

**“Nie wybiegać poza wspomnienie”
O funkcjonalności retrospekcji w szkicach
Józefa Czapskiego**

Marcin A. Jurek

MARCIN A. JUREK

„NIE WYBIEGAĆ POZA WSPOMNIENIE”
O FUNKCJONALNOŚCI RETROSPEKCJI W SZKICACH
JÓZEFA CZAPSKIEGO

I nie warto ich [tj. wielkich pisarzy] czytać, jeżeli się ich również nie zasymiluje jako części własnej biografii. [J. Czapski, „Ja”]

Na najprostszej prawdzie *de la mémoire involontaire* moja szczupła mądrość. [J. Czapski, *Post mortem... Nareszcie znalazłem właściwy tytuł!*¹

Podwójny wzorzec wspomnień

Józef Czapski był jednym z tych szczególnych świadków epoki, którzy o wieku XX opowiadali poprzez dramat własnego doświadczenia. Duża część szkiców i esejów pisanych przez autora *Na nieludzkiej ziemi* to specyficzna opowieść o nim samym. Jego publicystyka stanowi rodzaj wewnętrznej autobiografii, w której na ramie autentycznego wydarzenia rozpinana jest gęsta sieć refleksji modelujących – by posłużyć się określeniem Stanisława Brzozowskiego – „fakty myślowe”². Fakty, które w rekombinacjach wspomnień nabierają nowych sensów, stają się istotą rekonstruowanej w tekście tożsamości i porządkują na nowo znaczenia utrwalonych już przeżyć.

Oryginalność tak komponowanych świadectw ma swoje źródło w operowaniu strukturą pamięci; mechanizm wspomnień i ich konstrukcja literacka w szkicach wyłamują się z ram tekstu, szukając uwierzytelnienia w okolicznościach pozaliterackich. I, co ciekawe, owo uwierzytelnienie wydaje się najistotniejsze dla samego autora, mniej dla czytelnika. Pokładanie ufności w pamięci i głębokie przekonanie o wadze pierwotnej wizji artystycznej są widoczne w odpowiednościach,

¹ J. Czapski: „Ja”. W: *Tumult i widma*. Kraków 1997, s. 220; „*Post mortem... Nareszcie znalazłem właściwy tytuł!*”. „Zeszyty Literackie” nr 44 (1993), s. 8. Wszystkie cytaty z prac Czapskiego, jeśli nie zostały zlokalizowane w przypisach, podaję za publikacją *Tumult i widma*. Wyjątek stanowi szkic *Proust w Griażowcu* (tłum. z franc. T. Skórzevska), który cytuję z edycji: J. Czapski, *Czytając*. Kraków 1990.

² S. Brzozowski, *Pamiętnik*. Fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił O. Ortwin. Kraków–Wrocław 1985 (reprint wyd.: Kraków 1913), s. 30.

które można wskazać w pisarstwie i malarstwie Czapskiego³. On sam wielokrotnie też o tym wspomina w dziennikowych zapisach. Powinowactwo owych dwu dziedzin sztuki pozwala wiele uwag dotyczących malarstwa przenieść na grunt literacki⁴. Obrazy Czapskiego „nasiąknięte ludźmi”, klimatem człowieczeństwa, to pararela do licznych szkiców literackich, w których zostało przywołanych wiele postaci przez przybliżenie ich myśli i emocjonalnej aury, jaką ewokowały. Za przykład mogą posłużyć *Wspomnienia starobielskie* czy chociażby szkic „Ja”. Temat „obrazu w obrazie” jest malarską obsesją Czapskiego, równie charakterystyczną i niepokojącą jak agresywne pojawianie się wspomnień w publicystyce – w obu przypadkach to presja „głuchej konieczności”. Komponowane tak obrazy można potraktować jako malarski synonim literackich form pamięci⁵.

Otóż w publicystyce sposobem na dotarcie do wydarzeń o charakterze precedensów, dostarczających określonych autentycznych przeżyć, jest dla Czapskiego pamięć w dwóch odmiennie sfunkcjonalizowanych formach: anachronicznej i mimowolnej. Precedensy to fakty, wydarzenia, których istnienie legitymizuje trwałość procesu poznawczego wewnętrznej przestrzeni biograficznej autora. W odniesieniu do obu tych form wspomnień używam pojęcia „wzorce”, teksty bowiem, które można określić mianem autobiograficznych, na przestrzeni dziesiątków lat wykazują szczególną konsekwencję w sposobie konstrukcji. Z pewnością owa niezmiennność struktury tekstów była stosowana przez autora po części świadomie. Wystarczy sięgnąć do *Łańcucha niewidzialnego* (1950) czy choćby do *Rozrachunków*, szkicu drukowanego w paryskiej „Kulturze” w r. 1979, by przekonać się, jak funkcjonuje spoiwo narracyjne oparte na tych „wzorcach pamięci”. Ale dziennik Czapskiego, również bogaty we wspomnieniowe eskapady, prezentuje ten sam schemat wędrówek pamięci. Funkcjonalne podobieństwo wspomnień: tych zapisanych na stronicach kajetów i tych wkomponowanych w teksty publicystyczne, wskazuje, że Czapski inaczej nie potrafił uporać się z natłokiem obrazów przeszłości. I dlatego tak istotny staje się ów wzorzec narracji przywoływanych w pamięci, dzięki któremu biograficzne precedensy nie tracąc tożsamości nabierają wciąż nowych sensów. Ich bogactwo, opalizacja znaczeniowa pozwalają uzyskać

³ O związkach pisarstwa i malarstwa w życiu J. Czapskiego zob.: W. Karpiński, *Portret Czapskiego*. Wrocław 1996. – J. Pollakówna, *Czapski*. Warszawa 1993. – J. Zieliński, *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*. Warszawa 1997 (rozd. *Czapski: trzy przekroje*). – *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*. Wybór i oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma. Lublin 1996 (np. szkice J. Białostockiego, K. A. Jeleńskiego, R. Kołonieckiego, J. Marciniaka, J. Pollakówny, J. Ulatowskiego, M. Werner-Gagnebin).

⁴ Uwaga J. Czapskiego (*Wyrwane strony*. Oprac. J. Pollakówna przy współpr. P. Kłoczowskiego. [Montrichier] 1993, s. 39, 40) dotycząca malarstwa odnosi się również do dużej części publicystyki tego autora: „Wyższa i nawet jedyna [wizja] to zawsze ta, która jest w danej chwili. [...] mną kieruje nie teoria, a wizja, nie idea z góry powzięta, a głucha konieczność [...]”.

⁵ Zieliński (*op. cit.*, s. 69) pisze: „Z jednej strony, te obrazy, jak zapisy w dzienniku, są grą cytatów, malarską dyskusją z tradycją bądź sztuką nowoczesną, z drugiej zaś – mieszany materiał wyjściowy (obrazy i ludzie) pozwala na skomponowanie nowej, niepokojącej jakości”. Dodaje jeszcze przy okazji analizy fragmentu książki Czapskiego *Na nieludzkiej ziemi*, zestawiając ów fragment ze sposobem kadrowania obrazów: „Z powyższych analiz wyciągnąć można wniosek o głębokiej, strukturalnej zbieżności, a może nawet tożsamości obu uprawianych przez Czapskiego form wypowiedzi artystycznej: malarstwa i literatury. Płaszczyzną, na której taka tożsamość staje się w ogóle możliwa, jest osobowość artysty” (s. 76).

efekt głębi „wewnętrznego” autoportretu twórcy, rzeczywistego autora i tego wpisane w tekst. W taki sposób wyłania się przestrzeń poszukiwania własnej spójnej osobowości. I jeśli szkice Czapskiego potraktować jako próbę stworzenia i organizacji tej przestrzeni, to jego teksty stają się metaforą osobowości autora⁶. Tyle że akcent w takiej strukturze nie pada na figuralność „ja” w tekście, ale na asertywność autorskich refleksji wpisanych w ów tekst, na konsekwencje opresyjności wspomnień. Krótko mówiąc, Czapski w szkicach posługuje się metodą „przechodzącą od wyników myślowych do samego procesu życia, które je stworzyło”⁷. Ujmując to inaczej: walka o wiarygodność zapisywanych przeżyć rozgrywa się w sferze *znaczenia*⁸. Taką strategię tworzenia tekstów uznawanych za autobiograficzne Paul de Man określa mianem czegoś, co bardziej pokrewne jest fikcji niż *mimesis*⁹. W interesie jednak czytelnej i w miarę spójnej całości obrazu autora w szkicu będzie – przynajmniej intencjonalnie – odrzucenie fikcji, gdyż ta mąciłaby przestrzeń poszukiwań. Współodczuwanie cudzych sądów i doświadczeń oraz pokora wobec epifanii własnych wspomnień przemawiają raczej za taką lekturą śladów biografii Czapskiego zawartych w jego publicystyce, która traktowałaby je jako niefikcyjne. Synonimem współodczuwania jest forma „pamięci anachronicznej”, natomiast epifania własnych wspomnień to „pamięć mimowolna”. Obie te strategie stanowią oś komponowanej w szkicach autobiografii wewnętrznej.

Jednak nie same formy pamięci wydają się najbardziej interesujące w esejach autora *Prousta w Griażowcu*. Rzecz raczej w sposobie wykorzystania literackich możliwości tych struktur, których zadaniem jest porządkowanie wewnętrznego logosu autora. Ten rodzaj publicystyki, który uprawia Czapski, staje się aktem bycia w rzeczywistym świecie; autobiografia (tu: wewnętrzna) zostaje potraktowana jako fakt biograficzny¹⁰.

Pamięć anachroniczna, „wspomnienia anachroniczne”¹¹ to opinie, sądy, refleksje, doświadczenia, nawet anegdota różnych autorów i o innych autorach, wycytane czy zasłyszane, które Czapski osadza w nowej perspektywie. Przystawianie cudzych konstatacji daje możliwość rozszerzenia granic własnego poznania i wrażliwości. Ten mechanizm asymilacji cudzych sądów pozwala na powolne dojrzewanie myśli Czapskiego i określa stopień zespolenia autora z rzeczywistością oraz narratora ze światem przedstawionym tekstu. Oto przykład z eseju *O Brzozowskim*:

W *Legendzie [Młodej Polski]*, w jednym z odnośników pisze Brzozowski o Jerzym Sorelu: „[...] dla każdego, kto oswoi się ze stylem Sorela, przesyconym życiem myśli, na g o-

⁶ Zob. M. Załęski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 75.

⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*. W: *Eseje i studia o literaturze*. Wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz. T. 2. Wrocław 1990, s. 768, przypis 58.

⁸ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5, s. 43.

⁹ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 308.

¹⁰ Zob. *ibidem*.

¹¹ To określenie J. Czapskiego jest jednym ze śródtytułów jego szkicu *O Brzozowskim* (s. 320). (Pierwodruk: „Kultura” (Paryż) 1963, nr 1–2).

rącym uczynku schwytanym – mdłym musi stać się wszelki inny sposób pisania¹². Sorel nie buduje architektonicznych całości literackich, ale buduje samą myśl w głowie czytelnika, stwarza jakby nowe komórki i włókna mózgowe, rozbudza procesy myślowe, »tworzy powołania«, jak sam on się wyraża”.

Nie umiałbym lepiej wyrazić działania samego Brzozowskiego na mnie. [s. 322–323]

Czapski świadomie wybiera ważnych dla niego autorów. Ponadto w przejrzysty sposób demonstruje, jak działa przesuwanie horyzontu myślowego; w przytoczonym eseju cytuje Brzozowskiego, który z kolei przywołuje pewien proces literacko-myślowy w pismach Georges’a Sorela, a ten znowu (*via* Brzozowski) oddziałuje na Czapskiego. I wreszcie wskazuje on, jak przesuwa się dominanta znaczeniowa w procesie przyswajania cudzych rozważań; podkreślenia w cytacie pochodzą od Czapskiego, który rozkłada akcenty w asymilowanej myśli innego autora. Jednakże sama refleksja, myśl czy idea nie określają w pełni ich twórcy – mawiał artysta. Równie ważna jest dla Czapskiego wrażliwość przywoływanych autorów, emocjonalna aura, która nadaje profil ich refleksjom, jak choćby w szkicu „*Ja*”:

„Jeżeli zwracamy inteligencję ku dobru, jest niemożliwe, by pomału cała dusza nie była ku niemu porwana”.

Upraszczam myśl Simone Weil cytując urywki, które może jedynie w świetle jej atmosfery absolutnie surowej mogą „grać”. [s. 212]

Komponowanie odniesień poprzez asymilację obcych refleksji jest próbą uelastycznienia własnej pozycji, zajęcia najodpowiedniejszej postawy w obliczu zjawisk i konieczności historycznych. Im pełniej Czapski zasymiluje cudze rozważania, im głębiej je przeżyje, tym większym polem manewru dla „odzyskania siebie” w tekście i w rzeczywistości może dysponować, tym szerszą skalę swoich możliwości może wyzyskać. Przykładem pełnego zestroju pamięci anachronicznej jest właśnie esej „*Ja*”, w którym wieloźródłowość cytatów niemal eliminuje autorską wypowiedź. Czapski „funkcjonuje” na innym poziomie odczytania szkicu – niejako spoza tekstu manipuluje fragmentami cudzych refleksji, które wykreślają granice jego wewnętrznej autobiografii.

To dramatyczne przeżywanie cudzych doświadczeń bywa często komplikowane przez odrębną strukturę wspomnień – przez pamięć mimowolną, mityzowaną formę reminiscencji, która do pewnego stopnia jest przeciwieństwem wspomnień anachronicznych. Opozycja dotyczy prymatu woli lub jego braku nad tymi sfunkcjonalizowanymi formami pamięci. To jednak arbitralne stwierdzenie, obie struktury bowiem mogą być dla siebie kontrapunktem, mogą także łączyć się i mieszać.

We wstępie do obszernego szkicu *Proust w Giazowcu* Czapski pisze:

Te odczyty [o Prouście] były dla mnie samego niespodzianką, dopiero tam zrozumiałem, co znaczy tak ceniona przez Prousta i według niego jedyna istotna i twórcza „pamięć mimowolna” (*mémoire involontaire*). Wówczas zrozumiałem, jak wzmaga tę pamięć odwracanie się od książek, gazet, od miliona drobnych wrażeń intelektualnych normalnego życia. Z daleka od wszystkiego, co mogło mi świat Prousta przypominać, wspomnienia moje o nim, które na początku zdawały mi się niezmiernie szczupłe, zaczęły mi się gwałtownie i nieoczekiwanie rozrastać z siłą i precyzją zarazem jakby zupełnie niezależną od mojej woli. [s. 108]

¹² W zdaniu tym Czapski zmienia szyk wyrazów w zacytowanym tekście Brzozowskiego.

Zaczerpnięta od Marcela Prousta forma wspomnień to tkanka wrażeń, która ignorując logikę woli rozbudowuje swoją strukturę dzięki asocjacom. John Sturrock pisał, że autobiografia asocjacyjna – jakkolwiek sensowniejsza od tradycyjnej: chronologicznej – jest od początku do końca konwencjonalna. Granice asocjacji wyznacza kompromis między intencją a improwizacją¹³. Czapski jednak usilnie stara się wychylić z tej literackiej niszy; powiązania wspomnień wykraczają często poza tekst szkiców. Nie tworzą wszakże jakiejś równoległej sfery odniesień, ale „wyprowadzają” z utworu nowe znaczenia w kierunku określonych przestrzeni biograficznych, zwykle tych, które w polu doświadczeń piszącego łączą się – poprzez psychiczną ranę – z refleksją w tekście. Epifaniczność pamięci mimowolnej jest więc limitowana nie samym tekstem, lecz autentycznym wydarzeniem z życia autora. Nowy sens refleksji, nadany przez pozatekstowy fakt biograficzny, rozszerza skalę odniesień w procesie poszukiwań autorskich w ramach szkicu.

Tak więc np. opowieść Czapskiego o Prouście, prowadzona niejako na krawędzi zbiorowej mogiły katyńskiej, to nie tyle protest przeciw poniżeniu, upodleniu, zagładzie, ile próba odnalezienia owego „innego wymiaru”, własnego wewnętrznego czasu¹⁴.

Proust w Griazowcu jest próbą wypracowywania wewnętrznej przestrzeni autobiograficznej. Po pierwsze – meandry wspomnień prowadzące do desygnatów pozatekstowych przywołują i wykorzystują figurę metafory; nadaje ona nowy sens precedensom wydarzeń z biografii autora, ale jednocześnie metaforyzacja funduje nowe znaczenie tekstowi, który do owych precedensów stara się dotrzeć. Po drugie – użycie epifanicznej struktury skojarzeń Czapskiego i obudowanie nimi literackiej pamięci mimowolnej Prousta tworzy specyficzną kompilację form retrospektywnych: pamięci mimowolnej i anachronicznej. Taki podwójny wzorzec przypomnień staje się nadrzędną strukturą kompozycyjną tych szkiców, które próbują odseparować wewnętrzny „własny czas” od zmiennych okoliczności zewnętrznej historii. Proces przenoszenia znaczeń w owych tekstach działa zatem w dwie strony. Mówiąc obrazowo: „wynoszenie” z tekstu pewnych sensów i „wnoszenie” do niego nowych, a dzieje się tak dzięki metaforyzacji, warunkuje się wzajemnie. Kierunek procesu związany jest z dominacją którejś z form pamięci. Trudno orzekać o procentowych udziałach jednych bądź drugich wspomnień w konkretnych esejach (byłoby to bezcelowe), ale przewaga anachronicznych retrospekcji łączyłaby się z figurą określaną przeze mnie jako spoistość zewnętrzna przestrzeni biograficznej autora. Natomiast domeną figury drugiej, spoistości wewnętrznej tej przestrzeni, byłaby pamięć mimowolna. Spoistość dotyczy zespolenia utworu z pozatekstową rzeczywistością, ale tą rzeczywistością – podkreślam – która wierność faktem zasada na ich znaczeniu dla twórcy.

Taki literacki mechanizm sprzężonego działania przenośni, przejawiający się w wielu szkicach Czapskiego, chcę pokazać na przykładzie jego dwóch esejów, ponieważ *Groby czy skarby* oraz *Tumult i widma* to teksty znakomicie prezentujące sposoby tworzenia biograficznej przestrzeni wewnętrznej autora.

¹³ J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*. Przeł. G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 348.

¹⁴ Zob. M. Janion, *Artysta przemienienia*. W zb.: *Czapski i krytycy*, s. 501, 512. (Pierwotny druk: „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2).

Spoistość zewnętrzna jako figura przestrzeni autobiograficznej

Groby czy skarby, esej opublikowany w paryskiej „Kulturze” w r. 1948, to emanacja przygnębienia Czapskiego, który głęboko przeżywał dehumanizację rzeczywistości, wyraźnie dostrzegalną w powojennej Europie. Obraz stolicy Francji w tekście staje się pochodną emocjonalnego stanu autora. Rysuje się więc pewna paralela; historia spaceru po mostach opowiedziana jest o tyle, o ile da się przełożyć na autorskie doświadczenie:

Szedłem przez Pont Neuf. Była mgła, nie niebieska, jak często bywa w Paryżu, ale szara, prawie londyńska. Ciężka kopała Instytutu koloru sadzy wynurzała się znad starych, szarych domów na tle szarego nieba. Domy na wyspie były także szare, jeden z nich najeżony cienkimi żelaznymi rusztowaniami wyglądał jak odrutowany garnek. Przecież przez ten sam most – przypomniałem sobie – wyjeżdżał Sułkowski do Egiptu, razem z Venturą wyjeżdżali kareta, tuż stąd, z domu Bréguetów [...]. W tym domu, widocznym z mostu i budowanym w 1610 roku, zamieszkanym dzisiaj przez wielkiego pisarza, w pokojach zawieszonych obrazami Boudina, Rousselle'a, Cézanne'a i Gauguina, w wąskich przejściach i klitkach zawalonych książkami nie zachował się po nim nawet ślad wspomnień. Gdy Sułkowski przejeżdżał po tym właśnie moście, złamał mu się dyszel karety. Powiedział wówczas: „Już widać nie wrócę z Egiptu”. Nie wrócił.

Szedłem mostem zmęczony, bez myśli. [s. 27]

Obraz powoli podporządkowuje się wewnętrznej wrażliwości, rozsypuje się w autorskie przeczulenie własnym stanem emocjonalnym. Czystość widzenia zaczyna rozplątać się we mgle osobistych konieczności:

Stała [wierzba] nad falą gęstą, nieprzezroczystą, barwy matowej, szarozielonej. Krótkie, ciężkie fale szły szybko i burzliwie. Patrzyłem na miasto odruchowo, półświadomie, notując zestawienia czerni, szarości i odbijającą od tych szarości głuchą zielenią szybkich fal narastającej Sekwany.

Nagle odczułem, jakby bez udziału świadomości, że Paryż już u m a r ł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że patrzę na falę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, z a t o p i.

Innego dnia śpieszyłem po moście de la Tournelle z Polskiej Biblioteki, z Wyspy Sw. Ludwika. Na szczycie gmachu na przeciwnym brzegu błyskały wielkie szyby restauracji de la Tour d'Argent. [...] przecież w tejże Tour d'Argent (musiała ona wyglądać inaczej i o wiele skromniej) przyjaciele Mickiewicza wydali obiad na jego cześć w roku 1855, gdy wyjeżdżał do Konstantynopola, zaledwie dwa i pół miesiąca przed jego śmiercią. Na tle niebieskiego nieba, w świetle ciepłego, prawie wiosennego dnia styczniowego, w delikatnie niebieskim i mglistym oparze wyrastała znad ciemnych konarów drzew Notre-Dame, liliowa koronka. [...] Cały pejzaż, tak delikatny w cieniach i światłach różowoniebieskich, był aż nierealny – znów przeszło mnie dziwne wrażenie: ten pejzaż, nasiąknięty francuskimi i polskimi wspomnieniami, nie istnieje w rzeczywistości, może za chwilę się rozwiąć, t o p r z y w i d z e n i e.

Skąd tego rodzaju przeżycia? [s. 27–28]

Te dwa fragmenty dobrze ilustrują sposób komponowania wspomnień autora i tekstowej rzeczywistości w jednorodną strukturę utworu. Istnienie obok siebie dwu sfer: obrazu miasta i psychicznego dyskomfortu narratora, pełni rolę niespójnej ramy, poza którą wspomnienia uciekają w poszukiwaniu nowych odniesień. Pamięć transformuje tekstowy obraz Paryża. Przytoczone cytaty kumulują także te elementy kompozycji szkicu, z których autor konstruuje całą wewnętrzną przestrzeń doświadczenia; emocjonalnemu rozdarciu Czapskiego odpowiada paralelizm budowanej opowieści. Dodatkowo atomizację osobowości podkreśla złudzenie pisania bez całościowej wizji szkicu. Konflikt wynika z niespójności dwóch

światów – tego wewnętrznego, który „może się za chwilę rozwiać”, i tego, do którego porządku należą paryskie mosty. Próba scalenia autorskiej osobowości w tekście to, dzięki pamięci mimowolnej, osiągnięcie wizji przeszłości, a nie świadomej, kontrolowanej wolą refleksji na jej temat. Mosty rozpięte nad Sekwaną stają się w ten sposób elementami interioru Czapskiego. Obraz Paryża odzwierciedla poczucie dyskomfortu autora. Ten sam Paryż, który „mieli” także Mickiewicz i Słowacki, Gombrowicz i Miłosz¹⁵, dla autora *Grobów czy skarbów* staje się toksycznym impulsem uruchamiającym mechanizm samoobrony, albowiem:

Nie tylko [istotna jest] *mémoire involontaire* – pamięć mimowolna (Proust), ale przede wszystkim w r a ż l i w o ś ć mimowolna, uwaga mimowolna. Każda uwaga zdobywana wolą to jeszcze uwaga służebna, niepewna, wstępna, już nie mówię o wrażliwości, która z wolą nie ma nic wspólnego¹⁶.

To część odpowiedzi na pytanie autora: „skąd tego rodzaju przeżycia?” Kwestia biografii Czapskiego wydaje się tutaj szalenie znacząca, gdyż te osobliwe wizje Paryża łągodzą konflikt między rzeczywistym a tekstowym światem autora. Wizje są metaforycznymi mostami łączącymi dwie różne sfery, co prowadzi do uzyskania równowagi – choćby na krótki czas – między przeżyciem biograficznym a umiejętnością (możliwością) jego nazwania i wypowiedzenia. „Przywidzenie”, nagłość, błyskawiczne uderzenie jakiejś myśli wyrwanej spod władzy woli wyzwala ją łańcuch skojarzeń. Impuls rodzi wyobrażenie, przywołuje cały świat z właściwą mu atmosferą. To działanie owej „głuchej konieczności”.

Wracam na Pont Neuf, nawet nie widać, by domy były specjalnie zniszczone [...]; wracam na Pont de la Tournelle, koronka Notre-Dame wyglądała nie inaczej w 1924, gdy ujrzałem ją po raz pierwszy [...]. [...]

Ten Paryż „zatopiony” czy Paryż „przywidzenie” to były wszystko przeżycia w t ó r n e [...] – te moje „wizje” ginącego Paryża to były formy z a r a ż e n i a. [s. 28–29]

Katastroficzne teorie pojawiające się w gazetach czy książkach; wyczytane i zasłyszane przez Czapskiego są przeciwstawiane tym cudzym sądom i opiniom, które przeczą rozpadowi idei humanistycznych we Francji. Przestrzeń, którą wypełniają nie autorskie komentarze do cytatów, ale obudzone nimi wspomnienia, budowana jest przy użyciu parareli literackiej. Aby rozkręcić maszynę reminiscencji, Czapski sięga po prosty chwyt: dwa mosty, dwie wizje, dwa aspekty historii francuskiej w odwróconej chronologii wydarzeń, dwie formy pamięci – wszystko po to, by ulec emocjom i dać się unieść własnemu „zarażeniu”. Prostota budowanej parareli traci przejrzystość, kiedy „przeżycia wtórne” subiektywizują się w autorskich wizjach. Ścieranie się skrajnych sądów, jakie Czapski przywołuje własnymi wspomnieniami poniekąd z zewnątrz tekstu, wykorzystując strukturę pamięci anachronicznej, zakreśla emocjonalną skalę, w którą autor wpisuje swoją wrażliwość. Głosy historii cytowane w szkicu nie są w stanie zarysować, choćby przez fragmentaryczność, dostatecznie obiektywnej wizji współczesnej Francji (r. 1948), nie mogą wykrystalizować czystego obrazu miasta, wolnego od aury zatopienia i przywidzenia. I Paryż, i Czapski cierpią na tę samą chorobę – brak obiektywnej skali odniesień. Stąd uwaga skierowana do wewnątrz, gdzie sens prze-

¹⁵ Zob. W. K a r p i ń s k i, *O Józefie Czapskim – słowa i widzenie*. W: *Książki zbójcekie*. Warszawa 1996, s. 72–73.

¹⁶ C z a p s k i, *Wyrwane strony*, s. 95.

życiom „wtórnym” (jak je nazywa pisarz) nadają precedensy jego własnych przeżyć. I gdzie, jak sądzi Czapski, istnieją jedyne referencje pozwalające na kategoryzowanie emocjonalnych retrospekcji. Ucieczka autora przed komentarzami w reminiscencje jest także próbą zachowania specyficznej neutralności. O ile wrażliwość powoduje uruchomienie wspomnień, o tyle w aspekcie intelektualnym następuje „ewaporacja” autora z tekstu. To pozorne znikanie Czapskiego okazuje się rodzajem wewnętrznej strategii¹⁷, która dzięki „kurtuazyjnej” nieobecności autora pozwala wypracować ową neutralność, pewien nowy wewnętrzny obiektywizm. Można by uznać, że wszystkie pamięciowe eskapady Czapskiego poza tekst mają włączyć – za pomocą pamięci mimowolnej – mechanizm asocjacji, a użycie go spowoduje nasycenie cytowanych wyimków autorską refleksją i emocją. Ta ostatnia jest istotniejsza, ponieważ dzięki niej pojawia się bogactwo relacji, dygresji oraz inspiracji układających się w fakultatywne całości. Spoza ram wizerunku powojennego Paryża wylania się fragment wewnętrzznego autoportretu pisarza: „Wracam zawsze do tego samego: n i e wybiegać poza wspomnienie, to wspomnienie, które dało ci szok – reszta tylko przeszkadza”¹⁸. W konfrontacji z rzeczywistością retrospekcje są pomocne w odzyskiwaniu spójnej osobowości, stwarzają możliwość wyleczenia się nie tylko z paryskiej infekcji, ale także z własnego „zarażenia”.

Czy autorowi udało się przekroczyć mosty, jak narratorowi? Czapski kończy szkic przytoczeniem słów umieszczonych na frontonie pałacu Chaillot:

Od ciebie, przechodniu, zależy, czy będę grobem, czy skarbem.
Czy będę milczał lub mówił,
Od ciebie zależy, przyjacielu: nie wchodź tu bez pozwolenia. [s. 35]

Przyjmując wcześniej zarysowaną koncepcję budowy przestrzeni autobiograficznej, inskrypcję autorstwa Paula Valéry’ego można potraktować jako sugestię, iż mądrość *mémoire involontaire* nie leży jedynie w samej strukturze tej formy, ale także w intencjach jej użycia i, przede wszystkim, w poddaniu się wynikającym z tego konsekwencjom, a te są nieprzewidywalne.

Spoistość wewnętrzna jako figura przestrzeni autobiograficznej

Nieprzewidywalność w tym wymiarze przejawia się na poziomie literackości tekstu. To wspomniane już złudzenie konstrukcji p i s a n i a o d r ę k i ma podkreślać wkład mimowolności pamięci w odkrywaniu autora dla siebie samego. W publicystyce Czapski sprawia wrażenie, że jest „prozaikiem pisma”¹⁹ budującym tekst w każdej fazie jego tworzenia, bez z góry powziętej myśli o finale. Od

¹⁷ O formie „samoumniejszania się” Czapskiego w tekście zob. K a r p i ń s k i, *Portret Czapskiego*, s. 202.

¹⁸ C z a p s k i, *Wyrwane strony*, s. 15.

¹⁹ Wiele esejów Czapskiego wykazuje cechy podobne do tych, które W. R z o ń c a (*Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*. Warszawa 1995, s. 188) dostrzega u autora *Promethidiona*, aczkolwiek analogia nie jest ścisła. Rzońca zauważa, że u Norwida: „to c z y n artystyczny (pisanie) stoi na początku, a dana myśl jest jego pochodną. [...] Jest mianowicie Norwid również twórcą, który nie mówi, lecz k o m p o n u j e z n a c z e n i a”.

konwencji literackiej nie da się jednak zupełnie uciec. Wędzidło artystyczne Czapski próbuje rozluźnić rozpiętością i dramatyzmem egotycznych pokładów pamięci, by ominąć „niebezpieczeństwo czystego estetyzmu, w którym już żaden tragizm nie istnieje, a jest tylko delectacja [...]”²⁰. Ta uwaga pochodzi z r. 1987, ale podobne nastawienie da się wyczuć (niczym atmosferę świata przywoływanego u Prousta) w szkicu sprzed 30 lat.

Tumult i widma to esej – relacja z podróży do Ameryki Południowej w 1955 r. w charakterze (tak rolę Czapskiego określał Jerzy Giedroyc) „jałmużnika i ambasadora” paryskiej „Kultury”. Cała podróż przez Morze Śródziemne i Atlantyckie, przesycona obawami oraz wspomnieniami autora, to rodzaj psychoterapii i magii oczekiwania²¹:

Wyjeżdżając z Paryża wkleiłem sobie do dziennika artykuł z „Figaro” – *Tumulte* André George’a. Takie jest w nim zdanie: „Nie wiem, jaki *abbé* za Ludwika XIII wyraził już obawę, że łatwość transportu powozem spowoduje »dekadencję literatury przez rozproszenie umysłów«. Moje własne obawy, więcej, stwierdzenia rozproszenia umysłów (mojego umysłu) z nadmiernej ruchliwości istniały więc [...] już trzysta lat temu. Pocięszam się, że bywali przecie ludzie, którzy wielką liczbę przebytych kilometrów, pieszo, statkiem, pociągiem czy samolotem (od św. Pawła do St.-Exupéry’ego), potrafili przemienić na narzędzie k u p r z e z y c i ę i ę z e n i u „rozproszenia umysłów”. „Życie wewnętrzne wzrasta w siłę, gdy rodzi się w walce przeciw temu, co mu zagraża” – czytam w tymże *Tumulte*.

Podróż to także próba ucieczki przed widmami, które nie używając nowoczesnej lokomocji jakoby zawsze spóźniają się, dając trochę wytchnienia na nowym miejscu. [s. 173]

Chęć odzyskania teraźniejszości, ta batalia o „czas dla siebie”, o którym pisała Maria Janion²², jest próbą zapanowania nad rozproszonymi myślami. W tym szkicu także jak w *Grobach czy skarbach* początkowy fragment tekstu zawiera wzór kompozycyjny całości, pełni rolę prologu, jeśli *Tumult i widma* uznamy za dramat osobowości Czapskiego. Ale przy specyficznej lekturze – gdy powrócić do początkowego fragmentu po przeczytaniu całego tekstu – okazuje się zarówno sugestią interpretacyjną, jak i świadectwem wpływu bolesnych doświadczeń na projektowaną wewnętrzną przestrzeń autobiograficzną.

Bolesność zjawia się w szkicu wraz z echem wojennych przeżyć – nie tylko własnych, ale i tych zasymilowanych, a pochodzących z różnych źródeł. Współodczuwanie cudzej tragedii powoduje, że obszar interioru autora rozrasta się gwałtownie w miarę powstawania dziennika podróży i wraz z coraz gęstszą siecią retrospekcji asocjacyjnych. Trzeba zauważyć, iż rozbudowywanie pamięciowych powiązań, wzajemne wpływy wspomnień oddziałują na formę tekstu. Widać to w kompozycji dziennika: z każdym kolejnym dniem (zapisem) wzrasta fakultatywność połączeń, ilość ewokacji oraz ich wzajemnych korelacji. Każdy następny zapis to coraz szersze i głębsze powiązanie z przeszłością.

²⁰ List do J. Pollakówny, z 25 IX 1987, gdzie porównując obrazy Lesieura i Soutine’a, o tym ostatnim Czapski (*Wyrwane strony*, s. 263) pisze, że jego „plótno [...] krzychało bólem i prawdą głębszą”.

²¹ Tak ujmuje to Zieliński (*op. cit.*, s. 51) i powiada o książce *Tumult i widma*, opatrzonej mottem francuskiego myśliciela: „Tytuł całości [tj. zbioru szkiców i esejów] nawiązuje do myśli Pascala o ludziach nie miłujących prawdy, która w przekładzie Boya brzmi: »Kryją się w ciżbie i przywołują liczbę na pomoc. Zbiegowisko«”.

²² Janion, *op. cit.*, s. 512.

Początkowe krótkie zapisy w dzienniku podróży Czapskiego przywołują, здавалося бы, odległy i cudzym pędzlem wykonany obraz z marginesu działań wojennych:

Niewola wspomnień. Oliwki rosochate i siwe, morze ciche i niebieskie na tle bladego nieba, rok temu odpoznałem ten pejzaż nie taki sam, ale t e n s a m, po prawie trzydziestu latach. Te oliwki na równinie za Avignon, rzadkie cyprysy i dalekie pasmo wzgórz, potem Estaque („Co pan robił w 1870 roku, podczas wojny?” – „Malowałem pejzaże w Estaque” – odpowiedział Cézanne). Na zawsze ten pejzaż wrył mi się w pamięć, od czasu gdy go zobaczyłem po raz pierwszy z kapistami. [s. 174]

Cały dramat katyńskiego doświadczenia Czapskiego, biograficznie związane z sowieckimi łagrami i późniejszą próbą odszukania zamordowanych oficerów polskich, literacko ujęty we *Wspomnieniach starobielskich* i *Na nieludzkiej ziemi*, stanowi przeżycie, które w znaczący sposób istnieje – choć nie dosłownie – nie tylko w tekstach autora szkicu, ale i w jego obrazach²³. I tu nasuwa się interesująca refleksja. „*Le crime des crimes*” – jak mawiał Czapski o sowieckim mordzie – nabiera innego charakteru w świetle wypowiedzi ambasadora „Kultury”:

byłem na przyjęciu u takiej bardzo bogatej pani. Mówiąc najprościej, chciałem wyciągnąć z niej pieniądze dla „Kultury”. Była sympatyczną kobietą, przedstawiała mnie, a ja nie byłem żadnym ministrem, dygnitarzem, i nie wiedziała, co powiedzieć. Powiedziała więc: ten pan bardzo wiele cierpiał od Rosjan. To mnie rozwściekliło, bo ja nienawidziłem tych rozczulań nad cierpieniem. I powiedziałem: proszę pani, ja w dwudziestym czwartym, w trzydziestym roku, wiele więcej cierpiałem w Paryżu. (To było wielkie zgorznienie.) To była ogromnie trudna głódówka kapistów, bardzo ciężkie. A tam? [...] myśmy byli półszczęśliwi, że my na pewno zwyciężymy Sowiety. [...] My byliśmy optymistami. [...] byliśmy optymistami w sytuacji, kiedy zdecydowano za chwilę naszych kolegów zarżnąć²⁴.

Wątek katyński nie jest, oczywiście, literacką inkrustacją w tekście, ale o ran-dze tego wątku w zestawieniu z okresem paryskim życia pisarza decyduje skala jego wewnętrznych bardzo osobistych kryteriów. I właśnie dramat tego wspomnienia „zbrodni nad zbrodniami” – obudowany gęstą siecią emocji – uzasadnia taką wypowiedź Czapskiego jak ta, o ewentualnym sądzie nad katami polskich oficerów: „Żądać kary... [...] ja najmniej wiedziałem. Najmniej, bo nie zginąłem”²⁵. Okazuje się, że podróż statkiem traktowana jako „ucieczka przed widmami” raczej potęguje chaos, niż umożliwia metodyczne porządkowanie przeszłości. Czapski zaczyna obracać się w emocjonalnym chaosie przywołującym widma. Przyjaciel z Griazowca, próby tłumaczenia nazizmu przez podróżującego statkiem Niemca, wspomnienia z przedrewolucyjnej Hiszpanii wywołane wizytą w Barcelonie, idee i poglądy zasłyszane przez Czapskiego w podróży, lektury, nawet uwagi o zwykłych codziennych zajęciach na pokładzie – wszystko to budzi echa przeszłości

²³ Z pewnym wahaniem Zieliński (*op. cit.*, s. 69) robi taką uwagę: „Idąc za myślą szwajcarskiej autorki [tj. M. Werner-Gagnebin] można by [...] – przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie budzi zbyt natrętny biografizm – zastanowić się, czy nie ma jakiegoś związku pomiędzy motywem okaleczonych głów i zamazanych twarzy a przeżyciami wojennymi, zwłaszcza etapem poszukiwania zaginionych polskich oficerów, zakończonym definitywnie odkryciem grobów katyńskich. Postawmy wszakże tę myśl w stadium luźnej hipotezy”.

²⁴ Rozmowa J. Czapskiego z J. Trz nadłem, zamieszczona w książce tego ostatniego pt. *Powrót rozstrzelanej armii. Katyń – fakty, rewizje, poglądy* (Komorów [1994?], s. 214).

²⁵ *Ibidem*, s. 211–212.

i napływ agresywnych, chorobliwych wspomnień. Brakuje już Prousta, a w jego miejsce pojawił się Jean Paul Sartre ze swoim wstrętem jako zasadą opisu świata. Spirala wojennych reminiscencji staje się w końcu frapująca w ten sam sposób, jak piekło wydaje się bardziej interesujące od nieba. Niemal metaforycznie w stosunku do wymowy całego szkicu brzmi fragment:

„Niech pan robi kreski, dużo kresek, a będzie pan malarzem” – powiedział Ingres młodemu Degasowi. Co z uł Degas, kiedy rysował ścierając aż do dziur w papierze i kalkując do ośmiu razy, by znowu i znowu ten sam rysunek pogłębiać? Odpowiedziałby nam jak Valéry’emu: „To by nie było takie zabawne, gdyby nie było takie nudne”. [s. 184]

Obsesyjne występowanie struktur pamięciowych może wydawać się nużące z literackiego punktu widzenia, w końcu samego Czapskiego przeraża perspektywa ciągłego koszmaru wspomnień. Lecz dominująca w utworze piramida pamięci mimowolnej zyskuje „atrakcyjność” dla autora właśnie z powodu intensywności istnienia; i na pokładzie statku, i w dzienniku podróży. Przeszłość zawarta jest w terażniejszości, „w danej chwili”, niczym wizja. Trwanie nadaje widmom czasu przeszłego wątpliwy, bo traumatyczny, ale jednak istotny walor. W innym wypadku nie byłoby co wspominać – „to by nie było takie zabawne”. Poziom terażniejszości rejsu zapisywanej w dzienniku wywołuje bogate retrospekcje, które zewnętrznymi znaczeniami nasycają utwór.

Wprowadzenie pozatekstowych relacji ma tu jeszcze jedno ważne zadanie do wypełnienia. Ustanawia duchową przestrzeń – zupełnie wyzwoloną od zewnętrznych okoliczności, istniejącą niejako poza i ponad utworem, a karmiącą się wieczną terażniejszością opukiwanych ze wszystkich stron faktów biograficznych. W roku 1976 wspominając swoją przyjaciółkę Czapski notuje w kajecie:

„Bogu jest najlepiej u ciebie, kiedy ciebie nie ma”. Kiedy Grażyna opowiadała o nocy w obozie, mówiła przecie o sobie, ale jej „nie było”, to było wyznanie przeżycia najważniejszego, ale mówiła jak o kimś innym [...]. „Tych nocy za nic nikomu bym nie oddała”²⁶.

Jedynie w nurcie pozaczasowym, w obszarze interioru można poszukiwać nagiego przeżycia, pozbawionego wszelkich naleciałości racjonalnych i emocjonalnych. W *Tumulcie i widmach* wyczuwa się tę potrzebę, trudno przecież uchwytą poza tekstem: ponawiania próby, by dotrzeć do jądra przeżycia, zwykle łączącą się z cierpieniem. Pragmatyzm (nawet literacki) jest obcy mimowolności pamięci. Chęć wiernego oddania znaczenia, które jakiś fakt ma dla autora, prowadzi częściej do chaotycznego eksploatowania własnej wrażliwości – jak w przypadku zbrodni katyńskiej – niż do kategoryzowania przeżyć.

Pod ostatnią datą w pamiętniku podróży zjawia się zapis:

Gran ballo, bal *monstre* na równiku. Kostiumy, serpentyny, huczna orkiestra, wszystko na chwałę równika. Szał tańca i zabawy. [...]

Królową jest młodzianka dziewczyna [...]. Nazywam ją Bisia. Tańczy z młodym, ciężkawym Urugwajczykiem [...], nie widzą dosłownie nic poza sobą. [...] Dlaczego i na tę parę nie umiem patrzeć błogo? Znowu widma. Widzę inną kobietę, do niej nawet fizycznie uderzająco podobną. Ta sama kruchość i rasa, te same lekkie woreczki pod oczami, uśmiech nieśmiały, jakby z innego brzegu, to samo spojrzenie -- ładunek szczęścia. **P r z e c i e t o b y ł o w c z o r a j**. Jej małżeństwo z wielkiej wzajemnej miłości, dzieci – nagła choroba umysłowa męża, to gwałtowna, to zaleczana, jej obecność przy nim nieustanna i niezbędna, wojna, wkroczenie

²⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*. „Zeszyty Literackie” nr 44 (1993), s. 55.

bolszewików, ucieczka z piątką dzieci, on porwany, pierwsze rozstanie, wywieziony, okrutne słuchy i głucha cisza, a potem jeszcze dwa lata Ravensbrück.

Dziś ona cichutka, w szpitalu na wspólnej sali, suchoty; dwa lata nakazanej całkowitej nieruchomości. Od tamtej chwili rozstania nikt nie widział jej uśmiechu, nie słyszał słowa skargi.

Dogoniły mnie widma. [s. 197–198]

W lapidarnie ujętej asocjacji zjawia się wszystko naraz, budząc zamęt wspomnień i czyniąc z nich płataninę. W specyficznym prologu do dziennika podróży Czapski zapisuje, że „podróż to także próba ucieczki przed widmami”. Owo wprowadzenie ma walor konstatacji autora, iż dezorganizacja autobiograficznej przestrzeni wewnętrznej jest wynikiem psychicznych zależności jej twórcy; chaos ma swoje źródło – Józefa Czapskiego.

Nazwanie problemu nie rozwiązuje go. Dostęp do pokładów własnego doświadczenia nie jest równoznaczny z uczytelnieniem tego doświadczenia dla samego autora tekstu, a tym bardziej dla innych odbiorców. W szkicach Czapskiego, choćby tych analizowanych tutaj, struktury pamięci jakkolwiek otwierają obszar poszukiwań scalanej osobowości, to wypełniają go częściej widmami niż czytelnym wzorem znaczących faktów. Konsekwentne poddawanie się działaniu form pamięci przywodzi na myśl rozdźwięk między Cyceronowskimi figurami myśli i słów, nieadekwatność zabiegów literackich względem intencji autora: „Wspominam. Czy to uczciwe pisanie? Autentyczność i nieświadomość. Co to jest warte?”²⁷. Można by odrzec, że mimowolność wspomnień rozbudzona emocją czy refleksją jest do pewnego stopnia rękojmią autentyczności zwierzeń. Figury spoistości uczytelniają w jakiejś mierze osobowość artysty. Zakreślają granice wewnętrznej przestrzeni autobiograficznej, przez co indywidualizują doświadczenie i stają się projektem ciągłego poszukiwania dzięki nieustannemu komunikowaniu coraz to nowych znaczeń. Jednak efektem takiego podejścia do dramatu własnej osobowości jest bolesna prawda o niemożności scalenia „rozproszonego umysłu”: „moje malarstwo świata nie zbawiło, żadne malarstwo świata nie zbawi, więc nie o to chodzi. Ale m n i e nie zbawiło!”²⁸.

²⁷ Czapski, „*Post mortem... Nareszcie znalazłem właściwy tytuł*”, s. 8.

²⁸ Czapski, *Wyrwane strony* (oprac. J. Poliakówna przy współpr. P. Kłoczowskiego), s. 46.