

DARIUSZ KULESZA

Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego

Istotę cyklu, a może nawet cykliczności, da się chyba sprowadzić do trzech cech. Pierwszą – za Kazimierzem Bartoszyńskim i Bogumiłą Kaniewską – nazywałbym częstkowością czy parcjalnością¹, druga to powtarzalność, a trzecia wskazuje na całość. Parcjalność nie pozwala zapomnieć, że cykl składa się z osobnych tekstów, które jako „zależne lub niesamodzielne” potrzebują siebie nawzajem. Po prostu są spójne, nawet jeśli miałyby to być spójność drugiego stopnia, polegająca na „multiplikacji jednego wskaźnika (...), przy dopuszczalnej redukcji pozostałych”². Powtarzalność każe zwrócić uwagę na to, czy związki występujące między utworami tworzącymi cykl mają charakter incydentalny, czy powtarzalny. Punktem docelowym analizowania i interpretowania cyklu jest rozpoznanie go jako całości. Początkiem może być w tym wypadku wskazanie i opisanie tak zwanej ramy modalnej, czyli tego, co Krystyna Jakowska – przy okazji cyklu

¹ Zob. K. Bartoszyński, *O fragmencie*. W: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. *Studia*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992. W pierwszym tomie cyklicznej serii Pani Prof. Krystyny Jakowskiej na ten sam tekst powołała się Bogumiła Kaniewska, cytując z niego m.in. takie zdanie: „Parcjalność fragmentu oznacza z natury rzeczy jego zależność lub niesamodzielność”. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska. Białystok 2001, s. 25.

² W. Wantuch, *Cykli liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*. W: tamże, s. 577. Warto dodać, że rozważania Wiesławy Wantuch, odwołując się do ustaleń Marii Renaty Mayenowej, przekraczają je, przyznając rację Włodzimierzowi Boleckiemu, wskazującemu na zmienność tego, co zwykle się nazywać spójnością tekstu literackiego. Zob. tamże.

opowiadań – określa w sposób następujący: „ramą będziemy nazywać najbardziej widoczny, zewnętrzny czynnik scalający cykl (...): jego wyrazisty początek i takież koniec”³. Nie ulega jednak wątpliwości, że cykl jako całość to tekst literacki, którego treść nie da się sprowadzić do sumy znaczeń tworzących go utworów. Treść cyklu to wypadkowa trzech elementów: znaczeń poszczególnych tekstów, znaczeń generowanych przez powiązania występujące między tekstami (niezależnie od ich miejsca w cyklu jako całości) oraz znaczenia nadrzędnego, scalającego, modyfikującego wymowę fragmentów. Może być ono albo apriorycznie dane, czyli sugerowane, na przykład przez tytuł cyklu, albo ukryte, wymagające lekturowej konkretyzacji⁴.

Wszystkie wymienione tu cechy (częstkowość lub parcjalność, powtarzalność oraz całościowość) uwzględniają obraz cyklu jako gatunku pochodnego, zwanego również sekundarnym, czyli takiego, który został „zbudowany na tekstach należących do różnych gatunków (...) pierwotnych”⁵.

Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób cykl potraktujemy, łatwo zauważyć, że gatunek ten ma problem z genologiczną wyrazistością. Sekundarność sprowadza go do poziomu zjawiska kompozycyjnego⁶, a zaproponowany zestaw „cyklicznych” cech może niepokoić nadfunkcyjnością, czyli sytuacją, w której daje się je zastosować także wobec tego, co niekoniecznie cykliczne. Nie musi to jednak oznaczać zmierzchu cyklu jako gatunku, ale wprost przeciwnie. Można chyba nawet mówić o jego ekspansywnej użyteczności tam, gdzie nie zwykło się go do tej pory dostrzegać. Przy czym nie chodzi o samą nazwę, nie chodzi o cykl jako taki (wciąż przecież genologicznie niedookreślony⁷). Chodzi przede wszystkim o to, co w literaturze ma związek z parcjalnością, powtarzalnością i całościowością.

Niech wystarczą dwa przykłady. Pierwszy związany jest ze stanem literatury dzisiaj, stanem nie tylko postmodernistycznym. Drugi dotyczy takiego badania literatury, które nastawione jest na integralność dorobku poszczególnych pisarzy,

³ K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W: tamże, s. 43.

⁴ Typowym przykładem cyklu, którego tytuł apriorycznie sugeruje nadrzędne znaczenie całości może być *Śmierć liberała* Artura Sandauera albo *Kamienny świat* Tadeusza Borowskiego. Ale już nadrzędne znaczenie cyklu Jerzego Szaniawskiego o profesorze Tutce (*Profesor Tutka, Opowiadania Profesora Tutki, Profesor Tutka. Nowe opowiadania, Profesor Tutka i inne opowiadania*) wymaga lekturowej konkretyzacji, która niewiele może skorzystać z apriorycznej sugestii zawartej w najbardziej wyeksponowanym miejscu tekstu, w tytule.

⁵ R. Fieguth, A. Martini, P. Sudan, *Fryburski projekt badawczy: Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt., s. 568. Rolf Fieguth pisał co prawda o cyklu poetyckim, ale jego uwagi mogą być traktowane jako dotyczące cyklu w ogóle.

⁶ Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. Dz. cyt., s. 23.

⁷ Cykl „jak dotąd, nie zyskał statusu przedmiotu systematycznych badań polskich teoretyków literatury (jeśli nie liczyć (...) serii prac Krystyny Jakowskiej) i w związku z tym pozostaje ciągle obiektem opisowym, lecz nie opisanym”. Tamże.

na odkrywanie ich dzieła (sumy ich dzieł) jako osobnej, wyjątkowej, partykularnej, ale niemożliwej do pominięcia całości.

Wśród wielu postmodernistycznych bonmotów jest i ten, który mówi o końcu, o rozpadzie wielkich narracji. Jean-François Lyotard – jego twórca – może być nazwany patronem estetyki fragmentu. Nie jest trudno skojarzyć to postmodernistyczne przewartościowanie z kryzysem fabuły, jaki miał miejsce w polskiej prozie w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. I sylwiczność, tak jak opisywał ją Ryszard Nycz⁸, i proza po roku 1975 komentowana między innymi przez Przemysława Czaplińskiego⁹, i proza dokumentu osobistego, która nazwę zawdzięcza Romanowi Zimandowi¹⁰, i sam dokument, którego znaczenie w literaturze polskiej XX wieku akcentował na przykład Zygmunt Ziątek¹¹, i „autobiograficzny trójkąt” Małgorzaty Czermińskiej¹², wszystko to wskazuje zmianę standardów organizujących tworzenie prozy w czasach – przyjmijmy – nazywanych postmodernizmem. Odejście od modelu pisania identyfikowanego chociażby z *Czarodziejską górą* Tomasa Manna zdaje się potwierdzać Lyotardowski koniec wielkich narracji. Ale czy musi to oznaczać dominację fragmentu, czyli takiej formy, która pojawiając się jako część większej całości, mogłaby budować tę całość, korzystając z cechy cyklu nazwanej powtarzalnością? To nie jest pytanie, na które potrafiłbym teraz odpowiedzieć, ale wydaje mi się, że nawet biografia (autobiografia) nie musi być wielką narracją (nie musi być wolna od fragmentaryczności), jeśli odnajdziemy w niej brak punktu odniesienia, czyli opisaną postmodernistycznie przez Jeana Baudrillarda śmierć Boga, ikonyczną katastrofę, skazującą również biografię (autobiografię) na pozbawienie hierarchii funkcjonowanie wśród innych tekstów podobnego rodzaju, na bycie fragmentem¹³.

⁸ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Kraków 1996.

⁹ Zob. m.in. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.

¹⁰ „W latach osiemdziesiątych, w związku z ogromną karierą gatunków paradziennikarskich, krytyk zaczyna stawiać tezę o wyczerpywaniu się zainteresowania fikcją i zwróceniu się czytelników ku **literaturze dokumentu osobistego** (termin spopularyzowany przez Romana Zimanda obejmuje także listy, wspomnienia, dzienniki)”; A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*. Warszawa 2006, s. 67. Spośród książek R. Zimanda ważnych z punktu widzenia literatury dokumentu osobistego wymienię tylko dwie: *„W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”*. Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury (Paryż 1979) oraz *Diarysta Stefan Żeromski* (Wrocław 1990).

¹¹ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1999.

¹² Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

¹³ Zob. M. P. Markowski, *Baudrillard: słownik*. W: J. Baudrillard, *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1998, s. 172. Wydaje się, że największym problemem przy czytaniu „postmodernistycznych fragmentów” przy użyciu cech cyklu może być stosowanie reguł, które dotyczyły cyklicznego zbioru tekstów wobec jednego utworu – sfragmentaryzowanego po rozpadzie wielkich narracji. Z drugiej jednak strony warto pamiętać o licznych regułach nadorganizujących teksty postmodernistyczne nie tylko na poziomie kompozycyjnym.

Bardziej niż ewentualna wyprawa cyklu w postmodernistyczne okolice, interesuje mnie w tym tekście całościowe traktowanie sumy dzieł poszczególnych twórców. Całościowe, czyli takie, które doprowadza do czytania konkretnych utworów nie tylko jako dzieł samych w sobie, ale także ze względu na to, że są one częścią całości zwanej dorobkiem pisarza i zajmują w niej miejsce istotne dla odczytania tej całości oraz każdej z tworzących ją, tekstowych części.

Niczym wyjątkowym nie jest dzisiaj całościowe opisywanie poezji Zbigniewa Herberta, prozy Teodora Parnickiego czy dramaturgii Jerzego Szaniawskiego. Ale czy tego rodzaju opis korzysta z cech cyklu? Czy parcjerność, powtarzalność i całościowość mogą w takiej sytuacji okazać się użyteczne? Wydaje się, że tak. Chciałbym to potwierdzić, proponując kilka uwag dotyczących zarówno prozatorskiej, jak i dramaturgicznej twórczości Wiesława Myśliwskiego.

Prozatorski debiut dwukrotnego laureata literackiej Nike to *Nagi sad* z 1967 roku. Powieść kolejna, *Pałac*, została opublikowana trzy lata później (1970). Na następną prozę *Kamień na kamieniu* musieliśmy czekać czternaście lat, do roku 1984, ale między *Pałacem* i spełnioną epopeją chłopską Myśliwski opublikował dwa dramaty. Pierwszy to *Złodziej* z roku 1973. Drugi to *Klucznik* z roku 1978. Dramat kolejny *Drzewo* ukazał się w 1989 roku. W roku 1996 opublikowano następną prozę *Widnokrzę*. W 2000 roku ukazał się ostatni tekst dramaturgiczny Myśliwskiego *Requiem dla gospodyni*. Ostatnia znana powieść Wiesława Myśliwskiego to *Traktat o łuskaniu fasoli* z roku 2006.

Najpierw dwie powieści (*Nagi sad*, *Pałac*), potem dwa dramaty (*Złodziej*, *Klucznik*). Trzy pozostałe powieści (*Kamień...*, *Widnokrzę*, *Traktat...*) rozdzielone są kolejnymi dwoma dramataми (*Drzewo*, *Requiem...*). Między *Pałacem* i *Kamieniem na kamieniu* minęło czternaście lat. Między *Kamieniem...* i *Widnokrzę* dwanaście. Między *Widnokrzę* i *Traktatem o łuskaniu fasoli* dziesięć. *Drzewo* ukazało się pięć lat po *Kamieniu...*, a *Requiem...* cztery lata po *Widnokrzę*. W sumie Wiesław Myśliwski opublikował do tej pory pięć powieści i cztery dramaty¹⁴. Informacje te mają wyłącznie wartość porządkującą.

¹⁴ Zestawienie obejmuje wyłącznie twórczość beletrystyczną Wiesława Myśliwskiego. Dlatego nie uwzględnia ono szkiców zatytułowanych *Kres kultury chłopskiej* (Warszawa – Bochnia 2003) czy posłowie do tomu opowiadań Wincentego Burka *Droga przez wieś* (Warszawa 1968). Na marginesie dodam, że W. Burek, podobnie jak W. Myśliwski, pochodzi (właściwie pochodził, bo zmarł w 1988 roku) z okolic Sandomierza, a tom *Droga przez wieś* był jego debiutem opublikowanym w roku 1935, a wznowionym – dzięki staraniom Myśliwskiego, pracownika Ludowej Spółdzielni Wydawniczej – w 1968 roku. By obraz publikacji Myśliwskiego był w miarę kompletny, wypada dodać trzy przygotowane przez niego wybory. Najważniejszy z nich to czterotomowe, opatrzone wstępem Andrzeja Galińskiego *Wschodnie losy Polaków* (Łomża 1991), poza tym: *Poezje wybrane* Józefa Ozgi-Michalskiego (Warszawa 1968) oraz *Wiejskie pejzaże. Reportaże i opowiadania* (Poznań 1975), wybór przygotowany przez Myśliwskiego razem z Zofią Szmajską.

Parcjalność to cecha w oczywisty sposób znajdująca zastosowanie w całościowym pisaniu o czyimś dorobku. Jedyny problem, ale poważny, polega na tym, że – przynajmniej wtedy, gdy traktujemy ją tak jak Kazimierz Bartoszyński – zakłada ona zależność lub niesamodzielność fragmentów, w tym wypadku po prostu tekstów tworzących całość, czyli interesujący nas tutaj czyjś dorobek. Wymówki w rodzaju: każdy utwór będący częścią czyjejś twórczości jest od niej zależny i w ten sposób niesamodzielny, niezbyt mnie przekonują. Warto szukać zależności i niesamodzielności innego rodzaju. Dwa przykłady, które zdają się same narzucać w związku z pisarstwem Wiesława Myśliwskiego.

Przykład pierwszy, czyli trzy pierwsze powieści. Zarówno *Nagi sad*, jak i *Pałac* to powieści odwołujące się do międzywojennej i powojennej prozy podejmującej tematykę chłopską. Zwraca na to uwagę Zygmunt Ziątek, pisząc:

Nagi sad jest monologiem wiejskiego nauczyciela, który ze swą „uczonością”, „inteligencją”, życiem wśród książek, opowiada się wobec tradycyjnej chłopskości niepiśmiennego ojca. (...) Otóż ta wypowiedź „uczzonego” syna o komplikacjach związku z niepiśmiennym ojcem każe od razu myśleć nie tylko o utworach podejmujących zbliżoną problematykę w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (*Żyłasta ręka ojca* i *Romansoid* Zygmunta Trziszki, *Majdan* Mariana Pilota, *Kochany* Zygmunta Wójcika, *Listy z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego), ale i o obszarach znacznie rozleglejszych. Każe przypomnieć sobie, że rozmowami z ojcem były przedwojenne (...) debiuty prozatorskie Józefa Mortona (*Spowiedź*) i Stanisława Piętaka (*Młodość Jasia Kunefala*) – powieści składające się (...), wraz z kilkunastoma innymi, na początek całego zjawiska współczesnej prozy wiejskiej. (...)

Za *Pałacem* (...) stoi (nie wiadomo, jak długa) historia pokonywania wiejskiego kompleksu „pańskości” kultury (...). Przedwojenni działacze tzw. ruchu młodochłopskiego (...) uważali książkę Jakuba Bojki *Dwie dusze* za elementarz walki z tym kompleksem. (...) Fatalną literacko, ale bardzo interesującą myślowo, próbą uporania się z kompleksem pańskości kultury był (...) prozatorski debiut Stanisława Czernika *Gorycz*. (...) wątek ten (...) zdominował twórczość wielu pisarzy, m.in. Wilhelma Macha i Juliana Kawalca¹⁵.

Nagi sad i *Pałac* nie tylko należą do współczesnej, polskiej prozy wiejskiej, ale także podsumowują jej główne wątki, zwłaszcza dotyczące tego, co między innymi Zygmunt Ziątek nazywa procesem chłopskich przemian¹⁶. Świadczy to o znaczeniu obu powieści i jako tekstów samych w sobie, i jako części tego, co po wojnie – głównie za sprawą Henryka Berezy – zwykło się nazywać nurtem chłopskim¹⁷. Jak w takim razie ocenić *Kamień na kamieniu* – jedyną spełnioną epo-

¹⁵ Z. Ziątek, *Wiesław Myśliwski*. W: tegoż, *Wiek dokumentu*. Dz. cyt., s. 33, 35.

¹⁶ Zob. tamże, s. 37.

¹⁷ Zob. H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972.

peję polskiej powojennej literatury?¹⁸ Przecież ta powieść zamknęła nurt chłopski, skończyła go nie tylko dlatego, że literatura nic więcej nie jest w stanie zrobić z rzeczywistością niż zapisać ją w postaci epopei. *Kamień...* zamknął nurt chłopski, bo dotyczące wsi książki, które pojawiły się po nim, przedstawiają rzeczywistość po-wiejską, po-chłopską, znaną z *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka czy *Tartaku* Daniela Odiji.

Skoro *Nagi sad* oraz *Pałac* należą do nurtu chłopskiego, a nawet istotne jego wątki podsumowują, natomiast *Kamień na kamieniu* nurt ten zamyka, czy nie można, czy nie należy nawet mówić o zależności dwóch pierwszych powieści Myśliwskiego od jego powieści trzeciej? Czy nie warto byłoby konfrontować wymienione prozy ze sobą, już choćby dlatego, by uniknąć sytuacji, w której albo ceni się *Nagi sad* i *Pałac*, albo *Kamień...* Czy dokonując wartościującego wyboru tam, gdzie przydałaby się raczej synteza, nie rezygnujemy pochopnie z szukania wielkiej, literackiej sumy, całości, nawet jeśli byłaby ona naznaczona zależnością lub niesamodzielnnością, bo przecież suwerennej wartości każdej z trzech wymienionych książek Myśliwskiego już nawet nie wypada odmówić.

Przykład drugi, czyli *Pałac* i *Klucznik* oraz *Kamień...* i *Drzewo*. W tym wypadku zależność lub/i niesamodzielnność wydają się ważniejsze (ciekawsze? bardziej skomplikowane?) o tyle, o ile dotyczą relacji zachodzących między tekstami prozatorskimi (*Pałac*, *Drzewo...*) i dramaturgicznymi (*Klucznik*, *Drzewo*).

W jednym z wywiadów Wiesław Myśliwski na pytanie „Co pana skłoniło do pisania dla teatru?“, odpowiedział:

Przypadek. Po napisaniu *Pałacu* znowu myślałem o opowiadaniu. Miał to być właśnie *Złodziej*. Szybko się jednak zorientowałem, że nie ma w nim miejsca na narrację odautorską, że opowieść całkowicie się wyczerpuje w strukturze dialogu¹⁹.

Istota różnicy między tym, co w dorobku Myśliwskiego prozatorskie i dramaturgiczne, to punkt docelowy komentowania relacji między powieściami i sztukami teatralnymi dwukrotnego laureata Nike. Przygotowaniem do zmierzenia się z tym zagadnieniem niech będą spostrzeżenia najprostsze, na przykład takie, które lekturę *Klucznika* skazują na konfrontację z *Pałacem* nie tylko dlatego, że oba teksty dotyczą pałacu, nazywanego też dworem²⁰.

¹⁸ O wyjątkowości tego tekstu pisałem w dwóch artykułach. Pierwszy: *Chrześcijański mit Słowa i ciała. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*. W: *Mity słowa, mity ciała*. Red. L. Wiśniewska i M. Gołuński, przy współpracy A. Stempki. Bydgoszcz 2007, s. 51–60. Drugi: *Sacrum wiejskiego universum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego czeka na druk w po-konferencyjnej książce Prof. A. Sulikowskiego*.

¹⁹ *Miałem nad sobą niebo*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń. „Rzeczpospolita” z 24–26 XII 2007, s. A19.

²⁰ To nie jest przedmiot tego tekstu, ale niech wolno mi będzie przynajmniej zas-

W powieści pasterz, o niepewnym imieniu Jakub, zajmuje miejsce swojego pana. W dramacie HRABIA do KLUCZNIKA zdającego mu codziennie relację z tego, co dzieje się we dworze, mówi tak: „Na moim miejscu wszystko by cię obchodziło”²¹. Kwestia ta pojawia się w kontekście informacji KLUCZNIKA o tym, że „Bugajowi przy młóceniu rękę wciągnęło w tryby”²². Rozmowa ma dalszy ciąg:

KLUCZNIK To na drugi raz niech uważa. A ty znowu żartujesz sobie, jaśnie panie. Gdzie ja mógłbym być na twoim miejscu.

HRABIA O, czemu nie. Nigdy nie wiadomo. Na tym dziwnym świecie, mój Kazimierzu, wszystko jest możliwe. Jeśli nawet syn zwykłego cieśli Bogiem został, czemuż ty nie mógłbyś być na moim miejscu.

KLUCZNIK To prawda, jaśnie panie, że ten świat jest dziwny. Ale może ta jego dziwność, to tylko mądrość, której nie pojmujemy.

HRABIA No, powiedzmy, że przyszedłby mi taki kaprys do głowy i zostawiłbym ci wszystko. Cały ten majątek, ten pałac. Czy to znowu takie niemożliwe? (...)

KLUCZNIK Widzę, jaśnie panie, że ci zdrowie biegiem wraca, a humor w podskokach²³.

W finale sztuki HRABIA umiera. Przed śmiercią jego LOKAJ, na rozkaz swojego pana, przypasuje KLUCZNIKOWI karabelę. Ta rytualna zamiana miejsc zostaje potwierdzona, gdy HRABIA, wyznaczając KLUCZNIKA na swoje miejsce, znajduje mu powiernika, kogoś, kim był dla niego KLUCZNIK – LOKAJA. Ostatnie słowa dramatu wypowiada wyniesiony do roli pana sługa: „Hej, jaśnie panie! Umarłeś? (...) Ty! Oszukałeś mnie, jaśnie panie! Oszukałeś mnie! Zawszeście nas oszukiwali”²⁴.

gerować, że granica między powieściami i dramatami Myśliwskiego przebiega zgodnie z genologicznymi standardami. Wyobraźniowa (*Nagi sad, Pałac*) bądź epicka (*Kamień..., Widnokrąg, Traktat...*) narracyjność powieści wchłania tragiczne konflikty, sprowadza je do uniwersalizującej, wielowątkowej, personalnej relacji. Dramaty konflikty kondensują i eksponują, wprowadzają na scenę ich uczestników. Przekraczają w ten sposób homogeniczność prozy Myśliwskiego, dotycząc nie tylko funkcjonowania narratora, ale także statusu świata przedstawionego. Jedne z najważniejszych i najoczywistszych konsekwencji różnego traktowania rzeczywistości w powieściach i dramatach dotyczą funkcjonowania czasu. Proza pozwala na uchylenie jego linearności, ponieważ o porządku opowieści decyduje nie czas, ale pamięć i sposób mówienia narratora. Dramat skupiony na prezentacji konfliktów niemal uniemożliwia wyłączenie czasu linearnego. Staje się to przede wszystkim wtedy, gdy na scenie – tak jak w *Requiem...* czy w *Drzewie* – pojawiają się zmarli. Ale nawet ich wizyty raczej linearny czas dopełniają, niż naruszają reguły jego funkcjonowania, chociaż nie chciałbym tego teraz rozstrzygać.

²¹ W. Myśliwski, *Klucznik*. „Dialog” 1978, nr 6, s. 58.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 60.

I powieść, i dramat dzieją się w czasie przejściowym. Front II wojny światowej albo właśnie się przetacza (powieść), albo przetoczył się na tyle niedawno, że parcelacja gruntów (tak zwana reforma rolna) jeszcze się nie zaczęła (dramat). Nie podobieństwo czasu jest tu jednak najważniejsze, ale finalna katastrofa. Już w *Nagim sadzie* wiedza, której szuka się poza wsią, okazuje się niewiedzą i źródłem zwątpienia²⁵. Finał *Pałacu* tak samo nie jest niczym innym, jak tylko demitologizacją zysków płynących z tego, co nazywano w powojennej Polsce awansem społecznym. Cóż bowiem z tego, że Jakub może stać się panem, skoro kultura szlachecka, kultura wysoka, kultura chrześcijańska nie dają chłopu niczego poza tragedią obcości. I tu pojawia się to, co najważniejsze we wszystkich dramatach Myśliwskiego i w trzech jego pierwszych powieściach, czyli chłopskie pytanie o to, kim jestem?

W przejmujący sposób pisze o tym Andrzej Zawada, zwracając uwagę na to, że godności nie nadaje chłopu ani wiedza (*Nagi sad*), ani kultura zwana wysoką (*Pałac*), tylko jego tragiczny los, tylko jego tragiczna śmierć²⁶. Właśnie dlatego Myśliwski mógł napisać najważniejszą dla nurtu chłopskiego powieść, czyli *Kamień na kamieniu*. Mógł, ponieważ miał świadomość zarówno odrębności, jak i osobnej, immanentnej wartości tego, co wiejskie.

A *Klucznik*? Wyjątkowość tego dramatu polega między innymi na tym, że jego tragiczny finał nie bierze się z chłopskich prób przekraczania „przyrodzonego” losu (*Pałac*). Tym razem źródłem katastrofy okazuje się nie tyle chłopski wysiłek, ile pańskie obdarowanie. Kaprys pana, losu i historii²⁷.

Zależność między *Kamieniem na kamieniu* i *Drzewem* ma zasadniczy charakter, ponieważ *Kamień...* to spełnienie nurtu chłopskiego, to epepeja, która pojawiła się w dorobku Myśliwskiego po dwóch wiejskich powieściach. Czy *Drzewo* może być traktowane jako tekst o podobnym znaczeniu? Czy może być epepeją na miarę utworu dramaturgicznego?²⁸ Czy *Drzewo* łączy z *Kamieniem...* tylko to, że jego publikację również poprzedziły dwa teksty genologicznie podobne, czyli *Złodziej* i *Klucznik*? Czy *Kamień na kamieniu* i *Drzewo* są od siebie zależne? Moim zdaniem, tak.

Łatwo jest zauważyć podobieństwo między *Nagim sadem* i *Pałacem* oraz między *Złodziejem* i *Klucznikiem*²⁹. Równie łatwo dostrzec, jak bardzo zarówno trzecia

²⁵ Zob. A. Zawada, *Czym jest chłopskość?*. W: tegoż, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*. Warszawa 1983, s. 198.

²⁶ Zob. tamże, s. 222.

²⁷ Na marginesie dodam, że obdarowującym jest w dramacie bardziej *Klucznik* niż *Hrabia*. *Klucznik*, to on stara się wobec właściciela pałacu zachować iluzję „przedrewolucyjnego” stanu rzeczy.

²⁸ O epickich możliwościach dramatu pisałem w czekającym na publikację tekście *Epepeja z drugiej ręki*. „*Miłość na Krymie*” Sławomira Mrozka.

²⁹ *Złodziej* i *Klucznik* to dramaty o konfrontacji wsi z historią, ze zmieniającym rzeczywistość, dramatycznym czasem. Pierwszy umieszcza tę konfrontację w kontekście etycz-

powieść (*Kamień...*), jak i trzeci dramat (*Drzewo*) różnią się od poprzedzających je utworów. Różnią się, zachowując „uzależniające” je od siebie podobieństwa.

Kamień... i *Drzewo* to literatura wielkich metafor. Ich wielkości nie powinno się mierzyć oryginalnością, ale rozległością, czyli funkcjonalnością, pozwalającą na opisywanie całego świata – wiejskiego universum. Kluczową metaforą *Kamienia...* jest grób. Kluczową metaforę *Drzewa* wskazuje tytuł dramatu.

Powieść rozpoczyna się od budowania grobu, a kończy jego wybudowaniem. Tak, bo chociaż Szymonowi Pietruszce nie udało się na cmentarzu postawić domu na wieczne mieszkanie³⁰, domu, w którym chciał zebrać całą swoją rodzinę, udało mu się jednak coś ważniejszego. Powieść kończy monolog wypowiedziany wobec nic niemówiącego brata Michała, monolog o śmierci, życiu i o słowie. „Bo słowa śmierci nie znają. (...) Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy. Bo śmierć to tak samo tylko koniec słów”³¹.

Słowa Szymka dają życie. To one – opowiadając wiejską rzeczywistość – zapewniły jej wieczne trwanie, czyli niebo kultury. Wieś odeszła. Pokonał ją czas i historia, ale zbudowany jej grób – kamień na kamieniu – to epopeja, to tekst przenoszący świat, który się skończył, dopełnił i wypełnił, z przestrzeni historii, gdzie czas jest miarą umierania, w przestrzeń kultury, gdzie czas został wyłączony, nie funkcjonuje, gdzie jego niszczącej siły po prostu nie ma.

Są tacy, którzy uważają *Drzewo* za mój najlepszy tekst. Powstał na zamówienie Kazimierza Dejmka, wówczas dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie. Zaprosił mnie po napisaniu *Kamienia na kamieniu* i spytał, czy bym czegoś dla niego nie napisał. Mówię: „Mam nawet pomysł na sztukę”. „Jaki?” „Stoi drzewo, na drzewie siedzi chłop, pod spodem dzieje się Polska”. Spojrzał na mnie: „Co to znaczy?” „Nie wiem jeszcze – odpowiedziałem. „A kiedy pan będzie wiedział?” „Kiedy napiszę”. „No to niech pan pisze”³².

nym. Drugi, nie jest od tej perspektywy wolny – Klucznik chroni Hrabiego przed powojennymi zmianami bardziej z powodów etycznych niż politycznych – chociaż nie ulega wątpliwości, że izba Klucznika jest dużo bardziej otwarta na historię i zmagających się z nią mieszkańców wsi niż dom, w którym rozstrzygały się losy Złodzieja. Etyczny wymiar dwóch pierwszych dramatów Myśliwskiego to próba trwałości wiejskiego universum poddanego presji tego, co zewnętrzne i zmienne – czasu przyspieszającego w reakcji z wojenną i powojenną historią. Pisząc o tym, pamiętam, że autor *Kamienia na kamieniu* nie znosi moralistyki. Zob. *Myśliwski: Nie znoszę moralistyki*. „Dziennik” z 23 XI 2007, s. 22–23. Pod wywiadem umieszczona została notatka: „Jest to skrócona i zredagowana wersja rozmowy przeprowadzonej [przez Wojciecha Bonowicza – uzup. D. K.] dla kanału telewizyjnego TVP Kultura”.

³⁰ Powieść Myśliwskiego zaczyna się w sposób następujący: „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”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*. Wyd. 3. Szczecin 1986, s. 5.

³¹ Tamże, s. 364.

³² *Miałem nad sobą niebo*. Dz. cyt.

Pod drzewem ze sztuki Myśliwskiego, pod drzewem życia, drzewem poznania dobra i zła³³, „dzieje się Polska”. Polska, bo ani ten dramat, ani *Kamień na kamieniu* nie dają się ograniczyć do nurtu chłopskiego naszej literatury. *Kamień...* będąc epopeją chłopską, wymaga lektury jako epopeja narodowa, ponieważ powojenna Polska nie jest już z Soplicowa, z *Pana Tadeusza* i z Adama Mickiewicza. Powojenna Polska jest ze wsi³⁴. *Drzewo* pozostając dramatem wiejskim, też skazane jest na tożsamość dramatu narodowego, dramatu, który nie dotyczy wyłącznie kwestii partykularnie polskich, ale także uniwersalnie cywilizacyjnych, związanych z przeobrażaniem się kultury agrarnej w kulturę miejską. Zresztą lepiej byłoby napisać o degeneracji, o śmierci kultury wiejskiej pod wpływem wszystkiego, co nią nie jest.

To droga rozbiła wieś Szymka Pietruszki. Podzieliła ją³⁵, zantagonizowała³⁶, a jego samego skazała na dwuletni pobyt w szpitalu³⁷. Droga w *Kamieniu na kamieniu* to wielka metafora tego, co najgorsze. Z fabularnego punktu widzenia Marcin DUDA dlatego ze „strykiem” na szyi uwiązany „u gałęzi nad głową”³⁸ siedzi na drzewie, bo robotnicy budujący drogę mają je ściąć. Marcin DUDA, broniąc drzewa, nie pozwala na to, co za sprawą drogi stało się w *Kamieniu na kamieniu*. Drzewo jest niezwykle. To oczywiste. DUDA ostrzega PRZODOWNIKA ochotniczej straży pożarnej, który wspina się ku niemu po drabinie: „Nie wchodź, bo nie zdejmiesz mnie. Chyba że martwego. Ale wtedy i to drzewo będzie martwe i wy wszyscy”³⁹. Nieco dalej, zwracając się do swojej córki, Marcin DUDA mówi o drzewie życia więcej:

(...) jeszcze prapradziad go posadził, kiedy stary i bez ręki szczęśliwie z wojen wrócił. (...) To jakby od stworzenia, córuś, na tym świecie już stało. Bez niego musiałyby inaczej świat wyglądać. I pewnie by to nie był ten sam świat. (...) Przypatrz mu się, cała ziemia się korzeni jego trzyma, to i dotąd w przepaść nie runęła. Całe

³³ Zob. Rdz 2, 9. Powołując się na *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, posługuję się piątym wydaniem *Biblii Tysiąclecia* (Poznań 2002). Nie ma tutaj miejsca, by pisać o tym, jak ważnym (uniwersalnym, kosmicznym, religijnym) symbolem pozostaje drzewo. Akcentuję kontekst judeochrześcijański jako ten, który wydaje się najbliższy światu opisywanemu przez Myśliwskiego. Dlatego jeszcze jedno, klasyczne źródło: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990. Tu zwłaszcza: Rozdział VI *Rośliny* i jego część pierwsza *Drzewa*.

³⁴ Zob. A. Mencwel, *Na tym kamieniu jeszcze jeden kamień (Jak czytać Myśliwskiego)*. „Polityka” 1984, nr 40, s. 8. W tekście tym Andrzej Mencwel przypomina, że *Kamień na kamieniu* dotyczy kultury 3/4 albo 0,9 naszego powojennego społeczeństwa.

³⁵ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*. Dz. cyt., s. 40.

³⁶ Tamże, s. 41.

³⁷ Tamże, s. 27.

³⁸ W. Myśliwski, *Drzewo*. Szczecin 1989, s. 5.

³⁹ Tamże, s. 56.

niebo się na czubie jego wspiera, to i dotąd się nie zawaliło. I przez to jest, córuś, gdzie żyć. To niech go teraz wytną, będzie świat?⁴⁰

Niezwykłe jest drzewo. Niezwykły jest też Marcin DUDA. Nawet jeśli nie do końca serio zostanie potraktowany numer jego domu, zapomniany przez właściciela, wyjawiony albo wymyślony, albo nadany przez SZPICLA. Numer powszechnie znany i w sposób aż nazbyt oczywisty znaczący. Numer „Czterdzieści i cztery”⁴¹.

Drzewo życia, jego romantyczny obrońca i niezwykle wydarzenia, które SZPICEL nazywa przymiarką do Sądu Ostatecznego⁴², bo drzewo życia jest także drzewem poznania dobra i zła.

Praktyczne zastosowanie cech cyklu wobec beletrystycznego dorobku Wiesława Myśliwskiego wskazuje, że najważniejsza jest parcjalność, czyli częściowość. Trudno zaczynać analizę inaczej, niż od szukania zależności lub niesamodzielności części tworzących dorobek pisarza – literacką całość. Powtarzalność to tylko (aż?) kolejny krok w tym samym kierunku. Polega on na sprawdzeniu, czy zależne od siebie teksty nie układają się w sekwencje, czy ich niesamodzielność nie powtarza się, czy ma zakres szerszy niż bilateralny. 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 odczytania ich 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, przynajmniej z mojego punktu widzenia, pożądana całość. Formuła, która nie tyle twórczość wyczerpuje, ile stanowi wyzwanie użyteczne przy poznawaniu jej i mnożeniu znaczeń, dających się w niej odnaleźć.

Wspominałem już o sekwencjach utworów, które pojawiły się na początku twórczości Wiesława Myśliwskiego. Sugerowałem podobieństwo między dramatami i powieściami, komponującymi się w porządku dwa plus jeden, gdzie dwa oznacza pierwsze utwory: *Nagi sad* i *Pałac* oraz *Złodzieja* i *Klucznika*, natomiast jeden to teksty podsumowujące, wieńczące zarówno nurt chłopski w prozie

⁴⁰ Tamże, s. 58.

⁴¹ Tamże, s. 31.

⁴² Zob. tamże, s. 104.

w ogóle (*Kamień na kamieniu*), jak i dramaturgiczne wypowiedzi Myśliwskiego – przyjmijmy – dotyczące wsi (*Drzewo*). Pozostaje pytanie, co zrobić z powieściami i dramataми opublikowanymi po wydaniu *Kamienia...* i *Drzewa*?

Czym jest *Widnokrąg*? Jak ocenić *Requiem dla gospodyni*? Drugie pytanie wydaje się prostsze, ponieważ trudno znaleźć opinie traktujące tekst wystawiony przez Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym jako dramat szczególnie udany⁴³. Można przyjąć, że sztuka ta nie udała się Myśliwskiemu, bo za dużo w niej świata, który jest mu obcy, czyli rzeczywistości wyjąłowanej i zhomonizowanej przez kulturę popularną. Można również postawić tezę o niebezpiecznym sprzeniewierzeniu się Myśliwskiego samemu sobie poprzez podporządkowanie *Requiem...* Wyspiańskiemu i jego *Weselu*. Przyjmując wątpliwość pierwszą (obcy świat), wobec drugiej mam zastrzeżenia, ponieważ jeśli winne miałyby być *Wesele*, to co zrobić z pomysłem, że *Drzewo* daje się czytać (i oglądać) w kontekście Mickiewiczowskich *Dziadów*? W każdym razie *Requiem dla gospodyni* to tekst niezbyt udany, który niczego nowego w dramaturgii Myśliwskiego nie zapowiada. Wygląda na to, że miejsce tej sztuki w dorobku pisarza wyznacza głęboki cień wielkiego *Drzewa*.

Zupełnie inaczej wygląda sprawa z *Widnokresem* i *Traktatem...* Pierwsze wrażenie może być niepokojące. Czy *Widnokrąg* nie jest cieniem *Kamienia...*? Przecież można czytać tę powieść, wskazując aż nadmiar zależności od wielkiej poprzedniczki. Dotyczą one przede wszystkim sposobu prowadzenia narracji⁴⁴, ale także tematyki. Ile ma wspólnego płacz matki z czwartego rozdziału *Widnokreśu* z szóstym rozdziałem *Kamienia...* zatytułowanym *Płacz!* A rozdział następny, piąty, *Kościół Świętego Jakuba*, czy nie jest podobny do rozdziału siódmego *Kamienia na kamieniu* zatytułowanego *Alleluja*? Przyznaję, więcej w moich wątpliwościach pełnego nieukrywanego zachwytu, przywiązania do „kamiennej” epopei i nieuchronnego zawodu, którego musiałem doznać czytając następną książkę Myśliwskiego, aniżeli uzasadnionych zastrzeżeń. Dużo łatwiej zaakceptowałem *Traktat o łuskaniu fasoli*. Jest w tym dziele coś z wielkiego finału, coś z wyrazistego końca, który pojawia się po równie wyrazistym początku, czyli *Nagim sadzie*⁴⁵ – powieści wyrastającej (i przerastającej, podsumowującej) inicjacyjne standardy typowe dla debiutów międzywojennej prozy wiejskiej⁴⁶. Wciąż

⁴³ Także prasowe recenzje inscenizacji *Requiem...* dalekie są od zachwyków. Zob. np. J. Sieradzki, *Za prosta historia?* „Polityka” 2001, nr 1, s. 56–57.

⁴⁴ Od *Kamienia na kamieniu* Myśliwski opowiada wciąż w ten sam, doskonały, niejednoznacznie personalny, ale powtarzalny sposób. Tego faktu nie zmienia ani (fragmentarycznie) dziecięca perspektywa narratora *Widnokreśu*, ani niejasny status rozmówcy byłego muzyka, najważniejszej postaci *Traktatu...*

⁴⁵ Zob. przypis trzeci i lokalizowany w nim tekst.

⁴⁶ Zob. przypis piętnasty i lokalizowany w nim tekst.

jednak na odpowiedź czeka pytanie, jaki związek i *Traktat...*, i *Widnokrąg* mają z dorobkiem Myśliwskiego traktowanym jako całość?

Twórczości Wiesława Myśliwskiego nie da się zamknąć w nurcie chłopskim, który został przez niego doprowadzony do końca w *Kamieniu na kamieniu* i *Drzewie*. Był to jednak finał na tyle istotny, że opublikowany po jego spełnieniu dramat nie okazał się artystycznym sukcesem. Nie rozpoczął nowego rozdziału, zgasł uwikłany w publicystyczność i narodową tradycję rodem z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Na szczęście z prozą sprawy mają się zupełnie inaczej. *Widnokrąg* to ciąg dalszy *Kamienia...*, to tuż powojenny etap naszej historii naznaczony wielką migracją ze wsi do miast. Myśliwski nie opowiada tej zmiany w panoramiczny sposób. Skupia się – jak zawsze w swojej prozie – na przedstawianiu człowieka, który będąc sam na sam ze swoim losem, nie może zмагаć się z nim poza historią. *Kamień...* opowiedział wieś umierającą i pozwolił zobaczyć to, co Zygmunt Ziątek nazwał procesem powstawania chłopskiej literatury⁴⁷, *Widnokrąg* rozszerzył pole widzenia z tego, co wiejskie, na to, co dzieje się u podnóża miasta, do którego z domu na Rybitwach trzeba się wspinać albo po stromym zboczcu, albo po wielkich schodach.

Myśliwski, żeby opowiedzieć o Polsce, która z wiejskiej zmienia się w miejską, sięgnął nie tyle po historię, której siłę można w powieści mierzyć masą gnanych z Niemiec sztuk bydła czy rozmachem socrealistycznej akcji agitacyjnej, w której narrator bierze udział. Najistotniejszą miarą zmiany okazuje się zamiana ról między ojcem i matką. Opowiadane przez Myśliwskiego wiejskie universum to świat patriarchalny. W wielopokoleniowej, wiejskiej rodzinie z *Widnokręgu* też najważniejszy był dziadek, ale w domu Piotra ojciec choruje, a utrzymaniem domu zajmuje się matka. Jest tak, jakby kończyła się rzeczywistość, której sakralne znaczenie nadawała ziemia i służący jej swoją pracą chłop. W podmiejskich, asakralnych Rybitwach chodzi już tylko o to, żeby przeżyć. Strażniczką przeżycia okazuje się matka. Ojciec umiera.

Jeden z absolwentów białostockiej polonistyki, zajmujący się twórczością Wiesława Myśliwskiego, otrzymał zadanie napisania tekstu na temat *Traktatu o łuskaniu fasoli*. Praca okazała się zestawieniem cytatów, „złoty myśli”, „słów skrzydlatych”. Początkowo trochę mnie to zdziwiło, ale potem pomyślałem, czemu nie. Czy *Traktat...* nie jest czymś w rodzaju księgi mądrościowej, jednej z tych, jakie zna *Stary Testament*? Czy nie jest to powieść, w której podział na wiejskość i miejskość zostaje przekroczony za sprawą tego, co można by nazwać sumą polskich doświadczeń XX wieku? Nie chcę traktować ostatniej książki Myśliwskiego tak, jakby nic więcej nie warto było po niej pisać. Jednak czekając na powieść następną, chciałbym zamiast pytania sformułować może przedwczesny, lecz – przynajmniej z mojej perspektywy – nieuchronny, po

⁴⁷ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*. Dz. cyt., s. 37.

prostu szkolny wniosek: twórczość Wiesława Myśliwskiego jako całość, opisywalna przy użyciu narzędzi stosowanych podczas badań nad cyklem literackim jako gatunkiem sekundarnym, to najdoskonalsza w naszej literaturze opowieść o XX wieku. Stuleciu widzianym z perspektywy tragicznego losu człowieka, którego socjologiczny status zmienia się pod presją niemożliwej do uniknięcia, bezwzględnej historii.