

TOMASZ GRUSZCZYK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0001-5821-3250>

Od tekstu do życia – Czapski i jego Proust

From Text to Life – Czapski and His Proust

Abstract

From text to life – this is the direction that delineates a trajectory conducted by Józef Czapski reading *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust. Turning to diary notes (*Wyrwane strony* and *Dziennik wojenny*) and sketches the author of the article discusses the manner in which Czapski rendered Proust an instrument of recognition: finding a bearing in one's creative work (successes, failures, crises), in life and experiences: emotions, affects, sensations, and passions. The sketch *Proust w Głazowcu*, situated in this perspective – a record of lectures on *À la recherche du temps perdu* and conducted by Czapski in a Soviet prisoner-of-war camp at the turn of 1940–1941 – is presented not solely as yet another evidence of “intoxication by Proust” but predominantly as a performative text. In it Czapski creates himself as a causative subject.

Keywords: Józef Czapski; Marcel Proust

Abstrakt

Od tekstu do życia – to kierunek, który wyznacza trajektorię prowadzonej przez Józefa Czapskiego lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Sięgając po zapiski dziennikowe (*Wyrwane strony* i *Dziennik wojenny*) oraz szkice, autor artykułu omawia w jaki sposób Czapski czyni z Prousta instrument rozpoznania: rozeznania się we własnej pracy twórczej (sukcesach, porażkach, kryzysach) oraz we własnym życiu, we własnych przeżyciach: emocjach, afektach, doznaniach, namiętnościach. Umieszczony w tej perspektywie szkic *Proust w Głazowcu* – zapis wykładów o *Poszukiwaniu* prowadzonych przez Czapskiego w radzieckim obozie jenieckim na przełomie 1940 i 1941 roku – ukazany zostaje nie tylko jako jeszcze jedno świadectwo „intoksykacji Proustem”, ale przede wszystkim jako tekst performatywny. Czapski czyni (w) nim to, o czym mówi i stwarza sam siebie jako podmiot sprawczy.

Słowa kluczowe: Józef Czapski; Marcel Proust

O autorze

Tomasz Gruszczyk – literaturoznawca, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek *Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych* (2015) oraz *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czycza i Krzysztofa Vargi* (2018).

Od tekstu do życia – Czapski i jego Proust

Czytelnika Prousta, gdy zanurzy się w pozornie jednostajny nurt jego prozy, uderzają nie wydarzenia, nie te, czy inne osoby, lecz niewstrzymany w ruchu potok samego życia.

Józef Czapski¹

1.

„Literatura mówi. Nie przedstawia nam filozoficznego postulatu, każe nam go przeżyć, stopić się z nim i żyć. Nade wszystko żyć. Bo o samym życiu jest wtedy mowa”². Z książki Tadeusza Sławka traktującej o meandrach kształcenia oraz uczenia się, które, jak chce autor, bywa czy winno być także od-uczaniem (się), wyluskują powyższe zdania z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, stanowią część większego fragmentu, w którym mowa o kluczowej roli tekstu oraz jego lektury w żmudnym i niekończącym się procesie formowania siebie. Istotniejsze jednak jest – i to drugi powód – że przeciwstawiają one **r o z p r a w i a n i e** filozofii i **m ó w i e n i e** literatury³. Ta pierwsza, pisze Sławek, przedstawia coś i daje czytelnikowi do zobaczenia i przemyślenia, do racjonalnego oglądu i osądu. Ta druga czynić ma co innego – dotyczyć do żywego. Jeśli rzeczywiście tak się dzieje, czytający nie pozostaje obojętny na jej głos, ale żywo reaguje na to intelektualne i emocjonalne poruszenie, przejmując się zarówno tym, co zostało powiedziane, jak i tym, co mowa ta wywołała w jego świadomości czy w wyobraźni, czyniąc je częścią samego siebie. Lektura literacka byłaby zatem całopodmiotowym – a więc obejmującym niemal wszystkie aspekty i wymiary jednostki – doświadczeniem: rozgrywającym się w czasie, mającym swój przebieg wydarzeniem znaczenia, które angażuje językowe i literackie kompetencje jednostki oraz jej praktyczno-życiowe doświadczenie, regulowaną swoistą idyokulturą⁴ zindywidualizowaną postawę (ideową, aksjologiczną, etyczną), sposób bycia i rozumienie tego bycia. O osobowym i osobistym zaangażowaniu w wydarzenie rozumienia oraz znaczenia literackiego tekstu zdaje się mówić też Marcel Proust, gdy w pochodzącym z 1905 roku eseju *O czytaniu* pisze, że lektura winna być „czynna i osobista”⁵. Wtedy bowiem – to już słowa Marcela-Narratora z ostatniego tomu *W poszukiwaniu*

straconego czasu – literatura stać się może narzędziem rozpoznania siebie czy rozeznania w sobie:

Utwór pisarza nie jest niczym innym niż pewnego rodzaju instrumentem optycznym, który on podsuwa czytelnikowi, iżby ten potrafił dostrzec coś, czego by, nie mając tej książki, zapewne nie zobaczył w sobie. Rozpoznanie przez czytelnika treści książki w samym sobie dowodzi, że książka jest prawdziwa i *vice versa*, przynajmniej w pewnym stopniu, różnicę między obydwojema tekstami można przypisywać nie autorowi, ale czytelnikowi⁶.

A zatem: przeżyć, stopić się, żyć oznacza odpowiedzieć – odpowiedzieć na głos na mowę literackiego tekstu. Udzielać odpowiedzi natomiast to wyprowadzać lekturę – procedurę czytania – z dziedziny poznania w dziedzinę egzystencji.

2.

Od tekstu do życia – to kierunek, który wyznacza trajektorię prowadzonej przez Józefa Czapskiego lektury Marcela Prousta. Lektury, trzeba to powiedzieć na samym wstępie, niebędącej pojedynczym zdarzeniem, lecz rozciągniętej na lata, a nawet dekady, obejmującej w zasadzie całe niemal dorosłe życie⁷. Jej początki sięgają roku 1926.

We wspomnieniu-wyznaniu zatytułowanym *Mój Londyn* pisze Czapski o głębokim kryzysie – nie tylko twórczym – który stał się wtedy jego udziałem. Wraz z grupą przyjaciół malarzy, z którymi współtworzył „Komitet Paryski”, próbuje utrzymać się w stolicy Francji. Kilkumiesięczny, w zamiśle, wyjazd studyjny studentów krakowskiej ASP (w sumie dwunastu osób, między innymi Jana Cybisa, Zygmunta Waliszewskiego, Artura Samborskiego i Piotra Potworowskiego) do Paryża zdążył się przerodzić w dwuletni pobyt, na który środki finansowe dawno się już wyczerpały. Młodzi malarze postanawiają więc przeschzępić na grunt francuski sprawdzony wcześniej w Krakowie sposób ich pozyskiwania: organizują towarzyskie imprezy. Finansowe korzyści są znikome, by nie powiedzieć – żadne. Czapski, a właściwie hrabia Hutten-Czapski, jedyny w grupie mówiący płynnie po francusku i posiadający jakiegokolwiek znajomości i koneksje, próbuje organizować zbiórki pieniężne, zabiega o zamówienia „u hrabin, Amerykanek i bogatych Żydów”⁸, ima się też prac okołartystycznych: sporządza rysunki dla paryskich magazynów modowych. Natłok prac i obowiązków, które dźwiga z poczuciem odpowiedzialności za resztę grupy (został wszak wybrany prezesem kapistów), skutecznie odrywa go od twórczej pracy, od malarstwa: „Ostatnie dwa czy trzy miesiące nie malowałem już wcale. Musiałem zarabiać na życie i nieraz do dwunastu godzin dziennie ślecząłem nad rysunkami do żurnalów mód”⁹. Wtedy też w jego życiu następują krótko po sobie dwa ważne wydarzenia: najpierw zakażenie tyfusem, a w jego następstwie – zatrucie... Proustem. Wspomina:

Skutek choroby: oderwanie zupełnie od trosk praktycznych, od nieustannego napięcia nerwów, od wszelkich prób malarstwa. Ledwo jeszcze włócząc nogami, pojechałem do Anglii i zamieszkałem w małym domku pod Londynem u wuja profesora, gdzie przez parę tygodni zupełnej beczynności, leżając na małym starannie wystrzyżonym trawniku, czytałem Prousta – tu się zaczęła moja wieloletnia intoksykacja Proustem¹⁰.

Pierwsze zetknięcie z jego dziełem miało jednak miejsce nieco wcześniej. W 1924 roku Czapski sięgnął po pierwszy tom *W poszukiwaniu straconego czasu*, by... szybko go porzucić. Z dwóch powodów. Po pierwsze, odręczyły go „olbrzymie zdania [...] o nieskończonych dygresjach, skojarzeniach różnorodnych, dalekich, nieoczekiwanych i niezwykłych sposobach traktowania zagmatwanych tematów”¹¹; ponadto przyzwyczajony był do „książek, w których coś się dzieje, których akcja opowiadana bardziej potoczną francuszczyzną żywiej się rozwija”¹². Proust okazał się więc „obcy i absolutnie nie do przyjęcia”¹³, ale jednocześnie był wyzwaniem dla językowych kompetencji i czytelniczego gustu. I być może z tego właśnie powodu kusił i pociągał, jak pewien rodzaj toksycznych substancji. Raz zastosowany w odpowiedniej dawce, przyswojony w całościowej, dogłębnej lekturze, wprowadzony do krwiobiegu, do świadomości – pozostał w niej na długo i zaczął na nią znacząco oddziaływać i wpływać. Już trudno było się z nim rozstać czy z niego zrezygnować.

Ślady obecności i działania Prousta-toksyny zawarte są w wielu tekstach Czapskiego: szkicach, wspomnieniach, korespondencji, wreszcie – dziennikach. Te kajety – wypełniane przez całe życie słowem, rysunkiem, akwarelą, ale też prasowymi wycinkami i cytatami z lektur – służyły mu jako pracownia¹⁴: formował się w nich Czapski-malarz, Czapski-pisarz, Czapski-osoba. Prowadzenie dziennika było „podglądaniem siebie”¹⁵ i „kontrolą oddechu dnia”¹⁶, ale było też „drugą naturą, deską ratunku, jakąś formą modlitwy”¹⁷. Dziś te zapiski także są świadectwem: przeżycia, stopienia i zżycia się z – między innymi – Proustem.

3.

Proust – jego dzieło, ale i on sam lub raczej jego biografia jako dzieło – jest na kartach dziennika przede wszystkim instrumentem rozpoznania: rozeznania się diarysty we własnej pracy twórczej (sukcesach, porażkach, kryzysach) oraz we własnym życiu, we własnych przeżyciach: emocjach, afektach, doznaniach, namiętnościach. W *poszukiwaniu straconego czasu* pełni tu bowiem funkcję równocześnie atlasu, przewodnika i słownika, za pomocą którego to, co Czapski spotyka w swym życiu, na co natrafia, z czym się mierzy i w co się wikła, może zostać porównane i nazwane, ujęte w słowa i przedstawione, zrozumiane i – w ten właśnie sposób – doświadczane w całym znaczeniu tego słowa. Mówiąc zaś inaczej, autor *Oka* używa Prousta, by świadomie być i uczestniczyć w sprawach

życia – także w międzyludzkich, czasem wręcz intymnych relacjach, w grze namiętności.

W najwcześniejszych zachowanych tomach dziennika¹⁸ – wydanych pod tytułem *Dziennik wojenny*¹⁹, a obejmujących okres od marca roku 1942 do marca 1944 roku – Czapski występuje w wielu rozmaitych rolach. Nade wszystko jest szefem Wydziału Propagandy i Informacji Armii Andersa i ta aktywność pochłania go niemal bez reszty. Z przekąsem notuje, że zaledwie bywa: „trochę malarzem, trochę społecznikiem, trochę pisarzem”²⁰. Oczywiście tę listę ról, w jakich zjawia się na kartach dziennika, należałoby powiększyć: o żołnierza, dyplomatę, czytelnika, przyjaciela, wreszcie mężczyznę w średnim wieku zakochanego – niezbyt szczęśliwie – w młodszym o kilkanaście lat współpracowniku. Pisanie o tej relacji oraz o własnych uczuciach i pragnieniach przychodzi mu z trudem. Nie dlatego, że nie potrafi, lecz dlatego, że miłość między mężczyznami w armii – Czapski nie musi tego nawet artykułować – jest wykluczająca i z tego powodu też wykluczona nawet w tak prywatnych, „nie na pokaz pomyślanych”²¹ zapiskach. Dlatego też myli tropy: nie pisze wprost, pseudonimizuje. Skrywa imię i nazwisko mężczyzny – gdy ten występuje w roli nie tyle współpracownika, żołnierza czy przyjaciela, ile właśnie ukochanego – pod znakiem X lub używa formy żeńskiej; pisze, czasem po francusku, o Niej lub do Niej. To zabieg iście proustowski: w *Poszukiwaniu...* pod postacią Albertyny Proust skrywać miał Alfreda Agostinello, swego ukochanego sekretarza i szofera²².

„Pętla beznadziejnego uczucia”²³ w tekstach Czapskiego – podobnie zresztą jak u Prousta – to zaciska się, to znów luzuje. Najtrudniejsze, najbardziej bolesne są rozstania. Nawet wtedy, gdy wydaje się, że uczucie powoli wygasa lub gdy wzrasta przekonanie, graniczące niemal z pewnością, że nigdy nie zostanie odwzajemnione. I wtedy właśnie Proust – pamięć lektury – powraca z jakąś pojedynczą sceną, która pełni funkcję nie tyle precyzyjnej wykładni stanów emocjonalnych, ile raczej interpretacyjnej ramy oraz zastępczego słownika czy języka, w którym można się odnaleźć i wyrazić.

W kwietniu 1943 roku, w rozjazdach między Bagdadem a Kairem, w gorączce sporządzania sprawozdań, rozliczeń i przygotowań do konferencji prasowej (w związku z wydaniem pierwszego numeru „Parady”) Czapski reflektuje się, że ta nieustanna „szarpanina między obowiązkiem, pragnieniem obcowania, rozmowy”²⁴ trwa już ponad rok i „że to wszystko jest prawie tak samo jednostronne jak z biedną Teresą (tylko na odwrót)”²⁵. Zrozumienie, uświadomienie beznadziejności sytuacji, w której się znalazł, przychodzi wraz ze wspomnieniem Prousta:

Ale trzeba pamiętać, że P. marzył, żeby się wymknąć Albertine. A jej wyjazd był dla niego wstrząsem straszliwym i obudzeniem uczucia na nowo z całej siły, i ostatecznej beznadziejności. Ileś razy w drobnym, drobnym stopniu odkrywam w sobie ten sam proces – robotę,

która przestaje jakby już dla mnie być jedyną. I nagle poderwanie, że wraca się z innego kierunku, naraz cień podejrzania, zazdrości i zaraz tępy, jakiś głuchy ból albo gwałtowne poczucie, że nie mam po co żyć, że nie chcę żyć, daje znać, że ta pętla ma cię i jeszcze jest, tylko się chwilowo rozluźniła²⁶.

Proust i sceny z jego powieści służą tu nie tylko jako narzędzie rozpoznania, nie są sprowadzane wyłącznie do „alegorii własnych dylematów i osobistych trudności”²⁷, ale zjawiają się też w trybie autocenzury. Zastępują to, o czym nie można pisać, ale o czym przecież nie da się milczeć:

Wiem, do jakiego stopnia to, co piszę, jest nieciekawe, będzie może i dla mnie nieciekawe za parę lat, a gdybym opisał moje przeżycia materialniej, twarz i uśmiech, i tysiąc faktów podobnych i dla tej sprawy ważnych – te stronice by może zaczęły żyć – ale właśnie tak jest, a nie inaczej, że nie chcę nawet w moim dzienniku pisać cokolwiek materialniej, co by mogło wpaść w inne, niepowołane ręce²⁸.

Asymilacja *Poszukiwania*... nie sprowadza się do treści – zawartości tematycznej, historii postaci, poszczególnych wątków i scen. Obejmuje również postawę i metodę twórczą – czyni z nich Czapski ważny punkt odniesienia dla kształtowania i analizy własnej postawy. Mówiąc inaczej: jest Proust – parafrazując Stanisława Vincenza – podporą dla głosu własnego²⁹. To też instrument – dokładnie tak, jak pisał o książce Proust – odkrycia czy wynalezienia siebie. Czapski przyznaje:

Coś jest we mnie z Prousta i przez Prousta dochodzę do świadomości moich możliwości. Takie tylko zestawienie, porównanie jednego przeżycia z czymś innym daje mi poczucie rozkoszy estetycznej – odkrycia czy wprost wyrazu siebie. Tylko że jeżeli u Prousta to jest transponowanie swoich wspomnień, do których on dochodzi przez *brioche* – u mnie drobny *choc* – uwaga wobec przeżycia – łączy się z pewnością z pewnymi wspomnieniami literackimi, doświadczeniami książkowymi, cytatami. Ale czy to jest pogardy godne – może i to ma sens³⁰.

Na tej samej zasadzie – odkrycia podobieństwa, które umożliwia rozpoznanie, samozrozumienie, ale i uznanie siebie – funkcjonują w dzienniku autorefleksyjne czy wręcz autotematyczne uwagi o samej jego formie i o stylu pracy:

Nagle wydało mi się, że zrozumiałem pewną cechę mojego pisania, co do której miałem wątpliwości. Moje „Proustowskie” mieszanie tematów i czasu, nigdy durno-logiczne opowiadanie – ale przecie jednocześnie o przeżyciach aktualnych, wspomnieniach – książkach plus filozofowanie. To jest zupełnie inne podejście do zjawisk,

to jest harmonii, o wiele bardziej złożone i to jest wielopłaszczyznowość, która może jest właśnie moim wyrazem, wyrazem pewnego typu myślenia i uczucia złożonego i że nie wyzbywać się tej złożoności, która wielu ludzi drażni czy trapi – ale właśnie ją dopracować. Najważniejsze rzeczy w pisaniu nie mogą być zaraz świadome i tu musi być zostawione *une marge* dla rzeczy nieoczekiwanych [...]³¹.

Ten samoświadomy komentarz do rozległości i (po- zornej) nieprzystawalności poruszanych tematów, do dygresyjności myślenia i pisania – będący w zasadzie apologią (nie)porządku asocjacji i „siły przeżycia w chwili pisania”³², w której przeświecające Ja oświeśla to, co Inne i w nim się odnajduje oraz utwierdza – jest wręcz rozwinięciem krótkiej notki poczynionej niespełna miesiąc wcześniej:

LA MÉMOIRE INVOLONTAIRE – nie zapominać o tym, że ona ważna w pisaniu i moje *Abschweifungen* w pisaniu dlatego są ważne, że są *involontaires*³³.

Przeglądanie i rozpoznawanie się Czapskiego w Prouście i jego dziele – ale przecież nie tylko w nim, bo i w Mauriacu, Conradzie, Dostojewskim czy Brzozowskim – bywa w dzienniku również źródłem rozterek i pytań o własną tożsamość, o to, co istotnie własne, nie podpatrzone, zapożyczone czy wtórnie odegrane. Czapski swą zdolność identyfikowania się z ważnymi dla siebie twórcami nazwie w pewnym miejscu „łatwością mimikry”. I wyzna: „mam wątpliwości, czy istnieję sam przez się, czy tylko jako lustro”³⁴.

Tę wątpliwość jednak zaraz rozwieje, notując po swojemu – za Brzozowskim – „Wrażliwość na wszystko – świadectwo genialności”³⁵.

4.

Pisanie o „życiu się z Proustem” czy „intoksykacji Proustem” wyłącznie w świetle przywołanych tu dziennikowych wzmianek i uwag byłoby niczym więcej jak tylko wyrazem dogłębnej znajomości dzieła francuskiego pisarza oraz umiejętności posługiwania się nim dla rozeznania się w samym sobie i swym życiu. A przecież lektura *Poszukiwania*... była – trzeba zgodzić się z Mieczysławem Dąbrowskim – „istotnym elementem jego duchowej biografii”³⁶. Być może i z tego powodu, że Czapski czytał powieść Prousta jak... duchową biografię właśnie.

Wiele miejsca Czapski poświęca kreśleniu portretu pisarza już w swej pierwszej wypowiedzi o *Poszukiwaniu*... Chodzi o opublikowany w „Przeglądzie Współczesnym” w 1928 roku szkic *Marceli Proust*. Pełni on przede wszystkim funkcję operacyjną, bo przybliży polskiemu czytelnikowi dopiero co wydane w całości po francusku, a jeszcze nietłumaczone na polski dzieło³⁷ oraz sylwetkę jego autora. Historia Prousta-pisarza to *Bildungsroman* w pigułce, to opowieść o dojrzewaniu człowieka do twórczości, do

swego największego dzieła. Prowadzi ona od chorowitego i wrażliwego ucznia, przez młodego bywalca paryskich salonów bogatych mieszczan i arystokratów, prasowego sprawozdawcę ze światowych przyjęć i rautów, po obłożnie chorego, niedługo po śmierci matki dobrowolnie izolującego się od świata zewnętrznego i całkowicie oddanego służbie dziełu twórcę. Los ten – w lekturze Czapskiego – jest paralelny do losu Marcela-Narratora z powieści. Tym, co najbardziej im wspólne, ma być niemal heroiczne oddanie, poświęcenie twórczości – poprzedzone jednak życiowym dojrzewaniem do konieczności wykonania tego właśnie gestu. Centralnym wydarzeniem, orientującym przyszłe działanie i przyszłe bycie, staje się doświadczenie twórczej porażki – ciosu, upadku i zwątpienia, może nawet porzucenia siebie, pewnej formy własnego bycia. Czapski pisze o „samotnym zaparciu się siebie”³⁸, w czym dostrzegać należy przede wszystkim zaprzeczanie sobie, zrywanie związku z samym sobą, ale przecież również – oparcie się na sobie. Zaparcie się siebie, jak czytamy dalej, jest bowiem koniecznym warunkiem „samotnego wnikiwania w swoje przeżycie” oraz „punktem wyjścia każdej twórczości”³⁹.

Tę pierwszą opowieść Czapskiego o Prouście – tutaj ledwie zarysowaną – można by czytać, stosując ten sam, którego on używa, biograficzny klucz. Byłaby to wtedy lekturowa narracja o autoformacji, o dojrzewaniu do własnej twórczości.

W przywoływanym już na tych stronach szkicu *Mój Londyn* wzmianka o lekturze Prousta w czasie rekonwalescencji po zakażeniu tyfusem pojawia się w miejscu nieprzypadkowym. Poprzedza ją gorzkie wspomnienie dnia trzydziestych urodzin spędzanych w Paryżu. Odwiedzić go mieli wówczas Zyga Waliszewski i Jan Cybis – najbliżsi koledzy, a zarazem podziwiani przez niego malarze. Oprowadziwszy po mieście dopiero co przybyłego stypendystę z Polski, postanowili pokazać mu ostatnie płótna Czapskiego jako ostateczny argument dla tezy, że „są ludzie, którzy pomimo pracy i najlepszej chęci nigdy nie będą w stanie malować naprawdę, że ten świat jest dla nich na zawsze zamknięty”⁴⁰. Pisz dalej Czapski:

Zdaje się, że tego wieczoru dopiero stałem się malarzem, bo zrozumiałem, że nadal tę ścianę ciemności będę próbował przebijać, nawet przyjmując ewentualność, że jej nigdy nie przebiję, bo oderwać się od malarstwa nie mogę. Dotknąłem jakiegoś dna. Skąd ten upór, sam nie rozumiem⁴¹.

Zrozumienie, zdaje się, przyszło kilka tygodni później, wraz z lekturą *Poszukiwania...*, o której w szkicu mowa już w następnym akapicie.

5.

Pod koniec 1940 roku rotmistrz Józef Czapski, schwytyany do niewoli sowieckiej niedługo po wkroczeniu do Polski Armii Czerwonej, przebywa w obozie jenieckim

w Griazowcu pod Wołogdą, przeszło czterysta kilometrów na północ od Moskwy. Zdążył już poznać smak obozowego życia – wcześniej był jeńcem w Starobielsku i Pawliszczew-Borze. Od ponad roku nie miał w ręce palety farb, nie porzucił jednak całkowicie pracy twórczej: rysuje ołówkiem portrety współwięźniów i autoportrety, wciąż prowadzi dziennik, w którym zapisom słownym towarzyszą rysowane wspomnienia z obozu w Starobielsku, a nawet odtwarzane z pamięci akwarelowe miniaturki obrazów przedwojennych⁴². Przygotowuje też i wygłasza dla współwięźniów w ramach tzw. lekcji konwersacji francuskiej cykl wykładów o Marcelu Prouście. W szczupłej obozowej bibliotece, w której dominują klasycy literatury rosyjskiej, nie ma ani jednego tomu *Poszukiwania...* Czapski liczyć może tylko na swą pamięć, co czyni go modelowym przykładem czytelnika wojennego, o którym pisali Jerzy Stempowski i Stanisław Vincenz⁴³, a co dla Marii Janion będzie „tryumfem proustowskiej pamięci mimowolnej”⁴⁴.

Wykłady, spisane na potrzeby obozowej cenzury przy pomocy współwięźniów (Władysława Cichego i Joachima Kohna), a następnie, już po opuszczeniu obozu i wstąpieniu w szeregi Armii Andersa, nieco przeredagowane, tworzą esej *Proust w Griazowcu* opublikowany w tłumaczeniu Teresy Skórzewskiej po raz pierwszy w paryskiej „Kulturze” w 1948 roku. Oryginalny francuski tekst wykładów ukazał się drukiem w roku 1987 pod tytułem *Proust contre la déchéance*. Esey ten obrósł już w liczne komentarze⁴⁵. Nie będę ich tu szczegółowo omawiał ani odtwarzał. Chciałbym dopisać do nich zaledwie dwie lub trzy uwagi. Wypływają one z przekonania, które będę próbował uzasadnić, że mamy tu do czynienia z tekstem performatywnym. I to w kilku znaczeniach.

To pierwsze, najbardziej oczywiste, wiąże się z faktem, że wykłady te – sam Czapski nazywa je „opowiadaniem o Prouście”⁴⁶ – zostały wygłoszone, wykonane: zaistniały w konkretnym czasie, w konkretnej przestrzeni, dla pewnej publiczności. Dzięki wprowadzeniu do szkicu, dołączonemu tuż przed jego publikacją w 1948 roku, można odtworzyć tę sytuację, to zdarzenie jako performans, jako „wykonanie na żywo w obecności widowni pewnego działania mającego charakter teatralnego aktu”⁴⁷. Czytamy bowiem, że „w niskiej i czerniawej izbie chaty [...] z grubych bierwion przetykanych mchem”, którą „u stóp świątyni griazowieckiej, wysadzonej po rewolucji dynamitem przez bolszewików” wybudował pobożny pątnik, zjawiali się „o zmierzchu w fufajkach, mokrych butach, nieraz po długiej pracy w śniegu w dotkliwy mróz” internowani oficerowie w liczbie około czterdziestu. Zajmowali miejsca „na wąskich i chwiejnych ławkach” i – obserwowani przez wystawione w czerwonym kąciku (czyli świetlicy obozowej) portrety Marksa, Lenina i Stalina – „słuchali w półmroku izby o przygodach księżnej Guermantes, o śmierci Bergotte’a, o mękach zazdrości Swanna”⁴⁸. Swoista koda i dopełnienie całości wydarzenia rozgrywała się już w głównym budynku obozowym, ściślej – w refektarzu

siedemnastowiecznego klasztoru. Tam Czapski dyktował „część tych odczytów najlepszym kolegom”⁴⁹.

Po drugie, *Proust w Griażowcu* jest tekstem performatywnym, gdyż Czapski czyni w nim oraz nim to, o czym mówi. Przede wszystkim, powtarzając i twórczo rozwijając obserwacje, refleksje oraz wrażenia, które poczynił już w szkicu z roku 1928, dyskursywnie odgrywa lub raczej ponawia, wykonuje we własnym imieniu i we własnej sprawie, gest Prousta-pisarza, Prousta-bohatera i Prousta-tekstu. I nie chodzi tu wyłącznie o literacki czy dyskursywny gest odtwarzania – mocą pamięci – świata swoich wrażeń, własnego przeżycia lektury. Mam raczej na myśli trud pogłębiania wrażenia, wejrzenie w naturę zachwytu, które już jest ruchem w stronę dzieła.

W *Griażowcu* Czapski proponuje już całkiem otwarcie biogenetyczną lekturę powieści Prousta. Mówi, że „samym tematem *W poszukiwaniu straconego czasu* jest przetransponowane życie autora” i że to „ledwie zamaskowana spowiedź”⁵⁰. Opowieść o Marcelu Prouście spotyka się więc, krzyżuje, a czasami celowo płacze z opowieścią o Marcelu-Narratorze i o formie oraz stylu utworu jako piętnie osobowym autora⁵¹. Każda z osobna i wszystkie razem ilustrują pewien proces, pewien ruch: dojrzewania (do) dzieła lub docierania do jego istoty czy też źródła.

W przypadku pisarza proces „powolnej i bolesnej przemiany człowieka namiętności i ciasnego egoizmu w człowieka absolutnie oddanego jakiemś dziełu, które go pożera i krew z niego wysysa”⁵² inicjować ma podjęcie tłumaczenia wszystkich dzieł Ruskina. Czapski szczegółowo omawia wkroczenie Prousta w pustelniczy tryb życia i podjęcie wyniszczającego trudu pracy, który przywieść ma do „odtworzenia w samotności świata swoich wrażeń, do przetopienia go i przetransponowania go w dzieło”⁵³.

Metanoja Marcela-Narratora ma ten sam kierunek i zwrot – to także są perypetie pewnego powołania. Punktem kulminacyjnym, zwornikiem powieści, a jednocześnie jej źródłem, jest scena przed pałacem de Guermantes z ostatniego tomu: Marcel staje na nierównych płytach chodnikowych i po raz wtóry doświadcza działania pamięci mimowolnej. Wspomnienie przemienia się w bezpośrednio odczuwaną terażniejszość i otwiera bramę – już nie do pałacu księżnej, lecz do pewnej dziedziny wyobraźni, która skrywa dzieło. Jest to też moment, w którym – co zanotował Czapski już w roku 1828 – *le moi qui demeure* („ja, które trwa”) zwycięża „ja powierzchowne, ruchliwe i zmienne”⁵⁴. Notując, że „większa część ostatniego tomu była napisana wcześniej niż reszta” i że „ten punkt kulminacyjny i konkluzja dzieła były zarazem osobistą spowiedzią i początkiem”⁵⁵, wskazuje Czapski już na kompozycję i przestrzeń dzieła, które ujmować i wyrażać mają – by posłużyć się słowami Maurice’a Blanchota – „ruch dzieła ku niemu samemu i autentyczne poszukiwanie jego początku”⁵⁶. Ów ruch ma miejsce również na poziomie języka, stylu. „Gąszcz skojarzeń i metafor, najbardziej nieoczekiwanych, najodleglejszych w czasie”⁵⁷ stanowi tu precyzyjne narzędzie analizy. Widzi bowiem Czapski powieść

Prousta jako „laboratorium wrażliwości”, w którym praca języka służyć ma „pogłębianiu, sprecyzowaniu, dotarciu do źródła, do pełnej świadomości wrażeń”⁵⁸.

Esej Czapskiego – jego zawartość, kompozycja, ale i historia powstawania – twórczo odtwarza ten właśnie Proustowski gest. Poprzez pogłębianie tematu, uzupełnianie, dopowiadanie, ale i modyfikowanie czy nawet negowanie wypowiedzianych już wcześniej obserwacji i wniosków⁵⁹ tekst zmierza ku istocie zarówno znaczenia i sensu dzieła Prousta, jak i przeżywania lektury przez samego Czapskiego. Co jest ową istotą? Okazuje się, że sam ruch: „ciągłe pogłębianie formy do granic”⁶⁰, „nieustanne poszukiwanie absolutu formy w wyrażaniu swej wizji świata”⁶¹. Dlatego też tak wielką wagę w obu wypowiedziach o Prouście przykładają Czapski do sceny śmierci Bergotte’a-Prousta, który na wystawie malarstwa Vermeera z Delft zwraca uwagę na drobny szczegół na jednym z płócien i dokonuje gorzkiej rekapitulacji własnej twórczości:

„skrawek żółtego muru, skrawek żółtego muru” powtarza szeptem: tak trzeba było pisać moje książki, wracać, ciągle nawracać do tych samych zdań, przepracowywać je i wzbogacać kolejnym nawarstwianiem, jak ten kawałek żółtej ściany⁶².

Le pan de mur jaune – „skrawek żółtego muru” – ten zwrot wielokrotnie pojawiać się będzie w dzienniku: zazwyczaj wtedy, gdy Czapski mierzyć się będzie ze zniechęceniem czy zwątpieniem we własne możliwości twórcze, z duchową degradacją bądź strachem przed trudem, przed koniecznością służby dziełu. Będzie przypomnieniem, wezwaniem i nakazem walki o swoje dzieło i o przywracanie siebie życiu jako zadaniu i zobowiązaniu. Ich wypełnienie decydować ma o podmiotowym istnieniu.

Proust w Griażowcu jest więc dziełem performatywnym w jeszcze jednym znaczeniu. Podmiot, który mówi – w pierw w „niskiej i czerniawej izbie chaty”, a dopiero wtórnie w tekście – stwarza sam siebie jako podmiot sprawczy, jako tego, kto wywołuje zmianę w samej rzeczywistości. W obozie na przełomie 1940 i 1941 roku Czapski sprawiał, że „godziny obcowania z Proustem [...] były naprawdę mile i wbrew wszystkim ciosom i przyszłości najbardziej niepewnej – były szczęśliwe”⁶³. Używał go *contre la déchéance* – przeciw unicestwieniu lub, jak notowała Maria Janion, „przeciw poniżeniu, przeciw upodleniu, przeciw zagładzie”⁶⁴. Takie działanie Czapskiego – przez Prousta i Proustem – opiera się czasowi.

Eric Karpeles, amerykański malarz i pisarz, autor opublikowanej w 2018 roku pierwszej biografii Czapskiego, wyznaje już na początku swego dzieła:

Moje pierwsze spotkanie z Józefem Czapskim było całkiem niespodziewane. Jeszcze poprzedniego dnia nic o nim nie słyszałem. Następnego dnia całkowicie mną zawładnął. Od znajomego z Paryża, który lubi zaspokajać mój głód krytycznego myślenia, dostałem pew-

nego czerwcowego ranka niewielką francuską książkę o Prouście. Nazwisko autora, Józef Czapski, nie było mi znane. [...] Następnego dnia wielokrotnie, niemal bezustannie myślałem o tym, co Czapski napisał o Prouście i jak to napisał. W całej książce zachowuje ujmujący, niemal potoczny ton, bez cienia oschłej protekcyjności znawcy. Jego piórem wiedzie zachwyty, nie analityczny dystans; opowiada nie tylko o samej powieści, ale i o swoich czytelniczych doznaniach⁶⁵.

W tych kilku zdaniach udaje się Karpelesowi uchwycić, a jednocześnie utracić w słowach istotę roli, jaką wciąż pełni Czapski w tym wykładzie-wydarzeniu o lekturze-wydarzeniu. To rola profesora: tego, „kto dysponuje odpowiednią wiedzą, kto nieustannie ją doskonali po to, by ćwiczyć się w niej wraz z innymi”, ale także, a może nawet przede wszystkim, „kto czyni coś zdecydowanie bardziej radykalnego – mianowicie publicznie przemawiając, angażuje siebie”⁶⁶.

Przypisy

- ¹ Józef Czapski, *Proust w Griażowcu*, [w:] tegoż, *Czytając*, Znak, Kraków 1990, s. 127.
- ² Tadeusz Sławek, *A jeśli nie trzeba się uczyć...*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, s. 42.
- ³ To nie oznacza, że filozofia nie może być literaturą. Zob. tamże.
- ⁴ Pojęcie idiokultury proponuje Derek Attridge dla określenia ucieleśnienia w pojedynczej jednostce rozpowszechnionych kulturowych norm i sposobów zachowania: „Idiokultura jest nazwą określającą całość kodów kultury tworzących w danym czasie podmiot jako nadmiernie determinowany, wewnętrznie sprzeczny system, który manifestuje się materialnie na mnóstwo różnych sposobów. Jednocześnie należy dodać, że jednostka nie wyczerpuje się w idiokulturze; to znaczy jestem czymś więcej niż sumą przyswojonych przeze mnie systemów kulturowych”. Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 40.
- ⁵ Marcel Proust, *O czytaniu*, przeł. Michał P. Markowski, [w:] tegoż, *Pamięć i styl*, Znak, Kraków 2000, s. 210, przypis 39. W istocie mowa o lekturze „czynnej i osobistej” stanowiła pierwotny początek eseju. W ostatecznej wersji tekstu jej miejsce zajmuje kilkunastostronicowy wspomnieniowy passus. Pisze w nim Proust i o ryzykownym, bo zabronionym przez rodziców, czytaniu po zmroku, w świetle naftowej lampy, i o ucieczkach z książką do parku między posiłkami, i o natręctwie toczonych w salonie rozmów przeszkadzających w lekturze. Jednym słowem – o niekończących się poszukiwaniach odpowiedniego miejsca i czasu dla zaspokojenia czytelniczego pragnienia. Zob. tamże, s. 73–86.
- ⁶ Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. Maciej Żurowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 196.
- ⁷ Wojciech Karpiński notuje, że Czapski „czytał Prousta stale”. Tenże, *Portret Czapskiego*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2007, s. 12.
- ⁸ Józef Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] tegoż, *Patrząc*, wybór, przedmowa i postowie Joanna Pollakówna, Znak, Kraków 2016, s. 39.
- ⁹ J. Czapski, *Mój Londyn*, [w:] tegoż, *Patrząc...*, dz. cyt., s. 119.
- ¹⁰ Tamże, s. 121.

- ¹¹ J. Czapski, *Proust w Griażowcu...*, dz. cyt., s. 111.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ O dzienniku jako pracowni – niekoniernie używając tego pojęcia – pisze Małgorzata Krakowiak. Zob. też, *Etyczny i ekonomiczny przymus artysty na przykładzie refleksji Józefa Czapskiego*, maszynopis niepublikowany.
- ¹⁵ Józef Czapski, *Wyrwane strony*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010, s. 207.
- ¹⁶ Tamże, s. 215.
- ¹⁷ Tamże, s. 146.
- ¹⁸ „Wszystkie zeszyty pisane przed 1939 rokiem przepadły, notatki z Rosji, jeszcze z obozu, które udało mi się wywieźć, trafiły częściowo do *Nieludzkiej ziemi* i *Oka*”. J. Czapski, *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 5. Jak donosi Janusz S. Nowak, badacz spuścizny malarza – między innymi wieloletni opiekun i autor inwentarzy Archiwum Józefa i Marii Czapskich w Muzeum Narodowym w Krakowie – pierwsze dzienniki wojenne, obejmujące zapiski od maja 1940 do marca 1942 roku, pozostają w rękach prywatnych. Janusz S. Nowak, *Niewola i malarstwo. Twórczość Józefa Czapskiego „na nieludzkiej ziemi” – 1939–1942*, [w:] *Czapski raz jeszcze... Errata do biografii Józefa Czapskiego*, red. Elżbieta Skoczek, Mirosław A. Supruniuk, Instytut Literatury, Kraków 2021, s. 45.
- ¹⁹ Józef Czapski, *Dziennik wojenny*, odczytał Janusz S. Nowak, oprac. Mikołaj Nowak-Rogoziński, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2022.
- ²⁰ Tamże, s. 42.
- ²¹ J. Czapski, *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 215.
- ²² Nie uszło to uwadze redaktorów tomu. Zob. J. Czapski, *Dziennik wojenny...*, dz. cyt., s. 33, przypis 132. O nieoczywistej relacji Prousta z Agostinellim (i „obecności” tego ostatniego w dziele) pisze – powołując się między innymi na ustalenia Jeana-Marca Quaranta – Tomasz Swoboda. Zob. Tenże, *Miłość Prousta*, „Przegląd Polityczny” 2022, nr 174; <http://przegladpolityczny.pl/milosc-prousta-tomasz-swoboda-pp-174-2022/>, dostęp: 26 marca 2023.
- ²³ Tamże, s. 255.
- ²⁴ Tamże, s. 242.
- ²⁵ Tamże, s. 254. Czapski przywołuje tu swą relację z Teresą Skórzewską – przed wojną zabiegała o jego względy i próbowała go poślubić; on był nią niezainteresowany.
- ²⁶ Tamże, s. 255.
- ²⁷ Rita Felski, *Literatura w użyciu*, tłumaczenie zbiorowe, Wydawnictwo PSP, Poznań 2016, s. 35.
- ²⁸ J. Czapski, *Dziennik wojenny...*, dz. cyt., s. 255.
- ²⁹ Stanisław Vincenz, *O książkach i czytaniu*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1, PIW, Warszawa 1983, s. 75.
- ³⁰ J. Czapski, *Dziennik wojenny...*, dz. cyt., s. 417.
- ³¹ Tamże, s. 148.
- ³² J. Czapski, *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 62.
- ³³ J. Czapski, *Dziennik wojenny...*, dz. cyt., s. 138.
- ³⁴ Tamże, s. 604. W *Wyrwanych stronach* – wybranych zapisach dziennikowych z lat późniejszych – zanotuje zaś: „Teraz, czytając Tołstoja, czym się czuję... Tołstojem?”. J. Czapski, *Wyrwane strony...*, dz. cyt., s. 62.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Mieczysław Dąbrowski, *Proust Józefa Czapskiego (na tle polskiej recepcji)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2017, z. 1–2 (24–25), s. 246.
- ³⁷ „O ile sądzić mogę, mało ludzi w Polsce czytało *À la recherche du temps perdu* w całości”. J. Czapski, *Marceli Proust*, [w:] tegoż, *Patrząc...*, dz. cyt., s. 13.
- ³⁸ Tamże, s. 29.

- ³⁹ Tamże, s. 30.
- ⁴⁰ J. Czapski, *Mój Londyn...*, dz. cyt., s. 120.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Zob. J.S. Nowak, *Niewola i malarstwo...*, dz. cyt., s. 62–63.
- ⁴³ Zob. J. Stempowski, *Księgozbiór przemytników*, [w:] *Polski esej literacki. Antologia*, wybór i oprac. Jan Tomkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2017; S. Vincenz, *O książkach i czytaniu...*, dz. cyt.
- ⁴⁴ Maria Janion, *Artysta przemienienia*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 60.
- ⁴⁵ Do najważniejszych należy zaliczyć: M. Janion, *Artysta przemienienia...*, dz. cyt.; też, *Dziwaczny wzrost*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Magdalena Ujma, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996; M. Dąbrowski, *Proust Józefa Czapskiego...*, dz. cyt.; Daria Mazur, *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*, Universitas, Kraków 2004, s. 83–124; Małgorzata Żarczyńska, *Historia, kultura, religia. Pisarstwo Józefa Czapskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001, s. 51–55.
- ⁴⁶ J. Czapski, *Proust w Griazowcu...*, dz. cyt., s. 108.
- ⁴⁷ Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 49.
- ⁴⁸ J. Czapski, *Proust w Griazowcu...*, dz. cyt., s. 109.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Tamże, s. 116.
- ⁵¹ Podług klasycznych założeń wiedzy o literaturze „piętno osobowe w dziele literackim określa sferę treści i jej ujęcia oraz sferę techniki w zakresie posługiwania się tworzywem słownym, czyli – w węższym i szerszym znaczeniu tego słowa – sferę jego stylu”. Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1954, s. 41–42. W szkicu Marceli Proust Czapski tłumaczy: „Właśnie jakość języka (*la qualité du langage*) Prousta jest kluczem do niego samego. Kto widzi formę Prousta poza nim lub obok niego, nie widzi go zupełnie”. J. Czapski, *Marceli Proust...*, dz. cyt., s. 21.
- ⁵² J. Czapski, *Proust w Griazowcu...*, dz. cyt., s. 120.
- ⁵³ Tamże, s. 122.
- ⁵⁴ J. Czapski, *Marceli Proust...*, dz. cyt., s. 29.
- ⁵⁵ J. Czapski, *Proust w Griazowcu...*, dz. cyt., s. 126.
- ⁵⁶ Maurice Blanchot, *Doświadczenie Prousta*, przeł. Jan Błoński, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, redakcja i przedmowa Jan Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 268.
- ⁵⁷ J. Czapski, *Proust w Griazowcu...*, dz. cyt., s. 133.
- ⁵⁸ Tamże, s. 123.
- ⁵⁹ Za przykład niech posłuży taki fragment: „Oto jeszcze jedno ogólnie przyjęte określenie dzieła Prousta, które zresztą sam często powtarzałem: naturalizm przez mikroskop. Im bardziej się nad tym zastanawiam, tym bardziej określenie to wydaje mi się fałszywe”. Tamże, s. 132.
- ⁶⁰ Tamże, s. 148.
- ⁶¹ Tamże, s. 153.
- ⁶² Tamże, s. 160.
- ⁶³ Tamże, s. 109.
- ⁶⁴ M. Janion, *Artysta przemienienia...*, dz. cyt., s. 62.
- ⁶⁵ Eric Karpeles, *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, przeł. Marek Fedyszak, Noir Sur Blanc, Warszawa 2019, s. 11–12. Tom ukazał się w Stanach Zjednoczonych w roku 2018 pod tytułem *Almost Nothing: The 20th Century Art and Life of Józef Czapski*.
- ⁶⁶ T. Sławek, *A jeśli nie trzeba się uczyć...*, dz. cyt., s. 35.

