

ADAM MICHNIK

## CZYTAJĄC

*Romanie Orlikowskiej-Wrońskiej*

„10.XII.1910. Niewątpliwie jest to dla mnie czas krytyczny: młodość przeszła doszczętnie i nastał czas, w którym nie wolno już zapowiadać, lecz trzeba dawać rzeczy mogące istnieć, mające chociażby pewne tylko prawa do istnienia. I jednocześnie coraz jaśniej występują wszystkie braki w przygotowaniu, wszystkie zaniedbania. Rozpacz jest rzeczą łatwiejszą, niż spokojne i zimne spojrzenie na rzeczy tak, jak są one. Bardziej niż wszelkie braki kultury ciąży i jest groźniejszy wewnętrzny rozstrój woli, wzrastający brak odwagi. Do pewnego stopnia on to szukając dla siebie usprawiedliwienia stwarza poczucie owych braków, chociaż byłoby rzeczą śmieszną wprost przeczyć, że są one straszliwe”.

Słowa te otwierają „Pamiętnik” Stanisława Brzozowskiego. Do ponownej lektury „Pamiętnika”, lektury uważnej i czujnej, skłonił mnie list Józefa Czapskiego. Dostałem go przed rokiem, jeszcze do mokotowskiego więzienia. Piękny ten list, który dodał mi sił i odwagi, traktował głównie o Brzozowskim. Kiedy więc w lutym ponownie funkcjonariusze zabierali mnie do więzienia, wziąłem ze sobą tę książkę i tom esejów Czapskiego „Patrząc” opracowany przez Joannę Pollakównę. Czytałem te książki ciągle, by nie poddać się łatwiznie rozpacz, by spokojnie i zimno spoglądać „na rzeczy tak, jak są one”.

Myślę sobie: jakież to dziwne — żyć w takim zawieszaniu. Przede mną głęboka studnia trzech lat więzienia. Przyszłość pogrążona jest w mroku. Nikt nie potrafi rozsądnie przepowiedzieć, jak długo to jeszcze potrwa. Jedno wszakże jest pewne: nie grozi nam, że cnota zostanie rychło wynagrodzona.

Myślę sobie: wiemy dokładnie, czego nie chcemy, ale czego chcemy, nikt z nas dokładnie nie wie. Nie istnieje język, który mógłby poprawnie opisać nasze pragnienia — to też jedna z osobliwych cech tego czasu. Żaden ze znanych języków nie syntetyzuje naszego doświadczenia. Nie wystarczy język politycznych analiz czy socjologicznych prognoz, język historycznej refleksji czy religijnej medytacji. Wartości, których obecność intuicyjnie wyczuwamy —

i którym pragniemy być wierni — to wartości egzystujące na styku różnych sfer naszej ludzkiej kondycji, przeto i język ich opisu nie może być wewnętrznie jednorodny. Szukamy przeto języka innego, który dotknie tego, co niewyraźne. Takim właśnie — sądzę — jest język Józefa Czapskiego. Takim był przed osiemdziesięcioma laty język Stanisława Brzozowskiego.

Wiem tedy: „nie zrażać się — pisał Brzozowski — nie zrażać się, że nie ma żadnej perspektywy, sensu i pożytku przede mną, że działanie wydaje się tylko dziwactwem osobistym i manią. Nie zrażać się, ale starać się wyjść z tego stanu. — Módl się. Módl się przez wzniesienie umysłu codziennie, choćby na chwilę, do dziedzińca, gdzie stają się widocznymi twoje zagadnienia”.

Czy lektura może być formą takiej modlitwy? Bowiem nie chodzi już po prostu o politykę czy o rozumienie mechanizmu społecznych konfliktów. To nam nie wystarczy i wystarczyć nie może. Tu przecież idzie o sprawę bez porównania poważniejszą: o sposób bycia w świecie, o pomysł na życie w godności. Przecież chcemy nauczyć się tego, co najtrudniejsze, tego, czego wciąż trzeba uczyć się na nowo: jak zachować w zwycięstwie pokorę, a w klęsce — godność. Tej nauki nie dostarczy ani wiedza o polityce, ani socjologia. Tej nauki szukać musimy w postawach, w świadectwach, w książkach. Spieramy się z nimi, odczytujemy je wciąż inaczej, tropimy ukryte wskazania. Taki sens — wyznaję — miały i moje próby ponownej lektury pism Bolesława Micińskiego i Wojciecha Karpińskiego, Hanny Malewskiej i Henryka Elzenberga, wierszy Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta.

Tymi wyznaniem, ich otwartością, czuję się nieco zawstydzony. Odwagi wszakże dodaje mi książka Czapskiego, z którą obcuje od wielu tygodni. Nie znam się na malarstwie. Nie potrafię podjąć z Czapskim dialogu na temat Cézanne’a i Bonnard, Soutine’a i Degasa, Picassa i Cybisa. A jednak tę właśnie książkę czytałem przed procesem, podczas rozprawy i po wyroku. W niej właśnie szukałem ocalenia i osłony przed brudną falą przemocy i kłamstwa, która wypełniła sądową salę. Cuchnęło tam. Cuchnął wysoki sąd i cuchnął prokurator. Cuchnęło z ław publiczności wypełnionych ubekami i z łam gazet zamieszczających sprawozdania z procesu.

Znam ten smród zrodzony z małości, ze strachu, z upodlenia. Wiem, że jest gorszy niż sama przemoc, bardziej trucicielski i zaraźliwy. Chciałem być od tego wolny. Bardziej tego chciałem niż wyjścia z więzienia. Wolałem być wolnym w więzieniu, niż niewolnikiem poza jego murami. Bo cóż jest wolność?

„Wolność stale trzeba zdobywać, nie można jej tylko posiadać. Przychodzi jak dar, utrzymuje się poprzez zmaganie. Dar i zmaganie wpisują się w karty ukryte, a przecież jawne.

Całym sobą płacisz za wolność — więc to wolnością nazywaj, że możesz płacąc na nowo siebie posiadać”.

Mądre są słowa Papieża-Polaka. By rozumieć je lepiej, pełniej i głębiej, sięgałem po książkę Józefa Czapskiego, człowieka i artysty, który umiał być wolny; umiał na trudności odpowiadać namysłem, na podłość — honorem,

na nieludzkie prawo nieludzkiej ziemi — wiarą i nadzieją, na krzywdę — miłosierdziem.

I.

Całe życie Józefa Czapskiego układa się w pasjonującą powieść o zwycięstwie ducha nadziei nad materią grozy. Jest on negatywem innej biografii: Brunona Jasińskiego.

Trudno właściwie o bardziej różne losy ludzkie i wybory życiowych dróg. To zestawienie — tak szokujące na pozór — może jednak być pouczające. Przynajmniej dla mnie. Czytywałem kiedyś z zainteresowaniem książki Brunona Jasińskiego, fascynowała mnie jego wizja zagłady Paryża. Potem dopiero odkryłem, że był to Paryż, którego ulicami spacerował, w którym mieszkał i malował — Józef Czapski.

Znali się osobiście. Należeli do tego samego pokolenia — przeżywali wybuch niepodległości. Widzę ich razem wnet po wojnie bolszewickiej. Siedzą przy stoliku krakowskiej kawiarni. Obok Młodożeńiec i Cybis, Waliszewski i Jarema. Rozmawiają. Mówią, że wszystko ma być inaczej. Kultura polska ma zrzucić z ramion płaszcz Konrada. Jasiński cytuje Peipera: „świat krwią zmył twarz”. I dalej: „niech się ramiona, kaplice w mięsie otworzą / i niechaj tka się w nich modlitwa ciężarnych koni. / Była niegdyś od morza do morza, / dziś być musi od dłoni do dłoni”.

Po czym cytuje już siebie:

Za oknami prześwieca żółtych alej jesienność,  
Jak wędzone pochody biczących się sekt,  
Tylko białe posągi, strojne w swoją kamiennosc,  
Stoją zawsze „na miejscu”, niewzruszenie correct.

I zatańczą nonsensy po ulicach, jak ongi,  
Jednej nocy pijanej od szampana i warg.  
Kiedy w krzakach widziałem rzygające posągi  
Przez dwunastu lokajów niesione przez park.

Jasiński ma kwiat w butonierce, kolorową koszulę, laseczkę i monokl w oku. Wie czym epatować bywalców krakowskich kawiarni. Wciąż recytuje, smakując swoje słowa:

Tak mi dobrze, tak mojo, aż rechoce się serce.  
Same nogi mnie niosą gdzieś — i po co mi, gdzie?  
Idę młody genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,  
Tym co za mną nie zdążą echopowiem: — Adieu!

Waliszewski i Jarema opowiadają o swych wystawach w prowincjonalnych

miastach. Klepią biedę, nocują na dworcach kolejowych, nie dojadają. „Jest bardzo trudno umrzeć z głodu” — komentuje pogodnie Cybis.

Także Czapski opowiada o malarstwie. Właśnie był na wystawie w Pałacu Sztuki: „oleodrukowe kotki, pieski i kwiatki, albo obrazy o wzniosłej tematyce, jak np. «Śląsk Polsce» (naga kobieta klęczy na śniegu z ogromnym kawałkiem węgla w ręku u stóp drugiej kobiety na tronie, już nie wiem czy nagiej — z ogromnymi skrzydłami), albo epigoniczne obrazy impresjonistów wypełniających płótna folklorystycznymi scenami na śniegu o bardzo niebieskich cieniach”. I naśmiewa się z rad malarskich mentorów: „jak nie wiesz co kłaść w cieniu — kładź ultramarzynę”.

Jasieński uważnie słucha. Czy rozumie Czapskiego, gdy ten oświadcza, że malarstwo musi zerwać z tematem literackim? Czy w ogóle go rozumie?

Obaj byli w Rosji podczas rewolucji. Widzieli z bliska bunt uciśnionych i upadek caratu. Zachłysłeni się ogromem zdarzeń i kalibrem rosyjskiej kultury. Czapski — wyznawca idei Tolstoja i wielbiciel Mereżkowskiego — po powrocie do Polski wstąpił do wojska (Pierwszy Pułk Ułanów Krechowieckich); Jasieński — entuzjasta Siewierianina i Briusowa — wstąpił do Legionu Akademickiego. Teraz rozmawiają w kawiarni. Czy rozumieją się? Czy Czapski wyczuwa zagubienie Jasieńskiego, jego ekscentryczną pozę i głód literackiej sławy? Czy Jasieński wyczuwa odrębność Czapskiego? Bowiem Czapski żyje w świecie Wyspiańskiego i Brzozowskiego — jego koledzy, studenci Akademii uciekają z wykładów na plażę. On zastanawia się nad Dostojewskim i Nietzsche — oni żartują: „nie wiem co ważniejsze, opalać się czy malować”. Na takie *dictum* Czapski milknie: „Milczę, bo nagle w atmosferze błogiej rozkoszy, prawie że fizycznie odczuwam zatechłą atmosferę niewoli, krzywdy, tragedii, o której ci chłopcy nic nie wiedzą i wiedzieć nie chcą. Wyspiański, tu w Krakowie umierający na syfilis, suchoty i nędza Żeromskiego otoczonego zgorszeniem dobrze myślących, suchoty, nędza i haniebnym procesem Brzozowskiego, jego śmierć we Florencji. Czuję wobec tamtych winę, zdradę. Że o nich milczę? Ale komu mam o nich mówić! Kolegom z Akademii? Młoda Polska, którą ja dopiero co odkryłem, jest dla nich marą na zawsze minionej przeszłości, a przede wszystkim literaturą nie do czytania. «Jak możesz czytać Żeromskiego, kiedy jest Balzak i Szekspir?» — mówi mi jeden z nich. Gdy czytam drugiemu «Wyzwolenie», krzywi się, jakbym mu dał octu do wypicia. «Ci ludzie mieli 40 stopni gorączki». Brzozowskiego nie znają i znać nie chcą. Jeszcze jakiś upiór przeszłości. Precz z upiorami!”

Kiedy tak Czapski rozmyśla, rozmowa przy stoliku toczy się wartko. Mówią właśnie o potrzebie odkłamania historii Polski i historii polskiej kultury. W tej zadymionej kawiarni spotykają się przeciwieź ludzie zbuntowani przeciw przeszłości, zafascynowani terażniejszością. I jakże w niej zagubieni... Czapskiego złości oficjalny kanon polskiego malarstwa, Jasieńskiego bulwersuje oficjalny konwenans literatury i jednostronność obrazu polskiej przeszłości na jej kartach: może wśród prowokacji obyczajowych przemysła już nad „Słowem

o Jakubie Szeli”? Są to wszakże myśli luźne, niekonkretne i chaotyczne. Dopiero ziarna. W co się rozwiną?

Spójrzmy na Brunona Jasińskiego. Jak niemal każdy młody poeta, także i on pragnie rozgłosu. Pracuje nań swym talentem i ekscentryzmem, rozwiązłą obyczajowością i rewolucyjnymi zawołaniami. Wzbudza popłoch mieszcuchów, prowokuje ataki gazetowe. Wtedy zauważają go komuniści. Pierwsze rozmowy, pierwsze propozycje. Zaczyna pisywać do komunistycznych gazet — to rodzaj ideologicznej windy do sławy. Odwiedzając stale inwigilowane lokale redakcyjne, wpada w oko policji. W obliczu nadciągających kłopotów, rodzina wysyła go do Paryża. Tam znów mógłby spotkać się z Czapskim. Krążą po podobnych orbitach. Czapski wspomina ten czas: „ganiałem po Paryżu jak przedtem po Krakowie, organizując imprezy, które zwykle przynosiły deficyt, a często kompromitację, zbiórki pieniężne, zamówienia u hrabin, Amerykanek i bogatych Żydów, a już później, po paru latach, chude i rzadkie stypendia dla całej grupy z Ministerstwa Oświaty, gdzie mówiono o nas źle: «wynaradawiają się i żebrac będą lada chwila o 5 franków po kawiarniach»”.

Jasiński w tym czasie pisze „Słowo o Jakubie Szeli” — szokującą dla Polaków apologię przywódcy rzezi galicyjskiej. Okładkę do tej książki projektuje mu Zygmunt Waliszewski, kapista i przyjaciel Czapskiego. Potem angażuje się w organizowanie teatru robotniczego, co konsultuje z innym kapistą, Józefem Jarewą. Przez ten teatr wszakże kontakty Jasińskiego z komunistami stają się coraz bliższe, a spektakle coraz bardziej rewolucyjne. Wtedy też pisze swą słynną książkę „Pałę Paryż”, powieść-proroctwo, zapis wizji upadku kapitalizmu. Bunt sięga zenitu.

Czy ówczesny Paryż mógł rodzić w polskim artyście frustrację? Owszem. Czapski wspominać będzie te lata jako czas „targaniny wewnętrznej”, jako pierwszą konfrontację marzenia z rzeczywistością. Bolesną konfrontację: po latach napisze: „bałem się chodzić po dawnych «moich» ulicach. Miałem wrażenie, że są obługane moją krwią”. Ratunkiem było dlań zanurzenie w żywiole malarstwa.

Jasiński wybrał zanurzenie w żywiole Rewolucji. Po publikacji „Pałę Paryż” wpadł w policyjne tarapaty. Ekspulsowano go z Francji. Francuscy pisarze ogłosili zbiorowy protest. I odezwała się Moskwa. Sprawa świetnie nadawała się do skandalu: oto pisarz pada ofiarą bruźdzących represji. Zdarzeniom — zresztą przeznaczonym — zostaje nadany międzynarodowy rozgłos. Jasiński staje się sławny. Wydalony z Francji, przyjeżdża nielegalnie do Związku Radzieckiego jako bohater walki klasowej z światowym imperializmem. W leningradzkim porcie witają go tłumy.

Od początku robi błyskotliwą karierę literacko-administracyjną. Zostaje redaktorem polskiego pisma literackiego *Kultura mas*, potem wielojęzycznej *Literatury Światowej Rewolucji*. Poeta i wizjoner rewolucyjnej apokalipsy przeobraża się w apologetę twardej władzy bolszewickiej; intuicję artysty zastępuje ją ideologiczne dyrektywy. Mimo okresowych kłopotów, Jasiński awansuje.

Przyjmuje go sam Stalin. Zostaje deputowanym do Rady Najwyższej z ramienia Tadżykistanu. Na słynnym I zjeździe pisarzy sowieckich wygłasza programowe przemówienie. Mówił wtedy, nawiązując do swego pobytu w Paryżu i swej powieści: „Nienawidziłem świata, który zmuszał jednych do zwierzęcej wegetacji w strasznych ruderach *bidonville* pokrytych plamami trądu, i kołysał innych w lakierowanych gondolach limuzyn na wylakierowanym nurcie *avenues*. (...) Znienawidziłem to miasto i ten ustrój. Czerwona luna nad nocnym Montmartrem zdawała mi się luną niszczącego wszystko pożaru. Pracowałem w szeregach mojej partii, drobną robotą starając się przyczynić do powolnego rozchwiania tego ustroju. Ale myśl artysty wybiegła ponad ścisłą i cierpliwą robotę partyjną, aż pewnego dnia przerzuciła mnie w sferę fikcji. Wykradłem próbówki z dżumą w Instytucie Pasteura i 14 lipca zaraziłem to miasto dżumą, rozbiłem je na wysepki małych, pożerających się wzajemnie państweczek. Całą dzielnicę Opera wsadziłem na wielki parowiec transatlantycki i z radosnym spokojem puściłem go na dno.

Radziecka krytyka zarzuciła mi anarchię i miała słuszną. Ale jeżeli drwaniany Chrystus biedaków wybaczył im grzechy za to, że go kochali, to sądzę, że nasz wielkoduszny, zwycięski proletariat wybaczy nam, że nienawidziliśmy i że w naszej nienawiści traciłiśmy zmysły”.

Po tym wstępie przeszedł do opowieści o swym przyjeździe do ZSRR: „Opisać, co czuje rewolucjonista z Zachodu na widok pierwszego hełmu czerwonoarmisty na wybrzeżu, na widok zbliżającej się motorówki z czerwoną choraągiewką na dziobie i wysiadających z niej pograniczników w zielonych czapkach, jest tak samo trudno jak opisać spazm, który zniecacka chwyta za gardło. Ja traciłem już świeżość tego uczucia. Powraca ono do mnie, gdy przez plac Czerwony pełzną z loskotem szeregi czołgów, gdy pod dźwięki «Międzynarodówki», mocno wybijając krok, przechodzi batalion gołonogich chłopców i dziewcząt w białych, czerwonych i niebieskich koszulkach, gdy z trybuny mauzoleum spogląda na nich spod zmrużonych powiek wódz, najukochańszy wódz wszystkich epok i narodów”.

Tę wazelinę na cześć Stalina przerwały Jasięńskiemu burzliwe oklaski. On zaś dorzucił: „Rzeczywistość radziecka nauczyła mnie rzeczy zasadniczej: każdy odcinek życia ujrzeć i rozszyfrować jako odcinek walki klasowej w jej najróżnorodniejszych formach, nauczyła mnie czynnie uczestniczyć w tej walce, posługując się słowem pisanim jako bronią. (...) I chciałbym z tej trybuny powiedzieć moim wczorajszym współbraciom, rewolucyjnym pisarzom za granicą: tylko ten artysta dozna najwyższej radości z poczucia, że stał się twórcą nowego, rozumnego świata — dla którego Związek Socjalistycznych Republik Rad stanie się jedyną i prawdziwą ojczyzną!”

Tak brzmiała programowa deklaracja Jasięńskiego. Jej konsekwencją była pełna afirmacja stalinowskiego bestialstwa. Czy przeżywał wahania, gdy aresztowano jego przyjaciół? Wiele faktów — przytoczonych przez biografę Jasięńskiego, Janinę Dziarnowską — za taką hipotezę przemawia. Jednak po-

trafił w siebie przełamać „inteligenckie wahania”. To on, Bruno Jasiński, uczestniczył w wycieczce literatów oglądających Bielomor-kanal, budowany niewolniczą pracą więźniów. To on, Bruno Jasiński, pisał do *Izwiestii* sprawozdania z wielkich procesów moskiewskich. „Niemieckie buty pana Trockiego”, „Profesor dwulicowości”, „Bonapartyści” — tytuły tych sprawozdań są dostatecznie wymowne.

Procesy skomentował również Stalin, „najukochańszy wódz wszystkich epok i narodów”. W referacie „O brakach w pracy partyjnej i o środkach likwidacji trockistowskich i innych dwulicowców”, pouczał aktyw: „Błąd naszych towarzyszy partyjnych polega na tym, że nie dostrzegli oni tej głębokiej różnicy między dawnym trockizmem a trockizmem dzisiejszym. Nie dostrzegli, że trockiści dawno już przeistoczyli się w notorycznych bandytów, zdolnych do wszelkiej podłości, zdolnych do wszelkiego łajdactwa, aż do szpiegostwa i jawnej zdrady ojczyzny...”

W każdym z tych słów pulsowała krew zamordowanych ofiar. Niedługo potem uwięziony został sam Jasiński. W więzieniu umarł. W przedśmiertnym więziennym wierszu napisał:

Krótko na styku przyszłych walk stałem!  
Urwaną pieśń swą czyż kiedyś dośpiewam?  
I słowa marnieją jak jabłka dojrzałe,  
Których nie zerwie już nigdy nikt z drzewa.  
Lecz ty, moja pieśni, kuj gromy w swej kuźni,  
Nie płacz, że w tej norze dziś dano nam leże.  
Haniebny jest los nasz — lecz wcześniej czy później  
Ojczyzna swą straszną pomyłkę spostrzeże.

Jakże przerażają te przedśmiertne słowa autora „Buta w butonierce”, ten obraz więziennej nory i ten rozpaczliwy, pisany po rosyjsku, apel do swej nowej, świadomie obranej ojczyzny. Jakże daleko stąd do krakowskiej cyganki malarzy i poetów, do buntowniczych recytacji polskich wierszy w polskich kawiarniach...

## II.

Droga Brunona Jasińskiego wiodła od buntu przeciw tradycji zakrzepłej w dogmat i przeciw społecznej niesprawiedliwości do aprobaty totalitarnego komunizmu, od ostantacyjnego nihilizmu do skrajnej despotii. Trudno sobie wyobrazić bardziej przekonywającą ilustrację „szygalewszczyzny”. Problem zaangażowania — typowy dla intelektualistów tego czasu, dręczący także Józefa Czapskiego — rozwiązał Jasiński w sposób skrajny. Uciekł w dogmat. Aktem totalnej wiary w komunistyczny projekt rewolucji i ładu zbiorowego, zaafirmował wszelkie rozwiązania szczegółowe. W myśl zasady: gdzie drwa rąbią...

Ostatnią swą książkę — „Zmowę obojętnych” — rozpoczął pisać na krótko

przed aresztowaniem. Próbował zawrzeć w niej swój obraz epoki procesów, epoki nieufności i strachu. Klucza do niepokojących go zjawisk szukał w działaniach „imperialistycznych agentur”. Wielu komunistów i „poputchyków” próbowało wtedy tak właśnie pocieszać się i uspokajać.

Jasiński opatrzył tę powieść znamienym mottem: „Nie bój się wrogów — / w najgorszym razie mogą cię zabić. / Nie bój się przyjaciół — / w najgorszym razie mogą cię zdradzić. / Strzeż się obojętnych — / nie zabijają i nie zdradzają, / ale za ich milczącą zgodą / mord i zdrada istnieją na świecie.”

W 1956 roku, w epoce Polskiego Października, w czasie gdy Czapski pisał swe dramatyczne uwagi o „poczciwości słowa”, te właśnie słowa Jasińskiego wywieszono w oszklonej gablocie zrewoltowanego warszawskiego uniwersytetu. Miały stać się deklaracją polskiej rewolucji przeciw stalinizmowi, a ich autor — jednym z jej sztandarów. Był wtedy — świeżo zrehabilitowany — legendą polskiej lewicy. Miał stać się symbolem jej radykalnego zerwania ze stalinizmem, którego padł ofiarą; symbolem jej nawrotu do buntowniczych i libertyńskich źródeł.

Jednak tak się nie stało i stać się nie mogło. Nie tylko dlatego, że Jasiński — mimo niewątpliwego talentu — nie dorastał swym literackim kalibrem do takiej roli. Powód główny tkwił w duchowej nicości jego umysłowej ewolucji, w nikczemności jego publicystyki, w narodowej apostazji. Deklarując się jako sowiecki patriota, był Jasiński prekursorem Wandy Wasilewskiej.

Nie jest mi łatwo pisać te słowa. Kiedyś fascynowała mnie osobowość Jasińskiego i jego pisarstwo. Wiem wszakże, że droga jego nie była nieuchronna. Nie każdy polski komunista przeobrażał się w człowieka radzieckiego — o tym także wiem, również z przekazów rodzinnych. Bowiem polski komunizm to dla mnie fragment niejako rodzinnej tradycji. Nic na to nie poradzę: myśląc o KPP i losach jej członków wciąż miałem przed oczami mego mężnego ojca, najszlachetniejszego z ludzi, tułającego się po polskich więzieniach, torturowanego w łuckiej defensywie, skazanego na 8 lat więzienia. Czyż można się dziwić, że w tradycji kapepowskiej widziałem głównie heroizm? Dziś wszakże widzę w niej drogę do zdrady. Zdrady sprawy polskiej i sprawy ludzkiej. I widzę w niej już tylko popiół... Jest martwa. Na szczęście.

Nie odmawiam tym ludziom ani osobistego męstwa, ani szlachetnych motywacji. Szanuję każdy ludzki wybór znaczony nonkonformizmem i pragnieniem sprawiedliwości. Ale odmawiam ruchowi komunistycznemu prawa do zabiegania o szacunek w narodowej pamięci.

Myślę, że ojciec wybaczyłby mi te słowa. Myślę, że zrozumiałby mnie. Kiedyś — pamiętam — kazał mi pomyśleć nad losami polskich pisarzy — przedwojennych komunistów. Pomyślałem: Broniewski, Stande, Wandurski — autorzy głośnych „Trzech salw”. Dwaj zginęli w sowieckich więzieniach. Trzeci — najwybitniejszy — uwięziony został w 1940 roku we Lwowie przez sowieckich wyzwolicieli. Ocalał dzięki paktowi Sikorski-Majski, by po wojnie pisać ody na cześć swych wczorajszych oprawców. Komunizm swoich intelektualistów



mordował, wyniszczał duchowo, wyjaławiał lub wypluwał. Zamordował Hempla i Jasińskiego. Zniszczył, wyjałowił Bruna i Kruczkowskiego, Jędrzychowskiego i Borejszę. Wypluł Wata i Stawara, Ważyka. Straszny to bilans dla ruchu, który postulat odrodzenia kultury wypisał na swym sztandarze.

Przed laty Ryszard Krynicki, znakomity poeta mojej generacji, pomieścił w swym samizdatowym tomiku wiersz „Biała plama”. Dziwny ten wiersz składał się z tytułu, dedykacji „pamięci Brunona Jasińskiego” i pustej kartki. Wtedy uznałem to za aluzję do okoliczności śmierci autora „Pałę Paryż”. Dziś sądzę inaczej. Sądzę, że Ryszard Krynicki rozliczył się w ten sposób z pewną tradycją polskiej literatury. Tradycją drogi wiodącej ku nicości.

Los Jasińskiego jawi mi się jako negatywy drogi Czapskiego. Choć w pewnym momencie ich szlaki niemal przecięły się, prawie wszystko było w tych biografiami odwrotnością. Gdy Jasiński fascynował się rosyjskimi futurystami, Czapski pochylał się nad rosyjską myślą religijną; gdy Jasiński pisał „Pałę Paryż”, Czapski w Paryżu czytywał się w Prousta i malował „martwe natury”; gdy Jasiński wyklinał francuskich socjal-zdrajców, Czapski kreślił portrety Rozanova i Mauriaca; gdy Jasiński pisał pochwałę „człowieka zmieniającego skórę”, Czapski odkrywał dzieło Aleksandra Gierymskiego, który skóry nie chciał zmienić.

I tak do końca: Jasiński czekając na funkcjonariuszy sowieckiej bezpieki pisał „Zmowę obojętnych”; Czapski publikował swą książkę o Pankiewiczu.

Z pozoru wyglądało to tak: Jasiński, żyjąc w nieobojętnych czasach, nie chciał być obojętny. Angażował się i płacił za swe zaangażowanie. Czapski zaś schronił się po klerkowsku w „wieży z kości słoniowej”. Tę interpretację zdaje się potwierdzać częściowo sam Czapski, gdy pisze o sobie i przyjaciółach kapistach: „nasz raj malarski odgradzał nas do ostatniej chwili od grozy istnienia”.

A jednak to tylko pozór. Było inaczej. Było tak: Jasiński — pośród swych gromkich rewolucyjnych deklaracji, przeoczył moment, w którym pisarz angażujący się w konflikty współczesności przeobraża się w propagandzistę zaangażowanego przez sowiecki totalitaryzm. Zaś drżący i cichy głos Józefa Czapskiego pozostał po dziś dzień słyszalny. Jego dzieło jest niezwykłym świadectwem moralnym epoki, które — dziś odczytywane — pozwala lepiej rozumieć, mądrzej wybierać, godniej żyć.

Dzięki należą się przeto Joannie Pollakównie za to, że ofiarowała nam tom esejów „Patrzac”.

### III.

Czapski wciąż zastanawiał się: jak odpowiedzieć na pytania i wyzwania swego czasu. Odpowiadał wciąż: jako malarz, jako pisarz, jako człowiek. Fragmenty tych refleksji, tego uporczywego i żarliwego namysłu, odnajdujemy również na kartach jego esejów o malarstwie.

„W rewolucyjnym Petersburgu — pisze Joanna Pollakówna — Czapski

zawarł znajomość z Mereżkowskim, do którego zwrócił się z prośbą o rozstrzygnięcie dręczącego go problemu: sprzeczności między tołstojowską postawą pacyfistyczną a moralnym nakazem uczestnictwa w rozgrywających się wydarzeniach historii. Na pytanie: «jak połączyć Ewangelię i gwałt wojny?» usłyszał odpowiedź: «Pan nie jest sam (...), należy pan do historii, do dziejów świata. Ludzie o coś się biją, o coś walczą, popełniają grzechy, niech pan przyjmie też na siebie ten grzech i razem walczycie o lepszy świat, w którym nie będzie zabijania»”.

Postulat zaangażowania w sprawy świata był dla Czapskiego oczywistością od początku. Po wielu latach, rekonstruując swoje wrażenia z „Legendy Młodej Polski” Brzozowskiego, wspominał: „Zrozumiałem nagle całym sobą, już od pierwszych stron tej książki, że nie jestem sam, że jestem związany z całym światem, z historią, że nie ma samotności, że moje najtajniejsze myśli i przeżycia nie są moją tylko własnością, że mają odpowiedniki w świecie, bo nie są wytworem wyłącznie tylko mojej myśli, ale całego procesu historycznego, który moją świadomość wyłobił (był określa świadomość?), że należę do historii, chcę tego czy nie chcę, że jestem nie tylko potrzebny, ale, że nikt za mnie tego co zrobić muszę nie zrobi, i zrobić nie może.

Potem już, idąc w głąb tej książki odkrywałem z upojeniem to, czego nigdy Rosja dać mi nie mogła, że droga moja do idei ludzkości, która mnie na Wschodzie urzekła, prowadzi p r z e z P o l s k ę, że jej rozwoju nie tylko nie muszę, ale nie mam prawa lekceważyć. Poprzez okrutny pamflet na Polskę zdzieciniałą, jedyną, którą znałem dotychczas, odkrywałem inną Polskę. Mój kompleks niższości wobec wielkiej ojczyzny Tołstoja, Dostojewskiego i rewolucji przestał istnieć”.

Ten krótki autoportret wprowadza nas w świat problemów Czapskiego. Trzeba być obecnym — to jasne. Co to znaczy jednak w przekładzie na język codziennych zachowań, na język esejów i obrazów? Trudno przecież o prosty model „bycia w świecie”, jeśli nie ma to być model służby któremuś z wielkich obozów polityczno-ideologicznych. Toteż Czapski odpowiadał rozmaicie: jako żołnierz dwóch wojen, jako autor najbardziej może wstrząsającej (obok „Innego świata”, arcydzieła Herlinga-Grudzińskiego) książki o „nie ludzkiej ziemi”, jako malarz i jako eseista.

Myślę: Czapski chciał s ł u ż y ć, służyć ludziom i wartościom. Wszelako nie chciał się w y s ł u g i w a ć: nigdy i nikomu. Stąd brały się napięcia, które potrafił w swym piśarstwie zwaloryzować.

Lata dwudzieste. Swoje zaangażowanie pojmował jako walkę o jakość polskiego malarstwa. Wraz z przyjaciółmi-kapistami był bogoburcą. Atakował wartości trwale zakotwiczone w narodowym Panteonie (Matejkę), walczył o rehabilitację rzeczywistych osiągnięć polskiej tradycji malarskiej (Aleksander Gieryski). Wybiłszy szyby w polskich oknach, by wpuszczać świeże powietrze wielkiej kultury malarskiej. „Czysta malarskość” była dogmatem kapistów. „Ta czysta malarskość — napisze po latach — która była naszą reakcją w Pol-

se, i w swoim czasie jakże k o n i e c z n ą reakcją na każdą sztukę *engageé*, odgradzona od wszelkich obsesji, marzeń, grozy czy nędzy świata otaczającego, od wszelkich idei metafizycznych, patriotycznych czy rewolucyjnych, od Matejki aż po Linkego — to był kapizm”. Sztuka miała być wreszcie radosna i wolna. Radość życia była znakiem epoki, ta radość odzwierciedlona w obrazach wielbionego przez kapistów Bonnarda. Był on dla nich także wzorem istnienia w świecie, modelem autentycznego, bo dalekiego od ostentacji, nonkonformizmu artysty. Za to płaciło się niełaską krytyków i nieobecnością w salonach. Zaczął zdobywać uznanie i sławę dopiero w latach trzydziestych.

„Olśnienia naturą” nie są jednak moralnie obojętne. W XX wieku nie można bezkarnie radować się światem. Wspomina Czapski przedśmiertne słowa Waliszewskiego o ukochanym ich malarzu: „Zastanów się nad Bonnardem — mówił mi wybuchowo — jest cudny, ale jego wpływ w Polsce jest szkodliwy, bo jest za wyrafinowany, za subtelny dla naszych malarzy, naśladują go, robią z niego «smaczki», to nie dla nas”.

Czapski — oczywiście — odrzucił supozycje Waliszewskiego. Może jednak to „Zyga” lepiej przeczuł nadchodzącą groźbę? Bo oto nadeszła wojna, najazd hitlerowski, piekło Oświęcimia i Katynia, lata wojennych wędrówek. Czapski głęboko przeżył ten czas. To też był rodzaj weryfikacji jego artystycznego wyznania wiary. Po wojnie, na początku 1947 roku, po obejrzeniu wystawy polskiego „krajowego” malarstwa, zanotował: „Dlaczego patrząc na tę salę nie odczuwałem radości? Choć konstatowałem, że poziom tych płócien w całości jest wyższy od poziomu płócien dwadzieścia lat temu przez Polskę przesyłanych za granicę, choć widziałem w tym rezultat naszych sprzed 1939 r. «krwawych bojów» o malarstwo. (...) Odczuwałem przepaść między tym malarstwem natury, radości i czystych spekulacji barwnych, a naszą dzisiejszą rzeczywistością. Wszystko to było dla mnie przypomnieniem «raju utraconego», świata, który był światem naszych nadziei i naszej rzeczywistości malarzkiej przed katastrofą. Dzisiaj, po tym wszystkim cośmy przeżyli, wydało mi się to jakby zatykaniem nosa, zamykaniem oczu na rzeczywistość, jakimś «moja chata z kraja»”.

Czym odpowiedzieć na to obnażenie? „Zależność od epoki — pisze Brzozowski w «Pamiętniku», po który Czapski sięgnął — związki z nią, są przerażająco subtelne, wnikają do najwrażliwszych rozgałęzień, w sieci całkiem niedostrzegalnych żyłek i tkanek...” „Dotykałem tu — komentuje Czapski — tematowi najbardziej zawilego z zawilich, bo właśnie tych związków «przerażająco subtelnych» malarstwa ze swą epoką. Chcę być dobrze zrozumianym. Nawet przez myśl mi nie przechodzi sztuka kierowana, która zniszczyła całe malarstwo w Niemczech za czasów hitlerizmu i całe malarstwo w Rosji bolszewickiej. Sztuka nie może być kierowana, bo przestaje być sztuką, nie może być popędzana, nie tylko batem hitlerowskim, czy nahajką sowiecką, ale nawet zbyt apodyktycznym pouczeniem krytyków. Jest to sprawa głębokiego instynktu samych artystów, ich całkowitej wewnętrznej wolności.

Czy zmieniona całkowicie rzeczywistość nie oddziałuje wcale na widzenie? Czyż naprawdę malarz nie posiada tych związków z epoką «przerazająco subtelnych»? Czyż jeżeli wówczas wizja człowieka nie przeżywa żadnych wstrząsów, jest dowodem, że właśnie ta wizja jest silniejsza ponad śmierć, czy może najprościej, że nie jest to wizja, a powtarzanie czegoś, co już odeszło?»

„Piszę o tym pełen wątpliwości — wyznaje Czapski. — Przez lata w Polsce niepodległej walczyliśmy o prawo artystów, by żyli tylko dla sztuki, wychodząc z założenia, że nie można tworzyć wielkiej sztuki, robiąc z niej jak chciał Matejko, służebnicę «rzeczy ważniejszych». Ale co robić, kiedy tamte rzeczy, rzeczy ważniejsze w rozumieniu Matejki, przesłaniając cały świat, dławią do tego stopnia, że genialna martwa natura Bonnarda dochodzi do nas jak wyraz «raju utraconego», świata, który m i n ą P”.

Wspomina Czapski odczyt w Londynie dla polskich malarzy o swych wojennych przejściach: „Wszystkiego, co opowiadałem o kolegach wywiezionych na Syberię czy do Kazachstanu, o naszych wystawach w Bagdadzie, w Jerozolimie czy Kairze, słuchano z zainteresowaniem i przyjaźnią, ale kiedy zacząłem — głośno myśląc — mówić o strasznej przepaści, która dzieli naszą sztukę od rzeczywistości Polaka, że wobec tej rzeczywistości znaleźli się już poeci, my malarze zaś nie znaleźliśmy dotychczas żadnej drogi, poprzez którą mogliśmy również w swój świat sztuki wchłonąć te przeżycia, dać wyraz plastyczny — może najbardziej przetransponowany, ale przecież wyraz — przeżyciom naszym; zauważyłem wówczas ironiczne uśmiechy i krytyczne spojrzenia. Kilka panieniek wytwornie uczesanych, malujących «martwe» za stypendia Ministerstwa Oświaty w Londynie, patrzyło na mnie z chłodnym zgorzeniem, jak na zdrajcę sztuki «czyste».

Jest niedobrze, kiedy sztuka osacza się w zbyt ciasnym kole, kiedy całe dziedziny życia odrzuca ze wzgardą, jak do niej nie należące. Bonnard, jak nikt, wyraził świat przeżyć i olśnień szczęśliwych. (...) Co mają robić dzisiaj malarze, którzy chcą być wierni pamięci Bonnarda? Malować to co on i malować jak on?

W jednej ze swych kronik cytuje Proust pochwałę krytyka o jakimś współczesnym pisarzu: «On pisze równie dobrze jak Voltaire».

«Nie, na to, żeby pisać równie dobrze jak Voltaire — odpowiada Proust — trzeba (...) pisać inaczej». Między światem Bonnard — kończy Czapski — a rzeczywistością jest przepaść, której tylko struś może nie widzieć. Ta przepaść niejednego z polskich malarzy r o z d a r ł a”.

Opis tego rozdarcia polskiej kultury ma znaczenie kluczowe. Bez tego niezrozumiała jest wiersz Miłosa („Zostawcie poetom chwilę radości”); niezrozumiała jest proza Herlinga-Grudzińskiego, czy eseistyka Zygmunta Kubiaka — by na tych trzech nazwiskach poprzestać. Czapski jest tego świadom. Precyzuje: „(...) muszę zaznaczyć: nie chodzi mi o malowanie obozów czy ludzi torturowanych, chodzi mi o pismo malarskie, o paletę malarską, która by służyć umiała nie tylko radości, czystej delektacji malarskiej”. Jak Goya, który dramat Hiszpanii opowiadał nie tylko w temacie, ale i w „piśmie”.

Komentarze Czapskiego wprawiają w podziw. Tak głęboko i wielostronnie ujmować problem, tak umiejętnie formułować polemiczne perspektywy i rekonstruować cudze punkty widzenia, tak rzetelnie zdawać sprawę z własnej drogi życiowej — potrafią tylko bardzo nieliczni. Może — tylko wybrani.

Czapski należy do wybranych. Do tych, którzy umieją — w imię prawdy o rozdarciu będącym duchową rzeczywistością — ocalić prawdę o niedefinietywności każdego z rozstrzygnięć. „Tylko głupcy kochają skończone” — mawiał Cézanne. Tę świadomość odnajdujemy w dziele Czapskiego.

Spór o sposób obecności artysty w świecie jest nieskończony ze swej natury. Kto chce go zakończyć, chce zlikwidować kulturę. Dlatego ten spór wciąż powracać musi na kartach książki: w uwagach o pisarstwie Prousta i w pięknie namiętej polemice z książką Malraux, w dyskusji o malarstwie współczesnym i w namyśle nad obrazami Matisse'a.

Pamiętamy Potworowskiego i Cézanne'a z czasów wojen: każdy z nich, na swój sposób, pozostał wierny „czystemu” malarstwu; Cézanne, zapytany co robił w 1870 roku, miał odpowiedzieć: „malowałem pejzaże w Estaque”. Także Józef Jarema, przyjaciel-kapista, pozostał wierny filozofii młodości. (Wspomina Czapski pretensje wobec niego Jaremy z lat wojny, że wojsko stało się dlań ważniejsze od malowania).

Bissière podczas wojny przestał malować: — „Nie miałem nic do powiedzenia”, skomentował po latach. Za to Matisse malował nieprzerwanie. „1935-1941 — zastanawia się Czapski — Hitler, rewolucja hiszpańska, wojna światowa, klęska Francji: Picasso tworzy genialną «Guernikę», Matisse «Sen» (1940), «Wielki akt różowy» (1935) i ileż innych radosnych obrazów — nie zmienia on ani na jotę swego stosunku do życia i do sztuki; w tych latach grozy niejednemu zdaje się obcy współczesności. I tu może tkwi istota jego samotności — ten hedonista drogo płaci za walkę w sobie i w swojej sztuce o pogodę”.

„W latach pięćdziesiątych — wspomina dalej — odwiedziłem z przyjacielem z Polski wystawę obrazów w Paryżu. Wśród wielu innych stanęliśmy jak wryci przed obrazem Matisse'a, tak świetlistym, tak pełnym radości — kwiaty, palmy, szafir morza, słońce i ptaki.

— W jakim roku on to malował? — spytał mnie przyjaciel.

— W 1943.

— To niemożliwe! — wybuchł przyjaciel i milknie. Umilkliśmy obaj. Dla nas 43 rok to było odkrycie Katynia, to była zagłada getta, to była Europa w najokrutniejszym zmaganiu”. A tu: kwiaty i szafir morza...

Wszakże Matisse także zmagał się z nieszczęściem i cierpieniem. W 1940 roku przeszedł ciężką operację, dwa zawały serca i długie miesiące w szpitalu. Pisał wtedy w liście do Bonnarda: „Trzeba czekać bez ruchu z mieczem Damoklesa nad głową, do czego można zresztą doskonale się przyzwyczaić”.

To wyznanie jest ważną wskazówką. „Matisse — pisze Czapski — przez całe życie tak w sztuce swej, jak również w życiu dążył do jasności, do prze-

zwyciężenia cierpień. Cierpienie uważał za grzech prawie, bo cierpienie niszczyło w nim dar światła i radości, jedynej pożywki którą uznawał dla swojej sztuki. Hedonista? Cóż wiemy o tym, z jakim trudem ten wierny swemu powołaniu człowiek zdobywał pogodę? Kiedy Duhamel zarzucił Valéry'emu, że pisze poematy w zamąconej epoce, Valéry odpowiedział: «pogoda dzieła nie świadczy bynajmniej o pogodzie twórcy», a w jednym z notatników Bonnard znalaziono jego ołówkową notatkę: «ptak, który śpiewa, nie zawsze jest szczęśliwy».

Sens tego wywodu jest oczywisty: także ten rodzaj obecności artysty w świecie nie musi być po prostu ucieczką. Może — przeciwnie — być aktem wyboru heroicznego osamotnienia. To kształt jednego z tych „przerazająco subtelnych” związków z epoką, bo sztuka — zauważy Czapski na marginesie „Głosew milczenia” Malraux — „może istnieć wbrew prądom epoki, ale nigdy poza nią”. Jak i Malraux szukać będzie pokrewieństw nie tylko w tematyce, ale w „pismie” artysty i całej epoki.

„Pismo” epoki jednak odczytać może historyk — nie może go zaprogramować teoretyk. Wszydzi więc Czapski pomysły ideologów nowoczesności w sztuce, którzy (np. Mathieu) głosili, że kolejny kierunek nowoczesnego malarstwa jest początkiem nowej ery w sztuce. „Dosłownie ery — ona ma 13 lat” — zauważa sarkastycznie. Odrzuci również zarzut historyka sztuki pod adresem Waliszewskiego, że ten — wbrew formule Maneta: „artysta powinien malować tylko to, co widzi” — nie umiał widzieć swej epoki. Bowiem epokę można widzieć na różne sposoby. „Czy Delacroix, przyjaciel Chopina, Baudelaire’a, George Sand, którego dziennik czytamy dzisiaj jakby był wczoraj pisany, był poza swym czasem, bo malował «Zdobycie Konstantynopola» czy «Śmierć Sardanapala»? Czy Daumier był poza swym czasem, gdy z takim umiłowaniem tyle razy malował Don Kichota i Sancho-Pansę?”. Zaś co do Waliszewskiego: „który malarz bardziej świat otaczający obserwował i bardziej nim był urzeczony?”. Manetowi natomiast żadna formuła teoretyczna nie przeszkodziła „namalować swe arcydzieło, «Umarłego Torreadora», którego na pewno z natury nie malował i «Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana», którego nie widział”.

Cóż to więc znaczy: być w świecie, tworzyć dla ludzi, widzieć swą epokę? „Sztuka robiona od pierwszej chwili z myślą o ludziach i to jeszcze o ludziach współczesnych, o człowieku współczesnym? Ależ — odpowie Czapski — to już ucieczka przed sobą, przed wolą prawdy w sobie. Ja nie wiem, co to jest człowiek współczesny i kto wie?. (...) Nie wiedząc czym jest człowiek współczesny, wiem czym jest człowiek wieczny, którego oblicze przetrwa w sztuce. Dlatego rzeźba egipska daje mi coś więcej jak zachwył, dlatego rysunek konika w grocie sprzed piętnastu tysięcy lat jest mi równie bliski jak najlepszy rysunek z ostatniej epoki Degasa”.

Tego Degasa, który przeszedł wszystko: Ingres’a i Delacroix, impresjonistów i ich krytyków; „który obok obrazów rewolucyjnie barwnych ma portrety

o holenderskiej ścisłości i wierności w wąskiej, ściśle walorowej gamie barwnej”. Tego Degasa, który przeżywa swoich współczesnych i „ślepy, z twarzą ociemniałego Homera, z rozwianą brodą błądzi po ulicach Paryża...”

#### IV.

Józef Czapski nie musiał być Polakiem. Mógł być Rosjaninem lub Niemcem, lub Austriakiem, lub też jeszcze kimś innym. Międzynarodowy świat arystokracji umożliwiał opcję. Wybrał Polskę. Wybrał ją w imię Brzozowskiego i jego drapieżnego pamfletu na „Polskę dziedzinną”, w imię jego dzielnej samotności pośród „głupiego i miątkiego wrzasku polskiego życia”.

Był to wybór znaczący: nakazywał postawę szczególną. Polskość Czapskiego jest „polskością trudną”, wciąż pytającą o swój sens, wciąż zespalającą wierność z odwagą, ufność z nieubłaganym krytycyzmem, ryzyko osamotnienia z nakazem solidarności w klęsce. Dedykowany Czapskiemu wiersz Herberta („17.IX”) jest opowieścią o tego rodzaju patriotyzmie, choć obaj oni: Czapski i Herbert, niechętnie się tym słowem posługują.

Każda kultura narodowa — przypomina Czapski na marginesie lektury Prousta — ma swe dwa ogrody: ogród publiczny, prawie międzynarodowy i ogród tajemny, sekretny, swoiście zaszyfrowany. Weźmy literaturę francuską. Romain Rolland byłby symbolem pierwszego z tych ogrodów, Proust — drugiego. Czy do współczesnej kultury polskiej da się zastosować te kryteria? Czy da się w ogrodzie publicznym umieścić Gombrowicza-dramaturga, Herberta, Kołakowskiego i Tischnera, Herlinga-Grudzińskiego i Mrożka? A w ogrodzie prywatnym, intymnym: Miłosza i Gombrowicza (autora „Trans-Atlantyku”), Konwickiego i Brandysa (autora „Romantyczności” i „Wariacji pocztowych”), samego Czapskiego wreszcie? Czy może jest inaczej, może współczesna kultura ma swe warstwy i w każdym z jej wybitnych dzieł jest ogród publiczny i prywatny zarazem?

Tak czy owak książka Czapskiego jest spacerem po ogrodzie intymnym, nielegnowanym „czule i czujnie” przez Czapskiego-ogrodnika, który jest zażadem kwiatem.

Jakież były ogrody narodowej kultury w latach jego młodości? Były zdekastowane. Najeżdźcy podeptali kwiaty; ogrodników zamordowano bądź wykastowano. Trwał dramat.

„W tragicznych warunkach ówczesnej Polski pogląd społeczeństwa na sztukę, wyłącznie pod znakiem utylitarно-narodowym, pod kątem jedynie tematu, był może koniecznością. Ale literatura stała wyżej, bo temat został podjęty przez ludzi czujnych na formę. Nie dla formy jednak, a dla tematu znalazł się w narodzie oddźwięk; dowodem — niepopularność Słowackiego, popularność Pola. Uczono się «Reduty Orzona» dla tematu, dla tematu czytano «Konda Wallenroda» i «Dziady» i przez temat zyskiwano zrozumienie dla formy. Samą rolę mógł odegrać później i Matejko czy Grottger, ale oni byli — w równianiu z Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem — ignorantami w swojej

dziedzinie sztuki”. (Czapski godził się uznać zasługi Matejki w zakresie popularyzacji historii, jednak nie w dziedzinie malarstwa. Bowiem nie miał on „do plastyki, do zagadnień formy żadnego istotnego stosunku; naturalnych danych plastycznych nie tylko nie pogłębiał, ale je w sobie zniszczył, lekceważąc problem kompozycji, zatracając zupełnie wrażliwość na zasadniczy problem współdziałania barwy; był on ilustratorem historii Polski, nie malarzem”).

Te bogoburcze słowa zostały uznane za świętokradztwo. Na Czapskiego posypały się gromy. A przecież nie poprzestał na tych sformułowaniach. Drażąc temat, odwołał się do formuły witkiewiczowskiej: „artysta musi być bezwzględnie szczerzy”; żądał perspektywy „cynicznej i naiwnej”. Zastanawiał się wszakże: „Czy takie «cyniczne i naiwne» podejście było możliwe w Polsce dla człowieka najwyższej miary, o pełnym poczuciu odpowiedzialności, za czasów Matejki? Musiał on żądać od siebie czynów czy dzieł, które by miały bezpośredni oddźwięk w polskiej świadomości narodowej; był to konflikt miłości do dwóch kochanek, Sztuki i Ojczyzny, naprawdę tragiczny. Niejednego, wielkiego nawet, zdruzgotał”.

Oto: Mickiewicz złamał pióro, Słowacki i Norwid tworzyli bez oddźwięku, który stał się udziałem Wincentego Pola. Był to autentyczny dramat — miał twarz kulturalnego prowincjonalizmu. Klęska 1831 roku wyгнаła z Polski najlepszych, najbardziej utalentowanych. Ich wygnane dzieło współbrzmiało z wielką kulturą europejską: Chopin czy Mickiewicz na zawsze pozostaną jej fragmentem. Ale w kraju represje złamały kręgosłup kulturze narodowej: Michałowski tworzył w osamotnieniu. Powstał nowy krajobraz i nowy syndrom kulturalny: krajobraz i syndrom zacofanej prowincji. W ten syndrom uderzyła Młoda Polska próbując „na nowo nawiązać zerwane nici tradycji narodowej, dopracować się utraconego w Polsce związku z uniwersalną kulturą”.

„Brzozowski — przypominał Czapski — znał najlepiej swoistą polską hipokryzję, znał «krwawy cień Rejtana, broniący każdej polskiej spizarni», nasz prowincjonalizm — jakże często pokrywany ideą narodową. «Parafia zorganizowana — oto nasza Polska», pisze Żeromski w swych «Dziennikach».

Ten sposób kultuwowania polskości — konkludował Czapski — jest w naszych czasach nie tylko szkodliwy, ale nawet niemożliwy”.

Bowiem kultura polska rozwijać się może tylko wtedy, gdy sformułuje się jej najwyższe, najbardziej bezwzględne kryteria. Sprawie kultury polskiej „służą może najlepiej ci, którzy imienia Polski nie wymawiają nadaremnie”, — którzy „nie myślą o niczym, nawet o Ojczyźnie, tylko o prawdzie wobec której stoją”.

Nie służy tej sprawie natomiast „zatopiony w mętnej frazeologii” postulat tzw. „sztuki narodowej”. Wyszczadzając publicystów, którzy — nie gardząc nawet argumentami z repertuaru rasizmu — absolutyzują rolę czynnika narodowego w kulturze, przywołał Czapski bezsensowne spory o „polskość” Wita Stwosza. Po czym dowodził: „bardzo trudny do uchwycenia dla największych historyków sztuki problem stylu narodowego w sztuce jest u nas sprowadzony



do tego, że mianem tym określamy każde płótno, ilustrujące zewnętrzne formy życia polskiego. Entuzjazm dla sprawy tak zwanej sztuki narodowej związany jest często z wielką niechęcią do wpływów obcych, które jakoby osłabiają jej swoisty charakter”.

Czapski uważa to za nonsens. Na przykładzie kultury francuskiej dowodzi, iż jedyną jej trwałą cechą jest to, że „nigdy nie dążyła do izolacji, że wpływy ze wszystkich krajów przyjmowała bez strachu, że umiała je przerobić i przetworzyć, że nie widziała w nich nigdy niebezpieczeństwa naśladownictwa, lecz jedynie możliwość wzbogacenia się”.

Na świadka powołuje Pierre’a du Colombier: „Wpływy zagraniczne są życiem samym sztuki. Nie wolno się od nich bronić; kiedy padają na temperament narodowy dostatecznie silny, on je asymiluje i przeistacza. Jeżeli nie jest do tego zdolny, prawdopodobnie sam z siebie nic by również dać nie umiał”. „A weźmy jeszcze — dorzuca Czapski — El Greco: — gdzie, w jakim narodzie, w jakiej szkole pomieścić tego geniusza? Grek z pochodzenia — do śmierci znać w jego malarstwie wpływy bizantyjskie; pobyt we Włoszech staje się decydującym w jego rozwoju. (...) I ten właśnie malarz, o takim nawarstwieniu kultur, przyjeżdża do Hiszpanii i lepiej niż którykolwiek Hiszpan umie wyrazić ducha tego kraju, jego mistykę. O św. Janie od Krzyża, o św. Teresie z Avila Velasquez nic nam nie powie, a właśnie ten obcy Grek da nam klucz do ich psychiki”. I stawia kropkę nad i:

„Nawoływanie u nas do zachowania «w zupełnej czystości rasowych wartości naszej sztuki», to żądanie byśmy czerpali natchnienie jedynie ze źródeł etnicznie polskich — nie jest ani nowe, ani oryginalne. Szereg uczonych przed wojną robiło to samo w Niemczech i nie wyszło to na dobre sztuce niemieckiej.

Strach przed wpływami jest u nas dzisiaj przeważnie wyrazem zarozumiałstwa w dziedzinie, gdzie konieczne są miary porównawcze: tracimy owe miary, gdy tylko zaczynamy się otaczać murem chińskim”.

Te słowa, wypowiedziane w 1933 roku, są i dzisiaj przestrogą dla kultury polskiej. Te słowa k o s z t u j ą autora i z o b o w i ą z u j ą czytelnika. Każdy z nas, zatopiony w „Sprawie polskiej”, ogarnięty grzeszną miłością do wartości narodowych, tak okrutnie dziś deptanych przez generałów i politruków od kultury, musi wciąż na nowo odczytywać mądre i przenikliwe uwagi Józefa Czapskiego sprzed pięćdziesięciu lat. Ale nie tylko: musi też sięgać do krótkiego szkicu sprzed lat ośmiu. Do recenzji z wystawy „Romanizm i romantyczność w sztuce polskiej”.

Wystawa ta — pamiętamy — była w Polsce wielkim wydarzeniem. Jak ją odebrał Czapski w Paryżu? Pisał: „Moje pierwsze wrażenie u wejścia do pierwszej sali: «Szał» Podkowińskiego. Koszmar dla malarzy mojej generacji, wzór złej literatury malarskiej. Zaraz u wejścia do drugiej sali zawala całą ścianę ogromny Napoleon w śnieżnej szacie-mundurze, o twarzy natchnionej, wzrok utkwiony wwyż. Napoleon — święty pański ulatujący w niebo. Obraz gładki, aż śliski (pod kościelnego, XIX-wiecznego Rafaela). Patrzenie Francuzi, jak

kochamy waszego Napoleona! Dalej, jak w sklepie na wyprzedazy, ciasno, aż po szczyty ścian zawieszono jedno pod drugimi obrazy, słabe, złe, wprost kicz, które duszą i tłamszą obrazy godne pokazania.

Podczas pierwszej wizyty na wystawie dosłownie zrobiło mi się słabo. Uciekłem poskapiwszy nawet 30 franków na katalog, widząc na jego okładce jeszcze raz «Szab»”.

„Zgwałcony przez Giedroycia” (książę zmudzki — wiemy, wiemy — ma niemalą siłę perswazji...) po paru dniach wrócił Czapski ponownie. Oto krótki zapis wrażeń: „Grzechem śmiertelnym tej wystawy jest zupełne zlekceważenie kryteriów malarskich. (...) Istnieje tylko temat nie liczący się z formą. Akcent główny położony na historię, na martyrologię narodu polskiego. (...) Może trzeba by przyjąć tę wystawę jako cenny materiał psychoanalizy polskiej, polskiej schizofrenii wskutek 150 lat bezpaństwowego istnienia, rozdarcia między marzeniami, snami, upiorami i rzeczywistością, «która skrzeczy» — ale gdzie tu kategorie malarskie? (...) Takiemu Francuzowi «Szab» zdawać się musi udanym afiszem Casino de Paris — czy to jest polski romantyzm?”

I myślał Czapski oglądając eksponaty: cóż to właściwie jest? „Ten kult nie tragedii rozdartej, zniewolonej ojczyzny, ale kult polskiego Oberammergau — więc kult nie samej tragedii, ale obrzędu, kult snów, zmór i koszmarów. I nagle uczułem całym sercem Gombrowicza i Mrożka. «O tu! — krzyknąłem, szeroko otwierając jamę ustną i wskazując palcem zęby trzonowe. O tu wybili, Panie, za wolność wybili»”.

Minęło osiem lat od chwili napisania tych słów. Polskie wybite zęby przyozdobiły wszystkie gazety świata. Czas nadał uwagom Czapskiego nowy, przeraźliwie aktualny, wymiar. Dziś ironia Mrożka brzmi jeszcze bardziej dobitnie. Niczym przestroga. Mamy w oczach ofiary. Żyjemy wśród ryzyka walki podziemnej. Wśród nieuchronnej egzaltacji i narodowych mszy za Ojczyznę. Między przemówieniem sowieckiego agenta, który piętnuje „polski zaściankowy nacjonalizm”, a kazaniem biskupa katolickiego piętnującego „kosmopolityzm”. Jak tu żyć? Jak tu być wolnym?

Czapski odpowiada przywołanym już cytatem z Prousta: „Barrès mawiał, że artysta (taki np. jak Tycjan) powinien przede wszystkim służyć chwale swojej ojczyzny. Ale może on służyć jej tylko będąc artystą, to znaczy pod warunkiem, że w chwili, kiedy bada prawa sztuki, kiedy tworzy swoje doświadczenia i odkrycia, równie subtelne jak odkrycia w nauce, że w tych chwilach nie myśli o niczym innym, nawet o Ojczyźnie, a tylko o prawdzie, wobec której stoi”.

V.

„Matejkizm” określił Czapski mianem „polrealizmu”, by ukazać symetrię z „socjalistycznym realizmem” (socrealizmem). Sytuując się w obliczu totalitarnych doktryn artystycznych, autor słynnego odczytu o Matejce wskazywał na duchowe pokrewieństwo artystycznej tandety: Matejko znów był pro-

blemem kluczowym. Socrealizm uczynił zeń sztandar. Wśród represji policyjnych, wśród jazgotu propagandowych bredni, wśród cytatów z Bieruta i Stalina, że sztuka musi być zrozumiała dla mas, zdezonizowany przez kapistów Matejko powracał na piedestał. Czapski notował: „Podział u Matejki na formę i treść — treść ważna, forma nieważna — jakby w sztuce te sprawy mogły istnieć osobno, to stanowisko, które tak zaciężyło na sztuce w ogóle, a w szczególności na sztuce polskiej drugiej połowy XIX wieku, stało się dla socrealizmu drogocenne. Odwrotu od kryteriów malarskich dokonać było można w imię hasel sowieckich p o d p o l s k i m sztandarem. Jeszcze do tego Riepin, patron rosyjskiego socrealizmu podziwiał Matejkę. Tu był nowy symbol do wygrania, symbol zbratania dwóch narodów poprzez sztukę, prawie Mickiewicz i Puszkina. Poprzez Matejkę socrealizm będzie socjalistyczny w treści i narodowy w formie”. Jeden z teoretyków socrealizmu określił krytykę Matejki jako „inteligentnie uprzedzenia ostatniego półwiecza”, podczas gdy był on w istocie „nieświadomym wprawdzie, ale niemniej twórczym poprzednikiem naszych czasów”. A więc — dorzuca Czapski — socrealizmu. Zauważa kostycznie: „Pomimo, że był malarzem «mieszczańskim», łączyło się go z dzisiejszymi oficjalnymi nakazami, które autor nazywa «zapotrzebowaniem społecznym». Wtedy naród wołał o mitologizację własnej przeszłości, dziś woła o mitologizację proletariatu i rewolucji”.

Teoretyk porównuje też Matejkę z Delacroix przyznając naturalnie wyższość polskiemu malarzowi, gdyż Delacroix u c i e k ł „od barykady rewolucyjnej w efektowną egzotykę i fantastyczność”.

W rydwan socrealizmu wprzęgano także Aleksandra Gierymskiego, a to poprzez jego obraz („jeden ze słabszych”) „Trumna chłopska”. Prof. Juliusz Starzyński wytknął mu jednak szereg grzechów. W artykule pomieszczonym „obok portretu generalissimusa Stalina, Bieruta szlachetnie pięknego wśród schludnych i szczęśliwych robotników”, Starzyński wytknął Gierymskiemu wyjazd z Polski, uleganie wpływowi imperializmu etc. „Wygląda tak, jakby największy polski malarz drugiej połowy XIX wieku dostał trójkę z plusem od łaskawego profesora”. I to Starzyński — organizator przedwojennej wystawy Gierymskiego!

Czapski cytuje głosy socrealistów z przerażeniem i nietajonym obrzydzeniem. Te anatemy na impresjonizm („pozostałość kosmopolitycznego formalizmu”), na formalizm („pasożytnicze narośla na zdrowym organizmie sztuki”), na sztukę współczesną („reklamowaną przez agentów kulturalnej ekspansji dolara”); te wezwania do „łamania starego światopoglądu”, do „krytyki i samokrytyki”, do „twórczego nowatorstwa”.

Za wyklinaniem kierunków szło wyklinanie ludzi. Ofiarą „czujności” i „walki z kosmopolityzmem” padli Kantor i Cybis; Sienkiewicz i Walicki powędrowali do więzień. Kapistów oskarżono o formalizm, „drobnomieszczański nihilizm” i „uleganie wpływom obcych wzorów i idei”. „Pewien minister faszystowski — zauważył Czapski — na jednej z przedwojennych Biennale

ogłaszał, że kto z włoskich artystów ulegać będzie obcym wpływom, będzie zdraczą”. To samo mówili teoretycy socrealizmu, szkalując dodatkowo kapistów jako ludzi używających „argumentów solidnego kupca, zachwalających jakość swojego towaru”. Polemikę zastąpiła nikczemność.

Były to lata ostatecznej dewaluacji słowa. „Niepocziwość słowa” — ta norwidowska formuła była dla Czapskiego zarzutem najsurowszym. Bolało go spodlenie krytyków, bolały kapitulacje twórców. To „wydobywanie klasowego sensu” z obrazu „Kostka Napierski”, tytułowanie obrazów słowami z urzędowego rozdzielnika — jakże obce to wszystko było jego duchowości i artystycznej wyobraźni. Nie miał wątpliwości: „socrealizm — napisał po latach — nie wniósł i nie mógł wnieść nic żywego wskutek ideologicznych gorsestów, terroru cenzury i wstecznej ciasnoty horyzontów sztuki”. I choć mniej bezwzględny był w sądach o ludziach z kraju — starał się rozumieć uwarunkowania i zachować wstrzemięźliwość („Nie zamierzam nikogo sądzić, cóż wiem jak bym się zachował w tamtych, specjalnych warunkach”) — to uczynki ich oceniał jednoznacznie: „nie zmienia to jednak faktu, że wszystko co wówczas wypisywano o sztuce i zadaniu sztuki zabagniało i niszczyło rzetelne myślenie o niej. («Prawda raz podeptana podnosi się z ziemi bardzo wolno», pisze Jean Rostand). «Niepocziwość słowa» tamtych lat musi być uświadomiona i zapamiętana — grozi ona zawsze nowym nawrotem i nową degradacją”.

Tym był dlań socrealizm — degradacją. Na jego pokusy był głuchy.

Zawsze fascynował Czapskiego żywy człowiek i jego świat moralny. Do najpiękniejszych fragmentów jego książki należy opis spotkania z Malraux, który nie krył swych związków z komunizmem w epoce wojny hiszpańskiej. Był jednak również niezwykłym człowiekiem i wielkim pisarzem — a na to Czapski zawsze był muzykalny. Ale praktyczna totalizacja kultury? Nie! Mógł go — owszem — wprowadzić w błąd polityczny hochsztapler o mętnych powiązaniach (np. Jerzy Klimkowski), nikt wszelako nie mógł mu wytłumaczyć, że Gierasimow jest lepszym malarzem niż Michał Anioł. Szacunek dla malarskiego rzemiosła czynił go odpornym na artystyczne kłamstwo systemów totalitarnych; głęboka wrażliwość religijna chroniła od ideologicznych pokus Przodujących Ustrojów.

## VI.

Co myślał Czapski o nowoczesności? „Gdybym żył w Polsce — pisał w 1958 roku — na pewno bronilibym abstrakcjonizmu razem z Woźniakowskim, tak jak namawiałem malarza z Polski, by się abstrakcjonistom dobrze przyjrzał i próbował ich przeżyć, bo to doświadczenie musi być w Polsce przeżyte do dna — ale cóż mam robić tu, w Paryżu? Jeżeli o mnie chodzi, mam ochotę, poza bardzo rzadkimi wyjątkami, jedynie na nich urągać, a gdy obrazy abstrakcyjne oglądam — wyć z nudy”.

Pisząc te słowa, wypowiadał wojnę prądowi, który zdawał się być wszechwładny i niepowstrzymany. A on konstatował, że choć Polska przeżywa miodowe

miesiące abstrakcjonizmu (reakcja na „tępe lata socrealizmu”), to na Zachodzie jest ten nurt już „na wykończeniu”. Skąd czerpał tę intuicję, co mu dawało siłę, by przez całe życie płynąć przeciw prądowi, który ogłaszał się i uchodził za strażnika a to „sztuki narodowej”, a to „sprawiedliwości społecznej”, a to znów „nowoczesności” w zrewolucjonizowanym świecie? Powtórzmy: była to kapistowska wiara w jakoś malarskiego rzemiosła. Jeśli po latach dostrzegł i nazwał pułapki kapizmu, to przecież pozostał w nim elementarny odruch nieufności do wszelkiej artystycznej tandety. Dlatego on — kapista i pilny czytelnik Brzozowskiego — musiał spoglądać na świat okiem wolnym od katarakty ducha czasu.

W 1942 roku, w Teheranie, trafił w księgarni na książkę Gobineau o azjatyckiej religii i filozofii. Wynotował z niej znamienity wywód: „Zrozumiałe jest aż za bardzo z jaką łatwością musieli się ześlizgnąć w atonię ludzie, którzy widzieli następujące po sobie dynastie, ruinę miast, niszczenie handlu, rozproszenie rodzin, rzezie ludzkie. Kiedy się widziało dwa czy trzy razy orszak jakiegoś księcia tatarskiego, który wkraczał, by ściąć głowę swemu poprzednikowi mongolskiemu, tiurkskiemu czy arabskiemu, który znów to samo czynił ze swoim poprzednikiem, i kiedy wskutek tych wydarzeń przeszło się przez tyle rozmaitych sytuacji; gdy się jak Saadi było wolnym człowiekiem, potem żołnierzem, potem więźniem chrześcijańskiego wodza feudalnego, gdy się pracowało jako robotnik ziemny przy fortyfikacji księcia Antiochii i ostatecznie wróciło pieszo z powrotem do Farsu i Szirazu — jakże łatwo przyjąć, że nic z tego co istnieje nie jest rzeczywiste, a przynajmniej nie jest warte przywiązania. Trwałość związków daje im dwie trzecie ich wartości; niestałość w miarę czasu powoduje obojętność. Sceptycyzm ogromny ogarnął z tego powodu już wcześniej Zachód umęczony”.

Bliskie były te słowa życiowemu doświadczeniu Czapskiego. „Choć nigdy nie byłem człowiekiem możliwym jak Saadi — pisał — i nie pracowałem przy fortyfikacjach księcia Antiochii, te strony Gobineau przeżyłem prawdziwie jako coś własnego nie w Teheranie, ale dopiero tu, w Paryżu, dokąd w 1945, po wojnie, przyjechałem z Włoch”.

Zanotował wtedy: „Paryż zdawał mi się złudą, biło we mnie uczucie nierzeczywistości świata. (...) Patrzałem na miasto odruchowo, półświadomie notując zestawienie czerni, szarości i odbijającą od szarości głuchą zielenią szybkich fal narastającej Sekwany. Nagle odczułem jakby bez udziału świadomości, że Paryż j u z u m a r ł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że patrzę na fałę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, zatopi”.

Czyżby miał pokusę s p a l i ć P a r y ż? Jak Bruno Jasiński? Nieomal. „Gdybym był Błokiem, napisałbym może wiersz w rodzaju «Scytów» i jeszcze czułbym się prorokiem”.

Opanował wszakże pokusę: „nie czując się poetą ani prorokiem zacząłem tylko wnikać w źródło tych przeżyć. Zdruzgotana Warszawa i jej trupy — Paryż, który się nie bronił, ten Paryż «przywidzenie», te katastroficzne teorie,

z którymi co chwila w rozmowach, pismach, w książkach stykałem się, bierny defetyzm, z którym te teorie przez bardzo wielu wówczas były przyjmowane — te moje wizje ginącego Paryża to były formy zarażenia, zarażenie to padło na grunt podatny, za dużo zniszczeń miałem za sobą”.

Oto zapis momentu zwrotnego: w życiu człowieka, w dziejach kultury. W takim momencie łatwo o gest Herostratesa, o akt zdrady. Pamiętamy Jasieńskiego, potem zobaczymy Gałczyńskiego. Co robi Czapski, wygnaniec i syn podbitego narodu? W Warszawie spłonęły jego obrazy i rękopisy — mając 50 lat musi wszystko zaczynać od początku. Gdzie jest ocalenie? W kulturze: „dopiero powrót do malarstwa i do pisania dał mi znowu poczucie rzeczywistości dnia powszedniego”. Zapamiętajmy to wyznanie. Kto wierzy, że malarstwo i literatura mogą ocalić sens, ten nie pozwoli, by pędzel i pióro oddać w służbę bezsensowi.

Owo przekonanie o potrzebie sensu rozjaśnia uwagi Czapskiego o współczesnym malarstwie. Nowe malarstwo szerzy się „jak pożar lasu”. Składa się ono z wielu nurtów: „malarze abstrakcyjniści — wylicza Czapski — abstrakcyjni ekspresjoniści i, na całym świecie, ich drapieżni satelici z *action painting*, gdzie malarze «wchodzą w obraz», położony na płask na ziemi, rozlewając po nim ze strzykawek i podziurawionych pudeł blaszanych przeróżne półpłynne farby, rozdeptując i rozmazując rękami i nogami, czy znowu grupa «Szkoły Pacyfiku», gdzie Marc Tobey pokrywa całkowicie papier drobnymi znaczkami w kompozycjach nie mających ani osi, ani żadnych linii kierunkowych (tu znowu mowa o wpływach Wschodu i chińskiej kaligrafii)”. Pisały o tej wystawie — kpi Czapski — poważne pisma i nieśmiało stawiano zapytanie czy to już nie przesada”. Ale mówiono o Wschodzie, o Zen, o podświadomości...

Czapski nie miał złudzeń: to nie jest kultura — to jest jej karykaturalne i bełkotliwe przedrzeźnianie. Niszczenie tradycji nie jest jej wzbogaceniem — jest torowaniem drogi nowemu barbarzyństwu. Jest też dobrze opłacanym blufem, a nie buntem idealistów sztuki w imię wartości.

Z drugiej wszakże strony Czapski — radykalny w opiniach — nie neguje oczywistych wartości wniesionych przez abstrakcjonizm w malarstwo „przez wyłączny akcent położony na elementy czysto racjonalne, na konstrukcję obrazu od geometrii poczynając”. Jednak ten sam abstrakcjonizm jako prąd jedyny i nakazany przez „ducha czasu” jest drogą do nikąd, jest pułapką.

Pisze Czapski o „punkcie zerwania równowagi”, za którym rozpościera się bezsens. Zastanawia się: „ta pociągająca absolutna wolność, ta liryka bez hamulców czy może wnieść więcej niż krzyk, jeżeli jest teorią sztuki wyłączną i obowiązującą?” Krzyk, „śmieszny krzyk błazna” — przytacza Czapski słowa Jeana Colin d’Amiens, młodego współczesnego malarza.

Po czym dodaje: „Dlaczego efektowne elukubracje i słowa na przykład Mathieu mają być wyrazem naszej epoki bardziej niż ciche słowa młodego malarza (...)? Czy decydujące dzisiaj sfery marchandów i krytyków są światlejsze od pana Nieuwerkerke, ministra i wroga Maneta, czy od Ludwika XIV,

który patrząc na małe obrazki Flamandów powiedział: «zabierzcie mi te śmiecie?»”.

Nie, Czapski nie wierzy w konieczność „ducha czasu”. Wierzy w pełnię. Wierzy przeto: „kierunki giną nie przez to, co odkrywają, ale przez to co przekreślają. Naturalizm doprowadzony do absurdu, to znaczy naturalizm, który zagubił sens konstrukcji, zmysł formy, m u s i a ł wywołać drugą nie mniej skrajną reakcję — abstrakcjonizm; ale żywot abstrakcjonizmu, znów kierunku kalekiego, który odrzuca «pryncypialnie» naturę, tę naturę, k t ó r ą w i d z i o k o, jest również skazany.

Za to błyszczą będą zawsze, jak gwiazdy na niebie, tacy twórcy jak Rembrandt czy Vermeer, jak Cézanne czy Degas — mistrzowie, którzy do końca walczyli w sztuce o p e ł n i ę”.

## VII.

Powiadam: Czapski nie wierzy w ducha czasu. Wierzy wszakże w demona mody. To zestawienie, zapożyczone przeze mnie z głośnego wiersza Herberta, narzuca się w trakcie lektury omawianej książki. Jej autor poświęcił demonowi mody wiele miejsca. Czytałem te refleksje z ogromną uwagą i z mieszanymi uczuciami. Moda jest produktem opinii publicznej. Ta zaś — dzieckiem demokratycznego ładu. unicestwić demona mody można tylko poprzez unicestwienie demokratycznych instytucji: ustroje totalitarne od dawna już rozsyłają za tym demonem listy gończe. Czapski wie to wszystko znakomicie. Nie chce przeto uśmiercić demona mody w świecie. Chce go uśmiercić w sobie. W świecie rządzonym przez modę chce żyć w świadomości odrzucenia jej dyktatu. Bowiem tak jak demokratyczny ład produkuje swych wrogów, którzy w imię demokratycznych norm domagają się tolerancji dla swych antydemokratycznych poczynań, tak kultura autentyczna produkuje nieuchronnie modę, która stanowi dla niej permanentne zagrożenie. Przed jej pułapkami artysta musi się bronić.

Józef Czapski nie powtarza — tak modnych wśród nieudaczników — wyrzekania na „kawiarniane opinie”. Notuje: „W 1924 roku, kiedy przyjechałem do Paryża razem z kapistami, kubizm był już wówczas na tyle modny w «postępowych kawiarniach», a jego opinie na tyle obowiązujące, że powiedzieć o człowieku, o młodym malarzu, że jest impresjonistą, graniczyło ze zniewagą”.

Po czym zaznacza: „Mówię tu o kawiarnianych opiniach bez żadnej ironii. «Dôme», czy «Rotonde», czy «Deux Magots», analogicznie z salonami XVIII wieku tworzyły opinie, odkrywały «geniuszów», szerzyły snobizmy i «obowiązujące» slogany wśród wielotysięcznej fali malarzy, dla których Francja była ojczyzną Cézanne’a, ojczyzną Poussina jak również Van Gogha i Picasa. Kawiarnie te były jednocześnie terenem spotkań ludzi ze wszystkich stron świata, przybyłych tu w imię malarstwa, stwarzały ferment”.

Ważne to zastrzeżenie, bo sytuuje czytelnika poza kompleksami ludzi nie wpuszczanych „na salony”. O cóż więc chodzi? Chanel, dyktatorka mody pa-

ryskiej, mawiała: „Moda tworzy rzeczy piękne, które stają się z czasem brzydkie, sztuka rzeczy brzydkie, które stają się z czasem piękne”. Dla artysty wynikają z tego rozumowania całkiem realne zagrożenia: pragnienie sukcesu w świecie mody może być dlań trucizną.

Na przykład Derain. „Degas — pisze Czapski — mówił złośliwie, że niektóre sukcesy mają rytm p a n i k i. Sława Deraina, która tak szybko zgasła, miała właśnie ten rytm. Każdy obraz, jeszcze mokry, kupowali marchandzi natychmiast, do wszystkich galerii świata. I Derain zaczął malować może za dużo, *qualité* jego obrazów zaczęła się obniżać”.

Zastanawiał się: „iluż malarzy zagubiło się przez pragnienie tego, co Francuzi nazywają «zaczepienie oka» widza, przez głód szybkiego sukcesu, nacisk mody czy przez deformującą instynkt malarski artysty — interesowność. (...) Do jakiego stopnia sława nie znaczy nic. Ani w sensie pozytywnym, ani zresztą ujemnym. Ile razy sława zależy od czynników drugo- i trzeciorzędnych, mody, zrecznej reklamy, wypadku — geniusz, autentyczność wizji stają jej sto razy w poprzek drogi, bo mają inną zupełnie hierarchię wartości, inną logikę rozwoju, bo rzadko płyną z prądem, a nowe prądy tworzą. Jeżeli nędza i chłód otoczenia zabiły niejedyn talent (usypiającym odpowiedzialność, uwalniającym nas od czynnej uwagi jest frazes, że prawdziwy talent zawsze się wybije), to ilu również zabiła sława ciężko zdobyta. Gorzkie powiedzenie francuskie: «doszedłem (*je suis arrivé*), ale w jakim stanie», tyczy niejednego malarza”.

Potężnej fali mody uległ nawet Malraux. Wyraził się kiedyś: „gdy Paryż już istnieć przestanie, ludzkość będzie pamiętała, że miasto było miejscem w o l n o ś c i artystów”. Zezłoszczony Czapski komentuje: „Wyznaję, że nie wiem gdzie tu jest granica między nową wolnością artysty, a zwykłym bluffem. Gdzie tu jest nowy język przyszłości, którego nie jestem zdolny odczytać, a gdzie głupota, snobizm, czy stadowa samointoksykacja. Ludzie zahipnotyzowani gryzą kawałek drzewa, przekonani, że to soczysta pomarańcza”.

Jemu sprawa zdaje się oczywista: „moda jest zjawiskiem wtórnym, skutkiem sukcesu, wiary w pewne autorytety smaku, które orzekają, że ten właśnie obraz, czy ten właśnie kapelusz są piękne, są esencją nowoczesności. Te sugestie nie trwają. (...) Podnoszenie się fali abstrakcjonizmu pociąga za sobą — jak stwierdzają to sami abstrakcyjniści — przerost tandety. Moda, jak zwykle, działa coraz gwałtowniej w jednym kierunku i d o p e w n e j g r a n i c y . Potem zaczyna się odpływ fali i to co było najbardziej modne, odpycha”.

Na tym tle Mathieu, dorabiający filozoficzną teorię do tarzania się po ziemi z puszką płynnych farb, staje się postacią — najprościej — żałośnie niepoważną.

Inaczej Picasso. Ten nazaczył swój czas i swój wiek. To wielki malarz. Wielki, ale zniszczony przez demona mody. Ulegając mu, stał się Diorem współczesnego malarstwa. Oglądając jego wystawę, wspomniął Czapski kaplicę toledeańską i płytę grobową wprawioną w posadzkę. Pochowany tam kardynał



Portocarrero kazał wryć napis: „*Sic iacet pulvis, cinis et nihil*”.

Wielki blask mody, a potem: proch i popiół.

Picasso, wielki arysta pożarty przez demona mody, to obraz nieszczęścia. Matisse, Cézanne, de Staël byli — dla Czapskiego — tego obrazu przeciwieństwem. Cézanne, piszący na miesiąc przed śmiercią: „Czy dojdę do poszukiwanego celu, o co tak długo zabiegam? Pragnę tego, ale dopóki cel nie osiągnięty, trwa we mnie mętne uczucie błędzenia, które nie może zniknąć, dopóki nie dojdę do portu, tzn. nie zrealizuję czegoś, co się będzie rozwijać lepiej niż w przeszłości i przez to samo stanie się przekonywującym wyrazem teorii, o które zawsze najłatwiej. Jedyne zrobienie czegoś, co byłoby dowodem myśli, przedstawia prawdziwe trudności — a więc prowadzę dalej moje studia... jestem stary, chory i przysięgłem sobie, że umrę malując”.

Matisse, wyznający w 1947 roku: „Widzę konieczność odejścia od wszelkich przymusów, od wszelkich idei teoretycznych, by oddać się [sztuce] do dna, całkowicie, ustawiając się p o z a t ą c h w i l ą m o d y (podkreślenie Czapskiego — przyp. A.M.) podziału sztuki na figuratywną i niefiguratywną”.

Wreszcie de Staël, wzięty malarz-abstrakcjonista, który w chwili swego największego sukcesu zrywa z modą (pisze w jednym z listów: „zrywam z gangiem abstrakcjonistów”), zaczyna malować „od początku”, „na nowo” i rozdarty duchowo popełnia samobójstwo w wieku 41 lat.

Czapski starannie dobiera cytaty i przykłady. Z tej staranności łatwo odczytać jego niezwykłą wrażliwość na drugiego człowieka i trwałą solidarność z ludźmi obierającymi duchowy szlak wierności i sumienia. Bo tylko takie męstwo jest męstwem rzetelnym.

W powojennych uwagach o modzie powraca radykalny ton formuł z lat trzydziestych. Pisał wtedy: „Artysta to ten, który opuszcza szeregi armii jako wódz — lub dezertier”.

Pisał także: „W sztuce znaczą, jeżeli nie tylko, to w pierwszym rzędzie jednostki silne — które wykreślają drogę, idąc naprzód w zupełnej świadomości, że albo dojdą, albo zginą. Van Gogh, jego «zapłacę albo oddam swoją skórę w zastaw», jego nędza, dzika praca, szaleństwo i śmierć — nie jest żadnym odosobnionym przypadkiem. Mniej lub więcej widocznie sztuka wymaga zawsze takiego właśnie całkowitego oddania i musi ona zginąć bez gotowości ponoszenia ofiar, bez walki o selekcję”.

I o sens.

Wierność tym prawdom była dla Czapskiego wiernością sobie.

## VIII.

W powojennym Paryżu spacerowało dwóch polskich artystów. Obaj byli z a r a ż e n i. Refleksje jednego z nich cytowaliśmy wyżej. Drugi z z a r a ż o n y c h to Gałczyński, który w poemacie „Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich” powiedział diabłu z Notre-Dame: „jestem Scyta”.

Gałczyński określił ten wiersz jako swoje „pożegnanie katolicyzmu”. My widzimy w nim zapowiedź kapitulacji, powitanie zniewolenia.

Wśród chwiejących się fundamentów świata i upiornych samobójczych nocy, osaczony przez „pająka i slogan”, przez strach i niepewność, przez oszustów i potępionych, poeta czarno widzi przyszłość: „nasz każdy wiersz zaorzą plugiem”. Co pozostanie? Tylko noc, „mitologia niedorzeczna”. I pozostanie modlitwa: „żeby tam, gdzie dyplomacja prowadzi do hańby, umiał przyjąć walkę albo męczeństwo”.

Niestety, to już „za duży wiatr na moją wełnę”. Modlitwa nie zostanie wysłuchana. Pozostanie więc już tylko „mały urzędnik w wielkim biurze świata”, w „firmie kłamstwa, żelaza i papieru” o nazwie „Trwoga & Żołądek”: „pełna «problemów», niepokoju, /z zegarkiem wielka kupa gnoju”. Pozostanie „wielka waliza rozpaczy” i wymawiane szeptem pytanie: „A kiedy mi nie Twoja burza, / czy przyjmiesz do Twych rajów tchórza?”

Obserwując powojenny Paryż, wiekowe serce europejskiej kultury, teraz miasto zniaczone, pełne żywej pamięci o hańbie kolaboracji i równie żywego wyczekiwania na bolszewików — Gałczyński skapitulował. Powrócił do Polski, gdzie miast słuchać galilejskiej fletni — recytował, z ufnością Scyty:

Stalin pokój niesie Światu  
Stalin — wolność, Stalin — radość,  
Stalin — wódz proletariatu...

Nie skapitulował natomiast Józef Czapski. Malował. Pisał. Wiódł żywot emigranta. I szukał pobratymców w swej niezgodzie na ukłon przed potęgą nicości. Tak odnalazł André Malraux.

Po przeczytaniu „Głosów milczenia” zanotował:

„Malraux, uczestnik rewolucji chińskiej, jeżeli nie komunista ortodoksyjny to cenny wówczas sojusznik Kremla, bohater wojny cywilnej hiszpańskiej i autor takich książek jak «Dola człowieka» i «Nadzieja», partyzant leśny aresztowany przez Gestapo, pułkownik wojsk regularnych przy wyzwalaniu Francji i szef propagandy de Gaulle’a, w ostatniej swej książce «Głosy milczenia» daje świadectwo, że z tą samą śmiałością z jaką żył, umie w świetle okrutnych lat ostatnich myśleć o sprawach sztuki i zrośniętych z nią sprawach życia i śmierci. Malraux przywraca nam znowu świadomość, czym jest męstwo francuskie. Nigdy nie stracił on tej elementarnej bezrozumnej potrzeby walki o najwyższą hierarchię wartości w człowieku i o tym krzyczy w swej ostatniej książce. Przyjdą może ludzie inni, cichsi, będą walczyć i myśleć inaczej, będą może bliżsi źródeł wiecznych — i nie tych ludzi Malraux jest prorokiem. W naszej jednak epoce, którąśmy przeżyli, w tych czasach pogardy, Malraux, o twarzy bladej, jakby w ranach skurczów, które mu twarz przecinają — jest już dzisiaj symbolem *virtus* Francji”.

Uznał tę książkę za niezwykle ważny głos w rozmowie o współczesnej sztuce.

Czemuż bowiem — wedle Malraux — ona służy? Jaki sens ma jej bunt przeciw współczesnej cywilizacji i jej chrześcijańskim korzeniom? W imię jakiego Nieznajomego Boga tylu artystów obrało drogę buntu i cierpienia? Pisał Malraux: „Nawet ich język, ich określenia trażyły językiem doświadczenia religijnego, pomieszanym z brutalną gwarą kawiarnianą. Patrząc na tych ludzi zdawałoby się, że służą Nieznajomemu Bogu”.

„Kiedy św. Paweł — zauważa Czapski — przemawiał w Areopagu do Ateńczyków, «którzy niczym innym się nie zajmowali, jeno albo mówieniem albo słuchaniem czegoś nowego» (tak jakbym widział kawiarnię «Deux Magots» pod wieczór), powiedział im: «widzę, że pod każdym względem jesteście wielce nabożni. Chodząc bowiem i patrząc na posągi wasze znalazłem też i ołtarz na którym napisano „Nieznajomemu Bogu”. Co tedy nie znając chwalicie, to ja wam powiadam».

Malraux nie jest Pawłem, który wskazuje Ateńczykom, kim jest ten Bóg Nieznany, jest jeszcze jednym z mieszkańców miasta pełnego bożków ale pragnie Go poznać”.

Cóż bowiem Malraux zauważył? Dostrzegł, że historię Europy cechuje postępujący proces osłabienia więzi z *sacrum*. Dowodził tego również upadek sztuki religijnej, która — streszcza Czapski — „będąc przez tysiąclecia wyrazem obcowania człowieka z Absolutem i mając w tym swe źródło, stała się ilustracją pobożności, potem propagandą nieba (tak charakteryzuje Malraux sztukę jezuicką), a ostatecznie zupełnie ginie z pola widzenia wielkich twórców”.

Pisał Malraux o chrześcijaństwie: „Chrześcijanin nawet zdolny do męczeństwa wie, że jest grzesznikiem: że może być zawsze zraniony przez świat, bo szatan zawsze zranić go może. Pod wszelką cnotą wytrwania kryje się Łaska... Obok świętego gotyckiego ani Cezar, ani Jupiter, ani Merkury nie żyją. Obok któregośkolwiek proroka patrycjuszki mają oblicza zamknięte starych dzieci. Twarz każdego chrześcijanina nosi w sobie własny ślad grzechu pierworodnego. Kształt mądrości czy hartu był jedyny, ale kształtów świętości czy grzechu jest tyle, ile istot: każde oblicze chrześcijanina jest rzeźbione przez patetyczne doświadczenie i najpiękniejsze usta gotyckie zdają się być bliźniami życia...

Chrześcijanin Zachodu sam jest swym własnym najokrutniejszym losem i w samej głębi każdego serca umęczone ręce Chrystusa tej samej natury co człowiek niosą mękę niepokoju i miłosierdzia wraz z indywidualizacją losu”.

Tymczasem obecnie uczucia religijne wygasają, bogowie odchodzą, „ginie absolut”. Sztukę cechuje „niezdolność do nadawania formy wartościom duchowym”. Pisał Malraux: „Tam, gdzie dawniej powstawały katedry, dziś się buduje nędzne kościoły pseudo-romańskie i pseudo-gotyckie i kościoły nowoczesne, gdzie Chrystus jest nieobecny... W naszej epoce jedyna rama godna Mszy — to druty kolczaste obozów... Że chrześcijaństwo jeszcze na Zachodzie wyrывa nicości śmierć człowieka, chrześcijaństwo, które jedynie nadaje człowiekowi kształt w najwyższym znaczeniu tego słowa, że ono(...) nie umie połączyć, w swych posągach, komunii wiernych z wysoką jakością sztuki —

to jest zagadnienie nad którym warto się zastanowić”.

Jeśli bowiem źródłem sztuki zawsze było przeżycie metafizyczne, to obecnie — referuje Czapski — „w świecie, który traci więź z Absolutem, który się żadną wyższą hierarchią nie tłumaczy, artysta odkrywa cały świat sztuki natchnionej obcą dla nas hierarchią wartości. Artyści zbuntowani przeciw formom cywilizacji w której żyją, przeciwko już zdegenerowanemu realizmowi sztuki europejskiej, szukają dla siebie broni w formach najbardziej tej cywilizacji obcych”.

„Czytając te strony — komentował Czapski — o rzadkiej piękności poetyckiej, łatwo dać się unieść katastrofizmowi, ale jeżeli Malraux nam wykazuje jaka katarakta została nam zdjęta z oczu przez artystów, dzięki czemu odkryliśmy świat sztuki nam nieznaney, nie zapominajmy, że i ta generacja artystów — o których pisze Malraux z wdzięcznością i entuzjazmem — miała i ma na oczach inną kataraktę.

Czy naprawdę głos chrześcijaństwa jest aż tak głuchy? Czy prawie całkowite zniknięcie sztuki sakralnej z horyzontu wielkiej plastyki współczesnej (...) jest argumentem definitywnym?”

Czy nie jest to raczej specyficzny wyraz czasów pogardy?

„Nie darmo — pisze Czapski — generacja Malraux słyszy Dostojewskiego w Iwanie Karamazowie i w jego «zwróconym bilecie do raj» — nigdy w Aloszy czy Zosimie: «ptaki kochajcie i wszelkie żywe stworzenie». (...)

Malraux, uparty agnostyk (...) jest jednocześnie pod obsesją zatracanych źródeł religijnych. Gdy pisze, że Europa odrywając się od Stwórcy stała się panią świata, nie czujemy w tym śladu naiwnego triumfu, tylko ból i ironię, gdy tuż obok dodaje, że człowiek zastąpił przymierze z Bogiem przez «nagromadzenie wiadomości».

Brnąc coraz dalej w tę oslepiającą książkę czytelnik zaczyna sobie stawiać pytania c o M a l r a u x p r z e m i l c z a. Czy idąc w głąb jego myśli nie natrafimy na rozpacz, czy nawet spustoszenie? Czy pod tą *virtus*, której dał dowód nie tylko biorąc udział we wszystkich wojnach i rewolucjach, ale na polu trudniejszym, śmiałości myśli, nie kryje się zagłuszany przez frenetyczne życie i pracę głód nienasycony Absolutu? Czy nie są wyznaniem niektóre zdania tej książki jak np: «jeżeli walka nie zastępuje Absolutu, t o p o z w a l a o n i m z a p o m n i e ć».

Sprawa dla samego Malraux zdaje się niejasna. Krąży on koło sprawy, której sam w sobie nie rozwiązał”.

Nie wiem, czy Czapski poprawnie zilustrował „puste miejsca” w wywodach Malraux. Osobiście sędzę, że dla autora „Doli człowieczej” walka była formą obcowania z Absolutem, formą, której nie potrafił czy nie chciał zwerbalizować. Krążąc całe życie wokół tej „sprawy”, Malraux rozwiązywał ją swoim życiem. Są bowiem — myślę — sprawy, które rozwiązać można tylko życiem; którym żadne rozwiązanie na papierze nie zdoła sprostać. I może siłą pisarstwa André Malraux było formułowanie pytań. Odpowiedzi szukać wypada

w jego biografii. Zresztą: czyż samo pytanie nie jest już formą odpowiedzi?

Pisze Czapski: „Malraux całą napiętność serca włożył w nadzieję, że sztuka jest załącznikiem nowych «zmartwychwstań człowieka» (znowu metafora religijna), jego nowej wielkości i to jest wiatyk ostatnich stron tej wewnętrznie rozdartej książki.

Godność najwyższa człowieka dla Malraux to zapytanie, rzucone poprzez tysiąclecia ślepego losowi i gwiazdom, przez ten pył człowieka, który wie, że umrzeć musi, że jest na tej ziemi w y p a d k i e m, który tworząc świat swej wizji sam staje się twórcą i przemienia los w akt wolności. Dla Malraux w cywilizacji agnostycznej, «spadkobierczynie wszelkiej wielkości», funkcją zastępczą religii jest wolność twórcza geniuszów-demiurgów.

Ten ostatnie strony, korona książki, które zdają się w zamierzeniu autora apoteozą zwycięstwa człowieka nad ślepyim losem, nie dają czytelnikowi nowego «Hymnu do radości».

Jeżeli sztuka ma wystarczyć, jeżeli będzie neo-religią agnostycznej kultury, jeżeli jest tylko rzuconym w ciemność z a p y t a n i e m na które n i e m o ż e być odpowiedzi, bo nie ma k o m u, jeżeli Bach, Rembrandt czy Norwid są tylko zapytaniem, a nie t a k ż e o d p o w i e d z i ą, niącą łączącą nas z doświadczeniem innego wymiaru, o którym nawet Proust pisze w swych stronach o śmierci Bergotte'a — sztuka jest wtedy jak wszystko w życiu, mówiąc językiem Kirillowa z «Biesów», «diabelskim wodewilem». Kirillow przed samym samobójstwem mówi o Chrystusie, który raj nawróconemu zbrodniarzowi obiecał: «obaj pomarli, nie znaleźli ani raj, ani zmartwychwstania, więc powiedz, po co żyć na świecie, jeśliś człowiek».

Kirillow widzi w samobójstwie «najpełniejszy punkt samowoli», gest absolutnej wolności i tym gestem chciał z ludzi zrobić bogów (jego śmierć jest wyzyskana przez zbrodniczych, podłych konspiratorów i ani jeden z żywych nie stał się przez jego akt wolności bogom podobny).

Agnostyk Malraux mówi o Rembrandcie i jego dialogu z Chrystusem z żarliwością, która przypomina akcenty Kirillowa, gdy mówi o Chrystusie i zbrodniarzu na krzyżu. Ale piękna metafora z ostatniej strony o wieczorze, gdzie rysuje Rembrandt i wszystkie Cienie sławne i świetne, a także Cienie rysowników z grot przedhistorycznych śledzą ruchy ręki jego pełne wahań, które przygotowują dla nich ich nowe życie czy ich nowy sen..., ta metafora nie jest jeszcze odpowiedzią na pytanie Kirillowa ani na pytanie, które stawia książka Malraux. Dialog Rembrandta w świetle neo-nietzscheańskiej religii człowieka jest jeszcze jednym złudzeniem w «diabelskim wodewilu» życia, gorzej chyba — jest pustą retoryką”. Tyle Czapski.

Mam ochotę wykrzyknąć: nieprawda! Dialog Rembrandta z Chrystusem nie jest pustą retoryką. Jest wyznaniem i wyzwaniem; jest marzeniem o modlitwie i spotkaniu z Bogiem.

Mam ochotę wykrzyknąć: laicka godność Malraux nie jest złudzeniem z „diabelskiego wodewilu”, jest odpowiedzią na potrzebę *sacrum*, jest utajoną

metafizyką, która się wstydi obnażenia.

Na pytanie Kirillowa: po co żyć?, Malraux odpowiadał zawsze w ten sam sposób: aby już więcej nikogo nie rozpinano na krzyżu. Czy ta odpowiedź jest pustą retoryką? Autor „Nadziei” — inaczej niż Iwan Karamazow — nie zwrócił swego „biletu do raju”. On go po prostu nigdy nie miał, a to nie jest tym samym. Jego biografia — i jego twórczość były wysiłkiem duchowym, który miał w sobie coś z cierpliwego trudu Dedala i młodzieńczej odwagi Ikara. Przecież ten człowiek chciał wznieść się ku gwiazdom o własnych skrzydłach, nie oglądając się na mechaniczne pojazdy zorganizowanych ortodoksji. Czy to grzech?

To prawda: Malraux przemienił swój los w akt wolności. Ale czy czynienie tego klóci się z religią? Czyż nie na tym polega ludzka wolność wyboru? Charakteryzując myśl Leibniza, pisał Leszek Kołakowski: „Zamiast wolnych ludzkich podmiotów Bóg mógł stworzyć istoty niezdolne do grzechu, ale tylko za cenę pozbawienia ich wolnej woli, która nieuchronnie zawiera w sobie zarówno możliwość grzechu, jak i zniszczone akty jego popełnienia. I Bóg obliczył, że świat zamieszkały przez bezgrzeszne automaty wytworzy znacznie mniej dobra niż ten zawierający ludzkie istoty, które mając wolność wyboru mogą często wybierać zło. (...) I to jest świat, w którym żyjemy”.

I to jest świat, w którym rzucamy w ciemność z a p y t a n i e: tym z a p y t a n i e m jest nasza godność. Kto nie odczuwa p o t r z e b y g o d n o ś c i ten nie z a p y t u j e. Czy spodziewam się odpowiedzi? Różnie. „Czasem wierze!” — pisał Ryszard Krynicki w swoim wspaniałym wierszu. Wiem wszakże — jak to wiedział André Malraux — że pewnego rodzaju odpowiedzi nie otrzymam nigdy, tak jak nie otrzymał odpowiedzi Chrystus na krzyżu, gdy pytał: *Eli, Eli, lama sabachthani?*” Mnie nikt nie otworzy nieba, stamtąd nie usłyszę Głosu. Skazany jestem tedy na wsluchiwanie się w rytm serca i szept swego sumienia. To właśnie jest owym zapytaniem Malraux rzucanym ślepemu losowi...

Czy to co robię i piszę jest t y l k o z a p y t a n i e m czy też — t a k ż e o d p o w i e d z i ą? Nie mnie o tym sądzić. Czy ten mój dialog z Józefem Czapskim, moja próba odczytania i zrozumienia jego odpowiedzi, jest t a k ż e o d p o w i e d z i ą? Na to pytanie odpowiedzię może tylko mój bliźni. Moją rzeczą jest robić swoje, rzucać zapytania ślepemu losowi, choćby nie było mi dane obcowanie z rajem i zmartwychwstaniem. Nie jest to pusta retoryka. To raczej wyraz przekonania, że do mnie należy, do moich życiowych zadań, nieśmiertelność Bacha, Rembrandta, Norwida. Ode mnie zależy, czy trud ich życia, czy ich o d p o w i e d ź będzie papierem toaletowym, obiektem muzealnym czy też świadectwem i wezwaniem. Wezwaniem i do mnie skierowanym...

Przepraszam. Rozgadałem się. Nie wiem wszakże, czy w polskim piśmiennictwie odnaleźć można równie dramatyczny wyraz chrześcijańskiego głosu Boga. Każdy, kto przeczytał piękną polemikę Czapskiego z Malraux, musi ją głęboko przemyśleć i musi się do niej duchowo ustosunkować. Takich wyznań

nie czyta się bezkarnie.

A przecież nie są one jedyne. W tej książce, złożonej ze szkiców pisanych przez pół wieku, wciąż napotykam na to tajemne światło, którego blask olśniewa i oslepia. Takie są uwagi o religijności Brzozowskiego, o jego opozycji wobec polskiego katolicyzmu („czynnik izolacji kulturalnej”) i fascynacji katolicyzmem Newmana, o jego głodzie Boga i Łasce wiary. Takie są uwagi o „nienasyceń” religijnym Soutine’a, który pisał w latach wojny: „... Chowamy się za trupami, po co ta zabawa w chowanego; jesteście stoczeni strachem i tak potwór nas pożre”. Taki wreszcie sens ma przywołanie słynnego świadectwa Prousta o „prawach nieznanym, którym byliśmy posłusznym”.

Czy Brzozowski i Proust definitywnie odpowiedzieli Czapskiemu na pytania, które postawił mu Malraux w książkach, a Soutine w obrazach? Nie przypuszczam. Czapski, całe życie wolny od „antykatołickiego dogmatu kół postępowych”, całe życie człowiek głębokiej wiary, szuka tych odpowiedzi nieustannie, draży je, zmagają się z nimi. Studiując Rożanowa i Mauriacę, obcując z dziełem Simone Weil, zawsze sięga Czapski z odwagą i pokorą, z niepewnością i wątpliwością — do jądra Tajemnicy. Na pytania ostateczne udziela odpowiedzi ostatecznych: odpowiada — jak Malraux — swoim życiem. Należy do ludzi, którzy stali się symbolem męstwa Polski.

Przyszły historyk opisać to niezwykle dzieło. Odkryje we współczesnej polskiej kulturze, w jej najświetniejszych dokonaniach, wciąż obecny wątek w a d z e n i a s i ę z Bogiem. Opisać w jaki sposób kultura polska sięgnęła do swego mickiewiczowskiego korzenia — do korzenia Wielkiej Improwizacji. Znajdzie język, by opisać wspólnotę pytań metafizycznych obecnych w pismach Miłosa, Herberta, Gombrowicza i Kołakowskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Czapskiego i Wata. W dziełach tedy twórców nader rozmaitych i rozmaicie dręczonych przez te najważniejsze pytania ludzkiej kondycji.

Bowiem Czapski dowodzi — choć nieraz werbalnie temu zaprzecza — że te pytania są najważniejsze jako pytania właśnie, niezależnie od odpowiedzi. Bowiem nawet Czapskiego odpowiedź jest zawsze przeświecona świadomością, że szukanie jest ważniejsze od odnalezienia.

Szukanie jest rdzeniem tego pisarstwa. W nim kryje się sens wierności i wierność sensowi. W nim kryje się ów żar, który staje się światłem.

## IX.

Niezmiernie trudno wepchnąć Czapskiego w jakąkolwiek szufladkę. Zrezygnuję tedy z tych jałowych zabiegów. Byłoby pasjonującym prześledzenie roli Czapskiego w *Kulturze* paryskiej. Linie pisma w całości wyznaczyła potężna osobowość Jerzego Giedroycia, jednak Czapski wnosi na te łamy specyficzny ton. Ton otwartości i niezależności, żarliwości i osobistej wiary w prawdę. Ton wierności wolnej od posłuszeństwa wobec doktryn i mód, ton „poczciwości słowa” i demaskacji tandety. Bez Czapskiego *Kultura* byłaby innym pismem.

Czapski jest człowiekiem, który w i e. Wie, że trzeba n a j p i e r w

ż y ć, a dopiero potem pisać i malować; że trzeba otaczać wciąż męstwo, ale szanować zdolność do radowania się światem; że talent bywa pułapką, a wierność osamotnieniem; że trzeba umieć pamiętać i umieć zapominać, że trzeba żyć ufnie, ale i czujnie. Nade wszystko zaś trzeba — w i e — miłować. To jest pierwsze z jego przykazań.

Kiedy opowiada o sposobie prowadzenia rozmowy przez Cybisa (każdy wychodzi jako „pokonany zwycięzca”), składa mimowolnie wyznanie wiary. Wyznanie tak skromne, jak on sam — jest bowiem Czapski pisarzem wielkiej zarliwości, ale i wielkiej wstydlivości uczuć. Wbrew pozorom, Czapski jest pisarzem w s t r z e m i ę ż l i w y m. Wie dobrze, kiedy zatrzymać się w wywodzie i zaprzestać uczytelniania tekstu; wie jak nie zagubić tajemnego rytmu swej prozy. Bowiem ta proza — pisana często pospiesznie i niedbale, udręczająca redaktora i korektora — ma swoją wewnętrzną muzykę, swoje napięcia tak dramatyczne, a tak delikatne i kruche: jak każde piękno.

Nie ucieka Czapski — próbowałem tego dowieść — od żadnych tematów tabu: jest pisarzem dotykającym z odwagą spraw kłopotliwych. Jednak o wadze jego pisarskiego świadectwa przesądza „pismo”. To „pismo” właśnie, pełne wirtuozerii, a proste, różnorodne, a jednolite, ten styl „giętki i chwiejny jak płomyk”, namiętny i miłosierny — to jest zadziwiający i niezwykle znak naszej epoki. Odnajduję w nim wciąż na nowo najważniejsze z moich pytań.

Umieć tak czytać jak Czapski! Tak jak on odczytywać w każdej książce człowieka, a w każdym człowieku — książkę. Wybór i asceza, żadnych myśli zbędnych, żadnych zdań bez wewnętrznego istnienia, nigdy delektacji dla delektacji, cały ładunek grozy i cierpienia. Tak, to jest odpowiedź...

Pisał: „Malarstwo zginąć może i musi, jeżeli zginą ludzie zdolni malarstwo tworzyć i malarstwo przeżywać, ale nie zginie dopóki istnieją ci wszyscy, dla których malarstwo jest «świadomością życia» (nie potrzeba wcale, aby ich było wielu), nie zginie malarstwo póki jest człowiek”.

Dodam od siebie: taki człowiek jak Józef Czapski.

X.

Długi ten tekst, przegadany. Wiem. Nie zdołam go już skrócić. Lepiej i mądrzej napiszą inni: z precyzją Kota Jeleńskiego, z kompetencją Jacka Woźniakowskiego, z subtelnością Wojtka Karpińskiego nie mnie się równać. Mam jednak specjalny powód by napisać o Czapskim.

Czapski często powtarzał za Brzozowskim: „co nie jest biografią, nie jest w ogóle”. Otóż mój powód ma charakter autobiograficzny.

Był to już koniec procesu. Wiedziałem, że w „ostatnim słowie” nie zdołam wiele powiedzieć, ot, parę zdań. Jakie to mają być zdania?

Bruno Jasieński powiedziałby pewnie, że „haniebny jest los nasz — lecz wcześniej czy później / Ojczyzna swą straszną pomyłkę spostrzeże”. Ja zaś nie widziałem w działaniu prezesa Zieniuka żadnej pomyłki. Był konsekwentny i logiczny aż do podłości.



Stałem przed przeszkodą. Paul Valéry (cytowany przez Czapskiego) powiedział: „przeszkody — to znaki niejasne, przed którymi jedni wpadają w rozpacz, drudzy zaś rozumieją, że jest coś do zrozumienia, ale są i tacy, którzy tych znaków nawet nie widzą...”

Zastanawiałem się: jak odczytać ten znak? Leżała przede mną książka, a ja myślałem o spotkaniu w ogrodzie, kiedy Józef Czapski ofiarował mi pisma Simone Weil ze swymi adnotacjami na marginesie. Widziałem jego wzruszoną twarz, słyszałem drżący głos. Albo inna scena: jak ofiarował mi piękny obraz, „martwą naturę”. Obrazy tańczyły. Wokół milicjanci podrzucający kajdanki, a ja widzę nasze pierwsze spotkanie. Czapski zastał mnie w łazience, goliłem się. A on — starszy o 50 lat, wielki polski malarz i pisarz — wtargnął i wycałował mnie serdecznie. To było dziewięć lat temu... Chwilę potem jechaliśmy kolejką z Maison-Laffitte do Paryża. Mam w oczach tę kolejkę. Siedzimy obok siebie. Rozmawiamy o Simone Weil i o... Matejce. (Właśnie dzisiaj, 23 czerwca 1985 r. przeczytałem wywiad z ks. prof. J. Pasierbem, pisarzem i historykiem. Mówi Pasierb o obrazie Matejki „Sobieski pod Wiedniem”: „w sali poświęconej malarstwu XIX wieku to jedyny obraz namalowany z romachem, z pasją i z talentem”. Co ty na to, Józiu?). Ale oto już Paryż. Jedziemy na wspólny obiad z Zygmuntem Hertzem i Kotem Jeleńskim. Patrząc: Czapski, wysoki i szczupły, siwy i piękny, mądry i dobry. „Niechludow” — mawiał o nim Zygmunt Hertz. Było coś celnego w tym nieco złośliwym określeniu przyjaciela. W tym człowieku ocalałym cudem z katyńskiej rzezi była ufność, która nie jest nieznaną światu, a świadomym wyborem. I była dobroć, bezgraniczna dobroć. Niechludow? Ależ tak! Determinacja Niechludowa i odwaga Don Kichota. (Nie bał się nikogo poza Giedroyciem).

A oto siedzimy już w restauracji: Czapski, Jeleński, Hertz i ja. Rozmawiamy. O coś tam pytają, odpowiadam. W pewnym momencie Zygmunt spytał mnie: „No, jak ci się oni podobają?” Speszony, jękając się, spojrzałem na Czapskiego, potem na Jeleńskiego i wykrztusiłem: „Wiesz, Zygmunt, to jest ta Polska, dla której na zawsze pozostanę Polakiem”.

Ten moment wyznania stanął mi przed oczami, gdy siedziałem w milicyjnej dyżurce z książką Czapskiego. W sąsiednich pokojach były inne duże części tej „mojej” Polski: Władek Frasniniuk i Bogdan Lis. Dokoła mnie rozpościęrał się inny świat. Ci ludzie w mundurach mówili jakimś obcym językiem o obcych mi sprawach. A za chwilę czekała mnie sala sądowa, gdzie poprzedniego dnia dowiedziałem się, że nie jestem Polakiem.

Wciąż gapilem się na książkę Czapskiego. On zaś spoglądał na mnie z autoportretu — rysunku ofiarowanego w 1981 roku Wackowi Kisielewskiemu, memu przyjacielowi. Jakby czekał...

I wtedy podjąłem decyzję. Zdolność przebaczenia jest kryterium siły — napisał Czapski. To była wskazówka. Tylko jak ją rozumieć?

Herbert napisał w „Przesłaniu pana Cogito”: „nie przebaczaj / zaiste nie w twojej mocy / przebaczać w imieniu tych / których zdradzono o świecie”.

Adam Michnik  
Czytając

Te słowa są mi bliskie. Do pasji doprowadzało mnie odpuszczanie win w imieniu tych, którzy sami odpuścić już nie mogli. Odpuszczać można tylko swoim krzywdzicielom; nigdy cudzym, nigdy krzywdzicielom bliźnich. Odpuszczanie krzywd cudzych nie jest aktem miłosierdzia, a aktem zdrady.

Gdy rozum zawodzi — powiada Herbert — kieruj się odwagą i smakiem. Czapski dodaje: i przebaczeniem. Myślę przeto: przebaczyć mogę tylko wtedy, gdy prawdziwie nazwę winnych. Inaczej — myślę — będzie to akt tchórzostwa, a nie gest odpuszczenia.

Na salę sądową wszedłem z gotową decyzją. Jako pierwszy zostałem wywołany. Wstałem więc i patrząc w twarz prokuratora Muszyńskiego, prezesa Zieniuka, mnąc w rękach książkę Czapskiego, powiedziałem: „Po tym co tu zobaczyłem i usłyszałem, jeśli mam pozostać wierny sobie i swemu sumieniu — powiedzieć mogę tylko jedno. Moim oszczercom i moim oprawcom — przebaczam”.

Czy dobrze zrobiłem? Powiedz, Józiu...

[Gdańsk, areszt śledczy  
czerwiec 1985]

ADAM MICHNIK

