

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Weronika Nidecka

Nr albumu: 348259

Ślady lektury *W poszukiwaniu straconego
czasu* Marcela Prousta w powieściach
Wiesława Myśliwskiego

Praca magisterska
na kierunku filologia polska
w zakresie specjalności: literatura i kultura polska w perspektywie europejskiej i światowej

Praca wykonana pod kierunkiem
dr. hab. prof. UW Tomasza Janusza Wójcika
Instytut Literatury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

Streszczenie

Przedmiotem pracy jest analiza porównawcza twórczości prozatorskiej Wiesława Myśliwskiego oraz powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Analiza porównawcza obejmować będzie takie zagadnienia jak narracja, kreacja głównego bohatera, autobiografizm, chronologia, afabularność, koncepcja sztuki i pamięci oraz historia.

Słowa kluczowe

Marcel Proust, Wiesław Myśliwski, powieść-traktat, narracja, pamięć, tożsamość, los, czas.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

09000 filologia polska

Tytuł pracy w języku angielskim

Traces of reading *In Search of Lost Time* of Marcel Proust in Wiesław Myśliwski's novels

Spis treści

Od autora	5
Nie istniejemy w próżni, czyli każdy Mistrz ma swojego Mistrza... a nawet kilku.....	6
1. Żyjemy w tym, co opowiedziane. Między biografią a twórczością.....	9
1.1 W poszukiwaniu Marcela Prousta.....	9
1.2 W poszukiwaniu Wiesława Myśliwskiego.....	17
1.3 Dwaj pisarze - spotkanie	22
2. „Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja”	25
2.1 Opowiadam, by odzyskać czas.....	28
2.2 Opowiadam, by opowiedzieć siebie	37
2.3 Traktat jako forma interpretacji.....	41
2.4 Nic nie jest zbędne, czyli Wittgenstein ujawniony	45
2.5 Na początku było słowo	46
2.6 Bo na los trzeba zasłużyć	49
2.7 Moja, twoja, nasza historia.....	52
2.8 Tam, gdzie kończą się słowa, zaczyna się muzyka.....	56
2.9 <i>Nagi sad</i> – pierwsze ślady Prousta	66
2.10 Na styku dwóch opowieści.....	76
3. Pamięć to takie dwugłowe monstrum	82
3.1 Koncepcja pamięci u Prousta	83
3.2 Koncepcja pamięci u Myśliwskiego	89
3.3 Zbieżności i rozbieżności	97
Zakończenie	104
Bibliografia	114

Od autora

Z twórczością Wiesława Myśliwskiego spotkałam się po raz pierwszy w liceum. Z tego spotkania wyszłam oczarowana i zaniepokojona jednocześnie. Zostałam przywitana *Widnokretem* i mimo ogromnego wrażenia, jakie ta powieść na mnie wywarła nie łudziłam się, że posiadałam, chociaż w niewielkim stopniu, jej Istotę. Liczyłam, że wcześniejsze powieści udzielą mi odpowiedzi albo chociaż naprowadzą mnie na pewien trop - naiwne to były nadzieje. Każda przeczytana powieść pracowała, oczarowywała, nieustannie działała, jednak w żadnym stopniu nie odpowiadała, zaś pytań było coraz więcej. Niedosyt rósł w miarę czytania. Mimo wrażenia, jakie po sobie zostawiała każda przeczytana książka, czułam, że dosięgnięcie głębi w nich zawartej miast być coraz bliżej, nieustannie się oddala.

Parę lat później wybrałam się na pierwsze spotkanie autorskie z Wiesławem Myśliwskim. Było to spotkanie oczekiwane, drugie, już całkiem inne. Nie zawiodłam się, bowiem takim właśnie go widziałam czytając jego słowa. Wygląd miał tutaj absolutne znaczenie, tak jakby niektóre cechy jego pisarstwa, charakteru dawały o sobie znać już na poziomie zewnętrznym. I tak charakterystyczną spostrzegawczość oraz wnikliwość odnalazłam w gęstych krzaczastych brwiach. Jeszcze zanim odpowiedział na jakiegokolwiek pytanie moją uwagę przyciągnęło jego przenikliwe spojrzenie. Sprawiał wrażenie jakby spod tych potężnych brwi wszystko i wszystkich wokół uporczywie analizował. Na pytania, zadawane przez prowadzącego, odpowiadał bez większego entuzjazmu, widać było, że nie robił tego po raz pierwszy. Moją uwagę przyciągnęło jednak jedno, z pozoru dosyć banalne pytanie dotyczące cenionych przez niego pisarzy. Myśliwski bez większego zastanowienia wymienił, nie tylko największych dla siebie twórców, ale również ich konkretne dzieła. Na pierwszym miejscu znalazł się Marcel Proust i jego *Poszukiwanie straconego czasu*, następnie *Idiota* Fiodora Dostojewskiego oraz *Budowa chińskiego muru* Franza Kafki. Nie powiedział wtedy, dlaczego to właśnie ich wybrał zaś jego rozmówca nie dociekał. Mnie nie dawała to jednak spokoju, czułam się, bowiem bezradna wobec powieści Myśliwskiego.

Istnieje przekonanie, że nic w naszym życiu nie pozostaje bez śladu. Szczególnie rzecz się ma ze sztuką, ona nie darowuje. Wielka literatura pracuje, odbija się echem, staje się doświadczeniem spod którego nie sposób się wyzwolić. Nie inaczej uważa sam Myśliwski

Każdy pisarz, a tym bardziej polski, czy ma tego świadomość, czy nie, wpisuje się w tę lub inną tradycję literacką. [...] Każda twórczość prócz tego, że stanowi akt indywidualny i niepowtarzalny, jest ogniwem w łańcuchu dorobku poprzedników. [...] Z tego punktu widzenia

patrząc, każda tradycja niejako samoczynnie determinuje. Ale też tradycja jest kluczem, którym każdy pisarz otwiera swój własny świat¹.

Po owym pamiętnym spotkaniu postanowiłam odnaleźć klucz do twórczości Wiesława Myśliwskiego. Swoje poszukiwania rozpoczęłam od siedmiotomowej lektury Prousta, która uświadomiła mi jak wiele wspólnego mają powieści polskiego pisarza z tym francuskim arcydziełem. Niniejsza praca jest owocem niniejszego poszukiwania.

Nie istniejemy w próżni, czyli każdy Mistrz ma swojego Mistrza... a nawet kilku

Literatura tworzy literaturę. To nie jest tak, że powstaje ona z niczego, a pisarz, zabrawszy się raz do pracy, tworzy arcydzieło wyłącznie ze swego wewnętrznego „ja”. To nie takie proste – potrzebne jest zaplecze. Owe „ja” pisarza kształtuje ciąg lektur począwszy od najprostszych dziecięcych czytanek, a kończąc na bardziej wymagających pozycjach. Literatura, a szczególnie ta dobra tzw. wysoka, raz przeczytana nieustannie pracuje i często czy tego chcemy, czy nie oddziałuje na wielu poziomach. Wpływa na nasze rozumienie, spostrzeganie, język. Z tej literatury wyłaniać się będą przyszłe tematy i koncepcje.

Tak już jest, było i będzie – literatura nie działa w próżni. Zdanie pisane teraz przez jakiegoś powieściopisarza poprzedzają liczne zdania napisane dekady wcześniej przez jego kolegów po piórze. Jeszcze silniej odciskają na nas swoje piętno pisarze przez nas szczególnie cenieni, tych choćbyśmy się bardzo starali wyprzeć, to nie wyprzemy, bo ich dzieła ukształtowały już nasze „ja”, więc to tak jakbyśmy się chcieli pozbyć części nas samych. Grunt to prawda uświadomiona, bo dopiero, kiedy zdamy sobie z jakiegoś faktu sprawę możemy próbować go wykorzystać, obrócić na naszą stronę.

Tak właśnie było z Marcellem Proustem, który doskonale zdawał sobie sprawę jak pisarze, których podziwiał², pętały jego oryginalność. Aby uwolnić się od ciężaru tradycji wielkich poprzedników napisał, a później ogłosił w „Le Figaro” cykl pastiszów opisujących te

¹ W. Myśliwski, *Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata*, „Głos Akademicki” 2007, nr 2/51, s. 6-7.

² Trudno wymienić tutaj wszystkich pisarzy cenionych przez Prousta, do głównych bez wątpienia zaliczali się: Baudelaire, Ruskin, Racine, Balzac, Saint Simon, Montaigne, Stendhal, Flaubert, George Eliot, Dostojewski czy w końcu Sainte-Beuve. Ze szkicu o ostatnim z nich rozwinęło się ostatecznie całe *Poszukiwanie*. Natomiast pastisze zostały następnie wydane w tomiku Prousta pt. *Pastiches et Mélanges*.

samą „afere Lemoine’a” stylem kilkunastu swoich mistrzów³. Dzięki temu opanował swój język do perfekcji i wypracował styl, którego nie sposób dzisiaj pomylić z żadnym innym.

Wiesław Myśliwski, współczesny powieściopisarz i dramaturg, dwukrotny laureat prestiżowej nagrody Nike, doskonale zdaje sobie sprawę z mechanizmów rządzących literaturą. Po latach postanowił odświeżyć tzw. kanon literatury światowej XIX i XX wieku, ponieważ znaczną jego część czytał będąc jeszcze na studiach. Niektóre lekturowe wrażenia z biegiem lat się zatarły, fascynacje wyblakły, zmieniło się też czytelnicze „ja”. Wielkie lektury zostały poddane próbie i tak powieści niegdyś błyskotliwe stały się przegadane, inne wcześniej uważane za nijakie okazały się genialne⁴. Mnie interesować będą jednak te, które mimo upływu lat nie wyblakły, które zarówno młodego studenta polonistyki, jak i starszego wysoko cenionego i doświadczonego pisarza oraz czytelnika potrafiły zachwycić. Myśliwski przyznaje się, że chętnie powraca do literatury austriackiej, która uważa wciąż za niedocenianą „To fenomen, który pojawił się po rozpadzie monarchii – buchnęły takie nazwiska: Hermann Broch, Robert Musil czy Franz Kafka, którego opowiadanie *Budowa chińskiego muru* uważam za objaw geniuszu”⁵. Zapytany jednak o literaturę, która z biegiem lat zyskała w jego oczach, śmiało odpowiada, że „W górę poszedł Marcel Proust. Jestem chyba jednym z nielicznych czytelników, który przeczytał dwukrotnie te siedem tomów”⁶.

Na jednym ze spotkań autorskich poproszono go o wymienienie pisarzy, których najbardziej sobie ceni, odpowiedział:

Różnych pisarzy lubię, nawet nie jest ich tak mało, ale gdybym miał wymienić jakąś taką święta trójcę to bym powiedział, że trzech takich pisarzy najbardziej cenię. To jest Dostojewski, ale szczególnie jedna jego powieść to jest *Idiota*, Kafkę – też nie wszystko i Marcelego Prousta. [...] Marcel Proust, który jak wiadomo za swojego życia wydał tylko trzy czy cztery tomy, którego nikt nie chciał wydać. On stworzył całą syntezę epoki. Syntezę epoki, ale poprzez ludzi a nie poprzez opis tej epoki, poprzez charaktery, poprzez postawy, poprzez zachowania ludzkie, poprzez wypowiedzi ludzkie, poprzez namiętności ludzkie i tak dalej i tak dalej⁷.

Głos Marcela Proust, jednego z trzech wielkich Mistrzów niewątpliwie pobrzmiwa w powieściach polskiego autora. Odniesień do cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, zarówno tych pośrednich, jak i bezpośrednich, doszukać się w twórczości Wiesława Myśliwskiego nie trudno. Najbardziej wyrazistym przykładem zdaje się tutaj jeden

³ Proust w oczach krytyki światowej, J. Błoński (red.), Warszawa 1970, s. 438.

⁴ Szerzej na ten temat w rozmowie z Wiesławem Myśliwskim przeprowadzonej przez Tomasza Bocheńskiego, T. Bocheński, *Pisze zdaniem w cuglach*, „Arterie” 2014, nr 2, s. 4-10.

⁵ D. Subbotko, *Żyło się pod niebem bardziej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 233, s. 27.

⁶ T. Bocheński, *Pisze zdaniem w cuglach*, „Arterie” 2014, nr 2, s. 4.

⁷ *Apostrof LIVE – Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim*, https://www.youtube.com/watch?v=w5g9_9SSF14&t=1707s, dostęp: 7.03.2018 r.

z rozdziałów *Widnokraęu* zatytułowany *W poszukiwaniu zgubionego buta*⁸. Sam autor zapytany o to, czy myślał o Prouście podczas pisania tego rozdziału, który skądinąd stanowi powieść w powieści, komentuje:

Nie pamiętam czy myślałem, być może, ale niezależnie od tego czy myślałem to Proust siedział we mnie. Ale ten rozdział jest i hołdem dla Prousta z mojej strony, ale jak powiedział nieżyjący już wybitny krytyk Henryk Bereza, że właściwie jest polemiką [moje podkreślenie] z Proustem i użył takiego właściwie tłumaczenia, „że cóż tu mówić o poszukiwaniu straconego czasu, jeśli człowiek nie jest w stanie odnaleźć swojego buta” - to mi się bardzo podobało, to powiedzenia. To jest prawda⁹.

Do powyżej wypowiedzi jeszcze powrócę, ponieważ jest ona kluczowa w kontekście całej pracy. Wiesław Myśliwski, w zasadzie od samego początku był porównywany do francuskiego prozaika. Warto w tym miejscu przypomnieć artykuł Michała Cichego *Proust powiatu sandomierskiego*¹⁰ czy recenzję Tadeusza Komendanta *Cały świat*¹¹. Ślady lektury Prousta w twórczości Myśliwskiego pełnią dwie istotne funkcje. Z jednej strony odsyłają do autora cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* i jego fenomenalnej koncepcji pamięci i sztuki, przez co stają się hołdem złożonym Mistrzowi. Z drugiej strony owe odwołania, wyrwane ze swego dotychczasowego kontekstu, okazują się podwaliną dla uwspółcześnionej koncepcji literatury i sztuki.

⁸ W. Myśliwski, *Widnokraęu*, Kraków 2007, s. 371-442.

⁹ *Apostrof LIVE...*, https://www.youtube.com/watch?v=w5g9_9SSF14&t=1707s dostęp: 7.03.2018 r.

¹⁰ M. Cichy, *Proust powiatu sandomierskiego*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 280, s. 15.

¹¹ T. Komendant, *Cały świat*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 236, s. 12.

1. Żyjemy w tym, co opowiedziane. Między biografią a twórczością

...nie da się opowiedzieć o rzeczywistości takiej, jaką była, jest czy będzie. Obraz siebie i świata można jedynie stworzyć, wykreować w subiektywnej opowieści o ludzkim losie, na podstawie tego, czego się doświadczyło. Być może dopiero wtedy możliwe staje się samopoznanie, własne zrozumienie świata i pojęcie swojego bycia w tymże świecie¹².

Michał Kaczmarek

Związki biografii i twórczości, autobiografizm w powieści to zagadnienia niezwykle obszerne, tematy-rzeki, chciałoby się powiedzieć. Aspiracją niniejszej pracy nie jest bynajmniej zgłębianie mechanizmów twórczych rządzących światem literackim. W takim wypadku najwygodniej byłoby ogłosić śmierć autora i zająć się wyłącznie powieścią. Jednakże w swoich poszukiwaniach postanowiłam zacząć od początku, a za początkiem każdej powieści stoi jej autor.

Celem poniższego rozdziału będzie prześledzenie związków między biografią a twórczością Marcela Prousta i Wiesława Myśliwskiego. Interesować mnie będzie to, w jakim stopniu jako pisarze tworząc świat fikcyjny korzystali z własnego doświadczenia. Uściślając postaram się określić jaką rolę w ich twórczości odgrywać będzie własne życie, a ile wyobraźnia. W tym rozdziale przyjrę się również związkom między powieściami Myśliwskiego a *Poszukiwaniem* Prousta, które występowałyby na poziomie recepcji, poetyki oraz formy.

1.1 W poszukiwaniu Marcela Prousta

Nie sposób oddzielić biografii od twórczości Marcela Prousta, a próbując zrozumieć istotę jego dzieła trudno zapomnieć o legendarnym życiu i śmierci autora.

Nie ma dziś czytelnika – a może, i nie czytelnika – Prousta, który by nie wiedział o jego chorobie, o jego światowych sukcesach, o jego późniejszym odosobnieniu, o jego dostatku, hojności, neurastenii, dziwactwach, o heroizmie wreszcie, z jakim do ostatniego tchnienia pracował,

¹² M. Kaczmarek, *Opowiadać-pamiętać-być. Wypisy z traktatu o losie ludzkim Wiesława Myśliwskiego*, „Strony: czasopismo społeczno-kulturalne” 2011, nr 1, s. 77.

uzupełniał swoje dzieło, spożytkowując jako materiał twórczy własne cierpienie, niemal własną śmierć¹³.

Poszukiwanie straconego czasu jest niewątpliwie jednym z największych arcydzieł literatury światowej, należy jednak przy tym do najtrudniejszych i najbardziej wymagających utworów, jakie do tej pory powstały. Dzieło jest w wysokim stopniu autobiograficzne, zatem nie może być w pełni zrozumiane bez znajomości życia jego autora. Taka wiedza może stanowić klucz, który jest niezbędny dla zrozumienia nie tyle całego dzieła, ile mechanizmów jego tworzenia. Tak, więc nie chcąc oddzielić Prousta pisarza od Marcela bohatera, spróbuję odnaleźć ich obu, a może na końcu tej podróży okaże się, że zawsze był tylko jeden? Biografia tego wybitnego francuskiego prozaika jest powszechnie znana więc pozwolę sobie przywołać ją dosyć skrótowo, zaznaczając przy tym te momenty z życia autora, które uwiecznione zostały w jego dziele.

Marcel Proust urodził się w Paryżu. Jego matka, Janina Proust z domu Weil, pochodziła z bardzo zamożnej żydowskiej rodziny. Marcel miał więc, tak jak i powieściowy Karol Swann będący w pewnym stopniu alter ego samego pisarza, żydowskie korzenie.

Zasadniczą rolę w życiu, a w szczególności w wychowaniu przyszłego pisarza, odgrywały matka i babka. Były to kobiety wykształcenie, które szczególnie upodobały sobie lektury klasyków, dlatego też ich język nasycony był licznymi cytatami z Racine'a czy pani de Sévigné. Zwykło się mówić, że przyszły pisarz po ojcu odziedziczył umysł naukowca¹⁴ zaś po matce zamiłowanie do literatury. Matka i jednocześnie najwierniejsza przyjaciółka będzie mu pomagać w przyszłych próbach tłumaczenia poezji Ruskina¹⁵. To właśnie od Ruskina przejmie poniekąd koncepcje sztuki i to on będzie miał zasadniczy wpływ na ukształtowanie estetyczne artysty.

Marcel był niezwykle przywiązany do matki, która w powieści przeistoczy się w babkę. Tak samo autentyczny opis śmierci matki, który Proust zawarł w jednym z listów do przyjaciół, pojawi się w powieści, jako fragment dotyczący śmierci babki.

Wcześniej, bo w wieku zaledwie dziewięciu lat, dostał pierwszego ataku astmy. Od tego momentu choroba zajmowała centralne miejsce w jego życiu. Był dzieckiem delikatnym, wrażliwym i niezwykle inteligentnym. Większą część swojego dzieciństwa spędził w Illires,

¹³ T. Żeleński-Boy, *Od tłumacza* [w:] M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński-Boy, Kraków 2013, s. 7.

¹⁴ Przejawia się on będzie w chłodnym i analitycznym stosunku, jakie przyjmował pisarz wobec opisywanych zjawisk.

¹⁵ Matka Prousta przygotowywała dosłowne tłumaczenia z języka angielskiego, zaś Marcel je przekształcał, ponieważ sam nie znał języka. Zapytany kiedyś, jak w takim razie dokonuje tłumaczenia Ruskina, odpowiedział „Nie muszę go rozumieć, wystarczy, że go czuję”.

które w powieści funkcjonować będzie pod nazwą Combrey. Wczesna młodość autora, ściśle związana z tym właśnie miejscem, przeistoczy się później w swoisty portal, który stanowić będzie fundament całego *Poszukiwania*. Jak trafnie zauważa André Maurois:

Życie Marcela Prousta, tak jak to opisuje jego książka, to życie człowieka, który ukochał czule czarodziejski świat swego dzieciństwa, który bardzo wcześnie odczuł potrzebę utrwalenia tego świata i piękna niektórych chwil, który świadom swego słabego zdrowia, długi czas żywił nadzieję, że nie opuści rodzinnego raju¹⁶.

Po ukończeniu liceum – ten epizod nie został zawarty w dziele - zgłosił się jako ochotnik do wojska. Mimo słabych wyników wspominał ten okres jako jeden z najszcześniejszych, stąd zapewne dłuższy powieściowy ustęp dotyczący Doncières. Po roku służby wojskowej ponaglany przez ojca zapisał się na prawo. Na uniwersytecie słuchał między innymi wykładów Bergsona. Na podstawie jego filozofii stworzył koncepcje czasu, pamięci i sztuki, którą następnie wyłożył w swojej powieści.

Młodego Marcela niezwykle kusił wielki świat Paryża i Europy. Do pierwszych salonów został wprowadzony już za czasów licealnych. Jan Błoński wynotowuje:

W latach 1888-1892 Marcel obraca się między czterema salonami, nie tyle arystokratycznymi (choć bywali tam i książęta), ile wielkomieszczańskimi: pani Straus, pani Caillavet, pani Aubernon de Nerville i pani Lemaire; dwie ostatnie były na pewno modelami pani Verdurin. Poznaje wielu pisarzy i artystów, słynnych światowców (m. in. Karola Hansa, który był głównym wzorem Swanna) i głośne kurtyzany (Laurę Hayman [odpowiednik powieściowej Odetty])¹⁷.

Te lata zaliczane są do najbardziej „światowego” okresu życia Prousta. W powieści jest to okres, w którym Marcel wchodził w dojrzałość dzięki salonowemu światkowi. To okres intensywnej fascynacji tajemnicą arystokratycznego rodu Guermantów. Prawdziwy Marcel nawiązuje wtedy przyjaźń [miłosny związek] z kompozytorem Reynaldo Hahnem, poznaje Oskara Wilde’a, hrabiny de Chevigné i Greffulhe oraz rodziny de Castellane i de Talleyrand-Périgord. Poglądy, stosunki i zajęcia ostatnich posłużą niebawem młodemu Proustowi do stworzenia panoramy Guermantów.

Sprawa kapitana Deryfusa, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo, osiągnęła swój zenit i widocznie podzieliła społeczeństwo francuskie. Proust stanął po stronie oskarżonego, co oddaliło go częściowo od arystokracji, która przeważnie opowiadała się za rewizją procesu. W powieści los ten przypadł w udziale Swannowi.

¹⁶ A. Maurois, *W poszukiwaniu Marcela Prousta*, przeł. I. Wachlowska, Warszawa 1961, s. 9.

¹⁷ *Proust w oczach krytyki światowej*, J. Błoński (red.), Warszawa 1970, s. 433.

Jakiś czas później Marcel zaprzyjaźnił się z grupą młodych arystokratów¹⁸, którzy przysłużyli się później do powstania postaci Roberta de Saint-Loup. W tym okresie również dwukrotnie odwiedził Wenecję, co także zostanie uwiecznione na kartach powieści.

Po śmierci rodziców życie Marcela zaczyna się „wykolejać”. Śpi rankami, budzi się dopiero po czwartej i całe tygodnie spędza w łóżku. Praca literacka pochłania go coraz bardziej, równocześnie zaczynają się nasilać ataki astmy. Na krótko, bo zaledwie na dwa lata, Proust wraca do świata. Wakacje spędza w Cabourg, powieściowym Balbec. Doznaje w międzyczasie objawienia, które później opisze w swoim dziele jako słynny epizod z filiżanką herbaty i magdalenką. W szkicu zatytułowanym *Pamięć i intelekt* to przełomowe wydarzenie opisuje następująco:

Pewnego wieczoru, gdy przemarznięty do szpiku kości wróciłem do domu i trudno mi było się rozgrzać, gdy tylko zasiadłem w moim pokoju do lektury, stara poczciwa kucharka przyniosła mi filiżankę herbaty, której nigdy nie pijałem. Traf chciał, że miała też kilka grzanek. Umoczyłem grzanek w herbacie i w chwili, w której włożyłem ją do ust i poczułem na podniebieniu jej miękkość przenikniętą smakiem herbaty, spłynął na mnie zapach geranium i drzew pomarańczowych, oblało niezwykle światło i poczułem się szczęśliwy; tkwiłem w bezruchu, lękając się najmniejszym gestem zniweczyć to, co działo się we mnie i czego nie rozumiałem, skupiając całą uwagę na smaku umoczonej grzanki, sprawczyni tego cudu, gdy nagle runęły naruszone przegrody pamięci i moją świadomość nawiedziły wakacje na wsi, o których mówiłem, z wszystkimi porankami, za którymi kryły się nieskończone chwile szczęścia¹⁹.

Tuż przed wojną pojawia się pierwszy tom wielkiego dzieła zatytułowany w *Stronę Swanna*. Należy zauważyć tutaj, że cała powieść tj., wszystkie tomy są już ukończone. Pierwsza część cyklu została wydana pod szyldem jednego z francuskich wydawnictw jednak nakładem własnym autora. Nie wiadomo, co bardziej zniechęcało wtedy wydawców czy oryginalność powieści czy opinia dyletanta, jaką cieszył się jej autor. W zasadzie krytyka, poza jednym bodaj artykułem, zachowuje głębokie milczenie. Oczywiście pojawiło się parę przychylnych głosów ze strony przyjaciół Prousta, ale ich głośny entuzjazm nastrajał innych tym oporniej.

Po roku autor *W stronę Swanna* ma już zapewnioną nieliczną, ale za to niezwykle wyrafinowaną publiczność. W tym czasie Proust przeżywa prawdziwe „uwięzienie Albertyny”²⁰. Wojna udaremniła publikację kolejnych części cyklu (*W cieniu zakwitających dziewcząt* jest właśnie w druku i zostało zapowiedziane na jesień 1914 roku), dała jednak

¹⁸ De Fénelon, bracia Bibesco, Albuféra, Guiche, Radziwił.

¹⁹ M. Proust, *Pamięć i intelekt*, przeł. M.P. Markowski, <https://docer.pl/doc/nnvnx>, dostęp: 12.03.2018 r.

²⁰ W styczniu 1913 roku po kilkuletniej nieobecności w życiu francuskiego pisarza na nowo pojawia się Agostinelli (przez wielu krytyków uważany za męski odpowiednik powieściowej Albertyny), z którym łączyły go bardzo intymne relacje. Proustowi nie udaje się jednak na długo zatrzymać przy sobie, zafascynowanego lotnictwem, kochanka. Agostinelli ginie w wypadku lotniczym w czerwcu 1914 roku.

pisarzowi czas niezbędny do doszlifowania powieści. Wzięty ponownie na warsztat cykl rozrósł się czterokrotnie. Z owego warsztatu nie zejdzie już do śmierci autora.

Powyzsza, dosyć skrótowo potraktowana, biografia, poza legendą wyrosłą wokół ostatnich tygodni pisarza, spędzonych nad dziełem, które dosłownie wysysało z niego życie, nie zalicza się do specjalnie interesujących tudzież porywających. Zaledwie dwa wyjazdy do Wenecji, roczny pobyt w wojsku, krótki romans i jedno wielkie dzieło. Tak naprawdę Proust nigdy nawet zawodowo nie pracował, bywał na salonach ot i tyle. Jednak właśnie to:

...błahę, bezbarwne życie stanowi – co oczywiste – materiał *Poszukiwania*. Los narratorka-bohatera, nazywanego niekiedy Marcellem, jest – przynajmniej w ogólnym zarysie – najoczywistszej podobny do losu samego Prousta! Stąd znaczenie badań biograficznych: nie tyle dla zrozumienia *Poszukiwania*, które się samo tłumaczy [...]. Raczej dla zrozumienia duchowej ewolucji pisarza i mechanizmów twórczego natchnienia: albowiem wyobraźnia Prousta była najściślej – i świadomie! – spleciona z pamięcią i można wręcz powiedzieć, że nie umiała pracować inaczej niż nakładając czy zestawiając migawki wspomnień²¹.

Porównując życie pisarza z życiem głównego bohatera i zarazem narratorka *Poszukiwaniu* trudno nie dopatrzeć się zbieżności. Pisarz wręcz przelał własne życie do powieści. Nie znaczy to jednak, że cały cykl należy traktować jako powieść z kluczem czy literacki pamiętnik. Vladimir Nabokov, w odróżnieniu do Jana Błońskiego, twierdzi, że zagłębianie się w biografie Prousta nie ma najmniejszego sensu, ponieważ jedynie zaciemnia to, co w powieści istotne.

...ta powieść nie jest autobiografią. Narratorem nie jest Proust jako osoba, a postacie są wyłącznie tworem jego wyobraźni. Nie zgłębiajmy się zatem w biografie autora. Nie ma ona w tym przypadku znaczenia i tylko zaciemniałaby sprawę, zwłaszcza że narrator i autor są do siebie podobni i obracają się na ogół w tym samym środowisku²².

Bohaterowie powieściowego cyklu posiadają takie znamiona prawdy, że wielu przyjaciół i znajomych pisarza mylnie się z nimi identyfikowało. Sam Proust po sukcesie pierwszych tomów nieustannie stara się łagodzić związane z tym nieporozumienia. W dedykacji dla jednego z przyjaciół pisze: „Powtarzam raz jeszcze, że postacie są całkowicie zmyślane i że nie ma żadnych kluczy do powieści”²³, w liście do innego „Nie ma klucza do osób w mojej książce albo też jest ich osiem lub dziewięć dla jednej osoby; tak samo dla kościoła w Combray pamięć moja dostarczyła mi za modele wiele kościołów...”²⁴. Widzimy zatem, że często na obraz jednego powieściowego bohatera składało się kilka

²¹ Proust w oczach krytyki światowej, dz. cyt., s. 8.

²² V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 280.

²³ Dedykacja ogłoszona przez J. de Lacretelle w artykule *Les clefs de l'oeuvre de Proust* („Nouvelle Revue Française” 1923, nr 1), cyt. za J. Błoński, *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 11.

²⁴ T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, Warszawa 1958, s. 174.

autentycznych portretów. Żadnej z postaci Prousta nie można jednoznacznie przyporządkować konkretnego rzeczywistego ludzkiego odpowiednika (wyjątek stanowi tutaj postać barona du Charlus, w którym każdy ówczesny, znający pierwowzór, czytelnik rozpoznawał hrabiego de Montesquiou²⁵).

W myśl, wyrażonej na ostatnich kartach *Czasu odnalezionego*, dewizy mówiącej o tym, że prawdziwy pisarz z własnego doświadczenia potrafi stworzyć doświadczenie uniwersalne, Proust odpowiednio przekształca, nagina, łagodzi i koloruje własne życie. Gra biografiami nie tyle na rzecz fabuły, ile dla wyrażenia własnego światopoglądu, który

skupia się na problemie dzieła sztuki, które stanowi jedyne usprawiedliwienie jednostkowego istnienia i zarazem bramę do lepszego i prawdziwszego życia, musiał on, pisząc powieść, wbudować w narrację własną teorię powieści czy sztuki w ogólności. [...] jeśli sztuka ma ocalić życie, musi sama siebie zrozumieć, nie dość bowiem chcieć, aby zostać artystą²⁶.

Autobiograficzna forma opowieści zwiększa wrażenie bezpośredniości prawdy. Jednak cała powieść, mimo wielu mylnych tropów prowadzących ją w stronę identyfikacji z życiem autora pozostaje od początku do końca tworem wyobraźni pisarza, który chcąc stworzyć dzieło uniwersalne w swej wymowie czerpie inspirację z tego, co najprawdziwsze, z własnego życia.

Kiedy Proust powiada, że nie ma w jego utworze ani jednego faktu, który by nie był fikcyjny, i ani jednej osoby z „kluczem”, można by z drugiej strony powiedzieć, że nie ma tam bodaj ani jednego szczegółu, który by nie był autentyczny, i ani jednej osoby „bez klucza”... tylko że kombinowanie tych kluczy i przetasowanie faktów maskuje to, co jest samą prawdą²⁷.

W poszukiwaniu straconego czasu to niewątpliwie arcydzieło literatury światowej i w zupełności broni się bez biografii autora, stanowiąc autonomiczną całość. Jednak przywołanie tej, jakże skrótowo potraktowanej, notki dotyczącej życia autora ma zasadniczo jeden cel – pokazanie jak pisarz czerpie z własnego doświadczenia, jak to co rzeczywiste przetwarza w powieściową fikcję i jak, to co przecież tak jednostkowe dzięki sztuce nabiera uniwersalnego wymiaru. Znajomość biografii pozwala szerzej zrozumieć wypowiedź narratora umieszczoną na jednej z ostatnich stron *Czasu odnalezionego*:

...całe tworzywo dzieła literackiego to moje życie minione; pojąłem, że tworzywo to przychodziło do mnie wśród błahych uciech, w godzinach lenistwa, w momentach tliwości i bólu i że magazynowałem to wszystko, ani się domyślając, w jakim działam celu, nie spodziewając się

²⁵ Więcej na temat modeli i kluczy do powieści w szkicu *Modele Prousta* [w:] T. Żeleński-Boy, *Proust i jego świat*, Warszawa 1958, s. 173-191.

²⁶ *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 6.

²⁷ T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, dz. cyt., s. 178.

nawet, że przetrwają te zapasy i że w ziarnie tym gromadzi się wszelki pokarm, który wyżywi roślinę²⁸.

W tej powieści wszystko jest oryginalne; i język, i forma i styl. Jednak to, co bez mała uderzało i często zniechęcało pierwszych czytelników, to przede wszystkim styl Prousta.

Faktem jest, że to, co najbardziej odstręczało pierwszych czytelników Prousta, to był jego sposób pisania, [...]. Olbrzymie, przez wiele stronnic gęstego druku ciągnące się okresy bez momentu wytchnienia, a bardzo rzadkimi *a capite*; zdania trwające przez stronicę i dłużej; zawiłe, skomplikowane, pełne nawiasów w nawiasach – niby pudełeczko w pudełeczku – i pauzy wydzielających kilkuwierszowe nieraz wstawki; zaimek poprzedzający nieraz o kilka wierszy rzeczownik, który zastępuje; konstrukcja rozległych fraz, do których klucz znajduje się często w ostatnim słowie i do których po przeczytaniu trzeba jeszcze raz powracać, wszystko to – łatwo sobie wyobrazić – nie zyskało mu sympatii francuskich zwłaszcza czytelników, nawykłych do innych zgoła kanonów stylu²⁹.

Taki sposób pisania, wbrew intencjom autora, nie ułatwił odbioru dzieła. Tadeusz Boy-Żeleński w szkicach poświęconych francuskiemu prozaikowi *Proust i jego świat*, przytacza wiele fragmentów listów, w których pisarz wyrażał ogromne pragnienie, by być czytany³⁰. Władimir Nabokov wyróżnia trzy szczególnie wyraziste elementy składające się na „osławiony” styl Prousta:

1. Bogactwo metaforycznego opisu, wielowarstwowe porównania. [...].
2. Tendencja do napełniania zdania i rozciągania go na wszystkie strony, żeby upchnąć w tej pojedynczej pończosze zdania zdumiewającą liczbę fraz, wtrąceń w nawiasach, zdań podrzędnych i podpodrzędnych. [...].
3. U dawnych powieściopisarzy występuje bardzo wyraźne rozróżnienie pomiędzy partiami opisowymi a dialogami: najpierw mamy materię opisu, potem pojawia się rozmowa, potem znów opis itd. [...] Ale u Prousta dialogi i partie opisowe stapiają się z sobą, tworząc nową jedność, gdzie kwiat, i liść, i owad są integralnymi częściami jednego i tego samego kwitnącego drzewa³¹.

Jednakże jego myśl, jakże odmienna, wymagała innego języka i nowej formy. To, o czym traktuje *W poszukiwaniu straconego czasu* jest z natury zawiłe i niejasne, a im

²⁸ Tłumaczenie Zbigniewa Batko [w:] V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz. cyt., s. 325.

²⁹ T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, dz. cyt., s. 170-171.

³⁰ T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, dz. cyt. Wystarczy porównać objętość pierwszego tomu (*W stronę Swanna*) z pozostałymi. Proust doskonale zdawał sobie sprawę z przyzwyczajęń lekturowych ówczesnych czytelników, dlatego, mimo, że się z tym nie zgadzał, dokonał znaczących cięć i z początkowych 800 stronnic (w oryginale) wyrzucił prawie 200. Swoich przyjaciół zasypywał mniej więcej takimi pytaniami jak „Ile wierszy powinno się znajdować na jednej stroni, aby przyjemniej się czytało?”, czy „Ile stron powinna mieć powieść?”. Już sama kwestia wydania pierwszego tomu jest nader istotna. Proust był zamożny i spokojnie mógł sobie pozwolić na wydanie go własnym kosztem na wzór bogato ilustrowanych i opatrzonych przedmową Anatola France’a „Rozkoszy i dni”. Jednak o ile pierwszy utwór Prousta trafił do bardzo wąskiego grona zamożnych odbiorców, o tyle *W poszukiwaniu straconego czasu* miało pozyskać możliwie jak najwięcej czytelników (nie tylko tych salonowych!). Jak się później okazało, mało zachęcająca okładka, wręcz barbarzyńska edycja i papier wątpliwego gatunku nie przysłużyły się popularności Prousta.

³¹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz. cyt., s. 285.

bardziej autor starał się uczynić swój styl przejrzystym tym trudniejszy stawał się on w odbiorze. Jednak stopniowo zaczęto na styl Prousta, patrzeć inaczej, ponieważ do lektury *Poszukiwania* trzeba się było przyzwyczaić, nauczyć się jej. W tych, na pozór monstrualnych zdaniach, zaczęto dostrzegać fenomen, jakim jest bogata i niezwykle skomplikowana osobowość Prousta, która w każdym z pozoru zwyczajnym zjawisku widziała wiele rzeczy naraz. Styl, dla tego pisarza będzie raczej kwestia wizji artystycznej aniżeli techniki. Dzięki niemu wprowadzał ogromną ilość nowych asocjacji oraz zdobyczy myśli, z którymi czytelnik musiał się po prostu oswoić³².

Poszukiwanie straconego czasu trudno zaklasyfikować jako tradycyjną powieść. Jego forma skłaniałaby się raczej ku powieści-traktacie, w której fabuła stanowi jedynie tło dla koncepcji wykładanej przez pisarza. Mowa tutaj oczywiście o koncepcji sztuki i pamięci, jednak o tym w kolejnych rozdziałach pracy.

Poza stylem, o którym zrazu napisano wszystko, co najgorsze, od dzieła Prousta, odpychała jego, najprościej rzecz ujmując, objętość. Zarzucano jej przesadną rozwlekłość.

Tak wybitne umysły, jak Valéry czy Ortega y Gasset, przyznają między wierszami, że lektura Prousta przychodzi im z trudem, Valéry chroni się za ogólne rozważania o poezji i prozie; Ortega – odważniej – mówi nie tyle o nudzie, ile o niepojętej „powolności” Prousta...

Jan Błoński, w szkicu literackim poświęconym twórczości Marcela Prousta, pisał:

Proust nie krępuje się ani logiką wydarzeń (fabuła mało go interesuje, do faktów odnosi się bezceremonialnie), ani niecierpliwością czytelnika; bez skrupułów przerywa narrację, by rozważyć problem, który go zajmuje. Czasem i tak bywa, że uśmiech, gest, przypadkowe odezwanie którejś z postaci powoduje eseistyczne dygresje, obejmujące dwadzieścia, trzydzieści stronic³³.

„O czym właściwie jest ta powieść?” pytanie nasuwa się samo przez się. Odpowiedź zdaje się mało satysfakcjonująca. Czytelnikowi zostaje podany fragment dzieciństwa narratora, jego spacer, historia nieszczęśliwej miłości Swanna do Odety, a później jego samego do Albertyny. Ponadto parę balów, koncertów, wyjazd do Wenecji. Jak widać fabuła niezwykle uboga jak na dzieło tych rozmiarów.

³² Jako ciekawostkę warto w tym miejscu przywołać książkę, o której obszerniej pisze w cytowanych wcześniej szkicach Żeleński-Boy, Alberta Feuillerat *Comment Marcel Proust a composé son roman*. Profesor jednego z amerykańskich uniwersytetów bada w niej różnice w stylu autora, zachodzące między poszczególnymi częściami rozbudowywanych podczas wojny tomów, za pomocą metody zwanej „stylometrią”. Badacz udowadnia, że „Ten styl, nie dający czytelnikowi ani chwili spoczynku, starający się na każdą najcodzienniejszą rzecz spojrzeć nowymi oczami, [...] ten styl *par excellence* proustowski to jest ów Proust sprzed r. 1912, [...]. Natomiast Proust drugi, ten, który się ujawnia w zdaniach i ustępach wpisanych później, jest zupełnie inny: rzeczowy, logiczny, bardziej operujący rozumowaniem niż impresją, o wiele bardziej prosty, męski”(T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, Warszawa 1958, 366).

³³ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Kraków 1985, s. 12.

Proust lekceważył sobie to, co zazwyczaj stanowi siłę i urok powieści: fabułę, wikłanie przygód. Nigdy nie ślizga się po powierzchni zjawisk, zawsze drąży w głąb, [...]. Zainteresowanie płynie nie ze zdarzeń, ale z perspektyw, jakie nam Proust umie pokazać, z myśli jaką umie przesyć najbardziej znany fakt, który nagle oglądamy nowymi oczami³⁴.

Zepchnięcie akcji na dalszy plan było dla ówczesnych odbiorców nie lada zaskoczeniem i wymagało pewnego lekturowego przekierowania. Zaskakiwał zawily i pełen metafor styl, praktycznie pozbawiona fabuły forma, ujęcie tematu, prawdziwość granicząca z autobiografizmem i przede wszystkim rozmiar.

Nowość dzieła Prousta nie mogła nie budzić oporów. Kilkadziesiąt stron opisujących zasypianie pobudzało dowcip felietonistów, co nie byłoby groźne, zważywszy przeciętną miarę dziennikarskiego rozumu; niepokoiło jednak także pisarzy, krytyków, nie mówiąc o profesorach. *Poszukiwaniu* brakowało antenatów; nie było też ono „dobrze zbudowane”; słowem, łamało zasady i tradycje formy powieściowej, której nikt prawie przez Proustem we Francji nie naruszył³⁵.

Boy-Żeleński pisze, że ta książka wręcz urażała wszystkie dotychczasowe przyzwyczajenia, dlatego też – pomijając entuzjastyczne artykuły zaprzyjaźnionych pisarzy – z Prousta początkowo po prostu kpiono. W zasadzie dla wielu „niedobrych”³⁶ czytelników forma, jaką obrał francuski pisarz, także dzisiaj stanowi przeszkodę nie do obejścia.

Powierzchniemu czytelnikowi dzieła Prousta – a już w tym określeniu zawiera się pewna sprzeczność, bo powierzchowny czytelnik tak się znudzi, tak go pochłonie własne ziewanie, że nigdy nie dokończy lektury – powiedzmy więc, czytelnikowi nieprawemu może się wydawać, że jednym z głównych przedmiotów zainteresowania narratora jest badanie rozgałęzień i związków łączących różne domy szlachetnie urodzonych³⁷.

Nie ma w tej książce, wbrew pozorom i stawianym zarzutom, nawet najmniejszego śladu rozwlekłości. Ta powieść, oparta na przetworzonej rzeczywistości, jest wynikiem zarówno analizy jak syntezy i z natury rzeczy musi być obszerna. Swoją formą przywodzi na myśl puszczony w zwolnionym tempie, klatka po klatce, w celu zanalizowania szczegółów, których nie sposób w normalnym trybie wychwycić i zrozumieć.

1.2 W poszukiwaniu Wiesława Myśliwskiego

Urodził się w Dwikozach pod Sandomierzem w 1932 roku. Jego ojciec był oficerem i brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, następnie, po demobilizacji, został urzędnikiem. Zmarł, opuszczając Wiesława, gdy ten miał trzynaście lat. Matka pisarza, Marianna

³⁴ T. Boy-Żeleński, *Proust i jego świat*, dz. cyt., s. 167-168.

³⁵ *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 15-16.

³⁶ Określenie Władimira Nabokowa, którym posługuje się we wstępie do *Wykłady o literaturze*, Warszawa 2000.

³⁷ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz. cyt., s. 282.

ukończyła Uniwersytet Ludowy Zofii i Ignacego Solarzów w Szycach, i to prawdopodobnie ona zaszczerpiła w młodym chłopcu pociąg do nauki, a w szczególności literatury.

Jako pisarz debiutuje późno, bo dopiero w roku 1967 i, co jest rzadko spotykane, od razu powieścią³⁸. *Nagi sad*, został przyjęty niezwykle entuzjastycznie i zyskał uznanie w oczach największych tamtych czasów, sam Julian Przyboś pisał, że „Objawił się nowy talent”³⁹. W tym debiutanckim, a przy tym niezwykle dojrzałym, utworze pisarz jasno wyłożył swoją filozofię i wizję świata. Trzy lata później zostaje wydany *Pałac* zaś w roku 1983 *Kamień na kamieniu* [w międzyczasie ukazują się również dwa dramaty pisarza – *Złodziej* i *Klucznik*]. Pojawienie się trzeciej powieści Myśliwskiego [tj. *Kamień na kamieniu*] poprzedzała opinia Henryka Berezy, w której zapowiadał nadejście arcydzieła. Ta wypowiedź, dosyć wyraziste stwierdzenie, podzieliło środowisko krytyków na sceptyków i entuzjastów. Pierwsza grupa twierdziła, że powieść jest niezrozumiała, ponieważ przeładowana została symbolami. Zarzucali jej również wtórność literacką i przegadanie, co skutkowało – w ich opinii – czytelniczną nudą. Do tych zarzutów jeszcze powrócę, ale czyż nie brzmią one znajomo? Entuzjaści widzieli jednak w *Kamieniu na kamieniu* nowego *Pana Tadeusza*, a w losach Szymona Pietruszki dopatrywano się spełnienia „epickiego talentu autora, wielki, metaforyczny traktat o ludzkim losie...”⁴⁰. W 1994 roku został ukończony, a w dwa lata później wydany *Widnokrąg*. Rok później otrzymał za tę powieść prestiżową Nagrodę Nike. Otrzyma ją również za następny utwór *Traktat o luskaniu fasoli*, w roku 2007. W 2013 roku ukazała się, ostatni do tej pory utwór Wiesława Myśliwskiego, *Ostatnie rozdanie*.

Biografia Myśliwskiego, mimo że jest to pisarz wciąż tworzący, nie dostarcza tylu informacji, co materiały zgromadzone na temat życia Marcela Prousta. Jednak to, co istotne w kontekście zamysłu przywoływania biografii obu autorów zostało, mam nadzieję, uchwycone bowiem „...próżno byłoby szukać w twórczości Myśliwskiego wątków autobiograficznych, obrazów dzieciństwa, nostalgicznych nastrojów...”⁴¹.

³⁸ Zwykło się przyjmować, że każdy pisarz przed napisaniem powieści próbuje swoich sił w poezji.

³⁹ „Życie Warszawy” 1968, nr 126.

⁴⁰ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995, s. 8.

⁴¹ *Ibidem*, s. 6.

Próba rozpatrywania powieści Wiesław Myśliwskiego, jako prozy autobiograficznej jest z góry skazana na niepowodzenie, chociaż niektórych zbieżności można by się doszukiwać w *Widnokregu*⁴². Piotr Biłos zauważa, że:

Powieści Myśliwskiego wykazują więc dużą konsekwencję w kwestiach gatunkowych. Ogólnie rzecz biorąc, zdają się zwracać ku fikcji, niemniej rozsiewają rozmaite ślady, mniej lub bardziej wyraźne, mniej lub bardziej jednoznaczne, acz cały czas wplecione w narrację w pierwszej osobie, które czytelnika naprowadzają na autobiograficzne tropy. Powieści tworzone przez autora są osadzone w fikcji, lecz zawsze w jakiejś mierze także autobiograficzne, ponieważ nawet w wypadkach, w których odnośniki do życia autora zostają zamaskowana czy zdeformowana, pozostają wystarczająco liczne i zauważalne, żeby nie można było ich zignorować⁴³.

Biografię tego pisarza należy traktować w sposób zupełnie odmienny aniżeli w przypadku Prousta. To nie znaczy rzecz jasna, że Myśliwski nie korzysta z własnych doświadczeń, nie przerabia własnego życia na materię powieściową. Pisarz sam przyznaje, że na dobrą sprawę wszystkim bohaterom daje coś od siebie, jednak czyni to w sposób niezwykle subtelny, gdyż jak twierdzi gdyby zaczął tak siebie rozdawać, to by go już nie było⁴⁴. Od swoich bohaterów odcina się grubą kreską i w wywiadach niejednokrotnie powtarza, aby nie wymagać od niego jakiegokolwiek z nimi tożsamości. Podkreśla, że ten kto mówi to nie on, lecz ktoś kto tak czuje, tak myśli.

Owszem gra biografią, zgodnie z proustowską maksymą, że prawdziwy pisarz z własnego doświadczenia tworzy doświadczenie uniwersalne. O ile Proust oddaje własne życie, w kategoriach prawie jeden do jednego, gdyż większość powieściowych zdarzeń z powodzeniem odwołać możemy do jego życia, o tyle Myśliwski stosuje całkiem inną strategię. Polegałaby ona na swoistym przeciwstawieniu tj. na odwróceniu - życie powieściowych bohaterów stanowiłoby pewną odwrotność życia samego autora. Pisarz niejednokrotnie udowadnia, że fikcja w równym stopniu, co rzeczywistość, jest w stanie mówić o kondycji człowieka i jego miejscu w świecie. W jednym z wywiadów tłumaczy:

Nie ma podziału na coś, co się zdarzyło, i na fikcję literacką. Fikcja literacka jest przetworzeniem bardzo różnych zasłyszzeń, które się komponuje w całość, cieniuje, dodając różne wątki. Bierze się z autentycznego impulsu empirycznego podlegającego przetworzeniu, jaki narzucają konstrukcyjne wymagania. Materia, którą się nawet przeżyło czy zasłyszano, podlega tak długotrwałej fermentacji, aż powstaje inna jakość, inna warstwa fabularna, nie intelektualna.

⁴² Najbardziej zbieżne z życiem pisarza zdaje się umiejscowienie znacznej części powieści, tj. we wsi pod Sandomierzem. Jednak należy zaznaczyć, że narrator i zarazem główny bohater ma na imię Piotr, a nie Wiesław. W typowej powieści autobiograficznej protagonistą ma najczęściej tak samo na imię, co autor lub pisarz ukrywa, go za pierwszą litera imienia, która nasuwa skojarzenie z nim samym.

⁴³ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków 2017, s. 174.

⁴⁴ Z *Najwyższej Półki w Szczepreszynie* 31.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=V01ww8qn-a0>, dostęp: 16.05.2018 r.

Gdybym chciał odpowiedzieć na pani pytanie, powiedziałbym, że w żadnej z moich książek nie jest takie, jakie było w istocie. Tym jest literatura⁴⁵.

Myśliwski czerpie przede wszystkim z życia, ale z życia, jakie go otacza. Właśnie to życie, prawdziwe, otaczające nas wszystkich i rozgrywające się w nas samych stawia ponad literaturę, ponieważ to właśnie literatura wynika z życia, a nie odwrotnie.

Czymże jest bowiem literatura, jeśli nie zestawem kilku stereotypów, podobnie jak życie? Jeśli wnikliwie się je przeanalizuje, bez wątplenia zauważy się, że fabułę różnorodnych powieści można do nich sprowadzić. Sposób przekazania decyduje o wieczności literatury. Dzięki językowi opowiadany świat jest wciąż inny, każda generacja tworzy własne opowieści, których źródło dałoby się sprowadzić do wspólnego mianownika dwóch motywów; człowiek rodzi się i umiera⁴⁶.

Jest jednak jeden motyw, który przewija się przez wszystkie powieści pisarza, a który ściśle związać można z jego własnymi doświadczeniami. To wojna, której wydarzenia Myśliwski osobiście zachowuje w pamięci. Kiedy wybuchła II wojna światowa miał 8 lat, w momencie jej zakończenia 13, tak więc był bezpośrednim świadkiem zdarzeń, jakie miały miejsce w regionie Sandomierza i Starachowic. Można by sądzić, że to właśnie jego wczesnej twórczości temat wojny będzie najsilniejszy, jednak jest odwrotnie. Piotr Biłos zauważa, że:

Można było się spodziewać, że z biegiem czasu, to znaczy wraz ze zwiększeniem dystansu czasowego między okresem pisania a tym okresem jego życia, motyw ten stanie się bardziej dyskretny. Nic podobnego. Wątek wojny powraca ze zdwojoną siłą w *Ostatnim rozdaniu*. Co więcej, *ex post* okazuje się, że *Traktat o huskaniu fasoli* podnosi go do najwyższego stopnia rozżarzenia...⁴⁷.

Powieści Wiesława Myśliwskiego, mimo tak wielu przychylnych recenzji i głosów ze strony krytyki, mimo licznych nagród przyznanych mu za twórczość, nie cieszy się poczytnością [nie mylić z popularnością]. Jego proza nie należy do najłatwiejszych, a styl, mimo pozorów prostoty, nie daje ani chwili wytchnienia. Te powieści wymagają skupienia, nie dają błahej rozrywki, stawiają pytania, nie dając często odpowiedzi. Tutaj nie ma intrygującej fabuły, wartkiej akcji czy próżnych dialogów. Sam Myśliwski zapytany, o czym będzie jego kolejna powieść [a był wtedy w trakcie pisania *Ostatniego rozdania*] odpowiedział „Życie, jak zawsze życie określi ten widokrąg. A nie jakiś temat. Po Prouście, Kafce, Brochu, Musilu temat to już anachronizm. Bo co to jest temat?”⁴⁸.

⁴⁵ Wiesław Myśliwski, *Poprawiam bez końca*, „Gala” 2008, <http://www.gala.pl/artukul/wieslaw-mysliwski-poprawiam-bez-konca>, dostęp: 17.05.2018 r.

⁴⁶ ***, *Potęga słowa*, „Dziennik Wschodni” 1998.

⁴⁷ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 414.

⁴⁸ L. Bugajski, *Pan Tadeusz jest opera*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/wieslaw-mysliwski-pan-tadeusz-jest-opera,50902,1,1.html>, dostęp: 20.03.2018 r.

Sama forma, jaką daje swoim książką, niesie ze sobą pewne trudności, bo czym właściwie są utwory Myśliwskiego? Ta proza domaga się nowych określeń, a nazwanie jej wyłącznie powieściami pozostawia poczucie pewnego niedosytu. Wielu teoretyków i entuzjastów literatury starało się dookreślić utwory Myśliwskiego.

Przyboś uznaje *Nagi sad* za poemat, Zygmunt Ziątek *Pałac* za wielką metaforę, *Kamień na kamieniu* dla jednego z recenzentów (Mocarski) jest genialnym gadulstwem, dla drugiego to „symfonia z wieloma tematami powracającymi w formie wariacji” (Bogdan Burdziej), Roch Sulima woli nazwać ten utwór traktatem antropologicznym⁴⁹.

Jednak żadna z tych prób zdaje się nie wyczerpywać pełni formuły powieści Myśliwskiego. Dla samego pisarza

...powieść jest czymś nadrzędnym nad rodzajami czy gatunkami literackimi. Jest integracją prozy i poezji, wszelkich form literackich i wszelkich form piśmienniczych, nie zaliczanych oficjalnie do literatury, no i oczywiście mowy żywej. Powiedziałbym nawet więcej; powieść nie jest formą. Jest każdorazowym i jednorazowym ustanawianiem formy dla tego jednego tematu, czy jednego obrazu społeczności, które się akurat opisuje⁵⁰.

Tym, co łączy wszystkie utwory polskiego autora jest bohater, który jednocześnie pełni funkcję narratorem. Powieści Myśliwskiego są prowadzone z punktu narracji pierwszoosobowej. Ta narracja przybiera najczęściej formę monologu, nawet wtedy, gdy jest ona do kogoś konkretnego skierowana (*Traktat o łuskaniu fasoli*). Zostawmy na razie pytanie o to, „czym są utwory Myśliwskiego?” i spróbujemy odpowiedzieć, na zgoła łatwiejsze, „o czym są”?

Mamy tutaj najczęściej do czynienia z bohaterem, starszym [a nawet starym!] mężczyzną, który postanawia opowiedzieć siebie. Siebie zdaje się tutaj najbezpieczniejszym określeniem bowiem nie jest to historia całego życia z wyraźnie zarysowanym początkiem i końcem, nie jest to nawet bliżej umotywowana anegdota. Na opowieść o „samym sobie” składa się wiele, często niedających się ze sobą połączyć, historii. Zatem o czym są te opowieści? Najogólniej o życiu. Opowieści narratorów niosą ze sobą pewne przesłania, nie są bezrefleksyjne i mimo intymności stają się pewnymi uniwersaliami. Powieści Myśliwskiego stanowią w zasadzie ogromne traktaty filozoficzne, ponieważ oscylują wokół pytań fundamentalnych. Nigdzie indziej losowi nie zostało poświęcone tyle miejsca, myśli i uwagi jak w tych właśnie utworach. Na traktatowy charakter dzieł tego pisarza, jako pierwszy zwrócił uwagę Roch Sulima, ujmując to w następujący sposób:

⁴⁹ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, dz. cyt., s. 17.

⁵⁰ „Polityka” 1974, nr 44.

Myśliwski ma odwagę pisać traktaty, które są nie tylko wyborem określonej formy podawczej, nawiązaniem stylistycznym, ale koniecznością kulturową, gdzie *homo novus* musi wypowiedzieć się bezpośrednio o kwestiach dla swojej egzystencji generalnych, a więc o humanistycznych uniwersaliach⁵¹.

Traktat z definicji znaczy tyle, co rozprawa, zawsze traktująca całościowo zespół problemów, które podejmuje, każdorazowo uzurpująca sobie prawo do całkowitego wypełnienia⁵². Jest wypowiedzią filozoficzną, a więc logicznie uporządkowanym dyskursem formującym jakieś prawdy, natomiast powieść narracyjna to fikcyjne opowiadanie oparte na zasadzie prawdopodobieństwa. Tematem zarówno traktatu jak powieści może być dosłownie wszystko, tak jak o wszystkim można filozofować. Ewa Wiegand w pozycji: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego* podjęła próbę odczytania twórczości Myśliwskiego, jako tworzenia przez autora nowej powieściowo-traktatowej formy⁵³. Taka forma jest znacznie pojemniejsza i pozwala zmieścić wszystko, to co w prozie polskiego pisarza domaga się nazwania. Jednak takie określenia jak „powieść”, „traktat” czy „filozofia” należy w tym przypadku traktować jako kategorie interpretacyjne, a nie zamknięte i ustabilizowane gatunki. Dlatego lepiej mówić o pewnej „traktatowości”, „powieściowości” czy „filozoficzności” utworów Myśliwskiego.

1.3 Dwaj pisarze - spotkanie

Zatem zbierzmy wszystko to, co zostało do tej pory wynotowane. Zestawienie biografii Marcela Prousta z życiem, jakie przedstawia czytelnikowi bohater i zarazem narrator cyklu powieściowego *W poszukiwaniu straconego czasu*, świadczy o tym, jak wiele francuski pisarz czerpał z własnego doświadczenia. Bez względu na to, czy na jednego fikcyjnego bohatera składały się dwie czy siedem postaci rzeczywistych, nie można oprzeć się wrażeniu, że klucze do tej powieści istniały. Nie chodzi tutaj rzecz jasna o jakąkolwiek zasadność używania ich jako kategorii interpretacyjnych, lecz dla zasygnalizowania pewnych mechanizmów twórczego natchnienia. Życie Marcela Prousta stała się dla powieściowego Marcela tematem wielkiego dzieła. Takie dzieło musi czerpać z tego, co najprawdziwsze, z życia. Takie podejście ściśle wiąże się również z koncepcją sztuki wyznawaną przez pisarza. W *Czasie odnalezionym* czytamy:

⁵¹ R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 476.

⁵² A. Adamczyk, *Traktat o sobie samym*, „Czas kultury: kultura, literatura, filozofia” R.23, nr 1/2 (2007), s. 201-202.

⁵³ E. Wiegand, *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2010.

Doszedłem więc do wniosku, że bynajmniej nie jesteśmy niezależni od dzieła sztuki, że nie tworzymy go, jak nam się podoba, lecz musimy je, istniejące już przedtem, odkryć, bo po pierwsze, jest konieczne i ukryte, po drugie, wymaga traktowania niczym prawo natury. A czyż odkrycie umożliwiające przez sztukę nie podlega w gruncie rzeczy na odsłonięciu czegoś, co powinno być dla nas najcenniejsze i zwykle pozostaje niedostępne, mianowicie naszego prawdziwego życia, rzeczywistości takiej, jaką odczuwamy, i która tak dalece jest różna od tego, co może sprawić, że jesteśmy niewymownie szczęśliwi, gdy przypadek obdarza nas wspomnieniem prawdziwym?⁵⁴.

Podobną maksymę wyznaje Wiesław Myśliwski, jednak nie obdarza on swoich narratorów własnym życiem w takim stopniu, w jakim robi to jego poprzednik. Poza paroma zbieżnościami z *Widnokregiem* nie ma prawie żadnych punktów wspólnych między autorem, a jego bohaterami. Jednakże jeden motyw, ściśle związany z jego własnymi doświadczeniami, przewija się stale przez jego utwory. To motyw przedwczesnej śmierci ojca, którego mały Wiesiek stracił jako trzynastoletni chłopiec. Jest to również ściśle związane z obrazem dzieciństwa, które u Myśliwskiego jest nierozzerwalnie związane z czasem wojny. Nie jest więc postrzegane, tak jak w przypadku dzieła Prousta, jako raj utracony czy też złoty wiek.

Ponadto kolejnym argumentem sytuującym biografie bohaterów Myśliwskiego, a nim samym po dwóch przeciwległych stronach osi jest wiek. „Ja”-opowiadający w utworach tego pisarza, to ludzie w podeszłym wieku, po prostu starzy. Przypomnijmy w momencie, w którym drukiem ukazał się *Nagi sad*, Myśliwski miał trzydzieści pięć lat zaś bohater tej powieści wypowiada następujące słowa:

Więc chyba dlatego czuje się czasami tak bardzo stary, jakbym niczego w życiu nie zaznał prócz starości, jakby ten mój smutny czas obecny był przeszły i przyszły zarazem⁵⁵.

Dla polskiego pisarza, tak jak dla jego francuskiego mistrza, inspiracją jest życie. Różnica polega jednak na tym, że o ile Proust utożsamia życie z literaturą i sztuką, o tyle Myśliwski widzi w nim żywioł, jakim jest słowo. To właśnie słowo tworzy literaturę i dzięki niemu staje się ona prawdziwsza.

Proszę panów, literatura nie powstaje z innej literatury, lecz z ludzkich doświadczeń, z języka, jakim ludzie mówią. Tak – jakim mówią. Bo to mowa ludzka jest prawdziwym językiem. Język pisany jest czymś wtórnym, sztucznym⁵⁶.

Powieść Prousta stanowiła fenomen na miarę swoich czasów i rzucała jakoby wyzwanie ówczesnym krytykom, znawcom literatury i zwykłym czytelnikom. Ogromne francuskie dzieło, na które składało się kilkanaście tomów [mowa tutaj o oryginale], prawie

⁵⁴ M. Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. M. Żurowski, Kraków 2016, s. 190.

⁵⁵ W. Myśliwski, *Nagi sad*, Kraków 1998, s. 33.

⁵⁶ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, dz. cyt., dostęp: 21.03.2018 r.

wyczyszczone z wszelkiej fabuły, za to opatrzone zdaniem tak zawiłymi i tak rozbudowanymi, że potrafiły nierzadko zająć i całą stronę, to było nie lada zaskoczenie dla czytelnika początku XX wieku. W *poszukiwaniu straconego czasu* to wielki traktat o pamięci i sztuce, gdzie sposób pisania staje się odbiciem światopoglądu pisarza, ponieważ nowa myśl domagała się nowego języka. Język u Prousta jest pełen metafor, niezwykle skomplikowany, wymagający, bardzo poetycki. To czyste wcielenie sztuki. Musi takim być, bo to właśnie sztuka ocala ten tak poszukiwany i w końcu odnaleziony czas.

Ta księga, najuciążliwsza ze wszystkich w rozszyfrowaniu, jest zarazem jedyną, którą nam podyktowała realność, jedyną „odbitą” w nas właśnie drukiem realności⁵⁷.

Proza Wiesława Myśliwskiego również nie daje się łatwo zaklasyfikować i na polskim gruncie literackim także stanowi pewną osobliwość. Tak jak w przypadku Prousta powieści polskiego pisarza, poza *Nagim sadem* i *Pałacem*, skłaniają się ku formie traktatu i nie należą do najkrótszych. Są to często ponad pięciuset stronicowe tomy. Proza utrzymana w konwencji monologu, tudzież monologu wypowiedzianego ignorująca jakoby wszelką chronologię, stanowiąca zapis kapryśnej pamięci bohatera-narratora wymaga od czytelnika uwagi i pewnego rodzaju zaangażowania. Sposób pisania, któremu nierzadko zarzucało się rozwlekłość [„przegadanie”] jest konsekwencją wyznawanego przez Myśliwskiego kultu słowa, opowieści, która konstytuuje całe dzieło. Język tych powieści jest językiem żywym, starającym się oddać rzeczywisty żywioł, jakim jest mowa, co nie znaczy. To język opowiadającego – pół chłopski, pół inteligencki. Jak mówił Myśliwski, i to w różnych wariantach przewija się przez jego powieści, opowiedzieć o sobie możemy tylko my sami. Każdy z tych utworów stanowi wielki traktat, nie o pamięci i sztuce jak to się ma u Prousta, ale o ludzkim losie, losie na nowo ustanawianym dzięki słowu i pamięci.

Styl obu pisarzy, niezwykle oryginalny, niedający się pomylić z żadnym innym, jest konsekwencją i zarazem wyrazem ich filozofii, krystalizacją światopoglądu. To, o czym traktują te dzieła nie jest proste, dlatego też nie da się prosto o tym opowiedzieć. Proza Prousta i Myśliwskiego przysparza niemałych czytelnicznych trudności, nie jest łatwa i wymaga nie tylko odpowiedniej lektury, ale także odpowiedniego, „dobrego” czytelnika. Jednak zarówno francuski, jak i polski pisarz, ten trud po stokroć wynagradzają.

⁵⁷ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 189.

2. „Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja”

Co „wyjdzie” w rozmowie, nikt z góry nie wie. [...] Dowodzi to, że rozmowa ma swego własnego ducha i że stosowany w niej język niesie ze sobą własną prawdę, tzn. „odkrywa” i wyzwala coś, co odtąd zaczyna istnieć⁵⁸.

Hans-Georg Gadamer

Podstawowym punktem wspólnym, dosyć z resztą oczywistym, łączącym twórczość Prousta i Myśliwskiego, jest obrany przez nich gatunek literatury, czyli szeroko rozumiana powieść⁵⁹. Jej naczelnymi składowymi są narrator i opowiadana przez niego historia, czyli fabuła⁶⁰. Opowiadanie to inaczej narracja zaś ten termin jest dziś jednym z najczęściej używanych. Narracja, ściśle przecież związane z dziedziną teorii prozy, cieszy się niezwykle popularnością nie tylko wśród teoretyków literatury, ale także filozofów czy badaczy nauk społecznych. Często pojęcie to stosuje się zamiennie z dyskursem i traktuje, jako sposób mówienia o czymś. W mojej pracy skupie się jednak na narracji rozumianej bardziej, jako proces opowiadania, snucia refleksji prowadzącej do ukształtowania tożsamości podmiotu.

Podmiot jest kategorią fundamentalną dla narracji, gdyż każda powieść, każde opowiadanie musi przez coś lub przez kogoś zostać podjęte, wypowiedziane. W zależności od dyscypliny badawczej bywa określany również, jako jednostka, jaźń czy też tożsamość. W ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat nastąpiła istotna zmiana dotycząca rozumienia tej kategorii. Polega ona na:

...odchodzeniu od rozumienia człowieka w kategoriach ontologicznej struktury przedmiotu, tj. bytu wyposażonego w określone własności i zastępowania jej kategorią bytu rozwijającego się

⁵⁸Tytuł rozdziału jest parafrazą słynnego stwierdzenia Wilhelma Diltheya „Rozumienie jest odnajdywaniem Ja w Ty”, zaczerpniętą z artykułu Marcina Dzikowskiego *Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja. „Traktat o luskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego jako powieść hermeneutyczna*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego” 2010, T. 23, s. 35-44. Dzikowski analizując powieść Wiesława Myśliwskiego *Traktat o luskaniu fasoli* pisał „Zgoda – owo „Ty” zaistniało jako Gość [albo inny katalizator, W.N], który wyzwolił opowieść, który ją stymulował. Gość zatem musiał się skryształizować jako Ty zrodzone z Ja, ale pozostające jego częścią integralną – Ja w Ja” s.43.

Cytat znajdujący się poniżej - H.G. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 353.

⁵⁹ Pomijając, rzecz jasna, dramaty Wiesława Myśliwskiego, którymi w tej pracy nie będę się zajmować.

⁶⁰ O powieści, jej dziejach i ewolucji napisano wiele tomów. W niniejszej pracy pozwolę sobie pominąć drogę, jaką przeszedł ten gatunek od połowy XIX wieku (czas wielkiej powieści realistycznej), po współczesność, gdzie od wielu klasycznych składowych, zaczęto odchodzić (np. chronologia, opisy, dialogi).

w czasie, a zarazem skończonego, tj. takiego, którego egzystencja rozpoczyna się w momencie narodzin i kończy wraz ze śmiercią⁶¹.

Nastąpiło więc przejście z przedmiotowego na czasowe pojmowanie ludzkiego. W takim rozumieniu podstawową właściwością jednostki jest jej zmienność w czasie, ponieważ przez całe życie podlega ciągłemu rozwojowi. Nie można zatem opisywać jej za pomocą jakiś stałych własności, ponieważ takowe po prostu nie istnieją.

Myślenie, a dokładniej samorozumienie jest podstawowym, bo konstytuującym tożsamość jednostki, czynnikiem. W takim wypadku tożsamość przestaje być postrzegana, jako coś z góry danego, ale jako coś wymagającego określenia, a to, a raczej te, określenia są zmienne w czasie. Tożsamość, jeszcze raz powtórzę, jest wynikiem refleksji, czyli narracji, która przez całe życie towarzyszy człowiekowi.

Narracja [...] jest strukturą ludzkiego poznania czy rozumienia; jej podstawową funkcją nie jest tworzenie narracji kulturowych, lecz ujmowanie naszego własnego życia oraz rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń zachodzących w świecie w całościowe struktury sensu.⁶²

Narracja, i to warto podkreślić, to nie tylko wytwarzane przez człowieka teksty kultury, lecz także, a nawet częściej!, pewne procesy mentalne. Przepracowujemy w nich i interpretujemy nasze doświadczenia. Takiej refleksji także przysługują własności narracyjne. Narracja jest, jeszcze raz powtórzę, strukturą czasową, czyli taką, która rozwija się w czasie. Jednocześnie, w przeciwieństwie do tożsamości, ma swój początek i koniec. Skończoność i czasowość narracji to jej dwie podstawowe cechy.

Już analiza teoretyczno-literacka, której pierwotnym przedmiotem była analiza fikcji literackich, dostrzegła w *plocie* strukturę czasową, której podstawową funkcją jest nadawanie całościowego sensu i koherencji złożony splotom wydarzeń, zamierzeń i czynów bohaterów, nieprzewidywanych okoliczności, które składają się na opowieść⁶³.

Każdy człowiek ma jedną, chciałoby się powiedzieć jedyną, historię do opowiedzenia. Jest to historia własnego życia. Taka historia, takie opowiedzenie, staje się zarazem próbą opowiedzenia samego siebie, najpierw sobie samemu a później otoczeniu. Pobudki mogą być różne, zależnie od okoliczności, lecz cel takiej narracji jest zasadniczo tylko jeden – samorozumienie, będące jednocześnie samouzasadnieniem. Jednostka opowiada swoją historię, swoje życie w celu uporządkowania i scalenia własnych doświadczeń. Takie scalenie miałyby bowiem dać odpowiedź na pytanie „Kim jestem teraz? Kim byłem wcześniej? Czym jest moje życie?”, potwierdzałyby, jakiś z góry dany, los. Taka opowieść, prowadząca do

⁶¹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6.

⁶² Ibidem, s. 12.

⁶³ Ibidem, s. 7.

poznania własnego „ja” pozwala wierzyć w szeroko rozumiany sens istnienia. Każda narracja, jak już wcześniej napisałam, musi mieć swój początek i koniec. Jednak narracja o własnym życiu nie może być skończona, bo jak opowiedzieć o własnych narodzinach i własnej śmierci.

Narracja, czyli snucie opowieści, jest zawsze prowadzone z pewnej perspektywy czasowej. Sama opowieść jest, więc już pewną interpretacją, ponieważ została przetworzona przez czas. To, co wyniknie z podejmowanej przez nas opowieści, zależy jest od wielu czynników między innymi nastroju, w jakim się aktualnie znajdujemy, potrzeby, jaka nami kieruje czy wieku, w jakim jesteśmy.

Refleksje służące samopoznaniu towarzyszą jednostce przez całe życie. Jednak najpełniejszej próby scalenia własnych doświadczeń dokonać można dopiero mając za sobą lwią część swego życia. Nie bez powodu też takich opowieści podejmują się ludzie starsi [starzy!], którzy nierzadko widzą już sobą swój „drugi brzeg”. Chęć potwierdzenia swojego życia, swojego istnienia w świecie sobie i innym jest tym większa, im większa staje się świadomość zbliżającego się końca. Każdy pragnie pozostawić na świecie coś po sobie, chociażby miała to być tylko opowieść.

Opowiadanie o sobie samym, o swoim życiu, które prowadzić by miało do samopoznania i pewnego uporządkowania własnego doświadczenia ma trzy składowe: pamięć, wyobraźnię i język. Do dwóch pierwszych powrócę w następnym rozdziale mojej pracy. Narracja, czyli rozumienie, dzieje się przede wszystkim w języku, Jest to niezwykle istotne, ponieważ:

Narracja, czyli rozumienie przebiega w języku. Język jest tworem społecznym; jeśli więc proces samorozumienia, będący zarazem procesem konstytuowania tożsamości własnej jednostki, ma charakter językowy, założenie to pozwala uznać, że nie jest to proces autonomiczny. Przyjęcie tego założenia pozwala [...] uwzględnić wpływ, jaki na proces konstytuowania tożsamości jednostki wywiera społeczność, której jest ona członkiem, jej kultura, a także „znaczący inni” - konkretne osoby, które na nią oddziały. [...] Jednostka nie tylko konstruuje swą tożsamość, lecz także komunikuje ją innym i zabiega o jej akceptację, czy, jak pisze Taylor, negocjuje ją ze swym otoczeniem. Uznanie przez innych jest bowiem warunkiem społecznej tożsamości⁶⁴.

Jednostka nie tylko buduje swoją tożsamość, ale także komunikuje ją innym. Owa komunikacja odbywa się w języku, który jest czymś sztucznym, pełnym klisz i schematów. Aby opowiedzieć o sobie, należy znaleźć własny język, ponieważ tylko taki potrafiłby oddać w pełni indywidualną istotę ludzką.

⁶⁴ Ibidem, s. 122.

2.1 Opowiadam, by odzyskać czas

W poszukiwaniu straconego czasu to ogromna, wręcz monumentalna, opowieść o dzieciństwie, dojrzewaniu, miłości, licznych rozczarowaniach, cierpieniach, miłości i sztuce. By powiedzieć coś więcej o opowiadającym i jego historii należy, trochę na przekór koncepcji pisarza, zacząć od końca, który, paradoksalnie rzecz ujmując, jest zarazem początkiem. Koniec opowiadania następuje w momencie, w którym Marcel-bohater postanawia napisać powieść, która miałaby uchwycić wszystko to, co wcześniej opowiedziane – i spisane – zostało przez Marcela-narratora. Granica między bohaterem a narratorem nie jest jasna, chociaż wydawałoby się, że powieściowe „ja” jest bardziej narratorem, chociaż zachowuje wiele przywilejów bohatera.

Perspektywa narracyjna *Poszukiwania* to – często stosowana – perspektywa personalna. Poznający podmiot (czy opowiadające „ja”) jest składnikiem powieściowej fikcji, której w całości nie ogarnia i która dostrzega i interpretuje w miarę swoich możliwości. Nie jest to jednak zwykłe „ja” ówczesnej powieści: jego wydolność narracyjna jest zarazem nieskończona i ograniczona. Ograniczona, bo nie pozwala poznać świata pewnie, gubi się w domysłach, dociekaniach, urojeniach. Nieskończona, bo niewielki światek, który poznaje, ogromnieje do rozmiarów świata w ogóle⁶⁵.

W powieści Prousta wyróżnić więc można dwa głosy narracyjne, gdzie pierwszy należy do bohatera zaś drugi do narratora. Głos dominujący to narracja bohatera, która skupiona jest wokół towarzyskich i miłosnych przygód. Jego wypowiedzi skierowane są ku przyszłości, nawet wtedy, gdy jest pogrążony we wspomnieniach. Paul Ricoeur określa taką formę mianem „przyszłości w przeszłości”⁶⁶. Wszystkie przywoływane przez bohatera wydarzenia prowadzą w kierunku rozwiązania, czyli objawienia sensu życia jako historii powołania. Należy jednak wsłuchać się w drugi głos, który należy do narratora. Patrzy on na bohatera niby z lotu ptaka i niejako wyprzedza jego rozwój.

...właśnie ten głos – ponad sto razy w całym dziele – mówi „jak zobaczymy później”. Lecz przede wszystkim to on przypisuje doświadczeniu opowiedzianemu przez bohatera określone znaczenie: czas odnaleziony, czas stracony. Przed momentem końcowego objawienia, jego głos jest tak cichy, że ledwie można odróżnić go od głosu bohatera (co upoważnia do mówienia o narratorze-bohaterze)⁶⁷.

Podczas wielkiej iluminacji, czyli momentu, w którym to bohater odnajduje swoje powołania i opowiada o nim, głos przewodni przejmuje narrator. Wtedy też dochodzi do pełnej harmonii między narratorem a autorem, ponieważ pierwszy staje się rzecznikiem

⁶⁵ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 17.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 213.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 214.

drugiego w sprawie sztuki. Zatem koncepcje Prousta wkomponowane są w myśli narratora. Te myśli pozostają zaś obecne w toczącym się życiu bohatera i poniekąd go objaśniają. Wszystko to weźmie udział w kształtowaniu się wydarzeń, które później przybiorą postać pisarskiego powołania.

Dopiero wyposażeni w wiedzę, która zostaje dana pod koniec ostatniego tomu, możemy przystąpić do próby charakterystyki podmiotu mówiącego, a raczej opowiadającego. Pytania wysuwają się następujące: kim jest bohater-narrator, a raczej ile o nim wiemy? O czym i w jakim celu opowiada? I wreszcie, co z tej opowieści wynika?

Jak już wspomniałam głównym bohaterem i zarazem narratorem *Poszukiwania* jest Marcel. Jego imię pojawia się, jakby przez przypadek, zaledwie dwa razy w ciągu całej powieści. I na tym zasadniczo kończy się wiedza czytelnika. Nie zostaje podane jego nazwisko ani usytuowanie. Jest zamożny, choć nie wiadomo z czego się utrzymuje. Poza słowami Albertyny o pięknych oczach i służącej chwalącej czoło swego pana nie wiadomo jak wygląda. W życiu Marcela, takim jakie zostaje nam opowiedziane, pozostaje wiele luk. Nie wiadomo, gdzie się kształcił czy jakie było jego miłosne wtajemniczenie. I pomimo dostępu do jego wewnętrznego świata, aż do końca powieści nie wiemy, jakie są jego motywacje. Pozostaje niedookreślony moralnie i psychologicznie. To jednak przede wszystkim człowiekiem, któremu przydarzyły się takie, a nie inne rzeczy, który doświadczył takich, a nie innych uczuć i namiętności. Dlatego przedstawia się bardziej, jako miejsce namiętności, niż charakter.

Bardziej niż „charakter”, ma historię, historię trzech środowisk, przez które przeszedł, swoich stosunków z innymi i światem, przemian, jakie miały miejsce w nim i w ludziach, przy czym każdemu okresowi odpowiada odmienny punkt przestrzeni⁶⁸.

Jednak właśnie dzięki tej historii, dzięki ludziom, jakich spotkał, uczuciom i sytuacją, jakich doświadczył, może opowiedzieć o samym sobie. Tak naprawdę, aż do *Czasu odnalezionego* nie wiemy, z jakiej perspektywy czasowej opowiadane jest dane wydarzenie. Dopiero pod koniec powieści dowiadujemy się, ile lat ma opowiadający. Na ostatnich kartach ujawnia się nam czterdziestoletni mężczyzna, który pojmuje jałowość i daremność swojego życia. Nigdzie nie jest bardziej samotny i zrozpaczony niż na ostatnim przyjęciu u Guermentesów.

Właśnie to przyjęcie jest miejscem, w którym spotyka się Marcel-bohater z Marcel-narratorem. Pierwszy – zrozumiałwszy swoje powołanie - rozpoczął opowieść odnajdując

⁶⁸ Jean-Yves Tadié, cyt. za: J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 18.

ratunek w sztuce, czyli w napisaniu *Poszukiwania*, drugi – odzyskując utracony czas i utrwalając go w sztuce – osiągnął swój cel. Zbigniew Bieńkowski pisze, że „Bohater Prousta obarczony jest wieloma funkcjami. Ukazuje świat, w którym żyje, jest jego więzią, przetwarza go w sobie, rzutuje, jak latarnia magiczna, na świat realny swoją wizję”⁶⁹.

Z dwoistości Marcela wynika także kolejny istotny dla powieści element. Tym elementem jest czas, a dokładniej jego dwa wymiary. Pierwszy z nich należy do bohatera i jest chronologiczny, intelektualny, ale prowadzi także do wielu cierpień i rozczarowań. Za to czas narratora jest projekcją pamięci, która wydobywa istotę przeżytych wcześniej doświadczeń.

Czas odnaleziony, i zarazem całe *Poszukiwanie*, kończy się w chwili, w której bohater postanawia je napisać. Owo koło czasowe, będące połączeniem rzeczywistego końca z pozornym początkiem, przenosi Marcela do dzieciństwa, do czasu, za którym zawsze tęsknił i zarazem nigdy nie potrafił osiągnąć – brakowało mu odpowiedniego narzędzia, metody.

Teraz, kiedy je posiadał, może wysnuć z siebie (z pogranicza jawy i snu, świadomego i nieświadomego) swoją „prawdziwą historię”. Ta historia tkwi już w dzieciństwie, które jest zapowiedzią i obrazem całego życia Marcela. Lecz przebieg własnego losu jest skryty przed bohaterem, chociaż jawny już narratorowi. Inaczej mówiąc, *Poszukiwanie* winno mieć temat oczywisty (biografię Marcela) i temat sekretny (dzieje powołania). Musi przypominać palimpsest, gdzie pod tekstem widocznym uczony odnajduje tekst „prawdziwszy” czy cenniejszy. Tak jak Marcel nie wie, że zostanie artystą, nie domyśla się, że dzieciństwo stanowi szkic, alegorię, źródło?... przyszłych jego losów⁷⁰.

W opowieść bohatera zostają wplecione dwie historie - historia Swanna oraz historia samego bohatera. Opowieść o tragicznych dziejach miłości niespełnionego, nieudanego chciałoby się powiedzieć, artysty i salonowca Charles’a Swanna do Odety de Crécy jest w powieści głęboko uzasadniona. Najważniejsze z doświadczeń Marcela, czyli doświadczenie miłości nie może zostać uogólnione, jeżeli zakochany by był tylko on jeden. Opowiada, więc historię, którą sam niejako przeżyje parę dziesiątków lat później. Postać Swanna ma fundamentalne znaczenie dla całego cyklu. Klucza do tego bohatera doszukiwano się w osobie Charlesa Haasa, jednak to przede wszystkim sam Proust, a raczej wersja Prousta, która zrezygnowałaby z literatury. To właśnie Swann reprezentuje jedną ze „stron”, jakie poznaje Marcel będąc na wakacjach w Combray. Dwa początkowe rozdziały pierwszego tomu, mianowicie *Combray* i, częściowo, *Miłość Swanna*, stanowią oś konstrukcyjną całego

⁶⁹ Z. Bieńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 88.

⁷⁰ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 31.

utworu. Dzieciństwo, i cały późniejszy świat opowiadającego, sprowadza się do dwóch spacerów, które odbył z rodzicami.

...narrator utrzymuje w swym polu widzenia owe dwie przechadzki, które odbywał w dzieciństwie po miasteczku Combray: spacer w stronę Méséglise obok domu Swanna w Tansonville i spacer w kierunku wiejskiej posiadłości Guermantesów. Cała historia [...] jest wnikliwą obserwacją ludzi związanych w ten czy inny sposób z młodzieńczymi przechadzkami Marcela. Zwłaszcza trapiąca narratorkę sprawa pocałunku matki jest migawkową zapowiedzią strapienia i miłości Swanna, tak jak dziecięca miłość do Gilberty, a potem już dojrzałe uczucie do dziewczyny imieniem Albertyna są jak gdyby wzmocnioną repliką romansu Swanna z Odetą⁷¹.

Dwie przechadzki, podczas których poznaje „stronę Swanna” i „stronę Guermantes”. Trzy wielkie doświadczenia, bo również miłość Swanna (którą zastępczo dopiero przeżyje) wyznaczają dojrzałość Marcela. Combray skupia w sobie niejako wszystkie przyszłe doświadczenia bohatera.

Pod znakiem Swanna pozostają Imiona miejscowości: imię (ze *Strony Swanna*) i całe *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Nad morzem, w Balbec, Marcel wchodzi w towarzystwo arystokratyczne, w konstelację Guermantes'ów – zwłaszcza dzięki przyjaźni z Robertem de Saint-Loup. Centralną postacią będzie teraz baron de Charlus (*Strona Guermantes, Sodoma i Gomora*). Wreszcie i on ustępuje miejsca Albertynie, wielkiej miłości Marcela (*Uwięziona, La fugitive* [Nie ma Albertyny – W.N]) . Ostatnia część powieści – *Czas odnaleziony* – odsyła do pierwszej⁷².

Fabula powieści z pozoru wydaje się ciągła i płynna, jednak między poszczególnymi przyjęciami mijają lata. Brak też, jak już wcześniej wspomniałam, wielu informacji dotyczących bohatera i tego, co działo się z nim pomiędzy poszczególnymi przywoływanymi wydarzeniami. Całość *Poszukiwania* składa się zaledwie z paru wspomnień z dzieciństwa, dwóch wyjazdów do Balbec, trzech krótkich podróży (w tym do Wenecji) i, co najważniejsze, sześciu przyjęć. Życie Marcela, tak jak o nim opowiada, w żaden sposób nie daje się uporządkować.

Porządek powieści nie jest przecież ani porządkiem biografii, która zagęszczona zostaje zaledwie do kilku miłości, przyjęć i podróży), ani porządkiem portretów, ponieważ „zarówno charakter, jak światopogląd bohatera rozmywają się w mnogości cząstkowych ujęć⁷³.

Biografia Marcela jest więc „biografią rozumowaną”. Przywoływane wspomnienia nie odnoszą się do wydarzeń zewnętrznych, lecz raczej do pewnych, naprzemiennie powracających, motywów.

Ściśle mówiąc: odtworzenie zewnętrznych i wewnętrznych warunków i okoliczności, które umożliwiły powstanie arcydzieła [...]. Wokół więc tego” tematu” rozmieszczone zostały wachlarzem wszystkie epizody i części powieści. Jaki jest stosunek przeżytego doświadczenia do napisania dzieła? Dostarczy ono twórcy materiału, z którego zbuduje powieść, ale bohater o tym

⁷¹ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz. cyt., s. 284.

⁷² J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 31.

⁷³ *Ibidem*, s. 22.

nie wie. Przeciwnie, snobizm, ambicja, miłość, zazdrość odciągają go od skrytego powołania. Musi więc poznać daremność własnego życia, aby stanąć twarzą w twarz z twórczą koniecznością. Musi zdobyć kamień filozoficzny, który pozwoli mu przekształcić w literaturę to, co literaturę uniemożliwiło. A właściwie – pozorną rzeczywistość w rzeczywistość „prawdziwą”, którą zwrócić mu mogła tylko literatura⁷⁴.

Narrator, jako mały chłopiec marzy o literaturze. Jego dzieciństwo kończy się w momencie, w którym pod wpływem opinii ambasadora de Norpois, rezygnuje z dziecięcych rojeń o byciu pisarzem. Swoje namiętności, skupione do tej pory wokół literatury, przenosi najpierw na Swanna, a później na Guermantesów. Wchodzi więc w dojrzewanie, pełne trosk, cierpień i rozczarowań. Goni za rzekomą tajemnicą arystokratycznego rodu, za snobizmem francuskich salonów i powoli zatracą zdolność odczuwania piękna, natury i sztuki. Coraz rzadsze stają się, tak częste w dzieciństwie olśnienia.

Życie Marcela jest usiłowaniem odnalezienia swego „ja” w otaczającym świecie i przez otaczający świat. Ale to „ja” nie może się stać, ponieważ bohater szuka go nie tam, gdzie się ono znajduje. Szuka go na zewnątrz, wśród ludzi, zamiast wewnątrz, to znaczy w sobie, w kształtującym człowieka dzieciństwie. Tak więc opuszczenie Combray jest jednocześnie wejściem w czas – i wejściem w grzech, w upadek, w nieszczęście⁷⁵.

W momencie, w którym córka Swanna wychodzi za Roberta de Saint-Loup światy arystokracji i mieszczaństwa łączą się. Wtedy też Marcel uświadamia sobie, że światek, dla którego zrezygnował z literatury, nie jest wart zachodu i czasu, jaki mu poświęcił, gdyż nie skrywa żadnej tajemnicy i w żaden sposób nie różni się od innych. Biografia bohatera jest niewątpliwie doświadczeniem negatywnym, jednak nie można powiedzieć, aby była nieudana. Tak jak już wspomniałam, spełniają się wszystkie marzenia Marcela z czasów Combray. Poznaje Swanna oraz Guermantesów, wchodzi do najznakomitszych francuskich salonów, zbliża się do wielkich artystów Elstira i Bergotte’a, wyjeżdża do upragnionej Wenecji, przeżywa wielką miłość i w końcu zostaje pisarzem. Wszystko więc odbędzie się tak, jak wymarzył to sobie, będąc małym chłopcem, ale też wszystko to, poza literaturą i pisarskim powołaniem, przyniesie mu rozczarowanie i cierpienie. To historia człowieka, który stopniowo obojętnieje na pokusy snobizmu, ambicji, przyjaźni czy miłości. Marzenia, a raczej rojenia, o tajemnicy arystokratycznego światka okażą się jałowe i bohaterowi pozostanie tylko miłość, czyli doświadczenie najtrudniejsze i najboleśniej. Miłość, mimo że nieszczęśliwa, jest częścią wielkiego doświadczenia, ponieważ prowadzi bohatera prosto w stronę sztuki.

⁷⁴ Ibidem, s. 28.

⁷⁵ Ibidem, s. 43.

Życie Marcela, mimo że pełne cierpienia i zawodu, zaprowadziło go na nowo ku literaturze, pozwoliło mu odnaleźć w sobie powołanie. Uzbrojony w temat wielkiego dzieła i narzędzia, dzięki którym może odzyskać czas, powraca na nowo do Combray.

Jeżeli Proust-artysta pragnie przez swoje dzieło powrócić do raju Combray, to przede wszystkim dlatego, że tam właśnie nauczył się doznawać rzeczywistości „prawdziwie”, to znaczy – poza fałszerstwami i uproszczeniami rozumu⁷⁶.

Combray jawi się w świadomości bohatera, jako raj utracony, przestrzeń arkadyjska, gdzie mały chłopiec, na co dzień doznawał objawień sztuki i natury. Jako niewinne, nieskażone rozumem dziecko, posiadał dar porozumiewania się z kwiatami ogrodów czy kościelnymi wieżyczkami, ale też jako dziecko nie potrafił tych doznań utrwalić, uchwycić. Proust przyjmuje od Schopenhauera postawę „kontemplacji świata niezależnie od rozumu”. Mały Marcel odczuwa spontanicznie wszystko to, czego dorosły pisarz będzie się musiał się dopiero dopatrywać. Jednak dopiero jako dorosły posiadzie to, czego w dzieciństwie mu brakowało – metodę i narzędzie. Metodą jest sztuka, a narzędziem język. Język przy tym także konsekwencją, swoistym wynikiem sztuki.

Podsumujmy pokrótce, to, co udało się już ustalić. Narratorem i zarazem głównym bohaterem *W poszukiwaniu straconego czasu* jest Marcel, który opowiada historię swojego życia. Nie jest to jednak opowieść całkowita, brak w niej przecież wielu zdarzeń, które musiały się rozegrać w międzyczasie. Tak więc nie tyle jest to opowieść streszczająca biografię bohatera ile historia drogi wiodącej go ku pisarskiemu powołaniu. W *Poszukiwaniu* zostały bowiem zawarte tylko te elementy, wydarzenia, które doprowadziły Marcela do wielkiego tematu jego dzieła.

Historia drogi, tak jak spacer odbyty przez małego bohatera w dzieciństwie, ma dwa bieguny [strony]. To dwa środowiska – mieszczańskie oraz arystokratyczne, które, jak wcześniej zostało wspomniane, reprezentowane są przez postać Swanna oraz ród Guermantesów. Opowieść Marcela funkcjonuje na dwóch płaszczyznach – bohatera i narratora. Pierwszy dzięki opowieści, nie tyle o sobie, ile o ludziach i środowiskach, wśród których się obracał, paradoksalnie rzecz ujmując, poznaje siebie, a raczej zbliża się ku poznaniu, ponieważ:

Jest w tym coś paradoksalnego, „Marcel” nie wie, kim jest jako bohater, mówiąc wszakże, zbliża się do prawdy o sobie. Jest to prawda, która uchwycić może i wyrazić tylko jako narrator⁷⁷.

⁷⁶ Ibidem, s. 38.

⁷⁷ Ibidem, s. 19.

Dzięki takiemu poznaniu, odszukaniu siebie w innych i złączeniu tego w całość, odnajduje swoje powołanie i upragniony temat wielkiej powieści. *Poszukiwanie* jest więc poszukiwaniem własnego spojrzenia na świat, ponieważ samo tworzenie opowieści stanowi konstrukcję całej powieści.

Powieść jest skomponowana jakby od wewnątrz, to znaczy, że sam proces tworzenia jest jego osią i treścią, ale rozumiemy to dopiero w ostatnim tomie, kiedy autor mówi nam o chwili, kiedy sam uświadomił sobie, jakie ma być jego dzieło⁷⁸.

Ta opowieść równocześnie należy, do narratora, który na nowo przeżywa wszystko to, co z powodu licznych cierpień i rozczarowań, umknęło bohaterowi. Dzięki swojej narracji ze wszystkich gorzkich doświadczeń wydobywa nie tylko piękno i istotę, ale przede wszystkim prawdę. Ta prawda to owe mityczne olśnienia, czyli prawdziwe życie – co w filozofii Prousta równoznaczne jest sztuce – których doznawał będąc małym chłopcem. Jednak im starszy stawał się Marcel, im głębiej wchodził w świat grzechu, snobizmu i próżności, tym rzadziej doświadczał owych podniosłych chwil. Jan Błoński pisze, że *Poszukiwanie* „Nie po to powstało, aby opowiedzieć czyjeś życie. Już raczej – to życie miało miejsce po to, aby mogło powstać opowiadanie”⁷⁹.

Upraszczać, bohater przeżywa życie, by narrator mógł wydobyć z niego esencję, prawdziwe piękno nieskażone przez rozum i cierpienie, czyli prawdziwe życie. A to prawdziwe życie to właśnie według Prousta sztuka. Autor tej monumentalnej powieści na nowo przemyślał znaczenie sztuki i dał temu wyraz w swoim dziele. Sztuka staje się kluczem do przewyciężenia Czasu i Śmierci. Zanim jednak narrator ten klucz odnajdzie, bohater musi niszczycielskiego działania obu tych sił sam doświadczyć. Rozwiązanie zaproponowane przez Prousta polega więc na „negacji Czasu i Śmierci; zanegowaniu Śmierci poprzez negację Czasu. Bo uśmiercając Czas, uśmierca się i Śmierć”⁸⁰. Przywodzi to na myśl Horacjaną pieśń *Wybudowałem pomnik*, ponieważ w tym dziele mamy esencje życia i życie Prousta samo w sobie.

Cel opowieści narratora jest zasadniczo jeden – utrwalić w sztuce esencję życia, czyli wszystkie olśnienia, chwile zbliżenia do absolutu, życie w najczystszej postaci. Pośrednio dzięki tej opowieści na nowo przeżywa życie. To życie pełne jest blasku, piękna i szczęścia.

Czas odnaleziony był jednak dla Prousta ważniejszy niż utracony. Zmienił on powieść w filozoficzny pamiętnik, pamiętnik wewnętrznego doświadczenia jednostki, która traci własne życie

⁷⁸ Z. Bieńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 54.

⁷⁹ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 18.

⁸⁰ S. Beckett, *Wierność przegranej*, przeł. Antoni Libera, Kraków, s. 75.

po to, by je odzyskać, cudownie zmieniając rozpacz w radość, przypadek w konieczność, samotność w braterstwo, czas – w wieczność⁸¹.

Dzięki opowieści Marcel odzyskuje czas. Zostaje mu ofiarowana łaska przeżycia go na nowo, bez cierpienia i rozpacz. Ten czas jest stokroć cenniejszy aniżeli utracony.

Odsłania się tak istotny paradoks wydarzeń opisanych w *Poszukiwaniu*: mianowicie, zostały one inaczej przeżyte, inaczej zaś opisane. Marcel-bohater poznaje całą stronę życia ciemną, przykrą, rozpaczliwą. Marcel-narrator otrzymuje w darze radość, piękno, poznanie. Już więc w założeniu powieści tkwi osobliwa sprzeczność, która nie jest niczym innym, jak tylko wyrazem różnicy między czasem „utraconym” a „odzyskanym”⁸².

I nareszcie dzięki narracji zgłębia mechanizmy pamięci oraz niszczycielskie działanie czasu, utrwalając przy tym ludzi w nim żyjących. Proust nadaje swoim postaciom wymiar czasu, i żadna z ich, łącznie z bohaterem, nie daje się definitywnie poznać. Pojęcie o drugim człowiekiem zmienia się wraz z tym, jak zmienia się osoba, która nam o nim opowiada. Tak, więc zarówno obserwator, jak i osoba obserwowana zmieniają się w czasie.

U Prousta natomiast dana postać, osobowość nie jest nigdy znana jako coś absolutnego, lecz tylko poprzez relacje do innych. Proust nie sieka jej na kawałki, lecz ukazuje ją poprzez wyobrażenia innych postaci⁸³.

Pisarz jest głęboko zainteresowany wielością masek, pod jakimi ta sama postać swemu otoczeniu. Znakomitym przykładem jest tutaj sylwetka Swanna, którego rodzina Marcela widzi jako skromnego syna maklera giełdowego zaś księżna Oriana jako światowca i eleganta. Podejście Prousta do bohaterów, ich zmienność i nieuchwytność, ciągła zmiana jest ściśle związana z tym, co zostało we wstępie do tego rozdziału napisane o podmiocie. Mianowicie jednostka, nie jest stała i nie da się jej raz i na zawsze opisać. Proust nazywa takie podejście „psychologią w czasie”.

Lecz jeśli dany mi będzie czas, abym dokonał dzieła, nie omieszkam odcisnąć w nim piętna Czasu, tak mocno tkwiącego teraz we mnie, i w nim to opiszę ludzi, nawet jeśli miałbym ukazać ich jako potwory, skoro w Czasie zajmują miejsce o tyleż znaczniejsze od tego, które tak skąpo wyznaczono im w przestrzeni, miejsce to bowiem wykracza w istocie poza swe granice, ponieważ, jak giganci zanurzeni w latach, dotykają naraz takich okresów swego życia, które – oddzielone od siebie o tyle dni – pozostają z dala od siebie w Czasie⁸⁴.

Francuski prozaik przeciwstawiał się przekonaniu traktującym o charakterze, jako czymś stałym i niepodległym działaniu czasu. Dlatego bohaterowie *Poszukiwania* wciąż się

⁸¹ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 7.

⁸² Ibidem, s. 29.

⁸³ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, Warszawa 2000, s. 290.

⁸⁴ M. Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. M. Żurowski, Kraków 2013, s. 349.

przeistaczają. Znamionnym przykładem jest tutaj postać księżnej Oriany, która w pierw jawi się bohaterowi, jako piękna i inteligentna, a później jako pospolita i głupia. Proust

...zbudował swe postaci z samoistnych momentów czasowych, jak gdyby ludzie, których opisywał, obracali się na ruchomym postumencie, poruszonym przez czas, który odsłania poznaniu coraz nową cząstkę osobowości. Zdawał sobie sprawę z osobliwości swego przedsięwzięcia i zapowiadając je, zastrzegał się, że może zmienić ludzi w „potwory”. Jest Obrót Czas jest bowiem zwykle u Prousta zupełny, co sprawia, że – w końcowych partiach powieści – pojęcie, jakie ma Marcel o ludziach, jest dokładnym przeciwieństwem przekonań, które miał na początku⁸⁵.

Proza Prousta udowadnia, że nie jesteśmy stali. Na nas samych składa się ciąg jednostek, nasze życie to ciąg projekcji o nas samych. Istotna role odgrywa tutaj Przyzwyczajenie, o którym więcej w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy. Warto jednak w tym momencie przywołać epizod, w którym to Marcel po raz pierwszy przyjeżdża do Balbec i nie może zasnąć w nowym pokoju. Przepęlniony go lękiem, że w jego życiu może kiedyś zabraknąć bliskich mu osób, uzmysławia sobie coś znacznie gorszego.

Lecz przerażenie myślą o rozłące z Gilbertą, z rodzicami, z samym sobą wreszcie – zostaje wyparte przez jeszcze większy strach, gdy uzmysławia sobie, iż ból rozstania zastąpi z czasem obojętność; że strata przestanie być stratą, gdy alchemia Przyzwyczajenia przemieni istotę zdolną do cierpień w kogoś całkiem innego, dla kogo motywów owych cierpień będą pustym wyrazem, gdy znikną już nie tylko przedmioty uczuć, ale i uczucia same; a więc że nasze marzenie o Raju, w którym zachowałyby się dawna osobowość, jest absurdem, bo życie nasze to pewien ciąg Rajów, których kolejno się wypieramy, czyli że jedyny Raj prawdziwy to Raj utracony⁸⁶.

Tak samo rzecz się ma z zapominaniem. Aby zapomnieć o kimś musimy nie tylko zapomnieć wiele wcieleń danej osoby, ale również niezliczona ilość nas samych im odpowiadających. I w zasadzie temu zadnienu zostaje poświęcona znaczna część tomu *Nie ma Albertyny*.

By zapomnieć o Albertynie, musi on – jak człowiek po wylewie – zapomnieć pory roku, na których odcisnęło swe piętno ich wspólne życie, po czym jak dziecko, nauczyć się ich od nowa⁸⁷.

Człowiek umiera zatem dwa razy, najpierw faktycznie, czyli fizycznie, ale żyje jeszcze w naszej pamięci. Jednak tak naprawdę umiera dopiero wtedy, kiedy o nim zapominamy. Umiera momencie, w którym nasze Przyzwyczajenie przestawia się na inne tory i stwierdza, że ta zmarła osoba nie jest już nam potrzebna. Wróćmy jednak do Marcela. Jego dzieciństwo kończy się wraz z porzuceniem marzeń o byciu wielkim pisarzem. Wtedy też bohater wkracza w świat grzechu, rozpusty, nieszczęśliwej miłości i licznych rozczarowań. Opowieść bohatera kończy się na przyjęciu u Guermantesów, gdzie odkrywa swoje pisarskie powołanie. To

⁸⁵ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 50.

⁸⁶ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 41.

⁸⁷ M. Proust, *Nie ma Albertyny*, przeł. M. Żurowski, Kraków 2016, s. 89.

moment kulminacyjny całego dzieła. Samuel Beckett podkreśla jego wagę i dzieli je na dwie części.

Na owo mistyczne przeżycie, wraz z medytacją w karczańskim saloniku w bibliotece Guermantów oraz na przekładanie owego przeżycia na dzieło sztuki, które w tej samej chwili powstało mu w głowie. Naprzód więc zwycięstwo nad Czasem, po czym zwycięstwo Czasu; naprzód zanegowanie Śmierci, po czym jej potwierdzenie. Tak oto na końcu, jak i w korpusie dzieła, Proust uwzględnia dwuznaczność wszelkich uwarunkowań i wypadków życiowych. Nawet najczystsza tautologia zakłada pewną relację; nawet stwierdzenie równości dotyczy jedynie tożsamości przybliżonej; a dowodzenie jedności stanowi jej zaprzeczenie⁸⁸.

Wtedy też na plan pierwszy - chociaż nie raz wcześniej zaznaczał swoją obecność dając czytelnikowi do zrozumienia, co się stanie później - wysuwa się narrator, który opowiada o tym, jak do tego powołania i wielkiego objawienia doszło oraz wykłada koncepcje sztuki.

Opowieść bohatera prowadzi do samopoznania, czyli odkrycia pisarskiego powołania. To historia czasu utraconego. Czas odnaleziony należy do narratora, który z nieszczęśliwego życia bohatera wydobywa esencję, przez co nie tylko może przeżyć je w szczęściu i radości na nowo, ale przede wszystkim przekuć w dzieło sztuki. Dzięki takiemu zabiegowi przewycięża Czas i Śmierć, które wcześniej tak boleśnie naznaczyły bohatera. Opowieść Marcela nie tyle zwraca utracony czas, daje drugą szansę na przeżycie go.

2.2 Opowiadam, by opowiedzieć sobie

We wszystkich powieściach Wiesława Myśliwskiego mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową. Nie można zatem mówić tutaj o jakimś jednostkowym wyborze, lecz raczej o pewnej obranej przez autora drodze czy wyznawanej koncepcji. Owszem *W poszukiwaniu straconego czasu* również prowadzone jest głosem pierwszoosobowym, jednak to jedyna powieść Prousta, więc ciężko zakładać tutaj o jakąś konsekwentną metodę. W przypadku prozatorskiej twórczości polskiego pisarza, na którą składa się aż sześć powieści, trudno mówić o przypadku.

Każdy z bohaterów, tak jak Marcel, opowiada swoją historię. Poza *Palacem*, który pod wieloma względami stanowi wyjątek w prozatorskiej twórczości Myśliwskiego, wszystkie historie prowadzone są z punktu terażniejszego i skierowane są ku przeszłości, osnute wokół wspomnień. Tak więc każdy narrator opowiada swoją historię i zawsze jest to ta jedyna historia życia, a dokładniej tego, co je – w mniemaniu opowiadającego - ukształtowało. Przywoływane są wszystkie te wspomnienia, wydarzenia i osoby, które miały

⁸⁸ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 71.

wpływ na to, jak teraz sam siebie postrzega bohater. Za pomocą opowieści człowiek stwarza siebie samego na nowo⁸⁹.

Jak już wspomniałam w poprzednim rozdziale, dla Myśliwskiego najistotniejszy jest język, ponieważ sam w sobie mówi o tym, kim jesteśmy. Każdy posiada odrębny język, tak jak każdy ma własną i niepowtarzalną osobowość. Dlatego siebie samego jesteśmy w stanie opisać, tylko my sami. Sam autor, w jednym z wywiadów, mówił:

Tylko że ja wyprowadzam język pisany z mowy. Staram się go kształtować według reguł mowy, a ściślej rzecz biorąc, według języka, jakim w moim domyśle mówiłby ten czy inny bohater którejs z moich książek. I to język jest zawsze podstawą kreacji tego bohatera. Dlatego występuje on zawsze w pierwszej osobie, żeby nikt w jego imieniu nie mówił nie jego językiem⁹⁰.

Język jest zatem silnie związany z kategorią prawdy. Wiesław Myśliwski uważa, że każdy człowiek ma swoją prawdę i powtarza - „każdy świat każdego człowieka jest jego własną prawdą”⁹¹. Pisarz uzmysławia nam, że jesteśmy przyzwyczajeni do traktowania prawdy, jako czegoś, co nie podlega żadnej wątpliwości ani dyskusji. Jego proza udowadnia, że to właśnie takim aksjomatom należy zadawać pytania, ponieważ właśnie z pytaniami sobie nie radzą. Ważne jest to, co jednostka myśli o świecie, a nie to co ten świat jej narzuca. To ona jest podmiotem świata stąd tak ważny jest jej własny język. Jak twierdzi Nietzsche „Nie ma faktów, są tylko interpretacje”.

Skoro tylko my sami możemy o sobie opowiedzieć, to nikt inny, nie tyle nie może, ile nie potrafiłby o nas opowiedzieć. Każda próba opowiedzenia kogoś, jako całości, jest z góry skazana na niepowodzenie. Ledwo bowiem znamy siebie, więc cóż tu mówić o innych. Dlatego właśnie największe szanse zbliżenia się do prawdy - odkrycia kim jesteśmy - mamy wyłącznie[!] my sami. Niezwykle trafnie oddaje to, w jednej ze swoich powieści, Jacek Dukaj:

Poznaje się świat, poznaje język opisu świata, ale nie poznaje się siebie. [...] Język do opisu mnie samego nie istnieje, ponieważ tej rzeczywistości nie doświadcza nikt poza mną. Byłby to język do jednoosobowego użytku, język niewypowiadalny, niezapisywalny. Każdy musi sam go stworzyć. Większość ludzi – prawie wszyscy, jestem przekonany – do śmierci się na to nie zdobywa. Co najwyżej powtarzają w duchu cudze opisy własnej osoby, wyrażone w owym języku pochodnym – w języku drugiego rodzaju – albo wyobrażają sobie, co by w nim o sobie powiedzieli, gdyby dane im było spojrzeć na się z zewnątrz⁹².

⁸⁹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 39..

⁹⁰ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, dz. cyt. dostęp: 11.04.2018 r.

⁹¹ Z *Najwyższej Półki w Szczepreszynie 31.07.2016*, <https://www.youtube.com/watch?v=V01ww8qn-a0>, dostęp: 16.05.2018 r.

⁹² J. Dukaj, *Lód*. Kraków 2007, s. 19.

Najistotniejszy jest dla polskiego autora język własny, ale co należy podkreślić, mówiony. Dlatego też, jego bohaterowie swoje historie opowiadają, a nie spisują, jak w przypadku Marcela. Myśliwski nieraz podkreśla opozycję między tym, co spisane, a tym, co mówione. Jedynie język mówiony, żywy jest prawdziwy. O przepaści między pismem a mową mówi:

...prawdziwym językiem jest tylko język mówiony. To raz. Po wtóre, język mówiony jest językiem indywidualnym, przyrodzonym niejako jednostce. Język pisany jest językiem sztucznym, wtórnym wobec mowy. Ma wszelkie cechy kodu społecznego, podlega ogólnym zasadom, wzorom, kanonom, jest wynikiem społecznej unifikacji. Można by powiedzieć: język mówiony to natura, język pisany to kultura⁹³.

Tak jak w przypadku historii Marcela, w której pełno jest przecież opowieści o innych, chociażby o Swannie czy baronie de Charlus, o Albertynie, Odecie czy księżnej Guermantes, narrator nie dąży do całościowego uchwycenia i zamknięcia postaci w jakiś formułkach, raczej pokazuje ich istnienie w danym czasie. Jednak przywoływane są o tyle, o ile mówią coś o bohaterze, który w nich odnajduje cząstki siebie.

Tak samo jest w przypadku „ja”-opowiadaczy Myśliwskiego. W ich opowieściach mnóstwo jest innych ludzi, którzy są niezbędni to scalenia samego siebie. Cząstki naszego życia zawierają się również w życiu innych, w ich pamięci. Już bohater *Nagiego sadu* mówi, że:

Może dzięki samej naszej obecności w czyimś życiu spełnia się po trosze i nasze życie. Bo czymże byłby człowiek ogołocony z radości innych, z ich pragnień, bólów, z ich myśli i niedoczekkań, z ich potępienia czy nawet pogardy. [...] Dzięki innym nasze życie przedłużone zostaje o pamięć⁹⁴.

Postaci przywoływane przez wspomnienia nie funkcjonują, i to warto podkreślić, jako autonomiczne byty, lecz raczej pewne wersje, wyobrażenia bohaterów na ich temat. Niemożliwym bowiem jest konstruowanie swojej tożsamości w oderwaniu od środowiska, czasu, historii i przede wszystkim w izolacji od innych ludzi.

Każda powieść polskiego autora jest inna, nie łączą się one tak jak w przypadku Prousta w jeden wielki cykl, jednak istnieje parę punktów wspólnych im wszystkim. Pierwszym, jak już wspomniałam, jest bohater-narrator, który opowiada pewną historię. Powieściowy schemat jest zazwyczaj taki sam, mianowicie: „Ja”-opowiadacz postanawia gruntownie przemyśleć i przerobić za pomocą języka oraz opowieści swój stosunek do świata,

⁹³ J. Koźbiel, *Na granicy słowa – rozmowa*, „Więź” 2006, nr 11, s. 26.

⁹⁴ W. Myśliwski, *Pałac*, Warszawa 1998, s. 60.

ponieważ u Myśliwskiego „Człowiek istnieje w powieści o tyle, o ile pamięta i opowiada”⁹⁵. Opowieść dla bohaterów tej prozy to działanie, które nie tylko kształtuje tożsamość opowiadającego, ale również pozwala ich życiu dojrzeć, podnosi je do rangi losu.

Narrator to podmiot opowiadający w mocnym znaczeniu tego słowa, gdyż dla niego opowiadanie równa się działaniu: opowiadanie zakłada utworzenie czegoś, przez co różni się ono od zwykłego wspomnienia, które znamionuje większa bierność... Dla takiego „ja” życie oznacza przeżyć ponownie, odnaleźć ślady tego, co było, aby nadać im nowy kształt, przemieniać je przez aktywność obecnej świadomości... Życie nie dojrzuje do pełnego bycia dopóty, dopóki nie zostaje ponownie przeżyte w opowieści...⁹⁶.

Narratorów Myśliwskiego łączy parę cech wspólnych. Pewien element zdaje się powracać systematycznie w kreacji „ja”-opowiadającego występującego w powieściach Myśliwskiego. Zawsze jest to mężczyzna, który występuje w roli syna. Narratorzy tej prozy to ludzie, z reguły starzy, świadomi lub przeczuwający bliski koniec. Są w mniejszym lub większym stopniu naznaczeni pewną traumą, od której chcą się uwolnić poprzez opowieść, jednak nie potrafią tej traumy wypowiedzieć, obchodzą ją, zbaczają w liczne dygresje. Kazimierz Nowosielski pisze, że:

Dla bohaterów prozy Wiesława Myśliwskiego wysiłek samookreślenia nie jest tożsamy z aktem opowieści o sobie. Tylko poprzez opowieść mogą oni odnaleźć, świadomie podjąć własną egzystencję, próbować określić swoją kondycję i los⁹⁷.

O narratorach-bohaterach wiemy tyle, ile sami zechcą nam powiedzieć. Nie mamy, tak jak w przypadku Marcela, wglądu do ich myśli bohaterów. Dlatego też często wiele wydarzeń czy zachowań nie zostaje umotywowanych. Nie wiemy, czym się kierują, dlaczego postanawiają opowiedzieć taką, a nie inną historię. Wspomnienia często nie łączą się w logiczną całość, są rzucane jakby do siebie, bez troski o to, czy ktoś „obok” je zrozumie. Myśliwski tak jak Proust, przedstawiając swoje postaci, kompletnie ich nie wyjaśnia, nie tłumaczy, chce „ludzi ukazać takimi, jakimi są, to znaczy – właśnie niedającymi się wyjaśnić, w całej ich zagadkowości”⁹⁸. Piotr Biłos pisze:

...samo „ja” okazuje się nader nieokreślone, nawet kiedy poznajemy jego genealogię i nazwisko. W każdej powieści tworzy się kontrast między tonem osobistego zwierzenia, jaki „ja” przyjmuje, a względną nieokreślonością zarówno jego tożsamości, jak i głębszych motywacji. Nawet wtedy gdy poznajemy szczegółowo biografie „ja”-opowiadaczy, w gruncie rzeczy pozostają oni postaciami dość dwuznacznymi, pełnymi sprzeczności, o niejasnych konturach... Niezależnie od tego czy czytelnikowi przyjdzie zaznajomić się z czynnościami, które kiedyś „ja” wykonywało, czy z tymi, które obecnie je zaprzętają, niezależnie od tego, czy pozna główne przełomu jego egzystencji (jak

⁹⁵ M. Kaczmarek, *Opowiadać-pamiętać-być. Wypisy z traktatu o losie ludzkim Wiesława Myśliwskiego*, „Strony: czasopismo społeczno-kulturalne”, 2011, nr 1, s. 77.

⁹⁶ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 289-290.

⁹⁷ K. Nowosielski, *Ryzyko obecności*, Warszawa 1983, s. 185.

⁹⁸ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 84.

na przykład powrót na wieś bohatera-narratora *Nagiego sadu*), podstawa i podłoże tożsamości „ja” cały czas stanowią tajemnicę. Brak stabilności, co od wewnątrz podminowuje „ja”, urasta zatem do rangi jednego z podstawowych bodźców, zarówno egzystencjalnych, jak i fikcyjnych powieści⁹⁹.

Warto jednak zwrócić uwagę, że horyzont samoświadomości bohaterów z każdą powieścią Myśliwskiego się poszerza. Przyjrzyjmy się, chociażby samoświadomości bohaterów debiutanckiej i najnowszego utworu, czyli *Nagiego sadu* i *Ostatniego rozdania*. Pojęcie pierwszego z nich o samym sobie sprowadza się jedynie do postaci ojca, siebie samego widzi wyłącznie jako syna. Świat postrzega jako syn i widzi w nim jedynie ojca. Inaczej rzecz się ma w przypadku K. z *Ostatniego rozdania*, którego samoświadomość zawiera się nie tylko w notiesie pełnym nazwisk, ale również w mnogości pełnionych ról i wykonywanych zawodów. Piotr Biłos zauważa również, że „ja”-opowiadaczy wszystkich powieści łączy to, że:

...wszyscy oni snują opowieść o sobie dzięki temu, że zwracają się do jakiegoś „ty”, który albo jest fizycznie obecny, albo postulowany jako byt wyobrażeniowy. Wszyscy skłaniają się ponadto ku formie spowiedzi, zarówno językowej, jak i egzystencjalnej, adresowanej do konkretnego rozmówcy. A jeśli ten nie jest obecny, to musi zostać rychło wezwany lub wymyślony...¹⁰⁰.

Ponadto, zdaniem Bogumiły Kaniewskiej, problemem wszystkich utworów Myśliwskiego jest starcie dwóch kultur, w tym także dwóch systemów wartości, ponieważ „stanowi nie tylko egzystencjalny dylemat jego bohaterów, lecz określa także kształt utworów oraz narzuca sposób mówienia o świecie”¹⁰¹.

2.3 Traktat jako forma interpretacji

Jedna z powieści Myśliwskiego wprost nawiązuje, bo już samym tytułem, do traktatu, mam tutaj na myśli rzecz jasna *Traktat o łuskaniu fasoli*. Jest to utwór szczególny, któremu obok *Ostatniego rozdania* pozostanie w tej pracy poświęcone najwięcej miejsca.

Traktat o łuskaniu fasoli to jedyny utwór, w którym pojawia się konkretny słuchacz, czyli osoba, której opowiadana jest historia. Wspomnę tutaj jedynie, że w żadnym innym dziele nie zostaje czytelnikowi wprost podana informacja, do kogo zwraca się narrator. W wielu przypadkach założenie, że opowieść kierowana jest do czytelnika, nie daje się konkretnie uzasadnić, bo historia przekazywana przez bohatera jest po prostu nieskładna.

⁹⁹ Ibidem, s. 384.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 499-500.

¹⁰¹ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, dz. cyt., s. 12.

Narrator często odwołuje się do jakiegoś wydarzenia, nie opisując go czytelnikowi, nie starając się, aby pewne rzeczy zostały przybliżone, umotywowane. Nie dba o to, czy zostanie zrozumiany czy też nie. Nie wiadomo, w czyją stronę zwraca się narrator *Nagiego sadu*, *Pałacu* czy *Widnokregu*. Istnieje za to parę hipotez związanych z *Kamieniem na kamieniu* i *Ostatnim rozdaniem*, jednak żadna z nich nie wydaje się zbytnio przekonująca¹⁰².

Nie znaczy to jednak, że owego „Ty”, do którego zwracają się bohaterowie Myśliwskiego nie ma. Musi być, ponieważ jest niezbędne do tego, aby opowiadający mogli się w jego oczach potwierdzić.

Nieraz próbuję tego dociec, jestem czy nie jestem. Tylko, że sam dla siebie człowiek nie jest świadectwem. Musi zawsze ktoś drugi poświadczyć. Sam dla siebie człowiek jest zbyt wyrozumiały. Jak może, tak się broni przed sobą. Kluczy, wymija się, omija, aby nie dalej, nie głębiej, nie tam, gdzie coś ukrywa. Sam przed sobą każdy chciałby wyjść jak na ślubnej fotografii¹⁰³.

Jednak jedynie w *Traktacie* zostaje wprowadzony konkretny słuchacz. Do domku letniskowego, którym opiekuje się bohater i narrator [dalej nazywany Gospodarzem, Opowiadającym, Narratorem], niespodziewanie puka tajemniczy gość (do końca powieści nie wiemy, kim tak naprawdę jest) chcąc kupić fasoli. W zasadzie nie wiadomo czy naprawdę taki był właśnie cel jego wizyty, ponieważ o rzekomym zamiarze kupna fasoli dowiadujemy się z ust Gospodarza, który albo odpowiedział w ten sposób gościowi albo sam założył, że jeżeli ktoś w ogóle zapuszcza się o takiej porze w te strony, to tylko po fasolę. Pierwsza niewiadoma i takich będzie znacznie więcej bowiem nigdy nie dowiemy się, co tajemniczy gość podczas rozmowy z Gospodarzem odpowiedział, powiedział, zapytał i czy w ogóle cokolwiek mówił. Takie zjawisko określane jest mianem dialogu ograniczonego i ma miejsce wtedy, kiedy adresat wypowiedzianych słów, poza tym że obecny, rzadko zabiera głos, a do tego tekst nie przekazuje jego wypowiedzi. Zmusza to czytelnika do ich wydedukowania na podstawie opowieści, czy też reakcji głównego opowiadającego¹⁰⁴.

W toku całej opowieści snutej przez Gospodarza pojawia się parę wypowiedzi sugerujących jakoby w tym momencie zostało przez słuchacza zadane jakieś pytanie lub coś zostało skomentowane, jednak równie dobrze mógłby być to pytania implikowane, z góry zakładane przez Narratora, mające na celu podtrzymanie rozmowy.

¹⁰² Istnieją pewne mgliste przesłanki jakoby Szymon Pietruszka, bohater i narrator *Kamienia na kamieniu*, swoją opowieść kierował w stronę niepełnosprawnego brata. W przypadku narratora K. (*Ostatnie rozdanie*) spotkałam się z opinią, jakby bohater zwracał się do Marii, być może powieść miałaby być w tym wypadku jednym wielkim, nigdy niewysłanym, listem.

¹⁰³ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2010, s. 80.

¹⁰⁴ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 337.

Co prawda, można czasem i do siebie powiedzieć, jak myślisz. Ma pan rację, człowiek najchętniej rozmawia z samym sobą. Według mnie, nawet kiedy z kimś rozmawia, w gruncie rzeczy rozmawia z samym sobą¹⁰⁵.

Mimo pozorów dialogu wypowiedź narratora nosi znamiona monologu. Myśliwski postanowił posłużyć się w tej powieści techniką monologu wypowiedzianego. Jest to niezwykle ważny zabieg, ponieważ jak pisał Michał Głowiński narracja utrzymana w konwencji monologu wypowiedzianego „nie tyle przedstawia jakiegoś zdarzenia czy postawy, ile je interpretuje”¹⁰⁶. Żywioł dialogu, o czym szerzej w innej części pracy, jest dla Myśliwskiego niezwykle ważny, dlatego obranie narracji w formie monologu wypowiedzianego musiało być szczególnie umotywowane. Należy się zatem zastanowić jakie możliwości daje autorowi wykorzystanie właśnie takiej, a nie innej techniki?

To pytanie stawia sobie Marcin Dzikowski w artykule pt. *Traktat o łuskaniu fasoli*” *Wiesława Myśliwskiego jako powieść hermeneutyczna*¹⁰⁷. Autor niniejszej pracy bada powieść Myśliwskiego w duchu hermeneutyki i dochodzi do następujących wniosków.

Traktat o łuskaniu fasoli ukazuje bowiem jednostkę w obliczu najważniejszego tekstu, z jakim w ogóle spotkać się można – własnego życia. W obliczu historii własnego bytu, jego rozwoju, trwania i schyłku, człowiek-autobiograf zajmuje dwa stanowiska: badacza względem tekstu i autora względem metatekstowej narracji. Świadome sterowanie, kreowanie własnego życia nie obejmuje przecież doraźnie nigdy całości, a zdarza się, że i elementarnej jednostkowości jego przejawów. Dlatego też potrzebna staje się operacja ograniczająca całość życia – staje się nią zazwyczaj właśnie pisanie autobiografii lub też jakiegoś tekstu z pola autobiograficzności, czyli szeroko rozumianego poszukiwania siebie [...] U Myśliwskiego następuje niejako podwojenie wspomnianych wyżej relacji – schemat dziennika rozstaje rozszerzony o pierwiastek dialogu i przeniesiony na teren fikcji; opowiadacz to „cytujący” i „cytowany” w jednym, ale przede wszystkim bohater literacki. Traktat jest więc tekstem wielowarstwowym. Opowieścią (powieść) o opowiadającym (świat przedstawiony) pewną opowieść (życie bohatera)¹⁰⁸.

Dzięki użytym narzędziom badacz dochodzi do niezwykle ciekawych wniosków i użycie przez Myśliwskiego techniki monologu wypowiedzianego uzasadnia:

Snucie traktatu zaczyna się i kończy. Poza nim nie istnieje nic – nawet Gość przejawia się tylko jako zespół fragmentów opowieści głównego bohatera. Tak więc owa niepełna dialogiczność, jakiej realizacji nie umożliwia żadna inna forma poza monologiem wypowiedzianym, okazuje się najzupełniej hermeneutyczną i bardzo doniosłą właściwością Traktatu. „Rozumienie jest odnajdywaniem Ja w Ty” – pisał Dilthey. Zgoda – owo „Ty” zaistniało jako Gość, który wyzwolił

¹⁰⁵ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 204.

¹⁰⁶ Michał Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] *Prace wybrane t. 2, Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 103.

¹⁰⁷ Marcin Dzikowski, *Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja. „Traktat o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego jako powieść hermeneutyczna*, „*Studia Filologiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*” 2010, T. 23, s. 39.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 41.

opowieść, który ją stymulował. Gość zatem musiał się skryształizować jako Ty zrodzone z Ja, ale pozostające jego częścią integralną – Ja w Ja¹⁰⁹.

Gość w *Traktacie o luskaniu fasoli* jest tym samym, co grobowiec w *Kamieniu na kamieniu*, fotografia w *Widnokregu* czy Notes w *Ostatnim rozdaniu*. Pełni rolę swoistego katalizatora wyzwalającego opowieść narratora. Takim katalizatorem w cyklu powieściowym Prousta jest między innymi magdalenka maczana w filiżance herbaty.

Technika monologu, tudzież monologu wypowiedzianego ściśle wiąże się z zapisem i specyficznym stylem Myśliwskiego. Autor, jak już wcześniej wspomniałam, bardzo ceni sobie żywioł, jakim jest mowa, dlatego też jego proza przypomina jakby zapis dziejącego się właśnie języka. Jakby pisarz na bieżąco starał się zapisywać, to co właśnie jest przez bohatera wypowiedziane. Narracja w formie monologu nie pozostawia wiele miejsca na dialogi, mimo że opowiadający nie raz je przywołuje, i często wywody bohatera ciągną się przez długie strony nie dając czytelnikowi chwili odpoczynku. Ponadto Myśliwski bardzo niechętnie dzieli wypowiedź narratora na części. Skutkuje to tym, że rozdziały [o ile w ogóle istnieją] są niezwykle długie. Wymaga to od czytelnika wysiłku wynikającego z ciągłego dłuższego skupienia. Proza Myśliwskiego jest trudna i angażująca. Pisarzowi zarzucano, i wciąż można spotkać się z takimi opiniami, że jego powieści są przegadane i rozwlekłe. Jednak wytrwały czytelnik zrozumie, że żadne słowo u tego autora nie jest zbędne.

U tego pisarza monolog, dialog oraz solilokwium przenikają się wzajemnie tworząc jeden wielki układ powieściowy. Układ ten jest konsekwencją wysiłków, jakie podejmuje bohater, aby złączyć wszystko i wszystkich tych, których spotkał w swoim życiu. Oczywiście takie złączenie nigdy nie układa się w sposób harmonijny, jednak opowieść, dzięki swoim właściwościom zmierza do zintegrowania wszystkich tych rozbieżności dzięki strukturze tworzonej przez język. Ponadto Piotr Biłos zwraca uwagę na to, że:

Źródłowy monolog kieruje się w stronę dialogu, w którym bohater zostaje skonfrontowany z samym sobą. Opowieści Myśliwskiego, niezależnie od zdialogowanych monologów, jakie powołują do życia, owocują więc powstaniem dialogów bohatera z samym sobą. Jednak w ostatecznym rachunku opowieści te zwracają się do czytelnika, nakłaniając go do pojednania z „ja”-opowiadaczem, i to niezależnie od różnic społecznych, kulturowych i historycznych występujących między nimi¹¹⁰.

Konsekwencją stosowanego przez pisarza zabiegu jest to, że powieść daje czytelnikowi złudzenia uczestniczenia w sytuacji wypowiedzeniowej. Czytając prozę polskiego autora

¹⁰⁹ Ibidem, s. 43.

¹¹⁰ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 349.

odnosi się wrażenie, że „Ja”-opowiadający zwraca się wprost do czytelnika, który w powieści stanowi owe „Ty”, z którym bohater wchodzi w relacje.

2.4 Nic nie jest zbędne, czyli Wittgenstein ujawniony

W *Ostatnim rozdaniu* odnajdujemy następujący fragment:

- Wobec tego zacytuje panu, co ktoś powiedział o historii: „Co mnie obchodzi historia. Mój świat jest pierwszy i jedyny”.
- Kto? – warknął, nie ukrywając złości.
- Powinien go pan znać.
- Nie sędzę. Nie zawieram znajomości z durniami.
- Nie dureń. Filozof¹¹¹.

Postać austriackiego filozofa pojawia się niejako wprost w *Traktacie o łuskaniu fasoli*. Rodzina narratora podczas łuskania fasoli, często dla umilenia sobie długich godzin spędzanych nad strąkami, opowiadała sobie różne historie. Jedna z nich dotyczyła pewnego epizodu, który rozegrał się w okopach I wojny światowej. Dziadek narratora w czasie jednej z długich nocy, kiedy to akurat nie rozgrywały się żadne walki, zostaje poczęstowany konserwą przez żołnierza z drugiego obozu [rzecz często praktykowana, ponieważ w chwilach zawieszenia broni żołnierze z wrogich obozów, dla zabicia czasu, grali ze sobą w karty, rozmawiali lub dzielili się prowiantem]. Między mężczyznami wywiązuje się rozmowa, w której dziadek opowiada o rodzinnym łuskaniu fasoli. Student filozofii, jak się okazuje, zazdrości dziadkowi tego zajęcia, ponieważ w odróżnieniu od filozofii, uważa to za pożyteczne. Dziadek nie może sobie przypomnieć nazwiska tego żołnierza, jednak pamięta, jak mówił „Zdanie jest wymiarem świata”¹¹². W powieści nie zostaje przywołane wprost nazwisko Wittgensteina, jednak dzięki tej wskazówce łatwo domyślić się, o kim właściwie opowiada starszy człowiek. W jednym z wywiadów Wiesław Myśliwski mówi wprost:

Jestem wielkim wielbicielem Ludwika Wittgensteina, którego uważam za największego filozofa XX wieku. Najczęściej powtarzaną jego formułą jest ta: „Granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata”. Ale powiedział także takie zdanie: „Tyleż treści jest w słowach, co poza słowami”. To zmusza człowieka, kiedy pisze powieść do wstrzemięźliwości. Do szukania takich

¹¹¹ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 54.

¹¹² W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 155.

zdań, które będą zawierały [...] jak najwięcej treści. Zdanie nie może być tylko oznajmujące, musi zawierać również sugestie innych sensów¹¹³.

Gdzie indziej, opowiadając o swojej wizji świata, dodaje:

Świat tu i teraz jest w nas, czy tego chcemy, czy nie. I o czymkolwiek byśmy pisali, będziemy pisać o tym naszym świecie tu i teraz. Nasz świat wewnętrzny jest jedyną naszą perspektywą. I tylko ta perspektywa zapewnia nam wolność wewnętrzną. Dzięki niej opieramy się rozmaitym presjom, że coś musimy, bo nie zdążymy, że musimy to czy tamto chwycić na gorąco, bo nam ucieknie, że musimy dać świadectwo. Nic nie musimy. Ludwig Wittgenstein powiedział: „Mój świat jest pierwszy i jedyny”¹¹⁴.

Dla Myśliwskiego liczy się tylko świat wewnętrzny bohatera i tak naprawdę w swoich powieściach udowadnia, że żaden inny świat nie istnieje. Liczy się tylko nasza własna rzeczywistość i nasze indywidualne słowo ją opisujące.

2.5 Na początku było słowo

Wiesław Myśliwski uprawia prozę żywą, czyli taką która czerpie z języka mówionego, a nie literackiego. Stara się odciąć od języka ukształtowanego przez romantyzm, bo w nim nie można już wiele powiedzieć¹¹⁵. W jednej z rozmów przyznał, że sama literaturę dzieli na dwa segmenty – literaturę języka oraz idei. Pierwszy z nich tworzą różne warianty egzystencji ludzkiej. Ta literatura stara się dociec, chociaż nigdy jej się nie udaje, kim jesteśmy. Ważny jest jednak sam proces, samo dociekanie. I takiej literaturze hołduje właśnie Myśliwski. Drugi segment to jedynie fabuły i intrygi¹¹⁶.

Słowo to, obok pamięci i wyobraźni, fundamentalna kategoria w twórczości Myśliwskiego. Funkcjonuje nawet w jego utworach na zasadzie swoistego klucza. Każdą z powieści rozpatrywać można jako hymn na cześć słowa. Tutaj słowo nie tylko staje się podstawą i tworzywem dla powieści, ale te powieść wyznacza, nadaje jej rytm. Słowa same niosą bohatera.

Twórczość Wiesława Myśliwskiego powszechnie zaliczana jest do nurtu chłopskiego. Związki pisarza z kulturą chłopską są tematem większości prac mu poświęconych. Kultura chłopska jest w tym wypadku niezwykle ważna, ponieważ dzięki niej można zrozumieć jaki stosunek do słowa, a dokładnie mowy żywej, ma polski pisarz. Kultura chłopska miała

¹¹³ T. Bocheński, *Pisze zdaniami w cuglach*, „Arterie” 2014, nr 2, s. 7.

¹¹⁴ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, dz. cyt., dostęp: 21.03.2018 r.

¹¹⁵ *Proza żywa Wiesława Myśliwskiego – Finezje literackie 1/5*, <http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1996-proza-zywa-wieslawa-mysliwskiego-odc-1>, dostęp: 17.05.2018 r.

¹¹⁶ *Wiesław Myśliwski – rozmowy poszczególne*, <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-rozmowy-poszczególne>, dostęp: 17.05.2018 r.

decydująca wpływ na dojrzewanie Myśliwskiego, ponieważ dzieciństwo spędził przede wszystkim na wsi. W tej kulturze wyrastał, a później przez wiele lat, pracując między innymi w kwartalniku „Regiony”, zajmował się zawodowo zapisami mowy żywej między innymi chłopów. Byli to ludzie, którzy zachowali pierwotny stosunek do języka, ponieważ najczęściej byli półanalfabetami. Chłop swoje wypowiedzi utrzymywał na piśmie incydentalnie. Tego, co chcieli przekazać nie starali się zamknąć w jakiś schematach, ramach, ponieważ ich po prostu nie znali. Ci ludzie uwieczniali wyłącznie takie sytuacje, w których:

... człowiek objawia się najpełniej, niekiedy w całej swojej istocie. Ciśnienie takich właśnie sytuacji kazało im sięgnąć po pióro, toteż dramatyzm owych zapisów bywa ogromny, słowo wypływało spontanicznie, niemal wychuchało. Zdarzyło mi się wiele takich spotkań z chłopskimi wypowiedziami, które uświadomiły mi, że zapis pod wpływem takiego ciśnienia jest zawsze niepowtarzalny, jednorazowy. W jednym z chłopskich listów zetknąłem się na przykład z opisem burzy na oceanie. Coś nieprawdopodobnego. Chłopski emigranci, wyrwani ze swoich wiosek, płynęli przez ocean do Ameryki. Może sobie Pani wyobrazić: ludzie, którzy nigdy nie widzieli morza, nawet go sobie nie wyobrażali, przeżywają na nim burzę. Są przeświadczeni, że to koniec ich życia, w dodatku nie w rodzinnej ziemi, lecz na oceanie, a więc nigdzie. Taka presja sytuacji może każdego człowieka powołać na jednorazowego geniusza słowa. Nie ma znaczenia, że potem nie będzie kontynuacji, czegoś takiego jak rozwój talentu. To, co jednorazowo powstało, miało w sobie wręcz nieporównywalną z niczym siłę i sugestywność, choć nie znalazło potwierdzenia w żadnych oficjalnych hierarchiach literatury¹¹⁷.

Źródłem tej sugestywności i siły jest właśnie słowo. To ono tworzy obraz naszego życia w ogóle. Słowa nie wyrażają nasze myśli, emocje, wyobraźnię. Siła słowa, w rozumieniu Myśliwskiego, zależy od jego wolności. Chodzi tutaj o wolność wewnętrzną, czyli niezależną od wszelkich językowych schematów, standardów czy stereotypów. Chłopa w mowie i ingerencji w słowo nie ograniczała żadna świadomość językowa. Nie wiedział nic o błędach językowych, a już tym bardziej o poprawności językowej. Nie obchodziły go żadne słowniki czy poradniki, był wolny od wszelkich ograniczeń tego typu.

Kiedy chciał nazwać coś, z czym zetknął się po raz pierwszy, tworzył słowo i nic go w tym twórczym odruchu nie ograniczało. A nazwać musiał wszystko w obrębie swojego istnienia, słowo służyło mu bowiem również do obłaskawiania świata. Toteż w chłopskim języku znajdujemy nazwy wszelkich odmian rzeczy. Wie Pani, co to na przykład jest otopa? Nie wie Pani. Kiedy smaży się słoninę, powstają skwarki i tłuszcz. I właśnie ten tłuszcz nazywa się otopa; słowo „otopa” zarezerwowane jest tylko dla tłuszczu ze słoniny. Bardzo charakterystyczna dla języka chłopskiego jest obecność wyrazów, w których blisko od znaku do znaczenia, wskutek tego mocniej czuje się ich organiczny związek z konkretem, z rzeczywistością. To również nadaje im wiarygodność, sugestywność, siłę¹¹⁸.

To właśnie w chłopskiej mowie, tej nieskażonej przez pismo, które należy do konwencji, pisarz szuka „ducha wolnego języka”. Jedyne w takim aspekcie można go utożsamiać z kulturą chłopską. Dla Myśliwskiego bowiem równa się ona kulturze wolnego języka. Chłop

¹¹⁷ J. Koźbiel, *Na granicy słowa – rozmowa*, dz. cyt., s. 28.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 29.

przez długi czas, jako człowiek był zniewolony i jedyna wolność, jaką zawsze posiadał to była wolność w jego mowie. Pisarz, często podkreślał jak z wielką nieufnością chłopcy podchodzili do pisma. Wyraz temu daje postawa ojca z *Nagiego sadu*.

Poszukiwanie siebie, własnego „ja” rozgrywa się przede wszystkim w żywiole, jakim jest mowa. Ta mowa, to słowo ma zdolność tworzenia rzeczywistości. W tym żywiole opowiadający odkrywa i zarazem tworzy świat na nowo, nie tylko świat – siebie samego również. I to wszystko, jeszcze raz powtórzmy, za pośrednictwem języka.

Jeśli musimy dużo rzeczy przeżyć i przez wiele przejść, żeby móc zacząć mówić naprawdę, zaczynamy żyć dopiero wtedy, kiedy zaczynamy mówić. [...] Bohater Myśliwskiego nie zna innej formy zaangażowania. Byt u tego autora jest zatem niesiony przez podwójny ruch symultaniczny – od egzystencji (jednostkowej, za którą płaci się swoimi przeżyciami) do słowa (zdolnego do wypowiedzenia tego, co się przeżyło) i od słowa (które zawsze jest adresowane do kogoś) z powrotem do bytu (czyli tego, czym człowiek się staje w płaszczyźnie egzystencji)¹¹⁹.

Używać tego języka trzeba się nauczyć, a dokładniej do tego dojrzeć. Dlatego też większość bohaterów Myśliwskiego to ludzie w podeszłym wieku. Pisarz nieraz zaznacza, że słowo musi w nas dojrzeć. Takie słowo dojrzałe, czyli prawdziwe są zdolni wypowiedzieć ludzie, którzy przeżyli już wiele lat. Doskonale świadczy o tym poniższy cytat z *Widnokręgu*.

Niewiele jeszcze wtedy było we mnie słów, może właśnie tyle, że się urodziłem, gdzie, kiedy. Słowa przecież rosną dopiero w człowieku razem z nim. Wytapiają się jak z rudy z jego trosk, udręk, cierpień, łez. Nikt nie otrzymuje ich w darze tylko dlatego, że się urodził, gdzie, kiedy. Cena słów jest nasz los¹²⁰.

Powyzsza wypowiedź Piotra ma miejsce wiele lat, po wydarzeniu, które stało przyczynkiem do jej sformułowania. Słowa te powstają dopiero w chwili, kiedy bohater żyje wystarczająco długo, aby móc dysponować słownictwem mogącym oddać nie tylko to, co przeżył, ale również to, co przez tą wypowiedź chce przekazać światu. Tu nie chodzi wyłącznie o przekazanie obrazu samego siebie, lecz także tamtych wydarzeń. „Ja”-opowiadający daje wyraźnie do zrozumienia, że „wykuł swój własny los właśnie dzięki temu, że z czasem nauczył się używać słów w sposób przemyślany i twórczy”¹²¹.

¹¹⁹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 322.

¹²⁰ W. Myśliwski, *Widnokrąg*, dz. cyt., s. 86

¹²¹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 296.

2.6 Bo na los trzeba zasłużyć

Kategoria losu zajmuje czołowe miejsce w twórczości Wiesława Myśliwskiego i jak sam przyznaje stanowi jego udękę¹²². Nie jest dla niego tożsama z pojęciem życia, a tym bardziej fatum. Pisarz przyznaje, że pytanie o to, czym jest los, jest dla niego niezwykle ważne.

Wielokrotnie zadawałem sobie pytanie, co to jest los, bo my wymiennie traktujemy pojęcie „życia” i „losu”. Nie odpowiada mi rozumienie losu, jakie nam przekazali Grecy, gdzie los oznacza fatum. Jest przeznaczeniem i cokolwiek by człowiek robił, z losem nie wygra. Ja od fatalistycznej wizji losu wolę wizję optymistyczną. On jest niczym innym, jak świadomością własnego życia. W wielu opowieściach ludzkich śledziłem to, jak ludzie opowiadają o swoim życiu. Otóż każdy opowiada o pewnym wyborze, z pewną intencją unikając jakiś rzeczy, spychając je na drugi plan, a eksponując sprawy, które są mu w tej chwili potrzebne, które o nim świadczą. Jeśli nawet człowiek opowiada o swoim cierpieniu, to czuje się w tym opowiadaniu jak bohater, któremu udało się to cierpienie przeżyć. A więc czerpie ze swoich cierpień jakąś satysfakcję duchową. Na los stać każdego, kto próbuje zastanowić się nad swoim życiem. Kto próbuje odpowiedzieć, sam sobie chociażby, swoje życie. Ta autoopowieść jest konstruowana z pewną intencją, która nadaje życiu rangę¹²³.

Polski prozaik twierdzi, że literatura samej swojej istoty jest w ludzki los zaangażowana, stąd też tyle miejsca tej kategorii zostaje poświęcone w jego powieściach. W wielu wypowiedziach podkreśla związek, jaki tworzy sztuka pisarska z losem. Literatura stara się odpowiedzieć na fundamentalne pytania, pytania, które zadaje sobie każdy człowiek. Poniżej przytoczę jego krótką wypowiedź dotyczącą tej kwestii.

A literatura ze swojej istoty jest zaangażowana jedynie w los człowieka. I to w znaczeniu zaangażowania jako nieustannego poszukiwania odpowiedzi na pytanie, kim jesteśmy, co nas skłania do dobra, do zła, do miłości, do nienawiści i tak dalej, i tak dalej¹²⁴.

Powtórzmy „na los stać każdego, kto próbuje zastanowić się nad swoim życiem”, a cóż innego robią bohaterowie Myśliwskiego? Każdy z nich opowiada swoją historię, ta historia jest opowieścią o ich życiu. Ta opowieść podnosi życie do rangi losu. W jej trakcie ten los się ustanawia. Nie jest on z góry dany każdemu. To życie jest nam dane, nie los. Los to raczej pewna zdolność, o której autor pisze następująco:

Co to jest los? Jedyna racjonalna definicja, jaka mi odpowiada, to sformułowanie Tomasza Manna, który powiedział w jednym z esejów – o Goethem czy o Tołstoju, odnosząc się co prawda do talentu – że talent to zdolność do posiadania własnego losu. To mi się spodobało. Jeśli człowiek jest zdolny do posiadania własnego losu, to również bywa niezdolny do posiadania własnego losu.

¹²² Wiesław Myśliwski – rozmowy poszczególne, <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-rozmowy-poszczególne>, dostęp: 17.05.2018 r.

¹²³ Tomasz Bocheński, *Pisze zdaniami w cuglach – z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Tomasz Bocheński*, „Arterie” 2014, nr 2, s. 6.

¹²⁴ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, dz. cyt., dostęp: 11.04.2018 r.

Tak doszedłem do wniosku, że los jest kategorią naszej zdolności do świadomości życia. Życie jest dane każdemu, natomiast człowiek świadomością swoją może podnieść życie do rangi losu, nawet nadać mu rangę przeznaczenia. Wynika to z potrzeby człowieka, który z trudem godzi się na przypadkowość swojego życia. Człowiek – niezależnie do jakich wniosków dochodzi – w istocie chce wierzyć w sens życia. Świadomość, nawet tragicznych przeżyć potrafi z nich wyłuskać wartość. Samo to, że przeżyłem¹²⁵.

Maksyma dotycząca talentu, jako zdolności do posiadania własnego losu zostaje włożona w usta nauczyciela muzyki Sieniawskiego z *Ostatniego rozdania*¹²⁶. Los tworzy opowieść, jest więc rezultatem naszej świadomości, zabiegiem naszego umysłu¹²⁷. Opowiadający stara się swoje życie uporządkować. W *Traktacie o łuskaniu fasoli* mówi się o porządku świata i o tym, że dopiero porządek zmienia nasze życie w los¹²⁸. Tam sprzedawca kapeluszy mówi, że:

Życie jest tym, co toczy się bez związku, bez celu, dzień za dniem, najczęściej z woli przypadku, jako że skoro jesteśmy, musimy być. Los natomiast ustanowił człowiek jako rodzaj uznania dla życia¹²⁹.

Gadulstwo, czyli strategia objęta przez bohaterów Myśliwskiego nie ułatwia im uporządkowani własnej historii. Mam tutaj oczywiście na myśli strategię ciągłego opowiadania, chwywania wspomnień w takiej kolejności i takich, jakie akurat kaprys pamięci opowiadającemu podsuwa. Opowieść spisana jest zazwyczaj uporządkowana, jednak według polskiego prozaika daleka od prawdy. Nad żywą opowieścią trudno jest zapanować, ponieważ jest chaotyczna, nieokiełznana. Adam Adameczyk, pisząc na temat *Traktatu o łuskaniu fasoli*, zauważa, że

...gadulstwo nie pozwala na porządek myśli, na posegregowania elementów ważnych i nieważnych. Gadulstwo nie sprzyja obiektywności, sprzyja natomiast chwili, a więc nastrojom skrajnym, bywa, że nie do końca przemyślanym. Bywa również, że gawędziarz trochę podrasuje lukę lub nieporządek pamięci wymysłem, nawet nieświadomym wymysłem – musi się nim poślizgnąć, wszak zawsze gada na żywo, zawsze improwizuje. Gawędziarz niezmiennie poi się przeszłością i wyobraźnią (i tym się różni od typu mówcy, zawsze nastawionego na cel doraźny). Gawędziarz to opowiadacz, nie będzie zatem nadużycia, jeśli powiemy, że nasz Bohater żyje tylko o tyle, o ile mówi o swoim przeszłym życiu, o ile na swój sposób odtwarza, a tam, gdzie nie stanie już pamięci, uruchamia wyobraźnię¹³⁰.

Na pytanie o to, czy możliwym jest uporządkowanie własnego życia, odpowiedź przynosi najnowsza powieść polskiego autora, mianowicie *Ostatnie rozdanie*. Wielką alegorią

¹²⁵ Donata Subbotko, *Żyło się pod niebem bardziej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 233, s. 25.

¹²⁶ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 352.

¹²⁷ *Wiesław Myśliwski – rozmowy poszczególne*, dz. cyt., dostęp: 17.05.2018 r.

¹²⁸ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 60.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 327.

¹³⁰ Adam Adameczyk, *Traktat o sobie samym*, „Czas kultury: kultura, literatura, filozofia” 2007, R.23, nr 1/2, s. 202.

życia staje się tam notes, za którego porządkowanie, po raz wtóry, zabiera się opowiadający. Jednak kolejne podejście miast przynieść ład i porządek pozostawia jedynie bezład, rozczarowanie oraz poczucie bezsilności i rozbicia. Każda próba kończy się porażką. Jak pokazuje rozmowa z Wiesławem Myśliwskim:

Ostatnie rozdanie to próba uporządkowania swojego życia, ale czy to możliwe?

- Nie. [...]. Porządek jest jednak niemożliwy „Nic wielkiego - wziąć, wybrać adresy ludzi, z którymi ma jakieś kontakty, i przepisać. No tak, ale to pułapka. W każdym porządku kryje się pułapka. Prawo rozpadu.[...] Nie da się ze swojego życia powyrzucać ludzi, spraw, zdarzeń¹³¹”.

Nie liczy się jednak to, co z porządkowania wyniknie lub czy jest ono w ogóle możliwe. Chodzi raczej o podjęcie próby, gdyż samo przystąpienie do opowiadania jest ważne i wymaga niemałej odwagi. Nie każdego jest bowiem w stanie na tę próbę się zdobyć. Świetnie świadczy o tym fragment z *Ostatniego rozdania*:

Los jest czymś w rodzaju układu z życiem – to kontrakt zawarty z samym sobą, tylko, że wymaga odwagi wobec siebie [...]. Tylko los nadaje kształt istnieniu człowieka, tylko los nas potwierdza. Naturalnie, jeśli stać nas na los¹³².

Oraz wypowiedź Gospodarza z *Traktatu o łuskaniu fasoli*:

...nie wiem, jak pan mnie tu znalazł, skoro ja sam siebie nie potrafię. To prawda, że znaleźć siebie to nieprosta sprawa, kto wie, czy nie najtrudniejsza ze wszystkich spraw, jakie człowiek ma do załatwienia na tym świecie¹³³.

Jak widać kategoria losu zajmuje czołowe miejsce w prozie Wiesława Myśliwskiego. Wątek opowieści o życiu, próba jego porządkowania, opowiadanie, jako poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, kim jesteśmy, pytanie o zasadność istnienia – to wszystko nieustannie przewija się w jego powieściach. Piotr Biłos trafnie zauważa, że:

Pewien element powraca, lecz ukazany jest w innym świetle, gdyż zostaje ujęty w nowej, przekształconej nieco konfiguracji, przez co pierwotne zjawisko zyskuje nowe naświetlenie, nie tracąc jednak swej mocy źródłowej i archetypicznej¹³⁴.

Dla porównania w dziele Prousta o losie nie mówi się wcale, chociaż Marcel przystępuje do opowieści o samym sobie, przez co podnosi swoje życie do rangi losu. Wiele mówi się o przypadku, chociażby sekwencja zdarzeń rozegranych przed i podczas balu u Guermantesów, prowadzących do objawienia. Sama droga ku pisarskiemu powołaniu opowiadana jest w imię wielkiego przeznaczenia. Jednak, co ciekawe Marcel nie używa

¹³¹ Donata Subbotko, *Żyło się pod niebem bardziej*, dz. cyt., s. 27.

¹³² W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, dz. cyt., s. 226.

¹³³ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 287.

¹³⁴ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 14.

słowa los. Myślę, że może mieć to związek z rozumieniem tego pojęcia przez autora. Być może Proust postrzegał los właśnie, jako pewne antyczne fatum, niezależne od woli jednostki. W takim wypadku Marcelowi odmówiony by został jakikolwiek udział a objawieniu, odebrana by mu została jakakolwiek siła sprawcza. Nie mógłby sobie nic zawdzięczać.

2.7 Moja, twoja, nasza historia

Zastanawiające jest to, jak mało wydarzeń historycznych pokazanych zostaje w powieściach Prousta i Myśliwskiego. Przecież zdawać by się mogło, że w opowieści Marcela, Syna, Jakuba, Szymona Pietruszki, Piotra, Gospodarza czy K. to właśnie historia, czy to polityczna, czy to społeczna, będzie jednym z głównych czynników kształtujących świadomość bohaterów. Nie można przecież rozpatrywać jednostki w oderwaniu od takich czynników jak społeczeństwo, środowisko czy właśnie historia.

Jednak z wydarzeń historycznych w *Poszukiwaniu straconego czasu* przywołana zostaje jedynie Afera Dreyfusa¹³⁵ przypadająca na koniec XIX wieku. O wybuchu i przebiegu I wojny światowej Marcel wspomina jakby mimochodem. Odnosi się nawet wrażenie jakby to wielkie i katastrofalne w skutkach wydarzenie, obchodziło narratora o tyle, o ile mógł on w tym czasie umiejscowić perwersje barona de Charlusa. Na historii Marcela składają się przede wszystkim ludzie. U Prousta występuje cała gama najróżniejszych ludzkich portretów i charakterów. Takie podejście niezwykle ceni sam Myśliwski.

Marcel Proust, który jak wiadomo za swojego życia wydał tylko trzy czy cztery tomy, którego nikt nie chciał wydać. On stworzył całą syntezę epoki. Syntezę epoki ale poprzez ludzi a nie poprzez opis tej epoki, poprzez charaktery, poprzez postawy, poprzez zachowania ludzkie, poprzez wypowiedzi ludzkie, poprzez namiętności ludzkie i tak dalej i tak dalej¹³⁶.

U polskiego autora stosunek do historii „zewnątrznej” jest podobny. Mianowicie z wydarzeń historycznych w *Nagim sadzie* zostaje przywołana jedynie reforma rolna oraz I wojna światowa, o której donosi dosłownie jedno zdanie. Przyczynkiem do opowieści Jakuba z *Pałacu* są strzały obwieszczające nadejście frontu. Szymon Pietruszka poza wspomnieniami z partyzantki, przywołuje nie tyle konkretne wydarzenia historyczne, ile pewne procesy takie jak postępująca modernizacja (budowanie drogi we wsi). Przez opowieść

¹³⁵ Polityczny skandal, który wybuchł we Francji w 1894 roku mocno i podzielił społeczeństwo. Alfred Dreyfus był francuskim oficerem żydowskiego pochodzenia, który na podstawie spreparowanych dowodów został oskarżony o zdradę państwa na rzecz Niemiec.

¹³⁶ *Apostrof LIVE – Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim*, https://www.youtube.com/watch?v=w5g9_9SSF14&t=1707s, dostęp: 17.04.2018 r.

Szymona, Piotra, Gospodarza oraz K. przeziara trauma II wojny światowej, jednak wydarzenia z nią związane takie jak: działalność partyzancka, pacyfikacja wsi, przeganianie krów z Niemiec na wschód przez żołnierzy radzieckich, wiece partyjne, pojawiają się jakby mimochodem. Opowiadający nie przywiązują do nich większej wagi, gdyż same w sobie nie stanowią celu ich opowieści, pojawiają się gdzieś obok, przypadkiem. Dla przykładu Agnieszka Czyżak o *Widnokregu* pisze, że:

...uderza swoistą ahistorycznością – wprawdzie Historia stanowi tło biografii głównego bohatera Piotra, ale jest elementem jakby najmniej ważnym w kształtowaniu jego świadomości. Świat *Widnokregu* to świat ograniczony do subiektywnej pamięci bohatera – narratora¹³⁷.

Ponadto autorka zaznacza, że nie istnieje coś takiego jak wspólna pamięć, przeszłość i historia.. Tożsamość zbudowana na pamięci, która ze swej natury jest czysto subiektywna nie poddaje się konfrontacji z pamięcią innych. Tak samo rzecz się ma z historią, która w przypadku bohaterów staje się doświadczeniem niezwykle subiektywny, Proza Wiesława Myśliwskiego uświadamia, że zagłada to przede wszystkim suma drobnych i pojedynczych ludzkich doświadczeń. Historia, a w szczególności wojna jest tutaj oglądana jakby przez dziurkę od klucza. „Ja”-opowiadający tych powieści stają się świadkami wielkiej historii, ale w sposób skrajnie indywidualny. Ponadto bohater zazwyczaj nie zdaje sobie sprawy z tego, co dzieje się w szerszej skali. Pociąga to za sobą dwa typy doświadczeń. Z jednej strony taka perspektywa chroni opowiadającego, ponieważ nadaje jednostkowy wymiar światu, jaki go otacza, ale z drugiej strony odrywa go od zrozumienia czynników odpowiedzialnych za to, co mu się rzeczywiście przytrafia¹³⁸.

Stąd natrętne powroty do spraw, które zatraciły znaczenie, niosą jednak w sobie tę bolesną „tajemnicę” przeszłości. To samo, co o psie Kruczku, można powiedzieć o chacie dziadka czy nawet o pannach Ponckich i tylu ludziach i sprawach, samych w sobie nieważnych, nieciekawych, ale emocjonalnie tak istotnych. Czas skrapla się jakby, destylując „najważniejszą tajemnicę piękną”, ów zagadkowy koktajl zachwyty i cierpienia, jakie Myśliwskiemu przynosi sztuka. Nie chce on – jak powieściopisarzowi przystało – informować i objaśniać, ale uobecniać. Czyli – ponawiać osobisty widnokrąg, szczególnie ważne wspomnienia, które ten widnokrąg budują. Nie obchodzi go wielkie wydarzenia (przejście frontu, zmiana władzy), chociaż je mimochodem odnotowuje. Nie lubi także uogólniać. Chce raczej – za sprawą boleśnie żywego szczegółu – utożsamić się na chwilę z przeszłością. Czyli zanurzyć się we wspólnym „widnokregu” sztuki¹³⁹.

Nie trudno przekonać się o tym, że dla Myśliwskiego odnośniki do rzeczywistości historycznej nie odgrywają większej roli, dla niego liczy się przede wszystkim budowanie

¹³⁷ A. Czyżak, *W kleszczach losu. O przemianach życiorysów polskich* [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 255.

¹³⁸ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 353.

¹³⁹ J. Błoński, *Prawdomyślny widnokrąg*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 260, s. 22.

pewnej prawdy ogólnej za pomocą tekstu i opowieści fikcyjnej. Podobnie rzecz się ma z topografią przestrzeni, która nigdy nie jest do końca sprecyzowana, służy jedynie do wydobycia uniwersalnego wymiaru przedstawianych wydarzeń¹⁴⁰.

Niekiedy dzieje się tak, że pewne historie domagają się opowiedzenia. Tak jest na przykład w *Widnokągu*, *Traktacie o luskaniu fasoli*, trochę mniej w *Nagim sadzie*. Te historie „dopominające się” dotyczą najczęściej ludzi już nieżyjących. Opowieść przedłuża ich istnienie o pamięć. Pamięci domagają się przede wszystkim groby.

...dopiero ze śmiercią wujka Władka zrozumiałem, że właściwie nigdy nie opuściłem tego miejsca. Bo choć to ich groby, to mój znak, gdzie jestem. A kto wie nawet, czy to nie tu jest środek mojego widnokągu, bo jedynie tu jestem w stanie doznawać tej bolesnej dotkliwości, jak umieram z nimi i ja, a nie tylko świat dookoła mnie [...] ta dotkliwość przeradza się w zachwyt, jakbym oto stał [...] przed najwznioślejszą tajemnicą piękna¹⁴¹.

Piotr z *Widnokągu* udając się na wieś odwiedza miejsce, w którym znajdują się groby jego bliskich, pozostałych członków rodziny i w końcu wujka. Stają się one dla bohatera niejako namacalnym znakiem, drogowskazem wskazującym ścieżkę jego osobistej egzystencji. Biłos zauważa, że „Groby krewnych do niego przemawiają lub, dokładniej rzecz biorąc, pokazują mu przestrzeń, która przypada mu w udziale na tym świecie”¹⁴² – „Bo choć to ich groby, to mój znak, gdzie jestem”¹⁴³ – mówi Piotr. Potwierdza to jeszcze jeden fragment z przywoływanej przed chwilą powieści.

Groby to najmądrzejsza księga. Nie dowiesz się od żywych, co dowiesz się od umarłych. Przejdź się po wsi, co się dowiesz? O, w garstce byś to wszystko zmieścił. A pogadaj z grobami. Niby żył, umarł, świeć, Panie, nad jego duszą. A każdy grób stronnica tej księgi i te stronnice same się przed tobą otwierają. Trzeba tylko znać ich mowę. Wierz mi, Pietrusi, groby mają swoją mowę, tak jak mają psy, koty, konie, drzewa, ziemia, domy¹⁴⁴.

Motyw powrotu do grobów i ludzi zmarłych występuje także w *Traktacie*. Gospodarz wraca do swojego rodzinnego miejsca, chociaż nie chce. Dba jednak o tabliczki, które skrętnie odmalowuje każdego roku. Wie, że jest jedynym nośnikiem pamięci o zmarłych podczas pacyfikacji ludzi.

Nawiązując do zagadnienia implikowanego „Ty” w powieściach Myśliwskiego, Piotr Biłos wysuwa śmiałą hipotezę jakby „Ja”-opowiadające, a dokładniej wszystkie jego snute monologi adresowane były do wspólnoty umarłych, zarówno przeszłych jak i przyszłych. Argumentem świadczącym za tym rozwiązaniem jest to, że historie, które dotyczą pewnego

¹⁴⁰ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 475-476.

¹⁴¹ W. Myśliwski, *Widnokąg*, dz. cyt., s. 193.

¹⁴² P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 493-494.

¹⁴³ W. Myśliwski, *Widnokąg*, dz. cyt., s. 196.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 202.

całokształtu rozgrywają się w jakimś innym wymiarze, który usytuowany byłby gdzieś poza granicami tego, co potocznie nazywa się światem rzeczywistym, bieżącym¹⁴⁵.

Autor daje wyraźnie do zrozumienia, że głównym obiektem jego zainteresowań jest zagadnienie „ja”, a zatem kwestia jego indywidualności. Jednostkowości wyjątkowej i będącej w ciągłej przebudowie. To, co go interesuje to pojedynczy człowiek, nie kultura, historia czy społeczeństwo, ale ten jeden – jedyny chciałoby się rzecz – człowiek zanurzony w tym wszystkim. Polski prozaik buduje swój świat z konfliktów, przeciwieństw i sprzecznych wartości.

Dla mnie kategoria czasu jest bardzo istotna, ale pod pewnym warunkiem. Wyznaję zasadę, że to nie człowiek przepływa przez historię, lecz historia przez człowieka. Każdy z nas niesie w sobie brzemień historii. Czy chce, czy nie chce. I każdy z nas ma inną historię, inną relację z historii. Interesuje mnie historia, która tkwi w człowieku, a nie na zewnątrz człowieka¹⁴⁶.

Jednak trudno nie zauważyć, że mimo wszystko wspólną cechą opowieści bohaterów Myśliwskiego jest właśnie historia. Są to bowiem biografie ludzi, którym historia „zewnątrzna” nigdy nie pozwoliła być do końca samodzielny.

W miejsce historii ogólnej, wspólnej wszystkim, pojawia się historia wewnętrzna, czyli jednostkowa w pełni uzależniona od jej posiadacza. Zarówno bohater Prousta, jak i bohaterowie Myśliwskiego zdają własną relację z historii, przedstawiają swój świat, swoją rzeczywistość i prawdę na jej temat. Jednocześnie opowieść, czy to spisana, czy też opowiedziana często ustanawia to, co czysto subiektywne, jako jedyne, a przez to i prawdziwe.

No, uznaje się często za prawdę to czy tamto, chociaż nie wiadomo, czy tak było. I w ogóle czy było. Ale ktoś chciał, żeby było, ktoś sobie tak, a nie inaczej wyobraził, komuś tak, a nie inaczej podpowiedziało podejrzenie, czy ktoś mógł mieć w tym jakiś cel, żeby tak, a nie inaczej było. Jeśli chodziłoby o rzeczy błahe, nie byłoby nieszczęścia. Ale bywa, że uznaje się za prawdę coś, co mimo dowodów, świadków okazuje się po latach pomyłką, która skazała kogoś na śmierć. W historii takich prawd uznaniowych znajdzie się bez liku. A im bliżej nas, tym więcej¹⁴⁷.

Na świat przedstawiony, na historię i kreowaną rzeczywistość, we wszystkich opowieściach zasadniczy wpływ ma pamięć. To pamięć i wyobrażenia dyktują warunki opowieści, od nich uzależniony jest nie tylko jej przebieg, ale również wynik. Mechanizmom pamięci poświęcony zatem będzie osobny rozdział mojej pracy.

¹⁴⁵ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 326.

¹⁴⁶ Tomasz Bocheński, *Pisze zdaniem w cuglach – z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Tomasz Bocheński*, „Arterie” 2014, nr 2, s. 5.

¹⁴⁷ Fragment najnowszej powieści Wiesława Myśliwskiego pt. *Ucho igielne* [w:] W. Myśliwski, *Ta godzina*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 4, s. 23.

2.8 Tam, gdzie kończą się słowa, zaczyna się muzyka

... muzyka jest lepszą
mową dla myśli ludzkiej, wyraża to, co jest niewyraźne
w języku

Aleksander Wat

O sztuce w dziele Marcela Prousta można by napisać osobną książkę, a i to pewnie byłoby mało. Trudno się dziwić, w końcu całe *Poszukiwanie* stanowi jeden wielki traktat o sztuce. W żadnej innej powieści tamtych czasów nie zostało temu zagadnieniu poświęcone tyle miejsca. Kto wie, czy aby, powieść nie powstała tylko dlatego, aby pisarz mógł w niej wyłożyć własną koncepcję sztuki – w zasadzie sama forma traktatu już o tym świadczy. Koncepcję, w której gruntownie przemyślał i przedefiniował znaczenie sztuki. Zasług dla tej dziedziny działalności ludzkiej nie można francuskiemu prozaikowi odmówić.

Proust pojmował sztukę w kategoriach sakralnych, dlatego też mówi się o pisarskim objawieniu tudzież powołaniu bohatera *Poszukiwania*. Swój pogląd w tej kwestii przejął w pewnym stopniu od angielskiego pisarza Johna Ruskina.

Sztuka – w rozumieniu Ruskina i tłumaczącego go Prousta – jest niezwykłym posłannictwem, jej kontemplacja ma nie tylko przynosić zadowolenie i radość, ale – jakkolwiek chwilowo zabrzmi to z dzisiejszej perspektywy pompatycznie – zbliżać do Absolutu¹⁴⁸.

Autor pragnął swoje dzieło stworzyć na kształt katedry, której konstrukcję uważał za doskonałą. Początkowo zamierzał nawet nadać poszczególnym partiom tekstu tytuły będące nazwami części gotyckiego kościoła¹⁴⁹. Chciał w ten sposób odeprzeć ewentualne ataki ze strony ludzi, którzy uważali, że powieści nie mają żadnej konstrukcji. A to właśnie przeciw konstrukcji swojego dzieła pisarz poświęcił prawie dwadzieścia lat życia. W *Czasie odnalezionym* odnajdujemy następujący fragment:

Myśl o mojej budowlu nie opuszcza mnie nawet na chwilę. Nie wiedziałem, czy będzie to kościół, gdzie wierni nauczą się stopniowo rozmaitych prawd i odkryją harmonię, wielki plan całości, czy też pozostanie ona druidycznym pomnikiem na wierzchołku wyspy¹⁵⁰.

Trudno wykazać dokładnie, jakie ekwiwalenty zachodzą między strukturą powieści Prousta a konstrukcją gotyckiej katedry. Nawet jeśli by przyjąć za fundament część dotyczącą

¹⁴⁸ A. Jarmuszkiewicz, *Aforyzm w nowoczesnej powieści – Proust i Myśliwski*, http://www.academia.edu/16883424/Aforyzm_w_nowoczesnej_powie%C5%9Bci_-_Proust_i_My%C5%9Bliwski, dostęp: 24.04.2018 r.

¹⁴⁹ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 23.

¹⁵⁰ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 219.

Combrey to zupełnie nie wiadomo jak podzielić dalsze partie tekstu. Niezwykle trudno jest bowiem znaleźć sposób, w jakoby można było przełożyć stosunki przestrzenne znamienne dla architektury na czasowe i znaczeniowe odpowiednie dla Poszukiwania, czyli powieści. Jednak nie można nie zauważyć, że niektóre wydarzenia czy też nastroje powtarzają się w czasie, przez co nadają powieści swoisty rytm. Te elementy w stosunku do siebie nie tylko się uzupełniają i jakby podtrzymują, lecz także wzajemnie wzbogacają, nasycając wieloznacznymi treściami. Jan Błoński o konstrukcji *Poszukiwania*, jako katedry pisze następująco:

Sekretem gotyckiej architektury jest totalność. Stanowi ona system zamkniętej i doskonałej hierarchii, która wszakże nigdy nie popada w monotonię: całość nie jest sumą, lecz syntezą części, te zaś nie są ornamentami, ale zbliżeniami czy zapowiedziami całości. Rytm uboczny zapowiadają więc wielkie relacje przestrzenne, nie utożsamiając się jednak ze zwykłymi pomniejszeniami. Przeciwnie – na początku wabi szczegół, szlachetność łuku, lekkość galerii czy kolumnady; w momencie, gdy wzrok nasyci się jednorazowym wrażeniem, zostaje odesłany do fragmentu podobnego, lecz zarazem odmiennego. [...] Niczym po drabinie Jakubowej, wierny przechodzić może od nieba całości do „ziemi” szczegółu, znajdując zawsze plan i myśl wspólną, katedra jest bowiem jednocześnie całkowitym obrazem średniowiecznego kosmosu i nieomylną figurą zbawienia¹⁵¹.

Idealne, czyli prawdziwe dzieło sztuki Proust wyobrażał sobie właśnie w taki sposób i pragnął ten sam efekt uzyskać w swoim dziele. Struktura katedry ma tutaj zasadnicze znaczenie, ponieważ poza doskonałością formy i treści, odnosi również do sfery sacrum, którą francuski prozaik tak silnie utożsamiał ze sztuką. Marcel odnajduje przecież w sztuce i, to warto podkreślić, zbawienie. Jednak

sztuka nie jest dla Prousta wartością ostateczną; wprowadza ona dopiero – ona jedna – do czegoś, co ukryte, do „prawdziwszego” świata, do rzeczywistości „tajemnej”, do „królestwa słońca”¹⁵².

Wyrazem totalności sztuki w dziele Prousta staje się scena śmierci słynnego pisarza Bergotte’a, podczas kontemplacji obrazu *Widok Delft* Vermeera. Artysta na widok żółtego kawałka ściany doznał objawienia, doszedł bowiem do wniosku, że tak właśnie powinno wyglądać jego pisarstwo. Oto niniejszy fragment:

Umarł w następujących okolicznościach. Dość lekki atak uremii sprawił, że mu zalecono spokój. Ale ponieważ jakiś krytyk napisał, iż w *Widoku Delft* Vermeera (wypożyczonym przez haskie muzeum na wystawę Holendrów) – obrazie, który Bergotte uwielbiał, sądząc, że go zna bardzo dobrze – kawałek żółtej ściany, której Bergotte sobie nie przypominał, wymalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, wydaje się niby szacowne dzieło sztuki chińskiej, samowystarczalne w swojej piękności. Bergotte zjadł parę kartofli, wyszedł z domu i udał się na wystawę. Wstępując na pierwsze stopnie uczył zawrót głowy. [...] W końcu znalazł się przed obrazem Vermeera, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym, dzięki artykulowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne

¹⁵¹ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 24.

¹⁵² *Proust w oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 19.

postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. [...] „Tak powinienem być pisać – powiedział sobie. – Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany¹⁵³.

Wiarę w sakralny wymiar sztuki Proust potwierdza chwilę później pisząc:

Tak iż myśl, że Bergotte nie umarł na zawsze, nie jest pozbawiana prawdopodobieństwa. Pogrzebano go, ale przez całą noc żalobną w oświetlonych witrynach książki jego, ułożone po trzy, czuwały jak anioły z rozpostartymi skrzydłami i zdawały się symbolem zmartwychwstania tego, którego już nie było¹⁵⁴.

Literatura zdolna jest przewyciężyć śmierć. W niej artysta unieśmiertelnia nie tylko czas, miejsca i ludzi w nich żyjących, lecz co najważniejsze, w niej i poprzez nią, unieśmiertelnia sam siebie. Istotne w tym kontekście zdaje się dziecięce wspomnienie pierwszej książki bohatera. Powieść, z którą spotkał się wówczas Marcel - *François le Champi* – głęboko zapadła w jego świadomość i stała się niejako podwaliną tego, jak postrzegać on będzie literaturę. Nie bez przyczyny właśnie ta książka stanie się jednym z olśnień prowadzących w ostatnim tomie do objawienia.

Mama siadła koło mego łóżka, wzięła *François le Champi*, któremu rdzawa okładka i niezrozumiały tytuł dawały w moich oczach odrębną osobowość i tajemniczy urok. Nigdy nie czytałem dotąd prawdziwych powieści. Słyszałem, że George Sand jest znakomitą pisarką. To mnie już nastrajało, aby szukać we *François le Champi* czegoś nieokreślonego i rozkosznego. Sposób opowiadania starający się przede wszystkim budzić ciekawość lub wzruszenie, pewne zwroty rodzące niepokój i melancholię, wszystko to, w czym co bardziej wykształcony czytelnik poznaje wspólny kapitał wielu powieści, wydawało mi się – mnie, który uważałem nową książkę nie za jedną z wielu podobnych, ale za coś jedyne, mającego rację istnienia tylko w niej samej – odurzającą emanacją właściwą owemu *François le Champi*. Pod tymi wypadkami tak codziennymi, pod rzeczami tak pospolitymi, słowami tak potocznymi czułem jak gdyby osobliwy ton, akcent¹⁵⁵.

Literatura jest dla Prousta najpojemniejszą ze wszystkich dziedzin sztuki. Ani muzyczna fraza, ani pociągnięcie pędzla nie są w stanie oddać tyle ile, może słowo. Autor *Poszukiwania* prawdziwe życie utożsamiał ze sztuką i twierdził, że:

Dzieło sztuki to nie jest coś, co się wybiera i tworzy, ale co się odkrywa, odsłania, co wydobywa się z ciemności¹⁵⁶.

Zatem sztuki się nie tworzy, trzeba ją raczej odkryć. Taką zdolność posiada jedynie literatura.

Jedyne życie, życie w końcu odkryte i wyjaśnione, jedyne życie rzeczywiście przeżyte to literatura; owo życie, które w pewnym sensie gości bez przerwy zarówno w każdym człowieku, jak i w artyście¹⁵⁷.

¹⁵³ M. Proust, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński-Boy, Kraków 2015, s. 190-191.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 192.

¹⁵⁵ M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński-Boy, Kraków 2013, s. 68.

¹⁵⁶ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 245.

Skoro jedyną dziedziną sztuki zdolną oddać życie, które jest jednocześnie sztuką doskonałą, jest literatura, to język ją tworzący musi być równie doskonały. To, co tak wielu czytelników nużyło, czyli język, jakim pisane było *Poszukiwanie*. Te długie kwieciste, pełne porównań i dygresji zdania. Te finezyjne porównania i wyszukane epitety. To wszystko nie jest po to, aby ubarwić powieść w samą w sobie. Język jest konsekwencją filozofii Prousta i stanowi nie tyle cel, ile klucz do „prawdziwego życia”¹⁵⁸.

Doszedłem więc do wniosku, że bynajmniej nie jesteśmy niezależni od dzieła sztuki, że nie tworzymy go, jak nam się podoba, lecz musimy je, istniejące już przedtem, odkryć, bo po pierwsze, jest konieczne i ukryte, po drugie, wymaga traktowania niczym prawo natury. A czyż odkrycie umożliwiające przez sztukę nie podlega w gruncie rzeczy na odsłonięciu czegoś, co powinno być dla nas najcenniejsze i zwykle pozostaje niedostępne, mianowicie naszego prawdziwego życia, rzeczywistości takiej, jaką odczuwamy, i która tak dalece jest różna od tego, co może sprawić, że jesteśmy niewymownie szczęśliwi, gdy przypadek obdarza nas wspomnieniem prawdziwym? Przekonywała mnie o tym fałszywość sztuki rzekomo realistycznej, która nie okłamywałaby nas do tego stopnia, gdybyśmy nie przyjmowali dla naszej uczciwości pewnego sposobu jej wyrażania tak bardzo nieodpowiedniego dla niej, że łatwo bierzemy go za istotną rzeczywistość¹⁵⁹.

Jedynie sztuka może oddać życie takim, jakim jest naprawdę. Tylko ona jest w stanie uchwycić jego istotę. Powieść zbudowana niczym katedra, w której poza słowami przemawiałyby również obraz i muzyka. Dopiero takie połączenie sztuk byłoby w stanie uchwycić wszystkie olśnienia, jakich doznał bohater. Sztuka jest bowiem jedynym narzędziem zdolnym uwiecznić istotę doświadczeń Marcela. Samuel Beckett pisze „Bo tylko w jasności sztuki daje się ujrzeć sens owego porażającego zachwycenia, które go ogarnęło, kiedy stykał się był z zagadką chmury, trójkąta, kwiatu, dzwonnicy, kamyka”¹⁶⁰.

W *poszukiwaniu straconego czasu* odnajdujemy dzieła sztuki związane z architekturą, malarstwem, literaturą. Co ciekawe Proust do rangi sztuki podnosi również przedmioty codziennego użytku, czyli biżuterię, stroje, kwiaty czy fryzury. W powieści pojawia się także wielu artystów. Prawie każda dziedzina sztuki zyskuje tam swojego reprezentanta. Czołowe miejsca w dziele Prousta zajmują pisarz Bergotte, kompozytor Vinteuil oraz malarz Elstir. Te trzy dziedziny sztuki, czyli literatura, muzyka i malarstwo, przenikają się wzajemnie. Elżbieta Tyszecka-Grygorowicz zauważa, że:

W ramach cyklu powołuje się dzieła sztuki oraz ich twórców istniejących rzeczywiście – odnosi się to zwłaszcza do architektury, malarstwa i – w mniejszym już zakresie – do muzyki. Jednak autor chętnie posługuje się również imaginacyjnymi dziełami sztuki, konstruowanymi z reguły

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Proust w *oczach krytyki światowej*, dz. cyt., s. 12.

¹⁵⁹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 190.

¹⁶⁰ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 75.

analogicznie do sposobu, w jaki kształtował postacie wyobrażonych tylko przez pisarza, a nie istniejących realnie twórców¹⁶¹.

Szczególnie istotną rolę w powieści Prousta odgrywa muzyka, która ściśle łączy się z miłością Swanna, a później Marcela. Mam tutaj na myśli rzecz jasną słynną „małą frazę” Vinteuila, którą Swann utożsamiał ze swoim uczuciem do Odety.

Sztuka ma swego fanatyka w Prouście, dla którego jest ona jedyną realnością istnienia, i to bez przenośni, dosłownie: „La petite phrase” sonaty Vinteuila jest leitmotivem nie tylko miłości Swanna, ale i całego dzieła Prousta, którego muzyczność działa chwilami na nas ze zdumiewającą siłą sugestii¹⁶².

„Całego dzieła” - gdyż nie prowadzi czytelnika wyłącznie w stronę miłości mającej swoje dwie reprezentacje, lecz wraz z postacią kompozytora, a dokładniej jego córki, wprowadza wątek homoseksualny. W materii, jaką jest muzyka, francuski prozaik pozostaje pod niewątpliwym wpływem Schopenhauera. Niemiecki filozof uważał, że muzyka w porównaniu do innych sztuk zdolnych jedynie tworzyć Ideę, sama jest Ideą. Samuel Beckett podkreśla, że w *Poszukiwaniu* „Muzyka istnieje w sposób idealny, niejako poza światem, dostępna tylko w Czasie, nieuchwytna w przestrzeni, a przez to niepodległa pytaniom, czemu służy”¹⁶³. Dalej dowodzi, że w całej powieści pełni rolę swoistego katalizatora, ponieważ na przekór zwątpieniom narratora dowodzi, że osobowość ma ciągłość, a sztuka jest rzeczywista.

Pamiętajmy również, że do objawienia dochodzi w bibliotece Guermantów, w której Marcel przez chwilę się znajduje, ponieważ nie chce przerywać koncertu. Owszem odkrywa swoje pisarskie powołanie otoczony mnóstwem cennym woluminów jednak to, co pozostaje niewątpliwie nie bez znaczenia, przy akompaniamencie muzyki dochodzącej zza drzwi.

Ponadto muzyka w dziele Prousta pełni funkcję charakteryzującą bohaterów. Mam tutaj na myśli rzecz jasną sposób jej odbioru. W *Poszukiwaniu* nad wyraz często pojawiają się opisy salonowych koncertów, szczególnie tych organizowanych przez panią Verdurin.

Sytuacje towarzyskie, wynikające z organizowanych w salonach koncertów, niejednokrotnie stanowią dla Prousta pretekst do przeprowadzenia gruntownej analizy snobizmu i dyletantyzmu. Opis środowiska, dla którego muzyka raczej z nawyku, niż z rzeczywistych potrzeb duchowych zaczęła stanowić niezbędny element życia towarzyskiego, cechuje szczególnie ostra ironia¹⁶⁴.

¹⁶¹ E. Tyszecka-Grygorowicz, *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*, Łódź 1995, s. 27.

¹⁶² T. Żeleński-Boy, *Proust i jego świat*, dz. cyt., s. 166.

¹⁶³ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 88.

¹⁶⁴ E. Tyszecka-Grygorowicz, *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 41.

Muzyka w prozie Wiesława Myśliwskiego funkcjonuje na podobnej zasadzie, co u Marcela Prousta. Staje się swoistym spoiwem, wyznacza rytm. O związku muzyki ze słowem polski autor wypowiada się następująco:

Obraz ważny jest z natury, uprawiam przecież prozę. A muzyka? Po prostu konstrukcje muzyczne są mi bliskie, ponieważ nie buduję swoich światów powieściowych linearnie, lecz na zasadzie związków emocjonalnych zdania ze zdaniem, obrazu z obrazem. Nie czas w moich powieściach wyznacza logikę narracji, lecz przestrzeń wewnętrzną człowieka, a to jest zawsze człowiek, który opowiada o sobie. I to, jak prowadzi swoją opowieść, określa już tę jego wewnętrzną przestrzeń. W moim przekonaniu jest w tym sposobie opowiadania jakieś pokrewieństwo na przykład z symfonią jako formą muzyczną¹⁶⁵.

Temat sztuki w twórczości Myśliwskiego nie jest tak oczywisty, jak w przypadku Prousta. Bo też sztuka dla tego autora nie znaczy tyle samo, co dla jego francuskiego poprzednika. Sytuacja tej dziedziny działalności ludzkiej nie przedstawia się już tak optymistycznie, jak w *Poszukiwaniu*. Koncepcja sztuki francuskiego prozaika wyrasta z innej epoki, która fundamentu wiary w ideał sztuki nie naruszyła. Proza Myśliwskiego sytuuje się w kompletnie innych czasach, w zupełnie innej rzeczywistości. W czasach, kiedy powstawało *Poszukiwanie* nikt nie słyszał jeszcze o obozach koncentracyjnych.

Nowa historia całkowicie podważyła fundament, jakim była wiara w sztukę. Po II wojnie światowej załamują się ideały, którym hołdował Proust. Następuje historyczne przesunięcie spowodowane odmiennością ludzkich doświadczeń i nie tylko malarstwo, rzeźba, ale również literatura nie były w stanie sprostać nowej rzeczywistości. Wojna, a dokładniej propaganda z nią związana, udowodniła, że sztuka zniewala, manipuluje, nie jest wolna od polityki i fałszu. Poza tym o rzeczywistości po wojnie nie można było już mówić tym samym językiem, co wcześniej. Nowy świat wymagał nowego języka. Proza Myśliwskiego pokazuje, że sztuka w zetknięciu z tym nowym światem staje się niewystarczająca. W sztukę się już nie wierzy, co gorsza jej się nie ufa. Z walki z historią i polityką jedynie muzyka wychodzi obronną ręką. Jako nieliczna z dziedzin sztuki nie poddaje się w pełni ani propagandzie, ani później cenzurze. Dlatego też jedyną sztuką, jakiej autentyczności Myśliwski nie zakwestionuje, jest muzyka.

Myśliwski, wskazując znaczeniową niewydolność słowa, jego polityczno-historyczną deprawację, zdolność, zwłaszcza słów abstrakcyjnych, do napełniania się dowolnymi znaczeniami, z tych reguł wyłącza muzykę, a ściślej rzecz biorąc, jej wykonywanie. Gra na różnych instrumentach, od fujarki poczynając, angażuje konkretne ciało i duszę, stanowiąc odpowiednik epifanii¹⁶⁶.

¹⁶⁵ J. Koźbiel, *Na granicy słowa – rozmowa*, „Więź” 2006, nr 11, s. 30.

¹⁶⁶ E. Wiegandt, *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*, [w:] E. Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010 s. 228.

Kilkukrotnie podkreślałam wcześniej, jak wielką wagę polski prozaik przywiązuje do słowa. W zasadzie cały *Kamień na kamieniu* można odczytywać, jako wielki hołd poświęcony twórczej mocy słowa. Jednak o ile pokazuje się tam jego życiodajne właściwości, o tyle w *Widnokregu* ukazana zostaje jego ciemna, niebezpieczna strona. Czasy dojrzałości Piotra przypadają na okres PRL-u. Jako młodzieniec bierze udział w jednym ze spotkań partyjnych, gdzie według ustaleń miał przeczytać fragmenty z *Notatnika agitatora*. Jednak okoliczności sprawiają, że postanawia mówić własnymi słowami, co spotyka się ostrą reakcją ze strony aparatu władzy. W tej powieści doskonale oddane zostały czasy, w których literatura znajdowała się na usługach partii. *Widnokąg* podważa zatem wiarę w dziedzinę sztuki, jaką jest literatura. Jedyne prawdziwe słowo zdolne tworzyć literaturę to słowo wolne. I jedynie takie słowo, taka literatura może być uważana za sztukę.

Słowo konstituuje obraz naszego przeżywania [...] czy w ogóle naszego życia. Nie tylko obraz konstituuje samo przeżywanie, nasze emocje, naszą wyobraźnię, nasze myśli; bez słowa bylibyśmy pustką. A jego siła, sugestywność zależy od tego, jak wolne jest to nasze słowo, wewnątrz wolne, niezależnie od językowych standardów, schematów, stereotypów. Dlatego właśnie w chłopskiej mowie, tej nieskażonej jeszcze pismem, nie znieprawionej przez pismo, szukam tego, co nazywam duchem wolnego języka¹⁶⁷.

Pewne nadzieje przynosi muzyka, na której przyjście przygotowuje narodzony z ciszy¹⁶⁸ *Nagi sad*, a której początek daje szalona gra Jakuba na fortepianie w *Pałacu*. Najgłośniej wybrzmiewa w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, już cichsze tony pojawiają się w *Ostatnim rozdaniu*.

Ewa Biłas zauważa, że na *Traktat o łuskaniu fasoli* można patrzeć jako na *Bildungsroman*, ponieważ proces kształtowania się i dojrzewania bohatera jest analogiczny do tego, na jakich instrumentach gra¹⁶⁹. Marzeniem Gospodarza jest gra na saksofonie. Przez całe dzieciństwo, młodość i wczesną dojrzałość konsekwentnie dąży do jego realizacji. Granie na saksofonie dawało mu poczucie istnienia. Dzięki muzyce był w stanie wypowiedzieć więcej, niż mógł poprzez słowo. W tym utworze bohater jest cały zanurzony w sferze muzyki, „jest organicznie od niej uzależniony i stanowi ona centrum jego egzystencjalnych, filozoficznych i metafizycznych rozważań”¹⁷⁰. Poza saksofonem, w utworze pojawiają się również skrzypce, fujarka i organy. Muzyczność *Traktatu o łuskaniu fasoli* funkcjonuje na

¹⁶⁷ J. Koźbiel, *Na granicy słowa – rozmowa*, „Więź” 2006, nr 11, s. 27.

¹⁶⁸ R. Sulima, *Obowiązki rodowodu*, [w:] J. Kajtoch, J. Skórnicki (red.), *Rodowody*, Warszawa 1974, s. 264.

¹⁶⁹ E. Biłas-Pleszak, „Saksofon to świat”- językowy obraz instrumentów w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Język Artystyczny” 2017, T.16, s.106.

¹⁷⁰ A. Czyżak, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „FOLIA LITTERARIA POLONICA” 2012, nr 1/15, s. 257.

poziomie tematu, fabuły oraz kompozycji. Gospodarz już na początku swojego monologu zaznacza, że może robić prawie wszystko, poza graniem na saksofonie. Ta informacja powracać będzie w trakcie całej opowieści niejednokrotnie. Swoją przygodę z muzyką bohater powieści rozpoczyna od organek, które podarował mu stryj. Szybko okazuje się, że chłopiec posiada talent. Pojawił się nawet pomysł sprzedaży ziemi, w celu kupna, wypatrzonego wcześniej w mieście, saksofonu. Jednak wojna skutecznie udaremniła wszystkie plany i marzenia chłopca. W skutek traumatycznych wydarzeń traci on na jakiś czas mowę. Słowa odnajduje tak naprawdę dopiero w muzyce. Agnieszka Czyżak zauważa, że „Bezradność słów i wynikająca z niej niezdolność języka do zamknięcia w swych granicach doświadczenia, zmusza do poszukiwań sfery zdolnej odtworzyć utracony porządek świata”¹⁷¹. W muzyce bohater odnajdywać będzie ukojenie od bolesnych wspomnień.

Po wojnie, jako sierota trafia do szkoły o zaostrzonym rygorze, gdzie poznaje nauczyciela muzyki. To postać szczególna. Mężczyzna przed wojną był prawdopodobnie kompozytorem. W nowym świecie naucza muzyki, jednak nie mogąc zaakceptować panującego ustroju oraz tego, co wydarzyło się podczas wojny, ucieczki szuka w butelce alkoholu. W szkole stara się utworzyć coś na kształt orkiestry. Oporni chłopcy dostają więc do nauki instrumenty zniszczone, nieraz w oplakany stan. W naszym bohaterze rozpoznaje talent, jednak wybiera dla niego skrzypce, a nie saksofon. Uważa, że dzięki temu instrumentowi będzie bliższy Bogu, ponieważ

Jeśli czegoś słucha, to jeszcze tylko skrzypiec. Skrzypce boski instrument. Słów już nie słucha, nie byłby w stanie. Za dużo ich. I to we wszystkich językach [...] w skrzypcach są dźwięki wszystkich języków, wszystkich światów, tego, tamtego, życia, śmierci¹⁷².

Muzyka funkcjonuje tutaj jako jedyna zdolna poruszyć Boga, który po okrucieństwach II wojny światowej, stał się nie czuły na ludzkie nieszczęście. Tak jak sztuka u Prousta, tak muzyka u Myśliwskiego pojmowana jest w kategoriach sakralnych.

Dla polskiego autora muzyka jest szczególnie istotna, ponieważ nieraz jest w stanie wyrazić więcej aniżeli słowa. Jako jedyna dziedzina sztuki pozostała wolna od wszelkich wpływów z zewnątrz, nie poddała się żadnej cenzurze. Chociaż nie ma mocy spajającej rzeczywistości, to potrafi w tej rzeczywistości przynieść niezbędne ukojenie. Agnieszka Czyżak pisze:

¹⁷¹ Ibidem, s. 261.

¹⁷² W. Myśliwski, *Traktat o huskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 96.

Muzyka zatem, jak przekonuje Myśliwski, zdolna jest zastąpić słowa pozbawione wymiaru ocalającego, a nawet zmuszona jest je zastępować w odnajdywaniu częściowej harmonii w relacjach człowieka z własną, naznaczoną bólem, cierpieniem i śmiercią egzystencją. Powieść Myśliwskiego rozpięta pomiędzy dążeniem ku precyzji rozpoznania i gorzką wiedzą o niewyraźności istoty bytu odnajduje w tematyzowaniu swoistości muzyki i dążeniu ku muzycznym uporządkowaniom tekstu sposób na przekroczenie ograniczeń sztuki słowa¹⁷³.

Powróćmy na chwilę do wątku opowieści o samym sobie. Jak już zostało powiedziane, bohaterowie Myśliwskiego podejmują narracje w celu odnalezienia samych siebie, ustanowienia się i potwierdzenia. Potwierdzić można się wobec czegoś lub kogoś. Tym kimś w *Nagim sadzie* byłby nieżyjący ojciec, w *Kamieniu na kamieniu* brat Michał, w *Widnokregu* syn Piotra, w *Traktacie o luskaniu fasoli* tajemniczy gość zaś w *Ostatnim rozdaniu* Maria. Ponadto nie chodzi tutaj wyłącznie o opowiedzenie siebie, ale podkreślę – potwierdzenie się, ustanowienie swojego istnienia wobec czegoś lub kogoś innego.

Nieraz próbuje tego dociec, jestem czy nie jestem. Tylko że sam dla siebie człowiek nie jest świadectwem. Musi zawsze ktoś drugi poświadczyć. Sam dla siebie człowiek jest zbyt wyrozumiały. Jak może, tak się broni przed sobą. Kluczy, wymija się, omija, aby nie dalej, nie głębiej, nie tam, gdzie coś ukrywa. Sam przed sobą każdy chciałby wyjść jak na ślubnej fotografii. Uczesany, ogolony, w garniturze, w krawacie, zażywny, uśmiechnięty, i żeby mu dobrze z oczu patrzyło. No, i jak najmłodziej. I wierzy, że to on. Tylko gdyby się tak uczciwie sobie przyjrzał...¹⁷⁴.

Z powyższym fragmentem z *Traktatu o luskaniu fasoli* świetnie koresponduje poniższy z *Ostatniego rozdania*.

Sztuka jest niebezpieczna, młodzieńcze. Obnaża naszą małość, nikczemność, podłość, fałsz. A co najgorsze, każe nam się zastanowić nad sobą, kim naprawdę jesteśmy, a nie kim się sobie wydajemy¹⁷⁵.

Najnowsza powieść Myśliwskiego zajmuje miejsce szczególne w kwestii zamysłu nad sztuką. Sztuka przedstawiana jest tam w różny sposób. Na przestrzeni całego utworu pojawiają się ludzie, reprezentujący różne jej dziedziny. Mamy tutaj muzyka, rzeźbiarza, a nawet pisarza Sam K. utożsamiony zostaje z malarstwem, ponieważ w młodości malował, a nawet rozpoczął studia w tym kierunku. Myśliwski w pewien sposób obnaża te dziedziny sztuki. Każdy z pojawiających się artystów, włącznie z K., w nią wątpi, a raczej w jej ideę. W każdej ze sztuk tkwi pewna idea, która w powieści zostaje podważona. Dajmy dla przykładu rzeźbę, która nawiązuje do trwałości, najbliższa teraźniejszości, a tu nagle przychodzi historia, która burzy pomniki. K. rezygnuje z malarstwa i rzuca studia. Mamy

¹⁷³ A. Czyżak, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o luskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 264.

¹⁷⁴ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 204.

¹⁷⁵ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 381.

przykład pisarza, u którego narrator porządkuje bibliotekę. W pocie czoła pisze powieść, by na sam koniec ją zniszczyć, co tłumaczy następującymi słowami:

Nie wiem, czy pan przeczytał Prousta, polecałem panu kiedyś. Otóż może niedokładnie zacytuję jego słowa: „Bóg chce, aby istniało trochę dobrze napisanych książek”. Uznałem, że moja nie zmieściłaby się wśród nich. I spaliłem rękopis. Czynię panu to wyznanie ku przestrodze, ponieważ to nie dotyczy tylko książek¹⁷⁶.

Jak widać, Myśliwski wprost nawiązuje do Proustowskiej koncepcji sztuki, koncepcji, której jego bohaterowie nie są w stanie sprostać. Kolejne nawiązanie pojawia się w związku z malarstwem. *Dziewczynka ze śpiącą lalką* to obraz stworzony przez bohatera, przykład prawdziwej sztuki wyłaniającej się z zachwycenia. Sztuki stanowiącej uchwycenie stanu, nazywanego przez Marcela olśnieniem. Jednak, aby sztuka była zdolna uchwycić te momenty wpierw trzeba w nią wierzyć. Marcel był o tym przekonany, dlatego też dane mu było stworzyć dzieło doskonałe. Bohaterowie Myśliwskiego sztuce po prostu nie ufają.

Poza artystami mamy również sylwetki rzemieślników i to oni do pewnego momentu wychodzą obronną ręką w zetknięciu z nową rzeczywistością, bo potrafią zrobić coś na miarę i na zawsze. Postaciami kluczowymi są tu szewc i krawiec, swoje laurki otrzymują również stolarz i rzeźnik-wędliniarz¹⁷⁷.

W dniu, w którym spłonął rękopis, pisarz cały dzień grał *Sonatę a-moll* Schuberta. Poprzez muzykę mógł wyrazić więcej niż poprzez słowo, dlatego też jedynie muzyka nie zostaje wprost obnażona w tej powieści. Wręcz przeciwnie wydaje się, jakoby była zdolna scalić nie tylko osobowość, ale również świat. Świat po wojnie domaga się scalenia, które możliwym zdaje się jedynie w muzyce. Poza tym przeciwstawiona zostaje ona pamięci, a nawet usytuowana ponad nią. Przewycięża czas i umożliwia pewien dialog. W przeciwieństwie do pamięci, której narzędziem jest wyobraźnia, przez co obrazy przez nią podsunęte nie zawsze idą w parze z prawdą, muzyka nie podlega żadnym czynnikom zewnętrznym ani wyobraźni, ani tak jak w przypadku innych dziedzin sztuki, historii.

Bo kto wie, czy nie jedynie muzyka jest takim miejscem, gdzie możemy się odnaleźć z kimś po jego śmierci. Nie pamięć – muzyka. Być może, muzyka to nawet wspólny świat żywych i umarłych¹⁷⁸.

Bohaterowie *Ostatniego rozdania* nie mogą poradzić sobie z otaczającą ich rzeczywistością starają się odnaleźć w sztuce. Ta jednak albo okazuje się fałszem, albo „stoi

¹⁷⁶ Ibidem, s. 430.

¹⁷⁷ A. Wiedemann, *Na miarę i na zawsze*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4744-na-miare-i-na-zawsze.html>, dostęp: 17.05.2018 r.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 405.

za wysoko”. Sztuka, w takiej formie, jaka istniała przed wojną, nie może już istnieć, wszystko się skończyło. Powieść Myśliwskiego jest niezwykle przygnębiająca i pesymistyczna, to poczucie pewnej nieodwracalnej skończoności staje się o tyle dotkliwsze, o ile uzmysłowimy sobie jak wnioski płynące z lektury bliskie są naszej osobistej prawdy, naszych czasów.

Polski autor nie odpowiada jednak na pytanie o miejsce i stosowność sztuki w nowoczesności. Dlatego też największe dzieło K. - obraz kobiet stojących pod szubienicą - nie zostaje dokończone, tak jak niedokończony pozostaje ostatni rozdział powieści. Są bowiem takie dzieła sztuki

...które nie pozwalają się dokończyć, którym jakby nie był pisany koniec [...] nie oczekujemy od nich końca, jako że wszystko na tym świecie zamierzone jest na wieczność, również nasze oczekiwania. Może wszystkiemu, co istniało, istnieje, istnieć będzie, z natury przypisany jest stan niedokończenia, włącznie z wszechświatem¹⁷⁹.

Przemysław Czapliński określił *Ostatnie rozdanie*, jako powieść traktującą o niemożności przedstawienia świata, ponieważ każdy z artystów przedstawionych w tym utworze ponosi klęskę właśnie dlatego, że nie jest w stanie przedstawić świata, nazwać tudzież oddać otaczającej go rzeczywistości¹⁸⁰. Wiesław Myśliwski zapytany skąd ta artystyczna niemożność odpowiada:

Niemożność artystyczna bierze się stąd, że większości się nie udaje. To mniejszość tylko dochodzi do jakiś rezultatów. Nie tylko literatura, ale sztuka w ogóle, jest w zasadzie cmentarzyskiem i tylko nielicznym udaje się zmartwychwstać¹⁸¹.

W innej z rozmów dopowiada, że nie ma nic gorszego niż przekonanie, że się umie pisać¹⁸². To pycha niszczy człowieka i to ona odsuwa go od prawdziwej sztuki.

2.9 Nagi sad – pierwsze ślady Prousta

Niniejszy podrozdział w całości poświęcony zostanie lekturze porównawczej debiutanckiej powieści Wiesława Myśliwskiego. Jest to utwór o tyle ciekawy, o ile na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że związków z *Poszukiwaniem straconego czasu* nie ma tutaj wcale. Kolejne powieści przynosić będą więcej wskazówek, jednak to pierwsze dzieło zajmuje pozycję szczególną. Poniżej postaram się udowodnić, że mimo pozornej

¹⁷⁹ Ibidem, s. 373.

¹⁸⁰ *Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim i promocja jego książki „Ostatnie rozdanie”*, <https://www.youtube.com/watch?v=qQ5NWgAbUHI>, dostęp: 16.05.2018 r.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² *Wiesław Myśliwski – Niedziela z ...*, <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-niedziela-z>, dostęp: 17.05.2018 r.

nieobecności, Proust i tutaj jest obecny. Ujawnia się bowiem tak jak ujawniać się będzie w późniejszych powieściach Myśliwskiego: w sposobie patrzenia, w kreacji świata i bohaterów, w pamięci i opowieści.

Ten niezwykle dojrzały literacki debiut, przypadający na rok 1967, stanowi niejako pewną zapowiedź drogi, którą obierze sam pisarz. Ta droga to specyficzny sposób opowiadania o człowieku, o świecie, sposób kreowania tego świata i człowieka. *Nagi sad* zwiastuje także znamienne tematy, motywy, które w różnych wariacjach realizowane będą w następnych powieściach. Piotr Biłos zauważa, że powieści Myśliwskiego tworzą pewien cykl, gdzie gra się wariantami, a nawet wieloma wariacjami na temat tego samego motywu. W zasadzie w każdej powieści mamy do czynienia z inną odsłoną tego samego „ja”¹⁸³.

W prozie Myśliwskiego najistotniejsze rzeczy dzieją się na planie samego wypowiedzenia, zatem dotyczą procesu samego wypowiedzania się, czyli konstruowania opowieści, opowiadania.

O czym traktują powieści Wiesława Myśliwskiego? Udzielić odpowiedzi na to pytanie można, tylko jeśli weźmiemy pod uwagę dwa podstawowe i nierozzerwalnie ze sobą złączone wymiary; historię konstruowania się „ja” oraz proces zapisywania się świata¹⁸⁴.

Niewiele wiadomo na temat samego opowiadającego, ponadto, co sam uzna za stosowne powiedzieć. To mężczyzna mający świadomość kresu swych dni, mający już „spakowane walizki”. Jednak, co dziwne, starość ceni sobie bardziej aniżeli młodość. Pierwszej ufa, drugiej się boi. Starość uważa za jedyną, prawdziwą własność, coś rzeczywistego i należącego wyłącznie do niego bowiem młodość zagarnął jego ojca.

Nie goryczę sobie, wiem, że coraz młodszy są ludzie, a mnie ta starość tylko została. Przywiązany zresztą do niej jestem, jak kto inny do psa, do mórg, do wyobraźni. Można powiedzieć, żyłem się z nią, polubiłem się, choć może więcej przez rozum niż przez serce, tak że ona jedna wydaje mi się rzeczywista z całego mojego życia, nie zmyślona, nie przypominana, lecz obecna, dniem i nocą, wierniejsza od pamięci, [...]. Oblaskawiłem ją w sobie, że się nawet bez sprzeciwu ze mną starzeje. Z nikim też jej nie dzielę, jest jedynie moja własna, z całego życia tylko ona jedna moja własna, a przede wszystkim pewna jak amen w pacierzu, i jej tylko ufam, bo wszystko inne zawdzięczam pamięci¹⁸⁵.

Opowiadając o swojej młodości nie ma na myśli młodości w sensie ogólnym, ale młodość tamtych lat. Wobec tamtego siebie czuje się wyobcowany. „Ja”-opowiadający stara się scalić samego siebie, szuka odpowiedzi na pytanie kim jest. Jednak nie potrafi się odnaleźć. Wracając do czasów minionych doznaje jedynie zdziwienia samym sobą. Czuje się

¹⁸³ Więcej na ten temat w: P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków 2017, Wstęp s. 7-69.

¹⁸⁴ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 55.

¹⁸⁵ W. Myśliwski, *Nagi sad*, Warszawa 1998, s. 38.

rozbity, nie rozumie siebie samego. Boi się młodości, ponieważ nie może pogodzić osoby z dawnych lat i tej, którą jest teraz. W swoich wspomnieniach nie poznaje sam siebie.

Przychodzę niby ten sam i kto inny zarazem, ktoś tak inny, że obcy, i ani mnie to dziecko płowe nie poznaje, ani ten młodzieniec nie odgaduje we mnie nikogo bliskiego, choć wiedzą, na pewno wiedzą, że ja i oni to jedno. Ale świadomość tego jest za okrutna dla nich, przedwczesna i oddala ich jeszcze bardziej ode mnie jako obcych sobie, mnie od nich jako nie poznanego, jako kogoś kto zabłąkał się w nie swój czas¹⁸⁶.

Łącznikiem między tym, co młode a tym, co stare miałyby być ojciec, („Bo któż by się chciał dzisiaj poczuć ze mną jedną osobą? Może jeden ojciec”¹⁸⁷). O jego życiu mówi przecież: „Chętnie się tym jego życiem wyręczę, w nim się zresztą o wiele lepiej czuję niż w swoim własnym”¹⁸⁸.

Syn wywodzi się z rodziny chłopskiej, lecz sam niejako awansował na inteligenta. Jest jednak przede wszystkim człowiekiem, który przeżył życie, zmyślane mu przez ojca. Jego historia rozpoczyna się w momencie, kiedy, jako nauczyciel wraca z miasta, w którym się kształcił. Jest to znamieny moment, ponieważ tak jak bohater *Poszukiwania*, posiadał właśnie narzędzie, dzięki, któremu może rozpocząć swoją opowieść – umiejętność władania językiem. Ponadto ta chwila zapadła w pamięci, jako pierwszy i jedyny powrót w życiu. Ten powrót, z tego innego świata, jak mówi bohater, był zarazem początek nowego etapu. Pierwsze zdania powieści brzmią bowiem następująco:

Pewnie już nigdy nie pozbędę się tego dziwnego przekonania, któremu nawet pamięć moja przeczy, że do tej wsi, rodzinnej przecież, w której dzieciństwo swoje spędziłem, młodość, a mogę już chyba powiedzieć, że i całe życie, przybyłem skądś z dalekiego świata, a było to w dniu, kiedy przywiózł mnie ojciec z nauki w mieście; to był jedyny, jak dotąd, powrót w moim życiu, dlatego do tej pory czas tego dnia nie zamgliał¹⁸⁹.

Właśnie wokół tego wspomnienia, czyli drogi powrotnej z nauki do rodzinnej wsi, osnuta jest narracja. Do tej drogi odbytej furmanką zaprzężoną w dworskiego konia narrator powracać będzie parokrotnie. Wraca do niej, za każdym razem chcąc niejako ją dokończyć, lecz wciąż odchodzi w liczne dygresje, do głowy przychodzą inne wspomnienia. W zasadzie nie jest ich tak wiele, jak na całe życie opowiadającego. Jednak ich obecność, a nawet kolejność przywoływania jest ściśle uzasadniona.

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że jest to jedynie tkliwa i przepełniona miłością opowieść syna o ojcu. I tak traktuje o pierwszej powieści Myśliwskiego wiele

¹⁸⁶ Ibidem s. 44.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 35.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 60.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 7.

recenzji. Owszem trudno się z tym nie zgodzić, jednak jest to jedna z wielu płaszczyzn, na których można rozpatrywać opowieść syna.

To, co z uporem maniaka, w różnych momentach powtarza opowiadający to, to że został przez ojca zmyślony. To zmyślenie staje się nie tylko przyczynkiem jego opowieści, ale i siłą stwórczą jego istnienia. Zatem wszystkie przywoływane wspomnienia oraz wydarzenia, które rozegrały się jeszcze przed przyjściem bohatera na świat, lub gdy był on jeszcze małym dzieckiem, są ściśle związane ze zmyśleniem ojca. Dalej, można śmiało powiedzieć, że te mikro opowieści składają się na jedną wielką historię, w której ojciec swoją niezłomną wolą ustanawia synowski los. Syn, poprzez opowieść, na nowo się w tym losie utwierdza, co przynosi mu ukojenie na myśl o nadchodzącej śmierci.

Jeślibym pragnął jeszcze kimś w życiu zostać, to tylko synem. Kiedy człowiek jest synem, to nawet gdy widzi już drugi swój brzeg, czuje się, jakby żył wciąż w czasach swojego dzieciństwa, i czas mu tak nie leci, ani też świata nie musi się lękać, ani sam siebie, chociaż bywa, przyzwyczajają się, że życie to to samo co dzieciństwo, a jeśli życie, to i wieczność. I gdy mu przyjdzie w końcu to dzieciństwo opuścić, traci nagle grunt pod nogami, jakby go przemocą wydziedziczono z jego prawowitej własności. Nie może zrozumieć, bo i za późno na zrozumienie, że to tylko czas, lecz dochodzi praw swoich choćby pamięcią, domysłami, jeśli pamięć jest niezaradna, tęsknotą, a zdarzy się, że i zdziecinnieje¹⁹⁰.

Tym losem miał być zawód nauczyciela, ponieważ ojciec pragnął wyzwolić swojego pierworodnego ze stanu chłopskiego, chciał dla niego innego życia. Wierzył, że dzięki nauce będzie w stanie wszystko zrozumieć i wszystkiego dokonać. Syn został przez ojca zmyślony i cała synowska opowieść ma temu ojcowskiemu zmyśleniu sprostać. Poniżej postaram się wynotować, w porządku chronologicznym, czyli wbrew kolejności przywoływanych wspomnień, wszystkie zabiegi ojca prowadzące do ustanowienia synowskiego losu.

Ojciec rozpoczął swoje zmyślenie jeszcze przed narodzinami dziecka. Trzeba tutaj zaznaczyć, że małżeństwo niezwykle długo starało się o potomka. W końcu tylko ojciec wierzył, że jeszcze doczeka się dziecka. Pierwszym aktem jego zmyślenia było posadzenie jesionu.

- A bo jest inny jesion? Tylko jeden jest. Ileż to już lat, jak go posadziłem – westchnął. – Jeszcze ciebie na świecie nie było. I nikt nie wierzył już, że będziesz. Ale ja wierzyłem, że będziesz, i wierzyłem, że to ty będziesz. I posadziłem wtedy to drzewko, żeby nie był taki sam w swojej wierze¹⁹¹.

Kiedy żona oznajmia mu, że spodziewa się dziecka, ten po raz pierwszy, pomimo zmęczenia i dręczącego głodu, rezygnuje z obiadu i bez słowa wychodzi z chaty. Przez parę

¹⁹⁰ Ibidem, s. 87.

¹⁹¹ Ibidem, s. 10.

dni snuje się po obejściu i zawzięcie nad czymś myśli. To był czas intensywnego zmyślenia. Na wieść o spodziewanym potomku, ojciec postanawia, że jego syn będzie wykształcony. Od tej pory czynić będzie wszystko, aby odciągnąć go od „chłopskości”. Pierwszym krokiem ustanawiającym synowski los był zakaz pracy żony w polu.

Syn, będąc jeszcze malutkim chłopcem, poważnie zachorował na koklusz. Mało kto dawał mu jakiegokolwiek szansę wyzdrowienia. Nawet matka już przestała wierzyć i jedyne, czego się domagała, to ochrzczenia dziecka. Jednak żadne nieszczęście nie mogło przeszkodzić ojcowskiemu zmyśleniu - zabronił chrzcić syna. Ktoś podsunął pomysł, że pomóc dziecku może jedynie przejście, w matczynych rękach, przez dziewięć mostów. I ojciec uwierzył, uwierzył, że ta wędrowka uratuje ich syna. Wierzył, gdy matka mdlała i musiał smagać ją kijem, aby szła dalej, wierzył, gdy szwagier przeklinał go wyzywając od najgorszych, wierzył nawet wtedy, gdy już wszystkim pozostałym brakło wiary. Ta mityczna opowieść o wędrowce przez dziewięć mostów, przypominająca dzieje stworzenia świata, stanowi dowód żelaznej woli ojca, który swoją wiarą, wiarą przecząca wszystkim i wszystkiemu, stworzył i ustanowił życie syna. O nic tak nie walczył, jak o niego, wszelkie klęski, nieszczęścia i przeciwności własnego losu przyjmował z pokorą, na ten jeden synowski los się uparł i nie szedł z nim na żaden kompromis.

Kolejnym wydarzeniem realizującym postanowienie ojca była jego wizyta z synem we dworze. Ubrani w najlepsze świąteczne stroje czekali na podwórzu pół dnia tylko po to, aby na widok dziedziczki ojciec mógł powiedzieć „To mój syn”. Zainteresowanie kobiety sprowadziło się jedynie do słowa „duży”. Jednak w jakiś czas później chłopiec mógł przychodzić do niej czytać książki. To czytanie długo było jego jedynym zajęciem bowiem, tak jak matka nosząca go pod sercem, tak i on sam był odciągany od pracy w polu. Ojciec nie ukrywał swojej dezaprobaty na widok ćwiczącego się we władaniu batem syna. Pomimo iż syn wygrał później pojedynek z osławionym owczarzem. Raz jeden wybrał się w pole, aby chwilę pograbieć, ot tak dla zabicia czasu. Wtedy też pierwszy i ostatni raz widział ojca wściekłego.

Ale zobaczyłem jego wściekłą, spoconą twarz, bardziej zmęczoną wściekłością niż wysiłkiem. Nigdy go jeszcze takiego nie widziałem [...]. Dowłókł się do mnie i bez słowa chwycił za grabie z całych swoich sił. Pomyślałem, że może się tylko tak mocno przytrzymał grabi, aby zmęczeniu nie ulec, [...]. Ale ściśnięcie jego rąk na stylisku poczułem aż w swoich dłoniach. [...]. – Ty... ty... - syczał mi w twarz, skamlał, błagał, przeklinał, w tym jednym „ty” kryła się cała jego złość i

nienawiść, i miłość zwiedziona. – Ty... - skręcał się w sobie z bólu. [...] – Mówiłem ci, synu, nie rusz ziemi¹⁹².

Jak już parokrotnie wspomniałam, opowiadający powraca do wspomnienia drogi powrotnej z nauki w mieście do rodzinnej wsi. To wspomnienie obserwowane jest z przez niego z wielu perspektyw. Między innymi poprzedzę je historia o tym, jak ojciec starał się o dworskiego wierzchowca. Podobno był to najpiękniejszy i najszlachetniejszy koń w całej stajni i dziedziczka ani słyszeć nie chciała, o tym, że miałyby go komukolwiek użyczać, a już w szczególności chłopowi. Jednak i tu wiara ojca okazała się niewzruszona, zaplanował on powrót swego syna, jako wielkiego pana i nic nie mogło go od tego postanowienia odwieść. Bez zawahania godził się na kolejne warunki stawiane przez dziedziczkę, godził się na wiele dni niewolniczej pracy, godził się za siebie i swoją żonę. Jednak zapytany, o to, kim w takim razie jest jego syn, skoro ma być wieziony przez konia takiego pokroju, odpowiedział tylko „Przyjdziemy z żoną”. To pragnienie, pragnienie, aby synowski los był takim, jakim sobie zaplanował, wypełniało całe jego życie.

Niczego przecież w życiu nie zaznał oprócz pragnienia. Zgodziłem się więc, aby uwierzył we mnie, ale we mnie z tego jego świat snów i prawd swobodnych, w to moje nieprawdziwe odbicie w nim, tak jak tego pragnął. Nie przypuszczałem nawet jak ciężko mi będzie z tą świadomością jego wielkiej wiary we mnie [...] A może tak naprawdę, to nie istniałem nigdy jako ten, który poczucie swego istnienia z siebie bierze, bo nie stać mnie było nawet na sumienie własne, czułem się tylko jako uosobienie tej jego wiary, jako jej cień i słońce, jako ten, który przyszedł na świat jedynie po to, aby tę wiarę zaświadczyć...¹⁹³.

Te kluczowe wydarzenia przeplatane są innymi wspomnieniami, np. kiedy zaczyna się opowieść o pierwszej wizycie na dworze wkrada się wspomnienie śmierci ojca. Ponadto pojawia się opowieść rozgrywająca się w sadzie, która bezpośrednio nawiązująca do tytułu powieści. To zabawa w chowanego, gdzie w pierwszym wspomnieniu ojciec szuka wśród nagich drzew swojego małego syna, przedłużając jakby w nieskończoność to szukanie. Całą opowieść kończy scena, w której to dorosły syn szuka swego ojca, wchłaniając jakby jego życie w swoje, a przy tym i przejmując jego rolę.

Syn jest całkowicie pogodzony ze swoim losem. Wielokrotnie powtarza, że sam nie byłby w stanie zdobyć się na inny. Godzi się więc na ten zmyślony przez ojca.

Byłem tylko taki, jakim mnie zmyślił, bo jedynym moim istnieniem, do którego się przyznaję, było to zmyślenie jego, temu zmyśleniu zawdzięczam siebie, ale taki i już na całe życie

¹⁹² Ibidem, s. 154-157.

¹⁹³ Ibidem, s. 20.

pozostałem. Ani on mnie innego nigdy nie dostrzegał, ani ja tego zmyślenia nie opuszczałem na krok, nawet mi się nigdzie siebie szukać nie chciało poza tym¹⁹⁴.

Jego postawę charakteryzowała całkowita uległość wobec woli ojca, jednak cóż to była za wola. Ojciec w swym postanowieniu był niezłomny, żadne nieszczęście, nawet koklusz nie były w stanie zmienić jego postanowienia. Syn zdając sobie sprawę jak wiele mu zawdzięcza czuje się w obowiązku spłacić dług wobec niego zaciągnięty. Nie widzi bowiem siebie w żadnej innej roli, jak w roli syna. Bogumiła Kaniewska twierdzi, że:

Miłość jest bowiem tworzeniem, tworzeniem w sobie drugiego człowieka, wtapianiem go we własne wnętrze: takiego aktu kreacji dokonują obaj bohaterowie Nagiego sadu. W przypadku ojca jest nim zmyślenie syna, w przypadku syna, to najpierw próba sprostania temu zmyśleniu, później – ocalenie ojca poprzez pamięć o nim, poprzez przedłużenie jego trwania w sobie¹⁹⁵.

Wraz z śmiercią ojca, umiera syn. Sam trwa o tyle, ile jest synem.

A kiedy umarł, nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że z jego śmiercią przestałem być jego synem. Synostwo moje zdawało mi się być raz na zawsze ustanowione, niezależne ani od miłości mojej do niego, ani od jego obecności, jako obrządek, prawo, pamięć, świat cały, który zastałem i dzięki któremu jestem¹⁹⁶.

Dzięki opowieści syn przepracowuje traumę związaną z odejściem ojca. Z jego śmiercią przez długi czas nie był w stanie sobie poradzić. Wraz z odejściem rodzica pojawia się pustka, nie tylko fizyczna, ale także psychiczna, wielka wyrwa w samoświadomości opowiadającego. Bez ojca nie wie, kim jest. Czuje się bezradny.

Z tą śmiercią długi czas nie mogłem się pogodzić, a i teraz zdarzy się jeszcze, że się zapomnę. Tę śmierć o oszukaństwo posądzałem, wydawała mi się jakaś na tymczasem, jakaś nierzeczywista, że myślałem o niej jak o śnie, z którego kiedyś nad ranem się zbudzę¹⁹⁷.

Nagi sad traktować zatem można jako, powtórzmy, próbę spłaty długu syna wobec ojca. Syn wierzy, że człowiek istnieje o tyle, o ile sam o sobie opowie lub ktoś inny o nim opowie. Sami stajemy się w pełni dopiero poprzez innych. Musimy się zawsze wobec czegoś lub kogoś potwierdzić: Syn poprzez ojca i odwrotnie, spełniamy się w tym, co inne. I tutaj „ojciec urasta do rangi czynnika, wobec którego podmiot musi się określić w swojej najgłębszej warstwie bytowej”¹⁹⁸. Syn czuje, że nie tylko musi potwierdzić istnienie ojca, lecz także swoje własne bowiem ich życie stanowiło jedno. Język nie ma za zadanie wskrzeszenia nieżyjącego już ojca ani przywrócenia młodości czy dzieciństwa synowi.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 62.

¹⁹⁵ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995, s. 36.

¹⁹⁶ W. Myśliwski, *Nagi sad*, dz. cyt., s. 80.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 81-82.

¹⁹⁸ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 74.

Opowiadanie potwierdza i poprzez pamięć przedłużone zostaje ich trwanie w sobie. Niezwykle istotny zdaje się tutaj motyw kultury patriarchalnej oraz pewnych stereotypów z nią związanych. Według powszechnego rozumienia na miłość ojca, w przeciwieństwie do miłości matki, która jest bezwarunkowa, trzeba było zasłużyć. Ojciec stworzył syna, więc ten musi udowodnić, że na to stworzenie zasłużył.

Na tle tego stereotypu – pisze Bogumiła Kaniewska – uzasadnionego i psychologicznie, i kulturowo, *Nagi sad* Wiesława Myśliwskiego, okazuje się książką szczególną – mówi bowiem o wzajemnej, tkliwej miłości ojca i syna, miłości, która spełnia się właśnie w obrębie patriarchalnego porządku¹⁹⁹.

Sam syn mówi przecież, że:

Więc może nigdy nie byłem naprawdę, lecz zostałem tylko przez ojca zmyślony. Może tylko opowiedziany jestem i temu zawdzięczam swoje istnienie? Różnie się przecież ludzie rodzą, jedni z matek, inni z wielkiej woli, z opowiedzenia, a nie ma między nimi różnicy, bo i tak w końcu każdy jest na tyle, na ile opowiedziany zostanie albo sam się innym opowie²⁰⁰.

Jednocześnie daje się niejednokrotnie odczuć, że to zmyślenie, ten los, który ojciec dla niego przeznaczył, nie był dobrym wyborem. Nie był czymś w pełni osiągalnym i w konsekwencji syn zawsze znajdował się gdzieś pomiędzy. Był zawieszony między dwoma światami, nie należał już do warstwy chłopskiej, ale też nie czuł się inteligentem. Ten brak przynależności towarzyszy mu do końca, o czym świadczą słowa:

Dzisiaj zresztą mało kto już pamięta, że uchodziłem niegdyś za człowieka uczonego, dzisiaj jestem już tylko za dziwaka po trosze, za odludka, a najczęściej zdziwienie budzę, że jeszcze żyję²⁰¹.

Niezwykle istotnym w tym przypadku jest wspomnienie reformy rolnej, które pojawia się w opowieści dwukrotnie. Po raz pierwszy, gdy syn oznajmia ojcu, że rozdają ziemię i stara się go namówić, aby też się o nią upomniał oraz, po raz drugi, gdy dzielono dwór.

Kiedy dzielili tu dwór, przyniosłem trochę książek, chociaż wstydu się niemało najadłem. Nie dlatego, że je brałem, bo wtedy każdy brał, co się tylko dało, meble, dywany, lustra, nawet deski z podłóg. Kafle z pieców, a nade wszystko ziemię. Na ziemię przyszedł wreszcie czas, tak że jedna ziemia miała cenę prawdziwą. Tylko ten brał naprawdę, kto ziemię brał. Cóż więc mogły książki znaczyć wobec ziemi? Książek nawet nie miał kto brać, prócz mnie, który się jeden taki znalazłem, chociaż co się wstydu przez to najadłem, to sam najlepiej wiem²⁰².

Ojciec wierzył, że cała mądrość zawiera się w książkach. Sam nie potrafił czytać, chociaż długo udawał, że to robi. Posiadłszy tę umiejętność syn postanawia, że każdego

¹⁹⁹ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, dz. cyt., s. 25.

²⁰⁰ W. Myśliwski, *Nagi sad*, dz. cyt., s. 31.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 174.

²⁰² *Ibidem*, s. 172.

wieczoru będzie ojcu czytał. I tak to ich wspólne czytanie nabrało wymiaru pewnego obrzędu. Dzięki niemu ojciec z synem spajali się w jedno.

Z czasem przyzwyczałem się do tego czytania, nawet wdzięczny ojcu byłem, że mnie do niego skłonił. To czytanie stało się jakimś rodzajem naszej codziennej ze sobą rozmowy, bo poza tym nigdy czasu nie było, żeby się sobą podzielić. On miał swoją ziemię, ja swoją szkołę, i jedno tylko to czytanie mieliśmy wspólne, dzięki któremu wracaliśmy wieczorem do siebie, odnajdowaliśmy się na powrót jakby w jednej naszej osobie, w dawnej naszej osobie, jakbym swój głos zawdzięczał jedynie jego słuchaniu, a on to słuchanie mojemu tylko głosowi, tak że nas nawet czas nie mógł rozdzielić²⁰³.

Syn wspomina swojego rodzica, jako człowieka niezwykle milczącego, który nawet słowom, choćby własnym nie wierzył. Nie potrafił posługiwać się językiem na tyle sprawnie, aby ten go nie zwiódł, nie oszukał. Być może, dlatego tak bardzo pragnął, aby syn zapanował nad słowem, którego sam tak bardzo się bał.

Nigdy się zresztą nikomu nie zwierzał, ale już taki był, skąpy w mowie, nieumiejący w piśmie, bał się słów, że go oszukają, choć jego własne, i wierzył tylko milczeniu, tej jedynej nieklamanej możliwości wyznania. [...] I tylko do wieczoru miał zaufanie, gdyż do tych paru swoich słów potrzebował ciszy niezmaconej, jaka jedynie z wieczora nastaje, ciszy w izbie, w obejściu, we wsi, bo tylko cisza godna jest słów, tylko w ciszy słowa znaczą to, co przez nie pragnie²⁰⁴.

Słowa nazywając nie wnoszą ładu, nie dają jednoznaczności. Ojciec słowu nie ufa. To uporczywe milczenie długo prześladowało opowiadającego. Czuł się nim skrępowany, starał się je odgadnąć.

Nie lubiłem, kiedy ojciec siedział i milczał albo szedł ze mną i milczał. [...] Czułem się zmuszony do odgadywania tego milczenia, do snucia domysłów i podejrzeń, stawałem się czujny, nieufny, drażniło mnie to posępne milczenie i ciekawiło zarazem²⁰⁵.

Spłata długu zaciągniętego wobec ojca to także wysłowienie jego życia. Ojciec bał się, że słowa mogłyby go zwiść, dlatego też milczał. Cała opowieść syna o ojcu tym milczeniem jest naznaczona. Piotr Biłos pisze, że „świat *Nagiego sadu* naznaczony jest słowem powstrzymywanym, z trudem wydobywanym”²⁰⁶. Opowiadający postawił przed sobą niezwykle trudne zadanie, ponieważ podejmuje się próby opowiedzenia o życiu, o którym ojciec nie mówił praktycznie nic. Dlatego też opowieść syna wskrzesza ojca jedynie w wymiarze jego ojcostwa. Słowa ojca wyrażały się w gestach, wartościach, a nawet w milczeniu, jednak to wszystko wysłowi dopiero syn. Zdawać by się jednak mogło, że odnajduje on niejaką przyjemność z wyciągania i spisywania tudzież opowiadania, czyjegos

²⁰³ Ibidem, s. 166.

²⁰⁴ Ibidem, s. 31.

²⁰⁵ Ibidem, s. 32.

²⁰⁶ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myślińskiego*, dz. cyt., s. 94.

życia, czyjejś historii. Swego czasu traktował to nawet jako swego rodzaju powołanie, kiedy jako nauczyciel pisywał ludziom ze wsi listy.

Namęczyłem się zwykle, pisząc, a potem skreślając wszystko to napisane i znów pisząc, i wracając z powrotem do początku, bo chciałem, żeby nie tylko prawdziwe było, ale i za serce chwyciło. Wiedziałem, jaka to radość ludziom sprawia, skoro niejedynemu swojemu nie do pozazdroszczenia życiu odpuszczał, kiedy usłyszał, jak ono spisane wygląda, niejedynemu sam siebie nie poznawał, ale i duma go rozpiekała²⁰⁷.

Opowiadający posiadał umiejętność władania słowem, dlatego może opowiedzieć o życiu swego ojca, którego ten nie umiał sam wysłowić. Tę opowieść można traktować na różne sposoby, jako spłatę długu zaciągniętego wobec ojca, spowiedź, w której syn poszukuje siebie samego i przez którą potwierdza swój, ustanowiony przez ojca, los, lub jako wysłowienie ojcowskiego milczenia, które jednocześnie ich, bo syna i ojca, wskrzesza i potwierdza. To historia o wielkiej woli ojca, o jego drodze i walce z losem o los. Ten los z pełną świadomością przyjmie syn. I o tym ich wspólnym losie opowiada.

A mnie właśnie przypadł ten los, że musiałem znieść całe to nasze wspólne życie do końca i znieść to, co życiu naszemu było potrzebne jak ziemi deszcz. Bo samo życie bez wyrozumienia niczym jeszcze jest, potrzebuje choćby czyjejś pamięci, czyjś świadectwa...²⁰⁸.

Opowieść o ojcu staje się także rozrachunkiem z własnym życiem tuż przed śmiercią i prowadzi narratora nie tylko do pełnej akceptacji swego losu. Syn wracając do wspomnień, odtwarzając pewne wydarzenia, może spojrzeć na nie w nowym świetle, w jasności. Opowiadający czuje się winny, gdyż za życia ojca, nie zawsze zachowywał się wobec niego w porządku (choćby wtedy, kiedy zabronił mu przychodzenia pod szkołę). Opowiadanie prowadzi go do prawdy o rodzicu do zrozumienia jego gestów i zachowań, których wcześniej nie pojmował. Dopiero teraz rozumie to, czego nie rozumiał będąc małym chłopcem. Piotr Biłos zauważa, że:

Tekst nie tylko opowiada o tym, co było; sam sposób, w jaki to czyni, staje się elementem przekazu o tym, jak narrator – po latach – świadomie wykorzystuje te zdarzenia, aby na ich podstawie zbudować własną o nich relację. W niej przegląda się on sam, taki, jakim jest dzisiaj²⁰⁹.

To, co zapamiętane i opowiedziane (ważne opowiedziane) staje się potwierdzeniem życia, w które wciąż się powątpiewa, to też dowód na istnienie świata. Syn wyteżę swoją pamięć w poszukiwaniu prawdy nie po to, aby zdobyć uznanie w oczach innych, lecz by ocalić swoje jednostkowe istnienie. Aby to zrobić musi odnaleźć w pamięci, i w sobie samym

²⁰⁷ W. Myśliwski, *Nagi sad*, dz. cyt., s. 78.

²⁰⁸ Ibidem, s. 183.

²⁰⁹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 77.

to, co go ukształtowało. Pamięć jest świadkiem człowieka, na to że był i jest. Opowiadanie staje się interpretacją, która prowadzi do zrozumienia, a następnie zaakceptowania samego siebie. Pogodzenie z własnym losem to również pogodzenie się ze śmiercią. Opowiadanie pozwala stawić jej czoła. Sam Myśliwski pisze, z resztą, tak:

Podczas pisania śmierć jest dla mnie dojmującym przeżyciem. Każda moja powieść jest jakimś sposobem na śmierć. Ujęcie mojej pracy jako prozy życia w śmierci wydaje mi się trafne. [...] Ja zawsze jakoś odnoszę się do śmierci. Właściwie moje powieści są patrzeniem na życie z punktu widzenia śmierci²¹⁰.

2.10 Na styku dwóch opowieści

Przy pierwszej lekturze *Nagiego sadu* Wiesława Myśliwskiego śladów lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta nie ma za wiele. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że jedynym punktem stycznym jest pewien specyficzny, wręcz chorobliwy, rodzaj relacji między dzieckiem a rodzicem, w przypadku Prousta – między Marceliem, a jego matką, u Myśliwskiego – między synem a ojcem.

Jednak przy ponownej, porównawczej lekturze obu dzieł, okazuje się, że związków z wielką francuską powieścią jest znacznie więcej. Poniżej jeszcze raz przywołam wnioski, do których doprowadziły mnie rozważania podjęte w niniejszym rozdziale pracy.

Wspólną dla obu dzieł jest, w pierwszej kolejności, konwencja powieści opowiadanej, wspomianej. Zarówno w przypadku *W poszukiwaniu straconego czasu*, jak i *Nagiego sadu* zastosowano narrację pierwszoosobową, w której opowiadający jest także bohaterem, a cała opowieść osnuta jest wokół jego wspomnień. Zatem na fabułę powieści, w obu przypadkach, składają się, wybrane i przywoływane przez narratora-bohatera wydarzenia z jego życia. Nie jest ich wiele tak, więc nie można mówić o jakiejś całościowej historii życia, gdyż luk we wspomnianych „biografiach” byłoby zbyt wiele. Są to raczej historie drogi, w przypadku Prousta jest to droga wiodąca Marcela ku pisarskiemu powołaniu zaś u Myśliwskiego droga, jaką przebył ojciec, aby ustanowić synowski los.

Zarówno o narratorze-Marcelu jak i synu-opowiadaczu wiemy tyle, ile sami uznają za właściwe powiedzieć lub ile wynika z ich opowieści. I już nie chodzi tutaj o ich wygląd zewnętrzny, czy informacje personalne – w *Poszukiwaniu* poza imieniem, więcej na temat bohatera nie zostaje powiedziane zaś w *Nagim sadzie* nawet tyle nie zostaje czytelnikowi

²¹⁰ Cz. Dziekanowski, *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza w twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*, Białystok 1990, s. 383.

zdradzone – lecz raczej o jakąś wewnętrzną motywację. Strategię, którą można by nazwać „ukrywaniem narratora”, polski pisarz stosuje w każdej ze swoich powieści.

Myśliwski nie opisuje świata swych bohaterów, lecz tworzy kolejne światy przy pomocy słów – zgodnie z odwiecznym ludowym przeświadczeniem, iż opowiedzieć świat znaczy – opowiedzieć go od początku²¹¹.

Powyższe spostrzeżenie Bogumiły Kaniewskiej z powodzeniem można również odnieść do strategii pisarskiej objętej przez francuskiego prozaika. Zatem ani Proust, ani Myśliwski nie wyjaśniają swoich bohaterów. Bo też nie trzeba ich zbyt wyjaśniać, ponieważ oni sami w pełni się opowiadają. Wyjaśnia ich język, którym się posługują. Nie bez przyczyny Marcel bacznej obserwacji poddaje sposób wyrażania się ludzi, z którymi się spotyka.

Marcel rozważa gesty, ruchy, wyraz twarzy, natręctwa mimiczne, nade wszystko zaś – jednostkowy język postaci, owe stylistyczne zniekształcenia, po których tak nieomylnie można poznać Odetę Swann, barona de Charlus czy diuszese Guermantes²¹².

Język używany przez bohaterów *Poszukiwania* odgrywa fundamentalną rolę, ponieważ ich charakteryzuje. To, w jaki sposób się wypowiadają, jakich słów używają, jak sprawnie posługują się dowcipem i ironią świadczy o tym, jacy są. Ta zasada dotyczy również samego Marcela, którego język, niezwykle estetyczny, drobiazgowy nie tyle świadczy, ile potwierdza jego pisarskie powołanie. W różnych częściach powieści po tym, w jaki sposób pisze, można wywnioskować to, w jakim stanie emocjonalnym się znajduje. I tak pierwsza część przesycona jest estetycznymi dygresjami, malowniczymi porównaniami oraz licznymi obserwacjami detali natury i sztuki. Dla porównania w szóstym tomie – *Nie ma Albertyny* – nie znajdujemy wiele więcej ponad krótkie zdawcze informacje, w opisach postaci zamiast zachwyty coraz więcej jest jadu i ironii²¹³. To czas, który nie szczędził bohaterowi nieszczęść i rozczarowań, co doskonale widać w języku, służącym do jego opisu.

Każdy posiada swój własny język i tylko ten język jest w stanie go opisać, dlatego też Wiesław Myśliwski tak często sięga po narrację pierwszoosobową w swoich powieściach. Jednak o ile w przypadku bohatera Prousta mamy do czynienia z językiem pisanym, gdyż czytelnik obcuje niejako z dziełem spisanim przez Marcela-narratora, traktującym o tym, jak Marcel-bohater je tworzył, o tyle w *Nagim sadzie*, i nie tylko, nacisk zostaje położony na język mówiony. Opowiadanie syna dzieje się tu i teraz, nie ma on czasu estetycznie

²¹¹ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, dz. cyt., s. 17.

²¹² J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, dz. cyt., s. 50.

²¹³ Wystarczy porównać opis księżny Guermantes w pierwszej części, widzianej w kaplicy oraz w części ostatniej podczas balu.

ukształtować swoich wypowiedzi, gdyż powstając są od razu wypowiedziane. To żywy monolog, niespisany, zatem nieprzetworzony i niespaczony przez rozum. Marcel zapisuje swoją opowieść, bo to jednocześnie temat jego wielkiego dzieła. Syn ma świadomość, że słowo pisane nie zawsze idzie w parze z prawdą, o czym doskonale świadczy przywoływany wcześniej fragment dotyczący pisania listów. Słowo spisane przestaje być własne. Piotr Biłos trafnie zauważa, że „znamieniem mowy jest indywidualność, znamieniem pisma konwencja”²¹⁴. Myśliwski wyznaje filozofię, że życie to żywe słowo, a nie literatura.

Świat przedstawiony, zarówno w powieści Prousta, jak i Myśliwskiego, nie wychodzi poza świat samego opowiadającego. Czytelnikowi ukazana zostaje wyłącznie ta jedna perspektywa, dzięki czemu świat nie wychodzi poza wewnętrzne „ja” opowiadacza. Język i kreowany przez niego świat dookreśla samego narratora zaś, jak podkreśla Myśliwski, „Rzeczywistości jest tyle, ilu jest ludzi na świecie, bo każdy ma swoją rzeczywistość”²¹⁵. Katarzyna Rosner pisze:

Rzeczywistość – świat społeczny czy historyczny – nie jest już pojmowany jako zewnętrzny i niezależny wobec żyjącego w nim człowieka; jest światem ludzkiego doświadczenia, przez to doświadczenie konstytuowanym²¹⁶.

Ponadto ludzie pojawiający się w opowieściach funkcjonują na tyle, na ile mogą coś „powiedzieć” o samym bohaterze. Uściślając postaci przewijające się przez opowieści Marcela i syna również nie wychodzą poza wewnętrzny świat. Są to tylko wyobrażenia opowiadającego na temat danej osoby, a nie rzeczywiste odzwierciedlenie. Zresztą, jak udowadnia Proust, uchwycenia „prawdziwego” portretu nie jest możliwym, ponieważ jest on nieustannie zmienny w czasie. Marcel może, co najwyżej, uwiecznić swoje wyobrażenie, swój obraz Albertyny w konkretnym miejscu i czasie. Jakże różna jest przecież Albertyna w Balbec od, pozornie tej samej, w Paryżu. „Człowiek to istota, która nie może poza siebie wyjść, która innych zna tylko w sobie, a jeśli twierdzi inaczej, to kłamie”²¹⁷ – pisze Proust i w swoich powieściach potwierdza również Myśliwski.

Jednak o ile pierwszy z nich stara się uchwycić ludzką zmienność w czasie, metamorfozy różnych charakterów, o tyle drugi pokazuje zazwyczaj, choć nie zawsze, jeden wymiar danej postaci. Tak jak „ja” jest zmienne w czasie, tak obraz innych tym samym

²¹⁴ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 46.

²¹⁵ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, dz. cyt., dostęp: 17.04.2018 r.

²¹⁶ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, dz. cyt., s. 14.

²¹⁷ M. Proust, *Nie ma Albertyny*, przeł. Maciej Żurowski, Kraków 2016, s. 45-46.

zmianom podlega, czas nie oszczędza bowiem nikogo. Jednak polski autor, w przeciwieństwie do francuskiego, nie stawia sobie za zadanie uwiecznienia ludzi w czasie.

Opowieść tworzy nowy świat i ustanawia jedną prawdę. To, co opowiedziane – w przypadku syna – i spisane – w przypadku Marcela, bez względu na to, czy było zgodne z rzeczywistością, czy nie, pozostaje i w konsekwencji ustanawia nową rzeczywistość. Znamienny zdaje się tutaj cytat z innej powieści Myśliwskiego, mianowicie z *Traktatu o huskaniu fasoli*.

Niech pan tak zgłębi się, niech pan spróbuje jakby tą pierwszą myślą o ile to możliwe, tą nie skażoną jeszcze niczym, dotknąć świata. Pozna pan wówczas, że to, co opowiedziane, nie odwrotnie, ustanawia to, jak było, jest czy będzie, nadaje temu wymiar, skazuje na nicość lub na zmartwychwstanie. I tylko to, co opowiedziane, jest jedyną możliwą wiecznością. Żyjemy w tym, co opowiedziane. Świat jest tym, co opowiedziane²¹⁸.

Wróćmy jednak do postaci samym narratorów, a raczej do tego, co ich łączy. Zasadniczo łączy ich wiek, a raczej jego poczucie oraz brak jednoznacznej przynależności klasowej. Marcel, w momencie, w którym odnajduje w sobie pisarskie powołanie, ma czterdzieści lat. Według powszechnego rozumienia nie jest stary, a raczej spokojnie można by powiedzieć, że znajduje się w kwiecie wieku. Jednak nie chodzi tutaj o rzeczywisty wiek, a raczej o poczucie tego wieku. Marcel czuje się bowiem staro i jako stary człowiek przystępuje do „tej jedynej” opowieści. Syn z *Nagiego sadu* już w początkowych partiach powieści informuje o swojej kondycji. Jest człowiekiem starym, który ma świadomość zbliżającej się śmierci, dlatego też, jakby chcąc dodać sobie otuchy, rozpoczyna opowiadanie. Jak widać starość lub jej odczucie, stanowi bodziec, dzięki któremu „ja” przystępuje do opowieści bowiem czuje, że wobec śmierci musi się jakoś usytuować.

Bohater Prousta wywodzi się ze stanu mieszczańskiego, jednak większą część jego życia stanowiło zgłębienie rzekomej tajemnicy, która spowijała arystokrację. Dlatego też dziecięcy spacer odbyty w dwie strony, symbolizujące dwa stany – mieszczaństwo i arystokrację – wyznaczać będzie jego poznanie. Dojrzałość Marcela stoi pod znakiem arystokracji, dla której opuszcza niejako swój stan. Nigdy jednak nie jest do końca „swój”. Z powodu „urodzenia” nie może w pełni, mimo bliskich, a nawet zażyłych stosunków z jej przedstawicielami, należeć do arystokracji zaś z racji ambicji, pychy i snobizmu nie chce przynależeć do mieszczaństwa. W konsekwencji jest zawieszony między dwoma stanami, dwoma światami. Tak też i jest w wypadku bohatera Myśliwskiego, któremu ojciec-chłop

²¹⁸ W. Myśliwski, *Traktat o huskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 69.

przeznaczył los inteligenta, czyli nauczyciela. Syn nie czuje się ani jednym, ani drugim. Swojej wiedzy się wstydzi zaś od ziemi był od małego odciągany. Przez co ani ziemia, ani mądrość nie stanowią dla niego żadnej wartości, czyli nie sytuują go w żadnym ze światów. Zawieszenie między dwoma światami i w konsekwencji brak przynależności do żadnego z nich powoduje, zarówno u Marcela jak i syna, poczucie pustki, osamotnienia i wyobcowania.

Kolejnym punktem, w którym spotykają się obie opowieści, jest nie cel, w jakim zostają podjęte, bo cele te są zasadniczo różne, lecz to, co z podejmowanych narracji wynika. Celem Marcela jest opowiedzenie swojej drogi ku pisarskiemu objawieniu, w tej opowieści pragnie zaznaczyć rolę czasu, umiejscowić ludzi w nim się żyjących i co najważniejsze, to prawdziwe życie, które dane mu zostaje powtórnie przeżyć, unieśmiertelnić poprzez sztukę.

...narracje trzeba traktować nie jako wynalazek estetyczny, służący artystom do konstruowania, manipulowania, i porządkowania doświadczenia, lecz jako prymarny akt umysłu przeniesiony do sztuki z życia²¹⁹.

Syn chce poprzez opowieść wskrzesić poniekąd swojego ojca i udowodnić mu, że zasłużył na los, który dla niego przeznaczył. Jego historia staje się wysłowieniem ojcowskiego milczenia, opowieścią o walce z losem o los dziecka i o drodze, jaką musiał przebyć, by ten los ustanowić. Dzięki temu wysłowieniu syn pragnie spłacić dług zaciągnięty wobec rodzica. W obu przypadkach istotny zdaje się powrót do dzieciństwa, rozumianego poniekąd, jako pewien raj utracony. Nie chodzi tutaj jednak o powrót do pewnego okresu życia, lecz raczej o osiągnięcie pewnego stanu świadomości. Marcel pragnie osiągnąć umiejętność widzenia niespaczonego rozumem, czyli takiego, jakiego doznawał, jako mały chłopiec na wakacjach w Combray. Zbigniew Bieńkowski twierdzi, że „Poszukiwanie straconego czasu to odzyskiwanie świadomości siebie. Siebie spełniającego się doznaniem świata; siebie realizującego się każdym aktem egzystencji”²²⁰. „Ja”-opowiadacz *Nagiego sadu* tęskni za poczuciem przynależności do ojca, za byciem synem, za świadomością, którą miał jako mały chłopiec chowający się w sadzie, za poczuciem, że ojciec jest i zawsze będzie.

Bohater Prousta odzyskuje czas utracony i może go przeżyć na nowo, widząc jaśniej. Syn również widzi jaśniej, bo teraz dostrzega i rozumie rzeczy, których nie pojmował będąc małym chłopcem. Dzięki podjętej narracji bohaterowie obu powieści przewyżniają czas

²¹⁹ B. Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5, cyt. za: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 8.

²²⁰ Z. Bieńkowski, *Magdalena Prousta*, „Nowy Świat” 1992, nr 70, s. 10.

i śmierć, ponieważ poprzez pamięć przedłużają trwanie osób w niej żyjących. Wspomnienia przedłużają także ich życie.

Do czego właściwie zmierza autor? O co mu chodzi? Otóż chodzi tu o czas, tj. o pewne przewyciężanie naszych pojęć o czasie, które właściwie nie odpowiadają rzeczywistości, chodzi o to, co ogólnie można by nazwać „przewyciężaniem czasu.”²²¹.

Podjęcie opowieści w taki sposób, w jaki to czynią narratorzy obu powieści, pozwala się od siebie zdystansować. Opowiadający może się w swojej opowieści przeglądać. „Podróżując w głąb swego "ja", Proust uwalnia się od samego siebie. Literatura staje się dla niego odpowiednikiem religijnego zbawienia”²²². Cytat ten śmiało odnieść można również do bohatera Myśliwskiego, który w czasie opowiadania konfrontuje różne wersje samego siebie. Podjęte narracje prowadzą ich do jedyne go możliwego poznania, czyli samopoznania bowiem, jak twierdzi Bogumiła Kaniewska, „Świat rodzi się i niknie wraz z człowiekiem, i dlatego nie ma innego poznania poza samopoznaniem”²²³. Dzięki opowieści poznają prawdę o sobie – Marcel odkrywa powołanie, syn odnajduje siebie w ojcu. Ta prawda znajdowała się w nich samych, dlatego odkrycie jej wymagało podjęcia dialogu ze sobą samym, a raczej z różnymi wersjami siebie z samego z różnych okresów życiowych. Zatem jedyne dostępne rozumienie, czyli samorozumienie jest odnalezieniem siebie samego w sobie. Zrozumienie życia to przyswojeniem własnej tożsamości.

²²¹ A. Iwaszkiewicz, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1987, s. 52.

²²²T. Sobolewski, *Marcel Proust „W stronę Swanna”*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 238, <http://wyborcza.pl/1,75410,2232615.html>, dostęp: 17.04.2018r.

²²³ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, dz. cyt., s. 122.

3. Pamięć to takie dwugłowe monstrum

Opowiadanie, do jakiego przystępują, czy to bohaterowie Myśliwskiego, czy też narrator Prousta, rozpoczyna się z punktu teraźniejszego, i jest wyraźnie skierowane ku przeszłości. W tej przeszłości znajdują się cząstki „ja” wymagające uporządkowania, scalenia. Przeszłości odnaleźć mogą wyłącznie w samych sobie, a dokładniej w swojej pamięci. Poszukiwania, szerzej rozumianej prawdy, są ściśle zależne od kaprysów pamięci. Narzędziem pamięci jest wyobraźnia, która wypełnia luki tej pierwszej.

Życie, kiedy się nad nim zastanawiamy prawie nigdy nie jest ujmowane w czasie teraźniejszym.. Paradoksalnie rzecz ujmując, w momencie, w którym myślimy nad własnym życiem, mimo jego ciągłego trwania, zawsze staramy się je ująć w ramach czegoś już dokonanego. Tak jest też u Myśliwskiego i tylko ostatni, niedokończony rozdział przypomina nam, że to życie jeszcze trwa a ostatnie rozdanie nie dobiegło końca.

W trakcie opowieści życie bohaterów funkcjonuje już tylko w przeszłości. Dostęp, znacznie ograniczony, mają do niej ich wspomnienia. Życie, które starają się wydobyć z pamięci, nigdy nie objawia się im w całości, bywa dane jedynie w strzępach, okruchach. Nasza pamięć, przynajmniej ta „podręczna”, nie jest w stanie pomieścić w sobie całego naszego życia.

Pozwolę sobie, mimo pewnych oczywistości, wyjaśnić to pojęcie. Z pamięcią podręczną jest trochę jak z biblioteką, w której znajdują się wszystkie nasze wspomnienia. Te, do których najczęściej sięgamy, lub nie sięgamy, ale są z jakiegoś powodu dla nas ważne znajdują się w zbiorze podręcznym. Charakter tych wspomnień jest niezwykle subiektywny i trudno wytłumaczyć dlaczego jedni bardzo dobrze pamiętają swoją pierwszą komunię, a inni nie. Dlaczego pamiętam, jakby to było wczoraj, jakieś zupełnie nieznaczące spotkanie, a nie jestem w stanie sobie przypomnieć, co jadłam poprzedniego dnia na obiad. Sposób funkcjonowania ludzkiej pamięci wciąż pozostaje obszarem niezwykle słabo zbadanym.

Wróćmy jednak do naszej biblioteki wspomnień i zbioru podręcznego. Tak jak w czytelniku, do pamięci podręcznej mamy dostęp w każdej chwili, wystarczy tylko jako karty czytelnika użyć naszej woli. Im częściej jakieś wspomnienie jest przywoływane tym bardziej się zużywa, tak jak książki, po które często sięgamy. Niszczy się okładka, ścierają się litery i wypadają strony. Tak samo dzieje się z naszymi wspomnieniami, im częściej je przywołujemy tym więcej tracą na swojej prawdziwości, tym mniej mają wspólnego z rzeczywistym wydarzeniem. Zatem wspomnienia podległe woli, czyli takie, do których możemy sięgnąć w każdej chwili, w skutek działania czasu i wyobraźni coraz bardziej

oddalają się od prawdy, tracą na autentyczności. Samuel Beckett pisze, że pamięć podlegała woli:

Odtwarza [...] na zawołanie te wrażenia z przeszłości, któreśmy przeżywali świadomie i rozumnie. A w ogóle nie zważa na tajemniczy pierwiastek nieuwagi, który zabarwia nasze najbanalniejsze doznania. Przeszłość, którą przywodzi jest jednokolorowa. Obrazy dobiera dowolnie, podobnie jak wyobraźnia; są one przy tym równie dalekie od rzeczywistości. Jej działanie porównuje Proust do przewracania kartek w albumie z fotografiami. To, czego dostarcza, nie ma nic z przeszłości; całkowicie wyzute z niepokoju chwili, jest ledwie jednolita i mglistą projekcją, czyli po prostu – niczym²²⁴.

Inaczej rzecz się ma ze wspomnieniami przechowywanymi w bibliotecznym magazynie. Dostęp do nich nie podlega, tak jak w wypadku zbioru podręcznego, naszej woli. Aby dostąpić wspomnienia znajdującego się w magazynie pamięci mimowolnej należy wypisać odpowiedni rewers. Cała trudność polega jednak na tym, że na wypisanie takiego rewersu nie ma odpowiedniej instrukcji. Takim rewersem może być dosłownie wszystko nie sposób wymieniać, dźwięk, zapach, obraz, czynność, okoliczność lub miejsce. Jednak wspomnienia przechowywane w tym magazynie, do którego tak trudno się dostać, są świeże i nienaruszone. Tę świeżość gwarantuje paradoksalnie niepamięć o nich.

3.1 Koncepcja pamięci u Prousta

Szczęśliwi ci, którzy prawdę napotkali przed śmiercią
Marcel Proust

Proust, jako student uczęszczał na wykłady Bergsona. Jego filozofia, a zwłaszcza koncepcja pamięci, znacząco wpłynęły na rozumowanie autora. Powszechne jest stwierdzenie, że pisarz wprost przejął założenia słynnego filozofa.

Równocześnie z Bergsonem odkrywa istotę pamięci - to, że "posiadamy wszystkie nasze wspomnienia". Przeszłość nie ginie, można do niej powrócić przez "pamięć mimowolną". Odsyła nas do niej byle potknięcie o chodnikową płytę, smak magdalenki, odgłos kolejowego młotka, wieńczące widok wieże kościoła. U Prousta jak u Bergsona własne doświadczenie, "zwykły świat codziennego życia", jest kluczem do odkrycia rzeczywistości²²⁵.

Vladimir Nabokow również podkreśla, że podstawowa idea Prousta, która jest

²²⁴ S. Beckett, *Wierność przegranej*, przeł. Antoni Libera, Kraków 1999, s. 45-46.

²²⁵ T. Sobolewski, *Marcel Proust „W stronę Swanna”*, dz. cyt.

...oparta na badaniu strumienia czasu, dotyczy stałej ewolucji osobowości i nieprzeczuwanego bogactwa naszej podświadomości, która możemy uruchomić tylko poprzez działanie intuicyjne, wspomnienia lub mimowolne skojarzenia. A także przez podporządkowanie zwykłego racjonalnego myślenia geniuszowi wewnętrznego natchnienia i traktowanie sztuki jako jedynej rzeczywistości. Te Proustowskie idee są jak gdyby barwnymi edycjami Bergsonowskiej myśli²²⁶.

Jednak Proust postrzega świadomość, a przez to i pamięć nieco inaczej niż Bergson, o czym świadczy jego poniższa wypowiedź.

Bardzo mi przykro, że w tym punkcie nie zgadzam się ze znakomitym filozofem, wielkim Bergsonem. Do moich zastrzeżeń muszę dorzucić jeszcze jedno: Bergson, istotnie utrzymuje, że świadomość wykracza, rozciąga się poza ciało; to jest oczywiste, naturalnie, jeśli się pod tym rozumie, że przypominamy sobie, że myślimy o filozofach, itd. Bergson rozumie to jednak inaczej. Jego zdaniem świadomość, rozciąga się poza mózg, może i musi go przeżyć. Tymczasem najmniejszy wstrząs mózgu zniekształca ją; zwykle omdlenie zupełnie ją paraliżuje. Jakżeż więc wierzyć, że przetrwa ona po śmierci?²²⁷.

Tę koncepcję Proust postanowił wyłożyć w swoim wielkim dziele. W zasadzie można się pokusić o stwierdzenie, że cała powieść powstała właśnie po to, aby autor mógł wyłożyć w niej dwie zasadniczo istotne dla siebie koncepcje – czasu i pamięci. Zbigniew Bieńkowski podkreśla, że istotę w tej materii stanowi jedno z ostatnich zdań powieści, które w polskim tłumaczeniu brzmi „I to z tej racji, że zawierają w sobie godziny przeszłości, ciała ludzkie mogą wyrządzić tyle krzywdy tym, którzy je kochają”. Jednak w wersji angielskiej, i co najważniejsze francuskim oryginale, jest ono zasadniczo różne i w tłumaczeniu badacza oznacza „I to tę właśnie koncepcję czasu jako czegoś, co wciąż w nas tkwi, byłem zdecydowany odtworzyć teraz, z taką wyrazistością w swojej książce”²²⁸.

W *Poszukiwaniu straconego czasu* wspomniany rewers, nazywany jest olśnieniem, czyli swoistym połączeniem zmysłów. Najśłynniejszym z nich jest magdalenka maczana w filiżance herbaty. Ta czynność przypomina Marcelowi ciotkę Leonie, za nią Combray, że swymi dwiema stronami oraz słodki czas dzieciństwa.

Z filiżanki herbaty wylania się nie tylko Combray i dzieciństwo Prousta, lecz cały jego świat. Combray wiecie nas bowiem w obie „strony” i do Swanna, ten zaś łączy się już ze wszystkimi ogniwami Proustowskiego doświadczenia, a więc i z jego punktem szczytowym – z objawieniem. Nie kto inny jak Swann stoi za Balbec, a Balbec to Albertyna i Saint-Loup. Nie kto inny też, i to jest

²²⁶ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 280.

²²⁷ Tekst nie publikowany. Zbiory Suzy Mante-Proust. Cyt. za: A. Maurois, *W poszukiwaniu Marcela Prousta*, przeł. I. Wachlowska, Warszawa 1961, s. 15.

²²⁸ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz. cyt., s. 322.

bezpośrednio, wprowadza Odetę i Gilbertę, Verduinów z całym ich klanem, muzykę Vinteuila i magiczną prozę Bergotte'a, nie kto inny wreszcie, znów pośrednio (poprze Balbec i Saint-Loupa) – Guermantów, Oriane i Księcia, Księżnę i pana de Charlusa. Swann jest kamieniem węgielnym całej budowli i główną postacią z dzieciństwa narratora, dzieciństwa, które z całym jego bogactwem, smakiem, kolorem i duchem pamięć mimowolna, pobudzona czy też urzeczona dawno zapomnianym smakiem magdalenki umoczonej w herbacianym naparze, wyczarowuje z owej płytkiej studni bezdenne banału, którą jest – filiżanka²²⁹.

Olśnienie, które Samuel Beckett określa mianem cudu pamięci mimowolnej, wydobywa z zakamarków pamięci wszystko to, co zapisało się w nas bez naszego świadomego udziału, przez co zachowało swą czystą, nieskażoną przez rozum formę. To „nieprzewidywalne i chwilowe zbawienie za życia”²³⁰ dzieje się tylko za sprawą pamięci mimowolnej. Ta może zostać pobudzona do działania jedynie w momencie, w którym na chwile wygaśnie Przyzwyczajenie.

Zatrzymajmy się na chwile przy Przyzwyczajeniu, ponieważ to jedno z fundamentalnych pojęć dla koncepcji pamięci Prousta. Samuel Beckett definiuje je następująco:

Przyzwyczajenie jest to pewien kompromis zawarty między jednostką a otoczeniem albo między jednostką a organicznymi jej dziwactwami; jest to gwarancja nudnej nietykalności, piorunochron jej istnienia. [...]. Życie jest przyzwyczajaniem. A raczej ciągiem przyzwyczajajeń, skoro jednostka jest ciągiem jednostek. [...]. Przyzwyczajenie to zatem pojęcie ogólne, obejmujące niezliczoną ilość układów, jakie niezliczona ilość podmiotów składających się na jednostkę, zawiera z niezliczoną ilością współzależnych przedmiotów²³¹.

Okresy przejściowe między jednym przyzwyczajeniem, a drugim, to znaczy kiedy stare umiera, a nowe nie zdążyło się jeszcze narodzić, sprawiają, że na chwilę nuda życia przemienia się w swoisty ból istnienia. I te momenty właśnie stara się wychwycić i uwiecznić Proust w swoim dziele, ponieważ uważa, że Przyzwyczajenia zasłania nam to, co jest istotne, mami nasza percepcje i nie pozwala zobaczyć rzeczy takimi, jakimi są w rzeczywistości. Jak pisze dalej Beckett „Bez czegoś takiego jak Przyzwyczajenie – dla zagrożonych śmiercią, czyli dla wszystkich ludzi – życie byłoby zachwycające”²³². Okresy przejściowe między zniknięciem starego, a pojawieniem się nowego Przyzwyczajenia, są niezwykle istotne,

²²⁹ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 46-47.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem, s. 37.

²³² M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Żeleński-Boy, Kraków 2014, s. 332.

ponieważ to wtedy dane nam zostaje ujrzeć prawdziwe życie, czyli sztukę wcieloną. I tak naprawdę prawdziwie pamiętamy tylko to, co

...co zapisało się przy naszej całkowitej nieuwadze i znalazło się w najgłębszym, niedostępnym lochu naszego istnienia, do którego Przewyczenie nie ma klucza, a nawet go nie potrzebuje, bo nie ma tam żadnego odrażającego sprzętu służącego walce²³³.

Ta prawdziwa pamięć, to właśnie pamięć mimowolna. Jest ona jednak niezwykle kapryśna i sama wybiera sobie czas i miejsce objawienia. Takich momentów w dziele Prousta jest jedenaście. I tak jak słynna fraza Vinteuila, przewijają się przez całą powieść. Właśnie z tego mistycznego objawienia francuski prozaik uczynił lejtmotyw kompozycji *Poszukiwania*. Za Samuelem Beckettem, przytoczę poniżej Proustowskie olśnienia.

- 1 .Magdalenka umoczona w herbacianym naparze (1)
- 2.Dzwonnice Martinville widziane z bryczki doktora Percepieda (1)
- 3.Zapach stęchlizny w toalecie na Champs-Élysées (2)
- 4.Trzy drzewa widziane nieopodal Balbec z powozu pani de Villeparisis (2)
- 5.Krzak głogu nieopodal Balbec (2)
- 6.Schylenie się, żeby rozpiąć trzewiki, podczas drugiego pobytu w Grand Hotelu w Balbec (4)
- 7.Nierówne płyty chodnika na dziedzińcu pałacu Guermantów (7)
- 8.Brzęk uderzenia łyżki o talerz (7)
- 9.Otarcie ust sztywną serwetką (7)
- 10.Wycie wodociągu (7)
- 11.*Francois le Champi* George Sand (7)²³⁴.

W nawiasach zostały podane tomy. Jak widać nie we wszystkich częściach występują owe mistyczne momenty. Pięć ostatnich pojawiających się w *Czasie odnalezionym*, czyli siódmym tomie, to zwiastowanie i klucz do całego dzieła. Proces iluminacji rozpoczyna się w momencie, w którym Marcel wchodząc do rezydencji Guermantów uskakuje przed automobilem i potyka się o płyty. Sam bal to „spektakl Czasu wcielonego”. Oczywiście poza wymienionymi olśnieniami, Marcel doznaje również objawień połowicznych, jednak te nie będą odgrywać większej roli w ciągu całej powieści. Vladimir Nabokov w wykładzie o literaturze dotyczącym dzieła Prousta rozróżnił trzy warstwy wrażeń.

²³³ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 45-46.

²³⁴ Ibidem, s. 48.

- (1) zwykle wspomnienie jako świadomy akt;
- (2) dawne wspomnienie pobudzone przez aktualne doznanie, które jest powtórką doznania z przeszłości;
- (3) zapisana w pamięci wiedzę o życiu innego człowieka, nabytą „z drugiej ręki”.

Konkluzja jest znów taka, że rekonstruując przeszłość, nie można polegać na zwykłej pamięci²³⁵.

Żeby odtworzyć przeszłość, tę prawdziwą nie można polegać na zwykłej pamięci podległej woli. Niezbędna jest tutaj pamięć mimowolna, którą uaktywnić może jedynie olśnienie. Pamięć podległa woli nie przechowuje prawdziwej przeszłości. Przynosi wspomnienia przefiltrowane przez rozum i ubarwione przez wyobraźnię.

Pamięć podległa woli – Odtwarza ona na zawołanie te wrażenia z przeszłości, któreśmy przeżywali świadomie i rozumnie. A w ogóle nie zważa na tajemniczy pierwiastek nieuwagi, który zabarwia nasze najbanalniejsze doznania. Przeszłość, którą przywodzi jest jednokolorowa. Obrazy dobiera dowolnie, podobnie jak wyobraźnia; są one przy tym równie dalekie od rzeczywistości. Jej działanie porównuje Proust do przewracania kartek w albumie z fotografiami. To, czego dostarcza, nie ma nic z przeszłości; całkowicie wycięte z niepokoju chwili, jest ledwie jednolitą i mglistą projekcją, czyli po prostu – niczym²³⁶.

Liczy się zatem jedynie to, co skrywa pamięć mimowolna. Aby ją uaktywnić musi zaistnieć odpowiednia kombinacja doznania bieżącego, czyli wrażenia smakowego, zapachowego, słuchowego lub dotykowego, z odpowiednim wrażeniem z przeszłości. Dopiero takie połączenie jest w stanie uaktywnić cud pamięci mimowolnej, która skrywa w sobie całe nasze życie.

I właśnie przypadkowy, nieunikniony sposób, w jaki doszło do wrażenia, był gwarancją, że przeszłość, którą ono wskrzeszało, była prawdziwa, tak samo, jak obrazy wybuchające z niego, ponieważ czujemy wówczas wysiłek, dokonany przez nie, aby wrócić na jaw, czujemy, z jaką radością odzyskało realność. To również gwarantuje prawdę całości obrazu, złożonego z wrażeń sobie współczesnych, dzięki spotkaniu ułożonych w niezawodnej proporcji światła i mroku, wyrazistości i braków, przypomnień i zapomnienia, czego świadoma pamięć i obserwacja nigdy nie znają²³⁷.

Nie każdy może dostąpić takiego cudu, jednak przeszłość wydobyta w ten sposób najbliższa jest prawdy, ponieważ nie została jeszcze zmodyfikowana przez naszą świadomość. Wspomnienie, przywołane przez owo olśnienie to mityczne doświadczenie, które objawia jakąś ponadczasową istotę. Osoba dostępująca owego doświadczenia, objawienia pamięci

²³⁵ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, dz.cyt., s. 312.

²³⁶ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 45-46.

²³⁷ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 188.

mimowolnej jest w przeciągu chwili „ponadczasowym istnieniem”²³⁸. To życie zwrócone w najczystszej, niezmaconej postaci i jedynym narzędziem zdolnym je ocalić jest Sztuka. Marcel „Nie ucieka przed konsekwencjami sztuki, do której powołało go objawienie. Będzie pisał, jak żył – w Czasie”²³⁹.

Pomijając olśnienia, które są domena pamięci mimowolnej, w dziele Prousta funkcjonuje również pamięć podległa woli. Jest ona traktowana, jako narzędzie budowania własnej tożsamości. Budowanie, a nie przywoływanie – co należy podkreślić. W operacjach pamięci podległej woli ogromną rolę odgrywa wyobraźnia, która przetwarza i uzupełnia pamięć nąginając do własnych potrzeb. W takiej samej funkcji pamięć i wyobraźnia występować będą w powieściach Myśliwskiego. Historia miłości Swanna i Odety, tak barwnie zrelacjonowana w *Poszukiwaniu* wydarzyła się przecież przed przyjściem na świat Marcela. Nie mógł on więc, mimo relacji osób trzecich, w tym i prawdopodobnie samego Swanna oddać takich detali, znać tylu najmniejszych szczegółów. W tej opowieści wyobraźnia narratora wyraźnie zaznaczyła swoją ingerencję.

Opowieść głównego bohatera, czyli Marcela funkcjonuje, jako opowieść spisana, a nie tak jak u Myśliwskiego na bieżąco opowiadana. To istotne rozróżnienie, ponieważ o ile opowiadając tu i teraz trudno jest panować nad porządkiem wypowiedzi, logiką przywoływanych zdarzeń, o tyle spisanie opowieści pozwala ją jednocześnie uporządkować. Jednak trudno mówić o porządku przywoływanych wspomnień w przypadku *Poszukiwania*. Impresjonizm Prousta polega na tym, że przedstawia zjawiska w takim porządku, w jakim się je postrzega, nie zaś gdy zostaną już spaczone przez rozumienie. Dlatego chronologia jest tutaj trudna do ustalenia, bo nie stawia się, jako wszechwiedząca poza czasem i nie uwydatnia ani następstwa, ani przyczyny.

Wszystko, co urzeczywistnia się w Czasie (wszystko, czego Czas dokonuje), czy to w Sztuce, czy w Życiu, w najlepszym razie można osiąść stopniowo – w wielu, cząstkowych aneksjach, nigdy zaś naraz w całości²⁴⁰.

²³⁸ S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt., s. 75.

²³⁹ *Ibidem*, s. 80.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 36.

3.2 Koncepcja pamięci u Myśliwskiego

Wystarczy się zastanowić, jak funkcjonuje pamięć. Nie pamiętamy całego ciągu, tylko fragmenty. Tacy jesteśmy fragmentaryczni.

- I co bardziej męczy – pamięć czy niepamięć?

Że pamiętamy tak, jak nam się wydaje, że powinno być – a to nie tak było²⁴¹.

Wiesław Myśliwski

W powieściach Myśliwskiego trudno doszukiwać się cudów pamięci mimowolnej. Wszystko to, co wyłania się z opowieści jego bohaterów jest konsekwencją wysiłków pamięci podległej woli. Jednak i tutaj funkcjonują swoiste rewery. Rewers u Myśliwskiego działa na zasadzie bodźca stymulującego bohatera do podjęcia wysiłku wyężenia pamięci podległej woli. Nie trzeba się ich doszukiwać, jak w przypadku Prousta, ponieważ, choć nie zawsze, to od nich zaczyna się każda kolejna powieść polskiego autora.

Rewers, dalej zwany bodźcem, do opowieści Syna z *Nagiego sadu* to wspomnienie drogi, jaką przebył wraz z ojcem wracając z nauki w mieście do rodzinnej wsi. Ten obraz został poprzedzony długo wstrzymywaną potrzebą opowiedzenia o ojcu. Tak, więc główną przyczyną była chęć opowiedzenia o ojcu zaś wspomnienie drogi, z uwagi na jego przełomowy charakter, nadawało się idealnie do rozpoczęcia opowiadania. Jednak z tym kończy się wola Syna bowiem obraz drogi mimowolnie prowadzi do kolejnych i kolejnych wspomnień. Pamięć sama dyktuje warunki i opowiadającemu coraz trudniej jest zapanować nad porządkiem przywoływanych zdarzeń. Zatem można powiedzieć, że opowieść sama się toczy. I nie tylko pamięć wyznacza kierunek opowieści, ale również słowa, bo to one budują przywoływany świat.

O, niejedną noc można by przegadać. Gdyby nawet się nie chciało, to od czego są słowa? Słowa same poprowadzą. Słowa na wierzch wszystko wywleką. Słowa i z najgłębszej głębi wydrą, co gdzieś boli i skowycze. Słowa krwi upuszczą i od razu lżej się robi. [...] Bo słowa to wielka łaska. Cóż ma tak naprawdę człowiek więcej prócz słów dane?²⁴².

Początek monologowi Jakuba z *Pałacu* dają pierwsze starzały, zwiastujące nadejście frontu, a dokładniej to, co spowodowały, czyli wyjazd dziedziców. Oznaki rozpoczęcia wojny na skutek, której jasnie państwo opuścili pałac, dzięki czemu bohater mógł swobodnie przemierzać jego liczne pokoje, stymulują „Ja” do podjęcia opowieści. Narracja *Pałacu* nie

²⁴¹ Donata Subbotko, *Żyło się pod niebem bardziej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 233, s. 28.

²⁴² W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2014, s. 117.

jest jednak skierowana, tak jak reszta powieści, na czas przeszły. Monolog Jakuba nie osadza się na przywoływaniu tego, co było, lecz tego, co aktualnie podsuwa mu wyobraźnia.

Szymon Pietruszka, po wyjściu ze szpitala, gdzie trafił na skutek wypadku drogowego, postanawia wybudować rodzinny grobowiec. Czas, który spędził na rekonwalescencji był dla niego przełomowy, ponieważ pozwolił mu przemyśleć swój stosunek do życia. Zatem chęć wybudowania wspólnego grobu, poprzedzona czasem refleksji po tragicznym wypadku wyzwala w bohaterze opowieść.

Widnokrąg rozpoczyna opis fotografii przedstawiającej narratora wraz z ojcem. Nieobecność matki i odświętne ubrania, w jakie obaj byli ubrani, zastanawiają Piotra i odsyłają jednocześnie do wielu wspomnień, które tak jak w pozostałych przypadkach pojawiają się wedle kaprysów pamięci. Jednak rzeczywisty bodziec, jaki uaktywnił w bohaterze monolog to spojrzenie ojca z fotografii. Warto przytoczyć w tym momencie uwagi Piotra Biłosa.

„Ja” z *Widnokręgu* swój własny byt traktuje jako integralnie powiązany z innymi, w tym wypadku z ojcem, a że w dzieciństwie nie było ono w stanie zrozumieć udręk i zainteresowań, jakie zajmowały wówczas starszych od niego, dziś nawet nie przychodzi mu na myśl, że ta przeszłość kiedykolwiek przyobkleła pełny kształt, co by wprawiło w ruch żal, iż została stracona. Nie, jest tak, że ta przeszłość, niby daleka i oderwana od dzisiejszych trosk, potrzebuje ożywczego tchnienia terażniejszości i ze zdjęcia, które ją uchwyciło, te terażniejszość wzywa²⁴³.

W *Traktacie o łuskaniu fasoli* pojawia się tajemniczy gość, który rzekomo chce kupić fasolę. Po raz pierwszy u Myśliwskiego występuje rzeczywisty odbiorca wypowiedzi bohatera. Słuchacz jest w tym kontekście niezwykle istotny, ponieważ jak pisze Marcin Dzikowski, „staje się ośrodkiem, bodźcem, kondensatorem i katalizatorem opowieści”²⁴⁴. Wraz z „Ja”-opowiadającym, czyli Gospodarzem, zasiadają by wspólnie łuskać fasolę. Nie tylko pojawienie się odbiorcy, ale też odpowiednia czynność, jaką jest owe łuskanie stają się bodźcem. Łuskanie fasoli zatrzymuje bowiem niejako życie, zatrzymuje terażniejszość przez co otwiera furtkę dla pamięci²⁴⁵. Dopiero to połączenie wyzwala istotną opowieść.

Bohater *Ostatniego rozdania* postanawia, po raz kolejny, uporządkować swój notes²⁴⁶. Porządkowanie miałoby polegać na jego ponownym przepisaniu, jednak z wykluczeniem osób już nieżyjących lub „niepotrzebnych”. Figura notesu jest w tym przypadku niezwykle

²⁴³ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 262.

²⁴⁴ Marcin Dzikowski, *Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja*. „Traktat o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego jako powieść hermeneutyczna, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego” 2010, T. 23, s. 4.

²⁴⁵ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 79.

²⁴⁶ Co ciekawe bohater *Traktatu*, również przepisuje swój notes. W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 49.

istotna, ponieważ cechuje go porządek alfabetyczny, a z takiego nie może się wyłonić żadna uporządkowana historia. Gdyby to była książka to miałaby porządek fabularny, dziennik miałby zaś porządek czasowy. Zadanie nie okazuje się zatem niezwykle trudne. Przy każdym nazwisku K. musi wytężyć swoją pamięć, aby odnaleźć w niej konkretną osobę. Każda taka próba przynosi jakieś wspomnienie. Pomysł zasadzający się na porządkowaniu notesu został w powieści niejako podwojony.

W powieści pojawia się bowiem kolejny notes – należący do krawca Radzikowskiego, u którego w młodości terminował główny bohater. To spis przedwojennych klientów tego rzemieślnika, katalog zamówionych niegdyś u niego usług. Krawiec wertuje po latach suche zapisy – nazwiska, adresy i rozmiary garderoby – i na tej podstawie rekonstruuje przeszłość. Nad wyraz barwnie. Tak „pracuje” pamięć – chce nam chyba powiedzieć Myśliwski. Jeśli jakieś dokumenty się zachowały niczym zeszyt krawca, są tylko zbiorami martwych znaków. Ożyją tylko wtedy, kiedy „dopiszemy” do nich opowieść z całą świadomością, że anegdota powstaje tu i teraz, a do przeszłości nie ma dostępu²⁴⁷.

Opowieść K. wyłania się zatem ze zbioru trzech dokumentów. Dwa pierwsze to notesy, zaś trzeci to list od Marii znaleziony w kieszeni marynarki. To on, wyzwoli w bohaterze pamięć dni, których nie odnajdywał podczas porządkowania notesu. Maria staje się też tutaj niejako odbiorcą opowieści, słuchaczem pełniąc przy tym te same funkcje, co Gość z *Traktatu*. Ostatni odnaleziony list Marii to taka magdalenka, bo wraca pamięć zdarzeń z nią związanych. Ostatni, bo pisany przed śmiercią, list Marii jest jej własnym „ostatnim rozdanem”.

Bodźców wyzwalających opowieści u bohaterów prozy Myśliwskiego jest wiele i trudno je jakoś jednoznacznie sklasyfikować. Nie są jednoznaczne, raczej wielowymiarowe. Stanowią pewne połączenia specyficznych okoliczności, tudzież motywacji. Potrzebują też nieraz katalizatora (Michał, Gość, Maria). Niekiedy bodźców jest kilka, stąd rozróżnienie na pośrednie i bezpośrednie. Jednak, co należy podkreślić, nie prowadzą one do wyzwolenia objawień pamięci mimowolnej. Za każdym razem wspomnienia przywoływane są dzięki wysiłkom woli. Wola w przypadku narracji bohaterów tej prozy jest czynnikiem fundamentalnym.

Wiesław Myśliwski zapytany o proustowska magdalenkę, czyli o to, co daje mu natchnienie i pozwala „widzieć jasno w zachwyceniu” odpowiada:

Nigdy nie wiadomo, co jest ową magdalenką. Za każdym razem może to być co innego, na przykład napotkana przypadkowo w tłumie twarz, ale też coś, z czego nie zdajemy sobie sprawy. I niekoniecznie musi to być coś miłego, przeciwnie, to może być coś, co nas poruszy, podrażni. Nie jestem człowiekiem nadmiernie skierowanym na siebie i medytującym nad tym, co mnie akurat

²⁴⁷ Dariusz Nowacki, *Traktat o kartkowaniu notesu*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 211, s.13.

dzisiaj zachwyciło lub zdenerwowało. To się dzieje poza naszą wolą, poza możliwością kontrolowania. Świat, cała masa drobiazgów, cała ta magma, która nas otacza, to jest to, przez co nieustannie musimy się przedzierać i co ma na nas nie do końca uświadomiony wpływ²⁴⁸.

Zatem nie to, co zachwyca lecz to, co jest nieprzyjemne i dręczy wyzwała opowieść. Trudno mówić o tradycyjnej chronologii w utworach powieściowych Myśliwskiego. Tutaj kompozycja rozdziałów nie jest linearna tylko opiera się na skojarzeniach pamięci, a ta jak wiadomo, nie podlega logicznemu uporządkowaniu. Dla opowieści oralnej, której zapis kultywuje pisarz w swoich dziełach, zakłócenia porządku chronologii są rzeczą powszechną i zrozumiałą²⁴⁹. Sam Myśliwski przyznaje, że dla niego nie liczy się to, co ludzie mówią, lecz jak mówią. Przez wiele lat starał się zgłębić istotę ludzkich opowieści, mechanizm i doszedł do wniosku, że „Ludzie nigdy nie opowiadają chronologicznie, lecz według tego, JAK [podkreślenie W.N] ich boli”²⁵⁰.

„Ja”-opowiadający w powieściach Myśliwskiego, jak już zostało niejednokrotnie powiedziane, podejmują się opowiadania w celu odnalezienia samych siebie. Poprzez przeszłość i opowieść o niej stwarzają siebie i swój los, ponieważ pamięć to

jedyny nasz świadek, że byliśmy. Zależymy od pamięci jak las od drzew a rzeka od brzegów [...] stworzeni jesteśmy przez pamięć. Nie tylko my, świat w ogóle²⁵¹.

Przywoływanie przeszłości przez bohaterów tego autora nie ma na celu rozpatrywania jej, jako czegoś straconego, czegoś, co już nigdy nie wróci. Specyfika tej prozy polega na tym, że pomimo perspektywy retrospektywnej, czytelnik przekonuje się, że samo opowiadanie o tym, co było stanowi pewną szansę dla przeszłości. Nie chodzi tutaj jednak, tak jak u Prousta, o przywołanie jej w stanie nietkniętym, przeciwnie.

...przez opowieść dzieje się coś, za sprawą czego przeszłe zdarzenia zyskują formę tyleż samo odziedziczoną, co niespodzianą, i to właśnie z takiej hybrydy bytowej wyłania się forma nowa, zarówno bardziej zgodna z tym, co było, jak i niedokończona, nadal wprzęgnięta w proces stawania się, a jednocześnie otwarta i podatna na nowe możliwe konfiguracje, układy, inne możliwe zespolenia. Bo przeszłość nie daje się oderwać od świadomości, która ją postrzega i wymyśla za każdym razem na nowo; nie istnieje ona sama w sobie²⁵².

Ta opowieść zawsze skierowana jest ku przeszłości, jednak jej rozwiązanie rozgrywa się w teraźniejszości. Michał Nogaś podkreśla, że „w większości utworów pisarza narracja prowadzona jest w czasie przeszłym, a teraźniejszość szybko ustępuje miejsca temu, co już

²⁴⁸ Kazimierz Targosz, *Magdalenki. O inspiracji*, „Przekrój” 1998, nr 2, s. 18.

²⁴⁹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 133.

²⁵⁰ *Proza żywa Wiesława Myśliwskiego – Finezje literackie 1/5*, <http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1996-proza-zywa-wieslawa-mysliwskiego-odc-1>, dostęp: 17.05.2018 r.

²⁵¹ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 378.

²⁵² P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 289.

było, co należy wspominać i opowiedzieć”²⁵³. Tak naprawdę u Myśliwskiego, poza *Pałacem*, czas terażniejszy prawie wcale nie występuje. Dla tego autora istotne jest tylko to, co było, ponieważ to, co jest tu i teraz tak naprawdę nie istnieje. Przeszłość jest zatem jedynym rzeczywistym czasem. W jednym z wywiadów autor tłumaczy to następująco:

Proza jest z istoty gatunkiem, który opowiada wyłącznie o tym, co było. Jak każda opowieść ludzka. Panowie zbyt gramatycznie rozumiecie czas²⁵⁴.

W innej rozmowie podkreśla, że:

A co jest więcej? Przecież nie ma innych czasów. Przed chwilą wypowiedziane przez nas zdania już są przeszłością. Czas terażniejszy nie istnieje²⁵⁵.

Z takiego samego założenia wychodzi również bohater *Traktatu*.

Według mnie, każdy świat jest przeszły, każdy człowiek przeszły, bo czas jest tylko przeszły. Teraz, tu to tylko słowa, jedno, drugie bezcielesne, jak te wszystkie, o których mówiliśmy²⁵⁶.

Narracja prowadzi bohaterów ich do samorozumienia. Ich opowieści oparte są na licznych wspomnieniach, a na te składają się pamięć i wyobraźnia. Depozytariusze pamięci mają świadomość, że swej przeszłości nie zmieniają, jednak nie taki jest ich cel. Celem jest zrozumienie tego, czego nie rozumiało się w tamtym czasie.

Myśliwski pokazuje, jakie podejmują wysiłki (także te narracyjne, pobudzające siły językowe), aby utorować sobie drogi dostępu do odnowionej percepcji świata. Wiele się zmieniło w porównaniu z momentem, kiedy zdarzenia miały miejsce, gdyż percepcja przejawiająca się w snutych opowieściach rodzi się nie tylko z pamięci, lecz – szerzej – z owego centrum, jakie stanowi wewnętrzne „ja” – opowiadacza²⁵⁷.

Przeszłość w powieściach Myśliwskiego nie istnieje, jako coś skończonego. Ona wciąż powstaje na nowo, ponieważ tworzona jest przez opowieść bohaterów. Ponadto prawdziwe staje się dopiero to, co zostało opowiedziane. Opowieść ma moc tworząca i ustanawiająca. Piotr Biłos zauważa, że:

...przeszłość nie istnieje tutaj jako byt autonomiczny na modłę zdarzeń spełnionych i zamkniętych, lecz jest na nowo powołana do życia przez opowieść. Dzięki niej zyskują gęstość istnienia, których pierwotnie nie było. Powieściowy stelaż jest tak zaprojektowany, abyśmy, tak samo zmysłowo, co filozoficznie i umysłowo, dotknęli linii granicznej, będącej także linią styczności i ciągłych wymian ontologicznych, rozdzielającej i zarazem jednoczącej to, co się kiedyś przeżyło, i to, co opowiedziane jest dzisiaj, w ramach obecnej sytuacji wypowiedzeniowej. Przez to rodzi się przekonanie, że to, co przeżyte zostało kiedyś, istnieje w tej mierze, w jakiej jest

²⁵³ Michał Nogaś, *Tajemnica Myśliwskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 181, s. 28.

²⁵⁴ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/wieslaw-mysliwski--pan-tadeusz-jest-opera,50902,1,1.html>, dostęp: 11.04.2018 r.

²⁵⁵ Donata Subbotko, *Żyło się pod niebem bardziej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 233, s. 28.

²⁵⁶ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 284.

²⁵⁷ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 29.

opowiedziane. Filozoficznie treścić można by to następująco – zdarzenie domaga się zaistnienia w opowieści, by umocować się w bycie²⁵⁸.

Koncepcja pamięci u Myśliwskiego, mimo pozornych zbieżności, jest zasadniczo różna od tej Proustowskiej. Przede wszystkim nie funkcjonuje tutaj pamięć mimowolna. Nie ma tych wszystkich cudownych olśnień, gdzie na skutek połączenia odpowiednich bodźców zmysłowych bohater doznaje objawienia „życia prawdziwego” nieskażonego przez świadomość. U polskiego autora nie ma takich czystych, nieskażonych wspomnień. Jedyne jakie udaje się przywołać jego bohaterom to te w pełni przez rozum przefiltrowane. Takie wspomnienie wydobyte dzięki pamięci podległej woli zostaje jeszcze raz poddane obróbce rozumowej, dzięki czemu depozytor, wyposażony w już w wiedzę i doświadczenie, których nie posiadał wcześniej, może z niego wydobyć prawdę. Taki zabieg pozwala zrozumieć rzeczy, których nie rozumiało się przezywając dane je „po raz pierwszy”. Myśliwski traktuje zatem pamięć jako narzędzie całkowicie podległe woli. Bohater mając do dyspozycji owe narzędzie, może posiadać również warsztat. Pamięci bowiem można w pewien sposób dopomóc, stwarzając jej dogodne warunki, które jakby otwierają dla niej furtkę. Takimi warunkami są między innymi miejsce (opustoszały pensjonat – *Ostatnie rozdanie*), słuchacz (*Gość – Traktat o łuskaniu fasoli*), czynność (łuskanie fasoli – *Traktat o łuskaniu fasoli*, porządkowanie notesu – *Ostatnie rozdanie*) czy okoliczność (postanowienie wybudowania rodzinnego grobowca – *Kamień na kamieniu*, zbliżająca się śmierć – *Nagi sad*).

Jak już wspomniałam w poprzednich rozdziałach, na to, co wyłoni się z opowieści bohatera ma wpływ wiele czynników. Na kształt tego, co przyniesie opowieść, ma przede wszystkim wpływ aktualna sytuacja bohatera. Jego wiek, samopoczucie i co najważniejsze, wewnętrzna potrzeba.

Dla mnie pamięć nie jest jakimś narzędziem na kształt aparatu fotograficznego; nie jest zapisem rzeczywistości. Pamięć jest z natury organem kreatywnym. Pamięć mamy nie po to, abyśmy pamiętali, ale żebyśmy mogli się pocieszyć. Jeżeli przypatrujemy się mechanizmowi pamięci, zauważamy, że te same fakty wspomniane w różnych okresach życia będą wspomniane inaczej. Pamięć jest zdeterminowana obecną sytuacją wewnętrzną człowieka, jego doświadczeniami i – powiedziałbym, że to najważniejsze – aktualną potrzebą duchową. Więc pamięć jest, jeżeli użyć tego niedobrego słowa – organem pocieszycielskim²⁵⁹.

O pocieszycielskiej funkcji pamięci mówi się już w *Nagim sadzie*.

A pamięć jak to pamięć. Wydarzenia nie spoczywają w niej jak święte szaty w kufrze, lecz dzieją się wciąż, choćby przez samo pamiętanie, zmieniają się, rosną, nie możesz nigdy być ich pewny ani budować na nich. Raz ci są bliższe niż terażniejszość, raz uciekają przed tobą, choć się z dobra

²⁵⁸ Ibidem., s. 498.

²⁵⁹ Grzegorz Józefczuk, *Pamięć może nas pocieszyć*, „Gazeta Wyborcza”2006, nr 124, s. 2.

wolą do nich zbliżasz. Czyż więc pamięć ludzka może wyznaczać prawdziwość rzeczy? Czy pamięć nie dostarcza człowiekowi więcej zadośćuczynienia niż świadectwa?²⁶⁰.

Powyższy fragment jest również istotny z innego punktu widzenia. W takim ujęciu pamięć znacząco rozszerza swoje pole, przez co przestaje być bibliotecznym magazynem, tudzież zbiornikiem tak jak w przypadku Prousta. Przypomnijmy koncepcja pamięci francuskiego prozaika zakłada, że istnieje magazyn pamięci mimowolnej, w którym przechowywane są nietknięte, nienaruszone przez czas i, przede wszystkim, rozum wspomnienia. U Myśliwskiego taki magazyn, na kształt szczelnego sejfów nie istnieje. U niego pamięć stanowi raczej „żywe środowisko przechodzące własne ewolucje, obdarzone pewną autonomią względem rzeczy, które się w nim znalazły”²⁶¹. Proustowska koncepcja pamięci opiera się na założeniu, że człowiek jest w stanie zachować w swojej pamięci wszystkie wspomnienia, całą przeszłość, wszystkie wydarzenia z życia. U Myśliwskiego jest wręcz przeciwnie, o czym doskonale świadczą poniższe cytaty z *Traktatu o luskaniu fasoli*.

...nikt przecież nie jest w stanie ogarnąć w całości swojego życia, choćby najmarniejszego. Nie mówiąc, że nasuwa się wątpliwość, czy jakiegokolwiek życie jest całością. Każde jest mniej czy więcej potraskane, często i rozrzucone. A takiego życia nie da się już pozbierać, a gdyby nawet, to w jaką całość złożyć? To nie filiżanka [podkreślenie N.W], czy niechby i jakieś większe naczynie²⁶².

Toteż tak długo powinniśmy żyć, na ile pamięć nam pozwala. Nie dłużej. Człowiek za długo żyje [...] jakkolwiek wszyscy uważają, że za krótko. [...] Człowiek pamięć ma na krótsze życie. Niczyja pamięć nie jest w stanie aż tak długiego ogarnąć. Całe szczęście, mówi pan? Dlaczego? Że człowiek by nie zniósł aż takiej pamięci, mówi pan? Że świat by się rozpadł od takiej pamięci? Możliwe. Chociaż czego pamięć nie ogarnie, to i tak czyha na nas. Dlatego, według mnie, za długo. Jak mówię, powinno się żyć tyle, na ile pamięć nam pozwala i jakie wyznacza nam granice²⁶³.

Jak widać pierwszy z nich wprost nawiązuje do *Poszukiwania* Prousta, a dokładniej do jego najstynniejszego olśnienia, czyli magdalenki maczanej w filiżance herbaty. Przypomnijmy, to z niej wyłania się całe dzieciństwo i młodość narratora. Myśliwski poddaje w wątpliwość założenie, że człowiek jest zdolny do zachowania w sobie całej przeszłości. W przeciwieństwie do Prousta uważa, że istota ludzka nie byłaby zdolna do udźwignięcia pamięci absolutnej. Ponadto taka pamięć przestałaby być pamięcią. Wraz z wyobraźnią spośród wszystkich przeżyć, zdarzeń, doświadczeń wybieramy tylko te, które z jakiegoś powodu podświadomie uznajemy za słuszne. Bohaterzy tej prozy poprzez opowieść oparta na pamięci i wyobraźni starają się scalić i uporządkować swoje życie. Jednak takie próby są

²⁶⁰ W. Myśliwski, *Nagi sad*, dz. cyt., 33.

²⁶¹ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 373.

²⁶² W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 355-356.

²⁶³ *Ibidem*, s. 378-379.

z góry skazane na niepowodzenie, gdyż pamięć jest zbyt krótka i nietrwała w stosunku do całego życia. Granice ludzkiej pamięci i ludzkiego życia się nie pokrywają. Pamięć nie ma początku i końca tak jak życie, nawet to, co pamiętamy dane jest nam wyłącznie we fragmentach.

Dlatego los człowieka ma swój początek tam, gdzie zaczyna się jego osobista pamięć wsparta rodzinnymi wspomnieniami. Natomiast koniec historii ludzkiej przypada na miejsce, gdzie pamięć człowieka osiąga swój kres²⁶⁴.

Przeszłość, która wyłania się z naszej pamięci jest zbyt fragmentaryczna, aby dało się ją ogarnąć jako całość. Takich stwierdzenie przebija przez każdą powieść Myśliwskiego, jednak najczęściej i najdobitniej daje się to odczuć w *Traktacie o luskaniu fasoli*.

...czasem próbuje ogarnąć swoje życie, a któż tego nie próbuje...? Ma się rozumieć, nie całe, ot, to, tamto czy owo, nikt przecież nie jest w stanie ogarnąć w całości swojego życia, choćby najmarniejszego. Nie mówiąc, że nasuwa się wątpliwość, czy jakiegokolwiek życie jest całością. Każde jest mniej czy więcej potrzaskane, często i rozrzucone. A takiego życia nie da się już pozbiierać, a gdyby nawet, to w jaką całość złożyć?²⁶⁵

Pamięć zarówno u Prousta, jak i Myśliwskiego jest nierozzerwalnie związana z wyobraźnią. Tam gdzie nie sięga pamięć, tam z pomocą przychodzi wyobraźnia, która zapelnia luki w opowieści. Tak więc horyzont naszej przeszłości ustanawia nasza pamięć.

Przeszłość [...] nigdy nie odchodzi, jako że wciąż ją od nowa tworzymy. Tworzy ją nasza wyobraźnia, ona ustanawia naszą pamięć, nadaje jej znamiona, dyktuje jej wybory, nie odwrotnie. Wyobraźnia jest ziemią naszego istnienia. Pamięć jest tylko funkcją wyobraźni²⁶⁶.

Świat przedstawiony w powieściach Myśliwskiego dzieje się wyłącznie wewnątrz „Ja”-opowiadającego. Wszystkie przywoływane wspomnienia podległe są wyobraźni. Niekiedy na potrzeby opowieści ta wyobraźnia tworzy pewne wspomnienia, wydarzenie, których bohater nie mógł pamiętać, a które zasłyszał od osób trzecich. Na podstawie takich opowieści zasłyszanych dopisał własną historię.

Analizując prozatorską twórczość Wiesława Myśliwskiego warto pamiętać, o pewnych kluczach. Takimi kluczami są słowo, pamięć i wyobraźnia. To one konstytuują całą narrację. Słowo niesie w sobie pamięć i jest jednocześnie tworzywem wyobraźni. Warto jednak przy tym pamiętać, że słowo nie jest oderwane od rzeczywistości.

Pamięć u Myśliwskiego jest silnie związana z metaforyką świetlną, co najbardziej widać w *Traktacie*, gdzie pojawia się lampa naftowa, przy której się łuska fasolę oraz

²⁶⁴ Michał Kaczmarek, *Opowiadać-pamiętać-być. Wypisy z traktatu o losie ludzkim Wiesława Myśliwskiego*, „Strony: czasopismo społeczno-kulturalne” 2011, nr 1, s. 79.

²⁶⁵ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 355-356.

²⁶⁶ Ibidem, s. 256-257.

zabytkowe świeczniki, z którymi bohater nie potrafi się rozstać. Pamięć tak jak światło jest w ciągłym ruchu i w tym sensie jest w stanie zawsze do nas dotrzeć. Pamięć też tak jak światło rozświetla ciemność.

...według mnie pamięć jest takim lecącym do nas światłem dawno zgasłej gwiazdy. Czy niechby tylko naftowej lampy. Tyle, że nie zawsze jest w stanie do nas dolecieć za naszego życia²⁶⁷.

W twórczości prozatorskiej Myśliwskiego pojawia się również kolejny wymiar pamięci, wymiar, który jakby został przez Prousta pominięty. Mam tutaj na myśli pamięć o charakterze traumatycznym, pamięć, której się nie chce. Ile o wspomnieniu śmierci babki i Albertyny można mówić, jako o traumatycznych, o tyle Marcel się tej pamięci nie wypiera. Przeciwnie w niej na nowo odnajduje bliskie osoby, wskrzesza je. W powieściach Myśliwskiego:

Droga do „siebie” wiedzie przez wspomnienia, na które składa się współpraca pamięci i kreacji. Pamięć jest „światłem zawodnym”, z jednej strony „rozjaśnia” (jak Proustowska magdalenka) i sprzyja tworzeniu prywatnej mitologii, a z drugiej – boli, bywa nośnikiem doświadczeń traumatycznych, sprzyja melancholii. A jednak widziane z czasowego dystansu „obrazy siebie” – niezależnie od tego, co w nich jest faktem, a co kreacją – „piszą” jakiś wzór losu. [...] Niezbędny przy podejmowaniu próby zrozumienia własnego życia, bo człowiek – co Myśliwski wielokrotnie powtarza – tyle o sobie wie, ile pamięta²⁶⁸.

Trauma bohaterów polskiej prozy jest ściśle związana z pamięcią o wydarzeniach II wojny światowej. Często traktowana jest jako brzemię, co doskonale widać przede wszystkim w *Kamieniu na kamieniu* oraz w *Traktacie o fukaniu fasoli*. Myśliwski pokazuje ciemną stronę pamięci i wspomnienia, od których wolałoby się uciec.

Nie zawsze [...] potrzebujemy pomocy pamięci. Bywa, że bardziej potrzebujemy zapomnienia. Ciężko byłoby żyć tak bezustannie w niewoli pamięci. Toteż musimy ją nieraz zwodzić, mylić, uciekać przed nią. Przecież na dobra sprawę nie musimy nawet tego pamiętać, że jesteśmy na tym świecie²⁶⁹.

3.3 Zbieżności i rozbieżności

Marcel Proust i Wiesław Myśliwski w swojej twórczości obierają tę samą technikę pisarską polegającą mianowicie na zapisie pamięci. Wybór takiego sposobu pisania pociąga za sobą znaczące konsekwencje, z których najistotniejszą wydaje się chronologia. Zarówno w przypadku francuskiego, jak i polskiego prozaika trudno mówić o uporządkowaniu

²⁶⁷ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 31.

²⁶⁸ Anna Węgrzyniak, *Rzeczy ostatnie w „Ostatnim rozdaniu” Wiesława Myśliwskiego*, „Świat i Słowo: filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia” 2013, nr 2, s. 131.

²⁶⁹ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 395-396.

fabularnym, jakiejś ligice przywoływanych wydarzeń. Chronologia, a dokładniej jej brak doskonale oddaje to, w jaki sposób działa pamięć ludzka. Przywoływana przeszłość nigdy nie jest spójna, rządzi się własnymi kapryśnymi prawami.

W *Poszukiwaniu straconego czasu* przywoływane wspomnienia przetykane są licznymi, i nieraz niezwykle długimi, opisami przeżyć estetycznych narratora. Proust niczym impresjonista, pokazuje wydarzenia w takiej kolejności, w jakiej przeżywał je Marcel, a nie w takiej jakiej się rzeczywiście wydarzały. Ponadto, jak już zostało wcześniej powiedziane, w tym dziele mamy do czynienia z dwoma głosami – bohaterem i narratorem. Pierwszy przeżywa wydarzenie na bieżąco, drugi wydobywa z niego esencje odwołując się do innych „przeszłych” lub tych, co z perspektywy bohatera mają dopiero nastąpić. Jest to zabieg celowy podejmowany przez Prousta, szczególnie, jeśli w grę wchodzi przeszłość wydobyta z zakamarków pamięci mimowolnej. Należy również zwrócić tutaj uwagę, na to że zarówno w rzeczywistości jak i świecie powieściowym czytelnik ma do czynienia z powieścią, utworem spisany, obcuje z wielkim dziełem traktującym o drodze ku jego powstaniu i samym akcie tworzenia. Wydawałoby się więc, że przystępując do spisywania historii swojego pisarskiego powołania Marcel uporządkuje wszystkie wspomnienia, tak aby tworzyły logiczną całość. Jednak rozumowo uporządkowana przeszłość nie miałaby w sobie nic z zapisu pamięci, a już szczególnie tej mimowolnej. Olśnienie przefiltrowane przez rozum w celu wynikowego, logicznego uporządkowanie traci swoją istotę, przez co przestaje być prawdziwe.

W powieściach Wiesława Myśliwskiego mamy do czynienia nie tylko z techniką polegającą na zapisie pamięci, ale również z zapisem żywej mowy. Tutaj opowieść tworzy się na bieżąco. Polski autor chwyta proces przywoływania przeszłości jak gdyby na gorąco. „Ja”-opowiadający często nie skończy jeszcze opowiadać jednego wspomnienia, a już rozpoczyna opowieść o trzech innych pochodzących z diametralnie różnych okresów czasowych. Wspomnienia, tak jak żywa mowa, same się niosą. Nie łatwo nad nimi zapanować, ponieważ wciąż mówiąc nie mamy czasu na zastanowienie się nad tym, czy to, o czym mówimy jest spójne czy nie, szczególnie jeśli w grę wchodzi wspomnienia. Słowo ma szczególną moc tworzenia wielorakich powiązań, odwołań. Dla przykładu warto tutaj przywołać fragment z *Traktatu o luskaniu fasoli*, w którym Gospodarz opowiada o spotkaniu z tajemniczym nieznajomym w kawiarni. Gdzieś na jednej z, prawdopodobnie wiedeńskich ulic, spotyka mężczyznę, który tak jak i on odwraca się jakby go poznając. Mężczyźni spotykają się następnie w kawiarni. Po czasie wywiązuje się rozmowa, w wyniku, której okazuje się, że

ojciec owego mężczyzny był kiedyś w rodzinnej wsi naszego bohatera. Narrator sugeruje, aby ponownie się tam z ojcem wybrał ponieważ:

...zawsze przyjemnie jest zwiedzać miejsce w towarzystwie kogoś, kto to miejsce już zna, nieznajomy odpowiada, że jego ojciec nie żyje. Przez chwilę wyczuwa się skrępowanie, tym bardziej że u bohatera odzywa się ból dwunastnicy, doskwierający mu od lat. Nie wie za bardzo, jak się zachować, bo opowiedzenie prawdy równoznaczne byłoby z przyznaniem się do tego, że ciastko i kawa, które właśnie spożywa na zaproszenie rozmówcy, są źródłem jego bólu. Po raz kolejny odzywają się elementy monologu wewnętrznego, po czym „ja” zawiesza opowieść o kawiarni i nieznajomym, aby zwrócić się do swojego rozmówcy z aktualnej sytuacji wypowiedzeniowej, czyli do tajemniczego gościa, z którym prowadzi rozmowę przy łuskaniu fasoli. Wyznaje mu po kolei kilka rzeczy. Że, o dziwo, ból mija za każdym razem, kiedy gra na saksofonie, że pewien krawiec, chcąc mu powiedzieć, iż jest chudy, wołał użyć słowa „szczupły”, że swoją żonę poznał dzięki temu, iż zainteresowała się szklanką mleka, które pił zamiast alkoholu, że w końcu po zrezygnowaniu z operacji znalazł skuteczny lek na bazie roślin i że rozwiódł się z żoną, ponieważ w przeciwieństwie do niej nie chciał mieć dzieci. Wtedy dopiero następuje moment, kiedy „ja” ponownie podejmuje przerwany wątek opowieści o spotkaniu w kawiarni...²⁷⁰.

Jak wskazuje powyższy fragment, przytoczony za Piotrem Biłosem, pisarz nie przejmuje się zbytnio chronologia przedstawianych wydarzeń czy kolejnością ujawnianych informacji. Opowieści bohaterów Myśliwskiego są równie dygresyjne, co historia Marcela, z tym wyjątkiem, że w pierwszym wypadku narracja skłania się ku innym wspomnieniom zaś w drugim ku przeżyciom estetycznym.

Pamięć, tak jak narracja, ma w obu przypadkach fundamentalne znaczenie. Narracja, czyli opowieści bohaterów prowadzi do samorozumienia, do odkrycia prawdy o tym kim są. To zrozumienia rodzi się w trakcie opowieści. Ta opowieść przywołuje i często przetwarza wydarzenia z przeszłości. Tak więc pamięć staje się pewnym narzędziem służącym budowaniu, tworzeniu własnej tożsamości. Jeszcze raz podkreślę – budowaniu tożsamości, ponieważ powstaje ona w trakcie opowieści. W tym procesie poza pamięcią bierze udział również wyobraźnia. Te dwie kategorie pamięć i wyobraźnia są ze sobą nierozzerwalnie związane, ponieważ uzupełniają się wzajemnie. Oczywiście wykluczam tutaj działanie pamięci mimowolnej, gdzie wyobraźnia nie ma dostępu. Zarówno u Prousta, jak i Myśliwskiego narratorzy przywołują historie, których nie mogli być naocznymi świadkami, ponieważ wydarzyły się one jeszcze przed ich przyjściem na świat. Te historie są jednak na tyle barwnie opowiedziane, że można by spokojnie odnieść wrażenie, iż narrator brał w nich bezpośredni udział. Przykładem niech będą historie miłości Swanna i Odety z *Poszukiwania* oraz droga przez siedem mostów z *Nagiego sadu*. Jak widać przy relacji tych wydarzeń wyobraźnia narratorów odegrała znaczącą rolę. Do tej pory założenia obu autorów są

²⁷⁰ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 472-473.

zasadniczo zbieżne, ponieważ obaj traktują pamięć, jako narzędzie, dzięki któremu bohater buduje własną tożsamość, a funkcją pamięci jest wyobraźnia.

Pierwsza rozbieżność zasadza się na założeniu, że istnieje pamięć absolutna. Koncepcja Prousta zakłada, że człowiek przechowuje w sobie całą przeszłość. Jest ona ulokowana w różnych miejscach. Ta przefiltrowana przez naszą świadomość, przez co odległa od prawdy znajduje się w magazynie pamięci podległej woli. Jednak przeszłość prawdziwa przechowywana jest przez pamięć mimowolną, jednak nie każdemu jest dane dostąpić jej objawienia. Według Myśliwskiego człowiek, przeciwnie, nie jest zdolny, aby pomieścić w sobie całej pamięci. Nikt nie byłby zdolny nosić w sobie takiego brzemienia. Pamięć bohaterów, szczególnie *Kamienia na kamieniu* oraz *Traktatu o łuskaniu fasoli*, choć nie tylko, naznaczona jest traumą. Tę pamięć się dźwiga, od niej się ucieka. Myśliwski podkreśla, że człowiek nie mógłby w sobie pomieścić wszystkich takich wspomnień, stąd ucieczka w zapomnienie. Ponadto nieraz zaznacza, że życie jest za krótkie, aby móc zachować w nim całą przeszłość, bo ona nie należy tylko, paradoksalnie rzecz ujmując, do jej właściciela. W tej przeszłości nie dźwiga się tylko samego siebie, lecz również innych, a często przeszłość całego narodu. Jeśli bohater Prousta, z całą swą salonową biografią i wojną spędzoną na podglądaniu de Charlusa, wypowiada następujące słowa „Nie wydawało mi się bym miał siłę dźwigać jeszcze długo brzemień przeszłości, która tak już rozrosła i którą w takiej udręce nosiłem w sobie”²⁷¹ to cóż ma powiedzieć chociażby Gospodarz z *Traktatu o łuskaniu fasoli*, który poza własną historią nosi w sobie również pamięć ofiar pacyfikacji rodzinnej wsi?

Kolejnym punktem rozbieżnym między koncepcjami obu tych autorów, jest funkcja pamięci podległej woli. Oczywiście znaczna część *Poszukiwania*, pomijając olśnienia, zasadza się na działaniu i procesach pamięci podległej woli. Jednak Proust podkreśla, że wspomnienia przywoływane za jej pomocą mają niewiele wspólnego z prawdą, z „życiem prawdziwym”, gdyż zostały przefiltrowane przez naszą świadomość. O funkcjonowaniu pamięci podległej woli Samuel Beckett pisze:

Nawet najbardziej owocna próba przywołania przeszłości przynieść może najwyżej echo jakiegoś minionego przeżycia. Jako akt intelektu jest bowiem uzależniona od uprzedzeń inteligencji, ta zaś odwraca się od wszelkich przeżyć, mając je za nielogiczne i pozbawione znaczenia, za element błaży i obstrukcyjny, a zatem od wszystkiego – cokolwiek by to było: słowo, gest, zapach czy dźwięk – co nie daje się dopasować do łamigłówek jakiegoś ogólnego pojęcia. Tymczasem istota wszelkiego nowego doświadczenia tkwi właśnie w owym tajemniczym pierwiastku, który czujna wola odrzuca jako anachronizm. Stanowi on oś, na której przeżycie się osadza; środek ciężkości,

²⁷¹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., s. 325.

który je spaja. Tak więc żadnym wysiłkiem woli nie przywróci się wrażenia w całej jego niepodzielności, które uprzednio ta sama wola, by tak rzec, raz-społa²⁷².

Tak więc jedynie pamięć mimowolna, czyli ta, której „zbawienia” Marcel doświadcza w chwili olśnieni, zawiera w sobie prawdziwą przeszłość. Tylko wspomnienia z niej wydobyte są prawdziwe.

W prozie Myśliwskiego, nie funkcjonuje coś takiego jak objawienia pamięci mimowolnej. Opowieści jego bohaterów są całkowicie oparte na pamięci podległej woli. Nie oznacza to jednak, że przeszłość przez nich przywoływana jest „gorsza”. Należy sobie wpierw uzmysłwić cel, w jakim sięgają oni do zakamarków swojej pamięci, po co tak bardzo wyężdżają swoją wolę. „Ja”-opowiadający u Myśliwskiego opowiada by zrozumieć. Przywołuje dane wspomnienie, by intensywnie przefiltrować je przez własny rozum! Z punktu „tu i teraz” wyposażeni w wiedzę, doświadczenie i przede wszystkim słowo, powracają do wspomnień szczególnie dla nich ważnych, do rzeczy których przez całe życie nie mogli zrozumieć. Przemiany pamięciowe, jakie zaszły w czasie dzielący wydarzenie przeżywane od wspomnianego, nie oddalają nas od prawdy, przeciwnie pozwalają ją na nowo zbudować i powołać do życia²⁷³. Znamienny zdaje się tutaj fragment pochodzący z *Nagiego sadu*.

Czyż więc pamięć ludzka może wyznaczać prawdziwość rzeczy? Czyż pamięć nie dostarcza człowiekowi więcej zadośćuczynienia niż świadectwa? Może takie jest jej przeznaczenie, a może rzeczy muszą się w niej dostać, oswoić, udobruchać, aby stały się prawdziwe. Może prawdziwość rzeczom wyznacza dopiero nasza za nimi tęsknota, nasz żal, nasze w nich odnalezienie się, bo na co dzień jesteśmy w rzeczach jedynie zagubieni, błakamy się wśród nich, nie odróżniając ich od siebie, siebie od nich²⁷⁴.

Dla Myśliwskiego dopiero z perspektywy czasu i wyobraźni tworzy się prawda, to jak wywołane zdjęcie, które potrzebuje czasu, żeby się naświetlić. Doskonałym przykładem zdaje się tutaj opis fotografii występujący na początku opowieści Piotra z *Widnokregu*. Zdjęcie nie pojawia się po to, aby narrator mógł rozpamiętywać utracony czas dzieciństwa i młodość, lecz jako przyczynek do, tego, aby zastanowić się nad spojrzeniem ojca, który wyrażało to, co czuli wszyscy dorośli podczas wojny.

Nie chodzi o wspomnianie tego, co już było, lecz o oryginalne odkrycie czegoś *zarazem starego i nowego*, co burzy ramy, w których dotychczas mieściła się aktualność. Pochylając się dziś nad zdjęciem, syn, który w międzyczasie dorósł, nie stara się odzyskać tego, czego brak dojmująco odczuwał, odwrotnie – powołuje do życia coś, czego jeszcze nigdy nie było – mglistą świadomość tego, co dorośli odczuwali podczas wojny. Wytwarza terażniejszość, której korzenie sięgają w

²⁷² S. Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt. s. 72-73.

²⁷³ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 373.

²⁷⁴ W. Myśliwski, *Nagi sad*, dz. cyt., s. 33.

głęb owych realiów. Jego własna egzystencja czerpie siłę i formę z ich uwewnętrzniania, a nie da się tego po prostu określić jako przeszłość²⁷⁵.

Ponadto filozofia polskiego autora nie zakłada istnienia prawdy absolutnej, czyli „życia prawdziwego” – jak u Prousta. Nie ma jednej rzeczywistości, każdy ma swój świat, przez co kategorie świata prawdziwego i prawdy absolutnej zostają zupełnie odrzucone. Istnieje tylko świat wewnętrzny, świat opowiadany przez bohaterów i ściśle ograniczony do ich wewnętrznego „ja”. Rzeczywistość nie jest stała, ona wciąż powstaje.

Świat przedstawiony okazuje się w końcu tyleż samo odtwarzany, co stwarzany przez „ja”-opowiadacza, który elementy przeszłości przenosi na inny poziom bytowy. Myśliwski ten poziom nazywa losem. Jest on wynikiem tego, że przekształcające się nieustannie „ja” podejmuje wciąż na nowo przeszłość wraz z jej konstelacją osobliwych postaci. Snując opowieść zwróconą w przeszłość, zmierza jednak ku rozwiązaniu należącemu do przeszłości²⁷⁶.

Poza tym to, co wyłoni się z przywoływanej pamięci jest ściśle uzależnione od okoliczności, w jakich ją wzywamy. Nigdy przeszłości nie ujawni się nam w takiej samej postaci, objawiając tą samą, co wcześniej prawdę.

Pozostaje jeszcze Przyzwyczajenie, o którym tak wiele pisze Beckett analizując Proustowską koncepcję pamięci. W Prousta goi ono tęsknotę za straconym czasie, jednak zasłania nam również istotę rzeczy. Przez Przyzwyczajenie nie jesteśmy w stanie dostrzegać życia takim, jakim jest. Ponadto badacz wysuwa tezę, że gdyby nie Przyzwyczajenie to ludzie byłiby prawdziwie szczęśliwi. Pozwolę sobie raz jeszcze przywołać ten cytat: „Bez czegoś takiego jak Przyzwyczajenie – dla zagrożonych śmiercią, czyli dla wszystkich ludzi – życie byłoby zachwycające²⁷⁷”. Kwestia Przyzwyczajenia u Myśliwskiego pozostawia wiele do myślenia, szczególnie jeśli chodzi o historie bohaterów *Kamienia na kamieniu*, *Traktatu o łuskaniu fasoli* czy *Ostatniego rozdania*. Warto zwrócić uwagę jak bardzo od owego Przyzwyczajenia uciekają. Świadczy o tym choćby ilość różnorodnych podejmowanych przez nich prac, czy ciągłe zmiany miejsc zamieszkania, jak w przypadku dwóch ostatnich bohaterów. Nie można jednak powiedzieć, aby byli szczęśliwi.

Dzieło Prousta traktuje przede wszystkim o wspomnieniach wydobytych dzięki objawieniom pamięci mimowolnej. Wspomnienie wydobyte w ten sposób zostaje poddane literackiej obróbce, czyli pracy języka. Dzięki temu wyłania się kolejne wspomnienie, które jest wynikiem pracy pamięci i języka. Takie wspomnienie jest szczególnie istotne, ponieważ zdolne jest wydobyć na światło dzienne wszystko to, co do tej pory było ukryte. Z tej

²⁷⁵ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt. s. 260.

²⁷⁶ Ibidem, s. 501.

²⁷⁷ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, dz. cyt., s. 332.

perspektywy takie podejście wydaje się bliskie strategii objętej przez bohaterów Myśliwskiego.

Dzięki sile inwencji, w jaką jest wyposażone przypominanie sobie, aktywne odpominanie, mogą wypłynąć obszary zanurzone dotąd w otchłani niepamięci. Bo zawsze są takie wspomnienia, które podmiotowi towarzyszą i które on niby pamięta, ale w sposób bierny, jakby nie zdając sobie z tego sprawy²⁷⁸.

Wiadome jest jak z konfrontacji z czasem wychodzi Marcel. Proust przewycięża Czas i Śmierć poprzez sztukę. W swoim dziele pokazuje nie tylko niszczycielskie działania tego pierwszego, ale również zatrzymuje go. W *Poszukiwaniu straconego czasu* jest ogromnym pomnikiem wystawionym pamięci mimowolnej, zdradzającym tajniki ludzkiej pamięci w ogóle. Nie będzie przesadą, że zarówno Marcel-bohater, jak i Marcel-pisarz pokonali Czas. Są to rzeczy oczywiste, jednak o wiele ciekawsze zdaje się jak z tego samego pojedynku wyszedł Myśliwski, który walczył przecież nieco odmienną bronią aniżeli swój poprzednik. Z odpowiedzią przychodzi tutaj znakomity historyk literatury i krytyk literacki, autor najznakomitszych polskich prac dotyczących twórczości Marcela Prousta, Jan Błoński.

Jest to jeszcze jeden literacki trik na pokonanie czasu, na odszukanie "własnej" przeszłości czy też istoty. Poeta(pisarz) pokonuje skrybę(historyka), przez chwyt, który można by – nazbyt uczenie – nazwać specjalizacją czasu, projekcją czasu w przestrzeni. To, co płynie w czasie, zostaje jakby unieruchomione i roztoczone przed czytelnikiem. Tak właśnie powstaje "Widnokrąg"; takie odtworzenie świata (życia), które pozwala zachować to, co istotne, trwałe, piękne także... [...] „W tym "widnokregu" zajdzie się po prostu to wszystko, co dla Piotra i dla narratora godne uwagi. Ale znajdzie się z innej racji, w innym porządku niż spodziewał się czytelnik. Ten bowiem chciał wiedzieć, "jak to było" (tak w porządku jednostki, jak społeczeństwa, biografii i historii). Myśliwski zaś-jako artysta- nadaje zdarzeniom szczególny rytm czy porządek, trudny może do uchwycenia, ale zdolny do poruszenia serca. Próchno się w gwiazdy rozlata, "widnokrąg" porządkuje – być może – ocala emocjonalnie przeszłość. Ocala chyba także narratora, który z foto- i stenografa zmienia się w sztukmistrza. Bo przecież wielka to umiejętność; odnaleźć ziemię, styl, tonację, układ... dzięki którym wspomnienia zmieniają się w dzieło sztuki. Myśliwski osiąga to szczególnym uporządkowaniem wspomnieniowego materiału. Uporządkowaniem jawnie estetycznym; zdarzenia i monologi wracają jak akordy, jak plamy barwne... Dlaczego? Nie wiemy. Ale "es muss sein", jak mówił Beethoven. Musi tak być, ale dlaczego, nie wie nawet artysta²⁷⁹.

Powyższy fragment pochodzi z recenzji poświęconej *Widnokregowi*, jednak śmiało odnieść go można do całej prozatorskiej twórczości Myśliwskiego. Ponadto warto zwrócić uwagę na tonację, w jakiej utrzymana jest ta wypowiedź i porównać ją, z tym, w jaki sposób Błoński pisze o Prouście w szkicu literackim *Widzieć jasno w zachwyceniu*. Podobieństwo wydaje się nie bez znaczenia.

²⁷⁸ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt. s. 245-246.

²⁷⁹ Jan Błoński, *Prawdomówny widnokrąg*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 260. s. 21-22.

Zakończenie

Wiesława Myśliwskiego zaczęto porównywać z Marcelem Proustem przede wszystkim od momentu pojawienia się *Widnokręgu*, w którym tytuł jednego z rozdziałów wprost nawiązywał do wielotomowego dzieła francuskiego prozaika. Mam tutaj rzecz jasna na myśli rozdział *W poszukiwaniu zgubionego buta*²⁸⁰. Myśliwskiego zaczęto traktować poniekąd jako polskiego kontynuatora Proustowskiej koncepcji odzyskiwania czasu utraconego poprzez literaturę. Doskonale świadczy o tym poniższa recenzja pióra Tadeusza Komendanta.

Tytuł jednego z rozdziałów *W poszukiwaniu zgubionego buta* może być uznany za dowcip, choć dowcip ów jasno wskazuje na zamiar Myśliwskiego: to odzyskiwanie utraconego czasu przez pisanie, proustowska przemiana życia w literaturę²⁸¹.

Jednak Myśliwski nie byłby uważany za jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich prozaików gdyby jedynie powielił koncepcje innych pisarzy. Dlatego nie należy tutaj mówić o naśladownictwie, lecz raczej o czerpaniu inspiracji od Prousta. W tę stronę skłania się już bardziej kolejna z recenzji dotyczących *Widnokręgu*.

Ton niespiesznej a drobiazgowej medytacji każe podejrzewać, że Wiesław Myśliwski pisząc tę książkę myślał o Marcelu Prouście. Byłby to jednak Proust szczególnie, wiejsko-miasteczkowy trzymający się blisko ziemi. O jego stosunku do domniemanego pierwowzoru mógłby świadczyć tytuł jednego z rozdziałów *W poszukiwaniu zgubionego buta*²⁸².

Śladów lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta w twórczości prozatorskiej Wiesława Myśliwskiego jest niemało, o czym, mam nadzieję, świadczą wcześniejsze rozdziały niniejszej pracy. Te ślady można podzielić na jawne, czyli bezpośrednie odwołania do Prousta i ukryte, nawiązujące raczej do sposobu konstruowania świata przedstawionego, bohaterów, ujęcia czasu i pamięci, spojrzenia na sztukę i historię czy podejścia do biografii.

...aluzja do wielotomowego dzieła Prousta jest równie oczywista, co groteskowa. Ale czy tylko? Obydwie powieści mówią przecież o odzyskiwaniu pamięci, o powtarzaniu doświadczenia egzystencjalnego w doświadczeniu narracyjnym. Przenosząc egzystencjalny konkret w literacki kontekst, pisarz dokonuje swoistej uniwersalizacji – jego bohaterowie i ich losy stają się znakami, symbolami²⁸³.

²⁸⁰ W. Myśliwski, *Widnokrąg*, dz. cyt. s. 371-435.

²⁸¹ T. Komendant, *Cały świat*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 236, s. 12.

²⁸² M. Cichy, *Proust powiatu sandmierskiego*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 280, s. 15.

²⁸³ B. Kaniewska, *Opowiedzenie*, Poznań 2013, s. 185.

Do pierwszej grupy, jak już wspomniałam, śmiało zaliczyć można tytuł jednego z rozdziałów *Widnokregu*, czyli *W poszukiwaniu zgubionego buta*. Do tego nawiązania pozwolę sobie za chwilę powrócić. Następnie w *Traktacie o luskaniu fasoli* pojawia się, również już przywoływany, fragment nawiązujący do najślawniejszego proustowskiego olśnienia, mianowicie magdalenki maczanej w filiżance herbaty. W *Ostatnim rozdaniu* wraz z postacią pisarza, która namawia naszego bohatera do lektury Prousta pojawia się aforyzm zaczerpnięty wprost z *Poszukiwania*. Te trzy bezpośrednie nawiązania do dzieła Marcela Prousta nie pojawiają się w powieściach Myśliwskiego przypadkowo. Zaczniemy od pierwszego z nich.

W poszukiwaniu zgubionego buta nawiązanie aż nazbyt oczywiste jednak lektura rozdziału udowadnia, że zbieżności z wielkim dziełem Prousta pozostaje jedynie na poziomie tytułu. Więcej jest bowiem rozbieżności. Po pierwsze wymowa całego francuskiego dzieła jest dosyć patetyczna, przede wszystkim poważna. Rozdział Myśliwskiego jest w porównaniu z pierwowzorem dosyć groteskowy, ponieważ opisuje niezwykle prozaiczną historię poszukiwania zgubionego lewego buta. Pierwszy utwór traktuje o wielkim poszukiwaniu straconego czasu, drugi o poszukiwaniu buta. U Prousta czas zostaje odzyskany, u Myśliwskiego lewego buta nie udaje się odnaleźć. Tę ambiwalencję doskonale podsumowuje Henryk Bereza. Trafność jego stwierdzenia potwierdza sam pisarz, mówiąc:

Nie pamiętam czy myślałem, być może, ale niezależnie od tego czy myślałem to Proust siedział we mnie. Ale ten rozdział jest i hołdem dla Prousta z mojej strony, ale jak powiedział nieżyjący już wybitny krytyk Henryk Bereza, że właściwie jest polemiką [moje podkreślenie] z Proustem i użył takiego właściwie tłumaczenia, „że cóż tu mówić o poszukiwaniu straconego czasu, jeśli człowiek nie jest w stanie odnaleźć swojego buta” - to mi się bardzo podobało, to powiedzenia. To jest prawda²⁸⁴.

Drugie nawiązanie, już trochę trudniejsze do wychwycenia, aniżeli w *Widnokregu* pojawia się w *Traktacie o luskaniu fasoli*.

...nikt przecież nie jest w stanie ogarnąć w całości swojego życia, choćby najmarniejszego. Nie mówiąc, że nasuwa się wątpliwość, czy jakiegokolwiek życie jest całością. Każde jest mniej czy więcej potrzaskane, często i rozrzucone. A takiego życia nie da się już pozbierać, a gdyby nawet, to w jaką całość złożyć? To nie filiżanka czy niechby i jakieś większe naczynie²⁸⁵.

Filiżanka odwołuje bacznego czytelnika do sławnej magdalenki i koncepcji pamięci Prousta. Jednocześnie zostaje ona poprzedzona zaprzeczeniem „to nie”, co sytuuje całą wypowiedź w opozycji do pierwowzoru. Proza Myśliwskiego udowadnia, że nie istnieje coś takiego jak

²⁸⁴ *Apostrof LIVE...*, https://www.youtube.com/watch?v=w5g9_9SSF14&t=1707s dostęp: 7.03.2018 r.

²⁸⁵ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, dz. cyt., s. 355-356.

pamięć absolutna, zdolna pomieścić w sobie całe nasze życie. Człowiek nie jest zdolny udźwignąć nawet części swojej pamięci, więc cóż tu mówić o całości. U polskiego prozaika nie ma zbiorników, w których pamięć mimowolna przechowywałaby nienaruszone wspomnienia przeszłości. Nie ma objawień pamięci mimowolnej, olśnieni, z których wyłaniałaby się całość naszego doświadczenia.

Najwyraźniejszy ślad lektury *Poszukiwania* pojawia się w *Ostatnim rozdziale*. W usta niespełnionego pisarza Myśliwski wkłada Proustowski aforyzm.

Nie wiem, czy pan przeczytał Prousta, polecałem panu kiedyś. Otóż może niedokładnie zacytuję jego słowa: „Bóg chce, aby istniało trochę dobrze napisanych książek”. Uznałem, że moja nie zmieściłaby się wśród nich. I spaliłem rękopis. Czynie panu to wyznanie ku przestrodze, ponieważ to nie dotyczy tylko książek²⁸⁶.

Aby w pełni zrozumieć zabieg zastosowany przez Myśliwskiego pozwolę sobie przytoczyć właściwy fragment ze *Strony Guermantes*.

Zresztą jedynie salony pań de Villeparisis mogą przejść do potomności, bo panie Leroi nie umieją pisać, a choćby umiały, nie miałyby na to czasu. I jeśli żyłka literacka pań de Villeparisis jest przyczyną lekceważenia ze strony pań Leroi, wzgarda znowuż pań Leroi osobiście wspomogą żyłkę literacką pań de Villeparisis, zostawiając sawantkom wczasy, jakich wymaga kariera literacka. **Bóg, który chce, aby istniało, trochę dobrze napisanych książek**, podsyca w tym celu wzgardę w sercu pań Leroi, bo wie, że gdyby panie Leroi zapraszały na obiady panie Villeparisis, te rzuciłyby natychmiast pióro i kazały zaprzęgać na ósmą²⁸⁷.

Przypomnijmy pani de Villeparisis prowadziła pamiętnik, w którym opisywała wydarzenia towarzyskie swoich salonów, ponieważ chciała, aby te zostały zapamiętane. Proust pokazuje tutaj, że przyczynkiem do powstawania literatury, w tym wypadku dzienników, jest przede wszystkim pycha i zazdrość. Wydawałoby się to sprzeczne z koncepcją pisarza, który uważał, że sztuka bierze się boskiego natchnienia, jakim jest olśnienie. W tym wypadku asumptem do powstawania sztuki staje się chęć sławy, zazdrość i przede wszystkim pycha. I w tym momencie tworzy się paradoks, ponieważ, jak zauważa Anna Jarmuszkiewicz, z jednej strony właśnie takie małostkowe i pospolite cechy ludzkie tworzą sztukę, w tym wypadku literaturę, z drugiej gdy takie niespełnione ambicje zostaną uśpione, czy też zaspokojone, to przestają tworzyć literaturę²⁸⁸. Proust powtarza jednak, że często właśnie taka marna ambicja, jaka cechowała panią Villeparisis staje się podstawą literatury w ogóle. Zauważmy, że tej ambicji

²⁸⁶ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdział*, dz. cyt., s.430.

²⁸⁷ M. Proust, *Strona Guermantes*, Kraków 2014, s. 177-178.

²⁸⁸ Jarmuszkiewicz Anna, *Aforyzm w nowoczesnej powieści – Proust i Myśliwski*, http://www.academia.edu/16883424/Aforyzm_w_nowoczesnej_powie%C5%9Bci_-_Proust_i_My%C5%9Bliwski, dostęp: 18.05.2018 r.

nie posiadała pani Leroi, dlatego też jej salon nie zostanie zapamiętany, chociaż powinien. W pamięci zachowa się salon pierwszej z pań, ponieważ literatura ma moc utrwalania rzeczywistości i nie tylko. To tak jak z opowieścią u Myśliwskiego, nie zostaniemy zapamiętani tacy, jacy byliśmy naprawdę, lecz tacy jakich siebie samych opowiemy. Dlatego też potomni widzieć będą panią de Villeparris nie taką, jaką była naprawdę, lecz taką jaką sama siebie chciała widzieć i jakiej obraz skreśliła w pamiętnikach.

W *Ostatnim rozdaniu* ten aforyzm został potraktowany niezwykle poważnie. Myśliwski pozbawił go całego dowcipu, jakim oryginalnie otoczył go Proust. Przypomnijmy, że pojawia się on w momencie, w którym pisarz postanowił spalić swój rękopis, bowiem czuł, że nie jest w stanie tworzyć prawdziwej sztuki. Pozwolę sobie jeszcze raz przytoczyć słowa Myśliwskiego.

Niemожność artystyczna bierze się stąd, że większości się nie udaje. To mniejszość tylko dochodzi do jakiś rezultatów. Nie tylko literatura, ale sztuka w ogóle, jest w zasadzie cmentarzyskiem i tylko nielicznym udaje się zmartwychwstać²⁸⁹.

Pycha nie ma nic gorszego niż przekonanie, że się umie pisać²⁹⁰.

Dla polskiego pisarza pycha nie tylko nie stanowi przyczynku dla powstawania prawdziwej literatury, ale też często tę literaturę udaremnia. I w tym momencie pojawia się kolejna rozbieżność między tym jak sztukę pojmuje Proust, a jak Myśliwski. Doskonale ujęła to Anna Jarmuszkiewicz pisząc:

Wydaje się, że głównym celem użycia Proustowskiego aforyzmu jest podkreślenie chęci przynależności do formacji Proustowskiej, której jednak towarzyszy złożona, ale wyraźna polemika z Proustowską koncepcją sztuki. W skrócie sygnalizując problem należy stwierdzić, że ta polemika opiera się na wyraźnym kontraście: w powieści Prousta artyści doznają – prędkiej czy później – spełnienia twórczego, w wydaniu Myśliwskiego natomiast powieściowi artyści są twórcami „nieudanymi”, których dylematy związane z sztuką nie pozwalają na skuteczne (w sensie: osiągające akceptowalną przez nich wartość artystyczną) sfinalizowanie swoich utworów²⁹¹.

Szczególnie istotne w kontekście wszystkich trzech odwołań do dzieła Prousta, czyli tytułu jednego z rozdziałów *Widnokregu – W poszukiwaniu zgubionego buta*, porównania życia do filizanki – dokładniej zaprzeczenie temu porównaniu w *Traktacie o łuskaniu fasoli* oraz aforyzmu „Bóg chce, aby istniało trochę dobrze napisanych książek” z *Ostatniego*

²⁸⁹ Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim i promocja jego książki „Ostatnie rozdanie”, <https://www.youtube.com/watch?v=qQ5NWgAbUHI>, dostęp: 16.05.2018 r.

²⁹⁰ Wiesław Myśliwski – Niedziela z ..., <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-niedziela-z>, dostęp: 17.05.2018 r.

²⁹¹ Jarmuszkiewicz Anna, *Mistrz i uczeń? – Proust i Myśliwski*, <http://absta.pl/mistrz-i-ucze--proust-i-mysliwski.html>, dostęp: 28.02.2018 r.

rozdania, jest pierwszy fragment wypowiedzi badaczki - „głównym celem użycia Proustowskiego aforyzmu jest podkreślenie chęci przynależności do formacji Proustowskiej, której jednak towarzyszy złożona, ale wyraźna polemika z Proustowską koncepcją sztuki”. Z tym wyjątkiem, że polemika Myśliwskiego z Proustem nie sprowadza się wyłącznie do koncepcji sztuki.

Polemika to słowo kluczowe w kontekście całej pracy, ponieważ ślady lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* widać przede wszystkim w polemice, jaką Myśliwski podejmuje z francuskim mistrzem. Należy jednak tutaj zaznaczyć, że nie polega ona na całkowitej negacji koncepcji Prousta, lecz raczej na jej pewnym dostosowaniu, przekształceniu tudzież uaktualnieniu. Zauważmy, że często jest tak, że w ogólnym założeniu koncepcje Prousta i Myśliwskiego się pokrywają, jednak na poziomie szczegółu pojawiają się rozbieżności. Polemika z francuskim prozaikiem odbywa się na wielu płaszczyznach, podsumujmy zatem wszystko to, co udało się w toku całej pracy ustalić.

Szeroko pojęte zagadnienie autobiografizmu to pierwszy punkt, na którym skupiałam się porównując twórczość obu pisarzy. Na tym poziomie trudno mówić o wspólnym podejściu pisarzy, co do wyznawanej koncepcji literatury i jej związków z rzeczywistością. Marcel Proust obficie korzystał z własnego doświadczenia podczas pracy nad *Poszukiwaniem*, które *de facto* stało się dziełem jego życia, o tym życiu – w nieco przekształconej formie – traktującym. Wyznawał jednak zasadę, że prawdziwa literatura, a przy tym i doskonały pisarz, z własnego, jednostkowego doświadczenia potrafi stworzyć doświadczenie uniwersalne. Tak właśnie dzieje się w przypadku jego powieści zaś wrażenie autobiografizmu nadaje utworowi dodatkowych znamion prawdziwości. Wiesław Myśliwski udowadnia, że fikcja potrafi w równym stopniu mówić prawdę o człowieku i jego kondycji, co rzeczywistość. Próżno zatem doszukiwać się w jego prozie wątków autobiograficznych chociaż takie istnieją. Są one jednak niezwykle marginalne i w kontekście wymowy poszczególnych powieści pozostają całkowicie bez znaczenia. Przyglądając się biografii głównych bohaterów tej prozy można odnieść wrażenie, że sytuują się one w opozycji do życia samego pisarza. Francuski pisarz czerpie z własnego doświadczenia znacznie więcej aniżeli polski.

Podobieństwo między tymi powieściopisarzami o wiele mocniej zarysowuje się na poziomie formy, a co za tym idzie również i podejścia do fabuły. Dzieła tych autorów nie mieszczą się w ramach powszechnej definicji powieści, ponieważ wydarzenia w nich przedstawione traktowane są niejako marginalnie. Fabuła w przypadku tych powieści stanowi jedynie tło dla wykładanej przez pisarzy koncepcji. Zatem nie fabuła, lecz koncepcja wysuwa

się tutaj na pierwszy plan. Najlepszym określeniem gatunkowym tego typu utworów jest więc pojęcie powieści-traktatu. W przypadku Prousta *Poszukiwanie* będzie stanowiło wielki traktat o sztuce i pamięci zaś w przypadku powieści Myśliwskiego można śmiało mówić o traktatach o ludzkim losie, ponieważ sam pisarz przyznaje, że:

Każda moja książka jest w gruncie rzeczy książką o całym ludzkim życiu. To nie są książki o jakiejś historii, to nie są książki o jakiejś fabule, o jakimś wątku, to nawet nie są książki, które mają temat. To są książki, które jako temat traktują życie jakiegoś człowieka i ludzi, z którymi ten człowiek przeszedł przez to życie²⁹².

Każdy z tych pisarzy przywiązuje ogromną wagę do języka, który stanowi u nich konsekwencję wyznawanej koncepcji i filozofii. Proust utożsamiał prawdziwe życie, które dane mu było przeżyć raz jeszcze, ze sztuką. Według niego sztuka to prawdziwe życie i chcąc je uwiecznić w powieści za pomocą słowa, musi posługiwać się językiem będącym tej sztuki odzwierciedleniem. Stąd te liczne dygresje i zawile metafory. Dla francuskiego prozaika prawdziwe życie, objawiające się nielicznym w cudach pamięci mimowolnej, to sztuka, zaś największą ze sztuk, bo zdolną to wszystko utrwalić, jest literatura. Skrótowo rzecz ujmując u Prousta życie niejako wychodzi od literatury. U Myśliwskiego odwrotnie to literatura powstaje z życia i co ważne z życia jednostkowego. Dla tego pisarza to język i opowieść, a nie fabuła tworzą opisywany świat. Słowo u tego autora, który wierzy że tylko w języku człowiek jest prawdziwie wolny, zajmuje pozycję nadrzędną. Oczywiście chodzi tutaj o język własny, osobisty, który stoi w opozycji do wszelkich konwencji czy schematów językowych tak mocno utrwalonych w literaturze. Świat przedstawiony u Myśliwskiego sprowadza się wyłącznie do świata wewnętrznego jego bohaterów także nie uniwersalizacja ludzkiego doświadczenia jak w przypadku Prousta, lecz jego skrajna indywidualizacja stanie się domeną poleskiego autora.

Zarówno w przypadku *Poszukiwania* jak i utworów powieściowych Myśliwskiego mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, gdzie główny bohater staje się jednocześnie narratorem. Każdy z bohaterów – Marcel, Syn, Szymon Pietruszka, Piotr, Gospodarz, K. – przystępuje do opowieści, której głównym tematem jest jego życie. Poprzez opowieść ustanawia się ich tożsamość, odnajdują sami siebie. Narracja prowadzi ich do samorozumienia. U obu pisarzy nacisk zostaje położony przede wszystkim na proces powstawania opowieści, na samo snucie historii, a nie na to co ona ze sobą przyniesie.

²⁹² Z *Najwyższej Półki w Szczepreszynie* 31.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=V01ww8qn-a0>, dostęp: 21.05.2018 r.

I to tego momentu Proust i Myśliwski idą ze sobą w parze, różnica pojawia się jednak na poziomie „zapisu”. W przypadku pierwszego z nich mamy do czynienia z opowieścią spisana przez Marcela, czyli poddaną obróbce literackiej. Zakładanym odbiorcą, czyli kimś, do kogo główny bohater-narrator kieruje swoją wypowiedź jest po prostu czytelnik. Czytelnik Prousta obcuje z historią przetworzoną nie tylko przez rozum, lecz także przez język literacki, ponieważ pod koniec dowiaduje się wprost, że właśnie czytał wielką powieścią Marcela. Myśliwski uprawia prozę żywą, która stanowi niejako zapis czystej mowy ludzkiej. Jest to ściśle związane z koncepcją wolnego języka wyznawaną przez autora. Bohaterowie prozy Myśliwskiego opowiadają na bieżąco, ich opowieść, mimo że skierowana ku przeszłości, dzieje się tu i teraz. Istotny jest również odbiorca, który u polskiego pisarza nie zawsze jest oczywisty. Powtórzmy jedynie w *Traktacie o łuskaniu fasoli* pojawia się jakies konkretne Ty, czyli Gość. Odbiorców pozostałych opowieści możemy się jedynie domyślać (*Ostatnie rozdanie* - Maria, *Widnokrąg* – Paweł, *Kamień na kamieniu* – Michał) i tylko Syn z *Nagiego sadu* zdaje się zwracać w stronę czytelnika. Kimkolwiek by nie było owe Ty, w stronę którego kierowana jest opowieść, to musi ono zaistnieć aby zaistnieć mogła rozmowa, monolog tudzież solilokwium, w toku której/którego bohater poznaje samego siebie. Mimo tego, że wypowiedz jest pozornie kierowana w stronę konkretnego, bądź zakładanego odbiorcy, to w rzeczywistości rozgrywa się wyłącznie na poziomie wewnętrznego ja. I tak się rzecz ma zarówno u Myśliwskiego jak i u Prousta.

Kolejnym punktem wspólnym między twórczością polskiego i francuskiego prozaika jest podejście do Historii. U Myśliwskiego jest ona oglądane niejako przez dziurkę od klucza, przywoływana zostaje jedynie w kontekście indywidualnych doświadczeń bohaterów, którzy często nie zdają sobie sprawy z wagi i znaczenia rozgrywających się wokół nich wydarzeń. Przywoływane wydarzenia stanowią jedynie tło dla opowieści „Ja”. Tak samo sprawa przedstawia się u Prousta, u którego Historia odgrywa jeszcze mniejszą rolę aniżeli u Myśliwskiego.

Przejdźmy nareszcie to trzech najważniejszych płaszczyzn porównawczych tych twórczości, mianowicie do sztuki oraz koncepcji czasu i pamięci. Te zagadnienia stanowią niejako fundament polemiki Myśliwskiego z Proustem.

Pojęcie sztuki i jej znaczenie jest zasadniczo różne w obu tych autorów. Najprościej rzecz ujmując rozumienie sztuki przez francuskiego pisarza wyrasta z całkiem innej epoki. U niego sztuka stanowiła Ideał, odzwierciedlała pewne Idee, bezgranicznie się w nią wierzyło. Wydarzenia I i II wojny światowej fundamenty owej wiary zachwiały i o świecie nie można było mówić za pomocą tego samego języka, co wcześniej. U Myśliwskiego sztuka

nie odgrywa już tak wielkiej roli, jak u jego poprzednika. W polskich powieściach w sztukę się już tak nie wierzy. Jedyne podejście do muzyki i jej rola w powieści staje się wspólna dla obu pisarzy. W *poszukiwaniu straconego czasu* mała fraza Vinteuila stanowi nie tylko hymn miłości Swanna i Odety oraz Marcela i Albertyny, lecz także wprowadza i łączy nowe wątki w utworze. Dla Prousta muzyka, poza rzecz jasną literaturą, była najwyższą ze sztuk bowiem jako jedyna nie odzwierciedlała Idei, lecz sama nią była. Takie rozumienie sztuki za Schopenauerem przyjmuje również Myśliwski. W jego powieściach jedynie wiara w muzykę nie została podważona. Przeciwnie w nowym świecie, gdzie już nawet słowa nie są nasze, gdzie wszystko zostało poddane cenzurze, jedynie muzyka pozostała wolną.

Pozostaje wreszcie koncepcja pamięci. Zarówno u Prousta jak i Myśliwskiego pełni ona zasadniczą funkcję, ponieważ to właśnie na jej działaniu zasadzają się wszystkie opowieści. Istotne w tym przypadku są takie pojęcia jak pamięć absolutna, podległa woli oraz mimowolna. Pierwsza z nich zakłada, że człowiek jest w stanie pomieścić w sobie całą swoją przeszłość. Pamięć o niej jest rozlokowana w różnych miejscach, do których dostęp ma przede wszystkim pamięć mimowolna. Ta stanowi zapis tego, co utrwaliło się w nas bez udziału naszej świadomości, czyli przeszłości nieprzetworzonej przez nasz rozum – jednym słowem – czystej. Pozostaje jeszcze pamięć podległa woli, czyli taka dzięki której możemy przywołać niektóre wspomnienia zapisane przy udziale naszej świadomości.

Koncepcja Marcela Prousta zakłada istnienie pamięci absolutnej, a opowieść głównego bohatera skupiona jest wokół objawień pamięci mimowolnej, zwanych olśnieniami. Taka przeszłość zawiera w sobie życie prawdziwe, a przez to i czystą sztukę. Aby uruchomić pamięć mimowolną musi zaistnieć zmysłna kombinacja wrażeń zmysłowych z ewokacją przeszłości, musi pojawić się legendarna magdalena. U Prousta to, co objawione niesie ze sobą prawdę. Oczywiście funkcjonuje tutaj również pamięć podległa woli, jednak wspomnienia przez nią przywoływane traktowane są jako mniej wartościowe.

Wiesław Myśliwski wyklucza istnienie pamięci absolutnej, ponieważ twierdzi, że jednostka nie byłaby w stanie pomieścić w sobie całej przeszłości, nie tylko ze względów „fizycznych”, ale również „psychicznych”. Człowiek nie byłby w stanie znieść takiej przeszłości, ponieważ u Myśliwskiego, w odróżnieniu od Prousta, pojawia się również pamięć niechciana, traumatyczna. U polskiego prozaika nie występują zatem objawienia pamięci mimowolnej, lecz wysiłki pamięci podległej woli. Połączenie woli oraz odpowiedniego katalizatora wywołuje opowieść. Takich katalizatorów może być kilka, czasami tylko jeden. Do najoczywistszych zaliczyć można fotografię z *Widnokregu*. U Myśliwskiego przeszłość nie funkcjonuje jako coś skończonego i ustanowionego. Owszem

przywoływane wspomnienie rozgrywa się w przeszłości jednak swoje rozwiązanie odnajduje w teraźniejszości. Prawda ustanawia się w toku całej opowieści. Zarówno u jednego, jak i drugiego pisarza wyobraźnia stanowi funkcję pamięci, ponieważ wypełnia jej luki.

Pozostaje jeszcze, wspólne im obojgu, podejście do zmienności jednostki w czasie, czyli to, co Proust określił mianem „psychologii w czasie”. Człowiek to istota, która wciąż się zmienia, nie można jej więc uchwycić w jakiejś stałej formie, ponieważ ta z czasem ulega przekształceniom. Tak samo człowiek nie jest w stanie sam siebie uchwycić, zrozumieć, scalić. Doskonale świadczy o tym fragment z *Ostatniego rozdania*.

Na dobrą sprawę każdy z nas jest w czyimś imieniu, kim nie jesteśmy, jesteśmy bowiem jedynie wyobrażeniami samych siebie. Do tego ciągle zmieniającymi się, w zależności od takich, innych okoliczności, zdarzeń, czasu, konwencji czy nawet własnych kalkulacji. Jesteśmy nie do uchwycenia w jakiejś stałej formie²⁹³.

U Myśliwskiego człowiek nie jest pojmowany, jako coś skończonego, lecz raczej rozpatrywany w kategoriach niedokończonego projektu. Dla bohaterów jego prozy największym życiowym zadaniem jest ciągle poszukiwanie samego siebie. To proces wciąż otwarty, ponieważ „nawet wtedy gdy osiąga jakiś wynik, natychmiast przesunięty zostaje na inny szczebel, jest odroczone o nowe wyczekiwanie i dążenia”²⁹⁴.

Jednak to, co najważniejsza w przypadku twórczości obu tych pisarzy to ich wspólne podejście do literatury, zasadzające się na wierze w to, że zdolna jest ona przewyciężyć czas.

Literatura i w ogóle sztuka jest niczym innym, jak próbą przewyciężenia czasu. Uzależnianie się od czasu jest dla literatury co najmniej niefortunne i kryje w sobie nieprzewidziane pułapki. Taki wyścig degraduje literaturę, sprowadza ją do pośpiesznej pisaniny. Historia literatury jest usłana grobami tych, którzy się ścigali ze swoim czasem²⁹⁵.

O tym jak z pojedynku z czasem wyszedł Marcel Proust nie muszę pisać. Ważniejsze zdaje się pytanie jak poradził sobie z nim Wiesław Myśliwski, który owszem z twórczości francuskiego mistrza czerpał wiele, ale także na wiele spraw miał własne spojrzenie. Polski powieściopisarz dokonał rzeczy niezwykle dojrzałej i zarazem trudnej bowiem wyciągnął z *Poszukiwania* wszystko to, co najistotniejsze i dostosował do nowego świata, świata który tak bardzo domagał się innego języka.

Nie powiem, abym odnalazła klucz do zrozumienia powieści Wiesława Myśliwskiego, raczej jeden z wielu kluczy. Jednak ten klucz otwiera wiele drzwi, które otwierają się na nowe

²⁹³ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, dz. cyt., s. 23.

²⁹⁴ P. Biłos, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, dz. cyt., s. 286.

²⁹⁵ L. Bugajski, P. Kępiński, *Pan Tadeusz jest operą*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/wieslaw-mysliwski--pan-tadeusz-jest-opera.50902.1.1.html>, dostęp: 21.05.2018 r.

interpretacje, prowadzą do wielu ciekawych wniosków i pozwalają „widzieć jasno w zachwyceniu” to, co u Myśliwskiego najważniejsze i zarazem najpiękniejsze.

Bibliografia podmiotu

Marcel Proust

- PROUST Marcel, *Czas odnaleziony*, przeł. Maciej Żurowski, Kraków 2016.
- PROUST Marcel, *Nie ma Albertyny*, przeł. Maciej Żurowski, Kraków 2016.
- PROUST Marcel, *Sodoma i Gomora*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 2015.
- PROUST Marcel, *Strona Guermantes*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 2014.
- PROUST Marcel, *Uwięziona*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 2015.
- PROUST Marcel, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 2014.
- PROUST Marcel, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Kraków 2013.

Wiesław Myśliwski

- MYŚLIWSKI Wiesław, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2008.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Nagi sad*, Warszawa 1998.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Pałac*, Warszawa 1998.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Ta godzina*, „Gazeta Wyborcza”, 2016, nr 4, s. 23-24.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Traktat o luskaniu fasoli*, Kraków 2010.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Widnokrąg*, Kraków 2007.

Bibliografia przedmiotu

Marcel Proust

Opracowania

- BATAILLE Georges, *Literatura a zło*, przeł. Maria Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992.
- BECKETT Samuel, *Wierność przegranej*, przeł. Antoni Libera, Kraków 1999.
- BIENKOWSKI Zbigniew, *Magdalena Prousta*, „Nowy Świat” 1992, nr 70.
- BIENKOWSKI Zbigniew, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966.
- BŁOŃSKI Jan (red.), *Proust w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1970.
- BŁOŃSKI Jan, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Warszawa 1965.
- DELEUZE Gilles, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, Gdańsk 2000.
- DOMAGALSKI Jerzy, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995.
- IWASZKIEWICZ Anna, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1987.
- MAUROIS André, *W poszukiwaniu Marcela Prousta*, przeł. Irena Wachlowska, Warszawa 1961.
- NABOKOV Vladimir, *Wykłady o literaturze*, przeł. Zbigniew Batko, Warszawa 2001.
- PROUST Marcel, *Pamięć i intelekt*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na świecie” 1998 nr 1/2.
(<https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://stream.docer.pl/pdf/59562/nmvmxe>)
- RICOEUR Paul, *Czas i opowieść [w:] Konfiguracja w opowieści fikcyjnej T. 2*, przeł. Jarosław Jakubowski, Kraków 2008.
- SOBOLEWSKI Tadeusz, *Marcel Proust „W stronę Swanna”*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 238..
- TYSZECKA-GRYGOROWICZ Elżbieta, *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*, Łódź 1995.
- ŻELEŃSKI-BOY Tadeusz, *Obiad literacki: Proust i jego świat*, Warszawa 1958.

Wiesław Myśliwski

Opracowania

- ADAMCZYK Adam, *Traktat o sobie samym*, „Czas kultury: kultura, literatura, filozofia” 2007, R.23, nr 1/2.
- BIŁAS-PLESZAK Ewa, „*Saksofon to świat*”- językowy obraz instrumentów w „*Traktacie o huskaniu fasoli*” Wiesława Myśliwskiego, „Język Artystyczny” 2017, T.16.
- BIŁOS Piotr, *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego*, Kraków 2017.
- BŁOŃSKI Jan, *Prawdomówny widnokrąg*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 260.
- BUGAJSKI Lech, KĘPIŃSKI Piotr, *Pan Tadeusz jest operą*, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/wieslaw-mysliwski--pan-tadeusz-jest-opera,50902,1,1.html>, dostęp: 21.05.2018 r.

- BOCHENSKI Tomasz, *Pisze zdaniem w cuglach*, „Arterie” 2014, nr 2.
- CICHY Michał, *Proust powiatu sandomierskiego*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 280.
- CZYŻAK Agnieszka, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „FOLIA LITTERARIA POLONICA” 2012, nr 1/15.
- DZIEKANOWSKI Czesław, *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza w twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*, Białystok 1990.
- DZIKOWSKI Marcin, *Rozumienie jest odnajdywaniem ja w ja. „Traktat o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego jako powieść hermeneutyczna*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego” 2010, T.23.
- GŁOWIŃSKI Michał, *Narracja jako monolog wypowiedziany [w:] Prace wybrane T. 2, Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- FIAŁA Edward, *Widnokrąg życia w powieściach Myśliwskiego*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2004, R.47, nr 2.
- JÓZEF CZUK Grzegorz, *Pamięć może nas pocieszyć*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 124.
- KACZMAREK Michał, *Opowiadać-pamiętać-być. Wypisy z traktatu o losie ludzkim Wiesława Myśliwskiego*, „Strony: czasopismo społeczno-kulturalne”, 2011, nr 1.
- KANIEWSKA Bogumiła, *Opowiedzenie*, Poznań 2013.
- KANIEWSKA Bogumiła, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995.
- KOMENDANT Tadeusz, *Cały świat*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 236.
- KOŻBIEL Janina, *Na granicy słowa – rozmowa*, „Więź” 2006, nr 11.
- LATAWIEC Bogusława, *Żyjemy w tym, co opowiedziane*, „Pogranicza: szczeciński kwartalnik kulturalny” 2006, nr 4.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata*, „Głos Akademicki” 2007, nr 2/51.
- MYŚLIWSKI Wiesław, *Poprawiam bez końca*, „Gala” 30.09.2008, <http://www.gala.pl/artukul/wieslaw-myśliwski-poprawiam-bez-konca>, dostęp: 17.05.2018 r.
- NOGAŚ Michał, *Tajemnica Myśliwskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 181.
- NOWACKI Dariusz, *Traktat o kartkowaniu notesu*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 211.
- NOWOSIELSKI Kazimierz, *Ryzyko obecności*, Warszawa 1983.
- OLSZEWSKI Michał, *Wiesław Myśliwski odpowiada na literaturkę*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 110.
- PINDÓR Ewa, *Proza Wiesława Myśliwskiego*, Katowice 1989.
- SUBBOTKO Donata, *Żyło się pod niebem bardziej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 233.
- SULIMA Roch, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- SZYMAŃSKI Michał, *Szwy*, „Zeszyty Literackie” 2013, R.31, nr 4.
- TARGOSZ Kazimierz, *Magdalenki. O inspiracji*, „Przekrój” 1998, nr 2.
- WĘGRZYŃIAK Anna, *Rzeczy ostatnie w „Ostatnim rozdaniu” Wiesława Myśliwskiego*, „Świat i Słowo: filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia” 2013, nr 2.
- WIEDEMANN Adam, *Na miarę i na zawsze*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4744-na-miare-i-na-zawsze.html>, dostęp: 17.05.2018 r.
- WIEGANDT Ewa, *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego [w:] Niepokoje literatury: studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.

Materiały audiowizualne

- *Apostrof LIVE – Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim*, https://www.youtube.com/watch?v=w5g9_9SSF14&t=1707s, dostęp: 22.02.2018 r.
- *Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim i promocja jego książki „Ostatnie rozdanie”*, <https://www.youtube.com/watch?v=qQ5NWgAbUHI>, dostęp: 16.05.2018 r.
- *Z Najwyższej Półki w Szczepreszynie 31.07.2016*, <https://www.youtube.com/watch?v=V01ww8qn-a0>, dostęp: 16.05.2018 r.
- *Wiesław Myśliwski – rozmowy poszczególne*, <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-rozmowy-poszczegolne>, dostęp: 17.05.2018 r.
- *Wiesław Myśliwski – Niedziela z ...*, <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-niedziela-z>, dostęp: 17.05.2018 r.
- *Proza żywa Wiesława Myśliwskiego – Finezje literackie 1/5*, <http://ninateka.pl/audio/finiezje-literackie-1996-proza-zywa-wieslaw-mysliwskiego-odc-1>, dostęp: 17.05.2018 r.

Prace porównawcze

- JARMUSZKIEWICZ Anna, *Aforyzm w nowoczesnej powieści – Proust i Myśliwski*, http://www.academia.edu/16883424/Aforyzm_w_nowoczesnej_powie%C5%9Bci_-_Proust_i_My%C5%9Bliwski, dostęp: 27.02.2018 r.
- JARMUSZKIEWICZ Anna, *Mistrz i uczeń? – Proust i Myśliwski*, <http://absta.pl/mistrz-i-ucze--proust-i-myliwski.html>, dostęp: 28.02.2018 r.

Literatura kontekstowa

- DUKAJ Jacek, *Lód*, Kraków 2007.
- GADAMER Hans-Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.
- LAM Andrzej, WROCYŃSKI Tomasz (red.), *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, Warszawa 2002.
- ROSNER Katarzyna, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

