

JÓZEF
CZAPSKI
WOJCIECH
KARPIŃSKI
Korespondencja

Odczytali
Julia Juryś i Mikołaj Nowak-Rogoziński

Opracował
Mikołaj Nowak-Rogoziński

Wydawnictwo Próby

tel. 962-36-28
91 Av. De Poissy
M. Laffitte S. et O.¹

Piątek, 22 X [1965]

Piszę potwornie, czy Pan mnie przeczyta?

Drogi Panie,

Byłem cały dzień wczorajszy w Paryżu i żałowałem, że Pana nie mogłem osiągnąć. Chciałem Pana zaprowadzić do mojej galerii (27 rue Guénégaud Paris VI Gal. Desbrière²). Byłem w „Ermitażu” w Luwrze³ i tam prowadziłem z Panem rozmowę, brakował mi Pan.

Zawsze wizyty dla mnie w galerii to musi być „stan” odkrywczości *sans idée préconçue*⁴. Otóż na nowo z zawsze tą samą niespodzianką – i z „*tremblement*”⁵ – odczułem *qualité* w obrazach – Le Nain (babcia i dzieci)⁶, Poussin *Tancrede*⁷, jeden lament?? czy co? Kobieta, mężczyzna się do niej dobierający, szarzyzny (czernie, szarości i piersi kobiety bardziej w bieli i żółci), mały Corot⁸, wielki Renoir⁹, jeden van Gogh¹⁰, którego nie znałem nawet z reprodukcji, i potem nagle d w a Cézanny, robotnik (znany)¹¹ i kobieta w kapeluszu nieznana mi, najwyższa sztuka¹², koło której nie zauważyłem prawie Gauguina, choć dobre Gauguiny¹³.

A potem ostatnie dwie sale – przecie to były moje miłości, kiedy byłem zaledwie o parę lat od Pana starszy. Właściwie zostałem im wierny. Bonnardy oba, ale przede wszystkim akt w lustrze¹⁴. I jeszcze co mnie uderzyło, to że duży Derain, mężczyzna z gazetą¹⁵ (marzyłem z reprodukcji o tym obrazie w 1923!!), że ten „ideał” dotknął bruku – już nie bruku, a ścian metra, można by go dziś podpisać Savignac¹⁶ (modny afiszysta dużej klasy), a obok Matisy¹⁷ mnie znowu i znowu w z r u s z y ł y! Przecie od tego czasu namalowano chyba bez przesady miliony obrazów pod takiego Matisse’a, a wrażliwość, poetyckość, zmysł działania form i kolorów do dziś żyje. Nie dziwi mnie wcale, że nasi przyjaciele o parę generacji młodszy na razie nie znoszą – ja mu jestem wierny.

Potem zająłem do Donation Braque¹⁸ po raz pierwszy i to jeszcze mnie utwierdziło, że jeżeli chodzi o sztukę dla sztuki, w sensie smaku, oszczędności i muzyki oszczędnej, to jest chyba to najwyższe, co dała jego generacja, i prawie nieprzekraczalne*. [Dopisek na marginesie: Pamiętałem przy mnie wypowiedziane złośliwości Picassa na Braque'a – „*il est bon pour les paravents de salon Louis XVI*”¹⁹]. Stąd odwrót w ekspresjonizm czy próby dalsze już zupełnej abstrakcji, stąd i Bissière, i w innym kierunku de Staël.

Wychodząc, miałem rewelację mojego zakorzenienia w pewnej epoce, mojej czulej wdzięczności i mojej... starości. Aleatoryzm²⁰ najmodniejsze słowo wśród muzyków, i czy myśleć o tej modzie bez rozdrażnienia po „widzeniu” *Tancredi* Poussina i robociarza Cézanne’a²¹!

Uścisk dłoni

J. Czapski

Niech Pan do mnie zatelefonuje w poniedziałek rano – 9g–11g –
–962–36-28, może byśmy się w poniedziałek czy środę spotkali?

¹ Departament Seine-et-Oise.

² Paryska Galerie Jacques Desbrière reprezentowała Józefa Czapskiego, odbyło się tam kilka jego wystaw.

³ Mowa o wystawie malarstwa francuskiego ze zbiorów moskiewskich i petersburskich w Luwrze: „Chefs-d'oeuvre de la peinture française dans les musées de Leningrad et de Moscou” wrzesień 1965–styczeń 1966.

⁴ Bez z góry przyjętego wyobrażenia (fr.).

⁵ Drżenie (fr.).

⁶ Louis Le Nain, *Z wizytą u babci*, ok. 1640–1648, olej na płótnie, Petersburg, Ermitaż. Tytuły obrazów z utartym w polszczyźnie tytułem podają po polsku, pozostałe w języku katalogu wystawy.

⁷ Nicolas Poussin, *Tancred i Erminia*, ok. 1649, olej na płótnie, Petersburg, Ermitaż.

⁸ Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Vent dans le Pas-de-Calais*, ok. 1865–1870, olej na płótnie, Moskwa, Muzeum Puszkina.

⁹ Pierre Auguste Renoir, *Portret Jeanne Samary*, 1878, olej na płótnie, Petersburg, Ermitaż.

¹⁰ Na wystawie pokazano trzy płótna Vincenta van Gogha: *Les Arènes d'Arles* (1888, Petersburg, Ermitaż), *Portrait du docteur Rey* (1889, Moskwa, Muzeum Puszkina), *Les Chaumières* (1890, Petersburg, Ermitaż).

¹¹ Paul Cézanne, *Mężczyzna z fajką*, ok. 1885–1887, olej na płótnie, Moskwa, Muzeum Puszkina.

¹² Paul Cézanne, *Dame en bleu*, ok. 1900–1904, olej na płótnie, Petersburg, Ermitaż.

¹³ Na wystawie były pokazywane cztery płótna Paula Gauguina z dawnej kolekcji Szczukina: *Martwa natura z owocami* (1888, Moskwa, Muzeum Puszkina), *Idol* (1898, Petersburg, Ermitaż), *Pejzaż z koniem* (1899, Moskwa, Muzeum Puszkina) oraz *Słoneczniki* (1901, Petersburg, Ermitaż).

¹⁴ Pierre Bonnard, *La Glace du cabinet de toilette* (w liście jako „akt w lustrze”), olej na płótnie, ok. 1907–1908, Moskwa, Muzeum Puszkina, oraz *Le Train et les chalands*, olej na płótnie, ok. 1909, Petersburg, Ermitaż. Pierre Bonnard (1867–1947) był dla Józefa Czapskiego najważniejszym odniesieniem malarskim, poświęcił mu szkic *Raj utracony* („Kultura” 1947 nr 1). Bonnard był zaprzyjaźniony z nauczycielem Czapskiego Józefem Pankiewiczem, Czapski poznał go w Paryżu lat 20.

¹⁵ André Derain, *L'Homme au journal ou Chevalier x*, olej na płótnie, ok. 1914, Petersburg, Ermitaż.

¹⁶ Raymond Savignac (1907–2002), francuski grafik, znany głównie jako autor plakatów.

¹⁷ Na wystawie pokazano sześć płócien Henri Matisse’a: *Le Bois de Boulogne* (1902, Moskwa, Muzeum Puszkina), *La Nymphe et le Satyre* (1909, Petersburg, Ermitaż), *La Jeune fille aux tulipes* (1910, Petersburg, Ermitaż), *La Marocaine ou Zorah debout* (ok. 1912, Moskwa, Muzeum Puszkina), *Les Capucines à la danse* (1912, Moskwa, Muzeum Puszkina), *Le Marocain ou le Rifain debout* (ok. 1913, Petersburg, Ermitaż).

¹⁸ Mowa o wystawionej w 1965 roku w Luwrze kolekcji dzieł Georges’a Braque’a ofiarowanej po jego śmierci państwu francuskiemu przez rodzinę.

¹⁹ Świetnie by się nadawał do [malowania] parawanów w salonach w stylu Ludwika XVI (fr.).

²⁰ Termin określający kompozycje muzyczne z elementami przypadkowymi, spopularyzowany we Francji przez Pierre’a Bouleza.

²¹ Paul Cézanne (1839–1906) był dla Czapskiego mistrzem malarstwa, pisał o nim wielokrotnie. Zob. Józef Czapski, *O Cézannie i świadomości malarskiej*, Warszawa, IPS, 1937, oraz Józef Czapski, *Chcę mieć rację na naturze*, „Kultura” 1952 nr 5.

[2. WOJCIECH KARPIŃSKI DO JÓZEFA CZAPSKIEGO]

Étretat, 31 x 1965

Drogi Panie,

By do rozmowy naszej – o grymasie i sztuczności – wrócić, by perfidnie pewne efekty świadomie osiągnąć, aby rzecz na Pańskim działa się gruncie – taką to pocztówkę znad morza chciałbym Panu przesłać.

Idąc po kamieniach wyściełających normandzkie побереże, doszedłem do miejsca, gdzie stromy blok skalny, na wpół odciążwszy plażę od fal, zakręcał w ostatnie półkole, kończące się замуrowaniem zupełnym – w ten sposób powstawał półksiężyc żwiru, nad nim unosiła się podcięta skała, widać było tylko dwie ściany wapienne o żółto-białym kolorze, na wprost rozbijające się fale, zaś z lewej, w dali, tonącą w morzu skalną bramę: słynny Monetowski temat¹.

W takim to otoczeniu, przed takim widokiem, byłem się zatrzymałem, rozłożyłem się niedbale na kamieniach i w ostatnich światłach zachodzącego słońca książkę sobie czytałem – były to *Stones of Venice* Ruskina².

I można by na tym poprzestać, od czasu do czasu wzrok sponad książki podnosząc, róż i szarości, wkrótce purpurę i czern podziwiać – aż lektura stanie się niemożliwa i subtelności owej bezmiarem wzruszony, do domu zmuszony byłbym powrócić; stworzyłbym żywy odpowiednik owego słynnego portretu Barrèsa³, gdzie ten, z księgą w rękę, nad Toledo sponad skały się pochyła i grdykę swą naprężwszy, indyczą główkę dumnie podniósłszy, z natchnieniem w oczach miny shelleyowsko-nietzscheańskie przybiera. Oczywiście od ludzi „na poziomie” pocztówek takich się nie dostaje, gdy zaś przyjdą, przedstawianą osobę się wymazuje, widok sam w znajome szufladki się umieszcza: Skała w Étretat. Zabieg to słuszny i zdrowy. Ja jednak proponuję Panu pewną zabawę, jak się to godzi, z morałem, by – przez pychę i przekorę – widoczków się nie wyrzec, a i na Pańskie co do grymasów zarzuty odpowiedzieć. Trzeba do leżącego się podkraść i – zobaczy, nie zobaczy? – książkę mu podmienić, zamiast Ruskina Senekę czy Sade’a podsunąć⁴. Zobaczył – a jest inteligentny – pozę zmieni, na kamieniach przysiądzie, Moneta na Bruegelowskiego *Ikara* lub Boscha wymieni⁵. Lecz jeżeli nie zobaczył, przepaść między manierą a jej składnikami będzie się podglądającemu bardziej odrażająca zdawała niż taniać samej miny. A jeżeli miał wymiany złączenia dokonać, Ruskina Seneką przetrącić, Monetowi Bruegłem naubliżyć? Czy Tonio Kröger⁶, czy też Piotr Wierchowieński⁷ w obrazie tym by się odnalazł (a jeżeli z kolei zamieniającego podpatrzeć?...). Lecz czy on – sądzący – w zamieszaniu tym na własną wizję się odważy?

Fale będą te same, tak samo o biel skały w grzywy kropel będą się rozbijać, to samo słońce identyczne kolory będzie rozlewać i mieszać – lecz któż śmie mówić tu o fałszu, żądać jednoznacznych wrażeń, rzeczom te same imiona nadawać?

Jakżeż czełność by się miało rzec, że pozorami i grymasami zakryło się *id quod est veritas*⁸? Sztuczne i śmieszne wydają się wtedy wszelkie „naturalne” miotania Karamazowów czy Mauriaców⁹. A że w ironię, koturn czy gwałtowność było się schroniło,

że na końcu urzekająco pięknego opowiadania ku złotowłosym i niebieskookim miłość się wyznało – to dlatego, że przy tej grze luster tylko świadomy teatr ostaje się próbą. To zresztą nosi pewną nazwę: barokowa wizja świata – koncepcja otwarta i rozumiejąca bez eksplikacyjnych roszczeń.

Po tych przygodach – po ich zrozumieniu – ma się prawo na normandzką plażę powrócić, na piasku z książką – obojętnie jaką – się rozłożyć i dumnie a swobodnie zachód słońca w krwawej purpurze wśród fal tonącego (tak: nawet to można oglądać, podziwiać, sądzić).

Później do domu starego się wraca, w nowy grymas!?! się wycofuje, zyzgak enigmatyczny się kreśli. Co czynię i serdecznie Pana pozdrawiam.

Wojtek Karpiński

We wtorek już będę w Paryżu, mam nadzieję, że niedługo Pana zobaczę.

WK

¹ Mowa o licznych obrazach Claude'a Moneta przedstawiających klify w Étretat.

² John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853), pol. wyd. fragmentów: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzeczka, Warszawa, PWN, 1974.

³ Mowa o portrecie francuskiego konserwatywnego pisarza i polityka Maurice'a Barrèsa (1862–1923) pędzla Ignacio Zuloaga: *Barrès na tle Toledo* (olej na płótnie, 1913, Paryż, Musée d'Orsay).

⁴ Wojciech Karpiński przeciwstawia postawę estetyczną Johna Ruskina postawom cynicznie moralistyczno-politycznej Seneki i libertyńskiej Markiza de Sade'a. Wojciech Karpiński studiował w tym czasie romanistykę u Markiza de Sade – obok Jeana Geneta i Madame de La Fayette – był przedmiotem jego pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem Rachmiele Brandwajna *Model wrażliwości egzystencjalnej a konstrukcja świata wartości*. Część pracy poświęcona Markizowi de Sade ukazała się na łamach „Twórczości” (1968 nr 2) pod tytułem *Sade ukrzyżowany*.

⁵ Podobnie jak w powyższym zdaniu chodzi o przeciwstawienie „pięknemu malarstwu” Claude'a Moneta malarstwa Pietera Bruegla i Hieronima Boscha, dotykającego ciemnych stron życia i wielkich tematów egzystencjalnych. Wspomniany obraz Pietera Bruegla to *Upadek Ikara* (olej na desce, ok. 1560, Bruksela, Musées des Beaux-Arts, obraz obecnie uważany za kopię zaginionego oryginału).

⁶ Bohatera powieści Tomasza Manna *Tonio Kröger* (1903), który poświęcając się sztuce, oddala się od społeczeństwa.

⁷ Postać z *Biesów* Fiodora Dostojewskiego (1873) reprezentująca postawę bezwzględniego rewolucjonisty. W połowie lat 60. Wojciech Karpiński pracował nad tekstem *Samobójstwo Stawrogina* poświęconym *Biesom*; szkic – z powodu cenzury – ukazał się dopiero w 1972 roku na łamach „Znaku” (1972 nr 1). Tamże Karpiński obszernie analizuje postawę Wierchowieńskiego.

⁸ To, co jest prawdą (łac.).

⁹ Odnosząc się do powieści *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego (1880) i twórczości François Mauriac, Karpiński nawiązuje do moralizatorskiego i egzystencjalnego charakteru ich pisarstwa.

[3. JÓZEF CZAPSKI DO WOJCIECHA KARPIŃSKIEGO]

M. Laffitte, 3 XI [1965]

Drogi Panie,

List Pana otrzymałem – miałem z początku wrażenie, że pisze do mnie, z grobu powstawszy, Berent, ten z *Próchna*¹, ale zaraz potem Mistrza Gombrowicza sobie jak żywego przypomniałem².

Mam odruch zaraz odpisać, zaznaczając *que je n'ai pas „lu tous les livres”*³ (i do tego pozornie czytelne pismo Pana nie wszędzie odczytałem), a te, które czytałem, czytałem tak dawno, że czuję się leserem, który rozmawia z młodzieńcem tylko co po maturze ze złotym medalem, maturze, na której zdałbym nie haniebnie. Tu już może przewaga, że m n i e j mnie dławia „*tous les livres*”.

Co mi się wydaje groźne, a prędzej tylko trudne, to że mijanie mód staje się tak szybkie – że grdyka Barrèsa (nie znośłem go dla wielu powodów)⁴ staje się dziś może znośniejsza – „antyczna” prawie – od grdyki Gombrowicza, który zdążył już być „szkołą”.

I wie Pan, co pomyślałem? (ale to jest jeszcze tylko głośnym myśleniem) – że dzięki temu, że Pan jest taki arystokrata z pięknym paluszkiem, że żadne „buroki”⁵ Pana nie interesują, że cała wrażliwość i rzadka Pana inteligencja (w sensie rzadko spotykana, a nie „rzadka zupa”) tkwi w czystym myśleniu, czystej literaturze, i dlatego przebiega Pan pewną trasę intelektualną czy wszystkie trasy tak wcześniej, tak intensywnie, że już dziś wszystko się Panu zdaje *du déjà vu*⁶, za wyjątkiem jeszcze Kleina⁷? „Tak ich rozumiem”, powiedział mi Pan, „oni już nie mogą tak jak inni malować”.

Zauważył Pan Armana w Galerii z krojonemi skrzypcami⁸? (jestem prawie pewny, że to był on, kiedy drapieźnie się w nich wpatrywał – jak zareagują ONI).

Są tu między nami dwa wątki myśli:

1. *le déjà vu*

2. akustyka

Co do 1 to inaczej, ale ileż razy odczuwam to samo. To jest mój problem również, tylko na skalę węższą. Moje „baby w me-trze”, moje „stacje”, a nie Étretat czy góry śnieżne, czy hrabiny w perłach, były na pewno reakcją na pewien typ malarstwa dla m n i e *déjà vu* (jeszcze w młodości nienawistny), ale wiem, ale przecie coraz to naraz odnajduję w sobie genealogie, których nie chcę (okrutne olejne obrazy Noldego, Beckmanna, którego wolę)⁹, albo kiedy paru Flamandów ukochanych, w cieniu których, gdy próbuję malować obrazy gładkie, *juste*¹⁰ i obiektywne – przypominam, czuję się ostatnim ich epigonem! Ale co mnie od Pana chyba dzieli, to punkt 2 – s p r a w a a k u s t y k i – tegośmy jeszcze nie przegadali.

Co jest wizja, nie wiem (w sztuce)¹¹, ale że taki stan czy takie chwile istnieją, to wiem i o n e, t y l k o o n e decydują o naszej głuchej konieczności, o naszym wyborze, i one każą odrzucać czy właśnie wiązać [się] artyście (nienawidzę tego słowa) z taką a nie inną genealogią. To nie jest sprawa centralna, choć naturalnie może grać rolę w wyborach, ale tylko jako materiał, *matériaux*, który wsiąka w nas, w naszą podświadomość, i wraca zasymilowany w nas, wtopiony. To jest dla mnie sprawa intymna, dalekie, dalekie poruszenie, „świadomość poza więzią kościelną” (Kořakowski)¹² – więc świadomość naga, poza jakąkolwiek więzią. „Ja i mój Bóg”, mówiła św. Teresa¹³ – poza wszelkim „Kościołem” takiej czy innej grupy maleńkiej. Świadomość poza „szkołą”, poza historią prądów, ale naturalnie tam jest i historia, i genealogia, i prądy, ale w samej chwili punkt wyjścia jest „*il faut voir le paysage comme si personne ne l'avait vu avant vous*”¹⁴ – to powiedział Cézanne (cytat z pamięci); dla ludzi przekulturowanych (Pan) to jest bardzo trudne, ale naturalnie o to Panu chodzi i dlatego drżącą ręką starego, starego Ruskina błogosławię Pana „sztuczność”, bo może to jedyny środek dla Pana, jedyny ratunek przed „uduszeniem”, pod warunkiem, żeby Pan wiedział, że i sztucznością można się udusić, jeżeli ona nie jest absolutną koniecznością, a nie jeszcze jedną igraszką cerebralną albo, jak u Kleina czy nawet Armana, z jedną myślą na dnie główną i I N T E R E S O W N ą, *décrocher l'oeil*¹⁵ innych.

Pono Klein łąził całymi dniami po placach Paryża, myśląc, jak zwrócić na siebie uwagę. „*Il faut tuer tous les oiseaux*”¹⁶, powiedział, patrząc na niebo niebieskie, i zaczął malować ultramarynowe płótna – *et il a accroché l’oeil*¹⁷.

„*Il a passé un an au Japon pour trouver cette couleur*”¹⁸, powiedziała mi naraz [...] GŁUPIO „awangardowa” Lady Norton¹⁹.

Ta strona bluffu Dalego²⁰ – Mathieu²¹ – Kleina – która jest już naprawdę stylem pewnego świata dzisiejszego artystów po swojemu wybitnych – naprawdę, myśląc o niej, chciałbym „wymiotować długo i obficie”.

I przypomina mi się ta metafora chińska o rybach w wyschlým jeziorze, w którym się aż do ran pocierają jedne o drugie, żeby jeszcze z siebie wzajemnie przed śmiercią cień wilgoci wyssać.

Dłoń Pana wytworną ściskam i bardzo bym się cieszył, mogąc się z Panem spotkać, choć czuję się wprost głupi wobec „grymasów enigmatycznych”.

Józef Czapski

¹ Wacław Berent w *Próchnie* (Warszawa, Gebethner i Wolff, 1903) krytykuje postawy artystów. Czapski, przywołując powieść, robi aluzję do „krytyki estetyzmu” i oderwania sztuki od spraw bieżących, jaką przeprowadził w swoim liście Wojciech Karpiński.

² Czapski nawiązuje do swojej wizji twórczości Witolda Gombrowicza, w której sztuczność i grymas są próbą znalezienia własnej formy, bolesnym docieraniem do siebie samego. Na ten temat zob. Józef Czapski / Witold Gombrowicz, *Korespondencja*, oprac. Mikołaj Nowak-Rogoziński, „Zeszyty Literackie” 2018 nr 1 / 141. Czapski poznał Gombrowicza w l. 30. w Warszawie. Wojciech Karpiński poznał Gombrowicza w 1967 r. w Vence (zob. Witold Gombrowicz, *Kronos*, Kraków, w.l., 2013) i wielokrotnie pisał o jego twórczości (zob. Wojciech Karpiński, *Książki zbójce*, Londyn, Polonia Book Fund, 1988).

³ Nie przeczytałem „wszystkich książek” (fr.).

⁴ Maurice Barrès był wyznawcą nacjonalizmu, którego zacięty krytykiem był Józef Czapski.

⁵ Obok rysunek buraka ręką Józefa Czapskiego.

⁶ Już to widziałem (fr.).

⁷ Yves Klein (1928–1962), artysta znany z monochromatycznych niebieskich rzeźb i obrazów. Obok nazwiska rysunek niebieskiego kwiatu ręką Józefa Czapskiego.

⁸ Arman, właśc. Armand Fernandez (1928–2005), artysta, mowa o jego pracy *Coupe de violon* (1965) przedstawiającej przecięte skrzypce zanurzone w przezroczystej żywicy.

⁹ Dwóch podziwianych przez Józefa Czapskiego ekspresjonistów niemieckich: Emil Nolde (1867–1956) i Max Beckmann (1884–1950).

¹⁰ Tu: precyzyjne, wierne (fr.).

¹¹ Wizji w sztuce Józef Czapski poświęcił słynny esej *O wizji i kontemplacji* („W drodze” 1943 nr 9, przedruk w tomie: Józef Czapski, *Oko*, Paryż, Instytut Literacki, 1960).

¹² Nawiązanie do książki *Świadomość religijna a więź kościelna* (Warszawa, PWN, 1965) Leszka Kołakowskiego (1927–2009), filozofa, którego Wojciech Karpiński znalazł już w tym czasie osobiście (należał do kręgu osób spotykających się na dyskusjach z Kołakowskim w prywatnych mieszkaniach), z czasem stali się przyjaciółmi, a Karpiński przeprowadził z nim wywiad rzekę *Nie wierzę w zwycięstwo totalitaryzmu... Wywiad z Leszkiem Kołakowskim* (Warszawa, Głosy, 1983) oraz wygłosił laudację z okazji wręczenia Kołakowskiemu Erasmus Prize (1983). Przyjaźń Józefa Czapskiego z Leszkiem Kołakowskim zaczęła się później, wpływ na nią miał właśnie Wojciech Karpiński, na którego – jako wspólnego przyjaciela – powołuje się Józef Czapski w swoim pierwszym liście do Kołakowskiego. Zob. Józef Czapski / Leszek Kołakowski, *Listowna rozmowa (1972–1986)*, oprac. Mikołaj Nowak-Rogoziński, w: Leszek Kołakowski, *Mądrość prawdziwa*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2012.

¹³ Św. Teresa z Ávili (1515–1582), mistyczka i teolożka, jej pisma były ważnym punktem odniesienia dla Józefa Czapskiego.

¹⁴ Pejzaż trzeba widzieć tak, jakby go przed nami nikt nie widział (fr.).

¹⁵ Przykuć wzrok (fr.).

¹⁶ Należałoby zabić wszystkie ptaki (fr.).

¹⁷ I przykuł wzrok (fr.).

¹⁸ Spędził rok w Japonii, żeby znaleźć ten kolor (fr.).

¹⁹ Noel Evelyn, Lady Norton (1891–1972), zwana „Peter”, zaprzyjaźniona z Czapskim angielska kolekcjonerka sztuki, marszandka i promotorka artystów, żona dyplomaty i znawcy sztuki Clifforda Nortona (1891–1990), przed wojną *chargé d'affaires* ambasady brytyjskiej w Warszawie.

²⁰ Salvador Dalí (1904–1989), malarz surrealista.

²¹ Georges Mathieu (1921–2012), malarz abstrakcjonista.

[4. WOJCIECH KARPIŃSKI DO JÓZEFA CZAPSKIEGO]

Paryż, 5 XI 1965

Drogi Panie,

Pisanie listów jest czynnością, jak by rzekł Mann, głęboko dwuznaczną i wyuzdaną, bowiem jeżeli pisze się o rzeczach istotnych, trzeba by, dla jasności wypowiedzi, ustalić znaczenie słów, tych podstawowych – i list stałby się nudnym traktatem. Więc tylko kilka sprecyzowań:

Wejście na drogę samodzielnego myślenia jest aktem, który doprowadzić trzeba do ostatecznych konsekwencji. Tu przystanków być nie może. Lecz, jeżeli punktów pośrednich nie ma, to czy istnieje pewna granica, osiągalna i nazywalna?

Są myśliciele tacy jak Sade, Nietzsche¹, Rimbaud, lecz są też tacy jak La Rochefoucauld, jak Marx, jak Tomasz Mann lub Musil,

jest Queneau, lecz jest też Genet. Jedni spalają się w szaleństwie słowa, myśli czy ciała, dochodzą do granicy tego, co być może, i tam wchodzą, z przerażeniem, że granica, choć istnieje, jest granicą względem czegoś, że może przesuwać się w nieskończoność. Drudzy zaś dokonują zabiegu podwójnego, nad wiecznie przesuwającą się granicą budują pomost ironii czy retoryki i im to – i tylko im – nie można zarzucić, że nie poszli dalej, że poza sprzeczności pewne nie wyszli, bowiem taka „podróż” by w myśli ich nic nie zmieniała, jako że systemy te to są systemy otwarte (dialektyczne, mówią Francuzi). Tak widzę problem *du „d  ja vu”*, że zrozumienie i przeżycie Pascala, Dostojewskiego czy Rimbauda polega na uświadomieniu sobie, że ich drogi kontynuować nie można, można być może odszukać jeszcze jedną drogę donikąd, wyprodukować z siebie jeszcze jeden krzyk nieznanej urody. Po pierwsze jednak często przejęcie się rolą jest tak wielkie, że – *casus* Nietzsche – krzyku tego nikt nie zauważył, nie było, nie mog   [go] by  ; po drugie taki krzyk jest pewną muzyk  , pewnym sformułowaniem, jest dla kogoś, a wypowiada rozpacz samotności, niemoc porozumienia. Pascal, Rimbaud, Sade czy Genet pisali dla siebie, później zamilkli – lecz obrzydliwości Seneki², minoderia Becketta...

Tyle kwestie czysto cerebralne, lecz    nie ma czystej myśli i czystego obrazu (w malarstwie plamy), istnieje pewna konfuzja; rzecz i tak skomplikowana komplikuje się jeszcze. Kwestia, powiedziałby Mann, antyczna, Pan by powiedział: akustyki, ja okre  l   to G  losem / Stylem: pewną postacią zjawiska szerszego – modelu wra  liwo  ci³. Nawet najgwałtowniejsze wizje, najsamotniejsze wyznania są wyra  zone w pewnej poetyce (nazywa się to zwykle stylem, ja okre  l   to *  criture*⁴), jest to pewien zespół semantycznych i deontologicznych „chwytów”, przez moment historyczny uwarunkowanych zabiegów, one to jednak sk  ladaj   się na styl, pewien rzadko uzyskiwany fenomen: G  los, przez który wyra  za si   Osobowo   – objawia się Tre  , jednym słowem, przez swoiste użycie okre  slonego rodzaju poetyki, *  criture*, grymasu tworzy się pewien styl już nieuwarunkowany, „artystyczny”, nale  ż  cy do domeny „akustyki”, przez który objawia nam się pewien „egzystencjalny wybór”, pewna „sytuacja liryczna”, lepiej: pewien „model wrażliwości”, nie „nagi”, bo wiemy,    uwarunkowania

istnieją zawsze, lecz można wyjść poza nie przez zdemaskowanie ich, przez „podjęcie” – *assumer*⁵ – tych uwarunkowań, określenie ich granic. Być może Yves Klein chciał zadziwić Paryż, lecz mój Klein (nazywa się zresztą Wols⁶) jest moim prywatnym tworem, gdzie do oryginalnej poetyki (*écriture*) dołączyłem pewną Konstrukcję, Głos, dobrałem Styl i pojawiła się Treść: egzystencjalny wybór samotności, objawił się model wrażliwości doprowadzony *ad extremum*, w stanie absolutnym, czystym i przejmującym. Tu oczywiście pojawiają się zagadnienia jeszcze bardziej skomplikowane, choć nie tak ważne: intersubiektywności (rozumiałość – mówiąc ładniej) tych Głosów, przekładalności owych modeli wrażliwości i stopnia dowolności interpretowania cudzych „wizji”, wreszcie metod sprawdzania szczerości tak przekazu, jak i analizy przekazu. Powiedziałem, że są to sprawy mniej ważne, bo dotyczą społecznych reperkusji fenomenów, które same w sobie mają znaczenie podstawowe. Dyskusji za takim czy innym wyborem „modelu wrażliwości” być nie może, bo argumenty są *a priori* przez ten wybór *determinowane*, można jednak w dziedzinie artystycznej sprawdzać ekwiwalentność Stylu względem Treści, Głosu względem modelu wrażliwości, zaś w dziedzinie cerebralnej można uznać ten wybór za najbardziej „ludzki” (nie: najlepszy!), który najszersze obrazy innych modeli wrażliwości potrafi zrozumieć i wchłonąć (więc nie Genet, a Mann). Tedy z tego, co piszę, mam nadzieję, wynika, iż dzisiejsza moda secesji świadczy o tym, że od przyszłości, od Barrèsa tak daleko się odeszło, że na *ironiczny* powrót do secesji można sobie pozwolić: na włączenie tej sfery doświadczeń w diametralnie różny model wrażliwości, z niego powstaje nowa, odmienna „sytuacja liryczna”, a na zarzut, że są to spekulacje, odpowiem – sprzeczność w naszych czasach najtragiczniejsza, jak kiedyś wolność i determinizm, Istnienie i Ni-cosć, Jednostka i Społeczeństwo – stanowiona jest przez rozdarcie między rozumieniem i tłumaczeniem, to znaczy między przeżyciem a eksplikacją tego, co konstytuuje „człowieczość i tkliwość”.

Wojtek Karpiński

Bardzo bym prosił, żeby, jeśli Pan zechce, podał Pan p. Zygmuntowi Hertzowi⁷ datę i miejsce naszego ew. spotkania, bo ja,

jak na górze wspomniałem, listów „poważnych” pisać bardzo nie lubię, a chciałbym te rzeczy z Panem omówić.

WK

¹ Fryderyk Nietzsche pozostał do końca życia w kręgu zainteresowań Wojciecha Karpińskiego, poświęcił mu m.in. dwa szkice *Nietzsche – przeistoczenie w Turynie* („Zeszyty Literackie” 1989 nr 25) i *Nietzsche – narodziny Dionizosa* („Zeszyty Literackie” 1989 nr 26, oba teksty przedrukowane w tomie: Wojciech Karpiński, *Szkice sekretne*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2017).

² Seneka Młodszy (ok. 4 r. p. n. e.–65) mimo głoszonej przez siebie filozofii zgromadził ogromny majątek, a swoją twórczością wspierał tyranę cesarza i jego otoczenia.

³ Jest to echo wyżej wspomnianej pracy magisterskiej Wojciecha Karpińskiego *Model wrażliwości egzystencjalnej a konstrukcja świata wartości*. Zaś problemy „głosu” i „stylu” pozostaną ważne w refleksji Karpińskiego nad literaturą – swoje szkice o Gombrowiczu zatytułował *Głos Gombrowicza* („Twórczość” 1980 nr 6) i *Styl Gombrowicza* („Zeszyty Literackie” 1984 nr 9) – teksty włączone do kolejnych wydań *Książek zbójcekich* Wojciecha Karpińskiego (Londyn, Polonia Book Fund, 1988).

⁴ Pismo, typ poetyki (fr.).

⁵ Zakładać, podejmować (fr.).

⁶ Wols, właśc. Alfred Schulze (1913–1951), malarz abstrakcjonista.

⁷ Zygmunt Hertz (1908–1979), pracownik paryskiej „Kultury”, mąż Zofii Hertz (1910–2003), przyznał się z rodzicami Wojciecha Karpińskiego – to on umożliwił Karpińskiemu pierwsze spotkanie z ludźmi kręgu paryskiej „Kultury”.

[5. JÓZEF CZAPSKI DO WOJCIECHA KAPIŃSKIEGO]

Sobota [listopad 1965]

Kochany Panie Wojtku,

Parę słów, bo myślę o Panu. Pamięta Pan to „dzieło” Yves Kleina ogromne, gąbką umaczaną w ultramarynie na ukręconym z grubego drutu patyku¹. Trochę tak Pana widzę – ta gąbka to ogromny mózg, który przez wszystkie dziurki przenikają wszelkie mądrości świata. Czy ja się mylę, że czuję w Panu jakąś nierównowagę na rachunek mózgu? W ostatecznym rezultacie to może i na mózg szkodzi. Pan chce wszystko zrozumieć. Przecie nawet rozum musi uznać, że są rzeczy, których on zrozumieć nie może, że MOGĄ być takie rzeczy. Wiemy dobrze, mówię o każdym z nas, o własnych wymiarach. Czy nie jest jasne, że wymiar „niższy” nie może nie tylko rozumieć, ale nawet w najmniejszym stopniu

wyobrażać sobie wyższego wymiaru [dopisek na marginesie: tu słowa wyższy i niższy w najszerszym znaczeniu, wcale nie tylko „moralnym”]. Jeżeli nawet w najzwyczajszej gradacji uczuć człowiek nawet pamiętać nie jest w stanie materii przeżyć, które go w pewnej chwili paliły i spaliły? Jest taka ścieżka w M. Laffitte dla rowerów. Jeździłem nią stale blisko dwadzieścia lat temu, wracając z Paryża dosłownie „przemieniony”. Dziś wiem, że wtedy przeżywałem coś bolesnego w takim wymiarze, jak się w życiu niektóre rzeczy przeżywa – czasami skręcam na tę ścieżkę i już tylko wiem, że to było; rzeczy się doskonale zasklepiły i już nawet wyobrazić sobie nie umiem tamtej rzeczywistości; czy trzeba być głupim, czy trzeba może z siebie wykreślić, żeby przyjąć – że wymiar wyższy jest, choć jego wyobrazić [sobie] nie możemy, i że jest i świat „wyższy”, i „niższy”, i że są stany, do których ani Pan, ani ja nie mamy dostępu, ale które są, że „ani ucho nie słyszało, ani oko nie widziało” to nie poetycki frazes – a świadectwo. Jakżebym chciał wiedzieć, że w Panu jest świat „głupi” także, gdzie Pan bez myśli tkwi i czuje trawę, chmury, kobiety, słyszy; gdzie może odgrywa rolę p o d r z ę d n ą, rolę w najlepszym razie kontroli i diagnozy (po i przed) mózg, który umie uczcić takie „miejsce” w człowieku *qui dépasse l’entendement*². Naturalnie, że to drzwi otwarte na wszystkie manowce i dywagacje – wie coś o nich Leszek K.³ – ale czy racjonalizm uczciwszy jako jedyna forma poznania, czy to nie są także manowce i okaleczenia. Móc to wszystko połączyć w jedność, zazębić i stopić – na to jest całe życie za krótkie, ale t o jest cel, nie człowiek w szufladkach niekomunikujących ze sobą, w których jedna szufladka (mózg) zostaje uznana za jedynie ważną, a reszta jest zabita ćwiekami i się nie liczy.

To dywagacje nieścisłe, mętnie piszę, bo myślę o Panu. Serdecznie

Józef Czapski

¹ Yves Klein, *se 71, L’Arbre, grande éponge bleue*, 1962, żywica syntetyczna, gips i gąbka, Paryż, Centre Pompidou.

² Które w głowie się nie mieści (fr.).

³ Leszek Kołakowski.

WYDAWCA

Wydawnictwo Próby

RECENZENT NAUKOWY

prof. dr hab. Piotr Mitzner

REDAKCJA I INDEKS

Mikołaj Nowak-Rogoziński

KOREKTA

Bartosz Choroszewski

PROJEKT GRAFICZNY

Janusz Górski

DTP

Krzysztof Gotowicki

Znak i sygnet Wydawnictwa Próby opracował Janusz Górski

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

WYDAWNICTWO PRÓBY

00-029 Warszawa, ul. Nowy Świat 33 m. 15

tel. 22 657 10 44

biuro@wydawnictwoproby.pl

www.wydawnictwoproby.pl