

ŁUKASZ MARCIŃCZAK

Józef Czapski – człowiek maksymalny

Mówię za dużo, za daleko, za otwarcie – bo za łatwo – o Bogu, o religii. Czy moje głębokie odruchy, żeby być w tej dziedzinie milczącym i tylko operującym dyskretnie jednym słowem, aluzją – czy to strach przed „pozytywistami”, chęć powiedzenia co chcę, sam się chronić w niedopowiedzeniach, czy to, przeciwnie, strach łatwizny i tego, że jestem niegodny.

(Józef Czapski: *Wyrwane strony*. 9 VI 1965)

Czapski, jaki jest – każdy widzi: gdyby tylko zapuścił bródkę, do złudzenia przypominałby Don Kichota. Dwa metry wzrostu przy przenikliwej chudości – więc patykowate nogi, słaby wzrok i płuca, z umiejętności wojskowych: gra na fortepianie. Jednak w październiku 1917 roku (taką wybrał datę, łatwą do zapamiętania), poniesiony patriotycznym entuzjazmem – choć nie rozstaje się wtedy z pacyfistycznymi pismami Tołstoja o niesprzeciwianiu się złu siłą – wstępuje do ułanów krechowieckich, czyli z założenia kawalerzystów wielkiej fantazji. Próbuje godzić własne sprzeczności, dopóki się daje; indaguje rotmistrza dowodzącego oddziałem na linii frontu, niejedzącego mięsa i z przekonania buddystę, jak on to w sobie łączy. Usłyszał: „Proszę pana, robi się, co może”. Jako maksymalista Czapski opowiada się ostatecznie po stronie Tołstoja – występuje z wojska i razem ze swymi dwiema siostrami oraz braćmi Marylskimi (Antoni założy kiedyś sławne Laski) powołują w Petersburgu religijny falanster. W rozpadaniu się starego porządku dostrzegają rodzaj apokalipsy prowadzącej do świata bez przemocy i pragną aktywnie włączyć się w tę przemianę albo nawet przyspieszyć ją intensywnym życiem modlitewnym. Po latach Czapski tłumaczy to podświadomym wpływem, jaki wywierała na nich, żyjących w obrębie kultury rosyjskiej, rozpowszechniona wtedy religijność szerzona przez wiele ekstremistycznych sekt oczekujących rychłej paruzji. Antek Marylski przemówił do nich tak: „Męka Chrystusa jest niewystarczająca. Ja muszę tę mękę dokonać do końca”, od razu stając się w ich oczach – aby nie szukać daleko – kimś w rodzaju głośnego w tamtych czasach na Białostocczyźnie proroka Illi, który również otaczał się apostołami, do żadnego Kościoła nie przynależąc. Gdy Marylski modlił się na śniegu, Czapski z siostrami – w oczekiwaniu na pierwszy dokonany przezeń cud – w zrewoltowanym Petersburgu z narażeniem życia zdobywali dla niego mleko. Prorok jednak pewnego dnia stracił wiarę i wyjechał do Kijowa.

Bez proroka, za to z łatką dezertera, 21-letni Czapski pragnie ekspiacji. Wyobraża sobie, nasiąknąwszy rycerskimi wzorami z książek, że dla zmazania win musi przedsięwziąć czyn heroiczny. W listopadzie 1918 roku (najwidoczniej jest wyczulony na daty) zwraca się do znanych już sobie oficerów I pułku o powierzenie mu w ogarniętej amokiem rewolucyjnym Rosji misji możliwie najtrudniejszej, którą naturalnie mógłby spełnić bez użycia broni. Dostaje polecenie wywiedzenia się w Petersburgu (gdzie dzięki rodzinnym parantelom zachował pewne stosunki) o losach zaginionych kolegów z pułku; otrzymuje sporą sumę na ich wykupienie. Znowu zatem wyprawia się nad Nową, gdzie z własnej woli – podobne pomysły są jego specjalnością – po informację o polskich oficerach udaje się do bolszewickiego sztabu, mieszczącego się wówczas w dawnej Szkole Błagorodnych Diewic. Tam rzeczywiście znajduje „dziewicę” (*wygląda jak osoba, która umyślnie nie chce wyglądać lepiej¹*), niejaką Stasową, zaprowadzającą wówczas w mieście komunistyczne porządki, zwaną sumieniem rewolucji. Prawdopodobnie w tym przydomku pokłada Czapski całą nadzieję i jakimś swoim rodzajem czaru (naiwność, entuzjazm, szczerłość dziecka zmieszana z subtelnością olbrzyma, spojrzenie świętego męża, który nie wie, gdzie jest – wszystko to razem) namówi ją do poruszenia całego więziennictwa Rosji. Dopnie swego i przez telefon w biurze Stasowej bezpośrednio z ministerstwa wojny podyktowano mu protokół rozstrzelania Polaków. Za kilkadziesiąt lat z tego czaru niedosłęgo apostoła skorzysta Giedroyc, który wysyłał będzie Czapskiego w kolejnych misjach albo skłaniał go do pisania setek listów, tworząc w ten sposób podwaliny pod najważniejsze polskie pismo emigracyjne. W każdym razie, wychodząc od Stasowej, wzburzony otrzymanymi wieściami Czapski zapomina „portmonetki” ze wszystkimi pieniędzmi, a przede wszystkim kompromitującej go przed bolszewikami kartki, która – jak mówi – „mogłaby mnie natychmiast zlikwidować”. Kiedy tam wraca, nietknięty portfel zwracają mu z kurtuazją.

To jeden z tych zastanawiających przypadków, kiedy nasz bohater wychodzi cało z jaskini lwów niczym biblijny prorok Daniel, najjaskrawszy w całej żydowskiej tradycji przykład zawierzenia się Bogu – czy Czapski jest człowiekiem nietykalnym dla sił, które innych w podobnej sytuacji ścierają na proch, z tego samego powodu? Chcąc tę tajemnicę po ludzku racjonalizować, kręcimy się w ograniczonym zbiorze pojęć – anielskości, uduchowienia, czystości serca, choć może trzeba to po prostu tłumaczyć dwoma metrami świętości połączonymi z arystokratycznymi manierami. Z całą pewnością Czapski należał do ludzi, których żaden pies nie ugryzie. Zostanie mu ta cecha do końca życia – wchodzenia w nieznaną rzeczywistość bez założeń, a ona zawsze, jakby znał magiczne zaklęcie, robi mu miejsce. Innym razem, w tym samym sterroryzowanym Petersburgu, przypadkiem schodząc ze schodów, po prostu zapukał (zauważył tabliczkę) do znanego już poza granicami Rosji autora historiozoficznych powieści i przyszłego kandydata do Nobla – Dymitra Mereżkowskiego. W tym mieszkaniu nareszcie wy-

¹ J. Czapski: *Świat w moich oczach*. Rozmawiał P. Kłoczowski. Ząbki-Paris 2001, s. 40.

leczy się z Tolstoja i za jednym zamachem pozna jedyne rosyjskiego polonofila, Filosofowa, przez kolejne kilkanaście lat otwierającego mu nie tylko Rosję, ale uwrażliwiającego go również na polskość (tak samo zapuka do Janusza Korczaka, za parę lat w Belwederze do Piłsudskiego, a w latach 50. do Malraux czy Maritaina – wszyscy mu otwierają, a on zawsze otrzymuje to, po co przyszedł). Po powrocie ze swojej misji do Warszawy w styczniu 1919 roku – teraz nic już nas nie dziwi – bierze przydział do załogi pociągu pancernego, gdzie odsłuży trzy miesiące. A na koniec powraca do tego samego pułku, z którego niesławnie wystąpił; przyjmują go na powrót w maju 1920 roku.

Dają Czapskiemu Rosynanta („miałem dużego konia”) i każą dowodzić półszwadronem ochotników, których przewyższa urodzeniem i wykształceniem, co dawało w wojsku przywilej przywódcy, w tym przypadku całkowicie kuriozalny. W końcu nosi arystokratyczne nazwisko (tak naprawdę Hutten-Czapski), a to wtedy cokolwiek znaczyło. Tak więc ciepłą letnią nocą polecają naszemu Don Kichotowi dokonać rekonesansu. Wspina się na wzniesienie, kiedy przychodzi wiadomość, że z góry lecą dwa pułki Budionnego. I Czapski wskoczył do tej ciemnej studni – Don Kichot na Rosynancie skoczył naprzód! Odrzuca szablę i z rewolwerem, z imieniem Dulcynei, czyli Polski, na ustach zmierza ku śmierci. Garstka Sancho Pansów gna za swoim dowódcą. Szpica wrogich oddziałów, spodziewająca się za olbrzymem w mundurze szarży wszystkich polskich sił, podaje tyły. Czapski zapamiętał bolszewickiego jeźdźcę krzyczącego do towarzyszy: „Łapcie tego skurwysyna!”, ale budionnowcy od razu poszli w rozsypkę. „Ten skurwysyn zapewnił mi wreszcie przyzwoitą pozycję” – skwitował po latach. Pierwszą nagrodą, jaką otrzymał w życiu ten wielki malarz, okazał się medal za wojenne męstwo. Dopiero wtedy z czystym sumieniem zapisał się do Akademii.

Istnieje pokusa widzenia w Czapskim postaci rodem z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego, również hrabiego, a jeśli bliżej mu niekiedy do – igrającego z niemożliwym – Münchhausena, tylko barona, tym lepiej dla rzeczywistości, niedościgłej w tworzeniu fabuły. Bo trzeba od razu uprzedzić czytelnika, że relacjonowane wyżej wypadki w wielu źródłach znajdują potwierdzenie, innymi słowy – przytaczamy tu fakty, nawet jeśli robią wrażenie przygód Guliwera. Należy przyzwyczaić się do postaci Czapskiego jako instynktownie wyrastającego ponad przyziemność wyższego ducha, wprost proporcjonalnego do wysokiego ciała. Być może niezamierzenie uchwyciła istotę tego człowieka Olga Boznańska, stwierdzając z ironią: „Musi być trudno z panem flirtować, to jakby z człowiekiem z drugiego piętra”.

Wojciech Karpiński, zaprzyjaźniony z malarzem autor *Portretu Czapskiego*, w roku 1989 po wieloletniej nieobecności przybył do kraju, udając się od razu do warszawskiego Muzeum Narodowego, gdzie – korzystając z protekcji ciotki, wieloletniej kustoszki – zstąpił do malarskich piekieł, to znaczy do magazynu, w którym leżakowali potępieni artyści. Czapski pokutował najbardziej – jego wszystkie dwadzieścia zgromadzonych tam obrazów „smażyło się” w podziemiach gmachu muzealnego. To był jeszcze Czapski – ze względu na działalność

w paryskiej „Kulturze” oraz emigracyjną sławę publicysty przypominającego o Katyniu – oceniany także jako malarz. Ale gdy kilka dekad później Eric Karpeles, pracując nad jego biografią, specjalnie przyjechał do tego samego muzeum, obrazy owe (poza jednym) ciągle tkwiły w magazynie². To dawało do myślenia.

Tak więc w kwietniu 2022 roku – traktując to jako eksperyment – zasięgnąłem języka, czy Muzeum Narodowe w Lublinie jest w posiadaniu obrazu Czapskiego, do niedawna artysty daleko bardziej popularnego za granicą niż w Polsce. Okazało się, że muzeum od 60 lat (od roku 1962) przechowuje tylko jedno jego płótno – ale za to jakie! Co prawda dopiero w roku 2000 – przy okazji otwarcia oddzielnej galerii malarstwa XX wieku – dzieło Czapskiego pojawiło się na ścianie, funkcjonując na tych samych prawach w przestrzeni wystawienniczej z najsłynniejszym tutejszym eksponatem malarskim, jakim przez wiele lat pozostawała *Unia lubelska* pędzla Matejki, pięciometrowe płótno z detalami obrazujące zaprzysiężenie doniosłego aktu politycznego. Czapski, orędownik zbliżenia Polski ze wschodnimi sąsiadami (tzw. koncepcja ULB), jest naturalnie idei jagiellońskiej jak najbliższy. Ale znowu jak najdalszy jest od Matejki – właśnie w nim widział największą przeszkodę w odczuwaniu malarstwa przez Polaków. Atakował go przy każdej okazji i właściwie swoją sztukę rozumiał jako wyzwanie rzucone Matejce (uważał go, dziś powiedzielibyśmy, za autora tworzącego komiksy historyczne, przy jednoczesnym abstrahowaniu od kwestii czysto malarskich³). Musiałby mieć satysfakcję z tak doniosłego wydarzenia – w gmachu, gdzie Matejko zajmował miejsce najbardziej wyróżnione (co w mieście unii było zrozumiałe), otworzyła się przestrzeń dla nowoczesnego widzenia rzeczywistości. Zresztą siła atrakcyjna Matejki umniejsza się wobec publiczności wykształconej na innych wzorach, bowiem w ostatnich latach muzeum w Lublinie przyciąga właśnie koneserów sztuki współczesnej. Czapski zapewne byłby tą zmianą uszczęśliwiony, bo to także jego – a może jego przede wszystkim – zza grobu zwycięstwo.

Czy to nie dziwne, że ten tak osobny malarz wciąż nie doczekał się w historii polskiej sztuki (zważywszy, że jego pierwsza biografia napisana została przez Amerykanina i ukazała się w Polsce dwa lata temu) monografii krytycznej z prawdziwego zdarzenia? Zawsze najczulej opiekował się jego malarstwem Konstanty Jeleński, wierny przyjaciel i czujny krytyk, na łamach „Kultury” jako pierwszy donoszący o wybijaniu się Czapskiego z artystycznego tłłu. Najpierw mądrym tekstem przywitał jego opublikowane przez Instytut Literacki w 1960 roku *Oko* – osobistą wypowiedź Czapskiego o ukochanych malarzach, wydaną po prawie trzydziestu latach od publikacji o Cézannie i Pankiewicz. Potem

² E. Karpeles: *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*. Warszawa 2019, ss. 377-382.

³ Na całkiem innym poziomie stałaby u nas kultura plastyczna, gdyby wielka indywidualność Matejki umiała osiągnąć prawdziwy poziom w malarstwie i narzucić go ogółowi. Ale Matejko, który sam o sobie mówił: „gdzie idzie o sztukę, to ja papieżem”, i który rzeczywiście za „papieża” w Polsce przez długie lata był uznawany – nie miał do plastyki, do zagadnień formy żadnego istotnego stosunku; naturalnych danych plastycznych nie tylko nie pogłębiał, ale je w sobie niszczył, lekceważąc problem kompozycji, zatracając zupełnie wrażliwość na zasadniczy problem współdziałania barwy; był on ilustratorem Polski, nie malarzem (J. Czapski: *Patrząc*. Kraków 1983, s. 42).

z entuzjazmem donosił o pierwszej poświęconej artyście monografii, którą w roku 1974 wydała w Szwajcarii Murielle Werner-Gagnebin, krytyczka zaintrygowana, jak napisała, „metafizycznym” wymiarem tej twórczości (niestety, *Oko Czapskiego* nigdy nie zostało wznowione, a francuskojęzyczna praca Werner-Gagnebin dotąd pozostaje nieprzetłumaczona). A wreszcie opisał swoistą „konsekrację” Czapskiego, gdy na najważniejsze paryskie biennale malarskie w 1985 roku zamówiono aż dziesięć jego obrazów (zwyczajowo proszono uznanych artystów o trzy). Nieco później „kustoszami” tego malarstwa zostali Joanna Pollakówna i Wojciech Karpiński; dzięki nim wreszcie stało się ono dobrem powszechnym. Dzisiaj, trzydzieści lat po śmierci, Czapski jest w Polsce postacią rozpoznawalną, a jego malarstwo stało się wręcz modne. Jednak czy da się powiedzieć, że zajmuje w dziejach naszej sztuki miejsce wyróżnione? Jaka jest naprawdę ranga tego malarza, wabiącego rzesze wielbicieli do galerii, tak jak w minionym świecie podobne tłumy przyciągał Matejko?

Wróćmy jednak do muzeum. Studiując ten lubelski obraz, parokrotnie się upewniam w kwestii jego datowania, jednak rok ukończenia płótna, zanotowany ręką artysty w prawym dolnym rogu, nie budzi wątpliwości – 1937. A przecież jest to arcyciekawy moment w życiu Czapskiego! Pragnąc w tym długim i bogatym w wydarzenia losie człowieczym znaleźć punkt węzłowy, jakiegoś rodzaju moment przejścia, być może tej właśnie daty powinniśmy się trzymać, aby zobaczyć to życie w całej jego dramatycznej logice. W tym właśnie roku Czapski opublikował dwie książki: *O Cézannie i świadomości malarskiej* oraz *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*. Pankiewicz był brzegiem, od którego już odbijał, a Cézanne stanowił horyzont – przez wszystkie kolejne lata Czapski będzie podążał w tym kierunku, próbując dorównać francuskiemu artyście, będącym dlań w sztuce najwyższym autorytetem. W tym roku także zdecyduje się na związek raz na zawsze określający jego uczuciową busolę – jego serce przez kolejne kilkadziesiąt lat zawsze będzie nosiło strzałkę skierowaną w stronę tego człowieka.

A przecież największe niespodzianki kryją się w samym obrazie, niefunkcjonującym w obiegu artystycznym, a pełnym tajemnic. Namalowany został przez człowieka dojrzałego, 41-letniego, wciąż jednak nieświadomego rzeczy najważniejszych – Katyń jest dlań ciągle tylko punktem na mapie, „kultura” paryska pewnie kojarzy mu się z Guignolem, absyntem i mansardami, nie ma pojęcia, jak smakuje emigracja, a nawet nie w pełni czuje się jeszcze gospodarzem swego oryginalnego malarstwa, godząc się na rolę jednego z tysięcy zręcznych postimpresjonistów⁴. A jednak licząc od tego właśnie momentu, Czapski będzie przesuwiał granicę, odrywał się od tego, czemu przez lata pilnie się poświęcał, „piłując” naturę jak w tym właśnie obrazie, całkowicie wyzbytym niespodzianki malarskiej, absolutnie poprawnym w zgraniu kolorystycznym, perspektywicznie bez zarzutu niczym pocztówka.

⁴ A przecież Czapski nie znosił zręczności, zawsze szukał głębi, śladu przeżycia, choćby najniezrętniej wyrażonego.

Tymczasem nie w walorach czysto malarskich – notabene zawsze przez Czapskiego gloryfikowanych – tkwi wartość olejnego płótna zatytułowanego *Pejzaż morski*. Jego karta inwentaryzacyjna musi być lakoniczna, a przecież wiele mówi: *Na pierwszym planie na plaży, nad samym brzegiem morza siedzi chłopiec w spodenkach kąpielowych, nogi podkurczone, ręce zgięte w łokciach i oparte na kolanach – zapatrzone w morze. Niebo bez słońca z lekkimi niebiesko-różowymi obłokami sugerujące zachód słońca, którego odbłask pada na chłopca. Morze spokojne z małymi białymi falami*. Tyle Czapskiego nie znajdziemy w żadnym autoportrecie! Pięć lat temu wrócił z Paryża i całą duszą jest kolorystą. I raptem pośród ciemnego znalazł się lasu – w smudze cienia, dokąd paryskie światło już nie dociera. Widzimy chłopca (w chłopcu widzimy Czapskiego), wpatrującego się w morze (woda symbolizuje czas), i w tym zapatrzeniu tkwi kwintesencja kontemplacji, otwierającej jego obrazy na obszary w zachodnim malarstwie właściwie nieobecne. A właśnie kontemplacji poświęcił artysta w przyszłości niezliczone strony, jakby starał się dogonić własną sztukę. To wpatrzenie się w morze, to zapatrzenie się w czas – jest niczym jego malarski elektrokardiogram.

Kiedy próbuję „przełożyć” treść z tego obrazu na komunikat otwierający kolejne drzwi do Czapskiego, żona podsuwa mi cytat z *Księgi Przysłów*: *Serce króla w ręku Pana jak płynąca woda, On zwraca je, dokąd [sam] chce* (Prz. 21, 1). Otóż to – „serce króla”! Król uosabia w Biblii maksymalnego człowieka, zdolnego do świętości i nikczemności, ostatecznie jednak zawsze o poddającym się woli bożej łagodnym sercu; człowieka, którego siła polega na gotowości przyjęcia tego, co doń przychodzi. O tym, że Czapski odnajduje się w każdej sytuacji, będąc „u siebie” na paryskich salonach, więziennej pryczy i piętorku w Mai-



Józef Czapski (z prawej), wiceminister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Józef Ujejski (w środku), architekt Bogdan Pniewski (z lewej) podczas zwiedzania wystawy, maj 1937 r. Fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

sons-Laffitte, decyduje jego arystokratyzm, tak dobitnie wyrażony przez najbliższą mu siostrę Marię w tytule jej książki *Europa w rodzinie*; Rosjanie, Bałtowie, Niemcy, Austriacy w oczach dorastającego chłopca stanowili grupę osób tak samo bliskich, przez co dorosły Czapski w każdym momencie musi dokonywać wyboru, i to właśnie ta cecha czyni go niezdolnym do wszelkiej „ideologii”. Lecz czy nie istotniejsza jest instynktowna religijność, nakazująca mu uznawać wszystko, co go spotyka w niezwykle długim życiu, jako dar? Nie zna jeszcze w pełni swego serca, stoi dopiero na wierzchołku życia, które razem ze słońcem będzie odtąd stale zsuwać się za horyzont, lecz jego jasne włosy już teraz nabierają barwy ciemnego złota.

Trzeba pożegnać się z chłopcem – może znowu przy pomocy cytatu, tym razem zaczerpniętego od autora, po którym pozostały tylko ułamki fraz, jak zaklęcia. Heraklitowi przypisuje się enigmatyczne zdanie: *Czas to jest chłopiec zbierający kamienie* [nad jak czas rwącą przed siebie rzeką czy morzem, które drażni się z człowiekiem? – przyp. Ł.M.], *królestwo należy do chłopca*. 41-letni Czapski pozostaje jeszcze chłopcem, lecz już także okazuje się królem. Przecież w tym samym roku namaluje *Operę Leśną w Sopocie* i w tym obrazie objawia się w całej malarskiej pełni! To płótno jest już „Czapskie” do ostateczności – ze śmiałymi zderzeniami gęsto kładzionych kolorów, z brawurowymi cięciami perspektywy wyróżniającymi to malarstwo od tej pory na stałe, ze ścianami zieleni podobnymi do lustrzanych tafli ustawionych na estradzie, z czerniami tła przypominającymi otwartą studnię – to z całą pewnością arcydzieło Czapskiego. Wyzbył się jeszcze intymności późniejszych jego obrazów, będące raczej akordem objawionego talentu, lecz przede wszystkim dowodem wyleczenia się z impresjonizmu. Bo malując oba te obrazy w tym samym roku, artysta ujawnia różne perspektywy – w *Operze* widzimy narodziny malarza, w *Pejzażu* patrzymy na całkiem odsłoniętego człowieka żegnającego się z młodością.

W 1937 roku Czapski wie już również, że pewne sprawy musi pozostawiać w cieniu. Gdy patrzy w morze, widzi nie tylko swoją samotność. Czy ukazując się na obrazie, który trafił do Lublina w roku 1962, odwoływał się do średniowiecznego portretu św. Antoniego, tak samo jak on podkurczającego kolana, brodę opierającego na rękach i zapatrzonego przed siebie? Jasnowłosy, prawie nagi chłopiec (Czapski skierował go w lewo) i zakutany w pelerynę stary pustelnik (na obrazie Hieronima Boscha patrzy w prawo) w imaginarium malarstwa europejskiego spoglądają sobie w oczy, jakby porozumiewali się bez słów. Ryszard Przybylski zauważa, że nieprzypadkowo obok Antoniego znajdujemy świnię, symbol grzesznej namiętności, ale ważniejsze jest inne rozpoznanie badacza „pustelników i demonów”: *Okiem wewnętrznym św. Antoni widzi wydobywające się z wód świata swoje drugie „ja”, swego wewnętrznego „ciemnego brata”, swą ukrytą i nie rozpoznaną przez świadomość naturę*⁵. A przecież w obrazie Czapskiego – co umyka w pierwszym oglądzie – chłopiec rzuca dyskretny cień, czy tylko z malarskiego obowiązku? Obraz Boscha nosi tytuł *Św. Antoni walczy z demonami*.

⁵ R. Przybylski: *Pustelnicy i demony*. Kraków 1994, s. 167.

Czy możemy posunąć się w przypuszczeniach tak daleko, aby wyobrazić sobie, że Czapski świadomie odwołał się do dzieła niderlandzkiego mistrza, pragnąc pod auspicjami pustelnika-egzorcysty swoje demony próbować zwyciężyć?

Czapskiemu odsłoniła się już bowiem siła homoerotycznych preferencji, a przecież jest człowiekiem religijnym, w którym obie te sfery się wykluczają. Próbuje więc wzrokiem przebić się przez morze, aby – jak kiedyś w pułku – przeciąć tę sprzeczność. Napisał o tym z całkowitą szczerością: *Dwóch moich ówczesnych przyjaciół poszło do klasztoru. Tylko zupełne obnażenie, zupełne odejście, kontemplacja, najsurowsza klauzura, zdawały mi się jeszcze życiem możliwym, furtką w świat rzeczywisty. Dużą rolę odegrał wtedy w życiu moim Jacques Maritain, który mi z całym naciskiem twierdził, że nie ma w tym ani śladu powołania. Żeby wrócić do życia, do pracy: „Bóg ci daje takie chwile, żebyś całe życie pamiętał, że jest i n n a rzeczywistość”⁶. W podobnej sytuacji Maritain poświęca kobietę i całym swoim życiem daje przykład heroicznego wyrzeczenia. Czapski ma świadomość, że odciął sobie tę drogę: *Zaczęłem żyć fizycznie. Namiętnie się kochałem przedtem, ale nie pozwalałem sobie na nic. (...) Moje wyzwolenie szło po tej drodze, a także w przyjętym życiu seksualnym, które dawało mi sto grzechów, win wobec innych, ale wyrwało mnie z samotności absolutnej, którą czułem wobec otaczającej mnie natury, ale nie wobec Boga. Otóż właśnie w okresie zamurowania seksualnego, i to zamurowania przyjętego jako obowiązek, konieczność – miałem drogę do Boga niezmaconą, otwartą. Gdybym wtedy na tamtej drodze wytrwał, może mógłbym być żyć życiem mistyka*⁷. Czapski siebie wyrzec się nie potrafi – ani rozkoszy czerpanych z ciała, ani tych płynących z malarstwa. Na tej niemożności zasadza się jego spór z Simone Weil, uważaną przezeń za człowieka postawionego na wyżynach duchowości.*

Zdaniem francuskiej pisarki, oceniającej świat po manichejsku, całe stworzenie wydane jest w ręce zła, a w najlepszym razie zasłoną Mai przysłonięte. Stąd warunkiem zbliżenia się do Boga musi być umniejszenie się człowieka aż do zatracenia osobowości. Za największą przeszkodę na tej drodze Weil uważa wyobraźnię – *pracującą nieustannie nad zatykaniem najmniejszych bodaj szczelin, przez które mogłaby się przedostać łaska; wypełniającą pustkę, dzięki której Bóg może się do nas zbliżyć*⁸. Czapski fragmenty te skomentował następująco: *Czy tak wolno? Dziś ta zupełna destrukcja „ja” i to jako pierwszy etap, to żądanie tego od siebie, anihilacji siebie, jak to wszystko bije we mnie (...), ja nigdy do tego skraju nie próbowałem sięgać (...), sierść mi się jeży pod takimi żądaniami i w tych skalistych przełęczach...*⁹ On modlił się w swojej sztuce właśnie dzięki wyobraźni, odkrywającej mu (a nie zasłaniającej!) inny świat. To była ścieżka, na której starał się utrzymać, idąc jak na linie nad przepaścią. Ascetyzm bywał mu bliski, o ile nie przybierał znamion ikonoklazmu, negacji sztuki, dla Czapskiego stanowiącej okno, przez

⁶ J. Czapski: *Wyrwane strony*. Paryż-Warszawa 1993, s. 107.

⁷ Tamże, s. 71.

⁸ S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona*. Warszawa 1999, s. 245.

⁹ Cyt. za W. Karpiński: *Portret Czapskiego*. Warszawa 2015, s. 150.

które wlewa się światło. Afirmacja rzeczywistości jest dla niego nie tylko źródłem sztuki, lecz także warunkiem duchowej przemiany.

Czapski jest ascetą, który niczego się nie wyrzeka. Lecz nawet jeśli on, homoseksualista, nie wyrzeka się Kościoła, to Kościół odrzuca Czapskiego. Chyba nigdy nie dotykał tematu wykluczenia wprost, tak samo jednak nie stawiał w centrum własnej religijności, raczej pomijanej w wywiadach i sprowadzanej do czegoś nieokreślonego. Być może w tych niedomówieniach rósł jako artysta, na swoich 22 m² w Maissons-Laffitte zmuszony zmieścić znacznie więcej niż tylko 2 metry wzrostu. Swoją relację z Bogiem dyskretnie przenosząc tam, gdzie sam czuł się najpewniej – we własne, przy intencjonalnej banalności ukazywanych motywów, metafizyczne malarstwo. Będzie podążał tą drogą wytrwale, nie zapominając o świętach kościelnych, ale odcięty od mistyki, poczucia bliskości Boga. Wyzna to bez ogródek w rozmowie z Malraux: – „Czemu pan maluje?” – „Z braku czegoś lepszego. To lepsze – to mistyka – droga b e z p o ś r e d n i a – ale przekracza ona moją wolę ofiary”...¹⁰ Wtedy ze swoją religijnością jakby zszedł pod wodę, gdzie wszystkie awantury ciała, niezliczone teksty, którymi komentował XX wiek, role, jakimi obarczał go Giedroyc, niczym bańki powietrza pozostawiane na powierzchni świadczyły jedynie o niedocieczonych przygodach człowieka żyjącego w głębi.

Gdy czyta się *Świat w moich oczach*, wyznania czynione przez już ponaddziesięcioletniego malarza Piotrowi Kłoczowskiemu, ten w powszechnym widzeniu święty człowiek odsłania, naturalnie jedynie dygresyjnie i między wierszami, porażający ogrom stosunków, relacji, związków męsko-męskich. Tak więc podnoszona jako temat istotny religijność Czapskiego zderza się z obrazem rozmytego życia uczuciowego, trudnego do zaakceptowania w człowieku czystym. Niełatwo sobie choćby wyobrazić jego życie sakramentalne i z tej perspektywy możemy dopiero próbować zmierzyć dramat tego głęboko religijnego człowieka, dramat tysięcy ludzi o instynktownej religijności. Być może najbardziej poruszające zdania napisał Czapski, gdy osiągnął 93 lata i pragnął na czymś się oprzeć: *Wczorajszy kościół (...). Komunia tak jakby tylko wewnętrznie przyjęta, a przecież wyzwoliła mnie z ostatnich tygodni buntu, oschłości i wprost niewiary, jakbym wrócił do kościoła, do m o j e g o domu! Czy mam prawo tak mówić? Chyba tak...*¹¹ Czapski homoseksualista jest dopiero pełnym, a przez to tak interesującym człowiekiem. To on kieruje wobec świata najgłębsze, godne kosmicznego dramatu pytania, choć w gruncie rzeczy stawia je Kościołowi.

Na skrzydlate zdanie Jana Pawła II „Miłość mi wszystko wyjaśniła” Czapski mógłby odpowiedzieć, jak wiele go nauczyły wszystkie jego miłości, zwłaszcza te niosące cierpienie i przyjmowane jak krzyż. Lecz to znowu tylko część prawdy, bo on znajdzie się również na takim wierzchołku, jakiego – wiecznie pragnąc opowiedzieć miłość – nie zdobyła nawet wielka literatura. A zatem w rzeczywistości doświadczył Czapski uczucia pomimo kilkudziesięciu lat rozłąki z ukochanym człowiekiem

¹⁰ Cyt. za J. Pollakówną: *Czapski*. Warszawa 1993, s. 5.

¹¹ J. Czapski: *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 167.

ani na moment niesłabnącego. W 1949 roku pisze do Ludwika Heringa, niewidzianego od dziesięciu lat: *Pomyśl, dziecko, ile lat. Nie chcę Ci mówić, że ta istota, z którą się rozstałeś na skraju nocy* [zamieszkali razem w Józefowie pod Warszawą w 1937 roku, rozstali się, gdy wybuchła wojna, a zobaczyli na chwilę w Paryżu dopiero po latach trzydziestu trzech, aby znowu żyć razem jedynie w listach – przyp. Ł.M.] – *była zawsze i całkowicie Ci wierna – a przecie muszę Ci powiedzieć, że pomimo i przeżyć, i nawet uczuciowych przejściowych wstrząsów – była Ci w czymś najważniejszym taka sama jak wtedy i zawsze (...), nasze spotkanie, lata nasze razem przeżyte były w życiu moim jedynym przeżyciem nieporażkowym (...).* Kiedy wątpię w siebie, kiedy myślę, że nie jestem zdolny w niczym do ciągłości, że moje życie zmarnowałem, bo nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, ani niczym, że jestem straszliwie płytki i krótkofalowy – to myśl o Tobie mnie podtrzymuje¹². I kolejne 33 lata potem, w roku 1982, wyznaje Heringowi: *Lata, które nas rozdzieliły, ile przeszło tych lat, mam wrażenie, że między nami coś najważniejszego zostało n i e t k n i ę t e*. Poznawszy tę korespondencję, nie sposób się nie zgodzić z ładnym zdaniem Agnieszki Kosińskiej: *Zazdroszczę Heringowi Czapskiego i Czapskiemu Heringa*¹³. Miłość na wszystkich piętach, w pewnym sensie niemożliwa, a jednak Czapskiemu udzielona.

Kim jest człowiek, który tracąc wszystko, jeszcze więcej otrzymuje? Jest żołnierzem i pacyfistą, wielkim malarzem, a okazuje się równie interesującym pisarzem, homoseksualistą, lecz mimo to katolikiem. Występuje z wojska, żeby walczyć modlitwą, a potem dostaje *Virtuti Militari*. Książkę mającą zmienić jego urobione pośród „żywiolu” białoruskiego postrzeganie polskości znajduje w poczekalni krakowskiego dentysty. *Legenda Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego, książka drapieżna, obrazoburcza, namiętna, w jednej chwili odmieniła jego oleodrukowy obraz polskości – innego nie miał, wychowywany przez indyferentnego narodowo ojca, przez wywodzącą się z czeskiej gałęzi rodu Thunów matkę, która postanowiła zostać Polką, przez wuja z bałtyckich baronów uważającego się za Anglika, przez stryja mającego się za Rosjanina – a byli też ciotka Gruzinka, pradziadek w dyplomacji austriackiej, komisarz spraw zagranicznych Lenina i carski namiestnik w Warszawie, no i oczywiście francuscy kuzyni etc. Po latach, ze względu na rozmaite koncesje rodzinne na rzecz carskiej Rosji, on sam określi własną rodzinę mianem petainowskiej. Więc prawdziwą Polskę odkrył u dentysty, ale naprawdę pokochał ją dopiero w przygranicznej karczmie. Znalazł się tam, wracając z nieudanej misji wykupienia kolegów, przemierzając puste przestrzenie kraju, w którym – jak napisał – panowało „grobowe milczenie”. Po przekroczeniu rosyjskiej granicy żydowski bałagała dowozi go do Białej, pierwszej polskiej miejscowości. Tam – prosto z Rosji, gdzie mordują, grabią i owładnięci wielkim strachem milczą – wstępuje do polskiej karczmy, w której szlachta i chłopci, policjanci i Żydzi wspólnie rajcują przy wódce i zażarcie klóć się o wszystko, ale – jak

¹² Cyt. za A. Kosińską: „Konsystencja tego stanu: nie musieliśmy mówić, nazywać. Mogłem myśleć do Ciebie wprost”. O korespondencji Czapski–Hering. „Konteksty” 2019, nr 4, s. 217.

¹³ Tamże.

zapamiętał – jakoś przyjaźnie... Jakby wszedł do *Wesela* Wyspiańskiego i od tej chwili nigdy już nie miał wątpliwości, gdzie jest jego miejsce.

A przecież – przy tych wszystkich komerażach – istnieje jeszcze jego paradoksalny stosunek do Rosji, którą w naszej historii poważali wyłącznie ludzie od niej całkowicie uzależnieni, tacy jak hrabia Szczęśny Potocki albo nieszczęsny generał Jaruzelski. Jej wielka literatura, muzyka czy balet znaczyły mniej, i nie mogły dla Polaków znaczyć więcej, niż nahajka, kibitka i Sybir. Józef Czapski, więzień Starobielska, pozbawiony przez bolszewików – a więc Rosjan – majątku na Kresach, umarł pod Paryżem, na pięterku (często w listach nazywanym przezeń „stryskiem”, nawet jeśli dla wielu „pięterko–stryszek” stanowiło sanktuarium „Kultury”), prawie jak clochard. Ale Rosję do końca kochał.

Cokolwiek pomyślimy, okazuje się trochę inne – pisząc o Czapskim, zawsze znajdziemy się w roli Prospera więżącego Ariela. Gdy w roli kwestarza „Kultury” wśród Polonii amerykańskiej zarabiał odczytami o Katyniu, przedstawiono go jako człowieka, który wiele przecierpiał w Rosji. Z właściwą sobie prostolinijnością oburzył się, bo przecież nie cierpiał ani w obozie griażowieckim, ani w zalanym bolszewikami Petersburgu – cierpiał za to w Paryżu! Gdzie nie tylko głodował, ale też przeżywał mękę braku talentu. Natomiast w rosyjskim piekle opisywał dobrych Rosjan, jakby stale żył pod włos: *W obozie byłem w bezpiecznym pensjonacie. I wierzyłem w zwycięstwo, całkowicie. To był okres wielkiego optymizmu i odkrycia różnych warstw Polski. Nigdy nie byłem torturowany, zawsze byłem bezpieczny. Chociaż jak się tam pchałem na górę do Stalina czy gdzie indziej, to przecież nie byłoby nic prostszego, jak mnie zlikwidować i napisać do generała Andersa, że wielkie nieszczęście się stało, bo pański przedstawiciel zginął. Nie wiem dlaczego, ale tak było, że ja wszędzie suchą nogą przechodziłem*¹⁴.

Do rozwikłania tego paradoksu (który to już z kolei...) zbliża nas książka Piotra Mitznera *Ludzie z nieludzkiej ziemi*, ukazująca relację mentor–uczeń pomiędzy Filosofowem a Czapskim. Jeśli miał Czapski mistrza w myśleniu, to był nim ten Rosjanin. Jeden Filosofow nie czyni wiosny, ale dla Czapskiego stanowi dowód nieograniczonych możliwości w kontaktach z Rosją i zapewne w ich osobistych stosunkach należy widzieć źródło polsko-rosyjskiej solidarności charakterystycznej dla najważniejszego polskiego pisma emigracyjnego kierowanego przez Giedroycia. Mitzner zwraca uwagę, że spotykało się to z ostracyzmem wśród Polonii, a szczególnie agresywnie atakowano Czapskiego w Ameryce, gdy do niesformułowanej jeszcze wtedy in extenso głównej idei „Kultury”, czyli koncepcji ULB (Ukraina-Litwa-Białoruś), zakładającej pełne poparcie dla dążeń wolnościowych narodów oznaczonych tymi skrótami, dodał „R” (Rosja). A zatem już wtedy razem z Giedroyciem w tworzącym się powojennym ładzie europejskim widzieli miejsce dla demokratycznej Rosji. Przecież – pisze Mitzner – *Czapski nie musiał odkrywać, że istnieje inna, nieimperialna Rosja – on to wiedział. Na emigracji w swojej publicystyce będzie o tym przekonywał czytelników*

¹⁴ J. Czapski: *Świat w moich...*, dz. cyt., s. 137.

„Kultury”¹⁵. Giedroyc zresztą wielokrotnie dawał do zrozumienia, że bez Czapskiego, jego znajomości Rosji i niezwykłego u Polaka empatowania z jej historią, ale też bez czaru osobistego Josifa Georgijewicza (jak się niekiedy podpisywał), na tym najtrudniejszym froncie pozostawałby całkowicie osamotniony: *Tu trzeba mieć pewną wizję Wschodniej Europy i tu i Ty, i ja jesteście już Mohikanami*¹⁶.

Z bogatej korespondencji, odnalezionej przez Mitznera w archiwach kilku krajów, widać, jak skrzydlate (zawsze ciepłe, osobiste, duszoszczypatelne) listy Czapskiego przekraczały granice geograficzne i kulturowe. Czytali je Rosjanie na kilku kontynentach: Jurij Iwask w Yale, gdzie wydawał „Opyty”, Zinaida Szachowska, naczelna przeniesionego do Francji pisma „Russkaja Mysl”, Roman Gul, redagujący w Paryżu periodyk „Narodnaja Prawda”, Heller, Gorbaniewska, nawet Pasternak, wreszcie Sołżenicyn. Wśród adresatów znalazł się nawet Arkadij Stołypin, syn premiera w rządzie Mikołaja II, otwarty na pojednanie z Polską, lecz wypominający Polakom zajęcie Kremla w 1612 roku, a Ukrainę uważający za niezbywalną domenę Rosji – niestety, podobnie myślał nawet Sołżenicyn. Mimo to Czapski wiedział, że trzeba pisać dalej, bo czasem listy mogą więcej niż dynamit. Od lat 60. czytali je więc także w ZSRR Andriej Siniawski i Julij Daniel, skutecznie inspirowani przez Giedroycia i Czapskiego (wcześniej upubliczniających ich książki na Zachodzie) do rozmaitych deklaracji – takich jak wspólne stanowisko „Kultury” i emigracji rosyjskiej wobec inwazji radzieckiej na Polskę w 1939 roku, kwestii Katynia i sowieckiego totalitaryzmu. W liście do Władimira Maksimowa, redaktora wydawanego w Paryżu rosyjskojęzycznego pisma „Kontinent”, wspomina Czapski o Trzeciej Rosji, „nie reakcyjnej i nie komunistycznej”, oraz o naturalnym wtedy jej sojuszu z Polską. Niewątpliwym odkryciem Piotra Mitznera jest ujawnienie zdolności, o które tego oryginalnego malarza i znakomitego eseistę trudno było podejrzewać: *Jest do odśłonięcia jeszcze jedno oblicze Józefa Czapskiego: człowieka politycznego, nie tylko rozpoznającego doskonale aktualną sytuację, ale też skłonnego do planowania gier strategicznych na froncie „Kultury”*¹⁷.

Kiedyś, pod wpływem fascynacji „Kultury” paryskiej „inną” Rosją, przeczytałem *Wstyd było milczeć. Świadectwa radzieckich dysydentów* Marka Radziwona, ukazujące zadziwiającą rzeczywistość Kraju Rad, gdzie pojedynczy ludzie, podobni pierwszym chrześcijanom, oddają się czemuś heroicznemu bez nadziei na zwycięstwo, z głęboko ludzkiej potrzeby prawdy, przyzwoitości, obowiązku moralnego. Radziwon dowodzi siły oddziaływania tekstu pisanego na myślenie społeczeństwa ukształtowanego w kraju totalitarnym, bo nic nie leczyło ze stalinizmu lepiej niż książki – faktycznie po lekturze *Wspomnień* Nadieždy Mandelsztam i *Jednego dnia* Iwana Denisowicza Aleksandra Sołżenicyna ludzie poddawani dotąd radzieckiemu myśleniu stawali się wewnątrznie wolni, jakby szczotką drucianą oczyszczono im głowy, do których nawpychano najpierw rewolucyjnych pakuł. Rosyjscy dysydenci wy-

¹⁵ P. Mitzner: *Ludzie z nieludzkiej ziemi. Rosyjski krąg Józefa Czapskiego*. Warszawa 2021, s. 123.

¹⁶ Tamże, s. 291.

¹⁷ Tamże, s. 131.

dawali się solą tej ziemi – gdzie oni są teraz, po 24 lutego? Czapski po tamtej stronie zawsze umiał wyszukać „inakomyslnych”, czy dziś także miałby do kogo napisać?

Otrzymał życie z góry do dołu – paradoksalne. Grecy twórcy tego terminu określali nim coś nieoczekiwanego, a nawet nieprawdopodobnego – sytuację, kiedy natrafiamy na sprzeczności, na wartości, które powinny się wykluczać, a współistnieją. Choćby wtedy, gdy pacyfista otrzymuje *Virtuti Militari* albo homoseksualista innego homoseksualistę nawraca na katolicyzm (Czapski przekonuje do katolicyzmu Siergieja Nabokova, młodszego brata słynnego pisarza; notabene po zerwaniu z Siergiejem zachorował na tyfus i wyjechał na leczenie do wuja w Londynie, gdzie zrobił dwa najistotniejsze odkrycia swego życia, właśnie nad Tamizą znajdując dwóch najważniejszych dla siebie Francuzów: Prousta i Corota – to też paradoks). A czy paradoksalne nie są



Józef Czapski: *Pejzaż morski* (1937). Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie. Fot. Łukasz Marcińczak

teksty Czapskiego–malarza, pisane przez całe życie i ukrywane w 150 tomach dziennika, z których fragmenty przedostawały się co jakiś czas do czytelników? I nie o skalę bynajmniej chodzi, lecz o ich najwyższą jakość. Czapski bowiem pisze wspaniale nie tylko o sztuce – za każdym razem zachwycia mnie, jak czysto i elegancko bywa u niego podana myśl.

Spośród wielu zapadających w pamięć tekstów Czapskiego czy nie najświetniejszym jest *Proust w Giazowcu* – zapis odczytów, jakie wygłaszał do łagierników, którym odebrano teraźniejszość? W końcu świat Prousta jest jego domem, należy do niego przez koligacje, nawet gdy wiedzie życie nieskończenie dalekie od Saint-Germain-des-Prés, skupione na pracy twórczej, pośród ludzi dla sztuki tracących wszystko i kładących w niej całą przyszłość. W giazowieckim obozie, gdzie Sowieci więzili polskich oficerów, sprokurował Czapski sytuację nadzwyczajną. Ten arystokrata i subtelny artysta, ubrany w mundur i wepchnięty w interior rosyjski, w samoobronie – ale też w natchnieniu – wrzuca do Giazowca bombę: Prousta. Wśród wszy i politruków, pod portretami Lenina i Stalina, wobec groźby rozstrzelania tych ludzi i pohańbienia ich ciał, w te ich dni przedostatnie przenosił ich w świat wrażeń, reminiscencji, w przestrzeń niepodległą. Przecież Proust, nieopuszczający właściwie Paryża, wykwinął autor dla koneserów, to ktoś zawsze sam w swoim wybitym korkiem pokoju, za zaciągniętymi zasłonami – aseptyczny, ascetyczny, aspołeczny. A jednak – tak jak oni – również galernik. Kiedy nie do zniesienia stały mu się światło, dźwięki, zapachy, musiał cofnąć się głębiej i tak samo – aby przetrwać – cofnęli się ludzie w Giazowcu. Zajmowali się przeszłością, przenoszącą ich – ponad teraźniejszością – w przyszłość. Za *Prousta w Giazowcu* Czapski również powinien otrzymać *Virtuti Militari*. Nikt tak jak on nie „czytał” Prousta, widział go jak przez szkło i ta niesłychana bliskość z autorem wybijającym w swoim opus magnum takie pojęcia jak „poszukiwanie”, „strata” i „czas” znowu wiele o nim mówi. Więc co wybrać, próbując się do niego zbliżyć – która ścieżka do niego prowadzi, skoro każda się rozwidla, a musimy wybierać w zero-jedynkowym świecie? Czapski jednak wymyka się również arystotelesowskiej logice, zawsze tylko w połowie będąc tym, kim się wydaje. Lecz znowu paradoksalnie – w każdej połowie mieści się cały. Na tym polega jego maksymalizm.

Jest bowiem tylko ta droga, jaką pragnął iść wyłącznie – zawsze czuł się malarzem (*Myślałem, że będę malarzem, już jak miałem dziesięć lat*¹⁸). Czemu sam się dziwił, bo tradycje rodzinne, zdolności ani nawet zainteresowania wcale go do tego nie predestynowały – potem przez większość życia czuł się malarzem nieszczęśliwym, niepotrafiącym swoich olśnień materializować, przerażonym tym, że jakby całe konty-nenty wymykały mu się z rąk. To jeszcze jedna tajemnica, której sam nie rozwiązał. Gdy na marginesie swojego malarskiego powołania – które już odkrył i w głębi ducha pielęgnował – współtworzył „Kulturę”, już w pierwszym numerze zamieścił tekst o Bonnardzie, a kiedy zapisywał świadectwo gułagu, także rysował (dwa ołówkowe autoportrety z Giazowca siłą wyrazu przewyższając wszystkie kolejne). W gruncie rzeczy

¹⁸ J. Czapski: *Świat w moich...*, dz. cyt., s. 55.

zawsze tylko malował oraz – jak nikt przed nim – pisał o malarstwie, prowadząc kilka pokoleń Polaków do zrozumienia, czym ono jest. Mówił poniekąd rzeczy oczywiste, jednak czynił to z genialną prostotą urodzonego cicerone: *Obraz przedtem niż jest wyobrażeniem jeźdźca czy kobiety, jest pewnym splotem linii, barw, form, które działają same w sobie i niezależnie od tematu rozbudzają zachwyt lub drażnią*¹⁹. Stale zwracał uwagę, że w malarstwie nie chodzi o temat, ale wyłącznie o rozkosz oczu, przekonując, że biała miseczka lub kaloryfer – „opowiedziane” po malarsku – mogą przemawiać znacznie mocniej niż Matejkowska *Bitwa pod Grunwaldem*.

W *Portrecie Czapskiego* Wojciecha Karpińskiego znalazłem dowód, że względną orientację w XX-wiecznym malarstwie wszyscy zawdzięczamy Czapskiemu – niech pierwszy rzuci kamieniem Polak mający pojęcie o Bonnardzie, zanim odkrył go nam Czapski. Dla mnie teksty Czapskiego stały się objawieniem w latach 90., Karpiński przeczytał je podobnie trzydzieści lat wcześniej! W *Portrecie* opisuje własne wrażenia, gdy jako młodzieniec na zagraniczną wycieczkę wybrał się do Moskwy, trafiając na wystawę współczesnych malarzy francuskich, oglądanych przez niego po raz pierwszy – co wcale nie znaczy, że po raz pierwszy o nich usłyszał. On ich już znał, a nawet trochę rozumiał, dzięki Czapskiemu: *Wpatrywałem się w Bonnarda jak w źródło sekretnych inicjacji. Patrzyłem na niego oczami Czapskiego. (...) Na oglądaną w Moskwie wystawę współczesnego malarstwa francuskiego reagowałem pod wpływem Czapskiego. (...) Patrzyłem, jakby to on był współautorem ekspozycji, jakby uczestniczył w powstawaniu tych obrazów. Język Czapskiego (...) był jedynym znanym mi językiem celnie dotyczącym spraw sztuki. Był językiem zaraźliwym, zrozumiałym natychmiast, o uderzającej sile perswazji. (...) W dziedzinie malarstwa nowszego interesowałem się przede wszystkim nazwiskami, o których wspominał Czapski. On podpowiadał słowa, postaci, obrazy, problemy. Malarze, których oglądałem oczami wyobraźni, to jego mistrzowie, ci, o których pisał z niezrównaną lekkością i siłą: Matisse, Rouault, Dufy, Soutine, de Staël*²⁰. Więc jeszcze wybitny talent pedagogiczny. Wiadomo, jak kunsztownie pisał o sztuce również Herbert, choć u niego to było smakoszostwo, a Czapski jest doskonałym belfrem, jak gdyby mimochodem odkrywcą nieznanych lądów.

Uczył sztuki patrzenia nie tylko na malarstwo, ale wprost na rzeczywistość. Chyba najlepiej doznanie narzucające się osobom, na które obrazy Czapskiego mniej lub bardziej oddziaływały, wyraził Jeleński: *Często, włócząc się po Paryżu, staję jak wryty, rozpoznając od razu: „to Czapski”*²¹. Bóg, w którego Jeleński nie wierzył, zesłał go Czapskiemu, który już w latach 60. doczekał się odbiorcy wyrażającego pół wieku wcześniej nasze dzisiejsze uczucia: *Czapskiemu (...) zawdzięczam, że na ten wycinek rzeczywistości nie patrzę z roztargnieniem – że lekcja jego*

¹⁹ Tenże: *Czytając*. Kraków 1990, s. 51.

²⁰ W. Karpiński: *Portret...*, dz. cyt., s. 157.

²¹ K. Jeleński: *Dar Józefa Czapskiego*. „Kultura” 1985, nr 4 (cyt. za K. Jeleński: *Zbiegi okoliczności*. Paryż-Kraków 2018, s. 393).

malarstwa pozwoliła mi go ujrzeć i zobaczyć²². Pamiętajmy też, że obcując z Czapskim, zawsze jesteśmy blisko Marcela Prousta, zmarłego – a to coś znaczy – po powrocie z wystawy Holendrów. Jeleński nie ma co do tego wątpliwości, dowodząc, jak w obrazach Czapskiego uderza *blask i urok rzeczywistości powszedniej, banalnej, może nawet brzydkiej dla tych, którzy nie widzą, a tylko patrzą, napęlniają czułością do życia, bo jest jedyne i niepowtarzalne. Coś podobnego ma na myśli Proust, opisując swe moments bienhereux, błogosławione chwile, zawsze spowodowane zmysłowym doznaniem: czy to będzie smak legendarnej magdalenki, nierówny układ kamienia na dziedzińcu Hotel de Guermentes, dźwięk srebra w sąsiednim pokoju, czy widoki bliźniaczych wież kościelnych w Martinville, trzech drzew w Hudimesnil, krzaku głogu w kwiatkach koło Balbec*²³.

A przecież teksty Czapskiego o św. Teresie czy Rozanowie otwierały Polakom oczy również na religię, jej tajemny alfabet, tak ochoczo odsyłany do lamusa przez „pozytywistów”. Religia, będąca u nas obszarem zastrzeżonym dla teologów (być może po Kochanowskim dopiero Miłosz ją im odebrał), łatwo stawała się martwą literą, obrzędowym – pozbawionym wyobraźni! – mieleniem słów, podobnie jak w sztuce produkcją kiczu religijnego (sam Czapski za jedyne go w XX wieku liczącego się malarza religijnego uznawał Rouaulta). Stąd ten kolorysta, publicysta polityczny, epistolograf, świadek historii do dziś jeszcze posiada uczniów widzących w nim przede wszystkim nauczyciela religijnego piękna. Nie sposób spłacić takiego długu inaczej, jak jedynie pokochać to malarstwo, o którym trafnie wyraził się Karpeles jako o wydawałoby się nieudolnym, jak gdyby słabym technicznie, sprawiającym wrażenie amatorstwa, z farbą często kładzioną nierówno i jakby przypadkowo... Czyżby w ten sposób Czapski łączył w swoich płótnach kolejne sprzeczności?

Być może całkiem świadomie malarz zatrzymał się na granicy, kiedy przedmiot (człowiek, świat) odkształca się i odrealnia, i ukazywał go tuż przed przemianą w wiązkę kolorów i brył, przed osunięciem się w bezkształt abstrakcji: *Jeszcze przed chwilą w kawiarni: noga kobiety i kawałek spódnicy w deseń. Noga splątana z nóżkami „modern” krzesła. Ta kobieta mnie wcale nie interesuje, ale tę pokręconą nogę razem z krzesłem chcę, muszę ją notować*²⁴. Czy dlatego m u s i, bo odsłaniając piękno świata przypadkowo objawiającego mu się w błyskach wizji, jakby odkrywał jego tajemnicę, do której malarstwo tylko podprowadzało? Może dlatego czuł konieczność dawania świadectwa rzeczom, których inni nie widzieli: *Twarz młodego człowieka w białej koszuli na stopniu wagonu w upalnym półmroku, odbłask zapalanego papierosa na koszuli, na twarzy, pod brwiami i pod nosem. Jasność górnej wargi, złoty róż, chłodne brzozy, srebro poręczy, ciemna, butelkowa zieleń wagonu. Za zmęczony jestem, żeby to zanotować. Nie chodzi o realizm czy antyre-*

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 395.

²⁴ J. Czapski: *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 83.

alizm, chodzi o prawdę. Jaką prawdę? Powinność, potrzebę przekazania wizji w kształcie jej najbliższym²⁵.

Nie jest łatwo zbliżyć się do tego malarstwa pozornie przedstawiającego, skoro wiadomo, że to, co zobaczone i wiernie odmalowane, prowadzi dalej, w świat nieprzedstawiony i nieprzedstawialny. W słowach próbował to Czapski wyrazić tysiące razy, przeczytajmy uważnie fragment pierwszy: *Mój rytm: od zawsze praca na dwóch piętrach; pierwsze piętro – to studiowanie, możliwie obiektywne, natury, do ostatnich granic uwagi, analityczne, aż do zgubienia siebie, odkrywające na każdym skrawku nieskończone światy form i barw. Drugie piętro – to już po zatraceniu się i nasiąknięciu naturą – już z wizji, ze wspomnienia, z logiki obrazu, gdzie natura staje się już naprawdę tylko słownikiem, którym się posługujemy, zależnie tylko od potrzeby wizji własnej – wolni*²⁶. A teraz kolejny, dłuższy cytat: *Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia spływa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiegokolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawnia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętym bez wizji, czy prawie bez wizji.*

Jeśli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego, nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić²⁷.

I jeszcze trzeci passus, ukazujący wciąż podejmowane wysiłki, stale prowadzące do poczucia niespełnienia, będącego lejtmotywem zapisów Czapskiego, często chyba niesprawiedliwie: *W ostatnich dwóch dniach p a r ę p o ł o ż ę n*, gdzie gra barwy, mnie się zdaje, odkrywca, świeża, gdzie w kładzeniu pamięciowym jest poszukiwanie, odkrywanie malarskie nie tylko kopii natury – *moje gruszki mają zalety dobrego studium – t e n k r o k*, który przedziela studium od *w i d z e n i a*, nie został przekroczony²⁸. Czym zatem jest istota tej roboty, płamieniem włókien czy próbą zaczepienia o byt całkowicie odmienny, realnie istniejący, ale inny? Dążenie do estetycznej perfekcji (kolorystycznej, walorowej) może bowiem dokonywać się w duchowej próżni: *Człowiekowi pragnącemu osiągnąć contactus Dei przez wolę wyłącznie, a nie przez pokorę i czekanie, aż będzie wyrzucony w górę, grożą wszystkie manowce imagi-*

²⁵ Tamże, s. 116.

²⁶ Tamże, s. 108.

²⁷ J. Czapski: *Patrząc*, dz. cyt., s. 104.

²⁸ Tenże: *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 27.

nacji i złud²⁹. Stąd konieczność uważnego czekania, czyhania... Kolega malarz, kiedy kolejny raz zastał Czapskiego leżącego na tapczanie przed zaczęтым obrazem, oburzył się: „Ależ ty nie pracujesz, a leżysz, ciągle leżysz!”.

Gabriel Marcel, chrześcijański egzystencjalista, w XX wieku bodaj najbardziej zatroskany o duchową kondycję człowieka, zobaczywszy autoportret Czapskiego w postaci torsu, od szyi do kolan, odbity w łazienkowym lustrze, zakrzyknął ze zgrozą: „Jak pan to może malować?”. Czapski okazał się tym dictum uszczęśliwiony! On, będący stale empatycznie zaangażowany w życie innych ludzi? A przecież – jak Francis Bacon, malujący zło tak, że naprawdę przerażało – borykał się z tym samym pomniejszaniem człowieka, coraz słabiej obecnego w sztuce, sprowadzonego do figur geometrycznych, pozbawionego sensu przedmiotu, do sfery nieludzkiego. Przedstawiając żebraków, stróżów i uliczników, marynarzy śpiących w metrze, same kolana przy żółtym stoliku, wyłącznie gesty rąk w rozmowie przy łóżku, odbijającą się w lustrach samotność – ratował, ile mógł. I działał na ludzi, potrząsał nimi, wstrząsał Marcelem. To dość dla malarza.

Na płótnie z roku 1988 – artysta miał wtedy 92 lata – w centrum widnieją chude kolana Czapskiego w sztuczkowych spodniach. Siedzi na kanapce i ma przed sobą rozwieszone obrazy – patrzy i rysuje to, na co patrzy. Jest przesadnie wysoki i kolana – szkicuje na kolanie! – wchodzi w kadr. Kolana są przecież do klęczenia i Czapski maluje, jakby się modlił, z całą powagą oranta – wtedy, a może przede wszystkim wtedy, gdy pracuje szybko, próbując złapać krótki moment malarskiej apokatastazy. Poluje na te chwile, jakby się ścigał z rzadko udzielanymi mu momentami wglądu w inną rzeczywistość. Świetnie ujął to jego amerykański biograf: *Malarz Stanisław Rodziński wspomina, jak czekał z Czapskim na peronie stacji w Maisons-Laffitte w drodze na wystawę w Paryżu. Obaj zauważyli kobietę w żółtym berecie, czerwonym swetrze i fioletowej spódnicy. Czapski błyskawicznie wyciągnął szkicownik i zaczął ją rysować, jak zwykle uzupełniając rysunek adnotacjami o kolorach. Obaj malarze wsiedli do pociągu i pojechali dalej, ale gdy dotarli do muzeum, Rodziński nie miał wątpliwości, że Czapski jest pochłonięty, opętany, rozdarty między chęcią towarzyszenia przyjacielowi a potrzebą pracy, póki naszkicowana wizja nie zatarła się w jego pamięci. Nie mogąc się uwolnić od wspomnienia kobiety w żółtym berecie, przeprosił, wymknął się z muzeum i pognał do pracowni. Kiedy Rodziński wrócił wieczorem do Maisons-Laffitte, Czapski wykonał już kilka następnych rysunków i namalował obraz, z którego nie był zadowolony. „Nie powinienem był z tobą jechać. Miałem to, ale po prostu zniknęło”³⁰.*

Zawsze notując dane do przyszłego obrazu, precyzyjnie zapisywał dostrzeżone kolory, jak pozostawiane na płótnie tropy prowadzące w głąb, które niepoznawalny Bóg odcisnął na powierzchni świata. Stanowiły one jakby źródło innej rzeczywistości: *Na stacji St. Lazare (rezerwuję bilety) mężczyzna w białym kitlu, z oczami Ormianina i czarną słuchawką*

²⁹ Tamże, s. 40.

³⁰ E. Karpeles: *Prawie nic...*, dz. cyt., s. 334.

przy uchu, na tle kolumny brudnej, żółto malowanej i czerwonej (geranium) ceraty podłogi – nad głową czarna blacha z napisem „Location”. Dawno nie przeżyłem tak we mnie błyskawicznie jakby już „namalowanego” obrazu: to tło – żółć cytrynowa, pomarańczowa, bogata, brudne zielenie, biel kitla i ciężkie czernie³¹. W pewnym sensie, zainfekowany w Paryżu koloryzmem, przeniósł go w inną strefę. Jego notatki dziennikowe są niekończącą się gonitwą za olśnieniami efektów barwnych przeważnie nienamalowanych obrazów: *Przeżycie w hotelu, gdzie leżąc sam w łóżku, zobaczyłem pół ściany między oknami, z lustrem, odbiciem świateł lampy i umywalką, utrzymanymi w zaledwie zakolorowanych bielach. Olśnienie tym widokiem można tylko porównać z przeżyciem erotycznym*³². Te obrazy – może dlatego tak często występują w nich lustra – zawsze dokądś prowadzą. W duchowości wschodniej malowidła pełnią rolę wglądów, epifanii, znaków obecności zupełnie nieczytelnych w zachodniej sztuce. Zdaniem biskupa Michała Janochy, znawcy sztuki religijnej, ikona pokazuje *świat w swojej najgłębszej strukturze powołany do przeobstwienia*³³, a przecież właśnie tego chciał Czapski. Chętnie przywoływał wspomnienie, kiedy z „Zygą” Waliszewskim od żony niezbyt przez nich cenionego profesora usłyszeli uwagę: „Dlaczego wy wciąż te jabłka malujecie?”. Czapski uwielbiał komentarz Waliszewskiego: „Jeśli ona jabłka nie widzi, to Boga nie widzi!”. Stąd tak często atakował Łukaszowców – a oni przecież z założenia malowali obrazy religijne – twierdząc stanowczo, że to malarstwo nie prowadzi do Boga!

A może dałoby się określić te obrazy XX-wiecznymi ikonami, stanowiącymi w zachodniej tradycji przedstawieniowej próbę malarstwa modlitewnego, sine qua non religijnego, tak jak w jeszcze inny sposób były nią indiańskie obrazy sypane z piasku, hinduistyczne mandale, chińskie znaki albo hieroglify egipskie? Naturalnie bez cienia pretensji do nadawania im charakteru sakralnego, jednak jako dzieła z całą pewnością odwołujące się do pewnego mechanizmu pozwalającego nawiązać kontakt z inną rzeczywistością. Rosyjskie ikony stanowiły rodzaj dziury wybitej w murze, przez którą z tego świata zagląda się w inny – nieskończenie przerastający człowieka. Natomiast obrazy Czapskiego, ukazujące rzeczywistość w najpospolitszym wymiarze, podnoszą ją do rangi świata stamtąd, jakby nie tam, ale już tutaj, w każdym momencie, dokonywała się przemiana z przygodnego do koniecznego, z idei do esencji. Jak inaczej wytłumaczyć inność tego malarstwa? Czyż nie bywa tak, że zupełnie nieświadomie wpisujemy się w istniejący wzór, karmieni paradygmatem, o którego działaniu – wobec nas – nie mamy pojęcia? Może wchłaniając określoną kulturę stosunkowo wcześniej, dziedziczymy wraz z nią pewne postawy podświadomie? Kultura rosyjska przyswojona przez Czapskiego z zewnątrz, zderzona z polskością braną od matki, coś musiała wypalić w człowieku nadwrażliwym, niewiedzącym, dlaczego od dziecka pragnął być malarzem.

³¹ J. Czapski: *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 111.

³² Tamże, s. 139.

³³ *A piękno świeci w ciemności. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio*. Warszawa 2017, s. 42.

W dużym europejskim mieście przy okazji głośnej wystawy Caravaggia, klasycznego przypadku „artysty przeklętego”, zacytowano św. Tomasza, który mówił, że od artysty pokazującego świętych nie wymaga się przykładowego życia, a jedynie tworzenia dzieł. Zdaniem przywołanego już biskupa Janochy „na Wschodzie nikt by tak nie powiedział”. Albowiem malarz tematów sakralnych sam dążyć ma do świętości. A kto zaszedł na tej drodze dalej niż Czapski, który po dramatycznym życiu napisał: *Moją życiową porażką jest (...), że nie potrafiłem (...) wzruszyć moim malarstwem i wyrazić najciemniejszą stronę istnienia: nieustanne i powszechne cierpienie. Nawet moi bliscy przyjaciele uważają, że ta dziedzina powinna być w sztuce ściszona, a nie podkreślona, gdy mnie się zdaje, że ma prawo być podniesiona nawet do krzyku*³⁴? Mimo to ocalił przecież nie tylko siebie, ale i coś w sobie ocalił, pozostając człowiekiem, obcowanie z którym dawało jakiś rodzaj szczęścia.

Szczęście i cierpienie tak blisko siebie? Matka Czapskiego, od której otrzymał imię, Józefa Leopoldyna z Thunów, przez całe życie prosiła Boga (zmarła, gdy Józef miał 7 lat, i taką ją zapamiętał), by doświadczał ją coraz większymi cierpieniami (*aby zapłacić za krótszy czyściec swój i swoich bliskich*³⁵). Syn we wspomnieniach napisał o matce z czułą ironią – „Ta siła eskurialowska...”, przyznając, że gdyby żyła dłużej, zapewne zmusiłaby go do ślubu! A przecież cenieni przezeń homoseksualni pisarze katoliccy związali się z kobietami. Raissa Maritain, Maria Luiza Guitton, Madeleine Gide – te duchowo piękne kobiety świadomie weszły w rolę żon wybitnych pisarzy. Czy ktoś spytał je o ich rodzaj wyrzeczenia, próbował ich cierpienie wymierzyć? A może tylko tak mogły odkryć miłość, jakiej nie podejrzewały i nie zamieniłyby na inną? Czapski zawsze brał cierpienie tylko na siebie. Być może tylko nie dzieląc go z nikim, mógł je zmaksymalizować. Czerpał go z życia tyle, ile był w stanie namalować.

Łukasz Marcińczak

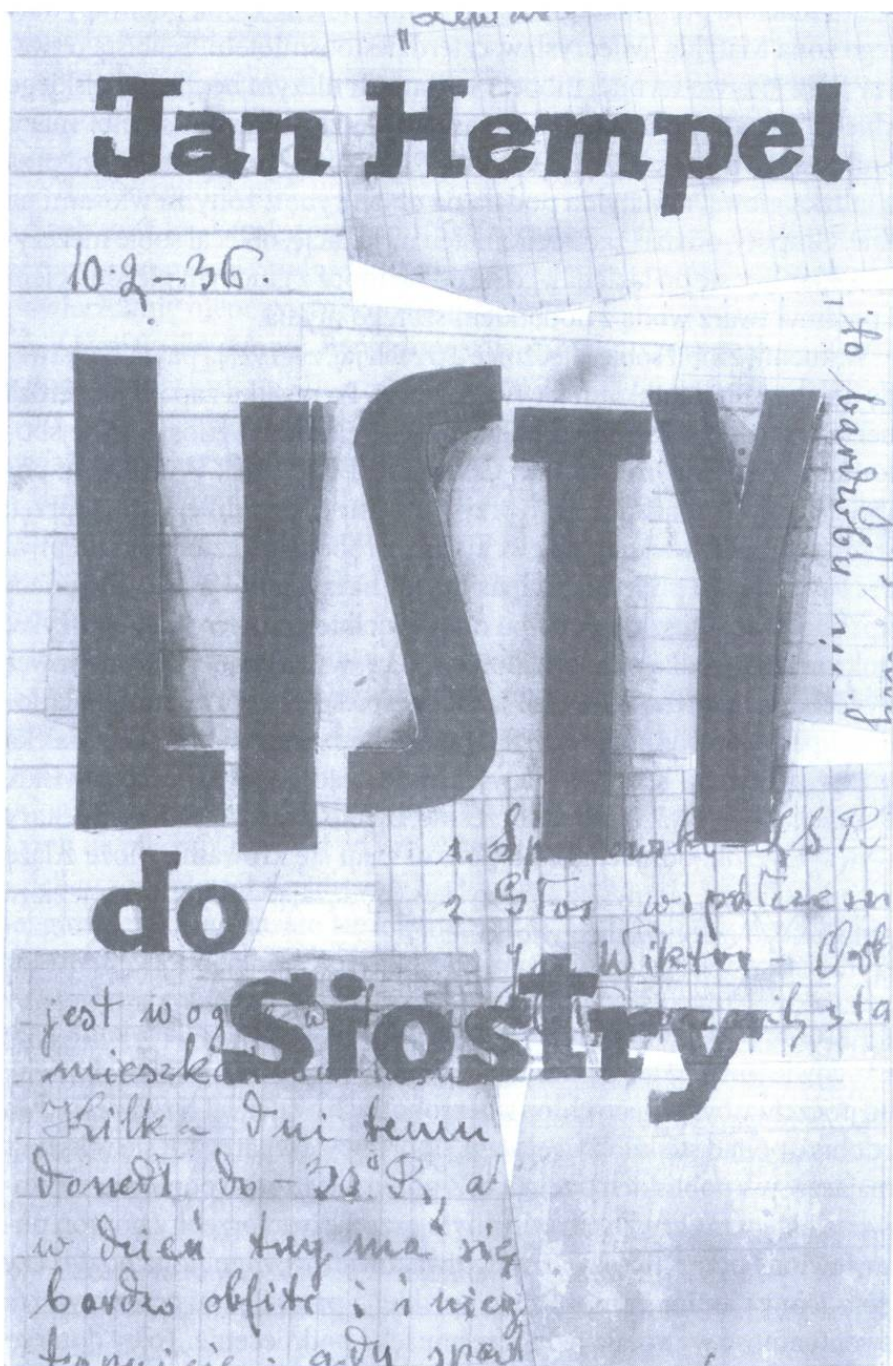
Bibliografia

- A piękno świeci w ciemności. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio. Warszawa 2017.
- Czapska M.: *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*. Kraków 2004.
- Czapski J.: *Czytając*. Kraków 1990.
- Czapski J.: *Na nieludzkiej ziemi*. Kraków 2001.
- Czapski J.: *Patrząc*. Kraków 1983.
- Czapski J.: *Rozproszone. Teksty z lat 1923-1988*. T. I i II. Warszawa 2020.
- Czapski J.: *Świat w moich oczach*. Rozmawiał P. Kłoczowski. Ząbki-Paris 2001.
- Czapski J.: *Wyrwane strony*. Paryż-Warszawa 1993.
- Franaszek A.: *Gwiazda Piotun*. Kraków 2022.
- Jeleński K.: *Zbiegi okoliczności*. Paryż-Kraków 2018.
- Karpeles E.: *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*. Warszawa 2019.
- Karpiński W.: *Drzewa i ludzie*. Lublin 2000.
- Karpiński W.: *Portret Czapskiego*. Warszawa 2015.
- Kosińska A.: „Konsystencja tego stanu: nie musieliśmy mówić, nazywać. Mogłem myśleć do Ciebie wprost”. O korespondencji Czapski-Hering. „Konteksty” 2019, nr 4.

³⁴ J. Czapski: *Dotrzeć do malarstwa czystego (w:) tegoż: Rozproszone. Teksty z lat 1923-1988*. T. II. Warszawa 2020, s. 280.

³⁵ Tenże: *Świat w moich...*, dz. cyt., s. 13.

Mitzner P.: *Ludzie z niehumanitarnej ziemi. Rosyjski krąg Józefa Czapskiego*. Warszawa 2021.
 Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Poznań-Warszawa 1980.
 Pollakówna J.: *Czapski*. Warszawa 1993.
 Przybylski R.: *Pustelnicy i demony*. Kraków 1994.
 Radziwon M.: *Wstyd było milczeć. Świadectwa radzieckich dysydentów*. Kraków-Warszawa 2013.
 Weil S.: *Świadomość nadprzyrodzona*. Warszawa 1999.



Krzysztof Kurzątkowski: okładka książki Jana Hempla *Listy do siostry*