



MYŚL • MYŚLIWSKIEGO



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO

MYŚL ♦ MYŚLIWSKIEGO
(studia i eseje)

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3697

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

MYŚL ♦ MYŚLIWSKIEGO

(studia i eseje)

Pod redakcją Józefa Olejniczaka
przy współudziale Marzeny Bonieckiej i Piotra Zająca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2018

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Dariusz Skórczewski

Na okładce wykorzystano obraz, a na s. 325 szkic do portretu Wiesława Mysłiwskiego autorstwa Stanisława Baja

Redaktor: Jakub Dziewit
Projekt okładki: Kamila Szwarc
Redaktor techniczny: Jakub Dziewit
Korektor: Olga Nowak
Łamanie: Aleksandra Kielkowska
Współpraca: Tomasz Kielkowski

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3284-0
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3285-7
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 21,5. Ark. wyd. 20,5.
Papier Munken Premium White 80 g, vol. 1.75 Cena 32 zł (+ VAT)
Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Józef Olejniczak Księga Myśliwski (w oczekiwaniu na siódmy rozdział...)	9
Bartłomiej Krupa <i>II wojna światowa w prozie Wiesława Myśliwskiego</i>	51
Artur Żywiołek <i>Percepty Myśliwskiego. Estetyka Widnokręgu</i>	87
Tomasz Bocheński <i>Trzy inwencje Myśliwskiego</i>	103
Wiesław Setlak <i>Podmiot nomadyczny w prozie Wiesława Myśliwskiego</i> <i>Próba oznaczenia miejsca antropologicznego. Wprowadzenie</i>	119
Bogumiła Kaniewska <i>Jak Myśliwski myśli o kobietach?</i>	135
Marzena Boniecka <i>Ona w prozie Wiesława Myśliwskiego</i>	147
Karolina Wawer <i>Historie drugoplanowe, historie kobiece</i> <i>Między wykluczeniem a empatią</i>	161

Krystian Węgrzynek <i>Nie (do) wiara. Horyzonty religijne w prozie</i> Wiesława Myśliwskiego	179
Karol Maluszczyk <i>Rzeczy, miejsca, ludzie... Słowo o depozytach</i> <i>i katalizatorach pamięci w prozie Wiesława Myśliwskiego</i>	189
Piotr Zając <i>Pisanie o zwierzętach u Wiesława Myśliwskiego – esej polemiczny</i>	199
Antoni Leśniak <i>Trudna sztuka gry na saksofonie,</i> <i>czyli Myśliwskiego lekarstwo dla duszy</i>	213
Paweł Otręba <i>Kamień na kamieniu Wiesława Myśliwskiego</i> <i>w świetle teorii popędów</i>	221
Wojciech Kuska <i>Motywy dendrologiczne w powieściach Wiesława</i> <i>Myśliwskiego – ujęcie językoznawcze</i>	233
Jolanta Betkowska <i>Telewizja a kres kultury chłopskiej – od Awansu Edwarda</i> <i>Redlińskiego do Requiem dla gospodyni Wiesława Myśliwskiego</i> . . .	257
Ewa Wąchocka <i>Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego</i>	267
Anna Podstawka <i>Wędrując w pamięci. Bogdana Toszy teatralna</i> <i>adaptacja Widnokręgu</i>	285

Jan Ciechowicz

*Adaptacje prozy powieściowej Wiesława Myśliwskiego
w teatrze polskim (krótko i węzłowo) 303*

Wiesław Myśliwski
Kres kultury chłopskiej 311

Stanisław Baj
Szkic do portretu Wiesława Myśliwskiego 325

Summary 327

Indeks osób 331

Księga *Myśliwski* (w oczekiwaniu na siódmy rozdział...)

Niektórzy mówią o książkach jako o zaczarowanym świecie, o tym, ile zawdzięczają książkom w swoim życiu, wspominają, jak to je czytali po kryjomu nieraz, nie przy świetle, lecz przy księżycu, nie przy stole, lecz gdzieś na drzewie w listowiu, ale ja tam mozoliłem się nad nimi dzień w dzień, świątek, piątek, i niczego dobrego nie znalazłem prócz zwątpień.

Wiesław Myśliwski, *Nagi sad*

Bo cóż ważniejsze jest od słów, wszystko się ze słów bierze, i nawet najkrwawsza bitwa toczy się o słowa, które po niej zostaną.

Wiesław Myśliwski, *Widnokrąg*

Rozdział pierwszy – *Nagi sad* (1967)

„*Księga Myśliwski*” zaczyna się w roku 1967 od wyznania przywiązania do rodzinnej wsi i braku zainteresowania wyjazdem w świat: obcy i groźny –

Zresztą cóż mógłbym robić gdzieś tam w świecie, sam wśród obcych ludzi?
Zżarłaby mnie tęsknota, jak niejednego już zżarła¹.

¹ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. Kraków 2011, s. 6. Wszystkie cytaty z tej powieści zaznaczam w tekście głównym jako [NS, s.]. Odniesienia do pozostałych powieści

[...] z całego życia zostało mi dzisiaj to jedno: przywiązanie. Ale w tym przywiązaniu – czuję to nieraz – więcej jest tego dawnego, jeszcze dzieciennego lęku przed światem niż mojego własnego zadowolenia, a pewnie także sporo tamtej dziecięcej ufności do własnej wyobraźni, bo może tak naprawdę nie przywiązuje się człowiek do miejsc, lecz do własnego zaufania [NS, s. 7].

– mówi pierwszoosobowy narrator *Nagiego sadu*, pierwszej powieści Wiesława Myśliwskiego, a więc również pierwszego rozdziału *Księgi Myśliwskiego*. Na początku powieści, gdy ojciec przywozi bohatera ze szkół w mieście i informuje o zamiarze ścięcia jesionu, by przygotować dla syna ławkę w kościele, ten wyznaje, iż nie wierzy już w Boga, i dodaje:

– Nawet pacierza już nie pamiętam – powiedziałem natarczywie, drżąc zarazem ze strachu. – W imię ojca – i – syna, to wszystko. Z całej wiary tylko tyle [NS, s. 9].

Boi się reakcji ojca, ale ten w odpowiedzi zaskakuje:

– Nie każę ci wierzyć. Twoja wola. Pójdiesz i posiedzisz między ludźmi, a to więcej znaczy, niż gdybyś się modlił tam, gdzie ludzi nie ma [NS, s. 9].

W trakcie podróży powrotnej ze szkoły do domu temat wiary w Boga i zgody ojca na brak wiary syna powraca w jednoznaczny sposób, gdy bohater chępli się, iż wszystko potrafi i wszystkie książki przeczyta:

– Podobno tylko Bóg wszystko potrafi, a człowiek to marność nad marnością, strachu swojego się boi. Książk tak mówi i tak się przyjęło.

– Nie wierz księdzu – powiedziałem, tłumiąc w sobie płacz. – Nigdy księdzu nie wierz. Z boga przecież żyje.

Obejrzał się na mnie podejrzliwie, ale przystał do mojej pewności.

– Tak myślałem, synu. Tak myślałem [NS, s. 84].

Myśliwskiego podaję wg następujących wydań i oznaczeń: IDEM: *Pałac*. Warszawa 1970 – [P, s.]; IDEM: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984 – [KnK, s.]; IDEM: *Widnokrąg*. Kraków 2007 – [W, s.]; IDEM: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2010 – [TF, s.]; IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013 – [OR, s.].

A w innym miejscu:

[...] ojciec, najzwyczajniejszy nawet ojciec, wszystko może, sprawić i pocieszyć, że dziwi się człowiek, po co go jeszcze do Boga przymuszają [NS, s. 88–89].

Motyw niewiary, co ciekawe, wróci w *Pałacu*, drugiej powieści Myśliwskiego, w tyradzie owczarza Jakuba skierowanej do biskupa, tzn. do fantazmatu (?), portretu biskupa wiszącego na ścianie jednej z pałacowych komnat:

Pytasz, czy ja chociaż w Boga wierzę. Ha! To dobre! Nie wierzę, ale boję się go [P, s. 131, wyróż. – J.O.].

Przywołałem pierwszy epizod z debiutanckiej powieści Myśliwskiego, a wszystkie następne traktował tu będę jako jednorodną Księgę, bo znajduję w nim wątki, które w kolejnych rozdziałach-powieściach będą rozwijane, wokół których Myśliwski będzie improwizował, a które są *de facto* zapisem losu. Ta improwizacja – termin raczej muzyczny (czy przypadkiem narrator *Traktatu o łuskaniu fasoli* nie ma za sobą przeszłości saksofonisty?) niż literacki – z romantyczną tradycją poetyckich improwizacji, ale i ze współczesną praktyką poetyckiego slamu czy rapu nie ma nic wspólnego. Dlatego powieściowe dzieło Myśliwskiego, jego całościową Księgę, będę tu traktował jako improwizację wokół losu². Czyjego? Na spotkaniu autorskim w Katowicach w 2016 roku pisarz mówił o tym jednoznacznie – nie ma innego tematu niż pamięć własnego losu.

Improwizacja zaczyna się od paru znaczących gestów i wydarzeń: przywiązania do miejsca („własnego zaufania”), doświadczenia obcości świata spoza miejsca rodzinnego, deklaracji niewiary i silnej ekspozycji relacji z ojcem, którego nauką jest, by spełnić życie między ludźmi oraz by stworzyć swój własny świat:

Bo ojciec, ten mój milczący zwykle ojciec, miał jedyne zaufanie do własnej wyobraźni, do świata, który sam sobie stworzył, w którym żyć potrafił prawdziwiej niż w prawdziwym świecie – a na ten świat prawdziwy wyglądał sobie tylko od

² Muzycznego terminu „improwizacja” do interpretacji prozy Myśliwskiego użył także Tomasz Bocheński w artykule zamieszczonym w niniejszym tomie.

czasu do czasu jak przez okno na zaśnieżoną zimę – tam prawa sam sobie ustanawiał, i strachy, i pogody, obsiewał ziemię z pustej płachty, a ziarno pszeniczne zbierał, poborców jak wróble z podwórka przepędzał, a z Bogiem żył na wieczny kredyt. Stąd też może czerpał tę swoją wielką wolę, że miał właśnie swój świat i tylko dla siebie, a nie musiał go nawet rozumieć, można powiedzieć, bronił się przed rozumieniem, które mu tylko psuło ten świat, toteż przepędzał je od siebie, bo na tyle był rozumny, że wiedział, jak ciasne są granice, które pragnieniu ludzkiemu zakreśla życie [NS, s. 16].

Z perspektywy dojrzałości czy zbliżającej się starości bohater ojcowskie zaufanie do własnej wyobraźni poddaje refleksji, która uzasadnia to, iż wcześniej określiłem je jako „nauki ojca”:

Nie mnie sądzić, czym w końcu okazała się ta jego wiara: spustoszeniem czy może ocaleniem mnie od upokarzającej przypadkowości, ale czuję się trochę zmęczony, jakbym życie miał nieco przydługie a bogate w radości, strapienia, nadzieje, i dziwnie dawny się sam sobie wydaję, dawniejszy od niego, mojego ojca. Czy to nie czas już na mnie? Może w ten sposób starość daje znać o sobie? Chociaż gdyby to tylko starość, tęskniłbym zapewne za spoczynkiem, ulgą. Nic tak przecież zmęczenia nie koi jak śmierć, przytulniejsza od pierzyny [NS, s. 23, wyróż. – J.O.].

Rozpoczyna się więc *Księga Mysliwski* od wprowadzenia figury ojca, umiejscowienia w jego patriarchalnym świecie, w którym rola matki zredukowana jest do funkcji osłabiania strachu (?) przed ojcem, osłabiania władzy (?) ojca... Zmienia się to w późnych powieściach (*Widnokrąg*, *Ostatnie rozdanie*), gdzie ojciec jest nieobecny, a ich bohater niejako skazany na dominującą obecność matki. Tu jeszcze matka jest nieobecna, uciekająca przed światem ojca i światem rzeczywistym w różańcowe modlitwy, tak daleko,

[...] że nieobecna się stawała, rozłączona z nim [ojcem – J.O.] granicą dwóch światów, a tak niedostępna, że choć bliska, przez izbę zaledwie, wyobrazać prawie się dawała [NS, s. 40].

Nawet śmierć matki jest dyskretna, jest zniknięciem:

Matka znikła [...]. Właśnie znikła, nie umarła, bo trudno powiedzieć o kimś, kto schodzi tak niepostrzeżenie ze świata jak ona, że umarł. Tak niepostrzeżenie, że nawet najbliżsi nie dziwią się, że jej nie ma. Ale kobiety nie stać przecież na śmierć. [...]

Tak właśnie umarła matka, jakby kurom swoim poszła ziarna posypać i jeszcze nie wróciła. Najpierw płakać chodziła gdzieś poza dom, raz ją nad rzeką spotkałem przy praniu szmat, raz w dzikim bie, a potem schnąć zaczęła, że wyszła na szczapę, na wiór, aż wyszła całkiem z tego świata.

Nawet ojciec nie pamiętał, żeby zmarła [NS, s. 167–168].

Ale owa, opisana już, figura ojca jest równocześnie początkiem improwizowanego rozpamiętywania własnego losu, w którym ojciec jest tego losu demiurgiem (jego demiurgiczna moc objawia się w powieści parokrotnie: gdy ratuje syna przed śmiercią rytuałem niewiadomej proveniencji – o czym piszę później – i gdy „zatrzymuje” powódź [NS, s. 123]) i strażnikiem jednocześnie. Warto tu przywołać fragment monologu bohatera *Nagiego sadu*:

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 opowie.

Może się kiedyś tylko przyśniłem ojcu, bo na sen było go więcej stać niż na życie. Na sen bez trudu mógł znaleźć sposób. Kto chciał mieć dobry sen, sen za doścuźczynienie, kto chciał dołąć sobie odmienić, sąsiadom odplacić niewdzięczność, losowi nienawiść, Bogu zapomnienie, kto mógł pragnął się nalykać, miedzę o staję przesunąć, ten szedł na sen do stajni, bo podobno od końskiego gnoju i znoju nachodzi człowieka sen jak ziszczenie. Tylko że ojciec i konia nigdy nie miał [NS, s. 32–33].

Bycie, istnienie tylko w opowieści, snach i wyobraźni ojca (oraz dzięki nim) weryfikuje jego śmierć:

A kiedy umarł, nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że z jego śmiercią przestałem być jego synem. Synostwo moje zdawało mi się 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 jestem. [...]

Nie mogłem się pogodzić, że już nie należę do niego, lecz sam sobie jestem. Posądzałem go, że mi tę wolność za karę zostawił, mszcząc się w ten sposób może nie na mnie, lecz na swoim życiu, bo z tą wolnością jak z winą się czułem. Widocznie w każdym z nas tkwi jakieś dziwne pragnienie przynależności [NS, s. 64].

„Weryfikuje” (co znaczy, że skazuje na samotność lub tylko samotne borykanie się ze strachem, lękiem bycia w świecie), ale nie w sposób ostateczny, bo ojciec – realny czy wyobrażany? – pojawia się we wsi, przychodzi pod szkołę, w której bohater pracuje, widuje go i rozmawia z nim. Zresztą nie tylko on, ale też jego uczniowie, inni pracownicy szkoły, mieszkańcy wsi...

Istnienie, bycie w opowieści/wyobraźni ojca i nieobecność matki oraz nieistotność wiary chrześcijańskiej zostają zakwestionowane, gdy ojciec odmawia chrztu ciężko choremu malutkiemu bohaterowi i nakazuje matce, aby niosła syna przez dziewięć mostów, co spowoduje jego uzdrowienie. Nie bardzo wiadomo, skąd ten rytuał, mający znamiona przedchrześcijańskiego, pogańskiego? ... Skąd okrucieństwo ojca wobec matki, mdlejącej w upale pod ciężarem niesionego syna? ... Skąd zaniedbanie prac gospodarskich – rytuał spełniany jest w czasie prac żniwnych? ... Wędrówka przez dziewięć mostów jest li tylko rytuałem ze świata wyobraźni ojca? ... Wyobraźni, opowieści, której siła powoduje, że malec wraca do zdrowia i później – już po śmierci ojca – skazany jest na samotne obcowanie z własnym lękiem.

Pierwszy rozdział *Księgi Mysliwski* kończą długie fragmenty będące pochwałą czytania. Wpierw epizod chępliwości, obietnica złożona ojcu, że przeczyta wszystkie książki z obszernej biblioteki we dworze, w co nawet dziedziczka wątpi. Następnie wstyd ojca przyłapanego przez kowala na tym, iż udaje czytanie, gdyż trzyma książkę „do góry nogami”, a potem próby nauczenia ojca czytania, śmiech mieszkańców wsi, gdy w czasie reformy rolnej i rabunku dworu bohater wynosi z niego tylko książki („– Czas ziemię brać,

panie nauczycielu, nie książki” [NS, s. 172]). W końcu wspólne wieczory i wielogodzinne głośne czytanie ojcu.

Skąd mogłem wiedzieć, że książki nie są martwe, lecz jak stworzenia przewrotne, podstępne, niezycziwe, bo gdy nie mogą strachem zmóc, wtedy cię kuszą, obiecują więcej, niż mogą, niby otuchy ci dodają, a zwodzą, wciągają cię w tę swoją mądrość niby jasną, przestronną jak pańskie pokoje, lecz kiedy się dobrze rozejrzysz, widzisz, żeś w zwątpienia spętany. Pozwalają ci nawet sądzić, że już bliski jesteś mądrości, chociaż ty się tylko oddaliłeś od swojego prostego spokoju. Szukasz jasności, a tymczasem mądrość ma wiele twarzy [NS, s. 173]

– mówi w swoim monologu bohater *Nagiego sadu*. Chociaż wcześniej przypowieścią o tym, jak niepiśmienny ojciec namiętnie całymi wieczorami czytał, spędzał czas nad książkami, zdekonstruował opozycję mowa – pismo (po stronie mowy są przecież opowieści ojca, w których i dzięki którym bohater jest, istnieje, żyje), a także – już w sensie społecznym – mit (stereotyp?) społecznego awansu, którego fundamentem jest wykształcenie, uzyskanie dostępu do pisma. No i mit (stereotyp?) mądrości zawartej w księgach, w piśmie. W pierwszym rozdziale *Księgi Myśliwski* mądrość jest po stronie ojcowskich opowieści –

zazdrościłem, nieszczęsny, ojcu, jego mądrej niewiedzy, tej mądrości niejako przyrodzonej, tej jedynej uczciwej mądrości, na jaką stać człowieka... [NS, s. 174].

Nagi sad kończy wspomnienie poszukiwania – na polecenie matki – ojca, który zaginął. Scenerią jest jesienny sad. Gdy bohater traci nadzieję na odnalezienie ojca, ten nagle się pojawia i rozpoczyna rozmowę:

– Chodź jeść synu – powiedział, przystając. – Wszystko stygnie.

– Szukałem cię – powiedziałem z wyrzutem.

Spojrzał na mnie, jakbym nie do wiary wydał mu się przez chwilę.

– Naprawdę cię szukałem.

– Chciałeś czego?

– Nie, nic – odrzekłem nieśmiało, spłoszony nagle tym jego pytaniem, które nie pozostawiało miejsca nawet na nieufność. – Tylko czy jesteś [NS, s. 189].

Rozdział drugi – *Pałac* (1970)

O ile w pierwszym rozdziale Księgi *Mysliwski Historia*³, choć obecna (wojna, reforma rolna), jest jednak dalekim tłem opowiadanych losów, o tyle w drugim (*Pałac*, 1970) stanowi element świata przedstawionego i niejako organizuje opowieść. To oznacza, że wszystko, co jest w *Pałacu* opowiedziane, nie mogłoby się zdarzyć, gdyby Historia brutalnie nie wkroczyła w świat bohaterów powieści. Historia, a więc... wojna. Tak nakazuje tradycja, taki był zbiorowy los mieszkańców Polski i – szerzej – Europy Środkowej:

Wojna miała nadejść już dawno. Spodziewano się jej rok za rokiem, miesiąc za miesiącem, dzień za dniem. Na Nowy Rok, na Wielkanoc, na Zielone Świątki, Boże Narodzenia, na wszystkie Marie, Jany, Piotry, Pawły i we wszystkie, wszystkie inne dni [P, s. 7].

Dojrzałe refleksje na temat splatania się jednostkowego losu i Historii pojawiają się w piątym i szóstym rozdziale Księgi *Mysliwski*. Czy to przy zakupie lichtarzy, gdy paryski (?) antykwariusz mówi:

O, losy przedmiotów są równie ciekawe, jak ludzkie. I równie tragiczne. Gdyby na przykład dało się odtworzyć los tych lichtarzy. Nie historię, los. Moglibyśmy się wówczas wiele rzeczy dowiedzieć i o ludziach, u których były w posiadaniu [TF, s. 126, wyróż. – J.O.];

³ Konsekwentnie będę dalej rozróżniał „Historię” i „historie”, nawiązując w ten sposób do koncepcji historiografii Haydena White’a (por. H. WHITE: *Proza historyczna*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2009; IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000) czy Stephena Greenblatta, który stawia znak równości między narracją historyczną a literacką (por. S. GREENBLATT: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Red. K. KUJAWIŃSKA-COURTNEY. Kraków 2006), oraz koncepcji „prywatyzacji historii” Franka Ankersmita (por. F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości. W: Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004). Szczegółowo współczesną dyskusję o problemach relacji między literaturą a historią, obecności Historii w dziele literackim i kwestii narracja historyczna a narracją fikcjonalną, także w odniesieniu do dzieła *Mysliwskiego*, omawia Bogumiła Kaniewska (por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Mysliwskiego*. Poznań 2013, gł. s. 15–88). Do jej niektórych propozycji interpretacyjnych będę tu nawiązywał.

czy w opowieści o ludziach spotykanych przez bohatera *Traktatu*... w czasie pracy na socjalistycznych budowach:

Zresztą, według mnie, każdy żyje za siebie i każde życie jest osobną historią. Że próbujemy to wszystko wlać w jedno naczynie, w jeden becznik, z tego nie wynika jeszcze prawda o człowieku. Można przecież sobie wyobrazić taką historię pojedynczych ludzi, jacy kiedykolwiek żyli. Mówi pan, to niemożliwe? Wiem, że niemożliwe. Ale wyobrazić sobie można. Nic nie istnieje przecież w ogólności, a tym bardziej człowiek. Nie wiem, skąd pan na ten świat patrzy. Ja patrzę, tak jak panu opowiadam, z tej czy innej budowy. Byli to zawsze pojedynczy ludzie, jeden do drugiego niepodobny. Mówiło się załoga, tak jak mówi się historia, ale to tylko na zebraniach [TF, s. 180];

czy też w snutym przy kominku w trakcie przeglądania osobistego notesu monologu bohatera *Ostatniego rozdania*:

To nic, że bezładna zbieranina i zbieranina imion, nazwisk, adresów, telefonów, ale jedynie z nich możesz ułożyć swój los, a tylko los nadaje kształt imieniu człowieka, tylko los nas potwierdza. Naturalnie, jeśli stać nas na los. Życie jest bowiem zaledwie materiałem na los, podobnie jak materiał na garnitur. Powinieneś to wiedzieć, uczyłeś się na krawca. Los jest czymś w rodzaju układu z życiem, można rzec, to kontrakt zawarty z samym sobą, tylko że wymaga odwagi wobec siebie [OR, s. 227, wyróż. – J.O.].

Wróćmy do *Pałacu*: spodziewana (bo cyklicznie powracająca?) wojna (znak Historii) nadchodzi, ignorując przy tym liturgiczny i naturalny porządek czasu. Nie jest pewne, czy narratora-bohatera drugiego rozdziału *Księgi Myśliwski* – dworskiego pasterza owiec Jakuba – można utożsamiać z epizodyczną postacią *Nagiego sadu* [NS, s. 175–181], z którą bohater stoczył pojedynek na strzelanie z bata; czy to ten sam dwór z apodyktyczną dziedziczką, która za darmo wypożyczyła ojcu najdroższego w stajni konia, by ten z paradą przywiózł bohatera ze szkół... Wiele wskazuje, że tak – *Pałac* jest jakąś formą kontynuacji *Nagiego sadu*. Nie linearną, ale wielogłosową – tu (w *Pałacu*) opowiada Jakub owczarz, tam (w *Nagim sadzie*) historię snuł

ktoś inny. Tu opowieść jest linearna, zachowuje porządek przyczynowo-skutkowy, tam była postrzępiona, epizodyczna, w wewnętrznym monologu rekonstruowana z pamięci jednostkowej. Wielogłos też może być formą improwizacji – był w końcu fundamentem *dixielandu*, pierwotnej formy jazzu, twórczo rozwiniętej przez kwintet Milesa Davisa chociażby na płytach *Nefertiti*, *Miles Smiles* czy *Water babies*⁴. Przyjmuję więc, że *Pałac* jest drugim rozdziałem Księgi *Mysliwski*.

Moment, w którym wojna realnie przychodzi, jest w opowieści pisarza punktem, w którym Historię zastępuje historia-opowieść Jakuba owczarza:

Siedziałem na progu owczarni, kiedy coś nagle zagwizdało jazgotliwie w powietrzu, rozbłysło i przeraźliwy huk rozniósł się w koronach przydrożnych topól [...]. Nie mogłem uwierzyć, że to już wojna. Nie tak wyobrażałem sobie jej nadejście. Ledwie jeden pocisk, który do tego trafił w topolę i narobił nieszczęścia tylko wronom, i już wojna. Wojna! Wojna! [P, s. 9, wyróż. – J.O.].

Podobnie w późniejszym *Kamieniu na kamieniu*, wojna kojarzona jest przez ojca głównego bohatera z hałasem. „Jakby wojna była, to by ją było słycać. A słycać co?” [KnK, s. 120] – mówi na wieść o otrzymanej przez syna karty mobilizacyjnej.

Narracja Jakuba jest później w powieści „złamana”, gdy słyzy on głosy dziedzica i biskupa, ba! – podejmuje z nimi dialog. Monolog przekształca się w wielogłosową improwizację.

Gdy dziedzic, dziedziczka i służba pałacowa w panice uciekają (wcześniej z pałacu ewakuowano panienkę), Jakub – naiwny, jak Piotr Niewiadomski z *Soli ziemi* Józefa Wittlina lub chasydzki rebe z *Austerii* Juliana Strykowskiego – powiada:

A potem wszystko ucichło. Właściwie cisza nasza zamiast wojny [P, s. 11].

Wędruje Jakub przez park, dociera do pałacu, wchodzi wejściem dla służby, dociera do części zajmowanej przez dziedziców. Cisza go osmiela – odkrywa

⁴Wskazuję na odległy jazzowy kontekst, wiedząc z rozmowy z pisarzem, że jest on wiernym słuchaczem tego gatunku muzyki i, wierząc, że kontakt z muzyką, przestrzenią, sztuką itd. ma wielki wpływ na tzw. proces twórczy każdego pisarza. Por. też przypis 2 do niniejszego eseju.

przestrzeń inną niż znane mu pastwiska oraz uboga chłopska izba i wtedy właśnie podejmuje zasadniczą dla całości opowieści decyzję:

Nieoczekiwanie przyszła mi do głowy myśl, że może mógłbym tu zostać i tę wojnę przeczekać. W tych starych, grubych murach pewnie najbezpieczniej byłoby przeczekać. Może nawet dałoby się zapomnieć o tej wojnie. Przespać ją gdzieś w cichej komnacie i obudzić się już po niej jak po nocy, niczym słonecznym porankiem, przeciągnąć się, ziewnąć i wyjść sobie na spokojny już świat. A gdyby nawet ktoś mnie zastał śpiącego, mógłbym powiedzieć, że pilnuję pałacu. Ileż ten pałac już wojen przeżył. Mówiono, że wojny pokorniały przed nim jak i ludzie, obchodziły go z daleka, bokiem go mijaly. A były podobno wojny jedna straszniejsza od drugiej. Były złe i mściwe, po których zostawał tylko *k a m i e ń n a k a m i e n i u*⁵, były krótkie, lecz wściekle jak przelot gradowej burzy, były gniewne, zawistne, podstępne, a w każdej ludzcie ginęły jak muchy i nikt się temu nie dziwił, lecz żadna nie ruszyła pałacu. I to było przedziwne. Budziło lęk, ale i ufność zarazem. Raz go tylko jakaś zabłąkana kula trafiła, lecz zamarła w połowie, a jeszcze ją jaśnie pan kazał obmurować na pamiątkę [P, s. 18, wyróż. – J.O.].

Jakub rozpoczyna realistyczną/fantastyczną wędrówkę po pałacu, a jego narracja – w sposób podobny do tej znanej już z *Nagiego sadu* – oscyluje między obiektywizmem a subiektywizmem; fantasmagorią, oniryzmem i realizmem. Nie bardzo wiadomo, czy umiejscawia odbiór w przestrzeni opowieści/historii narratora, czy opowiada o realnym świecie. Zarówno Jakub, jak i narrator pierwszego rozdziału (istniejący tylko – przypominam – w opowieści/wyobraźni ojca) tworzą swoją rzeczywistość, swój świat, kosmos. To właściwie nie-wędrówka, błąkanie się i odkrywanie rzeczywistości obcej, niepojętej, a jednak wartęj ocalenia, choć z przyczyn, których Jakub nie potrafi wyjaśnić, zracjonalizować. Lustra, obrazy, portrety, luksusowe meble... Zbyt wiele tego, zbyt to niepotrzebne, nieprzydatne, ale jednak trzeba to chronić... Dotąd były to znaki przestrzeni *sacrum*, a teraz są beużyteczne? Beużyteczne jak czytanie i rytuał czytania bohatera

⁵ Aluzja (zapowiedź?) do tytułu następnej powieści Myśliwskiego, do trzeciego rozdziału *Księgi Myśliwski*? Chyba tak... Nb. *Kamień na kamieniu* opatrzony jest mottem z pieśni ludowej: „Kamień na kamieniu / Na kamieniu kamień / A na tym kamieniu / jeszcze jeden kamień” [KnK, s. 5].

Nagiego sadu, jak humanistyka, jak Humanisci – już w roku 1970, kiedy Myśliwski wydaje *Pałac? Świat*, który był, świat miniony, który Jakuba nawiedza, jest groteskowy... Parę przykładów, realistyczno-fantazmatycznych (taka reguła tej narracji):

Jakiś jaśnie pan, jeszcze dosyć młody, choć łysy jak kolano. Wyprostowany, dumny. W kołnierzyku pod samą brodę. W pelerynie. W jednej ręce cylinder, druga wsparta na laseczce zatkniętej przy nodze. W oczach skry mu błyszczą, nie wiadomo, uśmiecha się czy szydzi. A patrzy tak blisko, jakby tuż przed obrazem kogoś widział [P, s. 36].

O, zdziadział coś biskup. A gdy siądzie do stołu, to już wcale nie poznasz, że to biskup. Udka, skrzydełka, całe ptaki znikają w jego grubych ustach, jakby je wtrącał za karę w czeluście żołądka [P, s. 31].

A oto młody panicz pędzi. Z daleka go poznają. Smali cholewki do starszej jaśnie panienci, chociaż gdzie tam jej do pełnych lat. Lecz upatrzył ją sobie jak jastrząb kurczę, a najpewniej to jej posag [P, s. 31].

Tam znów inny pan. Wysoki. Aż pod samą ramę. Też stoi, ale jedną ręką wspiera się o biurko rozsmazane w ciemnościach. Ten patrzy łagodnie, dobrotliwie niemal i daleko gdzieś, daleko. Chory pewnie, bo suchutki, żółciutki, twarz jak piąstka, zapadnięte oczy i to patrzyenie dalekie, jakby śmierć już widział. Biedak. Jakieś dziecko kędzierzawe, złote, na siwym kucyku. Dalej jaśnie pani [P, s. 36–37].

Groteska zbliża Jakuba do motywu śmierci⁶, a wtedy retorycznie kieruje na swoją opowieść do dziedzica. Nawiązuje się dialog, a dziedzic (realny? fantasmagoryczny? oniryczny? istniejący tylko w opowieści Jakuba? –

⁶Na immanentną obecność śmierci w sztuce i literaturze autorów operujących groteską zwracali uwagę wszyscy badacze tej kategorii estetycznej, np. Michał Głowiński, Wolfgang Kayser, Lee Byron Jennings, Jean Onimus, Stephen M. Halloran, Aron J. Guriewicz i Bernard McElroy. Ich prace zostały zebrane w tomie: *Groteska*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2003.

Coś mnie zatrzymuje. To szydercze oczy starego jaśnie pana, który tuż obok w fotelu siedzi rozparty. Patrzy na mnie, a jakby przeze mnie. Podchodzę do niego. Śmieje się szyderczo. Któż to taki? Może ojciec jaśnie pani. Może dziad. Może ktoś wcześniejszy. W jego jastrzębich oczach, pod krzaczastymi brwiami, czai się jakaś zachłanna przenikliwość, że aż mrozi. Zdaje się, że widzi człowieka na wylot, widzi jego myśli, pragnienia, nadzieje, że wie o nim wszystko, jak wróż, wie więcej, niż człowiek może wiedzieć o sobie, wie nawet, czego się człowiek w sobie nie domyśla, czego nawet nie przeczuwa, że gdyby nie lęk, jaki budzi, chciałoby się go zapytać o swoje dalsze życie. [...] głupi, że dał się tak staro namalować. A do tego z podagrą. I takie zawzięty w tych oczach [P, s. 39]

– nie potrafię rozstrzygnąć) odpowiada, wchodząc niejako w dyskurs śmierci⁷:

[...] śmierci w słowach nie zmieścisz. Próżne więc gadanie. Powiedz lepiej, co tam ludzie o mnie mówią. Nic? Jak to nic? Nie mówią, że mnie nigdzie nie widać? Bo nie widać mnie przecież. Nie wychodzę. Siedzę tylko w tych murach jak zaklęty, i myślę, myślę [P, s. 66].

To iluzja dialogu między Panem a plebanem? ... Artkulacja kompleksów chłopskich, kmieciach, że „rozdziobią nas kruki i wrony”? ...

Jasne, że można ten dialog wpisać w porządek Historii, w jej ideologiczny porządek, że społeczna „sprawiedliwość” się tu właśnie dokonuje i ciemniony przez klasę „Panów” Jakub (skąd to nie-chłopskie imię, przecież powinno być co najwyżej „Kuba”? Może z losów opowiedzianych w całkiem innej, „przemilczanej” przez Myśliwskiego historii Holokaustu?) osiąga w końcu „społeczną sprawiedliwość”, zwycięża, daje sobie szansę życia w ustroju wiecznej szczęśliwości. Jak wcześniej, gdy Jakub z *Pałacu* był tylko nauczycielem wiejskiej szkoły z tzw. społecznego awansu (chodzi o narratora-bohatera *Nagiego sadu*)? A więc w porządek ustanowiony, jeśli się nie mylę, przez Henryka Berezę, nb. genialnego czytelnika i krytyka,

⁷ „Dyskurs śmierci” – rozumienie (niewylężne) tej kategorii zaproponowałem w następujących pracach: J. OLEJNICZAK: *Powroty w śmierć*. Katowice 2009, gł. s. 11–44; IDEM: *Reprezentacja śmierci*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 557–563.

choć w wątpliwej jakości interpretatora „nurtu chłopskiego”, a dosadniej: „nurtu społecznego awansu”, co było zapewne inspirowane tytułem powieści (i dramatu) Edwarda Redlińskiego *Awans*⁸ i – jak sądzę – *Tańczącym jastrzębiem* Juliana Kawalca⁹ oraz *Diabłami* Tadeusza Nowaka¹⁰. Czyli w porządek „klasowy”, a dosadniej – pseudoklasowy. Przecież już w pierwszym rozdziale *Księgi Mysłiwski* jej bohater „awansu społecznego” doświadczał jako wstępu, wyobcowania, alienacji. Podobnie, chociaż *à rebours*, w drugim rozdziale myśli Jakub – swoją obecność w pałacu odczuwa jako co najmniej niestosowność, chociaż łatwo (zbyt łatwo?) przyjmuje rolę strażnika, „strażnika pamięci” (?)... Pamiętam z wywiadów z Wiesławem Mysłiwskim¹¹ i z paru z nim rozmów, że „pamięć” jest dla światobrazu¹² tego pisarstwa kategorią podstawową. Chociaż Jakub (a może dziedzic? Dziedzic – realny, wymyślony, wykreowany, istniejący tylko w opowieści Jakuba? Który?) deklaruje:

Muszę wam powiedzieć, że lubię się napić. Wystarczy nieraz kieliszek, dwa, a wszystko zaczyna mi zaraz łagodnieć. Nawet ja sam. Wierzcie mi. Wypiję trzy, cztery, a wszystko wydaje mi się rozumne i proste. Nawet myśli same się wtedy myślą we mnie, ja im tylko przyzwalam. A jak wypiję więcej, czuję się prawie szczęśliwy. [...] Czasami nawet postanawiam sobie, że rozdám wszystko ludziom, a sam o zebraczej lasce pójdę sobie w świat. Stanę sobie pod kościołem. Co się potem uśmieję, to się uśmieję. Ale kiedym pijany, tak sobie postanawiam. Że cały ten majątek rozdám. Może tym, co nie zaznali mojej łaski ani słowa mojego, ani myśli ode mnie. Rozdám im wszystkie ziemie moje, których nawet nie znam. Wszystkie lasy i ich zwierzyinę. Pastwiska, stada krów nieprzebrane, owiec niepoliczzone. Konie, psy, kanarki. Rozdám. Wszystką służbę, pokojówki,

⁸ E. REDLIŃSKI: *Awans*. W: IDEM: *Awans. Jubileusz*. Warszawa 1979.

⁹ J. KAWALEC: *Tańczący jastrzęb. Powieść*. Warszawa 1964.

¹⁰ T. NOWAK: *Diabły*. Warszawa 1971.

¹¹ Por. np.: *Spadła mi z oczu zasłona. Rozmowę przeprowadził Józef Baran*. „Więści” 1984, nr 4, s. 3; *Tworzenie nie jest aktem stadnym... Rozmowę przeprowadziła Krystyna Prendowska*. „Kultura” 1990, nr 12; *Pisarz jest samotnikiem. Rozmowę przeprowadził Zdzisław Pietrasik*. „Polityka” 1993, nr 23; „Żalem nie zatrzyma się świata”. Z Wiesławem Mysłiwskim rozmawia Krzysztof Masłoń. „Rzeczpospolita” 2000, nr 287; *Kolista przestrzeni pamięci*. Z W. Mysłiwskim rozm. przepr. A. Franaszek. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 44, s. 12.

¹² Ten niezgrabny neologizm przejmuję za tłumaczeniem esejów Martina Heideggera. Por.: M. HEIDEGGER: *Czas światobrazu*. Tłum. K. WOLICKI. W: M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybór i oprac. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977, s. 128–167.

lokajów. Wszystkie powozy, karety. Wszystkie drzewa w parku i ich ptactwo śpiewające. Wszystkie te pokoje. Cały ten pałac. Rozdam! Rozdam! [P, s. 95],

to jednak materialność pałacu, jego wyposażenia i otoczenia, stanowią w powieści znaki przeszłości, utrwalają pamięć właśnie, w jakimś sensie ożywiają przeszłość zdewastowaną przez Historię (wojnę i następujące po niej społeczne przemiany).

Rzeczywistość przedstawiona w powieści (wnętrze pałacu i jego otoczenie) w miarę rozwoju monologu Jakuba i słyszanych przez niego głosów się odrealnia (dewastuje ją Historia? A może spożyty przez Jakuba alkohol?), zmierza ku nicości. Narracja zapada się niejako w chaotyczną logoręę. Po ostatnich zdaniach powieści –

Spójrzcie, spójrzcie! Oto dzień nastaje z moich rąk. Hej, orkiestra, grać! Dajcie wina orkiestrze! I ty, niewierny, mój Boże. No i co czujesz? Nie boli mnie. A teraz czujesz? Nie boli mnie. Czujesz, nie boli. Nic mnie nie boli. Już nic. Nic [P, s. 217]

– następuje zaznaczone wielokropkami milczenie...

Rozdział trzeci – *Kamień na kamieniu* (1984)

Trzeci rozdział Księgi Myśliwski – *Kamień na kamieniu* – ukazuje się czternaście lat po drugim. Tamten kończył obraz nicości, milczenie, ten rozpoczyna monolog o... wieczności:

Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko że na tamto życie. Bo wieczność, nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć [KnK, s. 6].

Monolog, którego scenerią jest cmentarz, stający się z kolei pretekstem do skrótowych opowieści o wielu losach. Cmentarne nagrobki „otwierają” te opowieści, a łączy je Historia – wojna i wszystko, co się po niej we wsi i dworze wydarzyło. Przemiany społeczne (zniknięcie opozycji wieś – dwór) i cywilizacyjne (asfaltowe drogi, ruch samochodowy, kino, telewizory w chłopskich chatkach, „przymus” zamiany strzech na dachach domów na dachówki, papę lub blachę).

Budowa rodzinnego grobu jest w powieści kompozycyjną kłamrą i jako fabularny motyw komponuje opowieść w parabolę o ludzkim losie, rozpadzie rodzinnej oraz wiejskiej wspólnoty, rozpadzie naturalnej wiejskiej cywilizacji, dokonany tylko przez okrucieństwo Historii, społecznej rewolucji, co i modernizującej się cywilizacji. Szymon Pietruszka buduje rodzinny grób nie w przeczuciu własnej śmierci, ale aby ocalić wspólnotę rodzinną – znajdzie się w nim miejsce dla rodziców i jego trzech braci.

Grób mam zamiar budować. Osiem kwater, żebyśmy się wszyscy pomieścili. Może Antek, Stasiak zechcą z nami leżeć. Mówi się, niech mu ziemia lekką będzie. To gdzie im będzie lżejsza. Mówi się, że gdzie człowiek się urodził, ziemia jego kołyską. I śmierć jakby cię z powrotem do niej tylko położyła. I buja cię, buja, aż stajesz się znów nie narodzony, nie poczęty [KnK, s. 409]

– mówi w ostatnich zdaniach do starszego brata Michała.

Dramat doświadczany przez Szymka Pietruszkę polega na tym, iż jest on przywiązany do tradycyjnej kultury i nie akceptuje cywilizacyjnych przemian. Czuje się coraz bardziej wyobcowany, staje się także w rodzimym wiejskim środowisku odludkiem. Zaczyna doświadczać wykluczenia ze społeczności, w której zresztą dochodzi do pęknięcia niegdyś scalających ją więzów. Gdy po informacji, iż rozpoczął na wiejskim cmentarzu budowę rodzinnego grobu, przyjeżdżają do niego bracia, pęknięcie między nowoczesnością i chłopską tradycją, między „miastowymi” już i wykształconymi braćmi Szymona – Antkiem i Staśkiem, odczuwa on wyjątkowo boleśnie:

Przyjechali. Ale ledwo co w próg weszli, dzień dobry, dzień dobry i od razu zaczęli się ze mną kłócić. A to, że nie ma u mnie na czym usiąść, tylko wciąż ta sama stara ława i jedno krzeselko. Że stół ten sam od wojny jeszcze. Że podłogi czemu sobie nie sprawię. [...]

Bo gdy się bracia raz na tyle czasu z sobą spotykają, powinni mieć o czym pogadać. O, niejedną dzień, niejedną noc można by przegadać. Gdyby nawet się nie chciało, to od czego są słowa? [...]

A ileż takich słów nie wypowiedzianych zostaje w każdym człowieku i umiera razem z nim, i gnije z nim, i ani potem w cierpieniu nie służy, ani w pamięci. To po co jeszcze sami sobie zadajemy milczenie? [KnK, s. 92].

W trzecim rozdziale Księgi *Myśliwski* suwerenem ludzkich losów i opowieści jest więc Historia. W jakim sensie monolog oraz los Szymona Pietruszki (bohatera-narratora *Kamienia na kamieniu*) kontynuują opowieści znane już z *Nagiego sadu* i *Pałacu? Bezimiennego nauczyciela* (z akcentami autobiograficznymi?) z pierwszego rozdziału i Jakuba owczarza z drugiego zastępuje tu chłop, mieszkaniec wsi. Zmienia się język, przede wszystkim dzięki dyskretnej stylizacji na ludową gwarę (np. „oddej” – ‘oddaj’, „warzyć” – ‘gotować’, „poblekać” – ‘poubierać’, „odezwijta się” – ‘odezwijcie się’, „siedzita” – ‘siedzicie’), ale nie zmienia się tryb narracji: ustny monolog wypowiedziany, wielogłosowy, często „osuwający” się w onirię, fantasmagorię, z postrzępioną, dygresyjną (sięgającą nawet XIX-wiecznych epizodów rodziny Pietruszków), nielinearną fabułą. Stosunek Szymona do religii i Boga jest podobny jak poprzedników – gdy otrzymuje od władz gminy propozycję pracy jako gminny urzędnik udzielający świeckich ślubów, kalkuluje:

W Boga też nie byłem pewny, czy wierzę, to co mi tam ksiądz i jego strachy [KnK, s. 172].

Nie wiem, czy Bóg umarł, czy zmartwychwstał, czy to wszystko prawda, ale święcone jajka mają inny smak od nie święconych [KnK, s. 256].

Pomimo tego, że przecież aktywnie uczestniczy we wszystkich wspólnotowych obrzędach łączących się z ludową religijnością, że przez rodziców wychowany był w religijnej tradycji – ojciec na decyzję o przyjęciu przez niego propozycji urzędniczej pracy reaguje taką tyradą:

Ale ojciec, który nie mógł mi darować, że na urzędnika od tych ślubów zostałem, ledwo spostrzegł, że coś ciężej próg przechodzę, od razu jak na pochyłe drzewo, huzia na mnie, że ród hańbię, że z dziada pradziada wszyscy z Bogiem się rodzili, z Bogiem żyli, z Bogiem umierali, że ktoś do Ziemi Świętej nawet się wybierał, ktoś obraz do kościoła kupił, ktoś baldachim nad biskupem nosił, jak biskup przyjechał, a Michał byłby księdzem został, gdyby było za co, tylko ja taki zakala. Bez szkoły, bez święceń, bez Boga, grzeszne śluby dają [KnK, s. 182]

– oraz że starannie w swoim domu dba o obecność religijnych ikonograficznych symboli: krzyża, obrazu Matki Boskiej. Jednak, znowu podobnie do nauczyciela i Jakuba owczarza, nad religijny porządek świata i czasu przedkłada porządek naturalny, związany z gospodarskimi obowiązkami regulowanymi cyklem pór roku i cyklem dobowym.

Wskazane dotąd cechy narracji i fabuły *Kamienia na kamieniu* obok przeszczerzeni – to ta sama wieś i ten sam dwór:

Nikt dotąd we wsi owiec nie chował. Były kiedyś owce, ale we dworze przed wojną [KnK, s. 216]

– a także religijność/niereligijność bohatera łączą monolog Szymona Pietruszki z poprzednimi rozdziałami Księgi *Myśliwski*. Dodałbym, że nawet ziarnistość, dygresyjność i nielinearność fabuły uzasadniają włączenie tej trzeciej powieści polskiego pisarza do opisywanej/projektowanej tu Księgi. Bo jednak większość fabularnych rozwiązań w tej opowieści bliska jest stereotypom związanym z proklamowanym przez Berezę „nurtem chłopskim” czy „powieścią społecznego awansu” – awans społeczny braci Szymona, znaki modernizacji wsi, konflikt ojca z braćmi Szymona, w tle budowa socjalistycznej rzeczywistości, milicyjny epizod Szymona utrwalającego władzę ludową, jego urzędnicza „kariera” itd.¹³ „Łagodzi” wrażenie stereotypizacji problematyki chłopskiej w *Kamieniu na kamieniu* opublikowany przez Myśliwskiego kilkanaście lat później esej *Kres kultury chłopskiej*¹⁴. Zresztą, w kontekście tego eseju tezy krytyki literackiej, mówiącej o tym, że powieść ta jest formą pożegnania pisarza z tematyką chłopską, nie sposób obronić¹⁵. W to, czy lokowanie dzieła Myśliwskiego lub jego

¹³ Por. np. H. BEREZA: *Taki układ*. Warszawa 1981, s. 282–292; IDEM: *Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Warszawa 1982, s. 70–73; IDEM: *Obroty. Szkice literackie*. Warszawa 1996, s. 63–69; Z. ZIĄTEK: *Głód samowiedzy*. W: IDEM: *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1999, s. 32; w niniejszym tomie pisze m.in. na ten temat Michał Siedlecki; por. też: B. KANIEWSKA: *Opowiedziane...*, s. 43, 51, 65–66.

¹⁴ Por. W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa–Bochnia 2003; za łaskawą zgodą autora esej przedrukujemy na zakończenie niniejszego tomu.

¹⁵ Por. np.: K. NOWOSIELSKI: *Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*. Warszawa 1983, s. 185–212; A. ZAWADA: *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie*

części w „nurcie chłopskim” i identyfikowanie jego powieści jako „powieści awansu społecznego” było w ogóle zasadne, wątplię...

Rozdział czwarty – *Widnokraj* (1996)

Słowa [...] rosną [...] w człowieku razem z nim. Wytapiają się jak z rudy jego trosk, udręk, cierpień, lez. Nikt nie otrzymuje ich w darze tylko dlatego, że się urodził, gdzie, kiedy. Ceną słów jest nasz los.

Wiesław Myśliwski, *Widnokraj*

Ten rozdział Księgi *Myśliwski* rozpoczyna się od rozpamiętywania fotografii:

Ten mały, chuderlawy człowieczek na fotografii, o wytrzeszczonych oczach, w gabardynowym, jakby za dużym płaszczu i przygnieciony jakby za dużym kapeluszem – to mój ojciec. Obok niego, w granatowym marynarskim ubranku z krótkimi majtkami, w marynarskiej białej czapce na głowie, w sandałkach i podkolanówkach – to ja. Matki nie ma z nami. Więc pewnie to niedziela. Nie byłbym zresztą w tym marynarskim ubranku [W, s. 7].

Skąd się wziął ów fotograf w tę letnią słoneczną niedzielę, w samo południe, na naszej drodze? I któż to mógł być, skoro nikt we wsi nie miał aparatu fotograficznego? [W, s. 19].

Gest to autobiograficzny¹⁶, ale również powrotu do narracji z *Nagiego sadu*, w której fundamentem opowieści była jednostkowa, zawodna i subiektywna pamięć, później (w *Pałacu* i *Kamieniu na kamieniu*) wyparta przez

współczesnej a kultura ludowa. Warszawa 1983, s. 192–228; S. LICHANŃSKI: *Pisarstwo wsi i ziemi. Szkice i eseje*. Warszawa 1986, s. 273–276; Z. ZIĄTEK: *Glód syntezy: Wiesław Myśliwski i proza chłopska*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*. Red. A. BRODZKA, L. BURSKA. Warszawa 1995, s. 151–168; A. ZAWADA: *Czym jest chłopskość*. „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 9, s. 48–60; A. LITWINOWICZ: *Otchłanie powieści chłopskiej w Polsce*. „Tydzień” 1984, nr 52, s. 8–9 [dod. do „Dziennika Polskiego” i „Dziennika Żołnierza”]; E. KASPERSKI: *Los chłopski, los człowieczy*. „Panorama Polska” 1987, nr 2, s. 8–9.

¹⁶Na aspekt autobiograficzny *Widnokraju* zwrócił uwagę jeden z pierwszych recenzentów powieści – por. J. JARZĘBSKI: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 90–96. Na ważność fotografii w kompozycji *Widnokraju*, chociaż w innej perspektywie, wskazuje w niniejszej książce w swoim artykule Artur Żywiołek.

Historię – chociaż Jan Błoński witał *Widnokrąg* jako „prawdomówną opowieść o powojennej Polsce”, a więc wskazywał na jej historyczny wymiar, na wagę Historii organizującej opowieść¹⁷. Ostatnie zdanie wypowiedziane w *Nagim sadzie*, skierowane do ojca, w którym bohater mówi, iż szukał ojca, by sprawdzić, czy jest [NS, s. 189], jakoś koresponduje z akapitem kończącym *Prolog* do wydanej w 1996 roku powieści *Widnokrąg*, czwartego rozdziału Księgi *Mysliwski*. Piotr nadal rozpamiętuje tu znalezione w domowym archiwum zdjęcie:

Zwykle miał ojciec oczy łagodne, które patrzyły z jakimś wyrozumiałym smutkiem, ukrytym gdzieś głęboko, na dnie, lecz zarazem tak wyraźnym, że zapamiętywało się bardziej ten ich smutek niż ich kolor. I kiedy nawet się uśmiechnął, ten smutek nie opuszczał jego oczu. Widocznie jednak nie dowierzał, że oto stoi przed aparatem fotograficznym, bo gefreiter Hanke w przypiływie samorozgrzeszenia zapragnął zrobić nam zdjęcie. Może wydawało mu się, że stoi przed wycelowaną lufą, czekając, kiedy padnie strzał. Może nawet mocniej ścisną moją rękę jak gdyby na pożegnanie. Może pragnie mi coś przekazać, lecz właśnie słowa uwięzły mu w gardle. A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat, kiedy fotografie, zmęczone już długością pamięci, wyblakły, zszarzały. Mnie razi tylko słońce [W, s. 25–26].

Struktura *Prologu* opowieści bliska jest, jeśli nie tożsama, strukturze inicjującej namysł nad istotą fotografii znany z klasycznej książki Rolanda Barthesa *Światło obrazu*. Jak u Barthesa, tak u Myśliwskiego, fotografia nie jest zapisem Historii – ona ją „splaszczą”; istota fotografii przemieszczona jest z tego, co na niej przedstawione, i z podmiotu fotografującego na podmiot patrzący na fotografię. „Od wielu z tych zdjęć oddzielała mnie Historia – pisał Barthes – Czy Historia to nie jest po prostu ten czas, gdy nas jeszcze nie było? Odczytywałem moje nieistnienie po ubraniach, które nosiła moja matka, nim mogłem mieć jakieś o niej wspomnienia”¹⁸. I w innym

¹⁷ Por. J. BŁOŃSKI, *Wszystko co literackie*. Wybór i oprac. J. JARZĘBSKI. Kraków 2001, s. 362–368.

¹⁸ R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1999, s. 110–111.

miejscu: „Fotografia nie przypomina przeszłości (zdjęcie nie ma w sobie nic proustowskiego). W jej działaniu na mnie nie chodzi o odbudowanie tego, co runęło (w wyniku działania czasu, odległości), a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało”¹⁹. Później, w ostatnim – jak dotąd – rozdziale Księgi *Myśliwski* (powieści *Ostatnie rozdanie*) jego bohater dzieli się refleksją na temat fotografowania, zbieżną, nieomal tożsamą, z koncepcją Barthesa:

Może to odwieczny lęk człowieka, że w ogóle jest na świecie, legł u podstaw wynaleźnia aparatu fotograficznego. W każdym razie doczekał się człowiek wreszcie wynalazku, który zaszczerpił w nim wiarę, że istniał, istnieje i będzie istniał. Wielka to przewaga zdjęć nad życiem. Zastanawiam się tylko, dlaczego człowiek jest tak nienasycony sobą [OR, s. 269].

Gdy Barthes przechodzi do analizy zdjęcia André Kertésza, wskazuje na potencjał narracyjny fotografii: „Całkiem *możliwe*, że Ernest, mały uczeń sfotografowany w 1931 przez Kertésza, jeszcze żyje (ale gdzie i jak?) o to cała powieść!”²⁰. Taki jest „ruch” narracji w czwartym rozdziale Księgi *Myśliwski*! Narracji – jak poprzednio – nielinearnej, „ziarnistej”, dygresyjnej, subiektywnej, z elementami wielogłosowości (np. przytaczane w powieści długie monologi matki i ojca); narracji, której *punctum* są oczy ojca Piotra ze zdjęcia poddanego w *Prologu* namysłowi²¹. Rozpamiętywaniem fotografii

¹⁹ Ibidem, s. 138–139, wyróż. – J.O.

²⁰ Ibidem, s. 140–143, wyróż. pochylem tekstu – R.B., wyróż. rozstrzeleniem – J.O.

²¹ Kategorię *punctum* przejmuję z monografii Barthesa, nie będąc pewnym, czy uprawnione jest przenoszenie jej, jako analitycznej, z analizy fotografii na analizę narracji literackiej. Uprawniają w jakimś stopniu ten zabieg przemieszczenia słynne zdania Barthesa z innego eseju: „Istnieje niezliczona ilość opowiadań [*récits*] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków obecnych w najrozmaitszych twórcach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak i w obrazie statycznym, obecne jest w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, epopei, historii, tragedii, dramacie, komedii, pantomimie, namalowanym obrazie (wystarczy przypomnieć świętą Urszulę Carpaccia), witrażu, filmie, komiksach, wiadomościach gazetowych, rozmowie. Co więcej, w nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach”. R. BARTHES: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Tłum. W. BŁOŃSKA. W: *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004, s. 13.

ojca i syna (tym razem Piotra i jego syna Pawła na nadmorskiej plaży) kończy się ostatnia opowieść *Widnokregu*. Czy to tylko zabieg kompozycyjny, czy także alegoria trwałości, cykliczności i powtarzalności ludzkiego losu? – nie potrafię rozstrzygnąć.

I to tę właśnie chwilę ktoś utrwalił, stojąc, jak można się domyślić z fotografii, w bliskiej od nas odległości i patrząc na nas z góry, tak że ani rąbek morza się na niej już nie zmieścił, ani nikt w tle. I któż to mógł być, bo nikogo takiego pamięć moja nie zachowała? Czyżby ojciec któregoś z tych Jacusiów, Ireczków, z którymi Paweł się bawił? I zapewne też chodziło mu przede wszystkim o Pawła, bo moja pochylona głowa wylania się zza brzegu fotografii jakby jakiś cień nad radością Pawła, a nawet ma się wrażenie, że tę radość, którą płoną jego rozwarte, uniesione ku mnie oczy, zakłóca. Ta radość niczym słońce rozświetla fotografię. A nawet jakby nie mogąc się w niej zmieścić z tą rozpierającą go radością, przykleknął i prawie dotykając rozpromienioną buzią moich niewidocznych oczu, wyrzucił:

– Przynieść ci jeszcze morza? [W, s. 605].

Historia jest w *Widnokregu*, podobnie jak w *Nagim sadzie*, tłem, scenerią opowieści Piotrka. Jak we wszystkich opowieściach Myśliwskiego to strzępy, migawki pamięci sprzed II wojny światowej, okupacja, społeczne, polityczne (np. groteskowa opowieść o obchodach 70. rocznicy urodzin Stalina w rozdziale *Towarzysz z powiatu*) i cywilizacyjne przemiany w Polsce po 1944–1945 roku. Także dotkliwa powojenna nieobecność Żydów-sąsiadów. Historia wkracza i ingeruje nie tylko w dzieje rodziny Piotrka oraz społeczności (wiejskiej i małomiasteczkowej), w jakiej są osadzeni w sposób realny, a opisany realistycznie. Bywa demoniczna, niekiedy wkrada się do fantazmatu czy przywidzeń, rzadziej – marzeń. Jak wtedy, gdy Piotrek, chętnie chodzący w okolice kamienicy po przedwojennym właścicielu browaru – Żydzie Kuferblumie, w której współcześnie funkcjonuje burdel, dostrzega przedwojennego właściciela:

Razu jednego, i to w samo południe, pośród tych barlogów, stołów i pustych butelek zobaczyłem przez szparę w deskach samego Kuferbluma. Myślałem, że zwiduje mi się w tym jednym oku wetkniętym w szparę i przystawiłem drugie, lecz tak samo i drugim go zobaczyłem. [...] Był w mycce na głowie, w czarnym

chalacie i gdyby nie ta biała broda jaśniejąca w półmroku, można by pomyśleć, że to tylko kłęb cieni zepchniętych przez sączące się ze szpar promienie w jedno miejsce [W, s. 51].

Piotrek dzieli się swoją obserwacją z matką i ojcem, matka zaś rozpytuje znajomego woźnicę Jaskółę, który odpowiadając, wygłasza prywatny „apel pamięci” („apel poległych?”):

– W mycce, w chalacie, mówisz? – zadumał się pan Jaskóła. – I brodę, mówisz, miał białą? Brody nie nosił. Nie był jeszcze taki stary. Może Mojsze Bławatnik. Albo Wende, buty. Albo Rozenski stary, sklep miał naprzeciw Ratusza, tasiemki, guziki, nici, agrafki, tak, nosił brodę. Ale czy on jeszcze przed wojną nie umarł. A myckę, no, to Sztajn, zrywał ją czasem z głowy i trzepał o ladę, kiedy się zezłościł. Cholera! Cholera! Ale Kuferblum nie, Kuferblum to był pan. Zawsze w garniturze, w kapełuszu, płaszcz, rękawiczki, parasol. Nie poznałbyś, że Żyd [W, s. 52].

Powtórzy „apel poległych” nauczyciel Piotrusia w czasie jednego z ich edukacyjnych spacerów [W, s. 277–278]. W *Widnokregu*, pierwszy raz w takim natężeniu, pojawia się pustka po społeczności żydowskiej, pohołokaustowe nie-miejsce. Opowieść o tym, jak dziadek z Piotrkiem odwożą rodzinę Szmulów i starą Bubę ze wsi do miasta, poprzedzona historią przyjaźni Piotrka z Sulką Szmul, nawiązuje do organizowania w Sandomierzu w czerwcu 1942 roku getta żydowskiego [W, s. 302–315].

Prymat jednostkowego losu i prywatnych historii nad Historią jest w *Księdze Myśliwski* obecny we wszystkich jej rozdziałach. Gdy Piotrek udziela głosu burmistrzowi wsi, w której wraz z matką przeczekuje okupację, ten (mimo iż przez wiejską społeczność nie jest lubiany i akceptowany – jako przedstawiciel niemieckiego okupanta) w rozmowie z wujkiem Władkiem dzieli się refleksją nieodległą od tych problemów z religią, Panem Bogiem, upływem czasu i Historią, jakie mieli bohaterowie *Nagiego sadu*, *Pałacu* i *Kamienia na kamieniu*:

[...] historia składa się z łez, krwi i głupich nadziei. Toczy się, jak ci czy tamci ją popchną. A prawdę mówiąc, zmierza wprost do piekła. Piekło czeka nas wszystkich, Władysławie. Nie Bóg, lecz piekło jest tajemnicą naszego losu. A jakies głupie

mędrki mędrkują i mędrkują, to o sprawiedliwości, to o prawdzie, o raj, zaklamując do cna samych siebie, a co gorzej, zaklamując i maluczkich, naiwnych, prostodusznych, czekających jak spragnieni deszczu na pustyni Bóg wie na co [W, s. 186].

W podobny sposób do splatania się jednostkowych losów i Historii w czwartym rozdziale Księgi *Mysliwski* splatają się miejsca realne, łatwe do identyfikacji (Sandomierz, katedra św. Jakuba, Pieprzowe Wzgórze, łuk Wisły, sandomierska synagoga, zamek w Sandomierzu) z miejscami bez nazw, czy w końcu ze wspomnianymi już poprzednio nie-miejscami, ledwie śladami po społeczności żydowskiej. Obok realnego – nierealne, fantastyczne, oniryczne, fantazmatyczne... Wszystko na równych prawach: obok opowieści pastucha Kaziunia wędrującego do kresu widnokągu: granicy ziemi i nieba – opowieści o codziennych staraniach matki Piotrka, by zapewnić mężowi i synowi wyżywienie. Obok realistyczno-romansowej opowieści o miłości i ślubie Piotrka z Anną – fantazje erotyczne kilkuletniego i kilkunastoletniego chłopca. Obok realnych udręek wojny: śmierci, kalectwa, cierpienia, głodu, strachu, tęsknoty za porzuconą rodziną (starszina Iwan, kapitan Jefremow), samotności – rozmowy z ojcem o historycznych bitwach starożytności i dążenie do wypierania obecności wojny w świecie poprzez codzienną zapobiegliwość, poprzez tworzenie w najbliższym otoczeniu iluzji „normalności”. No i w końcu wszechobecność przemijania i śmierci: naturalnej, gwałtownej, przypadkowej, brutalnie spowodowanej, każdej...

Wspominając śmierć wujka Władka, Piotrek dzieli się w swoim monologu taką refleksją:

A kto wie nawet, czy to nie tu jest środek mojego widnokągu, bo jedynie tu jestem w stanie doznawać tej bolesnej dotkliwosci, jak umieram za nimi i ja, a nie tylko świat dookoła mnie. I to tak zwyczajnie, pospolicie, że ta dotkliwosc przeradza się w zachwyty, jakbym oto stał twarzą w twarz przed najwznioślejszą tajemnicą piękna. Chcemy się aż zanurzyć w tym umieraniu jak w kwitnącej łące i patrzeć na słońce gasnące nade mną [W, s. 196–197, wyróż. – J.O.].

Zaś nauczyciel wprowadzający Piotrka w tajemnice świata objaśnia:

– Wiesz chyba, co to jest widnokąg? – zapytał, gdy nie odezwałem się ani be, ani me, a i minę musiałem mieć przy tym niewyraźną. Wyciągnął przed siebie rękę i okręcając się jak po zardzewiałej ze starości osi z tą wyciągniętą ręką, powiedział: – O, ta linia dookoła między ziemią a niebem, która nas zamyka. Chociaż to tylko złudzenie. Gdybyś chciał do niej dojść, będzie się zawsze od ciebie odsuwała, zachowując tę samą odległość. A ty będziesz zawsze w środku. I nigdy nie dojdiesz. Potwierdza jednakże, że Ziemia jest okrągła [W, s. 261].

Gdy te fragmenty oraz analizowane poprzednio zasady konstruowania narracji i fabuły, a także reguły re-prezentacji w *Widnokągu* oraz „pierwszy ruch” Piotrkowych opowieści (fotografia) skonfrontować z opisaną przez Barthesa ontyczną niejako regułą fotografii –

Ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najsilniej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei, wychodząc poza ogólniki (ale nie całkiem bez transcendencji). Zresztą, poza nudnym ceremoniałem męczących spotkań, zdjęcia ogląda się samemu²²

– to jest to wskazanie na następną cechę całej chyba Księgi *Myśliwski*, na niezbywalną obecność śmierci w świecie tej opowieści oraz na nieprzekraczalną granicę w opozycji między „jednostkowym” a „zbiorowym”, na – być może – po prostu straszliwą samotność jednostki, jej losu, jej historii, jej opowieści, jej świata w... świecie²³. Ta obecność – wszechobecność nawet – śmierci wkracza w świat opowieści na bardzo wielu jej płaszczyznach. W parabolicznym fragmencie pt. *W deszczu* pętla czasu: spacer starzejącego się Piotra z synem Pawłem po schodach zbiegających z sandomierskiego rynku w stronę dzielnicy Rybitwy, gdzie Piotr spędził znaczną część swojego dzieciństwa, odniesiony jest do jego wędrówek z ciężko chorującym ojcem

²²R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 162–165.

²³Jakoś upodobnia to świat Myśliwskiego do świata Gombrowicza z *Kosmosu*, a dokładniej do sceny, gdy Witold w trakcie pierwszej nocy spędzonej u Wojtysów wychodzi na podwórko i doznaje przerażenia niepojętą wielkością, grozą i nieprzeniknionością kosmosu. Analizowałem tę scenę w innym miejscu – por. J. OLEJNICZAK: *Powroty w śmierć*. Katowice 2009, s. 197–244, gł. s. 235–241.

i powtarzanej wówczas frazy: „Odpocznijmy trochę” [W, s. 320–328], który to fragment jest nb. wprowadzeniem w opowieść o pogrzebie ojca Piotra. Obecność śmierci widać także we wspomnieniu o pogrzebie burmistrza zastrzelonego przez oficera (polskiego? rosyjskiego?...) armii, która „wyzwoliła” wieś spod niemieckiej okupacji [W, s. 522–532].

Rozdział piąty – *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006)

Opowiedziane jest tylko opowiedzianym, niczym więcęcej. I na ogół niewiele ma wspólnego z tym, jak było, jest czy będzie. Żyje własnym życiem. A nie zastyga raz na zawsze, lecz wciąż snuje się, rozrasta, coraz bardziej oddalając się od tego, jak było, jest czy będzie. Ale kto wie, może w ten sposób zbliża się do prawdy?

Wiesław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*

W roku 2006 Myśliwski publikuje piątą część *Księgi Myśliwski* – powieść *Traktat o łuskaniu fasoli*. W tym rozdziale opowiada, gawędzi, improwizuje wokół swojego losu będący u schyłku życia, schorowany były saksofonista (dalej będę go nazywał Gospodarzem), który stróżuje na kolonii domków letniskowych, powstałej na terenie wsi – podobnej do przestrzeni znanej z poprzednich rozdziałów (rzeka, droga, dwór, cmentarz). W jednej z opowieści przywołuje on postać ojca z czwartego rozdziału *Księgi* [TF, s. 264–272], zajmuje się hodowlą na własny użytek jarzyn (głównie fasoli) oraz niejako „na boku” dorabia, renowując nagrobne tabliczki. Narracja znowu więc toczy się blisko śmierci, a obsesja Szymona Pietruszki z *Kamienia na kamieniu* związana z budową rodzinnego grobu jest tu „powtórzona” przez dodatkowe zajęcie bohatera, które przecież ma wymiar nie tylko estetyczny – pojmowane jest przez niego także przez pryzmat ocalania pamięci i zyskuje wymiar metafizyczny:

Skąd sądzę, że zmarli myślą? Stąd, że nie wiemy, czy nie myślą. Bo co my wiemy? Nieraz po dwóch, trzech literach, zwłaszcza tych najmniejszych, czuję mnie aż bóla, ręka mi zaczyna drżeć i muszę przerwać. Trzeba cierpliwości do takich nieżyjących liter. [...]

Może ktoś odmalowywał przedtem, ale pewnie niedługo, bo z trudem dało mi się odczytać, kto na której jest. Widocznie uznał, że i tak nikomu nie zapewni się

wieczności na tym świecie, i przestał. Dobrze, że tu znalazłem kiedyś wszystkich. A i tak musiałem przy niektórych w pamięci pogrzebać. Niektóre jakbym chrzcili dopiero [TF, s. 7–8].

Renowacja nagrobnych tabliczek aktywizuje pracę pamięci i jednocześnie ustala reguły narracji – dotyczy ona czasu minionego, pozwala na ocalenie wielu losów, umożliwia mówienie zmarłym... Tak, sądzę, że Myśliwski wpisuje *Traktat*... w najlepszą (?), a może raczej najbardziej polską i specyficzną polską tradycję literacką oraz kulturową. Pozwala mówić duchom przeszłości, rozpoczyna specyficzny obrzęd dziadów, znany od Mickiewicza, Wyspiańskiego, w modernizmie kontynuowany w teatrze Tadeusza Kantora, współcześnie w teatrze Tadeusza Słobodzianka²⁴. Kim jest Robert, którego poznał, grając w dancinowym zespole w Paryżu (?), a za sprawą którego zaczął wracać i w końcu osiadł na terenie kolonii domków letniskowych, zbudowanych na miejscu rodzinnej wsi? Jaka tajemnica łączy się z tym miejscem? Tajemnica, która jest źródłem traumy zarówno Gospodarza, jak i Roberta, ujawniającej się w rozmowie między nimi:

– Jeszcze gdyby pan wiedział, co się tutaj kiedyś stało. [...]

– Wiem, panie Robercie [...]

– Skąd? – Przerazenie pojawiło się w tych jego oczach. – Nie z moich listów chyba? Nigdy panu o tym nie pisałem. Nigdy.

– Urodziłem się tu.

– Gdzie tu?

– Tu.

²⁴ „Sztuka Słobodzianka zaczyna się od wyliczenia *dramatis personae*, wraz z wymownymi datami narodzin i śmierci. Bohaterowie od początku są duchami, upiorami albo – jak kto woli – trupami. Ich język – potoczny, naiwny i brutalny – zostaje spleciony z językiem popularnych wierszyków i piosenek dla dzieci, co wywołuje osobliwy efekt obcości. Podejmując archetypy dramatu romantycznego, nawiązując polemicznie do *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, Słobodzianek opowiada o duchach, które nie dają się ukoić ani przebłagać” (*Tadeusz Słobodzianek, "Nasza klasa"*. Dostępne w Internecie: <http://culture.pl/pl/dzielo/tadeusz-slobodzianek-nasza-klasa> [dostęp: 28.01.2017]); szerzej na ten temat pisał Leonard Neuger w programie spektaklu *Nasza klasa* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Por. też: J. OLEJNICZAK: „Śmierć masowa mówiła w jidysz...”. W: *Nowe Dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*. Red. H. GOSK. Warszawa 2010, s. 173–187.

– Jak tu? gdzie tu?! – Zdumiała mnie jego gwałtowność, z jaką próbował zaprzeczyć mojemu wyznaniu. – To chyba że pana wtedy nie było. Tu nikt nie ocalał. Nikt.

– A jednak, jak pan widzi, ocalałem, jeśli można tak powiedzieć. W jakimś sensie nie tylko ja, lecz i pan, i wszyscy tu nad zalewem jesteście ocaleni. Wszyscy, którzy żyjemy.

– Ale wtedy tu nikt. Nikt [TF, s. 53–54, wyróż. – J.O.].

Tu otwiera się perspektywa historyczna piątego rozdziału Księgi *Mysliwski*, pamięć, trauma²⁵ – okupacji, pacyfikacji wsi, pogromu (?) – groby w lesie, nagrobne tabliczki, cmentarze... Zawsze blisko śmierci –

Według mnie nic tak nie brata życia ze śmiercią jak muzyka. Niech pan mi wierzy, całe życie grałem, wiem [TF, s. 85]

– mówi narrator do gościa (odtąd będę go nazywał Przybyszem). Pierwszy instrument (organki) dostał w prezencie od stryja Jana, który... popełnił samobójstwo, ale którego duch powstrzymał przed samobójstwem narratora... Zwracam uwagę, że wszystkie zajęcia wykonywane przez Gospodarza w *Traktacie...*, a także otaczające go przedmioty oraz przestrzenie kierują w stronę śmierci. Są też aktem odmowy uczestnictwa „bycia w świecie”, we wspólnocie:

Tak jak teraz, po sezonie, dzień od dnia prawie się nie różni. Z rana to jak każdy, kto wstanie, myję się, ubieram. Chociaż powiem panu, kiedy sobie uprzytomnię, że cały świat ze mną wstaje, myje się, ubiera, nieraz chce mi się z powrotem

²⁵Zdaję sobie sprawę z tego, iż we współczesnej humanistyce pojęcie „traumy” weszło do katalogu modnych terminów, w związku z czym – poszerzając obsługuwane przez siebie pole znaczeniowe – stało się nieprecyzyjne, o czym kompetentnie pisał Tomasz Łysak (por. T. ŁYSAK: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Kraków 2015, s. 5–30). W niniejszym eseju rozumiem „traumę” jako „przejaw »kultury rany« (*would culture*), czyli fenomen wykorzystania traumy w definiowaniu późnonowoczesnej tożsamości” (ibidem, s. 6–7). Bliska jest mi też koncepcja „traumatycznego realizmu” (por. H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012) oraz próba uporządkowania problematyki zaproponowana przez Dominicką LaCaprę (por. D. LACAPRA: *Trauma, nieobecność, utrata*. Tłum. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą...*, s. 59–108). Wróć do tego kontekstu w ostatniej części eseju.

do łóżka położyć i przynajmniej ten raz nie wstać czy już nie wstać w ogóle [TF, s. 83, wyróż. – J.O.].

Z wielu obrazów umierania umieszczonych w piątym rozdziale Księgi *Myśliwski* warto przypomnieć tu fragment, gdy Gospodarz wspomina śmierć Magazyniera, od którego wcześniej w prezencie otrzymał saksofon i u którego pobierał nauki gry na instrumencie, będące faktycznie naukami o istocie muzyki. Magazynier umiera nagle w swoim kantorku. Gospodarz zauważa, że nawet w chwili śmierci nie wypuszcza z ręki kopiowego ołówka, którym składał podpisy na fakturach wydawanego sprzętu, i dzieli się taką refleksją (przywołuję ją w całości, stanowi bowiem, w moim przekonaniu, świetne wprowadzenie do zasadniczego dla interpretacji *Traktatu* ... pytania o to, kim jest Przybysz):

O, podpis ważna rzecz. Zwłaszcza pod własną śmiercią. Dlaczego miałby się człowiek pod śmiercią nie podpisywać. Przez całe życie pod byle głupstwami się podpisuje. Potrzeba nie potrzeba. By tak zliczyć, ile to się każdy w swoim życiu podpisał. Jakby musiał wciąż potwierdzać, że to on, nie kto inny za niego. Jakby w ogóle mógł kto inny być, powiedzmy, za pana czy za mnie. To dlaczego miałby się pod śmiercią nie podpisywać. W końcu to jego śmierć. Według mnie nie powinna mu już tej ręki zatrzymywać. Powinno i śmierci zależeć, żeby się podpisał.

Mówi pan, rodzi się człowiek i nie podpisuje, że chce się urodzić. O, to zrozumiałe. Mało kto by wtedy chciał, gdyby to od jego podpisu zależało. Co innego śmierć. Wobec śmierci przynajmniej powinien być człowiek wolny. [...] Cóż to chwila dla śmierci. Pan tak mówi, jakbym miał na myśli jedynie pozory. To powiem panu, jeśli nawet, nie należy gardzić i pozorami. Gdy prawda nam nie sprzyja, zostają, na szczęście, pozory. Nieraz po całym życiu zostają jedynie pozory, że się żyło [TF, s. 212].

Kim jest? Przypadkowym, zbłąkanym turystą? Wysłanym przez żonę z miasta po „wiejską” fasolę przykładnym mieszcuchem? Znajomym równie tajemniczego Roberta (przecież potrafił znaleźć klucz do jego domku)? Fantazmatem Gospodarza, ożywianym przez retorykę jego monologu? *Alter ego* Gospodarza? Łuskają razem – Gospodarz z Przybyszem – fasolę. Wprowadzają w ten sposób w przestrzeń tradycyjnego chłopskiego obrzędu

scalającego wspólnotę – jak przygotowywanie liści tytoniu do suszenia, jak darcie pierza, przędzenie wełny i lnu itd. Ale ich wspólne łuskanie fasoli nie jest wspólnotowym obrzędem, bo i jakiegokolwiek wspólnoty już nie ma, wydaje się raczej parodią chłopskiego zwyczaju. Przy łuskaniu Gospodarz gada, głądzi, opowiada – czasem składnie, czasem nie. Niekiedy performatywnie „ożywia” swojego słuchacza, lecz częściej go ignoruje, ale gada, gada, gada – czyżby obecność Przybysza i kogokolwiek innego nie była tu potrzebna? – o swoim losie, o wielu innych losach, zwykle połączonych traumą wielkiej wojny. Dlaczego ten rozdział Księgi *Mysliwski* jest „Traktatem o...”, a nie „przy łuskaniu fasoli”? Kim jest Przybysz? – to dla mnie zasadnicze pytania:

O, łuskamy fasolę, można by powiedzieć, p a n j e s t , j a j e s t e m , i p r z e c i e ż
 czujemy w rękach każdego strąka, każde ziarno, które z tego strąka wybieramy.
 Mimo to ważniejsze jest, jak p a n m n i e , a j a p a n a w y o b r a z a m y s o -
 bie, jak ja siebie wobec pana sobie wyobrażam, a pan siebie
 wobec m n i e . To, że się widzimy, że łuskamy, nie jest niczego dowodem. Za
 mało byłoby, gdybyśmy tylko łuskali, abyśmy mogli doznawać tego, że łuskamy.
 Nasze wzajemne wyobrażenia siebie nadają dopiero wymiar temu, że łuskamy.
 Jak nadają wszystkiemu. Nawet powiem panu, według mnie, d o p i e r o t o , c o
 w y o b r a ż o n e , j e s t p r a w d z i w e .

Dlaczego się pan dziwi? W takim razie nie rozumiem, że to do mnie pan
 przyszedł po fasolę. Nie mógł pan przecież wiedzieć, że sadzę fasolę. Niewiele,
 tyle, co dla siebie, jak mówiłem. Więc tym bardziej nie mógł się pan spodziewać,
 że mam na sprzedaż. I o tej porze, kto tu mógłby do mnie przyjść?
 Najwyżej ktoś z u m a r ł y c h . Toteż i ja nie mogłem się pana spodziewać
 [TF, s. 249, wyróżz. – J.O.]²⁶.

Nieznany jest wiek Przybysza, niezmiennie przywoływanego przez
 Gospodarza w kontekście śmierci:

²⁶Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że także tutaj *Mysliwski* zbliża się do światobrazu Gombrowicza. Wcześniej sygnalizowałem przerażenie kosmosem, powinienem także wskazać koncepcję historii, widzianej przez autora *Ferdydurke* jako niekończący się pochód zmarłych, jako po prostu gigantyczna sterta anonimowych trupów, a teraz dodam, że koncepcja komunikacji jako wzajemnie przenikających się wyobrażeń Innego zbliża autora *Widnokregu* do Gombrowiczowskiej koncepcji „kościola międzyludzkiego” i tegoż koncepcji formy.

I, według mnie, tak samo jak ludzie [zwierzęta – J.O.] boją się śmierci. Skąd wiem?

Przepraszam, ile pan sobie liczy lat? Ile bym panu dał? Trudno tak po samym wyglądzie. No wiem, no nie wiem. Kiedy pan wszedł, wydał mi się pan tak w moim wieku. Może dlatego że w płaszczu, w kapeluszu. Teraz natomiast jakby pan był dużo młodszy. Czy może starszy? Sam nie wiem. Czasem ktoś tak wygląda, jakby nie miał lat. To może i pana czas zostawił w spokoju. Mam rację? To znaczy nie pomyliłem się. Mówi się trudno, wszystkich nas to czeka. Mogłem się zresztą spodziewać. Jak pan tylko powiedział, że przyszedł pan kupić fasoli, mogłem się spodziewać [TF, s. 279–280].

Gdy zaś Gospodarz snuje groteskową opowieść o zakupie pierwszego w życiu kapelusza, dzieli się z Przybyszem niespodziewaną w tym kontekście refleksją:

Pana może nawiedza czasem taka niepewność, czy pan to pan? Mnie przez całe życie nawiedzała. Miałem poczucie, jakbym się rozdawał w sobie na tego, który wie, że to on, i tego, który nie doznaje żadnej z sobą bliskości. Na tego, dajmy na to, który wie, że umrze, i tego, który nie dopuszcza myśli, że to on, tylko jakby ktoś drugi miał umrzeć za niego. I nigdy nie udaje mi się choćby na tyle być razem, aby przynajmniej w jedności sobie współczuć. Powiem panu, człowiek nie powinien nad sobą rozmyślać, a tym bardziej drążyć. Jest, jaki jest, i powinno mu wystarczyć. A czy on, nie on, niech się samo rozstrzyga [TF, s. 318].

Zasadnicze, fundamentalne pytania wpisuje Myśliwski w opowieści swoich narratorów, nawet w opowieści błahe, wydumane, pseudomityczne („mityczne” w odniesieniu do tradycji ludowej czy chłopskiej, chociaż raczej „mitograficzne”, bo konstruujące mit, ale czy fałszywy – nie umiem rozstrzygnąć [dziewięć mostów z *Nagiego sadu*]; „pseudo-”, bo zwykle imitujące mit, chociaż nieosadzone w plotce)²⁷ – to pytania o śmierć (najczęściej!),

²⁷ Na temat relacji między mitem a opowieścią wiele lat temu dyskutowaliśmy na konferencji naukowej w Uniwersytecie Śląskim, pozostał z tych dyskusji zaledwie ślad... Por.: Plotka. *Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. K. UNIŁOWSKI, C.K. KĘDER. Katowice 1994. Por. także: N. FRYE: *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Tłum. E. MUSKAT-TABAKOWSKA. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.

Boga, sens bycia, transcendencję, a w tym fragmencie: o t o ż s a m o ś ć. Także tożsamość opowieści, jej podmiotu, jej ontycznego impulsu. Tak, „ontycznego impulsu”, bowiem Księga *Mysliwski* jest w mojej lekturze radykalnym, fundamentalnym pytaniem o status opowieści w późnej, dojrzałej nowoczesności. Jest – pisałem już o tym – improwizowaniem losów (losu?), opowiadaniem historii/opowieści, które albo się zdarzyły, albo zdarzyć się mogły, albo się przyśniły, albo są wyobrażone. Bywają śmieszne, groteskowe, tragiczne, smutne, żalosalne, ale zawsze są „podszyte” (znów Gombrowicz!) traumą – doświadczenia wielkiej wojny (I lub II), okupacji, partyzantki, pogromów, „czarnej dziury” po żydowskich sąsiadach... Historii brutalnie wkraczającej w los Wszystkich, Każdego... Dokonując przeglądu owych „ontycznych impulsów” mnogości opowieści *Mysliwskiego*, wskazać trzeba też na ich różnorodność: relacja ojciec – syn (*Nagi sad, Widnokrag*), budowa rodzinnego grobu (*Kamień na kamieniu*), doświadczenie kulturowej obcości (*Pałac*), rodzinne fotografie (*Widnokrag, Traktat...*), spacer po cmentarzu, groby (*Pałac, Kamień na kamieniu, Widnokrag, Traktat...*), przeczcucie, oczekiwanie na własną śmierć (*Traktat...*). „Oczekiwanie własnej śmierci”?... Przybysz z piątego rozdziału jest jej uosobieniem, otwierającym monolog Gospodarza – mający przecież strukturę rachunku sumienia, nie tyle niezwykłego elementem katolickiej spowiedzi powszechnej, co raczej będącego „wyznaniem losu”, „opowieścią losu”. Nie „wyznaniem grzechów” i „opowieścią o losie” –

Pan pierwszy raz jest na tym świecie? Bo tak wszystkiemu się pan dziwi.
Dziwi się pan, dziwi [TF, s. 207]

– wyrzuca Przybyszowi Gospodarz. Owe: „Pan pierwszy raz jest na tym świecie” czytam dosłownie... Jest w tej pretensji powaga i dostojałość, rodem nieomal z Leśmianowskiej *Dziewczyny*:

Takiz to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

[...]

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?²⁸

²⁸ B. LEŚMIAN: *Dziewczyna*. W: IDEM: *Poezje*. Wybór B. ZADURA. Lublin 1982, s. 178.

Parę innych retorycznych zwrotów Gospodarza do Przybysza pogłębia tajemniczość tej postaci:

Za kogo innego pana wziąłem? Nie wydaje mi się. Z początku może tak. No, skoro pan przyszedł po fasolę, to po fasolę mógłby przyjść ten i tamten, i nie wiadomo kto. Tak że miałem prawo przypuszczać, że gdzieś się już spotkaliśmy [TF, s. 358].

Zaraz, a czy ja pana nie widziałem już kiedyś na zdjęciu? I to właśnie w tamtych czasach, gdy byliśmy młodzi. Nie wychodzi pan na zdjęciach? Jak to jest możliwe? Nawet jako cień? A choćby prześwietlenia w tym miejscu, gdzie pan stoi czy siedzi? Też nie ma? Tak nic w ogóle. To tym bardziej nie rozumiem [TF, s. 364].

W ostatnich zdaniach piątego rozdziału Księgi Gospodarz, „opowiadacz”, pod pretekstem koniecznego obchodu pilnowanych przez siebie domków opuszcza Przybysza:

Która to godzina? O, to już na mnie czas. Muszę obejść domki. Mówiłem panu, że przynajmniej raz w nocy obchodzę, często dwa, gdy nie mogę spać. O, i psy się zbudziły. No, co jest, Reks? Co, Łaps? Siad! Pan już obwąchany. Nie, nie są głodne. Najadły się z wieczora. Może im się coś śniło. Zostawię je panu. Niech się pan ich nie boi. Niech pan łuska fasolę [TF, s. 399].

Opuszcza Przybysza, ale też porzuca opowieść, porzuca psy – jedynych towarzyszy życia. Komu je zostawia? Pytanie zostaje bez odpowiedzi. Pozostaje tajemnica, a może tu właśnie „otwiera się” inna opowieść i Przybysz przejmie rolę „opowiadacza”, kolejną improwizację losu?

Rozdział szósty – Ostatnie rozdanie (2013)

– Żeby napisać o wszystkich i o wszystkim, życia za mało [...]. Poza tym nie mam się do czego spieszyć. I tak się nie ukażą [wspomnienia pana Dionizego – J.O.] aż po mojej śmierci, boby mnie zadziobali.

Wiesław Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*

Jak w *Traktacie o łuskaniu fasoli* tytułowa czynność była metaforą opowieści – nielinearnej, epizodycznej, wikłającej się w dygresje, mieszającej

porządku (realistyczny, oniryczny, fantastyczny) – tak w *Ostatnim rozdaniu* (powieści będącej szóstym rozdziałem Księgi *Mysliwski*, na razie ostatnim...) metaforą opowieści jest przeglądanie (nie: porządkowanie!)²⁹ osobistego notesu, a *de facto* mijającego życia. Innymi elementami „uruchamiającymi” opowieści w *Ostatnim rozdaniu* są odnajdywane i czytane przez bohatera listy od Marii, jego pierwszej miłości, oraz gra w pokera z szewcem Mateją. W *Nagim sadzie* taką metaforą było czytanie książek, biblioteka; w *Pałacu* – przyglądanie się obrazom i sprzętom w opuszczonym przez dzieciów pałacu; w *Kamieniu na kamieniu* – oglądanie nagrobków na cmentarzu w rodzinnej wsi, w *Widnokregu* – odnalezione w domowym archiwum dwa zdjęcia. Znowu więc wyznanie, rachunek sumienia, testament, dialog z nieobecnymi, minionymi, z duchami przeszłości, obrzęd Dziadów? ...

Ogarnąć życie. Znowu nachodzą mnie wątpliwości, czy to w ogóle możliwe, czy ten zbiór przypadków, w którym mało co ma z sobą związek, jak te wszystkie imiona, nazwiska, adresy, telefony w moim notesie, jest skłonny poddać się naszej woli. Mimo to próbuje, ponieważ jednego jestem pewny, że to za mało tylko żyć. Bo to nie to samo żyć, a wiedzieć o tym. Nie dam głowy, na ile i ten mój notes jest wiarygodny. Ale w nim jest prawie wszystko, czego mógłbym się o swoim życiu dowiedzieć. Przynajmniej tak mi się wydaje [OR, s. 7].

Rozpamiętywanie piątego rozdziału Księgi *Mysliwski* zakończyłem pytaniem o status Przybysza. Czy wraca on teraz, jako Alechno – rzeczoznawca Towarzystwa Ubezpieczeń na Życie „Vita”, niedoszły samobójca, właściciel psa, którego nie ma?

Wysoki, w kapeluszu, w płaszczu z postawionym kołnierzem, trzymał w lewej ręce smycz, chociaż psa nie dostrzegłem. [...] W tej mgłę i on wydawał mi

²⁹ „Prędzej już padnę na polu chwały w czasie robienia porządku z tym notesem. Nie przypuszczałbym, że taki zwyczajny zamiar może mnie przerosnąć. Niby cóż takiego zrobić porządek z notesem. I miałby rację. Porządkujemy przecież różne rzeczy, na robieniu porządków upływa nam czasem życie, jeśli wziąć pod uwagę te codziennie powtarzające się. Można by powiedzieć, że robienie porządków stanowi w jakimś stopniu o naszym poczuciu istnienia. Porządkujemy, co się tylko da. Fotografie, listy, książki, dokumenty. Trudno byłoby wymienić wszystko, co porządkujemy. Na przykład biurko, gdy narodził się w nim tyle, że nie ma gdzie łokci rozłożyć” [OR, s. 17].

się raz wysoki, raz niższy, raz szczupły, raz tęższy, jakby mgła tak falowała jego postacią albo nie mógł się zdecydować, w jakim najpełniej czułby się kształcie [OR, s. 60].

„Opowiadaczem” (pozostaną przy tym niezbyt zgrabnym neologizmie) w *Ostatnim rozdaniu* jest niedoszły malarz (opowieść o porzuceniu przez niego studiów znajdujemy w trzecim rozdziale powieści), pokerzysta, niedoszły krawiec, niedoszły masarz [OR, s. 412–413], student psychologii [OR, s. 423], właściciel zakładu odzieżowego [OR, s. 189], hotelowy *boy* [OR, s. 430–431], cinkciarz [OR, s. 432], spekulant i handlarz opuszczonymi wiejskimi domami [OR, s. 208] oraz działkami rekreacyjnymi [OR, s. 227], nauczyciel rysunków i gimnastyki [OR, s. 221, 429], handlarz kryształów [OR, s. 235–237], ogrodowych figur [OR, s. 117] lub antyków [OR, s. 133, 433], biznesmen [OR, s. 243–250]. Inna to postać i inna improwizacja losu/o losie niż w poprzednich rozdziałach Księgi *Myśliwski*, może poza Jakubem owczarzem z drugiego rozdziału, który wędrując po pałacu, zatracą własną tożsamość, przepoczwarczając się w feudalnego pana, hrabinę, opasłego proboszcza itd.³⁰ Przy czym Jakub te role „odgrywa” na granicy jawy, snu, fantazmatu, wywołuje – jak w obrzędzie dziadów – duchy przeszłości, zaś bohater *Ostatniego rozdania* realnie zmienia swoją tożsamość. Zmienia, bo od niej ucieka? ... Poprzedników łączyło przywiązanie do miejsca – rodzinnej wsi, dworu, miasta. Bohater *Ostatniego rozdania* przeciwnie, ciągle jest w podróży, unika stałego miejsca i stałych związków, przemieszcza się, zmienia zawody, zmienia mieszkania, a gdy wraca po latach do rodzinnego – już niezamieszkałego i zrujnowanego – domu, nie odczuwa żadnego wzruszenia, rejestruje tylko, pobieżnie zresztą, jego stan:

[...] nie odczułem nic z owego podniosłego tragizmu, jakim tchną na ogół takie ruiny [OR, s. 152].

Wbrew tradycji, mitowi staje się w ten sposób postacią antytetyczną wobec Szymka Pietruszki oczekującego na braci w zrujnowanej chałupie czy Piotra z *Widnokregu* prowadzącego syna do domu, w którym spędził dzieciństwo

³⁰Zwróciła na to uwagę Kaniewska. Por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane ...*, s. 55.

i młodość, gdzie przeżył śmierć ojca, a w świat Erosa wprowadzały go panny Ponckie. Co prawda Gospodarz z *Traktatu* ... także życie spędził w podróżach (szkoła, elektryfikacja, kolejne budowy, praca saksofonisty w orkiestrze tanecznej), ale swoje opowieści snuje („łuska”) z perspektywy miejsca rodzinnego, do którego wrócił i gdzie osiadł, z którym związana była jego trauma, a i po trosze jest strażnikiem grobów znajdujących się w pobliskim lesie. Bohater *Ostatniego rozdania* wie o sobie, że nie daje szczęścia, nie potrafi dać, nikomu. Gdy po latach wspomina jedną ze swoich – zmarłych już – kochanek, snuje na ten temat refleksję:

Niestety, nie mogłaby być ze mną szczęśliwa. To akurat wiem. Czy z resztą ktokolwiek mógłby być ze mną szczęśliwy? Czy komukolwiek byłbym w stanie zapewnić chociaż złudzenie szczęścia? Zresztą nie wiem, czy szczęście nie jest tylko słowem pozbawionym własnego bytu. Albo też bytem, któremu każdy może nadać swoją nazwę, ale i tak będzie to złudzenie. Występują przecież w życiu każdego byty-złudzenia [OR, 238].

Jeśli więc Myśliwskiego improwizacje o ludzkich losach potraktować linearnie, jako kolejne rozdziały Księgi, jak w niniejszym szkicu sugeruję, to buduje się z nich opowieść o stopniowym wyziedziczeniu, o stopniowej utracie tożsamości, spowodowanych Historią, traumą wojennych i okupacyjnych doświadczeń, a także społecznymi i cywilizacyjnymi przemianami. Opowieść tyleż osobistą i intymną, co i uniwersalną. Historię i zbiór prywatnych historii. Eseistyczny wykład z *Kresu kultury chłopskiej* – jeśli kierunek przyjętej tu interpretacji jest dopuszczalny – daje się wtedy „czytać” jako autointerpretację Księgi *Myśliwski*.

Motyw losu podejmowany przez kolejnych „opowiadaczy” kulminuje się, moim zdaniem, w ostatnim jak dotąd rozdziale Księgi *Myśliwski*, gdy narrator, wspominając pracę w zakładzie krawieckim Radzikowskiego, w taki sposób opowiada o przychodzących tam klientach:

Niemal każdy klient, który przychodził do zakładu, wydawał mi się zszyty z takich kawałków, kawałeczków, kawałatek i poprzecinany grubymi szwami. Pozszywana głowa, pozszywane w tek głowie czoło, oczy, wargi, nos. Czasem

jedna połówka twarzy zszyta z tyłu kawalków, że trudno byłoby policzyć, szew koło szwu, a druga porozpruwana i właśnie po to przyszedł, żeby mu ją zszyć, bo nie taki miał być jego wzór, gdy na siebie w lustrze patrzy [OR, s. 231].

Fragment ten skłania do namysłu – nie dość, że metaforyka „szycia” („tkania”) bliska jest współczesnym teoriom narracji (Rolanda Barthesa, Julii Kristevy, Nancy K. Miller)³¹, to jeszcze ten sposób obrazowania bliski jest najwybitniejszym dokonaniom polskiego modernizmu, gdy literatura stawiała poważne pytania o tożsamość jednostki w nowoczesnej cywilizacji – dość przypomnieć *Elementy do portretu Aleksandra Wata* czy *Piłę* Bolesława Leśmiana³². W innym miejscu, wspominając licealnego profesora rysunku Sieniawskiego, narrator nawiązuje do aforyzmu Tomasza Manna:

A cóż to jest talent? Tomasz Mann powiedział; „Talent to zdolność do posiadania własnego losu”. A swój los człowiek wykuwa w pracy. Dziś nie zgodziłbym się z profesorem Sieniawskim, bo trzeba by najpierw rozstrzygnąć, na czym polega

³¹ Por. np.: R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Tłum. A. LEWAŃSKA. Warszawa 2001; J. KRISTEVA: *Seule une flamme*. Paris 2008; N.K. MILLER: *Arachnologie: kobiety, tekst i krytyka*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006.

³² Por. A. WAT: *Elementy do portretu*. W: IDEM: *Poezje. Pisma zebrane*. T. I. Oprac. A. MICIŃSKA, J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997, s. 61; B. LEŚMIAN: *Piła*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 108–110. Por. też fascynująca interpretacja wiersza Leśmiana w: M.P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 83–158 oraz moje refleksje o wierszu Wata: J. OLEJNICZAK: *Powroty w śmierć...*, s. 83–105. Na marginesie warto też zwrócić uwagę, że inna postać – Romeo, czeladnik z zakładu krawieckiego Radzikowskiego („Po latach, gdy mi matka powtórzyła zasłyszaną plotkę, że Romeo był podobno nieślubnym synem Radzikowskiego, wszystkie te zdarzenia ułożyły mi się w jakąś nieustanną grę między niechcianym synem a niechcianym ojcem, niechcianym światem a koniecznością życia na nim. Ale przecież wszyscy w coś gramy naszym życiem” [OR, s. 233]) – także zbliża opowieść Myśliwskiego do „wysokiego” modernizmu. Gdy mówi on do klienta: „– No, a przyniosłeś, taki owaki, ten wzór na siebie? Bo skąd my mamy mieć twój wzór? My nie jesteśmy od stworzenia, tylko od szycia” [OR, s. 232], to wypowiada kwestię „odwracającą” porządek świata projektowany w płomiennych przemowach do szwaczek wygłoszonych przez Jakuba z *Traktatu o manekinach* Bruno Schulza... „Traktatu”!... Por. B. SCHULZ: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław–Kraków 1989, s. 26–45 (rozdziały: *Manekiny; Traktat o manekinach albo Wtórna Księga Rodzaju; Traktat o manekinach*. Ciąg dalszy; *Traktat o manekinach. Dokończenie*).

zdolność do posiadania losu. Profesor zbyt łatwo przystosował definicję Manna do pedagogicznych celów [OR, s. 352–353]

– ta aluzja jest kolejnym argumentem na rzecz bliskości obrazu świata w *Księdze Myśliwski* do tego, który łączymy z „wysokim” modernizmem.

Ostatnie rozdanie nie ma zakończenia... I nie chodzi tu tylko o to, że w spisie treści przy ostatnim (jedenastym) rozdziale jest dopisek: „[niedokończony]” [OR, s. 447]. Powieść kończy cytata z kolejnego odnalezionego listu Marii, listu niedokończonego:

Czuję się bardzo zmęczona. Strasznie zmęczona. I kartka mi się kończy, muszę chociaż jedną gdzieś zdobyć, bo mam ci dużo jeszcze do napisania, a na pewno przypomnę sobie, o co miałam cię zapytać. Jutro, pojutrze dokończę ten list. Zastanawiam się tylko, jak go wysłać. Nic, znajdę sposób [OR, s. 445].

Czy jest to zapowiedź, że w *Księdze Myśliwski* pojawi się...

Rozdział siódmy

[...]

Próba konkluzji

Czytanie, lektura – zakończone, teraz pora na pracę interpretacji³³.

³³ Dotąd ukazały się następujące monografie interpretujące twórczość Myśliwskiego: E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego*. Katowice 1989; Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*. Białystok 1990; IDEM: *W Imię Ojca i Syna*. Warszawa 1993; IDEM: *Życie jaśnie pana*. Warszawa 1994; IDEM: *Życie w śmierci*. Warszawa 1995; B. KANIEWSKA: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995; A. CZYŻAK: *Życiorysy polskie 1944–1989*. Poznań 1997; J. ABLEWICZ: *Wiesław Myśliwski*. Kielce 1998; A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam. Tożsamość bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego*. Sandomierz 2000; *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2001; R. LEBDA: *Dotyknięcie rzeczywistości, czyli Językowy obraz świata w powieści Wiesława Myśliwskiego „Widnokrąg”*. Katowice 2003; Z.A. TOMAN: *Volkstümliche Motive bei Wiesław Myśliwski*. Wien 2005; *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007; J. PACŁAWSKI: *A jeśli chodzi o moje pisanie... O pisarstwie Wiesława Myśliwskiego*. Kielce 2011; *O twórczości Wiesława Myśliwskiego III. W osiemdziesiątą rocznicę uro-*

Nazwałem dorobek powieściowy Myśliwskiego „Księgą” i konsekwentnie kolejne powieści określałem jako następujące po sobie jej rozdziały. Jest to zabieg retoryczno-kompozycyjny, ale nie tylko... Ba! – pozwoliłem sobie nawet na puste miejsce tam, gdzie pojawić się powinien siódmy rozdział. „Powinien się pojawić”, bo opowieść/opowieści Myśliwskiego nie ma/nie mają końca, „domagają się” kontynuacji. W tej nominacji chcę wskazać na spójność dzieła powieściowego autora *Klucznika*, w którym wzajemnie przenikają się improwizacje na temat ludzkich losów, Historii, epizodów, przedmiotów, miejsc. Pamiętam wszelako o wielkim zróżnicowaniu tych/tej narracji. Myśliwski konsekwentnie opowiada w pierwszej osobie, zawsze jest to monolog, zawsze wewnątrznie zróżnicowany, zawsze ma charakter wielogłosowy, bo chętnie pierwszoosobowy narrator „oddaje głos” przywoływanym przez siebie w pamięci czy we śnie postaciom. Zwykle ów pierwszoosobowy narrator-bohater obdarowany jest znakiem autobiograficzności (w największym chyba nasyceniu w *Widnokregu*), np. poprzez biograficzne epizody będące fabularną tkanką opowieści czy czasoprzestrzeń powieści (np. mapa Sandomierza i Dwikozy w *Widnokregu*). Zróżnicowane są tu typy monologu – od klasycznego monologu pierwszoosobowego przez monolog wypowiedziany, uruchamiający retorycznie słuchacza (*Traktat o łuskaniu fasoli*) po strumień świadomości i monolog wewnętrzny. Zróżnicowana jest też estetyka tych narracji, konsekwentnie stylizowanych na język mówiony – od stylizacji na gwarę ludową (*Kamień na kamieniu*) poprzez relację quasi-realistyczną ku grotesce, fantastyce i obrazowaniu symbolicznemu lub alegorycznemu. „Opowiadacze” Myśliwskiego są milkliwi i gburowaci, ale bywają też nadmiernie gadatliwi, gderliwi nawet – największym chyba gadułą jest Gospodarz z *Traktatu...*, chociaż gderliwością przewyższają go postaci matek głównych bohaterów z *Widnokregu* i *Ostatniego rozdziału*. Wpierw piszę więc o spójności powieściowego dzieła Myśliwskiego,

dzin pisarza. Red. J. PACŁAWSKI, A. DĄBROWSKI. Kielce 2012; B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013; M. SIEDLECKI: *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i Traktacie o łuskaniu fasoli*. Białystok 2015. Dostępna jest także bibliografia twórczości Myśliwskiego, doprowadzona do 2011 roku: B. PIOTROWSKA: *Wiesław Myśliwski. Bibliografia*. Red. A. DĄBROWSKI, M. STEC. Kielce 2012.

by za chwilę przedstawić argumenty (pobieżnie i nie wszystkie!) na rzecz wielkiego zróżnicowania tego literacko-językowego kosmosu. To „Księga”, ale mówiona, gadana, nawet „zagadywana”. I jeszcze jest w Księdze *Myśliwski* jedna niekonsekwencja – Historia stanowi tu tło opowiadanych losów, a jednak „układa się” w spójny i konsekwentnie konstruowany porządek, w klasyczną epicką („wielką”?) narrację polskiej Historii od połowy lat 30. XX wieku po rzeczywistość pierwszych dekad XXI stulecia³⁴. Jest tu jakieś „pęknięcie”, „rana”, niezabliźniona, lecz starannie skrywana. Tajemnica, którą podmiot autorski *Myśliwskiego* chroni, chce chronić, ale jednocześnie musi poddawać ciągłej analizie, nieustającemu „zagadywaniu”, stałej uważności. Bogumiła Kaniewska ten aspekt twórczości *Myśliwskiego*, w jakimś sensie za interpretacją Jerzego Paclawskiego, interpretuje jako przywiązanie do wywodzącej się z romantycznej tradycji koncepcji cyklicznej historii³⁵. Mnie się zdaje, że to raczej kwestia selekcyjnej pracy pamięci, nieświadomego, traumy – narzucających świadomości powroty do miejsc, przedmiotów, obrazów, doświadczeń itd. Owa „ochrona” Tajemnicy losu (?), Historii (?), Opowieści (?) także uzasadnia przyjętą przeze mnie metaforę „Księgi”, w klasycznym rozumieniu tego tropu literackiego, prezentowanym w monografii Ernsta Roberta Curtiusa, szczególnie gdy analizuje on trop „księgi” w tradycji chrześcijańskiej i żydowskiej³⁶. Sięgając do tej samej tradycji, Wojciech Wyskiel w interpretacji motywów księgi i labiryntu w dziele Brunona Schulza pisał tak:

Obie metafory – świat-Księga, świat-labirynt – ujmują rzeczywistość jako stojące przed człowiekiem zadanie. I jest to zadanie przede wszystkim poznawcze, przy czym labirynt odnosi się do „zjawiskowości” świata, Księga do „esencjonalności”. Bogactwo zjawisk, mnogość wyglądków i możliwych układów przestrzennych – tworzą labirynt, w którym błądzą bohaterowie Schulza. Fakt,

³⁴ Świątną interpretację antynomii u *Myśliwskiego*, w tym antynomii los-Historia, przynosi parokrotnie już przywoływana praca: B. KANIEWSKA: *Opowiedziane ...*, gł. s. 15–88.

³⁵ Por. ibidem; por. też: J. PACLAWSKI: *Historia w twórczości Wiesława Myśliwskiego. W: O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę ...*

³⁶ Por. E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 309–357, gł. s. 317–318.

że zjawisko zarówno „odslania”, jak i „ukrywa” własną istotę – upodabnia świat do zagmatwanego tekstu³⁷.

Sądzę, że ten komentarz z niewielkimi modyfikacjami dotyczyć mógłby *Księgi Myśliwski*, co wcale nie znaczy, że sugeruję tu tożsamość czy nadmierną bliskość dzieła Schulza i Myśliwskiego. Wskazuję jednak na koincydencje, wzajemne opalizacje między autorami *Sklepów cynamonowych* i *Ostatniego rozdania*, wpisujące ich dzieła w główny nurt modernizmu, określony przez Michała Pawła Markowskiego jako „antyrealistyczny”³⁸.

Improwizacja, podważenie pewności w Encyklopedię i Bibliotekę, prymat Nieświadomego i Przypadku nad racjonalnym i planowym kształtowaniem losu oraz kształtowaniem się Historii, podważenie wiary w brak granic ludzkiego poznania i jednocześnie przywrócenie wiary w epistemologiczną moc literatury, sprawiającą, że dotyka poznaniem Tajemnicy i Niewyraźnego – takie cechy modernizmu trwają w dziele Myśliwskiego, w jego ciągle otwartej i nieskończonej (czy da się ją skończyć, zamknąć? ...) Księdze.

³⁷W. WYSKIEL: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980, s. 61, wyróż. – J.O; na ten temat por. też: M.P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna ...*, s. 246–250.

³⁸Por. *ibidem*, s. 242–246.

II wojna światowa w prozie Wiesława Myśliwskiego

W chwili wybuchu II wojny światowej Wiesław Myśliwski miał siedem lat, a gdy wojna się kończyła już czternaście – na tyle dużo, by czas okupacji w decydujący sposób wpłynął na jego postrzeganie świata. Zainterесowała mnie więc kwestia, jakie obrazy wojny przechowały się w twórczości polskiego pisarza oraz jakie funkcje pełni ona w jego myśli. Dodatkowo jako historyk od dłuższego czasu zajmuję się losami Żydów w okupacyjnym powiecie starachowickim¹, a przecież ojciec Myśliwskiego pracował jako buchalter w tamtejszych zakładach. Kojarzony nierozłącznie z rodzinnymi Dwikozami autor *Widnokregu* w rzeczywistości od trzeciego roku życia aż do wybuchu wojny mieszkał w służbowym mieszkaniu ojca w Starachowicach właśnie. Początkowo w dzielnicy robotniczej, później w czterorodzinnej

¹Leżący na pograniczu Mazowsza i Małopolski region do stycznia 1942 roku – a więc również przed wojną – nosił nazwę powiatu iłżeckiego i wchodził w skład województwa kieleckiego. Jego główna siedziba mieściła się jednak w Starachowicach (a właściwie Wierzbniku-Starachowicach, były to bowiem dwie oddzielne miejscowości, połączone przed samą wojną w jeden organizm). Por. J. SWAJDO: *Między Wisłą a Pilicą. Dzieje podziałów administracyjnych w regionie kielecko-sandomierskim do 1975 roku*. Kielce 2005. W styczniu 1942 roku Niemcy wprowadzili oficjalny zakaz używania nazwy „powiat iłżecki”. Zlikwidowano też prawną odrębność osady Wierzbnik, którą włączono w obręb Starachowic. Por. J.A. MŁYNARCZYK: *Judenmord in Zentralpolen. Der Distrikt Radom im Generalgouvernement 1939–1945*. Darmstadt 2007, s. 71.

willi na Majówce. Również w czasie okupacji późniejszy autor *Nagiego sadu* często w Starachowicach bywał. Jak wspominał:

[...] kiedy wybuchła wojna to ja z matką wróciłem do jej rodziców na wieś, a ojciec został, ponieważ ojciec pracował nadal w zakładach starachowickich i do nas na wieś dojeżdżał od czasu do czasu na niedzielę. I tu już, jeśli chodzi o okres okupacji, nie umiałbym ułożyć takiej dokładnej chronologii zdarzeń. Pamiętam tylko jedno, że myśmy się co trochę przenosili. Pobyliśmy na wsi i wracaliśmy do Starachowic. [...] A później w czterdziestym, bodajże, trzecim roku, pod jesień, wróciliśmy całkiem na wieś. I już na wsi zastał nas front².

U genezy tego tekstu stały zatem podwójne zainteresowania – literaturoznawcze i historyczne. Z perspektywy antropologii literackiej postanowiłem się zatem przyjrzeć roli, jaką odgrywa wojna w prozie Wiesława Myśliwskiego.

W szkicu koncentruję się na powieściach, ale nie zapominam, że pisarz jest również autorem dwóch dramatów, *Złodzieja* i *Klucznika*³, w których wojna pełni zasadniczą rolę. Ponadto Myśliwski współtworzył filmowe obrazy okupacji. Napisał dialogi do półgodzinnej etiudy *Wielkanoc* (1974) w reżyserii Wojciecha Marczewskiego na podstawie opowiadania Jerzego Putramenta⁴, jest też autorem scenariusza do niezwykle ważnego,

² *Wspomnienia Wiesława Myśliwskiego*. Dostępne w Internecie: <http://www.polskieradio.pl/8/380/Artykul/396209,Wspomnienia-Wieslawa-Mysliwskiego> [dostęp 20.01.2017]. Na stronie dostępny jest zapis wspomnień pisarza emitowanych w dniach 4–8 lipca 2011 roku w Programie Drugim Polskiego Radia, w ramach cyklu *Zapiski z współczesności*. Relację nagrała w 2007 roku Bogumiła Prządka. Myśliwski opowiadał o dzieciństwie, genealogii rodu, okupacji na terenie Sandomierszczyzny widzianej oczami dziecka, powojennej szkole i studiach na KUL-u. Nawiasem mówiąc, ze wspomnień wynika, że pisząc *Widnokrąg* autor w wielu miejscach czerpał z własnego życiorysu, powieść zawiera liczne szczegóły autobiograficzne.

³ Por. W. MYŚLIWSKI: *Złodziej*. „Dialog” 1973, nr 7, s. 5–34 oraz IDEM: *Klucznik*. „Dialog” 1978, nr 6, s. 32–60. Oba dramaty zekranizowano – w 1979 roku *Klucznika*, wg scenariusza i w reżyserii Wojciecha MARCZEWSKIEGO, a w 1988 roku (premiera 1990) *Złodzieja* w reżyserii Wiesława HELAKA. Zostały one również zaadaptowane na słuchowiska, przenoszone były też na deski teatru, np. w 1979 roku Stefan SZLACHTYCZ zaadaptował *Złodzieja* na potrzeby Teatru Telewizji.

⁴ Akcja filmu rozgrywa się w 1945 roku na zapleczu frontu, gdzie spotykają się Marek (Czesław Jaroszyński) i jego żona Anna (Asja Łamtiugina), służący w różnych

dziwięcioodcinkowego serialu *Popielec* (1983) w reżyserii Ryszarda Bera na podstawie powieści Włodzimierza Kłaczyńskiego. Serial ten stał się ważnym głosem na temat wojennych postaw Polaków, wywołując oburzenie widzów, którzy protestowali przeciwko brutalności, odważnemu erotyzmowi, a przede wszystkim odbrązowieniu legendy polskiej wsi⁵. Właściwie wszyscy bohaterowie *Popielca* byli uwikłani w wątpliwe moralnie zdarzenia i dalecy od jednoznacznej oceny⁶. Tych wątków jednak w niniejszym szkicu nie podejmuję.

Wstępne rozpoznania

Anna Myjak-Pycia w niezbyt często przywoływanej, a niezwykle interesującej monografii poświęconej tożsamości bohatera powieści Myśliwskiego wymienia pięć zasadniczych cech (kategorii) tożsamości chłopskiej, które są obecne w jego powieściach. Wymienię je za autorką:

1. Ahistoryczność – „chłop – w przeciwieństwie do formacji inteligencji – żył niejako poza wielką historią, właściwie nie brał udziału w historii Polski, jej dramaty nie tylko nie stawały się jego osobistą bolączką, ale często nawet nie zdawał sobie z nich sprawy”.

formacjach wojskowych. Anna stacjonuje w wiejskiej chałupie, przybywa do niej mający dwa dni urlopu Marek. Radość ze spotkania burzy eksplozja niewybuchu, w wyniku której umiera jedyny syn gospodarzy. Podczas odbywających się w sąsiedniej izbie obrzędów „pustej nocy” małżonkowie snują gorzkie rozważania na temat śmierci.

⁵ Dokładnie z tego samego powodu, „za oryginalny, pełny i wolny od retoryki sposób przedstawienia życia polskiej wsi w latach okupacji hitlerowskiej” serial otrzymał we Włoszech Nagrodę Specjalną na festiwalu „Teleconfronto” w Chianciano Terme w 1984 roku. Wymusiło to niejako jego emisję w polskiej telewizji późną jesienią tego roku, po dwóch latach spoczywania na półce. W rezultacie otrzymał też Złoty Ekran, nagrodę przyznaną przez czasopismo „Ekran”.

⁶ Kręcony w wiejskich plenerach i przy udziale rzeczywistych mieszkańców wsi Wesoła na Podkarpaciu *Popielec* poprzez losy głównego bohatera, Józusia Garstki (Tomasz Dedek), pokazuje polską prowincję w czasie okupacji i w pierwszych latach władzy komunistycznej. Serial daleki jest od heroizacji, przedstawia zagubionych ludzi, którzy próbują za wszelką cenę przetrwać okupację, pogrążając się w licznych konfliktach i coraz większym upadku moralnym. We wsi nie brakuje konfidentów: jeden z bohaterów – Waluś (Ryszard Kotys) pomaga Niemcom w obławie na Żydów, inny – „Siwek” (Piotr Grabowski) wydaje ukrywanego Żyda Szymka Cukerbrotu (Henryk Rajfer). Pokazana zostaje również negatywna rola polskiej granatowej policji czy powojennej partyzantki. Na uwagę zasługują także przelamujące tabu wątki obyczajowe (np. problem aborcji).

2. Przestrzeń – „przywiązanie do konkretnego fragmentu przestrzeni”, zasadniczo niewychodzenie poza własne terytorium.

3. Relacje międzyludzkie – „kultura chłopska afirmuje człowieka w relacjach interpersonalnych”.

4. Język – polega zasadniczo na „wolności w sferze mowy”, braku lęku przed naruszeniem normy (której chłop nie zna), dodatkowo charakterystyczna jest ogromna zaradność (nie ma zjawisk nienazwanych), język to przy tym mowa, nie pismo.

5. Wyobrażenia – odgrywa doniosłą rolę, pełni „funkcje kompensujące jako samoobrona przed niedostatkiem życia”⁷.

Rozwijając pierwszą z tych cech – ahistoryczność, autorka zauważa, że w zasadzie historia jest swoistym dodatkiem, pełni funkcje marginalne, w tle zasadniczych (dla powieści Myśliwskiego) wątków. Historia jest o tyle ważna – dodam od siebie – o ile wiąże się z modernizacją, a więc procesem zachodzącym na innym poziomie niż historia zdarzeniowa, funkcjonującym w dłuższej perspektywie czasowej. W jednym z wcześniejszych wywiadów Myśliwski mówił:

Istotnie, udział historii w losach moich bohaterów jest równie ważny, co ich dyspozycje psychiczne czy statut kulturowy, a może nawet bardziej przyczynowy niż te ostatnie. Po prostu uważam, że tak jest i w rzeczywistości, oczywiście traktując rzecz generalnie. Przekonanie o tym płynie z moich zainteresowań historią, jak i moich doświadczeń osobistych i społecznych [...]. Z tym że historię można rozumieć wieloznacznie. Dla mnie osobiście najbardziej inspirująco literackie znaczenie ma jej wątek społeczny. Stąd interesuje mnie w najnowszej historii szczególnie okres przełomu 1944–1945⁸.

Myjak-Pycia niewątpliwie słusznie konstatuje, że „o historii w tych trzech powieściach można było mówić, w kontekście jej obecności w poczuciu tożsamości bohaterów-narratorów, właściwie wyłącznie na zasadzie

⁷ A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam. Tożsamość bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego*. Sandomierz 2000, s. 6–7.

⁸ Por. *Z inspiracji ludowych i innych. Z W. Myśliwskim rozmawia B. Kaźmierczak*. „Ekran” 1974, nr 16, s. 14.

negacji⁹. Autorka prowadzi nas stopniowo do wniosku, że autor jest ostentacyjnie ahistoryczny, by podkreślić swoją więź z kulturą chłopską¹⁰. Taką wykładnię potwierdza zresztą również sam Myśliwski w eseju *Kres kultury chłopskiej*:

[...] dość długo chłopci nie uczestniczyli w historii. Historia na ogół wdzieriała się w ich bytowanie jako dopust Boży, byli wydani na pastwę historii bez jakichkolwiek możliwości wpływania na jej bieg. Nie mając poczucia uczestnictwa w historii, nie mieli też poczucia winy – jak Jerzy Pietrkiewicz powiedział – na przykład za upadek Polski, co tak doskwierało świadomości inteligentkiej i było przyczyną jej uczulenia na sprawę narodową, w konsekwencji stając się dotkliwym uczuleniem polskiej literatury i sztuki polskiej w ogóle¹¹.

⁹ Por. A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam...*, s. 18. Autorka zajmuje się wyłącznie czterema powieściami – *Nagim sadem*, *Kamieniem na kamieniu*, *Widnokregiem* i *Pałacem*. Tworzą one, jej zdaniem, dwa kontrastujące ze sobą modele: pierwszy (w *Nagim sadzie*, *Kamieniu na kamieniu* i *Widnokregu*) opisuje przemianę bohatera *post factum*, dominuje czas przeszły, w drugim (chodzi o przypadek *Jakuba w Pałacu*) bohater przechodzi przemianę na naszych oczach, dominuje czas teraźniejszy. Jak pisze autorka: „Opowieści te uznaję za sposób, dzięki któremu bohaterowie docierają do tożsamościotwórczej dla nich samowiedzy”. *Ibidem*, s. 8.

¹⁰ Myjak-Pycia pisze: „Wszyscy żyją w czasie aż brzemienym w epokowe zdarzenia (przede wszystkim wojna), których echa, z różnym nasileniem, nawet przenikają do tych autobiografii. Nigdy jednak owe dziejowe wstrząsy nie awansują do roli czynników, wskazywanych przez opowiadaczy – w drodze transformacji stematyzowanej lub implikowanej – jako zasadniczo formujące ich tożsamość. Historyczność przybiera w omawianych utworach różne formy, układające się w ewolucyjny szereg: od ledwo zarysowanej i marginesowej w *Nagim sadzie*, poprzez bardziej rozbudowaną w *Kamieniu na kamieniu* do najwyraźniej obecnej w *Widnokregu*. Zmienia się także jej znaczenie dla narratora-bohatera. W pierwszym tekście okazuje się dlań po prostu nieważna. W drugim – ważna, lecz nie jako historia, ale legenda o sobie samym, partyzanckim przywódcy (zmiany cywilizacyjne zostają pozbawione swojej dziejowości – Szymon postrzega je i opowiada o nich w sposób ahistoryczny, tzn. zderzając sytuację sprzed zmiany z sytuacją po niej); w gruncie rzeczy zatem, historia w ścisłym tego słowa znaczeniu znajduje się poza zjawiskami postrzeganymi przez bohatera jako dla jego osoby niebagatelne. W trzecim zaś utworze historia objawia się jako ważna, istotowa, ale na opak: nie ze względu na jej wpływ na Piotra, ale z uwagi na jej brak wpływu na tę postać – narrator właśnie w ahistoryczności dopatruje się jednego ze swych identyfikacyjnych wyznaczników”. *Ibidem*, s. 12.

¹¹ W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa–Bochnia 2003, s. 12.

Pisząc więc o kulturze chłopskiej (i w jej obrębie), dokonać trzeba swobodnego gestu wyzwolenia, „umycia rąk” od historii. Ów gest, oparty na świadomej decyzji, tłumaczy prozę Myśliwskiego. „Dla mnie w tym chłopskim dziedzictwie trzy elementy są najistotniejsze: słowo – pamięć – wyobraźnia”¹² – powiada pisarz w tym samym, niezwykle ważnym dla rekonstruowania „myśli Myśliwskiego” eseju i wyjaśnia dalej: słowo – bo chłop wolny był od ograniczeń językoznawców; pamięć – bo wtedy nie było jeszcze jej wyręczeń (pismo, komputery), wyobraźnia – bo stanowiła panaceum na niedostatki¹³. Niemal to samo powtarza za autorem *Widnokregu* Roch Sulima: „głównymi figurami myślenia o człowieku są u autora *Pałacu* słowo i los, Logos i Ethos”¹⁴.

O roli słowa u Myśliwskiego pisano już wielokrotnie, choćby Bogumiła Kaniewska w szkicu „*Bo słowa śmierci nie znają*”. *Doświadczenie słowa w prozie Wiesława Myśliwskiego*¹⁵, później rozwiniętym w jej książce *Opowiedziane*¹⁶, czy Renarda Lebda w językoznawczej pracy dotyczącej *Widnokregu* zatytułowanej *Dotykanie rzeczywistości*¹⁷.

„Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy”¹⁸ – mówi w znanym, końcowym fragmencie *Kamienia na kamieniu* narrator. „Bo cóż ważniejsze jest od słów, wszystko się ze słów bierze, i nawet najkrwawsza bitwa toczy się o słowa, które po niej zostaną”¹⁹ – dopowiada w *Widnokregu*. „Znamienną cechą prozy Wiesława Myśliwskiego jest opowiadanie świata, a nie

¹² Ibidem, s. 24.

¹³ Myśliwski podkreśla też, że trwałość miejsca, ziemia, pożytek, stworzenie wielkiego zbiorowego eposu mówionego (bo to kultura słowa) – to zasadnicze cechy kultury chłopskiej. Jako redaktorowi „Regionów” przyświecał mu właśnie cel rekonstrukcji chłopskiego eposu. Por. ibidem, s. 18–19.

¹⁴ R. SULIMA: *Etyka słowa*. W: W. MYŚLIWSKI: *Kres...*, s. 33, wyróż. – B.K.

¹⁵ Por. B. KANIEWSKA: „*Bo słowa śmierci nie znają*”. *Doświadczenie słowa w prozie Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007.

¹⁶ Por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, a zwłaszcza cz. III: *Słowo*.

¹⁷ Por. R. LEBDA: *Dotykanie rzeczywistości czyli Językowy obraz świata w powieści Wiesława Myśliwskiego „Widnokreg”*. Katowice 2003.

¹⁸ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008, s. 520. Dalsze odniesienia do tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [KnK, s.].

¹⁹ Por. W. MYŚLIWSKI: *Widnokreg*. Kraków 2007, s. 333. Dalsze odniesienia do tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [W, s.].

odzwierciedlanie czy rekonstruowanie go” – podkreślała przed laty Ewa Pindór²⁰. Słowo przyjmuje w prozie Myśliwskiego najczęściej kształt „monologu wypowiedzianego” lub solilokwium (rozmowy z samym sobą), jak pisze Myjak-Pycia:

opowiadacze sterem kompozycyjnym własnych historii czynią swą pamięć – taką, jaką ona jest, bez ingerowania w jej sposób funkcjonowania. Niepodzielna władza tej pamięci nad całością staje się bardzo widoczna, gdy uświadomimy sobie jej wpływ na temporalny kształt utworów. Okazuje się bowiem, że mamy w nich do czynienia z wręcz ostentacyjnym lekceważeniem chronologii wydarzeń²¹.

Autorka dochodzi do wniosku, że „narratorzy-bohaterowie opowiadają dlatego, że snucie autobiografii objaśnia im niejako samych siebie”²², zaś twórczość Myśliwskiego pokazuje, iż dopiero opowiadając o sobie tworzymy siebie. Zgadzać się z autorką, dodam, że dokładnie tak samo jest u Myśliwskiego z historią wojny – dopiero opowiedziana staje się zrozumiała, ponadto podporządkowana zostaje pamięci, a nie historii²³, i kulturze chłopskiej, a nie szlacheckiej. Powieści Myśliwskiego potraktować trzeba zatem nie jako reprezentację zdarzeń historycznych, lecz jako reprezentacje tego, jak się opowiada o zdarzeniach w obrębie kultury chłopskiej przy użyciu słowa mówionego. Dopiero przyjmując takie założenie, wypada się zgodzić z opinią Anny Tatarkiewicz, że „Po drugiej wojnie światowej dwa najwybitniejsze dzieła, związane tematycznie z wojną, napisano w Polsce: arcydzieło literatury faktu, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oraz arcydzieło twórczej fikcji, właśnie *Kamień na kamieniu*”²⁴.

²⁰ E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego*. Katowice 1989, s. 12. Praca ta nie stanowi kompleksowej monografii – w zamierzeniu autorki jest analizą „wielkich figur semantycznych”: narracji, fabuły, czasu powieściowego i postaci literackiej. Badaczkę interesuje filozofia autora, ale skupia się przede wszystkim na stronie formalnej utworów.

²¹ Por. A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam...*, s. 47.

²² *Ibidem*, s. 74.

²³ Pomijam tu dyskusje nad kluczową opozycją historii i pamięci. Przypomnę tylko, że np. w *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanna Krall mówi do Marka Edelmana: „Przecież nie piszemy historii, piszemy o pamiętaniu”. H. KRALL: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Warszawa 1977, s. 66.

²⁴ A. TATARKIEWICZ: *Przeistoczenie. Trójgłos o Myśliwskim*. „Polityka” 1983, nr 44, s. 9.

W porządku historycznoliterackim powieści Myśliwskiego jakby „nasycają się” historią, a jednocześnie autor stopniowo odmładza głównych bohaterów. Chciałbym przywrócić się temu, jak w odniesieniu do czasów wojny, na poziomie zdarzeń i języka, jest to realizowane w kolejnych utworach.

Nagi sad i Pałac

O debiutanckim *Nagim sadzie* (1967) pisał Jan Paclawski:

Pierwsza powieść, *Nagi sad*, stosunkowo najbardziej obchodzi się bez historii, ale siatka temporalna i przestrzenna opiera się na faktach dziejowych. Pojawiają się one jednak mimochodem, zwykle w kontekście świadomości zbiorowej o przeszłości wirtualnego adresata o chłopskim rodowodzie²⁵.

Rzeczywiście, w powieści pojawiają się tylko sygnały wojny, jak we fragmencie o froncie (zapewne) latem 1944 roku:

Wychodziłem pod wieczór z piwnicy, choć kule zewsząd padały, aby się rozejrzeć, czy gdzieś się nie pali, gotów nawet gorzko pożałować, gdyby się okazało, że to dwór stanął w ogniu, zmartwić się jak najuroczyściej, że to książki z pewnością, bo tylko książki tak płoną, tylko z książek płomień może być pod niebo [...], ale zwykle paliły się domy, stodoły, stogi, zboża na pniu, a widok tych zwykłych pożarów sprawiał mi jakiś zawód²⁶.

Podobną rolę odgrywa wojna w *Pałacu* (1970), gdzie przede wszystkim mamy do czynienia z oniryzmem, przypowieścią-baśnią. Wojna wkrada się do tradycyjnego świata, wywraca go do góry nogami, rozsadza relacje, jest *spiritus movens* transformacji, umożliwiającej ubogiemu pastuchowi „wzięcie w posiadanie” tytułowej siedziby Pana. Pojawia się więc jedynie w początkowych partiach powieści, którą otwiera opis:

²⁵ Por. J. PACŁAWSKI: *Historia w twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2001, s. 45.

²⁶ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. Kraków 1989, s. 165.

Wojna miała nadejść już dawno. Spodziewano się jej rok za rokiem, miesiąc za miesiącem, dzień za dniem. Na Nowy Rok, na Wielkanoc, na Zielone Świątki, Boże Narodzenie, na wszystkie Marie, Jany, Piotry, Pawły i we wszystkie, wszystkie inne dni. Była obgadana, wywróżona, wymodlona. A od pewnego czasu nawet słycać ją było. Wystarczyło przyłożyć ucho do ziemi. A gdy pogoda była czysta, wsłuchać się dobrze we wschód, a dochodziły jej dalekie pomrukiwania, dudnienia, nawet pojedyncze czasami wybuchy. Niekiedy zaś, w ciemną, bezgwiezdną noc, gdy się wyszło na wzgórze, można ją było nawet ujrzyć. Gdzieś daleko, daleko, jakby na samym brzegu nocy, ukazywały się oczom różne przedziwne błyski, jasności, łuny czerwony, wyglądające na zwykłą daleką burzę, ale mówiono, że to jest właśnie wojna. I mówiono, że jest już wcale daleko, i na dni ją obliczano. A gdy dłużej patrzyło się na nią, robiła się tak bliska, jakby dziś jeszcze miała nadejść, w środku nocy, nad ranem, najwyżej jutro, pojutrze, ale też strach przed nią brał²⁷.

Dalej dowiadujemy się, że wojna się ociągała. „Jakaś przedziwna senność unosiła się w powietrze, pachnąca słodko lipowym kwieciem. A taka pora niedobra na wojnę. Wojna powinna przychodzić nocą” [P, s. 9] – mówi narrator. Kiedy już się pojawiła, to przede wszystkim poprzez dźwięk:

Siedziałem na progu owczarni, kiedy nagle coś zagwizdało jazgotliwie w powietrzu, rozbłysło i przeraźliwy huk rozniósł się w koronach przydrożnych topól. Nie zdążyłem się nawet skulić, już było po wszystkich [...]. Ledwie jeden pocisk, który do tego trafił w topolę i narobił nieszczęścia tylko wronom, i już wojna. Wojna! Wojna! Jedne te wrony tam nad topolami, spędzone ze swoich gniazd, krążące czarną chmurą, rozkrakane, rozżalone, były najprawdziwsze z tej wojny. A poza tym złość mnie wzięła na ludzi, że sobie wszyscy tę wojnę tak lekko przywłaszczają [P, s. 9].

I dalej: „Parno było coraz gorzej, sennie, pachnąco. Gdyby nie ta dziwna pustka wokół, można by pomyśleć, że wojna przeszła bokiem” [P, s. 11].

Bohater, pasterz Jakub, wchodzi do ogrodu opustoszałego pałacu, widzi gmach i wpada na pomysł:

²⁷ IDEM: *Pałac*. Kraków 2010, s. 7. Dalsze odniesienia do tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [P, s.].

Może mógłbym tu zostać i tę wojnę przeczekać. W tych starych, grubych murach pewnie najbezpieczniej byłoby przeczekać [...]. Ileż ten pałac wojen już przeżył. Mówiono, że wojny pokorniały przed nim jak i ludzie, obchodziły go z daleka, bokiem go mijaly. A były podobno wojny jedna straszniejsza od drugiej. Były złe i mściwe, po których zostawał tylko kamień na kamieniu [zapowiedź późniejszego tytułu powieści! – B.K.], były krótkie, lecz wściekle jak przelot gradowej burzy, były gniewne, zawistne, podstępne, a w każdej ludzkiej ginęły jak muchy i nikt się temu nie dziwił, lecz żadna nie ruszyła pałacu [P, s. 18].

Zarówno cytowane fragmenty, jak i późniejsze perypetie bohatera są na tyle oderwane od konkretności i realności, że umożliwiają np. wykładnie pomijające wszelką historyczność²⁸. W dyskusyjnych, psychoanalitycznych pracach Czesława Dziekanowskiego²⁹ pojawia się interpretacja, zgodnie z którą ucieczka Pana nie jest efektem wojny rzeczywistej, lecz wojny, którą wywołał Jakub, efektem jego sadyzmu. Na skutek ucieczki Pana „życie Jakuba straciło ukierunkowanie”³⁰, stąd:

w jego odczuciu jest tak, jakby jaśnie pan – symbol ojca – umarł. Słowem, ucieczka jaśnie pana, symbolizująca jego śmierć, najprawdopodobniej była takim traumatycznym wydarzeniem, w wyniku którego Jakub musiał stworzyć swego rodzaju rozszczepienie, aby ochronić siebie przed bólem z powodu owej straty³¹.

²⁸ „Zarówno w *Nagim sadzie*, jak i w *Pałacu* przede wszystkim zostały wyeksponowane przeżycia i doznania postaci. Plan zdarzeń oraz akcji powieściowej nie stanowi istoty świata przedstawionego” – zauważa Ewa PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego...*, s. 22.

²⁹ Chodzi o opublikowane przez wydawnictwo Semper książki: Cz. DZIEKANOWSKI: *W Imię Ojca i Syna*. Warszawa 1993, IDEM: *Życie Jaśnie Pana*. Warszawa 1994 oraz IDEM: *Życie w śmierci*. Warszawa 1995. Pierwotnie teksty te wydane zostały jako jedna monografia: Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”*. *Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*. Białystok 1990. Autor badał w niej postaci pod kątem psychoanalitycznym (jedynie pod koniec odwołując się do procesu twórczego jako piętna superego i wyrozumowania – por. s. 371), tzn. wypowiedzi prozatorskie traktował nie jako przezroczysty akt ekspresji autora, ale jako kreację „ja”. Zgodnie z przyjętą metodą Dziekanowski szuka tego, co zakryte. Jego zdaniem Myśliwski (jako pisarz) „w sposób świadomy umie korzystać z własnej nieświadomości”. Ibidem, s. 14.

³⁰ Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”...*, s. 59.

³¹ Ibidem, s. 60.

W związku z tym „Na powrót do pałacu można spojrzeć jako na pragnienie symbiotycznego zespolenia”³² i interioryzację wydarzenia, zaś „zjawisko przemienienia się w jaśnie pana to nic innego, jak fenomenologiczna postać patologicznej żaloby. W ten właśnie sposób Jakub zaprzecza, jakoby jaśnie pan był obiektem trwale, na zawsze utraconym”³³. Dziekanowski wspomina też, że można potraktować tę opowieść jako rozwój manii u Jakuba (jaśnie pan byłby wtedy projekcją wyobraźni)³⁴.

Również Stanisław Barańczak analizując *Pałac*, podkreślał, że jest w nim obecny „cały szufladkowy system wzajemnych zmitologizowanych przedstawień [...] jak w nieskończonym ciągu odbić, które pojawiają się, gdy postawić naprzeciw siebie dwa zwierciadła”³⁵. W ten sposób, przez pryzmat własnych wyobrażeń, przeglądają się w sobie dziedzic i pastuch. Jakub, zdaniem Barańczaka, buduje siebie jako jaśnie pana w postaci zmitologizowanej³⁶. Niemal jak z piosenki Andrzeja Waligórskiego o Cysorzu, co ma „klawe życie”³⁷, chciałoby się dodać. W przypadku Jakuba owa próba wcieleniowa kończy się zresztą niepowodzeniem, bo tożsamości nie da się nabyć za pomocą gry wyobraźni.

Nie wdając się w ocenę trafności przywołanych interpretacji, pragnę tylko zauważyć, że szczególnie interesujące jest to, iż w ogóle były one możliwe. Konkretność historycznego wydarzenia została przez pisarza tak dalece rozmyta, że krytycy koncentrowali się na psychologicznych aspektach postaci, pomijając nieistotne z punktu widzenia świata przedstawionego konteksty wojenne.

³² Ibidem, s. 93.

³³ Ibidem, s. 99.

³⁴ Por. ibidem, s. 114.

³⁵ S. BARAŃCZAK: *Włamanie z premedytacją*. „Odra” 1971, nr 7–8, s. 104.

³⁶ Na podobnej zasadzie Jakub buduje obraz dziedziczki, wykreowanej niejako przez jego „męskie oko”. By zastosować pewną literacką analogię – Jakub działa trochę jak ciota, który przebiera się za wyobrażoną „kobietę” w *Lubiewie* Michała Witkowskiego. Wyobrażoną, a więc przerysowaną. Kobietę w takiej postaci, która zaspokaja pragnienie mężczyzn. Szerzej o kreacji portretów kobiecych w prozie Myśliwskiego pisze w tym tomie Karolina Wawer.

³⁷ Bodaj najbardziej znane wykonanie *Ballady o Cysorzu* Andrzeja WALIGÓRSKIEGO zawiązujemy Tadeuszowi CHYLE – można je znaleźć np. na stronie <https://www.youtube.com/watch?v=p7a62QEVdCA> [dostęp 2.02.2017].

Kamień na kamieniu

Więcej opisów wojny, a przy tym bardziej konkretnych, choć zanurzonych w achronologicznej narracji personalnej, przynosi *Kamień na kamieniu* (1984) – trzecia powieść Myśliwskiego, napisana po kilkunastoletniej przerwie. Utwór można potraktować – jak ujął to Jan Galant, a za nim inni krytycy – jako „gest zamknięcia” nurtu chłopskiego³⁸.

Głównym bohaterem powieści jest Szymon Pietruszka. Jego nazwisko było przedmiotem częstych interpretacji. „Wyrasta z ziemi”, jest zakorzenione w kulturze chłopskiej – wskazywał Dziekanowski³⁹, przypomina Szymona Cyrenejczyka – dodawała Pindór⁴⁰. Z kolei brat Szymona, Michał, który stracił mowę i został parobkiem, jest – zdaniem tej badaczki – współczesnym Hiobem⁴¹. Pindór podkreśla, że w ogóle „poruszając się” w świecie przedstawionym powieści Myśliwskiego, odnosimy wrażenie obcowania z osobami, przedmiotami i miejscami, które znaczą coś więcej, niż wskazuje ich nazwisko lub nazwa. Te rozbudowane przez pisarza konstrukcje semantyczne – innymi słowy – posiadają jakieś głębsze, ukryte znaczenia⁴². Jak ujął to Dariusz Nowacki w recenzji *Ostatniego rozdania* (2013), postaci, rzeczy, miejsca są zawsze u Myśliwskiego „czymś więcej”, „właściwie nie ma tu motywu bądź fabularnego rozwiązania, które nie miałyby dodatkowego, metaforycznego wymiaru”⁴³, stanowi to wręcz specjalność autora. Innymi słowy: Myśliwski nieustannie uwzniośla, stając na antypodach prozy, która – by tak rzec – „ściąga”, redukuje, obnaża, jak np. proza Tadeusza Borowskiego.

³⁸ Każdy z pisarzy zaliczanych do nurtu wiejskiego jest – jak podkreśla np. Ewa Pindór – inny: Julian Kawalec – socjologizuje tragicznie, Tadeusz Nowak – oniryzuje, Edward Redliński – wyśmiewa, Marian Pilot – gra językami. „Założeniem tej pracy jest przekonanie o istnieniu bardzo istotnych światopoglądowych, estetycznych i stylistycznych różnic między tymi pisarzami”. E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego...*, s. 9. Por. też: J. GALANT: *Gest zamknięcia*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W siedemdziesiątą rocznicę...

³⁹ Por. Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”...*, s. 143.

⁴⁰ Por. E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego...*, s. 69.

⁴¹ Ibidem, s. 86.

⁴² Por. ibidem, s. 58.

⁴³ Por. D. NOWACKI: *Traktat o kartkowaniu notesu*. „Gazeta Wyborcza”, 10.09.2013, s. 13.

W *Kamieniu na kamieniu* wojna pojawia się – podobnie jak w *Pałacu* – poprzez dźwięk i oddolną, prywatną, okraszoną malarskością⁴⁴ perspektywę:

W brzuch dostałem. A kiedy otworzyłem oczy, nawet się zdziwiłem, że taki sam i tam las, takie samo niebo, a w górze gdzieś skowronek było słychać. Skowronek czemu nie, mógłby być i na tamym świecie. Tylko że niedaleko paliła się wieś, a z jej płomieni ryczały krowy, wyły psy, płakało dziecko, ktoś zawodził Jezuuu! A daleko, daleko, już pod samym niebem, jakiś chłop orał ziemię. Wyglądało, że to nie jest z tego świata chłop, tylko jakaś chłopska dusza, bo nie patrzył, że się pali, nie słyszał ryków, wycia ni zawodzeń, tylko z głową pochyloną nad plugiem orał. Sam już nie wiedziałem, w który świat uwierzyć, w ten czy w tamten. Prawdę mówiąc, nie bardzo mi się chciało na ten wracać. A na tamym jakby się tylko ten dalej rozciągał. Aż poczułem, że cały we krwi leżę, a ten skowronek nade mną to z ziemi skowronek. Choć się wcale tym nie ucieszyłem. Bo to było tak, jakbym na tamym nagle umarł i przyszedłem na ten, żeby żyć [KnK, s. 43–44].

W *Kamieniu na kamieniu* znajduje się też bardzo interesujący, antyheroiczny opis września 1939 roku, kiedy bohater zostaje zmobilizowany do wojska, ciesząc się zresztą, że ominą go żniwa: „Byłem na wojnie, tośmy mało co strzelali, tylko szliśmy i szliśmy, ale nie w tę stronę, co trzeba, to na pewno darmo szliśmy. A nawet o końcu wojny tak człowiek nie marzył, co żeby buty choć na trochę zzuć i gdzie w chłodnym strumyku zamoczyć nogi” [KnK, s. 143]. Później, zgodnie z charakterystyczną dla oralności logiką zapętlenia i powtórzeń, wraca do tego wątku:

Choć co ja tam walczyłem, trzy tygodnie niecałe i przeważnie to maszerowaliśmy bez końca, raz w tę, raz z powrotem, raz jeszcze gdzie indziej, aż nam się

⁴⁴Ten sam fragment komentowała Ewa Pindór, podkreślając właśnie jego malarskość: „Pozbawiony komentarza, oceny czy uogólnień obraz wojny posiada dwa wymiary: malarski i językowy. To oznacza, iż w akcie percepcji opisu literackiego zaangażowane są dwa zmysły: wzrok i słuch. Scena wojenna staje się *par excellence* obrazem i dźwiękiem. Przytoczenie znamiennego tu zawodzenia »Jezuuu!« ma charakter cytatu z wojennej rzeczywistości i w efekcie wnosi tonację grozy, przerażenia, paniki”. E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego...*, s. 30.

strony świata już myliły. A jak razu jednego zaczęliśmy się bić wreszcie, to zaraz przyszedł rozkaz, żeby nie bić się, tylko w tył. Strzeliłem wszystkiego z pięć razy, zabić też pewnie nikogo nie zabiłem, chyba że Pan Bóg którąś z moich kulek kogoś trafił. Ale nie wiem. Jeszcze do tego dyzenteria mnie dopadła, to gdzieś jaki postój, od razu w krzaki leciałem. Schudłem, zarosłem, wszy mnie obsiadły, o, i cała moja wojna [KnK, s. 290].

Powieść – jak wskazuje Paclawski – w udany sposób „pokazuje okrucieństwo okupacji”⁴⁵. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje fragment poświęcony rozstrzelaniu przez Niemców dwudziestu pięciu mężczyzn, by zastraszyć wieś [KnK, s. 288–296]⁴⁶. Później tego typu represje będą się powtarzać. A to dziesięciu chłopów zostanie rozstrzelanych za brak kontyngentu [KnK, s. 30], a to Niemcy urządzają pacyfikację wsi, wieszając – przy użyciu krowich powrozów – na akacjach stojących wzdłuż drogi na Kawęczyn wylapanych partyzantów i przypadkowych chłopów, a w pobliskiej, odświętnej bramie do dworu powieszono nawet jasińskiego dziedzica.

Trzy dni na tych akacjach wisieli, bo mieli sołtysi nakazane, że nie wolno ich przez trzy dni zdejmować i tak samo dziedzic w tej bramie. Ręce mieli w tyle drutem kolczastym powiązane, nogi bose i w samych portkach i koszulach wisieli. Szczęście, że wrzesień był ciepły, dzień w dzień słońce na bezchmurnym niebie,

⁴⁵J. PACŁAWSKI: *A jeśli chodzi o moje pisanie... O pisarstwie Wiesława Myslińskiego*. Kielce 2011, s. 63.

⁴⁶Historia ma też doskonałą, groteskowo-komiczną głose, kiedy do bohatera przyjeżdżają po wojnie działacze z gminy Borowice i chcą stawiać pomnik pomordowanych w lesie: „dowiedzieli się, że jeden uciekłem, a chcieliby, żeby nikt nie uciekł, tylko wszyscy zginęli. Bo jak jeden uciekł, to trzeba by więcej o nim wyrycić niż o tamtych, co leżą. A tak nikt nie uciekł, tyłu przywieźli, tyłu rozstrzelali. O, jest wszystko na pomniku. Jakby stąd dotąd, prosto, równo. I nikt, to jakby dzwon tak czysto bił, a uciekł, to jakby krzyża kawałek utracił. W każdym razie coś zepsuł” [KnK, s. 286]. Działacze próbują więc namówić Szymona, żeby zgodził się na umieszczenie jego nazwiska wśród pomordowanych. Pijany i skołowany bohater jest już nawet skłonny się na to zgodzić, ale sprzeciwia się temu matka: „– O, idźcie i nie wóźcie go na pokuszenie. Nie trza mu być na pomniku, jest w chałupie i niech Bogu dziękują. Mało się o niego wtedy napłakałam, miałabym teraz jeszcze płakać?” [KnK, s. 288].

babie lato snuło się w powietrzu i noce niechłodne. To chociaż nie namarzli się, jak gdyby wisieli w slocie, w ziąbie, a jeszcze wichury by nimi bujały, co się nieraz zdarza o tej porze [KnK, s. 457].

Mieszkańcy długo nie jeździli tą drogą, a niektórzy spotykali tam duchy wisielców.

W powieści sporo jest też fragmentów odsyłających do zatrzymania się frontu na Wiśle w 1944 roku, który – jak mówi narrator – „stał miesiącami” [KnK, s. 52]. Pojawiają się też naturalistyczne, ocierające się o groteskę opisy pobojuwiska – chociażby we fragmencie, w którym Pietruszka szuka butów dla brata:

Sporo ich leżało, i ruskich, i niemieckich. Ale wszyscy już rozzuci. Cały Boży dzień laziłem, a trafiłem tylko na jednego w butach. Już się ucieszyłem, powiedziałem mu nawet, zdrastujcie, bo Ruski był. Ale podszedłem bliżej, to się okazało, że w zelówkach dziury i jeszcze cała pięta z lewego oderwana. W dodatku niewiele był starszy od naszego Staśka. Leżał twarzą do nieba, z otwartymi ustami, jakby jakieś słowo mu w tych ustach zamarzło, może mama. Wyciągnąłem mu spod pleców pałatkę i przykryłem go, niech go chociaż wiatr po gębie nie siecze [KnK, s. 142–143],

czy w scenie opisującej radziecki ostrzał cmentarza, na którym stały niemieckie działa – w wyniku ostrzału zwłoki pochowanych na cmentarzu leżały na powierzchni, jak gdyby na nowo uśmiercone:

wydawało się, że góra, co na niej cmentarz leży, zamieni się w dolinę. I nawet robaki tego piekła nie przetrzymają, nie mówiąc o umarłych. Ziemię na nice jakby obróciło i wywaliło na wierzch całą wieczność. Szkielety, ciała, trumny leżały porozrzucane po całym cmentarzu, jakby śmierć się sama z siebie tak rozhułała, że jej mało żywych było i nieboszczyków z grobów powywlekała, żeby ich na nowo uśmiercić. I niby umarli, niektórzy z ziemią już zrosnięci, niektórzy zgnili i prochy z niektórych, a musieli po raz drugi umierać. I to nawet nie wiedząc, że umierają. A gdy front minął, trzeba ich było drugi raz chować, jak prawdziwych umarłych. I cmentarz przez lata jeszcze przypominał pobojuwisko [KnK, s. 51].

Stosunkowo najczęściej z *Kamienia na kamieniu* dowiadujemy się o partyzantce, choć nadal są to obrazy, a przede wszystkim przedmioty widziane oczami bohatera. Zgodne jest to zresztą z tym, co autor zapamiętał z wojny, którą wspomina jako okres niemal przygodowy, „wiecznego dziania się”⁴⁷. W przywoływanych wspomnieniach nazwał Myśliwski partyzantkę „mi-tem” i mówił, że:

mnóstwo młodzieży ze wsi było w partyzantce. Niektórzy uczestniczyli w tzw. ruchu oporu, to znaczy cywilnym, ale niektórzy poszli w las. Moich dwóch wujków było w partyzantce AK i zjawiali się. W niedzielę tośmy zawsze czekali czy z tak zwanych „górných pól” nie przychodzą partyzanci. I czasami przychodzili. Z taką pompą, w gabardynowych płaszczach, w oficerkach, pistolety maszynowe wiszące pod tymi płaszczami, nawet nie zapinali tych płaszczy, tylko tak szli przez wieś. To była wielka radość na wsi jak się pokazali. A mimo że był posterunek żandarmerii na wsi to żandarmi w ogóle nie wychodzili. Ja mam taki obraz⁴⁸.

Istnieje jeszcze jedno przypuszczalne źródło wiedzy lub – może lepiej – imaginarium partyzanckiego. Dzięki działaczom Stronnictwa Ludowego, którzy pamiętali o zaangażowaniu w ruch ludowy jego matki⁴⁹, od 1955 roku Myśliwski pracował przez dwadzieścia lat w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej (od 1958 roku już jako kierownik redakcji literatury współczesnej, a w latach 1968–1975 jako wicedyrektor)⁵⁰. Oprócz publikowania książek poświęconych historii i kulturze wsi, literatury dla dzieci i młodzieży czy popularnych edycji klasyki oraz „Biblioteki Poetów”, wydawnictwo to przygotowywało liczne wspomnienia partyzanckie, z którymi Myśliwski musiał się zetknąć. Tak przygotowany, na podstawie własnych wspomnień z dzieciństwa i obrazów pochodzących z lektur, przystąpił do opisywania „chłopców z lasu”.

⁴⁷ Por. *Wspomnienia Wiesława Myśliwskiego ...*

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Por. J. PAŁAWSKI: *A jeśli chodzi ...*, s. 14.

⁵⁰ Na rolę Ludowej Spółdzielni Wydawniczej w „formowanie się jego pisarskich zainteresowań” wskazywał Tadeusz Kłak (por. T. KŁAK: *Gawęda o Wiesławie. W: O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiąt rocznicę ...*, s. 18) oraz sam autor. Por. *Dobrze, że żyłem. Cz. 1. Rozmowa H. Zaworskiej z W. Myśliwskim*. „Gazeta Wyborcza”, 4.09.1997, s. 16.

W zawartych w *Kamieniu na kamieniu* opowieściach z partyzantki Szymona Pietruszki (ur. 1917) jest to czas szczęśliwy, choć można odnieść wrażenie, że bohater nie za bardzo wie, o co walczy jako późniejszy porucznik „Orzeł”. Ot, wykonuje się zadania, np. jedzie do Płocic, „sprzątnąć jednego sukinsyna. Był przed wojną woźnym magistrackim, a w wojnę zrobił się Niemiec” [KnK, s. 317], napada się na Arbeitsamt w Kołomierzach, by zniszczyć „listy przeznaczonych na wywóz na roboty” [KnK, s. 447], pije się bimbem i wódkę, organizuje zasadzki lub rozgrywa niewielkie potyczki („Bitwa była niewielka. Z pół godziny trwała, jakby tylko o ten zegarek chodziło. Z naszych ranny został »Góral«, a tamci wszyscy zginęli” [KnK, s. 364]). Nie dowiadujemy się nawet, do jakiej organizacji należy Pietruszka, choć z sygnałów rozsianych w tekście możemy się domyślać, że jest to AK, czego zapewne Myśliwski nie mógł i nie chciał napisać wprost⁵¹. Bohater trafia zresztą do lasu przypadkiem. Został w grupie 25 mężczyzn wybranych przez Niemców z gromady zebranej przed budynkiem gminy („Zarządzili zebranie na placu przed gminą. A że nikt ich jeszcze dobrze nie znał, rok dopiero byli, to naprzychodziło chłopów jak na jarmark” [KnK, s. 288]) i wywieziony na polanę w lesie borowickim [por. KnK, s. 288–296]. Tam wszyscy zostali rozstrzelani, tylko Szymonowi udało się zbiec w czasie kopania grobu. Wykorzystał zresztą, w sposób moralnie ambiwalentny, towarzysza – małego Antoniego Kurasia:

I chwyciłem go pod boki, a lekki był jak piórko, i rzuciłem na tego, co stał za moimi plecami. Tamten zdążył plunąć krótką serię i zwalili się obaj na ziemię. On na spód, a zabity już Kuraś na niego. Myśleli w pierwszej chwili, że to Kuraś ucieka, tak że zanim się spostrzegli, że to ja, już dopadłem najbliższego dębu i za dąb, i dopiero wtedy poszły serie i za mną. Tylko że za dębem zaraz inne dęby,

⁵¹ Świadczyć mogą o tym np. dobre relacje z dworem (Szymon dostaje osiodłanego konia i szablę) oraz fragment: „Wskoczyłem piorunem w spodnie, w oficerki, złapałem z krzesła stena, a kurtkę to już w biegu na siebie wciągałem” [KnK, s. 450]. Pistolety maszynowe sten pochodziły przeważnie z alianckich zrzutów, które trafiły do oddziałów AK. Nadmienię tylko, że posiadanie stena nie musi być wcale dowodem na pochodzenie ze zrzutu, gdyż broń tę wytwarzano również w polskiej konspiracji, np. w warsztacie w Suchedniowie. Wierną kopię Stena Mk II tworzyli nawet pod koniec 1944 roku Niemcy. Por. K. SATORA: *Produkcja uzbrojenia w polskim ruchu oporu 1939-1944*. Warszawa 1985, s. 53–57.

buki, świerki, cały las. A do tego śmierć mnie gnała, to leciałem jak jeleni, klucząc między drzewami, aż mnie drzewa całkiem osłoniły [KnK, s. 298].

Ranny w bok dotarł do chłopskiej chałupy. Po kilku miesiącach, zając się marchwią „na przybycie krwi”, wrócił do zdrowia i przystąpił do partyzantki.

Później jeszcze wielokrotnie otarł się o śmierć. Ciało bohatera pełne jest blizn („– O, Jezu! A któż to panu Szymkowi tyle ran nazadawał?!” – pyta salowa w szpitalu, „– Różnie, panno Jadziu, trochę na zabawach, trochę w partyzantce” [KnK, s. 211]), dwukrotnie wspomina, że siedem razy był ranny⁵². Otrzymał np. postrzał w ramię, gdy uciekał prowadzącym go po śniegu na śmierć Niemcom [por. KnK, s. 212–214]. Innym znów razem został ranny w udo „przy skoku na wagon pocztowy w Lipiennikach” [KnK, s. 246], kurowano go potem we dworze. Najpoważniejsze zaś rany odniósł podczas oblawy na partyzantów w lesie, we wsi Maruszewo⁵³: „Trzy kule wtedy dostałem, dwie w bok i trzecia po brzuchu, niegłęboko, na szczęście, więcej po skórze. Na plebani, na strychu, w Płochcicach leżałem. Mało kto już wierzył, że uda mi się z tego wyjść” [KnK, s. 460]. Leżąc w szpitalu, na pytanie umierającego sąsiada: „– Pan był na tamym świecie. Jak tam jest?”, odpowiedział: „To było dawno, panie Kazimierzu. I wojna była. A w wojnę może być inaczej i na tamym świecie. Wojna zresztą nie rozróżnia, ten czy tamten świat. To może mi się tylko wydawało” [KnK, s. 202].

Nie tyle więc kule się bohatera nie miały, bo miały, co wydawało się, że jest wręcz nieśmiertelny. Tracił za to wielu towarzyszy. Ginie ukrywający się z nim w ciasnym grobowcu „Trzmiel”, który wyrusza po słonecznik, by nie drapać ugryzień wszy. Pochowany zostaje „w gołej ziemi, bez trumny, bez pogrzebu [...]”. A na krzyż kawał brzozy się ścięło, nawet z kory się nie obdzierało, aby tylko z gałązek, drutem czy rzemieniem na krzyż, i był krzyż. I żadnego śladu się nie zostawiało, ni imienia, ni nazwiska” [KnK, s. 32].

⁵²Najpierw po pijanemu, odprowadzając do domu Małgorzatę: „siedem ran w sobie” [KnK, s. 261], a później w rozmowie z księdzem: „W partyzantce siedem razy ranny byłem. A raz nawet mi się wydawało, że na tamym świecie już jestem. I nikt nie wierzył, że będę żył. A żyję” [KnK, s. 477–478].

⁵³W Maruszewie bohater ma nawet dziewczynę, Tereskę, która o niego dba i z którą sypia. „Kto wie, może bym się z nią ożenił po wojnie, tylko że spalili ją razem z całą wsią. W biodrach szeroka, piersi jak główki kapusty, byłyby z niej dzieci, dwoje, może troje” [KnK, s. 450] – wspomina.

Śmierć kolegi nie wywołała w bohaterze głębszego żalu, zgodnie z twardym losem partyzanta, który nie wierzy nikomu⁵⁴:

mogło się wydawać, że to zbieranina i łamagi, nie wojsko. Do kopania rowów, do sypania wałów czy w nagonkę, bo pany będą polowanie urządzać, nie wojsko. Ale w środku w każdym diabeł siedział i serce z kamienia. Boga zapomnieli, płakać zapomnieli. I nawet gdyśmy którego z nas chowali, nikt łzy nie uronił. Tylko baczność! Bo łzy lubią nieraz gorzej niż kule dziurawić [KnK, s. 33–34].

Zginęli również trzej synowie Prażuchów, sąsiadów, z którymi rodzina bohatera prowadzi wieloletni spór o miedzę. Wojtek, Jędrzek i Bolek Prażuch, którzy przed samą wojną ciężko pobili Szymona, a na początku okupacji wdali się z nim w bijatykę na odpuście, uratowali go później przed patrolem niemieckim i wstąpili do jego oddziału:

I wszyscy trzej zginęli. Jędrzek w napadzie na pociąg pod Dębową Górą. Wojtka dopadli rannego, gdyśmy próbowali się wydostać z kotła w Maruszewie, i powiesili go przy drodze do Kawęczyna. A Bolek osłaniał nasz odwrót z olechowskich lasów. Dostał serią po nogach, nie mógł już uciekać. Jeszcze się wystrzelał do ostatniego naboju i nie miał się czym dobić, to owinął sobie szyję paskiem od empika i kręcił, kręcił, aż na śmierć się zakręcił [KnK, s. 182].

W partyzantce Szymon stał się legendą, choć jego ojciec uważał, że „wymyśliły tę partyzantkę, żeby tylko nie robić” [KnK, s. 464]. O mitycznej kondycji bohatera świadczy rozmowa z ojcem Małgorzaty – dziewczyny, którą bohater porzucił po tym, gdy w tajemnicy przed nim usunęła ciążę. Niedoszły teść przez całą noc opowiadał o jego wyczynach („Tu »Orzeł« rozbroił, tam napadł, tam zrobił zasadzkę, tam go okrążyli, ale im się wymknął” [KnK, s. 371]). Walczącemu w partyzantce nietatwo było przystosować się do czasu pokoju. Wspomina:

⁵⁴ „W partyzantce nie wierzyłem nikomu, a to było ważniejsze niż celne oko, zimna krew czy serce z kamienia. I może przez to tylko nie zginąłem. Bo tak naprawdę wierzyć da się jedynie umarłym. I też nie wszystkim, bo trafiają się tacy, których i śmierć jakby ma coś z oszukaństwa” [KnK, s. 245] – mówi bohater.

Ziemia mnie nie ciągnęła, a jeszcze po tych paru latach swobody to już całkiem nie widziałem siebie za pługiem czy z kosą. Żałowałem nawet, że wróciłem. Trzeba było od razu, jak niejeden z chłopaków, do wojska iść czy do miasta, czy tak gdzieś, aby dalej. Tylko że nie wrócić po tym wszystkim do domu, nie odwiedzić ojca, matki, braci, wsi, to jakby się ta wojna wcale nie skończyła, brud, wszy, nieprzespane noce, zabijanie. Myślałem zresztą, pobędę z miesiąc, dwa, odeśpię się, pozapominam, co nie trza, odetchnę i dopiero potem. Nie tak na lapu-capu [KnK, s. 139–140].

Następnie wstąpił na kilka miesięcy do milicji, w której przede wszystkim rekwirował chłopom pochowaną po zagrodach broń. Czasy tuż po wojnie były zresztą niespokojne⁵⁵, o czym w dość zawołowany sposób dowiadujemy się z epizodu dotyczącego wójta Rożka:

Zastrzelili go w niedługi czas potem, nie wiadomo za co. Wracał jak zawsze pod wieczór rowerem do domu, bo w czworakach w Bartoszykach mieszkał, i w przekładni coś mu się zepsuło, i prowadził ten rower przez las. A rano znaleźli go ludzie na drodze, miał trzy kule w piersiach i kartkę do kurtki agrafką przypiętą: śmierć czerwonym pacholkom. A ten rower leżał na nim [KnK, s. 235].

Reasumując, książka *Kamień na kamieniu* – jak słusznie zauważa Iwona Mityk – nie realizuje żadnego z dwóch wymienionych przez Barańczaka w *Ironii i harmonii* sposobów przedstawiania wojny, tzn. wojny jako westernu lub kataklizmu⁵⁶. Jest czymś pomiędzy. Mimo iż wojna nie jest u Myśliwskiego tyrtejska i piękna, dzięki realizacji dziecięcych marzeń Szymona oraz cechom jego charakteru (np. młodzieńczej skłonności do rozrób), nieco bliżej jej jednak do westernu niż kataklizmu, który zamienia

⁵⁵ Warto w tym miejscu wspomnieć o dwóch pracach, które w zupełnie odmienny sposób, zgodnie z duchem czasu, opisują falę powojennej przemocy na tym terenie: J. NAUMIUK: *Początki władzy ludowej na Kielecczyźnie 1944–1947*. Lublin 1969 oraz M. ZAREMBA: *Wielka trwoga: Polska 1944–1947: ludowa reakcja na kryzys*. Kraków–Warszawa 2012.

⁵⁶ Por. S. BARAŃCZAK: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 202.

życie wszystkich bohaterów w koszmar i pozbawia ich człowieczeństwa⁵⁷. W przypadku Szymona, który mentalnie był i pozostał zawadiackim chłopen, trudno mówić o jakiegokolwiek ewolucji charakteru.

Widnokraj

Pozornie silniejsze piętno odciska wojna na bohaterach *Widnokregu* (1996), ale – jak celnie zauważa Myjak-Pycia –

najbliższej rodziny Piotra wojna właściwie w ogóle nie dotyka. Naturalnie wprowadza duże zmiany: przenosiny na wieś, czasowe zamieszkiwanie w piwnicy. Są to oczywiście duże utrudnienia w życiu, ale nikt z bohaterów nie postrzega ich w kategoriach tragedii. A przede wszystkim żaden z członków tej rodziny nie traci wskutek zawieruchy wojennej życia czy zdrowia⁵⁸.

Jeśli narrator opowiada o wojnie, czyni to epizodycznie, bardzo rzeczowo, koncentrując się – podobnie jak w poprzedniej powieści – na szczegółach, zwyczajnych przedmiotach i codziennej krzątaninie. „Najwyraźniej zatem daje do zrozumienia, że wielka historia w ogóle go nie interesuje i nie jest dlań istotna” – konstatuje Myjak-Pycia⁵⁹. Podobnie ocenia tę powieść Paclawski:

Inkrustacja faktami historycznymi tekstu powieści w największym stopniu dotyczy *Widnokregu*, chociaż niekoniecznie w związku ze zjawiskami temporalnymi utworu. Z zasady uczestnikami zdarzeń dziejowych lub ich świadkami są bohaterowie fikcyjni. Przytaczane fakty okupacyjne w dużej części występują jako przejaw działań administracyjnych okupanta⁶⁰.

Już w prologu dowiadujemy się o kolczykowaniu przez Niemców świń: „Takie świnie i to pokolczykowali, niby twoje, karmisz, starasz się, rąk od tych kartofli już nie czujesz, jeszcze żarte to, a nie możesz zabić” [W, s. 7–8], później

⁵⁷ Por. I. MITYK: *Motyw wojny w „Kamieniu na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego. W: O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę ...*, s. 143.

⁵⁸ Por. A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam ...*, s. 16.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 17.

⁶⁰ Por. J. PACŁAWSKI: *Historia ...*, s. 48.

o konieczności oddawania kontyngentu [W, s. 183], wyznaczeniu podwodów do wywiezienia Żydów [W, s. 302] czy wyznaczeniu przez sołtysa „dwóch chłopów na stróżę przez dzień i noc przy burmistrzu” [W, s. 190].

Tym razem do partyzantki należy ojciec bohatera, na co utyskuje matka:

Toś ty był w partyzantce i przede mną ukrywałeś? Urzędnik żeś, to powinieneś się szanować. Masz żonę, syna, o nich musisz myśleć [...]. Mało Ci jeszcze wojny? Byłeś i na tamtej, i z bolszewikami, i co masz z tego? O, czapkę i pas. A na awans ile lat musiałeś czekać? I wciąż masz tylko dwie gwiazdki. Niech się młodzi teraz biją. Albo tacy, co nie będzie miał kto po nich płakać [W, s. 169].

W sukurs przychodzą jej inni członkowie rodziny:

Ani wujek Władek, ani wujek Stefan nie należeli do organizacji, bo dziadek im nie dał. Rób jeden z drugim w porę i starownie, to to samo będzie, co byś strzelał z karabinu i jakiegoś zbója nawet zabił, a przynajmniej ciebie nie zabiją. Wojny przechodzą, a robota zostaje [W, s. 173].

O partyzantce nic się jednak nie dowiadujemy. Narrator wspomina jedynie:

Musiał ojciec wiele cierpliwości włożyć, żeby ją do tej organizacji przekonać. Że jest przecież oficerem, a kto jest oficerem, to do końca życia jest już oficerem, bo oficera nikt nie może zwolnić z obowiązku, kiedy ojczyzna w potrzebie, nawet Bóg. Za co ma te gwiazdki, medal, pas z koalicijką? I co by jego syn kiedyś o nim pomyślał, że miał ojca za tchórze? A młodzi biją się, ale muszą mieć kogoś z doświadczeniem nad sobą [W, s. 173].

Wszelkie wydarzenia okupacyjne rozgrywają się jakby poza głównym bohaterem – Piotrkim. Trochę jak w opowieściach ojca o dawnych bitwach, np. pod Kannami [W, s. 74–78]. Niejako mimochodem pada informacja, że lubiącego cwałować konno burmistrza zabili pod kościołem „chłopcy z lasu” [W, s. 155]. Dopiero później dowiadujemy się, że cała wieś musiała przymusowo stawić się na jego pogrzebie i wziąć udział w kondukcje [W, s. 524–532]. Poznajemy też historię zastrzelonego młodego człowieka, najpewniej partyzanta, którego zwłoki stały się zaczątkiem przyszłego cmentarza [W, s. 511–517],

oraz wywołującego popłoch gefreitera Hankego z posterunku, urządzającego fotograficzne wędrowki, podczas których „łowił ludzi niczym diabeł dusze” [W, s. 20]. Niemiec ten szukał najbiedniejszych, obdartych mieszkańców, szczególnie umorusanych dzieci, by zrobić im zdjęcie. Zgodzić się można z Janem Paclawskim, że: „Pokazana w *Widnokregu* wieś rzeczywiście stanowi niemal oazę spokoju”⁶¹.

Stosunkowo najgroźniej jawi się w powieści sierpniowe wyzwolenie, które rodzina bohatera spędza, ukrywając się przed gradem bomb w piwnicy:

A wszystko zaczęło się od tego, że poprzedzony krótką poranną ulewą spadających na wieś pocisków, od których zapaliło się kilkanaście obejsć, a po której nastąpiła złowroga, naładowana niepewnością i oczekiwaniem cisza, przerywana od czasu do czasu wniebogłosami ludzkich rozpaczy i rykiem bydła, gdzieś tak koło południa nadszedł front [W, s. 127].

Jak wspomina Piotr, „po paru jednak dniach coś się nagle zacięło w tej frontowej maszynie” [W, s. 129], pociski zaczęły padać z drugiej strony i pojawiła się konieczność wysiedlenia za Wisłę. „Obiecywano, że na dwa, trzy tygodnie najwyżej, a przeciągnęło się to do ponad pół roku” [W, s. 43]. „Kiedy front po kilkumiesięcznym przestoju znów ruszył, gdzieś tak w połowie zimy, dziadkowie, wujenki i wujkowie wrócili z wysiedlenia do siebie na wieś, a my z matką i ojcem zamieszkaliśmy w pobliskim mieście” [W, s. 159]. Ofensywę wspomina spotkany na schodach chłop:

– Ruskie, panie, przeprawiali się przez Wisłę, to ich Niemcy z karabinów maszynowych nasiekli, aż Wisła krwią sphywała. Siedzieli sobie w wiklinach na brzegu, a tamci myśleli, że jak walili cały dzień katiuszami, to już Niemców wymietli, i jechali, na czym się dało, łódkami, tratwami, na wrotniach od drzwi. Życie, panie, nic u nich nie znaczy. Nas mnogo, gadali [W, s. 76].

Od niewypałów ginęli okoliczni chłopcy. Świadectwem ofensywy styczniowej są także wraki czołgów, które pokazuje woźnica Jaskółka:

⁶¹ Por. IDEM: *A jeśli chodzi...*, s. 83.

Czasem nawet szturchnął mnie w bok, pokazując w lewo czy w prawo batem.

– O patrz, czołg. Ale to mu przytrondolili. Aż mu lufę urwało. Musieli się tam spalić, bo cały czarny. Ile to panie, w takim potworze żelastwa. Podkułby z tysiąc koni. A tam, w zbożu, patrz, drugi. Łeb mu tylko widać. Jak to zboże, panie, wszesło, nikt go przecież nie siał bo kiedy. Myślało się, gdzie głowę schować. O patrz, armata. W obejściu ją, psie krwie, postawili. Szkoda, że nie w izbie. I kiedy to, panie, wszystko ściągną? Tyle żelastwa. A ile ludzkich kości? Choć kości wcześniej czy później ziemia sama przykryje [W, s. 337].

W ujęciu ogólnym Rosjanie wyzwajający te ziemie przedstawiani są bardzo pozytywnie. Paclawski zauważa nawet, że Myśliwski w *Widnokregu* „ujawnia się jako słowianofil”⁶². Stąd np. żołnierz Sasza, łącznik między frontem i zapleczem, z którym Piotrek kurzy skręty, przyprawdza bohaterowi wymarzonego charta, a barwny kapitan Michaił Siemienowicz Jefremow przynosi pannom Ponckim liczne podarunki. Kiedy zaś bohater kradnie z urządzonego w starej stodole rosyjskiego magazynu-rzeźni głowę krowy i oczekuje kary ze strony starszyny Iwana, spotyka go niespodzianka: „Patrzył na mnie w milczeniu i na ile mogłem wyczytać z jego rozmazanej w wieczorze twarzy, wydawał się być bardziej zakłopotany niż triumfujący, że mnie przyłapał” [W, s. 80]. Zresztą dzięki pędzonym i zabijanym przez Rosjan krowom rodzina ma masę mięsa, co jest całkowitą odwrotnością sytuacji odmalowanej np. w piosence Jacka Kaczmarskiego *Krowa*, w której próba handlu z pędzącymi bydło spod Poznania czerwoarmistami kończy się dla bohatera, rannego ekspartyzanta, dziesięcioletnim „zwiedzaniem ich kraju”, a dla chłopca, który chciał zamienić swoją chudą krowę na poniemiecką tłustą, zesłaniem pod Kamczatkę⁶³.

Zagłada Żydów w *Widnokregu*

W *Widnokregu* na oddzielną uwagę zasługuje wątek „żydowski”. Jest on na tyle wymowny, że można go wręcz potraktować jako symbol okupacji w prozie Myśliwskiego.

⁶² Por. ibidem, s. 63.

⁶³ Por. J. KACZMARSKI: *Krowa*. W: IDEM: *Kosmopolak* [album muzyczny]. Pomaton 1990. Utwór nagrany został w 1987 roku, w wykonaniu autora dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=CqJzKr9EmA4> [dostęp 2.02.2017].

Żydzi nie są powszechnie kojarzeni ze wsią, gdzie rzadko mieszkali, uprawiając zazwyczaj zawody nierolnicze⁶⁴, lecz z miastem – stąd w prozie tzw. chłopskiej najczęściej ich nie ma, są rugowani, przykrywani. Zupełnie inaczej jest np. w dotyczącej odejścia od mentalności określonej przez relację wsi i folwarku ku tej zdeterminowanej przez miasto i miejski sposób życia *Prześnionej rewolucji* Andrzeja Ledera, gdzie wątek Zagłady odgrywa bardzo istotną rolę. Autor szacuje – za Andrzejem Leonem Sową – że 500 tys. Polaków przejęło po wojnie majątki żydowskie, co było powodem gigantycznej zmiany społecznej i umożliwiło emancypację chłopstwa oraz włączenie się w poczet opustoszałego drobnomieszczactwa⁶⁵.

Według spisu powszechnego z 1921 roku w Dwikozach, rodzinnej wsi pisarza, mieszkało 739 osób, z czego 714 było rzymskimi katolikami, a 25 reprezentowało wyznanie mojżeszowe (w tzw. kolonii Dwikozy wszystkich 29 osób było katolikami). Jednakże już np. w Sandomierzu na 6763 mieszkańców 2641 osób zadeklarowało wyznanie mojżeszowe, zaś w pobliskim Staszowie na 8357 mieszkańców – aż 4704 (czyli większość!)⁶⁶. Innymi słowy, sytuacja zupełnie inaczej wyglądała na wsi, a inaczej w mieście. Sprawa nie jest jednak taka prosta. Jak wiemy ze źródeł, w grudniu 1940 roku decyzją Żydowskiej Rady Starszych wysiedlono 2 tys. najbiedniejszych Żydów z Radomia (posłużono się kartoteką osób korzystających z pomocy społecznej) do Dwikoz i Chmielnika, a stamtąd do najbliższych okolic⁶⁷. Lokalna społeczność, w tym rodzina autora, musiała z pewnością tak duży napływ ludności żydowskiej odczuć. W dodatku wielu Żydów, zbiegłych z gett czy transportów, ukrywało

⁶⁴ Generalnie Żydzi nie mogli być w Polsce właścicielami ziemi, toteż stawali się warstwą karczmarzy, handlarzy i pośredników między dworem a szlachtą. Jedyne niekiedy użytkowali drobne gospodarstwa i zajmowali się np. ogrodnictwem.

⁶⁵ Por. A. LEDER: *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*. Warszawa 2004; A.L. SOWA: *Historia polityczna Polski 1944–1991*. Warszawa 2011.

⁶⁶ Por. *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej opracowany na podstawie wyników Pierwszego Powszechnego Spisu Ludności z dn. 30 września 1921 r. i innych źródeł urzędowych. Tom III. Województwo kieleckie*. Warszawa 1925, s. 132.

⁶⁷ Por. *Z miast i miasteczek. Z Radomia*. „Gazeta Żydowska” 1940, nr 42, s. 4. O oburzeniu mieszkańców Radomia i próbie złożenia rezygnacji przez prezesa Judenratu, Józefa Diamenta, pisze Adam Rutkowski. Por. A. RUTKOWSKI: *Martyrologia Żydów ziemi radomskiej*. Kielce 1980, s. 90.

się na prowincji. Tymczasem próżno szukać tych informacji w prozie Myśliwskiego⁶⁸.

W tytule wykładu wygłoszonego po odebraniu godności doktora *honoris causa* Akademii Świętokrzyskiej Myśliwski przywoływał znaną tezę Wittgensteina o języku wyznaczającym granice świata i wspominał, że redagując „Regiony”, wzięł u polskich chłopów „wielką lekcję wolności języka i możliwości języka”⁶⁹. Wolność ta jest jednak ograniczona możliwościami czasu, a sentencja Wittgensteina działa w obie strony. Nie tylko język wyznacza granice świata, lecz również świat (mam na myśli świat językowy lub precyzyjniej – dyskurs) wyznacza granice tego, co może być w danym momencie powiedziane. Z tej perspektywy *Widnokrąg* – to w nim bowiem pojawia się marginalnie wątek Zagłady – wpisuje się w jeden z dwóch zasadniczych nurtów pisania o Holokauście obecnych w polskiej prozie od połowy lat 80., przez całe lata 90., przynajmniej do opublikowania *Sąsiadów* Jana Tomasa Grossa (2000). Mam tu na myśli nurt nostalgiczny⁷⁰. Wśród utworów realizujących ową strategię mieszczą się: *Krótką historia pewnego żartu* Stefana Chwina (1991), niektóre opowiadania z tomu *Jedźmy, wracajmy...* Włodzimierza Odojewskiego (1993; np. *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* czy też, dołączone w drugim wydaniu, opowiadanie *Sezon w Wenecji*), w całości *Biały kamień* Anny Boleckiej (1994) i po części *Krajobraz z dzieckiem* Romana Greny (1996). Do opisanego, zgładzonego świata wykorzystana w nich została estetyka wzniosłości. Wymownym przykładem użycia tego typu chwytu – pośredniego opisanego Zagłady jako wydarzenia rozbijającego nostalgiczny świat – jest *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk, dzieło pochodzące z tego samego roku co powieść Myśliwskiego (1996). Autorka szczegółowo opisuje tytułową

⁶⁸ W przywoływanych wspomnieniach Myśliwski relacjonuje, że w czasie wojny do Dwikoz zjechało bardzo dużo ludzi z miast, np. przesiedlonych z poznańskiego czy uciekinierów. Nie wspomina jednak o Żydach. Por. *Wspomnienia Wiesława Myśliwskiego...*

⁶⁹ Por. W. MYŚLIWSKI: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata...”. Wykład wygłoszony przez pisarza po odebraniu godności doktora *honoris causa* Akademii Świętokrzyskiej. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę...*, s. 204.

⁷⁰ Szerzej o obu nurtach w polskiej prozie dotyczącej Zagłady (drugi nazywam reportersko-werystycznym) piszę w książce: B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu (1987–2013)*. Kraków 2013.

konkretną, podkielecką wieś, będącą w istocie „miejscem, które leży w środku wszechświata”⁷¹, swoistym mikrokosmosem – krainą magiczną, silnie umitycznioną, strzeżoną przez cztery anioły i nawołującą do pewnej pełni. Do tego hermetycznego świata wdziera się jednak zagrażająca mu historia, zakłócająca mitologiczny porządek i intensyfikująca akcję. Taką tekstową funkcję w *Prawieku* ... pełni Zagłada:

Podniosła rękę do oczu, bo oślepiało ją zachodzące słońce, i dopiero wtedy zobaczyła starego Szłoma w rozpiętym chałacie, jasnowłose dzieci Gerców i Kindelów, Szenbertową w niebieskiej sukience, jej córkę z niemowlęciem na ręku i małego rabina, którego podtrzymywano za ramiona. I zobaczyła Elego, zupełnie wyraźnie, jak trzymał za rękę swojego syna. A potem zrobiło się jakieś zamieszanie i tłum przerwał szpaler żołnierzy. Ludzie rozbiegali się we wszystkie strony, a ci, którzy byli już w ciężarówkach, wyskakowali z nich. Genowefa kątem oka zobaczyła ogień u wylotu luf, a zaraz potem ogłuszył ją grom wielu automatycznych serii. Figurka mężczyzny, z której nie spuszczała wzroku, zachwiała się i upadła, tak samo jak inne, jak mnóstwo innych. Genowefa wypuściła z rąk wiadro i weszła do rzeki. Prąd szarpał jej spódnice, podcinał nogi. Automaty ucichły, jakby się zmęczyły. Kiedy Genowefa stanęła na drugim brzegu Czarnej, jedna załadowana ciężarówka jechała już w stronę drogi. Do drugiej w ciszy wchodził ludzie. Widziała, jak podawali sobie pomocne ręce. Jeden z żołnierzy pojedynczymi strzałami dobijał leżących. Ruszyła kolejna ciężarówka. Z ziemi poderwała się postać i próbowała biec w stronę rzeki. Genowefa natychmiast poznała, że to Rachela od Szenbertów, rówieśnica Misi. Trzymała na ręku niemowlę. Jeden z żołnierzy przykleknął i bez pośpiechu mierzył do dziewczyny. Próbowała kluczyć niezdarne. Żołnierz strzelił i Rachela zatrzymała się. Kolysała się chwilę na boki, a potem upadła. Genowefa patrzyła, jak żołnierz podbiegł i nogą odwrócił ją na wznak. Potem strzelił w biały becik i wrócił do ciężarówek⁷².

Jeśli ograniczyć się tylko do wątku żydowskiego, istnieje wiele podobieństw pomiędzy powieścią Tokarczuk a *Widnokregiem*. Nie tylko ukazały się w tym samym roku, lecz także w obu Zagłada pełni tę samą funkcję – jest

⁷¹ Por. O. TOKARCZUK: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1997, s. 5.

⁷² *Ibidem*, s. 129–130.

wydarzeniem rozbijającym leniwą egzystencję przedstawionego świata. U Myśliwskiego została ona jednak przedstawiona dużo bardziej dyskretnie, mniej drastycznie. Bo też i *Widnokrąg* jest snuty w duchu epickim, nostalgicznym, tradycyjnym oraz wyjątkowo niespiesznym. Rację ma Przemysław Czapliński, kiedy pisze, że w powieści tej „tylko dwa okresy są historycznie wyraziste: lata drugiej wojny i okres stalinowski”⁷³. Właśnie opisując ten pierwszy, tj. czas okupacji, Myśliwski sięga po wątek żydowski.

„A Sulkę poznałem jeszcze tego samego dnia, gdyśmy uciekając przed wojną, przyjechali do dziadków” [W, s. 295] – rozpoczyna swoją kolejną, rozwlekłą opowieść narrator. Młoda, piegowata, płomiennie ruda Żydówka Sulka, w ramach buntu przeciwko ojcu Szmulowi nienosząca majtek, jest dla bohatera *Widnokregu* obiektem erotycznego zauroczenia, podszytego fascynacją odmiennością, co zresztą stanowi znany motyw w polskiej literaturze, po raz pierwszy wykorzystany bodaj w powieści *Lejbe i Siora, czyli Listy dwóch kochanków* Juliana Ursyna Niemcewicza (1821). Owo sprzężenie dwóch tematów: erotyki i żydowskości, swoistej polskiej fascynacji żydowskim Innym, prowadzącej do skalania kontaktem z nieczystym, pięknie rekonstruował Władysław Panas⁷⁴. Z podobną sytuacją, ale z odwróconymi rolami, mamy do czynienia w *Początku* Andrzeja Szczypiorskiego (1986), kiedy polska prostytutka – „młoda, ładna, ciemnowłosa, w spódnicy i różowej halce, z nagimi ramionami, w zniszczonych pantoflach na bosych stopach [...], jędrna, gładka, półnaga niemal”⁷⁵ – zaprasza ukrywającego się poza gettem Żyda, Henia Fichtelbauma, do pokoju parterowego, „gdzie pod obrazkiem świętym przyjmowała klientów”⁷⁶. Po tym, jak Henio zostaje nakarmiony i napojony, dochodzi do cielesnego zbliżenia. Kobieta „nie stawiała oporu, bo był młody i ładny, silny i ciemny, jak ona, a także dlatego, że nigdy jeszcze nie miała Żyda, a chciała mieć wszystko, co należało do jej świata”⁷⁷.

⁷³ P. CZAPLIŃSKI: *Epopeja spełnionej nostalgii*. W: IDEM: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 58.

⁷⁴ Por. W. PANAS: *Sacer: święty-przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*. W: IDEM: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.

⁷⁵ Por. A. SZCZYPIORSKI: *Początek*. Poznań 1989, s. 35.

⁷⁶ Ibidem, s. 36.

⁷⁷ Ibidem, s. 40.

Wątek żydowski zostaje zatem potraktowany w *Widnokregu* dość stereotypowo, w sposób charakterystyczny dla polskiej prozy lat 90. W powieści snują się żydowskie duchy (np. Kuferbluma, właściciela browaru, z białą brodą, „w mycye na głowie, w czarnym chałacie” [W, s. 51]), a refleksja nad Zagładą zostaje zatrzymana w pół drogi. Dokładnie tak, jak przerwaniu ulega w powieści proces dojrzewania głównego bohatera do głębszego uczucia. Bohater wspomina: „Aż któregoś dnia rozeszło się po wsi, że będą Żydów wywozić do miasta, taki przyszedł nakaz do gminy, i nie tylko z naszej wsi, lecz ze wszystkich” [W, s. 301], po czym wraz ze swoim dziadkiem odwożą Szmulów oraz starą Bubę do miasta, pod bożnicę, czyli – jak się domyślamy – do getta, choć nazwa ta w tekście nie pada. Żałuje ich nawet babka: „ukrzyżowały Pana Jezusa, ale swoje już odcierpiały i może to nie koniec” [W, s. 305]. Po wojnie matka narratora stwierdzi sentymentalnie: „Żydów nie ma już na świecie” [W, s. 51]. Pozostaną na zawsze w świecie minionym, wspomnianym z nostalgią.

Traktat o łuskaniu fasoli

Kolejną powieścią w dorobku Myśliwskiego jest *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006). Przemysław Czapliński stwierdza, że:

W odróżnieniu od swoich poprzednich powieści, w których pochodzenie było tożsame z losem, los zaś ze skazaniem, w *Traktacie...* pokazał Myśliwski społeczeństwo mocno doświadczone przez historię, czyli naznaczone i wyraziste, a jednocześnie tożsamościowo rozmyte. W jakiejś mierze wynika to z historycznych przymusów ukrywania własnych biografii, ale w większej mierze wydaje się rezultatem międzyludzkiej nieufności i miazdżącego działania powojennych procesów społecznych. To dlatego do samego końca nie poznamy imienia Bohatera ani tożsamości jego Rozmówcy⁷⁸.

W *Traktacie...* „widzimy historię jako wielkiego Lewiatana, który miazdży społeczne zróżnicowanie. To dlatego powieść sugeruje jakieś zasadnicze podobieństwo losów wojennych (»Wszyscy jesteśmy ocaleni« – stwierdza

⁷⁸ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Rozmowa mistrza Wiesława ze śmiercią*. „Gazeta Wyborcza”, 8.05.2006, s. 18.

Bohater)” – dodawał krytyk⁷⁹. W istocie, wojna powraca we wspomnieniach rzadko, ale każdorazowo jest momentem znaczącym. Wojny, jeszcze tej pierwszej, doświadcza dziadek w scenie walki na bagnety, gdy ranny w brzuch, pchnięty przez żołnierza-chudzinę, zabija napastnika oraz jego dwóch kompanów gołymi rękami:

[...] taka siła dziadka nasza, gdy poczuł bagnet w brzuchu, że zabił i tego, co mu wbił ten bagnet, i jego dwóch kamratów. A pamiętał ich jakby wczoraj. Który popchnął go tym bagnetem, chudzina był, nieduziutki, jakby sam szynel od szyi do ziemi, a na głowie sam hełm. Zamiast rąk same rękawy i te rękawy jakby same wbiły bagnet w dziadka brzuch. I to, gdy dziadek otworzył już usta, bo chciał powiedzieć, nie zabijajmy się. Muszę wrócić. I ty musisz wrócić. A musiał go zabić. Nawet nie bagnetem, nie kulą, tylko tą wielką siłą, którą zamiast bólu poczuł w sobie. Ścisnął tamtego garściami pod hełmem i położył na ziemi. I tak samo tamtych dwóch kamratów. Uklękli nawet przed dziadkiem, ale nie mógł już zatrzymać w sobie tej wielkiej siły. Jednego pod hełm i na ziemię, i drugiego pod hełm i na ziemię. I dopiero gdy ich zabił, opuściła go ta siła. Siadł przy ich ciałach i zapłakał. I dopiero poczuł ból w brzuchu po tym wbitym bagnecie⁸⁰.

Później, jak mówi narrator, „Dziadek zazwyczaj wspierał się wojną, bo we wszystkim lubił wspierać się wojną” [TF, s. 34]:

Wojny stanowiły słupy milowe, które pozwalały dziadkowi nie pobłądzić w pamięci, w świecie. Trzymał się wojen jak znajomych ścieżek, o czymkolwiek by opowiadał. Gdy ktoś inny o czymś opowiadał, dziadek zawsze się pytał, po której czy przed którą wojną to było. Nie kalendarze, nie święci, lecz wojny układały dziadka pamięć. Wojny były ponad porami roku, a nad wojnami już tylko Bóg [TF, s. 74].

Również okupacyjne losy głównego bohatera są słupem milowym, zresztą jeszcze bardziej dramatycznym. Okazuje się, że obecnie na terenie jego wsi, którą Niemcy spacyfikowali w trakcie wojny, położone jest osiedle domków letniskowych. Jeden z letników, pan Robert, wspomina:

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Por. W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2007, s. 75–76. Dalsze odniesienia do tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [TF, s.].

Widzi pan te wzgórza. Mieszkaliśmy tam w czasie wojny. I jednego dnia gruchnęła wieść, że tu się wsie palą. Złapała mnie matka za rękę, dzieckiem byłem, i pobiegliśmy na najwyższe wzgórze. Winnica się nazywało. Stał już tam tłum ludzi. Niewiele widziałem, prócz morza dymów ponad lasami. Starsi jednak wszystko widzieli. Płonące domy, stodoły, chlewy, oszalałe zwierzęta, ludzi, jak do nich strzelają. Wzięła mnie matka w pewnej chwili na ręce, ale też nic więcej prócz tych dymów. Ukłękła, kazała i mnie ukłęknać, bo wszyscy ukłękli. Kazała mi płakać, bo wszyscy płakali. Tylko że mnie zachciało się śmiać. Miała matka rzęsy poczerwione i od lez ciemne strumyki zaczęły spływać jej po twarzy. Nie mogłem się powstrzymać. Ludzie odwrócili na mnie głowy, a ktoś powiedział:

– Śmieje się, a tam ludzi mordują.

Matka się zawstydzila. Zerwała mnie z kłęczek, pociągnęła za sobą. – Nie oglądaj się. – I zesłiliśmy ze wzgórza [TF, s. 54].

Wkrótce wyjaśni się, że osamotniony bohater, pilnujący z dwoma psami opustoszałego po sezonie osiedla domków letniskowych nad zalewem, stojących na miejscu dawnej wsi, jest jedynym ocalałym z pożogi. Szczególnie przejmujący wydaje się fragment, w którym wraca we wspomnieniach do tych wydarzeń. Wysłany przez matkę rano z opalką po kartofle cudem unika pacyfikacji:

Byłem już prawie pod drzwiczkami, został mi ostatni schodek, gdy nagle usłyszałem strzały. Przywarłem okiem do szpary w drzwiczkach i zobaczyłem żołnierzy, biegali, krzyczeli, oblewali z kanistrów dom, stodołę, chlewy. Wypuściłem z rąk opalkę, poleciała na dno z hurgotem. A ja zamiast wyskoczyć i pobiec do domu, przykuliłem się aż do kolan, przymknąłem oczy, przycisnąłem dłońmi uszy i tak siedziałem, nie słysząc, nie widząc [TF, s. 222].

Sparaliżowany bohater zasypia i żyje potem w tym dole na kartofle – dosłownie (zanim nie znajdzie go partyzancka sanitariuszka, która później zginie; bohater wspomina: „Jadłem, spałem, patrzyłem przez tę szparę w drzwiczkach i na dobrą sprawę nie byłem pewny, czy żyję” [TF, s. 227]) i metaforycznie (samotne życie w ukryciu staje się niemal jego kondycją).

Poznajemy także tajemniczy rewers tej opowieści. Przypadkowo spotkany za granicą (w Niemczech? Austrii?) mężczyzna opowiada w kawiarni

dziwną, oniryczną historię swego ojca, który z wojny powrócił odmieniony, zapadnięty w sobie. Spoglądał odtąd na rodzinę zimnymi oczami, jadł i spał sam w gabinecie [TF, s. 264–271]. Wojennych przeżyć nie jest w stanie zaleczyć nawet spowiedź przed synem, w której relacjonuje, jak znalazł w dole na kartofle bohatera (a może swojego syna?) i zdecydował się go nie wydawać, po czym strzelił jedynie do leżącej pod drzwiczkami świni Zuzi. „Byłoby dla nas wszystkich lepiej, gdybym zginął” [TF, s. 272] – mówi. Niepogodzony z sobą w końcu popełnia samobójstwo, podrzynając sobie gardło brzytwą. Pod koniec powieści narrator podsumuje wojnę słowami:

Dopiero po wojnie okazało się, czym była ta wojna, jak wielką przegraną człowieka, także Boga. Wydawało się, że człowiek już się nie podniesie, że przekroczył swoją miarę, a Bóg nie potwierdził swojego istnienia [TF, s. 363].

W *Traktacie...* pojawiają się wątki znane – partyzanci, jak zwykle u Myśliwskiego zawszeni [TF, s. 229], którzy zaopiekują się oniemiałym bohaterem, a także przypadkowe ofiary niewybuchów:

Przy elektryfikacji wsi kiedy pracowałem, w jednym domu, gdzie zakładaliśmy instalację, patrzę kiedyś, leżą na oknie *Baśnie* Andersena. Pytam się gospodarza, czy mógłbym pożyczyć. A on: – Weźcie sobie. Nam niepotrzebna. To chłopaka naszego. Zabiło go. Włazł na minę [TF, s. 240].

Nowością są natomiast refleksje na temat konsekwencji wojny – np. rozmowa mieszkających na kwaterze robotników, którzy z braku wódki zastanawiają się: „Czy powinno się po takiej wojnie wierzyć, czy nie wierzyć dalej w Boga” [TF, s. 105] i czy w ogóle Bóg jest. Dyskusję podsumuje milczący zawsze majster: „– Po co mnie pytasz? Po co ich pytasz? Nie przegłosujesz. Siebie spytaj. Ja mogę ci tyle powiedzieć, że tam gdzie byłem, go nie było” [TF, s. 106].

Podsumowując, *Traktat...* zawiera podobne do *Kamienia na kamieniu* czy *Widnokregu* wątki wojenne. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich powieści wydarzenia te odciskają jednak na postaciach wyraźnie silniejsze piętno, stanowią traumę i przyczynę późniejszych zdarzeń. Jednocześnie

Traktat... to – zdaniem Czaplińskiego, z którym się zgadzam – kryzys monologu:

W spotkaniu z historią monolog – dotyczy to formy literackiej, a nie powieści – ponosi klęskę. Historia w nim to rozmyte daty i miejsca, niejasne życiorysy, zamazane przyczyny i skutki. Bohater potrafi opowiedzieć o swoich doświadczeniach, ale wojna, okres PRL i emigracja pojawiają się w jego monologu wyłącznie pod postacią uogólnień. Śmierć, ideologia, kapitalizm pozostają na zewnątrz tej mowy. Zagarniając historię powojenną, pisarz sprezentował nam krytyczny portret monologu – narzędzia dominującego w polskiej komunikacji [...]. *Traktat*... można przeczytać na wiele sposobów – mnie wydał się opowieścią kryzysu zwykłego gadania. Takiego, jakie każdy z nas prowadzi z samym sobą i z drugim człowiekiem⁸¹.

Per analogiam o podobnym kryzysie, tym razem kryzysie reprezentacji wojny, mówić możemy w poprzednich powieściach. Raz jeszcze przywołam Myjak-Pycię:

Wszyscy żyją w czasie aż brzemienym w epokowe zdarzenia (przede wszystkim wojna), których echa, z różnym nasileniem, nawet przenikają do tych autobiografii. Nigdy jednak owe dziejowe wstrząsy nie awansują do roli czynników, wskazywanych przez opowiadaczy – w drodze transformacji stematyzowanej lub implikowanej – jako zasadniczo formujące ich tożsamość. Historyczność przybiera w omawianych utworach różne formy, układające się w ewolucyjny szereg: od ledwo zarysowanej i marginesowej w *Nagim sadzie*, poprzez bardziej rozbudowaną w *Kamieniu na kamieniu* do najwyraźniej obecnej w *Widnokregu*. Zmienia się także jej znaczenie dla narratora-bohatera. W pierwszym tekście okazuje się dlań po prostu nieważna. W drugim – ważna, lecz nie jako historia, ale legenda o sobie samym, partyzanckim przywódcy (zmiany cywilizacyjne zostają pozbawione swojej dziejowości – Szymon postrzega je i opowiada o nich w sposób ahistoryczny, tzn. zderzając sytuację sprzed zmiany z sytuacją po niej); w gruncie rzeczy zatem, historia w ścisłym tego słowa znaczeniu znajduje się poza zjawiskami postrzeganymi przez bohatera jako dla jego osoby niebagatelne.

⁸¹ P. CZAPLIŃSKI: *Rozmowa mistrza...*, s. 18.

W trzecim zaś utworze historia objawia się jako ważna, istotowa, ale na opak: nie ze względu na jej wpływ na Piotra, ale z uwagi na jej brak wpływu na tę postać – narrator właśnie w ahistoryczności dopatruje się jednego ze swych identyfikacyjnych wyznaczników⁸².

Dla porządku wspomnę jeszcze o ostatniej z dotychczasowych powieści – *Ostatnim rozdaniu* (2013). Monologujący w tej prozie bohater urodził się na początku lat 40. XX wieku i jest mniej więcej o dziesięć lat młodszy od bohatera *Traktatu...*, choć dostrzegamy między nimi pewne podobieństwa⁸³. Z racji owego odmłodzenia powieść z rzadka porusza temat wojny (np. zginął w czasie niej ojciec narratora), nieco więcej za to dowiadujemy się o powojennych latach dziecinnych spędzonych u boku matki w niewielkiej miejscowości, a ważną rolę – jak zwykle u Myśliwskiego – odgrywa również pamięć. Osią *Ostatniego rozdania* są listy, jakie bohater otrzymuje od wielu lat od swojej młodzieńczej miłości – Marii. Na żaden z nich nigdy nie odpowiada, mimo to kobieta po dłuższej lub krótszej przerwie za każdym razem odnajduje jego obecny adres i ponownie pisze.

Garść refleksji na koniec

Im bardziej szczegółowo i ahistorycznie odmalowany jest świat, tym dalej znajduje się od katastroficznych skutków przemijania. „Dzięki gramatycznej terażniejszości wchodzimy do zamkniętego świata, przekraczamy czas, likwidujemy dystans i stajemy się obserwatorami bądź uczestnikami dziejących się zdarzeń. Rzecz można, że narracja nostalgiczna, z natury swej bliska mitowi, jest lekcją gramatyki mitu” – pisał w bardzo ważnych dla moich rozważań *Wzniosłych tęsknotach...* Przemysław Czapliński⁸⁴. Badacz powiązał tym samym dwie, bardzo pokrewne kategorie – nostalgię i mit. Odczyniając linearność czasu, Myśliwski bogato czerpie z tradycji, stylizując swoje powieści na mit, w czym zresztą nie jest odosobniony.

⁸² A. MYJAK-PYCIA: *Siebie opowiadam...*, s. 12.

⁸³ Podobnie jak bohater *Traktatu...* narrator *Ostatniego rozdania* jest utalentowanym, acz niespełnionym artystą. W tym pierwszym był to zdolny muzyk przyuczony do zawodu elektryka, a w drugim – równie zdolny malarz, który porzucił studia na ASP, by uczyć się fachu krawieckiego. Por. W. MYŚLIWSKI: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013.

⁸⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Wznoszenie biografii*. W: IDEM: *Wzniosłe tęsknoty...*, s. 32.

Jerzy Jarzębski na przykład uznał mityzację za swoistą dominantę stylu prozy lat 90.⁸⁵ Spośród charakterystycznych cech podobnej prozy można wymienić upodabnianie powieści Myśliwskiego do Księgi: sentencjonalny, „obwarowany” charakter narracji, włączanie czytelnika w świat naznaczony totalnością, co sprawia, że opowieść „staje się przedmiotem wiary słuchacza, przesądza ona o przyjmowanym przezeń oglądzie świata”⁸⁶. Stylizowanie narracji na mit ma niewątpliwe zalety, jako że „mityzacja pozwala spożytkować tradycje epickie, a zarazem ominąć pułapki realizmu”⁸⁷; ponadto pisarz może dzięki niej uciec od „złej” teraźniejszości i „[...] zyskuje prawo do snucia opowieści kompletnej, do narracji całościowej [...]”⁸⁸. Równoległe czytelnik może kontemplować przestrzeń pierwszą, pełną, satysfakcjonującą. Jeśli zaś obaj – wraz z autorem – zamieszkują na co dzień to samo mityzowane miejsce, mogą poczuć się wyróżnieni i „umagicznieni”.

Niestety, mityzacja nie daje pełnego poczucia *sacrum*. To raczej pewna literacka gra, w dodatku skażona idealizacją i grożąca jej uczestnikom stopniowym odizolowaniem się od teraźniejszości. Niezwykle surowo potraktował mitografię Jerzy Topolski, który w latach 70. pisał: „Od historii możliwa jest ucieczka tylko w granice świata bez historii, a więc świata niezmiennego, w którym zatracą się – choć czasem pozornie mogłoby wydawać się, że jest odwrotnie – ów humanistyczny wymiar świata, o który nam tak bardzo chodzi”⁸⁹. Topolski miał na myśli „ucieczkę od wolności”, dokonującą się w świecie umitycznionym, i rezygnację z „wzięcia sprawy” we własne, ludzkie ręce. Badacz wskazywał na odejście od historii w trzy strefy:

- dogmatu zastępującego żywą historię schematami zwalnającymi od twórczego myślenia;
- medytacji nieopartych na wiedzy o rzeczywistości;

⁸⁵ Por. J. JARZĘBSKI: *W poszukiwaniu stylu epoki (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*. W: IDEM: *Apetyt na przemianę*. Kraków 1997.

⁸⁶ Por. T. MIZERKIEWICZ: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Poznań 2001, s. 77. Wprawdzie Mizerkiewicz pisze tu o *Zagładzie* (1988) Piotra Szewca, ale jego uwagi doskonale mogą się również odnosić do utworów Myśliwskiego.

⁸⁷ P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 2002, s. 248.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 249.

⁸⁹ J. TOPOLSKI: *Świat bez historii*. Warszawa 1976, s. 12.

– niwelowania różnic między światem społecznym i światem przyrodniczym – tak, by ten pierwszy „unieruchomić”, a człowieka – jako częśćkę zdeterminowanej przyrody – zwolnić od odpowiedzialności za bieg dziejów⁹⁰.

Wydaje się, że uwagi Topolskiego idealnie pasują do twórczości Myśliwskiego, czego dowodem może być rola, jaką pisarz wyznacza wojnie w swojej prozie. Jest ona niezmiennie ukazywana z perspektywy prywatnej. Dana czytelnikowi – jak to ujęła Seweryna Wyslouch – „poprzez jednostkowe przeżycie”⁹¹, tym samym zanurzona w chłopskości czy medytacji. W tym momencie rodzi się bardzo poważny niepokój: Czy powieści Myśliwskiego, które skłaniają czytelnika do refleksji nad losem, sensem istnienia, przemijaniem, eschatologią, w istocie go nie rozleniwiają?⁹² Czy nie jest tak, że zachęcając do delektowania się słowem, równocześnie zwalniają od odpowiedzialności za bieg dziejów, za trudną przeszłość, która jest w jego prozie tak bardzo schowana? Na koniec warto zadać pytanie: Czy koszty ponoszone przy tej okazji – np. całkowite zakrycie konfliktów ideologicznych, jedynie przemknięcie się przez niewralgiczne momenty historyczne czy oswojenie grozy Holocaustu i jego powojennych, społecznych skutków – nie są jednak zbyt duże?

⁹⁰ Por. ibidem, s. 12. Kiedy jednak Topolski pisze: „Świat bez historii, w jakiś sposób szczęśliwy, bo nie obarczony problemami, z którymi boryka się ludzkość, nie jest pociągający dla świata z historią” (ibidem, s. 37), to mając na uwadze twórczość Myśliwskiego, czy – szerzej – polską prozę lat 90., dla której „świat bez historii” stanowi właściwie fundament, trudno się z nim zgodzić.

⁹¹ S. WYSLOUCH: *Twórczość Wiesława Myśliwskiego wyzwaniem dla badacza literatury*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę ...*, s. 30.

⁹² Przypomnę tylko, że w przytaczanej już recenzji *Ostatniego rozdania* Dariusz Nowacki pisał, że powieści te nie tyle rozleniwiają, co raczej nudzą: „[...] czuję się ofiarą kulturalnego szantażu. Wiem skądinąd, że nie jest to odczucie odosobnione. Myśliwski jak żaden inny współczesny pisarz wymusza na nas bezwarunkową adorację. Zupełnie tak, jakby jedyną możliwą reakcją na jego pisarstwo był zachwyt i bicie pokłonów. Owszem, nie mam wątpliwości, że *Ostatnie rozdanie* to powieść wybitna, ale zarazem trudno mi zliczyć drzemki, w jakie zapadłem w trakcie lektury”. D. NOWACKI: *Traktat o kartkowaniu notesu ...*, s. 13.

Percepty Myśliwskiego Estetyka *Widnokregu*

To, co definiuje myślenie – trzy wielkie formy myślenia: sztuka, nauka i filozofia – jest właśnie nieustannym stawianiem czoła chaosowi.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*

W zakończeniu wiersza Bolesława Leśmiana *Wieczór* czytamy:

Na widnokresie jakaś mgła dowolna,
Cień, nie mający przyczyn wśród przestworu,
Rośnie, by zwiększyć potęgę wieczoru,
I wśród rosnących z nim razem bezmiarów
Dziwnie brzmią zgiełki świerszczących komarów¹

„Widnokres” jest typowym Leśmianowskim neologizmem o semantyce zbliżonej do słowa „widnokrąg”, będącego tytułem analizowanego dzieła Wiesława Myśliwskiego². Żadne z tych dwóch słów nie ma jednoznacznych odpowiedników w leksykalnych zasobach innych europejskich języków,

¹ B. LEŚMIAN: *Wieczór*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2015, s. 140. Wiersz jest częścią cyklu *W zwiewnych nurtach kostrzewy*.

² Por. W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg*. Warszawa 1997. Dalsze odniesienia do tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [W, s.].

w których prawie bez wyjątku występuje słowo „horyzont”³. Słowniki języka polskiego oraz wyrazów obcych pojęciom „horyzont”, „horyzontalny” przypisują znaczenia przeciwne do pojęcia „wertikalny”. Zakres semantyczny „horyzontu” odnosi się do tego, co „poziome”, w znaczeniu metaforycznym „ziemskie”, „materialne”, zaś semantyka „wertikalności” oprócz znaczenia wskazującego na „pion” odnosi się także do metaforycznego kontekstu związanego z „duchowością”, „niebiańskością”, „metafizycznością”. Dodatkowy sens wynika z nałożenia się obu perspektyw, składających się na figurę krzyża jako znaku pojednania nieba z ziemią.

Trudno więc uznać, że „horyzont” jest synonimem „widnokregu”. Morfologiczną strukturę tego drugiego wyznacza złożenie wyrazów „widny” i „krąg”. Pierwsze z wymienionych słów odnosi się prymarnie do tego, co „widoczne”, a sekundarnie do tego, co „jasne”, drugie zaś słowo, kojarzone z figurą geometryczną, określa także granicę „widoczności” czy „widzialności”. Z kolei Leśmianowski neologizm ma wyraźną motywację przestrzenno-afektywną. Z jednej strony określa on kres widzialności, granicę fizykalności, z drugiej zaś – komponent „kresowości”, łączący się z końcem, poczuciem ograniczenia poznania empirycznego, być może również ze świadomością finalnych perspektyw istnienia. Leśmianowski „widnokres” jako metaforyczny ekwiwalent „nocy umysłu” lub – by przywołać znaną frazę Emily Dickinson – „wieczorów umysłu” ma dodatkowe uposażenie semantyczne – odnosi się do „mgły dowolnej”, „przestworu”, „bezmiaru”, „cienia”, to jest tych aspektów istnienia, które nie mają ani przyczyny, ani racji ostatecznej. Silna opozycja „widzialności”, „jasności” i „ciemności” nakłada się w przywołanym wierszu na semantykę tajemniczości dźwiękosfery („dziwnie brzmią zgiełki [...]”), wzmocnionej przez akustyczną ekwiwalencję („[...] świerszczących komarów”) owej dziwności istnienia.

Charakterystyczne dla polszczyzny bogactwo znaczeniowe słowa „widnokrąg” otwiera powieść Myśliwskiego na niekończący się *de facto* proces interpretacji. Warto zwrócić uwagę, że greckie pojęcie oznaczające

³ Spośród licznych tłumaczeń *Widnokregu* warto wymienić przekład niemiecki, autorstwa Roswithy Matwin-Buschmann, zatytułowany *Der helle Horizont*, a więc „jasny” „widoczny” horyzont (por. W. MYŚLIWSKI: *Der helle Horizont. Roman*. Tłum. na niem. R. MATWIN-BUSCHMANN. München 2005). W pozostałych przekładach słowo „widnokrąg” ma prosty odpowiednik: „horyzont”.

„widzenie” ma znaczące powinowactwo z „idea” (*ιδεῖν* – ‘widzieć, spostrzeżać, rozumieć, zmysłowo ujmować widzialny kształt rzeczy’). A zatem idea (owa „estetyczna” myśl Myśliwskiego) jest zakorzeniona w czynności ze wszech miar zmysłowej⁴. Krąg (a także kres) widzenia określa nie tylko ontologiczne ograniczenie poznawczych możliwości człowieka, lecz także – i przede wszystkim – źródłową, by tak rzec, redefinicję estetyki jako dziedziny zmysłowości (*αισθητικός*), tudzież specyficzną wrażliwość na bodźce sensualne. Początkowo (do czasów Alexandra Gottlieba Baumgartena i jego *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735) estetyka stanowiła dziedzinę refleksji nad warunkami zmysłowego poznania (*cognitatio sensitiva*), natomiast od czasów Kanta, a później Hegla uzyskała autonomię jako nowa subdyscyplina filozofii, aby ponownie w XX wieku za sprawą Wolfganga Welscha⁵, a częściowo także Theodora Adorna⁶ czy Gianniego Vattimo⁷ (*Koniec nowoczesności*) stać się dziedziną refleksji epistemologicznej. Emblematyczna dla nowoczesności „eksplozja estetyki” (Vattimo), określająca poznanie jako *das Erlebenis* (przeżycie), wiąże się ściśle z dynamicznym procesem sekularyzacji i „odczarowania”⁸. Z kolei w rozprawie *Co to jest filozofia?* Gilles Deleuze i Félix Guattari postulują komplementarność trzech rodzajów myślenia (nauka, filozofia i sztuka), wyznaczając nowe horyzonty (widnokregi) poznania rzeczywistości⁹. Warto w tym miejscu przywołać także *Strukturę rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna¹⁰ (na którego w *Strukturze rewolucji artystycznych* powołuje się Gianni Vattimo). Modele (paradygmaty) naukowe mają analogiczną do paradygmatów estetycznych formę i analogiczne imaginaria.

⁴ Nie wyklucza to jednak stanowiska metafizycznego. Platońskie pojmowanie idei oznacza także samoistną, transcendentalną istotę (Ideę) rzeczywistości.

⁵ Por. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. GUCZAŁSKA. Red. nauk. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2005.

⁶ Por. T.W. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Tłum. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994.

⁷ Por. G. VATTIMO: *Koniec nowoczesności*. Tłum. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Wstęp A. ZAWADZKI. Kraków 2006.

⁸ Por. M. WEBER: *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*. Wstęp i tłum. D. LACHOWSKA. Warszawa 2011.

⁹ Por. G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia?* Tłum. P. PIENIĄŻEK. Gdańsk 2000.

¹⁰ Por. T.S. KUHN: *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. H. OSTROMĘCKA. Tłum. pośl. J. NOWOTNIAK. Warszawa 2009.

Dzieje nauki zbliżyły się do doświadczenia estetyczności z tego powodu, że wybór między konkurującymi modelami (paradygmatami) w większym stopniu motywowany jest działaniami retoryczno-perswazyjnymi niż odniesieniem do obiektywnych „stabilnych struktur bycia”. „Centralny charakter estetyczności wyraża się poprzez rosnącą wagę estetycznych modeli zachowań” – powiada Gianni Vattimo¹¹. Skądinąd wiadomo, że pojęcie „teoria” (*θεωρία*), podobnie jak „teatr” (*θέατρον*), ma swój zmysłowy komponent w postaci „oglądania”, „patrzenia”, „widzenia” (*θεάομαι*).

Z dotychczasowych rozważań nie wynika wszelako, że z *Widnokągu* Myśliwskiego można wypreparować określony system pojęć epistemologicznych. Zawsze warto mieć na uwadze przestrożę Janusza Sławińskiego przed ryzykownym wypruciem „z tkaniny dzieła poetyckiego, narracyjnego lub dramatycznego” treści filozoficznych. „Najbardziej prymitywna procedura badawcza – twierdzi Sławiński – zmierza do oswobodzenia z utworu odpowiednich cytatów, zawierających myśli, które ze względu na swoją doniosłość lub wzniosłość zasługują na miano filozoficznych”¹².

A contrario ... Jeśli częściową choćby rację ma Gilles Deleuze, wedle którego filozofia definiuje pojęcia, literatura zaś je konceptualizuje, nadając im kształt artystyczny, i jeśli faktycznie mamy do czynienia z trzema – odrębnymi, ale także komplementarnymi – rodzajami myślenia, to język pojęć filozoficznych może wyznaczać funkcjonalny metadyskurs interpretacyjny. W przypadku powieści *Widnokągu*, której tytuł zawiera bezlik epistemologicznych i estetycznych skojarzeń, leksyka odnosząca się do problematyki „widzenia”, „oglądania”, „słyszenia”, „percepcji”, „istnienia”, „stawania się”, „rozwoju”, swoistej „fenomenologii ducha/świadomości”, „przeżycia”, „afektów”, „wrażeń”, „pamięci”, „powtórzenia”, „ciała”, „duchy”, a wreszcie „życia”, „śmierci” i „miłości” dyktuje na swój sposób reguły odczytania tego niezwykle epicko-epizodycznego traktatu. W świetle przywołanych uwag można sformułować tezę, że Myśliwski dokonuje w swojej powieści artystycznej eksploracji fundamentalnego dla kultury modernizmu problemu granic poznania samego siebie jako Innego w świecie intensywnych,

¹¹ G. VATTIMO: *Struktura rewolucji estetycznych*. W: IDEM: *Koniec nowoczesności...*, s. 88–89.

¹² J. SŁAWIŃSKI: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: trzy kwestie i jedna ponadto*. W: IDEM: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 82.

historycznych przemian, obejmujących jednostkowe i społeczne imaginaria. Dostęp do takiej samowiedzy umożliwia narracja jako podstawowa struktura rozumienia – by przypomnieć podstawową zasadę różnych nurtów hermeneutyki – ale także przekształcona zasada mimesis (μίμησις), wiążąca „sztukę z poszczególnym ludzkim doświadczeniem”, które „jest jeszcze doświadczeniem bycia dla siebie”, jak powiada Theodor Adorno. Nie można jednak „obstawać przy owym punkcie”, twierdzi dalej autor *Teorii estetycznej*, gdyż „tam dzieło sztuki traci ową inność, w której jedynie obiektywizuje się podmiot estetyczny”¹³. Wielcy moderniści – Wagner, Beckett, Picasso, Schönberg, Mahler – przekraczali ten punkt, a „każdy konieczny postęp poza ten punkt, był dotychczas okupiony regresem przez zrównanie z tym, co już było, i przez arbitralność samoustanawianego porządku”¹⁴. Czy dzieło Myśliwskiego nie jest – podobnie jak dzieło Becketta i innych modernistów – „ekstrapolacją negatywnego κατὰ φύσιν”?¹⁵ „Pełnia momentu – pisze Adorno – odwraca się w nieskończone powtarzanie, konwergując z nicością”¹⁶.

W rozprawie *Co to jest filozofia?* Deleuze’a i Guattariego pojawia się określenie dzieła sztuki jako kompozycji, „płaszczyzny naciąganej na chaos”:

To, co definiuje myślenie – trzy wielkie formy myślenia: sztuka, nauka i filozofia – jest właśnie nieustannym stawianiem czoła chaosowi, wyznaczaniem płaszczyzny, naciąganiem jej na chaos. Filozofia chce jednak ocalić to, co nieskończone, dając mu spójność: wyznacza płaszczyznę immanencji, która pod wpływem postaci pojęciowych przenosi w nieskończoność zdarzenia lub spójne pojęcia. Natomiast nauka rezygnuje z tego, co nieskończone, aby uzyskać odniesienie: wyznacza płaszczyznę jedynie nieokreślonych współrzędnych, która pod wpływem obserwatorów cząstkowych określa każdorazowo stany rzeczy, funkcje lub twierdzenia referencjalne. Sztuka chce stworzyć to, co skończone, które przywróciłoby nieskończone: wyznacza płaszczyznę kompozycji, która z kolei pod wpływem figur estetycznych dźwiga pomniki lub złożone wrażenia¹⁷.

¹³ Por. T.W. ADORNO: *Teoria estetyczna* ..., s. 57.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia?* ..., s. 218.

Trzy komplementarne cele „wielkich form myślenia” określa dialektyka skończoności/nieskończoności w dość szczególnym usytuowaniu: filozofia ekstrapoluje pojęcia i zdarzenia w sferę absoliutu (nieskończoności), a nauka określa funkcje zdarzeń czy stanu rzeczy, formułując „twierdzenia referencjalne”, które odnoszą się do rzeczywistości fizycznej (realnej). Nadto autorzy cytowanej wypowiedzi rehabilitują i dowartościowują poznawcze możliwości estetyki w jej zmysłowej genealogii. Celem sztuki jest bowiem epifaniczne (?) przedstawienie (objawienie, odsłonięcie) niewidzialnej nieskończoności w widzialnym dziele określanym przez nich jako kompleks („pomnik”) składający się z wrażeń, perceptów i afektów utrzymywanych mocą kompozycji („figur estetycznych”) ¹⁸. Tak więc nauka, filozofia i sztuka – zachowując własną autonomię – stanowią równoległe, by tak rzec, sposoby myślenia.

Percepty nie są jednak tożsame z percepcjami ¹⁹. Subiektywne (wewnętrzne) widzenie rzeczy nie jest identyczne z językowym kształtem tego widzenia. Doświadczenia wizualne uzyskane przez „oczy duszy” („*me-think's eyes*”, „*das geistige Auge*”, „*les yeux de l'esprit*”) czy doświadczenia akustyczne zapewnione przez „uszy duszy”, by przywołać błyskotliwą frazę Tadeusza Sławka ²⁰, nie znajdują jednoznacznej artykulacji. „W żyjących języku nie ma na to głosu”, powiada Adam Mickiewicz ²¹. Ta niewyrażalność, jakaś zasadnicza niemożność znalezienia dyskursywnych ewokacji istnienia i przemijania prowadzi dzieło sztuki (czy tylko dzieło sztuki?) ku horyzontom apofatycznym, widnokresom poznania.

¹⁸ Odrębną kwestią wymagającą rzetelnego przedstawienia jest „płaszczyzna immanencji”. Deleuze i Guattari wyjaśniają tę kwestię w sposób następujący: „Filozofia jest konstrukttywizmem, a konstrukttywizm ma dwa komplementarne aspekty, które różnią się co do swej natury: tworzyć pojęcia i wytyczać płaszczyznę. Pojęcia są jak gdyby wielorakimi falami, wznoszącymi się i opadającymi, a płaszczyzna immanencji jest falą zwijającą je i odwijającą. Płaszczyzna otacza nieskończone ruchy, które po niej przebiegają i powracają, lecz pojęcia są nieskończonymi prędkościami skończonych ruchów, za każdym razem przebiegającymi jedynie przez swoje składniki”. *Ibidem*, s. 43.

¹⁹ Por. C. RUDNICKI: *Koncepcja aury immanentnej*. „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 3, s. 99–116.

²⁰ Taki tytuł miała audycja prowadzona przez Sławka w Radiu EM oraz Radiu Katowice.

²¹ A. MICKIEWICZ: *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. W: IDEM: *Sonety krymskie*. Dostępne w Internecie: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sonety-krymskie-droga-nad-przepascia-w-czufut-kale.html> [dostęp: 5.10.2017].

Edward Balcerzan pisał:

Wierna rekonstrukcja widzenia wewnętrznego środkami komunikacji zewnętrznej jest niewykonalna. Inaczej przedstawiają się wyglądy w przestrzeni mentalnej pojedynczego człowieka, z innymi obcujemy, oglądając świat zobrazowany na papierze, na płótnie, w marmurze czy na ekranie. Powodem owej nieidentyczności jest nietrwały i prowizoryczny charakter rezultatów wewnętrznego widzenia znaczeń językowych. Odnosi się to także do spowodowanych przez literaturę wewnętrznych wizualizacji literackich²².

Wypowiedź ta potwierdza poniekąd nietożsamość osobistych percepcji („widzenia wewnętrznego”) i językowo-artystycznych reprezentacji tego doświadczenia w sztuce. Dlatego oddzielenie perceptów od percepcji wydaje się zabiegiem stosownym. Autonomię perceptów i afektów wyznacza sam status dzieła sztuki jako obiektu istniejącego *per se ipsum*:

To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów. Percepty nie są już percepcjami, lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają; afekty nie są już uczuciami bądź doznaniaми, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty to byty znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki, jaki zostaje ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów, sam jest połączeniem perceptów i afektów. Dzieło sztuki to byt wrażeńowy i nic innego – istnieje w sobie²³.

Oderwanie percepcji przedmiotu od percypującego podmiotu, afektu od doznań i emocji staje się, zdaniem Deleuze’a i Guattariego, podstawowym celem sztuki. Wymowne *exemplum* tego fenomenu stanowi opis przeżycia Piotra – narratora *Widnokregu* – który, zwiedzając ze swoim nauczycielem sandomierski kościół pod wezwaniem św. Jakuba, doświadczył estetycznej (zmysłowej) ekstazy na widok utrwalonej w kamiennym wizerunku postaci

²² E. BALCERZAN: *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 34–35.

²³ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia? ...*, s. 180–181.

księżniczki Adelajdy; postaci niezależnej od swego rzeczywistego pierwowzoru, ale właśnie dlatego obdarzonej mocą wieczności, mocą stale ponawianego, chociaż opornego wobec materii słowa – zmartwychwstania:

I zląkłem się, że od tych jego [nauczyciela – A.Ż.] słów tam, za kratą, księżniczka Adelajda wstanie z kamiennej płyty, westchnie kamiennym oddechem, otworzy kamienne oczy, wygładzi na sobie kamienną suknię i już jako cielesna i wiotka podejdzie do kraty, przytulając z tamtej strony twarz do żelaznych prętów jak on z tej strony swoją. A może coś powie, chociaż nie umiałem sobie wyobrazić ani jednego jej słowa, jakby słowa opierały się zmartwychwstaniu [W, s. 288].

Materia, w której utrwalony został obraz księżniczki, oddziałuje na zmysły Piotra afektywną intensywnością (lęk) i mocą niemal mistycznej (i niewyraźnej) wizji ożywienia kamiennej postaci. Księżniczka Adelajda będzie istnieć dopóty, dopóki istnieć będzie kamień jako materialny nośnik utrwalający jej postać, która w świadomości doświadczających tego perceptu osób będzie się wciąż „powtarzała dla własnej dziwoty”, niezależnie od woli twórcy i widza. Sztuka, dzięki autonomii perceptów i afektów²⁴, utrwała samą siebie, jak przekonują o tym Deleuze i Guattari:

Młody człowiek będzie się uśmiechał na płótnie dopóty, dopóki ono istnieje. Pod skórą tego kobiecego oblicza pulsuje krew, a wiatr porusza gałęzią, grupa ludzi zbiera się do wyjścia. W powieści lub w filmie młody człowiek przestanie się uśmiechać, ale uczyni to ponownie, jeśli powrócimy do tej czy innej strony, do tego czy innego momentu. Sztuka utrwała i jest jedyną rzeczą na świecie, która utrwała siebie²⁵.

Wedle przedstawionej tu wykładni na powieść Myśliwskiego składa się bezlik perceptów, których szczegółowa charakterystyka wymagała by osobnego studium. Fundamentalnym wszelako zbiorem perceptów w *Widnokregu* są percepty temporalne, czyli artystyczne artykulacje doświadczenia czasu utraconego i odzyskanego. Teza, wedle której substancją

²⁴ Por. B. MASSUMI: *Autonomia afektów*. Tłum. A. LIPSZYC. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.

²⁵ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia? ...*, s. 180.

narracyjną tego dzieła są osobiste wspomnienia z odległej (nieobecnej i utraconej) przeszłości, razi swoją banalnością i „literalną jałowością”, jak by powiedział Umberto Eco. Kompozycja omawianej powieści opiera się bowiem na geście „naciągania płaszczyzny immanencji”, płaszczyzny kompozycji na chaos wspomnień – by sparafrazować autorów *Co to jest filozofia?* – na artystycznym geście przypominania jako re-representacji w jej odniesieniu do różnorodnych kodów (mitów, symboli, metafor) kultury²⁶.

Punktem inicjalnym *Widnokregu* jest „foto-tekst”²⁷, percept fotografii (foto-percept) włączony w strukturę narracji. Nostalgiczny, niemal banalny punkt wyjścia, niczym trzy dźwięki inicjujące *Die Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha, uruchamia niezwykle złożoną, polifoniczną wizję rzeczywistości nieobecnej, a równocześnie powtórnie uobecnionej dzięki re-representatywnej sile foto-narracji. Jak pisała Susan Sontag:

Fotografia – to zarówno „pseudobocność”, jak i świadectwo „nieobecności”. Niczym ogień z brewion we współczesnym mieszkaniu (zwłaszcza ludzi, egzotycznych krajobrazów i miast, odległej przeszłości). Poczucie nieosiągalności, które można łatwo wywołać fotografią, przypomina podsycanie uczuć erotycznych poprzez mnożenie przeszkód na drodze do połączenia się z przedmiotem westchnień²⁸.

Dopiero wówczas, gdy przeszłość staje się nieosiągalna, gdy nie jest bezpośrednio tym, co minęło przed chwilą, lecz okazuje się tym, co już pozostaje definitywnie nieobecne, możliwe staje się powtórzenie, ponowne przypomnienie²⁹, utrwalone w materii sztuki: słowie, dźwięku, barw.

Trzeba wszelako sformułować jedno zastrzeżenie. Nie sposób uznać inicjalnego opisu fotografii przedstawiającej małego Piotrusia z ojcem w trakcie niedzielnego spaceru za typowy foto-tekst. Świat opowiedziany

²⁶ Edmund Husserl odróżnia bezpośrednie wspomnienie od przypomnienia, będącego reprezentacją, to jest powtórnym uobecnieniem przeszłości. Szczegółowe omówienie tego problemu, z ukazaniem wzajemnego powinowactwa filozofii i literatury – por. H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 58–92 [rozdział: *Przeszłość odzyskana*].

²⁷ Por. M. MICHAŁOWSKA: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.

²⁸ S. SONTAG: *O fotografii*. Tłum. S. MAGALA. Warszawa 1986, s. 17.

²⁹ Por. E. HUSSERL: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Tłum. J. SIDOREK. Warszawa 1989, s. 76.

przez narratora *Widnokregu* usytuowany jest przecież p o z a fotografią, powtarzająca się w nieskończoność chwila utrwalona na kliszy fotograficznej stanowi jedynie punkt początkowy, swoisty inicjał inaugurujący złożony proces opowieści. Poza tym, fotograficzny obraz niedzielnego spaceru został zmediatyzowany – jego ontologiczny status określa narracja słowna pozostająca, by tak rzec, w cieniu, w tym, co jest nieobecne na fotografii, czego czytelnik i narrator może się jedynie domyślać.

Percepty temporalne, percepty pamięci (jako artystyczne ewokacje doświadczenia utraty i ocalenia) nie tylko mają w powieści Myśliwskiego afektywne odniesienie do perceptów erotanatycznych, lecz także – i przede wszystkim – wspólnie wyznaczają dominujący aspekt narracyjnej reprezentacji. *Widnokrąg* – niczym glosa do *Księgi Blasku* – opowiada o miłości i pięknie jak śmierć mocnych:

Bo wszystko, co żyje, jest nieledwie namiastką piękna, żeby nie powiedzieć, materią piękną. Musi przejść dopiero przez śmierć, żeby stać się pięknem. W śmierci jak w tyglu się wytapia i zostaje czysty kruszec. [...] Cała dotkliwość naszego istnienia wszystko to materia piękna. Dlatego i Bóg musiał umrzeć [W, s. 287].

Myśliwski nie obdarza jednak piękną mocą trwałości. Piękno

skazane jest na naszą łaskę. Nie umie się bronić, milczy i jedynie gdzieś w środku gorze. I może tak milczące goręć przez wieki, niezauważone, zadeptywane, póki ktoś nie dojrzy w nim swojej nadziei i swojej rozpacz, komu wypełni pustkę życia [W, s. 286].

Misterną konstrukcję *Widnokregu* – dziesięć rozdziałów, jak dziesięć kręgów *sefirot* z księgi *Zohar*, obrazujących kolejne stopnia Bożej Mocy, Jedności i Całości – kompozycję naciągniętą na chaos i ułomność pamięci i wyobraźni, zamyka tożsamy z inicjalnym motyw fotografii. Oto na brzegu morza (z domyślną obecnością widnokregu w tle) ktoś robi zdjęcie, utrwalając chwilę pełną radości, w nieskończoność odtąd się powtarzającą:

I oto tę właśnie chwilę ktoś utrwalił, stojąc, jak się można domyśleć z fotografii, w bliskiej od nas odległości i patrząc na nas z góry, tak że ani rąbek morza się na

niej już nie zmieścił, ani nikt w tle. I któż to mógł być, bo nikogo takiego pamięć moja nie zachowała? Czyżby ojciec któregoś z tych Jacusiów, Ireczków, z którymi Paweł się bawił? I zapewne też chodziło mu przede wszystkim o Pawła, bo moja pochylona głowa wylania się zza brzegu fotografii jakby jakiś cień nad radością Pawła, a nawet ma się wrażenie, że tę radość, którą płoną jego rozwarte, uniesione ku mnie oczy, zakłóca. Ta radość niczym słońce rozświetla fotografię. A nawet jakby nie mogąc się w niej zmieścić z tą rozpierającą go radością, przykleknął i prawie dotykając rozpromienioną buzią moich niewidocznych oczu, wyrzucił:

– Przynieść ci jeszcze morza? [W, s. 596]

Utrwalone w materii języka percepty, afekty i wrażenia trwać będą dopóty, dopóki istnieć będzie Słowo, dzięki któremu „magma wspomnień” może zostać „powtórzona” i ponownie uobecniona. „Powieści Myśliwskiego projektują swoisty model inicjacji – oparty na powtórzeniu”, pisze Bogumiła Kaniewska i stwierdza, że „pierwsze egzystencjalne doświadczenia okazują się pojmwalne tylko z pewnej odległości, gdy zostaną powtórzone w kolejnych, przepracowane, poddane refleksji”³⁰.

Autor *Widnokręgu* przywraca nie tylko wiarę w resurekcyjne możliwości mowy, lecz przede wszystkim rehabilituje sztukę powieści, która – podobnie jak nauka czy filozofia – jest jedną z trzech wielkich form myślenia. Opisane i opowiedziane percepty stają się „epistemologicznym narzędziem”³¹ i umożliwiają powtórne zaistnienie, a w konsekwencji poznanie i zrozumienie świata oraz samego siebie. Poza tym *Widnokrąg* lokalizuje „twórczość Myśliwskiego w samym centrum literatury zainteresowanej czasoprzestrzennymi wymiarami czy uwarunkowaniami egzystencji”, pisał przed laty z racji pierwszego wydania powieści Zygmunt Ziątek³². Z tej przyczyny powieść ta dość radykalnie przekracza konwencjonalne ograniczenia wynikające z próby zaklasyfikowania jej do nurtu wiejskiego. Podstawowym bowiem problemem pozostaje pytanie o możliwość zapisania (utrwalenia) w języku osobistych doświadczeń nieobecnej tu i teraz czasoprzestrzeni oraz poszukiwanie w tych referencyjnych odniesieniach

³⁰ B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 161.

³¹ *Ibidem*, s. 41.

³² Z. ZIĄTEK: *Nowy widnokrąg. (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego)*. „Teksty Drugie” 1997, nr 5, s. 166.

swoistego „domostwa bycia”. Heideggerowska fraza o „języku jako domostwie bycia” nie została w kontekście rozważań o powieści Myśliwskiego przywołana przypadkowo, z tym wszelako zastrzeżeniem, że w *Widnokregu* nie ma jednego języka, w którym możliwe byłoby zapisanie osobistych (wewnętrznych) percepcji. Myśliwski nie jest – jak się zdaje – ani pisarzem jednego języka, ani poszukiwaczem jakiejś *Ur-Sprache*, pierwotnej mowy utrwalonej w symbolach czy narracjach mitycznych. Autor *Widnokregu* nakłada na siebie wiele różnych języków, tak jak zderza ze sobą szereg różnorodnych horyzontów estetycznych, tworząc palimpsestową, zwielokrotnioną strukturę językowych artykulacji zmysłowych doświadczeń: widzenia i słyszenia wraz z ich czasowym ukonstytuowaniem. Warto dodać, że Myśliwski nie buduje jakiejś taksonomii „widnokręgów”, nie waloryzuje doświadczeń dzieci, dorosłych, a nawet zwierząt, przypisując jednym wyższą rangę, innym zaś wyznaczając rolę poślednią. Polifoniczność, a może raczej „poli wizualność” różnorodnych perspektyw poznawczych – kulturowo i społecznie uwarunkowanych – tworzy przedziwną „tektoniczną” i temporalną strukturę, która nieustannie wskazuje na kres poznania, otwierając jednocześnie nowe możliwości widzenia i rozumienia.

Opis tych „widnokręgów” rządzi się specyficzną narracyjną cyrkularnością (repetytywnością). *Logos* opowieści wyznacza bowiem gest „powtórzenia wstecz” i „wprzód”:

Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc „do tyłu”. A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości³³.

Dodajmy, że w tradycji filozoficznej „powtórzenie jest powagą bytu”. Zdaniem Platona poznawanie i wiedza polegają na anamnezie. Platon odróżnia jednak poznanie zmysłowe (*doxa*) od wiedzy (*episteme*) odnoszącej się do świata Idei (widzenia / *ideiv* wieczności, niezmienności, pewności).

W linearnym przebiegu powieściowej narracji słowo „widnokrąg” pojawia się pierwszy raz bodaj wówczas, gdy dorosły już Piotr postanowił odwiedzić wraz ze swoim synem Pawłem rodzinne strony, gdzie wciąż

³³ S. KIERKEGAARD: *Powtórzenie. Przedmowy*. Tłum. i oprac. B. ŚWIDERSKI. Warszawa 2000, s. 17.

mieszkał wujek Władek. „Ten zamiar – powiada narrator – zrodził się już w czasie pobytu nad morzem, gdy wpatrując się w daleki widnokraę, który otworzył się nagle ogromnym jaskrawoczerwonym półpięścieniem w promieniach słońca opadającego ku morzu [...]” [W, s. 190]. Literalnemu znaczeniu „widnokraę” towarzyszy doświadczenie „naglego”, epifanicznego odsłonięcia – wzmocnionego doznaniem światła – tajemnicy (?) granic ludzkiej egzystencji, a zarazem potrzeby powrotu do miejsca narodzin, do pierwotnych, archetypicznych przeżyć. Ów „dziecinny związek” [W, s. 191] nakłada równocześnie rodzaj etycznego zobowiązania, wierności wobec miejsca przeznaczenia, dając tym samym poczucie bezpieczeństwa i zakorzenienia w świecie. Narracyjna gra banalnymi, zdawałoby się, znaczeniami prowadzi jednak do ważnych konstatacji. Choć widnokraę okazuje się złudzeniem, choć linia oddzielająca niebo i ziemię nieustannie się odsuwa, człowiek „zawsze będzie w jego środku” [W, s. 256], wszak „takie widzi świata koło, jakie tępymi zakreśla oczy”³⁴.

Oprócz perspektywy antropologicznej w powieści Myśliwskiego występuje także animalna. Oto na przykład Kaziuń przekonuje Piotra, że „w krowie jest cała tajemnica stworzenia i głębsza niż w człowieku. Równa tajemnicy gwiazd, słońca i śmierci” [W, s. 260]. W zwierzęciu, „co trwać nie zdoła zbyt długo na świecie”³⁵ (Leśmian) „widnokraę” jest nie tylko widzialny, ale i słyszalny. Zmysłowość, aistetyczność widzenia i słyszenia łączy się nierozzerwalnie z tajemnicą bytu:

Słyszysz? Kłębi się. To tak cały świat się kłębi. W murawie się kłębi, wesi się kłębi, na niebie się kłębi, tylko tam wyżej jest spokój. Pójdę tam niedługo. Najpierw aby ta do brzegu dojść. – I wskazał na widnokraę. – Stań naprzeciw łba i popatrz jej w oczy. Widzisz, ty mrugasz, a ona nie mruga. Muchy oczy jej obsiadą, a nie mrugnie. Skóra na niej drży, a nie mrugnie. Człowiek ma oczy płytkie, u każdego widać, co na dni, sknera czy fałszywiec, czy grzech ma na sumieniu, czy życie jego bolesciwe. A u krowy nie ma dna. Nie ma brzegów. O, widzisz, jak się to oko rozlewa na łaki. To wszystko dookoła krowie oko, a my

³⁴ A. MICKIEWICZ: *Oda do młodości*. Dostępne w Internecie: <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/oda-do-mlodosci/> [dostęp: 4.11.2017].

³⁵ B. LEŚMIAN: *Wyszło z boru*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2015, s. 140. Wiersz jest częścią cyklu *W zwiniętych nurtach kostrzewy*.

w jego głębi. Ale więcej ci powiem, jak będę tam. Mam już suchy serek na drogę i kij wiązowy [W, s. 261].

Warto jednak pamiętać, że „tam nie ma tam”³⁶. Słynna fraza Gertrudy Stein zwraca naszą uwagę na presję języka figuralnego, na spacialne i temporalne metafory, na wypracowany przez kulturę arsenał retoryczny, który rządzi naszymi myślami i wyobrażeniami, na metafory – czy bez nich wiedza albo mniemanie byłyby w ogóle możliwe?

Obrazowe i dźwiękowe percepcje stają się perceptami. Zwyczajny monolog wiejskiego parobka ewokuje niebanalne przekonanie o wielości perspektyw poznawczych, których nadto nie da się zhierarchizować i poddać rygorom antynomicznej gramatyki typu „wyższe/niższe”, „lepsze/gorsze”, „prawdziwe/nieprawdziwe”. Wielogłosowość i wielowizualność, by tak rzec, widnokręgów nie tylko dowodzi obecności granic ludzkiego poznania, lecz także otwiera ludzkie doświadczenia na nieustannie oddalający się horyzont prawdy, mniemań (*doxa*) i wiedzy (*episteme*). Także historia Kruczka, zwyczajna na pozór opowieść o wiejskim kundelku, wyznacza istotny horyzont egzystencjalnych wtajemniczeń Piotra i wpisuje się w doświadczenie życia, śmierci, tęsknoty i utraty:

Kruczek stał się moim najwierniejszym i chyba jedynym prawdziwym przyjacielem, a także powiernikiem moich najtajniejszych strapięć. Mógłbym nawet powiedzieć, że to Kruczek wprowadził mnie w nie znany świat, w łąki, w krowy, w chłopaków na pastwisku [W, s. 141].

Ludzkie i zwierzęce widnokregi oddzielone są od siebie niemożliwą do usunięcia granicą. Cała tajemnica stworzenia, jaką ucieleśnia zwierzę, w człowieku zostaje stłumiona. Trudno orzec, czy dokonuje się to za sprawą języka, różnorodnych kodów kulturowych, złudzeń, fikcji życzeniowych, czy też może mechanizmów pamięci i afektów?

³⁶ Cyt. za: G. STEINER: *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2016, s. 11.

Widnokrag Wiesława Myśliwskiego uobecnia pewien paradoks. Z jednej strony *logos* i *mythos* narracji utrwała na zawsze (?) w materii słowa, w tkan- ce języka obrazowe i dźwiękowe percepcje, które stają się od tego momentu perceptami i trwać będą dopóty, dopóki istnieć będzie „ciąg słów”³⁷. Z dru- giej zaś strony „ułomność wyobraźni wobec czegoś takiego jak śmierć” [W, s. 497] skazuje człowieka na „wieczne” (?) „nie wiem”. Dzieje się tak choćby w rozmowie Piotra z nauczycielem, który po wielokroć stawiał wciąż to samo pytanie: „no, a tu co widzisz?”, by zniecierpliwiony uczeń sam w końcu zadał pytanie:

– Pan mi powie, co tam jeszcze było, a czego nie widziałem?

– Nie wiem – odparł ku mojemu zdziwieniu [W, s. 270].

Choć Piotr ma wrażenie, że stary nauczyciel po prostu niedowidzi, to prze- cież po chwili słyszy, że „tego, co ty widzisz, nikt inny nie widzi. Choćby widział dużo więcej” [W, s. 270].

Być może opowieść, owa „struktura rozumienia” jest subtelnym i wyra- finowanym sposobem poznania i odzyskania utraconego czasu. Niemniej jednak dzieło sztuki jako blok wrażeń, afektów i perceptów osiąga swój kres w apofatycznym *de facto* doświadczeniu niewyraźności tajemnicy życia i śmierci. Z tego względu czytelnik powieści Myśliwskiego staje przed nie- łatwym zadaniem wejścia w przestrzeń dialogu, dokonania swoistej „fuzji horyzontów”, niewspółmiernego porównania własnych i i n n y c h wid- nokręgów. Osiągnięcie pełnego poznania nie jest jednak możliwe, bo – jak pisał Leśmian w przytaczanym już *Wieczorze* – „Na widnokresie jakaś mgła dowolna, cień nie mający przyczyn wśród przestworu”.

Zderzanie ze sobą języka filozofii i literatury wydaje się – nie od dziś przecież – zadaniem karkołomnym. Niniejszy szkic nie stanowi jednak próby wypreparowania z narracyjnej tkanki dzieła Myśliwskiego metafo- rycznych konceptualizacji pojęć filozoficznych. Jest raczej efektem pewnego afektu, to jest pragnienia i wiary, że myślenie jako „nieustanne stawianie czoła chaosowi” może łączyć wzajemne horyzonty filozofii, nauki i sztuki.

³⁷ G. DELEZUE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia?* ..., s. 181.

Trzy inwencje Myśliwskiego

Trzy inwencje wybrane spośród kilkudziesięciu chyba, z pewnością ponad dwudziestu; wybrane, by wyrazić bogactwo prozy Myśliwskiego – dlatego tak odmienne w swoim przebiegu. Proszę jednak nie oczekiwać, że wymienię je wszystkie, skataloguję, zdefiniuję i podam przykłady. Spróbujcie zresztą wymienić techniki inwencyjne Johna Coltrane’a albo Györgyiego Ligetiego – nigdy nie skończycie. Może lepiej poprzestać na ulubionych – improwizatora i słuchacza. W tym tekście poprzestanę na trzech, a właściwie trzech i pół, a w przyszłości planuję się zatrzymać na jedenastu.

„Techniki inwencyjne” napisałem trzy zdania wcześniej, wahając się, czy już użyć wyrażenia zawężającego rozumienie i odczucie inwencji. Prawdę mówiąc, napisałem najpierw „wariacje”, a później „techniki wariacyjne”, by w końcu pogodzić się z obecnością „techniki”, bo przecież „strategie”, „sposoby”, „konwencje”, „koncepcje” byłyby nie do pomyslenia z powodów zasadniczych – poznawczych, estetycznych i twórczych. Już lepsze byłyby „formy”, pojmowane jako formy rozwijania, przetwarzania, przekształcania, właściwie jako formy improwizowania. Odrzucałem też „techniki pisarskie” jako zbyt obszerne i „warsztat pisarza”, gdyż nieraz czytałem i widziałem, jak na warsztacie umiera inwencja. Mógłbym powiedzieć, że zajmują mnie formy inwencyjne pisarstwa Myśliwskiego, formy improwizowane, i uniknąć trudnego pytania, co jest przedmiotem inwencji. Dlaczego to pytanie jest

trudne? Gdyż grozi powołaniem sensów, które sprowadzają literaturę do jej błahych odmian programowych. Zdanie, że „Myśliwski zapisuje wariacje na motywie wiosny czy powrotu do domu” narzuca się literaturoznawcy zajmującemu się szukaniem programowych treści, choć wystarczy wymienić w tym zdaniu Myśliwskiego na Antonio Vivaldiego czy Bélé Bartóka, by nazwać je sądem profana. Łatwo wykrzyknąć: ależ w literaturze, szczególnie takiej, która nie zrywa związku nazwy z przedmiotem, trudno nie powoływać sensów programowych! To oczywiste – odpowiem. Powieść przetwarza również słowa programowe, nawet skonwencjonalizowane, dyskursywne, po wielokroć zapisane gdzie indziej, choć nie czynią tak powieści Myśliwskiego. Najłatwiej określić przedmiot inwencji jako temat, a temat definiować szeroko, jako formę słownego wypowiedzenia. Przedmiotem inwencji może być równie dobrze przypomniane zdanie czy zdania, zapamiętany, wyobrażony czy możliwy obraz, jak i sposób wypowiedzenia, zapisania czy choćby brzmienia. Oczywiście, zdarzają się pisarze, którzy przetwarzają sens, a nawet – o zgrozo – dyskursywne treści. Ale nawet tacy powieściopisarze od sensów – z jednym z nich, Witkacym, spędziłem niemal czas – posługują się swoimi technikami wariacyjnymi, które odróżniają ich od innych autorów. Formalne przebiegi tekstu, tropione jak partytury, pozwalają śledzić również drogi poznania, drogi dochodzenia do znaczeń, obrazów, zdań, puent, nastrojów itd., itp. W literaturze współczesnej to drogi powikłane. Podobnie jak w muzyce, inwencje literackie nie występują w formie schematycznej, czystej. I zdarza się, niczym u Charlesa Mingusa czy Bogusława Schaeffera, że śledzimy najpierw improwizację i sami rekonstruujemy temat, bo nie wiadomo, czy zostanie zagrany. Tak dalece swobodne formy rzadko znajdujemy u Myśliwskiego, który zwykle zatrzymuje się przed improwizacją *free*.

Temat literacki, nawet rozumiany jako forma słownego wypowiedzenia, przynosi o wiele więcej znaczeń niż temat muzyczny. Podobnie rejestr czy rejestr językowy, w którym zapisany został temat, odwołuje się do wielości znaczeń uformowanych w formy toposów, motywów, tropów, konwencji itd. Takie rejestry szybciej i prościej przywołują konteksty niż np. tonacja muzyczna. Kiedy rozważamy zatem inwencje, nieustannie przechodzimy od technik wariacyjnych do powoływanych i przywoływanych sensów. I ciągle gubimy swoistość przebiegów formalnych w abstrakcyjnych

uogólnieniach, którymi można opisać też innych pisarzy. W mojej koncepcji chodzi o to, by jak najrzadziej tę swoistość gubić, a z abstrakcji ciągle wracać do jednostkowości.

Inwencje Myśliwskiego nie są ustalonymi, zretoryzowanymi czy semantycznymi zagrywkami, które pojawiają się w przewidywalnej formie, niczym manieryczne zwroty powtarzającego się mówcy czy muzyka, przeciwnie – zmieniają się w zależności od kontekstu i podstawowej formy improwizacyjnej. Ta zasadnicza struktura improwizacyjna może czasem obejmować całą powieść, jak w *Traktacie o łuskaniu fasoli*¹, a czasem tylko rozdział czy kilkanaście akapitów spiętych tematem. W każdej jednak powieści słychać podstawowy ton, tonację, która podpowiada wybór czy metamorfozy technik inwencyjnych. Ta tonacja pojawia się zawsze jako pierwszy akord mowy i jako wyciągnięta z tego akordu melodia mówienia. Ale już ta pierwsza melodia głosu u Myśliwskiego zawsze zawiera w sobie inne głosy, melodie mówienia, które harmonizowane są z tonacją zasadniczą. Choć i te głosy ludzi oraz przedmiotów mają w sobie siłę przekształcania i modyfikowania struktury improwizacyjnej.

Inwencja pierwsza – „gdyby”

„Gdyby” – to nie tylko nazwa formy marzenia. „Gdyby” nazywa możliwy bieg rzeczy. Inwencja, którą ktoś nazwie fantazmatyczną, urealnianą możliwość. Słowne improwizowanie pragnienia z pozoru wyprzedza czas i antycypuje przyszłość. Pozornie słowo wybiega z porządku rzeczy, by zakłócić rzeczywistość. Magiczne rytuały modernizmu: antycypację, profecję, kreację przy pomocy słowa, przepowiadanie, wyprzedzanie oraz przewidywanie przyszłości zostawiam antropologom i zajmuję się tylko bocznymi kiszkami czasu, improwizowanym „gdyby”. Myśliwski omija w tej inwencji pewne tony, które przeszkadzają w metamorfozie rzeczywistości. Napisałem „pewne tony”, a powinienem raczej: „tony zdrowego rozsądku”, „dźwięki powściąganej wyobraźni”, „akordy codzienności”. Inwencję „mogłoby być” wygrywa Myśliwski na wiele sposobów. W *Pałacu*² rozwija ten pomysł w dość oczywistej wariacji – wymyślania przez bohatera wersji własnego losu. Ta inwencja traci jednak swą oczywistość, gdy zostaje

¹ Por. W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006.

² Por. IDEM: *Pałac*. Warszawa 1970.

rozpisana na głosy lub gdy przechodzi w sprzeczne z „gdyby” i „możliwe” wariacje na temat „konieczne” i „spodziewane”. Oczywiście, taki podwójny sens mają wszelkie improwizacje – poszerzają możliwości „ja” i napotykJają ograniczenia „ja”.

Będzie mieszkał na najlepszej stacji. Przyjedzie na święta czy na wakacje, będziesz go z dumą przedstawiała znajomym. Mój syn. Może nawet na studia go wyślemy. Miałby przynajmniej renomę po takich studiach. A pacjentów, ho, ho. Może do Uppsali lub Wiednia. Medycyna jest tam na najwyższym poziomie. Przychodzi kartka, a to z Uppsali lub Wiednia od syna. Od czasu do czasu, by przecież przyjechał, wychodzilibyśmy na dworzec po niego. Syn właśnie przyjeżdża z Uppsali lub Wiednia. A kto wie, mógłby się tam i ożenić i wtedy my jeździlibyśmy do niego.

– A nie daj Boże, nie chcę. Z jakąś obcą, co by po polsku nie umiała. Nie chcę. Nigdy bym się nie przyzwyczała do takiej synowej. Tu też może mieć u ludzi wzięcie, jak nie będzie zdiertus. A chociaż blisko. I czy brudną bieliznę, czy dziurawe skarpetki to może przysłać, upiorę mu, zaceruję i odeślę. A i co był to za pożytek, że gdzieś tam, w świecie jest lekarzem? Czy to mało tutaj chorych? I przynajmniej każdy mu po ludzku powie, co go boli. Nie chcę³.

Znany standard – przeszłość syna, ale w dość ciekawej wariacji. Ojciec najpierw improwizuje ten standard dla matki, potem matka przetwarza improwizację ojca. Oboje wykorzystują też głosy innych i swoje hipotetyczne wypowiedzenia. Ojciec swoje „gdyby” opiera na Tuwimowskim obrazie Uppsali lub Wiednia, przecież czujemy w Kutnie lub Łęczycy, matka na operowym czy piosenkowym „nie daj Boże, nie chcę”. Jeszcze oryginalniej Myśliwski posługuje się tą znaną inwencją w scenach miłosnych. Inwencja „gdyby” realizowana jako wyobrażenie spełnionej miłości łatwo może się przeobrazić w kicz lub banalne, oczekiwane rozwinięcie. Oczywiście łatwo może się przeobrazić pisarzowi, który słyszy jedynie głosy innych, wypowiada tylko te już wielokrotnie wypowiedziane, w formie dobrze znanej. Głosy innych mogą podpowiedzieć oczywiste rozbudowanie każdego znanego standardu, każdego znanego tematu. Inwencje odwołują się,

³ IDEM: *Widnokrąg*. Kraków 2007, s. 41.

oczywiście, do znanych już wariacji, mogą też grać ze spodziewanymi rozwiązaniami. Ten intertekstualny zbiór nie jest jednak dla Myśliwskiego szczególnie ważny i można powiedzieć, że od *Pałacu* stopniowo coraz rzadziej bierze pod uwagę wariacje już znane. Sama inwencja „gdyby” pewnie najciekawiej wybrzmiała w *Kamieniu na kamieniu*. Bohater zwykle uwodzający z łatwością, trzusi się, by zdobyć opierającą się kobietę. Ten znany temat mógłby być podstawą samodzielnego utworu. Myśliwski wypowiada go jednak w tonacji, która łatwo może przynieść akordy *buffo*. Podobnie jak w znanej, dość trywialnej wersji Michała Bałuckiego w komedii *Donżuan powiatowy* z 1877 roku⁴ – narrator nie chce wpaść w ton *buffo*, nie chce też, by subtelność została zabita przez apoetyczną scenerię, w której pojawia się inwencja „gdyby” – to urząd gminy. Powiedzmy, że urząd gminy to prawdziwe wyzwanie dla poezji miłosnej.

Zanim bohater wypowie swoje piękne „gdyby”, musi realizować się w innej, obcej mu improwizacji – mechanicznego powielania, a w tej części powieści – mechanicznej pieśni kwitów, liczydeł i biurków w urzędzie. Eros zamknięty w formułki biura rozwija się w krótkiej inwencji „gdyby”, która przechodzi następnie w medytację nad zdobytym po bitwie zegarkiem, a właściwie w medytację nad bitwą o zegarek, by następnie wrócić do krótkiego akordu zamykającego „gdyby”, a potem szukać znowu tonu biurowego. Początek inwencji rozpoczyna znana tranzycja – „pomyślałem”.

Aż w końcu pomyślałem, może by wyciągnąć zegarek, spojrzeć i powiedzieć, o, już, ósma, dziewiąta, żeby wreszcie oderwała te oczy od kwitów. Powiedziałbym wtedy:

– Odpocznijmy chwilę.

A ona mogłaby powiedzieć:

– Zrobię może herbaty. Napije się pan?

Chętnie bym się napił. Zacząłem ukradkiem macać po kieszonce u spodni, gdzie miałem ten zegarek⁵.

Zegarek, którego nie ma, sprzedany na grób, prowadzi do medytacji nad bitwą o chronometr. Powrót do gdybania następuje po zamknięciu

⁴ Por. np. M. BAŁUCKI: *Donżuan powiatowy*. Warszawa 2015.

⁵ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984, s. 344.

poprzedniej wariacji – powrotem przez zegarek do gminy: „jakby ten oficer, co się dał nam wtedy zabić, wiedział, że mi przyjdzie kiedyś urzędnikiem być”⁶. Zwieńczenie „gdyby” brzmi następująco:

Tylko, że jakoś głupio było tak wyciągnąć i powiedzieć, o, ósma, dziewiąta. Może by się spłoszyła i zaczęła mnie przeproszać:

O, przepraszam, że tak długo pana zatrzymywałam. Ale bardzo mi pan pomógł. Dziękuję. Albo niech pan idzie, jak się panu spieszy, ja jeszcze zostanę. Muszę dziś to skończyć⁷.

Jak kończy się „gdyby”, gdy staje się zastępczą formą istnienia, ujawnia Myśliwski w pięknej inwencji o skubaniu wyobrazonego słonecznika przez dwóch partyzantów z konieczności uwięzionych w zawieszonym grobie. Łuskanie wymyślnego słonecznika odwraca uwagę od ukąszeń, pozwala powstrzymać drapanie i tak urealnia „gdyby”, że znieczula na groźne realia świata. To leśmianowskie uwierzenie w „gdyby”, które jest tylko głosem, kończy się śmiercią. Wybiega się w „gdyby”, a spotyka się rzeczy, które są.

Inwencja druga – zawołanie i odzew

Próbowanie słów, które mogą rozpędzić bieg rzeczy, to jedna z najważniejszych figur narracyjnych Myśliwskiego. Narracje szukają głosów ze zdolnością ożywiania rzeczy i ludzi. Ciekawe w swoim przebiegu, interesujące, pełne inwencji głosy pozwalają układać najpierw melodie fraz, potem większe formy wariacyjne i w końcu układają się w powieść. Jeśli mówimy, że prozodia staje się najważniejszą formą organizacji powieści Myśliwskiego, to wyrażamy tylko w innym rejestrze znane spostrzeżenia o powinowactwie pisma i oralności. Ten stopień uogólnienia, który przywołuje rozważania o oralnych praktykach modyfikowanych na potrzeby powieści, wydaje się mniej ważny niż praktyka pisania – szczególnie w inwencjach, które nie wywodzą się z mówienia. Kiedy piszę „głosy”, to mam na myśli głosy zapisane, ale oczywiście wywiedzione również z mówienia. Dwie inwencje opisywane przeze mnie – medytacja nad przedmiotem i inwencja „gdyby” – zapewne nie należą do wariacji wywiedzionych z muzyki, zresztą realizują się głównie poprzez pismo. Jednakże

⁶Ibidem, s. 345.

⁷Ibidem.

bez odwołania do muzyki nie mogłyby się urzeczywistnić. Pisarz potrzebuje brzmienia języka mówionego, dźwięku językowej frazy, by rozwijać swoje tematy. W tym znaczeniu u Myśliwskiego pismo nie musi wychodzić od oralności, może wychodzić od form piśmiennych, choć bez oralności nie może osiągnąć metamorficznej swobody⁸.

W prozie i dramatach Myśliwskiego znaleźć można wiele wariacyjnych pomysłów o muzycznym rodowodzie – choćby zawołanie i odpowiedź, podstawową formę wielu odmian muzycznych, od muzyki ludowej, gospel i bluesa przez duet operowy, duet instrumentalny, jazzowy pojedynek aż po dialog głosu z instrumentem czy dialog z własnym głosem przetworzonym elektronicznie. Oczywiście, zawołanie i odpowiedź to również znana forma słownych dialogów: sporu, sprzeczki, pojedynku słownego, pochwalnego czy krytycznego duetu, tematu i glossy, wypowiedzi i uwagi itd. W *Widnokregu* pojawia się wielokrotnie, np. jako wyraz niekończącego się sporu dwóch bohaterów o kształt świata. Oto spór o kazanie księdza:

Gada, co mu ślina na język przyniesie. I wiecznie straszy, jakby nie dość było strachu i bez niego. Męki piekielne i męki piekielne. Mądre, obstaje dziadek przy swoim. Dla ojca wszystko, co ksiądz powie, mądre musi być. A ksiądz też pleta nieraz trzy po trzy. Nie, mądrze mówił, ile jest zła na świecie? To bez niego wiem, ile jest. Wielka mi znowu mądrość.

[...]

I gdy wydawało się, że już tylko czekają, kiedy się wreszcie kogut ugotuje, znów zaczynają o tym kazaniu księdza. Dziadek, że, o mądre, wujek, że wcale nie takie mądre. Dziadek, że to dzięki księdzu jeszcze Boże słowo chociaż w niedzielę się usłyszy. Wujek Władek, że Bóg co miał powiedzieć, to powiedział i umarł, a księża od siebie gadają. Gdzie by Bóg chciał księdzem mówić, ojciec, jeszcze takim, co nie wie już, ile brać na pogrzeb, za ślub, za chrzciny, za co łaska po kołędzie? A Bóg Łazarza wskrzesił i co? Zamienił wodę w wino, gdy nie mieli pić, i wziął co? Boże słowo zamienili na ludzkie, a wciąż mówią, że Bóg. A Bóg chce człowiekowi coś powiedzieć, co mu sam powie, czy w myślach, czy na polu, czy nawet po pijaku, nie pij, o, idź do żony, dzieci. A dziadek wszystko to

⁸ Powinowactwo pisarstwa Myśliwskiego i form oralnych opisała Bogumiła Kaniewska. Por. rozdział *Oralność* w: B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013.

kwituje warczeniem, ty zarazo, ty zarazo. Aż w końcu trzepie się w kolano, ty antychryście! I wujek milknie, bo z dziadkiem nie ma żartów [...]⁹.

Obaj dialogujący przetwarzają też głosy innych – swojego antagonisty, wymyślanego księdza i wymyślonych „chórzystów”, dzielących ich zapatrywania lub też nie. Włącza się też narrator, który poprzez mowę pozornie zależną pokazuje właściwą wolność głosów. Prozodyczne dominuje nad retorycznym, by spełniło się artystyczne. I spełnia się w formie dialogu, który stopniowo odchodzi od symetrii równoważnych głosów. Myśliwski nawet w formach sugerujących geometryczny porządek unika lustrzanych form wypowiedzi. Zdarza mu się jednak pisać prawdziwie haendrowskie fragmenty. Spór dziadka z wujem Władkiem poprzedza piękny miłosny duet Jadwini i Stefana:

Nie poszedłeś w pole? Wróciłem, że niby oselki zapomniałem. Chodź. Co ci się ubzdurało? Nie widzisz, że włosy myję! A jak kto wejdzie? To i co? Długo? Ale i na krótko może wejść. To niech wchodzi. Nie z cudzą, tylko z własną. Poczekaj, niech choć spluczę. Przekręć klucz. Po co? Chodź. I podkasuje wujence spódnice, sadza sobie na kolana i huśtają się¹⁰.

Ten erotyczny dialog przebiega według klasycznych reguł i pewnie mógłby znaleźć się w wielu operach inspirowanych folklorem. Głosy przekazują sobie słowa, przekształcają je i oddają. Do miłosnego dialogu nie potrzeba zresztą dwóch rzeczywistych postaci, wystarczy jedna dialogująca z wymyślnymi kwestiami. *Traktat o luskaniu fasoli* jest właściwie jednym wielkim monologiem, jedną wielką odpowiedzią na zaśpiew innych.

W *Kamieniu na kamieniu* z głosami innych zmysłowo dialoguje sklepowa, Kaśka:

Powiedz temu szczęściu, gównu takie szczęście. I przychodź do Kaśki. Choćbyś był tak samo pijany jak dzisiaj. Ale przyjdź, przyjdź. I nawet w taki deszcz jak dzisiaj. I w gorszy. I w południe. I z rana. I o każdej porze. Powiesz, zamknij, Kasiu, sklep.

⁹ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg...*, s. 13.

¹⁰ *Ibidem*, s. 12.

I zamknę. Co bym miała nie zamknąć. Nie apteka, że ktoś potrzebuje lekarstwa, bo umiera. A soli jutro se kupta. Możeta zjeść ten raz nieosolone. O, remanent, czytajta, cholery. Poszłam do biura, czytajta. Przyjęcie towaru, jak wół napisane. A co przywieźli? Nic nie przywieźli, tylko gzę się z Szymkiem. Jakos nam się na ksiuty zebrało. To, chorobo, o tej porze, byś mogła, jak pokupujemy. Ano, mogłabym, ale przyszedł i powiedział, zamknij, Kasiu, sklep. To musiał do ciebie? Nie ma innych dziewczuch i nawet bogatych? Ale z którą mógłby tak wyprawiać, co mu się podoba. O, przyjsć zmoknięty, pijany i powiedzieć, że mu się żyć nie chce. A Kaśka jak ta dziura w płocie, musi go pocieszyć, bo kto go pocieszy?¹¹

Przez Kaśkę przemawiają dwa sprzeczące się głosy: rozkoszy i obowiązku, choć w istocie jest ich o wiele więcej – kochający się Kaśka i Szymek odrzucają prośby i nakazy wiejskiej społeczności. Także w tym pięknie uwewnętrznionym sporze Myśliwski wprowadza asymetryczne elementy do antagonistycznych racji. Racje porządku, obowiązku i przyzwoitości uzupełnia o głos urzeczowionego pożądanía. Do Kaśki przychodzi nie tylko heroiczny Szymek, który jest głodny seksu, ale i upokorzony w domu, pozabawiony przez żonę fantazji chłop, któremu się roi. Również racje Szymka – idealnego kochanka – zostają zmaczone: przychodzi mu się kochać, gdy nie chce mu się żyć. Monolog Kaśki to jeden z najlepszych, nowoczesnych fragmentów improwizacyjnych u Myśliwskiego. Wielogłosowa struktura została zapisana w formie zawołania i odpowiedzi, by wybrzmiewać w joyce'owskim monologu¹².

Jeszcze pół inwencji

Dwie inwencje: zawołanie i odpowiedź oraz inwencja „gdyby” harmonijnie się splatają. Myśliwski używa ich, improwizując na różnych standardach: samotności, udawanej niedojrzałości czy spóźnionego losu. Inwencja „gdyby” pozwala np. przywołać głosy stracone, głosy zmarłych. Znamy genialne realizacje tej inwencji w opisywanej często formie, choćby w *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina¹³

¹¹ IDEM: *Kamień na kamieniu...*, s. 382.

¹² Jakże niesprawiedliwie Kaniewska, zwykle sprawiedliwa, ocenia monolog Kaśki: „prymitywny, beładny potok słów”. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane...*, s. 182.

¹³ Por. A. KUBIN: *Po tamtej stronie*. Tłum. A.M. LINKE. Wstęp S. LICHAŃSKI. Warszawa 1968.

czy *Sanatorium pod klepsydrą* Bruno Schulza¹⁴. „Gdyby” bywa też używane jako forma w retorycznych sporach, co powiedziałby wielki zmarły o dzisiejszych czasach. Myśliwski, który stroni od ideologii, od zużytych, zretrorzowanych abstrakcyjnych wypowiedzi¹⁵, splata wymienione inwencje w pięknej scenie gry w karty ze zmarłym:

– Gdzie się pan nauczył tak tasować? – jakbym słyszał jego głos.

– Gra się czasem tu i tam, panie Antoni, jeśli czas pozwoli. Ale coraz mniej mam czasu. Od pańskiej śmierci jeszcze nie grałem. Chciałem nieraz przyjechać, ale nie dało rady. Interesy, rozumie pan. Wpadałem tylko czasem do matki, ale i matka już nie żyje.

No, niech pan jeszcze trochę potasuje. Opowiadał tu czasem, jak pan tasuje¹⁶.

Gdy szuka własnego języka, słyszy nieskończenie wiele głosów. Wiele z tych głosów chce przetłumaczyć istnienie poszukujące w istnienie, które znalazło. To jedna z największych pokus, odrzucana mozolnie i cierpliwie przez Myśliwskiego – by opowiedzieć siebie językiem innych, to znaczy stracić wielogłosowe, palimpsestowe, wielowarstwowe „ja” na rzecz „ja” wymówionego, wymyślonego, społecznie pożądanego. Na przykład opowiedzieć siebie jako inteligenta od wieków, choć jeszcze daleko nam do pierwszego pokolenia. Przywoływanie i wokalizowanie głosów zmarłych jest jedną z ważnych czynności na drodze odzyskiwania własnego głosu. Inwencja „zawołania i odpowiedzi” pozwala rozmawiać z ludźmi, których inni koniecznie chcą w sobie zagłuszyć. Zresztą nie chodzi tylko o ludzi, ale o kosmos przedmiotów przez technikę i kult wymiany spychanych w niepamięć. Tak też można rozumieć pisarstwo Myśliwskiego – jako dialog z głosami, których już niewielu chce słyszeć¹⁷.

¹⁴ Por. B. SCHULZ: *Sanatorium pod klepsydrą*. Warszawa 1937.

¹⁵ Wiele wypowiedzi wyrażających niechęć do abstrakcji znajdziemy również w powieściach Myśliwskiego, np. „Nic nie istnieje przecież w ogólności, a tym bardziej człowiek”. W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli...*, s. 180.

¹⁶ IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013, s. 126.

¹⁷ „Nawet drzewa mówią, jak im się dobrze przysłuchać. I każde swoją mową, dąb dębową, buk bukową. Mówią rzeki, zboża. Cały świat jest jedną mową”. IDEM: *Kamień na kamieniu...*, s. 165.

Inwencja trzecia – medytacja nad szczegółem

Medytacje nad przedmiotem znamy właściwie od początku kultury, a jej podstawę rozumieć przecież można jako kultywowanie przedmiotu. Historia i biografia przedmiotu czekała na człowieka, by ją odkrył i wypowiedział, choć trwanie rzeczy mogło się obyć bez niego. W tym sensie na tropie czasu nakładają się ślady zostawione przez człowieka. Powiedzieć można, że czas i człowiek zostawiają na przedmiocie ślady¹⁸. Z perspektywy trwania rzeczy, odcisnięte przez ludzi kształty, kształty zostawione poprzez użycie przedmiotu, nikną wobec kształtów odcisniętych przez czas. Medytacja przedmiotu odkrywa dwie formy działania czasu: ludzką i nieludzką, odkrywa antropomorfie i kosmomorfie. Poznanie i użycie przedmiotu, czyli odkrycie perspektywy ludzkiej, stanowi wstęp do medytacji, która odkryć może działania czasu zamkniętego w formie rzeczy. Oczywiście, przyglądanie się śladom człowieka może być początkiem i końcem rozważań. Spodziewać się można jednak, że każdy staranny rzemieślnik, każdy staranny pisarz, medytuje i rozważa rzecz, którą się zajmuje. A od tej medytacji przechodzi do śladów kosmicznego czasu. Biografię rzeczy uzupełnić może o historię użycia, materialną i symboliczną. Nie tylko bowiem zostawia ślady na przedmiocie, nie tylko wprowadza przedmiot do swoich symbolicznych porządków, ale rozważa też przedmiot, którym się zajmuje w porządku rzeczy. Medytacje nad przedmiotem stają się wtedy częścią porządków filozoficznych, religijnych, antropologicznych czy archeologicznych. Czy przedmiot w swojej nieskończonej zawartości odbija porządek nieskończoności? – takie pytanie rozważają teologowie, naukowcy, mistycy i heretycy. Ale pytania: Czy można nauczyć się cnot od rzeczy? – już nie zadaje wielu medytujących. Tak pytali presokratycy, sceptycy i stoicy. Tak pytali hermeneuci czy też inni uczniowie Hermesa, tacy jak alchemicy i jungiści..., zresztą zostawmy ich z ich przedmiotami i medytacjami. Musimy przecież zadać podstawowe pytanie o sens medytacji u Myśliwskiego, musimy spytać, czy narratorzy jego dzieł spodziewają się po tej technice duchowej odsłonięcia porządku rzeczy. Czy też – jak modernisci: Monet medytujący nad skałą Normandii albo Witkiewicz nad falą Adriatyku – znikają w nieskończoności przedmiotu, by potem wynurzyć

¹⁸ O ważnym przepatrywaniu rzeczy w powieściach Myśliwskiego pisze przenikliwie Kaniewska. Por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane...*, s. 81–85.

się z właściwą miarą siebie samych? Że narratorzy Myśliwskiego znikają w biografii rzeczy ze swoimi biografiami, to wiemy – my, czytelnicy utopieni w morzu szczegółu. Ale czy doznają ulgi od kosmicznego porządku? Czy taka inwencja, która śledzi ślady zostawione przez człowieka i naturę na przedmiocie oraz podąża za fenomenalnymi cechami rzeczy, wywala podmiot z jego biografii, a jeśli mu dane – to i z losu?

Dziadek wychodził na obejście rozejrzeć się, czy wszystko jest jak było. Każdy czekał na ten zmierzch, gdy się miało łuskać fasolę. Ojciec siedział na ławie pod oknem i kurząc papierosy jeden za drugim, patrzył w okno, jakby kogoś wypatrywał. Zmierzch z wolno wszystko już zasnuł, a on patrzył i patrzył w okno. Wydawać by mogło, że na ten zmierzch patrzył. Ale, czy to wiadomo, na co ktoś patrzy? Sądzi się, że na to czy na tamto patrzy, a on może patrzy w siebie. O, w sobie też człowiek ma widoki. A może i na zmierzch, jak gęstnieje, patrzył. Powie pan, cóż w takim zmierzchu może być ciekawego? Otóż powiem, kiedy sam nieraz patrzę, jak zmierzch zapada, zastanawiam się, czy to ten sam zmierzch, na który patrzył ojciec? Czy to mało? Od czasu do czasu jak gdyby wtórował temu swojemu patrzeniu:

– O, króciutki już dzień. Króciutki. Ani się w nim człowiek już mieści. Jeszcze nie skończy, a tu noc. I po tyle tej nocy. Po co? – I gasząc kolejnego papierosa, rzucił w stronę matki: – Świeć!¹⁹

Medytacja nad zmierzchem w tym fragmencie *Traktatu*... mieści się w innej, obszerniejszej medytacji nad światłami we mgle, która mieści się w jeszcze obszerniejszej medytacji nad jazdą we mgle. Kiedy dopełniamy błąd składniowy i poprzez „który” łączymy się ciągle z przedmiotami w zdaniu, kiedy dopełnienie prowadzi nas do następnego dopełnienia, przeskakujemy dzięki epitetom od przedmiotu do przedmiotu. Ale kiedy ta sama składnia skrupulatnie przestrzega porządku synekdochy, kiedy rzecz wyjawia inną rzecz ukrytą w tamtej, kiedy medytacja jest jak zanurzenie się w bogactwie przedmiotu, wtedy tylko piszący może przerwać rozpatrywanie rzeczy. Medytacja zmierzchu, nocy, światła nocnych kilkakrotnie wraca w *Traktacie*... Samotność, cierpliwe i z pozoru monotonne zajęcia, takie jak

¹⁹ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*..., s. 29.

odmalowywanie tabliczek, łuskanie fasoli czy sumienny i uważny porządek dnia stwarzają – to oczywiste – warunki wstępne medytacji. Oczekiwanie zmierzchu i żal z powodu zapadającej nocy wydobywają również drugą stronę uważności – rzeczy, które poprzez uważne rozpatrywanie nie zostaną wydobyte z nieskończonego ciągu przedmiotów, znikają w czeluściach czasu. Zmierzch to piękna metonimia „teraz”, tak trudno uchwytne między „wtedy” i „później”. Równie ważne jest umieszczenie zmierzchu w części oddającej mgłę. Zmierzch i mgła to metafory zanikania rzeczy rozumianej jako oparcie wzroku. I niezwykle metafory wzroku skierowanego w głąb swego patrzenia. W dniu, w świetle coraz krócej trwającym „ani się już człowiek mieści”²⁰, pisze Myśliwski. Ale w rzeczy takiej jak zmierzch już prawie się może człowiek pomieścić, a przynajmniej może sobie przypomnieć, jak chcieli się w nim pomieścić nasi ojcowie, nasi przodkowie. Do zmierzchu, jak do innych przedmiotów, dociera autor dzięki głosom i poprzez głosy. To nie byle jakie głosy. Pisarz musi przecież dbać, by od przedmiotu nie odjechać na pierwszej lepszej metaforze, porównaniu, na pierwszym lepszym wypowiedzeniu. Przepatrywanie mowy wyznaczać może drogę do rzeczy.

Gdyby jednak Myśliwski powtarzał przebieg inwencji, uwięziłby go schemat. Należałby wtedy do kompozytorów, którzy zanudzają nas przewidywalnymi wariacjami. Kiedy piszę o jego medytacjach, wyciągam z porządku kompozycyjnego jedną figurę, podporządkowaną przecież większym formom improwizacyjnym, w ogóle przekształcaną ze względu na tonację całości dzieła. W kompozycji *Traktatu...* rozważanie szczegółu wspomaga wielki, improwizowany monolog, który poprzez pamięć nadaje narratorowi odczucie istnienia. Inaczej wybrzmiewa ta inwencja np. w *Widnokregu*, choć i w tej powieści odpamiętywanie stwarza rzeczy. Rozbudowana, powracająca w utworze medytacja nad sandomierskimi schodami nie prowadzi wprost do wnętrza przedmiotu. Widzimy i prawie dotykamy dwóch różnych przedmiotów, które noszą nazwę schodów. Syn przelatuje ponad nimi, przeskakuje po dwa, trzy stopnie, jakby unosił go duch powierzchni. Dorośli poznają te schody swoimi ciałami, mierzą zmęczeniem, wdychają w miejscach odpoczynku. Naznaczony chorobą ojciec mierzy drogę na górę nieodpowiednią, śmiesznią i tragiczną miarką

²⁰Ibidem.

– krótkim oddechem astmatyka. Ojciec nie chce pogodzić się ze swoją słabością i nie chce pogrążyć się w przedmiocie, który oznacza cierpienie. Syn i ojciec uciekają – każdy z innych powodów – przed tkwiącą w drodze na górę nieskończonością: syn przed niebem, do którego może doskoczyć, a ojciec przed piekłem, które na niego czeka. Te dwa słowa oznaczają nie tyle metafizyczne przestrzenie, ile fizyczne doznania lekkości i ciężaru materii. Z powagą sandomierskich schodów można zmierzyć się tylko przy pomocy opowieści o innej przestrzeni. Opowieść ojca o wojnach prowadzonych przez Kartaginę uwalnia go od doznania, które dyktuje przedmiot. Słucha jej syn i słuchają przygodni pątnicy. W improwizowanym opowiadaniu o starożytnej batalii można odetchnąć swobodnie, można zaznać chwilowej wolności od drogi ponad siły, od przedmiotu, którego nie chce się codziennie medytować. Zdaje się, że im więcej szczegółów potrafi ojciec przywołać w swej improwizowanej opowieści, im bardziej zagłębi się w starożytne realia, tym łatwiej zapomną on i jego słuchacze o rzeczy, na której stoją i której dotykają.

Zestawiłem dwie odmienne medytacje przedmiotu – zmierzchu i schodów. Obie odkrywają wielość warstw medytowanego szczegółu, ale jakże różnią się znaczeniem. Tonacja każdej powieści zasadniczo bowiem zmienia również brzmienie inwencji. W zmierzchu wchodzimy dzięki głosom z dawnego czasu, które odkrywają nieskończoną pojemność zmierzchania. Od schodów, poznawanych przez wielość przechodzących ludzi, odsunąć nas chce jeden tylko głos – ojca cierpiącego od wspinania się i schodzenia. W zmierzchu chciałoby się zmieścić, ze schodów chce się uciec. Z punktu widzenia uniwersalnego toposu ojca i syna, medytacja nad przedmiotem służy za każdym razem odmiennym sensom. W *Traktacie...* chodzi o usłyszenie w przedmiocie głosów naszych poprzedników, którzy medytowali przed nami. W *Widnokręgu* zaś o złudną próbę odrzucenia głosu ojcowskiego cierpienia. Te odmienne znaczenia medytacji można jednak uzgodnić. Cierpliwie przedstawione schody sandomierskie mówią tylko o wyrazistości ludzkiego śladu, który może uniemożliwić odsunięcie troski. Takie mocno odcisnięte ślady cierpienia mogą całkowicie przesłonić przedmiot i medytację przedmiotu zamienić w medytację cierpienia. Ale tę „inwencję”, znaną jako kontemplacja krzyża albo medytacja o krzyżu, zna już przecież dobrze każdy wierzący chrześcijanin.

Piszący o improwizacji z łatwością znajdują słowo „wolność”, opisujące dar, który spływa na improwizatora i podążających za nim słuchaczy czy czytelników. Ale Myśliwski improwizujący swoje restauracje nie pozwala nam zapomnieć o śladzie, który zostawiamy. Jeśli można mówić o wolności danej nam od medytowanego przedmiotu, o darze urzeczowienia, to tylko jako o pamięci dawnego przekonania, jako o dziedziczonej uludzie. Przedmioty dają ukojenie, jeśli potrafimy zdobyć się na cierpliwą inwencję, ale nie dają wolności. Ostatniego błysku świadomości improwizatora, pochłoniętego przez improwizację, Myśliwski nie gasi. Powiedzieć, że ten błysk oznacza rozum broniący się przed transem czy iluminacją, to wkroczyć na drogę nowoczesnej dialektyki. Może to rozum, może doświadczenie, może temperament, może trzeźwe spojrzenie, a może tylko pamięć kompozycji utworu powstrzymuje nas i improwizatora przed roztopieniem się w olśniewającym bogactwie rzeczy? Medytacje nad przedmiotem, jak wszystkie inwencje u Myśliwskiego, przywołują ledwo słyszana muzykę sfer, harmonię rzeczy i przybliżają te porządki przy pomocy słowa, które swojego sensu nie gubi i zgubić nie może. Poprzez melodię słowa wypowiadają się przecież zarówno ślady zostawione przez czas, jak i przez człowieka. Za pomocą melodii słowa chcemy poznać naturę rzeczy oraz naturę symbolicznych porządków. Pisarz pilnuje, by słowo nie przemieniło się w *logos*, konkret – w abstrakcję, a improwizacja – w niepoohamowany trans. Melodia jest pamięcią raj, sens jest pamięcią ciężaru ziemskiego istnienia. Żadna improwizacja nie uwalnia całkiem od tego ciężaru. A jednak rozczarowanie, które wpisane jest w artystyczne poznanie, w poznanie poprzez sztukę, nie przeobraża się w tej prozie nigdy w zniechęcenie, absurd, banalny sarkazm. Inwencję, taką jak medytacja nad szczegółem, narratorzy Myśliwskiego ciągle podejmują, jakby nic więcej nie zostawało, niż pociecha konkretności i łaska marnego ludzkiego śladu. W medytacjach zanika *logos* targający troskę, choć przecież medytuje się za pomocą słowa. U Myśliwskiego medytacje odciągają nas na chwilę od właściwego celu mówienia, jakim jest oczyszczenie mowy, by móc ujrzeć swój los. Los istnieje poprzez słowo, a nie poprzez rzeczy uwolnione od słów. Zatem na pytanie, czy medytacja nad rzeczą wyzwala podmiot z losu, odpowiedziałbym: uwalnia na chwilę, na moment trwający do pierwszej troski, do pierwszego przywołania ludzkiej formy.

Podmiot nomadyczny w prozie Wiesława Myśliwskiego Próba oznaczenia miejsca antropologicznego. Wprowadzenie

Współczesne literaturoznawstwo coraz częściej posługuje się kategoriami związanymi z przestrzenią (nie tylko w znaczeniu geograficznym, ale przede wszystkim kulturowym), takimi jak „nomadyzm”, „nomadyzm intelektualny”, „miejsce autobiograficzne” czy „miejsce antropologiczne”. Są one szczególnie użyteczne w badaniach prowadzonych przez antropologów literatury, wykorzystywane w geopoetyce, przydatne w opisie i interpretacji zwłaszcza tych fenomenów literackich, których egzystencja obejmuje większe przestrzenie czasu historycznego oznaczanego w istotniejszych momentach mianem „zwrotu”, „cezury” czy „przełomu”, inaczej mówiąc – zwracających uwagę cechą, którą pozwolę sobie nazwać „istotnością ewolucyjną”. Jeżeli w konkretnej twórczości daje się wyróżnić chociaż jeden przełom o konsekwencjach na tyle widocznych, że można je uznać za doniosłe dla charakterystyki emocjonalnej, intelektualnej czy światopoglądowej danego dzieła, a tym samym jego autora, „nomadologiczna” aparatura pojęciowa, tożsama nieraz z określonymi narzędziami badawczymi, okazuje się funkcjonalna. A dzieje się tak wówczas, gdy pojęcia teoretyczne stają się dzięki inwencji badającego pojęciami operacyjnymi.

Celem artykułu nie jest jednak jedynie ustalenie historycznego przełomu w liczącej już ponad pół wieku drodze twórczej Wiesława Myśliwskiego, powieściopisarza i dramatopisarza – poczynając od utrzymanej w konwencji

pamiętnikowej powieści *Nagi sad* z roku 1967¹, na powieści *Ostatnie rozdanie* z roku 2013 kończąc (optymistycznie zakładam, że obecnie pisarz pracuje nad kolejnym dziełem). Za najważniejszą cezurę w dziejach twórczości Myśliwskiego przyjmuje się zgodnie rok 1984 – datę ukazania się *Kamienia na kamieniu*. Ze stwierdzeniem, że dzieło to poświadcza pewną metamorfozę pisarza, którego przestano kojarzyć z tzw. nurtem chłopskim i zaczęto postrzegać jako pisarza uniwersalistycznego, nie ma potrzeby polemizować. Istotniejsze jest wskazanie, czy w rezultacie owego zwrotu – zresztą pewne oznaki niepełnej afiliacji twórczości Myśliwskiego z nurtem chłopskim można dostrzec już we wcześniejszych utworach, nie tyle w warstwie formalnej, ile filozoficznej – pisarz odnalazł swoje miejsce antropologiczne. Samo uwiarygodnienie tezy, że autor *Nagego sadu*, *Palacu*, *Traktatu o łuskaniu fasoli* czy *Widnokągu* jest podmiotem reprezentującym postawę (*modus*) nomadyczną, czyli *ipso facto* jest podmiotem nomadologicznym w znaczeniu kojarzonym z kategorią nomadyzmu intelektualnego, nie powinno przysporzyć problemów. Perypetie myślowe pisarza doświadczającego zmian w kulturze chłopskiej, wprawdzie niewielkich, lecz szybko narastających i potężniejących, rejestrowane są przezeń z „czułością” barometru czy sejsmografu, że ujmę rzecz metaforycznie. W konsekwencji pojawiają się pytania: Czy pisarz znajduje jeszcze powody do identyfikowania się z ethosem chłopskim? Czy wieś i zamieszkujący ją w dobie ponowoczesności ludzie są jeszcze zdolni do wytwarzania owych specyficznych własności nazywanych kulturą chłopską? Jeżeli tak – to czy oznacza to bycie w „miejscu antropologicznym”?

Trochę o metodzie

Ze względów metodologicznych należy zdefiniować parę pojęć kluczowych w kontekście założonego celu badawczego. Pozwoli to na zawężenie pola argumentacji, co jest zabiegiem istotnym z punktu widzenia efektywności

¹ Powieść została uhonorowana Nagrodą im. Stanisława Piętaka w roku 1968 i doczekała się adaptacji telewizyjnej zatytułowanej *Przez dziewięć mostów* (1972), a także przekładu na język niemiecki. Por. A. CHOJNACKI: *Wiesław Myśliwski*. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. J. KRZYŻANOWSKI, Cz. HERNAS, A. HUTNIKIEWICZ i in. Warszawa 1984, s. 703.

badania wszelkich tekstów narracyjnych². To cel wymagający dyscyplinowania między innymi poprzez precyzyjne zdefiniowanie pojęć operacyjnych.

Zacznijmy od generalistów: wobec faktu, że centralną kategorią przyjętą dla celów tego artykułu jest kategoria „miejsca antropologicznego”, warto – za Elżbietą Rybicką – przedstawić główne tezy charakteryzujące myślenie o przestrzeni w realiach ponowoczesności³, a zatem po tzw. „zwrocie kulturowym”. Do tych tez, tendencji możemy zaliczyć następujące:

1. Chiazmatyczne rozumienie relacji między przestrzenią a językiem, literaturą i kulturą.
2. Nie esencjalne, lecz dynamiczne ujęcie przestrzeni jako konfiguracji zmiennych współczynników lub jako przestrzeni tranzytowej.
3. Łączenie przestrzenności z temporalnością.
4. Powrót kategorii miejsca i – co za tym idzie – akcentowanie lokalnych i regionalnych, a także innych (płciowych, etnicznych, klasowych, kulturowych) parametrów badacza, twórcy czy praktyk artystycznych oraz powiązane z tym problematyzowanie opozycji lokalne – globalne.

² Lubomir Doležel podkreśla, że badając teksty narracyjne, powinno się dążyć do ograniczenia liczby argumentów. Jego zdaniem „dla każdego tekstu da się ustalić pewien zamknięty zbiór argumentów narracyjnych”. L. DOLEŻEL: *Semantyka narracji*. Tłum. M.B. FEDEWICZ. W: *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2004, s. 130.

³ Przestrzeń nie może pozostawać bez wpływu na człowieka. Zmiany w przestrzeni kultury chłopskiej mogły – to hipoteza wstępna – zachwiać wiarą Myśliwskiego w rozwój linearny, celowy, choć ograniczony wskutek owej celowości. A jednak ponowoczesny progresywizm nie wydaje się alternatywą godną zaakceptowania przez człowieka myślącego (tu: pisarza Myśliwskiego). Ágnes Heller pisze: „Ludzie ponowoczesni akceptują życie na stacji kolejowej. Oznacza to, że akceptują życie w absolutnym czasie teraźniejszym. Nie czekają na pociągi pośpieszne i nie spieszą się im do jakichś stacji końcowych. Wszystkie bowiem stacje końcowe zostały rozpoznane jako miejsca, które kryją w sobie katastrofę. Dlatego ludzie ponowoczesni twierdzą, że w sprawie ostatecznego celu są kompletnymi ignorantami – przyjmują »stan przejściowy«, konkretne tu i teraz, jako stan ostateczny – przynajmniej dla nich. Przyszłość pozostaje nieznaną”. Á. HELLER: *Eseje o nowoczesności*. Tłum. J.P. HUDZIK, W. BULIRA, T. MARKIEWKA i in. Toruń 2012, s. 108. Zygmunt Bauman zauważa, że w warunkach ponowoczesności dochodzi do odwrócenia ich dotychczasowej funkcji. Nie są już one gwarantem poczucia stabilności i bezpieczeństwa, ale są źródłem „ciągłego i nie dającego się ukoić niepokoju: przyszłość spowita jest mgłą niepewności i nie wiadomo, jak nagiąć ją do kształtu pragnień”. Z. BAUMAN: *Ponowoczesność*. W: *Słownik społeczny*. Red. B. SZLACHTA. Kraków 2004, s. 912.

5. Szczególnie zainteresowanie przestrzeniami hybrydowymi, heterotopiami i pograniczymi.

6. Konceptualizacje podmiotu, podkreślające znaczenie jego przestrzennego umiejscowienia oraz mobilnych, nomadycznych czy migracyjnych trajektorii biograficznych.

7. Przekonanie, że literatura performatywnie powołuje, kreuje i nadaje znaczenie przestrzeni.

8. Przesunięcie perspektywy od ontologii do ideologii, od mimesis do pragmatyki władzy nad przestrzenią, od uniwersalnej mityzacji do przemocy symbolicznej, od poetyki przestrzeni do polityki miejsca⁴.

Wiele z wymienionych powyżej tendencji będzie można wykorzystać w funkcji punktu (układu) odniesienia w badaniu prozy Myśliwskiego. Zwraca uwagę duże ich zagęszczenie, tworzące perspektywę dla badań zakładających, że teza o nomadyzmie intelektualnym pisarza daje się obronić, zważywszy na fakt, że jest on twórcą polifonicznym, a jego proza – bo ten nurt twórczości będzie przedmiotem namysłu – to oryginalny palimpsest złożony z nakładających się warstw semantycznych. Już samo to, że pisarz sukcesywnie wykorzystuje tę technikę, świadczy o jego nomadycznym temperamencie twórcy poszukującego, a skutek tego poddanego napięciom i niepokojom zarówno epistemologicznym, jak i aksjologicznym. Przedmiotem refleksji nie jest już przestrzeń dająca się łatwo opisywać kategoriami socjologicznymi czy etnologicznymi, nazywana przez długi czas kulturą chłopską, ale przestrzeń znacznie mocniej zatomizowana, bardziej dyfuzyjna, zdetyrioralizowana, odrębna.

Według Rosi Braidotti tożsamość nomady rozumiana jako atrybut podmiotu nomadycznego, czyli figuracji ponowoczesnej i transgresywnej, mocno przy tym powiązanej z terytorialnością, jest mapą tych miejsc, w których on już był. Dlatego może on zawsze ową mapę odtworzyć „*a posteriori*”, jako

⁴E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014, s. 45–46. Istotne jest, że obecnie kategorie przestrzenne są korelatami w próbach zrozumienia podmiotowości indywidualnej – przede wszystkim relacji podmiotu z miejscem. Coraz częściej w rozmaitych językach badawczych „uznaje się sprawczą rolę przestrzeni (i umiejscowień) w konstytuowaniu podmiotu”. Ibidem, s. 51.

zbiór kroków dokonanych podczas podróży”⁵, jak pisze Rybicka. Trudno jest przeprowadzić analogiczną operację w odniesieniu do nomadyzmu intelektualnego z uwagi na związaną z nim konwergencję oraz interdyscyplinarność. Badający np. wielowarstwową prozę Myśliwskiego musi rozporządzać atrybutami jakościowo dorównującymi złożoności intelektualnej przekazu artystycznego. Trudno jest opisywać podmiot nomadyczny, gdyż jest on w ruchu, zarówno horyzontalnym, jak i wertykalnym, z impetem przemieszcza się w chaosie pozornej przygodności i przypadkowości. Pozornej, bo w istocie rzeczy za całą tą kinezą myśli oraz intuicji może kryć się porządek, o którym podmiot nie wie zgoła nic bądź wie niewiele, próbuje jednak odnaleźć w nim miejsce dla siebie – miejsce antropologiczne.

Miejsce antropologiczne jest celem każdego człowieka. Dążność ta ujawnia się jako dominanta egzystencjalna u większości jednostek ludzkich i najczęściej ma charakter uświadomionej konieczności egzystencjalnej. Źródeł tego stwierdzenia można szukać w myśli Edmunda Husserla. Twórca fenomenologii nie miał wątpliwości co do tego, że – jak ujmuje to Karen Gloy – „świat ma egzystencję w świadomości, a nie poza nią. Jest on czymś mniemanym przez specyficzne akty świadomości i tylko tym”⁶. Wiesław Myśliwski jako osobowość twórcza, a zatem – jak można przypuszczać – jednostka charakteryzująca się szczególną, bogatą wyobraźnią antropologiczną oraz inteligencją emocjonalną, zdaje się mieć świadomość, że dzięki precyzyjnemu oznaczeniu swojego miejsca antropologicznego może zmanifestować wewnątrznie skorelowaną i dającą się zrozumieć (interpretować) tożsamość.

Michalina Kmieciak wskazuje, że Marc Augé mówi o zależności miejsca antropologicznego od porządków: identyfikacji, racjonalności i historii. Miejsce antropologiczne daje jednostce możliwość określenia się wobec przestrzeni determinowanej substancjalnie i behawioralnie przez te

⁵ Ibidem, s. 52. Rosi Braidotti uważa, że nomada, będąc figuracją ponowoczesnej podmiotowości, „jest postmetafizycznym, intensywnym i wielowymiarowym bytem, który funkcjonuje w sieci wzajemnych powiązań. Nie można go zredukować do linearnej, teologicznej formy podmiotowości, jest on raczej miejscem wielości połączeń”. R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Tłum. A. DERRA. Warszawa 2009, s. 66.

⁶ K. GLOY: *Wprowadzenie do filozofii świadomości. Problematyka i historia zagadnienia świadomości oraz samoświadomości*. Tłum. T. KUBALICA. Kraków 2009, s. 63.

wymienione porządki. W przestrzeni przeobrażonej – często w efekcie nomadycznego trudu – w miejsce antropologiczne, jednostka może „odnaleźć centrum swojego świata” – będzie ono zatem rodzajem gwarantu „emocjonalnej (i niejednokrotnie fizycznej) stabilizacji, potwierdzeniem przynależności człowieka do określonej grupy. Samo pojęcie miejsca nie powinno być z nim utożsamiane”⁷. Dlatego że, jak podkreśla Yi-Fu Tuan, „to, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. [...] bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót”⁸. Przyjmijmy więc, że zacytowane stwierdzenia na tyle wydajnie dookreślają proces antropologizacji przestrzeni, w tym również przestrzeni kulturowej, aby można było, mając na uwadze ich treść, pokusić się o oznaczenie miejsca antropologicznego w twórczości Myśliwskiego.

Początek drogi

Myśliwski w *Nagim sadzie*, pierwszej swojej powieści, przedstawia postać starego nauczyciela pochodzenia chłopskiego, któremu awans na inteligenta uświadomił, że mimo wykształcenia i zmiany statusu wciąż jest chłopem „ziemi przypisanym”, że nie może w pełni zasymilować się z sytuacją, którą wypracował. Nie przynależy w pełni do kultury inteligentckiej, „miastowej”, ale utracił też, przynajmniej po części, kontakt z kulturą, w której dorastał – nie może chociażby ułożyć sobie relacji z ojcem-analfabetą⁹.

⁷ M. KMIECIK: *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*. Red. nauk. R. NYCZ. Kraków 2013, s. 15–16. Szerzej por. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Tłum. R. CHYMKOWSKI. Przedm. W.J. BURSZTA. Warszawa 2010, s. 34.

⁸ Y.-F. TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. A. MORAWIŃSKA. Wstęp K. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1987, s. 23.

⁹ Problematyka *Nagiego sadu* nawiązuje do zagadnień podejmowanych już w prozie przedwojennej, np. w debiutach Józefa Mortona (*Spowiedź*) czy Stanisława Piętaka (*Młodość Jasia Kunefala*). Jeżeli chodzi o prozę powojenną, paranteli można doszukiwać się w *Żyłastej ręce ojca* i *Romansoidzie*, *Kochanym* Zygmunta Wójcika czy też *Listach z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego. W *Pałacu* z kolei, którego bohater mierzy się z kompleksem elitarności („pańskości”) kultury, odnajdujemy powinowactwa z przedwojennym debiutem Stanisława Czernika (*Gorycz*); podobne wątki występują w twórczości szeregu pisarzy, takich jak choćby Julian Kawalec czy Wilhelm Mach. Por. Z. ZIĄTEK: *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1999, s. 33–35.

Napisany w roku 1970 *Pałac* – kolejna i najbardziej być może złożona pod względem kompozycyjnym powieść Myśliwskiego¹⁰ – wyraża sprzeciw prostego człowieka (którego to pisarz wydaje się rzecznikiem), pastucha Jakuba, wobec kultury „panów”. Wędrując po opuszczonym pałacu, pomniejsza swój kompleks związany z brakiem udziału w tej kulturze fantazjami i marzeniami. Kontentuje chwilę, która przeminie, a spoglądając na zawieszane na ścianach obrazy, identyfikuje się, również emocjonalnie, z utrwalonymi (ale czy uwiecznionymi?) przez portrecistę nieznanymi mu personami. Oto próbka Jakubowego monologu wewnętrznego:

Jakiś jaśnie pan, jeszcze dosyć młody, choć лысы jak kolano. Wyprostowany, dumny. W kołnierzyku po samą brodę. W pelerynie. W jednej ręce cylinder, druga wsparta na laseczce zatkniętej przy nodze. W oczach skry mu błyszczą nie wiadomo, uśmiecha się czy szydzi. A patrzy tak blisko, jakby tuż przed obrazem kogoś widziało. Nieswojo mi się robi. Tam znów inny pan. Wysoki. Aż po samą ramę. Też stoi, ale jedną ręką wspiera się o biurko rozmazane gdzieś w ciemności. Ten patrzy łagodnie, dobroliwie niemal i daleko gdzieś daleko. Chory pewnie, bo suchutki, zółciutki, twarz jak piąstka, zapadnięte oczy i to patrzanie dalekie, jakby śmierć już widział. Biedak. Jakieś dziecko kędzierzawe, złote na siwym kucyku. Dalej jaśnie pani. Stoję przed obrazem z rozdziawioną gębą, tak jest piękna, anielska.

[...]

A mnie chce się powiedzieć, że jest taka piękna, że powinna w kościele wisieć, razem ze świętymi. Chce mi się klęknąć przed nią, zmówić pacierz, opowiedzieć jej coś długiego, spragnionego, z głębi duszy, czego nikomu bym nie powiedział. Że śniła mi się kiedyś pod jałowcem¹¹.

¹⁰ Opinia Jana Paławskiego, który pisze też: „Zdarzenia ujęto w dwóch płaszczyznach. Pierwsza, mająca cechy ramy kompozycyjnej, w której przedstawiono narratora i określono sytuację narracyjną, jest płaszczyzną o charakterze realistycznym”. J. PAŁAWSKI: *A jeśli chodzi o moje pisanie... O pisarstwie Wiesława Myśliwskiego*. Kielce 2011, s. 34. Warstwie realistycznej towarzyszy „narracja, która na przemian przynosi obrazy rzeczywiste i wizje senne, ostatecznie klaruje się wyłącznie w formule onirycznej, przy czym konwencja prezentowania fabuły przez bohatera narratora to nadal monolog sprawozdawczy lub dialog z przywoływanymi osobami”. Ibidem, s. 37.

¹¹ W. MYŚLIWSKI: *Pałac*. W: IDEM: *Nagi sad. Pałac*. Warszawa 1982, s. 281. Jak uważa Anna Marzec, pałacowa sala z portretami występuje w funkcji katalizatora, który

Bohater *Pałacu* jest rozdarty pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Rekwizyty kultury szlacheckiej służą metaforyzacji procesu wykraczającego poza potrzebę naśladownictwa¹². Jakub pragnie czegoś więcej, zatem podejmuje wysiłki, aby wtargnąć do psychiki podziwianego pana i przyswoić sobie jej najistotniejsze, w jego mniemaniu, właściwości¹³. Zachowuje przy tym autentyzm, nie boi się swoich namiętności, które Henryk Bereza nazywa społecznymi¹⁴, a których Myśliwski jako pisarz niezwyčajnego temperamentu nie waha się ujawniać w rozbłyskach „pisarskiej zuchwałości”¹⁵ – działa tu mechanizm mający przeciwdziałać implozji nomadycznych w swej istocie pragnień, dążeń podszytych niepewnością. Można nawet zaryzykować tezę, że świadomość przedrefleksyjna narratora podlega bolesnej transformacji w świadomość refleksyjną, natomiast w przypadku pisarza stwarzającego tę kreację daje znać o sobie mechanizm „wyzwolonej chłopskości”. Według Anny Marzec jest to:

[...] chłopskość intelektualna, pochodząca ze świadomego powrotu, [która] pozwoliła na utożsamienie się z tematem i bohaterem. Nie etnograficzne i nie folklorystyczne, lecz antropologiczne rozumienie kultury pozwoliło pisarzowi na podjęcie motywu „początku świata” dla tych, przed którymi wraz z końcem drugiej wojny światowej otwierały się nowe, dotąd nie znane możliwości awansu społecznego, zadośćuczynienia. Ten motyw znalazł wyraz w prozie innych

dynamizuje proces asymilacji cywilizacyjnej chłopu. Wpływa też na szybsze odsłonięcie tłumionych tęsknot – pasterz przebywając w pałacu, napotka cień „jaśnie pana”. Będzie on mu towarzyszył i stanowią wzorzec, z którym Jakub może się porównywać. To właśnie fantom nieżyjącego dziedzica będzie „instancją” oceniającą jego słowa, ruchy, sposób zachowania. Por. A. MARZEC: *Od Schulza do Myśliwskiego*. Warszawa 1988, s. 217–218.

¹²Dlatego też Myśliwski stworzył aurę nasyconą metaforami i symbolami. Nie jest to zjawisko oryginalne, bo przecież to właśnie metafora, jak zauważa Jonathan Culler, „jest nieodłącznym składnikiem tekstów literackich” (J. CULLER: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Tłum. M. BASSAJ. Warszawa 1998, s. 28), a w innych typach dyskursu występuje co najwyżej w charakterze ozdobnika.

¹³Por. A. MARZEC: *Od Schulza do Myśliwskiego ...*, s. 215.

¹⁴Por. H. BEREZA: *Nowy „homo novus”*. „Twórczość” 1974, nr 4. Podają za: A. MARZEC: *Od Schulza do Myśliwskiego ...*, s. 215. W innym szkicu Bereza wskazuje na „nieskończoność sprzecznych namiętności społecznych w człowieku” jako jeden z leitmotivów twórczości Myśliwskiego. H. BEREZA: *Pisanie*. W: IDEM: *Sposób myślenia. I. O prozie polskiej*. Warszawa 1989, s. 11.

¹⁵A. MARZEC: *Od Schulza do Myśliwskiego ...*, s. 215.

pisarzy nurtu chłopskiego, lecz w każdym wypadku ma on inną perspektywę, inne jest ujęcie tożsamości w początkowym okresie emancypacji chłopstwa¹⁶.

Pisząc o „imponującej karierze literatury nurtu chłopskiego”, Bereza stwierdza, że towarzyszy jej „skoncentrowana agresja literackiej głupoty”, i nie ma na myśli pisarzy, ale krytyków i badaczy, którym zarzuca dezorientację „w sferze wartościowania literackiego”. Krytyk pisze jednoznacznie: „w dzisiejszych teoriach i filozofiach badań literatury zabójcze dla krytyki stało się odrzucenie idiografizmu i aksjologii”¹⁷. Twórczość Myśliwskiego wytwarza ogromną „przestrzeń aksjologiczną”, na tyle przy tym złożoną i wielopoziomową, że ukierunkowany na jej rozpoznanie proces badawczy rozciągnął się na całe lata i jak dotąd, pomimo pojawienia się kilku cennych ujęć monograficznych, trudno mówić o jego syntetycznym domknięciu. Wedle mojego rozeznania ten stan rzeczy jest warunkowany przez tzw. parcjalność, która jest obecna we wszelkich analizach dzieła polskiego pisarza. Parcjalność oznacza częściowość, a jej konsekwencją jest to, że – jak zauważa Dariusz Kulesza – „trudno zaczynać analizę inaczej, niż od szukania zależności lub niesamodzielnosci części tworzących dorobek pisarza, literacką całość”¹⁸. W kontekście celu tej wypowiedzi jako dość oczywisty jawi się wniosek, że żadne pojedyncze i teleologicznie zawężone, bo skoncentrowane na jednym wątku, badanie twórczości prozatorskiej Myśliwskiego nie może skutkować apriorycznym przypisaniem jej określnika „cykl” (byłoby to ze wszech miar nieuprawnione), a w następstwie tego nie sposób przedstawić argumentów legitymizujących „status” tego pisarza jako nomady.

Dlatego jedynym rozwiązaniem jest całościowy ogląd prozy Myśliwskiego. W tej opcji, po ustaleniu zależności bądź niesamodzielnosci

¹⁶ Ibidem, s. 214–215.

¹⁷ H. BEREZA: *Wyznania*. W: IDEM: *Sposób myślenia ...*, s. 50. Odrzucenie, o którym mówi autor, wydaje się wynikać z anulowania problemu prawdy w powieści. Prawdziwie jest to – przyjmuje Michał Głowiński – co nie koliduje z normą społeczną. Badacz przestrzega jednak, że są wypadki, gdy „świat przedstawiony nie jest traktowany jako obiektywny byt, ani jako ekspresja przeżyć bohatera, stanowi zaś zespół możliwości. Czytelnik wówczas musi być świadom, że wyboru przedstawionych zdarzeń dokonano nie dlatego, że »miały miejsce«, ale na podstawie mniej lub bardziej arbitralnych decyzji opowiadającego”. M. GŁOWIŃSKI: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 30.

¹⁸ D. KULESZA: *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrozek*. Białystok 2016, s. 120.

poszczególnych części hipotetycznego cyklu, można przystąpić do badania powtarzalności, co będzie naturalną konsekwencją pierwszego zabiegu. Badacz winien sprawdzić, czy teksty zależne od siebie nie tworzą sekwencji oraz czy ich niesamodzielność jest sporadyczna, czy też występuje częściej, i ustalić, czy ma ona zakres wybiegający poza bilateralność. Kulesza wyjaśnia dalej:

Mówiąc inaczej, pytanie o powtarzalność ma na celu ustalenie, czy związki występujące między utworami wchodzącymi w skład dorobku twórcy mają charakter incydentalny, czy powtarzalny, a w konsekwencji, czy wskazują na dające się rozpoznać reguły albo regułę nadającą możliwie wielu, a nawet wszystkim tekstom pisarza dodatkowy sens, a przynajmniej umieszczającą te teksty w istotnym dla ich odczytania kontekście, który wydaje się niedostępny z perspektywy lektury ograniczonej wyłącznie do poszczególnych utworów. Przy czym wtedy gdy w grę wchodzi jedna reguła organizująca znaczenie wszystkich tekstów tworzących dorobek pisarza, nie ma już mowy o powtarzalności, ale o całościowości, czyli trzeciej cesze cyklu, ponieważ celem analizy i interpretacji dorobku jest najprawdopodobniej nieuchwytna, lecz [...] pożądana całość. Formuła, która nie tyle twórczość wyczerpuje, ile stanowi wyzwanie użyteczne przy poznawaniu jej i mnożeniu znaczeń, dających się w niej odnaleźć¹⁹.

Myśliwski już w pierwszych dwóch powieściach dał się poznać jako „nieortodoksyjny” przedstawiciel nurtu chłopskiego, górujący nad innymi nie tyle może kompetencjami kulturowymi, ile aspiracjami dotarcia do prawdy, którą przeczuwał, czyli konstatacji, że formacja literacka, której został przypisany, charakteryzuje się raczej względną – bo ograniczoną do zewnętrznego sztafażu – autonomicznością, będąc w istocie rzeczą integralnym składnikiem kultury rozumianej szerzej, uniwersalistycznie. Swoim nieukontentowaniem z umocowywania jego twórczości w nurcie chłopskim i próbami uwolnienia się z tego gorsetu ujawniał stopniowo cechy pisarza usposobionego do manifestowania nomadyzmu intelektualnego.

Bogumiła Kaniewska zwraca uwagę na symplicyzmy interpretacyjne w badaniu twórczości Myśliwskiego, a zwłaszcza powieści, których

¹⁹ Ibidem.

„wieloznaczność została podporządkowana perspektywie socjologiczno-histerycznej”²⁰, wyrzucając niejako przedstawiane przez pisarza procesy i zjawiska poza obszar znaczeń głębszych, filozoficznych i odbierając powieściowym bohaterom ich dwuwymiarowość. Tymczasem twórczość nomady intelektualnego, jakim był i jest (?) autor *Kamienia na kamieniu*, nie może być odczytywana w perspektywie behawioralnej, socjologicznej, bo zagraża to utratą esencji i sensu przynajmniej zbliżonego do pierwotnych intencji pisarza.

Przełom

Myśliwski pracował nad *Kamieniem na kamieniu*, zgodnie przez znawców nazywanym epepeją, całą dekadę. Pierwszym jego czytelnikiem, jeszcze w maszynopisie, był Henryk Bereza, który uznał powieść za gigantyczną i prognozował jej długie, a przy tym wpływowe życie²¹. Dzieło to jest w warstwie filozoficznej niemal modelowym przykładem struktury, którą Georg Wilhelm Friedrich Hegel określił mianem „totalności konkretnej”, odróżniając ją od pojęcia „całości” rozumianej jako „suma części”. Całość to prosty zbiór części i jako taka nie może być użyteczna w myśleniu pojęciowym, natomiast pojęcie „totalności konkretnej” odnosi się do całości zróżnicowanej wewnętrznie, a przy tym autonomicznej, ponieważ zawiera ona rację istnienia wszelkich jej składników²². Myśliwski musiał mieć tego świadomość, wiedział, że aby

²⁰ B. KANIEWSKA: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995, s. 14–15.

²¹ H. BEREZA: *Spełnienie*. W: IDEM: *Sposób myślenia...*, s. 391. W ocenie Berezy Myśliwski swoją wiedzą o człowieku zawartą w *Kamieniu na kamieniu* spowodował komentarze całych zastępów badaczy różnej proweniencji: literaturoznawców, filozofów, folklorystów, teologów, socjologów. Prognozował on, że kompozycją dzieła polskiego autora zajmować się będą specjaliści z zakresu muzykologii, zaś „przyrodoznawcom, historykom kultury materialnej i językoznawcom wszelkiej maści stwarza Myśliwski przedmiot studiów na całe lata”. Ibidem.

²² Por. B. OLSZEWSKA-DYONIZAK: *Spoleczeństwo i kultura. Szkice z antropologii kulturowej*. Kraków 1994, s. 85. Hegel był filozofem dążącym do syntezy na poziomie „współpracy” pierwiastka etycznego i antropologicznego – również w domenie aktywności estetycznej – toteż próbował „określić zasady połączenia konkretnej natury moralnej, ukształtowanej zawsze w określonej wspólnotcie, z racjonalnym aspektem ludzkiej osoby”. P. SINGER: *Hegel Georg Wilhelm Friedrich*. W: *Encyklopedia filozofii*. Red. T. HONDERICH. Tłum. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 1998, s. 318. Szerzej o kategorii „totalności konkretnej” por. Z. KUDEROWICZ: *Hegel i jego uczniowie*. Warszawa 1984, s. 103.

stworzyć epopeję, czyli uratować umierający świat, trzeba go opowiedzieć jako całość. A opowiadacz powinien nie tylko dysponować dystansem pozwalającym tę całość ogarnąć, ale także wiarygodnością. W wypadku narratora *Kamienia na kamieniu* wynika ona z tego, że Szymek do opowiadanego świata należał. Znał go. Był jego częścią²³.

W *Kamieniu na kamieniu* pisarz Myśliwski występuje – mówiąc nieco topornie – w roli anestezjologa ginącego świata, „operacja” jednak udaje się tylko połowicznie. Świat nie daje się unieśmiertelnić, można go co najwyżej zachować w sanktuarium pamięci i traktować jako bezcenny relikwiarz tak długo, jak rozum znośił będzie taką iluzję. Dla Szymona Pietruszki wieś z jej kulturą nie była ani rustykalna, ani infernalna, ale była tym, czym w gruncie rzeczy jest, czyli siedliskiem. Myśliwski nie jest skłonny zyskać wewnętrzny spokój i ukoić nomadyczną rozpacz tego, który pragnie osiąść i zapuścić korzenie. Nie chce absolutyzować faktów, o których i tak wie, że nie są absolutne. Wprawdzie zna opisywany świat, ale czy użyte środki językowe są wystarczające do opisu całości tego zapadającego w otchłań dziejów świata? A może po prostu pisarz potrafi wypowiedzieć tylko to, co rozumie²⁴, a że nie może rozumieć wszystkiego, spory udział w interpretacji rezerwuje dla czytelników? Nomadyzm intelektualny Myśliwskiego może – zakładam – lepiej radzić sobie raczej w sytuacji zaniechania niż uporczywego trwania przy fantazmatycznych resentymentach dla kultury przechodzącej w niebyt.

W perfekcyjnej analizie twórczości Julii Hartwig autorstwa Elżbiety Dutki znajdujemy stwierdzenie, że „Metaforyka przestrzenna odzwierciedla sposób postrzegania świata i siebie, system wartości”²⁵. W powieściach

²³ D. KULESZA: *Epopeja...*, s. 132. Dlatego też pisarz (wszak Szymon Pietruszka to „tylko” jego *porte parole*) miał zarówno talent, jak i kwalifikacje do tego, by stworzyć „spełnioną epopeję chłopską”, jak to określa Kulesza, by zaraz dodać: „Przeniósł [Myśliwski] wiejskie uniwersum z przestrzeni historii w przestrzeń kultury. Wyłączył wobec niego czas. Pozwolił mu trwać”. IDEM: *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*. Białystok 2011, s. 244.

²⁴ Ludwig Wittgenstein dowodził, że jeżeli filozofia (również zawarta w dziele literackim) niczego nie tłumaczy, to dzieje się tak dlatego, że „jest opisem słów, a nie opisem świata, słowa zaś rządzą się swoistymi regułami gry, które nie mogą odzwierciedlać realnego świata”. B. OLSZEWSKA-DYONIZAK: *Zarys antropologii kulturowej*. Zielona Góra 2000, s. 71.

²⁵ E. DUTKA: *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*. Kraków 2016, s. 23. Określenie „auto/bio/geo/grafia” wynika z faktu, że – wyjaśnia

Myśliwskiego ten rodzaj metaforyzowania wydaje się podporządkowany perspektywie magicznej. Przemieszanie obu porządków narracyjnych, tj. realistycznego i oniryczno-fantazmatycznego, przynosi efekt dający się porównywać ze strategią estetyczną tzw. realizmu magicznego, który w okresie powstawania *Kamienia na kamieniu* cieszył się w Polsce wielkim uznaniem. Nie oznacza to jednak, że Myśliwski mógł się inspirować tym nurtem – tym bardziej że już wcześniej, bo w latach 60., zdradzał inklinację do wskazanej powyżej „bilateralności”. O tym, jak można „umagicznic zwyczajność”, świadczą nie tylko metafory i symbole, ale także „emanacje” języka właściwego narracji realistycznej. Język epopei jest na tyle precyzyjny, by konstelacje słów zwyczajnych, prostych miały „światotwórczą moc”. Przczytajmy fragment opisu rytuału zmierzającego do wyproszenia u Stwórcy ustania ulewnych deszczy:

Zmusili nawet ludzie księdza, żeby procesję w pola poprowadził, może to pomoże. Ale daleko nie zaszli. Zaraz za Midurą, jak droga w pola skręca, kościelny Franciszek, który szedł z krzyżem na przedzie, ugrzązł w błocie prawie po kolana. Za nim ugrzęzły chorągwie. Ugrzęzły Karpielowa z Matyską, bo jak to tercjarki, tu chciały być pierwsze. Ugrzązł ksiądz, choć go Skubida z Denderysem prowadzili pod ręce. Musieli go dopiero, jeden z jednej strony, drugi z drugiej, podeprzeć i przenieść na suchsze, boby sam nie dał rady wydostać. A i tak mu jeden kamasz został w błocie i dopiero któraś z bab go wydostała i ozuła z powrotem na księżowską nogę. Bo kościelny Franciszek był przynajmniej w butach z cholewami, to nie oglądając się na procesję, szedł i szedł. Wołali go, Franciszku! Hej, stańcie Franciszku! A ten szedł i dopiero gdy mu błoto wyżej cholew sięgnęło, zmiarkował się, że sam tylko idzie. Na szczęście miał krzyż, to tym krzyżem podpierając się jak pastorałem, jakoś się z tego błota wydostał. Choć dostało mu się za swoje od księdza, kiedy wyszedł na suchsze, że ten krzyż tak sponiewierał. No i skończyła się procesja, trochę pomodlili się, trochę pośpiewali na brzegu tych pól i wrócili do kościoła²⁶.

autorka – specyfikę orientacji autobiograficznej poetki urodzonej w Lublinie, a zamieszkałej w Warszawie określa „Specjalna metaforyka i odniesienia do konkretnych, realnych miejsc [...]”. Ibidem, s. 22.

²⁶W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984, s. 334.

W *Kamieniu na kamieniu* autor rejestruje rzeczywistość, która przemija i czyni to z pewnym sentymentem dla świata, w którym kościelny może mieć lepsze buty niż ksiądz, słowo „kobieta” brzmi (zwłaszcza w wołaczu) protekcjonalnie, zaś słowo „baba” swojsko i poważnie, drogi nie są pokryte asfaltem, a krzyż jest oparciem i podparciem. Świat epopei Myśliwskiego wydaje się tyleż rzeczywisty, ileż imaginacyjny, ale składniki tej opozycji nie są wobec siebie agresywne, jeden nie osłabia drugiego, tylko wzmacnia przez unaocznienie egzystencjalnej spójni owego świata. Pisarz jednak musi szukać dalej, albowiem katastrofa jest nieunikniona, wpisana w codzienność, którą przedstawia. I jeśli nawet w owej na poły zmitologizowanej, rustykalnej oraz patriarchalnej wsi i jej kulturze zdołał pisarz oznaczyć swoje „miejsce antropologiczne”, to nastał teraz czas, aby poszukać nowego. Dlatego Myśliwski wciąż idzie dalej – z przeszłości historycznej i autobiograficznej ku tej, której istnienie już od dawna przeczuwał.

Ku metafizyce. Konkluzja

Dla odczytania sensu nomadycznej drogi Wiesława Myśliwskiego ważne są dwa jego dzieła: *Widnokrąg* (1996) oraz *Traktat o łuskaniu fasoli* (2007). Są to – jak zauważa Kulesza – opowieści o tej samej rzeczywistości²⁷. Jednakże „*Widnokrąg* był partykularny: wieś, miasto i echo historii pobrzmiwające rykiem pędzonych z zachodu krów. W *Traktacie*... pojawia się nawet zagranica. Świat jest obfitszy, bardziej rozlewny i zróżnicowany. Rozsypujący się”²⁸. W tak zdezastowanej rzeczywistości ważniejsze jest – co Myśliwski rozumiał już wtedy, kiedy pisał jeszcze polifoniczny i „chłopski” *Widnokrąg* – to, czego nie wiemy, niż to, co jest dostępne poznaniu. Żadna przygoda epistemologiczna nie jest treściwa, jeśli znajduje

²⁷Rzeczywistość tę trafnie objaśnia Bogumiła Kaniewska: „W utworach Myśliwskiego nowoczesność przeciwstawiona wiejskiej archaiczności jest tym czynnikiem, który nadaje kształt ludzkiej codzienności. To w niej znajduje odbicie kulturowa przemiana, stająca się udziałem bohaterów tej prozy, która w najprostszym znaczeniu stanowi jedno z wcieleń opowieści o rzeczywistości i jako taka staje się antropologicznym traktatem, dostarczając nie tylko obserwacji i materiałów analitycznych. Staje się opowieścią o pojedynczym istnieniu i – zarazem – uniwersalną przypowieścią egzystencjalną”. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 120–121.

²⁸D. KULESZA: *Epopeja*..., s. 164.

się rozwiązywanie. Zresztą tylko niewiedza – chociaż może być źródłem lęku czy dezorientacji – służy „światu, który bez niej byłby płaski i mały, a metafizyczny niepokój zamieniłby się w banal”²⁹ – tak oto można interpretować wywody Burmistrza z *Widnokregu*. Motyw ten zostaje rozwinięty w bardziej wyrafinowanym i „ponadpartykularnym” dziele, uważanym przez niektórych za arcydzieło metafizyczne, czyli w *Traktacie o łuskaniu fasoli*:

Albo serce, ma przecież i pies serce. Mówi się nieraz o kimś, że ma dobre serce. Mówi się, że u kogoś w sercu Bóg zamieszkał. A czy patrząc na to wszystko, Bóg nie chciałby już tylko w psich sercach zamieszkać. Nie wierzy, to prawda. Ale przypuszczać możemy. Co my zresztą wiemy? Najwykleszych rzeczy nie wiemy. Sierść się na psie zjeży i też nie wiemy nieraz, o co chodzi. Ogonem zamerda, a nie wiemy. Zaskamle bez przyczyny i nie wiemy. O, nie mógłby samym węchem czuć tego wszystkiego, co czuje. Czuje nawet, kto w jakich zamiarach przychodzi³⁰.

Być może należałoby zgodzić się z Wilhelmem Diltheyem, który „przyporządkował rozumienie naukom humanistycznym, a wyjaśnianie przyrodoznawstwu”³¹, i zrezygnować z wyjaśnienia tajemnicy nomadycznej drogi myślowej wiodącej do miejsca, które, patrząc na tę kwestię z perspektywy filozoficznej, można nazywać „miejscem antropologicznym”. Wyjaśnienie nie musi być pełne – tak, jak niepełna jest wiedza o tym miejscu samego pisarza Wiesława Myśliwskiego. Jest ono bowiem miejscem – jak sądzę – w porównywalnym stopniu odnajdywanym w historii. To miejsce istnieje w świecie minionym i zasadniczo utraconym, bo pisarz nie może już w nim być fizycznie obecny – ocalało ono w powieści i świadomości autora *Kamienia na kamieniu*, przeniesione w metafizyczny azyl znanej jemu tylko Tajemnicy. Oby jak najdłużej był Tajemnicą.

²⁹ S. WYSŁOUCH: *Słowo czy obraz? Kreacja, poznanie i percepcja w Widnokregu Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PAĆLAWSKI. Kielce 2001, s. 73. Autorka pisze, że w *Widnokregu* „tajemnica jest problemem metafizycznym”. Ibidem.

³⁰ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2007, s. 139.

³¹ H. SCHNÄDELBACH: *Rozum i historia*. Tłum. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 2001, s. 196.

Jak Myśliwski myśli o kobietach?

Jest w *Widnokregu* scena, gdy Piotr po śmierci matki pali zbierane przez nią przez całe życie przepisy:

Toteż po jej śmierci, gdy paliłem je pod kuchnią, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że oto przesuwają się przez moje ręce kartki pamiętnika matki. Bo też stanowiły jedyny zapis jej życia, jaki po sobie zostawiła. Nasuwały mi nawet na myśl wykopaliskowe, gliniane tabliczki, zapisane jakby dlatego symbolami potraw, żeby każdego, ktokolwiek próbowałby przedrzeć się przez ich tajemnicę, zwieść na manowce. Mogłem więc jedynie domyślać się, że ukryła w nich najbardziej samotne ze swoich myśli, westchnień, tęsknot, żalów, lęków, łez, te, z którymi nie zdradziła się ani przed ojcem, ani przede mną, które, być może, chciała także ukryć przed sobą. Domyślność ma jednak swoje granice, więc czy byłem w stanie czegokolwiek domyśleć się tak naprawdę? A chociaż przed wrzuceniem w ogień niektóre z tych przepisów czytałem po kilka razy, w niektóre wglębiając się, aby coś wytropić, wysłedzić spoza tych wszystkich, ile mąki, ile jajek, ile masła, ile tego, tamtego, aż do najbardziej, zdawałoby się, błahych szczegółów, odstawić do ostygnięcia, odstawić do ostygnięcia, odstawić do ostygnięcia, niewiele więcej domyśliłem się, niż mogła mi to podpowiedzieć wyobraźnia. Niekiedy trzymając

tępo przed oczyma jakiś przepis, łapałem się na tym, że waham się, czy go wrzucić w ogień, czy jeszcze raz przeczytać, jakbym oczekiwał, że może sam z siebie wyszepcze choćby to najsmutniejsze ze zdań, jakie kiedykolwiek od niej usłyszałem.

– Co ci będę mówiła, nie pomożesz mi przecież.

Niby tort makowy w czekoladowej polewie, niby schab w beszamelu zapiekany z żółtym serem, niby karp „à la Radziwiłł”, zupa wytrawna z dyni, omlet admirałski, brzoskwinie w galarecie, krem z wina, a miałem wrażenie, że oto stoję wobec jednej z najbardziej nieprzeniknionych tajemnic, a tym bardziej nieprzeniknionej, że zapisanej w najprostszy z możliwych sposobów, a więc zacierającym wszelki ślad po niej. Taka prostota bierze się zazwyczaj z dotkliwego przekonania o bezsilności wobec własnego losu. Aż trudno było mi chwilami uwierzyć, że całe życie matki, to te przepisy¹.

W tej scenie równocześnie ukrywa się i odsłania sens pisarstwa Wiesława Myśliwskiego. Pisarstwa, które w każdej fabularnej i estetycznej drobinie kryje mnogość znaczeń, często wewnętrznie sprzecznych – co starałam się już przed kilku laty udowodnić w książce *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*², gdzie jego prozę nazywałam prozą antynomii. Scenę palenia przepisów można bowiem odczytywać w kategoriach epistemologicznych, jako traktat o pisaniu i czytaniu – o tym, że pisanie jest w swej istocie równoczesnym pozostawianiem i zamazywaniem śladów, a czytanie – kruchą próbą tropienia tych śladów, z góry skazaną na niepowodzenie. Można też, odrywając się od tropów autotematycznych, dostrzec w daremnych wysiłkach bohatera ilustrację tezy o niewyraźności, o bezradności literatury próbującej uchwycić rzeczywistość albo też wpisać ją w kontekst modernistycznej epifanii, opisanej przez Ryszarda Nycza³ jako artystyczny zapis procesu poznawczego niemożliwego do spełnienia – procesu, w którym zbliżamy się do pozaartystycznej rzeczywistości, nigdy jednak nie przekraczając granicy między literaturą a obiektywną rzeczywistością.

¹ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrag*. Warszawa 1996, s. 384.

² B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2012.

³ Por: R. NYCZ: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2012.

W przestrzeni codzienności

Przeniesiona na płaszczyznę egzystencjalną scena ostatecznego, rytualnego pożegnania Piotra z matką to niezwykle subtelnie wyrażona refleksja nad kruchością ludzkiego istnienia. Plik kartek, obszerna papierowa kolekcja wydaje się materialnie nietrwała, boleśnie ulotna: pismo może wyblaknąć, zbiór się rozsypać, papier spłonąć... A jednak, troskliwie chronione przez matkę, przepisy przetrwały wojnę, przeprowadzki, kataklizmy, by ostatecznie przeżyć samą właścicielkę. Nie ten wątek jest jednak w owej scenie najsmutniejszy – najbardziej dojmującym, boleśnie dotkliwym jej motywem jest samotność, świadomość osobności, nieuchronnego oddalenia najbliższej osoby. Rozstający się z pamiątkami Piotr dowiadyuje się, jak niewiele wie o własnej matce, jak bardzo była ona osobnym człowiekiem, istotą, której życie, myśli, marzenia, uczucia były i pozostaną dla niego na zawsze zamknięte, niedostępne, obce. Nie dlatego, że nie dość kochał, że był nieuważny, obojętny, że nie dopełnił synowskiego obowiązku, lecz dlatego, że tak po prostu jest. Niewiele się wie o człowieku, który jest, był tuż obok... Z natury rzeczy jesteśmy skazani na samotność, osobność.

Prozatorski tren zmienia, reinterpretuje postać matki w całym *Widnokregu*, przechyla jej obraz, jakby pokazywał ją z zupełnie innej strony. Matka Piotra jest bowiem w powieści umieszczona w przestrzeni codzienności. Jej pierwsza rola to bycie strażniczką domowego ogniska – i to w najbardziej dosłownym, materialnym sensie tego słowa. Oglądana oczyma syna jest tą, która troszczy się o byt rodziny, zakupy, gotowanie, pieniądze, zdrowie, wygląd, szkołę, przyzwoitość (choć ta ostatnia nie wytrzymuje próby czasu w konfrontacji z darami panien Ponckich...). Ten aspekt codzienności zyskuje swój wymiar symboliczny w mitycznej wyprawie w poszukiwaniu zaginionego buta. Kiedy Piotr ma po raz pierwszy przyprowadzić do domu Annę, matka

Zamartwiała się, czy posprzątała wszystko jak należy, i ciągle coś tam jeszcze wynajdywała, mimo że zrobiła już wielkie pranie, pobieliała ściany, wymyła podłogę, kuchnię, powytrzępywała, co się dało, pościierała kurz, zmieniała słomę w siennikach, oblekła pościel, a w rogach, gdzie przebijiała wilgoć, porozwieszała jakieś kolorowe papiery, poprzestawiała to tu, to tam, a w dzień przyjscia Anny jeszcze poszła gdzieś z rana i przyniosła wielki bukiet kwiatów, który postawiła

w wazonie na stole, lecz to można byłoby zrozumieć. Przede wszystkim jednak zadrezczała mnie wątpliwościami, co powinna powiedzieć, jak powinna się przywitać, czy tylko podać rękę, czy może ucałować Annę, czy siąść chwilę z nami, czy od razu podać nam herbatę i ciasto, bo upiekła i ciasto, czy spytać Annę i o co, bo żeby nie za dużo pytać, czy najsampierw wysłuchać, co Anna sama powie, czy się uśmiechać serdecznie, czy może z początku być bardziej poważna⁴.

To cecha charakterystyczna dla opisu matek w prozie Myśliwskiego: ich przywiązanie do rodziny, więź z dzieckiem objawia się najsilniej w prostych codziennych gestach, w zaspokajaniu podstawowych potrzeb. Tak wyraża swą miłość do synów matka Szymona Pietruszki, a także matki innych bohaterów. Wyrazem matczynej miłości jest – jak powiedzialaby Jolanta Brach-Czaina – krząctwo⁵, które nasycza oddaniem to, co najzwyczajniejsze i docierające do istoty rzeczy, sensu życia, wagi istnienia – słowem: do metafizyki codzienności.

Gdy syn nazwie rozterki matki głupstwami, usłyszysz w odpowiedzi:

To nie głupstwa, synu. Bo widzisz, gdyby powiedziała, dzień dobry pani, mogłabym powiedzieć, tylko nie przez próg się witajmy, broń Boże przez próg, bo może to nieszczęście wróżyć. Ale bym się uśmiechnęła, żeby nie wypadło to jak przestroga. Musi chyba wiedzieć, że przez próg się nie powinno witać. I może też by się uśmiechnęła. To jak głupstwa? Nieraz pierwsza chwila, a na całym życiu waży⁶.

Niepokój, obawy, troska o drobiazgi, o wagę chwili zaczną znaczyć inaczej, gdy wypełni się wspólny los Anny i Piotra. To pierwsza z cech, którą chciałabym dookreślić: u Myśliwskiego kobiety są tymi, które posiadają dostęp do metafizyki codzienności, dostrzegania i odkrywania sensu w drobinach ludzkiego życia, najzwyczajniejszych czynnościach, codziennych rytuałach. Cecha ta daje nadludzką siłę matce z *Nagiego sadu*, niosącej syna przez siedem mostów. W rytuale luskania fasoli, w nieziennej kolejności dzielenia koguta, w inkantacjach towarzyszących przynoszeniu zakupów,

⁴W. MYŚLIWSKI: *Widnokrag...*, s. 380.

⁵J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 38 i n.

⁶W. MYŚLIWSKI: *Widnokrag...*, s. 380.

w modlitwie, czesaniu, święceniu jajek, zabijaniu ścierką much, komplecie wigilijnych potraw, smaku babki wielkanocnej – we wszystkim tym kryje się owa tajemnica istnienia, dostępna nie przez pojęcia, ale przez sposób bycia w świecie: uważny, rzec by można: nabożny. Szukanie zgubionego buta przestaje być wówczas wyrazem mieszczańskiej małości czy powojennej biedy, okazuje się heroiczną próbą przywrócenia światu poprzedniego porządku, ładu, który jest podstawą bezpieczeństwa i zadomowienia człowieka w jego własnym świecie.

Dostęp do metafizyki codzienności odkrywamy także w kreacjach takich postaci kobiecych, jak Kaśka sklepowa czy – niezwykle i pięknie sportretowana – Tereska z *Kamienia na kamieniu*. Nasycenie życia sensem, porządkiem, dotarcie do jego sedna nie jest – o czym dobrze wiedzą kobiety Myśliwskiego – osiągalne na drodze mądrości, doświadczenia, wiedzy czy poprzez próby pojęciowego ogarnięcia i nazwania tajemnicy świata. Ten rodzaj poznania możliwy jest tylko przez miłość, oddanie, troskę i czułość.

Doświadczenie świata przez bohaterów prozy Myśliwskiego wyrasta z porządku kultury wsi, opierającej się na archetypowym podziale ról, na odrębności świata męskiego i kobiecego. Patriarchat konstytuuje się na autorytecie i władzy, matriarchat – na trosce i miłości. Ten pierwszy, choć rozumny, wydaje się bezradny wobec pogrążającego się w chaosie świata, ten drugi dostrzega sens nawet w bezradności:

swoje udręki, a przynajmniej te, wobec których czuła się bezradna, przenosiła jakby w inną, łagodniejszą sferę, na inne przypadki, inne okoliczności czy inne osoby, a często zmieniając na zupełnie przeciwieństwa. Toteż najdotkliwsze cierpienie mogło się u niej objawiać jako radość życia⁷.

Kobiecie przypada zatem rola Beatrycze, wtajemniczającej mężczyznę w kruchy sens istnienia, w urodę codzienności, sens zwyczajności – jak w pamiętnej scenie z *Kamienia na kamieniu*:

Wstała, ściągnęła kapę, złożyła ją we czworo, przewiesiła na poręczu krzeselka. Ułożyła poduszki pod głowę, roztrzepała pierzynę. Aż się wierzyć nie chciało, że

⁷ Ibidem, s. 379.

dopiero płakała. Jakby od lat nam słała to łóżko przed każdą nadchodzącą nocą i teraz znów jedna z tych nocy nadeszła. A nawet nie niedzielna, zwyczajna, z wtorku na środę, ze środy na czwartek, i czas było iść spać po całym dniu życia. Wydawało się, że za chwilę osunie się zmęczona na kolana przy tym rozebranym łożu i zacznie pacierz odmawiać, mnie przyganiając, żebym chociaż się przeżegnał, bo tak w niej, jak we mnie, jakby nie zostało nic prócz zmęczenia po tym całym dniu życia. Choć dzień jak dzień, ani cięższy, ani lżejszy. Może ja kościłem, ona odbierała. Może ja orałem, ona szmaty prała.

Zdjęła bluzkę, spódnice. Nie powiedziała ani odwróć się, ani nie patrz, nic się nie wstydziła. Ale cóż tu się dziwić, kiedy cały dzień się przeżyje nie ma już siły, ni ochoty, żeby jeszcze się wstydzić. Ciało już tylko obolały ciężar, to i oczy, które na nie patrzą, ślepe. A pewnie i do głowy by jej nie przyszło, że po tylu latach mógłbym inaczej na nią patrzeć jak na ziemię, w przestworza. Bo po tylu latach zna się przecież jej ciało jak ziemię, przestworza, a ziemia, przestworza nie wie, co to wstyd. Zna się je w zdrowiu i w chorobie, w radości i smutku, w śmiechu i we łzach, i o każdej porze dnia i nocy. To czegoż się wstydzić? Ileż to razy w balii skuloną polewało się ją wodą z garnuszka, otokając z niej mydliny, i patrzyło się na jej golusienkie ciało jakby Pan Bóg z góry, co ją stworzył. Ileż to razy w gorączce, w pocie ścigało się z niej mokrą koszulę, a nie miała siły rąk unieść, cóż dopiero się wstydzić. Czy oddechu jej ileż to się po nocach nasłuchało, że nieraz nawet ci się śniło to samo co jej, bo gdy tak ciało przy ciele tyle lat, to i sen śni już się jeden, bo po cóż dwa osobne?⁸

To moment epifanijny, w którym Szymon dostrzega kształt i sens wspólnego życia, miłości, bliskości. Rolę przewodniczki odgrywa tu Małgorzata – jej późniejsze sprzeniewierzenie się tej roli będzie przyczyną klęski obojga.

Pierwsze erotyczne wtajemniczenie Piotrusia z *Widnokregu* także dokonuje się za sprawą kobiety, wujenki Jadwini. Scena, w której chłopiec przygląda się ukradkiem pięknu i udręce towarzyszącym miłosnemu aktowi wujostwa, zawiera – znów – projekcję Piotrowej przyszłości: ten sam rytuał wstydu i pożądania powtórzy po latach, jako młody mężczyzna, z Anną, kiedy za jej sprawą zdoła dotknąć wieczności...

⁸ IDEM: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984, s. 302–303.

Przewodniczkami Piotra są także panny Ponckie, uczące go eleganckiego świata, picia kakao, tanga oraz kobiecości nieco filuternej i niezupełnie poprawnej. Sanitariuszka z *Traktatu*... przywraca bohaterowi zdolność mówienia, ratuje go przed traumą i udziela osobliwej, ale i pięknej, choć przecież wprost niewypowiedzianej, lekcji miłosierdzia i poświęcenia.

Kobiety w świecie Myśliwskiego nie tylko mają dostęp do tajemnicy, ale same stanowią tajemnicę, której żaden z narratorów nie próbuje przeniknąć, wszyscy natomiast starają się ją opisać, dotknąć, zatrzymać. Najbardziej uparty w swym dążeniu jest Jakub z *Palacu*, który zaludnia swą nową posiadłość fantasmagorycznymi obrazami kobiet.

Droga do tajemnicy

Codziennność, zwyczajność, „glupstwa” – jak nazwie je narrator *Widnokregu* – stają się rodzajem zasłony, która stanowi szczelną granicę między synem – narratorem a matką, która uobecnia się w powieści przez pryzmat synowskiego spojrzenia. We wspomnieniach Piotra pojawiają się drobne szczeliny, które uchylają nieco tę przesłonę i zdradzają ślady „innej” matki, pokazują w niej osobnego człowieka, kobietę. Tak się dzieje podczas pierwszej wizyty u nauczyciela:

To wówczas po raz pierwszy zauważyłem ręce matki. Jakby spłoszone, szamoczące się, gdzieś wyrwijające się daremnie, a od tej daremności aż zbolące, być może poza moim wzrokiem i także wzrokiem pana, który od jakiegoś czasu nie spuszczał oczu z tych jej rąk, gdzieś w samych koniuszkach palców nabrzmiałe od płaczu. Tego samego, który wybuchał w niej czasami, gdy wracała z miasta z pełnymi siatkami w tych rękach. Dziwne, lecz do tej pory nigdy nie zauważyłem jej rąk. W każdym razie nigdy tak dotkliwie i tak osobno od całej jej postaci, jakby miały swój osobny strach, osobną nadzieję, osobne sny. Naturalnie, wiedziałem, że matka ma ręce, bo wszyscy je mają, ale to były ręce, żeby coś wziąć, dotknąć, przytrzymać, podnieść, przynieść, zawiązać, przymknąć, otworzyć, do walkowania klusków, przestawiania garnków, mycia, prania, cerowania, rozbierania się, ubierania, czesania, podawania kropelek na łyżce ojcu, żegnania się przy wieczornej modlitwie, czasem liczenia pieniędzy, a niekiedy, żeby mnie wziąć za rękę. A takich rąk się nie widzi, takie ręce są, bo nie może nie mieć człowiek rąk⁹.

⁹ IDEM: *Widnokrag*..., s. 252.

Przez moment narrator widzi matkę „dotkliwie i osobno” – nie jako część codzienności, ale jako Inną, kogoś odrębnego, osobę samą. Inną od siebie, wyjętą ze świata, nieznaną – poza przestrzenią domową staje się niepoznawalna, obca...

Narracja, wspomnienie oznacza w tym momencie wędrówkę po śladach, jest próbą odnalezienia śladów, które wskazywałyby na istnienie matki poza codziennością, poza zwyczajnością, poza relacją rodzinną. Kim jest, kiedy uwalnia się z kokonu krzątania, z potrzeby życia dla innych? Otóż... nie bardzo wiadomo. Dłonie matki wolne od zwyczajnych czynności, wyzwolone z dotyku, zajęć, potrzeby służenia czemuś i komuś, stają się komunikacyjnie nieme: spłoszone, daremne. Pałacy przepisy Piotr nie potrafi przekroczyć linii dzielącej go od matczynej tajemnicy, nie zdoła odczytać sygnałów, które pozwoliłyby mu zobaczyć matkę poza widnokretem jego własnego świata. Równie bezradny okaże się Szymek wobec matczynej płaczu, nauczyciel z *Nagiego sadu* wobec urody matczynych włosów, bohater *Ostatniego rozdania* wobec prawdy o własnym pochodzeniu. Światy kobiet są dla mężczyzn nieprzenikalne, dostępne tylko częściowo, na powierzchni.

Stąd – jak sądzić – bierze się wrażenie nieobecności kobiet w prozie Myśliwskiego. Tymczasem jest wręcz przeciwnie: ich obecność jest niezwykle intensywna, lecz niedopowiedziana, sekretna, niepoznawalna. Tak nakreślony został portret żony Piotra z *Widnokregu*. Anny, która pojawia się w kilku scenach, nie ma już w życiu narratora, ale równocześnie jest w nim nieustannie obecna: w przywoływanych wspomnieniach, myślach, obrazach. Myśl o Annie wypływa z przestrzeni, z każdej rozmowy, z deszczu. Przepiękny obraz utraconej ukochanej jest równocześnie szczegółowy i niedopowiedziany, dokładny i pozbawiony konkretnych wymiarów. Bliski i odległy. Zmysłowy i nieuchwytny. Podobnie tajemniczą postacią jest Maria z *Ostatniego rozdania* – obecna przede wszystkim przez listy, których jednak w porządku powieściowego świata nie daje się zweryfikować. Być może listy Marii są mistyfikacją i grą wnoszącą niepokój w życie bohatera, a może są jego własną projekcją wypełniającą dotkliwie puste miejsce po miłości życia.

Coraz częściej jednak coś mi się nie zgadzało w obrazie jej życia, jaki sobie na podstawie tych listów stworzyłem. Pomijam pomyłki, jakie każdemu mogą się zdarzyć, zwłaszcza gdy list od listu dzieli dłuższy czas. Takie pomyłki można wtedy przypisać zmieniającej się wraz z nami naszej pamięci, z której pewne zdarzenia uciekają, inne zacierają się, błędną i odtworzenie ich nigdy nie będzie powtórzeniem.

Nie byłem też pewny, czy to moja pamięć czegoś w tych jej listach nie pozamieniała, nie pomieszała, bo nie ufam do końca i swojej pamięci¹⁰.

Ciekawe, że właśnie kobiety odgrywające najważniejszą rolę w życiu bohaterów, obdarzane uczuciem – Anna z *Widnokregu*, żona bohatera *Traktatu* ... i Maria – są najbardziej zagadkowymi, niedopowiedzianymi postaciami kobiecymi w świecie Myśliwskiego.

Pytając o to, jak pisarz myśli o kobietach, trzeba pamiętać o szczególnej konstrukcji narracji pojawiającej się we wszystkich jego powieściach – jest to narracja, która nie tylko odtwarza przeszłość czy podporządkowuje się strukturze pamięci i mechanizmom wspomnienia, lecz przede wszystkim stanowi zapis procesu zdobywania, konstruowania narratorskiej tożsamości. W jej obręb wnikają opowieści o innych ludziach, o kobietach, przy czym te ostatnie – jak próbuję pokazać – są opowieściami o tajemnicy. I o pięknie. Myśliwskiego pisanie o kobietach nie jest próbą przeniknięcia tajemnicy, odkrycia prawdy o kobietach, mężczyznach czy relacjach między nimi. Jest opowieścią o niekończącym się poznawaniu Innej, tajemnicy, która zachwyca i boli, do której można podejść po to, by oddaliła się – niczym widnokąg – jeszcze bardziej. Jej obrazu nie można odnaleźć w zdarzeniach, ani nawet we wspomnieniach, portret ukochanej jest bowiem kreowany w opowieści, konstruowany z pamięci, pragnień, uczuć i słów. Jeśli można – a w moim przekonaniu można – utożsamić opowieść o osobie z opowieścią o uczuciu, klucz do konstruowania postaci kobiecych odnajdujemy w *Nagim sadzie*, pierwszej powieści Myśliwskiego, w której pojawia się niezwykle przenikliwa refleksja na temat miłości. Narrator snuje ją na marginesie swej relacji z ojcem, czytam ją jednak jako swoistą fenomenologię bliskości, artykułowaną później na różne sposoby w kolejnych utworach pisarza.

¹⁰ IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013, s. 171.

Więc może nigdy nie byłem naprawdę, lecz zostałem tylko przez ojca zmyślony

„Może tylko opowiedziany jestem i temu zawdzięczam swoje istnienie?”¹¹ – zastanawia się bohater *Nagiego sadu*, próbując odkryć istotę swej więzi z ojcem.

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

Toteż mogę powiedzieć, że przyszedłem na gotowy już los. I właściwie nic mi innego nie pozostało prócz wyrozumienia.

Może nie taka to znowu ostatnia rola, zwłaszcza gdy już niczego spodziewać się nie należy. To chyba jedyna rola, na jaką stać człowieka, w jakiej człowiek dobrą wolę może okazać, z własnej woli może dać coś z siebie, ze swojego życia coś uszczuplić, samolubstwo swoje ukrócić¹².

Miłość jest aktem kreacji, zmyśleniem dla siebie drugiego człowieka, wtapianiem go we własną tożsamość, ale i zmyśleniem siebie dla drugiej osoby. Tylko tak: przez próbę sprostania wzajemnym zmyśleniom, możliwe jest przezwyciężenie samotności, ciemności, oddalenia. Tworzymy w sobie tę drugą osobę, zacierając granice między ja a ty. Opowieść o uczuciu do kobiety staje się w świecie Myśliwskiego opowieścią o niej samej, tworzeniem jej ze słów, z pamięci, z obrazów. Zwłaszcza te ostatnie zdają się odgrywać rolę szczególną: Maria z *Ostatniego rozdania* pojawia się w życiu bohatera jako postać zapamiętana i narysowana, staje się stopniowo, wylaniając się z rysunku i wypełniając miejsce, jakie zostało dla niej przygotowane – wypełniając je dalszym ciągiem obrazu, składającego się tym razem ze słów. Podobnie skonstruowana jest postać Anny – rodząca się z obrazu młodej pary idącej przez sad, stanowiącej równocześnie projekcję, wyobrażenie i wspomnienie. Pisze o tym Maria w jednym ze swoich listów:

¹¹ IDEM: *Nagi sad*. Warszawa 1997, s. 39–40.

¹² Ibidem, s. 62–63.

Powiedz tylko, czy kochałeś mnie tak, jak ja kochałam ciebie. Zresztą skąd możesz wiedzieć, jak cię kochałam i nadal kocham. Niemożliwe, żebyś wiedział, nie zna się drugiego człowieka, każdy zna jedynie samego siebie, jeśli chce znać. Powiem Ci tylko, że świat nie istniał dla mnie poza tobą, chociaż to niewiele mówi. Kochałam cię oczami, myślami, każdą tkanką swojego ciała, każdym drgnieniem serca, kochałam cię w snach i na jawi. Kochałam cię jakby na przekór mojemu życiu. I kocham. Czasem wydaje mi się, że śmierć jest już poza mną, a ja cię kocham dalej. Uznasz, że to szaleństwo? Ale nie lituj się nade mną. Nie potrzebuję twojej litości. I tak będę cię kochać. Dla siebie będę cię kochać. Będę cię kochać, gdybyś nawet nie istniał. Wiem, że miłość nie była dla ciebie tym, czym dla mnie. Miłość to lęk, kruchość i ból, więc nie zmuszaj się do takich wyobrażeń. Wiem również, że miłość z miłością nigdy się nie równoważą, nie stapiają ze sobą. Pozostają uczuciami, które się wzajemnie darzą, lecz nie po tyle samo¹³.

Słowa Marii – przez narratora zapamiętane, cytowane, rekonstruowane, tworzone czy też zmyślane? – współbrzmia z myślami Piotra z *Widnokregu*, który palił matczyne przepisy. Miłość, bliskość nie zasypuje przepaści między kochającymi się ludźmi, nie rozjaśnia ciemności, nie odsłania tajemnicy, jakim jest drugi człowiek. Przeciwnie – ta odległość staje się bardziej dotkliwa, bolesna, okrutna.

Trudno byłoby zatem mówić, że Myśliwski pisze o kobietach. Jego proza mówi o widzeniu kobiety, o jej kształtowaniu przez spojrzenie i uczucia mężczyzny. Postaci kobiece postrzegane jako piękna tajemnica – albo też tajemnica piękna (przy czym mówiąc o pięknie myślę nie tylko o jego powierzchni, wizualnej reprezentacji) – podlegają szczególnej estetyzacji. Ich portrety malowane są niczym tajemnicze obrazy, dzieła mistycznej sztuki. Maria z *Ostatniego rozdania* wylania się z obrazu, Anna – z krajobrazu, z bieli kwitnącego sadu, wujenka Jadwinia opromieniona słońcem przypomina impresjonistyczne malowidło. Traktatem o widzeniu kobiet jest *Pałac*, który ukazuje fantasmagoryczny świat, buduje niezwykle, intrygujący portret kobiecości powstający w strumieniu myśli Jakuba. Jego wyobrażenia nieustannie tworzy kobietę, kiedy dokonuje niekończącego się, nieustannego aktu stwórczego:

¹³ IDEM: *Ostatnie rozdanie...*, s. 69.

Z moich rąk powstałaś. Obrysowałem cię nimi jak na pełnym słońcu piasku u rzeki, a nie zapomniałem ani pępka w tobie, ani sutek jak kamyki, ani wzgóрка zielem pokrytego. Z moich oczu, co do lez cię wypatrzyły. Z moich myśli, jakim tylko mógł zebrać o tobie¹⁴.

[...] nagość jest bezbronna, jest nie od siebie, lecz od ciebie zależna. Jest ufnością wobec ciebie, niepewną, załęczoną ufnością. Jest stawaniem się kobiecy w tobie, w twoich oczach, w twoim pożądaniu, bo nagość nie istnieje sama w sobie, istnieje tylko wobec ciebie. Ty dopiero obnażasz tę nagość w kobiecie. Jest ona jakby objawieniem się jakiegoś bólu, jakiejś tajemnicy jedynej, niepowtarzalnej, która się tobie z ufnością powierza, jest zdaniem się na twoją łaskę, na twoją wyrozumiałość, na twoje wzruszenie, na twoją z nią jedność. Czujesz się jej dopełnieniem. I to jest właśnie piękno, to jest ta prawdziwa rozkosz, jaką kobieta może cię obdarzyć. Lecz nie przypuszczacie, jak łatwo tę nagość w niej zranic¹⁵.

Zmysłowa, synestezyjna księga Genesis, jaką wysnuwa ze swych myśli Jakub, maluje obraz kobiety – zmysłowej i niedotykalnej zarazem, powstającej z myśli i rąk mężczyzny, ale umykającej mu, niemożliwej do przeniknięcia. Tajemnicy, która kusi i nigdy nie daje się odkryć. I dlatego właśnie trzeba jej nieustannie szukać...

¹⁴ IDEM: *Pałac*. Szczecin 1988, s. 137–138.

¹⁵ Ibidem, s. 139.

Marzena Boniecka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ona w prozie Wiesława Myśliwskiego

Nie ma zatem „kobiety”, która nie byłaby męskim dziełem. Fantazmat jest swoistym scenariuszem wyobraźniowym: kreatywność zostaje wpisana w jego istotę.

Krystyna Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*

Fantazmaty

W *Palacu* Wiesława Myśliwskiego jest pewna scena, jedna z wielu mikro-opowieści wynurzających się podczas monologu dziedzica. To krótkie wspomnienie, z pozoru nieistotne wtrącenie, bo taki też status nadaje jej wielowątkowa oraz splątana narracja powieści, ale kiedy przyjrzeć się bliżej, można dostrzec w niej tragiczny potencjał. Rozpoczyna się następująco:

Przyznaję ci, hrabio, o tak, piękne kobiety powinny zdobić parki, pałace, salony, może nawet kościoły, przyznaję, lecz nie ludzi. Prawdziwe piękno nie jest ozdobą świata, mój drogi, prawdziwe piękno jest jego cierpieniem. Czy nie odczuwasz zresztą, ty, uwodziciel, bywalec, obieżyświat, znawca, czegoś obcego w pięknej kobiecie, czegoś złudnego, nieprawdziwego? Czy nie odczuwasz w jej pięknie jakby urągania tobie, ludziom, światu? Czegoś niestosownego wobec

ciebie, ludzi, świata? A czy nie odczuwałeś nigdy, pożądając pięknej kobiety, jakiejś skrytej mściwości w sobie? Ty się może już nieraz mściłeś, tylko nie wiedziałeś o tym¹.

I tak dziedzic, główny bohater oraz narrator, ale przede wszystkim ten, do którego całkowicie przynależy język opowieści, wprowadza nas w scenę prawa do pierwszej nocy. To w zasadzie wstęp do jego rozważań na temat natury piękna oraz cierpienia, które powoli, w trakcie lektury, odsłaniają się przed nami. Ich źródłem jest utrata męskich złudzeń wobec uczuć oraz intencji „kobiet-dam”, „kobiet-łań”, „kobiet-aniółów” itd. Wszystkie te wyobrażenia, kobiece fantazmaty przeciwstawione zostały pragnieniu czystości, którego uosobieniem stała się wiejska panna, chłopka, dziewica. W *Palacu* fantazjowanie podtrzymuje niesamowitość całej historii, od czasu do czasu ujawniając grę niewinności z perwersją. Wzmacnia i nasycza ona (auto)opowieść Jakuba, który mówi:

A kazałem jej przyjść prosto z kościoła, prosto od ślubu. Żeby nawet do domu nie wchodziła, niech sobie wesele poczeka, ale prosto do mnie żeby przyszła. Bo kobieta ledwie w próg swojego domu wejdzie, już na całe życie smutnieje. A ja chciałem, żeby przyszła, póki szczęścia i kościoła będzie jeszcze pełna. Dopóki pacierzy będzie pełna, organów śpiewania, Boga w sobie niosąca jak świecę na wietrze [...]. Aby przyszła pachnąca kadzidłem, kwieciami, świecami. Prawie niewinna, nawet z ciała rozgrzeszona ten jeden jedyny raz w życiu, ten jeden jedyny raz odklęta w wszelkiego cierpienia, prawie święta ten jeden jedyny raz. Zanim wytańczą jej ciało w weselisku do cna, że nie zostanie z niej nawet suknia biała, zanim ją wybrudzą, wymęczą, zanim naprzepiją się do niej, nagwałcą ją w swoich myślach, w swoich łóżach, w swoich stodołach, w sadach, w zbożach, na miedzach, pod płotami, gdzie kogo żądza zaniesie, gdy będzie z nią tańczył. Zanim gorzalki w nią nachuchają, tabaki, zepsuty zębów. [...] Dlatego chciałem, aby prosto z kościoła przyszła. I przyszła, cała w welonie, jak śnieg biała, w wianku, okapująca łzami, ale przyszła. Pan młody ją przyprowadził [P, s. 331].

¹ W. MYŚLIWSKI: *Palac*. Kraków 1989, s. 330. Kolejne cytaty z tej powieści zaznaczam w tekście głównym jako [P, s.]; odniesienia do pozostałych powieści Myśliwskiego podaję wg następujących wydań i oznaczeń: IDEM: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984 – [KnK, s.]; IDEM: *Nagi sad*. Kraków 1989 – [NS, s.].

Można by sądzić, że wszystko w tej nierównej wymianie jest zaskakująco oczywiste, ale tak naprawdę przebiega ona zupełnie inaczej. Trudno w niej dostrzec kobietę, ponieważ to nie ona jest celem transakcji, a podtrzymanie męskiego fantazmatu czystości oraz władzy. Zakładnikami tej wizji są zarówno ten, który marzy, jak i ofiara tego marzenia. Miesza się w tym fantazjowaniu pożądanie oraz pogarda wobec ciała – z całej siły wypieranego ze świadomości podszytej lękiem przed popełnieniem grzechu. To strach, który jednocześnie zatrzymuje i kusi, popychając bohatera Myśliwskiego dalej. Jednak prawo do pierwszej nocy nie tyle naznacza własnością kobiece ciało, co staje się obietnicą dostąpienia (poprzez nie) zaszczytu obcowania z czymś świętym i nietykalnym. Przyświeca temu pragnienie wyniesienia się ponad zwyczajny biologizm, umocnienia poczucia wyższości, ale bez pogardy wobec samego siebie: ostatecznie przecież to inni gwałcą i poniewierają. Można sądzić, że scena ta (ale i cała powieść) skrywa w sobie zapis głęboko ukrytej psychomachii bohatera, w której walkę o jego duszę toczą dwie tożsamości: pańska oraz chłopska². Nic tutaj nie jest do końca jasne. Role, w których obsadza siebie Jakub, są płynne, a tytułowy pałac realizuje się przecież jako metafora schodzenia bohatera w głąb własnej psychiki³.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że w tej dziwnej rozgrywce istnieje jeszcze trzeci zakładnik cudzych fantazji oraz klasowych podziałów – pan młody, którego ubezwłasnowolnienie stymuluje siłę oraz podnosi wartość iluzji Jakuba-dziedzica. Mężczyzna przyprowadza i oddaje innemu swoją świeżo poślubioną małżonkę⁴. Jaśnie pana drażni upór młodego chłopca, który nie chce sam wrócić do weselnych gości i zarzeka się, że będzie czekał na ukochaną tyle, ile trzeba. Jego determinacja jest tak duża, że nie zwraca uwagi na sarkazm oraz złośliwości dziedzica, skłonny nawet zająć miejsce

² W podobnym tonie pisała o *Palacu* Bogumiła Kaniewska: „Rzecz w tym, że Jakub nie odgrywa roli pana, ale się w niego wciela, nie wymyśla »pańskości«, lecz ją w sobie odkrywa. Odkrywa w sobie »innych«, odkrywa możliwości, które – w innym miejscu i czasie – nie mogłyby się ujawnić. Jest to pierwsze z fundamentalnych odkryć Jakuba – każdy człowiek zależy od swego miejsca i czasu”. B. KANIEWSKA: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995, s. 59.

³ Por. Cz. DZIEKANOWSKI: *Życie jaśnie pana*. Warszawa 1994.

⁴ Dosłownie żegna ją słowami, które kieruje do dziedzica: „Przyprowadziłem ci ją sam, jaśnie panie, aby po drodze nie uciekła, bo z kobietą nigdy nie wiadomo. Masz ją, niech ci posłuży” [P, s. 331].

w kącie sypialni kochanków. W rezultacie Jakub niechętnie, ale jednak pozwala zaczekać młodemu chłopu w pałacowej kuchni i stawia przed nim suto zastawiony stół. Opowieść zaczyna się rozrastać, lektura przyśpieszać, niemalże czuć nerwowy rytm tekstu i słyszać jakby dźwięczące w głowie pana młodego: „więcej, więcej, więcej...” To w mojej opinii jedna z najbardziej dramatycznych scen *Pałacu*, bowiem Myśliwski zestawiając ze sobą pożądanie jednego mężczyzny z bólem i żarłocznością drugiego, portretuje nienasycenie. W efekcie brak, który domaga się zaspokojenia, zostaje poprzez ten kontrast spotęgowany. To głód olbrzymi, narastający, fizyczny, a zarazem wykraczający poza ludzkie pojęcie. Nie można go niczym w sobie zagłuszyć, można jedynie pokazać towarzyszące mu szaleństwo:

No to idź, idź, czekaj, głupcze, jak ci się czekania zachciało. Lecz żal mi go było. Do służbówki kazalem go zaprowadzić. Kazalem dać mu mięsiwa, piwa, żeby chociaż podjadł do woli, może nie będzie go tak bolało to czekanie, gdy mięsiwa michę będzie miał ze sobą, piwa garniec. Może zażre się tym mięsiwem, piwem zapije i zapomni.

I żarł, pił przez całą noc, aż się wszystka służba zleciała popatrzeć na niego, jak żre, pije, że nawet słowa nie może wymruczeć, taki się głód w nim obudził, taka zachłanność. [...] Lepiej że je, pije, niżby miał płakać. Niech je, pije, dokąd tylko może, przez siłę, przez rozum, niech je, pije, aby tylko w myśli nie popadł, bo go skołowacą. Niech sobie nawet wytchnienia nie daje, niech je, pije. Tyle jego, co zje, wypije przez tę długą noc, wieczną noc. [...]

Ale jakież było zdziwienie, gdy go rankiem znaleziono wiszącego na drzewie pośrodku podwórca [P, s. 332–333].

Cierpienie pana młodego, które wzbiera wraz z obezwładniającym uczuciem pustki, odzwierciedla zachłanność dziedzica wobec kobiety oraz wartości, jakie zostały jej przypisane. Innymi słowy: cielesna rozkosz jaśnie pana zostaje zmierzona intensywnością bólu chłopu. Ostatecznie ich nieświadome współodczuwanie składa się na jedną postać – na nieustanną wojnę tożsamości, która toczy się w Jakubie. Z jednej strony niewolnik, a z drugiej jaśnie pan. Z jednej strony poczucie winy, z drugiej władza. Nienasycenie i spełnienie, śmierć i rozkosz. W zasadzie można by tak bez końca, ponieważ podobnych ambiwalencji w prozie Myśliwskiego znajdziemy wiele.

Toczy się więc gra tożsamości, pod której przykrywką drzemie walka klas, ale istnieje tu coś jeszcze, co zazwyczaj przy okazji lektury dzieł pisarza zostaje przemilczane lub też zapomniane – jakby czytelniczce lub czytelnikowi udzielał się nienarzucający charakter tych postaci, uczestniczących w spektaklu (nie)istniejących panien młodych.

Scena pierwszej nocy kończy się śmiercią pana młodego, o której jasnie pan opowiada:

Ależ jakież było zdziwienie, gdy go rankiem znaleziono wiszącego na drzewie pośrodku podwórca. I pomyśleć, obzał się i powiesił. A do tego na samym wierzchołku. [...] A do tego tak dziwnie wisiał, że nie od razu można było uwierzyć, że nie żyje, lecz siedzi na tym drzewie i świtu wygląda po tej długiej nocy, że w strachu przed psami wylazł i zejść nie może. Bo wyobraź sobie, siedział okrakiem na gałęzi, uwiązany za szyję do pnia, i nachylał się nad ludźmi [...].

Nie myśl, że nie wiem, dlaczego tak postąpił. To przeciw mnie, przeciw mnie tak wysoko się powiesił, że już wyżej nie można było, widoczniej, krzykliwiej. Chciał, aby każdy to widział, że jam winien tej śmierci. A jeszcze do tego kłopotu mi narobił, bo musiałem mu kobietę za mąż wydać, a do tego nie miałem za kogo. Wziąłem w końcu swojego parobka i kazałem, żeń się. Półgłówek był, głuchy, leń, a wyobraź sobie, jak przyszło co do czego, to zażądał polowania zająca, dwu skór baranich i butów na ślub, bo inaczej nie chciał, że to po wisielcu [P, s. 333–334, wyróż. – M.B.].

Jak czytać o tych pannach naznaczonych przez los? O kobietach spuszczających wzrok, bezgłośnych i wręcz bezcielesnych? Są jak ciche wypowiedzenia umieszczone w opowieści jedynie po to, aby mogła ona (prze)trwać. Pomiędzy *sacrum* i *profanum* znajdują dla siebie przestrzeń do nie-bycia. Oczywiście każde z tych „miejsz” definiuje ten sam język, który tak czy inaczej skazuje kobiety na niewidzialność. Co można zrobić? Można je tropić jak lustrzane refleksy, jak drobne załamania narracji. To nie jest proste, ponieważ historie Myśliwskiego uwodzą ludową mądrością, folklorem, prostotą, kuszą odnalezieniem prawdy o nas samych. Poniekąd głód staje się również dolegliwością lektury...

Istnieją w tej powieści losy nie-do-opowiedzenia, jak np. życie panny młodej, wdowy po wisielcu. Nie są to niedoczytane życiorysy, a raczej

przestrzenie dla czytelnicznych domysłów. O tym, „czy” oraz „jak” można je zobaczyć, decyduje spojrzenie męskiego narratora, bohatera powieści. Są one również śladem zamiany jego pozycji, ról, dzięki którym kobieta staje się częścią wewnętrznego dialogu Jakuba. Kobieta zdaje się być w nim i zdaje się być jego dręczonym niepokojem sumieniem. Przybiera postać mary wynurzającej się z głębin psychiki bohatera i przemawiającej jakby w imieniu wszystkich kobiecych postaci skazanych w tej książce na przeźroczyłość:

Chuchro nieledwie, z rozsypanymi w bezładzie włosami, o twarzy bledziuchnej jak poświata, w sukni kwiciastej i za dużej, bosa. A idzie, jakby księżną chciała mi się okazać. Jest może pijana, może gorączka ją trawi [...]. Nie pasuje jej to. Pobożność jej pasuje, cichość, pokora, praca, coś takiego, w czym by zapodziać się mogła aż do nieistnienia, żeby jej nawet Bóg nie dojrzał. Bo nawet nie pasuje jej to że jest kobietą [P, s. 275].

Ona, one – kobiety? Mary? Fantazmaty? A co jeśli postać dziewczyny staje się wyłącznie pretekstem do autoanalizy męskiego „ja” przez Jakubadziedzica? Pozorem jego wyrzutów sumienia? Z jednej strony słowami bohaterki otrzymujemy jawną krytykę władzy oraz przemocy dziedzica względem kobiet. Z drugiej, gdy bohaterka mówi: „Taka niepozorna jak mysz, a kobieta. [...] I może przez to okażę się inna niż te twoje conocne łanie, które z całą rozkoszą dają ci tylko ciało” [P, s. 277], to wypowiada na głos jego własne marzenie. Jej słowa brzmią znajomo, powtarza je kilkanaście stron dalej sam jaśnie pan, gdy tłumaczy hrabiemu różnicę pomiędzy kobietą i męską cielesnością: „No, mój drogi, ja też cokolwiek znam się na kobietach. Ciało kobiety nie potrzebuje się bronić wobec ciebie, ono cię zniewala, ono z samej natury ma nad tobą przewagę” [P, s. 328].

W tym pęknięciu pomiędzy uczuciem grzechu a uświęceniem rozpina się tożsamość narratora, który dąży do przyjemności wymykającej się symbolizacji. To, oczywiście, inny rodzaj niewyartykułowania niż ten, który naznacza kobiecie los w tej powieści, ale pozostający z nim w relacji. W pustce bowiem, w to dziwne/skromne/niepewne/chore/ułomne kobiecie wpisuje dziedzic swój fantazmat czystości. Jakąś prawdę wyrosłą z potrzeby obcowania z tym, co święte, niewinne, niezrugane jeszcze niesprawiedliwością,

której sam doświadczył. Na szczere czy też nie wątpliwości bohatera Myśliwskiego składają się krzywda Jakuba-chłopa oraz potrzeba rekompensaty, czyli władzy realizującej się w postawie Jakuba-dziedzica. Obie te tożsamości są źródłem niespełnienia, którego ani przemoc, ani rozkosz nie są w stanie zaspokoić.

Wracam jednak do kobiecej postaci, która objawia się jaśnie panu słowami: „W oczy ci wchodziłam, panie, lecz niewidomy byłeś dla mnie” [P, s. 279]. Słowa dziewczyny w zasadzie określają status w tej powieści wszystkich postaci kobiecych, które cierpią na niewidzialność. Istnieją one o tyle, o ile uchwyci je męskie oko narratora. Jednak dzięki temu, że zyskują widoczność (ich istnienie lub brak dostrzega czytelniczka/czytelnik), ona – czyli lektura tekstu – traci swoją niewinność:

Raz nawet mleko, niosąc od udoju, rozlałam przed tobą, abyś się wielce rozgniewał na mnie. A było za co, tyle mleka w ziemię. Abyś przeklął mnie, z pięściami skoczył, za włosy chwycił i w to rozlane mleko mnie cisnął. Może nawet precz wyгнаł. Abyś tylko mnie dojrzał, abyś chociaż przez chwilę złości swojej stał się mnie pełny. Ale na nieszczęście moje tyś był dobry tego dnia. I rzekłeś tylko, o, niezdara [P, 279].

Scena ta pod wieloma względami warta jest uwagi. Jest symboliczna, a zarazem perwersyjna. Poprzez nią dziedzic dokonuje chwilowego rozliczenia ze sobą, dobitnie artykułując przy tym kobiecy los, który za wszelką cenę domaga się (jego) spojrzenia. Wydaje się, że tylko wtedy, gdy tropi się ślady męskiego pożądania, historie kobiet odzyskują swój głos. Jednak to nie ono je definiuje. Właściwie najbardziej wyraża je lektura tekstu nieufna wobec samej siebie, podejrzliwa wobec czaru opowieści, czujna wobec języka pewnych tradycji, z których wyłania się świat nie do końca jasny oraz usprawiedliwiony. W momentach, w których Jakub traci panowanie nad własnym monologiem, pojawia się bezradność, a za bezradnością kobieta. Można ją pominąć, przemilczeć lub można o niej czytać.

Jej portret: kobiety-matki

Wyobraźnia jaśnie pana Jakuba podsuwa mu różne obrazy kobiecości, w których przegląda się on jak w lustrze. Scena, gdy staje przed portretem

dziedziczki i doświadcza ogromnego zachwytu, przywołuje na myśl *Próchno* Wacława Berenta oraz fascynację jego bohatera, Borowskiego, obrazem matki⁵. Być może porównanie to jest zbyt daleko idące, ale ostatecznie wynika z niego pewien wspólny mianownik: źródłem męskiej ekstazy staje się obraz, ikona. Zarówno Borowski, jak i Jakub modlą się do kobiecych portretów czy też raczej do swoich własnych o nich wyobrażeń. O niemalże nabożnej, ślepej fascynacji bohatera *Pałacu* czytamy:

[...] dalej jaśnie pani. Staję przed obrazem z rozdziawioną gębą, tak jest piękna, anielska.

Wstyd zasnuwa jej spojrzenie. Może widzi, że się gapię na jej gołe ramiona, na jej maciupenką Mękę Pańską ślepię, spływającą z szyi między piersiami do połowy odkryte. Ale trwa to tylko chwilkę. Oczy jej się tkliwie na mnie rozszerzają. A mnie chce się powiedzieć, że jest taka piękna, że powinna w kościele wisieć, razem ze świętymi. Chce mi się klęknąć przed nią, zmówić pacierz [P, s. 212–213].

O ile jednak postać matki Borowskiego rozbudza w nim artystę, o tyle w przypadku Jakuba obraz kobiety staje się przyczyną samoponiżenia i wstydu związanego z własnym pochodzeniem:

Że śniła mi się kiedyś pod jałowcem. [...] A właściwie to jakbym ja jej się śnił. W biały dzień. W pałacu. W łóżu jej szerokim. W jej pościelach jedwabnych. Że nawet nie wierzyłem sobie, że to ja. Poznałem siebie po zapachu owiec, choć nie chciałem się poznać. Bałem się, czym chociaż umyty, wyczesany. [...]

⁵ „Z obrazu na stole uśmiechała się do mnie twarz młodej kobiety. Więc to znaczy: matka? ... Jam dotychczas nic o niej nie wiedział ... Nie, to była kobieta. Młoda ... Piękna ... Jedna z tych, co w kształty jeszcze nie obleczone, już w myślach mych żyły ... I ten jej uśmiech dziwny. Powiedzieć chce coś. Uśmiecha się, a czuć, że chłodne, zimne słowo rzuci ... I te usta miękkie. Te oczy, oczy żywe, mówiące. A jednak: matka! Powstałem szybko z miejsca i, onieśmielony, odstąpiłem na bok. [...] Staremu portretu nie oddałem. Zawiesiłem go sobie nad łóżkiem. I przeżywałem ciężkie dni. [...] Ocknął się jednak i we mnie ten potężny głos natury, wielki, ślepy nakaz, i rzucił mnie wreszcie przed nią na kolana. Spowiadałem się jej po nocach z tych wielkich pragnień obiecanego mi życia [...]. Chodź ... A w myślach tuliłem się do jej obrazu”. W. BERENT: *Próchno*. Wrocław 1979, s. 6–7.

Bo jakżeż to, żebym ja się śnił takiej wielkiej pani, i to w jej pościelach, w jej łożu, w jej pałacu. [...] Mnie więc zapragnęłaś. Lecz gdy się obudzisz, pożałujesz gorzko, zawstydzisz się, przestraszysz. Będziesz się pytała z lękiem, co to znaczy, gdy się pasterz śni [P, s. 213].

W powieści Myśliwskiego można dostrzec pewien modernistyczny rys, który dzięki modlitwie podkreślał związek wzniosłości z erotyką⁶. W tym wypadku akcentuje on również dwoistą tożsamość głównego bohatera oraz dwa modele funkcjonowania postaci kobiecych: święte lub wyklęte. Do tych pierwszych z pewnością należy matka. Paradoksalnie, dzięki niej w prozie autora obnaża się czasem (kobiece) ciało, które niepokoi.

W *Nagim sadzie* odsłonięte stopy kobiety, która walczy o syna, stanowią symbol kobiecej, matczynej drogi krzyżowej. Tak naprawdę w tych obrazach, fragmentach z życia bohaterek, dostrzec można jakąś wizję pasji, która realizowałaby się w ramach myślenia „[...] kategoriami biblijnymi, podstawowymi, [to] charakterystyczne dla kultury chłopskiej współlistnienie w zdarzeniach rzeczywistych dwóch wymiarów: codziennego, konkretnego oraz transcendentnego, sakralnego”⁷. Obraz matki cierpiącej, cichej, pokornej, pełnej wyrzeczeń pojawia się w wielu powieściach Myśliwskiego, składając się na pewną mitologię kobiecości. Figura ta jest jednocześnie wyznacznikiem sfery *sacrum* pielęgnowanej przez męskich bohaterów z najwyższym szacunkiem, lecz nie bez surowości. Taka postawa znajduje usprawiedliwienie we wspomnianej mitologii i wpisuje się w chłopską obyczajowość, która w ten sposób ją uniewinnia. Dzięki temu przemoc staje się „swojska”, a wpisana w strukturę tej (patriarchalnej) społeczności, traci ostrość. W *Nagim sadzie* działa to trochę na zasadzie zaklęcia rzeczywistości, które tworzy złudzenie, iż jednostkowe kobiece cierpienie ma sens, ponieważ w nim zapisuje się wspólny los, jakaś zbiorowa historia. W końcu razem z matką cierpi również ojciec, a ich wspólna droga staje się walką o syna. Jednak ostatecznie tylko jej ciało zostaje wystawione na ciężką próbę.

⁶ W powieści Berenta chodziło głównie o relację sztuki z erotyką, co podkreślała Izabella Kaluta za Mieczysławem Jankowiakiem i Wojciechem Gutowskim. Por. I. KALUTA: „Ona – sztuka” *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85, z. 2, s. 36–61.

⁷ B. KANIEWSKA: *Wiesław Myśliwski...*, s. 33.

Matki z wczesnych powieści pisarza to matki milczące, pełne zadumy i cichej mądrości. Ich istnienie jest ledwo zauważalne, podobnie jak ich brak. Odchodzą tak, jak gdyby wychodziły tylko na chwilę: napoić zwierzęta, nakarmić kury. Ich nieobecność oraz powroty odmierzają upływający w gospodarstwie czas. Kobiety-matki są w tej prozie reprezentantkami odwiecznego porządku, naturalnego rytmu wiejskiej egzystencji. I tylko ich choroba lub śmierć burzy ten ład, wytrąca z równowagi zwyczajność męskiego świata:

Bo ojciec, odkąd sami zostali i tylko ja z nimi, przyłgął jak dziecko do matki. Ciągle by przy jej łóżku siedział i coś jej tam opowiadał z dawnych czasów. A teraz nic nie opowiadał, tylko tak siedział, jakby śnięty czy rozespany. I jak kiedyś on wszystkich do roboty gonił, tak teraz matka musiała mu o tym czy o tamtym ciągle przypominać. I nawet o najzwyczajniejszych rzeczach. Czy żeby krowy napoił, czy sieczeni urznął, czy w chlewie postał, czy choćby psu miskę żarciem wyniósł.

– A idźże już, idźże – molestowała go nieraz.

A on siedział i opędał się od jej próśb jakby od natrętnych much.

– Czego i ty? Jeszcze się napoi, urźnie, pościele, wyniesie. A ty leż, boś chora.

– I dalej siedział.

Tu już żniwa za pasem, a on siedział, jakby się na zimę zanosilo [KnK, s. 181].

To jednocześnie depozytariuszki życia swoich mężów i synów, przechowujące matczyne wspomnienia, tęsknoty oraz rozpacz, o której pisze się czasem w listach pozostających bez odpowiedzi. Noszą ją w sobie, ale rzadko o niej mówią, a jeśli już, to tylko głosem głównego narratora. Charakter relacji matka – dziecko w prozie Myśliwskiego trafnie określiła Kanievska: „wprawdzie to kobieta-matka rodzi dziecko, ale ojciec je stwarza”⁸. Dodałabym jeszcze, że o ile w związku syna z ojcem, po freudowsku, łącznikiem staje się język, słowo i wejście w porządek symboliczny, to w wypadku relacji z matką realizuje się ona w ramach tego, co cielesne, niewerbalne, ostatecznie więc niewyartykułowane i milczące. Na jej tle kształtuje się jakaś szczególna ojcowsko-synowska więź, która dopełniona zostaje m.in. w scenie czytania ojcu przez Szymona Pietruszkę. Lektura modlitewnika

⁸ Ibidem, s. 32

staje się umownym wejściem do męskiego (ojcowskiego) świata, który jako chłopiec obserwował on z boku, ale oczywiście z uznaniem oraz zachwytem. Jednak z czasem role ulegają pewnemu odwróceniu, ponieważ teraz to ojciec Szymka (ze schowanym głęboko podziwem dla syna) staje się uczniem niedostępnej dla siebie rzeczywistości. Lektura, nauka czytania to szczególnie moment zbliżenia, w którym ojciec (lub Ojciec) obnaża na chwilę swą bardziej ludzką oraz chłopską twarz, swój wstyd i bezbronność.

Portret matki bohatera nie jest już przez Myśliwskiego psychologizowany tak wyraziście. Owszem, pisarz nadaje emocjonalny ton wspomnieniom o niej, ale jej postać najczęściej sprowadzona zostaje do głosu lub do kompulsywnych i niezrozumiałych dla męskiego świata zachowań – jak np. płaczu:

Bo matka nie musiała się o nic pytać, rozplakała się i wiedziała wszystko. Ale tak już jest na świecie, że kobiecie płacz przychodzi z pomocą, kiedy rozum przestaje pojmować. A płacz wie wszystko...

[...]

I wtedy matka znów się rozplakała. Ale chyba tym płaczem pomogła i ojcu. Bo powsiadał zaraz na nią, czego, głupia, płacze i czego, głupia, płacze? [...] Z płaczem jak i z groszem, trza choć trochę zostawić na czarną godzinę. Bo nie ma go w człowieku za wiele, o, nie. Tyle co jest, to wszystko. Płakałby jak ty, czy jest, czy nie ma o co, to na ćwierć życia by go nie starczyło. A tu musi na całe. [...]

Nie mógł znieść, kiedy matka płakała. I jak nie pomagały już żadne tłumaczenia, żeby przestała, bo nie ma o co, zaczynał wyprawiać nieraz różne dziwactwa. Walił tłuczkiem w wiaderko, drzwi otwierał, zamykał, trzaskał garnkami po kuchni, tupał w polepę. Albo brał miotłę, niby że karabin i musztrę ćwiczył, wykrzykując sam sobie na cały głos rozkazy, jakby pułkownik pułkowi, aż szyby w oknach podzwaniały. [...]

A gdy i to nie pomagało, wtedy zaczynał na niby płakać razem z matką, a gdzie głośniejsze, boleściwiej niż ona. Aż się nieraz zwijał i twarz dłońmi zakrywał, i trząsał głową, i Jezu, mój Jezu, wołał, a czasem nawet prawdziwe łzy mu się połyły [KnK, s. 240–241].

Być może ów traktat Myśliwskiego o płaczu, który składa się na rozdział *Kamienia na kamieniu*, tłumaczyłby zasady istnienia kobiet w tym świecie.

Wydaje się bowiem, że funkcjonują one na styku dwóch porządków: symbolicznego i semiotycznego (a właściwie presymbolicznego). Z jednej strony postać matki posiada wymiar sakralny, a z drugiej (jako kobieta) somatyczny. W tym kontekście obie te reprezentacje wydają się nie do pogodzenia, możliwe jest jedynie ich ewentualne współlistnienie, ujęte w kombinacji słów „kobieta-matka”. Znaleźć możemy w tym określeniu miejsce dla kobiecej pierwotnej mądrości, ale nie dla cielesnej podmiotowości. Kobiety-matki w powieściowym świecie Myśliwskiego, który wciąż się opowiada, doskonale spełniają się jako medium odczuwania, czucia rzeczywistości przez narratora, co stanowi jego podstawową kategorię w orzekaniu o świecie⁹. Wyraźnie funkcjonują one na planie emocjonalnym narracji, ale nie są na tyle dostępne dla mówiącego, aby w pełni zaznaczyć swoją obecność w ojcowskim zmyśleniu, które kształtuje tożsamość dziecka. Ich istnienie jest równie bezgłośnie jak odejście. Ich milczenie przybiera filozoficzny niemal status, kontrastując z wszechwładnym monologiem bohatera-narratora. Słowo jest w tej powieści po stronie ojca oraz syna, zaś cicha intuicja – po stronie matek. Przestrzeń męskiego bycia reprezentuje nie-codziennosc stanowiącą odbicie boskiego porządku, którego główną siłą jest sprawczość. Z kolei miejsce funkcjonowania kobiet-matek w powieści Myśliwskiego wyznacza codzienność: wykonywanie z pozoru nieważnych czynności, tak powszednich oraz zrytualizowanych, że prawie niewidocznych. Jedną z nich staje się karmienie kur, z którymi łączy bohaterki coś w rodzaju milczącego przywiązania. To właśnie kury są głównym tematem poruszonym przez matkę Szymona Pietruszki w rozmowach z synami¹⁰.

⁹ Por. E. PINDÓR: *Strategie narracyjne*. W: EADEM: *Proza Wiesława Myśliwskiego*. Katowice 1989, s. 13.

¹⁰ Mowa matki staje się pretekstem do nagany ze strony ojca, który uważa ją za niepoważną: „A kiedy ten płacz już w matce nadstał, też mnie o nic nie pytała, tylko o mi zaczęła o sobie opowiadać. Że kury coś jej nie niosą. Wczoraj zebrała tylko trzy jajka. Ale po czym mają nieść? Dałoby się pszenicy, toby niosły. A tu tylko kartofle z plewami i co same z ziemi wygrzebią. Do tego tchórz mi jedną miesiąc temu zeżarł. I to tę najlepszą. Pamiętasz którą? [...] Miałby z niej dobrą matkę pisklęta. Tak się, mój Jezu, tak się cieszyłam. Ale rano zachodzę do chlewa, a tu wszędzie pełno piór i krwi. Nigdy żem tyle krwi z jednej kury nie widziała. Inną znów musieli zabić, bo jakaby pomór już ją brał. [...] O, Jezu, mój Jezu! – A dajże już mu spokój z tymi kurami! – ojciec nie wytrzymał. – Wciąż kury i kury! Jakby na świecie tylko kury żyły. Wziąłby kiedy tchórz, choroba, wszystkie zeżarł. Albo nie tylko na tę jedna pomór przyszedł!” [KnK, s. 237–238, wyróż. – M.B.].

W swojej mowie, najczęściej przypominającej lament, ubolewa ona nad losem synów, zwierząt, ale nigdy własnym. Wobec niosek, podobnie jak wobec własnych dzieci, przejawia głęboką troskę: szuka zaginionych i pamięta o tych szczególnie – według niej – zaradnych. Nic nieznaczący los kur reprezentuje poniekąd niepozorność ich własnego bytu. Jak pisała Jolanta Brach-Czaina: „Codziennosc jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się w nieistnieniu i przejawia w niezauważalności”, stąd „[...] niezauważalność trzeba uczynić pierwszym obiektem prowadzonych tu obserwacji”¹¹. Jednak nie tyle domagać się jej uznania w męskim świecie, co pozostawić własnej naturze i tropić, przyglądać się tym scenom „krzątactwa”, zauważać je. Siłą tych drobiazgów jest ich autentyczność, zaś jednorazowość gestów wymyka się zmyśleniu, pamięci narratora. W tym tkwi siła kobiet-matek, ale również przyczyna ich klęski.

Na koniec

Nie bez powodu sięgnęłam po najwcześniejszą prozę Wiesława Myśliwskiego. Dzieli ją ogromna czasowa odległość od niedawnej powieści pisarza, czyli od *Ostatniego rozdania*¹² – książki, którą można by uznać za jedną wielką opowieść o nieobecnych. Źródłem tej historii staje się notes, ale punktem odniesienia dwie kobiece postaci: ukochana Maria i matka. Samotna matka, która dla bohatera-narratora wydaje się jedynym stałym punktem w jego życiu. W tej powieści polski pisarz krzątactwo niepozornej chłopki zastąpił obrazem kobiety samodzielnej, która w czasach PRL-u, aby utrzymać siebie oraz dziecko, prowadzi własny interes. Co więcej, tym razem to ojciec funkcjonuje w narracyjnej pustce rezerwowanej do tej pory dla kobiet i przyjmuje rolę tego, którego nie ma. Jednak jego nieobecność posiada zupełnie inne znaczenie niż to, które zostało przypisane bohaterkom wczesnej prozy Myśliwskiego. Staje się ona wspomnieniem kultury, która bezpowrotnie odeszła, a za którą być może się tęskni. A jeśli tak jest, to zastanawia ta (pozorna lub nie) zamiana ról, stając się niepostrzeżenie pytaniem o kolejny fantazmat...

¹¹ J. BRACH-CZAINA: *Krzątactwo*. W: EADEM: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 78–79.

¹² Por. W. MYŚLIWSKI: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013.

Historie drugoplanowe, historie kobiece. Między wykluczeniem a empatią

W 2012 roku Bogdan Tosza, reżyser teatralny, przeprowadził z Wiesławem Myśliwskim długą rozmowę dla programu telewizyjnego *Rozmowy poszczególne*. Oto jej fragment:

– Feministki powinny Cię cytować – zagaja reżyser – za zdania, które napisałeś o kobietach jako nie tylko tych, które dają życie, ale wręcz tych, które utrzymują życie.

– Też mi się tak wydaje – ze śmiechem odpowiada pisarz – Ja mógłbym tu wygłosić cały referat profeministyczny, ponieważ, jak powiedziałem, jestem z przekonania ukształtowany przez kobiety¹.

Temat podjęty przez rozmówców wydał mi się frapujący w kontekście twórczości polskiego pisarza. Światy wszystkich jego powieści są światami męskimi, a kobiety otrzymują w nich role właściwie drugoplanowe, często zredukowane do funkcji społecznych, jakie pełnią – matek lub żon. Najbardziej skrajnym przykładem zawężenia postaci kobiecej jest beziemienna żona bohatera *Traktatu o łuskaniu fasoli*, sprowadzona do anegdoty

¹ *Rozmowy poszczególne*. Wiesław Myśliwski. Reż. F. Dzierżawski. Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska 2012. Dostępne w Internecie: <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-rozmowy-poszczególne> [dostęp: 14.03.2017].

o szklance mleka². Skrajny to przypadek, ale być może właśnie poprzez swą wyrazistość stanowi symptom braku, nieobecności kobiety w tym piarstwie. Czy w takim razie postulowany feminizm autora pozostaje jedynie w sferze deklaracji? Będę argumentowała, że kobieta jest w twórczości Myśliwskiego konstruowana jako Inna – obserwowana z dystansu, niedostępna poznaniu, nieprzenikniona. W niniejszym szkicu chcę przedstawić tezę, że piarstwo Myśliwskiego nie jest feministyczne, ale wcielił się w rolę empatii.

Przyglądając się postaciom kobiecym, wyróżniłam ogólne kategorie, w których propozycje typów kobiecych dookreślone są przez metaforyczne obrazy. Wyodrębnione reprezentacje kobiecości jako inności są następujące: znikająca kobieta, kobieta przed lustrem, kobieta ze zmałą oraz kobieta, która kochała zbyt mocno. Pokróćce odniosę się do każdej z nich, a następnie omówię szczegółowo wybrane przykłady.

Znikająca kobieta – Elaine Showalter następująco podsumowała tezy francuskiej krytyki feministycznej: „kobiecość, czyli »Kobieta« jest czymś ujemnym, czymś, czego nie można wyrazić w patriarchalnym języku i symbolice [inaczej niż poprzez szaleństwo, logiczną niespójność lub milczenie – dop. K.W.]; czymś, co pozostaje po stronie negatywnej, po stronie nieobecności i braku”³. *Nagi sad* przynosi poruszającą wizualizację tej nieobecności, która przeradza się w niebyt poprzez postać matki, która... znika:

Matka znikła zaraz potem [...]. Właśnie znikła, nie umarła, bo trudno powiedzieć o kimś, kto schodzi tak niepostrzeżenie ze świata, jak ona, że umarł. Tak niepostrzeżenie, że nawet najbliżsi nie dziwią się, że jej nie ma. Ale kobiety nie stać przecież na śmierć. Kobieta, gdy wychodzi z domu, to nie dalej niż świni dać, krowę wydoić, kurom ziarna sypnąć czy szmaty wyprać do rzeki. Dlatego ufa się jej nieobecności jak jej samej⁴.

² Por. W. MYŚLIWSKI: *Traktat o luskaniu fasoli*. Kraków 2006, s. 261–262.

³ E. SHOWALTER: *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*. Tłum. K. KUJAWSKA-COURTNEY, W. OSTROWSKI. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2001, s. 190.

⁴ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. W: IDEM: *Nagi sad. Pałac*. Kraków 1989, s. 159.

Kategoria znikającej kobiety odnosi się do tych reprezentacji kobiecości, które zakorzenione są w patriarchalnej kulturze chłopskiej. Wpisany w nią jest biologiczny esencjalizm płci, czyli redukcja kobiety do ról wyznaczanych przez biologię i fizjologię.

K o b i e t a p r z e d l u s t r e m – kategoria ta odnosi się do przyjemności patrzenia, skopofilii. Laura Mulvey definiuje tę sytuację w następujący sposób:

W świecie rządonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu⁵.

Końcowa obserwacja oznacza, że kobieta dostrzega i automatycznie przyjmuje swoją rolę jako obiektu, który jest fetyszem i stanowi źródło wizualnej przyjemności. Proza Myśliwskiego przynosi wiele obrazów kobiet, na które się patrzy i interpretuje ich czynności jako sensualne – myślę tu o czesaniu włosów matki z *Nagiego sadu*, stryjenki Jadwini, ale nie tylko – obiektem męskiego spojrzenia stają się także Sulka z *Widnokręgu*⁶ czy Teodora pełniąca rolę modelki aktu w *Ostatnim rozdaniu*⁷. W tym szkicu natomiast skupię się na dziedziczce z *Pałacu*, która nieustannie bada swój wizerunek w lustrze.

K o b i e t a z e z m a z ą – kategoria odnosi się do swoistej nienormalności, przełamывania norm społecznych. Termin czerpie z ustaleń Mary Douglas, rozważającej antropologiczne relacje między tym, co uznawane za nieczyste, tabu, a sferą *sacrum*. Bohaterki, które naruszają porządek społeczny, są szczególnie interesujące w pisarstwie Myśliwskiego. Należy w tej kategorii umieścić panny Ponckie, bohaterki *Widnokręgu* – z racji wykonywanej przez nie profesji, Małgorzatę z *Kamienia na kamieniu* oraz Marię

⁵L. MULVEY: *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*. Tłum. J. Mach. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992, s. 100.

⁶W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg*. Warszawa 1997.

⁷IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013.

z *Ostatniego rozdania* – na których ciąży piętno aborcji, a także wyzwoloną Sulkę z *Widnokregu* – postać poboczną, ale niezwykle złożoną.

Kobieta, która kochała za mocno – ostatnia kategoria wskazuje na ważność różnicy płciowej, postrzeganie odrębnych, przyrodzonych natur mężczyzny i kobiety. Chodzi tu o przedstawienie mężczyzny jako racjonalnego, opanowanego, nieskłonny do poddawania się emocjom, a kobiety przeciwnie – kierującej się emocjami, intuicją, wrażliwością. Idąc za tym rozpoznaniem, w które tak stanowczo godziły feministki drugiej fali, będziemy skłonni uznać, że tylko kobiety stać na szczególnie stan miłosnego oddania, sięgający granic szaleństwa. Ten typ reprezentują: bezimienna chłopka z *Pałacu* zakochana w dziedzicu, panna Basia w mezaliansowej historii miłosnej z inżynierem i wreszcie Maria z *Ostatniego rozdania*, o której narrator mówi: „Nie wiem zresztą, czy dla takiej miłości, jaka nią ośwładnęła, znalazłaby kogokolwiek, może kogoś nieżyjącego, może z dawnych czasów, może Boga”⁸.

Wskazane typy są z konieczności uproszczeniami i zagraża im schematyczność. Przejdźmy do uszczegółowienia wybranych przykładów.

Kobieta przed lustrem

Dziedziczka z *Pałacu* jest niema, pozbawiona głosu, którego narrator nigdy jej nie udziela. Jej istnienie ograniczone jest do sfery ikonicznej, udostępniono jedynie jej obraz – wygląd – rejestrowany i interpretowany przez oglądającego, zarazem biernie poddający się temu spojrzeniu. Dziedziczka staje się niewolnicą swojego (ale czy na pewno własnego?) wizerunku. Wyłonienie się jej zjawy właśnie z tafli lustra nie jest przypadkowe, jako że w licznych partiach narracji widzimy ją siedzącą przed zwierciadłem, zatonioną w swoim obrazie i kontemplującą odbicie. Natrętny rytuał przeglądania się w lustrze przeradza się w zastanawiającą parodię kobiecej próżności:

Ledwie ze snu rano oczy otworzy, zrywa się i do lustra biegnie się powitać. Staje pełna podnieconej ciekawości, a niepewna zarazem, naprzeciw swojego odbicia, dwa, trzy kroki przed lustrem i dopiero po chwili zbliża się, przeciera oczy jakby nie ze snu, lecz z niedowierzania, zachwytu. Włosy sobie głaszczcze, twarz, szyję,

⁸ Ibidem, s. 394.

ramiona, potem nachyla się ufnie ku sobie, uśmiecha się wdzięczna sobie, że nie przestała być młoda przez noc⁹.

Całymi dniami przesiaduje tylko w lustrze, bo cóż ma zresztą do roboty, i wpatruje się w siebie [...]. Czasem budzi się w niej zazdrość. Zrywa z siebie suknię i staje naga przed tym urągającym jej w czymś tam lustrem. Pokazuje się sobie przodem, bokiem, przeciąga się, wznosi ręce ku sobie, bierze piersi w dłonie, jakby wabiąc sama siebie czy też pragnąc czyjaś zazdrość w tym lustrze pogłębić. A ma się czym pochwalić, o, ma, mój drogi, ale lepiej zamilczeć, bo słowa zeszpecilyby ją tylko. No, bo jakież jest słowo na jej szyję, na jej piersi, na jej młodość?¹⁰

– relacjonuje narrator. Czyżby kompulsywne zachowanie kobiety było paradoksalnym gestem obrony przed narzuconą przez męskie spojrzenie rolą ekshibicjonistki?

Simone de Beauvoir poddaje namysłowi ten rys kobiety, który dawne książki psychologiczne zwykły traktować jako charakterystyczny dla płci – narcyzm. Rozumiem go jako zachwyt wyłącznie fizys, cielesnością chętnie kontemplowaną przez kobiety w lustrze. Filozofka studiując naturę „drugiej płci”, przytacza typowe zachowania narcystyczne, czerpie przy tym przede wszystkim z zasobów literatury, często biograficznej bądź psychoanalitycznej. Oto przykład z dziennika dziewiętnastowiecznej malarki Marii Baszkircew:

Wróciwszy do domu rozebrałam się do naga i osłupiałam na widok piękności mego ciała, jak gdybym ujrzała je po raz pierwszy. Trzeba, by ktoś mnie wyrzeźbił, ale jak to zrobić? Dopóki nie wyjdę za męża, jest to prawie niewykonalne. A trzeba to zrobić koniecznie, bo przecież mogę zbrzydnąć, stracić urodę... Trzeba się zdecydować na męża, chociażby po to, by zamówił moją rzeźbę¹¹.

Rozmiłowanie w swoim wyglądzie, zachwyt nad walorami urody dany mi kobiecie przez naturę, staranna tychże walorów pielęgnacja, według

⁹ IDEM: *Pałac*. W: IDEM: *Nagi sad. Pałac...*, s. 351.

¹⁰ Ibidem, s. 352.

¹¹ S. DE BEAUVOIR: *Druga płeć*. Tłum. G. MYCIELSKA, M. LEŚNIEWSKA. Warszawa 2003, s. 685.

de Beauvoir są konsekwencją kobiecej bezczynności, braku sprawczości. Kobieta czyni siebie samą przedmiotem. W procesie dojrzewania wyra-
sta z zabawy lalkami, ubierania ich, czesania, odgrywania dialogów i scen,
ale sama przeistacza się w ożywioną marionetkę. Jest wprawdzie obiektem
działań, lecz nigdy nie może być ich sprawcą. Życie w cieniu męża, w bez-
piecznej kryjówce domu, bierność i poczucie stagnacji rekompensowane
są przez poświęcanie nadmiernej uwagi sobie – wyglądowi, strojom, ale też
najdrobniejszym sygnałom wysyłanym przez własny organizm, chorobom
i słabościom. Ponieważ kobieta nie może skierować swoich myśli i działań
na świat, zwraca badawcze spojrzenie w głąb. Obdarza nieraz samą siebie
bałwochwalczym kultem, szczegółowo rozpatruje emocje, pograżając się
w neurastenii bądź stając się narcystką, śmieszna i męcząca dla otoczenia.
Czynność patrzenia w lustro wymaga bezruchu, zatrzymania się w prze-
strzeni i czasie. Kobieta oglądając swój wizerunek, mentalnie oddziela
swoje „ja” od sobowtóra w tafli. By móc siebie samą ocenić, uznać się za
atrakcyjną bądź niegodną męskiego spojrzenia, dokonuje uprzedmiotowie-
nia. Oto obserwacje Beauvoir:

Mężczyzna, który czuje się – i chce być – czynnym podmiotem, nie rozpoznaje
się we własnym nieruchomym odbiciu; nie pociąga go ono, gdyż ciało męż-
czyzny nie jest dlań obiektem godnym pożądania. Kobieta zaś, wiedząc, że jest
przedmiotem, czyniąc z siebie przedmiot, myśli naprawdę, że widzi w lustrze
siebie: odbicie, bierne i nieuchronne, jest – jak ona sama – przedmiotem, a po-
nieważ pożąda ona ciała kobiecego – swego ciała – tchnie swój podziw, swe
pożądanie w zastyle w bezruchu zalety, które dostrzeżę¹².

Filozofka dokonuje rzeczowego przeglądu fenomenów kobiecości, na które
składają się również słabości, zachowania irracjonalne, stany patologicz-
ne. W jej ujęciu kobieta uprawomocnia reguły patriarchalne, godząc się ze
swoją bezsilnością bądź kanalizując ją w autodestrukcję lub krzywdzenie
najbliższego otoczenia.

Inna feministka drugiej fali, Luce Irigaray, uczennica i późniejsza krytyczka
Jacquesa Lacana, w eseju poświęconym relacji córki i matki nieustannie

¹² Ibidem, s. 684–685.

powraca do symbolu lustra. Autorka posługująca się piśmem kobiecym (fr. *écriture féminine*) – w wydaniu przybierającym formę strumienia świadomości, poetyckim i onirycznym – opisuje kobiece poszukiwanie tożsamości, własnej osobności:

Oglądasz się w lustrze. A twoja matka już się w nim znajduje. A wkrótce twoja córka matka. Pomiędzy dwiema, kim jesteś? Gdzie znaleźć – odnaleźć twoje miejsce? W jakiej ramie powinnaś się zmieścić? I jak pozwolić przebijać się przez to twojej twarzy, bez żadnej maski? Jest wieczór. I ponieważ jesteś sama i nie masz obrazu, który dałby się dłużej znosić lub narzucić innym, kończy się parada (rozbierasz się ze swych min, ze swej parady). Pozbywasz się swej postaci córki matki, matki córki. Tracisz swoje opakowania. Odmarzasz. Topisz się. Wylewasz się poza siebie. [...] Nim skończy się dzień, już cię nie będzie, jeśli ten krwotok się nie zatrzyma. Ledwie fotograficzna pamiątka jako znak przejścia między twoją matką i twoją córką. I być może więcej nic. Twoja rola nie ma twarzy¹³.

Irigaray, podobnie jak Myśliwski, odsłania tajemnicę kobiety, przedstawiając ją w momencie przeglądania się w lustrze. Domyślamy się, że jest to krucha chwila przejścia między sferą publiczną i prywatną, światem zewnętrznym i wnętrzem. Przed sobą kobieta nie musi już udawać, a zatem zmywa makijaż, zdejmując maskę, wychodzi z roli. Jednak spojrzenie w głąb zwierciadła ujawnia pustkę. Jednostkowe „ja”, indywidualna historia i pamięć zostały z jego tafla wymazane. Istota rodzaju żeńskiego nie istnieje w oderwaniu od kulturowej roli swojej płci, co więcej, egzystencja ogranicza się do biologicznych funkcji tejże płci. Irigaray snuje wizję korowodu kobiet: matek i ich córek, które wchodzi w dojrzałość, by stać się matkami, i biorą tym samym udział w genetycznej sztafecie. Naturalny cykl życiowy podporządkowuje jednostkę nadrzędnemu żywiołowi, prokreacji. U Myśliwskiego kobieta definiowana i uwikłana jest również poprzez klasę, do której należy. Wykluczenie, uprzedmiotowienie, a nawet wrogość i brutalność, których doświadcza ze strony mężczyzny, nie są jednak przypisane kulturze chłopskiej czy ziemiańskiej, ale raczej stanowią immanentną cechę samego systemu relacji feudalnych. Kondycja zależności przekłada się ściśle na miejsce kobiety w tym systemie.

¹³ L. IRIGARAY: *I jedna nie ruszy bez drugiej*. Tłum. A. ARASZKIEWICZ. W: *Ciało i tekst...*, s. 286.

Kobieta ze zmazą

Z m a z a – z gr. *miasma* – wskazuje na zanieczyszczenie, brud, plamę, ale jej znaczenie przeniesione jest na plan etyczny, co zauważyć możemy w definicjach słownikowych, zachowujących rozdzielność tego, co materialne/cielesne, i tego, co duchowe. Tak więc brud ulega transformacji ku bardziej abstrakcyjnym pojęciom moralnym, przeistaczając się w „skazę moralną, wadę, winę”¹⁴. Dwuznaczność pojęcia zmaży odkrywa przed nami prymarne połączenie między brudem a grzechem i zhańbieniem. Co ciekawe, bezpośrednio odsyła do tej ambiwalencji zjawisko nazwane zmażą nocną. Nasienie, stanowiące widoczny znak mimowolnej ejakulacji, traktujemy jako przynależące do tej samej kategorii „fizjologicznych odpadów”, co krew (także menstruacyjna), pot, ekskrementy, ropa czy odseparowane fragmenty ciała (wymieniany przez Julię Kristevą „żałosny skrawek paznokcia”)¹⁵, a zatem może ono budzić obrzydzenie i powodować konieczność ablucji. Zupełnie naturalny proces biologiczny został objęty kulturowym tabu poprzez charakterystyczne dla historii chrześcijaństwa powiązanie seksualności i grzeszności, stał się jedną z „obrzydliwości”, których należy się wstydzić, a mówić o nich nie wypada.

Kategoria zmaży, wywiedziona z *Czystości i zmaży*, fundamentalnej pracy antropolożki Mary Douglas¹⁶, i zakorzeniona w literaturoznawstwie dzięki psychoanalitycznym implementacjom Kristevej, w odniesieniu do kobiecości u Myśliwskiego będzie miała ściśle określony wymiar. Ujawnia się ona w przedstawieniu kobiecej seksualności, wymykającej się historycznie rozumianym normom kulturowym i podlegającej silnej społecznej regulacji. Oczywistym przedmiotem analizy staną się bohaterki *Widnokregu*, panny Ponckie, ucieleśniające literacki archetyp kurtyzany z wyższych sfer (Małgorzata Gautier z *Damy kameliowej*¹⁷, Anna Coupeau – *Nana*¹⁸, Odetta de Crécy z Proustowskiego cyklu *W poszukiwaniu*

¹⁴ *Zmaza*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/zmaza;5530655.html> [dostęp: 16.11.2017].

¹⁵ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 9.

¹⁶ Por. M. DOUGLAS: *Czystość i zmaza*. Tłum. M. BUCHOLC. Wstęp J. TOKARSKA-BAKIR. Warszawa 2007.

¹⁷ Por. A. DUMAS: *Dama kameliowa*. Tłum. S. BRUCZ. Warszawa 1990.

¹⁸ Por. É. ZOLA: *Nana*. Tłum. Cz. MASTEŁSKI. Warszawa 2005.

straconego czasu¹⁹), ale represjonowaną zmysłowość reprezentuje również inna, poboczna postać z tej samej powieści polskiego twórcy, Sulka Szmulówna. Wreszcie, niezwykle interesujący jest powtarzający się u pisarza wątek niechcianej ciąży (w konsekwencji przedmałżeńskiego współżycia) oraz aborcji, za którą winą obciążone zostają kobiety. Zmaza występku piętnowana jest podwójnie poprzez moralny światopogląd powieści, ponieważ oznacza wycofanie uczucia przez ukochanego mężczyznę (repulsję mężczyzny wobec zmazy) i nieszczyśliwe zakończenie związku wbrew intencjom kobiety. Podczas gdy w *Kamieniu na kamieniu*²⁰ decyzja podjęta przez Małgorzatę jest nieskrywanym przedmiotem fabuły, w *Ostatnim rozdaniu* stanowi zaledwie aluzję (wyrażoną w sugestywnym śnie Marii)²¹, łatwą do przeoczenia przy jednokrotnej lekturze.

Portret sióstr Ponckich stanowi jedną z najbardziej wielowymiarowych i pogłębionych reprezentacji figury prostytutki w literaturze polskiej, nie ustępuje też klasycznym, wspomnianym już pozycjom światowym. Wielowymiarowość ta budowana jest przez mnogość spojrzeń i głosów, które formują złożony obraz – począwszy od narratora, który jako mały Piotruś przychodzi do Eweliny i Róży codziennie rano na kakao, gdzie rodzi się jego pierwsza erotyczna fascynacja ich naturalną cielesnością, niewymuszonym i bezpruderyjnym sposobem bycia. Perspektywa dziecka nie zgadza się z tym, co zasłyszane, o czym plotkują ludzie:

Ładne były panny Ponckie, to prawda. Ludzie na Rybitwach mówili, jak artystki. A nawet ktoś mi się kiedyś tak o nie spytał, nie wiesz, gdzie tu mieszkają te artystki? Co dzień inaczej ubrane, zawsze przy sukniach jakieś broszki, kwiatuszki, zawsze w pantofelkach na wysokich obcasikach, zawsze paznokcie polakierowane. A już włosy poskręcane w bujne sploty okalały ich niewielkie główki niczym aureole na obrazach świętych. [...] A one, zawsze uśmiechnięte, mile, nad nikogo się nie wynosiły, chętnie z każdym przystanąły, zapytały o zdrowie, o męża, żonę, dzieci, a niekiedy i w biedzie kogoś

¹⁹ Por. M. PROUST: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 1–7. Tłum. T. BOY-ŻELEŃSKI, J. ROGOZIŃSKI, M. TULLI. WARSZAWA 2000–2001.

²⁰ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984.

²¹ Por. IDEM: *Ostatnie rozdanie ...*, s. 310–311.

wsparły czy w innej potrzebie, bo miały podobno znajomości na najwyższych szczeblach w mieście. [...]

Bo poza oczami nikt inaczej o nich nie powiedział, tylko kurwy. Te kurwy Ponckie. Często też krążyły po Rybitwach opowieści, co to się działo w nocy u tych kurew Ponckich. O, jeszcze się do tej pory wylegują z tego złajdaczania²².

Ten obszerny fragment wskazuje na ambiwalencję w postrzeganiu postaci. Panny Ponckie są piękne i dobre – przymioty te niemal predestynują je do świętości. Wizerunek rozpustnicy, sprzedającej swe wdzięki „byle komu”²³ nie przystaje do posiadanej przez Piotrusia wiedzy, wręcz rażąco ją kwestionuje. Dopiero gdy bohater dorasta, obie wizje – pozbawione ostrza radykalizmu – zaczynają dopasowywać się do siebie. Historia panien Ponckich odsłania przed Piotrem-gimnazjalistą zarówno kusicielski powab – jako dojrzewający mężczyzna ulega ich urokowi – jak i swą brzydotę (opis scenerii pokoju po bachanaliach stanowi komentarz o zachwianym ładzie rzeczywistości)²⁴. Ustalenia Mary Douglas poczynione na podstawie badań nad ludami pierwotnymi podważyły utrwalone w światopoglądzie Europejczyków przekonanie o naturalnym rozgraniczeniu pojęć brudu i czystości. Antropolożka, powołując się na swoich poprzedników – Williama Robertsona Smitha i Jamesa George’a Frazera, podkreśla związek pierwotnego tabu z regułami świętości²⁵. Sacrum, strzeżone przez rytuały, narażone na profanację i przed nią chronione, nieustannie odsyła do tego, co nieczyste. W portretach kobiet ze zmazą u Myśliwskiego również pojawia się napięcie między świętością a tym, co społecznie uznane za nieprzyzwoite, zepchnięte na peryferia dyskursu. Wskazany trop stylistyczny można dostrzec w przytoczonym powyżej fragmencie, powraca on również w opisie pierwszego spotkania z Sulką. Neurotyczna próba jednoznacznego oddzielenia obu sfer z góry skazana jest na porażkę – jak to ukazano w sposobie zachowania jednego z klientów, odwracającego obraz Matki Boskiej Częstochowskiej twarzą do ściany oraz nakazującego pannom Ponckim zdjąć medalików przed stosunkiem. Zgodnie

²² IDEM: *Widnokrag...*, s. 215.

²³ Por. *ibidem*, s. 216.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 555.

²⁵ Por. M. DOUGLAS: *Czystość i zmaza...*, s. 54.

z rozpoznaniem Mary Douglas: „nasze zachowania związane z nieczystością wyrażają reakcję odrzucenia wszystkich przedmiotów lub myśli mogących naruszyć klasyfikacje, do których jesteśmy przywiązani”²⁶. Stosunek matki Piotra do panien Ponckich ujawnia konflikt między tym, co autentycznie odczuwane przez podmiot, a zinternalizowanymi normami społecznymi. Stąd pełniona wobec nich rola wyrozumiałej powiernicy, ducha opiekuńczego bywa przez nie same kwestionowana pod wpływem opinii innych ludzi lub uwewnętrznionej projekcji tejże krytyki – jak przed pierwszą wizytą Anny, sympatii Piotra:

Masz rację, nie dla mnie one towarzystwo. Stroiłoby się tylko, malowały. Nieraz pół dnia przesiedzą w lustrze²⁷.

Swoje wiem. Odwiedzanie to nie wszystko. Trzeba czasem też pomyśleć, jak się żyje. Bo do czego to podobne, zamiast żeby za męż... Taki czy owaki, ale zawsze mąż. Jedno drugie przynajmniej wesprze. A nie goście i goście. Goście przyjdą i pójdą, a wiecznie się młodym nie będzie... Rozszlochała się panna Róża. Wybiegła z twarzą w dłoniach [...].

Tylko nie mów jej, że ta k i e mieszkają nad nami. Mogłaby się jeszcze zrazić. Żeby się chociaż któreś nie zachciało po coś przyjść, jak ona będzie. Dopiero by było, Matko Święta. Bo choćby ich przedstawić, to jak?²⁸

Nie udało się w portrecie Róży i Eweliny Ponckich uniknąć stereotypizacji – mam tu na myśli pobłażliwość i dystans narratora wobec „kobiecych” przywar (próżność, gadulstwo), a także zarzuty naiwności i niewiedzy, rzucające cień oskarżenia o utratę honoru (chodzi o ulgę, że „enkawude” to nie nazwa choroby intymnej, tylko historia niemieckiego oficera). Uczciwość wobec dzieła nakazuje jednak dostrzec niepozorowaną prostotę i pozbawioną znamion skandalu zwyczajność – jednym słowem akceptację – dominującą w sposobie patrzenia na figurę prostytutki.

Sulka – w *Widnokregu* postać poboczna, ale niezmiernie fascynująca – stanowi figurę podwójnej obcości: etnicznej i kulturowej. Tym silniej odczuwanej, że ukazywanej nie tylko poprzez skrywane uprzedzenia

²⁶ Ibidem, s. 77.

²⁷ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrag...*, s. 392.

²⁸ Ibidem, s. 395.

klasy wiejskiej, ale też figurę obcości kobiety i jej wypartej seksualności w czasach międzywojnia. Postać Sulki zbudowana jest wokół stereotypu „pięknej Żydówki”, ale jednocześnie ów stereotyp eksploruje i narusza. Jest ona, zgodnie z czytelnickimi oczekiwaniami, biblijną oblubienicą, dziewiczą wieszczką i wreszcie – Sulamit o spopielonych włosach. Jednak przede wszystkim jest obyczajową rewolucjonistką. Bohaterka pojawia się w tekście najpierw jako krępujące wspomnienie Piotra – zbyt intymne, by zdradzić je profesorowi. Oto jak opisane zostaje dziecięce spotkanie z nią:

A Sulkę poznałem jeszcze tego samego dnia, gdyśmy uciekając przed wojną, przyjechali do dziadków. [...] wyszedłem przed dom popatrzeć na wieś i na przeciw, po drugiej stronie drogi, na kamiennych schodkach przed chałupą, siedziała właśnie Sulka. Kolana miała podciągnięte pod brodę, sukienkę zadartą do kolan i jakoś tak oplatała te kolana rękami, że wydawała się cała nimi oplecioną, aż za plecy. Jej głowa, złożona niczym w koszyku w tym oplecieniu, zasypiana była rudymi włosami, zasłaniającymi jej twarz i spadającymi prawie do końca schodów. Wyglądało, że się tak przed słońcem tymi włosami zasłoniła, bo słońce ją całą zalewało, razem z tymi schodami, z chałupą, a w tych rudych jej włosach niemal się pławiło. [...] Odbiła nagle głową od kolan, przerzucając całą gęstwę tych rudych włosów za siebie, jakby tak pławiące się w nich słońce przerzuciła. Po czym odchyliła się głęboko do tyłu, wsparła rękami o schody za sobą, a w tej samej chwili nogi jej się rozsunęły i zobaczyłem, że jest bez majtek. Rzuciłem wzrokiem na nią, lecz jakby nigdy nic siedziała z tymi rozsuniętymi nogami i wtedy dostrzegłem głęboko między nimi cień, jakby słońce, które ją zalewało, tam już nie dosięgło; [...]. Przeciągnęła się leniwie, a nogi jeszcze bardziej jej się rozsunęły i ten cień w głębi nagle wybujał i rozdzielił się na dwie połowy, przedzielone jakby jaśniejszą rysą. Mogłoby się wydawać, że niewielki promyk słońca dostał się tam i tak ten cień rozdzielił. Wystawiła twarz ku słońcu, przymknęła oczy i znieruchomiła, jakby wymazując mnie ze swojego widoku²⁹.

W twórczości Myśliwskiego erotyka nie zajmuje obszernego miejsca, często bywa jedynie subtelnie sygnalizowana, stąd wyraźnie nacechowany nią opis szczególnie przyciąga uwagę i wart jest wnikliwej obserwacji. Obraz

²⁹ Ibidem, s. 289–291.

skonstruowano zgodnie z dialektyką światła i cienia. Postać dziewczynki skąpana jest w świetle, które wydobywa i podkreśla jej miedzianozłote, bujne włosy. Autor stosuje metaforykę wodną (słońce „zalewało”, „pławiło się”), podkreślając tym samym przynależność Sulki do świata przyrody. Poprzez zatarcie granic ludzkiej sylwetki, na którą pada ostre światło, uzyskano efekt wtopienia w pejzaż. Włosy są w powieściach polskiego pisarza szczególnie nacechowanym elementem kobiecości – powraca w nich obraz kobiety czeszącej długie włosy, oglądanej (lub podglądanej) podczas tej czynności przez mężczyznę. Dzieje się tak w *Nagim sadzie*, gdzie rytuał czesania włosów przez matkę przy asyście ojca nabiera charakteru sakralnego:

Te włosy, o których ludzie mówili, że ma je jak końskie włosie, jak księżę szaty, jak dziedziczka. Te włosy, które wyniosły ją na jego żonę spośród wszystkich innych panien, majątnych, urodnych, pracowitych, zalotnych, grzesznych. W tych włosach było jej znaczenie, któremu się chętniej poddawał niż woli Bożej. [...] Kiedy zasiadała do czesania, zapominał, że łąkę miał kosić, rżysko zaorać, do młyna chleb zanieść, że w obejściu stoi koń pożyczony za trzy dni rąk jego i jej i marnuje się jak u pana, bo gospodarz siedzi w izbie i patrzy, jak się włosy czesze. Nawet nie zakurzył, kiedy rozplatała warkocz, a potem dzieliła go na pasemka i szcesywała gęstym, rogowym grzebieniem od skóry na podolek, każde z osobna, po porządku wokół głowy, aż się w nich skryła jak w oprzędzie jak i m. [...] Dzieckiem byłem, lecz domyślałem się, że i ona to czesanie dla niego tylko ma, [...] podejrzewałem nawet, że ich zmowa jakaś musi łączyć³⁰.

Święty Paweł w pierwszym liście do Koryntian, określając zasady obrzędowości gminy chrześcijańskiej, zalecił kobietom przesłonięcie włosów (które stanowią przeciwieństwo ich chluby) w czasie modlitwy [1 Kor, 11,1–16]. Włosy były w kulturze judeochrześcijańskiej postrzegane podwójnie – jako ozdoba, ale także coś grzesznego, co należy ukryć podczas czynności kultowych. Kobiety zamężne – zarówno chrześcijanki, jak i Żydówki – stosowały się do religijnego i ustanowionego przez tradycję nakazu zasłaniania włosów. Wspomina o tym Bożena Umińska, kiedy pisze o podobieństwach między patriarhatem polskim i żydowskim: „Żydówki nosiły peruki. Zamężne

³⁰ IDEM: *Nagi sad...*, s. 42–43.

kobiety wiejskie prawie zawsze nosiły chustki na głowach, a wiejskie rytuały zaślubin znają obrzęd oczepin, podobny w wymowie do żydowskiego golenia głowy panny młodej³¹. Zwróćmy uwagę, że polskie kobiece stroje ludowe prawie zawsze przewidują nakrycie głowy: czepiec, chustkę, czy – tak jak w oryginalnym stroju bilgorajskim – połączenie obu, czyli chamełkę z długim płóciennym welonem. Laicyzacja oraz dążenia na rzecz równości płci w kulturze Zachodu osłabiły ten zwyczaj do tego stopnia, że współcześnie bywa on nieczytelny, chociaż ortodoksje zazwyczaj trwają do dziś przy zakazie odsłaniania włosów kobiecych. Trzymanie ich pod zasłoną wiąże się ściśle z postulatami skromności i czystości. Tymczasem włosy mają animalny charakter, przypominają futro i konotują dzikość. Rytuały związane z włosami pełnią u Myśliwskiego rolę zaszyfrowanych sygnałów seksualnych. Baczny obserwator – dziecko – nie rozumie ich znaczenia, ale je dostrzega, o czym świadczy uwaga o zмовie między rodzicami. Podobnie w *Widnokregu* porozumiewają się za pomocą tajemnego kodu wujenka Jądwinia ze swoim mężem, Stefanem. Cotygodniowe celebrowane mycie włosów, które zwalnia kobietę od cięższych prac w gospodarstwie, staje się okazją do miłosego zbliżenia. W kulturze chłopskiej słowa znaczą, nie można ich nadużywać. Stąd rytuał rozplatania, czesania, mycia włosów jest rodzajem intymnej rozmowy pary – wyznaniem uczucia, potwierdzeniem bliskości – w warstwie werbalnej nie ma na nie miejsca. Rude, wyjątkowo długie włosy Sulki – na tyle, że dziewczynka może się cała w nich skryć (jak w futrze), podobnie jak matka z *Nagiego sadu* – stanowią bodziec przemaszający do zmysłów i zarazem są znakiem jej rozbudzonej seksualności. Natomiast dosłownym, wyrażonym wprost symptomem nieobyczajności jest zwyczaj nienoszenia bielizny.

W błahej – i zdawałoby się: niegroźnej – ekstrawagancji zawiera się status dziewczyny żydowskiej jako Innej. Złamanie konwenansu można odczytać jako manifest niezależności. Sulka chce iść za mąż nie z pobudek romantycznych, lecz ze względu na popęd libidinalny. Podobnie jak Zuzanna Ginczanka w wierszu *Dziewictwo*³², bohaterka z powieści Myśliwskiego obnaża mechanizmy regulujące: wyznaczające schemat i normę kobiecości

³¹ B. UMIŃSKA: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa 1991, s. 47.

³² Z. GINCZANKA: *Dziewictwo*. W: EADEM: *O centaurach*. Warszawa [1936], s. 22.

w kulturze patriarchalnej. Wizerunek ojca wyliczającego z pamięci tkaniny i fasony *dessous*, które Sulka ma do wyboru, staje się karykaturą podającą w wątpliwość zasadność samego reżimu patriarchalnego. Poprzez rezygnację z bielizny bohaterka świadomie wydobywa i podkreśla swoją różnicę. Powód, dla którego nie została jeszcze wyswatana, jest prozaiczny – nie ma w okolicy odpowiedniego kandydata. Obyczajowość kastowa sprawia, że wspólnoty religijne katolicka i żydowska nie przenikają się poprzez zawieranie małżeństw mieszanych. Sulka przesiadująca na schodach sprawia wrażenie oczekującej na kogoś lub na coś, co ma nadejść. Jej nieruchoma postawa, sprawiająca mylnie wrażenie letargu, zbliża ją do wyobrażenia delickiej Pytii. Skojarzenie wywołano celowo, ponieważ dziewczyna zdaje się wiedzieć i widzieć więcej niż zwykli ludzie. Postać została tak skonstruowana, by wyeksponować element schyłkowości. Sulka jako jedyna ma wyraźne przeczucie nadchodzącej katastrofy. Zgodnie z jej przestrożą, przed wojną nie sposób uciec ani się ukryć, niczym przed tragicznym fatum. Jednocześnie Żydówka zachowuje wobec swoich intuicji chłodną obojętność, jakby apokalipsa miała dotknąć świat, który jej nie dotyczy. Wycofana z otaczającej ją rzeczywistości, w milczeniu przyjmuje swoją rolę obcej. W tekście odnajdziemy drobne ślady, poszlaki świadczące o segregacji i szynkanach, wpisanych w pozornie arkadyjski świat wsi. Sulka, niespełniająca wymogów przyzwoitości, jest systematycznie przepędzana z przestrzeni publicznej przez członków rodziny Piotra. Obyczajowy obrazek ma walory komiczne, jednak już zastosowany w nim język może niepokoić. Oto przykłady: „Idź z tych schodów! No, już! I żebyś mi się więcej naprzeciw naszych okien nie pokazywała”³³; „A poszła ty! W Imię Ojca i Syna – I powsiadła też na mnie: – Chodź tu, Pietrek, do domu. Nie gadaj z tą bezwstydnicą. Mają z nią Szmule, oj, mają. A takie porządne Żydy”³⁴. Słowa niechęci umieszczone w kontekście nadchodzącej Zagłady zdają się odsłaniać skrywaną tajemnicę o instynktownej wrogości, związanej z obroną własnego terytorium przed obcymi, którzy o tę przestrzeń rywalizują. Różne warianty zachowań w stosunku do sąsiadów – strategia empatii (dziadek Józef, wujenka Jadwinia) oraz strategia dystansu (babka, wuj Władek) służą jako zamaskowana informacja o niejednoznacznej postawie Polaków w obliczu

³³ W. MYŚLIŃSKI: *Widnokrąg...*, s. 293.

³⁴ *Ibidem*, s. 293.

tragedii narodu żydowskiego. Sulka rozwiewa mit idylli świata wiejskiego. Udzielane przez nią porady informują o surowej rzeczywistości, w której Żyd służy jako wyzwisko: „Piotr, Piotruś, Piotrusiek – powtórzyła to moje imię w różnych możliwych zdrobnieniach, jakby się nim bawiąc. – Ale tu ci będą mówić Pietrek albo ty najduchu, albo ty Żydzie. Dadzą ci tu wciry, o, zobaczysz. Przeszanieś być taki paniczyk”³⁵. Kategorie „swój” i „obcy” służą jako podstawowe narzędzie orientacji w relacjach społecznych, wyznaczają miejsce w lokalnej hierarchii³⁶. Piotr, przybysz z miasta, również będzie odstawał od grupy rówieśniczej. Jednak jego status cechuje się mobilnością – poprzez adaptację do warunków, przyjęcie obowiązujących zasad (w tym wypadku konieczność sprostania obowiązkowi wypasania krów) zostanie przyjęty w poczet „swoich”. Status Sulki jest niezmienny.

Dziewczyna żydowska w obliczu nieprzekraczalności swego położenia odbiera strategię jej dostępną – przyjmuje rolę obyczajowej rebeliantki. Wysłuchawszy mrzonek Szmula o doskonałej organizacji życia w getcie, córka bulwersuje podróżnych wyznaniem, że kiedy się tam znajdzie, chciałaby iść do burdelu. Wypowiedź pełni funkcję demistyfikatorską, kierując uwagę odbiorcy ku rzeczywistości pozatekstowej. Niestosowna uwaga postaci stanowi zapowiedź świata odwróconego dekalogu, który – z perspektywy przedstawionych zdarzeń – na razie jest niemożliwy, niewyobrażalny. Komentarz służy jako zwiastun Zagłady. Zapowiedź to szczególna, ponieważ podejmuje temat wojennych losów kobiecych – nieheroicznych, wręcz nienadających się do tego, by je opiewać w pieśni, przekazywać pamięć o nich kolejnym pokoleniom. W dyskursie publicznym oraz w badaniach naukowych latami przemilczano sprawę przymusowej pracy w obozowych burdelach, *sonderbau* (dosł. „specjalny budynek”, w Auschwitz tę funkcję pełnił blok 24a). Więźniarki zmuszone do pracy w *Bordellkomando* były poddawane stygmatyzacji zarówno podczas pobytu w obozie, jak i w latach powojennych. SS-mani podtrzymywali mit o dobrowolnych zgłoszeniach

³⁵ Ibidem, s. 291–292

³⁶ O egzogennej i endogennej alienacji kultury żydowskiej oraz stosunku wsi do mniejszości religijnej por. E. BANASIEWICZ-OSSOWSKA: *Między dwoma światami. Żydzi w polskiej kulturze ludowej*. Wrocław 2007, a szczególnie s. 48–54 i 109–139. Na ten temat por. także: W.J. BURSZA: *Struktury trwania. Kultura chłopska i jej determinanty*. W: *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2011, s. 31–56.

do pracy w *Puffie*, a także podsycali niechęć i uprzedzenia wobec prostytutek, które w opinii więźniów doświadczały przywilejów i specjalnego – łagodnego – traktowania. W związku z tym ofiary nazistów traktowano jako zdrajczynie i kolaborantki. Życie więźniarek zostało trwale naznaczone piętnem hańby, do dziś nie udało się w pełni przełamać milczenia ofiar i ich rodzin. Praktyka wymazywania ich obecności z oficjalnej narracji o Holokauście była tak rozwinięta, że w roku 1961 podczas przygotowań do otwarcia miejsca pamięci w obozie w Sachsenhausen zburzono barak, w którym mieścił się dom publiczny. Dopiero w roku 2005 podczas otwarcia nowej wystawy obecność domu publicznego została wyraźnie zaznaczona – przywrócono mu symboliczne miejsce na mapie obozu³⁷. Jak pisze Joanna Ostrowska, autorka pionierskich badań poświęconych temu zagadnieniu w Polsce:

Nie ma mowy o dobrowolności w wyborze Bordellkomanda przede wszystkim w momencie, kiedy porównamy tę sytuację np. z sytuacją więźniów funkcyjnych. Wyżej wymienione przypadki przekonują jedynie, iż „dobrowolne zgłoszenie” jest tylko mitem stworzonym po to, aby upokorzyć i potępić kobiety tam „zatrudnione”³⁸.

Przywołajmy w tym momencie drastyczny obraz zanotowany przez Jean-Paula Sartre'a – nagiej Żydówki wleczonej za piękne włosy przez Kozaka³⁹. Sulka wypowiada na głos stabuizowane doświadczenie, które stało się udziałem tysięcy kobiet, niezależnie od ich narodowości i etnicznej przynależności – ofiar gwałtów wojennych oraz tych, z których uczyniono prostytutki dla armii niemieckiej, oficerów SS oraz więźniów obozów. Problem z jednoznaczną interpretacją postaci Sulki polega na tym, że nasycony seksualnością wizerunek dziewczyny w połączeniu z bulwersującą deklaracją (*nota bene*) dobrowolnego zgłoszenia się do burdelu wpisuje ją w utrwalony

³⁷ Por. J. OSTROWSKA: *Zapomniane ofiary nazizmu – figura prostytutki obozowej i jej wyparcie w dyskursie pohlolo-kautowym*. W: *Auschwitz i Holokaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji*. Red. P. TROJAŃSKI. Oświęcim 2008, s. 287–290.

³⁸ *Ibidem*, s. 288–289.

³⁹ Por. J.P. SARTRE: *Rozważania o kwestii żydowskiej*. Tłum. J. LISOWSKI. Łódź 1992, s. 50.

przez historię literatury i nasycony (nie zawsze wyrażoną wprost) przemocą stereotyp pięknej Żydówki. Sulkę, podobnie jak kilka ważnych postaci kobiecych w twórczości Myśliwskiego, uchwycono w procesie metamorfozy, która polega na uzyskaniu świadomości bycia podporządkowaną, i próby wyzwolenia się z ograniczających schematów. Tekst ukazuje zmagania z narzuconą rolą i wizerunkiem, ale zarazem poprzez mechanizm ogniskowania uwagi na wybranych aspektach kobiecości sam pełni funkcję patriarchalnego rewizora. Nie można uznać, że narracja przełamuje sposób przedstawiania Żydówki. Z całą pewnością jednak wchodzi w polemikę z zastanym schematem obrazowania i dyskretnie przesuwając akcenty.

Ujęcie kobiecości w pisarstwie Myśliwskiego rozpięte jest między uprzedmiotowieniem a sakralizacją. Stosowany w narracji filtr patrzącego mężczyzny mówi przede wszystkim o jego wyobraźni i pragnieniu. Literacka strategia bada rzeczywistość poprzez męską świadomość – i jej ograniczenia – jednak myśl pisarza wyróżnia nieustanne przekraczanie obcości między płciami za sprawą współodczuwania.

Nie (do) wiara Horyzonty religijne w prozie Wiesława Myśliwskiego

Wiesz chyba, co to jest widnokrąg? [...] O, ta linia dookoła między
ziemią a niebem, która nas zamyka. Chociaż to tylko złudzenie.

Wiesław Myśliwski, *Widnokrąg*

Sceneria tego dramatu przygotowana jest starannie: nagi sad, opustoszały pałac, grób bez krzyża, zniszczone kościoły i rozsypujący się notes zamiast Schulzowskiej Księgi. W tych przestrzeniach, rzecz jasna kształtowanych także przez Historię, czujne oko narratora wyławia szczególnie elementy otoczenia: zaniedbane drzewa, których nikt „nie gacił na zimę, nikt ich nie bielił na wiosnę”¹, drzwi do wymarłego pałacu, „zdobne jak główny ołtarz w kościele” [P, s. 18], przydymione sklepienie świątyni, które przypomina „wieko trumny nad tą szarością i także nad nami” [W, s. 285], przestrzelony obraz Jezusa, który „miał serce na wierzchu” [KnK, s. 321], „figury świętych w kawalkach” [TF, s. 218] i wreszcie cmentarz, przestrzeń gry

¹ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. Kraków 2001, s. 131. Kolejne cytaty z tej powieści zaznaczam w tekście głównym jako [NS, s.]; odniesienia do pozostałych powieści Myśliwskiego podaję wg następujących wydań i oznaczeń: IDEM: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008 – [KnK, s.]; IDEM: *Pałac*. Warszawa 1998 – [P, s.]; IDEM: *Widnokrąg*. Warszawa 2000 – [W, s.]; IDEM: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006 – [TF, s.]; IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013 – [OR, s.].

„w karty z umarłym” [OR, s. 125]. W tych starych dekoracjach swój kres osiąga religijna kultura chłopska. Bohaterami tego dramatu są kobiety i mężczyźni, starzy i młodzi, mieszkańcy wsi i miasta, bezpośredni i pośredni uczestnicy wojennych zdarzeń. Traktaty teologiczne są w stanie wygłosić, jak u Szekspira, niemal wszyscy: sprzedawca kapeluszy, stara straganiarka, kierownik budowy, burmistrz miasta, *starszina* Iwan czy wujek Władek. Po stronie wiary zdecydowanie staje matka, bez wątplenia przynależąca do „nadnaturalistów cząstkowych, czyli owych prostaczych”², pośrodku umiejscowić należy ojca, którym targają wątpliwości, syn zaś od normatywnego katolicyzmu oddalony jest najbardziej.

Już pierwsza powieść stanowi dla czytelnika zaproszenie do uczestnictwa w nowym dla wiejskiej społeczności dramacie apostazji. Syn wracający z ojcem do domu „po skończonych naukach” wyznaje od razu, choć nie bez lęku: „Nie wierzę już w Boga [...]. Nawet pacierza już nie pamiętam” [NS, s. 8–9]. Tak się zaczyna Wielka Księga Prozy Wiesława Myśliwskiego. Scenę kończącą *Ostatnie rozdanie*, w której Maria niejako przysłała list z zaświatów, stawiając pytanie „Dlaczego nie możemy sobie wyobrazić, jakie jest to nigdy lub nic?” [OR, s. 445], odczytuję jako swego rodzaju zamknięcie tego dramatu i zachętę do udzielenia odpowiedzi – łatwiejsza jest chyba śmierć w starych dekoracjach niż w otchłani pustki.

Wyjście bohatera Myśliwskiego z walącej się świątyni wydaje się wyborem zgodnym z duchem czasu i zdrowym rozsądkiem. Przekonują do tego czytelnika nie tylko zaaranżowane okoliczności, ale także postawa rodziców. Ojciec, bohater *Nagiego sadu*, niczym niemal Wielki Ogrodnik uchyla wprawdzie bramy rajy bez oporu, ale trudniej pogodzić mu się z zaniechaniem wspólnotowego rytuału: „Nie każe ci wierzyć. Twoja wola. Pójdziesz i posiedzisz między ludźmi, a to więcej znaczy, niż gdybyś się modlił tam, gdzie ludzi nie ma” [NS, s. 9]³. W tych słowach kryje się też przekonanie, iż modlitwa ludzkiej świadomości

² W. JAMES: *Doświadczenie religijne. Studium natury ludzkiej*. Tłum. J. HEMPEL. Kraków 2001, s. 399.

³ Psychoanalityczną wykładnię tej sceny daje Czesław Dziekanowski: syn poprzez akt agresji wobec Boga podważa uprzywilejowaną pozycję ojca, ten zaś „godzi się na jego triumf jako coś właściwego dla procesu zdobywania statusu dorosłego”. Cz. DZIEKANOWSKI: *W Imię Ojca i Syna*. Warszawa 1993, s. 44.

jest ciągle potrzebna, choć w gruncie rzeczy ojciec wydaje się przede wszystkim utylitarnym panteistą – „bo tak naprawdę liczyła się tylko ziemia, od świtu do nocy, w rękach, w krzyżach, w krwi, w myślach, ziemia łaski wiecznie skąpa” [NS, s. 136]. Akt prośby o Łaskę nie znajduje jednak akceptacji ojca, gdy wypiera akt małżeński, gdy wręcz odbiera mężowi żonę: „Podejrzewał, że w tych modlitwach ofiarowuje wszystko, i jego, i siebie, i dobytek ich, [...] bo nie miała ni ziemi, ni urody, tylko te włosy jedne” [NS, s. 41]. Ten ceremoniał całkowitego oddania syn interpretuje zatem jako formę samoobrony matki przed ojcowskim gestem zawłaszczenia. Symbolem tego napięcia, ale i swoistym katharsis dla obu stron jest scena zniszczenia różańca:

Kiedys wreszcie zdjęła go taka bezsilność, że podszedł do niej, wyrwał jej ten różaniec z rąk i poszarpał na strzępy, na groch, i rozrzucił z wściekłością po izbie. Nie sprzeciwiała mu się, może od dawna czekała, że ją uwolni z tych modlitw, które ciągnęły się od tyłu zim, wystarczająco długo, aby się daremnie okazały, tak długo, że ją w końcu zniewoliły, wyssały z niej wszelką nadzieję, że nie miała nawet siły ich nie odmawiać, gdy tylko zima nastąpiła [NS, s. 44].

Jeśli popatrzeć na tę sytuację z perspektywy następnych powieści, a wizerunek matki w nich zawarty potraktować jako kolejne portrety tej samej osoby, to synowi całkowitej racji przyznać nie można – trwanie przy religijnych przekonaniach nie ma charakteru zastępczego czy nieświadomego, ale fundamentalny i celowy, choć z ortodoksyjnego punktu widzenia to kontinuum osadzone jest ciągle w pogańskich ramach – taki charakter mają wielkie rodzinne wyprawy: i ta przez dziewięć mostów, i ta w poszukiwaniu straconego buta. Wynikają one z bezgranicznej miłości rodzicielskiej, z przekonania, że ta więź pierwotna ma charakter metafizyczny. W ostatniej powieści Myśliwskiego podobną, a jednocześnie odmienną ufnosć żywi Maria, ukochana bohatera:

Gdybym wierzyła w Boga, uznałabym, że to Bóg cię tak przeze mnie kocha. Zresztą może wierzę w niego, bo czasem jestem mu wdzięczna, a czasem go przeklinam, że pozwolił, abym została sama na tym świecie [OR, s. 279].

Tę charakterystyczną dla pisarza antynomię⁴ można uznać za typową w odniesieniu do interesującej nas kwestii. Rozpisane na wiele głosów konfesyjne rozdarcie najdonioślej artykułuje główny bohater:

Budowałem tę miłość sobie jak kościół, z wszystkiego, na co mnie tylko stać, na co mnie stać i nie stać [...]. Budowałem ją jak bluźnierczą wiarę, bo nie ma w niej miejsca ani dla Boga, ani dla ludzi, prócz jej jednej, mojej żony. Jako najprawdziwszą z wiar, choć przez to najcięższą, bo nie ma w niej rozdziału na radość i cierpienie, ale i najbardziej samotną, bo tylko dla mnie ta wiara do wierzenia [P, s. 234].

To nawet już nie „kościół ziemski”, w którym dla człowieka nie ma „innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi”⁵, ale kościół – by posłużyć się kolejnym paradoksem – odrębny, prywatny, osobisty. Taka postawa skutkuje zakwestionowaniem *sacrum* w interpretacji Kościoła instytucjonalnego.

Niewiara bohatera Myśliwskiego kielkuje już w lęku dziecięcym. Bo jeśli „wiara ze słuchania jest” [Rz 10,17], a „we wszystkich kazaniach było zło i zło” [TF, s. 219], to owocem tego „duszpasterstwa strachu” staje się „nadpoczucie winy”⁶ oraz – jak sądzę – interioryzacja metafizycznych przeczuć. Na zewnątrz protagonista Myśliwskiego manifestuje postawę buntownika, co wyraża się ostentacyjnymi wyborami wobec rodziców („Ale ojciec, który nie mógł mi darować, że za urzędnika od tych ślubów zostałem [...]. Bez szkoły, bez święceń, bez Boga, grzeszne śluby daję” [KnK, s. 232]) czy nauczycieli („I może nawet przeciw Bogu wybrałem saksofon, skoro najbardziej lubi skrzypce. O, Bóg był mi dużo winien” [TF, s. 96]).

Jednocześnie w postawie Szymona Pietruszki, po metamorfozie wywołanej wypadkiem drogowym, widoczny jest powrót do samego rytuału eksponowany przez główny motyw budowania grobowca, a także przez inne epizody. Najbardziej charakterystyczny (i prowokacyjny zarazem) wydaje się ten rozpoczynający rozdział *Alleluja*: „Nie wiem, czy Bóg umarł,

⁴ Por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 57.

⁵ W. GOMBROWICZ: *Ślub*. W: IDEM: *Dramaty*. Kraków 1988, s. 99.

⁶ J. DELUMEAU: *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.* Tłum. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1994, s. 9.

czy zmartwychwstał, czy to wszystko prawda, ale święcone jajka mają inny smak od nie święconych” [KnK, s. 325]. Najważniejszy dogmat chrześcijaństwa zostaje unieważniony chyba nie tyle przez „prawie zupełnie pasywną konsumpcję spektaklu”⁷, ile – w pewnym stopniu – przez sensualne pragnienie odzyskania czasu utraconego. Oczywiście, ten rezultat jest także efektem „bezkonfliktowego przenikania się pierwiastków pogańskich i chrześcijańskich”, co oznacza „wierność nie Kościołowi, lecz obrzędowi”⁸. Największe znaczenie ma jednak motyw przewodni – osvajania się z grobem. Pietruszka mocuje się z pamięcią mieszkańców wsi, którzy jedyne ocalałego chcą włączyć w poczet poległych bohaterów, z obojętnością braci, którzy nie są zainteresowani kwaterą w rodzinnym grobowcu i z własnym wielkopiątkowym wspomnieniem, kiedy to stał „na warcie przy grobie Chrystusa” [KnK, s. 327]. Oswajanie się z grobem to przystawanie na ludzką kruchość i ostateczny los człowieka. „Non omnis moriar” nabiera znaczenia podstawowego – powrotu do koła natury: „Mówi się, że gdzie człowiek się urodził, ziemia jego kołyską. I śmierć jakby cię z powrotem do niej tylko położyła. I buja cię, buja, aż stajesz się znów nie narodzony, nie poczęty” [KnK, s. 521].

Protagonista Myśliwskiego wyrwany jest jednak z metafizycznego rytmu przyrody i wpisany w linearną materialność historii. Najwyraźniej odzwierciedlają to konstrukcje światów przedstawionych *Widnokregu* i *Traktatu o łuskaniu fasoli*. Bóg został w nich „skasowany” przez rewolucję [W, s. 58], pokonany na wojnie [W, s. 100] i okazał się zbędny po „upaństwowieniu sumienia” [TF, s. 319], a zatem „czas Boga minął” [TF, s. 363]. W obliczu takich interpretacji bohater ignoruje suflujących mu rodziców i bez ich pomocy interpretuje dramat swojego losu. Jego mentorami zostają *starszina* Iwan i majster z budowy. Pierwszy wywiera tak przemożny wpływ na małego Piotra, że nawet modlitewne inkantacje przeplatają się z prośbami „za tawariszcza Stalina” [W, s. 65]. Drugi w czasie dyskusji robotników o odpowiedzialności Boga za wojnę przejmująco wspomina miejsce,

⁷J. MAISONNEUVE: *Rytuály dawne i współczesne*. Tłum. M. MROCZEK. Gdańsk–Sopot 1995, s. 43.

⁸E. WIEGANDT: *Twórczość Wiesława Myśliwskiego wobec literatury ojczyzn prywatnych*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2001, s. 109.

gdzie „Go nie było”, co wywiera na bohaterze silne wrażenie [TF, s. 107]. Uzupełniającym komentarzem do tej sceny jest opowieść Joachima Steinera o pobycie w obozie koncentracyjnym, a szczególnie historiozoficzny wywód esesmana rozmawiającego z więźniem: „O, historia – westchnął. – Bóg naszych czasów. Nadzieja wszystkich wiar. Kim bylibyśmy bez niej? [...] Bo historia to przede wszystkim natchnienie. Ono wyzwala czyny, powołuje ludzi, którzy zdolni są jej przewodzić. Potrzebowaliśmy od dawna tego natchnienia, bo karleliśmy jak te... te...” [OR, s., 386–387]. W tej totalitarnej logice dziejów stary Bóg musi zostać wyeliminowany przez brunatnego czy czerwonego Cezara, tego domagają się prawa dialektycznego rozwoju. Esesman czy czerwonooarmista, wywodząc swoje totalitarne bóstwa z konieczności dziejowej, traktują Boga jako hamujący emancypację ludzkości relik. Co ciekawe, *homo sovieticus* przedstawiony jest bez złowrogiego kontekstu, w jakim ukazywani są funkcjonariusze totalitarnego państwa (obozy koncentracyjne, masowe egzekucje, wszechogarniająca indoktrynacja). Obrazy wojennego okrucieństwa chyba częściej puentowane są tezami o śmierci Boga, a rzadziej postawieniem w stan oskarżenia samego człowieka wydobywającego się wreszcie ze stanu skarlenia. Próbą skonstruowania powojennej teodycei są komentarze Barbary Skargi do myśli Emmanuela Lévinasa:

Zło się czyni, zło jest zadawane, i tylko ręką człowieka. Z tego zapewne względu widzi się nieraz źródła zła w wolności ludzkiej i jej nadużyciach. Przypomnieć jednak trzeba, że ta ręka ludzka ma ogromną moc, tworzy ona bowiem niemal cały otaczający świat z jego urządzeniami społecznymi i kulturowymi, z jego władzami i instytucjami, tradycjami i ideologiami⁹.

Jeśli jednak Bóg definitywnie przegrał z Historią, to ma ciągle jakieś szanse w Naturze („Bóg jeszcze tylko na wsiach mieszka” [W, s. 291]; „A czy patrząc na to wszystko, Bóg nie chciałby już tylko w psich sercach zamieszkać”? [TF, s. 139]). Istnieje także w dyskursie religijnym, jednak nie biblijnym, jak w powieściach Jerzego Pilcha, tylko apokryficznym. W protestanckim uniwersum, gdzie komendant milicji cytuje Jana Damasceńskiego i Grzegorza

⁹ B. SKARGA: *Pytań o zło*. „Znak” 1993, nr 454, s. 12.

z Nyssy, a zawiadowca stacji komentuje Biblię passusami z Akwinaty¹⁰, odległy Stwórca ożywa w biblijnej egzegezie, a nie w wiślańskiej chałupie. Narrator Myśliwskiego, znacznie mniej zdystansowany wobec opisywanego świata, Boga poddaje osądowi, będącemu konsekwencją tej poziomej perspektywy i wynikającej z niej aksjologii. W wersji rajskiego mitu opowiedanej przez Jakuba-dziedzica największym przegranym staje się właśnie On: „A wiesz, ojcze, to aż dziwne, że taki mądry Bóg, a szczęście człowieka wyobrażał sobie tak ubogo. Bo raj przecież nieledwie klatką okazał się dla człowieka. Najlepszy dowód, że gdy Bóg przekonał się o tym, wypędził go od siebie, aby mu człowiek nie niszczył chociaż złudzeń” [P, s 114]. Bohater przypowieści przytaczanej przez Kusia relacyjnie i językowo osadzony jest już w konwencji *Bibliai pauperum*. Bóg, kiedy wzywa ludzi, by rozdać im swoje bogactwa, zapomina o idących do niego pieszo mieszkańcach wsi:

Co by wam tu dać moi złoci ludkowie? – powiada. – Wszystkom porozdawał. Została mi jeno ta cierniowa korona na głowie i ten kawałek szaty Bożej, co ją na mnie widzicie. Jako i wy ubogi jestem [...]. Dam wam jeszcze trochę cierpliwości mojej. Weźmijcie ją sobie, a wszystko przetrzymacie. Bo cierpliwość będzie człowiekowi potrzebniejsza niż wszystkie bogactwa [KnK, s. 100].

Stracénca reakcja Pietruszki po wysłuchaniu tej opowieści mogłaby świadczyć o odrzuceniu niebiańskiej nierychliwości, jednak jego późniejsze losy – trudności z poruszaniem się, mozolne budowanie grobu, a szczególnie opieka nad Michałem – skutkują zbliżaniem się do tego boskiego przymiotu. Słowa skierowane do brata – „Nauczysz się, nauczysz, tylko być cierpliwy” [KnK, s. 520] – wybrzmiewające w puencie utworu, zdają się świadczyć o zdobyciu tego jedyne go, obiecanego daru, o transcendentnym charakterze tej metamorfozy – cierpienie jest najlepszym nauczycielem cierpliwości.

Obok pociechy o zabarwieniu humanistycznym czy panteistycznym echa religijne słyhać zatem właśnie w narracji o cierpieniu, pełniącej rolę kompensacyjną. Sytuacja graniczna odsyła do doświadczenia przekraczającego ludzką miarę, do jej opisu potrzebne są kategorie z wyższego rejestru,

¹⁰ Por. J. PILCH: *Tysiąc spokojnych miast*. Londyn 1997.

bowiem: „[...] każda technika cierpienia zawsze sięga swymi korzeniami do jakiejś etyki cierpienia oraz do jakiegoś metafizycznego lub religijnego tłumaczenia cierpienia”¹¹. Tak chyba można tłumaczyć obecność refleksji chrystocentrycznej w twórczości, także eseistycznej, autora *Widnokregu*:

Chrystus Frasośliwy, to arcydzieło polskiej sztuki przestrzennej, jest przeciwieństwo chłopskiej proveniencji. To Bóg z chłopskiej doli, zatroskany jak chłop, biedny jak chłop i bezradny jak chłop. Synteza losu, nie tylko rzeźbiarska forma. Kto ją pierwszy wyrzeźbił, składał Bogu w ofierze swoje ponizienie, swoją nadzieję. Bo tak traktowana była sztuka w chłopskiej kulturze – jako ofiara. Dopóki nie została utowarowiona przez ludowość¹².

Tak ucieleśniona świętość niejednokrotnie przeciwstawiana jest w prozie Myśliwskiego *sacrum* zdogmatyzowanemu. Już jedna z pierwszych przestrzennych wizji *Kamienia na kamieniu*, tego „arcydzieła literatury powojennej”¹³, to panorama nowego kościoła: „A na ścianach nowe Męki Pańskie. Dawniej głowa Jezusa w cierniowej koronie, to teraz jedno oko jego. Ludziom lepiej, to i Pan Bóg lepszy” [KnK, s. 11]. Bezpostaciowa nowoczesność, której rezultatem jest „wytworzenie społeczeństwa przemieszczonego”¹⁴, pochłania weryzm chłopskiej wyobraźni, niweczy paralele między losem Jezusa a dolą chłopca, a merkantylna maszyneria odbiera tej kulturze powagę mitu.

Definitywność i kategoryczność takiego osądu wobec kultury chłopskiej łagodzi jednak zestawienie prozy Myśliwskiego chociażby z artystycznym obrazem wiejskiej społeczności w twórczości Tadeusza Nowaka. Odczarowanie świata w takich powieściach jak *Wniebogłosość* czy *A jak królem, a jak katem będziesz* jest wprawdzie przeżyciem traumatycznym i rozdającym wewnątrzny sprzeciw¹⁵, ale ostatecznie usankcjonowanym. I Paweł,

¹¹ M. SCHELER: *O sensie cierpienia*. Tłum. A.W. [Artur WĘGRZECKI]. „Znak” 1986, nr 12–13, s. 22.

¹² W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa–Bochnia 2003, s. 15.

¹³ P. CZAPLIŃSKI: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego III. W osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. PACŁAWSKI, A. DĄBROWSKI. Kielce 2012, s. 159.

¹⁴ *Ibidem*, s. 156.

¹⁵ „Tam, gdzie racjonalne empiryczne poznanie konsekwentnie doprowadziło do odczarowania świata oraz do jego przemiany w przyczynowo-skutkowy mechanizm,

„święty apostoł”, który topi w rzece dziadowskie odzienie¹⁶, i Piotr, z którego rodziny ściągnięte zostaje odium zabójcy¹⁷, są w stanie wrócić do wiejskiej społeczności, a mniej lub bardziej zmodyfikowana religijność staje się dla nich katalizatorem metamorfozy. Takiej pociechy nie daje swoim bohaterom Myśliwski. To, co dawało poczucie zadomowienia w świecie, zostało przez nowoczesność odebrane – natura uległa wyeksploatowaniu, Historia pokonała Boga, a człowiek oderwany od religijnej tradycji nie określił się na nowo. Czy zatem należy zgadzać się bezapelacyjnie z tezą Anny Nasiłowskiej, twierdzącej, iż: „Chłopskie *sacrum* jest u Myśliwskiego tylko kulturowe i zapisane w psychice, pozbawione jakiegokolwiek materialnego i instytucjonalnego oparcia, skoro nie dostarcza go i nie rozumie Kościół, a Rodzina była jego siedliskiem jedynie w przeszłości”¹⁸? To *sacrum* kształtowało się przecież także jako znak sprzeciwu wobec polityki PRL-u, co skutkowało swoistym podejściem instrumentalnym – „Bóg stał się pistoletem, z którego pragniemy zastrzelić Marksa”¹⁹.

Kim w ogóle jest Bóg u Myśliwskiego? Projekcją Wielkiego Ojca? Personifikacją chłopskiego losu? Schrytlanizowanym wiejskim totemem? Naczelnym archetypem zbiorowej podświadomości? Wyrzutem sumienia nowoczesności wobec tradycji? Spinozjańską apoteozą Natury? Gwarantem społecznego ładu w patriarchalnym paradygmacie? Bytem jednak transcendentnym czy wielkim przegrany wielowiekowego, spirytualistycznego projektu? A może hipostazą konstytuującą się wyłącznie w czasie wypowiedzenia powieściowego monologu, czy raczej Logosem, z którego wyłania się *Opowieść* – jedyna rzeczywistość tej prozy?

Jednak czy dla bohaterów Myśliwskiego życie z tak czy inaczej rozumianym Bogiem lub bez Niego – przywołując Tadeusza Różewicza – jest możliwe czy niemożliwe? Wydaje się, że eksponowanie tego braku w jego prozie wyraża tęsknotę za utraconym – wspólnota, nieustannie komentuje

tam definitywnie pojawiają się napięcia i sprzeciw wobec roszczeń etycznego postulatów mówiącego, że świat jest uporządkowany przez Boga, a więc w jakiejś mierze jest etycznie sensownym kosmosem”. M. WEBER: *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Tłum. M. HOLON. Poznań 2004, s. 123.

¹⁶T. NOWAK: *Wniebogłosy*. Kraków 1982, s. 349–350.

¹⁷IDEM: *A jak królem, a jak katem będziesz*. Warszawa 1987, s. 175–176.

¹⁸A. NASIŁOWSKA: *Chłopskie sacrum*. „Odra” 1985, nr 1, s. 49.

¹⁹W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1988, s. 46.

nieobecność sankcjonującego jej egzystencję Absolutu. Podmioty, które mogłyby mieć konkurencyjny charakter – Historia, Natura, Międzyludzkie – nawet jeśli dostępują intronizacji, to stają się co najwyżej interrexami. Z tej triady największe znaczenie bohater przypisuje Naturze – florze (rzeka Rutka, „grzybny las”, jesion, ułęgalka, gryka, proso...), faunie (pies Kruczek, świnia Zuzia, konie, krowy, owce, króliki, jaskółki...), a przede wszystkim ziemi (tyle, że i ona „dzisiaj też już niewierząca”). Bohater mógłby się stać utylitarnym panteistą, gdyby nie została zerwana dziedziczona od pokoleń więź chłopca z ziemią; może być jednak wyznawcą praktykującym „nieteistyczną cześć dla życia i ziemi”²⁰.

Pozostaje mu cierpliwe znoszenie losu, mocowanie się z brzemieniem tradycji, osiadłym na dnie pamięci, szukanie racji istnienia w relacjach z Bliźnim i w końcu niedowiara, która nieustannie ludzi/daje nadzieję, że i tak to nie wszystko.

²⁰ W.E. CONOLLY: *Identity / Difference*. Ithaca 1991, s. 155. Cyt. za: J. McLure: *Póhwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*. Tłum. T. UMERLE. Kraków 2016, s. 30.

Rzeczy, miejsca, ludzie... Słowo o depozytach i katalizatorach pamięci w prozie Wiesława Myśliwskiego

Pamięć jest składowiskiem przeszłości. Składowiskiem czasu.

Edward Stachura, *Fabula rasa*

Rzeczy przybyło, jest ich coraz więcej, mnożą się i plenią – wychodzą z zakamarków pamięci, starych kufrów, walizek, albumów fotograficznych oraz wielu innych miejsc¹. Bywa, że to przedmioty przejmują dominację nad samym bohaterem literackim – stoją w centrum opowieści, niejako wymuszając na narratorze coraz to nowe chwytły w ich prezentacji. Często dzieje się tak, iż na pozór proste i powszechnie dostępne przedmioty są podnoszone do rangi świętych rzeczy – tylko, a może aż – z tego powodu, „że złączyły swój byt z niepowtarzalnością jakiejś ludzkiej jednostki”². Niejednokrotnie rzecz taką obdarzamy czią czy nawet „duszą”.

¹ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. WYSŁOUCH, B. KANIEWSKA. Poznań 1999, s. 207.

² J. JARZĘBSKI: *Historia zapisana w rzeczach (na podstawie prozy współczesnej)*. W: *Terazniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2006, s. 154.

Historia pisana jest, rzecz można, w dużej mierze za pomocą rekwizytów, którym sens i znaczenie nadały bądź określone, jednorazowe wydarzenia (należy do nich np. długopis z Matką Boską, którym Wałęsa podpisał porozumienia sierpniowe), bądź związek z historycznymi postaciami (ford escort Karola Wojtyły). Ciekawsze wydają się jednak rzeczy o bycie mniej zindywidualizowanym, rzeczy zgrzebne i codzienne, rzeczy nacechowane tylko dlatego, że wytworzyła je jakaś dobrze określona epoka i kultura materialna. Te właśnie rzeczy uczestniczą w historii na sposób szczególny: zostają stworzone w jakimś określonym momencie, a następnie trwają – czasem przez całe dziesięciolecia, jeśli nie dłużej³.

Do grona pisarzy wykorzystujących rzeczy, tworzących z nich kanwę dla całej opowieści albo jej sporej części należy Wiesław Myśliwski. Autor pisze swoje historie poprzez rzeczy. W jednej z recenzji *Ostatniego rozdania* możemy przeczytać, że „utwory Wiesława Myśliwskiego obracają się wokół rzeczy”⁴. W istocie to prawda – uniwersum jego dzieł pełne jest przeróżnych przedmiotów, podkreślić jednak należy, iż pełnią one przede wszystkim funkcję nośników pamięci; są jej artefaktami. Opowiadacz z *Nagiego sadu* snuje swoją refleksję na temat pamięci, która wyrasta z rzeczy:

A pamięć jak to pamięć. Wydarzenia nie spoczywają w niej jak święte szaty w kufrze, lecz dzieją się wciąż, choćby przez samo pamiętanie ich, zmieniają się, rosną, nie możesz nigdy być ich pewny ani budować na nich. Raz ci są bliższe niż terazniejszość, raz uciekają przed tobą, choć się z dobrą wolą do nich zbliżasz. Czyż więc pamięć ludzka może wyznaczać prawdziwość rzeczy? Czyż pamięć ludzka 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 nim tęsknota, nasz żal, nasze w nich odnalezienie się, bo na co dzień jesteśmy w rzeczach jedynie zagubieni, błąkami się wśród nich, nie odróżniając ich od siebie, siebie od nich. Może też poprzez pamięć chcemy rzeczom zapewnić terazniejszość naszą,

³ Ibidem, s. 155.

⁴ K. MASŁOŃ: *Maksymalizm Wiesława Myśliwskiego*. „Do Rzeczy” 2013, nr 35, s. 53.

tę jedyną możliwą wieczność, bo tylko terażniejszość jest prawdziwa w życiu człowieka, tylko w niej jednej doznajemy naszej obecności, niekiedy bolesnej⁵.

Bohater debiutanckiej powieści Myśliwskiego poprzez wspomniane przedmioty, zjawiska, wydarzenia przenosi się w świat – niestety już utracony: do okresu, w którym był dzieckiem. Wspomina sad ojca, starą gruszę, na której się przed nim chował, bibliotekę dziedziczki, jak również jej dwór, niedzielne „czytanie” ojca i jego spór z dziedziczką o konia. Integralną opowieść w utworze stanowi tułaczka rodziców głównego bohatera. Przemierzają oni wraz z krewnymi i sąsiadami długą, zmudną drogę (konieczne w niej jest przejście przez dziewięć mostów), co ma uchronić chorego na koklusz syna, narratora-bohatera *Nagiego sadu*.

Przedmioty w *Nagim sadzie* – znaki pamięci – odgrywają kluczową rolę. Narrator-bohater utworu dzięki nim nie tylko ożywia przeszłość, ale robi coś znacznie ważniejszego. Poprzez mentalny powrót do własnego dzieciństwa uobecnia postać swojego ojca – syn przedłuża trwanie ojca w terażniejszości. Można powiedzieć, że syn po latach, jako już stary człowiek, pozostawiony sobie samemu, splanca dług wobec ojca, dzięki któremu w ogóle zaistniał i zyskał władzę nad słowami. Wiejski opowiadacz pozostaje „samotny, głęboko samotny, z samotnością drugiego”⁶. Poza starością, samotnością i pamięcią, narratorowi towarzyszy jeszcze poczucie synowskiego obowiązku, jakim jest uwiecznienie w słowie ojca.

Czasem wmawiam sobie, że wierność moja jest mu teraz bardziej niż za życia potrzebna, bo ocala nie tylko pamięć po nim, ale i to nieodgadnięte pragnienie jego, na które cierpiał jak na chorobę, po którym może niczego więcej się nie spodziewał prócz mojej właśnie wierności [NS, s. 24].

⁵ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. Kraków 2001, s. 33. Wyróżnienie – K.M. Kolejne cytaty z tej powieści zaznaczam w tekście głównym jako [NS, s.]; odniesienia do pozostałych powieści Myśliwskiego podaję wg następujących wydań i oznaczeń: IDEM: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008 – [KnK, s.]; IDEM: *Pałac*. Kraków 2008 – [P, s.]; IDEM: *Widnokrąg*. Kraków 2008 – [W, s.]; IDEM: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2010 – [TF, s.]; IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013 – [OR, s.].

⁶ G. BACHELARD: *Plomień świecy*. Tłum. J. ROGOZIŃSKI. Gdańsk 1996, s. 68.

Z pierwszej powieści Myśliwskiego płynie oto mądrość, że istota ludzka swoje istnienie najpełniej odnajduje dla drugiego człowieka / w drugim człowieku. Wówczas spełnia się sens każdego życia. Nawet jeśli nie dorasta ono do marzeń i zawodzi nadzieje, to jest to opowieść o ludziach, którzy ocalili swoje istnienie miłością i pamięcią⁷.

W *Pałacu*, drugiej powieści Myśliwskiego, głównym bohaterem utworu jest pasterz Jakub, wchodzący do labiryntu własnej wyobraźni. Zaznaczyć jednak należy, iż metafora labiryntu ma charakter dychotomiczny. W ujęciu pierwszym labirynt stanowi rzeczywistą budowlę, przestrzeń pałacu, po którym porusza się (błądzi) Jakub. W ujęciu drugim natomiast labirynt to świadomość głównego bohatera. W tym właśnie znaczeniu – labirynt jako świadomość – staje się on wielopiętrową iluzją, skomplikowaną w najwyższym stopniu, nierzeczywistą wręcz, ale urealnijającą się podczas opowiadania/czytania. Jak widzimy, „nie ma granic dla form labiryntu, a wygląd, jaki przybiera on w pewnej epoce, w określonym kontekście społecznym, będzie zawsze oznaką pewnego stylu, pewnej koncepcji życiowej, pewnego sposobu życia”⁸. Bohater *Pałacu* bardziej lub mniej świadomie dokonuje aktu transpozycji. Będąc w przestrzeni ogromnego pałacu, stopniowo przeistacza się w pana. Jakub wchodzi w wykreowaną przez siebie samego rolę – wkracza w cudzy los, aby uniknąć własnego przeznaczenia. Tajemnicza przestrzeń pałacu okazuje się przejściem do struktury niepomierne bardziej skomplikowanej⁹. Pasterz wcielając się w różne postaci, stara się zaistnieć w wielu wyobrażeniach pańskości. Poprzez taką identyfikację bohater Myśliwskiego dokonuje aktu samopoznania w „innym”. „Uzyskanie bowiem nowego obrazu samego siebie zmienia nieodwracalnie obraz dotychczasowy”¹⁰. Chcąc zrekonstruować swoje życie, Jakub dokonał aktu przeciwnego: dezintegracji. Z kolei sam obiekt pałacu, tajemniczego miejsca – labiryntu, którego celem jest zguba (klęska, nieszczęście), spełnił swoje zadanie – pałac okazał się miejscem wyrafinowanej gry, którą Jakub prowadził ze sobą samym, przy okazji

⁷ B. KANIEWSKA: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995, s. 36–37.

⁸ P. SANTARCANGELI: *Księga labiryntu*. Tłum. I. BUKOWSKI. Red. A. KRAWCZUK. Warszawa 1982, s. 41.

⁹ Por. *ibidem*, s. 56.

¹⁰ S. JAWORSKI: *„Piszę więc jestem”*. O procesie twórczym w literaturze. Kraków 1993, s. 42.

zastawiając na siebie pułapki. Niestety, błędząc w gąszczu korytarzy i swojej świadomości, zagubił swoje jestestwo. Zabłądził na wieki.

Kiedy pisałem *Kamień na kamieniu*, przypominały mi się rzeczy, o których już nie pamiętam. Zapewne napięcie związane z pisaniem, koniecznością bycia w środku opisywanego świata, uruchomiło bezwiednie pamięć. Zapomniałem wtedy części, z których składa się chłopski wóz, ale zacząłem je opisywać i nagle zaczęły mi się przypominać. Oczywiście nie byłem tej wiedzy pewny, pojechałem na wieś, by sprawdzić i okazało się, że pamiętałem wszystko. Nie jesteśmy więc pewni swojej pamięci, a zatem nie rządymy nią¹¹.

Pozwoliłem sobie zamieścić ten cytat z dwóch powodów. Po pierwsze: z wypowiedzi pisarza wynika, że w powieści *Kamień na kamieniu* kryje się wiele przedmiotów, rzeczy, o których autor z perspektywy czasu po prostu zapomniał. Po drugie: przekonaliśmy się, że pamięć jest kapryśna, zawodzi nas, ale jednocześnie, że jest fenomenem – pocieszającym i konstytuującym naszą osobowość oraz moralność. Słowem: pamięć tworzy nas.

Wracając jednak do kwestii rzeczy w utworze, to istotnie, przedmioty jako takie pojawiają się w dziele Myśliwskiego, jednak to nie one stanowią centrum dla całej powieści. Na plan pierwszy w *Kamieniu na kamieniu* wysuwają się miejsca, o których traktuje narrator. Wystarczy przyjrzeć się tytułom poszczególnych opowieści, które składają się w całość dzieła. Są to: *Cmentarz*, *Droga*, *Ziemia*, *Brama*. Narrator niejednokrotnie ewokuje poszczególne przedmioty, które często są tylko przyczynkiem do opowiedzenia czegoś istotniejszego, co – można rzec – steruje całą historią. W tym przypadku jest to rodzinny grobowiec. Jego budowa staje się obsesją Szymona Pietruszki. Grób stanowi wymierny symbol i namacalne świadectwo ziemskiego bytowania.

Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąć powinien człowiek mieć [KnK, s. 7].

¹¹ Por. *Kolista przestrzeń pamięci*, z W. Myśliwskim rozm. przepr. A. Franaszek. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 44, s. 12.

W pierwszej opowieści utworu bohater snuje refleksję na temat budowy pomników. Jednocześnie punktem wyjścia, mówienia, „dziania się” nie jest śmierć, los człowieka, ale ostatnia posługa, uwikłana w skomplikowany system życia współczesnego¹². Co ciekawe, końcowy rozdział powieści także traktuje o budowie pomników w nekropolii. Dzięki temu zabiegowi autor mógł przedstawić biografię pokolenia odchodzącego na cmentarz – do skarbarnicy mitów, legend i natchnień, które stanowią o całej budowie utworu.

Kamień na kamieniu, zgodnie ze swym apokaliptycznym tytułem, stanowi studium umierania dawnej wsi. Ta rzeczywistość, która rodzi się na jej gruzach, nie staje się w powieści całością, a jej elementy – droga, telewizor, gazeta, nowy sposób ubierania się, inny tryb życia, samochody i maszyny rolnicze – pozostają fragmentami „nowego”¹³.

Za pomocą tych chwytów literackich Myśliwski może snuć opowieść o dobrych i złych czasach minionych.

Dwie kolejne powieści pisarza: *Widnokrąg* i *Traktat o łuskaniu fasoli*, to swoiste studia przedmiotu. W *Widnokręgu* przedmioty stają się pełnoprawnymi bohaterami. Prezentowane są nie ze względu na swoją historię, filozofię czy aksjologię, lecz po prostu ze względu na nie same¹⁴. W rozdziale *W poszukiwaniu zgubionego buta* przedmiot poszukiwań zostaje, po pierwsze, podniesiony do rangi świętej rzeczy; po drugie – reprezentuje przeszłość, podlegając tym samym procesowi pamięci, ale także materialnej utraty, której odzyskanie staje się tyleż kwestią fizycznego szukania, co pracy pamięci¹⁵. Po trzecie wreszcie: zagubiony but jest dla bohaterów tak ważny, ponieważ to rzecz reprezentująca samą siebie, nieredukowalna do niczego innego – przedmiot posiadający własną tożsamość.

Najważniejszą jednak rzeczą, która otwiera i zamyka utwór Myśliwskiego, jest fotografia – stanowi ona jego tematyczne centrum. „Gerrit Krol nazwał kiedyś zdjęcia »śledziami namiotu pamięci«. I rzeczywiście: sama

¹² Por. S. SIEKIERSKI: *Umysł badacza, pióro artysty*. „Nowe Książki” 1984, nr 8, s. 25.

¹³ B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 53.

¹⁴ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Rzecz w literaturze...*, s. 226.

¹⁵ Por. ibidem, s. 228.

fotografia nie jest wspomnieniem, pomaga jedynie je rozpiąć i utrzymać w pionie, tak jak namiot¹⁶. Na samym początku powieści główny bohater, Piotr, dokładnie opisuje jej zawartość:

Ten mały, chuderlawy człowieczek na fotografii, o wytrzeszczonych oczach, w gabardynowym, jakby za dużym płaszczu i przygnieciony jakby za dużym kapeluszem – to mój ojciec. Obok niego, w granatowym marynarskim ubranku z krótkimi majtkami, w marynarskiej białej czapce na głowie, w sandałkach i podkolanówkach – to ja. Matki nie ma z nami. Więc pewnie to niedziela. Nie byłbym zresztą w tym marynarskim ubranku. Matka prawdopodobnie gotuje obiad, bo cóż by mogła innego robić w tę letnią, słoneczną niedzielę, jak to widać na prześwietlonej słońcem fotografii [W, s. 7].

W *Widnokregu* rodzinna fotografia, na której bohater-narrator rozpoznaje siebie i ojca, stanowi kanwę, na której rozsnuta jest narracja. Warto przytoczyć w tym miejscu klasyczne już refleksje Rolanda Barthes'a:

To, co Fotografia powiela w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć. Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy którą spostrzegam. Fotografia jest istnieniem Poszczególnością w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością [...]. Jest *tym właśnie* (to zdjęcie, a nie Fotografia w ogóle), co krótko mówiąc, stanowi: *Dotykalne*, *Przypadkowe*, *Napotkane*, *Rzeczywiste*, w ich niewyczerpalnym wyrazie¹⁷.

Obraz uwieczniony w kadrze ożywia pamięć bohatera-narratora powieści. Dzięki fotografii bohaterowie literaccy mają dostęp do minionej rzeczywistości. Zdjęcie jest przyczynkiem do myślenia o tym, co było, minęło, ale dzięki nam może zmartwychwstać. Jak pisze Barthes: „Fotografia

¹⁶D. DRAAISMA: *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*. Tłum. E. JUSEWICZ-KALTER. Warszawa 2006, s. 56.

¹⁷R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 1996, s. 9–10.

niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*¹⁸. Fotografia jest swoistym pojemnikiem pamięci, w niej mieści się historia, którą możemy opowiedzieć po wielu latach.

Fotografia – niczym Proustowska magdalenka – inicjuje wyprawę w obszary „utraconego czasu”. Różni się od niepochwytności smaku ciasteczka uobecnieniem osiągniętym dzięki „faktyczności” tego, co przedstawione. Patrząc, nie trzeba wyobrażać sobie, ponieważ to, co było, jest po prostu widziane. Skutkiem jest anektowanie tych śladów do strefy naszych trwałych obrazów rzeczywistości. Fotografia „przypomina” w takim wypadku „jak było”¹⁹.

Widzimy zatem, że od zdjęcia zaczyna się podróż bohatera, dzięki której poznaje on prawdę o sobie samym. W utworze Myśliwskiego fotografia „oddycha” czy też ma swoje „tchnienie”, dzięki czemu możliwy jest powrót do świata minionego. Dzieje się też tak dlatego, że przedstawiona na zdjęciu sytuacja budzi w bohaterze dawne emocje.

W *Traktacie o łuskaniu fasoli* mamy do czynienia z niemyimi pytaniami, które bohater stawia tajemniczemu przybyszowi. Istotną zaś częścią narracji jest szczegółowy opis kapelusza i saksofonu. Można powiedzieć, że z *Traktatu* ... wylaniają się dwie nowe. Jedna traktuje o kapeluszu:

Nie opowiadałem panu? Wydawało mi się, że opowiadałem. Pojechałem i kupiłem. Nie do najbliższego. Najbliższe miasta to były dziury i mogłoby nie być takiego. Chciałem brązowy, piłśniowy. Nachodziłem się, zanim znalazłem sklep z kapeluszami. Może bym nawet przeoczył, bo okno wystawowe nie większe było niż to moje, a na nim same czapki, berety i jakiś jeden szarobury kapelusz. Na szczęście trochę w tyle, za tymi czapkami, beretami, jakby schowany, zobaczyłem i brązowy, piłśniowy [TF, s. 306],

a druga – o saksofonie właśnie. Poza osobnymi historiami saksofonu i kapelusza trzonem całego traktatu (gawędy?) jest życie gospodarza: okres dzieciństwa, pobyt w szkole wojskowej, praca w charakterze elektryka i wiele

¹⁸ Ibidem, s. 144.

¹⁹ M. SZTANDARA: *O „etnograficzności” fotografii*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 3–4 (262–263), s. 100.

innych. Wszystko to w obecności tajemniczego słuchacza, który pojawia się, by kupić fasolę, a w istocie wysłuchać historii życia głównego bohatera. Banalne, wręcz modelowe zdarzenie prowadzi bohaterów powieści do swoistego dialogu. Wydawać się też może, że to przypadek rządzi porządkiem utworu, ale u Myśliwskiego przypadek nie jest ślepy. Narrator powiada: „Nie ma czegoś takiego jak przypadek. Cóż to bowiem jest przypadek? To tylko usprawiedliwienie tego, czego nie jesteśmy w stanie zrozumieć” [TF, 251].

W najnowszej z kolei powieści Myśliwskiego reprezentantem, nośnikiem pamięci i przeszłości jest gruby, czerwony, pękający w szwach i opasany gumką notes. Dla bohatera *Ostatniego rozdania* jest on zewnętrznym obrazem ludzkiej pamięci. Przeglądając zawarte w nim notatki – niczym mapę – bohater nawiguje przez swoje życie.

Nie pamiętam, co sobie wyobrażałem, kupując ten notes, bo wcale się nie zmartwiłem, że taki duży, chociaż chciałem mniejszy. Być może podświadomie wierzyłem, że sam z czasem przyciągnie wszystkie te imiona, nazwiska, adresy, telefony, które będą miały udział w moim życiu. Ale kto wie, czy nie kryła się we mnie i rozpacz, że oto skazałem siebie z własnej woli na samotność i postanowiłem tę samotność czymś wypełnić [OR, s. 27].

Notes jest narzędziem uaktywniającym pamięć narratora. Dzięki niemu bohater przywołuje w pamięci sceny, wydarzenia i miejsca, które odpowiadają konkretnemu nazwisku, zapisanemu pod daną literą. Notes w powieści Myśliwskiego jest alegorią losu ludzkiego. Co ważniejsze, są w nim tylko ci ludzie, którzy odegrali jakąś rolę w życiu bohatera – zapisali się w nim. Z czasem staje się on osobistą obsesją protagonisty utworu, który chce go za wszelką cenę uporządkować, ale nie udaje mu się to, gdyż znaczna część jego bliskich, przyjaciół, znajomych umarła albo po prostu odeszła w niepamięć. Ale jak mówi bohater *Ostatniego rozdania*: „Pamięć czy niepamięć to tylko różne odmiany tej samej udręki” [OR, s. 75].

Przedmioty w twórczości Myśliwskiego zajmują miejsce centralne, posiadają swoją historię, ale przede wszystkim stanowią oparcie dla pamięci bohaterów. Są zawsze „opowiedziane” – włączone w świat narracji, która opatruje je nazwami i dokonuje pośród nich mniej lub bardziej przemyślanego wyboru. Rzeczy służą autorowi *Widnokregu* do wykreowania świata

wartości. Przedmioty są dla niego chwytem, drogowskazem do zjawisk metafizycznych, takich jak miłość, śmierć, życie, pamięć – dlatego też nie należy ich traktować marginalnie, gdyż skrywają one w sobie drugie, znacznie głębsze dno i szersze znaczenie. Pamiątki często pobudzają pamięć wspominającego, są znakami przeszłości, wywołującymi emocje, stanowiącymi także o języku intymnym postaci i budującymi ich tożsamość.

Myśliwski jawi się w swoich utworach jako kreator technik mnemonicznych. Widać wyraźnie, jak głęboko angażuje go fenomen ludzkiej pamięci, reprezentowanej przez rzeczy, miejsca i ludzi. W jego dziełach wszystko rozpoczyna się od ludzi właśnie, indywidualnej jednostki, jakiegoś „ja”. Człowiek tworzy rzeczy, człowiek zamieszkuje miejsca, w końcu człowiek opowiada – mówi swoje życie, mówi siebie samego. Na koniec tej refleksji chciałbym przytoczyć myśl francuskiego filozofa nauki, Gastona Bachelarda, który pisze: „pamięć marzy, marzenie wspomina”²⁰. Tylko człowiek jest zdolny do marzeń i wspomniania. My – tak samo jak bohaterowie Myśliwskiego – marzymy „w przód”, wspominalimy „wstecz”. Dzięki temu opowieści bohaterów Myśliwskiego wyzwalają się i, w gruncie rzeczy, stają się możliwe do opowiedzenia.

²⁰G. BACHELARD: *Poetyka marzenia*. Tłum. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998, s. 30–31.

Pisanie o zwierzętach u Wiesława Myśliwskiego – esej polemiczny

Wiesław Myśliwski pisze o zwierzętach, ale co to właściwie znaczy: „pisać o zwierzętach”? Borykamy się tu z pytaniem o dziedzinę sztuki pisania czy może jednak z pytaniem o wymiarze egzystencjalnym? Oczywiście, interesuje nas nie rozdzielanie techniki pisania od etyki, ale właśnie próba odnalezienia punktu stycznego. Skupmy się na tym, że niezależnie od sposobu pisanie o zwierzętach – czy będzie to opis zwierzęcia, czy wpisanie go w pewną symboliczną tradycję, czy próba opisanego doświadczenia spotkania się ze zwierzęciem – jest gestem etycznym. Należy przez to rozumieć pewien ogląd rzeczywistości i dostrzeżenie tego, co niewidoczne dla oczu (nie dlatego, że ukryte, ale właśnie przez to, że będące na powierzchni). W tym kontekście można by też użyć metaforyki dźwiękowej – wówczas etyczność jawiłaby się jako oddanie głosu temu, co tego głosu nie posiada (niczym ryby i dzieci, które, jak wiemy, głos jak najbardziej mają). Należałoby podkreślić właśnie oddawanie głosu, a nie jego narzucanie. Twórczość Myśliwskiego byłaby więc etyczną poprzez „oddawanie sprawiedliwości” temu, co nas otacza, choć niekoniecznie jest widoczne. Mieściłaby się ta twórczość w jednym z najczęściej używanych zwrotów z *Traktatu o luskaniu fasoli*, wyrażającym zdumienie cudzym zdumieniem: „Dlaczego

się pan dziwi?”¹. Jest to doświadczenie zderzenia różnego rodzaju powierchowości, zupełnie bazowego oglądu perspektywy. Moglibyśmy zapytać samych siebie: co w tym, co mi wydaje się słyszalne, jest poza zasięgiem innej perspektywy? Zdumienie to często służy nam do podbudowy siebie: ja widzę, więc wiem, a ty, nie widząc, nie wiesz, a – jak wiadomo – „wiedza to potęgi klucz”, więc to ja władam. Ale nie w *Traktacie...*, gdzie pytanie prowadzi do kolejnego pytania, a ewentualna odpowiedź jest niezadowolająca, jak na przykład w dalszym ciągu cytowanego wyżej zdziwienia:

W takim razie nie rozumiem, że to do mnie pan przyszedł po fasolę. Nie mógł pan przecież wiedzieć, że sadzę fasolę. Niewiele, tyle, co dla siebie, jak mówiłem. Więc tym bardziej nie mógł się pan spodziewać, że mam na sprzedaż. I o tej porze kto tu mógłby do mnie przyjść? Najwyżej ktoś z umarłych [TF, s. 249].

Wróćmy jednak do zwierząt – co to znaczy pisać o zwierzętach? Jarosław Wach w tekście *Współistnienie ludzi i zwierząt w epice Wiesława Myśliwskiego – analiza relacji międzygatunkowych*² stara się dokonać przeglądu pod kątem wątków zwierzęcych lub związanych z naturą nie tylko epiki Myśliwskiego, ale również tekstów omawiających jego twórczość. W oczywisty sposób takich wątków jest w tej prozie wiele, choć – jak uważa Wach – omawia się je głównie przy okazji wielu innych (wyjątkiem jest tekst Ewy Kornackiej *Zwierzyniec Wiesława Myśliwskiego*)³. Autor wyznacza sobie wobec tego zadanie opisania prozy Myśliwskiego z perspektywy posthumanistyki czy ekokrytyki – i nie do końca mu się to udaje. Problematiczne stają się same dzieła Myśliwskiego, które w swojej oscylacji między humanizmem a posthumanizmem kierują się bardziej w stronę tego pierwszego lub raczej miejscami wychylają się w kierunku jakiegoś innego myślenia o tym, co nie-ludzkie. Nie jest to jednak zarzut. Takie myślenie

¹ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2010, s. 249. Kolejne cytaty z tej powieści zaznaczam w tekście głównym jako [TF, s.]; odniesienia do powieści: IDEM: *Widnokrąg*. Kraków 2007 będą oznaczane jako [W, s.].

² J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt w epice Wiesława Myśliwskiego – analiza relacji międzygatunkowych*. W: *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*. T. 2: *Od humanizmu do posthumanizmu*. Red. J. TYMIENIECKA-SUCHANEK. Katowice 2014.

³ E. KORNACKA: *Zwierzyniec Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PAĆLAWSKI. Kielce 2001.

nie ujmuje niczego tej prozie, jedynie wprowadza rodzaj niejasności. Wach pisze: „zdumiewa fakt, że w refleksji posthumanistycznej, nawet w Polsce, przeoczona została kultura chłopska”⁴. Problem w tym, że kulturę chłopską przede wszystkim przeoczono w refleksji humanistycznej, a co dopiero mówić o czymś, co przyszło później. Należałoby się tu zatrzymać na dłużej i doprecyzować pewne poczucie czy impresję wywiedzioną z lektury tekstów poświęconych Myśliwskiemu. Odwołajmy się do podziału na kulturę chłopską i tę, która ją zastąpiła, czyli kulturę ludową. Ta druga byłaby tym, co powstało po procesie elektryfikacji wsi. Byłaby projektem antropologicznym, czy raczej należałoby bez ogródek powiedzieć: ekonomicznym – rodzajem biznesplanu, który zastąpił kulturę chłopską. W tym sensie kultura chłopska, która należy już do sfery tego, co przeminęło (a co wydaje się zanurzone w bycie, świadome swoich korzeni i relacji ze światem oraz środowiskiem naturalnym), kusi pewną utopijnością. Wobec tego wytwarza się pewien fantazmat stojący obok, tak czy inaczej opisanej, kultury chłopskiej. W tym sensie refleksja posthumanistyczna przeoczyła kulturę chłopską – nie dokonała jeszcze krytyki tego intelektualizującego fantazmatu (lub też dokonała go, ale nie zostało to odpowiednio podkreślone i wyeksponowane). Ów duch (*phantasm*)⁵ pozwalałby na próbę skonstruowania wspólnoty, gdzie relacje ludzie – zwierzęta byłyby odmienione. Powiódłby nas na pokuszenie, w kierunku utopijnego gotowca, zamiast na spotkanie z utopiami, które dopiero nadejdą⁶. Myśliwski sam zresztą pokazując zmianę w świecie wsi, unaocznia nam problematyczność tej naszej rzeczywistości. Przejście z kultury chłopskiej na miejską w prozie Myśliwskiego nie jest gładkim przepisywaniem historii na nowo ani nie jest jednoznacznym odrzuceniem projektu zmiany. Owo przejście nie jest narracją o końcu historii (jak u Francisa Fukuyamy), która, skoro się kończy, to jeszcze ostatni raz w swoich ramach coś opowiada (historia o końcu historii). Myśliwski wydaje się bliski myśleniu Jacquesa Derridy, który przedstawia w *Widmach Marksa* krytykę historii o końcu historii. Widmontologia Derridy jest myśleniem o przeszłości, podejmowaniem

⁴ J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt...*, s. 135.

⁵ Por. M. JANION: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 7.

⁶ Por. G. AGAMBEN: *Wspólnota, która nadchodzi*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.

dyskusji nad utratą, melancholią, tęsknotą, pamięcią, ale również rodzajem długu wobec tego, co było, lub dziedzictwem, które nas nawiedza. Francuski filozof przedstawia koncepcję myślenia o historii, która krytycznie odnosi się do manii faktografii, do źródłowości historycznej, pozwala myśleć inaczej o czasie. O nawiedzeniu zaś pisze: „Nawiedzenie jest z pewnością historyczne, ale nie jest *datowane*, nigdy nie daje się łatwo datować, usytuować w ciągu terażniejszości, w następstwie dni, zgodnie z ustanowionym porządkiem kalendarza”⁷. Dalej o podważeniu porządku terażniejszości:

Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek terażniejszości, a nade wszystko w istnienie granicy pomiędzy terażniejszością, aktualną lub obecną rzeczywistością tego, co terażniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić [...]. Chodzi przede wszystkim o to, aby podać w wątpliwość współczesność tego, co terażniejsze z samym sobą⁸.

I jeszcze kilka słów na temat widmowej wyobraźni: „Widmo jest również tym, co ktoś sobie wyobraża, co sądzi, że widzi, i co projektuje, co rzutuje na wyobraźniowy ekran – tam, gdzie niczego nie widać”⁹.

Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi rozważań z *Traktatu...* na temat czasowości:

Czy zastanawiał się pan kiedyś, jak silnie związani jesteśmy z przeszłością? Niekoniecznie naszą. Zresztą cóż to jest nasza przeszłość? Gdzie są jej granice? To jest rodzaj bliżej nieokreślonej tęsknoty, tylko za czym? Czy nie za tym, czego nigdy nie było, a jednak minęło? Przeszłość to tylko nasza wyobraźnia, a wyobraźnia potrzebuje tęsknoty, wręcz karmi się tęsknotą. Przeszłość, drogi panie, nie ma nic wspólnego z czasem, jak się sądzi [TF, s. 257].

⁷ J. DERRIDA: *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*. Tłum. T. ZAŁUSKI. Warszawa 2016, s. 21.

⁸ Ibidem, s. 74.

⁹ Ibidem, s. 169.

Myśliwski wydaje się bliski myśleniu Derridy na temat nawiedzonego charakteru rzeczywistości – stąd mogą powstać tak dziwne przedmioty jak zdjęcie wykonane z niemożliwej perspektywy, w którym postaci mogą patrzeć na siebie i jednocześnie w stronę fotografa. Jeśli weźmiemy pod uwagę ów widmontologiczny charakter rzeczywistości percypowanej w dziełach polskiego pisarza, to trudno będzie nam mówić o kulturze chłopskiej jako czymś, co miałyby „uratować” (i ufundować) myśl ekologiczną i krytyczno-zwierzęcą. Wynika to stąd, że zdaje on sobie sprawę z ulotności tego, o czym pisze, dlatego właśnie wspomina o losie przedmiotów (nie historii). Kultura chłopska jest widmem rzeczywistości, a nie pastoralną obietnicą sielankowego raj. Sam Myśliwski wydawał się w to wierzyć, ale tylko do czasu (bądź należy to traktować jako rodzaj deklaracji politycznej).

Swój tekst Wach rozpoczyna fragmentem wywiadu z Myśliwskim, w którym pada intrygująca teza: „Przecież ten zbałamucony świat dopiero teraz zdaje sobie sprawę z tego, o czym chłop od wieków wiedział. Że w najlepszym razie człowiek jest partnerem przyrody – nie jej panem”¹⁰. Jednak jest kilka problemów z tym cytatem. Przede wszystkim wywiad ten udostępniono w roku 1984, a od tego czasu proza Myśliwskiego – mimo swojej spójności – przeszła metamorfozę: z realizmu w widmo-realizm. Rzeczywistość okazywała się coraz bardziej nawiedzona, więc i realizm musiał iść za tym. Zaiste, świat dostrzegł jakąś zmianę, zatęsknił za inną relacją człowiek – natura, ale nie należy tego odczytywać jako tęsknoty za tym, co było, tylko raczej za tym, czego właśnie nie było (jak w powyższym fragmencie *Traktatu* ...). Posthumanistyczna refleksja będzie musiała mieć to na uwadze, jeśli nie chce wpaść w tony niewiele lepsze od kultury ludowej. To, co Myśliwski nazywa kulturą chłopską, jest narracją o pewnym fragmencie rzeczywistości, nie samą rzeczywistością. Kultura chłopska zostaje przez to wpleciona w grę pastoralności (sentymentalnej, choć niekoniecznie naiwnej), rozpisującej opozycję wieś – miasto, w której miejski styl życia musiałby przegrać z projektem agroturystyki czy „powrotu do dworku”.

¹⁰ Spadła mi z oczu zasłona. Rozmowę z Wiesławem Myśliwskim przeprowadził Józef Baran. „Więści” 1984, nr 4, s. 3. Cyt. za: J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt*..., s. 133.

Wróćmy jeszcze do Wacha, który pisze o kulturze chłopskiej:

A przecież tę właśnie formację kulturową – zamkniętą w kręgu „człowiek-ziemia-przyroda” – cechują zjawiska, które z czasem uznano za kluczowe dla rozwoju myśli posthumanistycznej, choćby takie, jak wspomniane zatarcie podziału między światem ludzi a światem natury bądź zakwestionowanie dominującej pozycji człowieka wobec środowiska¹¹.

W pewnym sensie sam autor dostrzega problem, kiedy pisze o zamkniętym kręgu człowiek-ziemia-przyroda. Jakby sama materia języka nie była w stanie się w pełni zgodzić z tezami. Posthumanizm winien być myślą, która wychodzi poza schemat kręgu (nie mówiąc już o zamkniętym kręgu). Nie przeczę, że kultura chłopska to relacja między człowiekiem, ziemią i przyrodą, ale jaką rolę pełnią w niej zwierzęta, które zostały wpisane w porządek ziemi-przyrody, czyli tam, gdzie zawsze? W to, co nienazwane, nieprzeniknione, niemożliwe do skomunikowania – więc w końcu: niewarte prób komunikacji? Okazuje się, że są one traktowane wciąż jako nagie życie pozbawione jakości politycznej. W efekcie oznacza to, że mogą być eksploatowane przez władzę bezwarunkowo: zwierzęta mają polityczną wartość przeliczaną jedynie na kilogramy i litry, które można z nich wydobyć. Tymczasem posthumanistyczna refleksja kwestionuje dominującą pozycję człowieka wobec środowiska. W tym kontekście proza Myśliwskiego pasuje jak żadna inna – człowiek snuje narrację, ponieważ istnieje w relacji do świat, choć świat okazuje się być także w innych relacjach. Nie tylko człowiek ma to coś, o czym się nie wie: „Węch, węch. To nie tylko węch. Nie sam węch stanowi o psie. Co? Nie wiem” [TF, s. 138].

Również kwestia podziału między światem ludzi a światem natury jest istotna dla posthumanistycznego namysłu, ale nie chodzi tu o zatarcie różnicy. Ewentualne próby scalania porządków proponowane przez teoretyków posthumanistycznych wskazują raczej na działanie z naszej ludzkiej strony. Autorzy *Alternatywnych przyród* wskazują na przykład, że pojęcie środowiska, natury czy przyrody to jak najbardziej konstrukty społeczne i nie należy traktować ich esencjonalnie¹². Kiedy Donna Haraway konstruuje

¹¹ J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt...*, s. 135.

¹² P. MCNAGHTEN, J. URRY: *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Tłum. B. BARAN. Warszawa 2005.

pojęcie *n a t u r o k u l t u r y*, to nie ma na myśli porzucenia kultury dla natury ani przejścia w coś, co było, nawet jeśli mogło to być bliżej natury (ale nie mogło, bo dla Haraway nie istnieje jakaś natura, której można być bliżej lub dalej, a jeszcze dokładniej – już bliżej natury się nie da być, brakuje nam tylko świadomości tej bliskości i jakiejś etyki wobec tej bliskości)¹³. Nie przeczę, że owa kultura chłopska stanowi jakiś rodzaj fundamentu (przemilczanego i nieopowiedzianego – zgoda) dla ludzkiej wspólnotowości. Ale pisze się o niej z sentymentem, jakby cała jej „naturalność” miała wynikać z jakkolwiek rozumianej dobroci, a tak naprawdę bliska relacja z naturą zależy przede wszystkim od ekonomii. Chłopskość jest ekonomiczna w nie mniejszym stopniu od mieszczańskości. Ten sentymentalizm wobec kultury chłopskiej łatwo dostrzec, gdy przytoczymy omówienie przez Wacha tekstu Kornackiej:

[Kornacka] podkreśla, że chłop, obserwując przyrodę, „kształtował swe poczucie estetyki i postawy etyczne”, a stosunek do zwierząt nierzadko uznawano za miarę wartości człowieka. Obecność tych stworzeń została przewidziana w boskim planie i stanowi jeden z elementów porządkujących „kosmos świata”. Dla chłopca zwierzęta „swoimi zachowaniami wyznaczają pory roku i rytm wiejskiego dnia”; dzięki nim można nawet „wywróżyć przyszłość, np. przepowiedzieć pogodę”¹⁴.

Nie chodzi o to, że analizy te nie są trafione, ale przynależą jednak do porządku antropologicznego, ustawiającego człowieka w centrum (co wciąż nie przekreśla wartości myśli), wobec czego myśl posthumanistyczna, mająca ambicje przejść w inne pole, nie może tak po prostu upatrywać w pojęciu „kultury chłopskiej” ratunku i wzoru etyki. Musielibyśmy wówczas zakreślić również kulturę nie-chłopską (pewnie miejską, „mieszczuchową”), której prawdopodobnie powołanie wszczęło by bardzo stary i dawny spór – szlachta czy chłopci, miasto czy wieś, kultura czy natura. Problem w tym, że wtedy granice między człowiekiem i środowiskiem naturalnym zatarłyby się i w końcu stały się niewidoczne. W konsekwencji wspólnota tworzona z tym, co pozaludzkie, stwarzałyby wobec tego ryzyko nadużyć.

¹³ Por. M. BAKKE: *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań 2010, s. 58–59.

¹⁴ J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt...*, s. 135–136. Wach cytuje tu fragmenty tekstu: E. KORNACKA: *Zwierzyniec Wiesława Myśliwskiego...*

Nawiedzają nas opowieści o dobrych i dbałych gospodarzach, również proza Myśliwskiego nie jest wolna od tych duchów. Przypomnijmy sobie chociażby świnię Zuzię z *Traktatu* ... – zwierzę towarzyszące, gnała do ludzi, wyróżniała się, ale mimo wszystko jej rodzinie przyszła myśl, żeby postąpić z nią tak, jak postępuje się z każdą świnia na wsi, czyli zabić i przerobić na mięso.

Raz ojciec napomknął, zbliżało się Boże Narodzenie, że może by ją zabić. Wszyscy na to pospuszczali głowy, ojcu nieswojo się zrobiło i powiedział: – Tak tylko wspomniałem. Na co dziadek: – Może wojna będzie, to lepiej zostawić [TF, s. 281].

Dlaczego właściwie zrobiło im się nieswojo? Prawdopodobnie dlatego, że ojciec wpadł na pomysł zabicia tej inteligentnej, wspaniałej istoty – przyjaciółki – ale to by było zbyt łatwe. Chodzi raczej o to, że wszyscy pomyśleli zarówno o tej miłości, jak i o apetycie na szynkę. Dlatego właśnie dziadek głosem rozsądku (który targany jest przez sprzeczność) odkłada decyzję na później, ale (co interesujące) istotny jest dla niego aspekt ekonomiczny, związany z przetrwaniem w trudnych warunkach. Relacja z Zuzią nie pozwala mu jej zabić, nie może tej relacji nazwać miłością, ale może Zuzię sprzedać. I dopiero tu faktor dostrzega i wypowiada to, czego nie potrafią mieszkańcy domu:

– Wy mnie tu do świni, a czy ona świnia, to ja nie wiem. Co ona jest, ja tak samo nie wiem. Z wyglądu może ona i świnia, ale ja nie wiem. Oj, nie wiem [...].

– Ona nie na słoninę, ona nie na szynki. Ona u nóg mi leży i co? Ona może źle o mnie myśli i co? [...]

– Ona ma słoninę, ona ma szynki. Tak jest wszystko w porządku – powiedział [...].

– Ale ona chce żyć. I wy módlcie się, żeby ona chciała jak najdłużej. Może to jest jakiś znak, ale to musiałby rebe. Ja faktor [TF, s. 281–282].

Tam, gdzie rodzinie brakowało słów, potrzebny był ktoś inny – ale wiadać, że nawet ktoś pochodzący z porządku jak najbardziej ekonomicznego nie musi być przez niego zdominowany. Jeśli mamy mówić o kulturze

chłopskiej, to zauważmy, że brakuje jej słów na to, jak wyrazić bliskość ze zwierzęciem, kiedy okazuje się, że nie można go zabić i zjeść. Zuzia była na pograniczu zwierzęcości i nie-zwierzęcości (jako „nieświnię” przedstawia ją Myśliwski). Była taka od urodzenia, a w byciu zwierzęciem (rzeźnym) utrzymywała ją rodzina – przecież była tuczona, jakby do końca nie było wiadomo, czy jednak jej nie zabić i nie przerobić na mięso. Ostatecznie zostaje rozstrzelana dlatego, że akurat pojawiła się w chwili napadu złości. Zabita nie dla pożytku, ale dla samego faktu, że dało się ją zabić – być może gdzieś tutaj powinniśmy zastanowić się nad figurą *homo sacer*, przypomnianą przez Giorgio Agambena¹⁵. W pewnym sensie los Zuzi to historia istoty uczłowieczonej¹⁶, która ostatecznie zostaje wyrzucona poza nawias człowieczeństwa, a jej jedyną wartością pozostało już tylko jej życie. Termin *homo sacer* nie do końca wpisuje się w posthumanistyczne myślenie o zwierzętach, może po prostu należałoby mówić o samym *sacer* i zamiast tego utworzyć odpowiedni czasownik. Wówczas życie zwierzęcia byłoby nie sakralizowane, tylko sacrelizowane (brzmieniowo blisko angielskiego słowa *sacrilege* – świętokradztwo, ale także bluźnierstwo).

Wszystko to nie przekreśla wcale pytania początkowego: co to znaczy „pisać o zwierzętach”? W prozie Myśliwskiego problemem zwierzęcym jest owa bliskość, uczłowieczenie i porównanie losów. Świetnie uchwytuje to Wach, gdy pisze: „Dzięki relacjom ze zwierzętami nierzadko dokonuje się swoista transgresja bohaterów, zdobywają oni wiedzę o sobie, jakiej nie zdołaliby zapewne pozyskać w kontaktach z przedstawicielami własnego gatunku”¹⁷. Problematyczne jest więc samo pisarstwo Myśliwskiego, którego – wydaje mi się – nie można określić ani jako ekokrytyczne, ani bardziej ogólnie jako posthumanistycznego. Wydaje mi się, że najbardziej interesującym fragmentem dyskursów nauk o człowieku jest właśnie ten, kiedy próbuje się jakoś wyjść poza zwykłą transgresję i „zdobywanie wiedzy o sobie”. To raczej kwestia akcentów, które należy

¹⁵ Por. G. AGAMBEN: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. M. SALWA. Posł. P. NOWAK. Warszawa 2008.

¹⁶ Monika Bakke za Carym Wolfem podaje cztery kategorie związane z relacją ludzie – zwierzęta; pojawia się tam także kategoria „uczłowieczonych zwierząt”. Por. M. BAKKE: *Bio-transfiguracje...*, s. 84, przypis 1.

¹⁷ J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt...*, s. 135.

jednak dostrzec. Może się wydawać, że badając pod kątem zwierzęcym literaturę Myśliwskiego (i wielu mu podobnych), dokonujemy „innego myślenia”, gdy tymczasem w gruncie rzeczy trzymamy się starych, dobrych hermeneutyk i poszukiwania wartości. W tym miejscu należałoby się zatrzymać w apologii „innego myślenia”, gdyż nie chodzi o to, że w dotychczasowym czytaniu jest coś złego, nawet jak najbardziej wydaje się ono na miejscu. Problem stanowi, jak zwykle, nazewnictwo – Myśliwski nie pisze o zwierzętach inaczej, to wciąż porządek dobrze znany nam od co najmniej epoki romantyzmu. W momentach, w których dziwimy się, że można tak napisać o zwierzęciu, tak naprawdę dziwimy się swojej niewiedzy i milczeniu, które zachowaliśmy wobec świata. To do nas, czytelników, adresowane jest owo powtarzające się przez cały *Traktat...* pytanie: „Dlaczego pan się dziwi?”. Myśliwski pisze o uczłowieczonych zwierzętach, a tymczasem one – jak i wszelkie związane z nimi relacje – wymagają opisanego. Być może proza Myśliwskiego w subtelny sposób podsuwa nam pierwsze pytania, pozwalające otworzyć „inność myślenia” o zwierzętach, zwłaszcza tych, które żyją bliżej człowieka – i w większym stopniu od niego zależą.

Traktat... jest pełen słów na temat psów. Od samego początku „Pies, jak człowiek, jest nieprzenikniony. Pan ma psa? To powinien pan mieć. Od psa można się dużo nauczyć” [TF, s. 5, wyróż. – P.Z.]. O psich oczach znaleźć można dwa fragmenty: „oczy ich nie głodem świecą, lecz pewnością, że dostaną jeść” [TF, s. 84] oraz:

Zalóżę, skaczą, laszą się, oczy im się śmieją, od razu wiedzą, że do lasu idziemy. Że oczy im się śmieją, dlaczego pan się dziwi? Nie jak ludziom, ale śmieją się. Wiem, kiedy im się śmieją. Czego pan nie rozumie? A co tu jest do zrozumienia? Miałby pan psa, to niejedno by pan zrozumiał. Musiałby się pan nawet zgodzić, że psy nam wyświadczyają łaskę, że żyją z nami na tym świecie [TF, s. 137].

To niezwykle ważne, że Myśliwski wybiera akurat psy do rozważań nad zwierzęcością, jako że ich status rzeczywiście jest nieprzenikniony. Rasowość oraz ich wilcze pochodzenie to akurat opowieść, która – jak na swoją oczywistość – jest zbyt mocno eksploatowana, do tego stopnia, że

dziś przesłania swoje korzenie¹⁸. Występuje tu ogrom znaczeń symbolicznych, głównie oscylujących wokół wierności i próby jej krytyki poprzez wykazywanie, że wynika ona jedynie z oglupiającego udomowienia (które często bywa rozumiane wyłącznie jako zniewolenie i tresura). W pewnym sensie nie spotykamy się psami, tylko jakimiś symulakrycznymi stworami, strukturami wielkich narracji. Myśliwski nie próbuje podważyć porządku symbolicznego dotyczącego psów – widać to zwłaszcza wtedy, gdy stają się one pretekstem do krytyki człowieka. „Psy nie prowadzą na przykład wojen, nie łamią praw, bo ich nie muszą ustanawiać, mają je w sobie” [TF, s. 137]. Jak pisze Wach: „Ponadto przypisuje tym zwierzętom cechy nie tylko powszechnie uznawane za wyłącznie ludzkie [...], ale charakterystyczne dla osób szlachetnych”¹⁹. Pies więc jest ludzki, a szybko staje się ponad-ludzki, lepszy od człowieka, ale czy nie jest to tylko przykrywka do tego, żeby powiedzieć, że nawet psy radzą sobie lepiej ze światem niż ludzie? Takie psy byłyby aniołami, a przecież dotyka ich także depresja i inne choroby psychiczne²⁰. Takie psy byłyby aniołami stróżami, co sprowadzałoby na nie zagładę, choćby z faktu, że my, ludzie, nie lubimy być pilnowani – być może okrucieństwo wobec zwierząt ma tylko podłoże zazdrości o to, że Bóg stworzył je lepszymi. Niemniej jednak prowadzenie takiej narracji niczego więcej nie rozwija, nie pozwala psom na niepasowanie do tych naszych symbolicznych wymagań. Psy tresujemy więc nie tylko poprzez specyficzne treningi, ale również przez sztukę.

Co stanie się z psami, które nie będą tak wspaniałe jak Kruczek z *Widnokregu*? W prozie Myśliwskiego można usłyszeć „zwątpienie, że to pies” [W, s. 145], nie oznacza to jednak, że powinniśmy zupełnie przekreślić autora i nazwać go antropocentrystą. Sam pisarz subtelnie legitymizuje tę swoją wątpliwość wobec wypracowanej narracji o psie, kiedy w *Traktacie...* pisze o słowach zbłąkanych, bezcielesnych, które szukają swoich wyobrażeń. Dla ekokrytyki, *animal studies* czy posthumanizmu istotny będzie

¹⁸ Por. P. KRUPIŃSKI: „Dlaczego gęsi krzyczały?” *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI w.* Warszawa 2016, a w szczególności rozdział *Szczury i ludzie. Casus Konrada Lorenza*, w którym Piotr Krupiński ukazuje sposób, w jaki myśli austriackiego etologa w pewien sposób odpowiadały narracjom III Rzeszy.

¹⁹ J. WACH: *Współistnienie ludzi i zwierząt...*, s. 141.

²⁰ Por. M. MARCINÓW: *Schizofretki i kotpulsywni psychopaci*. „Znak” 2015, nr 5, s. 26–33.

ten status zabląkania słów, który zależny jest od tego, „[...] na ile gotowi jesteśmy się im poddać i do czego chcemy ich użyć”. Narracje szukające wspólnoty relacyjnej człowiek – natura powinny wziąć pod szczególną uwagę także kolejne zdanie tego fragmentu: „Według mnie to nawet natura nie jest wolna” [TF, s. 63]. Myśliwski zna więc ów zniekształcający obraz kształt i żeby go zobaczyć, będziemy musieli odczytać fragmenty dotyczące niesamowitości zwierzęcych oczu. Już wspominaliśmy dwa fragmenty, ale są jeszcze dwa istotne, gdy narrator opowiada o tym, jak podczas spaceru jego psy zagryzły sarnę: „Pan widział sarnie oczy, kiedy umierają? No, na przykład we wnyku, w potrzasku. Takiego przerażenia w żadnych oczach pan nie zobaczy” [TF, s. 286] oraz „Człowiek ma oczy płaskie, u każdego widać, co na dnie, sknera czy fałszywiec, czy grzech ma na sumieniu, czy życie jego bolesciwe. A u krowy nie ma dna. Nie ma brzegów. O, widzisz, jak się oko rozlewa na łąki. To wszystko dookoła krowie oko, a my w jego głębi” [W, s. 266]. Tak więc owym zniekształceniem są stojący w głębi krowiego oka ludzie – czyli my. Problematyka wyjątkowego zwierzęcego spojrzenia została poruszona również przez Derridę w klasycznej już dzisiaj dla *animal studies* pracy *Zwierzę, którym więc jestem*²¹. Otaczające nas zewsząd zwierzęta dla francuskiego filozofa nie są tylko przedmiotem patrzenia, ale również jego podmiotem. Znaczy to, że ich status bycia przed nami i za nami daje im przede wszystkim możliwość obserwowania nas, ludzi – w ten sposób Derrida upomina filozofię. Motyw wyjątkowych oczu u zwierząt z całą pewnością wynika również z poglądu, że oczy są zwierciadłem duszy, ale tu otwiera się pytanie o to, czy są jakieś zwierzęta z tego porządku wyłączone. Te, które nie mają oczu; te, dla których oczy są zmysłem uzupełniającym, dlatego doświadczają człowieka np. poprzez drgania – ale jaki to byłby podmiot, który musi o sobie twierdzić, że jest drganiem, i czy na pewno może się dzięki temu odpowiednio wyróżniać? Czy na pewno drgam odpowiednio do swojej duszy? Oczywistym jest, że chcemy wpisać zwierzęta w porządek wzroku dlatego, że wciąż istotną rolę odgrywa dla nas myślenie oparte na patrzeniu. Jeśli chcemy przełamać dominację uchwytyującego wzroku, to nie wystarczy zdziwienie w związku z tym, że kot zauważył nas bez ubrania. Trzeba jeszcze zdziwienia, że nie zostaliśmy zauważeni – czyli

²¹ Por. J. DERRIDA: *L'animal que donc je suis*. Paris 2006.

że pomimo zarejestrowania w porządku percepcji nie została nam nadana ważność (pewna konkretna waga na szalach dobra i zła). Wówczas może uda się złamać tę metaforę zwierciadła duszy, w którym człowiek dostrzega tylko siebie (zamiast towarzystwa, czyli innego, jak np. niektóre ptaki), nawet kosztem siedmiu lat nieszczęścia. Żeby takie przełamanie mogło się dokonać, trzeba będzie kiedyś wyjść poza myśl Myśliwskiego i również poza porządek posthumanistyczny.

Trudna sztuka gry na saksofonie, czyli Myśliwskiego lekarstwo dla duszy

Bo kto wie, czy nie jedynie muzyka jest tym miejscem, gdzie możemy się odnaleźć z kimś po jego śmierci. Nie pamięć – muzyka.

Wiesław Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*

Prawdziwego mężczyznę właśnie po tym poznać, jak tańczy tango. W tangu o wszystkim się zapomina, wszystko przestaje boleć, tylko by się tańczyło, tańczyło. Gdy słowa już daremne, myśli daremne, a wyobraźni nie chce się już wyobrazać, jeszcze tylko muzyka. Jeszcze tylko muzyka na ten świat, na to życie. Zdarza się, że śmierć można odpędzić muzyką.

Wiesław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasol*

Wiesław Myśliwski wprowadza swoich bohaterów do świata dźwięków i wrzuca ich od razu na głęboką wodę muzyki. Tak, by przykryła ich ona całkowicie, otoczyła zewsząd i zalała, nie pozwoliła się wyrwać. Bo to ona jest ich pełnią, nawet jeśli tego jeszcze nie rozumieją. To muzyka jest istotą człowieczeństwa. To ona uzależnia i skupia na sobie, niczym soczewka promień słońca. Ona jest centrum. Ona jest macierzą. Dla pisarza muzyka, która nieustannie towarzyszy człowiekowi, pełni ontyczną rolę, konstytuując człowieka w jego wszystkich wymiarach, a w nawiązaniu do pitagorejskiej

koncepcji kosmosu: zamiast liczby rolę *arche* pełni właśnie muzyka, owa symfonia sfer¹.

Ewa Wiegandt wyróżnia następujące funkcje muzyki w powieściach XX-wiecznych:

- a. muzyka jako emocjonalna ekspresja najbardziej obecna w tańcu i śpiewach czy też przyśpiewkach ludowych;
- b. muzyka pełniąca funkcję estetycznej przyjemności, kiedy rozkoszujemy się nią dla niej samej;
- c. muzyka będąca rozrywką pozwalającą odpocząć, odetchnąć;
- d. muzyka jako narzędzie komunikacyjne, jako swoisty uniwersalny, choć zindywidualizowany język, komunikuje tylko temu, kto rozumie ten język, a to, co ma do zakomunikowania, dotyczy emocji i dokonuje się przez samą egzystencję muzyki;
- e. muzyka jako symboliczna reprezentacja wyrażająca idee, myśli i zachowania;
- f. muzyka jako lekarstwo dla ciała, kiedy redukuje poczucie zmęczenia, ułatwia koordynacje ruchów, przyspiesza pracę serca i zmniejsza wrażliwość na inne bodźce;
- g. muzyka jako gwarant norm społecznych, kiedy za pomocą pompacyjnych pieśni kontroluje zachowania społeczne, mając za cel ich poprawę, ale nie manipulację;
- h. muzyka jako konieczny element rytuałów religijnych, scalająca i utrwalająca porządek;
- i. muzyka jako wzmocnienie stabilności kultury;
- j. muzyka jako przejaw integracji społecznej, kiedy wzmaga solidarność i daje satysfakcję ze współuczestnictwa².

Emocjonalna ekspresja oraz wzbudzanie fizycznej reakcji organizmu stwarzają pole do terapeutycznych działań. Czy Myśliwski na nowo „odkrywa Amerykę”, kiedy sugeruje, że dźwięki uczą i leczą? W latach 50. XX wieku Alfred Tomatis odkrył zjawisko tzw. efektu Mozarta, czyli krótkotrwałej poprawy wnioskowania czasoprzestrzennego chwilę po słuchaniu sonat austriackiego kompozytora i utworów podobnych – szczególnie utrzymanych w powolnym tempie. Być może dlatego panny Ponckie w trakcie mszy w katedrze przemieniały się z nierządnic w anioły:

¹ Por. M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Muzyka w literaturze*. Red. A. HEJMEJ. Kraków 2002, s. 101–102.

² E. WIEGANDT: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Muzyka w literaturze...*, s. 77.

A kiedy i one śpiewały, a ich zęby w tych śpiewach świeciły niczym z kości słoniowej, to nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że są aniołami i w niebo wstępują, a ja z nimi unoszony na ich anielskich skrzydłach³.

Muzyka jest kluczem do zrozumienia charakteru drugiego człowieka, podobny styl bycia jest przyczynkiem do bliskich relacji. Te wzajemne oddziaływania są niczym tajemniczy magnes, który przyciąga ludzi do siebie, choć nikt nie wie, dlaczego.

Dla bohaterów Myśliwskiego najważniejszą przygodą życia stała się przygoda z muzyką. To ona wyznacza jego sens. Tak jak fascynacja saksofonem zmieniła życie młodego elektryka, który boleśnie przeżywa konieczność rozstania się z aktywnym uprawianiem muzyki: „Prawie wszystko mogę robić. Na saksofonie tylko grać nie mogę. Tak, kiedyś grałem”⁴. Doświadczenie życiowe tego człowieka stawia go w pozycji egzystencjalnej, którą można określić albo jako utratę sensu życia, albo jako wypalenie. Bo nic, co miało i ma jakąkolwiek wartość, już się dla niego nie liczy, nic go nie cieszy. Kiedyś był właścicielem saksofonów i innych instrumentów, dziś jest tylko obserwatorem – może na nie patrzeć, dotykać, ale nie może na nich grać. To, co wydarzyło się kiedyś, jest teraz tylko jednym wielkim bolesnym wspomnieniem, które sprawia, że na samą myśl czuje się cały przerażony. Może jedynie słuchać, jak grają inni:

Jednego wieczoru, też tak późną jesienią, po sezonie, słuchałem muzyki. Kiedy słuchał muzyki, zwykle nie zapalam światła. Wtem słyszę, jakby ktoś na tamtym brzegu podjeżdżał samochodem. Wie pan, mogę słuchać muzyki, a też wszystko słyszę⁵.

Muzyka staje się skrzętnie pielęgnowanym rytuałem urastającym do rangi misterium. Słuchając wchodzi na piedestał, z którego świat wygląda całkowicie inaczej, zresztą nie tylko świat, ale i to, co w ludzkim doświadczeniu najbardziej istotne, a mianowicie pytanie o sens i cel życia oraz o to, co potem: „Według mnie nic tak nie brata życia ze śmiercią jak muzyka.

³ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg*. Warszawa 1996, s. 288.

⁴ IDEM: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006, s. 7.

⁵ Ibidem, s. 26.

Niech pan mi wierzy, całe życie grałem, wiem”⁶. Nim jednak nasz bohater sięgnął po saksofon, swoją muzyczną – czy też raczej instrumentalną – inicjację rozpoczął od organków.

O, nie na długo ci te organki wystarczą. Potem wybierz saksofon. Saksofonu tu nikt jeszcze nie widział, to będą cię prosić na wszystkie zabawy, wesela. A może i gdzieś dalej, wyżej. Saksofon najmodniejszy teraz. I saksofon to świat. [...] Musi przyjść saksofon, żeby coś się zmieniło. Może wtedy zaczną i tańczyć inaczej, i żyć inaczej⁷.

Saksofon jest szczytem marzeń i wyzwaniem – trochę ponad miarę, nieosiągalnym, bo jego zakup może kosztować majątek, ale szanse, jakie daje jego posiadanie, są wystarczającą rekompensatą, by uczynić wszystko, by go zdobyć. Jest jednak marzeniem, które rozbiło się o wojenną zawieruchę – gdyby nie wojna, już wcześniej stałby się posiadaczem upragnionego instrumentu, a tak może się cieszyć jedynie jego zniszczoną postacią:

Świetlica, która zajmowała cały barak, zawalona była instrumentami muzycznymi [...] trąbki, flety, puźony, oboje, fagoty, klarnety, skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy. Były nawet takie instrumenty, które dopiero nauczyciel od muzyki ponazywał nam, gdy go wreszcie przywieźli. Był i saksofon, altowy. Co prawda dwóch kłap mu brakowało, ale przytykało się palcami i jakoś się grało. Niektóre instrumenty były jeszcze w gorszym stanie. Pogięte, potraskane, pozrywane, z dziurami od kul, odłamków, jakby też brały udział w wojnie⁸.

Saksofon jest tylko narzędziem, ale jednocześnie odgrywa niezwykle ważną rolę, bo jego zadanie polega na budowaniu doskonałej harmonii dźwięków, a przecież to ona jest sensem życia. Nic nie jest tak ważne jak muzyka – ba! – „Bóg jest muzyką, a dopiero potem wszechmocą”⁹.

⁶ Ibidem, s. 85.

⁷ Ibidem, s. 87.

⁸ Ibidem, s. 87.

⁹ Ibidem, s. 221.

Saksofon jako symbol wolności stał się dla bohatera Myśliwskiego *idée fixe*. Usiłował on realizować swoje marzenie – zdawać by się mogło – nierealne, reprezentowane przez muzykę mało wówczas znanego saksofonu, która nieśmiało przenikała z Zachodu przez grube ściany zamkniętego „domu”. Żeby z niego wyjść, uwolnić się, bohater nie tylko marzył, ale długimi godzinami ćwiczył na pożyczonym saksofonie i zbierał pieniądze na własny. Słynna wymiana pieniędzy – państwowe oszustwo na wielką skalę, czyli unieważnienie na początku lat 50. prawie 60% dostępnych na rynku środków finansowych – odebrało mu jednak szansę na spełnienie się marzenia o własnym saksofonie. Kupił więc sobie za tę garść bezwartościowych pieniędzy... kapelusza.

Bohater opowiada o muzyce wydobywanej z wnętrza saksofonu. Wie, że gdy słowa i myśli już daremne, a wyobraźni nie chce się już wyobrażać, zostaje tylko muzyka¹⁰. To muzyka mówi o miłości i strachu, codziennej pracy oraz chwilach, gdy umysł szybuje wysoko – gdy łuska fasolę i rozmyśla o naturze świata. Myśliwski pisze, że:

Tylko to, co opowiedziane jest jedyną możliwą wiecznością. Żyjemy w tym, co opowiedziane. Świat jest tym, co opowiedziane. Dlatego coraz ciężiej żyć. I może tylko sny stanowią o nas. [...] Kto wie, czy to już nie śmierć tak od spania mnie odzwyczajają. Mówi się, że im bliżej człowiekowi do niej, więcej śpi. Ale u mnie widoczniej jest odwrotnie. [...] Do swoich snów człowiek dopiero przez cierpienie dorasta¹¹;

a jego opowieścią rządzi rytm:

[...] nie tylko muzyką, także życiem rządzi rytm. Gdy człowiek traci w sobie rytm, traci i nadzieję. Cóż jest płacz, coś rozpacz, jeśli nie brakiem rytmu. Cóż pamięć, jeśli nie rytmem¹².

Muzyka odgradza od cierpienia i bólu, to ona przywraca uśmiech i radość, to ona nadaje sens. A jej naturalnym narzędziem w osiągnięciu tego rajku na

¹⁰ Por. *ibidem*, s. 187.

¹¹ *Ibidem*, s. 107.

¹² *Ibidem*, s. 98.

ziemi staje się saksofon. Pełni on rolę lekarstwa, balsamu – jego zażycie to szansa nie tylko na pełne wyleczenie, ale także na stan beztroski, który przywraca chęć do życia. Saksofon jest też sposobem na prawdziwe i autentyczne rozumienie muzyki – niczym niezakłócone, niezanieczyszczone.

Jeśli będziesz chciał, żeby saksofon się z tobą zbrała niczym dusza z ciałem, musisz się i ty otworzyć przed nim. Nie będziesz przed nim nic ukrywał, to i on nie będzie przed tobą. A na każdy twój fałsz zatnie się i nie popuści [...]. Musisz całym sobą grać, także swoim bólem, swoim płaczem, swoim śmiechem. nadziejami, snami, wszystkim, co jest w tobie, całym swoim życiem. Bo to wszystko muzyka. Ty jesteś muzyką, nie saksofon¹³.

Agnieszka Czyżak określa bohatera *Traktatu* ... mianem współczesnego Odysa, który

w poszukiwaniu środków do życia wyruszył na tulaćkę po hotelach, restauracjach, by cieszyć innych swym graniem, a jednocześnie wciągać ich w swoją grę, saksofon stawał się tu syrenim śpiewem, który zwodził żeglarzy ku niebezpiecznym odmętom, piękną, lecz niebezpieczną uludą swych dźwięków¹⁴.

Ale i dla saksofonisty nadszedł czas izolacji – odsunawszy instrument, wiedział, że już nigdy po niego nie sięgnie, będzie mógł tylko na niego patrzeć, i wtedy muzyka musi nabrać nowego, jeszcze chyba pełniejszego wymiaru – stanie się ciszą.

Czasem sobie myślę, gdyby tak komuś udało się zagrać te ciszę, może to byłaby dopiero muzyka [...] taka muzyka to nie saksofon. Nieraz żałuję, że się innemu instrumentowi nie poświęciłem. Na przykład skrzypcom, jak mnie namawiał ten nauczyciel w szkole. Ale wybrałem saksofon. Tak się zaczęło i tak już zostało. Poza tym grałem do tańca, jak pan wie. Nie mówiąc, że nie ma o czym mówić, bo już nie gram¹⁵.

¹³ Ibidem, s. 195.

¹⁴ A. CZYŻAK: *Zapomnieć zagładę Itaki*. W: *O twórczości Wiesława Myślińskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007, s. 78.

¹⁵ W. MYŚLIŃSKI: *Traktat*..., s. 362.

Cisza to nowe doświadczenie – nieuchronne, ale nie obciążające. Można w niej dostrzec muzykę, choć to już najwyższy z możliwych poziomów jej rozumienia.

Muzyka w swej wielorakiej funkcji obecna w prozie Myśliwskiego ma jeden i w zasadzie podstawowy cel: ma porządkować i harmonizować, będąc jednocześnie przyjemnością i radością. Saksofon ma tutaj do odegrania pierwszorzędną rolę. Dla bohatera *Traktatu...* jeśli nie ma saksofonu, to nie ma muzyki. Cały skrzętnie budowany świat może ulec zagładzie, pamięć może zostać odrzucona, człowiek może zatracić swoje człowieczeństwo. Muzyka musi trwać. Myślę, że Myśliwski nie wyobraża sobie świata bez muzyki. Są takie momenty, kiedy człowiek zapatrzonej w głąb samego siebie zaczyna snuć rozważania: Dlaczego jestem tym, kim jestem, jaki wpływ miały na mnie moje świadome wybory, a jaki wpływ przypadek? Gdzie i kim bym był, gdybym urodził się w innym miejscu, w innych czasach, znał innych ludzi, wszedł w inne środowisko? Co mnie określa i czy tak naprawdę potrafię określić samego siebie? Saksofon jest symbolem sztuki, która nadaje sens życiu. Bohater wygrał siebie, znalazł się w swoim życiu, po strasznych przeżyciach. Pomogła mu muzyka, pomógł mu ten właśnie konkretny instrument.

Kamień na kamieniu **Wiesława Myśliwskiego** **w świetle teorii popędów**

Porównawcza charakterystyka dwóch głównych bohaterów *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego¹ metodą psychoanalityczną pozwala na wysnucie nader interesujących wniosków. Oto bowiem Szymon Pietruszka i jego brat, Michał, w świetle Freudowskiej teorii popędów jawią się jako dwa przeciwstawne punkty na jednej prostej: Szymon-Eros i Michał-Tanatos. Egzemplifikacja tekstowa, którą przedstawię w dalszej części artykułu, ma na celu dowiedzenie trafności tej tezy.

Szymon Pietruszka, protagonista *Kamienia na kamieniu*, był w powieści piewą życia, wypełniały go niezmierzone pokłady siły, którą Henri Bergson nazywa *élan vital*². Zwraca na to uwagę również Czesław Dziekanowski:

Szymon dał się opętać przez życie – przez chęć życia. Chęć życia w jego przypadku jest, jak sądzę, tożsama z wolą życia czy raczej z mocą, siłą życia. Skąd

¹ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Łódź 1986. Wszystkie odniesienia do tej powieści będę oznaczał w tekście głównym jako [KnK, s.].

² Por. H. BERGSON: *Ewolucja twórcza*. Tłum. F. ZNANIECKI. Kraków 2004, s. 208, 221. Bergson wskazuje na fakt, iż *élan vital* ovlada materię i usiłuje w nią wprowadzić jak najwięcej nieokreśloności i wolności. Jest to, według niego, siła zdolna do zwalczania wszelkiego oporu i pokonania wielu przeszkód, być może nawet śmierci. Jest to bardzo istotne w kontekście postaci Szymona Pietruszki.

czepał tę siłę, tę upajającą moc? Najzwięźleż można powiedzieć, że czepał ją z przeznaczenia³.

Bohater cenił smak życia i nie stronił od różnych życiowych uciech (w tym świetle nader interesujący wydaje się fakt, iż urodził się on w Wielki Piątek [KnK, s. 227])⁴. Był najwyższym chłopakiem we wsi i jednym z najwyższych w partyzantce [KnK, s. 9], miał bardzo donośny głos [por. KnK, s. 24]⁵ i radosne usposobienie, nigdy nie chorował [KnK, s. 334]. Uwielbiał dobrą zabawę, o czym wspomniał w następujących słowach:

[...] nie przepuściłem ani jednej zabawy, i nie tylko w naszej wsi, w całej okolicy. Nieraz szło się na piątą, dziesiątą wieś, gdy się człowiek dowiedział, że gdzieś tam zabawa. A że umiałem się jak mało kto bawić, wszędzie byłem widziany z otwartymi rękami i znany daleko. Hej! przyszedł Szymek Pietruszka, to wiadomo było, że zabawa będzie ogień. W drzwiach się człowiek ukazał, a orkiestra stać! Wszystkie pary stać! Hej, orkiestra, marsza dla Szymka Pietruszki! I orkiestrę jakby na sto koni wsadził. I dopiero w marszu się wchodziło [KnK, s. 48].

Był więc Szymek prawdziwą duszą towarzystwa. Miał wielkie powodzenie wśród kobiet – był prawdziwym samcem alfa, gdyż czuł się upoważniony do przejścia w tańcu każdej dziewczyny na zabawie, niezależnie od tego, z kim akurat tańczyła [KnK, s. 51]. Nie bez powodu, gdyż oprócz urody cechowało go także wyczucie stylu – nosił gabardynowy płaszcz, koszulę,

³Por. Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza życia w śmierci. Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*. Białystok 1990, s. 228–229. Dziekanowski upatruje przyczyny podejścia do życia Szymka w przeznaczeniu, ja natomiast w dalszej części pracy będę dowodził, że owa przyczyna tkwi w jego psychice.

⁴Dziekanowski twierdzi, że Pietruszka jest człowiekiem, który niósł krzyż, co wydaje się potwierdzać data jego urodzin – i rzeczywiście, chłopski rodowód Szymka oraz jego ostateczne niepowodzenie na płaszczyźnie życia prywatnego to w powieści Myśliwskiego pewien rodzaj krzyża, co Dziekanowski podkreśla. Tym niemniej filozofia życiowa, którą kierował się Szymek Pietruszka, siła witalna i optymizm, które go przepępniały, wyraźnie przeczą tezie, jakoby był on typem cierpiętnika dźwigającego krzyż.

⁵Wart odnotowania jest też fakt, iż Szymek dysponował basem, a więc najniższym głosem męskim [por. KnK, s. 330].

krawat, skarpetki, posiadał też chusteczkę do nosa w czasach, kiedy, jak wspominał, niektórzy nie wiedzieli, do czego ona służy [KnK, s. 55].

Zupełnie innym człowiekiem był natomiast jego brat. Michał Pietruszka to najzdolniejszy z braci Pietruszków – w młodości rodzice chcieli, żeby poświęcił się kapłaństwu [KnK, s. 109]. Był osobą cichą, spokojną i małomówną – od zawsze był pochmurny i rzadko się śmiał, często natomiast płakał. Niejednokrotnie dręczyły go rozmaite bóle i lęki [KnK, s. 213, 312]. Nieustannie ciążyło nad nim pewne piętno – to postać, której tajemnicze losy przepelnione były szczególnego rodzaju smutkiem. Czytelnik ma wrażenie, jakby w życiu Michała doszło do jakiegoś niezwykle tragicznego zdarzenia, które naznaczyło go na zawsze.

Kontrast między braćmi jest widoczny. Nawet brzmienie ich imion to potwierdza⁶. Jak wspomniałem na wstępie, reprezentują oni dwa odmienne wzorce popędowe: Szymon jest Erosem, a Michał Tanatosem. O popędzie życia i śmierci Zygmunt Freud pisze w następujący sposób:

Po długich wahaniach zdecydowaliśmy się przyjąć jedynie dwa popędy podstawowe: *erosa* i *popęd niszczycielski*. [...] Celem pierwszego z nich jest tworzenie i zachowywanie coraz większych całości, a więc tworzenie i zachowywanie więzi, celem drugiego zaś – przeciwnie – likwidowanie związków i tym samym niszczenie rzeczy. Jeśli chodzi o popęd niszczycielski, to można sądzić, że jego ostatecznym celem jest sprowadzenie istot żywych z powrotem do stanu nieorganicznego⁷.

Eros jest zatem umiłowaniem życia, pędem motywującym człowieka do konstruktywnego działania na rzecz samorealizacji, Tanatos natomiast stanowi ucieleśnienie dążenia do zniknięcia, do ukonstytuowania się jako nie-byt.

⁶ Roman Jakobson w *Magii dźwięków mowy* głoskę „i” (zawartą w imieniu Michał) opisuje jako tę, która służy do określania tego, co małe, lekkie, nieznaczące lub słabe, natomiast głosce „o” (zawartej w imieniu Szymon) przypisuje znaczenie odwrotne: siłę, dojrzałość, twardość – poprzez stwierdzenie, iż „ładne dziewczyny są *ping*, a matrony *pong*”. R. JAKOBSON: *Magia dźwięków mowy*. Tłum. E. JANUS, L. WAUGH. W: IDEM: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. I. Wstęp, red. nauk. i oprac. M.R. MAYENOWA. Warszawa 1989, s. 290, 298.

⁷ S. FREUD: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 2000, s. 102.

Szymek mówił o sobie tak:

Życ mi się zawsze chciało, nie umierać. Życ i żyć, aby dalej, aby więcej. Choćby i nie było po co. Zresztą czy to takie ważne, jest czy nie ma po co? Może to nawet wszystko jedno, a tylko człowiek lubi się na próżno dręczyć. Bo kto wie, czy żyć nie jest jedenastym przykazaniem, którego Bóg zapomniał obwieścić. Albo może ma każdy w gwiazdach czy w innej księdze zapisane, że ma żyć i żyć. I powinno wystarczyć. Nie wszystko musi się wiedzieć. Koń nie wie i żyje. A pszczoła, na ten przykład, gdyby tak wiedziała, że to dla człowieka zbiera miód, toby nie zbierała. A cóż lepszego od konia, pszczoły człowieka? [KnK, s. 28]

Bohater nie pytał o przyczyny, gdyż były dla niego nieistotne – po prostu żył, kierowany naturalnym instynktem. Nie potrzebował teoretycznej wykładni, która określiłaby powody, dla których miałyby go przepelniać wola życia – ona po prostu go przepelniała, tak jak przepelnia konia, który ciągnie wóz, czy pszczołę zbierającą miód. Szymek nie widział też powodów, dla których ten stan rzeczy miałby ulec zmianie. To z kolei rzutowało na jego stosunek do śmierci:

[...] gdyśmy po kolędzie już jako chłopaki chodzili, nikt nie chciał być królem Herodem, że niby śmierć ścina Herodowi głowę, a każdy wołał być żywy. To zawsze Herodem byłem ja, bo wołałem być królem, niż się śmierci bać. Kosę mieliśmy prawdziwą, taką od żniwa, nie robioną z drzewa. To gdy tą prawdziwą kosą śmierć głowę ścinała, czuło się, jakby i śmierć była prawdziwa, a nie Antek Mączka w białej płachcie przebrany za śmierć. Jeszcze za każdą śmiercią ostrze kosy musiało dotknąć mojego karku, nie tylko mi koronę z głowy zrzucić. Ale ani razu nie zadrzałem. Choć ile chałup obeszlśmy jednego wieczora, tyle razy śmierć mi głowę ścinała i po karku. Gospodarze, u których się kolędowało, nieraz patrzeć nie mogli, baby w pisk i dzieciom oczy zasłaniały. Ale gdzie gorzej się bali, to potem i po większym kawałku placka dali, i po kawałku kiełbasy, po kieliszku wódki. A mnie to już zawsze się pytali, napijesz się drugiego? I próbowali, czy kosa klepana, czy kark mam nie zacięty. I nie mogli się wydziwić. Zuch, psiajucha. No, no, no. To ci Herod. Jak prawdziwy. Raz mnie tylko Antek Mączka jakoś tak zajechał, że mi krew pociekła, to mu kosę odebrałem, wykopałem po dupie i więcej śmiercią nie był [KnK, s. 30].

Szymek jawi się czytelnikowi jako człowiek dążący do osiągnięcia jak najwyższej życiowej pozycji, co symbolizują jego królewskie zapędy. Jako król nie bał się śmierci, był więc oponentem *p o p ę d u n i s z c z y c i e l s k i e g o*, wzbudzając w ten sposób podziw wśród innych. Istotna jest końcowa część powyższego fragmentu: gdy śmierć w osobie Antka Mączki zraniła Szymka, ten odebrał jej kosę, zwyciężył w walce i zmienił tę jej konkretną realizację – Antek nie był już więcej śmiercią. Bohater podjął więc ze śmiercią jawną walkę – odbierając jej wcześniej insygnium władzy, kosę – i zwyciężył. Owa końcówka w hiperboliczny sposób ukazuje zatem wielką siłę mentalną Szymka Pietruszki i pozycjonuje go w roli człowieka o potencjale witalnym uprawniającym go do walki z samą śmiercią, a więc z żywiołem, z którym walka przypomina donkiszotowską walkę z wiatrakami. Także na zabawach Szymek był istnym panem śmierci:

[...] jak zadyndałem [...] dewizką u paska, to aż dreszcz przechodził po zabawie. Ech, będzie zabawa. Bo nosiłem na dewizce nóż.

O, słynny był ten mój nóż. Tak to niby sama rączka. I kto nie wiedział, mógł pomyśleć, że na szczęście tylko go noszę, jakby jakąś pamiątkę. Do tego na dewizce, jak zegarek, to prawie niewinny się wydawał. A tu było tylko nacisnąć go z boku i ostrze wyskakiwało jak żądło u osy. Z pałami nieraz na mnie szli, a ja tylko z tym nożem. Całą hurmą i ze wszystkich stron, a ja w środku sam tylko z tym nożem. A i szabla by mu nie dorównała.

A nieraz nie musiałem wcale go wyciągać. Wystarczyło rozpiąć marynarkę i poświęcić tą dewizką, a strach załatwiał resztę. [...]

Nikt nie miał takiego noża w okolicy [KnK, s. 49].

Szymkowi nieraz zdarzało się otrzymać rany, jednak nawet wtedy nie tracił animuszu, dając otoczeniu do zrozumienia, że nie jest łatwo pozbawić go życia. Nieco dalej relacjonował, ilustrując tę kwestię:

Miałem w sobie trzy dziury, jedną w boku, dwie w plecach. Mogłem na brzuchu tylko leżeć. Przykładała mi matka różne zioła. Ale coś nie bardzo chciało się goić. Musiał nóż być zardzewiały. Bo krew ciekła i ciekła, a matka płakała:

– Szymuś, dziecko moje. Zmiłuj ty się nade mną. Jeszcze cię zabiją kiedy. Chybabym tego nie przeżyła.

– Nie zabijają, nie zabijają. Niech matka nie płacze. Nie tak łatwo mnie zabić. O, trzy dziury zrobili i co, zabili? Widzi matka. Jeszcze się z nimi policzę [KnK, s. 53].

Do innej sytuacji, w której Szymek zmanifestował swój sprzeciw wobec imperatywu Tanatosa, doszło na drodze, po której zaczęły jeździć samochody. Myśliwski przedstawił ją wręcz jak współczesną, ruchliwą autostradę. Szymek wraz z sąsiadami czekał na wozie, by przejechać na drugą stronę drogi, jednak końca ruchu ulicznego nie było widać. Ludzi, w których psychice silnie działa popęd śmierci, cechują duża cierpliwość wykazywana wobec życiowych zadań i odporność na przeciwności losu. Są w stanie długo i rzetelnie pracować, bez względu na niewygodę fizyczne czy psychiczne. Ilustruje to sytuacja na drodze, w której oczekujący na przejazd wykazali się ową odpornością i cierpliwością, jednak Szymek zachował się zupełnie inaczej:

– [...] przeczekamy ich, przeczekamy. Niejednośmy przeczekali, nie mając nic, prócz cierpliwości naszej.

Nie myślałem, co robię. Tylko jakby mnie ktoś nożem w bok dźgnął. Zeskoczyłem ze snopków na ziemię.

– Cofnijta się, chłopy! – krzyknąłem. – Jadę!

Trwogą powiało po furach:

– Nie waryjuj, Szymek!

– Co cię znów napadło?

– Nie przejedziesz!

– Auto za autem, auto za autem!

– W imię Ojca i Syna, opamiętaj się!

Poprawiłem koniowi naszelnik, uzdę, poklepałem go po karku, sprawdziłem postronki. Nie czułem się ani rozdrażniony, ani na nikogo zły. [...] Odbiłem do tyłu, ściągnąłem konia w prawo i zjechałem najpierw w pole. A potem objeżdżając furę Kusia, przyciąłem koniowi i wio! ku drodze [KnK, s. 73–74].

Pietruszka triumfalnie wjechał na jezdnię, po czym zderzył się z nadjeżdżającym samochodem. Odniósł rany, ale przeżył. Czesław Dziekanowski

twierdzi, że ten wypadek był ze strony Szymka typowym wyborem śmierci⁸, ja jednak uważam, że ów czyn był manifestacyjnie skierowany przeciwko tanatycznej bierności, marazmowi wynikającemu z popędu śmierci⁹.

Wobec powyższych zdarzeń Szymek Pietruszka jawi się zatem czytelnikowi jako człowiek o niezwykłym wigorze, traktujący życie jak wyzwanie, którego podjęcie stanowi sprawę oczywistą. Trzeba jednak podkreślić, że powyższe zdarzenia miały miejsce w młodości Szymka. Na starość jego sytuacja uległa znacznej zmianie.

Michał Pietruszka był natomiast osobowością zgoła inną niż jego brat – w sposób jednoznaczny reprezentował on popęd śmierci¹⁰. Już jedna z pierwszych wzmianek przywołana na jego temat przez Szymka mówiła o tym, że Michał „jakoś tam” żyje [KnK, s. 31], co może stanowić dla odbiorcy sygnał, iż jego życie jest poniekąd niepełne. Był on osobą w pewien sposób niesamodzielną. Myśliwski wspomina, iż opiekował się nim m.in. Prażuch [KnK, s. 127] – sąsiad, z którym Pietruszkowie przez pewien czas byli poważnie skonfliktowani. Ta niesamodzielnosc, a więc niemożność pełnego podjęcia działania, wskazuje również na – jak nazywa to Freud – likwidowanie związków i sytuację stanowiącą jeden z punktów wyjścia do osiągnięcia przez jednostkę stanu nieorganicznego. Pewnego razu Michał, mając już wypracowaną pozycję zawodową, przyjechał do domu rodzinne go czarną limuzyną [KnK, s. 154], co z kolei niesie skojarzenia z karawanem. Innym razem Szymek chciał poczęstować go wódką, na co wściekły ojciec odparował: „– Chcesz go jeszcze upić, ty bezbożniku, ty przeklęty, ty bez sumienia?! Nie widzisz, pijanico, co on?” [KnK, s. 237]. Ojciec sprzeciwił się wprowadzeniu Michała w stan upojenia alkoholowego, czyli w stan rozrzuwnienia, pobudzenia emocjonalnego, odmawiając zatem najstarszemu synowi przywileju zjednoczenia się z naturalnym instynktem życia. W innym fragmencie ojciec stwierdził, że myśli Michała były przezroczyście

⁸ Por. Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza życia w śmierci...*, s. 273.

⁹ Przemysław Czapliński odczytywał tę scenę jako zderzenie tradycji z nowoczesnością, podobnie zresztą jak całą powieść, czego wyraz dał m.in. w opinii o nadaniu Wiesławowi Myśliwskiemu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Opolskiego. Por. *Wiesław Myśliwski. Doctor honoris causa Universitas Opolensis*. Red. J. NEUBERG. Opole 2009, s. 24.

¹⁰ Niejednokrotnie wskazuje na to również w swojej książce Dziekanowski, jednak widzi on w Michale bardziej symbol śmierci niż postać charakteryzującą się czystym tanatycznym popędem. Por. np. Cz. DZIEKANOWSKI: *Proza życia w śmierci...*, s. 303.

jak źródłana woda, w przeciwieństwie do myśli Szymka – sugeruje to jednostajność i monotonię, a zatem swoiste odrętwienie inteligencji emocjonalnej [KnK, s. 291]. Podsumowując: z lektury *Kamienia na kamieniu* wylania się, w opozycji do Szymka-Erosa, Michał-Tanatos – tajemnicza, otoczona aurą skrywanego dramatu postać nieustannie pozostająca w okowach pędu śmierci.

Charakter, siłę i trwałość więzi, jaka łączyła obu braci, znakomicie ilustruje następujący fragment:

[...] jak się bratem jest, to już na śmierć bratem. I żeby nie wiadomo co się z nimi stało, to już tego nie odmieni. A on z braci najbliższy mi był, bliższy niż Antek, czy Stasiek. Razemśmy w dzieciństwie niejedno spsobili, razemśmy w jednym łóżku spali. I zawsze w jego obronie stawałem, gdy go ktoś chciał skrzywdzić, żebym nawet miał być sam przeciw wszystkim. Bo choć trzy lata był ode mnie starszy, to byłem bitniejszy od niego. Tak że się wyrównywało. A nieraz mogło się wydawać, że to ja jestem od niego starszy, bo byłem twardszy [KnK, s. 156].

Widać, że między braćmi miał miejsce szczególny alians. Dzielili między siebie życiową przestrzeń, razem bawili się w dzieciństwie. Szymek jako reprezentant życia bronił Michała, reprezentanta śmierci. Ta zależność sugeruje refleksję nad wymiennością pierwiastków życia i śmierci w ich relacji. Istotnie, w *Kamieniu na kamieniu* znajduje się wiele argumentów na rzecz związku Szymka Pietruszki nie tylko z życiem, ale i ze śmiercią.

Na początku powieści czytelnik poznaje Szymka opowiadającego o budowie grobu¹¹. Bohater wspominał, że gdyby ktoś w młodości powiedział, iż to jemu przypadnie budować rodzinny grobowiec, wyśmiałyby go [KnK, s. 27]. Jednak życie zaskoczyło go. Opisuując jego losy, Myśliwski przedstawia m.in. zdarzenie, które najcelniej określa związek Szymka zarówno z imperatywem życia, jak i z imperatywem śmierci. Jest to dramatyczna scena rozmowy Szymka z Małgorzatą, do której doszło po usunięciu przez Małgorzatę ciąży, w której była z Szymonem. Wyznała mu, że dokonała aborcji podczas pobytu poza gminą, na co on zareagował bardzo gwałtownie:

¹¹ Ewa Pindór zwraca uwagę na fakt, iż motyw budowania grobu, od którego rozpoczyna się *Kamień na kamieniu*, nadaje rytm całej dalszej fabule tej powieści. Por. E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego*. Katowice 1989, s. 27.

Jakby ten las, co wokół szumiał, zaczął się nagle walić na mnie. Wściekłość zalała mnie całego. Nie wiedziałem, co się ze mną dzieje. Może tak umiera się z nagłej a niespodziewanej śmierci.

– Ty kurwo! – zawyłem, a gdzieś w piersiach głęboko płacz mnie zaczął dusić. To może i musiałem się tak strasznie wściec, żeby nie zapłakać.

– Szymek, przebac mi! – Skuliła się, złożyła ręce jakby do pacierza. – Byłam pewna, że nie chcesz!

– Takaś sama kurwa jak wszystkie! A kurew to mogę mieć jak tych drzew! I miałem! A ciebie chciałem za matkę moich dzieci! – I złapałem ją za włosy, wykręciłem, osunęła się na kolana.

– Przebac! – zaszlochała.

Zacząłem bić ją po twarzy, po głowie, gdzie popadło. I już nie wściekłość w sobie czułem, tylko ten płacz rozlany jak rzeka, i to ten płacz ją nienawidził jak nikogo na świecie. Zacząłem ją gdzieś ciągnąć za włosy po murawie, tarmosić jak gałęzią.

– Przebac mi. – błagała. – Przebac albo zabij.

Zostawiłem ją taką płaczącą, sponiewieraną na ziemi i zacząłem iść szybko przed siebie, jakby uciekając, coraz szybciej i szybciej [KnK, s. 274].

Ta scena ukazuje ciekawy paradoks – z jednej strony świadomość, że Małgorzata przerwała ciążę, wzbudziła w Szymku ogromną wściekłość, co doprowadziło do wymierzonego w kobietę aktu agresji. Była to więc manifestacja życia, w której zabrakło jakiegokolwiek pierwiastka stoickiej bierności charakterystycznej dla popędu śmierci. Jednak z drugiej strony był to dla niego moment graniczny – po otrzymaniu informacji o aborcji poczuł się tak, jakby umierał. Świadomość, że jego potomek nie przyjdzie na świat, gdyż został abortowany, wywołała w nim poczucie totalnego zagubienia, nieobecności. Po porzuceniu Małgorzaty udał się do Kaśki i wyznał jej, że nie chce mu się żyć. To już wyraźny sygnał załamania się jego siły witalnej.

Ten fragment najlepiej ukazuje pomieszanie w Szymku Pietruszce Erosa i Tanatosa – bodźca życia i bodźca śmierci. Dziekanowski zwraca uwagę na pewne dość oczywiste, ale mimo to ważne правило – będąc młodym, w pełni sił, czuje dystans wobec śmierci, wobec kresu swojego życia, co zmienia się w dalszych etapach życia. Moment, w którym optyka widzenia swojego życia przez Szymka po raz pierwszy uległa zmianie, przypadł

właśnie wtedy, gdy dowiedział się o usunięciu przez Małgorzatę jego dziecka (co jest zrozumiałe w kontekście popędu seksualnego, który ma na celu zachęcenie człowieka do przedłużenia gatunku), natomiast w dalszej części swojego życia coraz bliżej obcował ze śmiercią. Widać to wyraźnie, gdy myślał o zaproszeniu braci w celu ustalenia spraw związanych ze wspólnym pochówkiem:

Chcą, nie chcą, trzeba z nimi liczyć, pomyślałem sobie. Dobre były kiedyś chłopaki. Może ich tam tylko świat trochę rozprażył. Przyjechali, to garnitury, płaszcze, kapelusze na nich jakby prosto z igły. Stasiak nawet z parasolem. Antek w okularach, ze skórzaną walizką. To trudno się dziwić, że im do śmierci niepilno. Ale nie teraz, to kiedyś albo może na starość. Bo na starość różnie bywa. Śmierć zagładnie w oczy, to wtedy i magister człowiek, i inżynier człowiek. Wtedy z życia niby z drzewa jesienią wszystkie liście opadną i jak goły pień człowiek zostaje. Wtedy już nie w świat go ciągnie, ale z powrotem, do tej ziemi, gdzie urodził się, z której wyrósł, bo to jedyna jego ziemia na tym świecie. I nawet grób w tej ziemi jakby domem mu był [KnK, s. 112].

Ta refleksja Szymka kontrastuje z jego młodzieńczą energią, zaczął on wyraźnie zwracać się ku sprawom ostatecznym. Za młodu miał zupełnie inne podejście do życia, kierował nim popęd witalności, który nie sugerował rozważań nad kwestiami transcendentnymi, lecz korzystanie z wszelkich uroków egzystencji. Kwestia ta znalazła swoje ukoronowanie w finałowym monologu Szymka skierowanym do Michała, poprzedzonym wspomnieniami o nim – o młodzieńczej sytuacji nad wodą, podczas której czuł dyskomfort, o jego flegmatycznej precyzji, nieporadności, ale też o nieprzeciętnej inteligencji i pracowitości (siebie wspominał zgoła odwrotnie, dlatego ów kontrast Erosa i Tanatosa jest tutaj tak widoczny). Monologując, podkreślał rolę słowa, na którym zaczyna się i kończy życie – określił śmierć jako koniec słów. Było to metaforyczne przedstawienie rozmowy człowieka ze śmiercią – wszak Michał milczał. Pozwala to również na wysnucie wniosku, iż ostatnie słowa, jakie wypowiada Szymek w powieści (będące zarazem ostatnimi słowami *Kamienia na kamieniu*), to ostatnie słowa, jakie wypowiedział w swoim życiu. Na korzyść tezy o śmierci bohatera w finale powieści przemawia fakt, iż brzmią one:

Mówi się, że gdzie człowiek się urodził, ziemia jego kołyską. I śmierć jakby cię z powrotem do niej tylko położyła. I buja cię, buja, aż stajesz się znów nie narodzony, nie poczęty [KnK, s. 365]¹².

Finałowa scena uwydatnia wzajemną więź Szymka i Michała – Erosa i Tanatosa, życia i śmierci. Freud pisze:

[...] oba popędy zachowują się – w najściślejszym rozumieniu tego słowa – konserwatywnie, dążą bowiem do przywrócenia stanu zakłóconego przez powstanie życia. Powstanie życia byłoby więc przyczyną kontynuacji życia i zarazem również dążeniem do śmierci, samo zaś życie byłoby walką i kompromisem między tymi dwoma dążeniami. Pytanie o pochodzenie życia pozostałoby więc pytaniem kosmologicznym, a na pytanie o cel życia należałoby odpowiedzieć *dualistycznie*¹³.

Bracia symbolizują zatem dwie drogi, którymi podąża człowiek podczas swojej ziemskiej egzystencji, przy czym Michał-Tanatos to wzorzec osobowy, do którego esencji przez całe życie zmierza Szymon-Eros, pomimo że jest zupełnie inną osobowością. Freud pisze również:

Byłoby sprzeczne z konserwatywną naturą popędów, gdyby celem życia był taki stan, jaki poprzednio nie został nigdy osiągnięty. Musi być nim raczej jakiś dawny stan, z którego istota żywa kiedyś wyszła, a do którego teraz zdąża na wszystkich okružnych drogach rozwoju. Jeśli możemy przyjąć za bezwarunkowe doświadczenie, że wszystko, co żywe, umiera z powodów *wewnętrznych* i powraca do stanu nieorganicznego, to możemy tylko stwierdzić, że *celem każdego życia jest śmierć*, i – patrząc wstecz – dodać, że *materia nieożywiona była wcześniejsza niż materia ożywiona*¹⁴.

Stąd Michał był starszym, a nie młodszym bratem Szymka i stąd również brało się instynktowne dążenie Szymka do porozumienia się z Michałem.

¹² Ciekawe, że gdy Szymek szukał Michała po wsi, Franek Duda przekazał mu informację, iż Michał kołysał wózek z dzieckiem Eli Malcówny.

¹³ S. FREUD: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 82.

¹⁴ Ibidem, s. 35.

Wszak z Freudowskiego punktu widzenia można rozumieć życie jako sekwencję opóźnień w stosunku do śmierci¹⁵.

¹⁵Por. K. KŁOSIŃSKA: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010, s. 454.

Wojciech Kuska

Akademia im. Jakuba z Paradyża
w Gorzowie Wielkopolskim

Motywy dendrologiczne w powieściach Wiesława Myśliwskiego – ujęcie językoznawcze

Wprowadzenie

W poetycko-mitycznym kreowaniu przestrzeni wiele kultur przypisuje drzewu rolę prymarną, jako zasadniczego komponentu tworzącego *imago mundi*¹. Centralnie rosnące drzewa, zwłaszcza będące samotnym elementem krajobrazu, porządkują świat, stają się jego osią, pozwalając jednocześnie na spojenie trzech części wszechświata: nieba, ziemi i podziemia. W tradycji chrześcijańskiej eksplikacją doniosłości drzewa² jest jego obecność w Raju, gdzie pierwsi ludzie, zjadając zakazany owoc, dowiadują się o tajemnicy życia i śmierci³. Również krzyż⁴, na którym zawisł Chrystus, nosi znamiona Drzewa Kosmicznego⁵, charakterystycznego dla licznych

¹ Por. P. KOWALSKI: *Drzewo*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław 1998, s. 94.

² Por. *Drzewo Życia*. W: *Leksykon symboli*. Herder. Oprac. M. OESTERREICHER-MOLLWO. Red. L. ROBAKIEWICZ. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 2009, s. 63–64.

³ P. KOWALSKI: *Drzewo ...*, s. 97.

⁴ Por. *Drzewo-krzyż*. W: *Leksykon symboli*. Herder ..., s. 63.

⁵ Przyjmuje się, że Krzyż Święty odnalazła w 326 roku św. Helena, matka rzymskiego cesarza Konstantyna Wielkiego. Fragment znaleziska trafił do Konstantynopola, gdzie cesarz polecił podzielenie go na dwie części – jedna pojechała do Rzymu, drugą zatrzymał w skarbcu. Rzymski fragment Krzyża został po latach podzielony na wiele małych fragmentów i umieszczony w innych chrześcijańskich świątyniach. Badania szczątków wyjętych z relikwiarzy potwierdziły, iż są to fragmenty drewna

mitologii, w których symbolizuje ono przejście od śmierci do nowego życia. Szacunek okazywany drzewom realizował się w obrzędach, jakie ludzie spełniali w ich bezpośredniej bliskości. Słowianie szczególną estymą obdarzali brzozę, uznawaną za drzewo święte, powiązane z bóstwami płodności i żeńską zasadą wszechświata, pozostającą dla nich symbolem nowego życia⁶. Rusinki pod brzozą składały na Wielkanoc ofiarne pierogi, kaszę i jajecznicę. W średniowiecznej Europie drzewa rosnące na obrzeżach miejscowości lub w ich centrum stawały się miejscem sądów – wybierano w tym celu często dęby. Z drzewem tego gatunku wiąże się chociażby jedna z legend o założeniu królewskiego Krakowa, który miał zostać ulokowany wokół potężnego, rozłożystego – czyli „krakowiatego” – dębu. Prace archeologiczne prowadzone w obrębie kopca Krakusa przyniosły potwierdzenie istnienia tam ogromnego dębu, który odgrywał prawdopodobnie kultową rolę⁷.

Szczególną rolę magiczną spełniały i wciąż czynią świąteczne drzewka: przed laty zawieszana pod sufitem podłazniczka lub jemiola⁸ nadawały niezwykłości wnętrzu, w którym składane miały być życzenia – wedle wierzeń tylko odmieniona świątecznie przestrzeń mogła spowodować ich spełnienie. Na przestrzeni dziejów odkrywano w drzewach moce lecznicze oraz przypisywano im właściwości medycyjn⁹. Rumuńskie przysłowie mówi: „Przez konary drzew pozbawionych korony anioły wnikają do piekieł i poskramiają diabły”¹⁰. Wierzono, iż zaśniecie w cieniu cisu może spowodować śmierć¹¹, wykorzystanie w weselnych obrzędach ustrojonych gałązek jałowca lub sosny pomoże w narodzinach potomstwa, a posadzenie jodły,

sosnowego, najpewniej piniowego. Por. I.W. LENGIEWICZ: *Drzewo Krzyża Świętego*. W: IDEM: *Rośliny biblijne*. Warszawa 2008, s. 198–205.

⁶ Podobne wierzenia przypisuje się również plemionom germańskim i bałtyckim. Por. P. KOWALSKI: *Brzoza*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata ...*, s. 33.

⁷ Ibidem, s. 98.

⁸ Jemiola była również wykorzystywana jako środek przeciwko czarom. Por. np. H. OLIVER: *Czarne koty i prima aprilis. Skąd się wzięły przesady w naszym życiu?* Il. M. MOSEDALE. Tłum. J. GÓRALCZYK. Warszawa 2011, s. 272.

⁹ P. KOWALSKI: *Święte drzewo i dotknięcie sacrum*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata ...*, s. 97.

¹⁰ Ibidem. Więcej informacji o tematyce wampirycznej – por. N. SUCKLING: *Wampiry*. Il. B. PENNINGTON. Tłum. P. MAKSYMOWICZ. Warszawa 2010.

¹¹ Por. J.S. BYSTRON: *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*. T. 1. Warszawa 1994, s. 283.

dębu czy buku pośrodku owczarni uchroni przed nieszczęściem stada wypasanych zwierząt. Ilustracją wierzeń, przekonań i obyczajów w tym zakresie są przysłowia i frazeologizmy z motywem dendrologicznym, o czym pisała m.in. Elżbieta Skorupska-Raczyńska¹².

W dawnej Polsce gospodarka leśna istniała w szcążkowej formie, mimo przepisów, które próbowały ją regulować. Istniał np. zapis, że osoby, które „gwałtem cudze lasy i bory najeżdżają, nie samym wzięciem siekiery, ale zabraniam koni, wołów i z wozem karani byli”¹³. Drewno było jednak pozyskiwane w sposób grabieżczy, choć dysponowaniem nim zajmowali się tzw. budnicy, czyli osadnicy leśni, których nazwa wzięła się od niewielkich, prowizorycznych domów – bud, jakie stawiali.

Drzewa są nieodłącznym elementem pejzażu rysowanego w powieściach Wiesława Myśliwskiego. Ich mnogość, różnorodność i formy występowania niosą bogatą warstwę znaczeniową na temat obyczajowości, wierzeń, warunków życia kreślonych postaci; stanowią główną lub poboczną oś prowadzonej narracji, stając się niejednokrotnie niezależnym komponentem opowieści. Równoległe, kreując przedstawiany świat, autor wykorzystuje szeroką paletę środków językowych i stylistycznych. Dlatego tematem niniejszego artykułu jest językoznawcze spojrzenie na motywy dendrologiczne w powieściach polskiego pisarza.

Analiza semantyczno-językowa

Leksem „drzewo” jest centralnym komponentem rodziny wyrazowej zbudowanej wokół pierwotnego morfemu *deru-*, tego samego, z którego wywodzi się prasłowiański przymiotnik **sǫdorvъ*, który polszczyźnie dał wyraz „zdrow”¹⁴. Pierwsze poświadczenie „drzewa” w rodzimym piśmiennictwie zanotowano w XIV wieku, a w staropolszczyźnie funkcjonował również wyraz „drzewie” używany na określenie zbiorowości drzew. Wśród

¹² Por. E. SKORUPSKA-RACZYŃSKA: *Motywy dendrologiczne w historii frazeologii i paremiologii polskiej*. „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny” 2005, T. 4.

¹³ J.S. BYSTRON: *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*. T. 2. Warszawa 1994, s. 515.

¹⁴ **sǫdorvъ* ← pie. **su* (dobrze, pięknie) + pie. **dorvъ*; rdzeń **dorvъ* ← **deru-* / **dĕru-* / **dorŭ-* / **dorŭ-*. Por. K. DŁUGOSZ-KURCZABOWA: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2009, s. 542–544.

bogatego zbioru formacji pochodnych wskazać można m.in. w XV wieku „drzewce” na określenie ‘rękojeści’ oraz ‘włóczni i kopii’, „drzewko” – czyli ‘małe drzewo’ o XVI-wiecznej proveniencji czy pochodzące z tego samego okresu przymiotniki „drzewisty” i „drzewiasty”, oznaczające teren ‘obfitujący w drewno’. Z tożsamej rodziny pochodzi XIV-wieczny przysłówek „drzewiej”, którego pierwotne znaczenie ‘silny, twardy, niezmienny jak drzewo’ zostało w późniejszych czasach zmienione na ‘stary’ → ‘dawny’ → ‘poprzedni’. Zdaniem Krystyny Długosz-Kurczabowej tak rozległe pole semantyczne leksemów powstałych ze wspólnego rdzenia może świadczyć o trafności skojarzeń drzewa jako synonimu zdrowia oraz martwoty i zdrętwienia¹⁵.

Motywy dendrologiczne w powieściach Myśliwskiego klasyfikuję wokół czterech zasadniczych pól semantycznych:

1. Drzewa jako zbiorowość.
2. Drzewa śmierci.
3. Drzewo – oś świata.
4. Drzewo – element magiczny.

Drzewa jako zbiorowość

Przestrzenią wspólną ojca i syna w pierwszej powieści Myśliwskiego¹⁶ jest sad – miejsce spotkań i wspólnej zabawy obu postaci. W pamięci chłopaka miejsce to stanowi zbiorowisko owocowych drzew, których gospodarcza przydatność jest deprecjonowana epitetycznie za pomocą określeń:

- przymiotnikowych: „s t a r e jabłonki”; „wiśnie z d z i c z a ł e” [NS, s. 232]; „g o d n a” – o gruszy [NS, s. 165, wyróż. – W.K.];
- rzeczownikowych: „grusze samoródki” [NS, s. 232];
- przysłówkowych: „parę śliw” [NS, s. 232];
- peryfrastycznych: „dziki bez wokoło zamiast płotu” [NS, s. 232];
- porównań: np. o gruszy – „jak kościół rośla” [NS, s. 165].

¹⁵ Ibidem, s. 544.

¹⁶ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. W: IDEM: *Nagi sad. Pałac*. Warszawa 1982. Cytaty z tej powieści będę oznaczał w tekście głównym jako [NS, s.]. Odniesienia do innych dzieł Myśliwskiego podaję wg następujących wydań i oznaczeń: IDEM: *Pałac*. W: IDEM: *Nagi sad. Pałac*... – [P, s.]; IDEM: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008 – [KnK, s.]; IDEM: *Widnokrąg*. Kraków 2007 – [W, s.]; IDEM: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006 – [TF, s.]; IDEM: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013 – [OR, s.].

Drzewa traktuje się jak dobro naturalne: „Rosnących drzew nikt drzew nie gacił na zimę, nikt ich nie bielił na wiosnę. A latem całe w mszycach stały jak we mgle” [NS, s. 165]. W tym zdaniu uwagę zwracają barwne konotacje, wynikające z podejmowanych w innych gospodarstwach zabiegów pielęgnacyjnych oraz objawów działalności szkodnika. W odniesieniu do ogrodnictwa czasownik „bielić” oznacza tyle co ‘smarować pnie drzew mlekiem wapiennym w celu ich ochrony przed tworzeniem się ran zgorzelinowych’¹⁷. Derywaty utworzone od słowotwórczej podstawy *biel-* są w ogrodnictwie rozpowszechnione i odwołują się również do wyglądu szkodników oraz skutków ich działania, a także stanowią podstawowy komponent wskazujący na barwę określanej rośliny. Co interesujące – bielą nazywana jest również zewnętrzna część drewna w pniach drzew, jaśniejsza od tzw. twardzieli.

Barwa, jaką przyjmują mszyce, przypomina narratorowi mgłę, a więc – jak można przypuszczać – lokuje się w semantycznym polu barwy białej z niewielką domieszką czerni. Zestawienie obu achromatycznych wartości powoduje wzrokowe wrażenie szarości.

Wielkość opisywanego sadu ujęta zostaje w przymiotnikowym wartościowaniu: „nieduży” [NS, s. 35]; „bure, nieprzyzwoicie goły, aż do wstydu, odarty z liści, z ludzkiego wytchnienia” [NS, s. 234]; bądź w peryfrastycznych konstrukcjach: „ze szczytu ulęgałki wyglądał na jeszcze mniejszy”, „był za mały, aby można w nim było szukać kogoś naprawdę” [NS, s. 35–36]. Również wartość gospodarcza sadu i stopień jego zadbania opisane zostają peryfrastycznie: „mogą sobie drzewa rósć, gdzie chcą” [NS, s. 164–165], „nadawał się tylko do takich właśnie żartów ojcowskich, do poudawania, do beztroski” [NS, s. 36], „gdzie wiatr ziarno zanieśie, sroka zrzuci albo się butami zawlecze” [NS, s. 165], „w swojej jesiennej rannej goliźnie sad wydawał się jeszcze uboższy” [NS, s. 232].

Drzewem, które stanowi oś sadu, jest ulęgałka, przy której chłopiec chowa się przed ojcem, oczekując z niepokojem na odnalezienie. Wyróżnia się ona wśród innych roślin: jest jedynym „drzewem godnym” [NS, s. 165], „starym, roslým jak kościół” [NS, s. 33]. Na jej wierzchołku liście tworzyły „zielony rój” [NS, s. 33], charakteryzowała ją również „lepka słodkość”

¹⁷ *Bielić*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1988, s. 162.

[NS, s. 34]. Mimo niewielkich rozmiarów sadu ojciec: „wchodził weń niczym w wielki nieznany las, wahał się, rozglądał po drzewach, oglądał za siebie, upewniając się, czy jest sam w całym tym lesie” [NS, s. 35], „potrafił w tym sadzie wielki las udać, a w tym lesie moje zagubienie” [NS, s. 36], „sad w las się przemieniał” [NS, s. 233].

Podczas zabawy w poszukiwanie chłopaka ojciec „ulegalkę omijał” [NS, s. 36]. Wpływ tego miejsca na życie obu mężczyzn ilustruje parabola:

Aż w pewnej chwili sad jakby rozwarł przede mną swoje wrota. Rozprzestrzenił się nagle o wszystkie okoliczne sady, o pola poza rzeką, aż po niewidoczność, po mgły dalekie. Nie sadem już był, którego strzegło przywiązanie moje, lecz jesienną jednością ziemi. Nadzieja we mnie wstąpiła, że jeśli gdziekolwiek ojciec jest, to tylko tu, więc tylko tu mogę go odnaleźć, w tym bezkresnym sadzie jesiennym, nie zbudzonym jeszcze po nocy, w tej pustce pozatykanej pniami jak pamięcią, a przynajmniej tu mogę doznać jego obecności [NS, s. 232, wyróż. – W.K.].

O ile w pierwszej powieści Myśliwskiego grusza ulegalka staje się miejscem spotkań ojca i syna, oczekiwania, rozmów, o tyle w *Ostatnim rozdaniu* jest oddzielona od narratora szybą, znajduje się „niedaleko za oknem” [OR, s. 40]. Wierzenia ludowe nakazują traktowanie okna jako elementu domu, w którym zachodzi kontakt z zaświatami¹⁸ – dom jest bowiem swoistym wnętrzem, podobnie jak np. ciało człowieka dla duszy, a jego opuszczenie staje się przekroczeniem granicy dwóch światów. Bogata jest zwłaszcza symbolika powiązana z opuszczaniem domu przez duszę zmarłego człowieka. Według wierzeń z różnych regionów Polski, w chwili śmierci otwierano zamki w drzwiach, rozwiązywano węzły i supły, czyniąc w ten sposób warunki do transformacji, a następnie otwierano okno, by dusza mogła nim swobodnie ulecieć. Usytuowanie drzewa przy oknie wzmacnia jego rolę bez mała magiczną. W *Ostatnim rozdaniu* narrator obserwując rozkwitające drzewko, wspomina czas, gdy jako dziecko na nim przesiadywał:

¹⁸ P. KOWALSKI: *Okno*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata ...*, s. 380–383.

Zatopiony w jej kwitnieniu, miałem wrażenie, że to ona wyznacza mi miejsce na strychu przy oknie, a może w ogóle w przestrzeni życia. Nic dziwnego więc, że wyobraźnia przenosiła mnie nieraz na nią, skąd u kryty w tym jej obfitym kwitnieniu, bardziej domyślny niż widoczny, wypatrywałem siebie po wielu, wielu latach, siedzącego na tym strychu przy oknie, a z okna siebie w tym kwitnieniu przed wielu, wielu laty.

Bywało, że nie mogłem się oderwać od tego wzajemnego wypatrywania mnie tam, a stamtąd mnie tu. Nie, to nie była zabawa, bo jakże może być zabawa z samym sobą znajdującym się na dwóch tak odległych krańcach? Może chciałem się jedynie przekonać, czy się poznamy przez ten szmat czasu, jaki zaległ między nami. Czy skłonni bylibyśmy się do siebie przyznać? Czy cokolwiek nas jeszcze łączy, gdy nieomal wszystko nas dzieli? Ja tutaj, przy oknie, nad notesem, próbujący się wydostać spod ciężaru własnej pamięci, a tam moja pamięć dopiero otwiera się na świat. Mnie tutaj nic już nie dziwiło, a z tego kwitnienia patrzyłem, jakbym nie mógł wyjść ze zdziwienia, że jestem na świecie. I nachodził mnie lęk przed sobą, tym, który siedział na strychu przy oknie. Może nawet zaprzysięgałem sobie, że nie zejdem nigdy z tej ulegalki [OR, s. 40–41, wyróż. – W.K.].

Grusza, rozślawniona przez Adama Mickiewicza w pierwszych wersach *Pana Tadeusza*, jest drzewem owocowym uprawianym od trzech tysięcy lat. Jej kwiaty o czystobiałej barwie w średniowieczu były symbolem maryjnym. W ludowych wierzeniach grusza symbolizuje obfitość dzieci¹⁹. Ulegalka (dzika grusza) charakteryzuje się „małymi, zielonymi owocami nadającymi się do zjedzenia po uleżeniu”²⁰. Mężczyzna w powieści opisuje obserwowane drzewo antonimicznymi zestawieniami określeń, podkreślającymi bogactwo jej kwitnienia: „nie szlachetna odmiana” ↔ „zwykła ulegalka, miała swoje lata” ↔ „wciąż była dorodna” [OR, s. 40]. Intensywność i ekspansję „bieli”²¹ na drzewie eksplikuje pokrycie „od wierzchołka po najniższe

¹⁹ Por. Grusza. W: *Leksykon symboli*. Herder ..., s. 85.

²⁰ Ulegalka. W: *Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Internecie: <https://sjp.pwn.pl/sjp/ulegalka;2532532.html> [dostęp: 30.10.2017].

²¹ Szczegółowa analiza symbolicznych konotacji achromatycznych bieli, czerni i ich odcieni – por. R. TOKARSKI: *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin 2004, s. 35–76.

gałęzie białą otuliną”, przez którą „z trudem przebijały się jasnozielone listki” [OR, s. 40]. Gwałtowność zachodzącego procesu oddają: wyrażenie „wybuchają omal biało” oraz frazeologizm „w oczach kwitła” [OR, s. 40], podkreślający jej dorodność. Kluczowym słowem wyrażającym nagłość przebiegu zdarzenia jest „orgia” – niosąca semantyczną wartość „wielkiej różnorodności, bogactwa barw itp.”²², która w przypadku omawianego drzewa trwa jednak krótko. Tak kwitnąca ulęgałka przywołuje pamięć o ojcu:

Czasem w tym wzajemnym wypatrywaniu niemal czułość mnie nachodziła, jakbym stąd przy oknie był w tym kwitnieniu synem dla siebie, a z tego kwitnienia tuż za oknem swoim ojcem. Czy można wyobrazić sobie bliższą bliskość niż syn i ojciec w jednej osobie? Zarazem doznawałem wątpliwości, na ile ta bliskość zapewnia choćby złudzenie jedności, jako że w każdej jedności skrywa się rozpacz. Lecz kto wie, czy to nie jedyny prawdziwy znak naszego istnienia [OR, s. 41, wyróż. – W.K.].

Wyższą formą organizacji drzew jest park. Panuje w nim inny porządek niż w sadzie, którego nieodłączną cechą stanowi poczucie swojskości. Park znamionuje ład i spokój, objawiający się na kilku płaszczyznach: świetlnej, barwnej, porządku drzew, odgłosów, dodatkowych elementów małej architektury i zwierząt. Pasterz Jakub z *Pałacu* konstruuje opis parku okalającego włości jaśnie państwa, używając palety sensorycznych wrażeń, ujętych w szereg przysłówkowych i przymiotnikowych epitetów o metaforycznym zabarwieniu:

Było tu chłodno, cieniście, nie chciało się wierzyć, że upał jest na świecie. Także cisza była tu jakaś nierzeczywista, skupiona, zastygła, wonna od zieloności, ptactwem rozświergotana. Rozejrzałem się nieufnie, bo mi się ta cisza dziwna wydała, jakby zaczajona tu na mnie, ale ze wszystkich stron drzewa, drzewa, zieloność nieprzenikniona. Tylko od północy przez te drzewa przezieriała szara tafla stawu, po którym najspokojniej w świecie pływały łabędzie [P, s. 249, wyróż. – W.K.].

²²Ibidem, s. 508.

Wśród przedstawicieli fauny, oprócz łabędzi, parkowi przypisane są ptaki oraz deminutywne ptaszki, którym przynależy jest „świergot; śpiew gęsty, dobrotliwy” [P, s. 345], paw dookreślony neologicznym czasownikiem „roztęczył” [P, s. 345] oraz sarna, której niespokojne spojrzenie determinowane jest wyrażeniem „niedaleko rozruciła oczy” [P, s. 345]. Omawiana zbiorowość drzew znamionują również barwne i świetlne wrażenia, charakterystyczne dla prototypowych konotacji przypisanych polu „zieleni, szarości i bieli (jasności)”²³: „zieloność” [P, s. 345], „zieloność nieprzenikniona” [P, s. 249], „cienistość” [P, s. 249], „szarość” [P, s. 249] oraz oksymoroniczna fraza „słońce mżyło między liśćmi” [P, s. 345].

Dualne wartościowanie dotyczy lasu. W analizowanym materiale wyekscerpowano elementy wskazujące na jego pozytywny odbiór, jako miejsca odpoczynku, zwłaszcza dla osób mieszkających w mieście. Tak mówi stróż domków letniskowych w *Traktacie o luskaniu fasoli*:

O, nie ma pan pojęcia, jaka to potężna cisza. Tak wsłuchać się, naturalnie po sezonie, w to niebo, w ten zalew, w poranki, zachody, w noc, gdy księżyc w pełni, pójść w las, w te wszystkie drzewa, krzaki, zioła, w mchu się położyć. Czy gdyby pan tak mrówek posłuchał. Pochylić się nad mrowiskiem, ma się rozumieć, ostrożnie, żeby pana nie oblaży, to jakby pan się w międzygwiazdnej przestrzeni znalazł i wszechświata pan słuchał. Po co człowiek gdzieś tam jeszcze chce lecieć? [TF, s. 362, wyróż. – W.K.].

Na sielskość lasów wpływają czynniki stanowiące o ich atrakcyjności dla współczesnego człowieka:

1. Wpływające na psychikę: odludzie, cisza, spokój [TF, s. 38], głucho, pusto [TF, s. 28], zalew, nad zalewem domki, las [TF, s. 12], można łódką popływać, jagód pozbierać, pospacerować [OR, s. 161].
2. Z elementem topograficznym: jezioro [OR, s. 161], uroczysko [TF, s. 38], las rozległy [TF, s. 28].
3. Elementy runa leśnego: grzyby, poziomki [OR, s. 161], borowiki, podgrzybki, kurki, maślaki, rydze, kanie [TF, s. 42].

²³ Por. R. TOKARSKI: *Semantyka barw...*

Las jest ekspansywny, co realizuje się w peryfrastycznym zdaniu z komponentem personifikującym: „jak się nie powstrzyma, wejdzie i w obejścia” [TF, s. 12]. Jego piękno odnajdujemy również w obrazie budzącego się dnia, w którym elementy opisowe uszeregowane zostały w wielokrotnie złożonym współrzędnie, dynamicznym zdaniu: „Świt już przez las prześwitywał, rosa z nieba na ziemię opadła, pobudziły się ptaszki i powietrze od ich śpiewów aż drżało” [KnK, s. 265].

Jednak las konotuje przede wszystkim negatywne emocje – „jego dobra rosną tam, gdzie groby” [TF, s. 42], „które są rozrzucone tu, tam” [TF, s. 28]; „A groby tam są. – Wskazał ręką na las” [TF, s. 54] „oraz jeden grób z kilkudziesięcioma zastrzelonymi zaraz na początku wojny i parę pojedynczych z zastrzelonymi w następnych latach” [W, s. 512].

Dla partyzantów, wśród których walczy Szymon Pietruszka z *Kamienia na kamieniu*, las jest ostoją, pozwalającą na ukrycie się przed goniącym niemieckim oddziałem: „śmierć mnie gnała, to leciałem jak jelen, klucząc między drzewami, aż mnie drzewa całkiem osłoniły” [KnK, s. 298].

Podczas oblawy brak lasu powoduje, iż grupa znajduje się w niebezpieczeństwie, ponieważ „a tu ni lasu, ni rzeki i wieś na równinie” [KnK, s. 28]. Ratunkiem staje się „kępa drzew” [KnK, s. 28] rosnąca na pobliskim cmentarzu. Koncepcja Krzyża jako Drzewa Kosmicznego realizuje się w opisie partyzanta, którego dosięgła kula okupanta: „Choć mogli go akurat w stronę krzyża gonić. A człowiek tam ucieka, gdzie go gonią. Albo mógł mu się ten krzyż wydać brzegiem lasu” [KnK, s. 12].

Niebezpieczeństwo czyhające w lasach sygnalizują słowa o bojaźni niemieckich żołnierzy przed wkraczaniem do nich:

Bo nawet dukt przez las tędy nie szedł. No, i bali się lasów jak piekieł. Jeszczetakich lasów jak kawęczyńskie, co nie wiadomo, gdzie się zaczynały i gdzie kończyły. A Maruszew aż z trzech stron był lasami otoczony i z czwartej pół na pół. I jedna tylko droga tu prowadziła, i to polna. Do żwirówki było ze sześć kilometrów, do szosy ze dwa razy tyle, a do kolei cały dzień się furą jechało. Żaden Niemiec nigdy się tu nie pokazał, może nawet nie wiedzieli, że wieś taka jest. Bo i Pan Bóg jakby zapomniał o Maruszewie [KnK, s. 449, wyróż. – W.K.].

Las jest również miejscem kaźni osób stawiających wojenny opór. Wspomina o tym narrator z *Widnokręgu*, mówiąc, iż „jechali do lasu tego partyzanta zastrzelić” [W, s. 512], dialog wiezionych na śmierć przytacza również Szymbek Pietruszka w powieści *Kamień na kamieniu*:

– Niech tylko wrócimy, upiję się, jak Chrystusa kocham. Trzy dni będę pił. W dupie będę miał konia, krowy, świnie, pole. Trzy dni nie będzie gospodarza. I trzy dni się z babą będę gził, co mi tam. Jest sześcioro dzieciek, będzie siódme, co mi tam.

– Zdrowaś Mario, laskiś pełna.

– Przestańta, patrzą na nas. Niech im się nie zdaje, że śmierć dla nas straszna.

– Bo straszna, Bolesławie, straszna. Ale jak się musi, to trzeba.

– A wedle mnie las jedziemy sadzić. Gajowy Oleś płacił grosza od sosenki przed wojną. Ciekawe, wiele oni.

– Dałby Bóg, żeby las.

– Mówię, las, chłopcy, las, lasu bym nie poznał? O, jak to gałęzie na plandece furkoczą [KnK, s. 294, wyróż. – W.K.].

Los skazańców staje się w ich przekonaniu wybawieniem, na które tak bardzo chcą liczyć.

Drzewa śmierci

W *Traktacie o łuskaniu fasoli* jedyną osobą, której stryj Jan mówił o planowanym samobójstwie, było dziecko: stróż letniskowych domków, snujący ten fragment swego monologu z pozycji chłopca. Stryj Jan zaplanował samobójstwo, a całym rytuałem swojej śmierci „obdarował” niedorostka, zapowiadając mu, że powiesi się na dębie.

Dąb jest drzewem, któremu w kulturze europejskiej przypadło szczególne miejsce i znaczenie²⁴. W wielu kulturach był uznawany za drzewo święte, a co za tym idzie – nienaruszalne. Jego uszkodzenie było jednoznaczne ze zbezczeszczeniem, odpowiedzialnością i karą. Również w kulturze polskiej na poziomie języka wykształciło się wiele związków frazeologicznych, które wiązały się z dębem, podkreślały jego wyjątkowość, przyrównywały ludzi do jego cech, przypisywały im przymioty dla niego charakterystyczne

²⁴ Por. E. SKORUPSKA-RACZYŃSKA: *Motywy dendrologiczne...*

(np. „chłop jak dąb”, „zdrowy, silny, wielki jak dąb”). Drzewu temu przez wieki przypisywano bardzo wiele symbolicznych znaczeń w kulturze czy religii²⁵. Jest uważane za roślinę uosabiającą potęgę, wytrzymałość, nieśmiertelność, ale jednocześnie, ze względu na swe rozmiary i długowieczność, od wieków uważa się je za oś świata i narzędzie komunikacji między niebem a ziemią, drzwiami do nieba. Dąb wiąże się również ze śmiercią. Pasterskie ludy koczownicze, np. Beduini, miały zwyczaj grzebania zmarłych pod dębem – drzewo to było bowiem dobrym punktem orientacyjnym w krajobrazie. Podobny zwyczaj można znaleźć w Biblii – np. król Saul został pochowany wraz z synami pod dębem w Jabes Galaad [1 Krn 10, 12], a pierwsi chrześcijanie chowali często zmarłych w trumnie wykonanej z wydrążonego dębowego pnia. Zgodnie z wierzeniami dąb, jako środek świata, miał spełniać rolę początku drogi, bramy do zaświatów²⁶. Drzewo to w wielu kulturach ma mitologiczne odniesienia, a oprócz jego legendarnej twardości i długowieczności europejskie ludy lokowały go w centrum świata, wykorzystując rosłość i rozłożystość²⁷. Dąb jest miejscem przekraczania światów ludzi żywych i umarłych, krzyżowania doczesności z zaświatami. Z tego powodu pełni on rolę medycyjną – śmiertelnikom może pomóc w oczyszczeniu przed pośmiertną podróżą i ułatwić uzyskanie spokoju. W wierzeniach Bałtów dąb był miejscem gromadzenia się męskich dusz, a dla Bułgarów stanowił substytut cerkwi w miejscach, gdzie świętego miejsca nie było²⁸. Wskazywane są jednak także związki z mroczną stroną zaświatów – wielokrotnie „na dębinie”, bądź „na dębie”²⁹ odbywały się sabaty czarownic. W *Traktacie...* przejmując on rolę zwyczajowo przypisaną szubienicy³⁰.

²⁵ Symbolikę dębu oraz przykłady biblijne podają za: W. KOPALIŃSKI: *Dąb*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa 2012, s. 58–60.

²⁶ P. KOWALSKI: *Dąb*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata...*, s. 76.

²⁷ Ibidem, s. 78.

²⁸ Ibidem, s. 77.

²⁹ Ibidem, s. 78–79.

³⁰ W opisie dalszych losów chłopaka taką funkcję ma również słup transformatorowy [TF, s. 110], wyglądający „jak duża litera A” – miejscem samobójczej śmierci stróża miała stać się poprzeczna belka, na której zawiesił powróż z pętlą. Jak tłumaczył: „– Włożyłem pętlę na szyję i miałem już łazami odczepić się od słupa, ale spojrzałem jeszcze w dół, na ziemię, i zobaczyłem stryja Jana. Stał z zadartą głową i patrzył, co robię. Nie, nie wydawało mi się. Widziałem go, o, jak tu pana widzę. – Nie rób tego – powiedział. – Powiesiłem się i nie widzę różnicy” [TF, s. 110].

Dębom przypisywano także znaczenie sakralne – w jego gałęziach umiejscawiano kapliczki, pod którymi gromadzili się wierni, by się modlić. W *Traktacie...* pod kapliczką umieszczoną w dębie, który „stał już prawie w lesie” [TF, s. 278], odbywały się nabożeństwa majowe. Dąb był „wypróchniałą, najstarszy”, mówiono o nim, że „wszystkich ludzi pamięta, jacy kiedykolwiek tu żyli” [TF, s. 278]. Mieszkańcy wierzyli, że kapliczka umieszczona w pniu chroniła drzewo przed śmiercią, była swoistym amuletem i sposobem na długowieczność: „każdy dąb w jego wieku już by się dawno zawalił” [TF, s. 278]. Wytrzymałość tę potwierdza narrator *Kamienia na kamieniu*, wykorzystując w przeciwstawnych charakterystykach dębu i topoli epitetyczne porównania, również potoczne lub wulgarne: dąb ↔ topola, skała ↔ gówno, stoi najdłużej ↔ najkrócej [KnK, s. 105].

Prawdopodobnie właśnie na wspomnianym wcześniej drzewie popełnił samobójstwo stryj Jan, który podczas rozmowy z bohaterem powieści zapowiedział, że powiesi się na dębie, stojącym na brzegu lasu. Wybór tego drzewa do rytuału śmierci w naszej kulturze może zaskakiwać. We frazeologii odnajdujemy zgoła inne konotacje, najczęściej z suchym drzewem w tle, np. „na suche drzewo z kim”, co oznacza „powiesić kogo”³¹.

Symboliczne jest również zdjęcie zmarłego z drzewa za pomocą siekiery, którą ojciec chłopaka odrąbał gałąź z wisielcem. Narzędzie to jest związane z ceremonią zmiany statusu, przejścia – wynika to z dawnych wierzeń uosabiających w niej bożą moc, podobnie jak piorun. Siekiera zadawała śmierć, jednak podkreślano również jej znaczenie jako narzędzia przemieniającego naturę w kulturę³². Magiczne znaczenie miał przede wszystkim sznur, na którym wisiała ofiara – w Polsce powszechny był obyczaj uwalniania owiec od rzuconych uroków za pomocą przepędzania ich przez sznur zdjęty z szubienicy. Sznur, na którym zawisł stryj, został określony przymiotnikowymi epitetami „gęsty, konopny” [TF, s. 148].

Motyw funeralny, którego centrum staje się drewniana trumna, stanowi istotny element swoistej zemsty ojca na dziadku w *Kamieniu na kamieniu*. Senior rodu, mimo usilnych starań ojca, nie mógł przypomnieć sobie miejsca zakopania dokumentów poświadczających własność ziemi przyznanej za ratowanie powstańców:

³¹ S. SKORUPKA: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1: A–P. Warszawa 1987, s. 191.

³² Por. ibidem, s. 512–513.

Nie wypadało ojcu złościć się na nieboszczyka, ale za to sprawił dziadkowi pogrzeb jak nie ojcu. Trumna z sosnowych desek, nawet nie pomalowana, tyle że pokostem pociągnięta. I ksiądz z chałupy zwłok nie wyprowadził, dopiero od kościoła. A na cmentarzu tyle, co pokropił trumnę, rodzinę, rzucił bryłkę i poszedł, bo nie życzył sobie ojciec, żeby choć te parę słów powiedział nad dziadkiem, tak się zawiązał. I na grób dziadka potem przez lata nie zaglądał, choć leżeli dziadek z babką na tym samym cmentarzu i niedaleko siebie, to na grób babki chodził, a na dziadka tylko my wnuki z matką. Ani za duszę dziadka na mszę nigdy nie dał, musiała matka po kryjomu. Ani też imienia dziadka nigdy głośno nie wymienił. Tylko czasem westchnął sobie, że przydałoby się więcej ziemi, niż jest, bo czym was tu będzie, czterech synów, obdzielić [KnK, s. 25, wyróż. – W.K.].

Elementem istotnym w opisie jest trumna – sosnowa, niepomalowana, surowa. Analizując szlacheckie zwyczaje dotyczące pogrzebów, Jan Stanisław Bystron³³ zwraca uwagę na różnorodność trumien stosowanych w pochówku. Najwcześniejsze były wykonane z drewna, często doraźnie (bywało, że i wystrugane z jednego kawałka drewna na wzór czółna), bez ozdób, ze znakiem krzyża. Z czasem trumny zaczęły być malowane (jak do dziś dnia jeszcze na wsiach malują – podkreśla Bystron) i pokrywane materiałami tekstylnymi. Osoby mniej zamożne, np. zmarli podopieczni szpitali, były chowane bez trumien, owinięte w całun – taki zwyczaj przez wiele lat obowiązywał również na polskiej wsi, a trumny powszechnie zaczęły być stosowane dopiero w czasach nam bardziej współczesnych. Zwraca uwagę pomysł cesarza Józefa II dotyczący ustanowienia urzędowej trumny gminnej, ułatwiającej transport zmarłych w Galicji³⁴.

Wedle zwyczaju trumna wykonana z sosnowego drewna gwarantowała nieboszczykowi spokojny spoczynek, a bliskim dawała gwarancję braku niechcianych i nieoczekiwanych odwiedzin z za grobu³⁵. Wspomniana przez Szymka prosta, sosnowa trumna, w której pochowany został dziadek, musiała jednak wyrażać złość ojca na seniora rodu. Wbrew zwyczajom nie

³³ Por. J.S. BYSTRON: *Dzieje obyczajów...*, s. 99–102.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Por. Sosna. W: *Leksykon symboli. Herder...*, s. 274.

została ona pomalowana, ozdobiona, a pożegnalna ceremonia ograniczyła się do podstawowych czynności wymaganych od kapłana.

Walczący w partyzantce Szymek ukrywa się wspólnie z innym żołnierzem w grobowcu. Mężczyzna przypuszcza, iż został tam niedawno ktoś złożony, o czym świadczy „wieniec [...] z jedliny i kwiatków kupa już podeschłych”³⁶.

Drzewem towarzyszącym śmierci w *Palacu* jest także topola. Jadący drogą Jakub widzi klękających ludzi, którzy „po polach odginają się od pracy i padają na kolana” [P, s. 491]. Klękają nawet niewierzący, a strwożeni ludzie przewidują w tej czynności nadejście wojny lub morowego powietrza. Przyczyną takiego zachowania jest jednak widok mężczyzny obejmującego topolę, a potem siekącego drzewo kosą i błagającego, by wyszła z niego żona, która uciekła przed nim nocą. Modlitwa ma pomóc w przewyciężeniu zabobonu. Topola, która – według wierzeń – miała znaczenie ochraniające (z tego powodu jej drewno było wykorzystywane do produkcji tarcz dla żołnierzy)³⁷, jest również symbolem zasady żeńskiej (czas, starość, zmarłychwstanie) oraz symbolem Krzyża świętego³⁸.

Drzewo – oś Świata

Dorothea Forstner zauważa, iż drzewo od najdawniejszych czasów uważane było za najdoskonalszy twór świata roślinnego i budziło podziw już u pierwotnych. „W historii każdej religii, przekazach ludowych, w archeologii i sztuce całego świata spotykamy się ze *świętymi drzewami*”³⁹. Drzewem dającym nadzieję ojcu z *Nagiego sadu* na narodziny syna jest jesion. Jesionowe drewno⁴⁰ charakteryzuje się dużą giętkością i twardością, przewyższającą

³⁶ Jedlina (← jedlica, ‘jodla’) jest elementem leksykalnym znamionującym dialekt świętokrzyski. Gałązki jodły były wykorzystywane w praktyce funeralnej do zdobienia grobów. Por. S. CYGAN: *Kieleckie. Słowniczek gwarowy*. W: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. Red. H. KARAŚ. Dostępne w Internecie: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=kieleckie-sloownik1> [dostęp: 8.07.2014].

³⁷ Por. Topola. W: *Leksykon symboli*. Herder..., s. 306.

³⁸ W. KOPALIŃSKI: *Topola*. W: IDEM: *Słownik symboli...*, s. 430–431.

³⁹ D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. W. ZAKRZEWSKA i in. Warszawa 2001, s. 151.

⁴⁰ Por. również E. SKORUPSKA-RACZYŃSKA: *Motywy dendrologiczne...*

nawet dąb. W wielu wierzeniach jesion jest uznawany za drzewo święte. Wynika to prawdopodobnie z osiągniętych rozmiarów, np. norweska tradycja mówi o kosmicznym jesionie (Yggdrasilem – nazwa oznaczająca tyle, co „Koń Odyna”), który zespała cały wszechświat – jego korzenie sięgają głębi ziemi, gałęzie oceniają ziemię, a wyrastając ponad niebo, kwitną w świetle bogów. W Grecji jesion, należący do rodziny drzew oliwkowatych, symbolizuje siłę i trwałość⁴¹. Czcił go również Słowianie, którzy uważali, iż gałązki tego drzewa, zatknięte w ściany stodół i domów, uchronią je przed wężami. Na Litwie z jesionowego drewna wyrabiane były piszczałki o pięciu tonach, używane w celach odstraszenia złych duchów. W średniowiecznej Europie uważano, iż drzewce miotel czarownic były wykonywane właśnie z jesionowego drewna – wynikało to z przypisywanych drzewu cech mediacyjnych i pozwalających na dążenie do śmierci. Drzewo to miało również znaczenie paraterapeutyczne – przejście dziecka z przepukliną lub krzywicą przez jesionowe drzwi miało je uzdrowić, zaś kora jesionu przyłożona do bolącego zęba „wywabia z niego robaka, który ból powoduje”⁴².

Podczas powrotu z miasta, wioząc syna ze szkoły, ojciec z *Nagiego sadu* zaświadcza o zmianie społecznego statusu chłopaka. Dowodzi tego apelatywna forma o antonimicznej strukturze, którą chłopak wywodzi z zachowania ojca – ma poczucie, iż senior chętniej mówiłby mu „»panie« niż – synu” [NS, s. 13]. Wtapia przy tym przybysza w wiejski pejzaż, nadaje mu wyższą niż dotychczasową rangę, umiejscowiwszy pragnienia o synu w miejscu świętym, w kościele, na własnoręcznie przygotowanej ławce wykonanej z drzewa zasadzonego w imię nadziei:

- Trzeba ci będzie ławkę w kościele wyszykować. J e s i o n j u ż d o r o s ł.
- J a k i j e s i o n? – spytałem nieśmiało.
- A b o j e s t i n n y j e s i o n? T y l k o j e d e n j e s t. I l e ż t o j u ż l a t, j a k g o p o s a d z i ł e m – w e s t c h n ą ł. – J e s z c z e c i e b i e n a ś w i e c i e n i e b y ł o. I n i k t n i e w i e r z y ł j u ż, ż e b ę d z i e s z. A l e j a w i e r z y ł e m, ż e b ę d z i e s z, i w i e r z y ł e m, ż e t o t y b ę d z i e s z. I p o s a d z i ł e m w t e d y t o d r z e w k o, ż e b y m n i e b y ł t a k i s a m w s w o j e j w i e r z e [NS, s. 10, wyróż. – W.K.].

⁴¹ Por. *Jesion*. W: *Leksykon symboli*. Herder..., s. 105–106.

⁴² H. BIEGELEISEN: *Lecznictwo ludu polskiego*. Kraków 1929, s. 158. Cyt. za: P. KOWALSKI: *Jesion*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata...*, s. 195.

Rozmiary drzewa powodowały, iż – jak wspomina chłopak – „wyróżniał nas ten jesion. Mówili obcy o nas: »To tam, gdzie ten jesion wysoki«” [NS, s. 11], a silne przywiązanie do niego realizuje się w antropomorficznej formie „zadomowił u nas” [NS, s. 11].

Jesion jest również elementem pejzażu wsi, do której wraca ze szpitala Szymon Pietruszka. Nie mogąc odnaleźć brata Michała, chodzi od domu do domu i wypytuje o niego. Cierpiąc fizycznie – na skutek wypadku porusza się bowiem o kulach – i widząc bezskuteczność swoich poszukiwań, daje ujście emocjom po wizycie w jednym z gospodarstw: „Myślałem, że zacznę tłuc łaskami w tego jesionu u Malców, może on mi powie” [KnK, s. 497]. Uwagę zwraca charakterystyczna forma biernika rzeczownika jesion, właściwa dla form osobowych⁴³.

Używając dendrologicznych desygnatów, Jakub, który wędruje po komnatach pałacu, buduje obraz Boga – centralnej postaci wyobrażonej przez siebie świątyni. Język, za pomocą którego rysuje figurę Stwórcy, jest wypełniony prototypowymi porównaniami, komponentami właściwymi ludowemu postrzeganiu świata, charakterystycznymi ludziami, których życie wpisane jest w naturę:

Każdy włos jego będzie jak wierzbowy gałąź. Oczy jego z polnych głazów, aby nie wiadomo było, czy na ludzi patrzy, czy w siebie. Każdy palec jego ze strzelistej jodły, a te duże u nóg z dębów pokrętnych, które dostać się do słońca nie mogły. A pępek jego ze stuletniego pnia. A żyły po nim jak polne ścieżki. Aranę w boku jego siekierkami się wyciosze [P, s. 412–413, wyróż. – W.K.].

Wspomniane przez Jakuba jodła, dąb i wierzba są drzewami o dużym znaczeniu w tradycji zarówno biblijnej, jak i ludowej. Dąb symbolizuje m.in. oś świata, drzwi do nieba i nieśmiertelność – czyli boskie

⁴³Może ona wynikać z cechy dialektu świętokrzyskiego polegającej na zastępowaniu form biernika rzeczowników męskich w liczbie pojedynczej formami dopełniacza. Tymczasem w dopełniaczu notuje się odmienną niż w literaturze repartycję końcówek dla takich rzeczowników: użycie *-u* zamiast *-a* (M. jesion → D. jesionu zam. jesionu → B. jesionu zam. jesion). Por. S. CYGAN: *Kieleckie. Słowniczek gwarowy...*

przymioty⁴⁴. Forstner dodaje, że „już sama potężna sylwetka dębu i trwałość jego drewna mogą uchodzić za symbol siły”⁴⁵. Jodła, ze względu na swe wiecznie zielone gałązki, była w średniowieczu uważana za symbol nieśmiertelności⁴⁶, a Władysław Kopaliński dodaje, że jest również synonimem długowieczności, pobożności i wyroczni⁴⁷. Z kolei gałązki wierzby, odradzające się po skróceniu, w Biblii porównywano do niewyczerpalnego źródła mądrości⁴⁸. Uważano ją ponadto za roślinę „miłującą życie”⁴⁹.

Drzewo – element magiczny

Wokół wierzby we wsi Szymona Pietruszki na kartach powieści dzieją się rzeczy napawające mieszkańców grozą. Jest ona określona rozbudowanym peryfrastycznym epitetem „wypróchniała w środku, że sama prawie dziura, a pnia tyle, co po wierzchu” [KnK, s. 60]. Wierzenia związane z wierzba są właściwe wielu mitologiom, zaś jej semantyka realizuje się na wielu płaszczyznach:

1. Symbolizuje odradzające się życie i siły witalne.
2. Jako drzewo rosnące często na podmokłych terenach i czerpiące wodę z gleby jest uważane za łącznik ze światem podziemnym.
3. Rozkładające się, próchniejące pnie symbolizują zaś destrukcję⁵⁰.

Ostatni z kontekstów dopełnia wiara w nocne świecenie próchna, a dziuple powstające w wyniku rozkładu masy drzewnej są granicą między światem ludzkim i podziemnym. Słowiański folklor przynosi opowieści o drodze do piekieł właśnie przez spróchniałą wierzbę, a otwory w pniu drzewa niejednokrotnie są miejscem ukrywania skarbów umieszczonych tam przez diabła dla zwabienia chciwców. W ludowych podaniach wierzba jest jednak głównie miejscem zamieszkiwanym przez duchy, demony i czarownice, co odnajduje odzwierciedlenie w rodzimej paremiologii w postaci przysłowia: „W starej wierzbie diabeł mieszka”.

⁴⁴ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 58.

⁴⁵ D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 160.

⁴⁶ Por. Jodła. W: *Leksykon symboli. Herder...*, s. 110.

⁴⁷ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 128.

⁴⁸ Por. Wierzba. W: *Leksykon symboli. Herder...*, s. 328–329.

⁴⁹ D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 178.

⁵⁰ Por. P. KOWALSKI: *Wierzba. W: IDEM: Leksykon. Znaki świata...*, s. 593–596.

Wierzbowego portretu dopełniają „gałązki zielone, które wiosną z czuba odrastały” [KnK, s. 60]. Jak zauważa Ryszard Tokarski, prototypowej referencji barwy zielonej nie należy rozumieć jako wyniku połączenia niebieskiego i żółtego, lecz poszukiwać jej w świecie roślinnym, czego potwierdzeniem jest słowiańska etymologia leksemów „ziele” czy „ziolo”⁵¹. Głębsze spojrzenie w semantykę zieleni pozwoli zaobserwować jej różne odniesienia konotacyjne, w przypadku wspomnianych wierzbowych gałązek powiązane są one z rozwijającymi się liśćmi czy niedojrzałymi owocami⁵². Warto dodać, iż zwisające wierzbowe gałęzie poprzez swój wygląd przywołujący na myśl rozpuszczone ludzkie włosy konotują również rozpacz i żalobę⁵³.

Warto zwrócić uwagę na symbolikę usytuowania wierzby przy dawnej drodze, niedaleko „mostku za kościołem” [KnK, s. 60]. Droga stanowi alegoryczne odniesienie do wędrówki człowieka przez życie, jednym z jej nieuniknionych przystanków jest śmierć, a św. Augustyn nazywał człowieka mianem *homo viator*, pielgrzyma do Innego Świata⁵⁴. Most z kolei – jako budowla łącząca dwa różne brzegi – staje się symbolicznym miejscem przejścia między dwiema rzeczywistościami: realną oraz zaświatów⁵⁵. Rola mostu urasta do rangi sakralnej, świętej – stąd, jak można przypuszczać, niedaleka odległość dzieląca go od wspomnianej świątyni.

W przydrożnej wierzbie, jak wspomina Szymon Pietruszka, miał swe siedzisko diabeł [KnK, s. 60]. Leksem pochodzący z greki (*diabolos* – 'oszczerca') jest jednym z nowotestamentowych określeń złego ducha⁵⁶. Zgodnie z opowieściami krążącymi wśród miejscowej ludności, ukazywał się on pod przybraną postacią: człowieka lub zwierzęcia.

Spotkania z duchami następują również w okolicach akacji, pełniących rolę granicy między światem żywych i umarłych. Postać z zaświatów spotyka Drzazga, który wracając z gminnego urzędu, odpoczął, przysiadając pod jednym z drzew. Na leżącym obok pniu „ściętej ze starości” [KnK, s. 458] akacji siedział mężczyzna powieszony podczas działań wojennych. O jego

⁵¹ Por. R. TOKARSKI: *Semantyka barw ...*, s. 128.

⁵² Ibidem, s. 130.

⁵³ Por. P. KOWALSKI: *Wierzba ...*, s. 594.

⁵⁴ IDEM: *Droga / drogi rozstajne*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata ...*, s. 89.

⁵⁵ IDEM: *Most*. W: IDEM: *Leksykon. Znaki świata ...*, s. 324.

⁵⁶ *Religie świata. Encyklopedia PWN*. Red. B. KACZOROWSKI. Warszawa 2008, s. 232.

losie i pochodzeniu świadczą elementy garderoby – chłopak jest „boso, w portkach i w koszuli” [KnK, s. 458], oraz świadectwa męki – „powróż na szyi i ręce w tyle kolczastym drutem skrępowane” [KnK, s. 458]. W efekcie takich spotkań

W długi czas po wojnie nikt nie jeździł tą drogą na jarmark do Kawęczyna. Jeździli na Zawady, siedem kilometrów dalej. Bo różne rzeczy zdarzały się ludziom, jak kto uparł się, że przejedzie czy nawet gdy szedł piechotą. Nieraz w biały dzień, w południe, zadarł aby głowę, a tam bosa noga dyndają wśród liści czy sznur zwisa z wielką pętlą z gałęzi. Albo takie konie, niby co ich ludzie obchodzą i wszystkie sprawy między nimi, a kto wie, czy ludzie nie są dla nich takie same konie jak one konie dla ludzi, a strzygły uszami, parskały, narowiły się, zrywały postronki [KnK, s. 457–458, wyróż. – W.K.].

Magiczną proveniencję mają również przedmioty wykonane z drewna. Granicę domu stanowią drzwi, których dobry stan gwarantuje nienaruszalność domowego ogniska. W *Ostatnim rozdaniu* drzwi do domu matki wykonał miejscowy rzemieślnik. Opisując je, narrator przeciwstawia dwa rodzaje drewna używanego do ich wyrobu: sosnowe będące synonimem nietrwalego materiału oraz dębowe symbolizujące moc, elegancję i prestiż. Do opisu stanu drzwi używa deprecjonujących czasownikowych form, wskazujących zużycie i konieczność wymiany: „spaczyły się, popękały” oraz „z trudem się zamykały” [OR, s. 153]. Drugi z opisów akcentuje przymiotnikowym epitetem „piękne” oraz rzeczownikowym porównaniem „mebel, nie drzwi” [OR, s. 153]. Na wartościującą semantykę opozycji bieli i czerni wskazuje również dylemat, przed jakim staje matka przy wyborze rodzaju dębowego drewna, z jakiego mają być wykonane drzwi. Kobieta przestraszyła się bowiem barwy drewna, stereotypowo kojarzącej się jej z ciemnością i złem.

Gdy matka zamawiała te drzwi, pokazał jej kilka rysunków, aby sobie wybrała, po czym spytał, czy chce z dębu jasnego czy czarnego. Nie wiedziała, co to czarny dąb, a nawet się przełękła, wybrała jasny. Dawne, sosnowe drzwi spaczyły się, popękały, trudem się już zamykały.

Przyjechałem kiedyś na niedzielę, chodziłem wtedy do liceum, a matka, witając mnie niemal radosna, rzadko ją taką widywałem, z wyrzutem w głosie:

– Czemu nie wszedłeś od ulicy? Zapukałbyś i bym ci otworzyła.

Nie wszedłem, bo wchodziło się zawsze od podwórka, przez sień, do kuchni. Tylko obcych wprowadzała drzwiami od ulicy, również goście, którzy wynajmowali u niej pokoje, tędy wchodziłi.

I prowadzi mnie do tych drzwi.

– Zobacz, jakie piękne mamy drzwi. – I niemal z czułością je pogłaskała. – Mebel, nie drzwi. Zamojski robił. Kosztowały, ale będą na wieki [OR, s. 153, wyróż. – W.K.].

Leksyka dendrologiczna

W powieściach Myśliwskiego istotny komponent stanowi również leksyka dendrologiczna. W wyekscerpowanym materiale wskazać można kilka płaszczyzn jej użycia. Są to:

– frazeologia: „chłop w chłopu jak dęby” [KnK, s. 13], „Palmowa Niedziela” [Knk, w. 24], „ścięło mnie jak drzewo” [KnK, s. 107], „bije, to go słychać za górami, za lasami” [KnK, s. 11], „las gromnic” [P, s. 320], „las sztandarów” [W, s. 565],

– peryfrazy i porównania: „cały obwiśnięty [...] jakby gałąź wiśni zamiast szyi nioś!” [KnK, s. 41] – o wyglądzie indyka, „przygniata mnie jakby drzewem przez burzę zwałonym” [P, s. 268] – o senności, „ręce jak dębowe konary” [W, s. 478], „słodkiego zapachu lip” [P, s. 244], „drewniany ucisk” [P, s. 268],

– epitety: „drewniane, ścierpłe, bez czucia” [P, s. 268] – o nogach, „dębowy spokój” [W, s. 478], „dąb-wujek” [W, s. 478], „topola smukła, rosła” [TE, s. 92], „starych dębów, buków, grabów, świerków” [P, s. 252], „nagi sad” [NS, s. 232],

– antroponimy (w nazwiskach): „Dereń” [KnK, s. 24], „Grab” [KnK, s. 453], „Drzazga” [K, s. 458],

– paremiologia: „zasadź drzewo, a będziesz miał cień” [KnK, s. 349],

– o barwnej konotacji: „Białe [...] kiedy w sadach kwitną jabłonie” [P, s. 259], „w zieloności rozzieleniony aż po czubki starych drzew” [P, s. 345], „zielono” [KnK, s. 349], „Jedna luna czerwona. Płonie park.

Płomienie pną się wysoko ku niebu” [P, s. 526], „biała widoczność” [NS, s. 233], „zielony zielonością lasu” [P, s. 314],

– metafora: „drzewa aż skręcają się z bólu” [P, s. 526], „nagi sad wyrozumiały się stawał dla niepokoju, z którym przyszedłem” [NS, s. 232], „jak się nie powstrzyma, wejdzie i w obejścia” [TF, s. 12].

Znamienne jest również gromadzenie w obrębie jednego zdania nazw wielu gatunków drzew. Fitonimiczne bogactwo wypowiedzi może świadczyć o różnorodności lasów oraz ich potędze: „dęby, buki, klony, wiązy, jawory, różne drzewa rosły” [TF, s. 239], „pośród starych dębów, buków, grabów, świerków i wiecznego świergotu ptactwa” [P, s. 252], „aż po czubki starych drzew, dębów, buków, świerków” [P, s. 345], „inne dęby, buki, świerki, cały las” [KnK, s. 298], „wiązy, lipy, akacje” [KnK, s. 349], „dębu od buka nie potrafią odróżnić. A już taki grab, jawor, szkoda mówić” [TF, s. 13].

Podsumowanie

Materiał odnoszący się do drzew sklasyfikowany został wokół czterech pól semantycznych. W obrębie pierwszego z nich (drzewa jako zbiorowość) wartość znaczeniową niesie uporządkowanie drzew wedle ich organizacji i pełnionych funkcji: sadu, parku i lasu. Pozycja niszczącego sadu jest kodyfikowana za pomocą przymiotnikowych, rzeczownikowych, przysłówkowych i peryfrastycznych epitetów. Rangę drzew sytuują również barwne komponenty zorganizowane głównie wokół pola semantycznego bieli oraz zieleni. Osią sadu jest ulęgałka – jedyna z roślin spełniająca warunki godności przypisanej drzewom, o wartości nieprzemijającej mimo upływających lat, co eksponują antonimiczne zestawienia charakteryzujących ją określeń.

Znacznie bardziej zorganizowaną formę przyjmuje park wypełniony elementami wpływającymi na jego rekreacyjną przydatność, która wyraża się również w warstwie świetlnej, dźwiękowej i zawartości animalistycznej. Park znamionują również barwne konotacje łączące się z prototypowym postrzeganiem zieleni, szarości i bieli.

Ocenna dwubiegunowość charakteryzuje las. Z jednej strony stanowi on miejsce relaksu, a z drugiej jest powiązany z szeroko pojętą semantyką śmierci, o której świadczą rozsiane groby – legitymizujące tragiczną, wojenną przeszłość opisywanych terenów.

Drugie pole semantyczne (drzewa śmierci) znamionuje silne nacechowanie obrzędowe, wynikające z postrzegania poszczególnych gatunków. Prymarne miejsce zajmuje dąb – jako drzewo, w którym przenikają się losy ludzi żywych i umarłych oraz gromadzące męskie dusze. Jego umiejscowienie i powiązanie z nim symbolika mogą prokurować samobójcze próby.

Z drewnem powiązana jest również symbolika zasad funeralnych, zwłaszcza dobór trumny – sosnowa wyrażała lekceważący stosunek do umarłego. W kręgu zwyczajów określających zdobienie grobów pozostaje również jedlina używana do zdobienia grobów, a samo określenie może znamionować wykorzystanie elementu dialektu świętokrzyskiego. Ze śmiercią powiązana jest również topola, symbolizująca ochronę i Krzyż.

W obrębie trzeciego pola semantycznego wśród drzew organizujących strukturę pejzażu jako oś świata występuje jesion, niosący znaczenie magiczne i terapeutyczne, a w analizowanym tekście symbolizujący nadzieję i trwałość. O jego znaczeniu w opisywanym obejściu zaświadczać elementy antropomorficznej formy osobowe.

W czwartym polu semantycznym, drzew o znaczeniu magicznym, ważne miejsce zajmuje wierzba, stanowiąca nieodłączny element pejzażu polskiej wsi i realizująca wiarę w istnienie nadprzyrodzonego świata. Budowa wierzby i jej właściwości reprodukcyjne, następujące nawet w próchniejącym drzewie, realizują się poprzez barwne konotacje, odwołujące się do prototypowych wartości niesionych przez odradzające się, młode liście. Ważnym miejscem spotkań z duchami jest również akacja, towarzysząca przede wszystkim istotom naznaczonym cierpieniem. Interesującym zabiegiem w budowie magicznego świata jest wykorzystanie drewnianych przedmiotów, których wartość uzależniona jest od zastosowanego materiału. Opozycję trwałe – niszczące budują zestawienia czasownikowych i przymiotnikowych form oraz użycie wskaźników barwnych lokujących podane wartości w polu zestawień achromatycznych.

Analizę dendrologicznych motywów w powieściach Wiesława Myśliwskiego uzupełnia leksyka odwołująca się bezpośrednio do drzew, którą sklasyfikować można w kilku podgrupach: frazeologicznej, peryfrastycznej i porównawczej, gromadzącej antroponimy i epitety, o charakterze paremiologicznym oraz zawierającej słownictwo o barwnej konotacji i cechach antropomorfizacji.

Powieści Myśliwskiego charakteryzuje bogactwo zastosowań motywów dendrologicznych. Wydaje się, że najbliższe nam są rozważania, jakie snuje stróż domków letniskowych z *Traktatu ...*, który żali się na zanikającą zdolność odczytywania symboliki drzew oraz parabolicznie wiążący z nimi ludzkie losy:

O, drzewa też potrafią być szczęśliwe czy nieszczęśliwe, bo tak bywa. Podobnie jak człowiek, nie ma znów tak wielkiej różnicy. Widzę, nie wierzy pan. To powiem panu, w dzieciństwie na pierwszy rzut oka rozpoznawałem, które drzewo jest szczęśliwe, które nie. Poszedłem z matką na jagody czy grzyby, ona wypatrywała jagód czy grzybów, a ja drzew, które szczęśliwe, nieszczęśliwe. Nieraz wołałem ją, żeby przyszła zobaczyć, niech koniecznie przyjdzie zobaczyć. Odrywała się od jagód czy grzybów, myśląc, że coś się stało. Ale nigdy mi nie powiedziała, że głupstwa mi po głowie chodzą, że daremnie ją od tych jagód czy grzybów odrywam. Niech pan sobie spróbuje wyobrazić, dwa dęby obok siebie, jeden dąb i drugi dąb, a jeden szczęśliwy, drugi jakby w zmartwieniu zastygły. Na jednym aż liście drżą z radości, że żyją, a na drugim jakby chciały oblecieć [TF, s. 224].

Telewizja a kres kultury chłopskiej – od *Awansu* Edwarda Redlińskiego do *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego

Współczesna wieś podlega nieustannym zmianom. Jak twierdzi Izabella Bukraba-Rylska w *Socjologii wsi polskiej*, badacze rozpatrują kwestię, czy w ogóle istnieje jeszcze dziś wieś, a jeśli tak, to jaka: zachowująca podstawowe cechy wsi tradycyjnej, czy też rekonstruowana „wiejska okolica”, a może wręcz tworzona przez przybyszy z miasta „Wiejska Społeczność Alternatywna”¹. Nie ulega natomiast wątpliwości, że nie istnieje już kultura chłopska – jej kres nastąpił wraz z ekspansją nowoczesności w drugiej połowie XX wieku. Jednym z symboli zmian na wsi było upowszechnienie dostępu do telewizji. Punkty graniczne tego procesu wyznaczane są przez dwa dramaty: w *Awansie* Edwarda Redlińskiego² z roku 1973 ukazany jest moment pojawienia się telewizora oraz telewizji w chłopskiej chałupie i początek zanikania kultury chłopskiej, zaś w *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego³ z roku 2000 już całkowite opanowanie tej przestrzeni przez telewizję.

Kultura chłopska, którego to pojęcia używa Myśliwski, asymilowana jest w powszechnej świadomości, ale także w nauce, przez termin „kultura ludowa”. Jak podał w latach 80. XX wieku Józef Burszta, nikt nie sprecyzował

¹I. BUKRABA-RYLSKA: *Socjologia wsi polskiej*. Warszawa 2008, s. 462–463.

²E. REDLIŃSKI: *Awans*. W: IDEM: *Awans. Jubileusz*. Warszawa 1979, s. 34.

³W. MYŚLIWSKI: *Requiem dla gospodyni*. „Dialog” 2000, nr 10.

w sposób jednoznaczny specyfiki kultury chłopskiej, sam zaś badacz określa ją jako „przyjęty automatycznie lub świadomie styl życia społeczności lokalnej oparty na bezpośrednim stosunku do przyrody i utrzymywaniu się z produkcji rolniczo-hodowlanej w gospodarstwie rolnym, we współpracy ze społecznością sąsiedzką”⁴. Pewną propozycję cech kultury chłopskiej znajdujemy w tekście Kazimierza Dobrowolskiego *Chłopska kultura tradycyjna* z roku 1958. Badacz wyznaczył następujące jej wyróżniki: patriarchalizm, przydatność (pożytek) wytworów, przekazy ustne i pokazy praktyczne jako narzędzia transmisji społecznej, spotkania towarzyskie z silną funkcją towarzyszących im opowiadań fantastyczno-magicznych, potęgą autorytetów (urządzeń i ludzi), wolny rytm rozwoju („tak robili dziadowie, tak i my robimy”), wiedza „tajemna” w pracy (przekazywana z ojca na syna, z matki na córkę), myślenie magiczne, tendencja do uniformizmu kulturowego (z silnymi sankcjami społecznymi wobec zachowań odmiennych od ogólnie przyjętych), silna więź społeczna i wspólnota dóbr kulturowych (język, pieśni, odzież)⁵.

Terminy „kultura ludowa” i „kultura chłopska” nie są równoważne, gdyż „ludowy” oznacza nie tylko „chłopski” czy „wiejski”, ale też, historycznie rzecz ujmując, plebs miejski czy rzemieślników. Te rozróżnienia terminologiczne wyraźnie podkreśla Myśliwski w eseju *Kres kultury chłopskiej*⁶ i ubolewa nad niezrozumieniem różnic między nimi. Przyjmując termin „kultura ludowa” na określenie kultury chłopskiej, nie widzimy – jak twierdzi pisarz – kolejnej zasadniczej odmienności: „kultura ludowa” bowiem oznacza inteligentką perspektywę „kultury chłopskiej”, jej zewnętrzne przejawy, czyli folklor. Chłop zaś – jak to Myśliwski powtarza – „nie wiedział, jaki jest jego folklor, wiedział, jaki jest jego los”⁷. I to los chłopca, z jego uniwersum metafizycznym, z doświadczeniem jednostkowym i zbiorowym, z trwaniem w czasie i przestrzeni, jest fundamentem kultury chłopskiej. Rudymenty tej kultury opierają się na dwóch triadach: ziemia – język – wiara oraz

⁴ *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*. Red. Z. STASZCZAK, Warszawa–Poznań 1987, s. 192.

⁵ Por. K. DOBROWOLSKI: *Chłopska kultura tradycyjna*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Wstęp i red. A. MENCWEL. Oprac. G. GODLEWSKI, L. KOLANKIEWICZ, P. RODAK. Warszawa 2005, s. 414–424.

⁶ W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa–Bochnia 2003.

⁷ *Ibidem*, s. 11.

słowo – pamięć – wyobraźnia. Polski pisarz podkreśla wagę zwłaszcza wyobraźni, będącej w kulturze chłopskiej panaceum na wszelkie niedostatki. Zrosnięta integralnie z bytem chłopa, „uzupełniała go, poszerzała, a niekiedy uszczęśliwiała. Zaprzęgnięta w codzienność, była sposobem na bezradność, czyniła zadość ludzkim marzeniom i tęsknotom, nie pozostawiała nikogo samotnym w opuszczeniu”⁸. Kultura chłopska była zatem całością: wolną, samowystarczającą, pełną, doskonale funkcjonującą bez wpływów zewnętrznych. Gdy owe wpływy zewnętrzne, a zwłaszcza nowoczesność wchodząca na wieś po roku 1945 stały się ekspansywne, nastąpił kres kultury chłopskiej. Myśliwski wyraźnie podkreśla – kultura chłopska umarła na naszych oczach, ale kultura ludowa, w wymiarze folkloru, istnieje, wciąż rekonstruowana. Nie tylko istnieje, ale – jak pisarz twierdzi – „ma się jak najlepiej”:

Ma swoje wytwórnie, swoje sklepy, swój ruch społeczno-artystyczny, swoje profesjonalne zespoły pieśni i tańca, zwłaszcza w środowiskach akademickich, awansowała nawet do rangi etykiety naszej tożsamości narodowej, reprezentując nas często – gęsto na zewnątrz. A przede wszystkim rozwinęła chałupniczą w przeważającej mierze przemysłową produkcję wszelkich asortymentów – od świątków po kilimy, od drewnianych łyżek po obrusy, od kapci po meble itd., itd. [...] Bywają naprawdę piękne. Lecz niech mnie nikt nie przekonuje, że to wytwory kultury chłopskiej. To tylko towar⁹.

Po roku 1945 wieś polska objęta została intensywnym unowocześnianiem, m.in. elektryfikacją, a co za tym idzie – wprowadzaniem urządzeń technicznych takich jak radio czy telewizor. Hasło z roku 1959 – „telewizja w każdej wsi”¹⁰ – obrazuje skalę postulowanej implementacji tego środka masowego przekazu w środowisko wiejskie. Dopelnieniem są liczby abonentów na wsi – od 96 tys. w roku 1957 do 671 tys. w 1968¹¹. Kluby wiejskie ze świetlicą z obowiązkowym telewizorem, a później odbiorniki w indywidualnych gospodarstwach wciąż zwiększały – w ówczesnej terminologii – „stopień

⁸ Ibidem, s. 26.

⁹ Ibidem, s. 11.

¹⁰ S. MISZCZAK: *Historia radiofonii i telewizji w Polsce*. Warszawa 1972, s. 402.

¹¹ Ibidem, s. 505.

nasylenia telewizyjnego wsi¹². Powstawały programy adresowane specjalnie do widzów wiejskich, jak emitowany od roku 1961 telewizyjny kurs rolniczy. Telewizja, pełniąc swoje funkcje: poznawczą, propagandową, socjalizacyjną i rozrywkową¹³, zaczęła – zgodnie z tzw. „efektem wyporności”¹⁴ – zajmować mieszkańcom wsi czas¹⁵. Zaczęła też ich zmieniać, zgodnie z koncepcją Marshalla McLuhana, że „stajemy się tym, na co patrzymy”¹⁶.

Myśliwski uznał telewizję za jedną z najważniejszych przyczyn kresu kultury chłopskiej. Jak trafnie ujął to w swym eseju, poprzez telewizor wtoczył się do chłopskiej izby szeroki świat, zarazem niszcząc tę najważniejszą instytucję kultury, z sąsiedzkimi posiadami, z opowiadaczami, bazarzami i mędrkami:

Czym była chłopska izba, ten tylko może powiedzieć, kto choćby w dzieciństwie wysłuchiwał zbierających się, zwłaszcza zimą, kobiet i mężczyzn na sąsiedzkie posiadły, na darcie pierza, łuskanie fasoli itp. Zaludniali nieraz tę izbę narratorzy o niepospolitych, surrealistycznych wyobraźniach, prawdziwi kreatorzy słowa i pamięci, filozofowie i błazny, żartownicy i śmieszki, przepowiadacze i utyskiwacze, oniry, spirytuolodzy i doradcy we wszystkich sprawach ziemi i nieba. Każdy taki wieczór był kartą literatury niepisanej¹⁷.

¹²Wskaźnik ten obrazuje liczbę odbiorców na 100 mieszkańców. Por. *ibidem*, s. 508–509.

¹³Por. M. MROZOWSKI: *Funkcje telewizji w społeczeństwie*. W: *Człowiek a telewizja*. Red. K. JAKUBOWICZ, B. PUSZCZEWICZ. Warszawa 1990, s. 43–47.

¹⁴K. JAKUBOWICZ: *Telewizja a człowiek i społeczeństwo*. W: *Człowiek a telewizja ...*, s. 9.

¹⁵Badania przeprowadzone w roku 1962 wśród młodzieży wiejskiej wykazały, że jedna czwarta badanych poświęcała cały swój wolny czas oglądaniu telewizji. Por. J. RUDZKI: *Telewizja w środowisku młodzieży wiejskiej*. Wrocław 1964, s. 25.

¹⁶Por. M. McLuhan: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wstęp L.H. LAPHAM. Tłum. N. SZCZUCKA. Warszawa 2004, s. 17.

¹⁷W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej ...*, s. 22–23. Barwny obraz życia izby chłopskiej nakreślił Władysław Reymont w swojej epopei chłopskiej. W opisie przędlicowej wieczornicy u Kłębów kultura oralna, tak charakterystyczna dla kultury chłopskiej, przejawia się nie tylko w słuchaniu opowiadań Rocha, ale i w opowiadaniu różnych historii przez zebranych: „Jedna co rzekła, po tej druga, to i trzeciej się przypomniało i czwartej, a każda co nowego niesła, że snuły się one gadki jako te nici z kądzieli, [...] to o topielicy, przychodzącej nocami karmić głodne dzieciątko – o upiorach, którym musiano w trumnach serca przebijać osikowemu kołkami [...] i o takich dziwnych, przerażających rzeczach, od których słuchania włosy się podnosiły, serca

Chłopskie uniwersum wyobrażania, przeżywania i rozumienia świata musiało ustąpić przed McLuhanowską homogenizacją kultury. Patrzenie na siebie zostało zmienione w patrzenie na ekran telewizora, obok siebie. Używając terminologii Davida Riesmana, człowiek wewnątrzsterowny stawał się powoli człowiekiem zewnątrzsterownym¹⁸. Zmieniał się język chłopca, a język właśnie Myśliwski uznał za jeden z rudymetów kultury chłopskiej, gdyż to w nim chłop był wolny, nie musiał się liczyć z żadnymi zasadami poprawności, a nazywał nim wszystko, czego potrzebował. Kultura chłopska, która była kulturą bytu i miejsca, zamkniętą w kręgu człowiek – ziemia – przyroda, wobec ukazanych w telewizji wielu możliwości bytowania i niezliczonych miejsc poza horyzontem, zaczęła zanikać. Paradoksalnie, w dużej mierze dzięki telewizji znaczenia nabierała kultura ludowa w ujęciu folklorystycznym.

Awans Edwarda Redlińskiego i *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego są dramataми odległymi czasowo i odmiennymi gatunkowo, ale łączy je temat kresu kultury chłopskiej oraz roli telewizora i telewizji w procesie obumierania tejże kultury. Redliński opublikował powieść, a następnie dramat *Awans* na początku lat 70., gdy telewizja na wsi była już bardzo rozpowszechniona, ale nie wszędzie jeszcze dotarła (na Białostocczyźnie wskaźnik nasycenia odbiornikami TV w roku 1968 wynosił zaledwie 1,5)¹⁹. *Requiem dla gospodyni* Myśliwskiego z roku 2000 sytuuje czas wewnętrzny dramatu w rzeczywistości telewizji – jak to określił McLuhan – powszechnej, nierozzerwalnie związanej z codziennym funkcjonowaniem człowieka, stanowiącej integralny element jego środowiska²⁰.

Redliński przedstawił w sposób satyryczny przemianę tzw. zacofanych chłopów w nowoczesnych mieszkańców wsi, a następnie w rekonstruktorów folklorystycznych, spełniających potrzeby turystów łaknących tradycyjnej kultury wiejskiej. Wszystkie te procesy zakończyły się utratą przez chłopów tożsamości i doprowadziły do zawieszenia między dawnym stylem

zamierały z trwogi, zimny dreszcz przenikał wszystkich". W.S. REYMONT: *Chłopi*. T. 1–2: *Jesień–zima*. Warszawa 1990, s. 365–366.

¹⁸ D. RIESMAN: *Samotny tłum*. Współpraca N. GLAZER, R. DENNEY. Tłum. J. STRZELECKI. Warszawa 1971, s. 150.

¹⁹ S. MISZCZAK: *Historia radiofonii i telewizji ...*, s. 508.

²⁰ Por. M. McLUHAN: *Zrozumieć media ...*, s. 413–414.

życia a poznanym już, ale niezasymilowanym jeszcze stylem życia nowoczesnego, na wzór miejski. Momentem zwrotnym w życiu społeczności wiejskiej stał się telewizor. Postawiony w świetlicy odbiornik jawi się oczom gromady – jak to określił Redliński – jako tajemniczy aparat na szczudłastych nogach, co ewokując obraz przybysza z kosmosu określa hiperbolicznie skalę tzw. zacofania.

Szepty

Co to za skrzynecka?

Kuferecek jakiś? ...

Komoda/ ...

A co to za szklane takie?

I śtyry śrubki!

A może to harmata?

Jezu, wystrzeli!

Pozabija!

Oj, Matko Boska, żeby z tego jakiego niescynścia nie było... [...]

Głosy z ciemności

Ojezu, pozabija!

Matko Boska, ratuj!

Ktoś intonuje

Pod Twoje obroneee...²¹

Telewizor, jak zostaje to chłopom obwieszczony, stanie się dla nich cudownym oknem na świat, na postępowość i nowoczesność. Wraz z telewizją ma nastąpić „koniec starej ery, ery jałowych dni i wieczorów! Koniec wioski deskami zabitej”²². Rzeczywiście, pierwszy obejrany przez chłopów program, film ze scenami erotycznymi, pokazujący miasto z wieżowcami, samochodami, sklepami, restauracjami i obfitością jedzenia, wzbudza w nich pragnienie takiego samego życia. Próba przyspieszonej modernizacji życia i mentalności, w myśl zasady „żebyś świadomość, chłopie, zyskał – i ludowej krzepy nie stracił”, nie może się powieść. Zasadę tę, podaną Grzybowi przez Delegata, a więc chłopu przez inteligena, Redliński wyraża jeszcze dobitniej w groteskowo

²¹ E. REDLIŃSKI: *Awans...*, s. 34.

²² *Ibidem*.

brzmiącej kolejnej frazie: „Synteza, rozumiesz? Świątki strugaj i – Faulknera czytaj!”. Odpowiedź Grzyba jest jednoznaczna: „Nie ma już wsi. Prawdziwej. Nie ma. Wszędzie miasto. Załgane nowoczesne miasto!”²³. Zmiany na wsi po otwarciu się na nowoczesność, symbolizowaną przez telewizję, są nieodwracalne. Redliński w *Awansie* w sposób satyryczny przedstawia genezę kresu kultury chłopskiej. *Requiem dla gospodyni* wydaje się epilogiem.

Dramat Myśliwskiego ukazuje telewizję wszechobecną, współistniejącą nierozzerwalnie z człowiekiem. Autor daje temu wyraz emblematycznie już w pierwszych didaskaliach, sytuując ogromny telewizor pośrodku chłopskiej izby. Izba ta była zawsze – jak to pisarz podkreślił w swoim eseju – ośrodkiem życia i instytucją kultury chłopskiej. Tej chłopskiej kultury już nie ma, została wyrugowana przez popkulturę płynącą z odbiornika telewizyjnego. Czuwanie przy zmarłej gospodyni nie może się odbyć, bo – jak twierdzi wiejski kawaler, Darek – „ludzie wolą siedzieć przy telewizorach, a nie z umarłymi”²⁴. Mimo wysiłków Gospodarza ani jego córki nie potrafią uszanować żałoby, ani sąsiedzi spełnić wspólnotowej ostatniej usługi. Wynajęci śpiewacy żałobni okazują się muzykami rockowymi widzianymi w telewizji. Przybyła turystka z zachwytem przyjmuje możliwość uczestniczenia w obrzędzie, o którym dotąd, będąc etnografką, tylko czytała w naukowych opracowaniach. To jednak, co ma nadzieję zobaczyć, byłoby tylko folklorem, zewnętrznymi oznakami zanikającej kultury chłopskiej. W chłopskiej izbie bowiem, gdzie na środku stoi olbrzymi telewizor, toczą się rozmowy o sztucznym świecie pokazanym w odbiorniku, a nie o czuwaniu przy zmarłej gospodyni, spoczywającej w sąsiednim pokoju. Śmierć na wsi staje się podobna do śmierci w mieście, gdzie całym obrzędkiem zajmują się wyspecjalizowane firmy. Unifikacja kulturowa odbywa się w każdej dziedzinie życia człowieka, zaś eksplikację roli telewizji w tejsze unifikacji Myśliwski przedstawia następująco:

TURYSTA Pan starszy to jakby się bał telewizji. [...] Telewizja to nie bomba, panie, że pewnego dnia bum i ludzi nie będzie.

EMERYT Będą ludzie. Niech się szanowny pan nie niepokoi. Tylko że tak jak pan wszyscy jednej matki, telewizji.

²³ Ibidem, s. 101.

²⁴ W. MYŚLIWSKI: *Requiem dla gospodyni...*, s. 18.

MŁODZIENIEC Przepraszam, lecz nasza religia mówi, że człowiek pochodzi od Boga.

BUSINESSMANN Podobno teraz jest inaczej. Pochodzi od Boga i na drodze ewolucji...

EMERYT Pochodził, szanowny panie. Niewykluczone jednak, że zmieni pochodzenie. I będzie pochodził od telewizji. Nie tylko człowiek. Świat, wszechświat, przyroda, historia, prehistoria, słowo, myśl. Będziemy mieli wszyscy wspólną wyobraźnię. Taka jest zresztą pożądana w ramach regulacji...

TURYSTKA II A ja bym nie umiała już żyć bez telewizji. [...] W telewizji wszystko jest ładniejsze. Nawet jak coś przykrego kogoś spotka. A tyle się wciąż dzieje. I ludzie tacy inni, że tu się już prawie takich nie spotka.

EMERYT Widocznie świat już przeniósł się tam, szanowna pani. A my tutaj służymy tylko do patrzenia²⁵.

Ważnym symbolem kresu kultury chłopskiej w dramacie Myśliwskiego jest Boleś. Z jednej strony głupawy pastuch, z drugiej – mędrak ludowy, a nawet planetnik, jest łącznikiem między zmarłą gospodynią, która dla niego żyje i z którą on wciąż rozmawia, a kolejnymi gośćmi w izbie Gospodarza. To Boleś próbuje podtrzymać tradycję czuwania, stara się zwołać żałobników, gdy Gospodarzowi nie udaje się sprosić sąsiadów. On jednak także ulega mocy telewizji. Gdy nakłada podarowany mu kowbojski kapelusz i siada przed telewizorem obok gościa z Ameryki, zaczynają na niego oddziaływać zjawiska mimikry i osmozy: reaguje na program telewizyjny w taki sam sposób jak John i przenika, a raczej zostaje wciążgnięty do świata telewizji, stając się jednym z jeźdźców w oglądanym westernie. Jest jak ostatni Mohikanin.

Telewizor się zapala, na ekranie idzie western. [...] Boleś przystawiwszy sobie krzesło obok Johna, ogląda razem z nim; reagują obaj zgodnie i żywo na to, co się dzieje na ekranie, śmieją się razem, złością, rzucają monosylabami, poklepują się. [...]

BOLEŚ (zrywając się podniecony z krzesła, wskazuje na ekran telewizora) O, ja! Ja! Niech Dominika popatrzy! Gospodarz popatrzy! (podbiega, dotyka palcem

²⁵ Ibidem, s. 38.

ekranu telewizora). Boles! Ja! (na ekranie widzimy Bolesia na koniu z pistoletami przy bokach, pośród rozległej prerii, pędzącego stada krów) Powiedz, John, ja!
[...]

BOLEŚ [...] Chodź, zobaczysz mnie na koniu. Ten ja. Na tym bułanym. Widziałeś kiedy tyle krów? Bogactwo, nie? W głowie może się zawrócić. A u nas we wsi nawet ćwierci nie ma, co było kiedyś. Niedługo nic nie będzie. Przenieś się tam. Batem się tam nie zagania. Siedzisz na koniu i paf! paf!²⁶

Finał dramatu, śmierć Bolesia, także następuje po drugiej stronie ekranu, na świetlistej telewizyjnej łące.

Temat telewizji w kontekście kresu kultury chłopskiej wymaga dwóch komentarzy. Po pierwsze, jak to podkreśla w swoim eseju Myśliwski, kultura chłopska musiała ulec pochodowi nowoczesności, a telewizja jest medium bardzo ekspansywnym i dlatego odegrała znaczącą rolę w przemianach społecznych i kulturowych na wsi. Żal za minionym światem – twierdzi pisarz – jest czymś naturalnym, ale żalem nie zatrzyma się świat i wszystkich zmian cywilizacyjnych²⁷. Komentarz drugi dotyczy świadomości, a raczej nieświadomości istnienia niegdyś bogatej, totalnej – jak to podkreśla Myśliwski – kultury chłopskiej. Telewizja i niesiona przez nią kultura nie musiały zapisywać *tabula rasa*. Słowa Magistra w *Awansie* Redlińskiego, iż era telewizyjna kończy erę jałowych dni i wieczorów, jest odzwierciedleniem powszechnego myślenia o wsi, jak choćby Piotra Boronia, który w artykule w „Polityce” z roku 2009 pt. *Z Zefirem wśród pól. Jak z pomocą telewizji władza podbijała serca rolników* twierdzi, iż przed dotarciem telewizji polska wieś pozostawała wciąż kulturowym ugiem²⁸. Stąd użyty przeze mnie wcześniej kwalifikator „tzw.” przed stwierdzeniami o zacofaniu. Słowo zacofany może być bowiem adekwatne do poziomu technicznego,

²⁶Ibidem, s. 14, 15, 18.

²⁷ „Żalem nie zatrzyma się świata”. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń. „Rzeczpospolita”, 9.12.2000, nr 287. Dostępne w Internecie: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/164521/zalem-nie-zatrzyma-sie-swiata> [dostęp: 30.10.2017].

²⁸ P. BOROŃ: *Z Zefirem wśród pól. Jak z pomocą telewizji władza podbijała serca rolników*. „Polityka”, 5.10.2009. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/303772,1,z-zefirem-wsrod-pol.read> [dostęp: 15.11.2016].

narzędzi, maszyn, elektryczności, ale nie kwestii kultury chłopskiej. Wiesław Myśliwski zatem słusznie stawia nacisk na rozróżnienie między kulturą ludową a kulturą chłopską, między folklorem, który trwa, a uniwersum chłopa, którego już – ani chłopa, ani jego uniwersum – nie ma.

Swoistym *postscriptum* do przedstawionych rozważań o roli telewizji w zaniknięciu kultury chłopskiej jest stwierdzenie Andrzeja Muszyńskiego, autora *Podkrzywdzia*, o współczesnej wsi: „Ludzie chodzą do roboty, Polsat odbiera, się żyje”²⁹.

²⁹M. SOWIŃSKI, K. TRZECIAK: *Wież: poza ironię i nostalgię. Rozmowa z Andrzejem Muszyńskim i Maciejem Płazą*. „Dwutygodnik” 2016, nr 193. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6338-wies-pozza-ironie-i-nostalgie.html> [dostęp: 30.09.2016].

Kwartet dramatyczny Wiesława Myśliwskiego

Muzyczność właściwa dramatowi jest niewątpliwie zjawiskiem odmiennym w porównaniu z dwoma pozostałymi rodzajami literackimi. Sposób istnienia utworu dramatycznego, jak dobrze wiadomo, decyduje o innym niż w przypadku liryki i prozy przejawianiu się w nim muzyczności, szerzej zaś: wszelkich jakości akustycznych. Jest to specyficzna, wynikająca z zawartego w dramacie projektu wykonawczego, potencjalnie „brzmiąca” muzyczność. Związki literatury z muzyką mogą się urzeczywistniać w trzech różnych, choć często występujących razem wariantach, a mianowicie w sferze instrumentacji dźwiękowej i prozodii, na płaszczyźnie tematyzowania muzyki oraz poprzez upodobnienie konstrukcyjne utworu do kompozycji muzycznej¹. Dramat jako projekt sceniczny, poza zwykle spotykanymi w literaturze

¹ Te trzy poziomy muzyczności w literaturze wyróżnia Andrzej Hejmej w ślad za Stevenem Paulem Scherem (por. A. HEJMEJ: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012). Nieco inną typologię proponuje Ewa Wiegandtowa, która oprócz cech prozodycznych języka (muzyka literatury) i tematyzacji (muzyka w literaturze) wymienia muzyczność literatury, rozumianą jako „wychodzenie dzieła literackiego poza swój status ontologiczny ku statusowi właściwemu sztuce innej”. E. WIEGANDT: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980. Por. też: M. KARASIŃSKA: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?* W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. RZEWUSKA, J. CYMERMAN. Lublin 2013.

kategoriami muzycznymi, niesie także nowe wartości, związane z możliwością włączania do spektaklu muzyki w jej naturalnej postaci. Choć jest ona modelowana na poziomie słowa, to jednak ma zdecydowanie pozajęzykowy charakter. Wspominam o tym dlatego, że właśnie ten typ – muzyka w jej czystym brzmieniu – zyskuje uprzywilejowane miejsce w dramatach Wiesława Myśliwskiego, a przede wszystkim w dwóch ostatnich. Bodaj tylko jeden raz sięgnął autor po cytat muzyczny – to wykorzystany w *Kluczniku*² mazurek cis-moll (z op. 63) Chopina, który w nieudolnym wykonaniu Hrabianki brzmi trochę jak marsz żałobny dla odchodzącej epoki. *Drzewo*³ natomiast i *Requiem dla gospodyni*⁴ pozwalają już z pewnością mówić o emancypacji muzyki, która nie zawiera się w słowie, lecz staje się jego partnerem. Ciekawe, że cztery dramaty Myśliwskiego, zachowujące pewną wspólnotę tematyczną i problemową, przedstawiają się bardzo odmiennie pod względem konstrukcji dźwiękowej. Pokazuje to najlepiej stopniowe nasilenie się muzyczności – od wyzyskania polifonii i środków agogicznych w *Złodzieju*⁵, przez epizody instrumentalne i śpiewane w *Kluczniku* oraz mocno eksponowaną, różnorodną muzykę w *Drzewie*, po kształt quasi-muzycznej partytury w *Requiem dla gospodyni*. Widać też, że intensyfikacja muzyki, tak wyraźna w dwóch ostatnich tekstach, jest tym, co współkształtuje i poszerza adaptowany w nich model dramatu poetyckiego.

W *Złodzieju* (1973) źródłem stymulujących interpretację, naddanych walorów brzmieniowych jest jeszcze sam język. Dramatyzacja problemu etycznego ma czytelne odbicie w organizacji materii dźwiękowej, procentującej owocnie na poziomie sensów i znaczeń. Uderzający jest przede wszystkim symetryczny podział postaci na dwie grupy („trójce”), tworzące nierówny na pozór układ sił. Trzy to liczba od zarania dziejów uważana za doskonałą, świętą, magiczną. Nie to zresztą jest tu najważniejsze; dość, że uwikłany w mozolną i coraz bardziej desperacką argumentację język dyskursu moralnego zderzony został z postawą milczenia. Z jednej strony jest więc Ojciec i dwaj synowie, ustanowiony samorzutnie sąd – a jak mówi

²W. MYŚLIWSKI: *Klucznik*. „Dialog” 1978, nr 6, s. 32–60.

³IDEM: *Drzewo*. Szczecin 1989.

⁴IDEM: *Requiem dla gospodyni*. „Dialog” 2000, nr 10.

⁵IDEM: *Złodziej*. „Dialog” 1973, nr 7, s. 5–34.

łacińska maksyma: *tres faciunt collegium*⁶ – mający zdecydować o karze dla przyłapanego na gorącym uczynku Złodzieja. Ojciec, mąż sprawiedliwy, uważa, że w sytuacji, gdy rozpadły się wszelkie normy oraz wartości moralne (wojna), i w obliczu niepojętej woli Boga, człowiek winien odwoływać się do własnego sumienia, w zgodzie z nim osądzać postępowanie innych. Walek chciałby na własną rękę, bez wnikania w boskie zamiary, i bezwzględnie wymierzać sprawiedliwość. Najstarszy syn Szczepan pełni tyleż rolę mediatora, co jest równocześnie głosem zobojętniałej na tego rodzaju dylematy, znieczulonej świadomości. Trzej sędziowie nie dochodzą do porozumienia, zaimprovizowana rozprawa kończy się, podsyconym wódką, belkotem. Tragedię rozegrają postaci prawie milczące.

Z drugiej strony jest bezgłośny akompaniament toczącej się w izbie dyskusji. Złodziej, który nie przemówi ani słowem. Matka, która śpi lub udaje, że śpi, czasem tylko odezwie się znad pierzyny i przez swoje zaniechanie stanie się nieumyślną sprawczynią tragedii. Wreszcie Michaś, najmłodszy syn, nieuczestniczący w sporze dorosłych – on jeden tak naprawdę podejmuje działanie i w chwili zagrożenia, nie mogąc liczyć na wyczerpanych, pijanych mężczyzn, decyduje się ratować Złodzieja. W rezultacie ginie od niemieckiej kuli. Te trzy postawy wycofania, milczenia, choć różne, stanowią przeciwagę dramatu racji moralnych, rozgrywającego się na pierwszym planie, w mowie, są źródłem widocznego (jak w przypadku Złodzieja) albo też podskórnego (Matka) napięcia. Taka organizacja całości brzmieniowo-semantycznej pozwala uchwycić aspekt umuzyczniający tekst, sprawia wrażenie pewnej polifoniczności, gdzie również milczenie realizuje odrębną, przypisaną mu „partię”.

Tym, co dodatkowo charakteryzuje sytuację rozprawiających o sprawiedliwości mężczyzn i mimowolnie zdradza ich niemoc, wydaje się świat dźwięków naturalnych. Bohaterowie-chłopi nie potrafią zgodnie ocenić wagi przestępstwa ani określić wymiaru kary, ponieważ obca jest im tradycja stanowienia prawa, ale także dlatego, że właściwie nie mają innego punktu oparcia. Daremne okazuje się odniesienie do wiary i religii – nie dostarczają one jasnych wskazań, dających się zastosować w tym konkretnym wypadku. To zagubienie w rzeczywistości, wynikające z poważnego naruszenia

⁶Trzej stanowią kolegium (zdolne do działań prawnych).

dotychczasowego kodeksu moralnego, objawia się w percepcji sensualnej, czego symptomem mogą być trudności w identyfikacji dźwięków. Motyw zachwiania wrażliwości słuchowej powtarza się trzykrotnie [!]. Najpierw Ojcu myli się chrapanie Matki z chrapaniem Szczepana. Po chwili wątpliwości wywołuje pianie koguta, bo trudno rozpoznać, z której strony wsi dochodzi. I ponownie Ojciec – przez pomyłkę, czy raczej dlatego, żeby nie wypuścić syna z izby – bierze szmer muchy za odgłos nadlatującego samolotu. Łatwo zauważyć, że te pozornie błahe incydenty odwołają jedynie rozpoczęcie rozmowy o losie Złodzieja, moment podjęcia przez mężczyzn ról, jakie – z woli Boga? zbiegiem okoliczności? – przyszło im odegrać. Akustyczną przygrywkę wieńczy jeszcze jeden dźwięk – wspólne, głośne chrupanie jabłek, co jednak będzie już wstępem do mającego się odbyć sądu.

Jeśli te komponenty tekstu, a właściwie już scenariusza przedstawienia teatralnego, można traktować jako przejawy muzyczności, to pod warunkiem, że muzyki nie rozpatruje się zbyt ściśle jako sztuki dźwięku. W *Złodzieju* uobecniona jest muzyczność, która spośród różnych jej odmian wydaje się najbliższa swoich naturalnych źródeł – to obszar pierwotnego wyłaniania się muzyki z rzeczywistości. Tego rodzaju tropy (para)muzycznego wymiaru natury (świata) obficie występują w powieściach Myśliwskiego; należą one do najświetniejszych i rozpoznawalnych cech jego prozy⁷. Takim przykładem – w wersji stematyzowanej – może być w *Złodzieju* także nocny szepc sady, o którym mówi Ojciec, kiedy słyhać, jak rosną jabłka, czy granie łąki w *Requiem dla gospodyni*. W ramach ściślej rozumianej muzyczności nader znaczące w obu dramatach okazują się natomiast nawiązania do technik muzycznych, choć w tym pierwszym mają one charakter bardziej utajony

⁷ Muzyczność prozy Myśliwskiego – w szerokim znaczeniu, nie tylko jej nacechowania odnoszącego się do rytmów natury – od początku, tj. od opublikowania *Nagiego sadu*, przykuwała uwagę krytyków. Na ten temat por. m.in.: J. PRZYBOS: *Niezwyčajny debiut*. „Życie Warszawy” 1968, nr 126; E. WIEGANDT: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PAĆLAWSKI. Kielce 2007; A. CZYŻAK: *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca*. O „Traktacie o huskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego. „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1 (15); J. JARZĘBSKI: *Widnokrąg*. „Znak” 1997, nr 9, s. 134–139. Dostępne w Internecie: <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/IL/widnokrąg.html> [dostęp: 8.02.2017].

i nie muszą koniecznie budzić podobnych skojarzeń. Oprócz zastosowania form ekspresji muzycznej, czyli wspomnianej polifoniczności, niemałą rolę odgrywają tu wykorzystane środki agogiczne – dynamizowanie bądź spowalnianie wypowiedzi i nasycanie ich silnym ładunkiem emocjonalności. Zmienność tempa, swoista ruchliwość dialogu wynika z pulsowania spokojnych, miarowych, refleksyjnych partii Ojca na przemian z zaczepnymi, nerwowymi kwestiami starszych synów, prących do konfrontacji. Kulminacją będzie wielka, na pół kontrolowana, buntownicza tyrada Walka, trącająca nihilizmem „spowiedź” z rzekomych zbrodni, jakie popełnił. Agresja słowna łączy się nierozzerwalnie z natężeniem brzmieniowym i szybkością wypowiedzi, dlatego obrazoburczy monolog staje się symbolicznym zabiciem Ojca-rodzica i Boga Ojca, dawcy prawa.

Zarówno *Złodziej*, jak i późniejszy o pięć lat *Klucznik* (1978) wpisują się w tradycję dramatu realistycznego, stąd w ograniczonym zakresie wprowadzone zostały do obu sztuk typowo muzyczne elementy czy rozwiązania. Nową odsłoną i nowym doświadczeniem artystycznym w twórczości Myśliwskiego jako dramaturga (choć podobnie jak tamte teksty zakorzenionym w twórczości prozatorskiej) będą dwa kolejne utwory: *Drzewo* (1988) i *Requiem dla gospodyni* (2000). Sztuki tworzące rodzaj dylogii w nieformalny, lecz dość przejrzysty sposób łączy podobny temat, częściowo poetyka oraz właśnie bogactwo środków muzycznych. Tyle tylko, że *Drzewo* z założenia łamie klasyczne reguły dramatycznej formy i ciąży ku epice.

Sztukę otwiera „groźny pomruk”, który „szybko zbliża się, narasta, przegradzając się w trudny do zniesienia hurgot, aż pęka, rozpadając się na wizje pił mechanicznych, łomot walących się drzew, jazgot spychaczy, koparek, ciągników i wszelkiego żelastwa. Jakby jakiś żywioł zalewający świat”⁸. Ten dźwięk to nie zapowiedź mających rozegrać się wypadków, ale rodzaj preludium, akustyczny sygnał – powinien dobrze zapaść w świadomości odbiorcy, ażeby przypominać zasadniczy dla całości kontekst. Rzecz w rozwoju akcji kluczowa zdarzyła się wcześniej, może w nocy albo nad ranem. Marcin Duda wyszedł na drzewo, aby – nie tyle nawet w walce o swoją własność, ile w imię wyższej racji – bronić go przed ścięciem. Myśliwski zwykle buduje

⁸ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 5.

akcję swoich dramatów w taki sposób, że ogniskuje się ona wokół jednego obiektu, ze swej istoty statycznego lub pozbawionego możliwości działania, stymulującego za to działania innych postaci – jak milczący Złodziej, zmarła Gospodyni czy właśnie złączony z drzewem Marcin Duda.

Wejście na drzewo stanowi główne wydarzenie dramatu, podstawowy fakt motywujący kolejne, w zasadzie osobne językowe narracje. W miarę jak przewijają się postaci i ich narracje, akt ten pęcznieje znaczeniami: jest protestem, manifestacją przeciw cywilizacji („Kiedyś schodzili, teraz włączą”)⁹, obywatelskim nieposłuszeństwem, objawem niezłomności, ucieczką przed losem, wzniesieniem się ku niebu, pretekstem filozoficznej dyskusji („Według Berkeleyya tego drzewa i tak nie ma”)¹⁰. Pod drzewem, z którego Duda spogląda na świat, spotykają się żywi i umarli, historia i dzień współczesny, różne stany społeczne, profesje i niemalże wszystkie ludzkie sprawy. Można powiedzieć, że skomponowany z epickim rozmachem dramat Myśliwskiego, którego nie spaja linearna akcja, ma strukturę odwzorowującą układ drzewa. Wątki rozrastają się niczym konary, dramaturgię (w tradycyjnym rozumieniu) tworzą krótkie spięcia, wrzaskliwe, choć naprawdę mało ważne konflikty albo konflikty już przebrzmiałe – ludzie (ale nieraz i „duchy”) zwracają się przeciw sobie, zajadłe walczą ze sobą, by po chwili się łączyć przeciwko komuś innemu. Natomiast zastosowane przez autora różnorodne konwencje teatralne i literackie – dramat obyczajowy i dramat symboliczny, komedia, dialog filozoficzny, echa teatru absurdu i szopka, groteska i parodia – godzi w jakimś sensie jedna nadrzędna zasada. Scena, którą wyobraża potraktowana umownie dekoracja, przedstawiająca „sielski widoczek” oraz stojące pośrodku drzewo, jest po prostu sceną. Korowód przesuwających się przez nią postaci tworzy widowisko na podobieństwo *theatrum mundi* i to w ujęciu bliskim pierwotnemu znaczeniu tej metafory – świata jako oglądanego przez Boga teatru, odgrywanego przez ludzi jako aktorów.

W sztuce Myśliwskiego symbolika drzewa, jaka wiąże się z nim w kulturze od niepamiętnych czasów, jest tylko delikatnie sygnalizowana, na wpół wcielona¹¹. Jak podaje Mircea Eliade, drzewo „symbolizuje tajemnicę

⁹ Ibidem, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 171.

¹¹ O złożonej symbolice drzewa bardzo różnie pisali pierwsi recenzenci dramatu Myśliwskiego. „Drzewo może znaczyć wszystko, nie znacząc nic” – zauważał

sakralności kosmicznej¹². Kosmiczne drzewo, usytuowane w środku świata, ma łączyć z sobą trzy poziomy: Niebo, Ziemię i Świat. Jako taki symbol – symbol wszechświata – drzewo występuje w cywilizacjach rozwiniętych, ale dla archaicznej świadomości religijnej jest wszechświatem¹³. W pamięci bohaterów Myśliwskiego dawno zatarły się znaczenia tajemniczego języka, choć niektórzy intuicyjnie czują jego istnienie, nie są jednak w stanie go rozpoznać, zrozumieć, ani tym bardziej uznać za coś własnego, naturalnie zestrojonego z ich życiem. Jedynie Marcin Duda pamięta jeszcze bogatą symbolikę drzewa. Z wielości znaczeń języka symbolicznego wybija się tu i nabiera konkretności to, co stanowi wyraz łączności między tym i tamtym światem. Mniej widoczne są odniesienia do sił wegetacyjnych, choć nie wolno zapominać, że dla bohatera drzewo ma również ogromną wartość osobistą, co pokazuje zwłaszcza piękna, liryczna scena z nieżyjącą Żoną. Drzewo jest miejscem umarłych („Dla umarłych [...] to jedyny znak, że tu jest ich wieś i że tu będzie aż do końca świata”)¹⁴, a więc także – ustanowionym mocą wiary i wyobraźni – wyobrażeniem ciągłości pokoleń, czymś na kształt drzewa genealogicznego. „Ikoną ewolucji – przypomina Andrzej Szczeklik – jest drzewo, jak na ironię kojarzące się z biblijnym Drzewem Życia. Rysujemy je cieniutką kreską, by pomieścić mnogość gałęzi i gałązek. Usadawiamy na nich gatunki i rodziny istnień”¹⁵.

Marcin broni drzewa z boskiego nakazu, podobnie jak wybranym wykonawcą nieodgadnionego planu Boga czuje się Ojciec w *Złodzieju*. I jak biblijny Adam, który miał strzec drzewa życia oraz drzewa poznania dobra i zła. „Co bym Bogu powiedział, gdyby mi się spytał: posadziłem tu kiedyś na początku drzewo, Marcinie, a twoim przeznaczeniem było, abyś mi

Jerzy Łukosz, kierując uwagę przede wszystkim na wielorakie sensy zachowania bohatera sztuki (J. ŁUKOSZ: *Drzewo życia*. „Twórczość” 1991, nr 2). Natomiast Magdalena Legendź wskazywała możliwe odniesienia drzewa w szerokim kontekście kulturowym (J. LEGEŃDŹ: „Okruch wieczności”. „Twórczość” 1989, nr 10).

¹²M. ELIADE: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Tłum. S. TOKARSKI. Warszawa 1988, s. 30.

¹³Por. ibidem, a także IDEM: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 2. Tłum. S. TOKARSKI. Warszawa 1994.

¹⁴W. MYŚLIWSKI: *Drzewo ...*, s. 59.

¹⁵A. SZCZEKLIK: *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*. Kraków 2007, s. 151.

go pilnował, a tyś pozwolił, że wycięli. Na czym mnie teraz ukrzyżują?”¹⁶. W zgodzie z poetycką motywacją świata przedstawionego, po tych słowach w drzewie zaczyna rozbrzmiewać muzyka. Każda jego gałązka śpiewa, aż stopniowo formuje się chór. Przy wtórze narastającego śpiewu Marcin, rozpoznając głosy, wylicza długą litanie imion tych, którzy odeszli. Motyw chóru umarłych powróci w późniejszym *Requiem dla gospodyni*, ale raczej jako aluzja, w trybie przypuszczenia, że zmarłą żegna dawny chór kościelny. W *Drzewie* zbiorowy śpiew ma charakter wielkiej metafory, wyrażającej, prawem analogii, kosmiczny ład. Zbieżne to, oczywiście, z (nie tylko) chrześcijańską ideą, przedstawiającą życie ludzkie jako udział w boskiej symfonii. Umiejętność korzystania z zasad harmonii pozwala każdemu człowiekowi tworzyć muzykę zwaną życiem i odegrać w ten sposób własną rolę w wielkiej symfonii wszechświata. Wraz ze śmiercią następuje wygaszenie głosu po „tej” stronie, co może sprawiać wrażenie pustki i bezruchu. „Wiele religii jednak zapewnia, że utwór biegnie dalej, wedle zasad odmiennej harmonii. Na tle niejako uśpionej orkiestry odezwą się dźwięki posłane jakby z innej rzeczywistości”¹⁷. Ale w utworze Myśliwskiego symfonia kończy się raptownie dramatycznym akordem. Głosy umarłych potężniejąc, zagłuszają wyliczanie, aż wreszcie przerywa je płacz córki Dudy, Zośki.

W charakterystyczny dla pisarstwa Myśliwskiego sposób metafora przybiera cielesną postać. Harmonię grającego drzewa poprzedza trzykrotny dźwięk syreny strażackiej, nakręcanej przez „nieziemskiego” Strażaka – za każdym razem inny, modulowany, żeby utrafić w odpowiedni ton. Zjednoczony z muzyką zaświat urealnia się i intensywnieje w całkiem odmiennej muzycznej estetyce, wraz z wkroczeniem na scenę kapeli wiejskich grajków, zabitych przez pozostałą po wojnie minę. Taneczna melodia stanowi interludium przecinające nawet najgorętsze dyskusje i powraca jeszcze kilkakrotnie, wprowadzając za każdym razem posmak zabawy, przekorny rys karnawalizacji rzeczywistości. Bo, jak powiada narrator w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, „nic tak nie brata życia ze śmiercią jak muzyka”¹⁸. Orkiestra skutecznie dezorganizuje też zwykły bieg spraw (np. czynności służbowe

¹⁶ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 59.

¹⁷ T. MAZIARKA: *Wszechświat – boska muzyka*. „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2014, nr 2, s. 181.

¹⁸ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006, s. 85.

Milicjanta), ma moc dywersyjną, podważając w ten sposób płaską logikę i same fundamenty ziemskiego świata, którego realność już na początku podaje w wątpliwość jedna z postaci: „Może wszystko to sen, o, tej mojej krowy”¹⁹. Śladem wyobraźni naiwnej – chłopskiej, a szerzej archaicznej – w *Drzewie* pierwszą i najważniejszą zasadą jest bowiem współlistnienie światów: materialnego i niematerialnego. Nie tyle może funkcjonują one na równych prawach, ile połączenie jednego z drugim zdaje się zarówno postaciom, jak i odbiorcy tak samo oczywiste. Jerzy Łukosz trafnie zauważa:

Dzięki konfrontacji obu światów dowiadujemy się wreszcie czegoś istotnego o tym świecie. Ten świat, a więc – jak mówią – świat rzeczywisty, w zderzeniu ze światem umarłych traci nawet na rzeczywistości. Okazuje się bytem, być może, bardziej jeszcze wątpliwym niż tamten świat²⁰.

Osobliwy sposób istnienia naszej rzeczywistości w relacji z „tamtą” lub – jak można by powiedzieć przy użyciu utartej formuły – metafizyczny wymiar rzeczywistości w znaczącej mierze przejawia się właśnie dzięki muzyce.

Metafora muzycznej harmonii wszechświata osadzona jest więc w wyrazistym konkrety, działaniu scenicznym, a jej zmysłowym nośnikiem są akordeon, skrzypce, klarnet, bęben oraz ludzki głos. Patrząc z bliższej nam perspektywy, muzyka jako język przypisany umarłym, paradoksalnie, ma moc ocalającą, siłę ożywiania zagubionych, utraconych, rozproszonych znaczeń, mogącą zastępować słowa. Najbardziej zadziwiającym dowodem wartości ocalającej muzyki i jej zdolności transgresji może być Puzonista z „zabitej” orkiestry. Zakuty w kajdanki, których w żaden sposób nie da się rozciąć, a mimo to gra na swoim instrumencie. Jego melodia również wraca kilkakrotnie, gdzieś za sceną. W finale Myśliwski niejako unieważnia tę czystą muzyką kakofonię dźwięków otwierających dramat. Dziady („Umarli zapraszają żywych czy też żywi umarłych”)²¹ przemieniają się w stylizowany na widowisko kolędników taniec śmieci. Jeszcze raz rozbrzmiewa śpiew drzewa, lecz gaśnie z nadejściem Śmierci. Wszystko, co wydarzyło się w ciągu minionych godzin – utarczki i negocjacje związane

¹⁹ IDEM: *Drzewo...*, s. 16.

²⁰ J. ŁUKOSZ: *Drzewo życia...*, s. 135.

²¹ W. MYŚLIWSKI: *Drzewo...*, s. 152.

ze ścięciem drzewa, poczynania urzędników, rodzinne waśnie, porachunki z czasów wojny, cały kołowrót spraw, dążeń i interesów, staje się próżne i nieważkie wobec tej chwili – dla człowieka, Marcina Dudy – ostatecznej. Sztukę zamyka dialog czy może pojedynkę między niemą Śmiercią i grą Puzonisty, którego widzami i zarazem współuczestnikami są zgromadzeni ludzie i duchy. Zakończenie, pełne niezmaconej ekspresji, nie jest przecież jednoznaczne – i nie tylko dlatego, że zdezyorientowani obserwatorzy patrzą to na grającego, to na postać w bieli. Muzyka ze swej istoty jest domeną znaczeń niedających się wprost zwerbalizować, a także doznań i emocji, jakie wywołuje u słuchacza. Czy gra Puzonisty to znak przeprowadzenia na drugą stronę? Włączenia do owej kosmicznej harmonii? Czy może wyraz odroczenia śmierci („Zawsze chociaż jeden w porę się wyzwoli”)²², manifestowanego zwycięstwem muzyki? Wydaje się, że Myśliwski nie chce nakłaniać nas do odpowiedzi na takie pytania; pozostawiając pole dla przeżycia odbiorcy, uzmysławia, iż muzyka może być łącznikiem życia ze śmiercią i tak samo – formą ich przekroczenia.

Motyw obcowania żywych i umarłych powraca w *Requiem dla gospodyni* – wyprowadzony z przestrzeni sceny-świata i przeniesiony w kameralną przestrzeń rodzinnego domu. Można nawet odnieść wrażenie, że załączkiem tego dramatu mogło się stać spotkanie starego Dudy z pochowaną przed laty żoną. W układzie nawiązań literackich, profilujących sytuację (zderzenie wieś – miasto), rozsianych również w języku, prawzorem pozostaje bezsprzecznie *Wesele* Wyspiańskiego. W *Requiem dla gospodyni* poszerza się jednak zarówno miejsce, jak i rejestr znaczeniowy muzyki, która nie jest już tylko językiem zmarłych i pomostem między rzeczywistościami, lecz staje się także środkiem obrazowania kulturowej oraz cywilizacyjnej zmiany.

Sztuka rozgrywa się w wieczór oraz noc przed pogrzebem Gospodyni i przedstawia niefortunną próbę wskrzeszenia praktykowanego dawniej, zwłaszcza na wsiach, a od lat już zapomnianego rytuału czuwania przy zmarłych. Kiedyś – zgodnie z wierzeniami – był to czas przejścia, czas o szczególnym znaczeniu religijnym i symbolicznym w życiu wspólnoty. Przewidziane w obrzędzie modlitwy i żałobne śpiewy oprócz powinności należnych zmarłemu – ułatwienia duszy spokojnego rozstania się z tym

²² Ibidem, s. 186.

światem i przejścia na „tamten” świat – spełniały ważną funkcję konsolidującą i reparacyjną wobec zbiorowości. W sztuce Myśliwskiego ze starego zwyczaju pozostał zewnętrzny wystrój i suto zastawiony stół, przy którym będzie biesiadować kilku przygodnych mieszczuchów, bo nikt ze wsi nie przyszedł na czuwanie. Również śpiew, najbardziej charakterystyczny element rytuału, pozornie zachowany, jest jednocześnie widowym znakiem wygasania tradycji – do wykonania żałobnych pieśni trzeba było bowiem zaangażować „zawodowych” muzyków z miasta. Nie to jest jednak zaskakujące, że popisy zawodowców zastępują śpiew źródłowy, reprodukcja wchodzi w miejsce autentyku; ta muzyczna transpozycja (względnie imitacja) to tylko część szerszego procesu – zmięczenia tradycyjnej kultury chłopskiej. Gospodarz, wypełniając wolę zmarłej, usiłuje wiernie odtworzyć i przeprowadzić nakazane zwyczajem działania, tymczasem w miejscowym kościele nie ma już chóru, a „co umiało śpiewać, to powymierało”²³. Osobliwy wydaje się raczej sam ów śpiew, a dokładniej – sposób jego emisji.

Stosownie do umownego podziału przestrzeni na uświęconą i świecką, *canto* żałoby płynie z ciemności, z przyległej izby, gdzie złożono ciało Gospodyni. Na początku, w trakcie przygotowań Gospodarza do wieczornego zgromadzenia, słyszymy śpiew męskiego tercetu, który po chwili nasila się, przechodząc w wielogłosowy chór z towarzyszeniem muzyki. Racjonalne tłumaczenie Gospodarza, że śpiewa wyłącznie „tych trzech”, kłóci się jednak nie tylko z percepcją odbiorcy, ale także z tym, co rejestruje muzyczna wrażliwość pasterza Bolesia. Obdarzony ponadludzką mocą Boles, żyjący poza czasem, w jakiejś sobie tylko dostępnej sferze między rzeczywistością fizyczną a ponadmysłową, między królestwem żywych i umarłych, uosabia pierwotną wiarę w nadnaturalny porządek świata, w jego – rzecz można – magiczny wymiar. Wyrazem tego przedustawnego porządku, odbitego w harmonii natury, jest muzyka – można w takim odczuwaniu świata (jak u Marcina Dudy w *Drzewie*), znaleźć ślad czy dalekie podobieństwo do prastarej, sięgającej średniowiecza, *harmonii mundi*. Dla Bolesia nie ma zatem znaczenia empiryczne wyjaśnienie źródła muzyki: „Jeden, trzech, stu, śpiewania nie da się [...] policzyć. To jak w łąkę wsadzić głowę, a całą ziemię słyhać” [Rdg, s. 7]. Otóż ten dwojaki śpiew nie jest

²³ IDEM: *Requiem dla gospodyni...*, s. 7. Wszystkie następne cytaty z dramatu wg tego wydania oznaczam w tekście głównym jako [Rdg, s.].

zwyczajnym akompaniamentem, równorzędnie z tekstem słownym oraz działaniami scenicznymi kształtuje strukturę dramatu i odgrywa kapitalną rolę w projektowaniu jego sensów. Akcję odmierzają miarowo bądź to głosy tercetu, bądź tercetu w połączeniu z chórem, najczęściej jednak (zwłaszcza w pierwszym akcie) ciszej lub głośniejsz rozbrzmiewają partie chóru. Siłą sprawczą i animatorem chóralnego śpiewu zdaje się właśnie Boles. Mimo niskiej kondycji społecznej to on, a nie Gospodarz jest mistrzem ceremonii, guslarzem odprawiającym swój intymny rytuał żałoby w rozmowach z widmem Gospodyni, a także strażnikiem pamięci – pamięci o zmarłych, którzy kiedyś żyli we wsi. Niczym ewangelijni śludzy z przypowieści Mateusza na ucztę sprowadza przypadkowych ludzi, by pod koniec zmusić wszystkich, zarówno przybyłych, jak i domowników, do wejścia w przestrzeń liminalną, graniczną, gdzie leży Gospodyni. Jemu więc jako opiekunowi kultu przypada jakaś tajemna władza nad muzyką. Jeśli skromne trio „należy” do Gospodarza, to we władaniu Bolesia pozostaje nieobecny, wyobrażony chór, którego śpiew mimo wszystko – wbrew toczącym się na scenie zdarzeniom – ma zaznaczać metafizyczny horyzont nocy czuwania.

Nie można oczywiście wykluczyć, że chłopcy z wynajętego zespołu po prostu posługują się nagraniem. Wykonanie na żywo jest znacznie ograniczone w porównaniu z rozbudowanymi partiami chóru, ten zaś rozlega się nawet wówczas, gdy trzej śpiewacy posilają się w głównej izbie. Technologiczny manewr byłby zabiegiem służącym wzmocnieniu efektu – podniosłego, żałobnego nastroju, a zarazem – w tej perspektywie – szczególnie wymownym dowodem wyparcia tradycyjnych praktyk obrzędowych. Pogodzenie tajemnicy chóru z nowoczesną techniką znajduje sugestywny wyraz w finale. W opustoszałej przestrzeni sceny, na której pozostał sam Boles, brzmi donośny śpiew, a jednocześnie na ekranie telewizora ukazuje się chór kościelny na przemian z obrazem zamkniętych w sąsiednim pomieszczeniu, rozpaczających niemo postaci. W chwili, gdy „wytwarzanie” żałoby przemienia się w żałobę prawdziwą, zbyteczny staje się już udział zatrudnionego tercetu (który nie pojawia się na żadnym emitowanym obrazie). Pożegnalny monolog mężczyzny, mówiony właściwie już z „tamtej” strony, splata się z elegijnym śpiewem w przejmujący, pełen liryzmu dialog – to *requiem* zarówno dla Gospodyni, jak i dla pasterza odmieńca.

Z jaką muzyką mamy zatem do czynienia? I czy rzeczywiście w grę wchodzi muzyczne *requiem*, „msza żałobna, śpiewana w dzień zaduszny, a także podczas uroczystości żałobnych”²⁴? Myśliwski nie określa formy czy zawartości fragmentów wokalnych, nie wskazuje konkretnego dzieła, które winno współtworzyć płaszczyznę dźwiękową dramatu, ani nawet rodzaju kompozycji²⁵. Sygnalizuje jedynie w tekście, bardzo dokładnie, wejścia części śpiewanych oraz zmiany natężenia śpiewu. Podążanie tym tropem lektury pozwala zobaczyć precyzyjnie skomponowaną partyturę słowno-muzyczną, w której muzyka nie tylko prowadzi temat śmierci – przede wszystkim buduje jego rejestr emocjonalny – ale częstokroć spełnia też istotną funkcję dramatyczną. Wystąpienia partii wokalnych lub wokально-instrumentalnych pojawiają się kilkanaście razy, nie funkcjonują one przy tym oddzielnie, zatrzymując czas akcji, lecz stanowią naturalny, chwilami wielce ekspresyjny podkład sytuacji scenicznych – albo też kontrapunkt. Tak pomyślana segmentacja tekstu – i w jakiejś mierze organizacja akcji – nie imituje typowej dla muzycznego *requiem* struktury, składającej się z dziewięciu części. W dramacie Myśliwskiego trudno więc doszukiwać się „konstrukcyjności muzycznej”, jak określa ten sposób przejawiania się muzyczności w literaturze Andrzej Hejmej²⁶. Dramat nie jest zbudowany na wzór formy muzycznej, oddalając tym samym możliwość spekulowania na temat nawiązań kompozycyjno-konstrukcyjnych, choć w mniej ścisłym sensie można mówić tu o pewnej referencjalności formalnej, sugerowanej już przez tytuł. Ten jednak przywołuje głównie ewokowane w utworze metaforyczne znaczenie *requiem*.

Muzyka, powracająca w dłuższych lub krótszych odstępach, wiąże się z dramaturgią niespełnionego rytuału, jest jego znakiem i, rzecz naturalna, rozwija motyw – wspomnienie – zmarłej Gospodyni. Ale działa też jako środek intensyfikowania, na zasadzie kontrastu, obrazu rzeczywistości doczesnej i codziennych ludzkich spraw. Niemal przez cały pierwszy akt

²⁴ *Requiem*. W: K. BIEGAŃSKI i in.: *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. ŚLEDZIŃSKI. Warszawa 1981, s. 833.

²⁵ Muzykę do realizacji scenicznych *Requiem dla gospodyni* komponowali: Stanisław Radwan (Teatr Narodowy w Warszawie 2000, reż. Kazimierz Dejmek) oraz Marek Kuczyński (Teatr Śląski w Katowicach 2001, reż. Bogdan Tosza).

²⁶ Por. A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008; IDEM: *Muzyczność dzieła literackiego ...*

śpiew nienatrzętnie podkreśla żalobną tonację, podczas gdy na scenie epizody życia rodzinnego przeplatają się z prozaicznymi przygotowaniami do wieczornego spotkania, krzątania i zatroskanie Gospodarza mieszają się z kłopotami jego córek, a erotyczne manewry Weronki i jej narzeczonego mają powagę „pustej nocy” tak samo, jak kabotyństwo i niewybredne żarty trójki muzyków. Choć niektóre z tych zachowań jaskrawo świadczą o obniżeniu znaczenia śmierci, a także o pragnieniu odsunięcia jej ze świadomości, to wbrew pozorom dość oczywista wymowa takich realistycznych sytuacji nie oznacza zerwania związku ze śmiercią. Przeciwnie, więź tę potwierdza nawiązujące do tradycji *Dziadów* i *Wesela* nałożenie planów gry – realnego i wizyjnego. Myśliwski starannie zachowuje granice intymności śmierci. Do przyległej izby coraz to ktoś wchodzi i stamtąd wychodzi – wtedy śpiew wybucha ze zdwojoną siłą – ale nigdy nie widać ciała umarłej czy choćby śladu czegoś, co ma związek z pochówkiem. Przez scenę, w na pół sennych widzeniach Bolesia, przewija się natomiast Gospodyni – najpierw jako młoda, później dojrzała, wreszcie coraz starsza kobieta. Udratyzowana w ten sposób fantazmatyczna egzystencja – świadectwo pamięci – to w istocie reminiscencja odwiecznej wiary człowieka, że jest on elementem szeroko pojętego porządku kosmologicznego, niekończącego się dla jednostki wraz ze śmiercią ciała.

W drugim akcie, kiedy żalobny śpiew słychać rzadziej, motorem akcji staje się konfrontacja wsi – widzianej przez pryzmat jej zanikającej tradycji, obyczajowości, ginących wartości – ze współczesną cywilizacją wielkomiejską. Zanim zaczął się schodzić sprowadzeni przez Bolesia goście z miasta, Myśliwski rozegra najpierw introdukcję tego starcia w warstwie muzycznej, wykorzystując telewizor, który jest w sztuce medium o niewyczerpanych możliwościach łączenia przestrzeni i czasów. W szklanym okienku ukazuje się młodzieżowy zespół – ten sam, który został wynajęty na czuwanie (i nosi nazwę, o ironio, „Requiem”), bezładnej projekcji towarzyszy hałaśliwa muzyka. Dźwięki gitar wyzwalają ekstatyczny taniec Weronki, a jednocześnie w tle jej monologu dobiega cichy śpiew chóru, który stopniowo narasta, jak kontrpunkt, melodyczna harmonia równoważąca wrzaskliwy potok słów, by na koniec zabrzmieć zwycięsko *forte*. Nieprzypadkowo też takie wyraźne przeciwstawienie ma jeszcze inny wariant w postaci dwóch skojarzonych ze sobą, lecz odmiennych rytmów paramuzycznych, które dominują w ruchu

scenicznym. Rytmu przywracającego raz po raz krążenie Gospodyni, będącej archetypiczną figurą minionej na zawsze „dawności” wiejskiego życia, oraz nerwowej, niemal zwierzęcej gonitwy Darka i Weronki, często również po kole (np. wokół stołu).

Śmierć w dramacie Myśliwskiego jest zarazem konkretna i alegoryczna. Umiera tu bowiem nie tylko człowiek – ginie również świat, którego był częścią i który uosabiał: tradycyjna polska wieś, a właściwie jej mit. Przedstawiona przez autora sytuacja niedopełnionego obrzędu jest swoistym papierkiem lakmusowym – zmiana postaw wobec śmierci i jej miejsca w naszym życiu odsłania głębokie przemiany kulturowe, obyczajowe, mentalne zachodzące w polskim społeczeństwie u schyłku XX wieku (w okresie tzw. transformacji). W kulturze polskiej wsi śmierć właśnie jest wypierana i o ile zachowuje jeszcze charakter wydarzenia rodzinnego, choć pozbawionego już dawnej powagi, to traci rangę wydarzenia w życiu lokalnej społeczności, skoro mieszkańcy ignorują nakaz oddania czi zmarłej. Zaś w środowisku miejskim, które obrazuje grupa turystów, została już dobrze ukryta. Inaczej mówiąc, śmierć traktowana jest jako instrument diagnostyczny umożliwiający analizę współczesnej cywilizacji w jej wynaturzonym, tandetnym wydaniu.

Nie ulega wątpliwości, że zmierzch tradycyjnego rytuału czuwania przy zmarłych to – w ujęciu Myśliwskiego – jednocześnie kres pewnego typu duchowości w naszej kulturze. Tak jak ścięcie drzewa jest oznaką nadciągającej katastrofy albo zniszczenie cmentarza (jak w *Kamieniu na kamieniu*)²⁷ znakiem zerwania ciągłości pokoleń. Jego sztukę można odczytywać jako krytykę współczesności, satyrę czy głos ostrzegający przed erozją wyobrażeń symbolicznych i laicyzacją zachowań, ale ponad tym trzeba również dostrzec odwagę mówienia o potrzebie przechowania najdawniejszych wartości i wierzeń, określających nasze człowieczeństwo. Wbrew temu, co nieuchronnie niesie ze sobą nowoczesność, Myśliwski wydobywa sens przekonania, że śmierć nie jest kresem życia. W aurze nostalgicznego *requiem* przypomina o ich nieodróżnialności, a więc restytuuje taki sposób myślenia, który zakłada niemożność ich wyodrębnienia i odseparowania w porządku symbolicznym. Muzyka, jak starałam się pokazać, odgrywa

²⁷ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984.

w tym pierwszorzędną rolę. Ukształtowanie oprawy muzycznej ma co prawda znamię sztuczności – obcy zespół, śpiew chóru zamiast pieśni i modlitw miejscowej społeczności, wreszcie telewizor. Obraz rozpaczających, zamkniętych za drzwiami ludzi w połączeniu z żalobnym śpiewem jest – wprawdzie podstępnie wywołanym przez Bolesia – wyrazem (czy raczej maską) straty i żalu. Dzięki takiemu rozwiązaniu pisarz obnażył iluzoryczną próbę wskrzeszenia formy, ale przecież w finale zdołał mimo wszystko ocalić wzniosły charakter ostatniego pożegnania.

Dzieła dramaturgiczne nie przyniosły Wiesławowi Myśliwskiemu takiego uznania jak powieści. Przez krytyków bywały nieraz traktowane jak słabiej rozwinięte, mniej samodzielne skrzydło jego twórczości, choć trudno przeczyć, że miały też i mają nadal liczne grono sprzymierzeńców²⁸. Wydaje się, że w świetle przedstawionych tu analiz można przynajmniej częściowo zweryfikować tę niepocholebną opinię. Myśliwski jest nie tylko kontynuatorem tradycji umuzyczniania dramatu, której klasycznym przykładem są innowacje Stanisława Wyspiańskiego i Karola Huberta Rostworowskiego (np. w *Judaszu z Kariothu*)²⁹, ale także jej odnowicielem. Współcześni autorzy preferują raczej muzyczność płynącą z brzmieniowych właściwości języka aniżeli muzykę w jej czystej postaci, muzyczność kreowaną przez układy rytmiczne (np. *Porwanie Europy* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Kowal Malambo* Tadeusza Słobodzianka)³⁰, uporządkowanie wersyfikacyjne (*Nieskończona historia* Artura Pałygi)³¹ czy instrumentację dźwiękową (*Koczowisko* Tomasza Łubieńskiego)³². Rzadziej natomiast można spotkać partnerskie połączenia (względnie zderzenia) dwu różnych sztuk – słowa i muzyki. Ten rodzaj bezpośredniej, symbiotycznej relacji dramatu

²⁸Znamienna może być na przykład dyskusja, jaka wywiązała się po premierze *Drzewa* w Teatrze Polskim w Warszawie (1988, reż. Kazimierz Dejmek). Por. J. SIERADZKI: *Przebudzenie na wiosnę*. „Polityka” 1988, nr 27; A. TATARKIEWICZ: „Sam jeden przeciwko takiej chmarze...”. „Polityka” 1988, nr 29; A.E. GRABOWSKI: *Dzień powszedni w warszawskich teatrach*. „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 30; M. SZPAKOWSKA: *Myśliwski: Drzewo i autostrady*. „Dialog” 1988, nr 11–12.

²⁹K.H. ROSTWOROWSKI: *Judasz z Kariothu. Dramat w pięciu aktach*. Kraków 1913.

³⁰J.M. RYMKIEWICZ: *Porwanie Europy*. W: IDEM: *Król Mięsopest. Porwanie Europy*. Łódź 1977; T. SŁOBODZIANEK: *Kowal Malambo (Argentyńska historia)*. „Dialog” 1993, nr 7.

³¹A. PAŁYGA: *Nieskończona historia*. „Dialog” 2010, nr 2.

³²T. ŁUBIEŃSKI: *Koczowisko*. W: IDEM: *Zegary. Koczowisko*. Warszawa 1982.

z muzyką, jaką kiedyś zbudował w *Lecie w Nohant* Jarosław Iwaszkiewicz³³ czy Jerzy Szaniawski w *Dwóch teatrach*³⁴, przywracają *Drzewo* oraz *Requiem dla gospodyni*, bardziej ją jeszcze zacieśniając. I dlatego również we współczesnym polskim dramacie Myśliwski zajmuje miejsce znaczące, jednak cokolwiek osobne.

³³J. IWASZKIEWICZ: *Lato w Nohant. Komedja w trzech aktach*. Warszawa 1937.

³⁴J. SZANIAWSKI: *Dwa teatry*. W: IDEM: *Most. Dwa teatry*. Kraków 1947.

Wędrując w pamięci. Bogdana Toszy teatralna adaptacja *Widnokregu*

Twórczość Wiesława Myśliwskiego stanowi wyzwanie i zarazem ważne źródło inspiracji dla teatru, mimo że jako zjawisko oryginalne, nieprzystające do żadnego z wyrazistych paradygmatów literackich, a nawet uznawane za osobne¹, dotąd nie znalazła w pełni należnego miejsca we współczesnym repertuarze. Od wczesnych lat 70. na podstawie dramatów i powieści pisarza, traktowanych całościowo bądź fragmentarycznie, zrealizowano blisko trzydzieści inscenizacji teatralnych na polskich scenach zawodowych, włączając ekranizacje Teatru Telewizji². Magia jego słowa oddziałuje również w „teatrze wyobraźni”, służąc jako kanwa dla słuchowisk radiowych. Wydaje się, że fenomen Myśliwskiego swoiście promieniuje też na samych twórców,

¹ Tego określenia użył Zdzisław Jerzy Adamczyk (por. Z.J. ADAMCZYK: *Pisarz osobny*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007, s. 183–185). Natomiast Bogumiła Kaniewska stwierdza, że oryginalność twórczości pisarza nie oznacza jej wyobcowania, pokazując w Myśliwskim „prozaika nowoczesnego, mierzącego się z najważniejszymi problemami współczesności, a przy tym twórczo wpisującego się w jej estetykę”. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 213.

² Dane na podstawie bazy realizacji w archiwum wirtualnym e-teatr.pl stworzonym przez Pracownię Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Por. *Wiesław Myśliwski – wszystkie utwory*. Dostępne w Internecie: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/797,autor.html> [dostęp: 30.01.2017].

k którzy niejednokrotnie podejmują szerszą próbę zmierzenia się z jego dziełem, jak np. Janusz Kukuła, Waldemar Modestowicz (reżyseria), Joanna Szwedowska, Waclaw Tkaczuk (adaptacja) – w Teatrze Polskiego Radia³, Ryszard Ber – reżyser kilku filmów opartych na scenariuszach i dialogach autorstwa Myśliwskiego⁴, Kazimierz Dejmek – inscenizator prapremierych wersji *Drzewa* (Teatr Polski w Warszawie, 1988) i *Requiem dla gospodyni* (Teatr Narodowy w Warszawie, 2000), wreszcie Izabella Cywińska, która zrealizowała cztery widowiska telewizyjne, z czego dwa, *W poszukiwaniu zgubionego buta* (1997) i *Dotknięcia* (2001), były ekranizacją fragmentów ogłoszonego w roku 1996 *Widnokregu*⁵. Bezpośrednim pogłosem recepcji powieści (w roku 1997 wyróżnionej Nagrodą Literacką „Nike”) było również dwuczęściowe słuchowisko *Matka*, z Grażyną Barszczewską w roli tytułowej (premiera 1.01.1998)⁶.

Każda z tych adaptacji *Widnokregu* podejmowała określony temat, koncentrując się wokół wybranych wątków dzieła Myśliwskiego, którego przeniesienie w całości na scenę może wydawać się z góry skazane na porażkę, czymś w ogóle przerastającym możliwości teatru. Jak bowiem zamknąć w teatralnych ramach wielogłosowy spłot opowieści i czasów, metafizyczne współlistnienie trwania i przemijania, objąć jednym spojrzeniem nieuchwytny widnokrąg ludzkiej pamięci, ulotnej i subiektywnej? Pierwszą, oczywistą trudnością jest opracowanie scenariusza na bazie obszernej prozy, oddając przy tym charakter pierwowzoru, dokonując koniecznej selekcji materiału,

³ Realizacje Teatru Polskiego Radia: *Drzewo*. Reż. J. KUKUŁA. Adapt. J. SZWEDOWSKA. 1993; *Kamień na kamieniu*. Reż. J. KUKUŁA. Adapt. J. SZWEDOWSKA. 1994; *Matka*. Na podst. *Widnokregu*. Reż. W. MODESTOWICZ. Adapt. J. SZWEDOWSKA. 1998; *Złodziej*. Reż. J. KUKUŁA. Adapt. W. TKACZUK. 1999; *Nagi sad*. Reż. W. MODESTOWICZ. Adapt. B. PRZĄDKA. 2002; *Pałac*. Reż. J. WARENYCIA. Adapt. W. TKACZUK. 2002; *Wybierz saksofon*. Reż. A. PISZCZATOWSKI. Adapt. W. TKACZUK. 2007; *Kapelusz*. Na podst. *Traktatu o luskaniu fasoli*. Reż. W. MODESTOWICZ. Adapt. B. PRZĄDKA. 2007.

⁴ *Przez dziewięć mostów*. Na podst. fragm. powieści *Nagi sad*. Reż. R. BER. 1971; *Droga*. Na podst. powieści *Kamień na kamieniu*. Reż. R. BER. 1980; serial *Popielec*. Reż. R. BER. Scen. na motywach powieści Włodzimierza KŁACZYŃSKIEGO. 1982; *Kamień na kamieniu*. Reż. R. BER. 1995. W reżyzerskim dorobku Bera znalazły się również: *Pałac* zrealizowany dla Teatru Telewizji (1974) oraz *Klucznik* w Teatrze Polskim w Warszawie (1978).

⁵ Korzystam z wydania: W. MYŚLIWSKI: *Widnokrag*. Kraków 2007.

⁶ Ponadto w reżyserii Izabelli Cywińskiej zrealizowano w Teatrze Telewizji dramaty *Drzewo* (1998) i *Saksofon* na podstawie powieści *Traktat o luskaniu fasoli* (2012).

ale nie popadając w mielizny spływające myśl autora. Jego dzieło jest gęste od znaczeń, symboli kulturowych, tropów intertekstualnych, odniesień filozoficznych, a równocześnie zachowuje cechy żywej mowy, wypływającej z pierwotnego źródła kultury chłopskiej⁷.

Sceniczną próbę ogarnięcia epickiej rozległości świata Myśliwskiego podjęto dotąd raz, w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy w inscenizacji Bogdana Toszy, który wcześniej zmierzył się już z dramatem artysty – w 2001 roku na Dużej Scenie Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach zrealizował *Requiem dla gospodyni*⁸. 31.01.2009 roku odbyła się prapremiera *Widnokągu* w Lublinie, co wpisywało się w projektowany przez dyrektora artystycznego Krzysztofa Babickiego sezon sztuk współczesnych. „Nad adaptacją pracowałem przez ostatni rok. Na szczęście autor, po zapoznaniu się z tekstem, nie tylko dał zgodę na wystawienie sztuki, ale wyraził opinię, że po raz pierwszy adaptacja jego książki go zafrapowała. I że oddaje ona wewnętrznego ducha jego prozy. A to przecież najtrudniejsze” – mówił reżyser przed premierą, nie kryjąc swej uwagi dla dzieła pisarza⁹. W innym miejscu podkreślał, że utwór Myśliwskiego prowokuje do pytania o to, „jak tworzymy swój świat, jak tworzymy swoje widzenie świata”¹⁰. Dlatego za kluczowe w swej adaptacji scenicznej Tosza uznał kilkakrotnie

⁷ „W człowieku niczym w tyglu wytapiają się słowa, zdania, opowieści, w tyglu jego doświadczeń, cierpień i radości. I tylko ten własny język człowieka jest w stanie go opowiedzieć. Do takiego właśnie języka próbuję dotrzeć w swoim pisaniu, poszukując, gdzie tylko mogę mieć dostęp, jego źródła. Od chłopskiej mowy żywej po tych wielkich myślicieli, dla których język był istotnym problemem poznawczym”. W. MYŚLIWSKI: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata...”. Wykład wygłoszony przez pisarza po odebraniu godności doktora honoris causa Akademii Świętokrzyskiej. W: O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę..., s. 205.

⁸ *Requiem dla gospodyni*. Reż. B. TOSZA. Scenogr. J. KALINA. Muz. M. KUCZYŃSKI. Prem. 17.03.2001.

⁹ Wypowiedź B. Toszy w artykule: T. GONG: „Widnokągu” w scenę lubelską wpisany. „Kurier Lubelski”, 24–26.12.2008. Reżyser w wywiadach często podejmował wątek swych spotkań z Myśliwskim, które zaowocowały m.in. rozmową z pisarzem zarejestrowaną w 2012 roku w ramach cyklu TVP: *Rozmowy poszczególne. Wiesław Myśliwski*. Reż. F. DZIERŻAWSKI. Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska 2012. Dostępne w Internecie: <http://ninateka.pl/film/wieslaw-mysliwski-rozmowy-poszczególne> [dostęp: 30.01.2017].

¹⁰ Wypowiedź Toszy podczas przedpremierowej konferencji prasowej. Materiały Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie.

powracając w powieści słowa nauczyciela głównego bohatera: „[...] tego, co ty widzisz, nikt inny nie widzi. Choćby widział dużo więcej”¹¹. Linia horyzontu wycina dla człowieka fragment świata, zakreśla prywatny mikrokosmos, jaki ogarniamy własnym spojrzeniem, interpretując otaczającą rzeczywistość wg immanentnych projekcji umysłu. Jak zatem pokazać, posługując się językiem teatru, tę wewnętrzną, niemożliwą do zobaczenia przez kogokolwiek innego perspektywę?

Widnokrąg jest utworem głęboko osobistym, zawierającym bardzo subiektywne ujęcie świata, poddawane psychologicznym prawom wspomnienia. Jego fabuła wylania się stopniowo, w meandrycznym, niespiesznym nurcie narracji, wskutek uruchomienia pamięci oralnej. Opowieść jest komponowana epizodycznie, przedstawia rzeczywistość przetworzoną, wyjętą z linearnego biegu zdarzeń, opartą na porządku pamięciowego zapisu. „Czas nie tyle miesza się w toku narracji, ile zostaje uporządkowany – jego wymiary układają się nie według chronologii, lecz według tematów” – spostrzeża Bogumiła Kaniewska¹². Konstrukcja powieści lekceważy tradycyjną chronologię także dlatego, że wyrasta z zaniechania podtrzymywania u odbiorcy niecierpliwego oczekiwania na „dalszy ciąg” zdarzeń, w zamian proponując całkowite zanurzenie się w świecie zatrzymanym w słowach. Kolejne wspomnienia, rekonstruowane w najdrobniejszych szczegółach ogniwa pamięci, przywoływane na zasadzie swobodnych asocjacji, składają się na codzienne, powtarzalne rytuały przeszłości, tworzące fundament dziecięcego świata. Na ich tle pojawiają się zdarzenia niezwykle, odbiegające od cykliczności, stanowiące reminiscencje życiowych inicjacji bohatera: strata ojca, wystąpienie w cukrowni w roli „towarzysza z powiatu”, lekcje tanga, pierwszy bal, libacja z kolegami, spotkanie z Anną. Jak stwierdza sam autor, „*Widnokrąg* tak jest zbudowany, że nie liczy się z następstwami, zawiesza różne rzeczy, wielu nie dopowiada, inne świadomie pomija i można z niego wyjmować pewne historie, które mogłyby istnieć osobno”¹³.

¹¹ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg...*, s. 275.

¹² B. KANIEWSKA: *Literatura i pamięć*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza*. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2001, s. 198.

¹³ Wypowiedź W. Myśliwskiego zawarta w programie Teatru im. J. Osterwy w Lublinie, oprac. A. NOWAK. Dodajmy, że z tego tropu skorzystała I. Cywińska we wspomnianym widowisku telewizyjnym *W poszukiwaniu zgubionego buta*, opierając scenariusz na jednym z rozdziałów powieści (tym, który został – *notabene* – pominięty w adaptacji Toszy).

Narracja spleciona z luźnych epizodów niewątpliwie stwarza szerokie możliwości w zakresie eksperymentów adaptacyjnych, polegających – najogólniej rzecz ujmując – na przekształceniu jakiegoś dzieła lub gatunku na inny, co jest, z jednej strony, oparte na idei dochowania wierności, z drugiej zaś – na mniej lub bardziej świadomym zamyśle tzw. twórczej zdrady. W terminologii teatralnej pojęcie to bywa używane w odniesieniu do zabiegów adaptacyjno-inscenizacyjnych twórców teatru stosowanych wobec tekstów dramatycznych, służących jedynie za materiał wyjściowy do stworzenia zupełnie nowego dzieła. „Reżyser ma pomysły” na dzieło dramatyczne to kwestia od lat rozpalająca dyskusje krytyki (co można obserwować także w kontekście sztuk Myśliwskiego), w tym miejscu interesuje nas jednak problem adaptacji teatralnej utworu epickiego, tzw. dramatyzacja, polegająca na przekształceniu prozy w formę tekstu dramatycznego, zwykle z myślą o jego wystawieniu scenicznym¹⁴. Podczas tego typu operacji – przyjętej w teatrze już od czasu średniowiecznych dramatyzacji liturgicznych – narracja jest rozpisywana na dialog, często odmienny od istniejącego w tekście adaptowanym, oraz działania sceniczne właściwe przedstawieniu teatralnemu¹⁵. Szczególnie chętnie przenoszone są na scenę utwory, które już w swej strukturze zawierają pewien ładunek dramatyzmu. Poszukiwania twórców teatralnych często grawitują w kierunku form mniej oczywistych, dzieł sprawiających wrażenie niescenicznych, wymagających bardziej skomplikowanych zabiegów adaptacyjnych, inspirując do realizowania autorskiej wizji teatru. Tym trudniej też nieraz ustalić granicę, kiedy zaczyna się tworzenie „własnej” sztuki na kanwie cudzego utworu epickiego.

Narracyjny szkielet scenariusza Bogdana Toszy – trzeba przyznać: wyjątkowo lojalnego czytelnika Myśliwskiego – został utkany z szeregu epizodów, stanowiących obrazową ilustrację do powieści. Spektakl rozgrywany jest w niespiesznym rytmie przesuwających się przed oczyma widza poetyckich obrazów-wspomnień, wylaniających się

¹⁴W XIX wieku, kiedy masowo przystosowywano na scenę cieszące się popularnością powieści, utwory powstałe na podstawie tej luźno traktowanej zasady nazywano trafnie „przeróbką sceniczną”.

¹⁵Por. P. PAVIS: *Adaptacja, Dramatyzacja*. W: *Słownik terminów teatralnych*. Wstęp A. UBERSFELD. Thum i oprac. S. ŚWIONTEK. Wrocław 1998, s. 21–22, 114. Por. też B. FRANKOWSKA: *Adaptacja sceniczna*. W: EADEM: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa 2003, s. 7–8.

z wolna, niekiedy zastygających na dłuższą bądź krótszą chwilę (przez co nawiązują one do konwencji „żywych obrazów”), inkrustowanych intermediowymi sekwencjami o zabarwieniu komediowo-satyrycznym. Te przekształcają się w samodzielne etiudy, jak np. wiec w cukrowni, sceny w mieszkaniu u panien Ponckich, kiedy siostry szykują Piotra na szkolną zabawę, dobierając mu krawat i udzielając lekcji tanga, czy nocne ekscesy pijanych gimnazjalistów. W powieści Myśliwskiego linia narracji rozpoczyna się między dwoma kadrami, symbolicznie scalającymi losy mężczyzny i chłopca, ojca i syna, z historią syna jako ojca. Na początku i na końcu utworu przywołane są rodzinne fotografie: na pierwszym zdjęciu uwieczniony jest Piotruś w marynarskim ubranku u boku zapatrzonego w dal ojca¹⁶, na drugim widnieje dorosły Piotr ze swoim synem Pawłem. Adaptacja Toszy również opiera się na tej klamrowej kompozycji utworu, w pierwszej części nawet nieco ją rozbudowuje w scenie odtwarzania rodowej genealogii, przywołującej utrwalone na kliszach pamięci bohatera-narratora obrazy rodziców, dziadków, wujów i ciotek, którzy zastygają przez moment, jakby pozując do wspólnych zdjęć, po czym bezpowrotnie znikają ze sceny życia (por. il. 2.)¹⁷. Przemierzanie pamięci, która jest „chorobą wydziedziczenia”, rozplywa się w ostatnim kadrze nadmorskiej reminiscencji, zatrzymanym dziecięcymi słowami: „Przynieść ci jeszcze morza?”¹⁸. Wiele już powiedziano o znaczeniach, jakimi obdarzony jest

¹⁶ „Trzymamy się za ręce i patrzymy gdzieś w przestrzeń, przed siebie. Ojciec tymi swoimi wytrzeszczonymi oczyma, ja wzrokiem skrzywionym przed słońcem. Te jego oczy są najwyraźniejsze w całej fotografii, one jedne wydobywają się z jej szarości. Wydaje się, że całe światło słońca tylko w nich się skupiło, przywracając im ich naturalny kolor, nie liściom, nie niebu, tylko tym wytrzeszczonym oczom ojca. Ale jakiego właściwie są koloru, piwne, niebieskie, czarne? [...] Nie mam jednak pewności, czy te oczy ojca tak naprawdę patrzą. Gdyby nie to letnie słońce rozświetlone wokół nas, można by powiedzieć, że błagają o jasność w dookolnej ciemności. Lub może w jasności tego słońca, przenosząc wzrok poza widnokrąg, ujrzały nagle coś, co tylko w jakimś nadwidzeniu bywa dostępne ludzkim oczom, a w co nie chcą przerażone uwierzyć. I tak to fotograf utrwalił”. W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg...*, s. 18–19.

¹⁷ Jan Paclawski zauważa, że nawiązanie do fotografii w prologu *Widnokregu* narzuca temu fragmentowi dzieła formę obrazka, wpływając na statyczny, opisowy charakter powieściowej rzeczywistości, z niedookreślonym czasem i przestrzenią. Por. J. PACLAWSKI: *Czas i przestrzeń w prozie Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II. W siedemdziesiątą piątą rocznicę...*, s. 88.

¹⁸ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg...*, s. 605.

powracający w *Widnokregu* motyw fotografii ożywiającej wspomnienia, będącej refleksem poszukiwania świadectwa mijającego czasu¹⁹. Sceniczna wizualizacja świata przedstawionego w lubelskim spektaklu także zasadza się na dążeniu do uruchamiania i badania mechanizmów pamięci, opowiadania o świecie, który przestał już istnieć; zmysłowego doznania tego, co minione. Jeden z krytyków zauważył, że „Tosza, eksponując temat czasu, przemijania, śmierci i pamięci, dąży do takiej formy widowiska, która przywodzi na myśl coś w rodzaju albumu z fotografiami »przełożonego« na przestrzeń”²⁰.

„Poszukiwanie właściwej perspektywy obserwacji, próby określenia swojego miejsca w świecie znaczeń, próba uporządkowania i zrozumienia przestrzeni otaczającej człowieka to zasadnicze motywy powieści Myśliwskiego” – podkreśla Mirosław Wójcik²¹. Wszak – cytując słowa narratora *Widnokregu* – „[...] wszystko zależy od naszego miejsca w przestrzeni, przestrzeń bowiem określa nasze odczucia i wyobrażenia, a w konsekwencji nasz los”²². Tosza zaś definiuje ów tytułowy widnokąg jako „miejsce pomiędzy niebem a ziemią, do którego dążymy, coś, co jest za nami i ciągle przed nami”²³. To również jeden z fundamentalnych aspektów jego inscenizacji, rozpoczynającej się od symbolicznego wytyczenia linii horyzontu, zakreślenia pola gry obejmującego scenę i widownię. Przedstawienie otwiera monolog starego Kaziumnia, co „z gwiazdy się wylągl, jak kura wylęga się z jaja”²⁴ (rola Piotra Wysockiego, por. il. 1.), który pomału schodzi ze sceny i między rzędami publiczności zmierza do wyjścia z sali, naruszając zwyczajowy układ teatralnej przestrzeni. W tej prologowej sekwencji kryje się podskórny sens życia jako niekończącej się wędrówki w poszukiwaniu miejsca, gdzie niebo styka się z ziemią. Widz, od początku usytuowany wewnątrz

¹⁹ Por. S. WYSŁOUCH: *Słowo czy obraz? Kreacja, poznanie i percepcja w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę...*, s. 67–82; B. KANIEWSKA: *Literatura i pamięć...*, s. 193–206.

²⁰ J. MAJCHEREK: „Widnokąg” w kropli adaptacji. „Zeszyty Literackie” 2009, nr 2.

²¹ M. WÓJCIK: *Symbolika przestrzeni i miejsca w powieści „Widnokąg” Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą rocznicę...*, s. 123.

²² W. MYŚLIWSKI: *Widnokąg...*, s. 28.

²³ Por. T. GONG: *Prozę zamieni w czystą poezję*. „Kurier Lubelski”, 23.01.2009.

²⁴ W. MYŚLIWSKI: *Widnokąg...*, s. 262.

świata rozgrywającego się spektaklu, jest jak Kaziuń, który pewnego dnia porzuca swe pastwisko, wyruszając w drogę bez powrotu, „[...] o, tam, jak się niebo schodzi z ziemią, a potem już tylko pod górę, i za dzień, dwa będę tu nad wami, chłopaki”²⁵. Ta nieodgadniona poznawczo, metafizyczna idea widnokregu odzwierciedla ludzkie dążenie do kresu istnienia, będącego zapowiedzią, nadzieją transcendencji. „Chociaż to tylko złudzenie” – objaśnia stary nauczyciel w jednej z dalszych scen, udzielając Piotrkowi naukowego wykładu na temat owej tajemnej linii zamykającej świat. „Gdybyś chciał do niej dojść, będzie się zawsze od ciebie odsuwała, zachowując tę samą odległość. A ty będziesz zawsze w środku. I nigdy nie dojdiesz”²⁶.

W inscenizacyjnej koncepcji Toszy centrum świata przedstawionego, a zarazem konstrukcyjną i myślową łączność między poszczególnymi epizodami, ewokuje perspektywa pierwszoosobowego narratora – na scenie rozszczępionego na dwa byty, wspierające obrazową rekonstrukcję strumienia pamięci podmiotu i przedmiotu wspomnień.

Piotr, główny bohater i narrator *Widnokregu*, balansuje na przecięciu dwóch płaszczyzn czasowych, grany równocześnie przez dorosłego aktora i chłopca w wieku około jedenastu, dwunastu lat. Zdaniem Iriny Lappo, z reguły ryzykowna w teatrze,

[...] tym razem obcość dziecka w świecie scenicznej iluzji przyczyniła się do stworzenia metafizycznego napięcia towarzyszącego zagłębieniu się w odmęty pamięci. Tosza wyzyskał naturalną nienaturalność dziecka na scenie, wrzucając go w świat, który powstaje w i z pamięci, a więc z założenia jest odrealniony, inny, dziwny, metafizyczny. Piotr i Piotruś sprzęgnięci niewidzialną więzią, złączeni i odrębni, wyobcowani z własnego świata wspierają siebie nawzajem w onirycznym wędrówce w czasie²⁷.

Piotr-narrator (w tej roli Mikołaj Roznerski) funkcjonuje na dwóch przenikających się nawzajem poziomach scenicznej rzeczywistości,

²⁵ Ibidem, s. 261.

²⁶ Ibidem. Por. interesujące wieloaspektowe sugestie interpretacyjne tytułu powieści w książce: M. SIEDLECKI: *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*. Białystok 2015, s. 200–209.

²⁷ I. LAPPO: *Magiczna premiera*. „Zoom” 2009, marzec.



Il. 1. Piotr Wysocki (Kaziuś), Krystian Stasiewicz (Piotruś), w głębi Mikołaj Roznerski (Piotr).
Fot. Aleksander Wolak © Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie



Il. 2. Scena zbiorowa. Fot. Aleksander Wolak
© Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie

równocześnie odgrywając ukrytą w strukturze narracyjnej powieści rolę „opowiadającego” i „przeżywającego”. Kiedy bezpośrednio uczestniczy w wydarzeniach, jego gra nabiera realistycznego charakteru. W ten sposób towarzyszymy procesowi jego młodzieńczej indoktrynacji, odkrywaniu świata kobiet, pierwszej miłości. Gdy bohater-narrator sięga pamięcią w głąb swego dzieciństwa, pozostaje poza przywoływanym światem, wpatrując się w dawnego siebie-chłopca, śledząc jego posunięcia, uprzedzając słowa, dopowiadając myśli, powtarzając gesty, a chwilami wręcz dając się prowadzić swemu „ja” z przeszłości (por. il. 3.). W scenach rozgrywanych symultanicznie kreacja Roznerskiego wytwarza nieuchwytny stan napięcia, wypływający z antynomicznego połączenia elementów choreografii: somnambuliczne ruchy aktora ulegają spowolnieniu, są odrealnione, statyczne, ale zatrzymywanie się nigdy nie prowadzi do całkowitego bezruchu, co więcej, każde stanie w miejscu jest dynamiczne, pełne wewnętrznej vibracji. Można by powiedzieć, że jest to swoista wizualizacja toposu *homo viator* – człowieka wędrującego, w wiecznym ruchu nie tyle fizycznym, co intelektualnym, duchowym, szukającego odpowiedzi na pytania: kim jestem?, skąd pochodzę?, dokąd zmierzam? Natomiast – co trafnie spostrzegła Irina Lappo²⁸ – zastosowana w spektaklu technika aktorska odsyła do estetyki japońskiego teatru *nō*, wyczuwalnej w charakterystycznym sposobie chodzenia głównego bohatera, nawiązującym do bezszelestnych, posuwistych kroków *hakobi*. I choć jest to dalekie echo tej skonwencjonalizowanej formy ruchu scenicznego, przypuszczalnie dość mgliste dla odbiorcy²⁹, to twórcom lubelskiego *Widnokregu* – w dużej mierze dzięki choreograficznej koncepcji Zbigniewa Szymczyka³⁰ – udało się stworzyć inną jakość scenicznej rzeczywistości, pewien rodzaj doświadczenia kontemplacyjnego, ocierania się o tajemnicę bytu, co przyznawali także grający w spektaklu aktorzy, niezwykle głęboko „zanurzający się” w swoje postacie.

²⁸ Por. ibidem.

²⁹ W wypowiedziach krytycznych pojawiały się komentarze dotyczące zbyt częstego i nie zawsze zrozumiałego stosowania spowolnionych ruchów w grze M. Roznerskiego, które po pewnym czasie męczyły i irytowały. Por. J. WACH: *Obcy i osamotnieni*. „Akcent” 2009, nr 1.

³⁰ Aktor, tancerz, reżyser i choreograf związany z Wrocławskim Teatrem Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, od 2009 roku jako dyrektor naczelny i artystyczny.

Nie byłoby to możliwe bez scenograficznej wizji Jerzego Kaliny (Tosza współpracował z nim wcześniej m.in. przy *Requiem dla gospodyni*), która obejmuje całą przestrzeń teatralną, rozszerza się dalej niż horyzont sceny, przekracza granice teatru, sugerując istnienie sfery poza polem naszego widzenia, perspektywy transcendentalnej. Jej obecność ewokuje niepokojącą niebieską linią, jarzącą się pod ciemną ścianą horyzontu scenicznego świata. „Większość z nas jest nastawiona na efekt chwilowy. I nagle stajemy przed książką Wiesława Myśliwskiego *Widnokrąg*, która jest głęboką refleksją nad sobą, nad swoim losem, przeszłością”³¹.

W myśl tych słów Kalina kreuje oniryczną przestrzeń na kształt obrazów przywoływanych po latach – tak jak pamięć utkana jest ze strzępów – ledwie zarysowaną kilkoma prostymi elementami, wyczyszczoną ze szczegółu rodzajowego. Ascetyczna, niemalże pusta scena „urządzana” jest za pomocą zmieniających się półprzezroczystych ekranów, oddzielających plan intymny od społeczno-politycznego, oraz powoli wysuwanych zza kulis sprzętów bądź podestów z umownym umeblowaniem scen rozgrywających się we wnętrzach: stołem z rodzinnego domu, fotelem nauczyciela, ojcowskim szpitalnym łóżkiem, siermiężnym wyposażeniem biura w fabryce, toaletką z parawanem obwieszonym fatalaszkami siostr Ponckich (por. il. 3.–5.). W spektaklu dominują obrazy o przytłumionych barwach, spowite niebieskawą poświatą stwarzającą oniryczny efekt oddalenia, przenikające się z kadrami otulonymi miękkim, przyćmionym światłem, przypominającymi stare fotografie w sepii, co podkreślane jest przez realizm kostiumów i rekwizytów. To one właściwie osadzają bohaterów w czasie i przestrzeni, jednak – jak zaznaczają twórcy – nie chodziło o efekt dosłowności. Duet Tosza – Kalina stanowczo odcina się od sentymentalnego powrotu do klimatu wojny i wczesnych lat powojennych, posługuje się teatralną synekdochą, odwołuje do pamięci widza określonymi znakami – jak rodzinna procesja z walizkami i tobołkami, pojawiająca się w smudze światła od strony foyer grupa żołnierzy w polskich mundurach, z obandażowanymi zakrwawionymi głowami, czerwony krawat Piotra, na którego widok dystansują się wszyscy sąsiedzi, czy nieodłączne siatki z zakupami w rękach matki.

³¹ *Miłość w przyspieszonym tempie. Rozmowa W. Sulisza z J. Kaliną.* „Dziennik Wschodni”, 6.02.2009.

Podobną funkcję ma pełnić wyznaczająca rytm spektaklu muzyka (skomponowana przez Piotra Salabera), oparta na dźwiękach fortepianu, skrzypiec i subtelnej wokalizie, a w scenach o charakterze rodzajowym kontrapunktowana staroświeckimi melodiami tang z płyt panien Ponckich, walczyków na szkolnej zabawie czy odśpiewywanych wyimków z propagandowego repertuaru epoki stalinizmu. Kalina mówił, że „Człowieka w przestrzeni komunistycznej, czy też socjalistycznej, pokazujemy jako podlegającą destrukcji istotę ludzką. Bliższe to jest jednak poezji niż realistycznym przekazom, które byłyby tu zgubą”³².

W prozie Myśliwskiego historia stanowi tło, daje człowiekowi poczucie wyższego ładu. Pojawia się w opowieściach ojca, który rozsnuwa przed synem wielowątkowe narracje o dziejach wielkich bitew, ale przede wszystkim przybiera mniej spektakularne, prywatne oblicze, gdy towarzyszy dojrzewaniu Piotra, jest podporządkowana prawu jego pamięci. Te odniesienia najmocniej wybrzmiewają w pierwszym akcie widowiska, natomiast w drugiej części akcent przesuwają się w sfery coraz bardziej intymne, dotykając spraw miłości i erotyki, pragnienia szczęścia, odchodzenia, przemijania, samotności. Zawierają się one w nieuchwytnym obrazie Anny – niedopowiedzianym, ewokującym tajemnicę, ale także w ostatniej, uderzającej sekwencji z udziałem panien Ponckich, które po rozjaśnieniu sceny okazują się starymi kobietami, zastygłymi w swych dawnych zmysłowych pozach, uwięzionymi w ułudzie przebrzmiałego świata przedwojennych tang (por. il. 6.). Andrzej Franaszek komentował:

Inscenizacja *Toszy* zda się dotyczyć esencji powieści. Nieubłagany rytm przemijania, czas, śmierć i pamięć, ludzki los, którego zrozumienie jest „najwyższym stanem cierpienia”, nasze niekończące się zmierzanie do widnokregu, pod być może pustym niebem – ludzi wygnanych, którym pozostały niejasne wspomnienia [...]³³.

³² Wypowiedź w artykule: T. GONG: *Prozę zamieni w czystą poezję ...* Dodajmy, że w opinii jednego z krytyków dzięki sprawnemu zastąpieniu epickich sekwencji powieściowych konkretów symbolicznym skrótem powstało „widowisko o rzadko spotykanej głębi i sile wyrazu”. Por. J. WACH: *Obcy i osamotnieni ...*

³³ A. FRANASZEK: *Tak gęsto tu od słońca*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 7.



Il. 3. Jan Wojciech Krzyszczak (Ojciec), Krystian Stasiewicz (Piotruś), Mikołaj Roznerski (Piotr).
Fot. Aleksander Wolak © Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie



Il. 4. Jolanta Deszcz-Pudżianowska (Portierka), Mikołaj Roznerski (Piotr).
Fot. Aleksander Wolak © Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie

„Przedstawienie jest obszernym traktatem o pamięci, o trudzie poszukiwania straconego czasu, dzięki czemu przeszłości i własnej egzystencji nadaje się sens” – pisała Elżbieta Baniewicz³⁴. „W innym planie jest to spektakl o zmierzchu tego wszystkiego, co odeszło, mówiąc symbolicznie, razem z wiekiem XX [...] oglądamy requiem dla pewnej formacji kulturowej i jej wartości” – spostrzegł Grzegorz Józefczuk³⁵.

Obserwując recepcję scenicznej adaptacji *Widnokągu*, należy stwierdzić, że ta – wydawałoby się – niszowa propozycja, zapewne znana z lektury tylko wybranej części widowni i niekoniecznie pociągająca dla współczesnego konsumenta kultury, zyskała rangę jednej z najważniejszych inscenizacji w lubelskim teatrze w okresie ponad dziesięcioletniej dyrekcji Krzysztofa Babickiego³⁶. Przemawia za tym nie tylko głos codziennej prasy, zwyczajowo promującej wydarzenia lokalnej kultury, choć nie w każdym przypadku reagującej z takim entuzjazmem: „sceniczne arcydzieło”³⁷, „rewelacja!”, „wreszcie w Lublinie można zobaczyć ważny, współczesny teatr”³⁸, „spektakl wielkich wzruszeń”³⁹, „absolutnie perfekcyjny”, „wybitny spektakl, znakomicie przyjmowany przez publiczność, przejmujący, zwarty – sceniczne lustro prozy Myślińskiego”⁴⁰. Z nieco większym dystansem wypowiadali się krytycy niezależni, współpracujący z portalami teatralnymi („Teatralia”) i periodykami literacko-artystycznymi (E. Baniewicz w „Twórczości”, J. Cymerman na łamach „Teatru”, J. Majcherek w „Zeszytach Literackich”, J. Wach w „Akcencie”), dokładniej przypatrując się niuansom teatralnej adaptacji.

³⁴ E. BANIEWICZ: *Widnokągu pamięci*. „Twórczość” 2009, nr 7.

³⁵ G. JÓZEF CZUK: *Widnokągu intymnej samotności*. „Gazeta Wyborcza Lublin”, 2.02.2009.

³⁶ *Widnokągu* pozostawał w repertuarze przez trzy sezony (od stycznia 2009 do marca 2011 roku zagrano 34 spektakle). Babicki pełnił stanowisko dyrektora artystycznego Teatru im. J. Osterwy do 31 sierpnia 2011 roku, równocześnie z zespołu odszedł Mikołaj Rożnerski.

³⁷ T. DRAS: *Autobiografia każdego z nas*. „Kurier Lubelski”, 30.01.2009.

³⁸ W. SULISZ: *Rewelacja!* „Dziennik Wschodni”, 2.02.2009.

³⁹ T. GONG: *Prozę zamieni w czystą poezję ...*

⁴⁰ G. JÓZEF CZUK: *Widnokągu intymnej samotności ...*



Il. 5. Mikołaj Roznerski (Piotr), Hanka Brulińska (Róża Poncka), Karolina Stefańska (Ewelina Poncka). Fot. Aleksander Wolak © Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie



Il. 6. Hanna Pater i Anna Nowak (panny Ponckie po latach), Mikołaj Roznerski (Piotr)
Fot. Aleksander Wolak © Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie

Trudno przy tym nie zgodzić się z konkluzją Jarosława Cymermana:

Przedstawienie oglądane na zimno, zwłaszcza z książką Myśliwskiego w rękę, traci. Łatwo dostrzegamy wówczas wszystkie mankamenty, poezja zmienia się w dłużyznę, a z kolei krótkie sekwencje irytują spłyconiem wątków ważnych w powieści. Oglądane jako samoistne dzieło – zyskuje. To spektakl o pamięci – jest jak album ze starymi rodzinnymi fotografiami, jak powrót po latach do miejsc, w których spędziło się dzieciństwo⁴¹.

Generalnie bardzo pozytywny odbiór inscenizacji utwierdziła decyzja Sekcji Krytyków Teatralnych ZASP o przyznaniu Mikołajowi Roznerskiemu Nagrody im. Andrzeja Nardellego za najlepszy w sezonie debiut aktorski w teatrach dramatycznych. Do historii przeszły też słowa Wiesława Myśliwskiego skierowane do zespołu po prapremierowym spektaklu: „Dzięki wam powróciła moja nadszarpnięta wiara w kunszt polskiego aktorstwa”⁴².

„Czym dzisiaj zdobywa autor sztuki, reżyser czy scenograf tę delikatną tkanę, jaką jest widz?” – zastanawiał się w swej refleksji na temat współczesnego teatru Leszek Mądzik, równocześnie diagnozując, że najczęściej mówi on o sobie, o niezgodzie na obecny czas, a utwór wzięty na warsztat traktuje w sposób pretekstowy.

Im bardziej gnębimy autora sztuki i oddalamy się od jego myśli, tym bardziej awangardowy wydaje się spektakl. Profanum czyjejs idej zawartej w tekście jest w dobrym tonie. Napotykać na podatny grunt, zdobywa się dzisiaj widza na skrót. [...] Im bardziej dosłowna, pozbawiona poezji scena, tym większa szansa na głośność spektaklu, jego zauważenie. [...] Pod pretekstem „prawdy życia”,

⁴¹ J. CYMERMAN: *Widnokrąg w teatrze*. „Teatr” 2009, nr 5.

⁴² Materiały Archiwum Teatru im. J. Osterwy w Lublinie. W rolach głównych wystąpili: Piotr – Mikołaj Roznerski, Kaziuń – Piotr Wysocki, Matka – Magdalena Szejman-Lipowska, Ojciec – Jan Wojciech Krzyszczak, Piotruś – Wiktor Golejewski/Krystian Stasiewicz, Burmistrz – Witold Kopeć, Babka – Jadwiga Jarmuł, Dziadek – Andrzej Golejewski, Wujek Władek – Jerzy Rogalski, Wujek Stefan – Artur Kocięcki, Wujenka Jadwiga – Anna Zawisłak, Wujenka Marta – Teresa Filarska, Iwan – Tomasz Bielawiec, Róża Poncka – Hanka Brulińska, Ewelina Poncka – Karolina Stefańska/Agata Moszumańska, Nauczyciel – Henryk Sobiechart, Anna – Kinga Waligóra.

jej absurdalności, biologii, pojawiają się obrazy oddalające nas od tych, które głęboko w sobie nosimy⁴³

– konstatuje twórca Sceny Plastycznej KUL, obserwując wyścig teatrów w efektownym pozyskiwaniu widza.

Gdzie zatem tkwi tajemnica sukcesu scenicznej adaptacji powieści Myśliwskiego, niemieszczącej się w głównym nurcie współczesnych trendów artystycznych? Paradoksalnie być może w tym, że twórcy przedstawienia nie silili się na poszukiwanie awangardowo-spektakularnych pomysłów-wytrychów, wynikających z chęci wywołania rozgłosu czy przypodobania się widzowi, tylko podjęli próbę znalezienia interpretacyjnych kluczy ukrytych w wielowymiarowych pokładach samego tekstu, proponując jeszcze nie wzorcową inscenizację (której oczekiwał Janusz Majcherek), ale uczciwą lekcję prozy Myśliwskiego. Zamiast dekonstrukcji powieści obrali drogę szacunku dla słowa. „Najważniejsze są słowa Myśliwskiego. Scenografia, muzyka i cała reszta teatralnej maszyny nie powinna konkurować z tekstem” – podkreślał Jerzy Kalina⁴⁴. Zrealizowano więc blisko trzygodzinny spektakl, w którym nie obawiano się momentów wyciszenia ani rozbudowanych monologów, ryzykowania nudy przez spowolniony bieg akcji, pozostawiania odbiorcy w niedopowiedzeniu i konfrontowania go z pytaniami, jakie pisarz zawarł w powieści.

⁴³ L. MĄDZIK: *Spojrzenie W: Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*. Red. A. PODSTAWKA, A. JAROSZ. Lublin 2011, s. 352.

⁴⁴ T. DRAS: *Autobiografia każdego z nas...*

Adaptacje prozy powieściowej Wiesława Myśliwskiego w teatrze polskim (krótko i węzłowato)*

Adaptacja sceniczna

Bożena Frankowska w kanonicznej *Encyklopedii teatru polskiego* pisze, że adaptacja sceniczna to „dramatyzacja, przystosowanie, przekształcenie, przeróbka”¹. W XIX wieku adaptowano przede wszystkim znane powieści: Józefa Ignacego Kraszewskiego (np. *Chata za wsią*) czy Henryka Sienkiewicza (np. *Ogniem i mieczem*, prapremiera krakowska – 1885). Pierwszą bodaj jednak powieścią zaadaptowaną na scenę polską w ogóle byli *Nędznicy* Victora Hugo (w inscenizacji Wincentego Rapackiego: Czerniowce – 1863; Lwów – 1864).

Kiedy przed laty przygotowywałem szkic o Brunonie Schulzu (który dramatów przecież nie pisał) w teatrze, przypomniałem pokrótce zagadnienie trudnej sztuki adaptacji, która od zawsze budziła kontrowersje². Rekapitulując: sądzę, że obyczaj teatralnych adaptacji powieści wprowadził na dobre André Antoine (na żywym ciele dzieł Emila Zoli). Fiodora

* W trakcie prac redakcyjnych nad tomem prof. Jan Ciechowicz tragicznie zmarł. W związku z tym w jego szkicu nie zostały dokonane żadne znaczące zmiany redakcyjne – decyzję podjął redaktor naukowy tomu prof. Józef Olejniczak.

¹ Por. B. FRANKOWSKA: *Adaptacja sceniczna*. W: EADEM: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa 2003, s. 7–8.

² Por. J. CIECHOWICZ: *Bruno Schulz w teatrze*. W: IDEM: *Myślenie teatrem*. Gdańsk 2000, s. 157–172.

Dostojewskiego najwcześniej adaptowali Władimir Niemirowicz-Danczenko i Jacques Copeau. Jaroslava Haška *Przygody dobrego wojaka Szwejka* – Erwin Piscator. Dla twórców Wielkiej Reformy Teatru adaptacja była ratunkiem przed kryzysem dramaturgii, rodzajem quasi-sztuki zmontowanej z powieści lub poematu (nierzadko adaptację synonimizowano z przeróbką, sygnalizując proceder nieco podejrzany).

Dostojewski, który teatr uwielbiał (choć sztuk teatralnych raczej nie pisał), wymyślił nawet krótką typologię adaptacji scenicznych, wartą chyba przypomnienia³. Píše, po pierwsze, o mało raczej cenionej adaptacji właściwej (to próba zainscenizowania całej powieści „w pigułce”). Po drugie, znacznie wyżej stoi u autora *Biesów* dramatyzacja wybranych epizodów powieści, budowana na zasadzie części, która jest całością („pars pro toto”). Tutaj zapewne znalazłoby się miejsce dla przedstawienia *Nastazja Filipowna* w reżyserii Andrzej Wajdy (1977), czyli bardzo udanej próby zainscenizowania jakichś ostatnich 50 stron *Idioty* (Wajda „zaaranżował” jeszcze w swoim teatrze adaptacji Dostojewskiego: *Biesy* w roku 1971 oraz *Zbrodnię i karę* w roku 1984)⁴. Wreszcie, po trzecie, ostatnią odmianą stanowi w tej typologii adaptacja, która jest – na dobrą sprawę – próbą stworzenia prawie całkowicie samodzielnego dramatu w oparciu o powieść (por. *Ulisses* Macieja Słomczyńskiego, tłumacza, według powieści Jamesa Joyce’a, w reżyserii Zygmunta Hübnera, z Teatru Wybrzeże, z roku 1970)⁵.

Adaptografia, czyli indeks dzieł niedramatycznych (z opisami) adaptowanych na potrzeby teatru, zajęłaby spory tom. W Polsce przynajmniej trzykrotnie „przykrawano na scenę”: *Wierną rzekę* i *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego; dwukrotnie *Faraona* Bolesława Prusa (w tym bardzo oryginalna, udana inscenizacja młodego Adama Nalepy z Teatru Wybrzeże

³ Por. R. PRZYBYLSKI: *Przeróbki sceniczne Dostojewskiego*. „Dialog” 1966, nr 5. Por. także: E. CSATÓ: *O adaptacjach*. W: IDEM: *Interpretacje*. Warszawa 1979, s. 328–330. Csató pisał m.in.: „prawdą jest np., że adaptacja zawsze w pewnym stopniu »falszuje« powieść, cóż z tego, jeśli widzom to zafalszowanie nie przeszkadza”.

⁴ Por. *Dostojewski – Teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze w Krakowie. Biesy, Nastazja Filipowna, Zbrodnia i kara. Scenariusze – komentarze*. Oprac. M. KARPIŃSKI. Warszawa 1989.

⁵ Por. *Pół wieku Teatru Wybrzeże – przedstawienia*. Red. J. CIECHOWICZ. Gdańsk 1998 (o gdańskiej prapremierze *Ulissesa* píše tam amerykański, ówczesny prorektor Uniwersytetu Gdańskiego, prof. Andrzej Ceynowa).

z roku 2015, gdzie w finalnej sekwencji zaćmienia słońca, scena składa się „jak domek z kart”, na widowni zaś zapada ciemność „jak oko wykol”, a z sufitu sypie się „złote” i „czarne” confetti).

Szerzej na temat „powieści na scenie”, na przykładzie adaptacji prozy powieściowej Witolda Gombrowicza, pisze w swojej dysertacji doktorskiej (dotąd nieopublikowanej) Anna Bielecka-Mateja⁶. Autorka prezentuje (więcej niż sensownie) nie tylko „krótką historię adaptacji polskiej”, ale przede wszystkim starannie opisuje dzieje sceniczne czterech powieści Gombrowicza (*Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosu*), gdzie do każdej powieści dobiera zwykle po trzy–cztery najważniejsze inscenizacje, także niezbyt udane. Przy tej okazji warto może odnotować przynajmniej dwie opublikowane już książki, które miały za przedmiot badań adaptacje prozy wybitnych autorów (polskich i obcych) – Elizy Szymańskiej pracę o adaptacjach scenicznych *Procesu* Franza Kafki⁷, a przede wszystkim Elżbiety Mikiciuk rozprawę habilitacyjną dotyczącą wątków misteryjnych *Braci Karamazow* i ich wizji scenicznych⁸.

Proza powieściowa Wiesława Myśliwskiego miała może trochę mniej szczęścia do teatru (aniżeli Dostojewski czy nawet Gombrowicz), ale także warta jest przecież staranniejszej penetracji (w dość arbitralnym układzie „na trzy”).

Chłopski los

Chodzi o *Kamień na kamieniu*, drukowany w roku 1983 (w pięciu odcinkach) na łamach „Twórczości”, redagowanej wówczas przez Jerzego Lisowskiego, a wydany przez PIW rok później⁹. Od razu trzeba powiedzieć, że powieść przez wielu uznawana za arcydzieło (np. przez Henryka Berezę, ale i Annę Tatarkiewicz) miała w sumie bodaj osiem prób scenicznych adaptacji, gdzie o dwóch trzeba koniecznie napisać/opowiedzieć.

⁶ Por. A. BIELECKA-MATEJA: *Powieść na scenie. Adaptacje prozy powieściowej Witolda Gombrowicza*. Rozprawa doktorska w zakresie literaturoznawstwa. Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego. Promotor: J. CIECHOWICZ. Gdańsk 2013.

⁷ E. SZYMAŃSKA: *Adaptacje sceniczne Procesu Franza Kafki w Polsce*. Wrocław 2008.

⁸ E. MIKICIUK: *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych Braci Karamazow i ich wizjach scenicznych*. Gdańsk 2009.

⁹ W. MYŚLIWSKI: *Kamień na kamieniu*. Warszawa 1984 (pierwodruk: „Twórczość” 1983, nr 3–7).

Niestety, zacząć trzeba od kłęski prapremiery (10.06.1984), przygotowanej wprawdzie przez Bogusława Litwińca, jednego z czołowych animatorów polskich teatrów osobnych, we wrocławskim Kalamburze, ale bez żadnego „pomyślunku”. Dość, że w przedstawieniu, ciągnącym się ponad cztery godziny, Bożena Kulczyńska zobaczyła, na łamach miesięcznika „Więź”, spektakl natrętnie werystyczny i kiczowaty, który uznała za „całkowitą kłęskę”¹⁰. Niedużo lepiej ocenił prapremierę Litwińca, zwykle dość łagodny, Tomasz Miłkowski, który pisał wprawdzie o przejmującym ludzkim losie bohaterów *Kamienia na kamieniu*, ale w Kalamburze słabo zagranym (dość, że – zdaniem krytyka – aktorzy najlepsi są wtedy, kiedy „nie grają”, tylko mówią tekst powieści ze sceny w stylu rapsodycznym)¹¹. Recenzent „Tygodnika Kulturalnego” pisze po prostu – już w tytule – o „poplątaniu konwencji”¹². Mitotwórcza skłonność Litwińca do „pisania na scenie”, doprowadziła do inscenizacji niemal skandalicznej, gdzie nawet Szymków Pietruszków było na scenie wręcz czterech, a jeden – podobno – gorszy od drugiego. Szkopuł w tym, że były to czasy działalności tzw. Teatru Rzeczypospolitej (z dyrektorem Janem Pawłem Gawlikiem), który prezentował ten nieudany spektakl w różnych miastach nie tylko w całej Polsce (Warszawa, Kraków, Oborniki Śląskie), ale i w Kanadzie oraz USA.

Na szczęście prawie natychmiast sytuację teatralnego *Kamienia na kamieniu* uratował Jerzy Hutek – zaprawiony w boju udanymi adaptacjami *Cesarza Ryszarda Kapuścińskiego* (1978, 1979) – ze swoją inscenizacją w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi (premiera 28.10.1984). Tym razem prawie wszyscy krytycy byli zgodni, a do programu teatralnego świetny esej (jak busolę) napisała sama Małgorzata Szpakowska. „Nie było to przedstawienie poniżej tekstu powieści”, o czym zapewniał kompetentnie na łamach „Twórczości” młody wtedy Jacek Sieradzki, dziś redaktor naczelny „Dialogu”¹³. Los Szymona Pietruszki został tym razem „rozpisany” na dwóch aktorów, gdzie zarówno znakomity Wirgiliusz Gryń (jako stary), jak i młody Stanisław Jaskuła grali jak z nut. Także Władysław Dewoyno – jako ksiądz – pozostał w dobrej pamięci recenzentów, świadków tego bardzo

¹⁰ B. KULCZYŃSKA: *Bez ironii*. „Więź” 1985, z. 1–3, s. 242–244.

¹¹ Por. T. MIŁKOWSKI: *Chłopski los*. „Trybuna Ludu” 1984, nr 294.

¹² A. GOTSKI: *Poplątanie konwencji*. „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 36, s. 12.

¹³ J. SIERADZKI: *Chłop, kołtun, teatr*. „Twórczość” 1985, nr 3, s. 127–130.

dobrego teatru z powieści, z której niewiele przypadło¹⁴. Tak, jakby wszystko (no, prawie) zostało opowiedziane, jak w mistrzowskiej rozprawie prof. Bogumiły Kaniewskiej¹⁵.

Widnokrąg pamięci

Za *Widnokrąg*¹⁶ wydany w roku 1996 Myśliwski otrzymał – rok później – Nagrodę Literacką „Nike”. Po realizacji radiowej w reżyserii Waldemara Modestowicza (Teatr Polskiego Radia, premiera 1.01.1998) pt. *Matka*, gdzie rolę tytułową zagrała Grażyna Barszczewska, a Narratorem był Mariusz Benoit, przyszło *Dotknięcie* w Teatrze Telewizji (w reżyserii Izabeli Cywińskiej, premiera 14.05.2001), a dopiero na końcu inscenizacja teatralna Bogdana Toszy (w Teatrze im. J. Osterwy z Lublina, premiera 31.01.2009) – jak dotąd jedyna w teatrze „żywym”.

Tak się dobrze złożyło, że – jakiś dobry miesiąc po premierze – przyjechałem do Lublina (także jako absolwent KUL-u, ze szkoły prof. Ireny Sławińskiej) na zaproszenie ówczesnego dyrektora, Krzysztofa Babickiego, by poprowadzić tzw. premierę studencką. Wcześniej przeczytałem, co się tylko dało – o przedstawieniu ukazało się w sumie ok. dwudziestu recenzji. Nie od dziś wiadomo, że Tosza jest świetnie wykształcony, znakomicie odczytany. W „rodzimej” dla Myśliwskiego „Twórczości” o spektaklu pisała poruszona Elżbieta Baniewicz; na łamach paryskich kiedyś „Zeszytów Literackich” – Janusz Majcherek; a w „Tygodniku Powszechnym”, wówczas szef działu kulturalnego, za chwilę monografista biografii Czesława Miłosza – Andrzej Franaszek. Nie było ważnej gazety w III RP, która nie zauważyłaby zwycięskiej próby Toszy i scenografii Jerzego Kaliny w zmaganiu się z materią i duchem *Widnokręgu*.

Przedstawienie okazało się obszernym traktatem o pamięci i o przeszłości, która nadaje sens temu, co „tu i teraz”, gdzie także dwie fotografie, rzucone „na scenie”, wywoływały prawdziwe klisze pamięci¹⁷. Sensowna adaptacja

¹⁴ Por. J. KWIECIŃSKI: *Opowieści o chłopskim losie*. „Odgłosy” 1984, nr 49, s. 9; K. SIELICKI: *Własna proza Szymona Pietruszki*. „Teatr” 1985, nr 4, s. 18–21.

¹⁵ Por. B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013. Por. także: E. PINDÓR: *Proza Wiesława Myśliwskiego*. Katowice 1989.

¹⁶ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg*. Warszawa 1996.

¹⁷ Por. E. BANIEWICZ: *Widnokrąg pamięci*. „Twórczość” 2009, nr 7.

(ok. 600 stronicy powieści w trzy godziny) dotykała „esencji powieści”; mówiła o nieubłaganym rytmie przemijania, czasie, śmierci i pamięci; o ludzkim losie i naszym nieskończonym dążeniu „do widnokrzę”¹⁸. Warto już w tym miejscu – z mojej perspektywy Trójmiasta – przywołać ostatni obraz powieści, z zapytaniem dziecka skierowanym do tatusia: „Przynieść ci jeszcze morza?”

Waldemar Sulisz od razu pisał, że to spektakl-rewelacja, Marek Radziwon – już po spektaklu telewizyjnym Cywińskiej – że „dobre, bo znane”¹⁹. O przedstawieniu Toszy starannie opowiedział na łamach stołecznego „Teatru” Jarosław Cymerman²⁰. Przekonywał, że przy takiej robocie adaptacyjnej selekcja materiału jest konieczna. Podnosił walory roli Roznerskiego jako Piotra – że to po prostu kreacja. Wszyscy prawie podkreślali duży udział świetnej scenografii Kaliny w konstruowaniu obrazów scenicznych. „W przedstawieniu Toszy na scenie dominują obrazy, oszczędne i umowne, budowane przez wybitnego artystę-performera i plastyka, Jerzego Kalinę, który pustą scenę »urządza« za pomocą zmieniających się ekranów i przyciemnionego, miękkiego światła” – pisze jak natchniony Janusz Majcherek²¹.

Sam Kalina był obecny na premierze studenckiej (podobnie jak Tosza, nie było Myśliwskiego) i trochę potem narzekał, że nazbyt teoretyzowałem (o adaptacji w ogólności), zamiast szybko oddać głos studentom „z widowni” (i bodaj miał rację)²².

Anioł łuskał po mistrzowsku

*Traktat o łuskaniu fasoli*²³ z roku 2006 także otrzymał – już drugą w dorobku autora – nagrodę Literacką „Nike” (w roku 2008). W teatrze był grany tylko trzy razy, o czym trzeba choć trochę opowiedzieć. I tym razem pierwszy był Waldemar Modestowicz ze słuchowiskiem radiowym, czyli teatrem wyobraźni (premiera 25.07.2007; Bohatera zagrał

¹⁸ Por. A. FRANASZEK: *Tak gęsto tu od słońca*. „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 7.

¹⁹ Por. W. SULISZ: *Rewelacja!* „Dziennik Wschodni”, 2.02.2009; M. RADZIWON: *Dobre, bo znane*. „Teatr” 2001, nr 6 [o *Dotknięciu* w reżyserii Cywińskiej].

²⁰ Por. J. CYMERMAN: *Widnokrzę w teatrze*. „Teatr” 2009, nr 5, s. 14–15.

²¹ J. MAJCHEREK: *„Widnokrzę” w kropli adaptacji*. „Zeszyty Literackie” 2009, z. 2.

²² Por. A.Z. KOWALCZYK: *Między magią a akademickością*. „Kurier Lubelski” 2009, nr 63.

²³ W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2006.

Damian Damięcki, a Młodego – Grzegorz Damięcki, jego syn). Wszak pierwsze słowa powieści brzmią: „Przyszedł pan fasoli kupić? Do mnie? To przecież w każdym sklepie dostanie pan fasoli”²⁴. Dopiero po pięciu latach doszło do premiery teatralnej, raczej nieudanej, w koszalińskim Teatrze Dialog. Dokładnie 29.03.2012 roku weteran Jerzy Litwin zaprezentował *Traktat...* jako monodram w reżyserii Marka Kołowskiego – w ramach III Festiwalu Monodramu „Monoblok” – słabo jednak panując nad całą powieścią. Nie tylko zapominał tekstu, ale i gubił myśl autora (już nie mówiąc o brakach aktorskich „w wykonaniu”).

Honoru domu, gdy idzie o teatralne kreacje w adaptacjach tej powieści, broni, na szczęście, niejaki Michał Anioł (*nomen omen*), w znakomitym, ascetycznym przedstawieniu *Traktatu o łuskaniu fasoli* w Teatrze im. J. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim (reż. Sławomir Batyra, premiera 27.03.2013). Rzeczywiście, Anioł łuskał po mistrzowsku²⁵. Sam na scenie, w gawędzie stróża ogródków działkowych, mając za rekwizyty jedynie miotły – psy i goście byli bowiem tylko w jego wyobraźni.

Ostatnia powieść Wiesława Myśliwskiego, czyli *Ostatnie rozdanie*²⁶ z roku 2013, znowu przez wielu uważana za wybitną, nie doczekała się jeszcze ze strony teatru żadnej próby adaptacji. Najwybitniejszą realizacją teatralną Myśliwskiego był bodaj *Widnokrąg* w reżyserii Toszy, a najgorszą *Traktat o łuskaniu fasoli* w wykonaniu Litwina. Warto także tu wspomnieć o istnieniu dobrze zestawionej bibliografii jego sztuk i adaptacji (teatralnych i filmowych)²⁷.

²⁴ Ibidem, s. 5.

²⁵ Por. T. NIECIECKI: *Anioł łuskał po mistrzowsku*. „Gazeta Lubuska” 2012, nr 75.

²⁶ W. MYŚLIWSKI: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013.

²⁷ Por. Wiesław Myśliwski, *Bibliografia*. Wyd. 3. Oprac. B. PIOTROWSKA. Kielce 2012 (rozdział IV: *Adaptacje teatralne i filmowe. Scenariusze. Audycje radiowe*).

Kres kultury chłopskiej*

Na początku konstatacja, a może nawet prowokacja. Inteligent polski, poza wyjątkami, niewiele wie o kulturze chłopskiej i nigdy nie chciał wiedzieć więcej. Wytłumaczyć więc, co dobiegło swojego kresu, jest zadaniem niełatwym, jeśli nie daremnym. Naturalnie, ów stan niewiedzy ma wielorakie, historyczne i społeczne, przyczyny, lecz nie tu miejsce, żeby ich dochodzić. Pozostaje jedynie zauważyć, że świadomość inteligenta polskiego jest w tym względzie europejskim ewenementem.

W wielu krajach, gdzie kultury chłopskie stanowiły naturalne, stałe dorzecza, zasilające kultury narodowe, a często determinowały tych kultur charakter, w świadomości ogółu dziedzictwo chłopskie partycypowało jako naturalny jej składnik. W Polsce, mimo Chopina, Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego, Leśmiana czy Szymanowskiego, którzy byli drogowskazami ku chłopskiej kulturze, znakami jej nieprzebranego bogactwa, kultura ta aż do ostatnich swoich dni pozostawała na uboczu, nierozpoznana, deprecjonowana, częstokroć fałszowana lub ideologizowana, dla wielu egzotyczna, dla niektórych wręcz nieistniejąca. Warto więc przypomnieć,

* Esej publikujemy za łaskawą zgodą autora. Podstawa edycji: W. MYŚLIWSKI: *Kres kultury chłopskiej*. „Gazeta Wyborcza”, 22–23.05.2004, s. 18–20. Wcześniejsze edycje: IDEM: *Kres kultury chłopskiej*. Warszawa–Bochnia 2003; IDEM: *Kres kultury chłopskiej*. „Twórczość” 2004, nr 4.

że to ubocze jeszcze w 1939 roku – według rocznika statystycznego – zamieszkiwane było przez blisko 70 procent społeczeństwa polskiego. A jeśli dodamy do tego uwagę, że dzisiejsza inteligencja polska w ogromnym stopniu legitymuje się chłopską genealogią – do której, niestety, nie zawsze się przyznaje – to paradoks owego rozbratu inteligentkiej świadomości z kulturowym dziedzictwem chłopów, najogólniej mówiąc, staje się niezrozumiały, a podnosząc ton, nabiera wymiaru kulturowego dramatu. Można bowiem w najogólniejszym jedynie domniemaniu zdać sobie sprawę, cośmy na tym stracili, co w kulturze narodowej zostało zaprzepaszczone. Nie bez powodu Henryk Bereza nazwał kulturę chłopską kulturą matką. Były okresy – nie przeczę – w których inteligencję polską, a ściślej jej światłą elitę, ogarniały wyrzuty sumienia wobec tzw. sprawy chłopskiej czy, jak to określano, niedoli ludu. Dawała temu niejednokrotnie wyraz i w publicystyce, i w literaturze polskiej, i bezpośrednio w działaniach edukacyjno-oświatowych czy humanitarnych. Można by tu przywołać wiele prominentnych nazwisk, zwłaszcza z okresu, pozytywizmu, choć nie tylko. Były to jednak na ogół akty miłosierdzia, i nie tylko, w moralnym, ale także estetycznym planie. Na przeciwnym biegunie sytuuje się zjawisko tzw. chłopomanii. Polegało ono z grubsza na tym, że mimo marginalizacji chłopów w społeczeństwie, mimo nędzy jego bytu desygnowano go na spadkobiercę Piasta Kołodzieja, przypisując mu pierworodność słowiańską, dynastyczną hieratyczność, w jego rzekomej sile biologicznej i zdrowiu moralnym pokładając nadzieje na odrodzenie całego narodu. Były to naturalnie mistyfikacje niemające nic wspólnego z prawdziwym stanem rzeczy. Z katalogu tych mistyfikacji, którymi podniecała się na przykład młodopolska inteligencja i młodopolska literatura, pochodzi hasło „Chłop potęgą jest i basta”. Zakrawa na gorzką ironię, że hasło to narodziło się w tle przysłowiowej nędzy galicyjskiej i nasilającej się emigracji chłopów za chlebem. Historia stosunku inteligencji polskiej do chłopów jest oczywiście o wiele bogatsza i bardziej zawiła. Niemniej jednak, można by z tej historii wyciągnąć skrótowy wniosek, że chłopów darzono albo współczuciem, albo obojętnością, albo się ich bano, albo ich eksploatowano, albo ich lekceważono, albo im schlebiano, nigdy ich tak naprawdę nie rozumiejąc. Owo niezrozumienie najwyraźniej odbija się w obrazie kultury chłopskiej ukształtowanym przez

inteligentkie wyobrażenia, inteligentkie uproszczenia i uprzedzenia. Taki obraz, niestety, pokutuje w powszechnej świadomości do dziś. Nielicznym próbom dotarcia do prawdziwych źródeł tej kultury stała na przeszkodzie niemożność oderwania się od widzenia chłopca li tylko w zbiorowym, społecznym planie, jako owego zbiorowego planu charakterologiczny, typowy element. Nie potrafiono dostrzec chłopca jako człowieka w jednostkowym, egzystencjalnym wymiarze, naturalnie pozostającego, jak każda jednostka na tym świecie, w determinujących relacjach ze zbiorowością, w której żyje, która wpływa na jego wybory i sposoby zachowań, ze środowiskiem, w którym rodzi się i umiera.

Chłopskie i ludowe

Na pytanie, jaki jest chłop, inteligent polski ma w odpowiedzi na ogół kilka stereotypów określających z zasady jednostkę poprzez zbiorowość i zbiorowość poprzez jednostkę, a więc każdego chłopca jako wszystkich i wszystkich jako każdego. Dodajmy – stereotypów przeważnie pejoratywnych, nierzadko uwłaczających, z przysłowiowym „chamem” na czele, owym klasycznym produktem mentalności kołtuńskiej. Na zadane mi kiedyś tak brzmiące pytanie odpowiedziałem: nie wiem. Gdybym wiedział, jaki jest chłop, wiedziałbym, jaki jest człowiek. A swoją drogą to, że takie pytanie mogło się w ogóle pojawić, i ma do tego ciągle wzięcie, najdobitniej świadczy o stanie niewiedzy, irracjonalnych uprzedzeniach i z gruntu fałszywych wyobrażeniach. Nic dziwnego zatem, że świadomość inteligentka dała się zwieść tzw. ludowości jako rzekomemu synonimowi kultury chłopskiej. Nie tyle nawet zwieść. To produkt inteligentckiego stosunku do chłopca i jego kultury, rezultat inteligentckiego samopoczucia i inteligentkich urazów, przypisania sobie przez inteligencję polską wyłączności na tworzenie narodowej kultury, czego prostą konsekwencją stało się zubożenie czy wręcz zafalszowanie perspektywy w widzeniu roli innych. I tak w ambicjach poznawczych owa perspektywa ogranicza się na ogół do etnograficznego opisu objawów chłopskiej kultury, jej świątecznej widowiskowości, obrzędowości i obyczajowości, a w ambicjach animatorskich sprowadza się do seryjnego powielania wzorów tej kultury i poddawania ich estetyzującym procedurom. Mówiąc dobitniej, tzw. ludowość jest niczym innym jak zredukowaniem owej perspektywy do pojęcia folkloru.

Mimo to udało się, niestety, w powszechnym użyciu zaszcześcić termin „kultura ludowa” zamiast „kultura chłopska”. Nie tylko w powszechnym. Również specjalistyczny język uznał to pojęcie za bardziej adekwatne w obszarze swoich badań, a semantycznej różnicy między terminami „kultura chłopska” i „kultura ludowa” zdaje się nie rozumieć nawet wielu profesjonalistów od kultur. Trudno mi się tu rozwodzić nad głęboką, moim zdaniem, odmiennością tych dwóch pojęć. Powiem krótko: kulturą ludową może być i kultura miejska, i podmiejska, i przedmiejska, fabryczna, branzowa, uliczna, osiedlowa, rybacka, flisacka, dworska i jak kto chce. Ponieważ pojęcie ludu jest nieokreślone i pojemne jak studnia bez dna. Nie mówiąc już, że ludem może być mianowana każda zbiorowość bądź przez wspólne uczestnictwo w jakimś historycznym wydarzeniu, bądź w potrzebie emocjonalnej solidarności, a także w wyniku socjotechnicznych czy nawet propagandowych zabiegów. W pojęciu „kultura ludowa” zmieści się więc wszystko w zależności od potrzeb, życzeń, wyobrażeń, a nawet od społecznych czy politycznych zamówień. Ludowość, jak plastelina, z łatwością poddaje się koniunkturalizacji, ideologizacji, każdemu upartyjnieniu i każdemu upaństwowieniu. U jej podstaw leżą, co prawda, pewne, lecz z reguły zewnętrzne elementy kultury chłopskiej, w dodatku odpowiednio wybrane lub też każdorazowo wybierane na odpowiednią okazję, odpowiednio spreparowane, uestetycznione, a co najważniejsze – pozbawione wszelkiego tragizmu, który tę chłopską kulturę konstytuował w najgłębszym jej planie, wszelkiej metafizyki decydującej o istocie tej kultury. Podczas gdy kultura chłopska na naszych oczach, chociaż poza naszą świadomością, umarła, kultura ludowa, przeciwnie, ma się jak najlepiej. Ma swoje wytwórnie, swoje sklepy, swój ruch społeczno-artystyczny, swoje profesjonalne zespoły pieśni i tańca, zwłaszcza w środowiskach akademickich, awansowała nawet do rangi etykiety naszej tożsamości narodowej, reprezentując nas często gęsto na zewnątrz. A przede wszystkim rozwinęła chałupniczą, w przeważającej mierze przemysłową produkcję wszelkich asortymentów – od świątków po kilimy, od drewnianych łyżek po obrusy, od kaptur po meble itd., itd. Przyznaję, sam niekiedy coś z tych rzeczy chętnie kupuję. Zwłaszcza gdy chcę zrobić prezent komuś za granicą. Bywają naprawdę piękne. Lecz niech mnie nikt nie przekonuje, że to wytwory kultury chłopskiej. To tylko towar.

Samotność

Aby nie było nieporozumień – między tzw. kulturą ludową a kulturą chłopską nie ma żadnej równoważności. To po prostu zupełnie inne plany. Pierwsza to tylko uzawodowiony, uprzemysłowiony folklor czy nawet postfolklor. A druga? Powtórzę, co też już kiedyś powiedziałem: chłop nie wiedział, jaki jest jego folklor, wiedział, jaki jest jego los. To ów los, w którym skumulowała się pełnia doświadczenia ludzkiego, i jednostkowego, i zbiorowego, był fundamentem tej kultury. Szczególne znamię temu losowi nadawała wielowiekowa historia samotności, wieki niewoli i niedoli, cierpienia i milczenia, izolacji od narodu i państwa. Z konieczności skazywało to chłopów na samodzielność i samowystarczalność kulturową, na wypracowanie w codzienności i powtarzalności tak zdeterminowanego bytu własnych form egzystencji, własnych obrządków, rytuałów i zasad istnienia, własnego odczuwania czasu i własnego postrzegania przestrzeni, słowem, własnego wewnętrznego świata i stosunku do świata na zewnątrz. Toteż wyłania się z tej kultury wielkie człowiecze uniwersum, a nie folklor, jak by niektórzy chcieli. Paradoksalnie sprzyjało temu także i to, że dość długo chłopci nie uczestniczyli w historii. Historia na ogół wdzierала się w ich bytowanie jako dopust boży, byli wydani na pastwę historii bez jakichkolwiek możliwości wpływania na jej bieg. Nie mając poczucia uczestnictwa w historii, nie mieli też poczucia winy – jak powiedział Jerzy Pietrkiewicz – na przykład za upadek Polski, co tak doskwierało świadomości inteligentckiej i było przyczyną jej uczulenia na sprawę narodową, w konsekwencji stając się dotkliwym uczuleniem polskiej literatury i sztuki polskiej w ogóle. Świadomość narodowa chłopów – jeśli założyć, że wiemy, co to pojęcie znaczy – jest bardzo późnym zjawiskiem. Zanim się chłopci dobili owej świadomej przynależności do narodu, wiedzieli na ogół, że są chrześcijańscy, że przynależą do Boga czy do cara, a najczęściej do własnej wsi i parafii. Aczkolwiek moim zdaniem – tak na marginesie – w dużej mierze to dzięki chłopom Polska przetrwała. Dzięki ich przywiązaniu do ziemi, do języka, do wiary. Na tych trzech bowiem fundamentach zasadzało się chłopskie trwanie tu i zawsze, z dziada pradziada, niezależnie od tego, czy Polska była matką, czy macochą, czy w ogóle była. I niezależnie od tego, co się o niej wiedziało i co się do niej czuło. Z natury więc rzeczy kultura chłopska była kulturą bytu i kulturą miejsca, zamkniętą w kręgu: człowiek – ziemia – przyroda.

Motywową istnienia było jedynie trwanie i przetrwanie. Czas liczył się rodzajem prac, porami roku, świętami i następstwem pokoleń. Przestrzeń fizyczna ograniczała się do własnego obejścia, własnej wsi, parafii i najbliższego miasteczka. Nie znaczy to, że chłopci nie wędrowali, lecz przeważnie, gdy wcielono ich do takich czy innych armii, niekiedy za wolnością, dużo częściej jednak za chlebem, choć zdarzało się, że nawet do Ziemi Świętej. Chłopskie relacje, ustne czy zapisane, z tych wypraw w świat są przejmujące, i nie tylko ze względu na niezwykłość okoliczności, które nieraz tym wyprawom towarzyszyły, lecz przede wszystkim ze względu na opisy tego świata i jego percepcję przez ludzi, którzy od pokoleń nie opuszczali swoich gniazd. Wielka szkoda, że jak dotąd nikt nie podjął tematu owych chłopskich odysei. Generalnie żyli jednak chłopci w tym samym miejscu z dziada pradziada, pod tym samym niebem, z przymusu czy dobrowolnego przywiązania, wrośnięci głęboko korzeniami w swój pożałowania godny byt, dziedziczony i przekazywany dalej, w tę skąpaną przestrzeń dookolnego krajobrazu, poza którą rozciągał się ledwo domniemany świat, świat niepewny, budzący lęk, lecz zarazem podniecający wyobraźnię. Ów nieznany świat jako przeciwwaga zamkniętej, ograniczonej przestrzeni istnienia to częsty motyw chłopskich narracji, nasyconych nierzadko fantastycznościami czy wręcz cudownościami.

Przestrzeń

Trwałość miejsca, gdzie spełniało się ludzkie życie od urodzenia do śmierci, miejsca udeptanego przez pokolenia i strzeżonego pamięcią pokoleń, to jeden z podstawowych znaków chłopskiej kultury. Objawia się on na wiele sposobów. Powołam się na przykład najbardziej znany. Przywiązanie do ziemi. Wynikało ono i naturalnie z tego, że ziemia żywiła. Lecz i nadbudowana nad nią sfera emocjonalna i refleksyjna ułożyła się w swoistą teologię ziemi, nadając ziemi wymiar *sacrum*. Ziemia decydowała o integralności życia, tak sfery materialnej, jak duchowej, tak doświadczeń, jak wyobrażeń, tak jawy, jak snu. Ziemia była probierzem charakteru jednostki jako człowieka, jako gospodarza, jako sąsiada. Określała stosunki w rodzinie, determinowała uczucia i wychowanie. Tworzyła opinię, hierarchie i autorytety. Poddawała swojemu porządkowi czas, wyznaczała rytm ludzkiego życia. Kreowała zwyczaje, obyczaje, przekonania i przesady. Odciskała piętno na chłopskiej

eschatologii. Stanowiła metrum moralne chłopskiego świata. Tylko ziemia cię nie zdradzi, mawiał mój dziadek. Bo też odwrotnie proporcjonalnie do skąpej przestrzeni chłopskiego bytu miała się przestrzeń metafizyczna chłopskiej kultury. Ta przestrzeń była ogromna. W tę przestrzeń – jak już wspomniałem – wpisane było całe ludzkie uniwersum, pełnia relacji człowiek – człowiek, człowiek – zbiorowość, człowiek – świat – wszechświat – zaświat. Nacechowana niewyobrażalną cierpliwością istnienia, właśnie w sferze metafizycznej kultura chłopska odnajdywała niezwykle bogactwo zadośćuczynień i pocieszeń. Była to kultura zgody z losem, afirmująca życie takie, jakie przypadło człowiekowi w udziale, odpowiadająca na pytanie, jak żyć, kiedy żyć się często nie dawało, jak odnaleźć pył swojego istnienia w chaosie wszechrzeczy, jak przemijać z pokorą. Miała swoje wyobrażenie zła i dobra, kary i nagrody, swoje wyobrażenie wieczności i wyobrażenie Boga. Chrystus Frasośliwy, to arcydzieło polskiej sztuki przestrzennej, jest przecież chłopskiej proveniencji. To Bóg z chłopskiej doli, zatroskany jak chłop, biedny jak chłop i bezradny jak chłop. Synteza losu, nie tylko rzeźbiarska forma. Kto ją pierwszy wyrzeźbił, składał Bogu w ofierze swoje poniżenie, swoją nadzieję. Bo tak traktowana była sztuka w chłopskiej kulturze – jako ofiara. Dopóki nie została utowarowiona przez ludowość. Świadomości sztuki jako sztuki ta kultura nie miała. Wszystko było czynione z myślą o pożytku, więc i sztuka. Pożytek był pierwszą zasadą każdego ludzkiego działania. Była to kultura gospodarska, lecz zarazem gospodarna. Nie zmarnował się w niej żaden sen, żadna przestroga, żadne przeczucie. Wszystko coś znaczyło dla człowieka. Mimo przesylenia tragicznością z namaszczeniem traktowała dar istnienia.

Doświadczenie i mądrość

Doświadczenie było fundamentem tej kultury, doświadczenie – jeśli można tak powiedzieć – pionowe, to znaczy pokoleń, i poziome, to znaczy wspólnoty, wśród której człowiek mieszkał. Było to nade wszystko doświadczenie dotkliwości bytu i w tym planie można bez przesady mówić o egzystencjalnej pełni. Nie zabrakło bowiem w tym doświadczeniu niczego, co człowieka jako jednostkę i jako zbiorowość mogło spotkać na tym świecie. Z owego doświadczenia wyrastał cały system filozoficzny tej kultury, który przenikał ludzkie zachowania – jak i pieśni – praktyczną czy wręcz

użytkową mądrością, ale też mądrością uogólnień, ocen i sądów. Stworzył on bez mała poradnik zaradności w każdej potrzebie, ale też zbiór zasad, według których powinien człowiek postępować. Ta mądrość przejawia się w humorze i ironii przesycających chłopskie formy radości i zabawy, weselne obrzędy, chłopską erotykę, chłopskie przyspiewki, zalecanki itd. Ta mądrość przejawia się zresztą na wiele sposobów. Dam konkretny przykład. Przysłowia. Kiedy czyta się księgę chłopskich przysłów, rzuca się w oczy, jak wiele z nich przeczy sobie, wyklucza się wzajemnie, wręcz gotowi jesteśmy dojść do wniosku, że rządzi nimi absurd, bezsens, jeśli nie poczucie ironii. Lecz jak dowodzi znany pisarz czeski Karel Čapek w eseju zatytułowanym *O przysłowiach, czyli o mądrości ludowej*, owa mądrość nie zawiera się wcale w treści przysłów, lecz w tym, aby w każdej sytuacji człowiek mógł znaleźć odpowiedź na dręczącą go wątpliwość czy bezradność, aprobatę dla swojego wyboru czy zamiaru. Słowem, wiedza przysłów to wiedza intencjonalna, a więc pocieszyielska.

Chłopski epos

Mądrość kultury chłopskiej ujawnia się nade wszystko w wielkim zbiorowym eposie, jaki ta kultura stworzyła. Że taki epos stworzyła, nie mam co do tego wątpliwości. To epos o wiekach ponizienia i cierpienia, o wiekach rozpacz i wiekach nadziei. Niestety, to epos domniemany, w najlepszym razie zachowany w nielicznych szczątkach. Pamiętajmy, że ta kultura mówiła, nie pisała. Mowa żywa, a więc ta źródłana, choć ulotna, była językiem chłopskich narracji, chłopskich klechd, bajek, wyznań i zwierzeń, skarg i żalów, sag rodzinnych, opisów plag i zagrożeń, wędrówek wojennych, wypraw za chlebem itd., itd. Ten epos daje się jednak przynajmniej częściowo zrekonstruować – metodą rekonstrukcji naczynia z odkopanych przez archeologa odłamków – nie tylko zachowaną pamięcią, jeśli ktoś swoim życiem sięgnął jeszcze orbity tej kultury. Na szczęście słowo pisane wchodziło, choć z wolna, mocno spóźnione, w kulturę chłopską, a w niektórych regionach, na przykład na Śląsku, zwłaszcza Cieszyńskim, znane było chłopom od XVI wieku. Nierzadko zdarzały się przypadki, że chłopci wynajmowali usługi pisarskie u nauczycieli, organistów, pisarzy gminnych czy prebendowych, czy u kogokolwiek, kto był w pobliżu, a posiadał był tę sztukę. Wiele też ocalań chłopskiej mowy zawdzięczamy nagraniom magnetofonowym, chociaż

magnetofon zjawiał się co najmniej o pół wieku za późno. Wiele też uratowali pasjonaci-zbieracze, mimo że nie zawsze można ufać ich ścisłości, zwłaszcza językowej. Mam osobisty udział w takiej próbie rekonstrukcji owego chłopskiego eposu. Prowadzony przeze mnie przez ponad 20 lat kwartalnik „Regiony” miał właśnie to na celu jako najważniejszą powinność swojego profilu. W szczupłym zespole redakcyjnym systematycznie penetrowaliśmy, na ile było to możliwe, różne zasoby, archiwa, prywatne zbiory, skrzynie i kufry, często idąc tropami po omacku. Często sprzyjał nam przypadek, niekiedy zaprzyjaźnieni ludzie, którzy rozumieli naszą ideę. A niekiedy dochodziliśmy do odkryć drogą dedukcji, teoretycznego założenia, że takie zapisy muszą gdzieś być, ponieważ powstała sytuacja nie mogła ich nie powołać. Na szczęście udało nam się przez te ponad 20 lat zebrać i opublikować na łamach pisma wiele nieocenionych znalezisk. Wymienię przykłady: blok testamentów chłopskich, nie tych sformalizowanych, urzędowych, lecz tych narracyjnych, będących pożegnalnymi opowieściami ludzi w obliczu śmierci; listy braci Gawlików z 1854 roku, chłopskich emigrantów ze Strzelec Opolskich, którzy wraz z innymi założyli słynną osadę Panna Maria w Teksasie; zapiski chłopów śląskich sięgające XVIII wieku; życiopiisy Cieszyniaków z przełomu wieków, barwną opowieść Kazimierza Omyły, górala, z pierwszej wojny światowej czy wreszcie wspomnienia tzw. żelarzy – chłopów pańszczyźnianych z okolic Spiszu, których od pańszczyzny uwolnił dopiero Sejm II Rzeczypospolitej w 1931 roku. Czy z ostatniego półwiecza *Supliki chłopskie z czasów kolektywizacji*, przejmujący zbiorowy obraz oporu wsi przeciw zakusom totalitarnej ideologii i władzy. Zamierzaliśmy z tych odnalezionych zapisów przygotować obszerną, kilkutomową publikację, która byłaby czymś w rodzaju *requiem* dla chłopskiej kultury i chłopskiego słowa. Miała nawet w naszym zamierzeniu nosić tytuł *Księga chłopskiego słowa*. Niestety, brak funduszy, co dzisiaj w takich przypadkach powszechne, ale także brak jakiegokolwiek zainteresowania, zwłaszcza ze strony tych, którzy – wydawałoby się – są szczególnie tej kulturze coś winni, stanął na przeszkodzie naszemu zamierzeniu. Uznaję to niepowodzenie za symboliczne dla owego tytułowego kresu kultury chłopskiej. Powiem więcej, ta kultura nie ma nawet komu dzisiaj przekazać świadectwa, że była i czym była. To, że musiała umrzeć, jest normalnym wyrokiem dziejów. I nie pomogą tu żale różnych sentymentalistów, którzy przywołują takie czy inne,

przeważnie fałszywe, dowody na jej dalsze istnienie, którzy pozory biorą za rzeczywistość, a najczęściej pod pojęciem kultury chłopskiej rozumieją wspomnianą już ludowość, włącznie z różnymi zabiegami organizacyjnymi i także finansowym mecenatem nad nią. Używając wojennej terminologii, kultura chłopska przegrała starcie z napierającą cywilizacją, nawet tak rachityczną jak w polskim wydaniu. Musiała je przegrać. Kulturze biedy i izolacji cywilizacja zaproponowała podniesienie poziomu życia i pracy oraz otwarcie na świat. To zbyt wielkie pokusy, aby można było im się oprzeć. Nie stało się to od razu. Był to długi, stopniowy proces. Trwał co najmniej kilka dziesięcioleci, a może i dłużej. Pierwsze symptomy daje się zauważyć już na długo przed I wojną światową w narastających falach chłopskich emigracji za chlebem. Następnie w emancypacyjnych, paradoksalnie, aspiracjach chłopskich pokoleń przed II wojną. Ówczesnym marzycielom, jak niektórym i dziś, wydawało się, że możliwe jest pogodzenie postępu cywilizacyjnego na wsi z zachowaniem wszystkich wartości chłopskiej kultury. Okazało się to niemożliwe.

Potęga telewizora

Większej lub mniejszej dramatyczności umieraniu tej kultury przydawały także wydarzenia historyczne. Pierwsza wojna światowa. Druga. Okupacja. Czas PRL-u, reforma rolna, a następnie nieudana na ogół, lecz jakże kosztowna dla wsi próba kolektywizacji. Wyjazdy wielu rodzin chłopskich na tzw. Ziemię Odzyskane, a jednocześnie repatriacja rzesz chłopskich z za Buga. Masowa ucieczka młodzieży wiejskiej do miast, fabryk, kopalń, do szkół, co niezależnie od propagandowego dyskutowania tego faktu przez narzucony Polsce ustrój i narzuconą władzę stanowiło niezaprzeczalny awans tej młodzieży. Nie wolno jednakże przy tym zapominać, że był to zarazem drenaż wsi z najbardziej aktywnych, przedsiębiorczych, zdolnych jednostek. Konsekwencją tego, niestety, była stopniowa deprecjacja wsi jako przestrzeni istnienia, jako miejsca samorealizacji człowieka. Sumując, wszystko to wywołało poważny ruch tektoniczny o niespotykanej dotąd sile, zachwiało poczuciem trwałości, które chłop czerpał ze związku z ziemią, zatrzęsło wsią w posiadach, modelem jej bytu, imponderabiliami jej kultury. Otworło szerokie wrota na cywilizacyjny i kulturowy import. Dam jeden przykład. Najbardziej pospolity i powszechny. Telewizor. Nikt

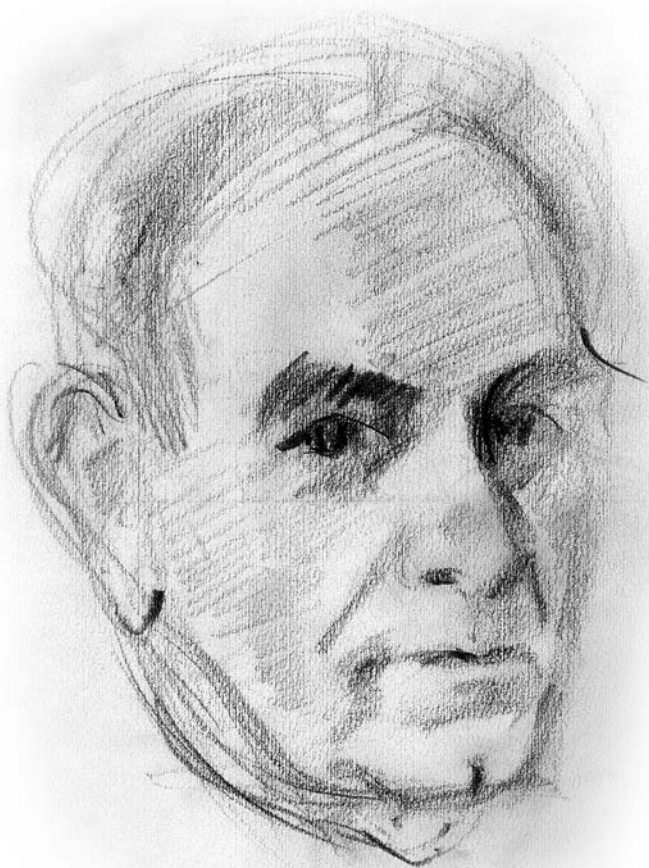
nie zakwestionuje jego dobrodziejstw. Poprzez telewizor wtoczył się do chłopskiej izby szeroki świat. Wieś zyskała dostęp do tej samej informacji co wszyscy, do tej samej rozrywki, do tych samych filmów, teatru itp. Można powiedzieć, telewizor udemokratyzował relację wieś – świat, spełniając wobec wsi doniosłą rolę emancypacyjną i wyrwywając ją z izolacji. No tak. Tylko że zarazem zniszczył tę chłopską izbę jako najważniejszą instytucję chłopskiej kultury. Czym była chłopska izba, ten tylko może powiedzieć, kto choćby w dzieciństwie wysłuchiwał zbierających się, zwłaszcza zimą, kobiet i mężczyzn na sąsiedzkie posiadły, na darcie pierza, łuskanie fasoli itp. Zaludniali nieraz tę izbę narratorzy o niepospolitych, surrealistycznych wyobraźniach, prawdziwi kreatorzy słowa i pamięci, filozofowie i błazny, żartownicy i śmieszki, przepowiadacze i utyskiwacze, oniry, spirytuolodzy i doradcy we wszystkich sprawach ziemi i nieba. Każdy taki wiecзор był kartą literatury niepisanej. Telewizor odesłał wszystkich do ich własnych domów, uzależnił od dyspozytorni jednej zunifikowanej wyobraźni, a związki międzyludzkie ograniczył do praktycznie koniecznych. I w ogóle ubezwłasnowolnił wieś w jej twórczych pragnieniach i potrzebach. Zawstydził surową kulturę chłopów swoim blichтром, swoją pychą, tandetną wizją świata i pretensjonalną nowomową. I tak - nie tylko za sprawą telewizora, o nie - skończyła się chłopska muzyka, chłopska mowa, chłopski świat. Jeśli jeszcze mówią wolną chłopską mową, to już tylko ci najstarsi, na wymarcu. Chłopskim światem zawładnął standard taki sam jak wszędzie, taki sam konsumpcjonizm i aspiracje wyłącznie materialne. Degradacja duchowa wsi jest widoczna gołym okiem, i to na wszystkich planach. To prawda, że – ogólnie patrząc – na wsi jest dzisiaj bieda, że wieś zubożała w wyniku ustrojowej transformacji. Lecz to nie jest ta sama bieda, która stanowiła o chłopskiej kulturze, która stworzyła ów wielki świat zachowań, wyobrażeń i pocieszeń. To bieda powstała w wyniku rozbieżności między możliwościami wsi a ofertą, z jaką przychodzi do niej współczesna cywilizacja.

Słowo – pamięć – wyobraźnia

Każda prawdziwa kultura objawia się w pełni dopiero wówczas, gdy już odeszła wraz z formacją, która ją stworzyła. Dopiero wówczas najwyraźniej widać, jakie nam dziedzictwo zostawiła i czy zostawiła. Dziedzictwo każdej umarłej kultury to wytopione z rudy bytu człowiecze uniwersum.

Dla mnie w tym chłopskim dziedzictwie trzy elementy są najistotniejsze: słowo – pamięć – wyobraźnia. Słowo. Nie chodzi mi o zasób słów, zaiste przebogaty w języku chłopskim. Był to język konkretny, precyzyjny, nazywał rzeczy imionami, nie omówieniami czy symbolami, a co najważniejsze – nie miał poczucia bezradności. Znajdował nazwy w każdej potrzebie i dla każdej okoliczności. Chodzi mi jednak o rzecz ważniejszą, najważniejszą moim zdaniem: o relację człowiek – język. Wielopłaszczyznowa to relacja. Wspomnę tylko o jednym jej aspekcie – o wolności w języku. Chłop przez wieki niewolny, w jednym był zawsze wolny – w słowie. Wolny także od wszelkich kompendiów językowych, słowników, poradników i kanonów, zwłaszcza tzw. poprawnej polszczyzny. Jeśli pojawił się nowy fakt, rzecz czy zjawisko, nazywał to sam z siebie, jak chciał, jak mu dyktowała własna intencja, jak ów fakt, rzecz czy zjawisko przystawało do jego doświadczenia, jaki wywoływało w nim stan emocjonalny i w jaką wchodził z nim zależność. Przypominał pod tym względem prawdziwego poetę. To my, inteligenci, jesteśmy w języku protezoidalni, uzależnieni od tego, jak się „wzorowo” mówi, pisze, jakie są zasady, konwencje, jak nam dyktują słowniki, często gęsto korzystamy przy tym z importu. Prawodawcami naszego języka stali się językoznawcy, choć dzisiaj w coraz większym stopniu przejmują ich rolę media, reklamy i urzędy. Warto na marginesie przypomnieć, że niewola człowieka zaczyna się od niewoli języka. Pamięć. Dzisiaj staje się ona coraz mniej nam potrzebna. Wyręcza nas pismo, wyręczają nas komputery, a z pewną dozą humoru można przypuszczać, że w jakiejś przyszłości zostaniemy całkowicie wyręczeni przez jeszcze doskonalsze urządzenia. Pamięć w kulturze chłopskiej miała podstawowe znaczenie dla jej ciągłości. Była jedyną możliwością zachowania, przekazania i dziedziczenia wartości tej kultury. Musiała więc być niesłychanie rozwinięta i nieprawdopodobnie pracowita. Wyczulona na najdrobniejszy szczegół życia i na każde słowo. Widać to nawet w chłopskich zapisach. To pamięć ukorzeniała człowieka, potwierdzała jego miejsce na ziemi, nadając sens najmarniejszemu nawet życiu i każdej rzeczywistości subiektywny, jednostkowy, ten najważniejszy wymiar. Przystosowywała się do opowieści człowieka, bo też zadaniem opowieści było poszerzać granice zniewolonego istnienia. Wyobraźnia. To było panaceum na wszystkie niedostatki. Zrosnięta z bytem, nie stanowiła odrębnego świata. Była z tym bytem integralna. Uzupełniała go,

poszerzała, a niekiedy uszczęśliwiała. Zaprzęgnięta w codzienność, była sposobem na bezradność, czyniła zadość ludzkim marzeniom i tęsknotom, nie pozostawiała nikogo samotnym w opuszczeniu. Obecnych z nieobecnymi, żywych ze zmarłymi łączył cały system komunikacji: przeczuć, przestroż, zwidzeń i snów. Wolność i sprawiedliwość zapewniały przypowieści i baśnie. Przed nieszczęściami chroniły zaklęcia i zamawiania. Jeśli przyjrzeć się np. całej sferze tzw. zabobonów, jak to określają racjoniści, to jest to nade wszystko świat poezji, można powiedzieć – poezji stosowanej, praktycznej, użytkowej. W świecie tej to poezji szukali ludzie wsparcia i pomocy w nieszczęściach, chorobach i każdej innej potrzebie. Ta poezja stanowiła częstokroć jedyne remedium, gdy zdani byli wyłącznie na samych siebie, a zdani byli najczęściej. To była niewiarygodnie zaradna wyobraźnia, toteż nic dziwnego, że ubogi chłopski świat wypełniała bogactwem świata nadrealnego. Właśnie w tej triadzie: słowo – pamięć – wyobraźnia, kultura chłopska, przechodząc dziś w sferę już tylko tęsknoty i sztuki, przekazuje nam swoje nie stanowe, lecz w najpełniejszym tego słowa znaczeniu człowiecze dziedzictwo.



Stanisław Baj, szkic do portretu Wiesława Myśliwskiego,
rysunek, 22,5 x 32,5 cm, 1999.

The Musings of Myśliwski (essays and studies)

The collective monograph of the works of Wiesław Myśliwski is not the first attempt at a comprehensive conceptualization of the work of the author of *Nagi Sad*. It has been preceded by a series of “anniversary” books published by The Jan Kochanowski University in Kielce as well as monographs by e.g. Bogumiła Kaniewska. The uniqueness and purport of issuing another exhaustive formulation of Myśliwski’s work is justified by, first of all, the importance of this work, and, secondly, the fact that the authors have made an attempt to conceptualize it in a novel way.

The book ends with the re-print of the essay by Myśliwski entitled *Kres kultury chłopskiej*, which on the one hand is a text that has been slightly forgotten, and on the other hand many authors of the monograph have made reference to the theses of this very essay. The studies and essays presented in the book attempt at interpreting the complete literary output of the author of *Widnokrąg*, his individual works or motifs from his writing.

The most complementary attempt at reading Myśliwski in the volume has been offered by Józef Olejniczak, who in his essay treats the six novels

published so far as chapters of an autobiographical project of the writer, and, in conclusion, poses a question about a continuation. It is followed by a study into the presence of WW II in Myśliwski's work seen as a traumatic experience and at the same time as an attempt of asking definite questions about the role of Polish peasantry in the tragic history of this war. Artur Żywiołek, in turn, analyses *Widnokrąg* from the point of view of "new humanities" and "opens up" the reading of this significant novel for hitherto undescribed philosophical contexts. In a similar way we can characterize the attempt of Tomasz Bocheński – the researcher points out to the interpretative contexts which have not been accounted for so far in the studies on Myśliwski, like, for example, the musicalness of this prose. Wiesław Sedlak describes the authorial subject of Myśliwski as "nomadic", pointing out to the fact that it is a subject that is in a permanent journey, wandering, walking, which constitutes a reconsideration of the previous convictions about the solely peasant provenance of Myśliwski's work. Bogumiła Kaniewska and Karolina Wawer reach to Myśliwski's images of women, assuming various perspectives from the domain of feminist literary criticism and gender studies. Krystian Węgrzynek in his essay is interested in the attitude of Myśliwski towards religion, Karol Maluszczyk deals with objects in the worlds represented in the novel as the elements of the material memory of the writer, the "catalysts of his memory". Piotr Zajac writes about the presence of animals in this work, while Antoni Lesiak focuses his interpretation of *A Treatise on Shelling Beans* on the music motif, on the job of saxophonist performed for many years by the narrator-protagonist, and Paweł Otręba attempts to interpret *Stone Upon Stone* in the light of the Sigmund Freud's drive theory. Another study, by Wojciech Kuska, is an interpretative attempt at the conceptualization of a dendrologic motif in Myśliwski's work in the light of the concept of the Linguistic Picture of the World. Jolanta Betkowska, by contrast, demonstrates how a modern media culture devastates the primal peasant culture, in this way commenting on the theses of the essay *Kres kultury chłopskiej* and its consequences present in the novels and dramas of the author of *Ostatnie Rozdanie*. The monograph concludes with three studies on the dramaturgic work of Myśliwski and the theatrical staging of his dramas and novels. Ewa Wąchocka presents an attempt at a comprehensive approach towards the problems, Anna

Podstawka focuses on the theatrical adaptation of *Widnokrąg* made by Bogdan Tosza, while Jan Ciechowicz offers a summary of various ways in which Polish theatres have been fascinated by the works of Myśliwski and have adapted them for their own use.

The monograph *The Musings of Myśliwski (essays and studies)* aims at presenting the work of Myśliwski in many different contexts, and it also aspires to demonstrate how this work radiates and “influences” on various creative activities of man, such as the theatre, film, music, and the fine arts, therefore the cover features the portrait of the writer painted by Stanisław Baja, and also inside the book there is a drawing of the artist, which is a sketch to the portrait of Wiesław Myśliwski.

Indeks osób

- Ablewicz Jerzy 46
Adamczyk Zdzisław Jerzy 285
Adorno Theodor W. (wl. Theodor Ludwig Wiesengrund) 89, 91
Agamben Giorgio 201, 207
Andersen Hans Christian 82
Anioł Michał 309
Ankersmit Frank 16
Antoine André 303
Araszkiewicz Agata 167
Augé Marc 123, 124
- Babicki Krzysztof** 287, 298, 307
Bach Johann Sebastian 95
Bachelard Gaston 191, 198
Bakir Joanna
 zob. Tokarska-Bakir Joanna
Bakke Monika 205, 207
Balcerzan Edward 93
Bałucki Michał 107
- Banasiewicz-Ossowska Ewa 176
Baniewicz Elżbieta 298, 307
Baran Bogdan 100, 204
Baran Józef 22, 203
Barańczak Stanisław 61, 70
Barszczewska Grażyna 286, 307
Barthes Roland 28, 29, 33, 45, 195
Bartók Béla 104
Bassaj Maria 126
Baszkircew Maria 165
Batyra Sławomir 309
Bauman Zygmunt 121
Baumgarten Alexander Gottlieb 89
Beauvoir Simone, de 165, 166
Beckett Samuel 91
Benoit Mariusz 307
Ber Ryszard 286
Berent Waclaw 154, 155
Bereza Henryk 26, 126, 127, 129, 312
Bergson Henri 221

- Berkeley George 272
Biegański Krzysztof 279
Biegeleisen Henryk 248
Bielawiec Tomasz 300
Bielecka-Mateja Anna 305
Błońska Wanda 29
Błoński Jan 27, 28
Bocheński Tomasz 11
Bojarska Katarzyna 36
Bolecka Anna 76
Bolecki Włodzimierz 21
Boroń Piotr 265
Borowski Andrzej 48
Borowski Mateusz 36
Borowski Tadeusz 62, 154
Boy-Żeleński Tadeusz 169
Brach-Czaina Jolanta 138, 159
Braidotti Rosi 122, 123
Brodzka Alina 27
Brogowski Leszek 198
Brucz Stanisław 168
Bruleńska Hanka 299, 300
Bucholc Marta 168
Buczynska-Garewicz Hanna 97
Bukowski Ignacy 192
Bukraba-Rylska Izabella 257
Bulira Waldemar 121
Burska Lidia 27
Burszta Wojciech Józef 124, 176, 257
Burzyńska Anna 45
Bystron Jan Stanisław 234, 235, 246

Ceynowa Andrzej 304
Chojnacki Antoni 120
Chopin Fryderyk 268, 311
Chwin Stefan 76
Chymkowski Roman 124
Ciechowicz Jan 303–305
Cieślakowska Teresa 267
Coltrane John 103
Conolly William E. 188
Copeau Jacques 303
Courtney Krystyna zob.
 Kujawińska-Courtney Krystyna
Csató Edward 304
Culler Jonathan 126
Curtius Ernst Robert 48
Cygan Stanisław 247, 249
Cymerman Jarosław 267, 298, 300, 308
Cywińska Izabela 286, 288
Czaina Jolanta zob. Brach-Czaina
 Jolanta
Czapliński Przemysław 78, 79, 83–85, 186, 189, 194, 227
Czernik Stanisław 124
Czyżak Agnieszka 46, 218

Čapek Karel 318

Damasczeński Jan 184
Damięcki Damian 308
Damięcki Grzegorz 308
Davis Miles Dewey 18
Dąbrowski Andrzej 47, 186
Dedek Tomasz 53
Dejmek Kazimierz 279, 282, 286;
Deleuze Gilles 87, 89–94
Delumeau Jean 183

- Denney Reuel 261
Derra Aleksandra 123
Derrida Jacques 202, 210
Deszcz-Pudzianowska Jolanta 297
Dewoyno Władysław 306
Diament Józef 75
Dickinson Emily 88
Dilthey Wilhelm 133
Długosz-Kurczabowa Krystyna 235, 236
Dobrowolski Kazimierz 258
Doležel Lubomir 121
Domańska Ewa 16
Doroszewski Witold 168
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 303–305
Douglas Mary 163, 168, 170, 171
Draaisma Douwe 195
Dras Teresa 299, 301
Dumas Aleksander 168
Dutka Elżbieta 130
Dyoniziak Barbara zob. Olszewska-Dyoniziak Barbara
Dziadek Adam 21, 31
Dziekanowski Czesław 46, 60–62, 149, 180, 221, 222, 226, 227, 229
Dzierżawski Filip 161, 287

Eco Umberto 95
Edelman Marek 57
Eliade Mircea 272, 273
Engelking Barbara Teresa 177

Falski Maciej 169
Filarska Teresa 300
Forstner Dorothea 247, 250
Foster Hal 36
Franaszek Andrzej 22, 193, 296, 307, 308
Frankowska Bożena 289, 303
Frazer James George 170
Freud Zygmunt 158, 221, 223, 227, 231, 232
Frye Northop 39

Galant Jan 62
Garewicz Hanna zob. Buczyńska-Garewicz Hanna
Gawlik Jan Paweł 306
Gawlikowie, bracia 319
Gawłowska Monika zob. Surma-Gawłowska Monika
Ginczanka Zuzanna 174
Glazer Nathan 261
Gloy Karen 123
Głowiński Michał 21, 29, 39, 121, 127, 214
Godlewski Grzegorz 258
Golejewski Andrzej 300
Golejewski Witold 300
Gombrowicz Witold 33, 39, 40, 182, 187, 305
Gong Tamara 287, 291, 296, 298
Gosk Hanna 35, 189
Gotski T. 306
Góralczyk Jacek 234
Grabowski Artur E. 282
Grabowski Jan 176
Grabowski Piotr 53
Greenblatt Stephen 16

- Gren Roman 76
Gross Jan Tomasz 76
Gryń Wirgiliusz 306
Grzegorz z Nyssy, św. 184, 185
Guattari Félix 87, 89, 91–94, 101
Guriewicz Aron J. 20
Gutowski Wojciech 155
- Halloran Stephen M. 20
Haraway Donna 204, 205
Hartwig Julia 130
Hašek Jaroslav 304
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 129
Heidegger Martin 22, 98
Hejmej Andrzej 214, 267, 279
Helak Wiesław 52
Helena, św (wł. Flavia Iulia Helena) 233
Heller Ágnes 121
Helman Alicja 163
Hempel Jan 180
Holon Marian 187
Honderich Ted 129
Hudzik Jan P. 121
Hugo Victor 303
Husserl Edmund 95, 123
Hutek Jerzy 306
Hübner Zygmunt 304
- Irigaray Luce 166, 167
Iwaszkiewicz Jarosław 283
- Jakobson Roman 223
Jakubowicz Karol 260
- James William 180
Jankowiak Mieczysław 155
Jan Paweł II, papież 190
Janus Elżbieta 223
Jarmuł Jadwiga 300
Jarosz Agnieszka 301
Jaroszyński Czesław 52
Jarzębski Jerzy 27, 29, 45, 84, 85, 189, 270
Jaworski Stanisław 192
Jennings Lee Byron 20
Joyce James 111, 304
Józefczuk Grzegorz 298
Jusewicz-Kalter Ewa 195
- Kaczmarek Jacek 74
Kaczorowski Bartłomiej 251
Kafka Franz 305
Kalina Jerzy 287, 295, 296, 301, 308
Kaluta Izabella 155
Kalter Ewa zob. Jusewicz-Kalter Ewa
Kaniewska Bogumiła 16, 26, 43, 46–48, 56, 97, 109, 111, 113, 128, 129, 132, 136, 149, 155, 156, 182, 189, 192, 194, 285, 288, 291, 307
Kant Immanuel 89
Kantor Tadeusz 35
Kapuściński Ryszard 306
Karasińska Marta 267
Karaś Halina 247
Karpiniński Maciej 304
Kasperski Edward 27

- Kawalec Julian 22, 62, 124
Kayser Wolfgang 20
Kaźmierczak Zbigniew 54
Kertész André 29
Kęder Cezary Konrad 39
Kierkegaard Søren 98
Kłaczynski Włodzimierz 53, 287
Kłak Tadeusz 66
Kłosińska Krystyna 147, 232
Kmieciak Michalina 123, 124
Kocięcki Artur 300
Kolankiewicz Leszek 258
Kołowski Marek 309
Konstantyn Wielki
(wł. Constantinus Chlorus),
cesarz rzymski 233
Kopaliński Władysław 244, 247,
250
Kopeć Witold 300
Kornacka Ewa 200, 205
Kotys Ryszard 53
Kowalczyk Andrzej Z. 308
Kowalski Piotr 233, 234, 238, 244,
248, 250, 251
Krall Hanna 57
Kraszewski Józef Ignacy 303
Kraśko Wincenty 7
Krawczuk Aleksander 192
Kristeva Julia 45, 168
Krol Gerrit 194
Krupa Bartłomiej 76
Krupiński Piotr 209
Krzemieniowa Krystyna 89, 133
Krzyszczak Jan Wojciech 297, 300
Kubalica Tomasz 123
Kubin Alfred Leopold Isidor 112
Kuczyński Marek 279, 287
Kuderowicz Zbigniew 129
Kuhn Thomas 89
Kujawińska-Courtney Krystyna 16
Kukuła Janusz 286
Kulczyńska Bożena 306
Kulesza Dariusz 127, 128, 130, 132
Kurczabowa Krystyna zob.
Długosz-Kurczabowa Krystyna
Kwiecińska-Marzec Anna 125,
126, 292
Kwieciński Jerzy 306
Lacan Jacques 166
LaCapra Dominick 36
Lapham Lewis Henry 260
Lappo Irina 292, 294
Lebda Renarda 46, 56
Leder Andrzej 75
Legendź Magdalena 273
Lengiewicz Ilona 234
Leśmian Bolesław (wł. Bolesław
Lesman) 40, 45, 87, 88, 99, 108,
311
Leśniewska Maria 165
Lewańska Adriana 45
Lévinas Emanuel 184
Lichański Stefan 27, 112
Ligeti Györgi Sándor 103
Linke Anna Maria 112
Lipowska Magdalena zob.
Sztejman-Lipowska Magdalena
Lipszyc Adam 94
Lisowski Jerzy 177, 305

- Litwin Jerzy 309
Litwiniec Bogusław 305, 306, 309
Litwinowicz Agnieszka 27
- Łamtiugina Asja 52
Łoziński Józef 129
Łubieński Tomasz 282
Łukosz Jerzy 273, 275
Łysak Tomasz 36
- Mach J. 164
Mach Wilhelm 125
Magala Sławomir 95
Mahler Gustav 91
Maisonneuve Jean 183
Majcherek Janusz 291, 298, 301, 307, 308
Maksymowicz Paulina 234
Mann Tomasz 45, 46
Marcinów Mira 209
Marczewski Wojciech 52
Markiewicz Henryk 39
Markiewka Tomasz Szymon 121
Markowski Michał Paweł 45, 49
Marks Karol 187, 201, 203
Marzec Anna zob. Kwiecińska-Marzec Anna
Masłoń Krzysztof 22, 190, 265
Massumi Brian 94
Mastelski Czesław 168
Mateja Anna zob. Bielecka-Mateja Anna
Matwin-Buschmann Roswitha 88
Mayenowa Maria Renata 223
Maziarka Tomasz 274
- Mądzik Leszek 300, 301
McElroy Bernard 20
McLuhan Marshall 260, 261
McLure John 188
Mcnaughten Philip 204
Mencwel Andrzej 258
Michalski Krzysztof 22
Michałowska Marianna 95
Micińska Anna 45
Mickiewicz Adam 35, 92, 99, 239, 311
Mikiciuk Elżbieta 305
Miller Nancy K. 45
Miłkowski Tomasz 306
Mingus Charles 104
Miszczak Stanisław 269, 261
Mityk Iwona 70, 71
Mizerkiewicz Tomasz 85
Młynarczyk Józef Andrzej 51
Modestowicz Waldemar 286, 307, 308
Monet Claude 114
Morawińska Agnieszka 124
Morrison Toni (wł. Chloe Anthony Wofford-Morrison) 188
Morton Józef 124
Mosedale Mike 234
Moszumańska Agata 301
Mozart Wolfgang Amadeusz 214
Mroczek Marta 183
Mrozowski Maciej 260
Mulvey Laura 163
Muskat-Tabakowska Elżbieta 39
Muszyński Andrzej 266
Mycielska Gabriela 165
Myjak-Pycia Anna 46, 53–55, 57, 71, 83, 84

- Myśliwska Marianna
(matka Wiesława) 52
- Myśliwski Julian
(ojciec Wiesława) 52
- Myśliwski Wiesław *passim*
- Nasiłowska Anna 162, 187
- Naumiuk Jan 70
- Neuberg Jan 227
- Neuger Leonard 35
- Nieciecki Tomasz 309
- Niemcewicz Julian Ursyn 78
- Niemirówic-Danczenko
Władimir 303
- Norwid Cyprian Kamil 311
- Nowacki Dariusz 62, 86
- Nowak Anna 288, 299
- Nowak Piotr 207
- Nowak Tadeusz 22, 62, 177, 186
- Nowosielski Kazimierz 26
- Nycz Ryszard 124, 136
- O**dojewski Włodzimierz 76
- Oesterreicher-Mollwo Marianne
233
- Olejniczak Józef 21, 33, 35, 45
- Oliver Harry 234
- Olszewska-Dyoniziak Barbara 129,
130
- Onimus Jean 20
- Ostrowska Joanna 177
- Ostrowski Witold 162
- Ossowska Ewa zob. Banasiewicz-
-Ossowska Ewa
- Paclawski Jan 46–48, 56, 58, 64,
66, 71, 73, 74, 125, 133, 183,
186, 200, 218, 270, 285, 288,
290
- Pałyga Artur 282
- Panas Władysław 78
- Pavis Patrice 289
- Paweł z Tarsu, św. 173, 186, 187
- Picasso Pablo 91
- Pietrasik Zdzisław 22
- Pietrkiewicz Jerzy 55, 315
- Piętak Stanisław 120, 124
- Pilch Jerzy 184, 185
- Pilot Marian 62
- Pindór Ewa 46, 59, 60, 62, 63, 158,
228, 307
- Piotrowska Beata 47, 309
- Piscator Erwin 304
- Piszczałowski Andrzej 286
- Platon 89, 98
- Podstawka Anna 301
- Prendowska Krystyna 22
- Prokopiuk Jerzy 223, 233
- Proust Marcel 29, 168, 169, 196
- Prus Bolesław (wł. Aleksander
Głowacki) 147, 304
- Prządką Bogumiła 52, 286
- Przyboś Julian 124, 270
- Przybylski Ryszard 304
- Pudzianowska Jolanta zob. Deszcz-
-Pudzianowska Jolanta
- Puszczewicz Barbara 260
- Putrament Jerzy 52
- Pycia Anna zob. Myjak-Pycia Anna
- Pynchon Thomas 188

- Raczyńska Elżbieta zob.
Skorupska-Raczyńska Elżbieta
Radwan Stanisław 279
Radziwon Marek 308
Rajfer Henryk 53
Rapacki Wincenty 303
Redliński Edward 22, 62, 124, 257,
261–263, 265
Reymont Władysław Stanisław
260, 261
Riesman David 261
Robakiewicz Lech 233
Robertson Smith William 170
Rodak Paweł 258
Rogalski Jerzy 300
Rogoziński Julian 169, 191
Rostworowski Karol Hubert 282
Roznerski Mikołaj 292–294,
297–300, 308
Różewicz Tadeusz 187
Rudnicki Cezary 92
Rudzki Jerzy 260
Rutkowski Adam 75
Rybicka Elżbieta 121–123
Rylska Izabella zob. Bukraba-
Rylska Izabella
Rymkiewicz Jarosław Marek 282
Rzewuska Elżbieta 267
- Salaber Piotr 296
Salwa Mateusz 207
Santarcangeli Paolo 192
Sartre Jean-Paul 177
Satora Kazimierz 67
Schaeffer Bogusław 104
- Scheler Max 186
Scher Steven Paul 267
Schnädelbach Herbert 133
Schönberg Arnold 91
Schulz Bruno 45, 48, 49, 112, 126,
179, 303
Showalter Elaine 162
Sidorek Janusz 95
Siedlecki Michał 47
Siekierski Stanisław 194
Sielicki Krzysztof 307
Sienkiewicz Henryk 303
Sieradzki Jacek 282, 286, 306
Singer Peter 129
Skarga Barbara 184
Skorupska-Raczyńska Elżbieta
235, 244, 248
Sławek Tadeusz 92
Sławińska Irena 307
Sławiński Janusz 90, 267
Słobodzianek Tadeusz 35, 282
Słomczyński Maciej 304
Sobiechart Henryk 300
Sontag Suzan 95
Sowa Andrzej Leon 75
Sowiński Michał 266
Spinoza Baruch 187
Stachura Edward 189
Stalin Józef (wł. Josif
Wissarionowicz Dżugaszwili)
30, 78, 183, 296
Stark Pesach zob. Strykowski
Julian
Stasiewicz Krystian 293, 297, 300
Staszczak Zofia 258

- Stec Mariusz 47
Stefańska Karolina 299, 300
Stein Gertruda 100
Steiner George 100
Strykowski Julian (do 1946
Pesach Stark) 18
Strzelecki Jan 261
Suchanek Justyna zob.
Tymieniecka-Suchanek Justyna
Suckling Nigel 234
Sugiera Małgorzata 34
Sulima Roch 56
Sulisz Waldemar 295, 299, 308
Surma-Gawłowska Monika 89
Swajdo J. 51
Szaniawski Jerzy 283
Szczeklik Andrzej 273
Szczucka Natalia 260
Szczypiorski Andrzej 78
Szlachta Bogdan 121
Szlachtycz Stefan 52
Szpakowska Małgorzata 282, 306
Sztandara Magdalena 196
Sztejman-Lipowska Magdalena
300
Szwedowska Joanna 286
Szymanowski Antoni 182
Szymanowski Karol 313
Szymańska Eliza 305
Szymczak Mieczysław 237
Szymczyk Zbigniew 294
Szymon Cyrenejczyk 62
- Śledziński Stefan 279
Śliwiński Piotr 85
- Świdorski Bronisław 98
Świontek Sławomir 289
- Tabakowska Elzbieta zob. Muskat-
-Tabakowska Elzbieta
Tatarkiewicz Anna 57, 282, 305
Tkaczuk Waclaw 286
Tokarczuk Olga 76, 77
Tokarska-Bakir Joanna 168
Tokarski Ryszard 239, 241, 251
Tokarski Stanisław 273
Toman Zdzisława Anna 46
Tomasz z Akwinu, św. 185
Tomaszewski Henryk 294
Tomatis Alfred 214
Topolski Jerzy 85, 86
Tosza Bogdan 161, 279, 285–301,
307–309
Trojański Piotr 177
Trzeciak Katarzyna 266
Trznadel Jacek 28, 87, 99, 195
Tuan Yi-Fu 124
Tulli Magdalena 169
Tuwim Julian 106
Tymieniecka-Suchanek Justyna
200
- Übersfeld Anne 289
Umerle Tomasz 188
Umińska Bożena 173, 174
Uniłowski Krzysztof 39
Urry John 204
- Vattimo Gianni 89, 90
Vivaldi Antonio Lucio 104

- Wach Jarosław 200, 201, 203–205,
207, 209, 294, 296, 298
- Wagner Wilhelm Richard 91
- Wajda Andrzej 304
- Waligóra Kinga 300
- Waligórski Andrzej 61
- Wałęsa Lech 190
- Warenycia Jan 286
- Wat Aleksander (wł. Aleksander
Chwat) 45
- Waugh Linda 223
- Wawer Karolina 61
- Weber Max 90, 187
- Welsch Wolfgang 89
- Węgrzecki Artur, A.W. 186
- White Hayden 16
- Wiegandt Ewa 183, 214, 267, 270
- Wilczyński Marek 16
- Witkacy (wł. Witkiewicz Stanisław
Ignacy) 114
- Witkowski Michał 61
- Wittgenstein Ludwig Josef Johann
76, 130
- Wittlin Józef 18
- Wojciechowski Krzysztof 124
- Wojtyła Karol
zob. Jan Paweł II, papież
- Wolak Aleksander 293, 297, 299
- Wolf Cary 207
- Wolicki Krzysztof 22
- Wójcik Mirosław 291
- Wójcik Zygmunt 124
- Wyskiel Wojciech 48, 49
- Wysłouch Seweryna 86, 133, 189,
291
- Wysocki Piotr 291, 293, 300
- Wyspiański Stanisław 35, 278, 282,
311
- Zadura Bohdan 40
- Zakrzewska Wanda 247
- Załużski Tomasz 202
- Zaremba Marcin 70
- Zawada Andrzej 26, 27
- Zawiślak Anna 300
- Zaworska Helena 66
- Ziątek Zygmunt 26, 97, 124
- Zieliński Jan 45
- Zieniewicz Andrzej 189
- Znaniński Florian 221
- Zola Émile Édouard Charles
Antoine 168, 303
- Żeromski Stefan 304
- Żywiołek Artur 27

MYŚL ♦ MYŚLIWSKIEGO

(studia i eseje)

Pod redakcją Józefa Olejniczaka
przy współudziale Marzeny Bonieckiej i Piotra Zająca

Wiesław Myśliwski – ur. 25 marca 1932 roku we wsi Dwikozy pod Sandomierzem. W 1956 roku ukończył filologię polską na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W prasie debiutował w 1955 roku recenzją powieści Etienne de Greff. Rozgłos przyniósł mu debiut prozatorski – opublikowany w 1967 roku *Nagi sad*. W 1970 roku publikuje *Pałac*, ale największą popularność przyniosły mu późniejsze powieści: *Kamień na kamieniu* (1984), *Widnokrąg* (1996) oraz *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006). W 2013 roku miała premierę jego najnowsza powieść – *Ostatnie rozdanie*. Laureat licznych nagród, w tym dwukrotnie – w latach 1997 oraz 2007 – Nagrody Literackiej „Nike”, doktor *honoris causa* Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach (2007), Uniwersytetu Opolskiego (2009) oraz Uniwersytetu Rzeszowskiego (2012). Dzieła Myśliwskiego mają charakter uniwersalnych przypowieści o skomplikowanej naturze świata i nieprzewidywalności ludzkiego losu, jest uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela tzw. nurtu chłopskiego w literaturze polskiej. Jego powieści były tłumaczone na kilkadziesiąt języków, a większość z nich została zekranizowana. Jest także autorem czterech sztuk teatralnych.

Monografia ma ambicję zaprezentowania dzieła Wiesława Myśliwskiego w wielu kontekstach, ma też ambicję pokazania, jak to dzieło promieniuje i „wpływa” na różnorodne kreatywne działania człowieka: teatr, film, muzykę oraz sztuki plastyczne – stąd na okładce portret, a wewnątrz tomu szkic do portretu autorstwa Stanisława Baja.

ISSN 0208-6336	Więcej o książce
Cena 32 zł (+ VAT)	
ISBN 978-83-226-3284-0	
	
9 788322 632840	