

Beata Czuba

Jedno znaczyć to za mało. O powieściach Wiesława Myśliwskiego

Dziś powieść nie może istnieć w swoim XIX-wiecznym kształcie, bo praktycznie nie istnieją już ani kanony, ani granice gatunków. Moim zdaniem pojemność powieści jest nieograniczona, tak jak nieograniczona jest współczesna literatura. Nie wiem, dlaczego dążymy do wyznaczania jej progu, skoro współcześnie każde piśmiennictwo może być, i jest, literaturą.¹

Konstrukcja utworów narracyjnych W. Myśliwskiego potwierdza przywołaną opinię pisarza na temat powieści współczesnej: rezygnacja z chronologicznego układu wydarzeń, a w konsekwencji dygresyjna technika prowadzenia narracji, rezygnacja z tradycyjnie rozumianej fabuły i akcji, swobodne operowanie czasem, wielość wątków i motywów, z których żaden nie jest uprzywilejowany fabularnie, a jedynie może stać się lejtmotywy, narrator pierwszoosobowy należący do przedstawionego świata, z bardzo ograniczonymi kompetencjami i wiedzą o tym świecie², brak narratorskiej oceny czy komentarza. Ta ostatnia cecha jest wynikiem zastosowanej przez pisarza poetyki nieinterwencji.³ Sprowadza się ona do tego, że medium narracji nie interpretuje opowiadanych wydarzeń, nie ocenia bohaterów zaludniających świat powieściowy przyjmując postawę informacyjno-sprawozdawczą. Jest to zgodne z założeniem, które tak zostało przez autora *Pałacu* sformułowane:

W swoich powieściach nie opowiadam się po stronie żadnego z bohaterów. Nie oceniam ich, uważam bowiem, że literatura nie jest od oceniania i wychowywania człowieka. Ktoś, kto poprzez utwór literacki osądza i chce wy-

¹ W. Myśliwski, *Zburzyć tę piramidę*, notowała H. Wach-Malicka, „Dziennik Zachodni” 1992, nr 108.

² Takie ukształtowanie podmiotu opowiadającego wynika z osobistego przekonania autora o niemożności dotarcia do obiektywnej i całkowitej prawdy o innym człowieku i sobie samym: „Piszę zawsze w pierwszej osobie. Wszystkie swoje powieści tak napisałem. Uważam bowiem, że pisarz, że człowiek może opowiedzieć tylko o sobie. Nie potrafi natomiast opowiadać o drugim człowieku, poznanie drugiego człowieka jest bowiem niemożliwe. My przecież nie znamy nawet samych siebie. Dlatego narrator jest u mnie zawsze w pierwszej osobie. Tylko wtedy pisze prawdę. Nawet gdy kłamiemy lub gdy zmyślamy. Gdy w książce kreujemy literacką rzeczywistość. Bo to jest prawda płynąca z nas.” W. Myśliwski, *Stalem się spokorniałym*, zanotował J. Szczupał, „Nowa Trybuna Opolska”, 23 – 24 V 1998.

³ Termin M. Głowińskiego, *Panorama powieściowa*, [w:] tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 242.

chowować, ma w sobie przekonanie, że prawdę zna tylko on. A takie rozumowanie jest błędne i megalomańskie. Trzeba nam więcej pokory. (...) Wobec drugiego człowieka. Wobec słowa. Wobec literatury.⁴

Tak jest z pewnością w *Kamieniu na kamieniu* i *Widnokregu*. (W *Nagim sadzie* ten typ poetyki nie występuje). Wydawałoby się, że także w *Palacu* narrator nie interpretuje przedstawianych przez siebie wydarzeń; nie odwołuje się przeciw ani do norm społecznie akceptowanych, ani też sam siebie nie czyni miarą wszechrzeczy. Stwierdzenie takie nie jest jednak prawdą, gdyż spłyca zasadniczy sens powieści. Narrator, a zarazem główny bohater utworu, został właśnie tak uformowany, by całym swym monologiem poddać rewizji polską tradycję i kulturę nie oceniając ich.⁵ Osiąga to posługując się kpina, sarkazmem, groteską i naturalistycznym przejawianiem, za pomocą których tworzy pastiszowe obrazy służące przewartościowaniu pojęć. Jednym z takich obrazów jest ponowne stworzenie świata przez pana i ustanowienie na nim praw. Wizja ta ma wyraźnie groteskowy charakter, widoczny już w momencie pomieszania porządków motywacyjnych. Obok biblijnoreligijnej motywacji występuje tam motywacja fantastyczna o wyraźnie baśniowej proveniencji, połączona z naturalistycznym porządkiem świata i takim ujmowaniem potrzeb człowieka. Ów splot motywacyjny widoczny jest w następującym fragmencie:

I podpowiedziała mi natura ludzka, abym ustanowił karczmy i prawa, a wszystko samo się stanie. A karczmy jedna obok drugiej, aby się nikt tłumaczyć nie mógł, że miał do karczmy daleko. A prawa ustanowiłem, że każdy ma wypić, co ma naznaczone, aby się, broń Boże, nikt nie oszukał. (...) co kto u mnie zarobił, mógł sobie tylko w karczmie odebrać, w gorzałce, w piwie, w solonych śledziach. (...) Wszak śledzie wzmagają pragnienie. A im więcej pragnęli, tym więcej pili, a im więcej pili, tym więcej pragnęli. A na pragnienie najlepsze są śledzie, bo jeszcze więcej się pragnie. Pragnienia w człowieku nie wolno gasić, bo tylko smutek z tego. (NS 360 – 361)⁶

Obraz ten uderza swym podobieństwem do biblijnego aktu stworzenia świata przez Boga, ale porządek nowej rzeczywistości jest zaprzeczeniem praw obowiązujących w świecie realnym i nie poddaje się logicznej interpretacji. Przedstawiane w obrębie tego epizodu sytuacje stwarzają wrażenie koszmara sennego, zachowanie postaci wydaje się absurdalne, a one same przypominają marionetki z teatru lalek. Są jednocześnie tragiczne i śmieszne, ale ich komizm nie pełni funkcji ludycznych, raczej przeraża:

Ktoś na płocie wisi, a kiedy nadjeżdżam, unosi głowę i pieje jak kogut. Inny wlaźł na drzewo, a kiedy go się pytam, co tam robi, mówi, że czeka swojego odlotu. (...) A dalej w tej wesołości chłop na chłopie jedzie jako na koniu

⁴ *Stalem się spokorniały...*

⁵ Z. Ziątek tak spointował kompetencje narratora *Palacu*: „Temu byłemu pastuchowi dworskiemu zostały przyznane nieograniczone możliwości duchowe i nieograniczone prawa do krytyki i przewartościowywania zastanej kultury. W swoim poznawaniu kultury dochodzi on nie tylko do głębokich refleksji na temat wszelkich możliwych kwestii egzystencjalnych, ale też jakby do intelektualnego przerafinowania i znudzenia.” Z. Ziątek, *Twórczość Myśliwskiego*, „Regiony” 1973, nr 2.

⁶ Skróty zastosowane w pracy: (NS) — *Nagi sad*, Kraków 1989, (P) — *Palac*, Kraków 1989, (KK) — *Kamień na kamieniu*, Szczecin 1986, (W) — *Widnokrag*, Warszawa 1996. Cyfra w nawiasie po symbolu oznacza stronę, z której pochodzi cytata.

i jeszcze piętami po bokach go okłada, i czuprynę jego zdziera w garściach niczym grzywę, aż tamtemu, co za konia jest, oczy na wierzch wyłażą. (NS, 361 – 363)

Błazenada bohaterów jest sztuczna i stanowi jedynie maskę, pod którą kryje się rozpacz i przerażenie, że świat może już takim pozostać. Również stwórca jest zatrwożony swym dziełem, bo choć miało być śmieszne, stało się tragiczne.

Mówiąc o symbolice powieści W. Myślińskiego należy wspomnieć o innych scenach, które wyraźnie nawiązują do *Biblii*, choć dość często odwraca się w nich znane tropy. Biblijna proveniencja zmusza do konkretyzacji opartej na porównaniach tego co znane z literacką kreacją. Najbardziej uderza swym podobieństwem do *Biblii* fragment *Pałacu*, który można uznać za obraz lokalnej rewolucji. Występują w nim motywy znane, takie jak np. rabowanie pałacu, wypominanie (niczym w II części *Dziadów* Adama Mickiewicza) pańskich przewinień wobec chłopów, ich okrucieństwo wobec hrabiego. Jednakże sposób wprowadzenia tych elementów zaskakuje czytelnika. Autor osiąga taki efekt konstruując aluzyjne sceny na kształt najbardziej znanych historii biblijnych. Przydając panu cechy cierpiącego i upokarzanego Jezusa zmienia znaczenie całego wątku: Chrystus cierpiał niewinnie, pan zasłużył na karę przedstawioną w taki sposób:

Jakoż mnie krępują, do fotela wiążą. Klepią mnie po plecach jak brata. W oczy mi zaglądają z ciekawością (...). Obśmiewają mnie jak pokrakę wyłęgłą z ich wrzawy. Pytają, gdzie moja moc, gdzie świętość moja, jeśli nie potrafię rękami do twarzy sobie dostać, aby ślinę zetrzeć, ani nóg nie mogę usunąć spod ich kamienistych stóp, którymi nadeptują na mnie, pytając się szyderczo, gdzie moja moc. Gdzież twoja moc, jaśnie panie? (NS, 273)

Na uwagę zasługuje także absurdalna, niepojęta i nieuzasadniona radość pana z powodu takiego przebiegu wydarzeń. Jego reakcji nie można wytłumaczyć w jakikolwiek racjonalny sposób, przypomina człowieka, który postradał zmysły. Przywołane fragmenty nawiązują do *Biblii* nie tylko poprzez wykorzystanie wątków tematycznych, ale także przez wprowadzenie elementów biblijnego języka, stylu i słownictwa. Inwersja, persewercja wyrazów i całych zwrotów, pytania retoryczne i w końcu leksyka, przeniesiona jakby wprost z *Biblii*, potęgują wrażenie stylizacji. Obrazuje to następująca sekwencja słowna wypowiedziana przez jedną z uczestniczek ataku na pałac, skrzywdzona przez pana jego obojętnością:

W ciele jego rozkrzewionym, w cieniu ramion jego, oplecioną całym jego ciałem jakby winoroślą, w ciepłe, mokre ciało jego spowita, przesiąkniętą tym ciałem, przywalona jak drzewem... (NS, 281)

Związki z *Biblią* dostrzegamy także w obrazach *Kamienia na kamieniu*, z tym, że są one słabsze niż w *Pałacu*. Nie odwołują się aż tak silnie do znanych motywów, ale w zakresie wystarczającym, by odnaleźć podobieństwa, jak np. w scenie, podczas której Szymon myje brata Michała po pobiciu go za to, że wyrzucał gnój. Czynność obmywania siebie, aby zmazać w ten sposób grzechy czy uwolnić się od odpowiedzialności opisana została właśnie w *Biblii*. Od Piłata umywającego ręce po skazaniu Chrystusa pochodzi przecież związek frazeologiczny używany do dziś.

Ujmowanie zdarzeń w wymiarze symbolicznym jest zabiegiem często stosowanym przez pisarza. We wszystkich powieściach istnieją sceny, które posiadają „ukryte znacze-

nia”.⁷ Takie kształtowanie rzeczywistości literackiej wynika z następującego przekonania Wiesława Myśliwskiego:

Ja, prawdę mówiąc, większą wagę przywiązuję do tego, co w książce jest metaforą, „filozofią”. Nie konstruję fabuły dla samych fabuł.⁸

Szczególnie dużą rolę odgrywają te zdarzenia właśnie w *Palacu*, pozwalają bowiem każdemu z nas odnaleźć w nim cząstkę chłopskiego losu i zakosztować smaku pańskiego życia. R. Sulima uznał symboliczność tej powieści za jej clou.⁹ Na uwagę zasługują szczególnie dwie sceny: zniszczenie pałacowego zegara przez Jakuba i jego gra na fortepianie. Pierwszą z nich można interpretować dwojako. H. Gosk twierdzi, że bohater, mając mało czasu na przeżycie i doświadczenie pańskości i chłopskości, rozbija zegar, chcąc w ten sposób zatrzymać bieg minut i godzin. Pozwala mu to na jednocześnie odczuwanie siebie — chłopą jako pana i pana jako chłopą.¹⁰ Natomiast J. Żurek¹¹ widzi w tej symbolicznej scenie zerwanie z przeszłością i jej tradycjami, a także zwiastowanie nadejścia nowych czasów. Scenę tę można zrozumieć jeszcze inaczej. Jakub niszczy zegar na znak protestu przeciw temu, że mechanizm odmierza jednakowo czas wszystkich ludzi, choć ich życie bywa bardzo różne. Przekonany jest, że długość życia powinna być proporcjonalna do jego jakości. Dlatego zniszczenie zegara wyraża bezsilność, stanowi akt sprzeciwu wobec praw, których bohater zmienić nie może.

W końcowej części powieści pojawia się scena, w której narrator, przełamując swój strach, zaczyna grać na fortepianie. Koniecznie trzeba pamiętać, że w swym chłopskim żywocie nie posiadał tej umiejętności, a więc tym samym nie można dosłownie rozumieć przedstawionego obrazu, co więcej, jest to właściwie niemożliwe, bo jak zinterpretować nagłą pianistyczną wirtuozerię bohatera: jako cud, sen, pobożne życzenie? Epizod ten ma metaforyczny charakter. Wielokrotnie podczas swej opowieści Jakub zbliża się do instrumentu, ale nie zdobywa się na to, by wydobyć z niego cokolwiek więcej oprócz jednego dźwięku. Zdaje sobie sprawę z tego, że fortepian należy do innego świata, jest przedmiotem posiadającym wielką, niemal magiczną moc. W tym momencie narrator-pan staje się na powrót chłopem, który boi się dotknąć czegoś, czego nie zna. Jego wola okazuje się za słaba, by przemoc uczucia doświadczone w zetknięciu z obcymi sytuacjami — onieśmienie, zawstydzenie, porażenie, które ujawnia w słowach:

Podnoszę ręce. Chwila skupienia. Już mam je spuścić na klawisze, gdy wtem zwątpienie mnie ogarnia. Trzymam je przed sobą i nie mogę im naka-
zać, aby rzuciły się, runęły lub przynajmniej opadły. (...) Trzymam je, bo

⁷ E. Pindór opisała niektóre z takich scen w rozdziale *W kręgu ukrytych znaczeń*. E. Pindór, *Proza Wiesława Myśliwskiego*, Katowice 1989.

⁸ Na początku było zdanie, z *Wiesławem Myśliwskim rozmawia Janina Koźbiel*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 27.

⁹ „Sam *Palac* jest wspaniałą katedrą ludzkiego losu, ogromnym freskiem dziejów gatunku ludzkiego, jednakowo czytelnym dla każdego bez względu na to, jakiej kondycji społecznej byłby to człowiek. Emblematy i symbole ludzkiego losu (...) dotyczą tak samo wszystkich ludzi jak mogą dotyczyć wszystkich czasów. (...) Dzięki tym wizjom można w sobie przeżyć i pańskość i chłopskość, dzięki nim można poznać, jakie są duchowe koszty społecznych rewolucji.” R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982, s. 182.

¹⁰ H. Gosk, *Pokonanie samotności*, „Literatura” 1978, nr 15.

¹¹ J. Żurek, *Pasterz w palacu*, „Dziennik Ludowy” 1974, nr 166.

miały spaść z wyżyn uniesienia, a tam je strach spętał. Drzą. Strach sący się we mnie, obezwładnia mnie, pokorą napełnia. (P, 383)

Dlatego, kiedy wreszcie kaskada dźwięków napełnia salony, dokonuje się coś znacznie więcej niż tylko muzyka. Jakub na powrót staje się panem, ponownie dostępuje pańskości. Symboliczną grą na fortepianie niszczy bariery broniące mu pełnoprawnego wstępu na pańskie pokoje, a z siebie samego ruguje poczucie alienacji. M. Dąbrowski upatruje w tej scenie aktu nobilitacji bohatera pisząc tak:

Stąd też i gra na fortepianie w zakończeniu powieści musi być pojmowana nie tyle w swoim znaczeniu dosłownym (parobek gra na fortepianie?), ile właśnie w symbolicznym, które świadczy o wyzwoleniu się bohatera z siebie dawnego, z własnych parobczańskich kompleksów i tęsknot, z dawnej udręki psychicznej, nobilituje go niejako i czyni uprawnionym jego pobyt na pokojach dworskich, przekonuje o własnej wartości i możliwości.¹²

Symboliczny wymiar posiada także epizod w *Kamieniu na kamieniu*, w którym Szymon świadomie wjeżdża wozem na szosę, wprost pod pędzące samochody. Droga zbudowana we wsi przyniosła, jego zdaniem, zmiany wyłącznie negatywne. Rozbiła wspólnotę, uprzywilejowała technikę i szybkość. Dlatego wypadek, jakiemu uległ bohater był wynikiem jego niezgody na nowy porządek. Decyzja, którą podjął stanowiła w istocie „...akt desperacji Szymona niepotrafiącego pogodzić się z tym, iż obecnie wiejska droga jest traktem dla aut, a nie furmanek. Wtargnięcie bohatera wprost pod koła pędzących samochodów ma być gestem odwagi i protestu.” — pisała E. Pindór.¹³ W takim ujęciu wydarzenie byłoby konsekwencją świadomego wyboru, ale scenę tę należy odebrać w zupełnie inny sposób. Jeśli zestawimy bohatera *Kamienia na kamieniu* z bohaterem *Obcego* Camusa¹⁴ to odnajdziemy podobieństwa w charakterze ich postępowania w całości opartego na absurdalnych posunięciach. Z pewnością decyzja Szymona wynika z jego gwałtownego, nieokiełznanego charakteru, nieumiejętności czekania i jako taka mogła w ogóle się nie zdarzyć. Bohater niczego nie osiągnął, leżąc w szpitalu doświadczył boleśnie skutków swej nonsensownej porywczosci. Nie scementował na nowo gromady, cierpi więc samotnie, choć znając jego usposobienie możemy przypuszczać, że nie zastanawia się, co zrobił i nie roztrząsa przeszłości.

Symbolika w omawianych powieściach sprowadza się nie tylko do występowania w nich pojedynczych scen o naddanych, metaforycznych znaczeniach. Zastosowana przez W. Myślińskiego technika odwracania tropów pozwala na ujmowanie całego tekstu w kategoriach metafory. Wyeksponowanie w *Nagim sadzie* miłości i zależności ojcowsko-synowskiej, usunięcie na dalszy plan matki, postaci dotychczas pierwszoplanowej w podobnych relacjach nasunęło A. Tatarkiewicz pomysł odczytania powieści jako nowej wersji mitu o Ikarze. Pisała o tym min.

W *Nagim sadzie* Myśliwski dał w moim przekonaniu współczesną wersję mitu Ikara: ukazał dramat Syna, którego Ojciec w swej słabości skazuje na wieczną niedojrzałość.¹⁵

¹² M. Dąbrowski, *Powieść metaforyczna*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 7.

¹³ E. Pindór, *Proza...*, s. 53.

¹⁴ T. Lewandowski, „*Kamień na kamieniu*”, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 31.

¹⁵ A. Tatarkiewicz, *Pasterz w labiryncie*, „Polityka” 1971, nr 12.

Istnienie planu metaforycznego w twórczości W. Myśliwskiego potwierdza opinię A. Brodzkiej¹⁶, że powieść współczesna pokazuje niewystarczalność weryzmu jako poetyki dzieła literackiego. Sposób obrazowania świata w *Nagim sadzie*, *Pałacu* i *Kamieniu na kamieniu* można określić jako „kreacyjny charakter realistycznych ambicji”.¹⁷ Symbolika i dosłowność nie tylko współwystępują w tych utworach, ale także uzupełniają się. Dlatego usunięcie któregośkolwiek z tych wymiarów zmieniłoby kształt całego utworu. Nie jest możliwe interpretowanie niektórych zdarzeń wyłącznie w kategoriach prawdopodobieństwa i realizmu, gdyż plan symboliczny jest ich suwerennym składnikiem. Na uwagę zasługuje także płynność wprowadzania zmian w obrazowaniu rzeczywistości. Zdarza się, że scena opowiedziana przez narratora techniką zbliżoną do poetyki naturalistycznej, sąsiaduje z fragmentem do złudzenia przypominającym *Pieśń nad pieśniami*.¹⁸ Takie widzenie rzeczywistości pozostaje w związku z poetyką współczesnej powieści, w której, zdaniem A. Hutnikiewicza, nie istnieje tło środowiskowe odzwierciedlone w dziele na sposób realny; jego kształt określa wyłącznie świadomość podmiotu literackiego.¹⁹ W powieściach W. Myśliwskiego otrzymujemy kreacjonistyczną wizję świata, co dziwiło niektórych krytyków literackich przyzwyczajonych do analizowania utworów pisarzy należących do nurtu wiejskiego w kategoriach realizmu.²⁰ Kreacjonizm pozwolił na wyjście poza dotychczasowe, schematyczne obrazowanie zakładające jednolitość przyjętej poetyki, co otwierało przed tą literaturą nowe możliwości. R. Sulima pisał:

Muszą (pisarze tego nurtu, przyp. B. Cz.) więc zaproponować własną koncepcję prawdy i fikcji. Tylko wówczas będą mogli uczestniczyć w pełni dialogów literackich, kiedy przedstawia już nie własną faktografię, ale własne fikcje, czyli własną koncepcję prawdy artystycznej.²¹

Istotnym zagadnieniem kompozycyjnym jest także łączenie w powieściach realistycznego i metaforycznego obrazowania. W dziełach autora *Pałacu* plan realistyczny i metaforyczny przeplatają się. Nazewnictwo powieści, tytuły rozdziałów mogą być odczytane dosłownie lub metaforycznie. Widoczne jest to zwłaszcza w *Kamieniu na kamieniu*. Tytuł *Nagi sad* odsyła nas do sceny rozpoczynającej i kończącej utwór, kiedy to najpierw ojciec szuka syna w sadzie, a potem w tej samej scenerii bohaterowie zamieniają się rolami. Motyw ten najsilniej wyraża ową uczuciową zależność pomiędzy synem i ojcem. Sad staje się miejscem nabierającym wartości symbolicznej, bowiem pozwala synowi zrozumieć motywy postępowania ojca. Tam właśnie dokonuje się jego (syna) swoista metamorfoza: podejmując czynności, które u ojca zawsze go denerwowały uzmysławia sobie, że nigdy tak naprawdę nie chciał zerwać tego silnego emocjonalnie związku, że to on stanowił o jego poczuciu własnej wartości.

¹⁶ A. Brodzka, *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy narracyjnej*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, wybór A. Brodzkiej i Z. Zabickiego, Warszawa 1965, s. 26.

¹⁷ Ibidem, s. 30.

¹⁸ W. Myśliwski, *Nagi sad*, s. 319.

¹⁹ A. Hutnikiewicz, *Przeobrażenia strukturalne dwudziestowiecznej prozy narracyjnej*, [w:] tegoż, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa – Poznań – Toruń 1976, s. 279.

²⁰ Tak np. M. Strąk udowadniał w swoim artykule, że *Nagi sad* jest powieścią realistyczną, polemizując swoimi poglądami z opinią zawartą we wcześniej przywoływanym artykule A. Tatarkiewicza uznającej tę powieść za kreacjonistyczną. M. Strąk, *Powieść o wsi minionej?*, „Współczesność” 1969, nr 1.

²¹ R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982, s. 140.

Pałac i wędrówka Jakuba po komnatach tytułowej budowli odsyła do motywu labiryntu wykorzystywanego już wcześniej w literaturze światowej i polskiej, np. w *Uliście* czy w *Faraonie*. W. Myśliwski nadaje mu jednak inną wymowę, co związane jest z historycznym aspektem polskiej kultury, o czym A. Tatarkiewicz pisał m.in.:

Chcąc zrozumieć wariant, przedstawiony przez Myśliwskiego, trzeba uprzytomnić sobie dotychczasową dwunurtowość polskiej kultury, odzwierciedlającej rozwarstwienie narodu na „panów” i „lud”. Szczególnie ostry wizerunek tego rozwarstwienia dał Wyspiański w *Weselu*. (...) w *Pałacu* jako bohater-narrator dochodzi do głosu właśnie Jasiek — już wyzwolony w dziedzinie materialnej, lecz jeszcze niewolny w sferze psychiki. (...) Do tego pustego pałacu wkracza pasterz, by w swej nieśmiałej wędrówce natknąć się nie na Minotaura, lecz na widmo przeszłości, na cień „jaśnie pana”.²²

Związek z *Weselem* widoczny jest szczególnie silnie w zakończeniu powieści, kiedy w płonącym pałacu Jakub przeklina służącego, który miał ostrzec swego pana przed niebezpieczeństwem. Zamiast zgubionego złotego rogu występuje tu symboliczny przedmiot — trąbka o znaczeniu analogicznym jak w dramacie S. Wyspiańskiego:

Gdzie jest stróż? Gdzie ten łajdak, że nie trąbi?! Miał przecież trąbić, gdyby się paliło! Trąbić miał. Przykazałem mu. Przykazałem jak synowi. Gdzie ten zdrajca? Boże, Boże, a jam mu nową trąbkę kupił. Nowiuteńką trąbkę. Ze szczerzego złota. (P, 390)

Tytułowy *Pałac* można interpretować także zupełnie inaczej. Jakub wchodzi do niego w chwili wyjątkowej, historycznej. Ponieważ zmieniły się okoliczności, zmienia się też jego rola: nadszedł pierwszy, jedyny i zarazem ostatni moment, by poczuć się kimś innym, by zawładnąć miejscem zakazanym, tak jak się próbuje zakazanego owocu. Stąd początkowa nieśmiałość, postawa pełna nabożnego szacunku, lęk, które znikają w miarę tego jak rozwija się gra bohatera. Pałac staje się miejscem jego przeobrażenia symbolizując zarazem przemijanie czasu. Wraz z nadejściem wojny, ucieczką hrabiostwa i wkroczeniem Jakuba do pałacu kończy się pewien etap nie tylko w dziejach wsi, ale także całego narodu.

Tytuł ostatniej powieści W. Myśliwskiego — *Widnokrąg* — również jest symboliczny. Oznacza granice osobistego świata człowieka, w którym wcale, zdaniem autora, nie jest łatwo się odnaleźć. Ustalony przez nas widnokrąg daje poczucie bezpieczeństwa, bo wszystko co istnieje poza nim jest obce, a więc niepewne i budzące lęk, dlatego „...jesteśmy stale w jego środku, nosimy go jako kopułę nieba nad sobą.”²³ Dążeniem każdego człowieka, nawet wówczas, gdy nie zdaje sobie z tego sprawy, jest wyznaczenie własnego widnokregu; w jego obrębie wprowadza porządek oparty na subiektywnej skali wartości, stąd wydarzenia o znaczeniu ogólnokrajowym, historycznym mogą być ważne tylko ze względu na swój wpływ na życie pojedynczego człowieka, a nie skalę zasięgu.

Nie tylko sceny, ale także pojedyncze słowa, jak np. ziemia i chleb, miały symboliczną i niemal magiczną wartość. Dlatego zarówno ziemię, jak i chleb otaczano niezwykłą czcią. Aż do dziś przetrwały, nie tylko w środowisku wiejskim, zwyczaje takie jak całowanie

²² A. Tatarkiewicz, *Pasterz...*

²³ *Miłość nie jest nam dana*, z W. Myśliwskim rozmawia K. Masłoń, „Rzeczpospolita” 1996, nr 285.

upuszczonego na ziemię chleba czy całowanie rodzinnej ziemi po długiej nieobecności w ojczyźnie. Takie zachowania mają swoje źródło w pierwotnym kulcie tych przedmiotów, połączonym z lękiem, że ziemia i chleb za niewłaściwe traktowanie mogą się zemścić. S. Czernik twierdzi, że podstawą tego kultu było przekonanie, że ziemia jest świętą, a więc daną od Boga, matką człowieka, a chleb to jej syn. Tym można tłumaczyć wielkie przywiązanie polskiego chłopca do rodzinnej ziemi:

Chłopi udający się w daleką podróż, do wojska, na emigrację zarobkową, zazwyczaj zabierali ze sobą garść ziemi z ojczystego łąnu i ze czcią nosili ją na piersiach obok krzyżyka i szkaplerza. Chodziło o to, by w razie śmierci ta cząsteczka ziemi rodzinnej dostała się do grobu. (...) Znane są też żądania starych chłopów, znużonych życiem i za długo czekających na śmierć, by złożyć ich na surowej ziemi przed domem lub na polu, wierząc, że ziemia ułatwi im konanie i szybciej przygarnie do siebie. (...) Pierwsza orka, pierwszy siew, nawet pierwsza furka gnoju wywożonego na pole, połączone były z ceremoniałem, święconą wodą, modlitwą.²⁴

Kamień na kamieniu dostarcza wielu przykładów potwierdzających takie zachowania. Wystarczy choćby przypomnieć, jak surowo ojciec chciał ukarać Szymona za to, że zjadł poświęconą kromkę chleba, przeznaczoną na włożenie w pierwszą zaoraną na wiosnę skibę ziemi. Od tej ziemi chciał zresztą Szymon uciec od zawsze. Już jako dziecko pragnął zmienić zwykłego konia, należącego do zwykłego chłopca, w rumaka. Bogumiła Kaniewska interpretuje tę scenę w taki sposób:

...jako mały chłopiec próbuje zmienić pocziwą, gospodarską kobyłę w rączego rumaka. Jego życie wydaje się nieprzerwaną ucieczką przed chłopskim losem, w tym przede wszystkim — przed ziemią, która zmienia życie człowieka w nieustanny mozół.²⁵

Ziemia to słowo stanowiące tytuł rozdziału *Kamienia na kamieniu*, ale jest ono jednocześnie słowem-kluczem równie często występującym w pozostałych powieściach.²⁶

²⁴ S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*, Łódź 1968, s. 219–220.

²⁵ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995, s. 98.

²⁶ Por. M. Bolińska, *Retoryka akapitów inicjalnych w „Kamieniu na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego (zarys problemu)*, [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*, Kielce 2001, s. 168.

Beata Czubaj

It's too little to be univocall. About Wiesław Myśliwski's Novels

Summary

In the novels by Wiesław Myśliwski *Stone on stone* and *Horizon* one can find the poetics of non-intervention which consists in assuming by the narrator the informative and reporting attitude in relation to the introduced world. On the other hand the relator of *Palace* has been constructed so that to review, by his monologue, Polish tradition and culture, without judging them. The digressiveness of the novels by Wiesław Myśliwski allows to introduce the world in a creationist and symbolical way. Many scenes possess an additional metaphorical meaning. Special place is taken up in them by the pictures appealing to the Bible, which are constructed by means of biblical style and vocabulary. The metaphoricalness is benefited by the technique of restoring the known tracks, fixed in the literary and cultural tradition. The symbolics coexists with the realistic picturesqueness. The titles of the novels and their chapters can be related literally and metaphorically, while some words, as bread and earth, for example, possess nearly magical value. The way of introducing applied by Wiesław Myśliwski shows the insufficiency of verism as a poetics of the modern novel.

Prawdek i inne czasy to — jak pisze autorka — „historia świata, który jak wszystko, co żywe, rodzi się, rozwija i umiera [...] Każda historia jest tylko narzędem czasu i w gruncie rzeczy czas jej nie potrzebuje”. Czas jako struktura mitologiczna jest tu wewnętrzną wszechkrytycznością i jako podstawa bytu świata powieściowego stanowi perspektywę epicką wszystkich wyników powieściowej fikcji, modelując odczytywanie horyzontów mitologicznej przestrzeni. Czas — w strukturze rzeczywistości, odwracając w sobie wewnętrzną sprzeczność pomiędzy „przemijaniem” i „trwaniem”, kształtuje w powieści i szczególnie rodzaj perspektywy świata, wynikającej ze swojego sprzeczności „ducha miejsca” z „duchem czasu”.

Miejsce, ziemia, otoczenie fizyczne — zdaniem Tokarczuk — ma jakiś „rodzaj swojego wewnętrznego życia, rodzaj pamięci innej niż ludzka”.¹ Sens utworu, a także współtworzące go charakterystyczne konstrukcje fabuły, postaci, obrazy i przedmioty, by nie parafrazować tytuł, „inne czasy”, zdają się potwierdzać tezę, iż „każdy byt posiada swoją warstwę, złożony jest z kolejnych warstw czasu. Czas zewnętrzny, z którym człowiek się spotyka, jest stale przez niego przekształcany w czas wewnętrzny, czyli w jedną z kolejnych warstw własnej istoty”.² Ślad czasu, pojmowany przez autorkę *Prawdek i inne czasy*, jako myślenie, świadomość, jest wewnątrz nas, ślad poddając się procesowi przemijania (mucha, rytmu, rozwoju, przemiany), ratujemy go na zewnątrz, tworząc tarczę „prywatny, wewnętrzny strumień czasu [...] Do myślenia bowiem potrzebne jest polowanie czasu, uwewnętrznianie przeszłości, teraźniejszości, przyszłości i ich ciągłych przemian. Czas pracuje wewnątrz ludzkiego umysłu”.³

Prawdek... odsłaniając czasową strukturę rzeczywistości, z jednej strony uzasadnia tezę, iż „czas jest wewnętrznym mechanizmem porządkującym nieskończoną ilość bodźców w uporządkowaną sekwencję obrazów”, z drugiej zaś „jest gdzieś poza nami, jest swoim istym pozaczasem”, strukturą „która nie istnieje, obszarem będącym domem Boga”.

¹ Fragment noty autorskiej [do:] O. Tokarczuk, *Prawdek i inne czasy*, Warszawa 1997.

² Fragment wywiadu K. Maliszewskiego z Olgą Tokarczuk, *Maga przesłać piosenkę*, *„Gazeta”* 1996, nr 4.

³ A. Nowicki, *Chłopek wobec czasu*, [w:] *Antena. Spotkania w miedzyokach*, Warszawa 1997, s. 107-214.

⁴ O. Tokarczuk, *Prawdek i inne czasy*, Warszawa 1997, s. 228-234. Wzrost tej potężności w czasie pochodzi z tego wydania powieści.