

WOJCIECH KARPIŃSKI

## MALARSTWO CZAPSKIEGO

Na wernisażu siedział otoczony gronem przyjaciół w mocnym blasku reflektorów. Ostry profil dodatkowo podkreślony oświetleniem. Stalowo-szary wózek-fotel, szary garnitur, białe włosy, cera zaczerwieniona, mocne okulary uwypuklające oczy o silnie rozszerzonych źrenicach. Wyglądał jak obraz Czapskiego. Był zmęczony, ale i szczęśliwy.

Gorące letnie popołudnie 30 czerwca 1990 — w Musée Jenisch w Vevey pod Lozanną odbywa się otwarcie wielkiej wystawy Józefa Czapskiego. Dzień wyjątkowy z kilku powodów. Wernisaż retrospektywy dziewięćdziesięcioczworoletniego artysty. Po raz pierwszy można było w pełni obejrzeć jego malarstwo. Tak, po raz pierwszy: dotychczasowe wystawy pozwalały czasem spojrzeć w przeszłość, ale było to dawno (przed jego najważniejszymi dokonaniem twórczymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) i jedynie na drobną skalę. W Vevey pokazano setkę płócien od wczesnych lat pięćdziesiątych po obrazy ostatnie.

Nad malarstwem Czapskiego ciąży jakieś fatum, które utrudnia docenienie jego dzieła. Przed wojną uważany przez kolegów kapistów (i sam się tak widział) za malarza mniej zdolnego od „gwiazd” szkoły: Waliszewskiego, Cybisa. Zresztą prawie cały jego dorobek z tamtej epoki uległ zniszczeniu. Potem historia dbała, aby malarstwo nie zyskało nad nim pełnej władzy: wojna, obóz sowiecki, armia polska w Rosji i poszukiwanie jeńców, Persja, Irak, Egipt, żołnierz Andersa zajmujący się z pasją oświatą i informacją. Wprawdzie nawet w obozie rysował w zeszytach złym ołówkiem, malował nawet na Wschodzie (katalog wystawy w Iraku w 1943 roku wspomina o dwóch jego płótnach), ale ratowanie innych ciągle było sprawą zasadniczą. Do malarstwa wrócił naprawdę w początku lat pięćdziesiątych. I wówczas jeszcze współpracował z Instytutem Literackim i Kongresem Wolności Kultury zajmowała mu wiele czasu. Dopiero od połowy lat pięćdziesiątych poświęcił się malarstwu całkowicie — na ile natura tak wielostronna może poświęcić się czemuś wyłącznie;

nadal przecież pisze, lecz malarstwo stanowi pasję najsilniejszą.

W Polsce jego nazwisko obłożono zakazem cenzury z wyjątkiem krótkiego okresu po Październiku: w 1957 miał wystawę w Krakowie i Poznaniu, do Warszawy już nie zdążyła dojechać. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w malarstwie zachodnim trwał zwycięski pochód abstrakcji. Czapski czuł się na marginesie współczesnych nurtów sztuki. Uparcie kontynuował własną drogę. Nie zrażał się brakiem uznania. Organizował wystawy, żył z nich przecież. Bardziej jednak podziwiano jego osobowość niż jego malarstwo. Ci, którzy kupowali jego obrazy, czynili to często przede wszystkim z przyjaźni dla człowieka. Tak, Czapski barwna postać i niezwykła osobowość — człowiek szybkiej przyjaźni, ale i ostrej oceny, fascynującej rozmowy, oglądający z perspektywy swoich dwóch metrów horyzonty uderzająco rozległe i wdający się z każdym, kto obudzi jego zaufanie, w namiętne dyskusje o malarstwie, religii, polityce, o życiu i sztuce — przesłania Czapskiego znakomitego pisarza umiającego oddać błyskawiczny i precyzyjny tok swych wywodów w stylu zadziwiająco żywym, celnym, swobodnym, jedynym. A pisarz z kolei przesłania malarza. Przekleństwo ludzi utalentowanych? A może ich gest wobec nas, mniej błyskotliwych, abyśmy nie popadli w zniechęcenie widząc osobowości nieporównanie bogatsze i hojniej wyposażone.

Jego malarstwo pozostaje właściwie nieznane. Trudno jest je obejrzeć nie tylko w Polsce. Od początku lat pięćdziesiątych regularnie wystawiał w Genewie (Galerie Motte), Londynie (Grabowski Gallery), przede wszystkim w Paryżu: Galerie Bénédit, Galerie Lambert, w latach siedemdziesiątych w Galerie Briance, ale w latach osiemdziesiątych wystawia co roku w Galerie Plexus w Chexbres pod Lozanną. Tylko tam obejrzeć można najnowsze — i najciekawsze — płótna Czapskiego. Richard Aeschlimann, właściciel Galerie Plexus i sam malarz, wziął na siebie ciężar organizacji wystaw, jest wielbicielem sztuki Czapskiego i ma chyba najlepszą kolekcję jego płócien. Ale ta wyłączność sprawia, że poza Chexbres trudno jest obejrzeć twórczość Czapskiego. Wystawa w Vevey, opierając się w głównej mierze na zbiorach Aeschlimanna i kilku innych szwajcarskich kolekcjonerów, stanowiła pierwszą okazję zobaczenia tego dzieła.

Obrazy Czapskiego pozostawały niedostępne nawet w reprodukcji. Jedyna książka o Czapskim to inteligentne, wnikliwe, pięknie wydane studium Murielle Werner-Gagnebin „Czapski: La main et l'espace”, L'Age d'Homme, Lausanne 1974. Książka bogato ilustrowana: obrazy (15 kolorowych reprodukcji, 32 czarno-białe), wiele rysunków, strony z dziennika. Ale książka ta z natury rzeczy nie obejmuje ostatnich piętnastu lat — najciekawszych w twórczości Czapskiego. Wydawca włożył wiele trudu w szatę graficzną, rzeczywiście znakomitą, mniej w rozprowadzanie albumu: nie ma go w Polsce (co można tłumaczyć względami cenzuralnymi), nie ma we francuskich księgarniach i nie ma, co najdziwniejsze, w większości przebogatych uniwersyteckich bibliotek amerykańskich, w których jest właściwie wszystko. W wy-

danym poza cenzurą zbiorze esejów Czapskiego „Swoboda tajemna”, Pomość, Warszawa 1989, zamieszczono 9 kolorowych reprodukcji jego obrazów.

Opublikowany z okazji wystawy w Vevey album „Czapski” stanowi więc niezbędne dopełnienie książki Murielle Werner-Gagnebin. Można w nim znaleźć kolorowe reprodukcje 58 obrazów. Nie jest to jednak katalog wystawy w Vevey: nie zawiera spisu eksponowanych płócien, nie ma w nim ponad połowy obrazów pokazanych w szwajcarskim muzeum, są zaś obrazy, których na wystawie nie było. Niemniej jest to jak dotąd najpełniejszy zbiór reprodukcji Czapskiego i zasadnicze źródło wiedzy o jego malarstwie. Gorzej z dostępnością. Album wydany został nakładem Association des Amis de Joseph Czapski et Editions Plexus (Richard Aeschlimann, Route de Vevey, 1605 Chexbres CH).

Czapski często cytuje zdanie z dziennika Amiela: „*Chacun a eu sa terre promise, son jour d'extase et sa fin en exil*”. Za swoją „ziemię obiecaną” uznaje Paryż okresu międzywojennego, wyprawę młodych malarzy z Polski do ówczesnej Mekki sztuki z pieniędzmi na sześć tygodni i pobyt tam sześć lat. Za „dzień ekstazy” uznaje różne wydarzenia. Ta zmienność nie jest dowodem płochości czy niewierności, lecz wręcz przeciwnie — otwartości serca i wdzięczności, za każdym razem równie autentycznej, wobec wszelkich przejawów przyjaźni. Wystawę szwajcarską w pełni godzi się uznać za jego *jour d'extase*, rozumiany nie w sensie faustycznego zatracenia osobowości i zgubnego wyjścia poza czas, lecz właśnie jako dojrzałe spełnienie obecności w czasie, w prywatnym czasie jednostkowego rozwoju i w czasie społecznym. Tak rozumieniem obecność płócien Czapskiego na ścianach Muzeum w Vevey. Zostały namalowane przez artystę, przechowane przez ludzi, którym bliski jest i on, i jego dzieło, wybrane na wystawę i ułożone w pewnym porządku przez kuratorów. Te płótna opowiadają różne historie. Razem zestawione pozwalają przybliżyć się do zrozumienia twórczości Czapskiego, rzecz jasna nie do jej wyczerpania, lecz do jej docenienia. W tym sensie wystawa w Vevey stanowiła „dzień wyróżniony” dla Józefa Czapskiego.

A jego obecność na wernisazu stanowiła radość dla zebranych tam przyjaciół malarza, różnych wiekiem, narodowością, stosunkiem do malarstwa, lecz złączonych ciepłem i radością promieniującymi z niezwykłej postaci. Trzeba mocno wyrazić wdzięczność organizatorom, a zwłaszcza tym, którzy pomogli w pojawieniu się Czapskiego na szwajcarskim wernisazu. Jest to przede wszystkim zasługa dwóch pań: Danuty Roniker-Polonsky i Elżbiety Łubieńskiej. Niewiele brakowało, a do obecności Czapskiego by nie doszło. Koniec czerwca był we Francji okresem wyjątkowo uciążliwej kanikufy. Ludziom dużo młodszym trudno było oddychać a najmniejszy gest sprawiał trudność. Organizator wystawy Richard Aeschlimann uznał, że nie należy męczyć sędziwego człowieka kłopotliwą podróżą. Jak się wydawało, przekonał o słuszności tej decyzji samego artystę. Czapski wyraził zgodę na tę rezygnację, czynił to jednak z widocznym żalem. Danuta Roniker zrozumiała sytuację

zorganizowała przejazd. Przygotowano nawet specjalny fotel-wózek, dzięki któremu malarz mniej się męczył. Na wernisażu promieniał radością.

Prawie cała górna część muzeum poświęcona była Czapskiemu, tylko w paru salach odbywała się jednocześnie wystawa Oscara Kokoschki. Stano-  
wiła dobre tło kontrastowe dla płócien Czapskiego. Jestem tu zapewne nie-  
obiektywny. Kokoschki szczerze nie lubię, widzę w nim tego, który przez  
lata przesłaniał swoją hałaśliwą osobą i rozmazanym dziełem malarstwo  
Egona Schielego, artysty młodszego, żyjącego o wiele krócej, zarazem nie-  
skończenie bardziej gwałtownego i precyzyjniej panującego nad formą. Po  
kilkunastu minutach spędzonych u Kokoschki wróciłem z radością do Czap-  
skiego, którego spokojna śmiałość, indywidualna dyscyplina, swobodne  
skupienie uderzyły mnie ze wzmożoną siłą. Wystawa została świetnie roz-  
wieszona w jasnych przestrzennych salach. Obrazy układały się w rytm,  
wzajemnie podkreślały, a nie tłumily (co nieraz zdarza się w muzeach). Nie  
było ani pedanterii, ani chaosu.

Kilka informacji o szwajcarskiej wystawie. Otwarta była od 1 lipca do 16  
września 1990. Obrazy eksponowano na podeście, w czterech salach na  
piętrze, dwóch na galerii i w korytarzach. Wystawiono 96 płócien, 2 akwa-  
forty, 4 rysunki, 4 tomy dziennika. Pokazano też książki Czapskiego po  
polsku (wydania emigracyjne, krajowe podziemne i oficjalne) oraz w tłuma-  
czeniach, a nawet znaczek Poczty Solidarność z 1986 roku z wizerunkiem  
malarza. Można również było obejrzeć rzeźbę mieszkającego w Szwajcarii  
artysty jugosłowiańskiego Pierre'a Omcikousa „Portret Czapskiego”. Naj-  
wcześniejsze płótna to: „Robotnik” (1952), „Patricia Newey w Tosce”  
(1953), „Ślepiec” (1955). Najpóźniejsze to: „Biała martwa natura” (1989),  
„Schody w *Au Sel Fin*” (1988), „Konsola z martwą naturą” (1988 — zb.  
Musée Jenisch), „Karafka i biała pościel” (1988), „Dwie białe miseczki”  
(1987). Przeważały obrazy z lat ostatnich, choć każdy okres powojenny był  
reprezentowany. Także każdy rodzaj. Można wyznaczać w malarstwie  
Czapskiego nurt „teatru codzienności” (nagle ujrzone sceny z ulicy, z metra,  
z wystawy czy z opery), portretów, martwych natur i pejzaży. Nie są to  
podziały wyłączne: portret (czy autoportret) uderza zaskakującym kadrowa-  
niem; widok dworca czy stacji metra przecięty bywa ludzką sylwetką.

Na schodach witał widzów „Autoportret” (1974 — zb. Vladimira Dimitri-  
jevica), świetnie wprowadzający w powagę i odwagę tego malarstwa. Wizja  
skrótowa, lecz nie upraszczająca; deformacja, ale nie karykatura. Dominuje  
czerwień: malarz stoi przed sztalugami w czerwonokarminowym szlafroku i  
czerwonofioletowym golfie, pobłyski fioletowe na czole, nosie i prawym  
policzku, na białych włosach niebieskie plamy współgrające z niebieskim  
skrawkiem koszuli wystającym spod golfu i z niebieskim piórem w kieszeni  
szlafroka. Ostra czerń okularów, pionowe pasmo czerni płótna ustawionego  
na sztalugach i pozioma czerń — ożywiona czerwonymi plamkami — książki  
w bibliotece za malarzem. Te czarne książki to legendarne tomy dziennika w

jego pracowni w Maisons-Laffitte. Portret gra przede wszystkim zestawieniem barw: delikatnym tonowaniem czerwieni i ostrym rytmem czerni, ale jest także — w skUPIeniu spojrzenia, gorzkim napięciu ust — znakomitym studium psychologicznym.

Obok dwa obrazy prawie monochromatyczne. „Dom starców” (1980): długi czarny korytarz zakończony przeszklonymi drzwiami — u jego końca drobna czarna sylwetka kogoś z parasolem, ludzka mrówka rzucająca ku widzowi niepokojąco wydłużony cień. To scena z paryskiego Domu Św. Kazimierza. Czapski narysował ją przed laty. Potem przeniósł na płótno potęgując jeszcze skrótową migawkowość wizji. Drugi obraz monochromatyczny: „U okulisty” (1982). Scena z poczekalni, sylwetki ledwo naszkicowane, zlewające się z ciemnym tłem, twarze prawie nie zaznaczone, tylko szkicowo ukazane kontury. Jest coś przejmującego w tym dziele tracącego wzrok malarza. A jednocześnie kompozycja uderza precyzją. Błyskawiczna scena zmaconego widzenia ukazana została z niezwykłą ekonomią i celnością środków — dogmaty malarskie czy formuły psychologiczne nie wyczerpią sztuki Czapskiego.

Obok tych ciemnych monochromatycznych wewnątrz inne, rozjaśnione, wielobarwne: „Schody” (1964). To jeden z moich ulubionych Czapskich, był na plakacie szwajcarskiej wystawy. Klatka schodowa ukazana w śmiałej perspektywie kogoś bardzo wysokiego: żółć ścian, rytm czarnych i żółtych stopni, czerwona pętla poręczy, błękitny i czerwony deseń na podłożu, w jamie ślimacznicy schodów skrótowy widok w dół na kanapę i białą suknię oraz białe pantofle siedzącej kobiety — jej głowy nie widać. Całość uderza grą szerokich płaszczyzn barwnych, ostrością linii, śmiałością kompozycji. Rozpoznałem ten widok, to klatka schodowa w domu, w którym mieściły się biura Kongresu Wolności Kultury na bulwarze Haussmann; Czapski zachodził tam spotykać się z Konstantym Jeleńskim.

Schody — podobnie jak stacje metra, jak sale wystawowe czy dworcowe widoki — pojawiają się w malarstwie Czapskiego często. Pozwalają na gry kompozycyjne, zaskakujące kadrowanie. Sam artysta mówi o powinowactwie z Daumierem, Degasem, Bonnardem, wspomnieć też można tradycję japońskich rycin, afiszów secesyjnych i współczesnych, ale mnie uderzyła zbieżność z pewnymi nurtami fotografii. Nie chodzi o wpływy: Czapski, o ile wiem, nie interesuje się szczególnie tą gałęzią sztuki. To on sam nosi w sobie aparat fotograficzny. Dokonuje spojrzeniem zdjęć. Wybiera pewne fragmenty rzeczywistości, które go poruszyły. Niektóre z tych kompozycji utrwala. Jego dzienniki pełne są błyskawicznych rysunków z zanotowanymi słownie kolorami. Czasem przenosi te wizje na płótno od razu, czasem następuje to po latach. Proces „wywoływania fotografii”, przemieniania szoku wizualnego w dzieło sztuki, bywa złożony. Po drodze następują tajemne przemiany.

Dobrze wie o tym Czapski. Nieraz opowiada następującą anegdotę (pewne anegdoty jak i cytaty mają u niego znaczenie szczególne; stanowią

skrótowe, „poetyckie” zapisy zasadniczych doświadczeń artystycznych nie dających się bez zafalszowania zredukować do estetycznych teorii). Pewnego razu przygotowywał wystawę bodając w Anglii. Często załatwiał formalności w biurze wysylkowym. Zafascynował go tam zielonkawy kolor ścian, kontrastujący z twarzami urzędników. Zrobił z tego obraz zbudowany właśnie na tym kolorystycznym kontraście. Po kilku miesiącach przychodzi do biura znowu. Widzi brązowe ściany. Dlaczego przemalowano pomieszczenie? — pyta. Odpowiedziano mu, że zawsze był taki kolor, coś mu się przewidziało.

Duża sala na wprost schodów poświęcona była głównie „teatrowi codzienności” w malarstwie Czapskiego. „Łoże z dwiema głowami” (1967 — zb. Vladimira Dimitrijeva) to jeden z jego najpiękniejszych obrazów. Widziane z góry wnętrze teatralne: fioletowe przegrody wyznaczające łoże, w nich dwie głowy kobiece. Silnie podkreślony rytm łoża. Szok wizualny oddany grą kolorystyczną i kompozycją, która zaskakuje, ucina, lecz nie kaleczy.

Reprodukcja tego obrazu znajduje się na obwolucie książki Murielle Werner-Gagnebin „Czapski: la main et l'espace”. Autorka podaje go jako przykład charakterystycznej dla Czapskiego metody kadrowania. Zestawia Czapskiego z postimpresjonistami, ze współczesnym plakatem. Zwraca uwagę na świadome przesunięcie ośrodka zainteresowania ku peryferiom płótna, a przez to waloryzowanie całości, wprowadzanie efektu zaskoczenia, które nie stanowi rozwinięcia anegdoty, lecz każe wyjść poza anegdotyczność. Zderzenie z rytmem form i barw prowokuje widza do kontemplacji estetycznej.

Interesujące i nieraz uderzająco trafne analizy rozrastają się następnie w odczytywanie „filozofii” tych obrazów. Miałem w ręku egzemplarz z uwagami Czapskiego: często podkreśla komentarze odkrywcze także dla niego. Gdy jednak Murielle Werner-Gagnebin zestawia go z Dostojewskim za Bachtinem dopatrując się u obu kategorii polifoniczności, gdy przywołany zostaje platoński mit jaskini czy pojęcie *katabasis*; marginesy albumu pokrywają się wykrzyknikami, znakami sprzeciwu. Wspominam o tych zrozumiałych skądinąd przegięciach świetnej książki, ponieważ zwracają one uwagę na rzecz istotną. Źródła duchowej siły Czapskiego szukać chyba należy także w wielości płaszczyzn, na jakich potrafi się on poruszać. Twórco interesuje się wieloma dziedzinami, szuka między nimi nowych i niespodziewanych połączeń. Potrafi to czynić, bo od wczesnych lat walczył z zagubieniem proporcji i kryteriów. Stąd jego bunt przeciw Matejce i polskiej tradycji „sztuki narodowej”: ostrzega przed myleniem perspektywy estetycznej i historyczno-politycznej. Ostrzega też przed zastępowaniem analizy estetycznej wulgaryzacją filozofii czy teologii. Sam potrafi o malarstwie mówić znakomicie. Z reguły nie rozwija estetycznych teorii, lecz daje błyskawiczny portret artysty, anegdotą lub cytatem pokazuje problem. Wypowiada się subiektywnie, o własnych reakcjach, bo te zna i może sprawdzić.

Drugiego dnia wystawy Czapski znów zjawił się w muzeum pod troskliwą opieką obu pań. Siedział na wózku, rozmawiał z ludźmi. Tłok był już

mniejszy, a on bardziej wypoczęty po trudach podróży. W pewnym momencie poprosił, abym go obwioził po salach. Zatrzymywaliśmy się kolejno przed obrazami. Słuchałem jego komentarzy. O wspomnianych już „Łozach z dwiema głowami”: „*Wszystko sprowadza się do rytmu. To studium rytmu i koloru*”. Zatrzymaliśmy się dłużej przed „Białoleką 1982”. Monochromatyczny obraz namalowany na podstawie przemyczonej w stanie wojennym fotografii przedstawiającej spacer internowanych w obozie działaczy Solidarności. Widać mury, druty kolczaste i pięć słupek: Rulewskiego, Kuroń, Onyszkiewicza, Dymarskiego, Wujca. Płótno długo wisiało w korytarzu prowadzącym do pracowni malarza w Maisons-Laffitte. Czapski z przejęciem: „*Bardzo poważam tych ludzi. Żałuję, że nie byłem z nimi*”. I po chwili ze śmiechem: „*To jak Matejko*” (kiedy po pewnym czasie przypomniałem mu te słowa, obruszył się: „*Wcale nie Matejko. Cenię sobie ten obraz*”). „Angielski dworzec” (1965): „*Mignął mi ten widok, gdy jechałem pociągiem do Londynu. Udało mi się utrwalić chwilę wizji*”.

Obok „Wózki na dworcu” (1965): „*To Corot wracający z Włoch*”. W pierwszej chwili nie zrozumiałem skrótu błyskawicznego i celnego jak niektóre obrazy Czapskiego. Potem sobie przypomniałem przywoływaną nieraz przez niego anegdotę o Corocie, który miał powiedzieć wracając z Włoch, gdzie z zachwytem studiował starych mistrzów i włoskie pejzaże: „a teraz spytam nieba Francji, jak mam malować”. Znaczy to chyba tyle, że każdy malarz powinien się uczyć od innych, przyglądać się ich technice i ich magii, ale te lekcje musi skonfrontować z własną tematyką i z własnym temperamentem. I rzeczywiście: „Wózki na dworcu” są doskonałym przykładem oryginalności Czapskiego. Jest sobą (zachowuje siłę i świeżość wizji, umie odbić własną pieczęć na otaczającej go rzeczywistości) w kontakcie z codziennością, z paryską ulicą czy metrem, z dworcem, z salą wystawową. To widzenie potrafi przekazać innym: to Czapski, mówię do siebie, gdy nagle z wagonu metra mignął mi duże litery stacji Pasteur. To Czapski, gdy zobaczę wnękę w murze i rurę przecinającą ukośnie pole widzenia. To Czapski: na werniszu czy w kawiarni.

„Jarzeniówka i umywalka (autoportret)” (1959) — Czapski wspomina z rozbawieniem: „*Gabriel Marcel nie chciał się na ten obraz patrzeć. Powiedział oburzony: — Jak może pan takie rzeczy malować!*”. Tytuł pomaga w rozszyfrowaniu płótna. Kompozycja zrazu zbija z tropu. Najpierw widać abstrakcyjną prawie grę płaszczyzn. Po chwili barwna łamigłówka układa się w zaskakująco ujętą scenę z hotelowego pokoju: brązowa arabska ściana, u dołu biała umywalka ucięta w połowie, u góry dwa światła jarzeniowe, w środku podłużne lustro, w którym na ciemnym tle wybija się pionowo dwubarwne pasmo — to właśnie autoportret ogromnego malarza od piersi do kolan, reszta się nie mieści: u góry błękit koszuli, u dołu biel kalesonów.

Przeszliśmy do martwych natur. Czapski bardzo sobie ceni ten rodzaj: „*Powinieneś napisać w obronie martwej*”. Sam to zrobił w sposób niezrównany, gdy pisał w *Kulturze* o „Rzeczach nieżywych i bez ruchu” w związku

ze słynną wystawą martwej natury zorganizowaną przez Karola Sterlinga. Tytuł tego artykułu pochodzi z XVII-wiecznej opinii Akademii Francuskiej, którą Czapski przytacza jako wyzywające motto: „Ten, kto maluje zwierzęta żyjące, jest bardziej godny szacunku niż ten, kto przedstawia rzeczy nieżywe bez ruchu”. Czapski nie ma wątpliwości, że jest to pogląd w sposób oczywisty mylny. Konstancy Jeleński w recenzji z „Oka” zwrócił zresztą uwagę, że francuska nazwa *nature morte*, skąd wzięła się polska martwa natura, jest o tyle mniej trafna od niemieckiego *Stilleben* czy angielskiego *still life* — cichego życia. Czy jednak nie wmawiam w siebie, że zgadzam się z Czapskim? Czy nie reaguję inaczej na portrety (autoportrety) Rembrandta niż na jego — przejmujące przecież — krajobrazy? Pomyślałem o przypadkach sztuki najwyższej. U Vermeera postaci ludzkie mają coś z niedosiężnej, niezrównanej, ponadczasowej konkretności, lecz taką samą metafizyczną wibrację ma i widok Delf, portret uliczki, i garnek, z którego wylewa się mleko, i ozdobne gwoździe śniące w obiciu krzesła. U Chardina błękitna fajka i błękitne pudełko żyją życiem nie mniej intensywnym niż gospodynie przynoszące z miasta towary przykrywające potrawy. Czy jednak nie patrzę na te martwe przedmioty z takim przejęciem, bo są emocjonalnie nacechowane przez kontekst, ożywione przez ludzkie postaci? A czy kwiaty i owoce Caravaggia, samoisntne bądź wpisane w sceny mitologiczne lub religijne, nie są tylko bladym tłem tego napięcia i tej obecności, które widzę w zadziwionych oczach św. Mateusza, w zamkniętych oczach św. Pawła, w wytężonym spojrzeniu św. Piotra?

Pytania naiwne? Nie ma się co ich wstydzić, określają nasze widzenie sztuki. Ich echo odnalazłem u artysty zarazem tak inteligentnego i tak otwartego jak David Hockney. Angielski malarz cytuje angielskiego poetę: „*To me art's subject is the human clay / Landscape but a background to a torso; all Cézanne's apples I would give away / For a small Goya or a Daumier*” (Dla mnie ematem sztuki jest ludzka glina, / Krajobraz tylko tłem dla torsu; / Wszystkie jabłka Cézanne'a bym oddał / za małego Goyę lub Daumiera). To Auden w „Liście do Lorda Byrona”. Hockney uważa te linijki za „wspaniałe”, czuje do nich „sympatię”, ale czy się z nimi zgadza? Nie wypowiada się na ten temat. Postawienie sprawy wydaje mu się chyba zbyt radykalne. On sam wolny jest od dogmatyzmu w sprawach malarskich. Podkreśla zresztą, że Auden, którego bardzo ceni, nie był obarczony dużą wrażliwością wizualną.

Powtórzyłem Czapskiemu opinię Audena, nie oburzył się, ale też i nie przejął. On nie widzi konieczności dokonywania jednoznacznych opcji. Jabłka Cézanne'a stanowią dla niego jeden ze szczytów malarstwa, być może deał tego, co dla niego pozostaje upragnione i niedosiężne, ale Daumier bardziej jeszcze Goya cieszą się też jego admiracją. A szczególnie ceni małe martwe natury Goyi: dostrzega linię wiodącą od martwych natur Goyi do abstrakcji Cézanne'a, a od nich nie tylko w surowy świat kubistycznych konstrukcji, lecz również w dramatyczny świat van Gogha, Soutine'a, ekspresjonistów. Doskonałym argumentem na rzecz tego kultu martwej natury jest



samo malarstwo Czapskiego, reakcje, jakie ono we mnie wywołuje: lubię bardzo jego portrety (zwłaszcza autoportrety, w których ironia miesza się z celnością widzenia), cenię jego teatr codzienności, gdzie ludzka sylwetka ukazana jest w odkrywczym kadrowaniu, ale wśród najbliższych mi jego obrazów wymienilibym także martwe natury i pejzaże.

W Vevey mogłem się raz jeszcze przekonać nie tylko o tym, że martwa natura jest rodzajem bliskim sercu Czapskiego, lecz również o tym, jak bywa ona w jego malarstwie różnorodna. Pisał w „Oku”, że Cézanne pozwala zrozumieć bogactwo zawierające się w martwej naturze: potrafi ona wyrazić „wszystkie stany duszy od zmysłowego nad życiem zachwytu do mistyki, do rzuconego światu przekleństwa, od buntu do panteistycznej kontemplacji i scalania się w jedno z naturą”. W martwych naturach Czapskiego także zaskakuje uderzająco szeroka gama wrażliwości. Mówi o tych płótnach z przejęciem, lecz i z dyskrecją, ściszym tonem. „Miseczki na egzemplarzu Figara” (1973): „*To mój Morandi. Szkoła pokory. Długo to piłowałem*”. „Biała materia” (1980 — zb. Dimitrijevic) uderza śmiałością i oszczędnością środków: „*Tu odkryłem dla siebie biel. W tej bieli cała tajemnica*”. Przed obrazem przedstawiającym rzucony na stół kawałek materii — ze śmiechem: „*Malarz ścierek. Godzę się na tę nazwę*”. Otóż bratowa Czapskiego, sama malująca dość akademickie martwe natury, zgorszona trywialnością wybieranych przez niego przedmiotów, powiedziała kiedyś żartem: jednych nazywa się malarzami drzew, innych malarzami scen rodzajowych czy religijnych, ciebie nazwą malarzem ścierek. Bardzo mu się to określenie spodobało.

Czapski nie jest ideologiem. W żadnej dziedzinie: ani w polityce, ani w religii, ani w malarstwie. W tym jego siła. Nie demonstruje na płótnie teorii. Idzie za przeżyciem. I stara się dać mu świadectwo. Ale teoriami malarskimi (a raczej teoriami i doświadczeniami malarzy) bardzo się interesuje. Jest człowiekiem zadziwiającej wiedzy. Czasem w tekstach lubi podkreślać własną ignorancję w jakiejś dziedzinie. Nikt z nas nie wie wszystkiego: to niby truizm, ale jakże niewielu takich, którzy wiedzą, że nie wiedzą — i nie używają tego jako usprawiedliwienia ignorancji. Dzięki takiej postawie Czapski broni się przed pułapkami zabójczego dla sztuki rezerstwa.

Jego „muzeum wyobraźni” jest bogate, wciąż odnawiane i przywoływane w potrzebie. Jego refleksje nad przeszłością, mające pomóc w odnalezieniu własnej przyszłości (bez iluzji, że ją zastąpią), także prowadzone są z pozycji niedogmatycznych. W tonacji *serio* jako wprowadzenie do nich posłużyć chyba mogą często przez Czapskiego przytaczane piękne słowa Dürera: „Czym jest piękno, nie wiem. Prawdziwa sztuka tkwi w naturze, kto ją może z niej wydobyć, ten ją posiada. Im bardziej dzieło twoje zgodne jest z życiem, tym jest lepsze. Nie wyobrażaj sobie, że mógłbyś zrobić cokolwiek lepszego niż to, co Bóg stworzył. Z siebie samego człowiek nie może wykonać żadnego dobrego obrazu, ale jeżeli długo badał przedmiot i cały nim nasiąknął, to sztuka tak zasiana przyniesie owoc i wszystkie skarby tajemne

serca będą wyrażone w dziele, w nowym stworzeniu”. W tonacji zaś żartobliwej wyraził Czapski swoje przekonania estetyczne prowokacyjną anegdotą, którą umieścił kiedyś na zaproszeniu na swą wystawę i przytoczył w artykule „Jaki on piękny!”: „Jedna z moich siostr, gdy miała osiem lat, zakochała się w starszym panu, który odwiedzał rodziców. Gdy tylko przyjeżdżał, malowała kolorowymi ołówkami paznokcie u rąk, każdy w innym kolorze, aby zwrócić na siebie uwagę i wystawiała palce w kierunku gościa. Historia nie podaje, czy te paznokcie bardzo go zachwyciły. Matka spytała ją, dlaczego ten pan budzi w niej takie zainteresowanie. — Och, mamó — odpowiedziała — on jest taki piękny, on ma taki czerwony nos, w takie czarne kropki!”.

Czapski często odwołuje się jako do swoich mistrzów do Cézanne'a i Goyi, do Bonnarda i de Staëla, do Soutine'a i Morandiego. Patroni, jak widać, bardzo różni. To właśnie niedogmatyczność podejścia pozwala mu czerpać inspiracje z wzorców tak odmiennych. Pozostaje sobą ucząc się u innych. Powtarza z upodobaniem powiedzenie Teofila Gautier: „Każdy artysta jest trochę jak Lope de Vega, który w momencie, gdy pisał swę komedie, zamykał przepisy na sześć kluczy — *con seis llaves* — i w ogniu pracy, świadomie lub też nie, zapominał o systemach i paradoksach”. Wspomina też szczególnie mu bliskie słowa Maneta, który powiedział, że z każdym obrazem ma wrażenie, jakby rzucał się w przepaść; malarstwo jest właśnie takim skokiem: do ostatniej chwili artysta nie wie, czy ma skrzydła, które go uniosą, czy też runie w przepaść. Czapski odnosi te rozważania „mistrzów dawnych” do własnych rozterek twórczych: „Jeśli chodzi o mnie, długo męczyła mnie ta dwoistość podejścia — jedno analityczne, rozumowe, wyrastające z tradycji Holendrów i do pewnego stopnia z pointillistów, i drugie, wariackie — dla siebie samego nieoczekiwane — prawdziwy skok w przepaść. Widziałem w tym brak scalonej indywidualności, jakieś rozdwojenie psychiczne, które próbowałem sztucznie przezwyciężyć bez żadnego zresztą rezultatu”. Do tych problemów stale wraca, między tymi biegunami — wiernym studium natury a wariacką wizją — przebiega napięcie określające jego malarstwo i jego pisanie o sztuce.

Cóż bowiem jest prawdą wizji i jak dochować jej wierności (czyli jak utrwalić dla innych to, co było dla artysty jedynością chwili)? Takie pytania bądź paraliżują, bądź zapraszają do dowolnej gry (która też często kończy się paraliżem). Nie sposób jednak tych kwestii ominąć. Oryginalność metody Czapskiego polega na tym, że ilekroć malował obrazy „wizyjne”, ilekroć przeniósł na płótno błyskawiczne notatki ołśnień ze swych dzienników, to zaraz potem ustawiał martwą naturę i spędzał godziny na — jak to nazywa — „piłowaniu” najprostszego dzbanka, bukietu kwiatów, jabłek na stole. Tak odbywa się „nagrzewanie” i kontrolowanie ręki i oka (bardziej nawet oka niż ręki). O tych sprawach pisał w sposób bardzo osobisty w „Wyrwanych stronach”. Te notatki pomagają w zrozumieniu jego obrazów, w przy-

gotowaniu oka patrzącego na dzieło malarza: „Jest w malowaniu taki stan (...), który jest bliski stanu mediumicznego, tylko wtedy rodzi się u mnie inwencja kolorystyczna, kompozycyjna, przeważnie z notatki, z paru kresek czy plam i to często robionych przed laty. Ale do tych stanów dochodzę poprzez nieustanne nawroty wstecz, do studiowania natury precyzyjnego, na naturze, i tu jest może moja w dzisiejszej sytuacji malarskiej oryginalność (może tępość). Wcale nie teoria taka czy inna ku temu studiowaniu mnie cofa (czy cofa?), ale znów jakiś mus, od którego ileż razy starałem się uwolnić! Momenty wyczerpania, wyjałowienia wizji (obsesja *du déjà vu*) rzucają mnie w pracę na granicy ścisłej kopii natury i ona dopiero wprowadza mnie z powrotem w świat wizji, ale wizji wówczas wrośniętej w obiektywną obserwację, bez żadnej próby syntetycznego skrótu, transpozycji czy broń Boże jakiegokolwiek stylizacji” (1963). „Wracam zawsze do tego samego: nie wybiegać poza wspomnienie, to wspomnienie, które dało ci szok — reszta tylko przeskadza. Miałem mocny zamiar zacząć od piłowania martwej, ale w banku (po pieniądże) zobaczyłem tę pannę w niebieskiej roboczej sukni, którą nieraz już próbowałem z pamięci narysować. I zaraz zabrałem się do płótna z notatki tam zrobionej. Znowu notatka arcy *sommaire*, dobra, to znaczy dająca ślad mojego przeżycia — na płótnie zaraz pokusy naturalistyczne — precz z pokusami naturalistycznymi” (1961). „Więc o co chodzi? To syntetyczne widzenie, które mam w notatce i w malarstwie pamięciowym, żeby na tyle nim nasiąknąć, żeby przy studiowaniu natury od niego zaczynać i żeby to nie było *voulu*, ale żeby było naprawdę widzeniem spokojnym, które na mnie spływa, dojrzałe i czujne” (1961).

Czapski stara się nie uciekać przed tymi konfliktami, lecz uznać je za własne i twórczo podjąć. Pomocy szuka w swym „muzeum wyobraźni”. Do najsilniejszych przeżyć artystycznych zalicza wizytę w Prado w 1930 roku. Odkrył tam dla siebie Goyę i zobaczył, że u wielkiego Hiszpana też można dostrzec tę dwoistość podejścia: obok portretów dostojników dworskich czy wielkich dam, o cudownej precyzji szczegółu, „dopiłowanych”, z wiernie odtworzonym kolorem lokalnym, są też obrazy tak inne, że trudno uwierzyć, iż stworzył je ten sam człowiek: sabaty czarownic, sceny wojenne, malowane jakby w uniesieniu, o brutalnych zestawieniach kolorystycznych.

Malarską „dwoistość” Czapskiego najłatwiej podporządkować dwóm inspiracjom, dwóm patronom: Soutine’owi i Morandiemu. I chciałoby się powiedzieć, że „teatr codzienności” raczej wywodzi się z Soutine’a, martwe natury raczej z Morandiego. To nie zawsze bywa prawdą. Martwe natury, zwłaszcza późniejsze, także bywają „skokiem w przepaść”: „Martwa natura czerwona i zielona” (1984 — była ozdobą sali Czapskiego na paryskiej Nouvelle Biennale 1985) wydaje się w pierwszej chwili jakimś płonącym pejzażem Soutine’a. A „Biała martwa natura” (1989)? Błyskawiczna wizja utrwalona z uderzającą ascetycznością środków. Na białym płótnie, lekko tylko podbarwionym seledynowymi maźnięciami, wyrazista czarna linia

wyznaczająca wazon i rozplywające się w białym tle czarniawe łodygi. To wszystko. Gdy zapytałem Richarda Aeschlimanna, który z obrazów wystawy ceni sobie najbardziej, wskazał to płótno. „Dwie białe miseczki” (1987), jedno z najwspanialszych osiągnięć Czapskiego, też trudno umieścić na „dwubiegunowej mapie”: Soutine — Morandi. Mała kompozycja w czarno-białej tonacji: wjeżdżający w płótno róg stołu, w głębi czarne tło; z białostalowoczarnej mazistej powierzchni stołu z trudem wylaniają się białoczarne miseczki, malowane kolorem, o konturach nieostrych; to rozmazanie nadaje wizji dziwnej intensywności. Można by powiedzieć: temat z Morandiego, styl zbliżony do monochromatycznego Soutine’a czy raczej do Fautriera; lepiej jednak powiedzieć: późny Czapski.

A jak ująć krajobrazy? Tutaj etykiety i definicje zapożyczone od innych okazują się wyjątkowo zawodne. We wcześniejszych można by jeszcze widzieć przykłady „pilowania”. O „Sekwanie” (1964): „*Nie lubię tego płótna. Tak się męczyłem pracując nad nim. Tu nie ma wizji. Wydawałem się sobie fatalnym malarzem*”. Też niezbyt lubię ten obraz, lecz w lewym dolnym rogu cienie drzew na wodzie są kładzione śmiało, działają z siłą późnych pejzaży. Czapski wspomina, że gdy pokazał po raz pierwszy „Białe krowy” (1979), cieszyły się w Chexbres specjalnym powodzeniem. Sprawdza się i tym razem. We wstępie do albumu Jean-Louis Kuffer widzi w tym obrazie dowód odwagi spojrzenia: malarz zaprezentował Szwajcarom nowatorskie ujęcie tematu, który dla nich jest samą esencją rodzimego akademizmu. Ten obraz i w Vevey budził radosne reakcje u zwiedzających. Późne pejzaże wymykają się klasyfikacjom. Z kim je porównać? Są „wariackie”, ale też uderzająco bliskie natury i proste. To jest chyba wymarzone przez Czapskiego „widzenie syntetyczne, dojrzałe i czujne”. Ale czy „spokojne”? Wątpię.

O „Żółtej chmurze” (1982): „*O ten obraz mi chodzi. To jest zobaczone. Nic, które ulega przetworzeniu i które znów nie jest niczym nadzwyczajnym, ale jest*”. To chyba najbardziej „wariacki” obraz na wystawie. Jeden z najprostszych i najbliższych mi. Błękitna płaszczyzna nieba ożywiona szarymi mgielkami, żółtozłocisty pionowy obłok zwisający nad żółtozłocistą ziemią, z boku wije się wstęga zieleni i ciemniejszego złota. Dojrzałe zboże, zieleni roślin i rdza drogi? To już pedantyczne domysły. Naprawdę widać wiejski krajobraz w rozpalony słońcem letni dzień. Obok „Zachód słońca” (1984): „*Lubię to, choć łatwiejsze od «Żółtej chmury».* Prawie jak kartka pocztowa”. Śmiało kładzione poziome warstwy jaskrawych kolorów: szafir nieba przechodzi w jasną zieleń, w żółć, złoto, paś i fiolet poblasków i w ciemną zieleń ziemi. Swoboda tego obrazu przypomina najlepsze płótna niemieckich Neuen Wilden (myślę zwłaszcza o pejzażach Rainera Fettinga i kompozycjach Karla Hödicke).

Wcześniejsze krajobrazy, bardziej konkretne, bywają nie mniej „wariackie” w odwadze wizji. „Jezioro i góry” (1979) — widok zaskakujący. I znajomy. To tutaj. Widok z Chexbres, tuż obok Vevey. I obok Lozanny —

trudno nie powtórzyć: „Nad wodą wielką i czystą / Stały rzędami opoki”. Woda na obrazie nie uderza ogromem, lecz śmiałością barwy; jest błękitna z fioletowymi lśnieniami. Za to góry przytłaczają dekoracyjną masywnością: błyszczą śniegiem całe w fioletach, w ciemnych błękitach i bieli. Płótno zbudowane mocnym rytmem kolorów i zaskakującym kłóństwem. Obrazy w obrazie: ukośnie ukazana przeszklona ściana mieszkania; pierwsze kadrowanie — żółtopomarańczowe firanki pionowo po bokach; drugie kadrowanie — krzyżowy rytm zielonożółtych ram okiennych; trzecie kadrowanie — ukazany za oknem trójkąt błękitu wody i zygakowaty rytm trójkątnych szczytów górskich. Ten obraz wydał mi się oczywistym triumfem malarza, któremu udało się utrwalić i przekazać jedyną wizję. Ale Czapski pracując nad nim miał wątpliwości, czy ten skok w przepaść jest rzeczywiście lotem. Przekonałem się o tym przeglądając po powrocie do Paryża „Wyrwane strony”. Natrafiłem tam na notatkę: „Po pracy. Duże płótno, góry śnieżne nad Jeziorem Lemańskim, przez wielkie szyby otoczone firankami kolorowymi. Te pomarańcze i żółcie firanek — dodać trochę zieleni — przygasić. Przecież zacząłem pracować nad tym płótnem, zanim dotknąłem mojego Matisse’a z „Verve”, więc skąd to płótno wydaje mi się jakimś Matisse’em w założeniu czysto dźwiękowym, w syntetycznym uproszczonym rysunku? Z tym, że w moim płótnie tkwi podszewka niezdarnego niechlujstwa, jakiegoś na przykład Corintha (pewnie krzywdzę Corintha, bo pamiętam jeden tylko obraz, który wydał mi się niechlujny)”.

Każda wystawa jest wyborem. Jakie jeszcze, oprócz już wymienionych, wybrałbym obrazy? Wśród pejzaży „Pierwsza orka” (1983): pole w czerwieniach, żółciach, różach, czarne pręgi bruzd budują przestrzeń i wskazują perspektywę; z boku pole śmiało kładzionej zieleni; białe pasemka chałup z brązowoczarnymi dachami; u góry rozległość błękitu. Późne krajobrazy Czapskiego uderzają swobodną prostotą, do niczego nie podobne, ani do Morandiego, ani do Soutine’a, ani do Bonnard’a, ani nawet do Czapskiego. A jednak. W pięknie wydanych przez Editions Noir sur Blanc „Souvenirs de Starobielsk” (Montricher 1987) znaleźć można znakomite barwne reprodukcje stron z dziennika prowadzonego przez Czapskiego w obozie. Próbował odtworzyć z pamięci przedwojenne płótna. Te kolorowe ewokacje dawnych obrazów są maleńkie, jak znaczki pocztowe, świetnie wkomponowane w stronę. W dwóch z nich zobaczyłem zapowiedź późniejszych pejzaży. Oba przedstawiają zachód słońca nad rzeką i żółte obłoki z żółtym odbiciem w wodzie. Właśnie, jak „Żółta chmura”: nic nadzwyczajnego, ale coś, co jest.

Podobne odczucie zintensyfikowanego przedstawienia osiągniętego przy maksymalnej ekonomii środków miałem patrząc na „Wjazd do Paryża” (1973). Przestrzeń groźna: widok w dole na tory i na masywną ścianę muru z maleńką czarną bramą i dwoma pionowymi rozbieleniami (rury? wykusze murów?), śmiałe plamy błękitu terenu, czerń torów, ledwo widoczne białe punkciki postaci ludzkich. Ten mroczny krajobraz przypomina skrótowością

późne płótna, lecz bliższy jest ściszym martwym naturom niż krajobrazom o radośnie pawich kolorach. Jest w wąskiej gamie barwnej, prawie monochromatyczny i słusznie powieszono go obok „Białoleki 1982”.

Przypominałem też sobie obrazy, których mi na tej wystawie brakowało. Staralem się ją w pamięci rozbudować. Co można by dodać? W jakich kierunkach ciekawość i wrażliwość chciałyby uzupełnień? Było to raczej planowanie przyszłych wystaw niż rozbudowanie tej, ponieważ niektóre pomysły wykluczały się wzajemnie, a także stanowiły podważenie tego wyboru. Wiem dobrze z własnego doświadczenia, że poszerzanie ekspozycji nie bywa ich ulepszeniem. Oko się męczy, a wrażliwość ulega przytępieniu. Linia wywodu przedstawiona przez kuratorów wystawy w Vevey była czytelna i delikatna, zapraszali do lektury interesującej i wielowątkowej. Chciałbym oczywiście zobaczyć kiedyś reprezentatywny zbiór zachowanych przedwojennych płócien Czapskiego (z muzeów w Warszawie, Krakowie, z prywatnych zbiorów we Francji). Interesowałaby mnie wystawa jego rysunku, a zwłaszcza stron dziennika. A już szczególnie zestawienie płócien z ich projektami. Każdy z rodzajów — teatr codzienności, portrety, autoportrety, martwe natury, pejzaże — można by pogłębić. Można układać serie tematyczne: metro, dworce, muzea i galerie, okna, bramy. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstały znaczące cykle: Wenecja, Escorial, wystawa Nicolas de Staëla. W latach ostatnich powracały widoki hotelu *Au Sel Fin* w Saille, okolicznych pól, Jeziora Lemańskiego. To są wystawy przyszłości i one kiedyś powstaną. Ta, którą obejrzałem w Vevey, stanowiła doskonałą prezentację malarstwa Czapskiego: wciągała w jego sztukę, pozwalała przybliżyć się do jego widzenia.

Gdy przyjeżdżałem do Vevey, góry były rozświetlone jasną zielenią, powietrze parne, lecz przejrzyste. Wieczorem przewaliła się burza, zakryła wszystko ścianą deszczu. Następnego dnia nad wodą (była stalowoszara) stały nie opoki, lecz kotary chmur i oparów. Czasem rozsuwały się i widziałem mglistą sylwetkę ciemnozielonych gór po przeciwnej stronie. Jak na obrazie Czapskiego, tu naszkicowanym, namalowanym w Saille latem 1988 i wystawionym w Chexbres wiosną 1989 roku. Wracałem z Lozanny TGV, cicho sunącym błyskawicznym pociągiem. Oglądałem widoki za oknem z większym niż zazwyczaj skupieniem. Był już wieczór. W oddali na pastwiskach jaśniały owce: białe plamy w gaszonej mrokiem soczystej zieleni. Chmury spłaszczone, postrzępione, różowiły się słońcem zachodu. Ziemia czarnoszaferowa z szarpaną kępami drzew linią horyzontu.

Myślami nadal byłem na wystawie w Vevey. Przypominałem sobie słowa Czapskiego, gdy zapytałem go po dłuższym wspólnym zwiedzaniu, czy nie czuje się zmęczony: „*Ależ gdzie tam — odpowiedział — ja tak mógłbym całe życie!*”. I roześmiał się radośnie.