

Adam Komorowski Malarz spotyka poetę

John Gray rozdział poświęcony Józefowi Czapskiemu w swojej najnowszej książce *The New Leviathans* (London 2023) poprzedził mottem z *Lewiatana* Thomasa Hobbesa: „Tym, co ludzkim działaniom daje smak sprawiedliwości, jest pewnego rodzaju szlachetność czy męstwo i odwaga (rzadko spotykana), która sprawia, że człowiek nie chce zawdzięczać swego zadowolenia z życia oszustwu czy też łamaniu przyrzeczeń” (przeł. Czesław Znamierowski).

Czas ustrojowej transformacji, kiedy Gray należał do mentorów naszych liberałów, należy do przeszłości. Gdy w roku 1989 Francis Fukuyama ogłosił *Końiec historii*, czyli ostateczny tryumf liberalnej demokracji, Gray zwątpił. Pisał: „Wszystko wskazuje, że cofamy się... Żyjemy w czasach kurczącego się wpływu ideologii politycznych na wydarzenia, kiedy dawniejsze, bardziej pierwotne siły nacjonalistyczne i religijne, a wkrótce zapewne maltuzjańskie, rywalizują pomiędzy sobą. Retrospektywnie, równie dobrze może okazać się, że statyczny, spolaryzowany czas pomiędzy końcem II wojny i teraźniejszością był aberracją”.

W świecie „po liberalizmie”, który John Gray, jego dawny entuzjasta i teoretyk, stara się analizować, wszystkie ideologie polityczne (zarówno totalitarne, jak i antytotalitarne) tracą na znaczeniu. Nasz czas nie jest jedynie odwrotem od liberalizmu, ale także od platonizmu, który był źródłowym fundamentem cywilizacji Zachodu. Zamknięci w jaskini i skazani na oglądanie cieni idei, nie mając dostępu do rzeczy samych w sobie, nie tylko przestaliśmy mieć nadzieję, że się do nich zbliżymy, lecz także zaczęliśmy się tego obawiać. Podejrzewamy, że rzeczy same w sobie mogą być bardziej straszliwe i groźne aniżeli ich cienie. U progu nowoczesności Giacomo Leopardi nazwał to „straszliwym obliczem prawdy”.

Kiedy zaczynamy się godzić, że idee i recepty korekty Stworzenia nie są w stanie nadać ludzkiemu cierpieniu sensu, stajemy przed zadziwiającym faktem, że w tym kalekim świecie pojawiają się jednostki, które swoją obecnością, życiem i twórczością, na przekór wszystkiemu, poświadczają możliwość godnego życia. Niekoniecznie są to Sprawiedliwi, których obecność, zdaniem chasydów, powstrzymuje JAHWE od zakończenia eksperymentu Stworzenia.

Sprawiedliwi są nierozpoznawalni. Wnioskujemy o ich istnieniu z faktu, że świat nadal istnieje. Nie pozostawiają przejmujących, i niezbyt pochlebnych dla Stworzyciela, świadectw skaz Stworzenia: cierpienia i okrucieństwa. Na obfitość takich świadectw nie możemy narzekać. W tym zbiorze dzieła autorów z Polski zajmują ważne miejsce, wśród nich jest i pozostanie *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego.

Utalentowany twórca opowiadający o obecności w świecie zła i cierpienia, ale powstrzymujący się od wskazywania winnych (ludzi czy idei), to zjawisko wyjątkowe. Znajdujemy je częściej wśród malarzy aniżeli pisarzy. Tak jakby oskarżanie było immanentnie związane z użyciem języka. Dlatego W.H. Auden w *Musee de Beaux Arts* (a był to jeden z najczęściej przywoływanych wierszy w kręgu Nowej Fali) pisał:

W sprawach cierpienia nigdy się nie pomylili
 Starzy Mistrzowie: jak dobrze rozumieli jego człowiecze
 Miejsce w świecie; to że zdarza się zawsze w tej samej chwili,
 Gdy ktoś inny je, wietrzy izbę albo gdzieś ospale wlecze
 [...]
 Mistrzowie nigdy nie tracili z oczu
 Faktu, że najstraszniejsze męczeństwo spełnia się zawsze
 Gdzieś w zapuszczonym kącie dalszego planu
 (przeł. Stanisław Barańczak)

Zdemobilizowany po wojnie z bolszewikami młody Czapski nie mógł znać napisanego w 1940 roku wiersza, ale decydując się na zostanie malarzem, czego nic nie zapowiadało, porzucił słowo. Przypadkowa lektura w poczekalni u krakowskiego dentysty *Legendy Młodej Polski*, o której tak często opowiadał, nie tylko związała go z polskością, lecz także częściowo przywróciła utraconą wiarę w słowo. Ale malarstwo pozostało dla niego najważniejsze. Bo „w malarstwie nie ma sztuczek – tylko umiłowanie życia”. Malując, jesteśmy mniej narażeni na uwodzicielskie pokusy ideologii. W malarstwie piękne kłamstwo demaskuje się jako kicz. Oszukańczy potencjał literatury wydaje się, w porównaniu z malarstwem, niewyczerpany.

Dzisiaj, kiedy coraz bardziej dociera do nas wielkość pisarstwa Czapskiego (które dotychczas ceniliśmy jako świadectwo), musimy pamiętać, że Czapski ufał bardziej malarstwu aniżeli pisarstwu. Co jest zaskakujące, ponieważ pisanie przychodziło mu łatwiej niż malowanie. Wytrwał przy malowaniu pomimo sceptycznego stosunku do jego talentu kolegów z grupy kapistów, Jana Cybisa i Zygmunta Waliszewskiego.

Paradoks polega na tym, że kiedy dziś oglądamy w salach polskich muzeów kolekcje obrazów kapistów, okrzyknięci za najbardziej utalentowanych (i tak traktowani przez Czapskiego) Cybis i Waliszewski mniej nas fascynują aniżeli dzieła Czapskiego i Artura Nachta-Samborskiego.

Czapski podziwiał nie tyle obrazy Zygi Waliszewskiego, ile jego pasję malarzką. W lutym 1968 roku pisał do wdowy po Zydze: „Na pewno – jak ustawiał sobie przy łóżku «martwą», żeby na nią patrzeć przy przebudzeniu, jak po nocy strasznych cierpień przed amputacją malował Malakoff o świecie – to była «zabawa», życzę każdemu, żeby był zdolny do takiej zabawy. Ponosi mnie – bo wszyscy, wszyscy zawdzięczamy Zydze nie tylko jego malarstwo, ale i jego przykład jakiegoś absolutnego scalenia malarstwa i człowieka – które było w nim – tak jak w żadnym z nas silne”.

Czy Czapski do końca wierzył, że uparta mitręga malowania, to, co nazywał „piłowaniem”, czynią ból i cierpienie czymś przygodnym, że w akcie tworzenia potrafimy je zawiesić, możemy domniemywać? Pewne jest, że kontemplacja dzieła sztuki nie oddala nas od cierpienia. Czapski nie był estetą. Gorączkowo zapisujący myśli cierpiący i umierający Stanisław Brzozowski i malujący w przerwach pomiędzy amputacjami Waliszewski pozostali jego wzorcami. Hiobowi, zamiast spierać się z JAHWE i użalać nad swoim cierpieniem, zaleciłby malowanie lub pisanie. Natomiast na pewno nie zaleciłby mu słuchania Franza Schuberta i Gustawa Mahlera czy oglądania obrazów Paula Cezanne’a. Takie mogłyby być porady Zagajewskiego.

Zacząłem od książki Graya, by podkreślić wagę zjawiska, którego jesteśmy świadkami: rozpoznania, że Czapski jest dla kultury polskiej XX wieku postacią kluczową. Tym twórcą, od I wojny do implozji realnego socjalizmu, okresu nazwanego przez Erica Hobsbawma „krótkim wiekiem XX”, wokół którego w Polsce i na świecie robi się tłoczno.

Czapski, który przez wiele lat „przede wszystkim był świadkiem Katynia i niemal przez całe powojenne życie walczył o prawdę o tej zbrodni” (jak czytamy w prospekcie Pawilonu Józefa Czapskiego w Muzeum Narodowym), uwalnia się od ograniczającej roli świadka. Dzisiaj *Wspomnienia starobielskie* i *Na nieludzkiej ziemi* czytamy inaczej. Na szczęście świadczenie zbrodni katyńskiej nie zdominowało krakowskiego muzeum Czapskiego. Pomysłem niezwykłym było przeniesienie i rekonstrukcja jego pokoju-pracowni-celi z Maisons-Laffitte.

Nie od rzeczy jest wspomnieć, że zachodzących do Pawilonu Czapskiego wita wideo z Adamem Zagajewskim opowiadającym o starszym o pół wieku przyjacielu. Zażyłość z kimś młodszym o dwa pokolenia jest czymś wyjątkowym, kiedy socjologowie dywagują o zerwaniu więzi międzypokoleniowych, zakłóceniach komunikowania (*generation bias*).

Zagajewski, gdy w 1983 roku po przyjeździe do Paryża poznał osiemdziesięciosiedmioletniego malarza, nawiązał z nim kontakt duchowy rezonujący bardziej niż z rówieśnikami. „Cudze piękno” zaprosiło go do siebie. Nie ma nic dziwnego w tym, że o niezwykłym spotkaniu postanowił napisać książkę.

Przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu jej ukończyć. Książka „o malarzu, pisarzu, człowieku, obywatelu, przyjacielu, czytelniku, rozmówcy” miała być zbiorem sześciu esejów. Esej piąty *Nad Lemanem*, pomimo braku ostatecznego autorskiego szlif, jest spójną całością. Planowanego eseju szóstego Zagajewski napisać nie zdążył. Książka, którą trzymamy w ręku, ma zaproponowany przez niego tytuł *Najwyższy człowiek świata*, jest inna, aniżeli planował. Przede wszystkim Zagajewski nie jest jej jedynym autorem.

Dołączono do niej listy Czapskiego do Zagajewskiego i mające z nim związek zapisy z jego *Dziennika*, listy Zagajewskiego, rozmowę Barbary Toruńczyk i Zagajewskiego z Czapskim i rozmowę Zdzisława Kudelskiego z Zagajewskim pt. *Dzieło Czapskiego jest przesłonięte przez legendę*, wiersze Zagajewskiego odwołujące się do Czapskiego i te, które szczególnie Czapskiego poruszyły. Książkę w tym kształcie zredagował, opracował i posłowiem opatrzył Andrzej

Franaszek. On też jest autorem przypisów, spośród których niektóre mają charakter miniesejów.

Otrzymałmy książkę, która ma trzech autorów: Zagajewskiego, Czapskiego i Franaszka. W mniejszym stopniu mają w niej udział Toruńczyk i Kudelski, a także autorka zamieszczonych na okładce zdjęć Maja Wodecka. Taka koncepcja książki, której pomysłodawcą i redaktorem był Franaszek, sprawia, że mamy wgląd w szczególny moment kultury polskiej, przesilenia drugiej połowy lat osiemdziesiątych zeszłego wieku, czasów końca „krótkiego XX wieku”. Na tym nie koniec; przebywającym poza Polską przedstawicielom kultury peryferyjnej udaje się dotknąć rodzącego się nowego pola symbolicznego.

Książka-konstelacja, którą zaproponował Franaszek, otwiera nowe odczytania Czapskiego i Zagajewskiego. Pozwala zrozumieć, dlaczego to właśnie Czapski okazał się dla Graya w jego, przywołanym na początku, epitafium dla liberalizmu nie tylko postacią emblematyczną, ale także znakiem nadziei. Wielu czytelników było zaskoczonych. Autor *Kociej filozofii* nigdy nie zdradzał większego zainteresowania kulturą peryferii Zachodu. Dopiero w tej ostatniej książce zdaje się skłaniać ku temu, że to na peryferiach następuje krystalizacja nowych kodów cywilizacji, pojawiają się mutacje, które określają kształt przyszłości. Na tym polegała wielkość Josepha Conrada, gdy pisał *Jądro ciemności*.

Nie możemy mieć zbyt wielu złudzeń. Wokół Czapskiego robi się w Polsce tłoczno, zasłona zasłużonej legendy strażnika pamięci o zbrodni katyńskiej opada. Widzimy człowieka i twórcę lepiej, ale to początek drogi do obecności w kulturze świata.

Edycja, zapewne największego dzieła Czapskiego, czyli *Dzienników*, których przedsmak dawały *Wyrwane strony*, dopiero się zaczyna. Dysponujemy zapisami z okresu 22 III 1942 – 31 III 1944 (*Dziennik wojenny*¹) odczytanymi przez Janusza S. Nowaka. Ukazały się jednocześnie z *Najwyższym człowiekiem świata*. Czapski we wrześniu 1939 roku wyruszył na wojnę z *Dziennikami* Andre Gide'a, ale być może ich lektura pokazała mu, że dziennik nie może być apoteozą własnej wrażliwości, „głębi, która mnie przygnębia”. Po latach, wspominając spotkanie z Gide'em w Paryżu, w czasie gdy w Warszawie dogorywało powstanie, z rzadko u niego spotykaną złośliwością wykpił dzienniki pisane *exegi monumentum*. Dzienników, gdzie piszący podmiot zachowuje się jak model na wybiegu, mamy dziś nadmiar.

Zawieszająca pokoleniowy przedział zażyłość Czapskiego i Zagajewskiego była możliwa dlatego, że obydwoj nie aspirowali do roli wzorców wrażliwości, duchowych przewodników, arbitrow politycznej poprawności i elegancji. Łączyło ich to, że nieustannie poszukiwali mistrzów. W przypadku Czapskiego można powiedzieć, że najwyższy poszukiwał wyższego. Ocierające się o *sacrum* użycie przez Zagajewskiego w tytule słowa *najwyższy* nie jest przypadkowe.

W swoich poszukiwaniach mistrzów Czapski był większym pasjonatem aniżeli Zagajewski, zaznaczający w wierszu *Moi mistrzowie*: „moi mistrzowie nie są nieomylni”. W przypadku Czapskiego możemy mówić o okresach zawładnięcia

¹ Pisał o nim Wojciech Stanisławski w numerze 6 (931) „Twórczości” (przypis redakcji).

artysty przez kolejnych mistrzów: Lwa Tolstoja, Stanisława Brzozowskiego, Cypriana Kamila Norwida, Pierre'a Bonnarda, Paula Cezanne'a, Simone Weil. Brzozowskiemu, Norwidowi. Cezanne'owi i Weil zawierzał do końca. Tę konstelację domyka Zagajewski.

Oczywiście możemy wymienić wielu twórców, których Czapski podziwiał. To krąg bardzo szeroki, od Wasyla Rozanowa, Dymitra Filosofowa, Aleksieja Riemizowa, Reinera Marii Rilkego, Hugo von Hofmannsthal, po Ludwika Heringa, Wojciecha Karpińskiego, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Sławomira Mrożka. Z korespondencji z wymienionymi polskimi pisarzami wynika, że to oni poszukiwali u Czapskiego wsparcia, a nie on u nich.

Z wydanych ostatnio *Dzienników myśli. 1943–1957* Remizowa wiemy, że było to także wsparcie finansowe. Otrzymane od Czapskiego sumy pozostawiały w trudnych warunkach finansowych rosyjski pisarz skrzętnie odnotowywał. Oczywiście wspomaganie rosyjskiego pisarza, którego stosunek do Polski był co najmniej obojętny, który mieszkając od 1923 roku w Paryżu zachował radzieckie obywatelstwo (to było powodem braku wsparcia zorganizowanej emigracji rosyjskiej), nigdy się nie chwalił. Bez czterech tomów *Dziennika myśli* Remizowa nie wiedzielibyśmy o tym. Nie poznalibyśmy też ciekawego portretu rysunkowego Czapskiego i mniej udanego jego siostry Marii. Remizow zwykł, podobnie jak jego polski przyjaciel, inkrustować swoje dzienniki rysunkami. Był utalentowanym kaligrafem, czego o trudnym w odczytaniu piśmie Czapskiego stanowczo powiedzieć nie można.

Osobliwość i wyjątkowość relacji Czapskiego i Zagajewskiego, a więc i opublikowanej korespondencji, na co zwrócił uwagę Henryk Woźniakowski, polega na tym, że w tym przypadku to Czapski poszukuje wsparcia u młodszego o dwa pokolenia poety. Bez – z pozoru arbitralnej – decyzji Franaszka o dołączeniu korespondencji i poświęconych Zagajewskiemu fragmentów *Dziennika* nie mielibyśmy o tym pojęcia. Eseje Zagajewskiego nie pozostawiają wątpliwości, że traktował Czapskiego jako mistrza, *il miglior fabbro*. Bez dołączonych tekstów Czapskiego nie domyśliłbyśmy się, że z jego strony było analogicznie.

Spotkanie Czapskiego i Zagajewskiego jest zdarzeniem, które było wydarzeniem. Trwało stosunkowo krótko, zdecydowanie krócej niż inne znajomości i przyjaźnie Czapskiego. Czapski wielu podziwiał, z wieloma twórcami pozostawał w zażyłości, ale nie zaskoczyli go jak Zagajewski i jego poezja. Charakteryzującą Czapskiego zdolność bezinteresownego, niekiedy niepozbawionego egzaltacji zachwytu, ocierającego się o identyfikację z podziwianym, tym razem zastępuje poczucie różnicy/różni.

W pierwszym liście, w reakcji na lekturę wierszy z tomu *List. Oda do wielości* (wszystko wskazuje na to, że było to pierwsze zetknięcie się Czapskiego z poezją Zagajewskiego), pisze: „parę wierszy Pana było dla mnie nagłym szokiem; ja już wiem kto Pan jest... Pan jest trochę «Niemiec»... Pan mi dał... takie samo wzruszenie, że płaczę”. Analizując stylistykę tego listu, Aleksander Fiut przenikliwie zauważa: „Wyraźne kalki z obcych języków, głównie zapewne z rosyjskiego, nadają tej wypowiedzi nieoczekiwaną wyrazistość... [większą] niż ich formy

gramatycznie poprawne. Dość paradoksalnie, właśnie dzięki i pewnej chropowatości, być może pobrzmiwającej staropolszczyzną, mowa polska jak gdyby odzyskuje swoją świeżość i wigor oraz nabiera nowych nieoczekiwanych blasków”.

Określiłem wydanie tej książki jako wydarzenie dlatego, że otwiera nam perspektywę na kwestie wykraczające poza tematykę podjętą przez malarza i poetę. To spotkanie nieoczekiwanie rozświetla na przykład kwestię języka Czapskiego. To nie jest dystygowana hiperpoprawność polszczyzny Konstantego Jeleńskiego i Gustawa Herlinga Grudzińskiego czy potrącający o muzealną ostentację kresowy rozmach prozy Józefa Mackiewicza.

Dla wielojęzycznego Czapskiego polszczyzna była językiem wybranym, którego czuł się suwerenem. Dlatego jego proza nie przestaje nas zaskakiwać. Ulegamy podobnemu zauroczeniu jak Anglicy w przypadku angielszczyzny Józefa Conrada, a Rosjanie w przypadku rosyjskiego Władysława Chodasiewicza czy Zygmunta Krzyżanowskiego. Jak zauważa Fiut: „Polszczyzna Czapskiego uderza bowiem zasadniczą odmiennością nawet od polszczyzny pisarzy emigracyjnych należących do podobnej warstwy społecznej”.

Obcość i różnica zostaje zaznaczona w stwierdzeniu „Pan jest trochę «Niemiec»”. W krótkim, ale przenikliwym przypisie/komentarzu do przywołanych wzorców „bycia Niemcem”, Friedricha Hölderlina i Hugona von Hoffmansthal, Franaszek dyskretnie zwraca uwagę, że Zagajewski nie do końca zrozumiał Czapskiego. Zinterpretował to i zaakceptował jako dystans wobec słowiańszczyzny. Odpowiadając, pisał: „Jak na autora słowiańskiego jestem trochę suchy i chłodny” i dodawał jako usprawiedliwienie: „Ale bezustannie śledzę w sobie presję «słowiańskich» klimatów i czuję, że granica między tymi dwoma żywiołami przebiega przez mój umysł”.

W tym przypadku przenikliwość Zagajewskiego zawiodła. Czapski był daleki od przywoływania stereotypowych miazmatów słowiańskości i przeciwstawiania jej miazmatom germańskości. Coś takiego mogło przydarzyć się Martinowi Heideggerowi, gdy przeciwstawiał zakodowaną w języku niemieckim *Kultur* – cywilizacji. Dla Heideggera poza obszarem języka niemieckiego nie można być Niemcem i dotknąć, jak Hölderlin czy Celan, prześwitu bytu.

Być może praktykowana od dzieciństwa wielojęzyczność chroniła Czapskiego przed hierarchizacją języków. Dopuszczał nieprzekładalność, z nonszalancją nie liczącą się z ograniczeniami adresata, inkrustował swoją polszczyznę obcymi słowami i cytatami. Zagajewski tego nie robił.

Czym więc było dla Czapskiego owo „Pan jest Niemcem”? Wiele wskazuje na to, że „bycie Niemcem” to niedopuszczanie do siebie myśli o zbędności własnego istnienia i twórczości. Artysta „Niemiec” to ktoś uważający swoją wrażliwość za światu niezbędną. Tej pewności, być może Zagajewskiemu przypisywanej, on sam nie miał. Analiza psychologiczna przyjaźni starego malarza i młodszego o pół wieku poety mnie nie interesuje. Nie za bardzo dostrzegam, do czego miałyby prowadzić.

Istotne jest, że wzajemnej fascynacji nie przeszkodziła odmienność stosunku do wartości, sztuki, piękna, dobra, ideału twórcy. Zagajewski widzi tę różnicę

wyraźniej aniżeli Czapski. Zażenowany entuzjastycznymi komplementami, unika wskazywania odmienności. Choć w zakończeniu wiersza *Stary malarz* czytamy: „I wie, że nawet teraz / może jeszcze się pojawić / gorzka radość nieodróżniania”. W tym miejscu warto podkreślić, że ten wiersz i *Stary malarz na spacerze* mają w tle cytowany wiersz Audena o bezbłądności Starych Mistrzów i łączą się z wierszem *Moi mistrzowie* („Moi mistrzowie nie są nieomylni”), który powstał przed osobistym spotkaniem z Czapskim. Nic nie wskazuje, by po tym spotkaniu Zagajewski zmienił zdanie w kwestii omylności mistrzów.

Czytamy: „Dlaczego Czapski. Nie dlatego, żebym popierał kult bohaterów (który w naszym kraju prowadzi do powstania upiornych pomników, tych spiżowych przycisków do papieru). Józef Czapski był kimś, kto żył prywatnie”. Nie może być wątpliwości, że jego twórczość malarską chroni świadomie budowana bariera prywatności. To nie jest twórczość Artura Szyka, Feliksa Topolskiego czy Zdzisława Czermańskiego, celowo z prywatności rezygnująca, aby ingerować w polityczną rzeczywistość, wojenną propagandę. Oficer odpowiedzialny w armii za propagandę nie mógł z niej nie korzystać, choć sam tego rodzaju twórczości plastycznej unikał. Nie domagam się militarnej heroizacji Czapskiego. Przyznam, że chętnie bym przeczytał pracę kompetentnego historyka wojskowości (niekoniecznie strażnika patriotycznych postaw z IPN) o wojskowej karierze majora Józefa Czapskiego, kawalera Krzyża Srebrnego Orderu Virtuti Militari. Przypuszczam, że piszący o nim zdemilitaryzowali go bardziej, aniżeli by tego chciał.

Zagajewski wspomina, że choć „w pierwszych latach tworzenia «Kultury» odgrywał rolę pierwszorzędną [...] stał się później postacią na pół zapomnianą. Miał opinię – wśród najbliższych współpracowników – człowieka naiwnego, trochę dziwaka”. Czyżby Czapski należał do osób, które doskonale sobie radzą w sformalizowanych hierarchicznych strukturach jak wojsko, natomiast w zwykłym życiu okazują się bezradni? Jest zastanawiające, że to Czapski wyszedł z wojska w randze majora, o której inni wiarusi tworzący „Kulturę”, z redaktorem naczelnym włącznie, mogli jedynie marzyć.

Nie tylko Zagajewski, ale piszący w ostatnich latach ciekawie o Czapskim (choćby Wojciech Karpiński, Jan Zieliński, Franaszek czy Eric Karpeles) traktują jego żołnierkę jak epizod, spełnienie patriotycznego obowiązku. Tak jakby cnoty rycerskie przestały być znaczące dla Zachodu.

W procesie marginalizacji cnót rycerskich Polska wyprzedziła Zachód, premiując martyrologię na długo, zanim wiktymologiczny dyskurs bycia ofiarą zyskał status poprawności politycznej. Jakby Don Kichot mógł być jedynie dziwakiem, który zamiast odnowy rycerskiego ideału powinien oddać się malarstwu, pisaniu wspomnień, esejów o sztuce i prowadzeniu dziennika.

Czapski zbyt dobrze znał Fiodora Dostojewskiego i doskonale wiedział, że autor *Braci Karamazow* utrzymywał, że ten, kto pojawi się na Sądzie Ostatecznym z egzemplarzem *Don Kichota*, zostanie uratowany. Ponieważ Zagajewski nie zdążył napisać planowanego szóstego rozdziału swojej apologii Czapskiego, lubię myśleć, że miał to być tekst o rycerskości jego bohatera. Byłby to tekst najtrudniejszy,

ale znając Adama, jestem przekonany, że należał do nielicznych, którzy taki tekst mogli napisać.

Zagajewskiego poruszyło malarstwo Czapskiego. Jest mistrzem ekfrazy, wiele jego znanych wierszy ma inspiracje malarskie. U początków znajdujemy wiersz o Edmundzie Monsielu. Potrafi przełożyć obrazy Czapskiego na słowa. Ale odniosłem wrażenie, że nie za bardzo chciał się otworzyć na to, co go zachwycało. Kiedy czytamy: „Jego malarstwo jest inne od pozostałych. W niektórych obrazach widać ślady pewnej niezgrabności, jakby Czapski był malarzem niedzielnym, jakby odrzucał doskonałość profesjonalizmu – tak jak w sławnym autoportrecie w łazience, gdzie nie widzimy twarzy malarza, a jednak jest on na tym płótnie obecny... Czapski to artysta niezwykle świadomy, doskonale wykształcony – a jednak w jego pracach znaleźć można pierwiastek *art brut*; jakby uważał, że całkowicie wykończyć i zaokrąglić obraz to skłamać, bo – powtórzę – rzeczywistość nie jest ani wykończona, ani zaokrąglona”.

To prawda, Czapski nie upiększa rzeczywistości. Ale czy nie jest tak w przypadku każdego obrazu, który nie jest kiczem czy reklamą? Być może się mylę, ale niezwykłość spotkania z tym malarstwem ma źródła, które w skrócie można określić jako teologiczne. Nie jest to, jak w przypadku Jerzego Nowosielskiego, teologia ikony. Czapski niejednokrotnie opisując proces malowania („piłowanie”), porównuje je z modlitwą. Pisanie ikon też jest modlitwą, ale ta modlitwa zakłada istnienie dogmatyki. Malarstwo u Czapskiego jest modlitwą w nieco innym znaczeniu. Modlitwa pod nieobecność dogmatu wpisanego w praobraz to nic innego jak skupienie uwagi.

Związek uważności z modlitwą, którego uzasadnienie i potwierdzenie znalazł Czapski w pismach Simone Weil, stanowi o istocie jego malarstwa, czyli ontologii i teologii. Ma związek z sygnalizowanym antyplatonizmem czy przekonaniem, że to otwartość na zewnętrżność, powierzchnię może otworzyć i zbliżyć nas do tajemnicy stworzenia. „Idee – nic tu po nich”. „żyć trzeba” – to oczywiście Antoni Czechow. Czapskiemu nie chodzi o estetyczną delectację, anamnezę piękna idei (które w swojej faktyczności mogą być równie piękne i dobre, jak straszne, o czym pamiętał Rilke). Konieczność malarstwa zawarta jest właśnie w niedoskonałości świata – „rzeczywistość nie jest ani wykończona, ani zaokrąglona”.

W przedstawieniu/imago mamy do czynienia z antycypacją zmartwychwstania. W malarstwie polskim XX wieku związki malarstwa z eschatologią jedynie Czapski i Nowosielski odsłaniają z taką siłą. Fenomen Czapskiego polega na tym, że jego malarstwo, antycypując zmartwychwstanie, pokazuje jednocześnie, że zmartwychwstałe nie będzie i być nie może doskonałe, „wykończone i zaokrąglone”.

Potyając się o malarstwo autora *Na nieludzkiej ziemi*, stajemy wobec teologii równie radykalnej jak w przypadku malarstwa Andrzeja Wróblewskiego czy Francisca Bacona. Malarstwa, które wyklucza doskonałość i ostateczność zmartwychwstania. To jest powód, dla którego w wierszu Bolesława Leśmiana *Don Kichot* jego bohater wyjednuje dla siebie od Matki Boskiej, w drodze wyjątku, zwolnienie z konieczności zmartwychwstania.

W gromadzącej numizmatyczną kolekcję budynku Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego znajduje się mała sala, do której mało kto zagląda. Poświęcona jest genealogii Czapskich. Pośród portretów mniej i bardziej zasłużonych dla kultury członków rodziny od kilku lat eksponowany jest namalowany przez Jana Lebestaina portret Józefa Czapskiego. Na tym portrecie, namalowanym przez człowieka, z którym pozostawał w dłuższej, choć nie tak intensywnej zażyłości jak z Zagajewskim, widzimy postać wręcz demoniczną. Kogoś, kto jest zaprzeczeniem osoby, którą chciał nam przybliżyć Zagajewski.

W trakcie pisania tego tekstu zaszedłem do Pawilonu Czapskiego. Akurat jest tam wystawa malarstwa Adama Marczyńskiego, kolegi Czapskiego z Komitetu Paryskiego. Dziś kojarzymy Marczyńskiego z Grupą Krakowską, abstrakcjonizmem. Na tej wystawie z powodów oczywistych skupiono się na obrazach wcześniejszych, których związki z kapistami są wyraźne, *Uliczka miejsca* (1940) to ćwiczenie z Cezanne'a. *Martwą naturę z ptaszkami w klatce* (1946) mógłby namalować każdy z kapistów. Marczyński bardziej niż Czapski czy Cybis kubizował, ale daleko mu było do abstrakcji.

Abstrakcja u tego byłego kapisty pojawiła się nagle, w okolicach roku 1949/1950, a więc kiedy sztuka abstrakcyjna została w Polsce obłożona anatemą. Marczyński odrzucił realizm malarstwa figuratywnego z przekory. Podobnie było w przypadku Jonasza Sterna, który w tym samym czasie całkowicie rezygnuje z sugerowania figuratywnego przedstawiania. Wśród malarzy nie brak konformistów. Ale rola przekory w dziejach sztuki polskiej XX wieku jest stanowczo niedoceniana.

Zagajewski przesadza, pisząc, że dzieło Czapskiego powstawało „w latach, kiedy we Francji w sposób absolutny panowało malarstwo abstrakcyjne i artyści wierni figuratywności nie mogli liczyć na uznanie ani na pomoc ze strony państwa”. Zakres wspierania abstrakcji przez politykę kulturalną we Francji to kwestia dyskusyjna. Nie była ona tak opresyjna jak narzucanie socrealizmu w Polsce. Nie ona była przyczyną powolnego oswojania malarstwa i uznania wartości malarstwa Czapskiego zarówno w Polsce, jak i na Zachodzie.

Niechęć Czapskiego do abstrakcji wpisuje się w charakterystyczny dla kapistów dystans do awangardy. Choć nie było wśród nich socrealistów, to ten dystans sprawił, że w PRL mogli utrzymywać mocną pozycję na wiodących (warszawskiej i krakowskiej) Akademiach Sztuk Pięknych. Sceptycyzmowi wobec awangardy towarzyszyła niechęć wobec unarodowienia malarstwa. W przypadku polityki kulturalnej sanacji kapiści byli grupą zdecydowanie mniej dopieszczaną aniżeli młodszy od nich i manifestujący „polskość” Łukaszowcy.

Próby poszukiwania i tworzenia stylu narodowego w sztuce były kapistom całkowicie obce. Czapski reagował na nie alergicznie. Przykładem może być jego krytyczna reakcja na pokazywaną w Paryżu, po sukcesie w Polsce, wystawę *Romantyzm i romantyczność*. Przyczyny jego uczulenia na malarstwo o tematyce historycznej (Jan Matejko), poszukiwanie stylu narodowego, awangardyzm i abstrakcje mają źródło we wskazywanym antyplatonizmie. Poszukiwanie istoty rzeczy poza jej zewnętrznością jest nieporozumieniem. Ważne jest, jak rzecz się uzewnętrznia, a nie to, co ma w środku. Artysta awangardowy wobec

przedstawianego przedmiotu zachowuje się jak dziecko rozkładające zabawkę na elementy, w płonnej nadziei, że w jej wnętrzu znajdzie tajemnicę. Tymczasem tajemnicą jest zawsze całość ujawniająca się malarzowi w zewnętrzności przedmiotu: osoby, dzbanka i jabłek martwej natury, postaci starej Murzynki w paryskim metrze.

Uwaga i rzemiosło („piłowanie”) mogą sprawić, że obraz odkrywa w zewnętrzności istotę rzeczywistości, transcendentny wymiar uwolniony od anegdoty. Wizja zastępuje narrację. W tym momencie dochodzimy do zasadniczej różnicy pomiędzy Czapskim i Zagajewskim, malarzem i poetą. Dla malarza asymetria pomiędzy przedstawieniem i cierpieniem ma charakter radykalny i niepoddający się mediacji. To lekcja Starych Mistrzów.

Malarz nie może delektować się obietnicą zmartwychwstania. W przypadku poety delektowanie się „cudzym pięknem” może być źródłowo twórcze. Takiej delektacji Zagajewski był prawdziwym mistrzem i wirtuozem. To podziwiał w jego poezji Czapski. Zagajewskiego, obok niezwykle osobowości Czapskiego, zafascynowało jego malarstwo. Obrazy (jak *Wystawa* z 1977 roku, o którym pisze) pokazujące, że wobec „cudzego piękna” można przechodzić najzupełniej obojętnie. Zauważenie w lusterku samochodu „bryły katedry w Beauvais” (*Lusterko samochodu*) jest mniej metafizycznie (i teologicznie) ryzykowne aniżeli skupienie uwagi i malowanie chmur, wózków bagażowych czy nieznaney światu kultury starej Murzynki w metrze.

Kiedys ktoś zapewne przypatrzy się dokładniej, jak pod wpływem spotkania z Czapskim ewoluowała poezja Zagajewskiego. W tym miejscu próbowałem zastanowić się nad tym, w jakim stopniu przygodne spotkanie dwóch twórców rozświetla osobliwość „piktorialnego zwrotu” w kulturze polskiej. Publikując w 1857 roku słynny esej *Sztuka polska*, Julian Klaczko ostrzegł Polaków (i Czechów), by za malarstwo i sztuki plastyczne raczej się nie zabierali, ponieważ nie mają ku temu predyspozycji. Domeną sztuki polskiej miała pozostać literatura. Sytuacja kultury i dokonania malarskie w połowie XIX wieku zdawały się opinię Klaczki potwierdzać. Ale dwie dekady później sytuacja zaczyna się zmieniać, choć jeszcze u Brzozowskiego mamy do czynienia z radykalnym logocentryzmem. Zachwycając się Wyspiańskim, jego dzieł plastycznych nie zauważa.

W przełamaniu marginalizacji malarstwa w kulturze polskiej i przywróceniu mu metafizycznego wymiaru udział Czapskiego jest niekwestionowany. Bardzo trudno to napisać, ale być może było to ważniejsze aniżeli walka ze zgodą (bardziej Zachodu niż Polaków) na kłamstwo o winnych zbrodni, której symbolem jest Katyń. Być malarzem – dla Czapskiego – można jedynie, nie godząc się na przyzwolenie na kłamstwo. O tym jest ta książka. Kwestia bycia poetą pozostaje otwarta. Słowo, w odróżnieniu od obrazu/imago, może z powodzeniem służyć prawdzie i nieprawdzie.