik Powszechny” 4/1993.
- 18 J. Przewłocki ustnie na sesji poświęconej J. Czapskiemu w Lublinie w dniach 26-28 V 1993.
- 19 Por. *Rozmowy*, „Tygodnik Powszechny” 4/1993.
- 20 Specjalny dodatek „Gazety w Lublinie” z 26 V 1993, s. IV.
- 21 *Kat’holu* znaczy po grecku: według całości; stąd „katolicki” można tłumaczyć jako „powszechny”.
- 22 Są to ostatnie słowa tytułowego bohatera powieści G. Bernanos *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*. Por. J. Bolewski, dz. cyt., s. 200 nn., 219.

Tajemnice i paradoksy. Dyskusja o twórczości Józefa Czapskiego*

Michał Komar: W latach 50. Konstanty Jeleński napisał tekst z okazji paryskiej wystawy Józefa Czapskiego. Umieścił tam Czapskiego na osi pomiędzy Malraux a Erstem Jüngerem. Oczywiście, można poszukiwać wspólnego mianownika dla tych dwóch krańców. Jest nim zapewne bardzo intensywne doświadczenie historii XX wieku, z lewa i z prawa, ale przecież nie tylko o politykę, o wybory ideowe tutaj chodzi. Być może wspólnym mianownikiem, łączącym tych dwóch twórców, znajdujących się na odmiennych, przeciwstawnych biegach, jest chęć całkowitego spełnienia się, intensywnego przetrwania. Z jednej strony, jak Malraux, przez samospalenie się w akcji. Z drugiej, jak Jünger, przez skamienienie w formie materiału. Ale ta oś, rozpisana przez Konstantego Jeleńskiego, jest chyba niewystarczająca. Mówi wyłącznie o okolicznościach, o sytuacji w jaką Józef Czapski został wrzucony i wobec której mógł się orientować. Natomiast nie mówi nam nic o niezwykłym wysiłku umysłowym Józefa Czapskiego, dzięki któremu mógł, w sposób tak bardzo świadomy, przetrwać. Tamci dwaj, nie wiem, może nie mam racji, dzisiaj są tylko dramatycznymi przykładami historii, podczas gdy dzieło Czapskiego trwa i nabiera barw. Każde zastanowić się czytelnikowi, zapytać, czy miałoby się taką odwagę myślenia o samym sobie.

Wojciech Karpiński: Dokonane przez Konstantego Jeleńskiego zestawienie André Malraux i Ernsta Jüngera, było uczynione na użytek publiczności zagranicznej, to znaczy aby pokazać Francuzom, kim jest Czapski, tak bardzo zanurzony w historię. Ale oczywiście, nas interesuje pytanie nie o historyczność, a o wewnętrzność, o osobowość.

I ten zestaw dwóch twórców, chronologicznie bardzo bliskich Czapskiemu, nie był przypadkowy także z punktu widzenia życia wewnętrznego oraz stosunku do sztuki i natury.

Malraux swoimi *Głosami milczenia* wywarł na Czapskim duże wrażenie, ale Czapski podejmował z Malraux także dyskusję „historyczno-metafizyczną”. Nie w tym jednak punkcie, wydaje mi się, spięcie między nimi jest najbardziej interesujące. Istotna różnica leży gdzie indziej. Swoją artykuł o Malraux, Czapski zaczyna od znakomitego portretu jego osoby. Rzecz się dzieje po powrocie Malraux z Chin, w mieszczańskim salonie Daniela Halévy, gdzie na ścianach wiszą obrazy Degasa i gdzie stoi ozdobny fotel w stylu drugiego cesarstwa, na którym siedzi Jacques-Emile Blanche, najbardziej paryski z paryskich malarzy, malujący wszystkie ówczesne sławy. Malraux, z piętrem papierosa w ustach, opowiada jak rewolucja powinna posuwać się aż do swoich ostatecznych konsekwencji: błędem Chińczyków było niewymordowanie wszystkich przeciwników na czas. Przerażony Blanche tylko kurczy się w fotelu. Czapski tę scenę opisuje. Robi to z dystansem człowieka, który istniał nie tylko w nurcie historii.

Druga postać tutaj wymieniona – Ernst Jünger – jest (nadal żyje i pisze) o rok starszy od Czapskiego. Człowiek ten przed pierwszą wojną światową uciekł do Legii Cudzoziemskiej, w czasie pierwszej wojny walczył w okopach i otrzymał najwyższe odznaczenie niemieckie. Napisał o doświadczeniach wojennych głośną powieść *Stalowe burze*, był, można powiedzieć, narodowym socjalistą przed Hitlerem. Kiedy Hitler doszedł do władzy, przestał nim być, a w czasie drugiej wojny był bliskim oficerem próbu-

* Dyskusja kończąca sesję, prowadzona przez Michała Komara, z udziałem Arkadiusza Bagajewskiego, Jacka Bolewskiego SJ, Tomasza Gryglewicz, Wojciecha Karpińskiego, Ewy Kuryluk, Janusza Marciniaka, Ryszarda Miłka, Andrzeja Osęki, Władysława Pana, Marka Sikorowskiego, Andrzeja Tyszczyka. Publikujemy jedynie wybrane fragmenty dotyczące pisarstwa Józefa Czapskiego, a zwłaszcza ostatnio opublikowanych części jego *Dziennika* (Józef Czapski, *Wyrwane strony*, wybór Joanna Polakówna, Editions Noir sur Blanc, 1993).

jącym się przeciwstawić Hitlerowi. Ale, jak Michał Komar powiedział, Jüngera interesowały przede wszystkim drzewa, minerały, i nie bardzo rozróżniał między nimi a ludźmi, czy też rozróżniał tylko do pewnego stopnia. Jego powieści, a zwłaszcza książki eseistyczne, są opowieściami o bezlitosnej przyrodzie, której Jünger przygląda się w bezlitosny sposób.

Tym dwóm działom można przeciwstawić Czapskiego. Czyli co? Odpowiedziałbym: *Dziennik*. Tylko nikt dobrze nie wie co to jest, bo nikt jeszcze go w całości nie przeczytał. I nie wiadomo, czy kiedykolwiek przeczyta. To właśnie element tajemnicy, o której mówimy. Ale po co Czapski pochyłał się nad *Dziennikiem* każdego dnia? Aby siebie ćwiczyć i jest to siła dyscypliny kogoś, kto jednocześnie nie potrafił w czasie dyskusji spokojnie usiedzieć na krześle, tylko, jak Don Kichot walczący z wiatrakami, walczył swoimi długimi rękami z różnymi racjami i różnymi punktami widzenia. Ten człowiek potrafił codziennie narzucić sobie dyscyplinę, nie służbową czy urzędową – dyscyplinę osobistą. Tajemnica jego siły wewnętrznej tkwi może w refleksji nad pracą i w pracy twórczej. Gdyby miał wymienić jego autoportret słowami kreślony, najbardziej przekonujący, wymieniłbym dwa teksty. Pierwszy w *Wyrwanych stronach*: opisy snów, gdy przed oczyma przepływają Czapskiemu widoki, cytaty, wrażenia; i on w tej płynności scala je w całość głęboko znaczącą. Drugim autoportretem są niezwykle zapiski na temat pracy twórczej, które pisał w pociągu w Rosji, jadąc na poszukiwanie swoich kolegów. To, że potrafił interesować się losem zaginionych, a jednocześnie nie przekreślał swojego wymiaru głębszego, bardziej wewnętrznego, jakim jest praca twórcza, stanowi jedną z przyczyn czyniących z niego tego, kim dla nas jest.

Ewa Kuryluk: Chciałabym do tej wypowiedzi dodać parę uwag. Kiedy usłyszałam „Malraux i Jünger”, to pomyślałam: co ma to wspólnego z Czapskim? Artyści, jakby z natury rzeczy, skupieni na przedmiocie estetycznym, są szalenie egocentryczni i, najkrócej mówiąc, mają często źle poukładane w głowie. Może dlatego dają się nabierać na różne mody, systemy, podążają za ewen-

tualną sławą, karierą, nie mają rozeznania politycznego, co więcej, nie mają dobrego wycucia w stosunku do ludzi. Są to, naprawdę, często osobnicy nieludscy. Znam dobrze świat artystów i zdumiewa mnie, że ich twórczość tak często nie ma nic wspólnego ze zwykłym zdrowym rozsądkiem. Czapski jest tu fenomenem. Świętyn 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 oplaca, innym ludziom – już nie. I widział tragedię tych ludzi jako tragedię większą. Tego brak i Malraux, i Jüngerowi – i większości artystów.

Michał Komar: Słowa Ewy Kuryluk na temat ekonomii sztuki, o tym, że cudza tragedia staje się pokarmem dla artysty, wydają mi się szczególnie trafne. Sądzę, iż Józef Czapski wielokrotnie znajdował się w sytuacji, która mogła do takiej postawy zachęcać, a jednak dyscyplina wewnętrzna nie pozwalała mu skorzystać z cudzej tragedii. Ciągłe jednak zastanawia mnie sprawa tajemnicy, która, jak powiedział Wojciech Karpiński, kazała mu pisać *Dziennik*. Tajemnicy nakazującej mu codziennie się kontrolować, codziennie oglądać się we własnym tekście, nieustannie się sprawdzać. Jest to rodzaj dyscypliny szalenie niewygodnej, bo bliskiej przecież samobiczowaniu. A przecież ten typ doświadczenia historycznego, które stało się udziałem Czapskiego, raczej skłania do ucieczki od dyscypliny. Skłania do poszukiwania nieustających samousprawiedliwień, przerzucania odpowiedzialności na los. Skąd w Czapskim właśnie taka postawa i czy nie bierze się ona z pewnego szczególnego stosunku do sztuki a nie z doświadczenia historycznego?

Andrzej Tyszczyk: Zgadzam się, że należy poszukiwać rozwiązania tej tajemnicy w szczególnym rodzaju rozumienia pracy, pracowitości, twórczości przez Czapskiego. Przypominam, że on napisał doskonały, króciutki szkic *O lenistwie płodnym*. Mówił tam o tym, kiedy lenistwo płodne przechodzi

w niepłodne. Łączył je z czymś, co nazywał kontemplacją. „Nicnierobienie”, leniuchowanie jest płodne, gdy prowadzi do kontemplowania rzeczywistości, ale w pewnym momencie należy je przerwać i zmusić się do pracy. Bowiem dające duże zadowolenie lenistwo płodne może prowadzić do lenistwa niepłodnego. Zmuszanie się do pisania *Dziennika* było jakby samoświadomym przechodzeniem, podtrzymywaniem stanu nazywanego przez niego lenistwem płodnym, a który miał później mieć konsekwencje twórcze.

Janusz Marciniak: Miałbym tylko pewną uwagę. Boję się, że powoli, niezauważalnie, zaczynamy mistyfikować osobę Czapskiego. Tymczasem sprawa jest prostsza. Sądzę, że Czapski po prostu miał odwagę prowadzić tę najtrudniejszą rozmowę, jaką jest rozmowa nie tyle z drugim człowiekiem, co ze sobą. On zaczynał od niej. *Dziennik* jest świadectwem takiej rozmowy, w której należy być bezwzględnie uczciwym wobec siebie. Świadomość tego może być pomocna także w wyjaśnieniu fenomenu *Dziennika* w sensie plastycznym. Jest on nową jakością, ponieważ zupełnie została w nim zatarta granica między malarstwem, rysunkiem i pisaniami. *Dziennik* jest jednocześnie diariuszem, zapisem pamiętnikarskim, notatnikiem malarskim, szkicownikiem, księgą cytatów. Co więcej, wszystkie te elementy doskonale i naturalnie połączyły się w całość. A stało się to możliwe dlatego, bo Czapski rozmawiał ze sobą na wielu planach, sobie stawiał najwyższe wymagania. Widać to doskonale w jego hierarchiach ważności. Opowiadając o kapistach, siebie zawsze przedstawiał w najgorszym świetle, jako ostatniego z grupy. Czapski wyłamuje się, ucieka z naszych schematów interpretacyjnych, nie daje się zamknąć w jednej definicji, w jednym odczytaniu. Czapski żyje.

Arkadiusz Bałajewski: Rozmawiamy o *Dzienniku* i chciałbym coś do tego dorzucić. Przeglądając eseistykę Czapskiego i konfrontując ją z *Wyrwanymi stronami*, doszedłem do wniosku, że ze spuścizny literackiej, w przeciwieństwie do eseistyki, bardzo nierównej, *Dziennik* ocala. Po wtóre, eseistyka wydaje się pisana jakby w perspektywie *Dziennika*. Konwencja literacka przy-

krywająca w eseju to, co osobne i intymne, nie doprowadzająca do maksymalnej szczerości, zostaje przełamana nawet w tych niewielkich znanych nam fragmentach. Sądzę, że można porozmawiać tutaj o relacjach Czapski – pisarz, eseista, Czapski – diarysta. Gdzie znajduje się najpełniejszy wizerunek Czapskiego? Znam Czapskiego tylko z lektur, inaczej niż większość z Państwa, i mam inne spojrzenie, chyba najbliższe spojrzeniu „przeciętnego czytelnika”, czytającego bez konieczności konfrontacji z „osobą” po prostu *Dziennik* i czytającego i eseistykę. Eseistyka ta, na dobrą sprawę jest dość nieznosna i męcząca w lekturze, ponieważ stanowi gąszcz streszczeń, parafraz. Czapski stale chowa się za omawianego autora jakby nie chcąc wyrażać siebie wprost. W *Dzienniku* jest inna perspektywa. Czapski nie musi uciekać, ukrywać się za Remizowem, Mauriakim, Brzozowskim czy Norwidem. Wyraża siebie. Podejmuje te same problemy, ale w sposób pozbawiony już „literackiej” konwencji, która musiała zaistnieć w eseju skierowanym do druku.

Michał Komar: Tylko że Czapski bardzo rzadko w swojej eseistyce podejmował się zadań krytycznych. Wyjątkowo niechętnie pisywał o kimś źle. Wydaje mi się, że to, co Pan nazwał ukryciem się za autora, jest sposobem najwierniejszego odczytywania intencji autorskich. Chowam się za autorem, ażeby pójść jak najuczciwiej jego tropem, aby nie narzucając własnego punktu widzenia, pochłonąć to wszystko, co miał on do powiedzenia i uwewnętrznić do końca. W polskiej tradycji eseju Czapski jest wyjątkowy, ale proszę zwrócić uwagę, że w eseistyce anglosaskiej ten typ eseju jest niesłychanie często spotykany. Esej staje się sposobem streszczenia, opowiedzenia o jakimś utworze.

Ewa Kuryluk: Wydaje mi się, że jest to coś więcej, pewna bardzo nowoczesna metoda. Na przykład w *Na nieludzkiej ziemi* pozwala często swoim bohaterom odezwać się, przytacza ich słowa. My już nie bardzo wierzymy, odwrotnie niż w XIX wieku, że opowiemy coś własnymi słowami. Owa „metoda dialogowa”: ci ludzie muszą się odezwać własnym głosem – jest czymś bardzo nowo-

czesnym. Jest siłą jego pisarstwa, a być może w malarstwie jego słabością. Malarstwo Czapskiego to opowieść o formie. Cechuje je wiara, że jeśli jedzie się na plener, to namaluje się tak, jak naprawdę jest.

Jacek Bolewski SJ: Został tu wyrażony podziw dla dyscypliny, jaką Czapski wykazywał prowadząc tak regularnie *Dziennik*. Może na początku rzeczywiście wymagało to dyscypliny, pewnego przewyciężenia się, aby temu lenistwu, o którym była mowa, nie ulegać w sposób niewłaściwy. Mówił on, powołując się na Cézanne'a, że nie można myśleć o malarstwie bez palety w ręku. Pióro trzymane w ręku nieustannie pomagało mu także zachować żywy kontakt z natchnieniem mogącym nadejść w każdej chwili. Czapski chciał być na to przygotowany. Później, kiedy już teoretycznie nad tym rozmyślał, rozróżniał swoje „pilowanie” od czekania na chwilę natchnienia, olśnienia; to czekanie nie może być zwykłą bezczynnością, lecz jest gotowością, czuwaniem w sensie najbardziej ewangelicznym, aż przyjdzie istotny impuls. W *Wyrwanych stronach* Czapski wyraźnie mówi o swoim czekaniu na przyjście Ducha Świętego. Używał tu języka chrześcijańskiego, ale chodziło o gotowość na olśnienie. Na początek musiał, sądzę, przymuszać się do tej formy czuwania, wymagającego cierpliwości, jeżeli olśnienia nie nadchodziły. Później *Dziennik* – to nie było już przewyciężanie się, ale raczej nalg. Chyba trudno byłoby mu nie prowadzić notatek. Była także mowa o zanurzeniu się w historię. Pytanie, na ile okoliczności tworzyły Czapskiego? Sądzę, że historia pojawiła się w jego życiu później, była dla niego odkryciem w momencie już świadomego życia intelektualnego. To Brzozowski otworzył mu oczy na rolę historii w życiu człowieka. Wcześniejszą fascynacją Czapskiego była swoista utopia, coś ahistorycznego, co poznał w myśli Tołstoja. Odkrycie Brzozowskiego, odkrycie historii, odkrycie cierpienia, zła, gotowość na kontakt ze złem, było zarazem głębszym wejściem w duchowość Ewangelii i jakby dopełnieniem tego procesu. Historia oczywiście była ważna w życiu Czapskiego, ale może ważniejsze były wcześniejsze jego fascynacje, które go kształtowały, na które był bardziej otwarty.

Ten wymiar metafizyczny, inny świat w historii, w tle historii czy poza historią, w jej najgłębszym oku, pozwalał mu zachować równowagę. Czapski przecież nie popełniał błędów w swoich historycznych zaangażowaniach, inaczej niż „jednowymiarowi” intelektualiści zachodni, dla których historia była wszystkim.

Andrzej Oseka: W związku z tym co mówiła Ewa Kuryluk przypomniał mi się cytat z Pascala, który przytacza Fromm w jednej ze swoich książek: kiedy obcujemy z artystą, czasami zdarza się, że przemówi on naturalnym głosem. I to jest cud. Mieliśmy kontaktować się z autorem dzieła, z dziełem, z jakimś pośrednikiem, a tutaj nagle zdarza się, że ktoś przemawia głosem bezpośrednim. Spodziewaliśmy się autora a słyszymy człowieka.

Sądzę, że Czapski przez cały czas był, w tym co pisał, i w tym co rysował, po prostu człowiekiem. Miało to swoje wady, bo kiedy nie jest się obwarowanym konwencjami, jakąś strukturą formy, do której przez cały czas się odnosi, bywa się naiwnym. Czapski bardzo często pisząc, malując był człowiekiem naiwnym. Za to krytykowano go, mówiono, że to „Boży prostack””. Uderzyło mnie także, co ojciec Bolewski powiedział o prawach historii. Historia robiła na Czapskiego swego rodzaju zamach. Był doktrynerem jako kapista, współautor doktryny tej grupy, autor fundamentalnej książki o polskim koloryzmie – monografii Pankiewicza. Potem, na zakrętach historii, wypadł z tego nurtu. Kiedyś nagle uświadomiłem sobie, że poza Waliszewskim zmarłym w dwudziestolecie, wszyscy koledzy Czapskiego pomaszterowali w objęcia władzy ludowej. Wszyscy zostali profesorami w akademiach i szkołach artystycznych PRL-u. Najpierw oczywiście przez dwa, trzy lata byli wyrzucani, ale później swoją doktryną artystyczną uświetniali byt Peerelu. Jeden jedyny Czapski na to nie poszedł. Wiem, że wiele razy rozmawiał ze swoimi kolegami na temat ich sytuacji w Polsce, na temat sytuacji w akademiach artystycznych i nigdy nie czynił im jakichś wyrzutów – z wyjątkiem czasów, gdy dokonywało się niebotyczne kłamstwo socrealizmu. Był raczej zadowolony, że Cybis wrócił do Akademii, że

wrócił do kraju Potworowski, że Nacht Sam-borski znowu jest profesorem. Natomiast on sam zaczął iść drogą osobną i doszedł gdzie indziej niż kapiści. Wydaje mi się, że zaszedł znacznie dalej.

Władysław Panas: Myśląc o tajemnicy Czapskiego sądzę, że pozostanie ona tajemnicą, nie tylko tak jak pozostaje nią twórczość każdego wielkiego artysty, ale także w innym jeszcze sensie. Podobnie jak inni uważam, że ta enigmatyczna sfera Czapskiego łączy się z jego dziennikopisaniem, czy też właśnie z tym, co można umownie nazwać *Dziennikiem*. I jest to fenomen w naszej kulturze chyba wyjątkowy, i chyba pozostanie w takim sensie, w jakim powstał. Jest to rzecz, która nigdy nie znajdzie się w brykach, z rozmaitych powodów, na które chciałbym zwrócić uwagę. Sądzę, że wydanie, opracowanie *Dziennika*, to nie tylko kwestia techniczna, kwestia jego odcyfrowania, ale przede wszystkim jego sposobu istnienia. Fenomenalność tego dzieła polega, według mnie, na samym sposobie istnienia *Dziennika*, istnienia nie zakładającego chyba do końca jego publikowalności, drukowalności. *Dziennik* jest rękopisem, który nie jest tylko technicznym stanem przejściowym, chwilowym, doraźnym sposobem utrwale- nia. Rękopis nie jest środkiem, ale celem. *Dziennik* ma pozostać w postaci, w jakiej powstał. Łatwo się o tym przekonać oglądając w *Wyrwanych stronach* właśnie wyrwane zreprodukowane strony. Są całością, która może samodzielnie funkcjonować w sensie plastycznym i tak zostały zastosowane w tomie Adama Zagajewskiego *Jechać do Lwowa*. Myślę, że forma rękopiśmienna jest formą oryginalną i docelową, bez względu na to, czy zostanie opublikowane, jakoś roz- bite czy też razem, tekst i rysunki. Co wię- czej, można zastanawiać się nad filozofią tego dzieła. Wydaje się, że pewnym tropem mogą być dla nas zaskakujące fascynacje Czap- skiego pisarzami rosyjskimi, takimi jak Wa- silij Rozanow czy Aleksiej Remizow. Otóż obydwoj reprezentowali filozofię pisarstwa, która właściwie nie chce być publikowana, filozofię powrotu do epoki przed Gutenber- giem. Czapski z upodobaniem dwukrotnie w swoich esejach cytuje Rozanowa mówią- cego: (...) *ten przekłety Gutenberg oblizał*

swoim językiem z brązu wszystkich pisarzy, którzy wydrukowali, stracili swoją twarz, swój charakter, nie mają już duszy. Powie- działbym, że Czapski jest pisarzem, malar- zem i rysownikiem, ale też jest ikonogra- fem w tym etymologicznym znaczeniu. Kimś, kto pisze i maluje, maluje i pisze rów- nocześnie. Jest *ikonopiścem*, ale nie mam tu na myśli nawiązania do tego typu malarstwa, lecz nierozdzielanie czynności pisania, rysowa- nia, traktowanie ich łącznie i wręcz jako czynności fizjologicznej. Wydaje mi się, że jest to motyw przejęty z bliskich Czapskie- mu pisarzy rosyjskich. Tak jak się oddycha, je, pije, również wydala, tak samo nieustan- nie się pisze, nieustannie się rysuje. Zresztą, zdaje się, swoje rysunki w *Dzienniku* wprost określa mianem notatki. Także terminologi- cznie łączy, a nie rozdziela, nie zależy mu na rozróżnianiu tych obydwu czynności. Sądzę, że należy pogodzić się iż, jak mówił Woj- ciech Karpiński, *Dziennik* pozostanie dla nas mitycznym odniesieniem, chociaż bez wą- pienia pojawiają się kolejne książki, kolejne odcyfrowania. Rysunki zostaną zreprodukowa- ne, ale *Dziennik* pozostanie nieustannie promieniującym „reaktorem” i będziemy, my i następne pokolenia, odwoływali się do niego. W tym sensie jest to chyba absolutny fenomen. W polskiej tradycji nie ma analogi- cznej filozofii czy teologii uprawiania pi- sania i rysowania.

Ewa Kuryluk: To nie jest do końca słu- szne. Znamy sporo artystów, którzy jedno- cześnie pisali i rysowali. Leonardo pisał na- wet pismem lustrzanym uważając, że i tak nikt się na jego wynalazkach nie pozna; wi- dać nie zależało mu na szybkim odczytaniu szkiców czy tekstów. W Japonii podobne postępowanie jest bardzo popularne: piszą i rysują jednym ciągiem. Podobnych rzeczy było sporo w sztuce współczesnej. Mit o wy- jątkowości Czapskiego, jest głównie spowo- dowany tym, że w Polsce panowała przez wiele lat kompletnie nienormalna sytuacja. Tutaj artyści nie mogli żyć. Tacy artyści jak Czapski znajdują się wszędzie tam, gdzie sztuka nie jest upolityczniona, gdzie artysta mało znaczy, gdzie jest osobą prywatną. Tu- taj, niestety, ci którzy najpierw malowali w stylu kapistowskim, potem tworzyli np. Lenina czytającego książkę. I nie można

z nimi porównywać Czapskiego, bo porównujemy go ze stanem nienormalnym. Jeśli natomiast porównamy Czapskiego ze stanem naturalnym sztuki, to wpasuje się on zarówno we współczesny świat jak i w przeszłość.

Andrzej Osęka: Absolutnie z Panią się nie zgodzę. Nie sądzę, by Czapski istniał w sytuacji naturalnej. Był on – takim jakiego go znamy, lub też jakiego sobie wyobrażamy – tym, który natychmiast rozpoczynał bezpośrednią rozmowę z człowiekiem. Ale z drugiej strony był jednym z niewielu ludzi podtrzymujących wobec świata prawdę o Katyniu. To go zobowiązywało do działalności politycznej. On przez wiele lat milczał, jako artysta nie brał pędzla do ręki. Dopiero w latach pięćdziesiątych zaczął z powrotem malować. Mnie się wydaje, że jego normalność była czymś wywalczonym wbrew historii, w późnych latach życia. I na tym też polega jego fenomen.

Ewa Kuryluk: Pan ma oczywiście rację – to był nadzwyczajny człowiek, ale miał też naturalny impuls artysty i mógł dzięki temu przeżyć, znaleźć się po właściwej stronie. Zachować się jak człowiek, a jednocześnie nadal być artystą.

Tomasz Gryglewicz: Chciałbym przypomnieć tylko zdanie wypowiedziane przez Czapskiego i często przytaczane: *Jestem autorem „Na nieludzkiej ziemi” a poza tem malarzem.* Trochę paradoksalne, że cała ta dyskusja idzie w kierunku odczytywania dzieła Czapskiego od strony literackiej i patrzenia na jego postać pod kątem oceny moralnej, a o malarstwie bardzo mało się tutaj mówi.

Arkadiusz Bałajewski: Mówimy o *Dzienniku*, ale na dobrą sprawę nie znamy, czy nie mamy jego pierwotnego kształtu. Został wydrukowany tekst, osobno funkcjonuje rysunek i pojawia się problem, wydaje mi się istotny, jak czytać Czapskiego? Są to jakby dwie lektury rozdzielne: możemy czytać tekst, ale brakuje „lektury” rysunku. Problem tego typu w historii literatury jest już znany, chociaż może wydać się to dość paradoksalne, na przykładzie lektury *Króla Duchy* Słowackiego. Czytamy przecież edycję Małeckiego czy też jego następców, natomiast nie czytamy *Króla Duchy* samego

Słowackiego. Podobnie jest, choć mam świadomość, że to inna skala, z *Dziennikiem* Czapskiego. Czytamy teraz jakąś jego edycję, ale nie w kształcie przez niego „napisanym”. Jest to problem lektury wybiórczej, niepełnej, a także problem czy w ogóle da się czytać *Dziennik* jako lekturę pełną, to znaczy tekst uzupełniony rysunkiem.

Wojciech Karpiński: Mnożymy tajemnice, chciałbym więc zapytać o jeszcze jedną. Czapski przypominał Fabrycego del Dongo zaplątującego się, nie zawsze zdając sobie sprawę i nie zawsze chcąc uczestniczyć, w najważniejsze wydarzenia i bitwy XX wieku. Np. na Bliskim i Środkowym Wschodzie w roku 1943, przed samą śmiercią Sikorskiego, gdy w armii polskiej narastały coraz większe konflikty i kiedy wiedziano już, że polityka aliantów i polska polityka nie idą w tych samych kierunkach, Czapski był osobą, do której przychodzili wszyscy i każdy mógł z nim porozmawiać. Sam nieraz przypominał, co mówiła o nim jedna z jego siostr, te dyskusje rodzinne zwykł kończyć, mówiąc: „ty masz rację i ty masz rację”, szukając tej racji u wszystkich. Dlatego zapewne bardzo bliska była Czapskiemu otwarta linia Jerzego Giedroycia i całej „Kultury”. Mnie dręczy jeszcze jedna tajemnica. Wspominał tu Pan o fascynacji Rozanowem. Ona oczywiście istniała, a jednocześnie Czapski dostrzegał inne nowe i odmienne światy, np. Pawła Valéry. I jest to bardzo interesujące, że ktoś taki jak Czapski, kto interesował się doktrynalnymi zasadnieniami swoich opinii nie został w żadnej dziedzinie doktrynerem, a przecież mógł być nim z temperamentu zostać. Nie był doktrynerem w dziedzinie politycznej, malarzkiej i, co jest bardzo ważne, religijnej. Mówiliśmy tutaj o łączeniu różnych płaszczyzn: płaszczyzny literackiej i płaszczyzny malarzkiej. Czapski to potrafił, a jednocześnie jakoś te płaszczyzny rozdzielał, rozdzielał także myślenie religijne i estetyczne. Powiem pewną anegdotkę: w latach sześćdziesiątych bardzo przejmowałem się Georgesem Bataille'em, który próbował łączyć erotykę, teologię i filozofię. Opowiadałem o nim Czapskiemu. Z zasady trzymał się od takich rzeczy z daleka, ale w pewnym momencie kupił, pod wpływem tych rozmów, książkę

Bataille'a *Madame Edwarda*. Wziął ją do czytania w pociągu do Maisons Laffite i tak zbrzydziła go ta mieszanina różnych płaszczyn, że dojeżdżając do stacji książkę wyrzucił przez okno.

Michał Komar: Sądzę, że od prostej osi, którą zarysowaliśmy na początku, doszliśmy nieco bliżej, nie wiem czy do paradoksu Czapskiego, czy może do jego tajemnicy. Nie odkryjemy jej zapewne nigdy, przynajmniej ja nie czułbym się do tego powołany, ponieważ, po lekturze opublikowanych fragmentów *Dziennika* myślę, że uśmiechnięty,

łagodny w swoich esejach Czapski, ujawnia w tych fragmentach, iż straszliwie cierpiał. Nie do końca wiem, jakie jest źródło tego cierpienia, natomiast jestem pewien, że on nie nauczył się tego od Brzozowskiego. On po prostu niesłychanie intensywnie odczuwał ból. *Dziennik* to historia przewycięzania bólu i ta łagodność malarstwa ostatniego okresu, a także szczególna dbałość stylistyczno-pisarska, która sprowadza porządek zdań do największej prostoty, były sposobem jego przewycięzania, sposobem na cierpienie.



Rys. Józef Czapski

Kim był Czapski dla mnie i dla takich jak ja

Przyczynek do recepcji dzieła Czapskiego w Peerelu

Kto to są „tacy jak ja”? To ci, którzy szli ku Czapskiemu z głębin Peerelu. W 1957 roku kilkudziesięciu młodych malarzy, pisarzy, krytyków dostało stypendia Ministerstwa Kultury i Sztuki i pojechało na Zachód. Między nimi byli Izaak Celnikier, Jan Dziędziora, Jan Lebenstein, ja. Tak się złożyło, że we dwóch, razem z Lebensteinem wyładowaliśmy w Paryżu i tam przekazaliśmy Czapskiemu list polecający od Ludwika Heringa. Był on najbliższym przyjacielem Czapskiego z czasów przedwojennych, współtwórcą teatru Białoszewskiego i stryjem Ludmiły Murawskiej, aktorki tegoż teatru.

Znaleźliśmy się oko w oko ze starszym panem, bardzo wysokim, szczupłym. Kim był dla nas Czapski w tamtych czasach? Istniał w naszej świadomości jako kapista; ten, który formułował teorie malarskie kapistów. Dla mnie istniał także jako autor książki o Pankiewiczach.

Powróćmy jeszcze do tamtego momentu: rok 1957. Koniec socrealizmu i jednocześnie powrót sztuki nowoczesnej, przynajmniej do Polski.

Czego tacy jak ja oczekiwali od tamtej chwili? Spodziewali się, że komunizm da się polubić, że będzie można w nim jakoś żyć. Bo przecież szansa na to, żeby komunizm się przewalił – nie widzieliśmy najmniejszych. Sądziliśmy, że będziemy w nim żyli już zawsze zbliżając się jednocześnie do Zachodu – siedziby nowoczesności. Mieliśmy nadzieję, że da się pogodzić te dwa światy. Istniała wtedy taka teoria: „konwergencji”, że i komunizm, i kapitalizm dążą właściwie do jednego i tego samego celu.

Prawdę mówiąc, Czapski był nam niepożądany. Był mistrzem mijającej epoki. Nie lubiliśmy wtedy kapizmu ani koloryzmu polskiego. Sądziliśmy, że Cybis, Nacht-

Samborski, profesorowie Akademii, odchodzą ze swoim malarstwem w przeszłość, a przyszłość należy do kolorowych trójkątów, do malarstwa wielkiej dynamiki form, słowem, do tego wszystkiego, co wyobrażaliśmy sobie jako nowoczesność. Czapski miał być dla nas kimś w rodzaju dobrego wuja, który wprowadzi nas w arkana zachodniego świata, młodych malarzy przedstawia zachodnim marszandom. Takie właśnie, mniej więcej były nasze oczekiwania. Otóż Czapski się tutaj nie sprawdził. Wcale nie chciał przedstawiać nas marszandom, napisał chyba dwa listy polecające do nich. Ale on sam był wtedy bardzo źle zakotwiczony w zachodnim świecie. Jego malarstwo jeszcze nie rozkwitło, nie doczekał się swoich późniejszych, bardzo wrażliwych odbiorców.

Zatem poszliśmy tropami Czapskiego. Ponieważ znałem francuski, pomagałem kolegom plastynom porozumiewać się w paru galeriach. Dopiero potem posłuchaliśmy, co Czapski ma do powiedzenia o świecie sztuki zachodniej. Mówił rzeczy, które nas zaskoczyły. Pokazał nam mechanizm tego świata. Pamiętam, że od niego usłyszałem taki termin *clou* – „gwoździe”. Galerie wynajmuje się właśnie „od gwoździa”, od ilości powieszonych tam obrazów. Pokazał nam kulisy rynku artystycznego. Z początku bardzo się nam to nie podobało. Później jednak tak się tym przejąłem, że po powrocie do Warszawy napisałem cykl felietonów do „Przeglądu Kulturalnego”, gdzie po prostu powtórzyłem wszystko, co Czapski mi opowiedział. Wywołało to wielki skandal, bo jaskrawo odbijało się od idealizacji Zachodu, od tego, w co ludzie na temat Zachodu chcieli wierzyć.

Rok 1957. Był to środek komunizmu. Gdyby między latami 1917 a 1989, kiedy się

to wszystko rozleciało, postawić punkt środkowy, wypadłby on mniej więcej w tym czasie. Byłem wtedy świeżo po studiach, które skończyłem w 1955 roku. Pamiętam bardzo porywający wykład niezwykle inteligentnego profesora, który mówił nam o Katyniu i o jego sprawcach: Niemcach-hitlerowcach. Przynotował na to wiele dowodów. Bardzo był przekonujący. Ponieważ z domu wyniosłem inną opcję, moja babcia i mój dziadek mówili, że to zrobił jednak ktoś inny – postanowiłem sobie, że pozostanę przy wersji kompromisowej. Wyglądała ona mniej więcej tak: nigdy nie będziemy wiedzieli, kto był sprawcą Katynia; z jednej i z drugiej strony są zbrodniarze i właściwie wszystko jedno czy zrobili to jedni, czy drudzy.

Kiedy zacząłem rozmawiać z Czapskim na ten temat i przedstawiłem mu ten mój pomysł, on popatrzył na mnie i powiedział: *Nie! Przecież zrobili to Rosjanie!*

Uwierzyłem mu od razu absolutnie. Był to człowiek, któremu się wierzyło. Jego bezpośredniość była czymś niezwykłym, niezwykle było to, w jaki sposób zaczynał mówić, jak się zapalał, jak wkładając całą swoją wiedzę, inteligencję, przejmował się rozmową z jakimś młodym człowiekiem. Gdy myślałem o jego osobowości, przechodzi mi do głowy książkę Myszkin z *Idioty* Dostojewskiego, który też miał tę frapującą właściwość: potrafił człowieka porwać swą wyjątkową naturalnością. Tak wielką, że graniczyła z naiwnością.

W rozmowie z Czapskim trafiały się z jego strony takie spostrzeżenia czy powiedzenia, które głęboko zapadały w moją wyobraźnię i, które potem powracały jako coś bardzo ważnego.

Był krytyczny wobec awangardy artystycznej, zapatrzenia się w grę formalną. Zapamiętałem kiedyś parę jego słów o tym, że „obraz powinien znaczyć”, że malarstwo, sztuka powinny o czymś mówić. Powiedział, wbrew temu co się sądzi o jego obcości w stosunku do surrealizmu: *mnie z surrealistami łączy właśnie to, że oni chcą coś przez swe malarstwo powiedzieć. Ja też pragnę mówić obrazami.*

Wtedy był bardzo zaabsorbowany książką Malraux *Les Voix du silence* – *Głosy ci-*

szy. Czytał i podarował ją nam – właściwie zbiorowemu adresatowi – wymienił paru z nas w dedykacji. Powieźliśmy tę grubą książkę do Polski i potem ją odczytywaliśmy. A przecież wtedy z przebiegu ewolucji artystycznej wcale nie wynikało, że sztuka ma znaczyć. Jeden z wybitnych krytyków napisał w tamtych latach, że *za obrazami nie ma nic. Za nimi jest tylko kurz*. Przedmiot artystyczny miał przemawiać do oka, do wyobraźni materialnej, miał być tylko przedmiotem, niczym innym. Żadnego sensu, żadnej opowieści w nim być nie mogło.

Potem lepiej zrozumieliśmy, co Czapski chciał powiedzieć poprzez znaczenie sztuki. Wtedy, opierając się na Malraux i na *Voix du silence*, uświadamiał nam, że milczący obraz wydaje głos, że obrazy z tej lub innej epoki, rzeźby, w jakiś sposób się ze sobą łączą i stanowią wielki chór mówiący do nas.

Zaprowadził nas wtedy do nieczynnej jeszcze galerii w Tuilleries. Byli tam impresjoniści; teraz pokazuje się ich gdzie indziej, w Luwrze, a obecnie właściwie w Musée d’Orsay. Natomiast wtedy oni byli tam, w Tuilleries.

Lebensteina, Sempolińskiego, mnie i jeszcze jednego kolegę Czapski oprowadzał po Tuilleriesach i opowiadał mniej więcej to, co jemu mówił Pankiewicz. O tym, jak powinna brzemieć płaszczyzna obrazu, jak powinno się patrzeć na kolor, ceniąc go wyżej niż walor i tak dalej. Czapski powiedział mi potem, że gdy tylko napisał książkę o Pankiewiczzu, miał ochotę napisać drugą, przeciw Pankiewiczowi.

Potem, kiedy wyszliśmy stamtąd, powiedział nagle, że właściwie najważniejszą rzeczą, ważniejszą niż dzieło sztuki, są rozmowy między ludźmi, że on w to wierzy najbardziej, najmocniej, najintymniej. To również zapadło mi w wyobraźnię. Teraz, gdy patrzę na malarstwo Czapskiego, przypominam sobie to, co mówił i napisał – i widzę je poprzez potrzebę rozmowy między ludźmi.

On zacytował kiedyś takie zdanie z Rozanowa. Powiedział, że jest to zdanie straszne, ale jednocześnie bardzo ważne i piękne: *Jesli Boga nie ma, to w każdym razie święty jest człowiek, który się modli*. Znowu się to potwierdza – w centrum jego zainteresowań

stał człowiek. No i ten drugi, który patrzy na niego jak na świętego.

W lutym 1957 roku byliśmy już po socrealizmie, ale ciągle mieliśmy z nim rozruchunki. Czapski przygotowywał wtedy do wydania książkę pod tytułem *Oko*. Tutaj – mała dygresja. Przekonywałem go, żeby nie tytułował tak tej książki, że „oko” dla warszawiaka oznacza grę w karty, w „21” i że to słowo nieuchronnie się w ten sposób kojarzy. Zupełnie był na to niewrażliwy, ta płaszczyna skojarzeń nijak go nie interesowała. „Oko” było dla niego narzędziem patrzenia, pozostał przy tym tytule, chyba nie rozumiejąc, o czym ja w ogóle mówię.

W tej książce znalazł się rozdział – użyję słowa, które nie pojawia się u niego – o „skundleniu” myśli krytycznej w okresie socrealizmu w Polsce. Czapski atakował wtedy jednego z moich profesorów, Juliusza Starzyńskiego za to, co tamten pisał w latach 1950-1953 o socrealizmie. Może zresztą nie atakował, tylko powtarzał, co tamten napisał, dziwił się i mówił, że tak nie wolno. Ja, uważając się za lepiej poinformowanego, opowiadałem jaki Starzyński był naprawdę. Że mówił jedno na oficjalnych wykładach, a potem nagle siadał na stole i, wpięrowo opluwając impresjonizm urzędowo, powiadał zmienacka: *co tu dużo gadać, impresjonizm to jedyne malarstwo, które warto brać pod uwagę*. I dalej w tym duchu tłumaczyłem Czapskiemu jacy rzeczywiście byli nasi profesorowie w tamtych latach. Że musieli kłamać – a jednocześnie prywatnie mówili nam prawdę. W pewien sposób rzeczywiście wprowadzali nas w problematykę sztuki XX wieku. Starzyński na przykład, i to mówić bez żadnego cudzysłowu, miał („odwilż” ledwie się wtedy zaczynała) znakomity wykład cykliczny o doktrynach artystycznych XX wieku, poczynając do fowizmu, poprzez futurizm, nadrealizm. Wszystko nam to bardzo rzetelnie przekazał.

Czapski słuchał mnie i potem (można to znaleźć w jego książce *Oko*) umieścił taki passus wprowadzający do wspomnianego rozdziału. Było w nim o tym, że młodzi ludzie przybyli z Polski opowiadają, jak w tym kraju wyglądało życie umysłowe, że profesorowie, którzy – tu znowu mówię

własnymi słowami – im kłamali, jednocześnie na osobności mówili prawdę. Ale słowo raz skłamanie nie może już dobrze służyć.

Dla mnie to był wielki szok, ta uwaga. Tacy jak ja byli wychowani w relatywizmie słowa i prawdy, w stylizyce „wicie, rozumiecie”. Czy też: „nie będziemy mówili wszystkiego jak jest, ale prawdą jest, że to i to...”. Potem się obliczało ile kto powiedział prawdy i za te procenty ludzie byli cenieni, wychwalani.

Otóż dla takich jak ja Czapski był prawdą stuprocentową. Tego nikt mu nie odbierze. Był dla nas punktem odniesienia. Myśmy właściwie Czapskiemu zazdrościli. A nawet więcej: często nie lubiliśmy go za to, że mówił i mówi całą prawdę, że nigdy nie kłamał i nie musi kłamać. Chociaż, gdyby zechciał wdać się w emigracyjne układy – też by mógł brnąć w kłamstwa. Ale on nie zechciał.

To przecież znacznie więcej niż prosty nakaz, że ma się nie kłamać i już, że trzeba mówić prawdę. Spostrzeżenie to dotyczy zresztą wszystkich posługujących się słowem. Jeśli zaczniesz się kłamać w jedną stronę, potem – odkłamując rzeczywistość – popada się w inne przesady. Cały ten balet obserwujemy przecież w dyskusjach wokół książki Trznadla o hańbie domowej, w opowieściach o całych batalionach pisarzy, którzy najpierw polecieli w jedną stronę, a potem, żeby zadośćuczynić swojemu poczuciu przyzwoitości, polecieli w drugą.

To było Czapskiemu obce. On widział te zachowania, obserwował je, mówił o nich, współczuł tym ludziom. Wiele z nim rozmawiałem, a o bardzo niewielu ludziach powiedział nieprzychylnie słowa. Czapski nie będąc nigdy w Peerelu (bo należał do tych, którzy się poza nim kształtowali) rozumiał doskonale ludzi przyjeżdżających do Maisons-Laffitte i tam odtańcowujących cały ten balet tymczasowej niezależności. Znakomicie opisał to Zygmunt Hertz w listach do Miłosza.

W jakimś momencie, niepostrzeżenie, Czapski stał się dla pewnej generacji ludzi takim „piastunem prawdy”, prawdy o ludziach, prawdy artystycznej.

Co tu dużo mówić: my broniliśmy się przed tym. On sam właściwie się wystawiał na krytykę. Mówił o sobie, że jest niezdol-

nym malarzem. W to się chętnie wierzy. Opowiadał kiedyś o radości (ja bym to nazwał wybuchem próżności) Cybisa, kiedy ten nagle docenił jego malarstwo i powiedział grubym głosem, jak to Cybis, że cieszy się, jakby syn mu się urodził.

A dla mnie to nie było takie proste. W pewnym momencie zacząłem się orientować, że Czapski idzie już własnymi, odrębnymi drogami i nie są to drogi kapistowskie ani estetyka pięknie dźwięczącej płaszczyzny. Że on tam właśnie mówi o ludziach, mówi rzeczy bardzo intymne. Zbliżał się do ekspresjonizmu. On, który mówił jak ważne jest patrzeć, zmysł wzroku, potem stał się malarzem rzeczywistości widzianej „od siebie”, a więc ekspresjonistycznej wersji sztuki i powołania artystycznego. U Czapskiego odczuwa się, że jest naładowany czymś, co ma do powiedzenia – malarstwem, kolorem, ludźmi i to się nagle staje. Chyba się ta interpretacja sprawdziła, bo gdy już prawie nic nie widział, także potrafił malować bardzo piękne i poruszające obrazy.

W 1977 roku powtórzono w Paryżu wystawę *Romantyzm i romantyczność*. My w Polsce byliśmy tą wystawą zafascynowani. Mówiło się między nami, że nam się ta

wystawa podoba, bo jest antysowiecka. Bo przypomina naszą romantyczną przeszłość, podsyca ducha powstań i rebelii polskiego narodu; dlatego właśnie przed gmachem Zachęty stały koleжки. Gdy ta wystawa pojawiła się w Paryżu, Czapski stał się jej przeciwnikiem. Bardzo mu się nie podobała. Powtórzali mi Marek Rostworowski i Jacek Waltoś, że ocenił: *to jest dokładnie to, przeciw czemu walczyliśmy w latach dwudziestych*. Napisał to zresztą w „Kulturze”, ale im nagadał więcej i ostrzej.

Teraz widzę ten bunt Czapskiego przeciw przesłaniu tamtej wystawy jako ostatnie spostrzeżenie, memento, z którym coś powinniśmy zrobić. Może powinniśmy przemyśleć tę formę romantycznego rozbałaganienia, może formę zbuntowanego patriotyzmu. Mówię w tej chwili o swoich przeczuciach, ale doświadczenie nauczyło mnie, że pewne zdania Czapskiego, które zapadają w pamięć – potem owocują. Mam wrażenie, że właśnie ten jego bunt przeciwko wystawie *Romantyzm i romantyczność* jeszcze może się w mojej wyobraźni skryształizować.

Andrzej Osęka

Józef Czapski w „Kresach”

„Kresy” nr 11, lato 1992

Józef Czapski, *Diament*, s. 138-139 (przedruk za: „Kultura” 1984 nr 11/446).

Józef Czapski, *Śmierć Cézanne’a*, s. 140-141 (przedruk za: „Kultura” 1985 nr 6/453).

Józef Czapski, *Chagall i Sutin*, s. 142 (przedruk za: „Kultura” 1985 nr 5/452).

Bogusław Ł. Deptuła, *Malując. O Józefie Czapskim*, s. 143-145.

Gustaw Herling-Grudziński, *Twórcza siła*, s. 146-147 (przedruk za: „Kultura” 1985 nr 4/451).

„Kresy” nr 13, zima 1993

Rozmowa Zdzisława Kudelskiego z Adamem Zagajewskim, *Dzieło Czapskiego jest przesłonięte przez legendę...*, s. 182-188.

„Kresy” nr 14, wiosna 1993

Jacek Woźniakowski, *Wspomnienie o Józefie Czapskim*, s. 209-210.

„Kresy” nr 15, lato 1993

Grażyna Bastek, *Moralność malarstwa*, s. 181-182 /recenzja [z:] Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*, Lublin 1992 (reprint wydania z 1937 roku)/.