

# Proust i jego świat





TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

## *Proust i jego świat*

### PROUST PO POLSKU

Kariera pisarska Prousta szła drogą dość niezwykłą. Zaczęła się stosunkowo późno, przerwała ją wojna, potem przecięła ją rychła śmierć. Ale mimo że w chwili zgonu nie znane było jeszcze w całości jego dzieło, już nie podobna było wątpić, że odszedł artysta i myśliciel na miarę największych; już Proust zaważył jak mało który z pisarzy na swojej epoce. Tuż po śmierci Prousta zaczęto gromadzić — z niezawodną pewnością ich znaczenia — dokumenty dotyczące pisarza i człowieka, listy, wspomnienia, tradycje ustne.

Równocześnie zaczęła narastać legenda. Nie ma dziś czytelnika — a może i nie-czytelnika — Prousta, który by nie wiedział o jego chorobie, o jego światowych sukcesach, o jego późniejszym odosobnieniu, o jego dostatku, hojności, neurastenii, dziwactwach, o heroizmie wreszcie, z jakim do ostatniego tchnienia pracował, uzupełniał swoje dzieło, spożytkowując jako materiał twórczy własne cierpienie, niemal własną śmierć.

Parę ściślejszych dat niewiele przyda do tego obrazu. Proust prawie nie ma biografii; przynajmniej zewnętrznej. Cały mieści się w historii swojej myśli, swojego dzieła.

Urodzony w r. 1871, syn znanego lekarza i higienisty profesora Adriana Prousta, młody Marcel zdradzał przedwczesną inteligencję, która, połączona z kobiecym wdziękiem i przymilnością, czyniła go oryginalnym zjawiskiem. Ale bardzo wczesnie wystąpiły u niego objawy rzadkiej choroby — swoistej astmy — która skazała go na cieplarniany tryb życia. Zapach kwiatów i w ogóle roślin pomnażał ataki choroby; słońce było mu wrogiem; nauczył się coraz bardziej żyć w nocy, coraz więcej posługiwał się narkotykami dla uśmierzania duszności i spowodowania opornego snu. Choroba ta miała zaciążyć na twórczości pisarza, akcentując to, co w tej twórczości jest rzadkie, przeczulone, cieplarniane. Bezsenne noce pogłębiły jego refleksje, cierpienie wyostrzyło jego zmysły. Za młodu marzył o podróżach; musiał się rozstać z tym marzeniem: poza wycieczką do Wenecji i letnimi pobytami w Cabourg<sup>1</sup> (opisane w jego powieści jako *Balbec*) nie ruszał się z Paryża. Namiętność podróży przetworzył na ową podróż w czasie, jaką jest jego dzieło.

Za młodu Proust — wspomagany w tym przez rodziców — starał się walczyć ze swoją chorobą. Uczęszczał do kolegium; odbył — złagodzoną co prawda przez względność przełożonych — jednoroczną służbę wojskową, brał udział w życiu literackim młodych. Wraz z kilkoma przyjaciółmi — między nimi Flers, Barbusse, Daniel Halévy, Greggh, Leon Blum — zakłada pismo „Le Banquet”; artykuły, które pomieszcza w tym piśmie młody Proust, zdradzają żywą ciekawość intelektualną i szerokie czytanie, zwłaszcza w piśmiennictwie obcym.

Potem pociąga go życie światowe. Jak gdyby wiedziony instynktem przyszłej twórczości, Proust wchodzi w arystokratyczne sfery Paryża. Osobisty urok i zalety towarzyskie otwierają mu najbardziej zamknięte salony. Młody Marcel staje się duszą zebrań; błyskotliwością rozmowy, werwą swoich słynnych parodii i imitacji umie ożywić ten „świat nudów”. Zapuszcza się w salony literackie, bawiąc się ich śmiesznościami, ale umiając ocenić usługi, jakie oddają przenikaniu sztuki. Ociera się o wielki półświatek, urzekający artystę cieplarnianą poezją mody, stroju, zbytku, wdziękiem nietrwałego kwiatu. Chęć-

<sup>1</sup>Cabourg — nadmorska miejscowość w Normandii. [przypis edytorski]

nie odwiedza Lasek Buloński, gdzie słynny „Boni”<sup>2</sup> i książkę de Sagan<sup>3</sup> stanowili wówczas centrum świata elegancji. Młody Proust wydawał u siebie obiady, gdzie wobec najwytworniejszego towarzystwa poeci mówili subtelne wiersze.

Ogromną rolę w życiu Prousta grała przyjaźń. Przyjaźnił się z wieloma kobietami i z wieloma mężczyznami; wkładał w te przyjaźnie bardzo wiele: czuły, oddany, usłużny, zasypywał swoich przyjaciół grzecznościami, kwiatami, upominkami; to znów, wrażliwy jak mimoza, urażał się lada czym lub lękał się, że kogoś uraził, i wówczas nie było końca listom z wymówkami, przeprosinami, komentarzami.

Powodzenia te oddaliły Prousta od dawnych towarzyszy, którzy niebawem przyczepili mu niebezpieczną etykietkę światowca, dyletanta, snoba. Pierwszą jego książkę, *Les Plaisirs et les Jours*, zbyt szybko wydaną, z grzecznościową przedmową samego Anatola France’a, również przyjęto jako wczasy zamożnego amatora. Zdecydowano rychło, że z Prousta nigdy nic nie będzie. Nie mogły zmienić tej opinii kroniki „światowe” — dziś inaczej oceniane — jakie pomieszczał w „Figarze”<sup>4</sup> pod pseudonimem Horatio, ani nawet przekład Ruskina, w którym utopił sześć lat życia, opatrując pisma Ruskina obszernymi przedmowami. Proust czuł tę opinię o sobie, zapewne cierpiał od niej, może ją podzielał. Lata bieły, ten i ów z dawnych towarzyszy stał się głośny lub sławny, podczas gdy on... W samym tytule jego utworu czuć, że ten „stracony czas” musiał być bolesny.

A jednak trudno o czas mniej stracony, bardziej wypełniony, wydajniejszy! Świadomie czy nie, Proust przygotowywał w nim swoje dzieło. Instynktownie obrał teren, na którym „komedia ludzka”, mająca być przedmiotem jego książki, najdostępniejsza była obserwacji. Zaciekawiony, rozbawiony, mający dar egzotyzowania powszedniości, Proust obserwował niestrudzenie; zestawiał fakty, obyczaje, anegdoty, chwycił na gorącym uczynku stosunki ludzi między sobą, doraźnie opatrywał je swoistym filozoficznym komentarzem i magazynował wszystko w swojej zdumiewającej pamięci. Dokumentował się na wszelkie sposoby. Bo, pochłonięty praktyczną obserwacją „wyżyn społecznych”, Proust prowadzi równocześnie swoją ankietę na innym planie: ulubioną jego pasją były rozmowy ze służbą, z garsonami modnych restauracji. Podszewka bogatego wierzchu.

Okolo r. 1905, po śmierci ukochanej matki, Proust coraz bardziej zaczął się odsuwać od świata. Po rozbiciu się domu rodzinnego — ojca stracił już kilka lat przedtem — przeniósł się na boulevard Haussmann, wynajął duże mieszkanie, stłoczył wszystkie meble razem, sam zaś osiadł w jednym pokoju, który kazał wysłać korkiem dla uzyskania ciszy, ale nigdy nie zdobył się na to, aby dać obić korek tapetą. Meble pokrywały się kurzem, łóżko i podłoga papierami, gdy Proust, coraz bardziej oderwany od wszystkiego, co nie było jego dziełem, zaczął gorączkowo pisać. Odtąd, jeżeli się pojawiał w świecie, to przeważnie po to, aby sprawdzić jakiś szczegół swego utworu, zdobyć potrzebną informację. Choroba jego robiła postępy, śpieszył się. Zawsze dygocący od zimna, w ciężkim futrze, zarośnięty, dawny Cherubin zjawiał się czasem jak upiór na jakimś arystokratycznym balu, którego uczestnicy nie wiedzieli, że może pozują w tej chwili do nieśmiertelnego obrazu. Bliższym jego wiadomo było, że pisze, ale nikt nie wiedział co, nikt nie interesował się tym zbyt. Proust nałożył sobie tę rzadką i wymagającą dużego hartu dyscyplinę, aby nie rozpocząć druku, dopóki nie ukończy całości. Pisał lat siedem czy osiem, zanim położył kreskę pod ostatnim ustępem ostatniego tomu. I wówczas zaczęła się nowa trudność. Kto odważy się wydać sześć tomów pana Prousta, nieznanego, i gorzej niż nieznanego, bo zdyskredytowanego swymi światowymi koneksjami? Intelktualna i odważna „Nouvelle Revue Française”<sup>5</sup> zwraca mu skrypt (jak się później okazało, bez czytania); czegoż spodziewać się po innych! Nie chcą Prousta w „Mercure de France”<sup>6</sup>; księgarz Fasquelle orzeka, że utwór pana Prousta „zbyt różny jest od tego, co publiczność nawykła czytać”:

<sup>2</sup>„Boni” — tym zdrobnieniem nazywano markiza Paula Ernesta Bonifacego de Castellane (1867–1932), popularnego w kręgach arystokratycznych arbitra mody (zob. *Snobizm u Prousta* w niniejszym zbiorze). [przypis edytorski]

<sup>3</sup>książkę de Sagan (Żagania na Dolnym Śląsku) — tu: Charles Guillaume Frédéric Boson de Talleyrand-Périgord (1832–1910), słynny elegant francuski. [przypis edytorski]

<sup>4</sup>„Figaro” — popularny konserwatywny dziennik paryski, założony w 1854 r. [przypis edytorski]

<sup>5</sup>„Nouvelle Revue Française” (NRF) — fr. miesięcznik literacki, wydawany od 1909, wywarł duży wpływ na rozwój literatury współcz.; obecnie kwartalnik. [przypis edytorski]

<sup>6</sup>„Mercure de France” — fr. magazyn literacki reaktywowany w 1890 przez grupę symbolistów. [przypis edytorski]

inni zbywają zamożnego amatora drwinami. Proust był istotnie — zwłaszcza po śmierci ojca — człowiekiem więcej niż zamożnym i mógł bez trudności wydać swoje dzieło własnym kosztem; ale przyjaciele odradzali mu to, jako coś, co deprecjonuje książkę i autora. W końcu, zrezygnowany, Proust znajduje wydawcę, który decyduje się — dać firmę, o ile autor pokryje koszty. W r. 1913 ukazuje się pierwsza część *Poszukiwania straconego czasu*, pod nie wdzięczniejszym jeszcze tytułem *W stronę Swanna*. Krytyka, poza jednym artykułem Soudaya, zachowuje głębokie milczenie, głośny zaś entuzjazm paru przyjaciół Prousta nastroja innych tym oporniej.

Ale powoli krąg zwolenników tej książki, urażającej w istocie wszystkie przyzwyczajenia ówczesnego czytelnika, rozszerza się. Ktoś zaczyna czytać od początku — i odrzuca książkę z niechęcią i zmęczeniem; któregoś dnia podejmuje ją i otwiera na los szczęścia w środku; czyta stronicę, dwie i nie może się oderwać; wraca do początku, pochłania całość, wybucha zachwytem, biega z książką po znajomych, wtyka im ją w rękę, zaraża ich swoim entuzjazmem. Tworzy się coś na kształt kapliczki Prousta: drugi tom ma już zapewnioną nieliczną wprawdzie, ale wyrafinowaną publiczność. Ten tom, mozolnie przerabiany przez autora, jest właśnie w druku: już, już ma się ukazać — zapowiedziano go na jesień roku 1914 — kiedy wybucha wojna.

Jeżeli dla którego pisarza wojna zdawała się ruiną jego twórczej egzystencji, to dla Prousta. Nie tylko dlatego, że na kilka lat sparaliżowała we Francji zainteresowania czysto artystyczne; że odsunęła na bok książki nie związane z wojną i problematami chwili; ale dlatego, że zarazem unicestwiła — tak się zdawało — całą przedwojenną epokę, z której wyrosło dzieło Prousta. W bombardowanym Paryżu, gnębiony swoją morderczą astmą, niezdolny do noszenia broni i tym bardziej obolały od biuletynów zwiastujących mu śmierć wielu bliskich, Proust pozostał sam ze swoim biednym rękopisem. Mniej wierzący w swoje posłannictwo autor rzuciłby go może w ogień; Proust wziął go na nowo na warsztat i pogrubiał niemal do czterokrotnej objętości. Skorzystał z perspektyw chwili, z nowych stanów duszy i nowej nauki życia, aby wzbogacić swoje dzieło. Tylko pierwsza, poprzednio wydana część pozostała w pierwotnej postaci; dalsze cztery tomy miały się rozróżić do czternastu.

Krwawe lata minęły wreszcie. Proust wklejał coraz nowe karty między wiersze dawnego rękopisu. Jeden z redaktorów „Nouvelle Revue Française”, Jacques Riviere, przeczytał tymczasem ów pierwszy tom Prousta — w obozie jeńców w Niemczech, i zawstydził się lekceważenia, z jakim wydawnictwo jego odniosło się do tej rewelacyjnej książki. Już nie mogło być mowy o tym, aby kazać Proustowi dopraszać się łaski wydawców. I prawie równocześnie z zawieszeniem broni — rzecz możebna jedynie we Francji, jeszcze dymiącej krwią, a tak cudownie żywotnej i ufnej — pierwszą książką, która się ukazała — w listopadzie r. 1918 — był dalszy ciąg utworu Prousta, pod jakże egzotycznym w stosunku do chwili tytułem: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I w następnym roku — 1919 — *Zakwitające dziewczęta* Prousta zdobywają nagrodę Goncourtów, mając za rywala Dorgelès<sup>7</sup> i jego *Drewniane krzyże*. Oficjalna konsekracja pisarza, która nie rozbraja niechętną krytyki. „Tym razem — pisze któryś — Goncourci dali nagrodę pisarzowi naprawdę nieznanemu. Nie jest młody, ale nieznaną jest i nieznaną pozostanie...” A równocześnie poczta przynosi Proustowi kilkaset listów z wyrazami radości i entuzjazmu ze wszystkich krajów.

Odtąd Proust wchodzi w sławę. Staje się żywą legendą, mitem; kursują anegdoty o nim, o jego szczególnym trybie życia, wynikłym przeważnie z choroby. Zjeżdżają się z daleka jego entuzjaści, aby go ujrzeć, poznać. Ale na próżno. Trawiony nieubłaganą chorobą, Proust ma przed sobą tylko parę lat, które musi całkowicie oddać swemu dziełu. Zaczyna się tragiczny wyścig między pisarzem a śmiercią. Proust — jak Balzak — w korekcie zwłaszcza daje ostateczny kształt każdej stronicy: czy zdoła dokończyć, czy zdąży doprowadzić druk do końca, to jedyna rzecz, jaka go interesuje. Po *Stronie Guermantes* ukazują się w r. 1922 trzy tomy *Sodomy i Gomory* — „jedna z najśmielszych książek, jakie

<sup>7</sup>Dorgelès, Roland, właśc. Roland Lecavelé (1886–1973) — fr. pisarz; najbardziej znany z książki *Le Croix de bois* (1919, Drewniane krzyże), zbioru opowiadań o I wojnie światowej, napisanych na podst. własnych przeżyć. [przypis edytorski]

istnieją”, powiada jego biografista Pierre-Quint. Ale to są ostatnie tomy, jakie wyszły za jego życia. Proust umiera w listopadzie r. 1922, licząc zaledwie pięćdziesiąt jeden lat.

Po śmierci pisarza pozostał trud doprowadzenia do końca druku dzieła z pozosta- wionych rękopisów, zagmatwanych poprawkami, spęczniałych od dopisków. Trwało to kilka lat; ostatnia część ukazała się w r. 1927. Każdy tom pomnażał zachwyty nad dziełem, odsłaniał nowe perspektywy, rozwijał poprzednio zaznaczone motywy, ujawniał głęboko przemyślany plan. Ostatnie tomy — *Czas odnaleziony* — uwieńczyły wreszcie całość niby kopuła. Dzieło Prousta objawiło się w całości, imponujące, niepodobne do niczego w li- teraturze świata. Popularność jego rosła — liczba nakładów wskazuje dziś cyfry sięgające stu kilkudziesięciu kilku tysięcy. Mnożą się przekłady na języki obce. „Kto szuka genial- ności, ten w sferze francuskiej powieści znajdzie ją tylko u Prousta” — pisze o nim E. R. Curtius. A po ukazaniu się całości jego dzieła po niemiecku inny krytyk mówi: „Proust jest — powiedzmy to wręcz — największym poetą współczesnej literatury europejskiej”.

Utwór *W poszukiwaniu straconego czasu* zamyka — poza paroma tomami kronik i ese- jów — wszystko, co wyszło spod pióra Prousta. Obejmuje w oryginale szesnaście dużych tomów. Dzieli się na siedem części, każda po parę tomów. Tytuły tych części brzmią: 1. *W stronę Swanna*; 2. *W cieniu zakwitających dziewcząt*; 3. *Strona Guermantes*; 4. *Sodoma i Gomora*; 5. *Niewolnica*<sup>8</sup>; 6. *Nie ma Albertyny!*; 7. *Czas odnaleziony*.

Nie zamierzam tu podjąć analizy dzieła Prousta, które dopiero stopniowo i powoli znajdzie się w rękach polskich czytelników. W tej chwili byłoby to przedwczesne. Pragnę jedynie w najprostszych słowach zaznaczyć plan całości, a raczej zwrócić uwagę na wielość płaszczyzn, na których porusza się twórcza myśl pisarza. Myśl ta „jest tak złożona, że ujawnia się aż bardzo późno, kiedy wszystkie tematy zaczną się kombinować”, pisał sam Proust troskając się, że dzieło jego nie będzie od początku zrozumiane.

Nie sądzę, aby to niebezpieczeństwo groziło pierwszej części, która, zamknięta niemal sama w sobie, tworzy raczej urocze preludium niż uwerturę do tej ogromnej kompozycji. Wprowadza nas w nią osoba opowiadającego, cały bowiem utwór pomyślany jest w for- mie jak gdyby pamiętnika. Proust bierze jako przewodnika swego sobowtóra, dając mu własne chorowite i przewrażliwione dzieciństwo, własne — zaledwie nieco przetworzo- ne — wspomnienia rodzinne. Ale w ogóle nie pytajmy zbyt o „realia”, nie pytajmy o chronologię, przeciw której autor świadomie i rozmyślnie wykracza. Z dziecka urasta chłopiec, który czyni pierwsze nieśmiałe kroki w świecie; potem rozszerza się krąg jego znajomości; wchodzi — jak sam Proust — w arystokratyczne towarzystwo, ociera się o świat dwuznacznych uczuć przez despotycznego pana de Charlus i nieuchwytną Al- bertynę; przechodzi męki miłości i zazdrości, łamie się ze swoim twórczym powołaniem, aż wreszcie miraż życia roztopia się dlań w jedynej prawdzie sztuki. Dokoła tej figury opowiadającego, która to wysuwa się na pierwszy plan, to ginie w cieniu, grupuje się cały świat Prousta. W miarę ukazywania się tomów dzieła czytelnicy rozmawiali o jego figurach jak o swoich osobistych znajomych, podobnie jak sto lat wprzód o figurach Balzaka. Postacie te, mniej liczne niż u Balzaka, ale pulsujące niemniej nasilonym ży- ciem, przesuwały się w kartach powieści poprzez różne tomy; aby ułatwić czytelnikom orientowanie się w tym „ruchu ludności”, uczynił p. Charles Daudet dla Prousta to, co swego czasu uczyniono dla *Komedii ludzkiej*: wydał skorowidz osób i ich udziału w akcji powieści; skorowidz, nawiasem mówiąc, nie wolny od przeoczeń i błędów.

Postacie żyjące na kartach Prousta posiadają takie znamię prawdy, że publiczność chciała się w nich dopatrywać autentycznych wizerunków. Plotka szukała wzorów między znajomymi pisarza. Ale Proust bronił się przeciw takiemu zwięzaniu prawdy artystycznej, podkreślając syntetyczny charakter każdej z figur, w którą wchodziły rysy wielu żywych osób, aby stworzyć postać oddychającą zstokrotnionym życiem fikcji. Jeden tylko jest tu portret niewątpliwy — oczywiście też spotworniały i wyolbrzymiony: to ów późniejszy baron de Charlus (w pierwszej części nawet się nie zapowiada jego dalszy charakter), do którego dał Proustowi natchnienie głośny światowiec i poeta Robert de Montesquiou. Nie pierwszy to raz przyszło mu pozować do portretu; parę dziesiątków lat wprzód ten sam Montesquiou uchodził za model bohatera powieści *À rebours* Huysmansa, „deka- denta” Des Esseintes.

<sup>8</sup>*Niewolnica* — fr. *La Prisonnière*, ukazała się po polsku jako *Uwięziona*. [przypis edytorski]

Ale prawdziwym bohaterem dzieła Prousta jest *Czas*; czas, który jest współczynnikiem wszystkich osób, współaktorem wszystkich zdarzeń; czas, który sam Proust mieni *czwartym wymiarem*. Każda z figur przeżywa na kartach powieści lat kilkanaście, czasem kilkadziesiąt; w przeciwieństwie do Balzaka, który wydobywa z każdej postaci zwłaszcza to, co w charakterze człowieka jest stałe i niezmiennie, Proust dąży do oddania nieustannej płynności stanów duszy, pozornych niekonsekwencji charakteru, określonych bardziej złożonymi, ale niemniej konkretnymi prawami. Dochodzi do paradoksu w gotowaniu nam niespodzianek; robi sobie po trosze zabawę z tego, aby wszystko się działo inaczej, niżby można przypuszczać.

I jak nie miałyby być w człowieku nieustannych sprzeczności, skoro świadome jego życie jest tylko wciąż zmieniającą się wypadkową sumujących się i krzyżujących czynników podświadomości, grą wielorakiej dziedziczności, urazów i kompleksów dzieciństwa! Równocześnie z Freudem i zapewne nie znając go jeszcze, Proust odgadł i zmitologizował najistotniejsze odkrycia freudyizmu. I jak niegdyś dzieło Balzaka było ściśle spowinowaczone ze współczesną myślą naukową, wyprzedzając ją nieraz zresztą, tak samo dzieło Prousta jest dziełem epoki Bergsona, Freuda i Poincarego, odmaterializowanej fizyki, rewolucyjnej chemii. Ileż uczuć przed nim uważanych za pierwiastki rozłożyła chemia Prousta; ileż rozsadził on atomów psychicznych!

Gdy mowa o dziele Prousta, raz po raz nasuwa się na myśl Balzak, mimo bardzo głębokich między nimi różnic. Jako malarz społeczeństwa Proust wykreśla sobie inne perspektywy. Gdy w świecie balzakowskim największą część energii ludzkiej pochłania walka o byt, pieniądz, praktyczna ambicja, u Prousta — może wynikało to z cieplarnianych warunków jego osobistego życia i ze specjalnego terenu jego obserwacji — wszystkie prawie działające osoby położeniem swoim uwolnione są od grubych trosk życia, zabiegi ich odnoszą się do spraw mniej uchwytnych, ale tym sposobniejszych dla zademonstrowania teatru duszy człowieka. „Psy gryzą się nad kością, ludzie nad cieniem” — powiada nasz Fredro. Snobizm dostępuje w ujęciu Prousta filozoficznej konsekwencji. Nie tylko snobizm towarzyski w tradycyjnym znaczeniu tego słowa: Proust jest prawdziwym mistrzem w kombinowaniu jego odcieni; ale snobizm właściwy wszystkim klasom, wszystkim stanom, będący nie czym innym, jak tylko aurą złudy, w jakiej porusza się każdy człowiek. Nieśmiertelną monografią takiej złudy jest *Don Kichot* Cervantesa; otóż wyobraźmy sobie stu Kiszotów — każdy odmiennego typu — współżyjących z sobą, a zrozumiemy intencję Prousta.

Ale i w życie społeczne miesza się współczynnik czasu. Dzieło Prousta jest — na ograniczonym, ale jakże genialnie wyzyskanym odcinku — historią wielu epok; obejmuje więcej niż pół wieku. Sięgając poprzez miłość Swanna i młodość Odety głęboko w przeszłość Proust doprowadza swoją powieść aż do ostatnich lat, wydobywając ileż bogactw z wielokrotnego przeobrażenia form obyczajów, sposobu myślenia, mówienia i czucia. Nikt tak jak Proust nie umiał odtworzyć subtelnego zapachu przeszłości, oddać, za pomocą właściwości samego języka, kolejnych epok spotykających się z sobą nieraz przy jednym stole.

W na wskroś odmaterializowanej koncepcji świata wyznawanej przez Prousta dwa są dominujące elementy: sztuka i miłość. Sztuka ma swego fanatyka w Prouście, dla którego jest ona jedyną realnością istnienia, i to bez przerośnię, dosłownie: „*La petite phrase*” sonaty Vinteuila jest *leitmotywem* nie tylko miłości Swanna, ale i całego dzieła Prousta, którego muzyczność działa chwilami na nas ze zdumiewającą siłą sugestii. Co się tyczy miłości, sama „Miłość Swanna” — zawarta w pierwszej części utworu — starczyłaby za przykład, jak bardzo Proust umiał odnowić ten, zdawałoby się, tak zużyty temat. Ileż paradoksalnych odkryć streszcza się w końcowym wykrzykniku Swanna! Miłość w różnych odcieniach nasyci i dalsze tomy, ale w miarę jak Proust posuwa się w swoim dziele, coraz bardziej pochłania go zagadnienie, usymbolizowane w tytule centralnej części: *Sodoma i Gomora* — homoerotyzm. Zdaje się, że motyw ten, zaznaczony w pierwszej redakcji *Poszukiwania straconego czasu*, rozrósł się niepomierne w redakcji ostatecznej, będącej wynikiem ponownego wzięcia tego utworu na warsztat. Czy działał tu przełom lat wojennych, osłabiający nietykalność różnych tabu, czy większe oderwanie się Prousta od świata i rosnąca w nim potrzeba bezwzględnej prawdy, czy może zachodząca w samym Prouście — jak w jego bohaterze Saint-Loup — znamienna ewolucja w tej mierze, trudno tutaj

rozstrzygać. Ta część biografii Prousta wspiera się jak dotąd na tradycji ustnej; z rzadka pojawiają się pisane dokumenty, które, w miarę jak będą się mnożyły, pod dotychczas znanym obliczem pisarza odsłonią nam może innego, tym tragiczniejszego Prousta. Nie umiem się oprzeć wrażeniu, że scena między panną Vinteuil a jej przyjaciółką ma jakiś akcent rozpaczliwie osobisty. W niektórych częściach utworu czuć jakby transpozycję płci, nawet kosztem prawdopodobieństwa sytuacji. Homoerotyzm we wszystkich odcieniach zajmuje w dziele Prousta tak wiele miejsca, że mogło się ono wydawać niemal monografią inwersji, co jest niewątpliwie bardzo fałszywe; niemniej faktem jest, że jest pierwszym i jakże głębokim studium zjawiska, którego przed Proustem zaledwie ważono się dotknąć. Proust zdawał sobie sprawę z zuchwalstwa obyczajowego, jakim była ta część jego dzieła. „Kiedy się zjawi Charlus, wszyscy się odwrócą ode mnie” — pisał w liście do przyjaciela. Ale kiedy się zjawił Charlus, Proust już nie żył. Nie sprawdziły się zresztą jego obawy; nikt chyba nie dojrzy w tej części dzieła Prousta czego innego, niż odwagi i głębi myśliciela, badacza choroby, tym tragiczniejszego, jeżeli w krąg obserwacji rzetelność każe mu wciągnąć samego siebie.

Oto przegląd — nie wyczerpujący bynajmniej — płaszczyzn, na których porusza się myśl Prousta. Łatwo zrozumieć, że wszystko, co w tym ujęciu świata było nowe i co dziś wydaje się najcenniejsze, musiało zrazu odstręczyć pobieżnych czytelników. Proust lekceważył sobie to, co zazwyczaj stanowi siłę i urok powieści: fabułę, wikłanie przygód. Nigdy nie ślizga się po powierzchni zjawisk, zawsze drąży w głąb, a introspekcja jego jest tak dramatyczna i zajmująca, że obchodzi się bez zewnętrznych perypetii „bajki”. Zainteresowanie płynie nie ze zdarzeń, ale z perspektyw, jakie nam Proust umie pokazać, z myśli, jaką umie przesycać najbardziej znany fakt, który nagle oglądamy nowymi oczami. Z drażniącą dla wielu nonszalancją nigdy nie liczy się z czasem. Podwieczorek u pani de Villeparisis zajmuje pół tomu, obiad u księżnej de Guermantes co najmniej tyleż; ale któraż powieść potrafi tak zagarnąć i przykuć czytelnika jak te genialne akty nowej *Komedii ludzkiej!*

Bo mimo iż skąpany w poezji, ociekający wręcz poezją, utwór Prousta jest zwłaszcza *komedią*, w znaczeniu dosłowniejszym jeszcze niż u Balzaka. Mimo bolesności wielu kart jego dzieła, mimo zasadniczo tragicznego stosunku do życia Proust należy do rasy wielkich humorystów. Może to skutek jego patetycznej a tak bliskiej jeszcze śmierci, może skutek snobistycznego nieco nastawienia pierwszych wielbicieli, ale za mało mówi się o komizmie w dziele Prousta. Wobec dykjonarza komunałów u Prousta, pokazanych w żywym materiale, słynny dykjonarz komunałów Flauberta<sup>9</sup> jest dziecinnie ubogi! Rozdźwięki między fikcją a rzeczywistością — a raczej tym, co zwykliśmy dla wygody nazywać „rzeczywistością” — zderzenia baniek mydlanych, jakie każdy wydyma dokoła siebie i w jakich, niby żółw w skorupie, wędruje po świecie, konfrontacje epok i światów, wszystko to daje efekty nieodparcie komiczne. Komiczne jest tu wszystko, co jest towarzyskością; komicznie człowiek poruszający się wśród ludzi; tragicznym staje się, gdy pozostaje sam ze sobą.

Oddając polskim czytelnikom w ręce dzieło Prousta uważam za konieczne zdradzić im jeden sekret. Mianowicie ten, że lektura Prousta wymaga niejakiej cierpliwości; autor ten żąda pewnego kredytu. Wynika to po prostu z techniki jego tworzenia, z rozmiarów tej olbrzymiej, jedynej w swoim rodzaju kompozycji. Niewątpliwie bywały i większe cykle powieściowe: *Komedia ludzka* Balzaka obejmuje dziewięćdziesiąt pięć utworów; cykl Zoli składa się z dwudziestu paru dubeltowych tomów. Ale związek poszczególnych członów inny tam jest niż u Prousta. Każdy utwór Balzaka zyskuje niewątpliwie w związku z całością, ale nie ma bezpośrednich stosunków między, dajmy na to, *Ojcem Goriot*, *Eugenią Grandet* a *Kawalerskim gospodarstwem*. Toż samo u Zoli; każda powieść cyklu stanowi odrębną całość, z odrębnymi figurami, a węzły krwi między członkami rodziny Rougon-Macquart są dość nieistotne i dla czytelnika obojętne. Inaczej u Prousta. Tu ciągłość opowiadania jest ścisła, a plan skomponowany z zadziwiajączą precyzją; motywy

<sup>9</sup>dykjonarz komunałów Flauberta — *Dictionnaire des idées reçues* (1911–1913), zbiór frazesów zebranych z notatek sporządzonych przez Flauberta. [przypis edytorski]

prowadzone są z całą sztuką kontrapunktu. Jeżeli nas zastanowi jakiś szczegół w jednym z pierwszych tomów, możemy być pewni, że znajdziemy jego odpowiednik logiczny w którymś z następnych. Nic nie jest powiedziane ani pokazane na próżno; wszystko gra przez cały czas, aż wreszcie znajdzie swój ostateczny sens w przejmującej instrumentacji finału. Wiem z doświadczenia, a potwierdzają mi to zwierzenia wielu czytelników Prousta, iż kiedy się go czyta po raz pierwszy, wiele rzeczy uchodzi naszej uwagi; ale kiedy, znając już całość lub bodaj większą jej partię, uczynimy sobie tę przyjemność, aby wziąć na nowo któryś z poprzednich tomów, odkrywamy nowe perspektywy, nową myśl w każdym niemal szczególe, rozumiemy wszystko inaczej. I to jest jedna z nie najmniejszych rozkoszy intelektualnych, jakie daje ta lektura.

Oczywiście, podziwiając wspaniałą konstrukcję dzieła, nie podobna zamykać oczu na przeobrażenie, jakiemu ono uległo pomiędzy wydrukowaniem części pierwszej a następnych. Skoro pierwsza część — *W stronę Swanna* — pozostała w dawnej postaci, dalsze zaś tomy rozrosły się w czwórnasób, zrozumiałe jest, że pierwotny plan musiał ulec pewnej deformacji — co najmniej w swoich proporcjach. Rozszerzając horyzont doświadczeń pisarza o kilka lat — i to jakich! — nowa praca nad rękopisem wzbogaciła jego spojrzenie wstecz mnóstwem nowego materiału, którego kończąc utwór swój w r. 1912 nie mógł nawet przeczuwać. Stąd nawet pewne rysy w dziele, którego dwie redakcje powstały w tak różnych epokach i różnych stanach ducha. Ukazała się niedawno (1934) książka<sup>10</sup> prof. Feuillerat *Comment Marcel Proust a composé son roman*, w której, na zasadzie pracowitego zestawienia tekstów, autor dochodzi do rozróżnienia „dwóch Proustów”. Nawet styl jego nosi ślady nieustannej pracy, w której zdania i okresy puchły nieraz od narastających bogactw i komplikacji myśli.

I tu trzeba nam powiedzieć parę słów dotyczących formalnej strony dzieła oraz stosunku tłumacza do niej. Faktem jest, że to, co najbardziej odstręczało pierwszych czytelników od Prousta, to był jego sposób pisania, jego styl. Olbrzymie, przez wiele stronic gęstego druku ciągnące się okresy bez momentu wytchnienia, z bardzo rzadkimi *a capite*; zdania trwające przez stronicę i dłużej; zawile, skomplikowane, pełne nawiasów w nawiasach — niby pudełeczko w pudełeczku — i pauz wydzielających kilkuwierszowe nieraz wstawki; zaimek poprzedzający nieraz o kilka wierszy rzeczownik, który zastępuje; konstrukcja rozległych fraz, do których klucz znajduje się często w ostatnim słowie i do których po przeczytaniu trzeba jeszcze raz powracać, wszystko to — łatwo sobie wyobrazić — nie zyskało mu sympatii francuskich zwłaszcza czytelników, nawykłych do innych zgoła kanonów stylu. Powiedziano też zrazu o stylu Prousta wszystko złe, co można powiedzieć. Ale stopniowo zaczęto patrzeć na to inaczej. Przyzwyczajono się; nauczono się czytać Prousta; rozumiano, że nowa myśl wymaga nowej formy; że to dziwne monstrum, jakim bywa zdanie Prousta, jest organicznie zespolone z istotą fenomenu, jakim jest jego indywidualność, bogata, skomplikowana, widząca w każdym zjawisku wiele rzeczy na raz. Poprzez oporny na pozór rytm Prousta wyczuło wewnętrzną melodię, jaka przesycza jego okresy; spostrzeżono, że mimo przeciwnych pozorów najczęściej zdania te zbudowane są bez zarzutu, że podobne są człowiekowi idącemu po linie, który, balansując nad przepaścią, dochodzi pewną stopą do końca. Wyczerpano z kolei dla stylu Prousta wszystkie superlatywy. Ale nie popadajmy w bałwochwalstwo. Styl Prousta — który uwielbiam — bywa nierówny. Wynika to z bogactw i subtelności jego myśli, skomprimowanej niekiedy jak pastylka, a także ze sposobu jego pracy, z nieustannych poprawek na rękopisie, na korekcie (księgarz wydzieriał mu w końcu korektę i sam podpisywał ją do druku!), rozsadzających nieraz zdanie aż do pojemności przekraczającej wytrzymałość przeciętnego czytelnika.

To, co powiedziałem, wskazuje na trudności, jakie — poza innymi, wynikłymi z precyzji myśli, z bogactwa i rzadkości słownictwa — nastrocza tłumaczowi samo zdanie Prousta. Takiego, jak jest w oryginale, nie zniósłby często język polski. To, co się przyjmuje od Prousta, tego czytelnik nie darowałby tłumaczowi. Polski język nie dopuszcza nieograniczonego mnożenia zdań zależnych i nizania ich w długie bez końca łańcuchy. Często — przyznaję się do tego — wypadało łamać zdanie i składać je na nowo; często

<sup>10</sup> Ukazała się niedawno (1934) książka prof. „Feuillerat Comment Marcel Proust a composé son roman”... — por. T. Żeleński (Boy), *Nowe oblicze Prousta*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 624. [w niniejszym zborze w *Uzupełnieniach*; red. WL] [przypis autorski]



— aby osiągnąć większą przejrzystość — trzeba było dzielić je na części. Zarazem pozwoliłem sobie poczynić pewne zmiany w układzie drukarskim, zwiększając liczbę akapitów oraz wyodrębniając dialogi, co niewątpliwie przyczynia się do czytelności książki. Nie sądzę, abym był przez to w niezgodzie z intencjami Prousta, który wielokrotnie w korespondencji swojej wyraża gorączkowe pragnienie, aby być czytany — i to nie przez szczuplejszy krąg wyrafinowanych intelektualistów, ale przez szeroką publiczność. I wciąż w ciągu tej pracy słyszałem wewnętrzną muzykę myśli Prousta, i tę starałem się zachować i oddać.

## MODELE PROUSTA

### Poszukiwania „klucza”

Dzieło Prousta jak *Komedia ludzka* Balzaka powołało do życia cały świat, całe społeczeństwo, mniej liczne niż balzakowskie, ale obdarzone również samoistnym i natężonym życiem. Można powiedzieć, że czytelnicy Prousta uwierzyli w ten świat. Autobiograficzna forma opowiadania zwiększała jeszcze wrażenie bezpośredniej prawdy; jakoż jeszcze nie ukazały się wszystkie tomy *Poszukiwania straconego czasu*, a już powtarzające się w nich postaci traktowane były przez publiczność jako dobrzy znajomi, których przyszłe losy starano się odgadnąć, o których mówiono jak o żywych osobach. Każdy nowy tom, przynosząc rewelacje i niespodzianki, podsycał żywość tego stosunku.

Równocześnie „prawdziwość” figur Prousta wydała ten skutek, że od początku szukano dla nich autentycznych pierwowzorów. Kto jest pani de Guermantes? kto pani de Villeparisis? kto Bloch? (może Brunschvigg? może Blum? — zgadywano) kto Swann? itd. I równocześnie z pytaniami obiegały odpowiedzi. Jeszcze dziś zdarza się spotkać w Paryżu podstarzałego i podupadłego młodego (niegdyś) człowieka, który szuka pozycji społecznej w tym, że jakoby był modelem świetnego Roberta de Saint-Loup.

Niekiedy zapytywano o to Prousta wręcz. Częściej jeszcze dochodziły go echa uraz i pretensji, wznieconych jego rzekomą niedyskrecją. Zaprzeczał tym analogiom. Ale w takich razach zwykle autorowie przeczą, taki jest obyczaj... Spróbujmy pokrótce oświetlić tę kwestię, dosyć skomplikowaną, rzucającą ciekawe światło na mechanizm twórczości w ogóle, zarazem kwestię, która i u nas już interesuje pierwszych polskich czytelników Prousta.

„Nie ma klucza do osób w mojej książce — pisze Proust w liście do Lacretelle’a — albo też jest ich osiem lub dziewięć dla jednej osoby; tak samo dla kościoła w Combray pamięć moja dostarczyła mi za modele wiele kościołów...” Po czym Proust, dla przykładu, wyszczególnia motywy, które złożyły się na słynną „*petite phrase*” z sonaty Vinteuila — od sonaty Saint-Saënsa aż do tremolo z *Lohengrina*; i monokle, które pozowały do galerii monoklów na raucie u pani de Saint-Euverte, i pewne rysy prawdziwych osób, które dostarczyły tego lub owego szczegółu dla Odety, dla pani Verdurin i in. I to wszystko. Czy w istocie wszystko?

### Modele i malarz

Jedną z figur, których tożsamość najrychlej ustalił głos ogółu, był Swann, którego zidentyfikowano ze znanym klubowcem Charles’em Haas. Ale kiedy jedna z korespondentek autora użyła mówiąc o Swannie wyrażenia „Swann-Haas”, Proust protestuje, że Swann to nie jest Haas, i jeszcze raz stwierdza, że w jego dziele nie ma nigdzie kluczy ani portretów. Za to w jednym z późniejszych tomów tegoż dzieła zwraca się nagle wprost do nie żyjącego już od dawna Haasa w takiej inwokacji: „...ty, którego znałem, kiedy byłem jeszcze dzieckiem, a ty tak blisko grobu, jeżeli zaczynają mówić o tobie i jeżeli może będziesz żył, to dlatego, że ten, którego musiałeś uważać za małego głuptasa, uczynił cię bohaterem swojej powieści. Jeżeli przed obrazem Tissota<sup>11</sup>, przedstawiającym balkon klubu przy ulicy Royale, gdzie znajdziesz się między Galliffetem, Edmundem Pognac a Saint-Maurice, tyle się mówi o tobie, to dlatego, że wiadomo jest, iż kilka rysów z ciebie weszło w figurę Swanna”.

Otóż dobrze znany paryżanom obraz Tissota przedstawiał właśnie w towarzystwie wymienionych osób — Haasa.

<sup>11</sup> *Tissot, James Joseph Jacques* (1836–1902) — fr. malarz neoklasycystyczny. [przypis edytorski]

Czy sprzeczność? Nie. Bo Proust mówi wyraźnie: „kilka rysów”. I to jest wskazówka, jak trzeba brać sprawę jego pierwowzorów. Bo w istocie ten Haas, uchodzący za najpewniejszy z modeli Prousta, rzekomy sobowtór Swanna, ma ściśle biorąc dość mało wspólnego ze Swannem. Zapewne, niezwyklej kariera światowa Haasa, Izraelity zadowolonego w najbardziej zamkniętych — wówczas — klubach i salonach, dostarczyła punktu wyjścia dla figury Swanna. Ale ta światowa kariera Swanna odbywa się niemal poza ramami powieści, którą wypełnia inny Swann — esteta i kolekcjoner, Swann kochanek Odety, Swann mąż i ojciec, Swann w swoich metamorfozach, nic już nie mających wspólnego z Haasem, który w dodatku był niezamożny, gdy Swann jest bogaczem. Haas był tu jedynie punktem, dokoła którego skryształizowała się koncepcja twórcza Prousta.

Podobnie, zdawałoby się, daje Proust w pewnym momencie klucz do figury pisarza Bergotte, bodaj w aluzji do przedmowy, jaką Bergotte napisał do pierwszej książki autora. Otóż przedmowę do pierwszej książki Prousta napisał Anatole France — i w istocie Bergotte ma wiele jego rysów. Niemniej Bergotte nie pokrywa się bez reszty z Anatolem France; rysy jego skombinowane są z rysami dostarczonymi przez innych. Jeszcze bardziej złożony w swoich „źródłach” jest malarz Elstir, na którego złożyli się Monet i Renoir, i Degas, i Helleu, i inni, aby zeń uczynić syntezę francuskiego impresjonizmu. Podobnie pani de Guermantes, pani de Villeparisis i inne postacie. Ale trzeba stwierdzić, że o ile modele Prousta są zazwyczaj złożone, o tyle nie ma chyba w jego utworze postaci, dla której świadomsi nie umieliby znaleźć modelu.

Jest książka o Prouście pióra barona de Seillière, znanego krytyka i moralisty. Świadectwo jego jest o tyle cenne, że należąc do towarzystwa, które wypełnia znaczną część dzieła Prousta, większość jego domniemanych modeli mógł znać osobiście. Seillière obchodzi ten świat krok w krok za Proustem i rzuca mimochodem informacje, najczęściej spowite dyskrecją inicjałów, a potwierdzające dwie rzeczy: że Proust zawsze malował z utrwalonego w pamięci modelu i że z wyjątkiem może kilku postaci drugoplanowych, do których często brał żywcem jakąś figurę, zawsze rysy kilku osób kombinowały się w jednym portrecie. „Mimo to — pisze Seillière — kiedy się znało tę epokę i środowisko, w którym żył, dość łatwo jest rozróżnić częściowe składniki, które weszły w skład jego głównych figur”.

#### Sekrety twórczości

Stwierdzenia te nie są tylko zaspokojeniem ciekawości mniej lub więcej plotkarskiej, przeciwnie, wnikają one głęboko w stosunek Prousta jako pisarza do rzeczywistości. Ten autor najbardziej depreczujący i gwałcący realizm powieściowy, w zwykłym znaczeniu słowa (sam Proust z satysfakcją stwierdza, że nie znajdzie się w jego dziele ani jednego rysu, który by był jedynie odtworzeniem rzeczywistości bez wtopienia jej w myśl twórczą: „nikt — powiada — w moim utworze nie wkłada pałta itd.”), stale szuka punktu wyjścia w realności. Pod tym względem — na co zwraca uwagę Lacretelle — stosunek Prousta do świata pokrywa się niejako z *credo* wypowiedzianym przez Balzaka w przedmowie do jednego z członków *Komedii ludzkiej*:

„Książki — powiada Balzak — których przedmiot jest całkiem fikcyjny, które się nie wiążą w bliższy lub dalszy sposób z żadną realnością, to są przeważnie książki martwe od urodzenia; podczas gdy te, które się wspierają na faktach zaobserwowanych, wziętych z rzeczywistego życia, dostępują zaszczytu długowieczności”.

Nie od razu uświadomił sobie Proust swój stosunek do tego tworzywa i swoje powołanie pisarskie. Dzieje owego szukania drogi przewijają się przez jego dzieło. Przez wiele lat rozpiełała go twórczość bez przedmiotu, daremnie siłła się znaleźć sobie „temat”; dopiero od chwili gdy zrozumiał, że tematem jego jest po prostu wywołać z mroków podświadomej pamięci to, co widział i przeżył, wówczas ten dotychczasowy długoletni improduktiw zaledwie mógł nadążyć natłokowi materiału i parciu twórczości. Pozbawiony wyobraźni w banalnym pojęciu słowa, póki siłła się „wymyślać”, cierpiał na bezpłodność; kiedy zrozumiał, że zadaniem jego jest po prostu odtworzyć to, na co patrzył, znalazł siebie.

I kiedy mowa o modelach Prousta, trzeba by zacząć od modelu, którym jest — on sam. Jest rzeczą dość znaną, że dzieło jego ma charakter autobiograficzny, że włożył w nie swoje dzieciństwo z ojcem, matką, rodziną, miejscem, gdzie spędzał wakacje. I tu wpraw-

dzie kombinują się wzory, jak np. w owym Combray (w rzeczywistości Illiers<sup>12</sup>), które wchłonęło w siebie również pewne rysy życia rodzinnego w Passy pod Paryżem, w posiadłości wujecznego dziadka. Gdy chodzi o osobę bohatera, nie powinny nas mylić wypowiedzi Prousta, który to broni się przeciw utożsamianiu jego bohatera z nim samym, to znów identyfikuje go sam tak ściśle, że daje mu własne imię, przypisuje mu własne artykuły literackie i niewątpliwe epizody swego życia. Wskażę później, jakie Proust miał powody, traktując tematy często drażliwe, zacierać ślady swego autentyzmu. Chodzi zresztą o interpretację. Kiedy Proust powiada, że nie ma w jego utworze ani jednego faktu, który by nie był fikcyjny, i ani jednej osoby „z kluczem”, można by z drugiej strony powiedzieć, że nie ma tam bodaj ani jednego szczegółu, który by nie był autentyczny, i ani jednej osoby „bez klucza”... tylko że kombinowanie tych kluczy i przetasowanie faktów maskuje to, co jest samą prawdą. Niech wystarczy jeden przykład na to, jak dalece Proust musiał brać wszystko z faktów, do jakiego stopnia cierpiał wręcz na obsesję autentyzmu. Proust ubóstwiał matkę, śmierć jej była najcięższym ciosem w jego życiu. I w liście swoim, pisanym tuż po jej śmierci do pani de Noailles<sup>13</sup>, opisuje jej agonię z tak brutalnym weryzmem, że pani de Noailles uczuła się zgorzozona, raziło ją to. W wiele lat później znalazła ten opis niemal w identycznej formie w tomie, gdzie Proust opisuje śmierć babki (*Strona Guermantes*). Najukochańsza matka, której śmierci nigdy nie miał przeboleć, umierając pozowała do fragmentu jego dzieła. Któż wobec tego mógłby uniknąć roli jego modela?

#### Anegdoty zaanektowane

Można by podać i lżejsze przykłady tego autentyzmu. Robi to wprost wrażenie, że Proust wszystko musiał brać „z modela”, że brak mu było inwencji — znowuż w banalnym pojęciu słowa, a raczej że jego inwencja wyrażała się w doborze i spożytkowaniu materiału... Czytając te i owe pamiętniki z jego epoki raz po raz spotykałem jakąś anegdotę, jakieś powiedzenie, które widocznie Proust zasłyszal i które, zamagazynowawszy w swojej niezawodnej pamięci, odnalazł we właściwym momencie, aby je wmontować we właściwym miejscu. Sławne: „Przesadzają, przesadzają!”, wykrzyknik księcia de Guermantes (*Sodoma i Gomora*), kiedy natrętni krewni chcą mu oznajmić o śmierci kuzyna, w chwili gdy książę wybiera się na redutę i wołałby się o tej śmierci dowiedzieć aż jutro, wzięte jest widocznie z opowiadań Roberta de Montesquiou, bo spotykamy je później w jego pamiętnikach, których zresztą Proust nie mógł znać. Tylko że Proust z tej dość niezdarnej opowiedzianej anegdoty robi niezapomniane arcydzieło na miarę Moliera. Powiedzenie starego Swanna o zmarłej żonie: „Myślę o niej, ale nie mogę myśleć o niej dużo na raz”, to transpozycja powiedzenia znajomej Prousta, pani d’Aubernon (cytowanego we wspomnieniach Bleda, których też Proust nie znał). Ta pani d’Aubernon po śmierci matki, którą ubóstwiała, mówiła: „Żałuję jej, ale niedużo na raz”. Cytowany przez tegoż Bleda komplement Hervieu: „Włożyła pani dziś wieczór swoje aksamitne oczy”, wygląda jakby wyjęty z ust Swanna. A oto jeszcze przykład, jak Proust umiał za pomocą drobnego retuszu dać właściwy sens materiałowi, z którego czerpał. „Idę na obiad do pewnej damy, która nazywa się jak góra” — mówił ktoś o pani d’Aubernon. Proust zastosował ten wątpliwy dowcip do napoleońskich książąt d’Iena, którego to nazwiska pani de Guermantes nie może sobie jakoby przypomnieć, pamiętając tylko, że „nazywają się jak most”<sup>14</sup>, czym od razu dał świetną i dowcipną charakterystykę płasko-wzgardliwego stosunku rodowej arystokracji do heroicznych tradycji napoleońskich, a zarazem próbkę często wspomnianego przez niego „*esprit des Guermantes*”.

Ów „*esprit des Guermantes*” znów stanowi zabawny przykład, jak swobodnie poczynął sobie Proust w kombinowaniu wzorów. „*Esprit des Guermantes*” to ma być ów swoisty dowcip wielkiej damy, a zarazem zepsutej powodzeniem pięknej kobiety; duch arystokratycznego — i jeszcze wśród arystokracji ekskluzywnego — kółka snobującego się na

<sup>12</sup>Illiers — miejscowość we Francji, w pobliżu Chartres; ob. Illiers-Combray. [przypis edytorski]

<sup>13</sup>Noailles, Anna-Élisabeth de (1876–1933) — fr. poetka i pisarka pochodzenia rumuńskiego. [przypis edytorski]

<sup>14</sup>nazywają się jak most — jeden z mostów w Paryżu, zbudowany z rozkazu Napoleona, nosi nazwę Pont d’Iena, dla upamiętnienia bitwy pod Jeną (1806). Napoleon miał w zwyczaju nadawać tytuły książęce nazywane od miejsc wygranych bitew. [przypis edytorski]

intelektualizm. Ale Proust twierdził, że ów „świat” jest tak głupi, że nie podobna w nim znaleźć próbek dowcipu, jakiego potrzebował w zagęszczonej formie. Toteż bez ceremonii włożył w usta księżnej de Guermantes wiele powiedzeń pani Straus, z domu Halévy (córki autora *Żydówki*, a żony w pierwszym małżeństwie Bizeta, autora *Carmen*), osoby słynnej z dowcipu; tak, że w rezultacie koszt dowcipu charakteryzującego arystokratyczną damę z „Gotajskiego Almanachu” opędza osoba z plutokratyczno-artystycznego, semickiego świata. Tak np. pani Straus jest autorką dowcipu księżnej de Guermantes o fanatykach niesympatycznego dla wszystkich Dreyfusa, którzy by chętnie „zmienili niewinnego” itp. Pod tym względem sam Proust daje świadectwo w liście do pani Straus. „Spotkają — pisze do niej — w *Stronie Guermantes* Pani powiedzenia, z których tak się śmiali, kiedy im je opowiadałem, i które kładę w usta księżnej de Guermantes (jej czerwone pantofelki odnajdzie Pani aż w następnym tomie), nie wymieniając Pani, skoro mnie Pani prosiła, aby nie dawać Pani nazwiska... Ale każdy zna te powiedzenia i wskaże nazwisko”.

Oto więc przykład i autentyzmu Prousta, i jego metod transpozycji..

Można by mnożyć te przykłady. Tak np. elementy rozkosznych dywagacji pana de Norpois na temat toastu króla Teodozjusza można by znaleźć w książce Arthura Meyera (*Ce que je peux dire*) w rozdziale traktującym o wizycie cara Mikołaja, o wznoszonych toastach i o przyczynach niełaski ambasadora Montebello, twórcy zbliżenia francusko-rosyjskiego. I wiele komunałów pana de Norpois odnalazłoby się w stylu tego redaktora „Gaulois”, którego wspomnienia ukazały się w porze, gdy Proust wykańczał do druku tę część swego dzieła.

Przykładem sposobu, w jaki Proust umiał wyżyłować swoje modele, może być księżniczka Matylda Bonaparte, w której salonie młody Proust był częstym i ulubionym gościem. Ceremoniał przyjęć tej napoleońskiej księżniczki posłużył mu jako model etykiety księżnej Parmy, kuzynki Habsburgów, ale równocześnie młodociany bohater towarzysząc pani Swann (*W cieniu zakwitających dziewcząt*) spotyka w ogrodzie zoologicznym żywą księżniczkę Matyldę, która w ciągu kwadransa rozmowy wytrząsa liczne autentyczne anegdoty o sobie i swoje znane skądinąd powiedzenia.

Wszystko to sprawia, że dla francuskich zwłaszcza czytelników powieść Prousta, niezależnie od swoich wspaniałych wartości jako dzieła sztuki, jest równocześnie jak gdyby bogatym filmem epoki, wskrzeszającym ludzi i wypadki, mieszającym postaci autentyczne z fikcjami, w których znowuż każde słowo, styl, sposób mówienia różnych osób jest dokumentem. Tym się tłumaczy, że gdy z jednej strony zestawiano dzieło Prousta z *Komedią ludzką* Balzaka, z drugiej strony równie często zestawiano je z pamiętnikami Saint-Simona (z epoki Ludwika XIV), opartymi na naocznie oglądanych przez autora faktach.

Czy wierzyć Proustowi?

A teraz kilka słów o tym, czemu własne wypowiedzi Prousta w sprawie jego modeli trzeba brać z pewnym zastrzeżeniem i jakie on miał szczególne powody, aby się bronić przeciwko szukaniu „kluczy”. Bo zważmy, iż Proust zazwyczaj znał dalsze koleje postaci, której czytelnicy znali dopiero początki, i wiedział często, że rysy, jakimi ją obdarzy w przyszłości, mogłyby być przykre dla modelu. On, tak uprzejmy, tak delikatny, znajdował się często w obliczu faktu, że przyjdzie mu kogoś dotknąć lub zranić, zwłaszcza że w miarę narastania dzieła spojrzenie jego na świat, w którym spędził młodość — „tracąc czas”, tak wspaniale potem „odnaleziony” — stawało się coraz surowsze. Jako artysta nie cofnął się przed korzystaniem z całą swobodą z tych, co mu pozowali bezwiednie, ale zapewnieniami, jakie mnożył w listach i w druku, starał się odwrócić uwagę od tych podobieństw. Aby tym lepiej zmylić ślady, przyznaje, że wziął z kogoś ten i ów autentyczny, ale błahy szczegół (np. zwyczaj księcia de Guermantes, aby się golić przy oknie), ale tym energiczniej odpiera inne, poważniejsze domysły.

Tym zrozumialsza stanie się obawa Prousta przed szukaniem wzorów w jego dziele, jeżeli stwierdzimy, że jest w nim co najmniej jedna — i to centralna — figura, której pierwowzór natychmiast poznali wszyscy. To baron de Charlus, główny niemal bohater powieści, a zwłaszcza tej części, która nosi groźny tytuł *Sodoma i Gomora*. Tu nie mogło być wątpliwości; zwłaszcza w światowym i literackim Paryżu nikt nie wątpił, że ma przed



sobą dyszący życiem portret — czy genialną karykaturę — Roberta de Montesquiou-Fezensac.

Oczywiście i tutaj nie może być mowy o jakiejś kopii. Można by powiedzieć, że Proust świadomie zaciera ślady, daje swemu baronowi zupełnie inne warunki fizyczne (raz jedynie, mimochodem, jak gdyby zapomniawszy się, daje i fizyczny portret swego modela), zmienia nieco i jego pozycję, robiąc czystego światowca z pisarza i poety głośnego w swojej epoce. Także ostatnia makabryczna ewolucja barona jest już zapewne konstrukcją wyobraźni. Niemniej faktem jest, że każdy, kto znał pierwowzór, a czytał Prousta, w wybuchach barona de Charlus słyszał po prostu głos hr. de Montesquiou.

Miało to jeszcze jedną, specjalną przyczynę. Proust był genialnym imitatorem. W towarzystwie wyciągano go na imitacje różnych osób, których głos, sposób mówienia, styl naśladował w sposób nieopisanie trafny, komponując całe scenki na ich rachunek. Te imitacje to był już szkicownik do przyszłego dzieła; one tłumaczą tę subtelną pozycję odcieni w zachowaniu właściwego języka i sposobu mówienia każdej z figur. Otóż wśród imitacji Prousta arcydziełem była imitacja hr. de Montesquiou, w którego Proust umiał się wcielić tak doskonale, że po prostu w monologach swoich i scenach kontynuował jego życie, wchodził w jego skórę.

Byłoby ironią losu, gdyby właśnie ta rola modela zapewniła panu de Montesquiou trwanie w literaturze francuskiej na przekór glorii poety, jaką był otoczony nie tak dawno. Jeszcze autor *Antologii nowej poezji francuskiej* (1924) powiada o nim, że gdyby Montesquiou lepiej umiał czynić wybór pośród swej produkcji, „mielibyśmy w nim może największego poetę swojej epoki”. Wiele powiedziane! Bo oto ledwie upłynęło lat kilkanaście, a już mamy wrażenie, że Montesquiou żyje już raczej jako — Charlus. Po trosze i jako Des Esseintes.

#### Uniwersalny model

Bo nie pierwszy to raz przyszło hrabiemu pozować do portretu. Wiadomo było w swoim czasie, że książę Des Esseintes, bohater głośnej powieści Huysmansa *À rebours* (1884) robiony jest z tegoż Montesquiou, wówczas młodego „dekadenta”. Przypomnę w kilku słowach tę powieść, która była w swoim czasie bardzo głośna i zapłodniła w pewnej epoce wiele utworów i wielu autorów, u nas także („syfilityczne orchidee”<sup>15</sup> i symfonie drogich kamieni Przybyszewskiego). Młody przeżyty magnat-dyletant odcina się od świata, aby w specjalnie dla niego zbudowanym domu żyć zupełnie samotnie, przenosząc życie w kategorię wyrafinowanego estetyzmu. Transponuje muzykę na zmysł zapachu i smaku, komponuje symfonie z perfum, wygrywa na języku melodie kąpiąc nań kroplami wybredne likiery, modli się na sonetach Baudelaire’a, zagłębia się w satanizmie, uwielbia malatury Gustawa Moreau<sup>16</sup> i arcydzieła Goyi, śpi w dzień, żyje w nocy, i w końcu dochodzi w swoim „à rebours’yzmie” do takiego stanu, że musi się odżywiać *à rebours*<sup>17</sup>...

Jeden zwłaszcza rys miał być skopiowany z życia i czynów hr. de Montesquiou. Des Esseintes ma wielkiego żółwia, którego oddaje do jubilera, aby skorupę jego wyinkrustował drogimi kamieniami. Skorupa była piękna, ale żółw zdechł.

Ten sam Montesquiou pozował po trochu do figury Passeventa w *Falszeryzach* Gide’a; mignie gdzieś jego profil w powieści Duhamela<sup>18</sup>, wypełnia sobą literaturę i malarstwo (portretowany był przez wszystkich mistrzów pędzla), jak przez kilka dziesiątków lat ten *arbiter elegantiarum* wypełniał życie światowe Paryża. Przyjaciel d’Annunzia, przyjaciel Sary Bernhardt i Eleonory Duse, urządza w swoim parku fety, gdzie największe aktorki deklamują jego poezje. Bohaterem tych biesiad duchowych był zwykle jakiś efeb, często służący mu za sekretarza, jak ów wiemy Ituri, którego śmierć Montesquiou oplakiwał w sposób wzruszająco teatralny. Królowa mody, hrabina Greffhulhe, dała hrabiemu swoją fotografię z podpisem: „Zrozumiały mnie tylko dwie istoty: Pan i słońce”. Jego znowuż jubileusz Sary Bernhardt natchnął do określenia: „Srebrne wesele złotego głosu”. Szczególne uznanie świata zyskał mu fakt, że kiedy syn poety Mallarmégo był umierający,

<sup>15</sup>syfilityczne orchidee — zob. szkic T. Żeleńskiego *Francja w Młodej Polsce*. [przypis edytorski]

<sup>16</sup>Moreau, Gustave (1826–1898) — fr. malarz symbolista. [przypis edytorski]

<sup>17</sup>à rebours (fr.) — na opak. [przypis edytorski]

<sup>18</sup>Duhamel, Georges (1884–1966) — fr. pisarz, dramaturg; tu mowa o jego cyklu powieściowym *Vie et Aventures de Salavin* (1920–1932). [przypis edytorski]

Montesquiou posłał mu w złoconej klatce egzotycznego ptaka... jako ostatnie namaszczenie. W takich pomysłach wyżywał Montesquiou skarby swojej duszy. Taka była epoka.

Montesquiou był o szesnaście lat starszy od Prousta, był głośnym poetą, królem salonów, wówczas gdy Proust był nieznanym młodzikiem z mieszczańskiej sfery, łaknącym do tych salonów wstępu. Montesquiou stał się przedmiotem jego adoracji, jego przewodnikiem w świecie, do którego otworzył mu przystęp, jego mentorem. I niewątpliwie — jak świadczą osoby znające blisko ich obu — młody Proust wiele zawdzięczał swemu starszemu przyjacielowi, nie tylko jako przyszyły malarz tego modelu. Listy jego do hrabiego Roberta tchną, złagodzoną żartobliwym tonem, ale szczerą, adoracją, która z czasem dopiero przybierze leciutko drwiący odcień.

„Mały Proust” i wielki Montesquiou

Bo stopniowo zmieniają się proporcje tych ludzi. Ku zdumieniu, a poniekąd i irytacji hrabiego „mały Proust” zaczyna mu wyrastać nad głowę. Powojenne lata przynoszą Proustowi urzędową konsekrację, a niebawem jeszcze, za życia, światową sławę, podczas gdy dekadencja muza hrabiego, mimo że odmładza się zastrzykami krwi ze świeżych pojówisk, mocno już przywidła. I pod koniec życia ich obu — Montesquiou zmarł na rok przed Proustem — twórca „Charlusa” stał się po trosze protektorem swego dawnego mentora.

Jak się stało, że figura barona de Charlus nie położyła końca tej przyjaźni? Po części tak, że baron de Charlus nie objawia się w powieści od razu, odsłania się stopniowo. W pierwszej części dzieła (*W stronę Swanna*) jest on komparsem, ówczesna jego rola dopiero później zyska oświetlenie. W drugiej części (*W cieniu zakwitających dziewcząt*) rysuje się w mistrzowskim opisie spotkania przed kasynem. I tu już Proust — który zna oczywiście przyszlą ewolucję barona — ma nieczyste sumienie, stara się uprzedzić czujność swego modelu. W liście do pana de Montesquiou jeszcze raz upewniając, że dzieło jego nie ma żadnych kluczy, robi wyjątek dla... pana de Charlus pisząc: „W chwili gdy pan de Charlus patrzy na mnie bystro i ukradkiem koło kasyna, pomyślałem przez chwilę o nieboszczyku baronie de D\*\*\*, który był dosyć w tym rodzaju”.

Złożyć wszystko na nieboszczyka, stworzyć sobie takie alibi to było sprytne, ale trudno przypuścić, aby pan de Montesquiou dał się oszukać; był na to zbyt inteligentny. Toteż w miarę jak się ukazują dalsze części dzieła, Proust jest coraz bardziej niespokojny. Stara się odwlec chwilę, w której wypadnie mu posłać hrabiemu egzemplarz świeżo wyszłych nowych tomów. Mimo że już od dawna odcięty od świata, lękał się może urazy i pomsty hrabiego, który — jak baron de Charlus — reakcje miewał nader gwałtowne.

I lękał się może nie bez powodu. Bo pan de Montesquiou, który ze swej strony niespokojnie obserwuje Prousta i ewolucję jego bohatera, podejmuje pisanie swoich znowuż pamiętników. Te pamiętniki, których Proust oczywiście nie zna, a w których mógł się obawiać swojej roli, bardzo go niepokoją. I bardzo „proustowska” jest sytuacja, gdy ci dwaj ludzie — obaj już naznaczeni piętnem śmierci — obserwują się bacznie, a nieufnie. Choroba i rychła śmierć hrabiego rozwiązały sytuację.

Tak, iż można zaryzykować twierdzenie, iż uporczywe dowodzenie Prousta, że jego dzieło nie ma modeli, jego kierowanie uwagi na drobne rysy zewnętrzne, a odsuwanie jej od istotniejszych ma za główną pobudkę jego nieczyste sumienie wobec przyjaciela.

Charlus zza grobu

Pamiętniki pana de Montesquiou (*Les Pas effacés*, trzy tomy) ukazały się w r. 1923, kiedy Proust już nie żył. Wspomniałem, że się niepokoił nimi; przed śmiercią uspokojono go, że pamiętniki te ukażą się przejrzane i złagodzone w tym, co ewentualnie mogłoby tyczyć znajomych osób. Faktem jest, że poza dość kwaśnym zdziwieniem sławą i pozycją artystyczną Prousta niewiele nam te zwierzenia przynoszą o samym Prouście.

Pamiętniki te sprawiają zresztą pewne rozczarowanie. Można by o nich powiedzieć to, co sam Montesquiou mówi o Bourgeoisie: że „wie rzeczy interesujące, ale to nie są nigdy te, które mówi”. Mimo to czyta się je z zainteresowaniem, głównie jednak... jako komentarz do figury barona de Charlus. Bo Montesquiou, pragnąc pamiętnikami swymi odeprzeć tę figurę, którą z pewnością uważał za niecną potwarz, i chcąc fałszywy wizerunek zastąpić prawdziwym, jakże potwierdza mimo woli ten nieśmiertelny portret, który

ma szansę na wieki przesłonić oryginał. Mimo woli czytamy jako dalszy ciąg barona de Charlus te wywody genealogiczne pamiętnikarza, wiodące ród hrabiów de Montesquiou od Merowingów, i drobiazgowe roztrząsania, czy przodek jego miał prawo się mienić kuzynem króla. A czyż nie jest typowym „baronem de Charlus” ów sen pana de Montesquiou, w którym zmarły ojciec jego zjawia mu się we śnie i powiada: „Drogi i ukochane dziecko, niezrozumiane niestety! Byłeś dobry, szlachetny i genialny; ja byłem niczym, ale byłem niesprawiedliwy i okrutny wobec ciebie... Twój biedny ojciec, który cię błogosławi i podziwia, błaga cię o przebaczenie...” Albo tam, gdzie pisze o jakimś pianiście-faworycie, że „zabiegał o przynależenie do mojej osoby...” A we wszystkim, co wyszło spod pióra Prousta, najbardziej uderza barona de Charlus... przepraszam, hr. de Montesquiou, urywek z jego listu, w którym — powiada — Proust napisał „najznamienniejsze ze wszystkich zdań, jakie mi poświęcili współcześni”. Oto ono: „Wznosi się Pan ponad wrogość, jak wielka mewa ponad huragany, i brakowałoby Panu czegoś, gdybyś był pozbawiony tego ciśnienia ku górze”.

„Gdyby człowiek, który, napisał to zdanie — dodaje z boską naiwnością pan de Montesquiou — zawsze utrzymywał się na tej wyżynie i gdyby napisał całą książkę z tą przenikliwością i tym stylem, książka taka byłaby arcydziełem... Nie napisze jej, jest zawsze chory, a przynajmniej zawsze w łóżku, otoczony aparatami do inhalacji przeciw astmie, obłożony konfiturami i nocnikami...”

Czyż to nie jest czysty baron de Charlus? Ale nie ciągle jest taki; dlatego autentyczny Montesquiou wydaje się nam tu najczęściej bladą odbitką Charlusa; wciąż chciałoby się go poprawiać Proustem, tak jak Słonimski poprawiał w żywe oczy Franca Fiszera, którego robił lepiej od niego samego.

#### Widmo Odety

Jest jeszcze druga historia modelu, naznaczona iście proustowską melancholijną ironią rzeczy. To nieoczekiwany i spóźniony wypad rzekomego pierwowzoru Odety.

Kto pozował do Odety? Wszystkie i żadna. Złożyło się na nią zapewne sporo kobiet; jedna dała jej sposób ubierania się, druga urządzenie mieszkania, inna angielszczyznę, inna sukcesy snobizmu i późne książęce parantele... Sam Proust wspomina, że do Odety w Lasku Bulońskim „pozowała” mu głośna kokotka Closmesnil, ale tylko w pewnym momencie. (Znow można by tu dać przykład, jak bardzo fikcja Prousta trzymała się blisko rzeczywistości, a równocześnie jak ją kombinowała swobodnie. Mianowicie obawy Swanna o zły wpływ młodego Marcela na Gilbertę — *W cieniu zakwitających dziewcząt* — to są autentyczne obawy pana Straus o zły wpływ samego młodego Prousta na jego rówieśnika, młodego Bizet, syna pani Straus z pierwszego małżeństwa. Tak więc Swann z Haasa staje się tu Strausem, a wszystkie emocje związane z wniknięciem Prousta w dom Swannów są transpozycją jego stanów duszy, kiedy mu dane było wejść w dom pani Straus). Może było coś w Odecie z Laure Heyman, wysokoklasnej kokotki-intelektualistki, która posłużyła Bourgetowi za model do jego *Gladys Harvey*, a której młodzieńki Proust był paziem w latach 1892–1893. On towarzyszył jej do magazynów i uczył się od niej elegancji kobiecych, którym tyle kart miał poświęcić w swoim dziele, ona zaś, rozbawiona jego przenikliwością i wdziękiem, nazywała go „*mon petit Saxe psychologique*”<sup>19</sup>.

Upływa lat... bez mała trzydzieści. Proust od dawna stracił Laure Heyman z oczu. Już sporo czasu minęło od chwili, gdy ukazały się pierwsze tomy *Swanna*, parę lat od czasu, jak *Dziewczeta* rozslawiła nagroda Goncourtów, kiedy w maju r. 1922 Proust otrzymuje list z wymówkami — to pani Laure Heyman poznała się w Odecie (a raczej inni otworzyli jej oczy na rzekome podobieństwo) i zaatakowała Prousta gwałtownymi wyrzutami. I oto Proust, niemal już na łożu śmierci — umarł w listopadzie tego roku — tłumaczy jej cierpliwie w długim liście, że nie ma nic wspólnego między nią a Odetą, że Odeta to nie tylko nie ona, ale wręcz jej przeciwieństwo. „Kobiety światowe — pisze do eks-kokotki, wiedząc, czym ją pogłaszczę — nie mają najmniejszego pojęcia o tym, czym jest twórczość artystyczna, z wyjątkiem tych, które są niepospolite. Ale w moim wspomnieniu Pani była właśnie niepospolita! List Pani sprawił mi zawód. Nie mam sił, aby pisać dłużej,

<sup>19</sup>*mon petit Saxe psychologique* (fr.) — moja mała psychologiczna figurka z saskiej porcelany; Laure Heyman była kolekcjonerką porcelanowych figurek; „*psychologique*” odnosi się do delikatnej wrażliwości Prousta. [przypis edytorski]

i żegnając okrutną korespondentkę, która odzywa się do mnie jedynie po to, aby mi sprawić przykrość, przesyłam wyrazy szacunku i tkliwego wspomnienia tej, która niegdyś lepiej mnie sądziła”.

W pół roku później Proust już nie żył. I od czasu jego śmierci aż po dziś dzień zabawa w zgadywanie modeli trwa dalej, czasem zbyt upraszczana przez ludzi narażających się na ten sam zarzut co pani Laure Heyman, że „nie mają pojęcia, co to jest twórczość artystyczna”. Niemniej sam problem jest szczególnie pasjonujący. Bo w istocie ta zaborcza potrzeba autentyzmu przy równoczesnym antyrealizmie, spożytkowanie każdego poszczególnego rysu przy równoczesnym tworzeniu najogólniejszych mitów ludzkich i szukaniu najpowszedniejszych praw niewątpliwie stanowi jedną z osobliwych i najbardziej znamienych właściwości Prousta jako pisarza.

## FIZJOLOGIA „CZASU ODNALEZIONEGO”

Kiedy się rozejrzemy w tak bogatej i zajmującej francuskiej literaturze dotyczącej Prousta, uderzy nas, iż stosunek między krytyką a dziełem inny był tutaj, niż bywa zazwyczaj. Jak wiadomo, dzieło nie ukazało się od razu; utwór ten, który, zdaniem zarówno autora, jak krytyki, można sądzić jedynie w perspektywie całości, ukazywał się stopniowo na przestrzeni lat siedemnastu. Lata te wpłynęły na sam utwór i jego stopniowe kształtowanie się, z drugiej strony na krytykę. Tak, że widzimy naprzeciwko siebie dwa zjawiska: dzieło, które uległo ewolucji, i krytykę, która przeżyła ją również.

Można zaznaczyć pewne etapy krytyki w stosunku do Prousta. Pierwszy to r. 1913, kiedy się ukazała pierwsza część, *W stronę Swanna*; drugi to nagroda Goncourtów, która po *Zakwitających dziewczętach* stała się konsekracją wczoraj jeszcze nie znanego autora. Trzeci etap to śmierć Prousta — listopad r. 1922; hołd złożony mu w wydawnictwie zbiorowym (*Hommage à Marcel Proust*), w licznych wspomnieniach i artykułach. Ale wówczas całość była jeszcze niedostępna, a i to, co się ukazało drukiem, nie wszystkim — nawet wśród niosących hołd — jednak było znane.

Ten najobfitszy ilościowo moment literatury proustowskiej znajdował się pod znakiem tworzącej się legendy pisarza. Niezwykła forma dzieła, tajemnica osłaniająca jeszcze jego ciąg dalszy i finał, dziwaczny tryb życia autora, jego odosobnienie, choroba, przedwczesna i wrzeszcząca śmierć — wszystko to poddało niejako ton piszącym wówczas o Prouście. Z upodobaniem rozwijano pewne motywy utworu, pomijano inne. W ostatnich tomach wydanych za jego życia Proust zapuścił się na szczególnie drażliwe tereny; krytyka dość niechętnie szła za nim w te krainy, chętniej zatrzymywano się przy wspomnieniach dzieciństwa, na problematyce czasu i pamięci, wreszcie widziano w nim Homera salonów. Spowodowało to — i na dłużej — pewne przesunięcie proporcji.

Ale wciąż czekano ukazania się całości. Trzeba było pięciu lat od śmierci Prousta, zanim zdołano przygotować do druku jego pogmatwane rękopisy, które ukazywały się kolejno, aż wreszcie w r. 1927 *Czas odnaleziony* uwieńczył dzieło. I wówczas okazała się rzecz szczególna: ziszczenie owej, tak długo oczekiwanej, całości przeszło, w porównaniu z poprzednim zainteresowaniem, dość niepostrzeżenie. Ta krytyka, która się już wypowiadała o Prouście, która uwielbiła ten tryumfalny finał niejako na kredyt, była jakby znużona, nie miała tchu i siły, aby wracać do tego ogromnego dzieła i przeżyć je na nowo. Najbardziej kompletna monografia Pierre-Quinta, napisana w r. 1925, ukazuje się po dziesięciu latach jako przedruk uzupełniony paroma nowymi szkicami; tak samo Cremieux do swego dawnego obszernego studium o Prouście dodał jedynie parę przyczynków. Wśród tego Francja, Europa przechodziły głębokie przeobrażenia, nowe problemy pochłaniały świat i literaturę, tak iż chwila ukazania się całości Prousta nie znalazła doraźnie w krytyce wyrazu takiego, jakiego by się można było spodziewać.

Do tego jak gdyby wyczekującego stanowiska skłaniało i to, że coraz więcej przybywało materiałów rzeczowych. Od śmierci Prousta pojawiło się wiele osobistych wspomnień o nim, zaczęły wypływać materiały biograficzne, coraz to nowe tomy jego korespondencji, zaspokajając jedne ciekawości, rodząc nowe, budząc przeczucie jakiegoś jeszcze innego, nieznanego Prousta. Zarazem przypomniano, że oprócz kapitalnego dzieła swego życia Proust jest autorem innych utworów, interesujących zwłaszcza przez światło, jakie rzucają na jego późniejszą twórczość. Wydano na nowo, prawie że niedostępne w dawnym luk-



susowym wydaniu, *Les Plaisirs et les Jours*; zebrano luźne artykuły Prousta (*Chroniques*); przypomniano jego przekłady Ruskina, opatrzone obszernymi przedmowami i przypisaniami tłumacza. I zaczęła się nowa praca krytyki nad Proustem, nie jak dawniej w sensie przedwczesnej może syntezy, ale pod kątem bardziej zróżniczkowanej analizy. Trzy najwybitniejsze książki o Prouście z ostatnich lat są właśnie interesujące przez to zróżniczkowanie: Feuillerat, biorąc za punkt wyjścia zestawienie dwóch redakcji, wnika w mechanizm powstawania dzieła; Seillière obchodzi śladem Prousta świat, z którego autor *Straconego czasu* czerpał swoje przeżycia, wreszcie Massis w swoim *Dramacie Marcela Prousta* wydobywa pewne bolesne momenty osobiste, utajone w jego dziele.

W związku ze stopniowym odsłanianiem się utworu znamienna jest ewolucja, jaką przechodziły sądy np. o jego kompozycji. Pierwsi krytycy, nawet entuzjastyczni, w ogóle nie widzieli w nim kompozycji; ta „miłość Swanna”, cofająca akcję o dwadzieścia lat wstecz i rozsadzająca wyraźnie autobiograficzne wspomnienia dzieciństwa, ten natłok wspominków, dygresji, analiz, komentarzy wydawał się zaprzeczeniem wszelkiej konstrukcji. „Powieść p. Prousta, nieporównana w szczegółach, jest piękna. Jako całość, jest to monstrum — piękne monstrum” (Boulangier). Stopniowo, częścią pod wpływem sugestij-samego autora i wciąż zanim jego dzieło było znane w całości, pogląd ten zmienia się diametralnie: krytyka zaczyna się unosić właśnie nad doskonałą konstrukcją całości. Crémieux podziwia tę kompozycję „w kształcie rozety”, przy czym każdy płat przedstawia jedno stadium powieści, w każdej zaś z niezliczonych przegródek mieści się jakiś rewelacyjny epizod. Życie, charakter każdej osoby rozmieszczone są w poszczególnych przegródkach. „Bądźmy pewni — dodaje krytyk — że z ukończeniem dzieła nie będzie brakowało ani jednego kawałka”. Ta geometryczna koncepcja sprowokowała do dyskusji przyjaciela Prousta, Louis de Roberta<sup>20</sup>, który mając z bliska sposobność patrzeć na kształtowanie się dzieła, nie godził się z tak sztywnym pojęciem jego doskonałości. Raczej widzi w nim pamiętnik myśli; autor ma ogólny plan, ale nie wie, czy, dajmy na to, część poświęcona Albertynie będzie miała dwa tysiące, czy dwadzieścia tysięcy wierszy. Obiad u Guermantów zajmuje tyle miejsca co wiele lat „miłości Swanna”. Zdaniem Louis de Roberta, Proust jest nie tyle panem swego przedmiotu, ile jego niewolnikiem; pełno przy tym w jego dziele pomyłek, przeoczeń. Pisał pod wpływem narkotyków (których używanie narzuciła mu choroba) w bezsennej nocy; całe partie jego dzieła mają charakter gorączkowej improwizacji. To jest „olbrzymi list pisany do potomności”.

W dyskusji, jaka się stąd wywiązała, okazało się, że dwa te poglądy nie są może tak absolutnie sprzeczne. Że dzieło Prousta ma bardzo ścisły plan wewnętrzny, myśl, której poddany jest każdy szczegół, zdaje się nie ulegać wątpliwości. Że jednak plan ten był rozciągliwy i mało podobny do geometrycznej figury, tego dowodzi bodaj ewolucja, jaką przeszło dzieło. Ukończone przed wojną, wzięte znów na warsztat podczas przymusowej pauzy w druku, rozrosło się w rękopisie tak, że gdy pierwsza wydrukowana część pozostała bez zmian, z czterech dalszych tomów zrobiło się czternaście. Zarazem perspektywa „czasu odnalezionego” przedłużyła się o jakiś dziesiątek lat. Rozrosły się pewne motywy, które autor, korzystając ze zmienionych konwencji obyczajowych, traktuje znacznie śmieiej, niż to było możliwe w pierwotnym tekście. Zmienia się od pewnego momentu charakter utworu, zmienia się poniekąd styl, język. Fakty idą wciąż w kierunku wskazanym przez busołą pierwotnej myśli, ale niewątpliwie kształtują się odmiennie (dowodzą tego choćby prospekty całości, zamieszczone w poszczególnych tomach w miarę ich pojawiania się); słowem, dzieło nie krystalizuje się według geometrycznych wzorów, ale żyje jak organizm.

Aby zyskać w tej sprawie jaśniejszy sąd, dobrze byłoby ustalić wartość argumentów, jakich się używa na obronę jednej lub drugiej tezy. Kiedy jakiś motyw, użyty przez Prousta, zjawia się (czasem o kilka tomów dalej) w nowym świetle i z nowym komentarzem, skłania to do wniosku, że to wszystko, aż do najdrobniejszego szczegółu, było przez autora przewidziane z góry. Otóż to nie wydaje mi się wcale tak absolutne. Że Proust wprowadzając np. w pierwszym tomie scenę panny Vinteuil z przyjaciółką, scenę, która tak raziła pierwszych krytyków i wydawała się niepotrzebna, wiedział, jakie konsekwencje z niej wyciągnie, to nie ulega wątpliwości. To samo można powiedzieć o „Racheli-kiedy-Pan” utożsamionej z uwielbianą kochanką Roberta de Saint-Loup. Ale gdy np. Saint-Loup

<sup>20</sup>Robert, Louis de (1871–1937) — fr. pisarz i krytyk. [przypis edytorski]

rumieni się z powodu słowa „lift”<sup>21</sup>, wadliwie wymówionego przez Blocha, w kilka zaś tomów później autorowi podoba się dać inny komentarz dla tego rumieńca, nie wydaje się wcale dowiedzione, aby o tym myślał od początku; równie dobrze (a raczej z większym prawdopodobieństwem) komentarz ten mógł mu się nasręczyć później. Tak samo nie ma żadnej pewności, czy np. dając swoim bohaterkom imiona Gilberty i Albertyny zawczasu przewidywał oparte na tych imionach nieporozumienie, związane z telegramem otrzymanym przez bohatera w Wenecji; pomysł tego nieporozumienia mógł się Proustowi nasunąć dopiero później. Zanim się ukazała w książce część poświęcona Albertynie, Proust ogłosił w jednym z miesięczników fragment pt. *La regardant dormir*<sup>22</sup>; młoda osoba, której sen podziwiał, nosiła imię Gizeli — innej z „zakwitających dziewcząt”. Później ten opis snu dostał się Albertynie, a Gizela w ogóle znikła. Pełno jest śladów tego, że fabuła utworu uległa przeobrażeniom.

Co się tyczy omyłek i niekonsekwencji, na które zwraca uwagę Louis de Robert, to nie czepiając się cytowanych przez niego drobiazgów (np. że p. Verdurin raz ma na imię Gustave, a drugi raz Auguste), można by wskazać inne, ważniejsze, dowodzące, jak łatwo zmieniały się czasem decyzje autora, dotyczące kolei, a nawet charakteru bohaterów powieści. Tak np. w pewnym momencie spotykamy zdanie, że Odeta Swann w czasie sprawy Dreyfusa popadła w ostry nacjonalizm, „w czym naśladowała zresztą tylko panią Verdurin, w której utajony mieszczański antysemityzm obudził się i doszedł do istnego szału”. Otóż później dowiadujemy się, że w epoce Dreyfusa salon pani Verdurin był, przeciwnie, generalną kwaterą dreyfusizmu i że w owym czasie Labori, Zola, Reinach, Clemenceau byli tam stałymi gośćmi. Gdyby tu chodziło o ewolucję stanowiska pani Verdurin, niezawodnie Proust, jak go znamy, potrafiłby tę zmianę rozwinąć i umotywować; tymczasem owa krótkka wzmianka o antysemityzmie pani Verdurin nie ma nigdzie następstw, tak dalece, że nikt z komentatorów Prousta nawet jej nie zauważył (musiał ją zauważyć tłumacz, nie mogący z natury rzeczy przeoczyć żadnego zdania). Po prostu Proust poniechał tej koncepcji pani Verdurin (może zapomniał o niej), a podjął inną, płodniejszą i prawdziwszą dla tej chodzącej „awangardy”, która po kolei jest muzą muzyki Wagnera, niewinności Dreyfusa i baletu rosyjskiego. I tak jest niewątpliwie lepiej. Proust zmienił kompozycję zewnętrzną na korzyść kompozycji wewnętrznej. Idea pani Verdurin pozostała niezmienną, ale koleje jej samej mogły zajść innymi drogami do tego samego punktu.

Niemniej znamieną jest dystrakcja autora w stosunku do księżnej Marii de Guermantes. Mamy wyraźne znaki, że autor przeznaczył jej znacznie ważniejszą rolę w opowiadaniu, niż ją ta wielka dama w rezultacie zajmuje, ale wszystkie jego aluzje i zapowiedzi pozostają bez następstw; albo poniechał zamiaru, albo nie miał go czasu rozwinąć. Przegródki tej „rozety” pozostały nie wypełnione. A raczej czujemy, że te lub inne rzeczy mogły iść inaczej, że realności mogły być inne, że zatem pojęcia kompozycji trzeba szukać gdzie indziej niż w porządku faktów.

W polemice z Louis de Robertem Crémieux powołuje się na to, że wyrażenie o kompozycji „w kształt rozety” wziął od samego Prousta, który użył tego zwrotu w liście do jednego z przyjaciół. Otóż nie sądzę, aby nawet wypowiedzi samego autora były w takich razach rozstrzygające. Autor nieraz rozmaicie objaśnia swoje dzieło; często wszystko dociąga do jakiejś teorii, wciska *ex post* wszystko w świadomy jakoby plan: dość przypomnieć niektóre komentarze Balzaka do *Komedii ludzkiej*. Zrozumiałe jest zresztą, że Proust, natykając się długo na niezrozumienie swojej myśli, zanim mógł ją ujawnić całą, tym usilniej podkreślał jedność planu, która jest faktem, jak z drugiej strony faktem są organiczne deformacje tego planu.

W ogóle Proust, jak często zdarza się autorom, skłonny był tworzyć legendę swego dzieła. Legenda, którą sobie upodobał, wiązała się może z pewnymi predylekcjami epoki, w której Proust formował swoje pojęcia estetyczne; epoki, która, mimo wszystkich różnic, z tyłu względów przypomina mi estetykę z doby Przybyszewskiego z jej pogardą dla świadomości, dla „biednego mózdzku”, z jej kultem wizji, intuicji, „*mare tenebrarum*”<sup>23</sup>

<sup>21</sup>lift (ang.) — winda; wymawiane tak samo jak zapisywane. [przypis edytorski]

<sup>22</sup>fragment pt. „La regardant dormir” — *La regardant dormir*, opublikowany w listopadzie 1922 w „Nouvelle Revue Française”. [przypis edytorski]

<sup>23</sup>*mare tenebrarum* (łac.) — morze mroków. [przypis edytorski]

podświadomości. U Prousta jest to o tyle ciekawe, że lekceważenie jego odnosi się do darów, które posiadał w najwyższym stopniu: świadomej inteligencji, obserwacji i wreszcie pamięci, którą, jak wszyscy stwierdzają, miał fenomenalną. Siłą i oryginalnością jego dzieła jest skojarzenie bystrości obserwacji, geniuszu krytyki z darem wizyjnym i ze zdolnością zanurzenia się w stanie półhalucynacji. Ale Proust najchętniej kładzie nacisk na te właśnie władze; wszystko niemal skłonny jest przypisywać pamięci „bezwiednej”, ściśle związanej z wrażeniami zmysłowymi, gdy np. w sławnej i odkrywczej scenie z kawałką ciasta umoczonego w herbacie wyczarowuje cały świat wspomnień dziecińczych.

Opis mechanizmu, w jaki *Czas odnaleziony* rodzi się w nim i jak mu uświadamia szukane na próżno przez całe życie przyszłe dzieło, jest porywający. Przypomnijmy go w kilku słowach. Przez wszystkie lata „czasu straconego” bohater książki męczy się niezdolnością schwywania artystycznego kształtu własnej myśli: rok po roku spływa mu jałowo i daremnie, zrazu w czczych zabawach świata, potem w udrękach i zawodach miłości. Długi czas — między innymi okres wojny — przebywa w sanatoriach, gdzie szuka na próżno zdrowia; wreszcie — już na progu starości — zjawia się w jednym z bliskich mu niegdyś i tak pełnych uroku salonów, aby ujrzeć postarzałych o lat dwadzieścia ludzi, których oglądał w pełni życia i blasku. I pod wpływem czysto zewnętrznych wrażeniowych asocjacji (nierówne kamienie na dziedzińcu, brzęk łyżeczki o spodek), które mają dar wprawiania w ruch najsłynniejszych jego duchowych czynności, widzi nagle przed oczami duszy swoje dzieło, swoje powołanie; i we wspomniałym, niezapomnianym ustępie kreśli swoje życie — a raczej parę lat odkradzionych śmierci — takie, jak będzie ono wyglądało odtąd, poświęcone wyłącznie dziełu, odnalezieniu w swojej pamięci straconego, a stokroć bogaciej odnalezionego czasu.

To wszystko zdarza się bohaterowi powieści, ale cały ten ustęp napisany jest tak sugestywnie, tak nasycony jest osobowością samego Prousta, że wszyscy bez wahania niemal skłonni jesteśmy stopić w tym miejscu bohatera książki z jej autorem. I poniekąd słusznie. Niemniej trzeźwa konfrontacja bodaj samej chronologii kazałaby nam wprowadzić pewne korektury. A więc w momencie gdy Proust odsunął się od świata, aby się poświęcić swemu dziełu, które ujrzął jasno przed sobą, miał lat — trzydzieści cztery, był młodym jeszcze człowiekiem. Tym samym inna była jego odległość od „straconego czasu” i inna tego czasu rozpiętość, niż gdy później rozwija ten motyw z perspektywy minionych od tego czasu lat kilkunastu. Ściśle biorąc, jedynie wspomnienia dzieciństwa i bardzo wczesnej młodości musiał wówczas łowić harpunem „pamięci bezwiednej”, która tak cudownie spełnia ten polów; wszystko inne było raczej dziełem bardzo świadomej obserwacji. Mógł znaleźć w magdalence umoczonej w herbacie dzieciństwo i Combray, ale nie znalazł w niej przecież sprawy Dreyfusa, której epilog rozgrywał się właśnie w owej chwili, ani nie potrzebował w niej szukać salonu Guermantów, który opuścił ledwie wczoraj i bynajmniej nie definitywnie. Jeszcze wczoraj zabawiał owe salony swymi niezrównanymi „imitacjami”, którymi zafiksował sobie niejako ileż charakterów, ileż scen wprowadzonych potem żywcem w dzieło! I właśnie może być interesujące — bardziej niż powtarzanie najpowszechniejszej nawet legendy — to rozpoznanie wszystkich, tak różnorodnych składników, które weszły w dzieło Prousta po to, aby, nasycone fluidem wizji, marzenia, dać wrażenie cudownej jednolitości tonu.

Sięgnijmy na przykład do artykułów Prousta, pisanych w okresie jego „światowości” i pomieszczanych (najczęściej pod pseudonimem Horatio) w dzienniku „Figaro”. Ileż znajdziemy tam kamyczków z owej mozaiki, która wypełni „rozety” dzieła. Mając świeżo w pamięci całkowity tekst Prousta, mogłem czytając z ołówkiem w rękę zakreślać każde poszczególne zdanie, które z artykułów tych przeniósł do swego dzieła, czasem dość nieoczekiwanie. Tak np. w nekrologu siedemdziesięciokilkuletniego księcia de Polignac znajdzie się jedna z najszcześniejszych przenośni, służących do charakterystyki młodego Roberta de Saint-Loup, gdzie porównywa czaszkę jego do opuszczonej baszty, w której urządzono bibliotekę. Podobnie kościół obity kirem, gdzie na czarnych draperiach widnieje korona książęca i wielkie „P”, dosłownie przeniósł Proust później na swoich Guermantów. A ten nekrolog jest pisany w r. 1903, tuż po śmierci księcia de Polignac, w którego domu Proust często bywał.

W tym samym roku 1903 zamieszcza Proust w „Figaro” artykuł pt. *Salon księżnej Matyldy* — żyjącej jeszcze. Pełno tam rysów, które później przeniósł do swego dzieła. Jest tam jakiś ramol, który zaręcza, że nie może śnieg padać, bo ulice posypano solą — co Proust w powieści swojej wkłada w usta głupkowatej damie dworu księżnej Parmy. I ceremoniał księżnej Matyldy przenosi żywcem prawie do salonu księżnej Parmy. Znajdziemy dalej w tym artykule wszystkie anegdoty o tej bratanicy Napoleona (co prawda dość oklepane i znane skądinąd), które sama księżna Matylda wytrząśnie później na intencję młodziutkiego Marcela towarzyszącego pani Swann w ogrodzie zoologicznym. W innym artykule, poświęconym salonowi pani de Haussonville, spotkamy opisany później „ukłon Courvoisierów”. Wszystko to są rzeczy notowane na żywo. Pani de Noailles podaje, że śmierć matki, opisaną z okrutną prawdą w liście do niej, znalazła później powtórzoną w tych samych słowach jako śmierć babki bohatera w *Stronie Guermantes*. Jedno z najbardziej znamienych wspomnień z Combray — lektury chłopięce — znajdziemy wraz z całą atmosferą Combray w przedmowie do *Sésame et les Lys* Ruskina, pisanej w r. 1903 przez trzydziestodwuletniego Prousta. I pojmujemy usługę, jaką temu neurastenikowi mogła oddać paroletnia praca nad przekładem i komentarzem Ruskina; praca ta dawała mu może uspokojenie, że czas jego i życie nie są tak absolutnie „stracone”, jak to był skłonny długo mniemać, przez który to czas podświadomie dojrzewało w nim prawdziwe jego dzieło; w przedmowie do *Sésame et les Lys* przebija już ono skorupę niby pisklą dojrzałe do życia.

Ale nawet gdyby sięgnąć do młodzieńczego jego utworu, do owych *Les Plaisirs et les Jours*, wydanych przez dwudziestopięcioletniego chłopca, a pisanych często znacznie wcześniej, i tam znalazłoby się ciekawe ślady formacji przyszłego dzieła. Pierwszy Gide uderzony był tym, jak bardzo znajdują się tam już w załączku zasadnicze motywy Prousta. To niemal „sonata Vinteuila” w stosunku do przyszłego septetu, w którym odzywa się od czasu do czasu „la petite phrase”. Bo nawet wieczorny pocałunek matki odnajdziemy tam w jakże znamiennej transpozycji przeżyć młodego Prousta w *Spowiedzi młodej dziewczyny*.

Jeżeli dodamy, że dzieło Prousta całe jest poprzerastane komentarzem autora, jego refleksjami, świetnymi sformułowaniami, rozważaniami, które, gdyby je wyodrębnić z całości, dałyby parę tomów esejów godnych Montaigne’a, ale będących niewątpliwie dziełem doskonałej świadomości, ujrzymy tym bardziej, że trzeba się nam wyzwolić od sugestii, jakoby Proust — mimo swojej cudownej wizjonerskiej pamięci — znalazł to wszystko w słynnej umoczonej w herbacie magdalence. I właśnie ta różnorodność elementów kształtujących dzieło — elementów, które zaledwie tu pobieżnie zaznaczyłem — czyni je czymś tak bardzo odrębnym i jedynym.

\*

Przy sposobności wydania po polsku dwóch dalszych tomów (*Strona Guermantes*, cz. II; *Sodoma i Gomora*, cz. I) pragnąłbym tu skorygować jeden szczegół proustowskiej legendy, czysto zewnętrzny, ale nie pozbawiony następstw. Proust, ten odkrywca poeta snobizmu, sam stał się po trosze pastwą snobów. Ci uwielbili w nim wszystko, nawet typograficzne niedole jego książek, których pierwsze, a nawet dzisiejsze obiegowe wydania są czymś wręcz okropnym. Dumni z pokonanych trudności, radzi z tej bariery, oddzielającej Prousta od mniej cierpliwych czytelników, uwielbili te gęste i długie szeregi wierszy ciągnące się całymi stronicami bez *a capite*, bez wyodrębnienia dialogu. W tym właśnie układzie graficznym ma się jakoby wyrażać proustowska filozofia świata.

W istocie rzeczy mają się odmiennie. Po prostu Proust obchodził z pierwszą częścią swego dzieła wielu wydawców, nikt nie chciał jej przyjąć. Postrach m. in. budziły rozmiary książki. Proust, który, nauczony przykładem *Les Plaisirs et les Jours*, bał się nawet cienia pozoru, że staje przed publicznością jako „zamożny amator”, chciał — wydając dzieło swego życia — stać się normalnym obiektem księgarni. O ile nie poświęciłby dla żadnych względów niczego ze swojej myśli, o tyle głowi się, co by począć, aby ścisnąć swój tom do wymiarów nie urażających uprzedzeń księgarza. I tak pisze do przyjaciela, wspomnianego już Louis de Robert: „Powiedz mi, czy mój pomysł, aby niektóre dłuższy pomieścić w notach (co by zmniejszyło tom — jest zły, ja myślę, że zły), czy mój pomysł, aby usunąć akapity z dialogu, jest zły...”



Po czym dodaje, wciąż zatroskany o nadmierną grubość tomu: „Tom będzie miał nie 800 stron, ale około 680 stron. Jeżeli przywiązujesz do tego wielką wagę, zdecyduję się przedzielić go nie całkiem w połowie i zrobić tom około pięciusetstronicowy...”

Zatem usunięcie akapitów z dialogu (a zredukowanie ich do minimum w opowiadaniu) podyktowane było jedynie chęcią zmniejszenia rozmiarów rękopisu, z listu zaś do innego przyjaciela (J. L. Vaudoyer) widzimy, jak bardzo Proust troszczył się pierwotnie o to, aby książka jego była czytelna, aby nie nużyła oczu czytającego. Wypytuje się drobniawo w tym liście, ile liter najlepiej byłoby dać w wierszu, ile wierszy na stronie. I wciąż powtarza w różnych listach: „Chcę być czytany, chcę być czytany!” Wiadomo, że z tego wypadło najnieczytelniejsze wydanie pod słońcem, ale to było sprawą wydawców, a nie Prousta. Może zachwyty snobów (których i u nas nie brak) zdołał w niego wmówić z czasem, że właśnie brak akapitów wyraża jego filozofię świata? Ale sądzę, że, starając się uzyskać przejrzystość i czytelność książki, przywracając dialogom ich graficzny sens, tłumacz polski był w tym wierny prawdziwym intencjom Prousta. Geniusz Prousta tkwi w czym innym niż w nieczytelności jego wydań.

## DAMA FIOŁKOWA

„*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*”<sup>24</sup> — powiada poeta. Poczucie to nawiedza mnie, ilekroć mam mówić o Prouście. Uderza mnie, że — trochę pod wpływem własnych jego sugestii — zbyt często traktuje się jego dzieło jakby pozaczasowo, podczas gdy ono tak bardzo tkwi w swoim czasie i w swoim miejscu; i co więcej, poprzez „czas stracony” wiąże się z tradycją iluż minionych epok. Dzieło Prousta, jak mało które, czerpie soki z całej francuskiej przeszłości literackiej, jest wspaniałą jej nadbudową, poczynawszy od Montaigne’a, z wyraźną predylekcją do wielkich psychologów i moralistów XVII w., poprzez Saint-Simona, Balzaka, Stendhala, Baudelaire’a i Goncourtów — aby wymienić choć główne punkty węzłowe. Proust roi się od cytatów, od wyraźnych lub ukrytych aluzji literackich.

Można by co prawda tę listę rozszerzyć poza granice Francji, dodać powieść angielską, Dostojewskiego, Goethego, Ruskina, Nietzschego, Wagnera... Ale co się tyczy strony obyczajowej, jakże mocno wciąż czujemy się z nim we Francji, bodaj przez samą ważność, jaką odgrywa w dziele Prousta problem towarzyskości. Jakby rozmyślnie Proust eliminuje ze swego dzieła owe wielkie motory „balzakowskie”, które poruszają ludźmi: pieniądź, władzę, politykę; a raczej instynkt władzy, nieraz bardzo silnie zaakcentowany (pani Verdurin), wypowiada się u niego w życiu salonu, a nawet i polityka (Dreyfus) migoce w grze salonowych zwierciadeł. To pozorne ograniczenie wynika z założeń dzieła Prousta, którego istotą jest owa swoista „wielość rzeczywistości”<sup>25</sup>, odbijającej się nieograniczenie we wzajemnych reakcjach ludzkich jestestw na siebie. Dla tego celu potrzebne Proustowi było również, aby te reakcje były w pewnym sensie bezinteresowne, aby grube potrzeby materialne nie tłumili wiotkiej gry fikcji. Większość bohaterów Prousta to ludzie bogaci, syci, mieszczący cel życia w tym, aby wniknąć w środowisko, które — często z umownych racji — wydaje się im wyższe. Snobizm? Raczej wymiana różnych snobizmów; intelektualistę kuszą elegancje wielkiego świata, wielką damę lub złotego młodzieńca nęcą perwersje intelektu. Swann żyje refleksem świata Guermantów, którym w zamian zaszczepia swoje jałowe smaki estetyczne; Odeta przez Swanna nasiąka manierami księżnej Oriany, której nie zna. A terenem nieustannej wymiany wszelakich walorów jest — salon.

Salon jest instytucją i potęgą swoiście francuską. Znów trzeba by jego rodowód wywieść z bardzo daleka; trzeba by przypomnieć Hôtel de Rambouillet i rolę, jaką odegrał w kształtowaniu się kulturalnego życia Francji, a przez nią Europy, i panią Geoffrin, dość ograniczoną mieszkankę, której monarchowie Europy oddawali królewskie honory jako ambasadorce francuskiego ducha, pannę de Lespinasse i tyle innych. Salon to najkunsztowniejsze dzieło kobiety, jej apoteoza — czasem jej ekspiacja, rehabilitacja — nieustająca regeneracja, nieograniczona prolongata jej potęgi, której największe natężenie potrafiła

<sup>24</sup>*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen* (niem.) — Kto chce zrozumieć poetę, musi jechać do kraju poety (Goethe, *West-Oestlicher Diwan*). [przypis edytorski]

<sup>25</sup>„wielość rzeczywistości” — termin stworzony przez Leona Chwistka (1884–1944), filozofa, matematyka, malarza, teoretyka sztuki, autora dzieła *Wielość rzeczywistości* (1921). [przypis edytorski]

paryzanka skupić na ten okres życia, kiedy ją już odbiegła młodość i uroda. Salon to arcydzieło władztwa starych kobiet, matriarchat fikcji, imperializm pustki.

Proust był od dziecka niemal wychowankiem salonów, w epoce gdy salon — może po raz ostatni w dziejach Francji — miał zalśnić niezwykłym blaskiem. Bo salon prosperuje zwłaszcza w epokach, gdy historycznie „nic się nie dzieje”, gdy tym żywiej przychodzą do głosu kontrowersje ideowe, literackie, intelektualne, odcienie form. Ewolucja społeczna całej połowy wieku wyraża się u Prousta w kolejnej zmianie fizjonomii salonów. Wejściem Swanna do salonu pani Verdurin zaczyna się chronologicznie jego długa opowieść, która się kończy po kilkunastu tomach podwieczorkiem u tej samej pani Verdurin — zamężnej za księciem de Guermantes. A sceny, poprzez które idziemy ku temu finałowi, to salony pani de Saint-Euverte, pani de Villeparisis, salon księżnej Oriany, salon, który usiłuje stworzyć pani Swann — „różowa dama”<sup>26</sup> z czasów Mac-Mahtona<sup>27</sup>, a później hrabina de Forcheville — i inne, które znamy tylko z napomknien. Wiele rysów tych salonów, ich gospodyń, ich gości zbiera Proust — zawsze wzbogacając syntetycznie ich sens — z obserwacji, ze wspomnień, z anegdoty. Poznanie autentycznej atmosfery współczesnej zbliża nas do egzotycznego klimatu Prousta. Dlatego pragnąłbym tu naszkicować parę ówczesnych sylwetek kobiecych. Jest zwłaszcza wśród tych kobiet jedna, która mimo iż nie stała się bezpośrednio i osobiście „modelem” Prousta, ma jednak coś szczególnie proustowskiego w paradoksalnych kontrastach i rozpiętości swojej kariery życiowej, w przeobrażeniach swojej fizjonomii, w ucieleśnieniu całych epok historii i obyczajów. Przyjaciółka Sainte-Beuve’a, Renana i Leona Daudet<sup>28</sup>, powiernica księcia Plonplon<sup>29</sup> i egeria<sup>30</sup> *Patrie Française*<sup>31</sup> — to przeszłość niemal mityczna i współczesność niemal żywa; to portret w Luwrze i legenda — już zapomniana. Spróbuję ożywić ten portret w zasadniczych rysach, tak jak się utrwały we wspomnieniu współczesnych, w tradycji i plotce. Osobą tą jest hrabina de Loynes, jedna z najczynniejszych pionerek nacjonalizmu francuskiego.

Początki jej giną w mroku dawności. Urodziła się w Reims około r. 1838 (stulecie!), nazwisko jej — rychło zapomniane — brzmiało Detourbet. Ojciec był przedsiębiorcą robót publicznych, ale rodzina wnet ginie z jej życia. Bardzo młodo znalazła się w Paryżu. Jak się tam dostała? „Jak Manon” — odpowiadają jedni. „Pod opieką wuja” — poprawiają drudzy. Wuj — ociemniały — nie musiał być srogim opiekunem; miał przy tym pewną predylekcję do kół teatralnych i literackich. Pupilka jego poznaje Dumasa syna, sławnego świeżą sławą *Damy Kameliowej*. Może przez kontrast Dumas nazwał tę młodą dziewczynę *Damą Fioletową* — dla jej skromności. Zainteresowała go ta osobka, poważna a zuchwała, kryjąca jak gdyby zdecydowaną myśl. Spytał się, co ona robi w Paryżu, czego tu szuka. „Przybyłam, aby się kształcić” — odparła Jeanne. „Po co?” — „Bo chcę mieć kiedyś Paryż u swoich stóp” — odparł skromny fiolek.

Gdy chodzi o naukę, naukę życia zwłaszcza, znalazła Jeanne w Paryżu pierwszorzędnym przewodnikom. Zajął się nią wielki Sainte-Beuve, nieuleczalny dziewczynkarz, najinteligentniejszy sceptyk, pobłażliwy dla siebie i drugich. Dumas polecił ją także dyrektorowi teatru, który się w niej z punktu zakochał i stworzył jej scenę, ale młoda osoba nie chciała teatru lub uważała go jedynie za etap przejściowy; czuła, że nie tam jej siła. Wchodzi w świat wielkiej paryskiej bohemy, już ma piękne mieszkanie przy placu Vendôme; towarzystwo jej to Dumas syn, d’Ennery, głośny autor melodramatów, Bar-

<sup>26</sup>różowa dama — kolor różowy był oznaką zwolenników monarchizmu. [przypis edytorski]

<sup>27</sup>Mac-Mahon, *Marie Edme Patrice de* (1808–1893) — marszałek Francji, prezydent Republiki (1873–1879); sympatyk monarchizmu. [przypis edytorski]

<sup>28</sup>Daudet, *Leon* (1867–1942) — literat, publicysta; monarchista i antysemita, razem z Charles’em Maurras utworzył nacjonalistyczną „*Action Française*”. [przypis edytorski]

<sup>29</sup>książę Plonplon — tak nazywano Napoleona Józefa Bonaparte (1822–1891), syna księcia Hieronima Bonaparte, najmłodszego brata Napoleona I, znanego z poglądów republikańskich, liberalnych i antyklerykalnych. [przypis edytorski]

<sup>30</sup>egeria — doradczyni, od imienia nimfy z mit. rzym., doradczyni króla Rzymu Numy Pompiliusza. [przypis edytorski]

<sup>31</sup>*Patrie Française* — nacjonalistyczne ugrupowanie powstałe pod koniec XIX w.; jego idee kontynuowała grupa skupiona wokół czasopisma „*Action Française*”, zmierzająca ku faszyzmowi. [przypis edytorski]

rière (współautor *Cyganerii*), Paul de Kock i inni; kwatery tego świata to „Café Anglais”, „Maison Dorée” — wszystkie owe lokale, gdzie nieco później Swann z bijącym sercem pamiętnej nocy „katlejowej” będzie szukał Odety na bulwarach. Już Dama Fiołkowa, lekko korygując swoje nazwisko, pisze się arystokratycznie „pani de Tourbay”. Smukła, zgrabna, nie piękna, ale interesująca, włosy mahoniowe, oczy zielone, śliczne zęby. Dystyngowana z natury, ubiera się świetnie u Wortha, Douceta, krawieckich sław epoki. Będąc wątłego zdrowia, przebywa w domu, czyta, robi robótki, po południu zaś jeździ do Lasku Bulońskiego w powozie wybitym białym atlasem — dar księcia Napoleona zwanego popularnie Plonplon.

Bo krąg stosunków Damy Fiołkowej rozszerza się, a jakość ich zyskuje na ciężarze gatunkowym. Jest u jej stóp ów milioner Bravais, który posłużył Alfonsowi Daudet za model *Nababa*<sup>32</sup>. Gdy pani de Tourbay zachorowała, nabab ofiarował swój zamek do jej usług; gdy rekonwalescentka mogła pierwszy raz opuścić pokój, powóz jej jechał dwukilometrową aleją, całą zasłaną na ten uroczysty dzień płatkami róż.

Wielką rolę w jej życiu odegrał Girardin, geniusz nowoczesnego dziennikarstwa. Przesiadywał u niej, u niej pisał listy, jej się zwierzał ze swoich planów i kombinacji; ona zaś, poważna i skupiona, chłonęła mądrość życia jednego z demiurgów Paryża.

I wielu innych — zawsze spośród najlepszych. Wiedzano, iż codziennie przed obiadem zastanie się ją w domu — podkreślony przez Prousta warunek stworzenia salonu. Siedząc w fotelu, podparta charakterystycznym gestem, raczej poważna niż błyskotliwa, dyskretnie inteligentna i dowcipna, umiała słuchać jak nikt, umiała spowiadać ludzi, zostawiając każdego z tym wrażeniem, że jest dla niej szczególnie bliski i interesujący. Lubiano się jej zwierzać, ona zaś gromadziła skrzętnie ten kapitał wiedzy, wpływów i przyjaźni.

W r. 1859 — Dama Fiołkowa ma zaledwie dwadzieścia jeden lat lub mało co więcej, a jest już rodzajem paryskiej sławy — Girardin wprowadził do niej księcia Napoleona, najbliższego kuzyna cesarza. Podobno książę spytał go, czy nie zna kobiety, u której on, książę — *enfant terrible*<sup>33</sup> Cesarstwa — mógłby stworzyć salon, przyjmując ludzi, dla których salon jego żony jest za surowy i za nudny. Girardin, pokładający wielkie osobiste nadzieje w bałamuctwach politycznych księcia Plonplon, przedstawił mu panią de Tourbay, która stała się najbliższą przyjaciółką tego Bonapartego, umiała sobie dawać radę z jego porywczym charakterem, stworzyła mu w swoim mieszkaniu przy rue de l'Arcade drugi, przyjemniejszy dom. Tam przez kilka lat książę Napoleon uprawiał swoje radykalne dąsy, sprowadzał przyjaciół lub wskazywał tych, których chciał poznać. Panowała tam swoboda słowa i myśli, skupiało się, co było najwybitniejsze talentem, rozgłosem i wymową. Obiady „chez Magny” (patrz Boy, *Obiad literacki*) dają może próbkę stylu obiadów u ówczesnej pani de Tourbay, gdzie po części spotykamy tych samych ludzi: Sainte-Beuve, Renan, Flaubert, Gautier, Taine, prócz nich Girardin, Houssaye, Dumas, About, Sardou i inni. Feydeau czytał u niej pierwszy rozdział swojej *Fanny*, rywalizującej dla ówczesnego Paryża zwycięsko z *Panią Bovary*. Kochano się w tej dobrej przyjaciółce. Odnowiciel poezji prowansalskiej, Mistral<sup>34</sup>, wyznał jej nieśmiało swą miłość; oddaliła ją dobrotliwie, wyprawiając go do Prowansji. Świetny publicysta Prévost-Paradol miał być później szczęśliwszy, podobno i sam wielki Flaubert także. Ale któż rozgraniczy tu prawdę od legendy, przyjaźń od miłości?

Czy kochała bodaj księcia Napoleona? Miała dla niego macierzyńską opiekuńczość, dawała mu rady, uspokajała jego porywczosć, marzyła może o roli przyszłej pani de Maintenon. Wpływała nań, aby się poprawnie zachowywał wobec żony.

Z biegiem czasu stosunki te rozluźniły się. Po Sedanie i upadku Cesarstwa pani de Tourbay ujrzała księcia Napoleona tylko raz, na wygnaniu: pośpieszyła, aby ofiarować

<sup>32</sup>*Nabab* — tu: powieść Alfonsa Daudeta wyd. w 1877, o naiwnym bogaczu otoczonym przez chciwych pochlebców; polityk François Bravay (1817–1874) posłużył autorowi za model głównego bohatera. [przypis edytorski]

<sup>33</sup>*enfant terrible* (fr.) — dosł.: okropne dziecko; osoba nietaktowna, niedyskretna, nieumiejąca się zachować. [przypis edytorski]

<sup>34</sup>*Mistral*, *Frederic* (1830–1914) — fr. poeta i filolog, tworzący w jęz. prowansalskim, najwybitniejszy autor grupy felibrów, dążącej do odrodzenia i ochrony kulturowej tożsamości Prowansji. [przypis edytorski]

do jego dyspozycji cały swój majątek — dla sprawy. Książę podziękował, wzruszony, ale odmówił.

Na schyłek Cesarstwa przypada wielka miłość Damy Fiołkowej, u której głowa do-  
tąd większą rolę grała niż serce. I tu zresztą serce nie było w niezgodzie z rozsądkiem.  
Ukochanym jej stał się Ernest Baroche, syn wpływowego ministra, sam człowiek wszech-  
stronnie utalentowany. Próbował, nie bez sukcesu, teatru (napisał *Testament Cezara Gi-  
rodot*), polityki, finansów, myślał o uruchomieniu wielkich kopalń. Śmiały, ryzykowny,  
trochę awanturniczy — oczarował ją. Wrócił jej młodość przedwcześnie zakrzepłą w fote-  
lu-konfesjonale powiernicy starszych panów. Brutalne i niedbałe fawory Napoleona nie  
mogły zaspokoić jej serca, które teraz poznało wszystkie uroki i wzruszenia podzielanej  
miłości. Baroche ofiarował jej to, co najbardziej mogło być dla Damy Fiołkowej upra-  
gnione — małżeństwo. Ona waha się, boi się rozczarowań, boi się być mu kulą u nogi,  
ale takie obawy zdwiają ją jedynie słodycz ponowionych oświadczeń.

Wśród tego wybuchła wojna francusko-pruska. Baroche idzie w pierwszym szeregu.  
Po klęsce, tuż przed oblężeniem Paryża, przybiega na kilka godzin do przyjaciółki. Ona  
chce zostać w Paryżu, aby być bliżej niego, on żąda, aby się schroniła w bezpieczne miej-  
sce. Jeanne ulega, opuszcza Paryż. Baroche pada pod Bourget<sup>35</sup> grzebiąc jej najdroższe  
nadzieje. Ale idąc na wojnę zapisał jej cały majątek, m. in. akcje kopalni „Malfidano”,  
którą powołał do życia, a która miała się stać bogactwem.

Baroche miał przyjaciela, hr. de Loynes; był to człowiek z wybornej rodziny, członek  
Jockey-Clubu. Interesy zbliżyły go do pani de Tourbay. Podobno Baroche testamentem  
zalecił ukochanej — w razie jego własnej śmierci — wyjść za tego przyjaciela. Niebawem  
hr. de Loynes wyznał jej miłość i poprosił o rękę. Zawsze przytomna, zastrzegła sobie  
prawo noszenia jego nazwiska, cokolwiek by zaszło między nimi. W istocie, wobec oporu  
rodziny, odbył się jedynie ślub kościelny, do cywilnego nie doszło nigdy; niezgodność  
usposobień sprawiła, że małżeństwo rozeszło się szybko. Odtąd zamiast Damy Fiołkowej,  
od dawna zapomnianej, istnieje już tylko milionowa i niezależna hrabina de Loynes, która  
pod tym nazwiskiem będzie odgrywała przez wiele lat rolę w życiu paryskim.

Po wojnie i Komunie wraz z kształtowaniem się nowego społeczeństwa pani de Loynes  
stara się odbudować egzystencję. Zwraca się ku tym samym, którzy bywali u niej niegdyś,  
byli to prawie wyłącznie mężczyźni. Bo mimo majątku, mimo tytułu świeża hrabina de  
Loynes nie weszła do „świata”; pozostawała jej jedna droga — światem uczynić swój  
salon. Znowu gromadzi się u niej na sławnych obiadach elita intelektualna: Girardin, Taine,  
About, Flaubert, Houssaye, Sardou, Rochefort, historyk Vandal i wielu innych. Pewnego  
razu Flaubert przedstawił jej młodego Maupassanta, to znowu Renan przyprowadził prawie  
nie znanego jeszcze Anatola France, którego jednak miał niebawem zmonopolizować inny  
zaborczy salon.

Ale jest coś emerytalnego w tej odbudowie dawnej tradycji obiadowej: raz po raz  
ubywa ktoś z tych starych znakomitych ludzi, ów salon jest czymś przeżytym, brak w nim  
treści, duszy. I sama pani de Loynes czuje, że najlepsze jej siły pozostaną nie zatrudnione,  
marnują się bez celu. „Ale ja się jeszcze odegram” — powiada w liście do kogoś z bliskich.

I w istocie, gdy wszystko zdawało się dla niej skończone, gdy życie jej mogło się stać  
luksusową vegetacją, zjawił się na horyzoncie pani de Loynes człowiek, który miał na  
wiele lat, aż do końca dać nowy sens jej salonowi i jej egzystencji.

Poznała go na jednej ze słynnych redut Houssaye’a, zapomnianego dziś (słusznie),  
ale niegdyś robiącego sporo szumu w Paryżu autora. Owe reduty to było również dość  
melancholijne wznowienie blasków Cesarstwa, gdy cały Paryż tłoczył się w pałacu Hous-  
saye’a na przesławnych redutach, których gospodarz głosił dla żeńskich gości zasadę, że  
„piękność pod maską — obowiązkowa”. Pewnej nocy podobno sama cesarzowa Eugenia  
wmieszała się w tłum pod maską. Z mężczyzn reduty owe gromadziły tak dalece wszyst-  
kie świeczniki duchowe stolicy, iż ktoś powiedział, że gdyby pałac się zawalił tej nocy,  
nazajutrz byłoby ciemno w Paryżu.

Obecnie Cesarstwo było od kilkunastu lat pogrzebane. Republika daleka była od jego  
blasku, gospodarz miał siedemdziesiątkę, a pani de Loynes dobiegała lat pięćdziesiąciu.

<sup>35</sup>*Le Bourget* — gmina ok. 10 km na płn. od centrum pod Paryż; ognisko walk podczas oblężenia miasta  
w 1870; ob. lotnisko. [przypis edytorski]

Ileż melancholijnych wspomnień oblegało ją, kiedy w r. 1886 wybrała się w stroju Małgorzaty z *Fausta* na ostatnią redutę, jaką miał wyprawic Houssaye. Na takiej redukcji dwadzieścia lat temu zaintrygowała i zdobyła pełnego przyszłości Prévost-Paradola, jednego z niewielu, których kochała... Prévost-Paradol od wielu lat nie żył: samobójcza kula przecięła życie tak pełne nadziei...

I oto nieoczekiwanie, tego właśnie melancholijnego wieczoru, miała poznać człowieka, który ją wrócił życiu i otworzył jej nowe możliwości. Był nim młody pisarz i krytyk Lemaitre.

Lemaitre, młodszy od pani de Loynes o lat kilkanaście, miał wówczas lat trzydzieści trzy. Był wschodzącą paryską gwiazdą. Trochę nieśmiały, trochę niezręczny w obyciu, wychowany na prowincji, spędził jakiś czas w seminarium duchownym, potem przeszedł surową dyscyplinę słynnej *École Normale*<sup>36</sup>. Ale w piórze to dziecię prowincji przyswoiło sobie najbardziej paryskie chwytły; solidna wiedza kojarzyła się z urokiem stylu u tego ucznia Taine'a i Renana. Seria *Les Contemporains* miała go zrobić sławnym; o ile świetny esej o Renanie zwrócił już nań pochlebną uwagę, rznięcie, jakie sprawił Ohnetowi, uczyniło go bohaterem Paryża.

Przegawędzili całą noc. Młody dźwięk głosu, inteligencja i kultura nieznanego — wciąż ukrytej pod maską — oczarowały Lemaitre'a. Ona odgadła w jego inteligentnych naiwnościach skarb, jakim ten człowiek może być dla niej. Nie pierwszy raz życie powtórzyło Balzaka, wskrzeszając jego nowelę o ostatniej miłości księżnej de Cadignan. Pani de Loynes zrozumiała, czym może się stać ten diament inteligencji, skoro otrzyma ostatni szlif z rąk rozumnej i doświadczonej paryżanki. Nazaczyła mu schadzki w teatrze, dokąd udała się z przyjaciółką. Widząc zbliżającego się pisarza, przyjaciółka rzekła: „Fatalnie się prezentuje”. — „Mylisz się — odparła pani de Loynes. — Bardzo mi się podoba i zobaczysz, że zajdzie daleko”. (Tak opowiada powiernica Lemaitre'a i przyjaciółka Prousta, pani S\*\*\*<sup>37</sup>).

Odtąd losy ich są zespolone aż do śmierci pani de Loynes. Przez dwadzieścia lat z górą Lemaitre będzie dobrowolną ofiarą słodkiego despotyzmu; w zamian za to pani de Loynes ze swoich wpływów, stosunków, ze swojej wiedzy i talentu życia uczyni podnózek dla kariery pisarza. Stanie się silną wolą tego uroczego intelektu; zrobi go bóstwem domowym salonu, który gromadzi świeczniki polityki i literatury; pomoże mu wejść (1895) do Akademii, pchnie go w teatr, w którym — wedle własnych jego zeznań — stanie się jego współpracowniczką, wreszcie wbrew jego temperamentowi i dotychczasowym nawykom uczyni go głową stronnictwa, wodzem wielkiego ruchu politycznego, którego obozem stanie się jej salon.

Zrazu nowy salon pani de Loynes był obcy polityce. Sama pani domu była przez chwilę pod urokiem niedoszłego dyktatora Francji, gen. Boulanger, którego jednak sceptyczni jej przyjaciele nie brali serio. Ale punktem zwrotnym w tym salonie — jak w wielu innych — staje się sprawa Dreyfusa. Dwaj ludzie, zdawałoby się tak pokrewni sobie duchowo — zbyt pokrewni, aby się mogli bardzo lubić! — Anatole France i Jules Lemaitre stają się sztandarami dwóch przeciwnych stronnictw, a dzieje się to niewątpliwie pod wpływem dwóch kobiet, które nimi poruszały. Salon pani de Caillavet stanowi centrum „rewizjonizmu”, gdzie się przysięga na niewinność Dreyfusa, salon pani de Loynes destyluje się w coraz czystszy nacjonalizm. Odnawia się jego personel: stałymi gośćmi są Hébrard i Calmette, najwplywowsi redaktorowie „Le Temps” i „Figara”, Barres, Capus, Donnay, Coppée, Deroulede, Leon Daudet. W salonie pani de Loynes konstituuje się stronnictwo La Patrie Française (którego tak gorliwą partyzantką jest u Prousta pani de Marsantes, matka Roberta de Saint-Loup), a prezydenturę stronnictwa przyjmuje Lemaitre pod naciskiem przyjaciółki. W styczniu r. 1899 Lemaitre zagaja wielkie zebranie organizacyjne; w jedynej łoży znajduje się pani de Loynes, na którą zwracają się wszystkie oczy: „To ona!” — szepcą wszyscy, jak powiada naoczny świadek. Bo w istocie La Patrie Française była (w innej postaci) ziszczeniem z dawna pieszczonych marzeń przyjaciółki księcia Plonplon. Okrzyki: „Niech żyje Francja!”, „Niech żyje armia!”, upajają ją,

<sup>36</sup>*École normale supérieure* — prestiżowa uczelnia francuska, kształcąca elitę intelektualną, przede wszystkim naukowców, nauczycieli i przyszłych urzędników cywilnych. [przypis edytorski]

<sup>37</sup>powiernica Lemaitre'a i przyjaciółka Prousta, pani S\*\*\* — Marie Scheikevitch (1882-1966?), opublikowała o Prouście *Souvenirs d'un temps disparu* (1935). [przypis edytorski]

widzi w swoim Lemaitrze zbawcę Francji, przyszłego władcę jej losów, może dyktatora! Wypadki miały okazać, że możliwość robienia cudów jest nawet dla kobiety ograniczona.

Z tych lat, w których salon pani de Loynes przybiera charakter wybitnie polityczny, można znaleźć relacje w każdej niemal serii wspomnień niepodejrzanego świadka — Leona Daudet. Trudno oddać tkliwość, uwielbienie, podziw, z jakim o tej starej już kobiecie mówi ów tak okrutny i bezwzględny kronikarz politycznego i literackiego życia Francji. Książkę *Salons et Journaux*, pisaną w czasie wojny, dedykuje Leon Daudet „pamięci pani de Loynes i Jules Lemaitre’a, którzy oboje tyle zrobili dla Francji”. „Nie znałem dzielniejszej kobiety, z twardszej stali” — pisze o niej. Jako inteligencję stawia ją obok pani de Sévigne, pani Geoffrin, panny de Lespinasse. „W tym salonie trzeba było bywać — pisze — aby znać prawdziwą, komiczną i tragiczną podszewkę wydarzeń”. — „Cudem tego salonu była harmonijna równowaga taktu i swobody, promieniowanie talentów i indywidualności, stopień wszystkich elementów”. Pani de Loynes „byłaby na wyżynie każdej sytuacji”. „Bez zręczności, taktu i dobroci pani de Loynes La Patrie Française byłaby się rozpadła znacznie wcześniej”. — „Ta wątpła i delikatna osoba, bojąca się przeciągów, naraziłaby się na wszystkie trudy i niebezpieczeństwa »dla sprawy kraju«” — oto skąpa próbka entuzjazmu Daudeta, ilekroć przyjdzie mu wywołać tak mu drogi cień pani de Loynes.

Pani de Loynes, obok innych talentów, miała talenty wspaniałej gospodyni domu. I tu Leon Daudet może być również niepodejrzany świadkiem. Daudet jest takim gastronomem, smakoszostwo bucha z niego tak naiwnie i łączy się tak ściśle z wszelką manifestacją patriotyzmu, że skoro jakaś dama dostąpi z jego ust epitetu „wielkiej Francuzki”, możemy niechybnie oczekiwać tuż potem pochwały jej cnót kulinarnych. Te trzy rzeczy — Francja, król i świetna kuchnia — są dla Daudeta absolutnie nierozdzielne. Prawa nacjonalistka najprostszy rosół umie uczynić poematem, podczas gdy u masonów sosy są zawsze wątpliwe, a wina podejrzane. Pani de Loynes przyznaje Daudet dyplom pierwszej kuchni w Paryżu, a karty, jakie poświęca wszechstronnej aprowizacji jej stołu i piwnicy, należą do najbardziej lirycznych, jakie wyszły spod jego pióra.

Młody nacjonalizm, który równolegle skupiał się w bardziej bojowe szyki jako „Action Française” pod wodzą Maurrasa, powołany był z natury rzeczy do walki, często najostrzejszymi środkami: brutalność metod („*les camelots du roi*”<sup>38</sup>) miała się stać jego odkryciem, jego siłą i świeżością. Otóż Lemaitre nie był człowiekiem walki, mógł nim być co najwyżej w teorii, ale z wychowania, z usposobienia był typowym humanistą renowerskiej epoki. Był za to człowiekiem walki sekretarz Patrie Française Syveton, w którym skupił się cały dynamizm obozu. Syveton parł ku wielkim rozgrywkom, szedł na zwalenie republiki drogą ujawniania czy wywołania skandalów. Takim skandalem miała się stać sprawa delatorstwa w armii i słynnych „fiszek”, sekretnie kontrolujących religijne życie oficerów; rewelacje Syvetona miały ujawnić, do jakiego stopnia armia francuska znajduje się we władzy masonów. Zdobywszy kompromitujące dokumenty z ministerstwa wojny, jeden z posłów wniósł na porządek dzienny tę sprawę, równocześnie zaś wśród konsternacji izby Syveton, który był również posłem, rzucił się ku trybunie ministrów i spoliczkował dwukrotnie ministra wojny, gen. André<sup>39</sup>.

Syveton nieszczególnie obliczył efekt swego postępu, który nie znalazł spodziewanego oddźwięku nawet wśród antyrządowej i nacjonalistycznej opozycji. Bądź co bądź, przedstawiciel stronnictwa, które miało wypisane na sztandarze kult armii, policzkujący publicznie sędziwego generała — nie wydał się całkowicie na swoim miejscu. Prasa okazała się chłodna — raczej odseparowała się od Syvetona. Lemaitre zaskoczony był gestem, którego brutalność tak przeciwna była jego politycznym i towarzyskim nawykom; ale przez solidarność i Lemaitre, i pani de Loynes siłą się na entuzjazm. Opisuje tę scenę Leon Daudet, z którego wspomnień widać, do jakiego stopnia salon pani de Loynes

<sup>38</sup> *Les camelots du roi* (fr.) — dosł.: królewscy gazetarze; skrajnie prawicowa organizacja młodzieżowa ruchu Action Française, działająca w latach 1908–1936; początkowo jej członkowie mieli zajmować się uliczną sprzedażą gazety „Action Française”; stosowali przemoc, brali udział w bójkach i walkach ulicznych, organizowali zamieszki. [przypis edytorski]

<sup>39</sup> *André, Louis Joseph Nicolas* (1838–1915) — fr. generał, minister wojny (1900–1904); oskarżony o segregowanie oficerów w listach awansowych na podstawie potajemnie zbieranych informacji o ich poglądach religijnych i politycznych (tzw. afera fiszek). [przypis edytorski]

był generalną kwaterą formującego się nacjonalizmu. Nazajutrz po incydencie Syveton znalazł się tam wraz z żoną, rubensowską Belgijką. Lemaitre zbliżył się do pani Syveton, „podniósł rękę i swoim złotym głosem rzekł: »Niech pani będzie dumna z męża, policzek, jaki wyciął nędznikowi André, oszczędzi może strumieni krwi...« A pani de Loynes — wciąż opowiada Daudet — położyła na ramieniu bohatera swoje długie i delikatne palce: »Przyjacielu Syveton — rzekła — Francja jest z tobą...» Jest w tej scenie — mimo iż Daudet zdaje się tego nie odczuwać — odcień mimowolnego humoru.

Na razie główny cel zdawał się osiągnięty; minister podał się do dymisji i wniósł skargę przeciw Syvetonowi. Tego procesu oczekiwał Syveton, o tym marzył: liczył na to, że pod ciosami publicznych rewelacji uczynionych na sali sądowej padnie znieawidzona republika. Ale w wilię procesu w jasne południe ginie we własnym mieszkaniu Syveton, w niewytłumaczony sposób, otruty gazem. Było to dnia 8 grudnia 1904 r., proces naznaczony był na 9 grudnia.

Morderstwo polityczne celem uprzątnięcia przeciwnika, a zarazem celem pogrzebania niebezpiecznego procesu — oto pierwsze (i zdaje się trafne) wytłumaczenie, jakie się nastęrczało stronnikom Syvetona. Ale już w najbliższych dniach zaczęły krążyć coraz dziwniejsze — i wyraźnie inspirowane — pogłoski o życiu prywatnym Syvetona, o jego stosunku do własnej pasierbicy, o rewelacjach, jakie mu groziły, o rzekomych nieporządkach w kasie Patrie Française; i własna żona Syvetona — sterroryzowana czy pozyskana — zdaje się potwierdzać te pogłoski restytuując na ręce Lemaitre’a brakującą jakoby w kasie stronnictwa kwotę 80 000 franków! Teżę mordę politycznego zastępuje hipoteza samobójstwa; cała sprawa utonęła w lepkiem błocie. (Byłem w Paryżu, kiedy wybuchła sprawa Syvetona, śledziłem ją w dziennikach, gdzie zapełniała całe kolumny. Naraz z dnia na dzień, niemal z godziny na godzinę, jakby na czyjąś komendę zapanowała śmiertelna cisza. Syveton przestał istnieć na łamach pism; sprawiło to na mnie niezatarte wrażenie).

Lemaitre, świetny pisarz, literat czystej krwi, wyrosły w cieniu bibliotek i gabinetu do pracy, był, jak rzekliśmy, człowiekiem dawnej epoki i dawnych metod; przewodniczyć patriotycznym bankietom, wygłaszać odczyty, pisać artykuły to były środki walki, które rozumiał; tragiczny i dwuznaczny epizod Syvetona zaskoczył go; wódz stronnictwa nie wytrzymał nerwowo sytuacji. Zamiast podtrzymywać za wszelką cenę tezę zbrodni politycznej i kuć z niej nową broń przeciw rządowi, on ustąpił z pozycji, uznał milcząco za fakt tezę samobójstwa Syvetona. Z tą chwilą los Patrie Française był przesądzony; stronnictwo nie podniosło się nigdy spod tego ciosu, usunęło się w cień, zdając dalsze losy nacjonalizmu w ręce Action Française, bardziej przystosowanej do idącej epoki. Pani de Loynes popiera Action Française sympatiami i kieszenią, ale, podcięta we wszystkich swoich entuzjazmach i nadziejach, wycofuje się z czynnego działania; przez ostatnie lata znów salon jej staje się wyłącznie literackim; o polityce przyjęte jest tam raczej nie mówić, aby nie rozkrwawiać ran. Do końca salon ten pozostał „fabryką akademików”, jak go nazywa Daudet, jedną z potęg Paryża. Przechodzą przez niego wszystkie nowalje życia duchowego stolicy; tam p. Skłodowska-Curie ma wykład o radzie, tam Mata Hari<sup>40</sup> tańczy. Gospodyni domu umie w niezrównany sposób przewodniczyć swoim cotygodniowym obiadom; nie potrzebuje dzwonka (jakim np. posługiwała się pani Auberon), aby zapewnić kolejność wypowiedzi i tępić ustronne rozmowy, wystarczy jej spojrzenia, skinienia, aby utrzymać przy stole porządek konwersacji, w której miała prawo mówić tylko jedna osoba na raz, i to o ile miała coś do powiedzenia. Rozmowy na boczku i wymiany porozumiewawczych spojrzeń były wzbronione, przez co zyskiwały smak owocu zakazanego...

Umierając pod koniec r. 1907, obok wielkich fundacji dobroczynnych pani de Loynes zapisuje 100 000 franków Leonowi Daudet, który obraca tę sumę — wiemy to z jego wspomnień — na to, aby „Action Française” przeobrazić z tygodnika na dziennik, podnosząc tym nieskończenie sprawność organu stronnictwa.

Cechą życia salonów jest, że wszystko się w nim streszcza w jakimś „słówku”. Słowo będące nagrobkiem salonu pani de Loynes było po kobiecemu okrutne, a puściła je wieloletnia jej rywalka, pani de Caillavet. Opowiadając „na ciepło” o jej pogrzebie, przed-

<sup>40</sup>Mata Hari, właśc. *Margaretha Geertruida* (1876–1917) — słynna hol. tancerka egzotyczna, w 1917 oskarżona i rozstrzelana we Francji za szpiegostwo na rzecz Niemiec podczas I wojny światowej. [przypis edytorski]



stawia Lemaitre'a we łzach i Hébrarda, redaktora „Le Temps”, który go pociesza tymi słowami: „*Mon ami, vous la retrouverez dans un demi-monde meilleur...*”<sup>41</sup>

I to jadowite słówko obiegalo nazajutrz salony — jak u Prousta jakieś „ostatnie słówko Oriany”.

## KSIEŻNICZKA MATYLDA

Każdy czytelnik Prousta pamięta zapewne scenę, kiedy młodociany bohater towarzyszy z dumą państwu Swann na spacer do Ogrodu Zoologicznego. Wracając spotykają „idącą w naszym kierunku w towarzystwie dwóch pań, tworzących jakby eskortę, damę starszą, ale jeszcze piękną, w ciemnym płaszczu, w małym kapeluszu wiązonym pod brodą. »A, to ktoś, kto pana zainteresuje — powiedział Swann«”. A pani Swann rzekła: „Przedstawię pana jej cesarskiej wysokości”. Podczas gdy panie rozmawiały, Swann objaśniał: „To księżniczka Matyllda. Wie pan, przyjaciółka Flauberta, Sainte-Beuve'a, Dumasa. Pomyśl pan, bratanica Napoleona! Oświadczyli się o jej rękę Napoleon III i car rosyjski. Niech pan do niej zagada”.

Po czym Swann sam ciągnie dla tego malca za język księżniczkę, która posłusznie produkuje kolejno znaną historyjkę z biletem „p. p. c.”<sup>42</sup> przesłanym Taine'owi po jego studium o Napoleonie (ostatnia część *Początków współczesnej Francji*); opowiada jak Musset (kiedy to było!), zaproszony do niej na obiad, spóźnił się o godzinę, przyszedł pijany w sztok i do końca obiadu ust nie otworzył; wpłata swoje znane w różnych wersjach powiedzonko: „Kiedy się miało wojskowego w rodzinie...”<sup>43</sup>, i opowiada swój świeży zatarg z rządem francuskim o miejsce w krypcie Napoleona w dniu wizyty cara rosyjskiego. Kiedy mianowicie ofiarowano jej bilet wstępu, odparła szorstko: „Nie potrzeba mi zaproszenia, mam klucze”.

Tęgo wszystkiego słucha młody Marcel tak, „jakby otworzył korespondencję księżniczki Palatynatu, bratowej Ludwika XIV<sup>44</sup>”.

Bo nie wiem, czy potrzebuję tu dodać, że ta rozmawiająca z fikcyjną panią Swann księżniczka Matyllda była osobą istniejącą, pokazaną tu w autentycznej postaci. Otóż to wplecenie figur prawdziwych — często nawet mniej historycznych niż ta Bonapartówna — w fikcję kroniki *Czasu straconego* jest dla Prousta nader znamienne i tym bardziej stwarza chwilami wrażenie pamiętników, dokumentu epoki. Epizod ten rzuca zarazem światło na ową, nieraz omawianą przez krytyków i przez samego Prousta komentowaną, rolę pamięci „nieświadomej” w jego twórczości. Scena w Ogrodzie Zoologicznym — zapewne fikcyjna — sugeruje wspomnienie z dzieciństwa; w istocie jednak Proust znał i widywał księżniczkę Matyldę jako młodzieniec dorosły, bywał częstym gościem w jej domu i jeszcze za jej życia (księżniczka umarła aż w r. 1904) zamieścił w r. 1903 (pod pseudonimem Dominique) felieton w „Figarze”, opisujący ten historyczny — jak go nazywa — salon. W felietonie tym znajdziemy wszystkie wspomniane rysy, a także inne, które Proust przenieś po trochu na inne zgoła osoby, np. na księżnę Parmy, panią Verdurin lub panią de Villeparisis. Nie ma w tym nic dziwnego, każdy prawie artysta wyzyskuje w ten sposób zasoby swojej pamięci czy obserwacji. Ale zaznaczam to na poparcie mojej, zrobionej przy innej sposobności, uwagi, że nie podobna jest, jak chcą niektórzy, wywodzić całego Prousta — a nawet wspomnień jego dzieciństwa — jedynie ze sławnej zmaczanej w herbacie magdalenki. Ani ta, ani inna formuła nie wyczerpie mechanizmu powstawania tego zdumiewającego dzieła, mechanizmu niezmiernie złożonego, w który wchodzi niewątpliwie i element owej „pamięci nieświadomej”, głoszonej przez Prousta, i również cierpliwie składana mozaika spostrzeżeń i notacyj skrzyżnego i bardzo świadomego obserwatora, którego może pewna właściwa artystom kokieteria kazała się czasem Proustowi wypierać.

<sup>41</sup>*Mon ami, vous la retrouverez dans un demi-monde meilleur* (fr.) — Drogi panie, odnajdzie ją pan na lepszym półświatku. [przypis edytorski]

<sup>42</sup>bilet „p. p. c.” — bilet wizytowy z dopiskiem „p.p.c.” (od fr. *pour prendre congé*), przekasyłany na pożegnanie przed wyjazdem. [przypis edytorski]

<sup>43</sup>*Kiedy się miało wojskowego w rodzinie* — aluzja do Napoleona Bonaparte. [przypis edytorski]

<sup>44</sup>księżniczka Palatynatu, bratowa Ludwika XIV — Elżbieta Charlotta z Palatynatu (1652–1722), niem. księżniczka Palatynatu Reńskiego, żona księcia Orleanu; opisując zdarzenia i osoby z dworu Ludwika XIV w swoich listach do Niemiec, nie przebierała w słowach. [przypis edytorski]

To mówię nawiasem, mając zamiar powrócić jeszcze do zagadnień twórczości Prousta. Tutaj pragnę dla jego czytelników dopełnić paroma rysami portret szkicowo nakreślony młodemu Marcelowi przez Swanna.

I nie dziwny się, że księżniczka Matylda podzielała na wyobraźnię Prousta. Rodzona bratanica Napoleona I, spokrewniona po matce, Katarzynie Wirtemberskiej, ze wszystkimi panującymi domami Europy, urodzona na wygnaniu, pamiętająca Francję monarchiczną i republikańską, i cesarską, w której sama zajęła miejsce tuż obok tronu; strącona potem przez wypadki r. 1870 i szukająca nowego królestwa w sferze sztuki i myśli — iluz epok, iluz stylów była dla niego wyrazem! Księżniczka Matylda była córką Hieronima Bonaparte, zajmującego przez chwilę z łaski wielkiego brata improwizowany tron Westfalii. Straciwszy to królestwo po bitwie pod Lipskiem, Hieronim bije się pod Waterloo i na próżno prosi zwycięzców, aby oboje z żoną mogli towarzyszyć skazańcowi na Wyspę Św. Heleny. Bo królowa Katarzyna, w przeciwieństwie do własnej żony Napoleona zakochana w mężu, pozostała wierna kultowi cesarza. Ten kult odziedziczyła córka, Matylda Letycja Wilhelmina, urodzona w r. 1820 w Trieście, i posuwała go do fanatyzmu — nawet w drobiazgach. Jeszcze w r. 1892 na premierze *Madame Sans-Gêne*<sup>45</sup> Sardou, podczas trywialnej kłótni sióstr Napoleona na scenie, księżniczka Matylda opuściła teatr wołając wzburzona, że „nie może słuchać takich rzeczy o swojej rodzinie”. „Cóż chcesz — tłumaczyła się w takich okazjach, mówiąc o Napoleonie — jemu zawdzięczam wszystko, bez niego sprzedawałabym pomarańcze w Ajaccio”. Logika kobieca, bo „bez niego” cóż by miała wspólnego z Ajaccio?

Te jej rysy, te powiedzenia, wybuchy jej impulsywnej natury czyniły z księżniczki Matyldy oryginalną i sympatyczną postać, która pół wieku z górą zajmowała wiele miejsca w życiu Paryża. Nie od razu znalazła się w tym Paryżu, któremu później miała być tak wierna. Jako szesnastoletnia panna, żywa, dowcipna, była jakiś czas towarzyszką wygnania eks-królowej Hortensji. Z synem królowej — przyszłym Napoleonem III — nawiązuje w czasie tego pobytu w Arenenbergu coś na kształt projektu na miłość, projektu, który nigdy nie miał czasu dojrzeć. Potem na dworze wuja, króla wirtemberskiego, ta rosła dziewczyna o napoleońskim profilu, wspaniałych oczach i ramionach, o czarującym uśmiechu staje się przedmiotem hołdów. Zdawało się przez chwilę, że żadna partia w Europie nie byłaby dla niej zbyt wysoka. I z tego wszystkiego w czasie pobytu we Włoszech dwudziestoletnia „hrabianka de Montfort” — to był wówczas jej urzędowy tytuł — zaręcza się z Rosjaninem, hrabią Demidow, olbrzymio bogatym parweniuszem, którego dziadek zrobił majątek na fabryce broni. Hrabia Demidow mieszkał we Francji, kochając sztukę, popierając artystów i starannie kryjąc przed światem brutala i chama, który miał się w nim objawić. Już w czasie poślubnej podróży do Rosji wybuchają małżeńskie sceny, takie, że aż car musi interweniować w obronie kuzynki; później we Florencji zazdrosny hrabia spoliczkował na balu żonę. Ten policzek miał się wysublimować w olbrzymią rentę; car, do którego Matylda udała się na skargę, zarządził separację i wyznaczył szczęśliwej rozwódce pół miliona franków rocznie z kieszeni Demidowa. Odzyskawszy wolność, młoda kobieta spieszy z niej korzystać, ale niebawem popada w nową niewolę, biorąc za towarzysza życia pięknego hrabiego Nieuwerkerke; i ten coraz bardziej oficjalny romans miał przetrwać ćwierć wieku.

I hrabia Nieuwerkerke był miłośnikiem sztuki, sam był nawet utalentowanym rzeźbiarzem. Piękny, duży, z bujną brodą, musiał być — zwłaszcza w początkach — uroczym towarzyszem. On rzeźbił, ona malowała, dawał jej rady, dobierał profesorów. Cygańska para (bo cyganeria istnieje na wszystkich szczeblach, nawet w pobliżu tronu) przeniosła się do Paryża; ona najęła piękne mieszkanie, on sprowadzał jej artystów; niezbyt regularna pozycja nie przeszkadzała pani Demidow być jedną z modnych kobiet najświetniejszego Paryża. Wybucho rewolucja — rok 1848 — akcje Bonapartych fantastycznie idą w górę; „flirt” młodości Matyldy zostaje prezydentem Republiki, aby niebawem po trupach dojść do korony cesarskiej i włożyć ją na głowę pięknej Hiszpance. Zanim jeszcze to nastąpi, Matylda pomaga kuzynowi robić honory w Pałacu Elizejskim. Wprawdzie małżeństwo

<sup>45</sup>*Madame Sans-Gêne* (Pani bez żenady) — komedia Victoriena, której bohaterką jest Cathérine Lefébvre, żona napoleońskiego marszałka, dawna oberżystka i pracza, znana na dworze cesarskim z bezceremonialnego zachowania i niewyszukanego języka. [przypis edytorski]

Napoleona usuwa ją poniekąd w cień, ale kuzynka cesarza ma oficjalną pozycję, krocio-  
wą dotację, tytuł cesarskiej wysokości, pałac, z którego robi istne muzeum. Nieodłączny  
Nieuwerkerke też dostępuje oficjalnych honorów: zostaje intendentem — dyktatorem  
— sztuki.

Salon księżniczki Matyldy ma akcent pewnej opozycji do dworu, do cesarzowej złasz-  
cza, z którą — naturalnym biegiem rzeczy — Matylda nie sympatyzowała. Charaktery  
były zbyt różne. Cesarzowa była światowa, dość płytka, bardzo katolicka i trochę bigotka,  
Matylda, córka ojca wolterianina, sama wolnomyślna, swobodna w czynach i w języku  
— „Małgorzata Nawarska w skórze Napoleona”, jak o niej mówił Goncourt — wyrabia  
sobie własny styl, nieco rubaszny, ale tryskający życiem. Nie górując może sama inte-  
ligencją, Matylda instynktownie garnęła się do światła ducha; było coś z renesansowej  
księżniczki w tej pięknej kobiecie oddychającej atmosferą sztuki; szkoda, że te jej na-  
dworne Rafaela i Michały Anioły nie były lepsze. I w salonie jej panuje swoboda słowa  
i myśli, paradoksu, żartu. Na jednym tylko punkcie jest nieubłagana: na punkcie Na-  
poleona. Kiedy pisarz About pozwolił sobie przy obiedzie na niewłaściwy żarcik w tym  
przedmiocie, księżniczka kazała lokajowi sprzątnąć jego talerz mówiąc: „Pan About nie  
je dziś obiadu”. To był jej styl.

Kto bywał w tym salonie? Znów ci sami, których spotykaliśmy tyle razy. Kiedy ci  
ludzie, tak zapracowani, mieli czas jeść tyle obiadów? Dowodzi to świetnej organizacji  
czasu we Francji — jest tam miejsce na wszystko. Fakt jest, że tych samych kilkunastu  
spotyka się na obiadach „chez Magny” (patrz *Obiad literacki*), u „Damy Fiołkowej”, nawet  
u eks-kurtyzany Païvy, jak się okazało później, pruskiej konfidentki, donoszącej, gdzie  
trzeba, o każdym słowie, które padło w jej salonie. Zatem stali goście księżniczki to znów  
Gautier, Dumas, Houssaye, Mérimée, dwaj Goncourtowie, Gavarni, Renan, Sainte-Beu-  
ve, Flaubert, Augier i inni. Bywają i uczeni: Arago, Berthelot, Pasteur, Claude Bernard,  
Littré; dziennikarze Scholl i Girardin. Tylko muzyki księżniczka nie uznaje podobnie jak  
cesarz, który łaskawie powinszował Meyerbeerowi *Żydówki*<sup>46</sup>.

Hasłem księżniczki (jak proustowskiej pani Verdurin) jest: „Wszystko dla przyjaciół”.  
Ratuje od cenzury *Damę Kameliową*; proteguje *Bezczelnych* Augiera<sup>47</sup>; łamie w swojej lo-  
ży wachlarz z irytacji, gdy sala wygwizduje *Henriette Maréchal* Goncourtów. Mniej może  
obchodzą ją utwory niż autorowie, zwłaszcza o ile należą do jej „wiernych” (znów pani  
Verdurin!). Księżniczka robi po trosze wybory w Akademii. Ma oczywiście wpływ na  
zamówienia i zakupy dzieł sztuki, przy czym popiera w sztuce poprawność, a nie znosi  
nowatorstwa. Sama co rok wystawia w salonie swoje kopie arcydzieł z Luwru. Gautier  
wierszem opiewa wytwory jej pędzla (opiewał nawet jej pieska); Houssaye pisze o niej,  
że „zeszłego roku odniosła tryumf nad Rembrandtem, tego roku zwyciężyła Velasqueza”.  
Bo księżniczka Matylda była za Cesarstwa zbyt potężną wpływami osobistością, aby jej  
otoczenie, złożone z najniezawisłych umysłów, mogło nie zmienić się w orkiestrę po-  
chlebców. („Myśli, że ma salon, a ma tylko jarmark, gdzie każdy pochlebca żyje kosztem  
tego, kto go słucha” — tak jadowicie określa salon księżniczki zgorzkniały pamiętni-  
karz Viel-Castel, dla którego co prawda najświetniejsze nazwiska ówczesnej intelektual-  
nej Francji to są „błazny obcałowujące po rękach”, pasożyty, ateści i wolnomyśliciele).  
Gautier sam tytułował się błaznem jej cesarskiej wysokości. Aby dopomóc artyście będą-  
cemu w ciężkich warunkach, mianowała go swoim bibliotekarzem z przyzwoitą pensją.  
„Ale czy księżniczka ma choć bibliotekę?” — zapytał wdzięczny, lecz trochę zakłopotany  
poeta. „Rób pan tak, jakby nie miała” — brzmiała odpowiedź. I w istocie, księżniczka  
Matylda wolała czerpać wiedzę życia, z konwersacji z żywymi niż z ich książek.

Księżniczka była niezmiernie — i dość naiwnie — czuła na swoje sukcesy artystyczne,  
które dawковано jej na tyle oględnie, aby je mogła przypisywać własnej zasłudze. Do-  
stawszy w r. 1861 *mention honorable*<sup>48</sup> rzekła: „Czuję się pierwszy raz czymś, niezależnie  
od swego urodzenia”. W cztery lata później uznano, że można jej dać bez kompromitacji  
medal; upojona, chciała go nosić na piersiach niby medal wojskowy. Tylko Nieuwerkerke

<sup>46</sup>powinszował Meyerbeerowi *Żydówki* — Giacomo Meyerbeer (1791–1864), niem. kompozytor operowy tworczy we Francji; operę *Żydówka* skomponował Jacques Halévy. [przypis edytorski]

<sup>47</sup>*Bezczelni* (*Les Effrontés*) — komedia Émile Augiera wystawiona w 1861, satyra na sfery finansowe i dzien-  
nikarskie. [przypis edytorski]

<sup>48</sup>*mention honorable* (fr.) — wyróżnienie. [przypis edytorski]

powtarzał jej uparcie, że nie ma żadnego talentu i że powinna zachować swoje produkty dla siebie. Bo Nieuwerkerke, wierny swemu systemowi, stale mówił jej impertynencje, kompromitował ją, panoszył się w jej domu jak sultan we wzorzystych szlafrokach, zdradzał ją niemal publicznie na funty — i kochała go.

Goncourtowie twierdzą, że księżniczka oddała Cesarstwu ogromne usługi, wiążąc dyskretnymi więzami całą elitę intelektualną, rozładowując niebezpieczne niechęci w niewinną frondę salonowo-intelektualną. Czy miała ten „przydział” z urzędu, czy raczej robiła to instynktownie i ze skłonności?

Faktem jest, że była w pewnych sprawach bardzo surowa. Burzliwe było jej rozstanie z Sainte-Beuve'em, który, zrobiony przez cesarza senatorem z 30 000 fr pensji, przeniósł się pewnego dnia, w najtrudniejszym dla Cesarstwa momencie, do opozycyjnego pisma. Księżniczka wpadła do mieszkania ciężko chorego już starca jak burza. „Pan Sainte-Beuve nie miał prawa tego zrobić! — krzyczała głośno. — Pan Sainte-Beuve jest wasalem Cesarstwa”.

Tak płynęło to życie w pałacu księżniczki w Paryżu, a w lecie w siedzibie jej Saint-Gratien, gdzie poeci, uczeni, artyści dnie całe i tygodnie spędzali u niej, malując, tworząc, wymieniając myśli, płodząc paradoksy i dowcipy W ogrodzie i przy stole, który był zresztą lichy, jak to stwierdził później Leon Daudet, spec nad specami w tej mierze. Daudet wścieka się zwłaszcza na dworski obyczaj sprzątania gościom sprzed nosa talerzy, z chwilą gdy księżniczka przestała jeść jakąś potrawę. Ten zwyczaj przetrwał, ale wszystko inne runęło jak domek z kart z upadkiem Cesarstwa. Cios dla księżniczki podwójny, bo w tej tragicznej chwili piękny Nieuwerkerke zwał bez słowa i bez pożegnania i oparł się aż we Włoszech. Może od dawna ciążyły mu cesarskie amory? Nigdy go już nie miała ujrzyć, mimo iż żył w tych Włoszech i estetyzował aż do r. 1892.

W chwili upadku Cesarstwa księżniczka — wciąż majestatycznie piękna — miała lat pięćdziesiąt. Wróciwszy po tym trzęsieniu ziemi do Paryża, odbudowała swoje życie — z tych samych kawałków. Miejsce pałacu zajęła skromniejsza, ale bardzo jeszcze pańska rezydencja przy ulicy de Berry; letnie Saint-Gratien zaczęło funkcjonować jak dawniej. Raz po raz ubywających „wiernych” zastępują nowi, czasem ich synowie. Nawet miejsce Nieuwerkerke'a nie zostało puste, mimo iż ten, który je zajął, nie miał tych samych wspaniałych warunków osobistych i reprezentacyjnych. Był to skromny malarz miniaturzysta Popelin. Ten związek serc znów miał przetrwać dwadzieścia lat i był tak publiczny, że pewnego roku „Almanach Gotajski” oznajmił zaślubiny wdowy po hr. Demidow z panem Popelin, co zresztą nie było prawdą. Księżniczka z nadto się czuła Napoleonką, aby mieć potrzebę uspokajania opinii morganatycznym małżeństwem. (Później, kiedy Proust zadomowił się w salonie starej księżniczki, bliscy nazywali go żartem „Popelin-cadet” — od „Coquelin-cadet”<sup>49</sup>, aktora zwanego tak dla odróżnienia od brata).

Księżniczka Matylda starzała się jak dobre wino. Coraz bardziej słuchano niby fantastycznej bajki opowiadań tej kobiety, która dożyła XX wieku, a w której wspomnieniach snuły się figury z Pierwszego Cesarstwa. Kiedy ktoś np. podziwiał jej proste trzymanie się, odpowiadała: „Ojciec nauczył mnie trzymać się prosto, bo mi w dzieciństwie wiązał jako szelki dwie wielkie wstęgi Legii Honorowej”. Skarżyła się na swoje zaniedbane wychowanie, ale „wszystkie guwernantki romansowały z ojcem i odprowadzono je, kiedy były w ciąży” — mówiła. Butady jej, powiedzenia powtarzano, z czasem zapominając nawet źródła, jak np. znane powiedzenie o starym Dumasie, „tak próżnym, że chętnie stałby w tyle własnego powozu, aby myśleć, że ma Murzyną”. Kiedy w jakiejś rozmowie Dumas syn zachwalał księżniczkę cnotę, rzekła potem: „Głupi ten psycholog! Myśli, że Napoleonka może się obyć bez męża z prawa, czy z lewa”. Kiedy ktoś wspominał jej o duszy, burknęła: „W moim wieku nie ma się duszy!” Kiedy ktoś się jej pytał, czy księżniczki podlegają tym samym słabostkom co inne kobiety, odpowiadała: „Niech się pan spyta jakiej księżniczki z pomazania bożego. Ja nie jestem urodzona”.

„Nie urodzona” — to był jej snobizm, jej szyk. I kiedy ktoś naiwny przeglądając w jej salonie „Almanach Gotajski” wykrzyknął: „Patrzcie! Nasza księżniczka jest krewną wszystkich monarchów Europy: Rosja, Anglia, Grecja, Włochy!...” — „Właśnie, wła-

<sup>49</sup> *Coquelin Cadet*, właśc. *Coquelin, Ernest Alexandre Honoré* (1848–1909) — fr. komik, zasłynął w rolach molierowskich; *cadet* oznacza w genealogii młodszego syna, tu dla odróżnienia od jego brata Benoît Constanta, także aktora. [przypis edytorski]

śnie — mruknęła księżniczka — co to jest w porównaniu z tym, że się jest bratanicą Napoleona”.

Jeżeli księżniczka Matylda sądziła, że nią jest przede wszystkim, świadczyłoby to, że niezupełnie się orientowała w sytuacji — przynajmniej w swojej przyszłej sytuacji.. Bratanic Napoleona było sporo — sam Lucjan Bonaparte<sup>50</sup> dostarczył ich sześć — i świat o nich niewiele wie i niewiele się o nie troszczy. Jeżeli księżniczka Matylda była tym, czym była, jeżeli osoba jej i salon zapełniają całe tomy wspomnień i monografii, to głównie dzięki tym, których wybrała sobie za kompanów. Wyraża się to dość ściśle bodaj w kolejności objaśnień Swanna, w których „przyjaciółka Flauberta i Sainte-Beuve’a” zajmuje miejsce przed „bratanicą Napoleona”.

Proust — jak rzekliśmy — był długi czas stałym gościem księżniczki Matyldy; mógłby nam zapewne powiedzieć o niej znacznie więcej, niż to uczynił, ale Proust, gdy wprowadza na scenę prawdziwe osoby, jest — rzecz dość zrozumiała — bardzo dyskretny. I jeśli go porównywano z Saint-Simonem, jest między nimi zasadnicza różnica. Saint-Simon, nie przeznaczając swoich pamiętników za życia do druku, omawia i „urządza” bez skrupułów żywe osoby, Proust, aby dać obraz swojej epoki, stworzył typy syntetyczne, fikcyjne i do nich aplikuje bezlitośnie ostrość swego spojrzenia; o prawdziwych natomiast mówi z kurtuazją salonowca i gościa, nie pozwalającego sobie na obmowę w stosunku do tych, z których gościnności korzystał. Toteż jego artykuły w „Figarze”, poświęcone żywym i umarłym, trącą kroniką światową i nekrologami o „ostatniej matronie”; listy jego rażą czasem nadmiarem ceremonii i pochlebstwa, gdy przeciwnie, dzieło jego przeraża nas bezwzględnością sądów i obrazów, w których wielki pisarz bierze odwet za wszystko, co w pożyciu ze „światem” musiał zamilczeć.

## POJEDYNEK PROUSTA, CZYLI NIEDOLE BOGACTWA

Przeznaczeniem Prousta było odnowić wszystkie klisze. Myśl jego raz po raz chwyta za nogi jakąś nudną prawdę i stawia ją na głowie; kariera jego czyni to również. Znany legendę (skądinąd aż nazbyt prawdziwą) ubogiego artysty na poddaszu, pasującego się z trudnościami życia; koleje Prousta ukazują nam niebezpieczeństwa początków usłanych różami.

Wiąże to biografię Prousta z jego twórczością, technikę wydawniczą z kształtowaniem się dzieła. Bo też u Prousta — na wspaniałym „formalistów”<sup>51</sup> — wszystko kojarzy się z sobą, jak dzieło jego zawiera obficie elementy autobiograficzne, tak też bez komentarza czerpanego w osobowości Prousta trudno by było w wielu szczegółach właściwie to dzieło rozumieć.

Początki drogi literackiej Prousta były łatwe i szczęśliwe. Wraz z kilkoma kolegami — między nimi Flers, Barbusse, Gregh, Halévy, Blum — zakłada pismo literackie „Le Banquet”, w którym umieszcza szereg esejów zdradzających oryginalność myśli i niepospolite wykształcenie. Góruje nad młodymi towarzyszami, którzy uważają go za swego mistrza. Potem drogi ich rozchodzą się. Proust, wiedziony instynktem artysty, rzuca się w życie towarzyskie, które miało się stać najwydajniejszym materiałem dla jego twórczości. Dawni koledzy wzrokiem nieco ironicznym i nie wolnym od krytyki śledzą jego światowe sukcesy, w których gorącznie dopatrują się nagannego snobizmu. I widocznie ten tryb życia stanowił — doraźnie przynajmniej — groźną rywalizację dla pracy literackiej, ponieważ w pierwszą książkę, którą dwudziestopięcioletni Proust wydaje w r. 1896 pod tytułem *Les Plaisirs et les Jours*, wchodzi prawie wyłącznie bardzo wczesne jego utwory, drukowane już w „Le Banquet” i w „La Revue Blanche”<sup>52</sup> w latach 1892–1893. Dziś książka ta, czytana ze znajomością późniejszego Prousta, w perspektywie jego dzieła jest bardzo interesująca (sam Proust określa ją parokrotnie w swoich listach, że jest „o wiele lepiej napisana niż *Swann*”); odnajdzie się w niej niemal wszystkie motywy, które później pisarz tak bogato rozwinie i zinstrumentuje; wchodząc w świat myśli Prousta można by powiedzieć, że *Rozkosze i dnie* mają się do jego wielotomowej powieści tak jak

<sup>50</sup> Lucjan Bonaparte (1775–1840) — brat cesarza Napoleona I, książę rzymski, polityk; przewodniczący Rady Pięciuset za Dyrektoriatu; od 1803 poróżniony z bratem, osiadł we Włoszech. [przypis edytorski]

<sup>51</sup> na wspaniałym „formalistów” — zob. artykuł T. Żeleńskiego *Czy myć zęby, czy ręce?*. [przypis edytorski]

<sup>52</sup> „La Revue Blanche” — fr. czasopismo literacko-artystyczne wyd. w latach 1889–1903; rywalizowało z „Mercur de France”, publikowali w nim zwolennicy nowych prądów artystycznych i ideowych. [przypis edytorski]

sonata Vinteuila do późniejszego septetu. Jako debiut autorski książka okazała się mniej szczęśliwa; na stosunku opinii literackiej do niej zaciążył zwłaszcza — sposób jej wydania. Bo też co za fawory spłynęły na tę książkę młodego ulubieńca salonów, subtelnego, dowcipnego, czarującego Prousta! Ile wrózek tłoczyło się przy jej kołysce! Stosunki z salonem pani de Caillavet zyskały Proustowi pochlebną przedmowę samego Anatola France; ilustracji i ornamentów dostarczyła książce znana malarka i również gospodyni modnego salonu, Madeleine Lemaire; utalentowany muzyk, przyjaciel Prousta Reynaldo Hahn przydał melodie wierszowanym *Portretom malarzy*. Wreszcie książka była opatrzona kilkostronicową dedykacją Prousta, poświęconą pamięci przyjaciela — młodego, zmarłego i Anglika<sup>53</sup>. To już było doprawdy za wiele szyku! Książka w dużym formacie, na welinie była bardzo droga, kosztowała 13 fr 50, podczas gdy normalna cena książki wynosiła wówczas 3 fr. Dla zbyt wysokiej ceny Proust nie rozesłał egzemplarzy przyjaciołom literatom, ale rozpiisał obszerne i skomplikowane, jak zawsze u niego, listy, w których usprawiedliwiał się z niemożności ofiarowania tak zbyt kosztownej książki; a usprawiedliwiał się tak serdecznie i boleściwie, że w rezultacie — jak notuje żartobliwie później jeden z przyjaciół w swoich wspomnieniach o Prouście — koledzy „czuli się niemal w obowiązku przeproszać go za przykrość, jaką mu sprawili nie dziękując za książkę, której nie dostali”. Otrzymał za to książkę Prousta — i z jakimi dedykacjami! — legion pięknych pań.

Wzięli też po trosze Prousta na języki jego dawni koledzy. W satyrycznych „chińskich cieniach”, urządzonych w pracowni młodego Bizeta, figurował Proust w rozmowie z głośnym podówczas i również wykpiwanym młodym Ernestem La Jeunesse<sup>54</sup>. W dialogu tym Proust pyta swego rozmówcy, czy czytał jego książkę.

— Niestety, jest za droga.

— Jak to, za droga? Przedmowa France’a 4 fr, rysunki pani Lemaire 4 fr, muzyka Hahna 4 fr... moja proza 1 fr, wiersze 50 centimów... Razem 13 fr 50, to przecież nie jest wygórowane?

Słowem, sposób wydania książki sprawił, że te same pierwociny pióra, które, drukowane na łamach pism, zyskały Proustowi podziw kolegów, teraz, zebrane w tomie, raczej odkryły go śmiesznością.

Proust był niezmiernie czuły na ironię, żart ten zasmucił go i tym bardziej oddalił od przyjaciół. Przywykł do „świata” i jego delikatności, która nakazuje obmawiać raczej za plecami.

Ale książka Prousta pociągnęła i inne następstwa.

Każdego z czytelników *Poszukiwania straconego czasu* musiała uderzyć kilkakrotna wzmianka o pojedynku (a nawet o paru pojedynkach) bohatera, bliżej zresztą nie umotywowana i nie wiążąca się z treścią. Bo też w miarę narastania książki Proust coraz bardziej podstawia samego siebie pod swego bohatera, tak że niektóre partie *Straconego czasu* stają się ściśle osobiste. Daje mu swoje imię, swoje artykuły, swoje książki (np. wzmianka o przedmowie Bergotte’a do pierwszej książki bohatera). Otóż ten pojedynek, do którego Proust robi aluzję, odbył się w istocie między samym Proustem a głośnym powieściopisarzem i kronikarzem „Journal”, Jean Lorrainem. Lorrain był wówczas poetą, kroniczki jego były czytane przez wszystkich, dawały ton paryskiemu życiu. Otóż Lorrain, burżuj i cygan zarazem, nie cierpiał arystokratycznych salonów, drażniła go ich elegancja; drażniła go zwłaszcza inwazja ich pupilów w literaturę; nienawiścią swoją ścigał zwłaszcza poetę i *arbitra elegantiarum*, Roberta de Montesquiou, w którym — sam będąc notorycznym „Charlusem” — widział może niebezpiecznego i obdarzonego zbyt wielu przewagami konkurenta. W hrabiego Roberta godziła też szczególnie — nie po raz pierwszy zresztą — kroniczka, w której dostało się i Proustowi. Przytaczam z niej kilka ustępów, aby dać pojęcie o gatunku ówczesnego „bulwarowego” dowcipu.

„Pan Heredia i p. France — pisze Lorrain — zawinili w istocie bardzo. Ze swoją uprzejmością *galantuomo* pisząc grzecznościowe przedmowy, światowym paniczykom chorującym na literaturę i spragnionym salonowych sukcesów otwarli drogę; gorzej jeszcze, wskazali ją gromadzie ludzi pełnych najlepszych intencji, którzy bez swoich poprzed-

<sup>53</sup>przyjaciela: młodego, zmarłego i Anglika — był to Willie Heath, zmarły w 1893 w wieku 22 lat. [przypis edytorski]

<sup>54</sup>Ernest La Jeunesse, właśc. Ernest Léon Lajeunesse-Caën (1874–1917) — fr. pisarz, krytyk, rysownik, znany z pastiszów i parodii. [przypis edytorski]

ników byliby możliwi, a nawet przyjemni. Ale *Hortensias bleus* p. de Montesquiou i *Plaisirs et Jours* p. Prousta zawróciły w głowie wszystkim małym »kiukiu«, wszystkim małym »prupru«<sup>55</sup> bywającym u pani Lemaire.

Wszyscy oni ubrdali dziś sobie pisać, poruszać prasę i opinię dokoła swojej mizernej sławy i za pomocą obiadków, stosunków, fartuszkowych intryg, wspaniałych menu i *garden party* wyłudzić temu przedmowę, owemu felieton, a wszystkim reklamę, aby ściągnąć — nie, zgwałcić! — uwagę publiczności. Wszelki snob chce być autorem i udaje się im to dzięki jeszcze żałośniejszemu snobizmowi, snobizmowi literatów głąskanych i łechtanych w swojej miłości własnej najrzęczniejszymi zabiegami.

Za życia Leconte de Lisle'a<sup>56</sup> osnuto całą intrygę dokoła wielkiego poety. Pan de Montesquiou zebrał jej plony. Kochany hrabia zrobił szmat drogi od owego czasu; p. de Heredia, który mógł się owego dnia podpisać *Herediou*, poświęcił swoje cenione pióro autorowi *Hortensious*. Jeżeli Paul Hervieu nie nazywa się dziś Paul *Herviou*, to dlatego, że jest bardziej niezależny. Wreszcie jako ukoronowanie wszystkiego salon pani Arman de *Caillavou*<sup>57</sup> pokonał ostatnie wahania autora *Thaïs* i p. Anatolowi France zawdzięczamy tę odrośl pana de Montesquiou-Fezensac, dotąd jedyne w swoim rodzaju, młodego i uroczonego Marcela Prousta. Prou i Quiou”.

W kilka tygodni potem Lorrain przypuszcza nowy atak do znienawidzonych światowców:

„Nie można walczyć — pisze — z ludźmi światowymi, amatorami. Wpadła mi w ręce książka popelniona przez jednego z nich, książka, dokoła której robiono wiele hałasu zeszłej wiosny. Poprzedzony przedmową Anatola France, który nie może odmówić poparcia swojej pięknej prozy i swego podpisu pewnej »drogiej pani« (tyle u niej spożył obiadów), wytworny ten tom nie byłby typowym przykładem swojego gatunku, gdyby nie był zilustrowany przez panią Lemaire.

*Rozkosze i dnie* p. Marcela Prousta — słodkie melancholie, elegijne wałkoństwo, wytworne i subtelne nic, czcze roztkliwienia, jałowe flirty w stylu dwornie pretensjonalnym, ozdobione na marginesie lub na początku rozdziałów kwiatami pani Lemaire w charakterze symbolów...” (Tu następuje humorystyczna, niepodobna do przetłumaczenia specyfikacja tych winietek w związku z tekstem, nastrzępiona komicznymi grami słów i dwuznacznymi aluzjami).

„Mimo to p. Proust uzyskał przedmowę Anatola France, który nie byłby się zdobył na przedmowę dla Marcela Schwoba ani dla Pierre Louysa, ani dla Barrésa, ale tak toczy się światek i możecie być pewni, że do najbliższego tomu p. Proust uzyska przedmowę od Alfonsa Daudet<sup>58</sup>, od nieprzejednanego Alfonsa Daudet, który nie będzie mógł odmówić tej przedmowy ani pani Lemaire, ani swemu synowi Lucjanowi”.

Na tej szczególnie jadowitej aluzji do przyjaźni Prousta z młodym Lucjanem Daudet kończyła się kroniczka, w której przedtem jeszcze, po ustępie przedrzeźniającym światowe wyrafinowania książki Prousta, Lorrain wykrzykuje: „W skórę dać paniczowi!”

W następstwie tej obrazy odbył się pojedynek na pistolety — dwukrotna wymiana kul bez rezultatu. Świadkowie stwierdzają, iż Proust mimo wątlności fizycznej stawał bardzo dzielnie, a biograf dodaje, że „na kilka dni stał się bohaterem”. Było to w r. 1897.

Dla Prousta, wciąż chorego, skazanego na mało męski tryb życia, pojedynek ten został ukochanym wspomnieniem heroizmu, którego był pozbawiony, a głodny. W upojeniu, po wymianie kul, chciał uściskać przeciwnikowi rękę; świadkowie wstrzymali go od tego. Często powraca do tego epizodu w listach: „Jestem chory, ale zdolny pojedykować się choćby co dzień”; „Pojedynek to zabawka, która mi dodaje skrzydeł”; „Świadkowie mego pojedynku mogą powiedzieć, czy jestem zniewieściał”. I jedyną jego troską przed tym spotkaniem było, aby pojedynek nie odbył się rano, kiedy Proust zwykł był długo z nakazu

<sup>55</sup>matym »kiukiu«, wszystkim matym »prupru« — aluzja do nazwisk Montesquiou oraz Proust. [przypis edytorski]

<sup>56</sup>Leconte de Lisle, Charles-Marie-René (1818–1894) — fr. poeta, filozof, filolog i krytyk epoki romantyzmu, najwybitniejszy przedstawiciel parnasizmu, jeden z największych autorów XIX-wiecznej literatury francuskiej. [przypis edytorski]

<sup>57</sup>de Caillavou — zmienione wg opisanego schematu nazwisko pani de Caillavet. [przypis edytorski]

<sup>58</sup>Daudet, Alphonse (1840–1897) — czołowy fr. pisarz i publicysta; wchodził w skład Akademii Goncourtów od jej założenia. [przypis edytorski]



lekarzy odpoczywać w łóżku; kiedy się dowiedział, że spotkanie ma być po południu, reszta — jak pisze — była mu obojętna.

Tak, ten pojedynek to była drobnostka. Ów literacki debiut, zbyt łatwy, zbyt elegancji, miał inaczej i o wiele poważniej zaciążyć na karierze Prousta — w ostatecznym rezultacie szczęśliwie dla literatury. Opóźniając ukazanie się jego wielkiego dzieła, trudności związane z jego wydaniem obdarzyły nas szesnastoma tomami *Poszukiwania straconego czasu* zamiast pierwotnych sześciu.

Bo debiut ten stworzył Proustowi — co już wyraża się w sarkazmach Lorraina — opinię „amatora”, światowca, zabójczą na paryskim rynku artystycznym. I nie tylko jego późniejsze światowe kroniki w „Figarze”, ale i gruntowne studia nad Ruskinem, i przekłady z tego pisarza — owoc kilkoletniej pracy — pogłębiły tę opinię. Na kilkanaście lat otoczyło Prousta to nieporozumienie, które — wiemy to z jego pośrednich wypowiedzi — było mu bardzo dotkliwie. Opinii tej zamierzał się przeciwstawić długo przygotowywanym w cichości i tajemnicy dziełem. Trzymał to dzieło na warsztacie, aż je skończy, chciał z nim wystąpić od razu, a przynajmniej w możliwie najkrótszych odstępach. Było to *Poszukiwanie straconego czasu*. I skończywszy, zaczął szukać na nie wydawcy — najnormalniejszego wydawcy. Jak ognia bał się nowego pozoru „amatorstwa”; aby zyskać wydawcę, gotów był poddać się wszystkim wymaganiom, nawet uprzedzeniom, dokładając np. wszelkich starań, aby zmniejszyć pojemność tekstu odstraszonego swoim rozmiarem. (Stąd — o czym już wspominałem przy innej sposobności — owa oszczędność akapitów, niewyodrębnianie dialogów, no i rezygnacja na najszeptniejsze bodaj wydanie książki... byle ją ktoś chciał wydać). Mimo to nie udało mu się pokonać uprzedzenia księgarzy; uprzedzenia raczej do osoby niż do dzieła, którego rękopis przeważnie zwracano autorowi nie czytany.

Jak silne i powszechne było to uprzedzenie, dowodzą początkowe próby nawiązania stosunków z firmą Nouvelle Revue Française, która dziś chlubi się Proustem i posiada prawa wydawnicze do całej jego spuścizny. I ta firma zrazu odrzuciła bezlitośnie rękopis Prousta (zdaje się, też bez czytania), aby rychło po ukazaniu się pierwszej części (*W stronę Swanna*) zrozumieć swój błąd. I warto tu dla rzadkości faktu przytoczyć lojalny i rycerski list (z r. 1914), w którym André Gide tak się kaja wobec Prousta:

„Drogi Panie! Od kilku dni nie rozstaję się z książką Pana, syć się nią z rozkoszą, pławię się w niej. Ach, czemuż rozkosz ta musi mi być tak bolesna?... Odrzucenie tej książki pozostanie najcięższym błędem NRF; ponieważ zaś, ku swemu wstydu, jestem za nie mocno odpowiedzialny, pozostanie jednym z najbardziej palących wyrzutów mego życia... Trzeba w tym widzieć jakieś nieubłagane fatum, bo bardzo niedostatecznym wytłumaczeniem mojej omyłki jest powiedzieć, że wyrobiłem sobie o Panu pojęcie na zasadzie paru spotkań w »świecie« — gdzie sprzed lat dwudziestu. Został Pan dla mnie zawsze »panem, który bywa u pani X i u pani Z, panem, który pisuje w »Figarze«. Uważałem Pana — mamże wyznać?! — za kogoś »du côté de chez Verdurin\*, za snoba, światowca, amatora, coś najbardziej antypatycznego dla naszego pisma. A gest, który tłumaczę sobie tak dobrze dzisiaj, chęć pomożenia nam w wydaniu tej książki, gest, który wydałby mi się uroczy, gdybym go sobie właściwie wytłumaczył, pogrążył mnie, niestety, jeszcze głębiej w tym błędzie...”

Oto widzimy niedole bogacza: nikt nie chce wydać jego książki, uparcie widząc w jednym z największych pisarzy Francji dyletanta i „amatora”; a gdy on — pragnąc ujrzeć swoje dzieło w druku — chce dopomóc materialnie do jego wydania, tym bardziej pogrąża swoją sprawę! I dochodzi do tego, że ten bogaty człowiek, który mógłby sam łatwo wydać swoją książkę — choćby najgrubszą (ale przyjaciele tłumaczą mu, że zgubiłby się wydając książkę własnym kosztem) — obraca te kwoty na bardzo kosztowne prezenty dla kogoś, kto go zechce polecić księgarzowi. I wreszcie, po iluż trudnościach i jakiejż zwłoce, znajduje księgarza, który godzi się dać mu swoją firmę: bo ostatecznie koszty wydania ponosi jednak sam Proust.

Mowa tu wciąż o pierwszej części (*W stronę Swanna*), która ukazała się w r. 1913. Dzieło Prousta gotowe było od dawna, bez tych przeszkód ukazałoby się przed wojną w całości, w swojej pierwotnej postaci. Odwłoka sprawiła, że wojna przerwała korekty

z drugiej części, czego następstwem było — jak wiadomo — wzięcie całego dzieła jeszcze raz na warsztat w czasie przymusowej czteroletniej pauzy i napisanie go niemal na nowo.

Takie następstwa miał — oprócz pojedynku — światowy debiut literacki Prousta. Historia tak bardzo „proustowska”, że nie mogłem się oprzeć pokusie opowiedzenia jej w kilku słowach. I to jest jeden z uroków dzieła Prousta, że przeczytawszy je raz i drugi, można je sobie dotwarzać prawie nieograniczenie: odnajduje się jego atmosferę w szczegółach jego biografii, w jego listach, we wszystkich niemal, choćby nie związanych z nim bezpośrednio, świadectwach epoki, które mimo woli ogląda się „w Prouście”. I jakże fałszywa jest spotykana nieraz u nas opinia, że w dzisiejszej Francji literackiej osłabło zainteresowanie dla Prousta. Wręcz przeciwnie, nie ma pisarza, dla którego wszechstronnego poznania tyle by robiono. Dość powiedzieć, że w ciągu ostatnich lat wydano dwa skorowidze ułatwiające orientację w dziele Prousta: skorowidz osób i skorowidz tematów (skorowidz taki posiada z pisarzów jeden Balzak, i to tylko skorowidz osób), obecnie zaś wydano także skorowidz do korespondencji Prousta. Taki słownik stanowi ogromne ułatwienie. Wystarczy np. zajrzeć pod słowo „*duel*”, a znajdzie się w parę minut wszystko, co Proust pisał o pojedynku, tak swoim, jak i o pojedynku w ogóle. Tak samo o sztuce, chorobie, zazdrości, pamięci, muzyce, Stendhalu, Dostojewskim, o własnym dziele i „kluczach” do niego, i wszystkim innym. A od czasu sporządzenia tego skorowidza przybył już nowy tom korespondencji. I przy tym wydobywaniu coraz to nowych bogactw genialnego pisarza jakże żalosne wydaje się niejedno, co u nas z okazji jego polskiego wydania zdarza się czytać!

## AKADEMIA Z WIKTEM

Zróbmy nowy spacer „w stronę Prousta”. „Stronę” rozumiem tu w znaczeniu życiowym, jako środowisko, w którym się obracał, skąd czerpał materiał dla swojej zadziwiającej „komedii ludzkiej”. Komentarz taki wydaje mi się dość potrzebny. Życie biegnie dziś tak szybko, że obyczaje jednej epoki łatwo trąca dla następnego pokolenia egzotykiem. Zwłaszcza obyczaje cudze, boć przecież ówczesną Francję dzieli od dzisiejszej Polski nie tylko przedział czasu! Ale i Francuzi mówią już o owym przedwojennym życiu na przełomie dwóch wieków jak o czymś bardzo odległym; znamienne jest, że opatrując przedmową dzieje jednego z głośnych ówczesnych salonów historyk Hanotaux powtarza znane wyrażenie, użyte niegdyś podobno przez Talleyranda (przypisywano je i innym), o schyłku monarchii w. XVIII, że kto nie znał tego czasu, ten nie wie, co to jest słodycz życia — „*la douceur de vivre*”. I aktualizując to westchnienie uczony historyk ma na myśli zwłaszcza ten salon pani Aubernon, któremu — po salonie pani de Loynes, po salonie księżniczki Matyldy<sup>59</sup> — pragnę tu z kolei kilka słów poświęcić. Dla zrozumienia pewnych stron ówczesnego życia salon ten jest szczególnie cenny.

Tak, to był salon klasyczny, najczystszy, arcsalon, „wciąż płonące ognisko konwersacji” — jak go nazywa jeden z uczestników. Inne salony miały jakieś cele mniej lub więcej praktyczne, były środkiem dla jakiejś postronnej ambicji — ten był celem i ambicją sam w sobie. I dlatego lepiej niż którykolwiek inny wyraża ową potrzebę towarzyskości, rozmowy, redagowania myśli, usprawniania idei, różniczkowania odcieni, turniejów dowcipu, gry intelektualnej — tak znamiennej dla francuskiej umysłowości. Nie najmniej cenna część literatury francuskiej wyrosła z tej potrzeby. Salon pani Aubernon to sztuka dla sztuki: świątynia konwersacji podniesionej do wyżyn obrzędu. I wraz ze swymi rygorami, którym ku naszemu zdumieniu nie byle jacy ludzie godzili się poddawać, salon ten przetrwał niemal pół wieku, stał się osobliwością Paryża, osobliwością trochę humorystyczną. Był skądinąd powtórzoną po stu latach odbitką słynnych salonów XVII w. — pani Geoffrin, pani du Deffand — a gdyby sięgnąć jeszcze dalej, „błękitnego pokoju” w Pałacu Rambouillet; był więc w rdzennych tradycjach Francji — cokolwiek zapóźnionych.

Pani Aubernon odziedzyczyła swój salon poniekąd po matce, miała go „we krwi”. Ale matka jej, pani de Nerville, wybitna pianistka amatorka, przyjaciółka Guizota i Thiersa,

<sup>59</sup>po salonie pani de Loynes, po salonie księżniczki Matyldy — patrz nr 770 i 780 „Wiadomości Literackich”. [mowa o artykułach *Dama Fioletowa* oraz *Księżniczka Matylda*, zamieszczonych w niniejszym zbiorze; red. WL.] [przypis autorski]

dzieliła zainteresowania między muzykę, politykę i literaturę; córka poświęciła swój salon prawie wyłącznie literaturze.

A salonowi poświęciła wszystko. Jej osobiste życie nie istnieje. Wyszędłszy młodo za mąż rozeszła się niebawem z mężem, zachowując z nim dalekie, ale tym równiejsze stosunki. „Niedługo będziemy obchodzili złote wesele separacji bez chmurki” — mówiła pod koniec stulecia, przywołując tym na myśl owe osiemnastowieczne małżeństwa w stylu pani d’Houdetot<sup>60</sup>, muzy Russa, wiernej kochanki Saint-Lamberta<sup>61</sup>, która naprawdę obchodziła z mężem takie złote wesele „separacji bez chmurki”. Odtąd treścią życia pani Aubernon stały się przyjęcia, a zwłaszcza obiady obmyślane i układane jak bukiet kwiatów.

Mimo iż główną uroczystością był periodyczny obiad, kuchnia była tu na drugim planie. W przeciwieństwie do innych, doskonalszych gospodyń domu pani Aubernon nie raczyła się nią interesować. Gardziła materialną stroną życia. Wydzierżawiła po prostu swoje obiady kucharzowi: płaciła mu 20 000 fr rocznie za obiad co dwa tygodnie na piętnaście osób. (Jesteśmy w sferze nieprzyzwoicie bogatego francuskiego mieszczaństwa: swoim niepozornym Verdurinom daje Proust 35 000 000 fr majątku — w złocie!). Oczywiście, kucharz oszczędzał na gościach, ile mógł, wskutek czego ani kuchnia, ani piwnica pani Aubernon nie cieszyły się — u znawców — reputacją. Tym większy tryumf biesiad, które obchodziły się bez tej ponęty.

Nie od razu zdołała pani Aubernon stworzyć swoje arcydzieło. Pewnej damie, która również marzyła o salonie, mówiła: „Nie da pani rady, to wymaga za wielu poświęceń, ja, jak mnie pani widzi, przez dwadzieścia lat ocierałam się o śmieszność”. (Może i dłużej, dłużej z pewnością, niż sama sądziła...) Innej znowu adeptce powiedziała przyglądając się jej: „Ma pani za piękny biust na to, aby utrzymać ogólną rozmowę...”

Uczestnicy tego obiadu-instytucji zmienili się oczywiście w ciągu półwiecza nie jeden raz. Umierali — natychmiast zastępowani innymi. W najświetniejszej epoce widzimy tam takie nazwiska jak Renan, Dumas (syn), Heredia, Brunetiere, Lemaitre, France, Gaston Paris, Hervieu, Régnier, Prévost, Vandal, Doumic, Caro, Pailleron, Becque, Porto-Riche<sup>62</sup>, młodziutki Proust... i wielu innych, dziś zapomnianych, ale wówczas grających pierwsze role w oficjalnym życiu intelektu.

Gospodyni domu, przewodnicząca tym biesiadom, musiała być niegdyś młoda, ale nie na lata jej młodości przypada rozkwit salonu, który zazwyczaj był — jak zauważyliśmy kiedyś — tryumfem starych kobiet. Miała pełną twarz, obfitą tuszę, zadarty nos, szerokie czoło, siwe włosy. Umiała nosić z wdziękiem tę siwiznę, nie ukrywając sześćdziesiątki z okładem. Była dobra — przynajmniej dla swoich „wiernych”; umiała z werwą rozprawić (niestety o wszystkim), kreślić żywe portreciki, rzucać słówka i definicje nie wolne od odcienia „*précieux*”<sup>63</sup>; umiała organizować, pobudzać i podtrzymywać rozmowę.

Łatwo pojąć, że skupienie tylu tuzów intelektu i sławy przy jednym stole było samo przez się czymś dość atrakcyjnym. Iluż zabiegów, ile dyplomacji kobiecej wymagało zgrupowanie tych nazwisk! Ale oryginalnością zebrań u pani Aubernon było jeszcze coś innego. O ile w każdym umiejętnie prowadzonym salonie dążeniem gospodyni było to, by rozmowa nie wyradzała się w chaos, ale była ucztą duchową dostępną wszystkim obecnym, o tyle tutaj względ ten uregulowano surowym obrządkiem. Tylko jednemu z biesiadników wolno było mówić przy stole, i to temu, któremu gospodyni użyczyła z kolei głosu. Kto chciał coś wtrącić do rzeczy, musiał podnieść rękę. Rozmowy postronne były najsurowiej wzbronione. „Jeżeli masz przy stole coś do powiedzenia, co może zająć towarzystwo, mów głośno, jeżeli nie — milcz”. Była to maksyma nie byle czyja, bo samego św. Ludwika, wyrzeczona przez króla podczas biesiady, celem skarcenia postronnej rozmowy dworzan. („*Si vous parlez au mangier de choses qui doient nous plaire, si dites haut; ou si ce*

<sup>60</sup>d’Houdetot księżna, właśc. *Elisabeth Françoise Sophie Lalive de Bellegarde* (1730–1813) — znana z trwającego 50 lat związku z Saint-Lambertem; w pani d’Houdetot kochał się Rousseau, co opisuje w jednym z rozdziałów *Wyznań*. [przypis edytorski]

<sup>61</sup>*Saint-Lambert, Jean-François de* (1716–1803) — fr. poeta i filozof; rozgłos zyskał poematem opisowym *Les saisons* (Pory roku). [przypis edytorski]

<sup>62</sup>*Georges de Porto-Riche* (1837–1899) — zob. artykuł T. Żeleńskiego *Zgon Jerzego Porto-Riche*. [przypis edytorski]

<sup>63</sup>*precieux* (fr.) — wykwinny. Wyraz ten wiąże się z *préciosité*, tendencją obyczajową i literacką do szczególnie wyszukanego zachowania i wysławiania się, panującą w salonach arystokratycznych w pierwszej połowie XVII w., wyśmiewaną przez Moliera w *Pociesznych wykwintniśiach*. [przypis edytorski]

*n'est, si vous taisez*"). Sam Gaston Paris skopiował ten ustęp z pamiętników Joinville'a<sup>64</sup> i przyniósł go pani Aubernon, która z radością ujrzała w nim uświęcenie swojej ulubionej zasady. Kazała te słowa wypisać złotem na welinie i zawiesić w jadalni na honorowym miejscu! Co więcej, „wierni” ofiarowali jej srebrny dzwonek, służący za podstawkę figurze św. Ludwika, i tym dzwonkiem pani Aubernon sprawowała despotyczną władzę. Udzielała głosu niby na posiedzeniu Akademii, poskramiała tym dzwonkiem niesfornych, nie bacząc na wiek i rangę.

Na poparcie tych rygorów pani Aubernon wytaczała poważne argumenty. Uważała, że ten, kto mówi, zasługuje na uwagę i na względy takie, jak wirtuoz wykonujący utwór muzyczny; swoboda rozmowy, twierdziła, prowadzi do chaosu, do anarchii. Ale utrzymanie tego porządku nie obywatło się bez trudności, nawet bez awantur, czasem łez. To jakąś młodą damę, szepczącą na stronie, gospodyni domu zwymyślała tak, że dama się rozpląkała; to poważny jegomość, eks-minister (będący tam pierwszy raz), ostro skarcony za rozmówki, spłoszył, rzucił serwetę i chciał wyjść w pół obiadu. To znów raz sama gospodyni, nie mogąc opanować niesfornych (byli nimi znakomity uczonec Gaston Paris i Pailleron, autor *Świata nudo*), zerwała się od stołu, oświadczyła, że zamyka swoje obiady, i rozpląkała się w końcu; trzeba ją było przeproszać, pocieszać, łagodzić. Jeżeli zważymy, że ta gromada karconych, strofowanych i trzymanyh w rygorze jak uczniaki to były szczyty nauki i piśmiennictwa, akademicy, najczęściej ludzie w poważnym wieku — zrozumiałe jest, że te obiady były osobliwością Paryża. I nie mniej ciekawe jest, że wszyscy na tak długiej przestrzeni lat (zmieniali się co prawda po trosze, czasami buntowali się i przyskali) poddawali się temu. Indywidualność pani Aubernon, podtrzymywana przez jej wiarę w swoją misję, działała te cudy.

Bo ten surowy rygor to jeszcze nie wszystko. Trzeba było mówić nie tylko po kolei, ale na zadany przedmiot. Kiedy goście zasiedli, gospodyni rzucała temat (zapewne przygotowany zawczasu), który obchodził stół; każdy musiał coś dorzucić — dłużej, krócej, ile się czuł na siłach. A jeżeli się w ogóle nie czuł na siłach (zdarzało się to zwłaszcza młodym adeptom), mógł „puścić passę”, ale o ile się to trafiało często, wnet takiego nieużytku skreślano z listy zapraszanych gości. Od bardzo nieśmiałyh, a mających łaskę w jej oczach — zwłaszcza w czasie ich nowicjatu — paru Aubernon żądała tylko milczenia. Bo łatwo zrozumieć, że nerwowi ludzie panicznie bali się momentu, gdy na nich przyjdzie kolej zabrać głos przed takim areopagiem i przemówić wśród ogólnej uwagi i ciszy po mistrzachs słowa i dowcipu. Któraś z dam ze strachu przesuwiała w palcach pod stołem różaniec, szepcząc pacierze. Każda gafa nabierała w tej ciszy straszliwego rezonansu. Za to wirtuozii konwersacji święcili tym większe tryumfy.

Nie brakło przy tym, jak rzekliśmy, komicznych epizodów. Chcąc raz przemówić, Labiche<sup>65</sup> podniósł, jak reguła nakazywała, rękę. Na próżno! — pani domu dała głos innemu. Znów Labiche podniósł rękę — i to przeszło niezauważone. Zrezygnował. Wreszcie przy kawie — którą piło się przy stole jadalnym — pani Aubernon przypomina sobie gest Labiche'a i zwraca się do niego: „Pan chciał coś powiedzieć, panie Labiche?” — „Ja? — odparł komediopisarz — chciałem tylko prosić jeszcze groszku, wyborny był”.

O czym tam mówiono — i jak mówiono — tego znajdziemy tylko blade echa w zapiskach uczestników. Brakło tam Goncourtów, którzy byliby zapewne wszystko utrwaliili w swoim dzienniku. Rozpięcie tematów było szerokie: od kazań Bossueta aż do problemów takich jak to, „czy kobieta może być kochana przez mężczyznę, nie wiedząc o tym”. Można przypuszczać, że te zagadnienia miłosne przeważały i że komentowane z powagą przez jakiegoś Renana czy Brunetiere'a mogłyby mieć swój pieprzyk. Mogłyby się zresztą legitymować — poprzez salony siedemnastowiecznych „wykwintniś” — średniowiecznymi tradycjami prowansalskich „*cours d'amour*”<sup>66</sup>. Niemniej trudno się wstrzymać od uśmiechu na myśl o tym znamienitym gronie, dysertującym regularnie pod wodzą ekscentrycznej gospodyni nad podobnymi kwestiami. „Przychodzisz na czas, moja droga —

<sup>64</sup>Joinville, Jean de (ok. 1224–1317) — fr. kronikarz, przyjaciel i towarzysz broni Ludwika IX podczas wyprawy krzyżowej, autor biografii *Czyny Ludwika Świętego króla Francji*. [przypis edytorski]

<sup>65</sup>Labiche, Eugène Marin (1815–1888) — fr. komediopisarz, znany szczególnie z farsy *Słomkowy kapelus* (1851). [przypis edytorski]

<sup>66</sup>*cours d'amour* (fr. dosł.: trybunały miłości) — legendarne średniowieczne sądy dworskie złożone z dam wysokiego rodu, które rozstrzygały skomplikowane kwestie związane z miłością. [przypis edytorski]

rzekła gospodyni domu do spóźniającej się pani Straus — mówimy o wiarołomstwie”. — „Przepraszam drogą panią, ale przygotowałam się dziś tylko z kazirodztwa” — odparła z niewinną minką sprytna pani Straus, ta sama, która dostarczyła Proustowi niejednego dowcipu Oriany de Guermantes. „Co mistrz sądzi o miłości?” — zagadnęła innym razem pani domu pierwszy raz będącego u niej na obiedzie d’Annunzia. „Niech pani czyta moje książki i niech mi pani pozwoli jeść spokojnie” — odparł mistrz. Ale to był cudzoziemiec.

Na tych obiadach obowiązywał jeszcze jeden rygor. Aby gospodyni dała znak wstania od stołu, trzeba było, aby rozmowa zakończyła się jakimś efektownym powiedzeniem, które nie zawsze przychodziło na zawołanie. Czasem, gdy siedzenie przy stole przeciągało się zbyt długo, goście próbowali szachrować i huczną owacją przyjmowali lada jakie słówko, które nie zasługiwało na ten honor, aby je wynieść do rangi finału, ale niebawem czujna gospodyni spostrzegła się na szacherce.

Po każdym obiedzie odbywał się w szczupłym, gronie rodzaj sądu kapturowego. Tak jakość (intelektualna) obiadu, jak i wkład każdego z uczestników podlegały ścisłej ocenie. Zwłaszcza nowi uczestnicy byli na cenzurowanym. Jeżeli „nowy” nie odpowiadał zadaniu, likwidowano go bezapelacyjnie, bez względu na rangę i stanowisko. O sławnym krytyku i akademiku Faguecie, który próbował w towarzystwie naśladować wdziek Lemaitre’a, orzekła pani Aubernon — czyniąc aluzję do znanej bajki — że to jest „osioł, który chce robić małego pieska”. I więcej nie ujrano Fagueta...

To szacowanie ludzi miało swoją wyższą filozofię — przynajmniej w intencjach. Pani Aubernon twierdziła, że konwersacja jest jak muzyka, określała swoich gości jednych jako „całe nuty”, innych jako „półnuty”, innych wreszcie jako „szesnastki” itd. Wszystkie te nuty są potrzebne, aby z nich stworzyć symfonię. Nie absolutna wartość nuty, ale jej harmonia z całością rozstrzyga.

We wszystkich okresach salon pani Aubernon miał swoją gwiazdę. Takim bożyszczem był przez wiele lat Dumas syn, wówczas na szczycie sławy i powodzenia, zajmujący stanowisko bez proporcji z trwałością jego dzieła. Entuzjazm pani Aubernon dla Dumasa nie miał granic. Próbowała napisać o nim studium, ale próba skończyła się burzliwie; Dumas, któremu zaczęła czytać swoją pracę, oświadczył jej bardzo brutalnie, że nie ma ani krzty talentu pisarskiego, i przerwał czytanie. Odegrała się na inny sposób. Pewnego wieczora, kiedy wystawiono w jej salonie komedię Dumasa *Diane de Lys*, pani Aubernon, już dość leciwa i zażywna, wystąpiła w prologu jako „chwała Dumasa”. Hojnie wygorsowana, przepasana czerwoną morową wstęgą, na której złotymi literami widniały tytuły sztuk autora *Półświatka*<sup>67</sup>, miała na głowie zamiast kasku złoty biust Dumasa z kartonu. W tym stroju recytowała wiersze na jego cześć. „Muszę mieć tęgie krzyże, aby się nie złamać pod tyłoma pudami śmieszności” — mówił z rezygnacją Dumas, w półrozrabawiony, w półwściekły. Ale znosił...

Aż nagle pewnego dnia przyjaźń ta miała się skończyć z nieoczekiwanego powodu. Młodemu Deschanelowi (późniejszemu prezydentowi Republiki) zanadto się spodobała zamężna córka Dumasa i okazał jej to niedwuznacznie. Powstały stąd kłopoty; Dumas zażądał, aby pani Aubernon wymówiła Deschanelowi dom. Uważając może, że zbrodnia nie jest tak wielka, że nie jest jej rzeczą stosować takie represje w stosunku do syna zaprzyjaźnionej z nią od dawna rodziny, pani Aubernon wzdragała się. Wówczas Dumas zagroził, że w razie odmowy noga jego nie postanie w jej domu. Była to najcięższa chwila w życiu pani Aubernon; łamała się w sobie, wchodziła w swoją duszę i sumienie, płakała — i w rezultacie odmówiła swemu tyranowi. Nieubłagany Dumas (może szukał pretekstu!) dotrzymał groźby; salon pani Aubernon przestał dla niego istnieć.

Z okazji tego zdarzenia godzi się zanotować urywek konwersacji przy stole pani Aubernon. Jakiś salonowy filozof sformułował aforyzm, że: „Kobieta bywa atakowana jedynie w tej mierze, w jakiej sama tego pragnie”. — „Nawet mniej” — szepnęła któraś z dam i to westchnienie uszło jakoś groźnego dzwonka pani domu.

Zbrakło tedy Dumasa. Ale stare francuskie hasło brzmi: „*Le roi est mort, vive le roi*”<sup>68</sup>. I może sława salonu zyskała na zmianie, bo osierocony tron Dumasa zajął komediopisarz z większą pośmiertną przyszłością — Henry Becque. Wybuchowa zgryźliwość przysło-

<sup>67</sup> *Półświatek (Le Demi-monde)* — komedia Aleksandra Dumasa z 1855 r. [przypis edytorski]

<sup>68</sup> *Le roi est mort, vive le roi!* (fr.) — „Król umarł, niech żyje król!”, okrzyk, którym w daw. Francji ogłaszano śmierć władcy, a zarazem objęcie tronu przez jego następcę. [przypis edytorski]

wiowo pechowego autora *Paryżanki*<sup>69</sup> stanowiła kontrast z olimpijską postawą szczęściarza Dumasa. I w tym wyborze pani Aubernon dowiodła niewątpliwie śmiałości swego sądu: to był jeden z momentów, gdy salon jej odegrał w istocie pionierską rolę w stosunku do literatury. *Paryżanka*, która dość długo nie mogła się dostać na oficjalną scenę, była jednym z największych sukcesów teatru amatorskiego, uprawianego z zapałem u pani Aubernon. Grywano tam stale, podobno znakomicie. Repertuar był rozmaity; od Moliera — sama pani domu miała być zabawną hrabiną d'Escarbagnas<sup>70</sup> — aż do Ibsena, wówczas egzotycznego we Francji, którego pani Aubernon propagowała jedna z pierwszych. Pewnego dnia, zaszedłszy do pani Aubernon, ktoś zastał ją zagłębioną w książce: „Niech mi pan nie przeszkadza — rzekła — tworzę sobie duszę norweską”. Odpowiedź dość w stylu „Verdurin”; niemniej faktem jest, że u pani Aubernon wystawiono pierwszy raz *Norę* i *Borkmana*, do którego odbyto w ciągu piętnastu miesięcy sto kilkanaście prób. Aby zachować koloryt Północy, jeden z amatorów wystąpił w tak wspaniałym futrze, że na generalnej próbie futro odciągnęło uwagę światowych widzów od sztuki; surowy reżyser natychmiast skasował futro. To skojarzenie śmieszności z rzetelnymi usługami w propagandzie sztuki zrozumiał dobrze Proust, przyznając salonowi pani Verdurin udział w sławie muzyka Vinteuila.

Przedstawienia Ibsena miały duży rozgłos w paryskim świecie artystycznym. Tylko Jean Lorrain, znany nam już pogromca salonów<sup>71</sup>, donosząc w swojej kronice, że pani Aubernon pragnie Ibsenem inaugurować swój sezon, pisze, iż odważna pani domu zamierzała przez chwilę wystawić *Dziką kaczkę*, ale pisarz norweski, wzruszony tym aktem pietyzmu, ofiarował amatorskiej scenie nie znany jeszcze swój utwór *Gęś oswojona* i ten utwór będzie grany w salonach pani Aubernon.

Tym razem nie miał go kto wyzwać na pojedynek...

Becque był po trosze *enfant terrible* tego salonu; kostyczne jego wypady nie oszczędzały nikogo i niczego. Innym *enfant terrible* był — nieco wcześniej — patriarcha niedocenionych, jowisz butady i paradoksu, Barbey d'Aureville, któremu kostium jego, styl, gest, dawały cechy wspaniałego aktora. Pewnego razu gospodyni domu, pragnąc przerwać potok jego niebezpiecznej wymowy, zaproponowała pisarzowi przejście do sąsiedniego salonu na cygaro. „Rozumiem pani delikatną intencję, ale to zupełnie zbyteczne. Mam pęcherz ze stali, siusiam tylko dwa razy na dobę, rano i wieczór” — odparł dostojnie wielki pisarz, nie bez konsternacji dam.

Ale damy — poza gospodynią — niewiele miały w tym salonie głosu. Na zebraniach przeważali mężczyźni; kobiety dobierano raczej dekoracyjnie, tak aby były ładne i nie przeszkadzały w rozmowie. Ale było parę takich, z których pani Aubernon czyniła swoje pomocnice, i z tymi kończyło się nieuchronnie „schizmą” — jak między Odetą Swann a panią Verdurin u Prousta; po jakimś czasie odczepiały się i próbowały zakładać konkurencyjny salon. Tak było z panią de Saint-Victor, wyspecjalizowaną do sprawy Dreyfusa i tak namiętną jego partyzantką w czasie starań o rewizję procesu, że nazywano ją „Notre-Dame de la révision”. Tak zwłaszcza było z panią de Caillavet — tą, która miała odegrać tak ważną rolę w ewolucji twórczości Anatola France (pomówimy o niej oddzielnie), której inteligencja i dowcip długo były przynętą obiadów u pani Aubernon. Pani de Caillavet nauczyła się tam cenić porządek i harmonię rozmowy, ale czuła się na siłach, aby się obejść bez rygorów despotyzmu; zaczęła ściągać do siebie gości pani Aubernon na mniejsze obiady, na które przychodzili coraz chętniej — bez pani Aubernon i bez dzwonka. I powtórzyła się osiemnastowieczna historia pani du Deffand z panną de Lespinasse, kiedy ociemniała margrabina odkryła, że wykarmiła na łonie żmiję, która jej zgarnia „śmietankę konwersacji”. I tu — jak tam — przyszło do gwałtownych wyjaśnień i w rezultacie do zerwania. I jak panna de Lespinasse pociągnęła za sobą wielkiego d'Alemberta, tak pani de Caillavet zabrała nie lada rybę, bo Anatola France, którego mężczyły zresztą pensa pani Aubernon. „Czy to prawda, iż pan opowiada, że moje obiady nudziły pana?” — zagadnęła wręcz France'a pani Aubernon zdybawszy go gdzieś w to-

<sup>69</sup>*Paryżanka* — komedia Henry'ego Becque z 1885 r. o wielokacie małżeńskim. [przypis edytorski]

<sup>70</sup>*Hrabina d'Escarbagnas* — tytułowa bohaterka komedii Moliera z 1671 r. [przypis edytorski]

<sup>71</sup>Jean Lorrain, znany nam już pogromca salonów — patrz nr 785 „Wiadomości Literackich”. [tekst *Pojedynek Prousta*, czyli *Niedole bogactwa* w niniejszym zbiorze; red. WL]. [przypis autorski]

warzystwie. „Być może, że mówiłem, ale to nie nadawało się do powtarzania” — odparł flegmatycznie znakomity Anatol.

Z nadejściem lata paryskie „środy” kończyły się. Pani Aubernon zapraszała „wiernych” do swojej uroczo położonej siedziby w Trouville lub do rezydencji letniej w pobliżu Paryża. Owa nadmorska siedziba znajdzie się opisana jako „La Raspelière” Verdurinów w powieści Prousta (w obecnie drukującej się po polsku części *Sodoma i Gomora*), a także wędrówki „wiernych” na obiad dychawiczną nadmorską czy podmiejską kolejką. I sama pani Aubernon niejednego rysu dostarczyła salonowi pani Verdurin, jak zwykle u Prousta, kombinowanemu z kilku modeli. Bo młody Proust bywał częstym gościem u pani Aubernon i jak w innych swoich stosunkach, tak i ten „stracony czas” umiał później „odnaleźć”. Sam przyznaje, że swego Charlusa obdarzył rysami (fizycznymi, bo duszę dał mu kto inny) stałego gościa obiadów pani Aubernon, barona Doazan. Ten baron, duży, otyły, z wielką wymalowaną i wypudrowaną twarzą, zrujnował się, jak wieść niesła, na jakiegoś „polskiego hrabiego”, za którym szalał. Doazan był u pani Verdurin czymś pośrednim między gościem a rodzajem majordoma; zwykle nie brał udziału w rozmowie, ale głos jego dużo ważył w sądzeniu gości i decyzji co do ich doboru. Podobnie, stały gość pani Aubernon, wpółociemniały akademik Brochard, posłużył Proustowi za model do erudyty Brichot.

O ile salon pani Aubernon był legendą Paryża, jak zwykle tak i tutaj legenda gromadziła co najmniej tyleż rysów fałszywych, co prawdziwych. I ją, i jej salon zużytkowano nieraz w powieści lub w teatrze. Niedopuszczeni, a zwłaszcza usunięci mścili się złośliwościami. Mówiono o pani domu, że nie ma przyjaciół, ale stołowników, których ocenia pod kątem użyteczności dla tygodniowych obiadów, że ich wyciska jak cytrynę, a potem rzuca na śmietnik. Ale swoim „wiernym” — póki byli wierni — była fanatycznie oddana. Miała swoje śmiesznotki, jedną z nich — cudownie wyzyskaną przez Prousta — było przekonanie, że bawią się tylko u niej, że jej salon i wszystko z nim związane jest czymś jedynym w świecie. (Pokazując księżyc w La Raspelière, pani Verdurin mówi do swoich gości: „Tego nie macie w Féterne”). Dla swego salonu pani Aubernon umiała nawet zapomnieć uraz; stąd owe „obiady przebaczenia” — jak je nazywała — dawane na intencję żałujących grzeszników. Z powiedzeń jej cytują niektóre pretensjonalne, niektóre dobroduszne, gdy np. po siedemdziesiątce nazywała się „kobietą *honoris causa*”. Ale jej życie osobiste, jak rzekliśmy, wsiąkło w salon. „Pani się nigdy nie nudzi” — mówił ktoś podziwiając żywość jej zainteresowań. — „Owszem czasem, w nocy” — odrzekła naiwnie.

Za to w dzień była niestrudzona. Na wsi, gdzie gości przyjmowała kilkoma porcjami, mogła rozmawiać po kilkanaście godzin z rzędu. A gdy chodziło o jej obiad, nie uznawała — wciąż jak pani Verdurin — u swoich wiernych żadnych przeszkód, żaloby ani choroby. „Wyciągnie bodaj umarłego z grobu, żeby przyszedł do niej na obiad” — sarkał któryś z wiernych. „Tak — dodał baron Doazan — i każe nakryć na trumnie zamiast stołu, i będzie się tak jadło i rozmawiało”.

Umarła pani Aubernon w r. 1899, licząc lat siedemdziesiąt cztery, na raka języka („Umarła na to, czym grzeszyła” — orzekła eks-przyjaciółka, pani de Caillavet). Nie mogąc już mówić, jeszcze lubiła, aby ją odwiedzano, i brała niemy, lecz żywy udział w rozmowie. I wśród „wiernych” był jeden głos, że nie będzie już takiej drugiej gospodyni, ani drugiego takiego salonu. W istocie, to był nie tylko salon, ale cała epoka, która umierała, która się kończyła. Proust wystawił jej trwałą nagrobek.

## WIĘCEJ NIŻ SALON

Do wizerunku paru salonów, charakterystycznych dla epoki Prousta, pragnę dodać jeszcze jeden. Ale przygoda jego właścicielki to już coś więcej niż kronika życia towarzyskiego; jej „salon” to wkład w historię literatury — historię wprawdzie nieoficjalną, na wpół poufną, ale przez to nie mniej interesującą. To już nie kapliczka ani nawet kościół wzniesiony ku czci jednego z najwybitniejszych pisarzy epoki, ale dokument bardzo istotnego wpływu na twórczość pisarza, współżycia duchowego, będącego może unikatem w dziejach literatury. Mam na myśli panią Arman de Caillavet i Anatola France.



Salon pani de Caillavet ma dla nas parę fizjognomii. Poznaliśmy salon pani de Loynes („Wiadomości Literackie”, nr 770<sup>72</sup>) jako fortecę bojowego nacjonalizmu; otóż był moment (sprawa Dreyfusa), gdy dwa wielkie obozy polityczne skupiły się w dwóch przeciwnych salonach: pani de Loynes i pani de Caillavet. W tamtym królował Lemaitre, prezydent La Patrie Française, w tym Anatol France, patron „rewizjonizmu”. Ale do początków salonu pani de Caillavet trzeba sięgnąć wcześniej, na wcześniejszy też okres przypada prawdziwie twórcza rola jego właścicielki.

Co się tyczy jej samej, poznaliśmy ją u pani Auberon („Wiadomości Literackie”, nr 789<sup>73</sup>). Tam przez dłuższy czas praktykowała, od despotycznej pani domu ucząc się sztuki kierowania rozmową i skupiania gwiazd intelektualnych. „To ja ją wymyśliłam” — mówiła później, po jej dezercji, rozgoryczona pani Auberon. Bo przyszedł moment, że pani de Caillavet wyłamała się z rygorów słynnego dzwonka i zaczęła zapraszać gości pani Auberon do siebie na małe obiadki w atmosferze milej swobody. Czarna ta zdrada wyszła na jaw i spowodowała nieuchronne zerwanie; za panią de Caillavet wycofał się France i odtąd salon przy avenue Hoche stał się na wiele lat jego siedzibą.

Pani de Caillavet wyszła ze sfer bogatego francuskiego mieszczaństwa. Mąż jej zwał się pierwotnie pan Arman; ojciec jego, wielki armator z Bordeaux, zaszczycony osobistą przyjaźnią Napoleona III, zrujnował się budując kilka okrętów wojennych na słowo cesarza, nie ratyfikowane później przez parlament. Ale po tej ruinie zostało jeszcze dosyć majątku; nie zdołał się z nim nawet uporać sam pan Arman de Caillavet, karciarz, utracjusz, impetyk i amator jachtu, który swej żonie dał podobno więcej utrapień niż szczęścia. Salon pani Auberon wprowadził młodą mieszczkę w regiony inteligencji, w których uczuła się natychmiast jak w swojej przyrodzonej krainie; ale pełnia jej życia datuje od chwili, gdy poświęciła się cała chwale France’a.

Historia ich dwojga mało podobna jest do banalnego romansu, ale przez to tym ciekawsza. Kiedy pani de Caillavet przedstawiono w r. 1883 France’a, zrobił na niej nieszczerze wrażenie. Miał wówczas lat trzydzieści dziewięć; jako pisarz był prawie że nieznany; nieobyty w świecie, brzydki, nieśmiały, zająkły, miał w konwersacji jakąś ceremonialną obłędną: „kombinacja bonapartysty, seminarzysty i fauna”. Ona, królowa w swoim małym światku, prosta, szczerza, obdarzona męską jasnością umysłu i żywym poczuciem śmieszności, łatwo mogła onieśmielić nowicjusza. Syn skromnego księgarza, sam dotąd wegetujący również na skromnych posadkach, lichy ubrany, musiał się czuć w tym świecie, wobec tej damy równie onieśmielony, jak pełen podziwu. Pani domu traktowała go nieco szorstko; lubiła za to bardzo Lemaitre’a, który jeszcze nie poznał swojej przyszłej egerii i bywał częstym gościem u pani de Caillavet. Z nim była serdeczna i miła, wobec France’a trochę złośliwa. Ale trzeba przyznać, że wcześniej odgadła pisarza, którym France był dotąd w bardzo skąpej mierze i dla niewielu czytelników. „Lubię jego styl i dowcip, nie lubię jego charakteru i wzięcia” — mówiła. I kiedy z kolei i France, i Lemaitre zaczęli bywać u pani de Loynes, łatwo mogło się zdarzyć, że pani de Caillavet byłaby zaakaparowała<sup>74</sup> Lemaitre’a, a France stałby się łupem pani de Loynes. W wyborze między nacjonalizmem a radykalizmem sceptycyzm jego pozostawiał mu wolną rękę... W jaki sposób to „chassé croisé”<sup>75</sup> byłoby zaważyło na historii Francji i historii literatury danej epoki, oto temat do płodnych dociekań. Faktem jest, że dość długo Lemaitre musiał panią de Caillavet przekonywać do France’a, aż pewnego dnia spostrzegł, że jego niepozorny protegowany zajął pierwsze miejsce w tym domu.

France był żonaty z osobą mało inteligentną, która go lekceważyła i której się bał. „Drży i bąka w obliczu swej despotycznej małżonki” — pisze naoczny świadek. Czy jak bohaterowie Balzaka marzył o znalezieniu kobiety, która by go oszlifowała, która by mu dała poznać świat i była jego przewodniczką? Zapewne nie, przekroczył już wiek takich marzeń. Ale nad wszelkie spodziewanie taką kobietę miał znaleźć. „Był w owym czasie

<sup>72</sup>„Wiadomości Literackie”, nr 770 [o salonie pani de Loynes] — tekst *Dama Fiolkowa* w niniejszym zbiorze. [przypis edytorski]

<sup>73</sup>„Wiadomości Literackie”, nr 789 [o salonie pani Auberon] — tekst *Akademia z wiktem* zawarty w niniejszym zbiorze. [przypis edytorski]

<sup>74</sup>akaparować (daw., z fr. *accaparer*) — zagarniać dla siebie. [przypis edytorski]

<sup>75</sup>*chassé croisé* (fr.) — figura w tańcu polegająca na zamianie pozycji, podczas której tancerze mijają się, przechodząc na przeciwne strony. [przypis edytorski]

całkowicie nieznanymi i byłby nim został, gdyby nie pani de Caillavet” — pisze o tym spotkaniu przyjaciółka obojga, znana pisarka używająca pseudonimu Gyp. „Zrobiła dla niego to, co pani de Loynes dla Lemaitre’a: wychowała go. Bez niej nie byłby nigdy w Akademii”. A historyk Hanotaux, który ujrzał France’a po długim niewidzeniu, powiada: „Och, jakże mi odmieniono tego pomocnika księgarskiego! Ktoś go obudził, ktoś tchnął w tę opieszalą duszę fantazję Ariela”.

Bo w istocie zachodzi w nim uderzająca zmiana. Do czterdziestki France był bardzo mało płodny. Zaczął od tomu „parnasowskich” wierszy, pewien rozgłos wśród smakoszków literackich dała mu powieść *Le Crime de Sylvestre Bonnard* — jeszcze jakiś tomik i to wszystko. On sam był typem w rodzaju owego Sylwestra: człowiek biblioteczny. Teraz jakby jakaś ręka wyrwała go z biblioteki i pchnęła w życie, w świat namiętności, aktualności, zuchwałej gry myśli, powabów i pokus kobiety. W ciągu kilku lat France wyrzuca z siebie tom po tomie; błyszczy w licznych pismach w felietonie, w krytyce, zyskuje sławę powieścią *Thaïs* i kilkoma tomami świetnych opowiadań, rzuca się w starcia polityczne, uprawia publicystykę na sposób Woltera, podróżuje... Wreszcie — i to jest apogeum jego sławy — ten nieśmiały dzikus pisze „światową” powieść *Le Lys rouge*, najmłodniejszą, najpoczytniejszą powieść epoki. Króluje w salonie, staje się gwiazdą konwersacji, arbitrem elegancji duchowych, znawcą kobiet.

Wszystko to stało się w ciągu kilku lat, których trudno tu śledzić etapy. Ale to pewna, że role się zmieniły; teraz Anatol niedbale przyjmuje należne mu hołdy, Leontyna zaś, wpatrzona w niego, poświęca mu wszystkie myśli, każdą godzinę życia. Związek ten zacieśnił się, odkąd France rozstał się z żoną. Owe perypetie małżeńskie opisane są dość wiernie w *Manekinie trzciniowym*; „tortura powietrza”, jaką France dręczył żonę, nie dostrzegając w ciągu wielu miesięcy jej obecności, ma być ściśle autentyczna. Pewnego dnia, prążony obelgami przez gwałtowną małżonkę, wziął kałamarz, pióro, rozpoczął artykuł i w szlafroku i w szlafmicy przeszedł do pobliskiego hotelu, skąd posłał do domu po rzeczy, aby już tam nigdy nie wrócić. Rozwód nastąpił w r. 1891. Odtąd France całkowicie niemal pędzi życie w domu państwa de Caillavet w Paryżu, w posiadłości ich koło Bordeaux albo na ich gościnnym jachcie. Pani de Caillavet staje się wyłączną kapłanką kultu France’a. Kiedy jej przyjaciele krzywią się na ciągłą obecność tego „cygana”, zrywa z przyjaciółmi, kiedy kochanek robi jej sceny zazdrości o France’a, zrywa z kochankiem.

Ale współżycie to nie jest ze strony pani de Caillavet tylko jałowym kultem. Staje się ona najczynniejszą i najinteligentniejszą sekretarką pisarza — i więcej niż sekretarką. Organizuje jego życie, usuwa od niego wszystko, co by je mogło mącić, pertraktuje z wydawcami, znajduje mu tytuły do książek. Zmusza go do regularnej pracy, nie pozwala mu drzemać w godzinie pisania, usuwa wygodne meble z pokoju, który oddała mu jako gabinet do pracy. „Pan śpi, panie France” — mówi zgorszona, kiedy się pisarz zdrzemnie. „Nie, proszę pani, ja się zastanawiam...” — potulnie odpowiada zbudzony France. Pani de Caillavet notuje w rozmowie wszystkie jego powiedzenia i tworzy z nich kajety, z których potem France czerpie w potrzebie. Ocala w ten sposób wiele myśli, których nigdy nie byłby spisał. Szpera dla niego w cudzoziemskich literaturach, które zna świetnie; podsuwa mu tematy, tłumaczy na jego użytek wszystko to, co by go mogło zainteresować; przysposabia artykuły, robi korekty. Staje się wcieloną „wołą” tego gnuśnego z natury — mimo całej żywotności umysłu — człowieka. „Bez pani de Caillavet nic nie byłbym zrobił” — powiada France. A na egzemplarzu swego *Crainquebille*<sup>76</sup> pisze: „Pani Armande de Caillavet ofiaruję tę książeczkę, której bez niej nie byłbym napisał, bo bez niej w ogóle bym nie pisał książek...”

Gdybyśmy z jednej strony byli skłonni policzyć coś z tego oświadczenia na karb grzecznościowej przesady, to skądinąd ujrzymy, że udział pani de Caillavet posuwał się znacznie dalej, niż to dopuszcza zazwyczaj rola najczynniejszej nawet sekretarki.

W przedmowie swojej do *Księżnej de Clèves* pisze France, iż zastanawiając się nad postępowaniem bohaterki, zapytał, „co o tym myśli”, kobiety, „której śmiały i bystry umysł podziwiał”. „I oto co mi odpowiedziało”. Po czym następuje kilkustronicowy ustęp — pióra pani de Caillavet. Tu mamy cudzysłów, ale zdarza się, że brak jest cudzysłowu. Notorycznym faktem jest, że wiele stronich podpisanych chlubnym nazwiskiem Anatola

<sup>76</sup>*Crainquebille* — opowiadanie Anatola France’a z 1901. [przypis edytorski]

France wyszło w części lub w całości spod pióra pani de Caillavet. Zwłaszcza gdy chodzi o przedmowy, o artykuły, o lukratywne felietony, które France przyjmował pod naciskiem praktycznej pani de Caillavet zapowiadając jej w razie zgody, że... ona je będzie pisała. Tak np. felietony jego w „Univers”, podpisywane „Gérôme”, a potem „France”<sup>77</sup>, pisywała zrazu czasem, a potem stale — pani de Caillavet. Ona napisała jego przedmowę do *Adolfa*, ona naszkicowała artykuł o Maupassancie. Współpracownictwo to stwierdza tak poważny świadek jak Maurras, który nigdy nie przestał podziwiać France’a i mienić go swoim mistrzem, a który wówczas był bardzo zażyły z domem pani de Caillavet. Zresztą — dodaje Maurras — France nigdy się z tym nie krył; przeciwnie, śmiejąc się mówił o tym każdemu. Kiedy Loti<sup>78</sup> dziękował mu za artykuł o sobie, France odrzekł wskazując panią de Caillavet: „Niech pan raczej podziękuje pani, bo to ona pisała”. W pochlebnym na ogół artykule France’a o nim, Lemaitre odczuł kilka szpileczek; w czasie obiadu u pani de Caillavet zrobił żartobliwą wymówkę France’owi, który tłumaczył się dość mętnie, Lemaitre popatrzył kolejno na France’a i na panią domu i rzekł: „Zresztą to nie pan pisał ten artykuł. To jest bardzo dobrze napisane, ale to nie pan pisał. Ciekawe jest, kto jest, »ten« albo »ta«... słowem, osoba, którą pan ceni na tyle, aby jej używać zaszczytu swego podpisu?” Wówczas pani de Caillavet przyznała się, że często pomaga panu France, kiedy się śpieszy...

Stwierdzając to współpracownictwo, Maurras wręcz wyraża zdanie, że większość książek, jakie France napisał w tym czasie, nie byłyby powstała albo byłyby inna, gdyby nie ta cogodzinna energia, którą pani de Caillavet wlewała w pisarza. Przypuszcza nawet, że pewne znamienne cechy tej twórczości, pewna ostrość, gorzkość, pesymizm są jakby z niej. Maurras oddaje przy tym hołd jej wykształceniu; powiada, iż pewnego dnia „z przerażeniem stwierdził, że czytała wszystkich filozofów”.

Jak mamy sobie tłumaczyć to współpracownictwo? Z jednej strony można by przyjąć, że pani de Caillavet oddawała France’owi to, co czerpała z niego, że pod wpływem ciągłych rozmów, wymiany myśli, współzycia tak знаła jego sposób patrzenia na rzeczy, kształtowania myśli, sekrety stylu, że umiała niejako „*pastiche’ować*” jego wypowiedzi na dany temat, w potrzebie podrabiała France’a. Ale to by nie wyczerpywało problemu. Można też przypuścić, że ona sama wносиła coś więcej, że nawzajem France czerpał z niej w owej epoce niemało i że zapładniający wpływ jej indywidualności większy był, niżby ktoś sądził — stąd ta łatwość ujmowania pióra w imieniu France’a. Można zgadywać w pani de Caillavet urodzoną pisarkę, która wprzód, w światowym życiu, nie uświadomiła sobie swego powołania, równocześnie zaś z przebudzeniem się talentu nastąpiło wchłonięcie go przez potężniejszą o wiele indywidualność pisarską. Zaznaczmy mimochodem, że fakt takiego współpracownictwa — tym razem jawnego i podpisanego — powtórzy się u syna pani de Caillavet, autora komedii pisanych do wspólni z Flersem.

Szczytowym punktem tego współzycia była najgłośniejsza w danej epoce powieść France’a, ta, która mu dała najwięcej doraźnego sukcesu — *Czerwona lilia*. Był to okres rozkwitu powieści tzw. światowej, tryumfów Bourgeta, Maupassanta i in. Pani de Caillavet marzyła o tym, aby jej uwielbiany France zdobył i ten teren sławy, i od dawna nakłaniała go do napisania takiego „romansu”. Tłem miała być Florencja; trudno o godniejsze tło w owej estetyzującej epoce Swanna! France bronił się; nie czuł się na siłach, swoim zwyczajem zgodził się wreszcie pod warunkiem, że ona mu pomoże; jakoż pani de Caillavet przyrzekła mu szkice, informacje, wybrała się z nim do Florencji, uganiała po mieście, robiła notatki. Dała i coś więcej, bo siebie samą, i to był może powód, że tak pragnęła tej powieści. W bohaterkę jej, panią Martin-Belleme, weszło wiele z niej samej, jej charakter, wiele wprost jej autentycznych powiedzeń, nawet jej dawny kochanek — *clubman* i sportowiec — który ustąpił przed inwazją literatury, pozował tu mimo woli, w sytuacji zresztą mocno upatetycznionej. Znając charakter poprzedniej współpracy, można przypuszczać, że niejedna karta powieści wręcz pisana była przez panią de Caillavet. Zrozumiałe jest, że żadnego sukcesu France’a nie przeżywała tak silnie jak tego, tym bardziej kiedy *Czerwona lilia* weszła na scenę, udratyzowana przez jej syna Gastona.

<sup>77</sup>felietony (...) podpisywane „Gérôme”, a potem „France” — Anatole France to pseudonim François Anatola Thibault. [przypis edytorski]

<sup>78</sup>Loti, Pierre, właśc. Louis Marie-Julien Viaud (1850–1923) — fr. oficer marynarki, autor powieści o tematyce egzotycznej. [przypis edytorski]

W upojeniu pani de Caillavet pisze do kogoś z przyjaciół, że „X i Y (zapewne nazwiska głośnych autorów współczesnych) pękają od tego sukcesu”.

To było apogeum ich współżycia. W r. 1896 następuje uświęcenie sławy: France wchodzi do Akademii. W ciągu tych kilku lat reputacja jego wzrosła fantastycznie, niby papier na giełdzie. Naoczny świadek tych zdarzeń, wspomniany już Maurras, stwierdza zdumiewającą pracę około stworzenia reputacji France’a. „Każde posunięcie — pisze — służyło do czegoś”. Ale ta strona sprawy mniej nas obchodzi, mimo że problem niebotycznej, a dość dziś atakowanej chwały France’a może stanowić ciekawe zagadnienie obyczajowo-literackie. Ale naprawdę interesujący okres tego stosunku to były owe lata, kiedy „prostaczek” France, upojony, zachwycony, przeobrażał się pod czarodziejskim dotknięciem tej światowej wróżki, lata najintensywniejszego życia wspólnej myśli. Potem dopiero przyszedł „salon”, którego bożyszczem uczyniła pani de Caillavet France’a; salon ten znany z wielu wspomnień i zapisków, przeważnie sarkastycznych. Widzimy panią de Caillavet w wielkim kapeluszu z winogronami, z włosami rozjaśnionymi henną, uroczystą, ważną, przymykającą oczy przy wymawianiu nazwiska „France”. (Fotografia ich dwojga w wizytowych strojach, na mułach, pod piramidą w Egipcie to cała epoka!) Coś było obiad, w niedzielę przyjęcie; France stał na środku salonu, odbywał *cercle*, opowiadał na skinienie pani de Caillavet tę lub inną anegdotę, której żądała, produkował nosowym głosem przydługie paradoksy, czytał głośno *Wyspę Pingwinów*, przy czym ona dawała sygnał do oklasków. France nie umiał się oprzeć tej silniejszej od niego woli, może nie umiał się obyć bez tej atmosfery adoracji, ale musiał czuć niesmak, buntował się, jak można by wnosić ze wspomnień ówczesnego jego sekretarza, Broussona. Coraz bardziej role się zmieniały; wprzód ona była świetną damą, piękną kobietą, gdy on był nieznan, leniwy i ubogi, teraz on opływał w pieniądze, sławę, kobiety — cóż mu może dać jego biedna eks-Muza? I wiek przy tym robił swoje. France przekroczył lat sześćdziesiąt, ona — któż to wie? Mężczyzna inaczej się starzeje. W dawnym „seminarzyście i faunie” faun przychodził coraz częściej do głosu, a nimf wśród czytelniczek nie brakło. France coraz trudniej znosił jarzmo, robił się niecierpliwy, przykry; stosunki stawały się coraz bardziej napięte, uznali w końcu oboje, że na jakiś czas trzeba się rozłączyć. France skorzystał z oferty i wybrał się na kilka miesięcy do Argentyny z odczytami. Pani de Caillavet niby namawiała go na to, ale był to dla niej cios. Dla opieki przydała mu swego wiernego służącego Franciszka. Gościom swoim wciąż mówiła o „panu France”, ale nowin od niego długo nie było. Wreszcie przyszedł list; chciwie otwarła go, odczytując głośno ustępy. Gość, nawykły w tym domu do zachwyty, zaczął się rozpylić: „Ach ten France, cóż za dowcip, co za styl!” — „Ależ to nie France pisze, to Franciszek” — odparła zgorszona pani de Caillavet. Pewnego dnia ukazała się blada, zmieniona: przyszły wieści, że France ledwie wsiadłszy na statek wdał się w romans z aktorką, że ją przedstawia w Buenos Aires jako swoją żonę... Kiedy France wrócił do Francji, powitanie w porcie było burzliwe. Naza-jutrz ktoś z bliskich spotkał France’a i panią de Caillavet w ogrodzie w Wersalu, oboje byli wzburzeni, France przygnębiony. Wyjaśnienia... Tych dwoje starych ludzi w jesiennym parku — niby parodia wiersza Verlaine’a: „*Dans un vieux parc solitaire et glacé*”...<sup>79</sup>

Pani de Caillavet nie przeżyła tego schyłku wszystkiego, czym istniała. „Lepiej umrzeć — moja śmierć załatwi wszystko...” — powiedziała. Umarła w kilka miesięcy potem w r. 1910. France odczuł to boleśnie, ale powierzchownie, z France’owskim egoizmem. Padł w ramiona bliskiej osoby, która przyszła go pocieszyć. „Jak ona mogła mnie opuścić! — wzdychał. — Nigdy się nie podniosę spod tego ciosu”. I po chwili: „Czy pani wie, ona mnie oszukała: była o trzy lata starsza ode mnie”.

Ta ich historia to żywa powieść, bardziej zajmująca od przesławnej *Czerwonej lilii*, która tak już dziś przywiędła! I zakończenie tej historii obmyślił los po france’owsku ironicznie. To, czego nigdy nie było dane dostąpić pani de Caillavet, zespolenie życia ze swoim geniuszem, przypadło — jej pannie służącej. Ona zaopiekowała się pisarzem, biorąc go jakby w spadku po swej pani; w czasie wojny zamieszkała z nim w La Béchellerie pod Tours, po wojnie zaś France, mając lat blisko osiemdziesiąt, ożenił się z nią.

<sup>79</sup>*Dans un vieux parc solitaire et glacé...* (fr.) — z wiersza *Rozmowa sentymalna*, z aluzją do dalszej części zdania: „*Deux spectres ont évoqué le passé*” (W starym parku, opustoszałym i zimnym, dwa widma wywoływały pogrzebaną przeszłość). [przypis edytorski]

Proust za młodu był bardzo blisko z domem pani de Caillavet. Scena, gdy młody Marcel poznaje Bergotte'a u Swannów, jest echem wzruszeń, jakie dało Proustowi poznanie France'a. Pani de Caillavet zawdzięczał z pewnością Proust przedmowę France'a do *Rozkoszy i dni*, tego rodzaju usługi zmonopolizowała ona w swoim ręku; ona jedna umiała taką przedmowę u mistrza wyjednać, wyegzekwować, a czasem w ostateczności — za niego napisać. I inne, tkliwsze węzły łączyły młodego Prousta z tym domem: wspólnie z przyjacielem swoim Gastonem de Caillavet podkochał się w jego późniejszej żonie, młodziutkiej Jeanne Pouquet; w listach Prousta do pani Gastonowej, a potem do jej córki odnajdujemy niejedną motyw spóżytkowany w jego powieści. Wreszcie sam Bergotte u pani Swann, celebrycy w jej łożu w teatrze, to z pewnością transpozycja roli France'a u pani de Caillavet. Ale uderza nas u Prousta zdrobienie tego tak interesującego stosunku do wymiarów czystej światowości. Bo co łączy Bergotte'a z Odetą Swann, czym się tłumaczy przywilej tej gąski? I drugi „salon”, w którym Proust streszcza niejako wiele salonów, również ma wszystkie cechy pamfletu: to salon pani Verdurin, kapliczka jałowego i pociesznego snobizmu. Nigdzie natomiast nie spotykamy u Prousta dokumentów owego głębszego współżycia, owego niezaprzeczonego wkładu duchowego, który kobieta wnosi we Francji w literaturę nieprzerwanie od kilku wieków. Zapewne Proust oglądał salon pani de Caillavet już wówczas, kiedy ten salon dostarczał może aż za wiele pokarmu jego wyostrzonemu zmysłowi śmieszności. Mimo to sposób, w jaki Proust — może pod wpływem rosnącej mizantropii czy mizoginii — potraktował kobietę w swojej syntezie „salonu”, odczuwamy, przez pamięć przyjaciółki France'a, jako pewną niesprawiedliwość.

## DOWCIP ORIANY

Osoba księżnej Oriany de Guermantes, jej uroda, jej szyk, jej elegancja, impertynencja, styl jej dowcipu dosyć są już znane polskim czytelnikom *Straconego czasu*, aby ich mogło zainteresować to zwierzenie Prousta, na które trafiamy w jego liście do znanego krytyka Souday:

„...ludzie światowi są tak tępi, że zdarzyło mi się co następuje: Zniecierpliwiony tym, że Saint-Simon wciąż mówi o stylu tak charakterystycznym dla Mortemartów<sup>80</sup>, ale nigdy nie podaje, na czym ten styl polega, postanowiłem zrobić lepiej i spróbować dać próbkę »*esprit de Guermantes*«. Otóż udało mi się znaleźć model jedynie w kobiecie »nieurodzonej«, pani Straus, wdowie po Bizecie. Nie tylko cytowane powiedzenia są jej (nie życzyła sobie, żebym wymienił w książce jej nazwisko), ale sparodiowałem jej sposób rozmowy...”

Zwierzenie to, potwierdzone zresztą w listach Prousta do samej pani Straus, może w istocie zastanowić i nasuwać sporo refleksji. Przede wszystkim co do mechanizmu twórczego Prousta. Nieraz zwracałem w tych „szkicach proustowskich” uwagę, jak krytycznie trzeba brać to, co nazwano „mistycyzmem estetycznym” Prousta, teorie, w których chciał on przypisywać wszystko pamięci nieświadomej, samoistnie wywołującej przeszłość. Wiele rysów świadczy przeciwnie o tym, ile miejsca zajmuje w krystalizowaniu się jego dzieła bardziej świadoma selekcja i kombinacja, biorąca zewsząd elementy, aby lepić postaci, które później nabierają pod jego dłonią zadziwiająco pełnego i samoistnego życia. Bo dla tej samej Oriany de Guermantes, której Proust — jak się dowiadujemy — żywcem kładł w usta powiedzenia i dowcipy pani Straus, znajdowali współcześni nie jeden, ale kilka modeli wśród autentycznych bogiń wielkiego świata.

Druga refleksja podważałaby poniekąd wartość dokumentalną dzieła Prousta — gdyby ją brać zbyt ciasno. Zauważmy: Proust skarży się na brak przykładu „dowcipu Mortemartów” (mowa zwłaszcza o pani de Montespan i jej siostrach) u Saint-Simona, ale co by powiedział, gdyby wielki pamiętnikarz dając te przykłady zaczerpnął je z całkiem innych źródeł? Gdzież jest ten „*esprit de Guermantes*” (termin nie do przetłumaczenia, coś pośredniego między: dowcip, duch, styl) i w czym jest on właściwy Guermantom, skoro aby dać jego próbkę, trzeba sięgnąć do antypodów tego świata, bo przecie pani Straus była typową przedstawicielką „strony Swanna”? Trudno — zdawałoby się — o większe

<sup>80</sup>*Mortemartowie* — fr. rodzina arystokratyczna, blisko związana z dworem królewskim. [przypis edytorski]

przeciwieństwo niż ta „osiemnasta Oriana de Guermantes bez jednego mezaliansu, najczystsza, najstarsza krew Francji”, pachnąca jeszcze ziemią, z której wyrosła, a pani Straus, mająca całkiem inne parantele. I nasuwa się przypuszczenie, że może całe owo Faubourg Saint-Germain Prousta jest nie mniej — albo bardziej — fantazyjne niż, jak to zarzucali wielkiemu Balzakowi niektórzy, Faubourg Saint-Germain Balzaka. A w każdym razie trzeba być przygotowanym na różne niespodzianki...

Już kiedy czytamy samego Prousta, niepokoją nas pewne szczegóły. Pamiętamy np. scenę, gdy młodziutki bohater, nowicjusz w „świecie”, jest z pierwszą wizytą (na obiedzie) u księstwa de Guermantes. Pyszny książę „czyha na niego w sieni”, aby go przyjąć w progę i zdjąć mu palto; wyraża radość, że nie zrobił im zawodu; na życzenie młodego Marcela prowadzi go do sali z obrazami Elstira i zostawia go tam — znów na jego prośbę — samego, wychodząc dyskretnie. Młody Marcel spędza na kontemplacji trzy kwadransy, zapominając o obiedzie, i nikt mu tej kontemplacji nie przerywa, mimo że pośród obiadowych gości znajduje się głowa niemal koronowana, będąca przedmiotem najściślejszej etykiety. Kiedy wreszcie Marcel zjawia się w salonie, książę przez nadmiar grzeczności odwleka jeszcze na chwilę obiad, aby przypadkiem jego młodociany gość nie odgadł i nie zawstydził się, że na niego czekano...

Mówi się — i słusznie — że Proust będzie kopalnią dla przyszłych badaczy obyczajów. Niewątpliwie, ale pod tym warunkiem, że owi badacze będą z pewną ostrożnością i krytycyzmem czerpali z tej kopalni. Bo całą tę dziwną scenę można sobie wytłumaczyć tylko jakimś dziecinny wyżyciem niedosytów swojej młodości, odwetem wziętym przez Prousta w obolałej wyobraźni za nazbyt skromną rolę, jaką dane mu było w początkach odgrywać w tym wielkim świecie. Takim wzmożonym jeszcze odwetem na życiu — Proust, jak to wiemy z jego zwierzeń, był zawsze nieszczęśliwy w miłości — jest historia listu z oświadczeniami, jaki do jego sobowtóra, Marcela, napisała w powieści siostrzenica księcia de Guermantes „uchodząca za najpiękniejszą pannę w Paryżu”, która zakochała się w nim tak, że aż sam książę de Guermantes starał się na prośbę rodziców panny na próżno skłonić go do małżeństwa... Proust wspomina o tym mimochodem jak o czymś zwykłym; po czym jak gdyby zapomina o tym zdarzeniu; nie ma o tym w dalszym ciągu mowy. Epizod ten znajduje się w jednym z dalszych tomów, nad których drukiem nieżyjący już Proust nie czuł osobiście; może byłby w ostatecznej redakcji wykreślił ten ustęp, znowuż robiący wrażenie jakiejś dziecinnej satysfakcji osobistej. Egzegeci Prousta najczęściej pomijają te rysy, zawadzające im w ich konstrukcjach, ale dla kogoś, kto studiuje Prousta bez uprzedzeń, są one cenną wskazówką, jak bardzo dzieło Prousta trzeba brać organicznie, wraz z jego genialnymi odkryciami psychologicznymi i jego słabościami, z jego konsekwencjami i niekonsekwencjami, zamiast silić się wszystko wtlaczać w jakiś sztywny kanon estetyczny lub w jakiś od początku do końca najściślej przemyślany plan. I nawet własne wypowiedzi Prousta, dążące zawczasu albo *ex post* do idealnej unifikacji tego planu, trzeba brać ze znaczną ostrożnością.

Co się tyczy stosunku samego Prousta do arystokracji, można zrobić jeszcze jedną uwagę ogólną. To pewna, że Proust znał ten świat, w którym przebył większą część życia, jak mało kto; że go umiał odmalować jak nikt. Ale mimo iż między jego bliskimi przyjaciółmi znajdują się największe nazwiska Francji, trudno się oprzeć wrażeniu, że musiał to być jednak raczej margines wielkiego świata, można by rzec — jego „cyganeria”. Hr. de Montesquiou był poetą; hrabina de Noailles — była poetką; księżna Bibesco i księżna Clermont-Tonnerre miały zostać autorkami; ks. de Polignac był namiętnym muzykiem. Można przypuszczać, że wszyscy, którzy byli wówczas zdolni ocenić Prousta (najdalego jeszcze od sławy), wszyscy, którzy starali się go ściągnąć do siebie lub wchodzili w jego orbitę, to byli ludzie pod jakimś względem (często pod różnymi względami!) odrębni. To nie były normalne stosunki światowe; tym samym były nieco fantazyjne, tak jak fantazją było zachowanie się w „świecie” rozpieszczonej czarodziejki, pani de Noailles, na którą w istocie często czekano godzinę z obiadem. A „świat”, przeciętny wielki świat? Ten zaledwie że wiedział, że istnieje jakiś „*petit Proust*”. Czytelnicy *W stronę Swanna* pamiętają, ile tam zajmują miejsca osoba i nazwisko księstwa de La Trémouille<sup>81</sup>, przyjaciół Swanna. Pewnego dnia księżna Bibesco (pośród arystokratycznych przyjaciół pisarza

<sup>81</sup>księstwo de La Trémouille — jedna z najstarszych francuskich rodzin arystokratycznych. [przypis edytorski]

było wielu cudzoziemców, także Polaków jak „Loche” Radziwiłł<sup>82</sup> i in.), będąc przypadkowo na obiedzie z księstwem de La Trémoille, przekonana, że Proust musi być z nimi w wielkiej przyjaźni i że dla ich zabawienia wprowadził ich nazwisko, spytała — naiwnie, jak powiada sama — czy lubią tę książkę? Okazało się, że ani książkę, ani księżna de la Trémoille nie wiedzieli o istnieniu Prousta i nie słyszeli nawet jego nazwiska.

Tyle o kwestii, o której można by zapewne powiedzieć znacznie więcej. A teraz chciałbym poświęcić parę słów osobie, która miała zaszczyt tchnąć dowcip w „osiemnastą Oriannę de Guermantes bez domieszki” — o pani Straus. Interesuje nas ona nie tylko z tego względu; nie tylko poprzez Oriannę wieździe nas studium Prousta w stronę pani Straus.

Mogłaby zresztą zainteresować sama przez się. Bo pani Straus reprezentuje znowuż inny rodzaj dynastii, dość częstych w Paryżu — dynastii artystyczno-intelektualnych. Z domu Halévy, córka autora *Żydówki*, stryjeczna siostra autora *Pięknej Heleny*<sup>83</sup>, żona — w pierwszym małżeństwie — autora *Carmen*, serdeczna przyjaciółka kilku pokoleń artystów, pisarzy, model Prousta — iluz epok jest żywym streszczeniem i nagrobkiem! Bardzo młodo wyszła z miłości za Bizeta; przeżyła z nim razem ciężkie lata walk i nieuznania; patrzyła bezradnie na jego wczesną śmierć, przyspieszoną zawodami nadziei; potem patrzyła na wspaniały, ale tym bardziej gorzki pośmiertny tryumf jego arcydzieła — *Carmen*. Długo nosiła żałobę po mężu; coś z tej żaloby, z tej melancholii dłużej jeszcze przetrwało w jej oczach, mimo ich blasku i iskier inteligencji. Te wspaniałe oczy, patrzące z portretu Delaunaya, obecnie znajdującego się w Luwrze, przede wszystkim zaś dowcip, werwa towarzyska, dar skupiania ludzi uczyniły z niej jedną z bardziej zajmujących kobiet w Paryżu. Kiedy wyszła za wziętego adwokata paryskiego, Strausa, dom pani Straus stał się jednym z centrów intelektualnych, gdzie tworzyły się sądy i reputacje. Wątlego zdrowia, podlegająca różnym nerwowym „fobiom”, przebywała dużo w domu, masę czytała, ale unikała w rozmowie literackości, jak również salonowi swemu starała się odjąć tę cechę; tym różnił się od typowego „*bureau d'esprit*” pani Aubernon, u której zresztą pani Straus bywała dość częstym gościem. Dowcip za to ceniła niezmiernie, chronił ją od nudy, której bała się jak ognia; za dowcip gotowa była oddać wszystko — z wyjątkiem swoich przyjaciół, w których obronie umiała pokazać drapieżne pazurki. Ona sama miała swój styl „*pince sans rire*”<sup>84</sup>, nie zrozumiany często przez jej ofiarę. To ona w loży opery, kiedy dość pretensjonalny w życiu codziennym Gounod, autor *Fausta*, wyraził się o śpiewaczce, że „ma tony lila, w których można by umyć ręce”, powiedziała z niewinną minką: „Mistrzu, właśnie chciałam to samo powiedzieć...” Nerw swój literacki wyżywała w listach. „Och, jakbym ja chciał tak pisać jak pani Straus!” — wzdycha Proust w liście do wspólnego przyjaciela.

We wczesnym okresie tego salonu królował w nim Meilhac, komediopisarz o ostrym, suchym dowcipie, współautor — wraz z Halévym i Offenbachem — *Orfeusza w piekle*, *Pięknej Heleny* i tylu frywolnych sukcesów Drugiego Cesarstwa; jadowity karykaturzysta Forain; potem Maupassant, Lemaitre, France, Capus, Sardou, Régnier, Porto-Riche, Hermant, Bourget, malarz Degas, Haas (prototyp Swanna) — wreszcie Proust. Sprawa Dreyfusa, która podzieliła na dwa obozy Paryż, nie tylko polityczny, ale intelektualny i artystyczny, spowodowała zmiany w tym salonie; ubyło zeń sporo „wiernych”, zjawili się za to inni bohaterowie chwili, Picquart, Reinach, Zola — bo salon pani Straus stał się jednym z najczynniejszych centrów „rewizjonizmu”. Przedtem i potem bywały tam wielkie i największe damy, zwabione ciekawością lub snobizmem intelektualnym — nawet koronowane głowy *minorum gentium*. Te sprawiały czasem więcej kłopotu niż przyjemności, czego przykładem anegdota, którą pozwolę sobie przytoczyć ze względu na jej prostacki smaczek. Pani Straus zaprosiła pierwszy raz na śniadanie d'Annunzia, wówczas w pierwszym rozkwicie sławy, i gotowała się oddać jego talentowi honory królewskie; całe śniadanie zorganizowane było pod kątem niezwykłego gościa. Już miano prosić do stołu, kiedy wszedł służący i oznajmił pani domu: „Książę Monaco zapytuje przez telefon, czy może przyjść na śniadanie”. — „Oczywiście” — odparła pani Straus, wściekła, ale nie mogąc odpowiedzieć inaczej. I oto co z tego wynikło: trzeba było na gwałt przegrupować

<sup>82</sup>„Loche” Radziwiłł, właśc. Leon Konstanty Radziwiłł (1880–1927) — oficer armii fr., prowadził rozrzutne życie w kręgach arystokracji, inteligencji i artystów paryskich, był przyjacielem Marcela Prousta. [przypis edytorski]

<sup>83</sup>autora *Pięknej Heleny* — zob. artykuł T. Żeleńskiego *Zapiski autora „Pięknej Heleny”*. [przypis edytorski]

<sup>84</sup>*pince sans rire* (fr.) — szyderczy; ścichapek. [przypis edytorski]



stół, zrzucić d'Annunzia z honorowego miejsca; śniadanie dane dla niego zmieniło się — mocą praw dworskiej etykiety — w śniadanie księcia Monaco, na którym pisarz był tylko jednym z gości. Zamiast jemu przedstawiać wszystkich jak królowi, nawet kobiety (jak zamierzała gospodyni domu), trzeba było samego d'Annunzia najuniższej przedstawić księciu Monaco, który oświadczył mu, jak wszystkim przedstawianym artystom: „Jest pan bardzo znany w Monaco”.

Opowiada tę historyjkę zabawnie Abel Hermant, ale można sobie wyobrazić, jakie popisowe numery z licznymi wariantami sporządzała Oriana — przepraszam, pani Straus — z takich epizodów.

Prousta łączyły z domem pani Straus stosunki od wczesnej młodości. „Tam — powiada (może z odrobiną przesady) współczesny świadek malarz J. E. Blanche — nauczył się wszystkiego, co wiedział o świecie”. Niby paż, miał taburet u stóp swej młodej „mamuszi”. Bo pani Straus była matką jego kolegi, młodego Bizeta, syna autora *Carmen*. Przymilny, niewyczerpany w komplementach i grzecznościach, Proust był w ogóle faworytem matek kolegów, a ich domy stawały się zaczątkiem jego światowego życia, otwierały mu inne domy. Bądź co bądź, zdaje się, że wejście do domu państwa Straus odbyło się w sposób przypominający wejście młodego Marcela do Swannów po przełamaniu uprzedzeń co do złego wpływu na Jacques'a, jak tam na Gilbertę. Ileż emocyj, kiedy wchodził do tego czarowanego pałacu! Z jakimż wzruszeniem wspomina sam Proust po latach w liście do pani Straus ów dzień, kiedy dostał od niej pierwszy list. Tam w istocie — zanim przeszedł do mniej niewinnej szkoły Laury Heyman — pobierał pierwsze nauki świata, rozmowy, mody, elegancji kobiecych. I mimo że później tryb życia Prousta, a bardziej jeszcze stan zdrowia ich obojga — pani Straus była bardzo wątła, zapadała często, całe miesiące spędzając w sanatoriach — rozdzielał ich na długie okresy, stosunek ten przetrwał przeszło trzydzieści lat, prawie równie serdeczny i szczery. Zawdzięczamy mu tom listów Prousta — ostatni, jaki wydano w jego ogólnej korespondencji — listów może najcieplejszych, najbardziej bezpośrednich. Pierwszy list pochodzi z czasu, kiedy Proust miał lat siedemnaście; zrazu ton jest piśmiotyliwy, zalotny, prawdziwy ton młodego pazia: „Niech mnie Pani nie łaje za moje chryzantemy i za moją przyjaźń... Była Pani piękna w łóżku jak anioł, który by był mizerny, to znaczy zdolny przywieść do szaleństwa. Paznokcie Pani to najpiękniejsza rzecz, jaka istnieje w świecie...” Później, kiedy kuracja zatrzymuje panią Straus poza Paryżem, Proust dostarcza jej ploteczek. Ale są i poważniejsze akcenty: często — pisze Proust — „tłumacząc Ruskina, zadawałem sobie pytanie, czyby się to podobało pani Straus?” To znów: „Ciągłe powtarzam sobie: »Ach, gdybym ja tak umiał pisać jak pani Straus!« Ta jasność, ta harmonia, która tak czaruje w każdym Pani zdaniu...” W zamian Proust skarży się na swoje własne zdania, „długie na całą stronicę, męczące w czytaniu”. Sławi nieomyślność jej wdzięku i dowcipu, powiada, iż cytuje wszystkie jej powiedzenia, prosi, żeby mu przypominała inne...

Czasem zdarzy się bardzo interesująca stronica o stylu, tak jak go Proust pojmuje: „Jedyny sposób bronienia języka — pisze — to gwałcić go”. To znów i o „świecie”, nie bez analogii z sądem wyrażonym w liście do Soudaya: „Ludzie światowi są tak przeświadczeni o swojej nicości, że nigdy nie mogą uwierzyć, aby któryś z nich miał talent”.

Wreszcie nadchodzi moment, gdy Proust donosi pani Straus: „Właśnie zacząłem i skończyłem długą książkę; część może umieszczę w »Figarze«, ale tylko część, bo nieprzyzwoite i za długie”. Chciałby się móc u niej informować o różne potrzebne szczegóły: „Co się tyczy sposobu ubierania się — pisze — powiedziałyby mi Pani cenne rzeczy do mojej książki”. A później, kiedy ma się ukazać z kolei *Strona Guermantes*, Proust donosi pani Straus, że ją tam spożytkował: znajomi „odnajdą Panią i Pani powiedzenia, z których tak się śmiali niegdyś, kiedy je im powtarzałem”.

Znamienna jest ufność, z jaką Proust posyła pani Straus swoją książkę i sam podkreśla analogie, mimo że postać Oriany, oschłej i samolubnej snobki, nie błyszczy tam bynajmniej w pochlebnym świetle. Ale pani Straus to nie jakaś Laura Heyman, która się śmiertelnie obraziła podejrzewając cień podobieństwa z Odetą, pani Straus jest zbyt inteligentna, aby nie rozumieć mechanizmu twórczości i sposobu, w jaki artysta spożytkowuje swoje modele.

Kiedy ukazała się *Strona Guermantes*, wówczas i Proust jest chory, i ona jest chora; już krąży nad nimi bliska i nieubłagana śmierć. Nie mogą się widywać, a może wolą się

nie widzieć, wolą nie niszczyć konfrontacją czaru dawnych wspomnień. Za to pani Straus zatapia się w lekturę *Strony Guermantes*, pochłania pierwszą część, nie może się doczekać drugiej. Potem dostaje drugą i znów się w niej zatapia, czuje się przeniesiona trzy dziesiątki lat wstecz, bardziej niż ktokolwiek inny smakuje każdy szczegół, odnajduje mnóstwo kluczyków do tej książki i do jej postaci. Czyta jeszcze raz, nie może się oderwać. „Myślę z tkliwym żalem — pisze ta siedemdziesięcioletnia kobieta — że nie ujrzymy się może na tym świecie, a nie bardzo liczę na ów drugi dla ułatwienia naszych stosunków. Powiadają, że Pana nowe tomy mają się ukazać niebawem. Jeżeli pójdę do piekła, a zwłaszcza do nieba, nie będę mogła otrzymać *Sodomy i Gomory!* Chciałabym bardzo to przeczytać, zanim całkiem umrę. To ja pierwsza poznałam się na Panu i pokochałam Pana. Zresztą zawsze Pana kocham najczulej...”

Pani Straus doczekała się jeszcze *Sodomy i Gomory*... „Powiadam sobie — pisze do Prousta — »Poczytam kwadrans!«, potem kwadrans mija, ja czytam... Oznajmiamą obiad, powiadam: »Idę, idę«, i dalej czytam... Aż mąż wpada z furią i krzyczy: »Ależ to okropne, ta kobieta ciągle czyta, rano, w dzień, wieczór, w nocy czyta, ciągle czyta!«” Po czym pani Straus dodaje: „Marcelu, mój mały Marcelu, jakżebym pragnęła Cię zobaczyć! Zdaje mi się, że tyle mielibyśmy sobie do powiedzenia! Ale to byłoby równocześnie zbyt zabawne i... zbyt smutne, i myślę, że to się już nie zdarzy nigdy. *Nigdy!* co za okrutne słowo”.

I pani Straus znów czyta... W ten sposób ta, która użyczyła mimo woli swego dowcipu księżnej Orianie, przeżywała jeszcze raz własną przeszłość, świat, który minął, ludzi, których znała, wszystko to, czym żyła czym była... Bo Proust nie tylko dla siebie odnalazł „stracony czas”...

## MASKARADY ALBERTYNY

Nowe tomy Prousta, które się właśnie ukazały po polsku<sup>85</sup>, i te, które się ukażą niebawem, następczą mi parę uwag. Bo jedną z najciekawszych rzeczy w związku z dziełem Prousta jest śledzić, w jaki sposób rzeczywistość wnika w jego utwór, jak go zapładnia, kształtuje, sama ulegając przeobrażeniom. To wiele żywych modeli składa się na jedną postać, to znów jedna osoba obsługuje różne figury i sytuacje, ale wciąż autentyczne życie zasycane swoim fermentem proces twórczy. Co więcej, życie wciska się w dzieło Prousta jeszcze w ciągu pisania, drukowania, aż do ostatniej chwili zmieniając nieraz plan i tonację utworu.

Proust mógłby być interesującym argumentem w dyskusji nad tezą „formalistów” żądających odłączenia dzieła od człowieka, twierdzących, iż wiedza nasza o pisarzu-człowieku raczej przeszkadza, niż pomaga do zrozumienia utworu. Otóż sam Proust by wystarczył, aby postawić pod znakiem zapytania uniwersalność tej surowej tezy, będącej słuszną może skądinąd reakcją przeciw nadmiarowi biografizmu. Bo jak oddzielić od człowieka dzieło, które staje się — jak tutaj — niemal pamiętnikiem, spowiedzią, pisane w ciągu lat, ulegające tylu przemianom; zarazem dzieło, w którym autor poruszając drażliwe nieraz tematy zmuszony był przemyślać je, transponować, markować. Ktoś, kto by: rozważał samo dzieło Prousta, a wyrzekł się światła, jakie rzuca na nie jego korespondencja lub to, co wiemy o życiu pisarza, naraziłby się z pewnością w swoich konstrukcjach na osobliwe omyłki i na to, co można by nazwać naukowo „kulą-w-płotyźmem”.

I czemu doprawdy mielibyśmy się wyrzekać tych świadectw? Zwłaszcza listów. Czytając listy Prousta, a znając dobrze jego dzieło odnajdujemy się w tym samym klimacie; raz po raz przychodzi nam zakreślać w listach myśli lub wręcz całe zdania i ustępy, które Proust przeniósł do swego utworu; odnalezione w listach, zyskują nowe, często bardzo wymowne oświetlenie. W listach tych prowadzi Proust dalej ten wielki komentarz, jaki wciąż się snuje „w poszukiwaniu straconego czasu” między perypetiami opowiadania.

Czemu zarazem się upierać przy tym, żeby brać dzieło Prousta jako jednorodną całość i stwarzać dla niej sztuczne konstrukcje, skoro oczywiste jest, że ono narastało latami, zdradzając wyraźne warstwy geologiczne myśli, stylu, języka? Ślady osobistych przeżyć pisarza w związku z ewolucją dzieła mogą tu być szczególnie cenne. Czyi można np. ignorować okoliczności, które w pewnym momencie spowodowały tak wyraźną zmianę planu

<sup>85</sup>Nowe tomy Prousta, które się właśnie ukazały po polsku — W cieniu zakwitających dziewcząt zostało opublikowane w 1937; *Strona Guermantes* w 1938. [przypis edytorski]

— jeżeli porównamy pierwotne konspekty utworu z jego ostateczną realizacją? Te właśnie okoliczności chciałbym tutaj oświetlić w związku z częściami pt. *Uwięziona* i *Nie ma Albertyny!*, które zawiodą nas już rychło do *Czasu odnalezionego*.

Znamy przyczyny, które spowodowały w r. 1914 przerwę w druku cyklu Prousta. Wskutek tej zwłoki dzieło rozrosło się blisko w trójnasób. Ale w jakim sensie — i czemu w tym, a nie w innym, na to pytanie udzieli nam odpowiedzi epizod z życia pisarza. Faktem jest, że w momencie gdy dzieło było ukończony, a druk miał się rozpocząć, egzystencją Prousta wstrząsnęło przeżycie najsilniejsze może, jakiego zaznał, i że ono to zwłaszcza przeobraziło gotowy niemal utwór, wnosząc weń inny ton i inne elementy.

Pierwszą część swego utworu oddaje pisarz — wiemy po ilu daremnych zabiegach! — do druku w r. 1913. Otóż zestawiając korespondencję Prousta, ujrzymy, że w tym okresie zachodzi w pisarzu coś znamiennego, co na razie pozostaje jego tajemnicą. Ale uderzające jest, że on, zazwyczaj tak wstrzemięźliwy, tak dyskretny w mówieniu o sobie, czuje potrzebę w listach<sup>86</sup> do wszystkich prawie bliższych lub nawet dalszych osób zwierzenia się, zaznaczenia bodaj w paru słowach tego, co przeżywa. Kiedy wyszła z druku część pierwsza pt. *W stronę Swanna*, Proust odbiera od życzliwych słowa powinszowania. „List Pana ucieszył mnie — pisze do krytyka Vaudoiera. — A jednak jestem bardzo nieszczęśliwy w tej chwili...” Do Roberta de Montesquiou: „Przykrości nie do pojęcia, ciężkie zgryzoty zburzyły od roku moje życie; ujrzałem swoją książkę w druku bez cienia przyjemności...” Komu innemu donosi Proust, że dostał niezmiernie pochlebny list od poety Jammesa: „Ileż mógłby mi sprawić przyjemności! Niestety, przyszedł w dniu, w którym byłem po prostu obłąkany ze zgryzoty...” To znów do kogoś innego: „Jestem od kilku miesięcy tak nieszczęśliwy...”

Wszystkie te przykrości i zgryzoty — dowiemy się o tym niebawem, również przez samego Prousta — mają jedno źródło: jest nim epizod egzaltowanej przyjaźni, jednej z tych, które tyle miejsca zajmowały w życiu uczuciowym pisarza, ale zabarwionej o wiele goręcej i uderzającej wyborem swego przedmiotu.

Do początków tego epizodu trzeba nam sięgnąć kilka lat wstecz. W r. 1907, w czasie pobytu nad morzem poznał Proust — z rekomendacji przyjaciela swego Bizeta — młodego Alfreda Agostinelli, rodem z Monaco. Miał dziewiętnaście lat, ładne włoskie oczy i był szoferem. Proust zgodził sympatycznego szofera na cały sezon; z Agostinellim przy kierownicy robił wycieczki w okolicę, gdzie interesowały go zwłaszcza stare normandzkie kościoły. Z początkiem jesieni Agostinelli odwiózł Prousta — wciąż samochodem — do Paryża; i ta droga również wzbogaciła się zwiedzaniem katedr, których Proust w okresie dekretów antykościelnych rządu francuskiego był wymownym obrońcą. W utwór jego *Na pamiątkę zamordowanych kościołów* weszły jako pierwsza część *Wrażenia z podróży samochodem*, drukowane pierwotnie w „Figarze” w listopadzie r. 1907. We wrażeniach tych sporo miejsca zajmuje wymieniony z nazwiska szofer, „zmyślny Agostinelli”, latarniami swego samochodu oświetlający Proustowi stare rzeźby na fasadach kościoła. Może przez kontrast do starych rzeźb zaznacza Proust pełną i gładką młodą twarz szofera w kapturze i w obszernym płaszczu gumowym — stroju, który go czynił podobnym do pielgrzyma lub do jakiejś „mniszki chyżości”. To znów porównywa go do św. Cecylii improwizującej na organach: podobnie on wydobywał z rejestrów samochodu różne tony w miarę zmiany chyżości; ukazuje go z ręką wspartą na swoim kole „dość podobnym do apostoelskiego krzyża apostołów w Sainte-Chapelle<sup>87</sup> i w ogóle do wszelkiej stylizacji koła w sztuce średniowiecza”. (Ten obraz znajdzie się dosłownie w tomie *Uwięziona*). „Siedział nieruchomo, robiąc wrażenie, że się nie posługuje tym kołem, ale dzierżył je niby przynależny mu symbol. Podobnie święci w kruchcie katedry dzierżą — jeden kotwicę, inny koło, harfę, kosę, ruszt, róg myśliwski, pędzle. Ale te godła, na ogół mające przypominać sztukę, w której celowali za życia, były niekiedy obrazem narzędzia, od którego zginęli; oby

<sup>86</sup>w listach — niepewną ich i mylną często chronologię (Proust nigdy nie datował listów) uporządkował i ustalił w zakresie tego epizodu p. Vignerona w zajmującym artykule: *Genèse de Swann* [zamieszczonym w „Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation”, 5 (1937), s. 67–115; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>87</sup>*Sainte-Chapelle* (fr.: Święta Kaplica) — kaplica zamkowa ufundowana przez Ludwika IX w centrum dawnej siedziby królewskiej na wyspie Cité w Paryżu; miejsce przechowywania wielu relikwii; arcydzieło gotyku. [przypis edytorski]

kierownica młodego szofera, który mnie prowadzi, zawsze została raczej symbolem jego talentów niż wróżbą męczeństwa!”

Młody człowiek przeczytał ten artykuł (posłał mu go rzekomo lokaj Prousta) i napisał do Prousta list, który zachwyił pisarza. (Wzmianka o tym liście z powodu artykułu w „Figarze” znajdzie się nie tylko w korespondencji Prousta, ale i w jego powieści, wstawiona tam nie bardzo wiadomo po co; w powieści autorem listu jest szofer Teodor).

W r. 1908 sezon nadmorski zbliża znowu pana i szofera, odnawiając ich wycieczki. Z końcem sezonu Agostinelli odwozi Prousta do Wersalu, gdzie pisarz, uwięziony atakiem choroby, spędza jakiś czas, grając w warcaby z Agostinellim i ze swoim służącym.

Znajomość ta utrwała się w sporadycznych wizytach młodego szofera, aż wreszcie w kilka lat potem Agostinelli straciwszy posadę zgłasza się do Prousta z propozycją wstąpienia w jego służbę. Nie chcąc krzywdzić swego szofera Albaret (męża służącej Prousta, Céleste Albaret, figurującej po imieniu i nazwisku w jednym z tomów *Czasu straconego*), przygotowując właśnie, do druku pierwsze tomy powieści, Proust proponuje młodemu człowiekowi przepisywanie na maszynie. W tym codziennym obcowaniu Agostinelli korzysta tyle, Proust zaś odkrywa w nim tak rzadkie przymioty inteligencji, że z kopisty awansuje go na sekretarza. Agostinelli mieszka w jego domu. „Agostinelli — pisze później Proust do pani Straus — to był fenomen, człowiek posiadający największe może dary intelektualne, jakie znam. Zeszłego roku straciwszy miejsce przyszedł mnie prosić, abym go zatrudnił jako szofera; bez przekonania zaproponowałem mu przepisywanie mojej książki na maszynie. Wówczas odkryłem go; on i jego żona stali się integralną częścią mego życia. Niestety, cała rodzina była daleka od tego, by mu dorównywać wartością...”

Bo Agostinelli był już żonaty, a raczej — jak się pokazało później — podawał za żonę swoją kochankę, osobę podobno brzydka, ambitną, intrygantkę i szalenie zazdrosną. Miał prócz tego siostrę; ta, będąc na utrzymaniu u pewnego barona, zносиła o nim ploteczki ku zabawie Prousta. Brat Emil był szoferem. Cała ta rodzina — wszystko ludzie pospolicci, chciwi, marnotrawni, uciążliwi w obcowaniu — zwała się na Prousta; opanowanie to było może jedną z przyczyn wycofania się pisarza z życia światowego i z dawnych stosunków. Proust kupuje pani Agostinelli futra zasięgając co do wyboru rady pani Straus (motyw ten przetransponowany odnajdziemy w powieści); równocześnie uważa za potrzebne kryć się przed domownikami z tym, że wydaje swoją książkę własnym kosztem (zapewne uważaliby ten wydatek za swoją krzywdę), prosi panią Straus, aby pieczętowała listy i aby telefonując nie robiła żadnej aluzji do jego książki. Podobne zlecenia zjawiają się w listach do innych przyjaciół.

Wszystko to przypada na r. 1913. Otóż jak widzieliśmy już, w r. 1913 Proust ma jakieś ciężkie przejścia, a listy jego nie zostawiają wątpliwości, że chodzi tu o przeżycia na tle uczuciowym. „Jestem tak nieszczęśliwy, że Twoja dobroć byłaby mi bardzo potrzebna — pisze do Louis de Roberta — jestem bardzo lichy ze zdrowiem, a co więcej, mam wielką zgryzotę. Ale to może i lepiej, bo nie mam dość sił, aby sprostać szczęściu. Pojmujesz, że mówię o zgryzocie i o szczęściu serca, nie przypuszczasz chyba, żebym mówił o karierze! To mi było zawsze obojętne, a cóż dopiero teraz...”

„Zdaje mi się, że zgryzoty byłyby mi lżejsze, gdybym je Pani opowiedział. Mają charakter dość powszechny, dość ludzki, aby Panią mogły zainteresować” — tak pisze Proust do pani Straus, a równocześnie w liście do Lucjana Daudet mówi o „olbrzymim i wciąż odnawiającym się cierpieniu, które się nań zważyło”. Wszystkie te zwierzenia, tak niezwykajne w listach Prousta, świadczą o stanie ducha zupełnie wyjątkowym, o czymś, czego po prostu nie może zdławić w sobie. I — szczególnie godny uwagi — dowiadujemy się od niego, że oddaną już do druku *Miłość Swanna* jeszcze retuszuje i uzupełnia drobnymi fakcikami i odcieniami zazdrości. Czy z autopsji?

W stronę *Swanna* wychodzi pod koniec r. 1913; ten tak upragniony moment przechodzi dla Prousta bez wrażenia, co więcej, w tym stanie ducha pisarz nie ma energii, by myśleć o ostatecznym przysposobieniu do druku następnych części.

Pod koniec owego r. 1913 donosi Proust pani Straus, że się czuje tak nieszczęśliwy, iż dla oderwania się kupił sobie pianolę (odnajdziemy tę pianolę w *Uwięzionej*). Zarazem dowiadujemy się o nieszczęśliwych spekulacjach giełdowych, w jakie wdał się Proust, aby zwiększyć swoje dochody i sprostać wydatkom.

Niebawem zachodzą nowe rozstrzygające fakty. Agostinelli interesował się gorąco lotnictwem, które było wówczas jeszcze w romantycznych zaczątkach. Żona jego popierała to upodobanie, widząc podobno w zawodzie pilota szanse korzyści materialnych (wedle Prousta, liczyła, że mąż zarobi na tym miliony). Ale można przypuszczać, że właśnie towarzyski i intelektualny awans, jakim stała się dla młodego szofera zażyłość z Proustem, tchnął w niego ambicję, dla których zaspokojenia lotnictwo wydawało mu się najspсобniejszą formą. Dla szofera pilot to — szofer, któremu wyrosły skrzydła...

Zamiar ten przywodzi Prousta do rozpacz. Całą siłą stara się powstrzymać młodego przyjaciela, ale dzięki ciągłym hojnościom swego chlebodawcy Agostinelli, rozporządzając sporą sumką, czuje się niezależny i może wstąpić do szkoły pilotów. Dochodzi do gwałtownych scen; wyczerpawszy środki perswazji, dobry zazwyczaj i delikatny Proust ucieka się do gróźb; grając na miłości Agostinellogo do żony, zapowiada mu, że w razie wypadku i nieszczęścia wdowa nie będzie mogła w niczym liczyć na jego pomoc. Ale czy zarazem, doprowadzony do rozpacz swoją uczuciową niewolą, Proust nie dopuszczał czasem na wpół świadomej myśli, że śmierć młodego człowieka byłaby jedynym rozwiązaniem bolesnego węzła? Ten motyw powtarza się zbyt uparcie w stosunku Swanna do Odety i samego Marcela do Albertyny...

Koniec końców Agostinelli opuszcza samowolnie dom Prousta i udaje się na południe, aby się poświęcić karierze pilota. Ale łącząc pamięć o swoim dobroczyńcy i kult dla dzieła, którego był przygodnym kopistą, jako pilot przybiera pseudonim Marcel Swann.

Pseudonim ten nie przynosi szczęścia młodemu lotnikowi. W maju r. 1914 w pobliżu Antibes, na wysokości dwustu metrów, a o trzysta metrów od brzegu aparat z niewiadomego powodu runął w morze. Agostinelli dobrze pływał, próbował się ratować, ale w tym miejscu były silne prądy, pojawiały się też podobno niedaleko brzegu rekiny. Zginął w falach, a żona i brat patrzyli z brzegu bezsilnie na jego śmierć.

Mimo pogroźek Prousta, rzucanych poprzednio w gniewie, wdowa po „Marcelu Swannie” zwraca się do pisarza z prośbą o pomoc w sytuacji, w jakiej zostawiła ją ta śmierć. Proust, oszalały z bólu, stara się za pośrednictwem p. Strausa o uzyskanie dla niej pomocy ze strony księcia Monaco, którego Agostinelli był „poddanym”. I z listów, pisanych w tej sprawie do p. Strausa, listów, w których Proust ledwie panując nad sobą daje wyraz swojej boleści, dowiadujemy się, jaką rolę grał Agostinelli w jego życiu i jak zdumiewająco uczucie jego do tego chłopca barwiło się uwielbieniem duchowym. Refleksje, żale, wspominki cisną się pod pióro Prousta. To myśli ze zgrzyotą, że gdyby go Agostinelli nie był spotkał i nie miał od niego tyle pieniędzy, nie miałby środków na naukę lotnictwa i nie zginąłby... To znów mówiąc o listach młodego szofera zapewnia p. Strausa — który nie bez zdziwienia musiał przyjmować te wylewy — że „byłby zdumiony spotykając pod piórem tego szofera zdania godne największych pisarzy. Niełatwo — pisze Proust — pogodziłby Pan te rysy z pojęciem, jakie Pan mógł mieć o nim w Trouville, a które ja miałem o nim również. Ale France widywał przez całe lata Artura Gobineau<sup>88</sup>, nie domyślając się jego geniuszu...”

Z kolei cierpienie Prousta wchodzi w nową fazę. Starania podjęte u księcia Monaco ujawniły, że towarzyszką młodego człowieka nie była jego żoną; zarazem dochodzenie szczegółów dotyczących zmarłego ujawnia Proustowi wiele sekretnych faktów jego życia, w których zdobywanie wkłada tę samą bolesną i niespokojną ciekawość, jaką później bohater jego powieści rozwinię w analogicznej sytuacji w stosunku do Albertyny. I wciąż w listach do przyjaciół odbija się ta wyjątkowa u Prousta potrzeba mówienia o swoim bólu, o tym, co przepełnia jego serce: „Rok temu straciłem kogoś, kogo obok ojca i matki najbardziej kochałem” — pisze do przyjaciela. „Straciłem kogoś, kogo najbardziej kochałem” — powtarza to samo w liście do innego. A do tego, któremu najszczerzej zwykł był otwierać serce, u którego najbardziej mógł liczyć tu na zrozumienie, do Lucjana Daudet, pisze w poufnym liście, który znamy zresztą jedynie w wyjątkach: „Ja, który tak cierpliwie znosiłem chorobę bez skargi, poznałem, co to znaczy, za każdym razem, kiedy wsiadałem do taksówki, marzyć z całego serca, by nadjeżdżający autobus mnie zmiażdżył...”

<sup>88</sup> Gobineau, Arthur (1816–1882) — fr. dyplomata, powieściopisarz i filozof; obecnie znany gł. z dzieła *L'Essai sur l'Inégalité des races humaines* (1854), w którym przedstawił teorię „aryjskiej pasy panów”, wywierając wielki wpływ na rasizm niemiecki. [przypis edytorski]

W dwa miesiące po tym wydarzeniu wybuchła wojna światowa. Cierpienia osobiste utonęły w straszliwych wzruszeniach i żałobach całej Francji. I wówczas, kiedy Proust czuje, że pamięć jego straty zasnuwa się mgłą, boi się, czy nie zaczyna się niszczące dzieło zapomnienia, które miał poddać później tak przenikliwej i beznadziejnej analizie. Ale nie. Aby to dzieło zapomnienia mogło się w nim dokonać, trzeba wprzód, aby pamięć wtopiła to jego przeżycie w jego dzieło i przekazała ten ból nieśmiertelności.

Bo nie ulega wątpliwości, że jeżeli pięcioletnia zwłoka druku przyniosła w rezultacie rozrośnięcie się *Straconego czasu*, o charakterze i kierunku rozrośnięcia się zdecydowało właśnie to przeżycie. Stany uczuciowe, jakie wzbudziła w pisarzu ta specyficzna przyjaźń, spęczyły figurę Albertyny — aż po jej gwałtowną śmierć i dalej — aby się swobodnie wypowiedzieć w tej transpozycji. Albertyna, która w pierwotnym planie dzieła miała być nieznaczącym epizodem (w konspekcie dzieła z r. 1913 nie ma nawet jej imienia), stała się niemal centralną figurą utworu; dość powiedzieć, że wypełniła siedem tomów, blisko połowę całości. W *Sodomie i Gomorze* wysuwa się Albertyna na pierwszy plan, w *Uwięzionej* i w *Nie ma Albertyny!* nasycza wszystko sobą, ale i w poprzednie tomy wsuwa się w epizodach niewątpliwie wpisanych później i czasem słabo spojonych z resztą.

Rzecz prosta, iż ta szczególna inwazja, która zmieniła wręcz styl dzieła, topiąc dawną kunsztowną stylizację w akcentach bezpośredniej wypowiedzi, nie pozostała bez wpływu na charakter zdeformowanej w ten sposób postaci. Każdego z czytelników uderzyło zapewne, że, biorąc życiowo, figura Albertyny — a zwłaszcza jej tryb życia — roi się od sprzeczności i nieprawdopodobieństw. Albertyna, panienka z przedwojennego mieszczańskiego domu uganiająca całymi dniami sama na rowerze, mieszkająca nie wiadomo gdzie, nocująca u koleżanek lub w hotelu; Albertyna, którą przyjaciel jej sprowadza wedle ochoty — czasem późno w noc — przez chłopca hotelowego; wreszcie mieszkająca u niego w Paryżu w nieobecności rodziców, przyjmująca kosztowne prezenty, wciąż z ową stale niewidzialną ciotką, interweniującą gdy tego zachodzi potrzeba dla toku fabuły — wszystko to uderza osobliwą, nawet u Prousta, wzdrgadą dla „realiów”. Zarazem Albertyna, która była z początku wcieleniem młodej rasowej Francuzki, odsłania jakieś tajemnicze lata spędzone w Holandii, w Trieście, w Austrii — egzotyzuje się... To pewna, że ze wszystkich postaci Prousta Albertyna najmniej ma wspólnego z realnym życiem, ale nie żaden „surrealizm” jest tego przyczyną, tylko po prostu fakt, że w dawne ramy wcisnął Proust całą masę nowego innowodnego materiału, że uciekł się do transpozycji rzeczywistości, którą chciał utaić, ale której utajenie chciał może zostawić dość przejrzystym.

Zarazem pozwala to nam wniknąć w sposób, w jaki w Proust zużywał rzeczywistość. Bo daleki jestem od twierdzenia, że tu zachodzi jedynie prosta substytucja imienia i płci, a tym bardziej od dosłownego brania tej substytucji. U Prousta nic nie bywa tak proste. Wchodząc w Albertynę, nowy model spotkał się z wieloma innymi modelami; to wielorako wyzyskane doświadczenie serca wchłonęło w siebie syntetycznie wiele innych doświadczeń. Ale zarazem model rozszczepił się, a raczej Proust rozszczepił go pryzmatem swojego spojrzenia; jeżeli Agostinelli zdecydował o losach Albertyny, powołując ją do nowego bogatego życia, coś z niego weszło znowuż z pewnością i w figurę Morela, i w Jupiena (tak jak on „zdumiewająco obdarzonego literacko”), i w perfidnego szofera, który woził Marcela i Albertynę na spacer. Pryzmat Prousta wyodrębnił wszystkie jego barwy uroczę i szpetne.

To zwielokrotnienie, jeszcze może pomnożone przez członków rodziny pięknego szofera i jego środowisko, stało się zapewne przyczyną inflacji dwuznacznych i ciemnych typów, jakiej ulega nagle ta partia utworu Prousta. Ma to niewątpliwie związek z niebezpiecznym tematem, który stał się — ponad pierwotne intencje — centralnym punktem dzieła, ale ten znowuż temat czy nie rozwinął się pod wpływem tak specyficznego materiału obserwacji? Ta „przemiana materii” daje się czasem uczuć w sposób dość nieoczekiwany; jak Albertyna z przeciętnej mieszczańskiej panny deklasuje się chwilami niepokojąco, tak samo ciotka jej, żona wysokiego dygnitarza Republiki, czy nie zapożycza paru rysów od towarzyszkę pięknego szofera, by się stać nieprzebiegającą w środkach i drapiezną pośredniczką?

Wszystkie te komplikacje, które poruszam tu za ledwie szkicowo, wynikają ze zdarzenia jedyne go chyba w literaturze. Oto w utwór opracowywany latami, gotowy do druku, obmyślony cierpliwie i konsekwentnie, wciska się pod wpływem wstrząsu uczuciowego

cała masa nowego materiału, jak gdyby z innego kruszcu. Wynika stąd sporo zamętu i niekonsekwencji, ale tym bardziej trzeba podziwiać siłę twórczą Prousta, objawiającą się w tym, że mimo wszystko utwór stwarza w sumie wrażenie jedności myśli i planu.

To, co tu szkicuję, dałoby się rozwinąć i w szczegółach. Że np. samochód odgrywa dużą rolę w początkach miłości z Albertyną, to dość zrozumiałe, uderzy nas natomiast, że dopuszczając się pewnego anachronizmu w epoce, gdy samochód jest jeszcze nowością, a sprawa Dreyfusa aktualnością, Proust każe swemu bohaterowi zalać się łzami — jak gdyby łzami przecucia — na widok samolotu, który pierwszy raz ogląda. Ten anachronizm to znowuż nie żaden „surrealizm”, ale potrzeba serca! Później lotnisko staje się częstym spacerem Marcela z Albertyną, która interesuje się lotnictwem; rysy te nie zmiernają ku niczemu określone i nie mają większego znaczenia w powieści, gdzie Albertyna ginie wskutek wypadku z koniem, ale znalazły one swój tragiczny finał w życiu — w losach młodego pilota.

Zamierzam kiedyś oddzielnie napisać o „deformacji rzeczywistości” u Prousta. Deformacja ta, stanowiąca jedną z odrębności genialnego pisarza, ma rozmaite źródła; częścią płynie z jego koncepcji artystycznych, częścią z innych powodów. Maskarady Albertyny są tego najznamienszym przykładem.

### »SÉVIGNÉ NIE POWIEDZIAŁABY LEPIEJ...«

„Sévigné nie powiedziałyby lepiej...” — to była w ustach babki bohatera *Straconego czasu* najwyższa pochwała, a oczami tej babki długo patrzył na świat młody Marcel, sobowtór autora; już to wystarczyłoby może, by nas zainteresować ową Sévigné, która mówiła tak dobrze. Ale i z innych względów wydało mi się, że prawie nie podobna kontynuować tych spacerów „w stronę Prousta”, nie złożony wizyty pani de Sévigné, która tyle zajmuje miejsca w jego dziele. Inie będzie to zboczenie z drogi czymś przypadkowym, przygodnym. O ile Proust jest pisarzem na wskroś nowoczesnym śmiałością tematów, formą ich ujęcia, o tyle jego powinowactwa literackie i zainteresowania duchowe raz po raz wiodą nas w przeszłość — nawet dość odległą. Pan de Charlus nie rozstaje się z Balzakiem, modnej elegantce, pani de Guermantes, zdarza się cytować z mgiełką w oku pierwsze poezje Wiktora Hugo; w rodzinie bohatera książki jest podobno zwyczaj adaptowania Racine’a do momentów kontrastujących swoją codziennością z tonem wielkiego tragika, sam zaś Marcel osobiście nadużywa tych ryzykownych często kontrastów; w ustach wreszcie babki w każdej okoliczności zjawia się pani de Sévigné, jest niby domowym duchem. Po babce kult pani de Sévigné i jej cytaty przejmują matka, Marcel komentuje ją Albertynie — i oto już czwarte pokolenie przechowuje w tym domu tradycje siedemnastowiecznej margrabin. Ale każde z innym odcieniem. Dla babki pani de Sévigné jest przede wszystkim matką, najdoskonalszym wyrazem macierzyńskiej miłości, a zarazem najszlachetniejszym kwiatem dworności, elegancji ducha dawnej Francji; matka widzi w tym kulcie puściznę po swojej matce, niejako jej testament; natomiast Marcel — czyli w tym wypadku Proust — ma do pani de Sévigné stosunek wyraźniej artystyczny, gdy np. kojarzy jej opisy natury z impresjonizmem Elstira lub gdy nad stan inteligentną Albertynę wtajemnicza w to, co nazywa „*côté Dostojewski*” pani de Sévigné. To dość nieoczekiwane zestawienie nazwisk trąci Oscar-Wilde’owską epoką, gdy paradoks był dla pisarza najpowabniejszą formą intelektu. Ale to pewna, że nikt chyba nie podniósł tak wysoko samorodnego arcyzmu pani de Sévigné.

I oto jak idąc „w stronę Prousta” znaleźliśmy się w pełni klasycznego wieku XVII. Ale na dobrą sprawę, czyż przestając z Proustem nie ocieramy się o ów wiek ciągle? Ten pisarz, streszczający w sobie całą niemal literacką Francję, najbliższy jest pod wieloma względami owego wieku XVII, rasy wielkich moralistów i psychologów zgłębiających mechanizm człowieka, takich jak La Bruyère, La Rochefoucauld, Molière, Pascal, Racine i — już na przelomie dwóch stuleci — Saint-Simon. Wiek XVII jest we Francji, obok schyłku wieku XIX, najbardziej psychologizującą z epok; ale wówczas ma ta praca jakąś odkrywczą świeżość: całe towarzystwo bierze w tym udział. La Bruyère unieśmiertelnił się „portretami”, ale portretują się wówczas nawzajem wszyscy, portret jest ulubioną grą towarzyską dającą nieraz zadziwiające rezultaty. La Rochefoucauld unieśmiertelnił się „maksymami”, ale wraz z nim bawiono się w maksymy we wszystkich salonach. W któ-

ryms z listów pani de Sévigné z uśmiechem donosi córce o długiej debacie, w czasie której towarzystwo nie mogło się zdecydować między dwiema formułami: „Przebacza się niewierność, ale się jej nie zapomina”, a „Zapomina się niewierności, ale się jej nie przebacza...” (Podobnie aforyzm: „Nie mamy dość siły, by się posługiwać całym swoim rozumem”, pani de Grignan<sup>89</sup> przenicowała na: „Nie mamy dość rozumu, by się posługiwać całą swoją siłą” — i też było dobrze). Wiemy od samego Prousta, że pobudką jego do stworzenia Oriany de Guermantes była irytacja, iż Saint-Simon wciąż mówi o „*esprit des Mortemart*”, ale nigdy nie daje przykładu tego „*esprit*”. Skłonność do spojrzenia na świat współczesny oczami pamiętnikarza z epoki wielkiego króla wyraża się niewątpliwie w powieści Prousta, w której daje obraz swojej epoki, jak tamten swojej, toteż utarło się porównywać go z Saint-Simonem. Proust chce pokazać arystokrację wiodącą się wprost od tamtej i posiadającą jeszcze wiele jej cech i nawyków, ale wyrwaną z gruntu, zawisłą w powietrzu, bezideową i beczynną. Złe humory p. de Charlus raz po raz sięgają swymi pretensjami w wiek XVII. Książę Gilbert de Guermantes obraża się, kiedy mu przy stole nie dano miejsca, jakie należałoby mu się za Ludwika XIV, „które to miejsce on tylko jeden znał dokładnie”... Poprzez uprzejmość i brutalność wielkiego świata widzi Proust atawistyczne gesty dworactwa. Ta silna podbudowa historyczna sprawia, że obraz arystokracji u Prousta jest nieskończenie żywszy i bogatszy od tegoż obrazu u tylu innych pisarzy.

Wracając do psychologizmu w. XVII, pozwolę sobie wspomnieć arcydzieło pani de La Fayette *Księżną de Clèves*. Jest tam wpleciona historyjka, która zawsze mi się kojarzy z zagadnieniem „zazdrości pośmiertnej”, tak wyczerpująco potraktowanym u Prousta w związku z Albertyną. U pani de La Fayette jest to historia pewnego szlachcica, który prawie równocześnie dowiedział się o śmierci ukochanej i o jej niewierności i nie może uporządkować swoich uczuć... „Nęka mnie — skarży się przyjacielowi — wraz jej śmierć i jej niewierność; dwie niedole, które często porównywano z sobą, ale których nigdy jeden człowiek nie doznawał na raz. Wyznaję ze wstydem, że jeszcze dotkliwiej odczuwam jej stratę niż jej zdradę; nie mogę się na tyle przejąć jej winą, by się pogodzić z jej śmiercią. Gdyby żyła, mógłbym ją bodaj lżyć, mógłbym się mścić wytykając jej niegodziwość. Ale nie ujrzę jej już; oto nieszczęście, największe ze wszystkich! Chciałbym jej wrócić życie, bodaj kosztem własnego życia. Głupie życzenie: gdyby wstała z martwych, żyłaby dla innego! Jakiż ja byłem szczęśliwy wczoraj, byłem człowiekiem najniezwyklejszym w świecie, ale zgryzota moja była rozsądna, dziś wszystkie moje uczucia są niedorzeczne...”

Ileż „proustyzmu” w tym dowcipnym paradoksie psychologicznym, w tym poczuciu zasadniczego komizmu spraw ludzkich, nie wykluczającego bynajmniej ich tragizmu. I oto znów przykład — jeden z wielu — jak idąc „w stronę Prousta” ani się spostrzeżemy, gdy znajdziemy się w pełni wieku XVII. „Salon”, który zajmuje tyle miejsca w dziele Prousta i w środowisku, w którym się wychował — salon pani Verdurin w powieści, a salony pani de Loynes, pani Aubernon, pani de Caillavet, pani Straus i wielu innych w rzeczywistości — wiodą się z tylu mniej lub więcej sławnych dawniejszych — francuskich salonów, sięgających znowuż genealogią aż do owego siedemnastowiecznego Hôtel Rambouillet, gdzie pod patronatem dam wielcy panowie stykali się z pisarzami, z uczonymi w zapładniającej się wzajemnie wymianie wad i zalet. Wiek XVII oglądał zaranie salonu, Proust opisuje raczej jego schyłek, ale duch jest ten sam.

I — by wrócić do pani de Sévigné — uderzy nas tu charakterystyczny rys. Kult uroczej listopisarki reprezentuje babka narratora; ta mieszcanka z epoki Dreyfusa nie rozstaje się z listami wielkiej damy z epoki Fouqueta; umie je na pamięć, cytuje, propaguje je w rodzinie, podczas gdy jakaś margrabina de Villepairisis lub d’Arpajon, mimo że złączone z panią de Sévigné i jej epoką bliskimi tradycjami rodowymi, już są jej duchowi obce. Niemniej znamieną jest klasyfikacja ludzi, jakiej dokonywa babka Marcela: siostrzenica drobnego krawca uderza ją swoją dystynkcją duchową („Sévigné nie wyraziłaby się lepiej...”), podczas gdy książę de Guermantes wydał się jej pospolity. Bo — sugeruje nam Proust — prawdziwą kulturę duchową i literacką Francji przejęło stopniowo we

<sup>89</sup>pani de Grignan, właśc. *Françoise-Marguerite de Sévigné, księżna de Grignan* (1646–1705) — fr. arystokratka, córka pani de Sévigné, adresatka jej słynnych listów. [przypis edytorski]



Francji mieszczaństwo, zostawiając arystokracji inną część dworskich uciech: karty, polowanie, psy, konie, fomy, genealogie, plotkę i powierzchowny blichtr dowcipu. Zresztą od dawna zaczęło się we Francji na wielką skalę to, co tak zabawnie pokazuje Proust na małą skalę na przestrzeni pół wieku — substytucja mieszczańska. W końcowej ironicznej apoteozie córka Swanna i Odety mówi do księżnej Oriany „ciociu”, gdy drugą księżną de Guermantes jest owdowiała pani Verdurin; ale przecie już jedna z największych i najbardziej uroczych wielkich dam XVIII wieku, księżna de Choiseul, była córką zubożonego plebejusza.

Ta substytucja jest we Francji tym naturalniejsza, że prawdziwą jej kulturę tworzyli prawie wyłącznie — ludzie „nieurodzeni”. Od Villona i Rabelais’go po Moliere, Diderota, Beaumarchais czy Balzaka robili ją chłopscy i mieszczańscy synowie. Może ta podbudowa miała dać coś krzepkiego wdziękowi pań de Sévigné. Ale niebawem i w samej ojczyźnie wielkich dam, w salonie, miała zajść ta znamienna przemiana materii. Ta, która w XVIII w. wzięła berło po margrabinie de Tencin, która najwyżej wzniosła *prestige* swego salonu, jako ambasadorka francuskiego ducha z królewskimi niemal honorami witana przez monarchów w Wiedniu czy Warszawie — mam na myśli panią Geoffrin, patronkę „encyklopedystów” — była i z urodzenia, i z małżeństwa mieszczką, córką fabrykanta szkła. To była pani Verdurin XVIII wieku, z wieloma jej śmiesznościami i z jeszcze większym sukcesem. Korzystam więc ze sposobności, by w ciągu tych spacerów w stronę Prousta przypomnieć to niepospolite zjawisko literackie i tę tak znamieną postać — panią de Sévigné. Wszystko zresztą jest w niej interesujące; i sposób, w jaki na wspak podziałom i formułkom literackim dostała się między klasyków — ba, największych! — nie napisawszy nic w życiu, poza listami do własnej córki i do paru przyjaciół. Gdyby jej los nie rozdzielił z córką, nie byłoby może pani de Sévigné, mimo rzadkich darów literackich, jakimi ją wyposażyła natura. Natura i wychowanie. Bo ta panna de Rabutin-Chantal<sup>90</sup> otrzymała co się zowie staranne wykształcenie. Nauczycielem jej był sławny z uczoności łacinnik Ménage (ten sam, którego tak urządził Moliere wprowadzając go jako Wadiusa do komedii *Uczone białogłowy*), toteż młoda kobietka zna dobrze łacinę, czyta biegle po włosku, kształci się na najlepszej literaturze. I bez pruderii: dość powiedzieć, że Rabelais jest jej ulubioną lekturą; bo też ów wiek XVII szerzej pod wieloma względami patrzył na wychowanie kobiet niż my dzisiaj. Wyszędłszy młodo za męża za margrabiego de Sévigné, hulakę, który nie umiał odplacić jej pierwszej i wiernej miłości, traci po kilku latach męża w pojedynku, w następstwie jakiejś miłostki margrabiego; zostaje dwudziestokilkoletnią wdową z dwójgiem drobnych dzieci. Ładna, miła, bogata, ma wielu pretendentów zarówno do prawej, jak do lewej rączki, ale nie decyduje się oddać drugi raz serca ani w małżeństwie, ani poza nim; całe życie poświęca dzieciom i przyjaźni. Żyjąc w epoce najbardziej miłosnej — młode lata Ludwika XIV — pani de Sévigné umiała uniknąć nawet obmowy; wesola, pobłażliwa, wierna w przyjaźni, miała prawie samych życzliwych, wybaczone jej nawet cnotę. Mimo to życie jej nie spłynęło bez namiętności; w epoce, gdy uczucia rodzicielskie wyrażały się na ogół dość umiarkowanie, pani de Sévigné — oryginalna i w tym — stała się osobliwym wyjątkiem; miłość do córki, absolutna, pożerająca, niemal romantyczna, dała jej poznać wszystkie niepokoje, tęsknoty, udręki i radości serca. Ta córka — wybitnie piękna i inteligentna (może trochę zbyt rozsądna) osoba — była dobrą córką; ale mając męża, rodzinę i szczerlnie wypełnione życie, nie mogła odpowiedzieć matce uczuciem równie egzaltowanym i wyłącznym; matka czuje to, wciąż się boi, by się córce nie stać natrętną swoim ukochaniem, hamuje je, powściąga. Od zamążpójścia córki spędziły życie prawie w ciągłej rozłące, ale ilekroć się znalazły na jakiś czas razem, tak się zamięczały wzajemnie delikatnościami, skrupułami, obawami, podejrzliwym odgadywaniem myśli, że doprowadzały się niemal do choroby. A co by najbardziej zmartwiło panią de Sévigné, to dość powszechna antypatia, jaką — zdaje się zresztą, że niezasażenie — ściągnęła u potomności, właśnie swoim bezgranicznym uwielbieniem, na tę córkę, którą chciałaby przekazać wszystkim jako wzór doskonałości. Ci, co kochają panią de Sévigné — a kochają ją we Francji wszyscy — mają jakiś niewyrozumowany, podświadomy żal do tej córki za to, że matka, o ileż w rezultacie więcej warta od niej,

<sup>90</sup>Rabutin-Chantal — panińskie nazwisko pani de Sévigné. [przypis edytorski]

tak się przed nią roztopia w uwielbieniu, tak się czyni małą przy niej... W dodatku nie zachowały się listy pani de Grignan, aby jej bronić wobec potomnych.

Ta miłość pani de Sévigné do córki kazała również wścibskiej potomności krytycznie osądzić jej stosunek do syna, zdaje się też niesłusznie. Dla syna była najlepszą matką, serdeczną, pobłażliwą przyjaciółką — koleżanką niemal; nie jej wina, że to uczucie wydaje się błędne w porównaniu z tym, jakie żywiła dla córki. Córka — jak już wspomnieliśmy — miała zostać hrabiną de Grignan; spędziła życie w odległej Prowansji, gdzie jej mąż był faktycznym wielkorządcą, mimo iż urzędowo tylko zastępcą wielkorządcy Prowansji. Tych kilkaset kilometrów oddalenia wydało tysiąc kilkaset listów (było ich zapewne więcej), które stały się wzorem stylu, niezrównanym obrazem obyczajów, skarbnicą finezyj wysłowienia i delikatności uczuć. Mówimy tu przede wszystkim o listach do córki, bo te się zachowały, gdy inne przeważnie poginęły; ale pani de Sévigné już przedtem miała u współczesnych opinię świetnej korespondentki. A zważmy, że w owej epoce bez prasy list odgrywał inną rolę niż dziś; był gazetą, obiegał bodaj częściowo w odpisach, był kroniką polityczną, towarzyską i literacką i sekretnym archiwum plotek, i błyskotliwym felietonem. Pani de Sévigné wzrosła w kołach, gdzie się tworzył nowy język, nowy styl francuski, lekki a ścisły, dworny a bystry, szukający dla myśli i uczuć trafnie dawkowanego wyrazu. Wyszła z salonów „wykwintniś”, ale umiała się otrząsnąć z ich przesad i śmieszności; posiada wrodzony wykwint ducha, ale nie boi się właściwego, nawet mocnego słowa. I w gustach literackich ma szeroką skalę; nie umie się oprzeć powabom powieści pełnej przygód i awantur, ale szuka duchowego pokarmu w najpoważniejszej lekturze. Dość znamienne dla owego XVII wieku jest, że ta wesoła, pobłażliwa i światowa kobieta najbliższej czuje się sercem surowych jansenistów z Port-Royal. Ale można powiedzieć, że w pani de Sévigné, w jej zainteresowaniach, streszcza się cała ta wielka epoka, duchowo jedna z najpełniejszych. Pani de Sévigné, która mogła na ciepło czytać *Prowincjałki* Pascala, słucha kazań Bossueta w zaraniu jego sławy, ale jest i na premierach Moliera (zwroty z komedyj Moliera nasuwają się jej pod pióro już jak przysłowia). Przejmuje się rywalizacją Corneille’a i Racine’a, oświadczając się gorąco za corneille’owskim heroizmem, a sukces Racine’a uważając za kwestię mody, „która przeminie jak kawa”... I co do kawy, i do Racine’a zdarzyło się dobrej markizie omylić. Żywo interesuje się słowami i uczynkami Ninon de Lenclos i ma powody po temu; z Ninon, romansowali w odstępnie dwudziestu lat jej mąż i jej syn, a jeszcze wnuk pani de Sévigné złożył podeszłej w latach pannie de Lenclos grzecznościową wizytę... O ile pani de Sévigné zaniepokojona jest wpływem, jaki racjonalistka Ninon mogłaby mieć na jej syna, o tyle pobłażliwie patrzy na miłość młodego Sévigné z aktorką Champmeslé, interpretatorką, a zarazem kochanką Racine’a. Jako aktorkę podziwia ją bez zastrzeżeń, wynosi ją „ponad wszystko, co w tym zakresie widziano”, równocześnie nazywając ją z humorem: „moja synowa”.

Kogóż zresztą nie znajdziemy w tych listach! Pani de Sévigné jest w najbliższej przyjaźni z panią de La Fayette, a tym samym z autorem *Maksym*, księciem de La Rochefoucauld; jest promieniem słońca dla zgryźliwej nieco i rozczarowanej jesieni tej pary. Jest przyjaciółką Fouqueta i jedna z niewielu zostaje mu wierna, gdy tego generalnego intendenta, który ośmielił się zbytciem zaćmić króla, wpakowano na resztę dni do Bastylii. Ba, z samym królem zdarzyło się jej przetańczyć menueta, ale nie ciśnię się zbyt do dworu; woli swój dom, swoje książki, swoje wygody i swoich przyjaciół. Co nie przeszkadza jej wiedzieć o wszystkim — i zawsze z najlepszego źródła — co się dzieje na dworze, zbierać skrętnie tę kroniczkę, by ją dwa razy na tydzień przesyłać córce, często pod ostrożnymi kryptonimami; a są to historyczne momenty, gdy ważą się najwyższe łaski między panną de La Vallière a panią de Montespan, to znów między panią de Montespan a ochmistrzynią jej dzieci<sup>91</sup>, wdową po imię Scarronie, przyszlą morganatyczną małżonką najdumniejszego z królów. I co za kontrasty: śmierć kuchmistrza Vateła, który się przebił szpadą z rozpaczy, bo transport ryb się spóźnił w dniu fety królewskiej, i tak wymownie oplakiwana przez nią śmierć wielkiego Turenne<sup>92</sup>, który padł na polu

<sup>91</sup>*ochmistrzyni jej dzieci* — mowa o Franciszce d’Aubigné, późniejszej markizie de Maintenon (1635–1719); Ludwik XIV poznał ją jako potajemną wychowawczynię dzieci, które miała z nim pani de Montespan. [przypis edytorski]

<sup>92</sup>*Turenne, Henri de, zw. Tureniszem* (1611–1675) — marszałek Francji z czasów Ludwika XIV, zwycięzca wielu bitew; zginął w bitwie pod Sasbach od jednego z pierwszych wystrzałów artyleryjskich. [przypis edytorski]

bitwy, rozerwany kulą armatnią. Albo śmierć w nurtach Renu młodego Longueville<sup>93</sup>, niedoszedłego kandydata do korony polskiej...

Pani de Sévigné należy do rzadkich Francuzów, którzy się interesują zagranicą; z sympatią śledzi świetną karierę Sobieskiego; po Podhajcach<sup>94</sup> pisze, że „od La Calprenède’a (autor heroicznym powieści) nie zdarzyło się nic równie wspaniałego”; cieszy się też, kiedy Sobieskiemu przypadła tak dobrze zasłużona korona.

Od czasu do czasu ta idealna mama zagrzebuje się na wsi, by oszczędzać i ciuć dla córki, której koszta reprezentacji wysysają masę pieniędzy. I tam, w swoich Les Roches w Bretanii, z książkami, z naturą czuje się równie dobrze jak w Paryżu, i mówi o przyrodzie, o wsi tak, jak chyba nikt nie umiał mówić w owym siedemnastym wieku, kiedy informacja w jednej z komedii Moliera brzmiała: „Scena przedstawia okolicę wiejską, nie mniej jednak bardzo powabną”, i kiedy w najlepszym razie patrzano na naturę poprzez Wergilego i *Georgiki*. W tych właśnie notacjach pejzażu widzi Proust w pani de Sévigné prekursorkę impresjonizmu; a pamiętajmy, że to wszystko pisane było, ot, tak jak pióro biegnie, w codziennej rozmowie z córką.

Ale głęboki, tragiczny niemal ton płynie w listach margrabiny ze smutku wielkiego uczucia: tak kochać — i całe życie być skazaną na rozłąkę! Ton ów bywa tym bardziej wzruszający, że towarzyszy mu wielka oszczędność wyrazu; ów wiek XVII — zaprzeczenie romantyzmu — był niezmiernie wstydlivy i powściągliwy w wyrażaniu uczuć osobistych. A zwłaszcza uczucie rodziców do dzieci należało do tych, które raczej godziło się ukrywać.

Zrozumiałe jest, jak dla Prousta musiały być zajmujące te listy. Poza uczuciowym stosunkiem do nich, przejętym po matce, on — tak łakomy dokumentu ludzkiego — mógł go tu znaleźć do syta, a pikanterii tym miłym niedyskrecjom przydawać mogły w wyobraźni kostiumy dworskie, peruki, egzotyczny ceremoniał wielkiego wieku. To opowiada pani de Sévigné, jak marszałek de Grammont, poruszony wymową wielkiego kaznodziei Bourdaloue, w pełni kazania zakrzyknął: „Do kroćset diasków, ma słuszność!” — na co Madame<sup>95</sup> pierwsza, a po niej cały dwór, wszyscy parsknęli nieutulonym śmiechem i zmaćli kazanie; to znów streszcza córce gawędy swoje z ministrem de Pomponne, w których lubią we dwoje szukać podszewki uczuć i pozorów. „Pasją naszą — pisze pani de Sévigné — bywa odkrywać karty wszystkich tych pięknych rzeczy, które niby to oglądamy w wielu rodzinach, nie widząc wszystkiego, co się tam dzieje, przy czym znaleźlibyśmy nienawiść, wściekłość, pogardę zamiast pięknych rzeczy wystawianych na pokaz i uchodzących za prawdę...” I w istocie, zaglądnienie w te karty stanowi niewinną pasję dobrej skądinąd i życzliwej ludzkiej margrabiny.

Nie potrzebuję przypominać czytelnikom Prousta, jak często zjawia się na kartach jego powieści pani de Sévigné. To babka młodego Marcela pragnęłaby odbyć część drogi do Balbec końmi, by odtworzyć szlak podróży margrabiny; to w wagonie podsuwa wnukowi tom *Listów*, co daje raczej samemu autorowi niż młodemu chłopcu sposobność do oryginalnej analizy ich stylu i do krytyki banalnego stosunku większości czytelników do tego zjawiska. I jak Proust zna te listy! Są zwłaszcza pewne zdania, które mu zapadły w pamięć; cytuje je nie tylko w swoim dziele, ale i we własnych znów listach, np. owo wyrażenie pani de Sévigné o swoim synu, który „potrafi przegrywać nie grając, płacić nie wychodząc z długów i trwonić bez blasku”; parę razy matka mówi to do bohatera powieści, a parę razy sam Proust w listach powtarza to w odniesieniu do siebie.

Można powiedzieć, że stosunek do pani de Sévigné służy Proustowi niemal za kryterium dla człowieka. Kiedy zastawszy babkę Marcela z tomem *Listów* w ręku, pani de Villeparisis zdobywa się na parę słów o „przesadnej” miłości pani de Sévigné do córki, babka co prędzej odmienia temat nie chcąc rozmawiać o swoim ideale z osobą niezdolną go zrozumieć. Za to p. de Charlus, któremu Proust gotów jest wiele darować przez wzgląd na jego wrażliwość serca, rozumie doskonale uczucia pani de Sévigné, zna te uczucia,

<sup>93</sup>*d’Orléans-Longueville, Charles-Paris* (1649–1672) — kandydat do polskiego tronu wysuwany przez obóz profrancuski podczas walki stronnictw po wyborze Michała Korybuta Wiśniowieckiego; zginął podczas forsowania Renu w bitwie pod Tolhuis. [przypis edytorski]

<sup>94</sup>*bitwa pod Podhajcami* (1667) — zwycięstwo dowodzonych przez Sobieskiego wojsk Rzeczypospolitej nad przeważającymi siłami Tatarów i Kozaków. [przypis edytorski]

<sup>95</sup>*Madame* — tu: tytuł bratowej króla Francji. [przypis edytorski]

mimo iż zwrócone u niego do innych przedmiotów... Natomiast dla pedanta Brichot, dla modernistycznej snobki pani de Cambremer czar pani de Sévigné będzie martwą literą.

I w miarę tych refleksji uczulem się po trochu... babką Prousta. Sięgnąłem po osiem tomików pani de Sévigné, które z dawna gnuśniały u mnie w swojej cielęcej skórze na najwyższej półce pod sufitem. Odczytuję je od paru tygodni, znajdując w tym wiele rozkoszy. To przyjemne stare wydanie z r. 1775 jakże pachnie epoką — o wiek już późniejszą od samych *Listów*, ale jakże im jeszcze bliską, nawet w przypisach bezimiennego wydawcy, wśród których znajdujemy takie dokumenty płoczej mądrości życia: „Utrzymują, że gdyby dwie bardzo się kochające osoby podjęły wspólną podróż w jednej lektyce, znieawidziłyby się w końcu z całego serca...” Pani de Sévigné uśmiechnęłaby się pobłaźliwie do tego komentarza, bo milej margrabinie, gorliwej chrześcijance i najprzykładniejszej wdowie, zdarzy się z rozbawieniem przytoczyć w liście wyznanie swojej znajomej, niejkiej pani de Marans, że „wolałaby raczej umrzeć niż oddać się człowiekowi, którego by kochała, ale gdyby spotkała mężczyznę, który by ją kochał i który by się jej podobał, wówczas, o ile by go nie kochała sama, byłaby gotowa...”

Dowiadujemy się z tegoż listu, że nawet La Rochefoucaulda zatknęło, kiedy usłyszał tę „maksymę”! Przelicytowano go w subtelności. Bo zważmy, ile zagęszczonych problemów psychologicznych mieści się w tym jednym zdaniu, będącym niby opilkim z wielkiego warsztatu duszopoznawczego, jakim był ów wiek XVII, a tym lepiej zrozumiemy, czemu ta pani de Sévigné, tak bliska Proustowi od dziecka, a kryjąca tyle niespodzianek, musiała mu być droga. Może jej właśnie, tej milej margrabinie, szukał w swoich wędrówkach po salonach schyłkowego Faubourg Saint-Germain; ale spotkał tylko oschłą Oriane, pindowatą panią de Cambremer i parę innych. I zemścił się na nich za to, że nie były tą wielką damą wielkiego wieku, której kult wszczepiła mu babka...

## KOMEDIA SŁÓW

Jedną z zasadniczych idei Prousta jest nieprzenikalność światów w tym sensie, że każdy człowiek jest dla siebie odrębnym światem. Wszystko dochodzi do nas załamane przez jakiś pryzmat, wciąż zmieniający się zresztą, odmienny dla każdego. Ludzie ocierają się o siebie, spotykają się, żyją z sobą, mają złudzenie, że się znają, czasem, że się kochają, ale pozostają sobie, nawet w najbliższych stosunkach, zasadniczo obcy. I jak nie mają pozostać obcy, skoro jedynym prawie sposobem komunikowania się jest słowo, a owo słowo jakże jest grube, jak mało wyraża z istoty rzeczy. Język, zrodzony dla celów praktycznych, staje się tępy i mętny, gdy próbuje oddać myśli i uczucia. Jest przede wszystkim bardzo nieosobisty. Dotrzeć do własnej głębi, uzewnętrznić ją to sprawa ogromnego wysiłku! Potrzebę tego wysiłku odczuwał Proust jak mało który z pisarzy; trudność sprostania mu i żywe poczucie tej trudności kazały mu może tak długo odwlekać moment pisania, a samodzielność osiągniętego wyniku była może zrazu zaporą między nim a czytelnikami.

Tak jest w literaturze, a w życiu? Tu chcieć się wiernie dzielić z innymi każdorazowym stanem duszy byłoby bezcelowe. Doraźne znajdowanie słów na wyrażenie autentycznego odcienia stanowi tym bardziej wysiłek, którego ludzie na co dzień nie podejmują i przed którym bronią się wytwarzając sobie język umowy złożony z utartych formuł. Gdyby ktoś próbował udzielać się drugim naprawdę, raczej zmęczylby ich, niżby się dał im poznać. Proust miał tę pasję niemal od dziecka, koledzy jego już w szkole nazywali „*proustifier*” ową żądzą ścisłego formułowania tego, co im się zdawało czym subtylizowaniem bez treści. Wymykali się ze śmiechem, kpili sobie z jego nieskończenie długich wyjaśniających listów, już pełnych odgałęzień i nawiasów, a mały Proust cierpiał; on marzył o prawdziwej przyjaźni, opartej na zrozumieniu!

Ludzie instynktownie uciekają wtedy w komunał, inaczej rozmowa byłaby za męcząca, za pracowita; aby się móc podzielić tym, co nazywamy swoimi myślami, człowiek musi je uprościć, zbanalizować. A w potocznych stosunkach nietaktem po prostu jest mówić coś innego niż zdawkowe rzeczy zdawkowym językiem. Zresztą i ten, kto na pozór zaskakuje oryginalnością, najczęściej mówi językiem umownym, tym, który ma obieg w pewnych kołach, w pewnych latach, w pewnych środowiskach — i który przemija. Nic bardziej uprzykrzonego — zauważa gdzieś Proust z powodu Roberta de Saint-Loup i „Racheli-kiedy-Pan” — niż oryginalność wspólna wielu osobom.

I nasuwa się pytanie, czym jest w ogóle język, którym się posługujemy, jakie czynniki kształtują go kolejno, szkoła, koledzy, wspólnie czytane książki, towarzystwo... Każde koło wytwarza swoją gwarę, niedostateczną i śmieszoną, skoro się na chwilę wyjdzie z jej zasięgu. Kochankowie tworzą sobie swoisty szczebiot, który pozwala im godzinami rozmawiać nic nie mówiąc, co ich ratuje od prędkiego bankructwa; młodzi intelektualiści produkują wspólny kapitał przymiotników i rzeczowników, pozwalający im wymieniać bez wysiłku również gromadne oburzenia i entuzjazmy. Między ludźmi długo obcującymi ze sobą wytwarzają się językowe szyfry, nasiąkłe aluzjami do rzeczy wspólnie przeżytych czy przegadanych. Bez tych skrótów tzw. wymiana myśli stałaby się bardzo uciążliwa, po nich rozpoznają się ludzie jednej kultury.

Proust odznacza się niezmiernie wyczuloną wrażliwością na słowo. W życiu wyrażało się to u niego fenomenalną zdolnością imitatorską, z której dużo weszło w jego twórczość. Każda z mnóstwa figur, które stworzył, ma swój własny język aż do najdrobniejszych odcieni — a raczej najczęściej nie tyle własny język, ile własną mieszaninę formuł. Proust śledzi z zainteresowaniem wędrówki słów, zwrotów. Młody Bloch posługuje się językiem „homeryckim” — owoc lat szkolnych oraz kultu pewnych kół w pewnej epoce dla poety Leconte de Lisle’a, z domieszką arogancji odczytanego i pretensjonalnego uczniaka, który mówi „żałosny facet” o Mussecie, „niejaki Racine” i „ojciec Leconte, miły bogom nieśmiertelnym”. Ale siostry Blocha, które ani nie uczyły się greki, ani nie czytały Homera, używają tych samych przejętych od brata epitetów mówiąc jedna do drugiej: „Idź, uprzedź naszego roztropnego ojca i naszą miłą bogom macierz”. Od panien Bloch przejmą może tę gwarę ich przyjaciółki, kombinując ją z innymi znowu naleciałościami... I rzecz osobliwa — ze smarkaczem Blochem schodzi się poniekąd stary akademik Brichtot, gdy, na odwrót, dla dowcipu mówi o rzeczach dawnych zmodernizowaną gwarą, nazywając np. królową Blanę Kastylską „pierwszym z prefektów policji herbu Za mordę”, „obskurną Kapecianką, która chodziła z Plantagenetem, zanim się za niego wydała” itp. Wybrednego Swanna, który nawykł do innej konwencji dowcipu (bo dowcip też jest w znacznej mierze rzeczą konwencji), razi ta maniera; Swann znowuż ma inną, polegającą na tym, aby pewne słowa wymawiać jakby w cudzysłowie, przez co mówiący pozostaje niejako na zewnątrz tego, co mówi, nie angażuje się, w czym wyraża się u Swanna jego charakter światowca i dyletanta. Odeta ma manierę dość pospolitą, polegającą na pstrzeniu rozmowy banalnymi zwrotami angielskimi; nadworny malarz Verdurinów posługuje się soczystym, a jakże zbanalizowanym językiem cyganerii; doktor Cottard przerywa mu mozolnymi kalamburami, których nikt przeważnie nie rozumie, bo przychodzą za późno.

Ten doktor Cottaird — później wielki uczony, luminarz Fakultetu — jest arcydziełem w swoich dwóch fazach. Przez pół życia uczy się gotowych zwrotów, nie mogąc pochwycić, czemu i kiedy się ich używa, i z podziwem patrząc na panią Verdurin, która operuje nimi z nieomylną swobodą. Nie obdarzony zbyt lotną wyobraźnią, doktor nie rozumie np., czemu się mówi o aktorce Bermie, że się „cała spala na scenie” (porównać to z wysiłkiem młodego Marcela, by na kilkunastu stronicach określić wrażenie gry Bermy!), to znów pyta niepewnym głosem: „Więc to jest to, co się nazywa muzyk *di primo cartello*<sup>96</sup>?” Ale przez drugą połowę życia używa już tysiąca podobnych formuł z całą pewnością, wypełnia nimi całą rozmowę. Co więcej, przejmuje je od niego kochająca żona, która — to już szczyt! — cytuje męża mówiąc: „To jest *nec plus ultra*, jak powiada mój mąż”. Ta pani Cottard, zakamieniała mieszcza, ma język inkrustowany elementami rycerskimi: wciąż „daje konia z rzędem”, „kruszy kopie”, „podnosi przyłbicę”, „zdobywa ostrogi” — przy czym pochodzenie tych nawyków językowych gubi się już w mroku. Są wreszcie właściwości pewnych „paczek”, „klanów”, stanowiące jakoby o wspólności duchowej grupy; tak w kółku Verdurinów mówi się obowiązkowo: *Dziewiąta, Norymberscy*<sup>97</sup>, a ktoś, kto by powiedział *Dziewiąta symfonia*, zgubiłby się, dowodząc, że jest człowiekiem bez kultury. Tak blahe są zazwyczaj kategorie, wedle których klasyfikuje się ludzi.

Udzielanie się wyrażen, wędrówka słów stanowią proces nader tajemniczy. Proust porównywa je do owych nasion, które mogą się przemieszczać na znaczną odległość przez morza,

<sup>96</sup>*di primo cartello* (wł.) — pierwszorzędnym, najwyższej klasy. [przypis edytorski]

<sup>97</sup>*Dziewiąta, Norymberscy* — skrótowo o utworach: *Dziewiąta Symfonia* Beethovena oraz *Śpiewacy norymberscy* Wagnera. [przypis edytorski]

uczezione pledu jakiegoś podróznego. Odeta przejmując poprzez Swanna styl mówienia Guermantów, których nie zna i od których jest bardzo daleko; nie wiadomo zresztą, w jakiej mierze Swann ten styl od Guermantów przejął, a w jakiej go im zaszczylił. Rozmowa Odety zdradza zresztą warstwy geologiczne języków wziętych od kolejnych kochanków w rozmaitych fazach jej życia; od jednego z nich zapewne przejęła angielszczyznę, tak jak od któregoś z nich japońszczyznę w urządzeniu mieszkania, wyrugowaną pod wpływem krytycznych uwag jednego z następców. Saint-Loup od kochanki swojej Racheli wraz z radykalizmem społecznym i dreyfusizmem przejął słownictwo, które ona znowuż miała od swoich przyjaciół intelektualistów. Słownictwo to — nalot przemijających mód literackich — wyrażało się zwłaszcza w przymiotnikach, jak „ezoteryczny”<sup>98</sup>, „kosmiczny”, „fatydyczny”<sup>99</sup>. Kiedy Saint-Loup się odkocha i zerwie z Rachelą, przestanie wierzyć w niewinność Dreyfusa i zmieni zarazem słownik, chociaż to przyjdzie wolniej i mniej całkowicie. Ale nasiąkły urokiem przymiotników, zaopatrzony w inne, bez przymiotników życie pięknoducha byłoby zbyt uciążliwe.

Pan de Norpois, dyplomata starego kroju, jest znów na inny sposób słownikiem komunałów. I uderza nas, czemu właśnie w dyplomacji, która rozstrzyga o losach świata, o bardzo pozytywnych interesach, o krwawych i śmiertelnych zatargach, wyrobił się język zawily, napuszony, ogólnikowy, obrazowy, w którym mówi się jakby po to, by powiedzieć jak najmniej? Dyskurs pana de Norpois na temat toastu króla Teodozjusza oraz śmiałości, z jaką, jego zdaniem, monarcha ten przełamał banalność oficjalnych przemówień używszy tak rewolucyjnego zwrotu jak „powinowactwo łączące ze sobą dwa kraje”, jest arcydziełem subtelnego humoru Prousta. Zresztą zwroty, których elegancja ściśle panu de Norpois drogę do Akademii Francuskiej, w rodzaju: „O ile wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, o tyle droga wiodąca z Paryża do Londynu idzie nieodzownie przez Petersburg”, nie straciły nic ze swojej atrakcyjności; przed paru laty premier angielski<sup>100</sup> sprawił w parlamencie głębokie wrażenie oświadczeniem, że „granice Anglii leżą już nie na skałach Dovru, ale nad brzegami Renu”.

Tak więc współżycie nasze we wszelkiej formie jest wymianą gotowych formuł... I literatura — nawet dobra literatura — ułatwia sobie nimi zadanie; chętnie przyjmuje za dobrą monetę kursujące liczmany myśli i uczuć i puszcza je dalej w obieg. Olbrzymia zdobycz Prousta w znacznej mierze polega na wyparciu tych liczmanów i przypomnieniu, że wartość ich — praktycznie niezaprzeczona — dla kogoś, kto chce naprawdę myśleć, jest jednak żadna.

Zresztą i komunał ma swój sens, byle umieć w nim czytać. Jedną z najbardziej odkrywczyczych scen u Prousta jest ta, kiedy u bohatera książki po kilku latach niewidzenia zjawia się Albertyna, którą znał w Balbec jako hardą i nieprzystępną panienkę. Chciał ją wówczas pocałować — wydarła się z oburzeniem. Teraz, po kilku latach, uderza go przede wszystkim zmiana w jej słownictwie. W Balbec Albertyna miała wyrażenia w rodzaju tych, które — zauważa Proust — matki przekazują córkom niby kosztowności oddawane im w miarę dorastania. Kiedy raz dziękując obcej pani za jakąś uprzejmość Albertynka powiedziała: „Pani mnie zawstydzła”, ciotka jej mimo woli spojrzała na męża, który mruknął filozoficznie: „Ha cóż, idzie jej na czternasty rok!”

Ale teraz dawny pensjonarsko-domowy język Albertyny ustąpił miejsca innemu, pełno w nim zwrotów zagadkowego pochodzenia, słów, w których Marcel mimo woli czyta historię jej ostatnich lat. Kiedy mówiąc o jakimś pojedynku, Albertyna powiada: „To są sekundanci zupełnie *prima*”, lub kiedy używa zwrotu: „iks czasu”, młody neurastenik odczuwa zarazem bezwiedną ulgę i przypływ nadziei; w zwrotach tych widzi mglisto ślady schadzek, pocałunków, podejrzanych przyjaźni, mężczyzn, którzy przeszli przez życie dziewczyny i utworowali mu drogę... Przeczucie to krystalizuje się w pewność, kiedy Albertyna użyła wyszukanego słowa: „mniemam”. O ile już po „iks czasu” Marcel objął ją wpół, po „mniemam” przechyła ją bez wahania na łóżko. I nie zawiódł się.

Deseń utworu Prousta ma wiele wzorów, których nitki splatają się i krzyżują tworząc bogatą tkaninę; otóż jednym z tych wzorów jest „komedia słów”, przewijająca się

<sup>98</sup>ezoteryczny — dostępny tylko dla wtajemniczonych. [przypis edytorski]

<sup>99</sup>fatydyczny (z fr. *fatidique*) — wieszcz. [przypis edytorski]

<sup>100</sup>premier angielski (...) że granice Anglii leżą już nie na skałach Dovru — Stanley Baldwin w przemówieniu 30 lipca 1934. [przypis edytorski]

przez całe dzieło. Swoisty język stanowi dla Prousta niezawodny wykładnik odcieni psychologicznych, niemal historię każdej z osób, ale nie przez treść słów, raczej przez ich formuły.

Czasem zresztą najwymowniejsze są „bezwiedne objawy języka tak różnego od tego, jakim mówimy zazwyczaj, kiedy pod wpływem wzruszenia zamiast zamierzonych słów nastęrczy się całkiem inne zdanie, wyłaniające się z nieznanego jeziora, gdzie żyją wyrażenia nie mające związku z myślą i przez to samo odsłaniające ją”. Ale również banalności stanowiące większość rozmów bywają bardzo wymowne. Toteż sławne sceny u Prousta, np. ów trzy czwarte tomu zajmujący podwieczorek u pani de Villeparisis, obiad u księżnej de Guermantes, mogą być — obywając się bez akcji — tak zajmujące dzięki temu, że cała akcja przenosi się w akty udziału w rozmowie; jest to niby symfonia charakterologiczna, w której każdy z uczestników jest poszczególnym instrumentem. I słyszymy te osoby tak, jakby je Proust imitował głosowo, i na tym może polega owo poczucie osobistej znajomości, jakie czytelnik Prousta ma w stosunku do poruszanych przez autora figur.

Nie podobna wyliczyć tu wszystkich spostrzeżeń, jakie nastęrcza Proustowi sposób mówienia każdej z jego postaci. Siostry babki, dwie stare panny żyte z sobą, w wiotkości swoich aluzji zrozumiałe są tylko dla siebie wzajem — dla nikogo więcej. Księżna Oriana od czasu do czasu z wdziękiem akcentuje większą niby to rubaszność. Księżę de Guermantes uważa, że winien jest swemu rodowi i jego świetnej tradycji to, by w wysłowieniu zachować barwę „*ancien régime*”<sup>101</sup>, ale zatraciwszy poczucie starych form języka, klubowiec ten podrabia je dość niezdarnie, gdy natomiast kucharka Franciszka całkiem naturalnie używa słownictwa pani de Sévigné, które przetrwało w chłopskim języku jej stron. Ale już córka jej, paryżanka, nasiąka gwarą ulicy, dowcipami z operetek w rodzaju: „To nie jest z prawdziwego zdarzenia” itp.; z kolei matka zaraża się od córki i czysty język Franciszki kazi się paryskim *volapükem*<sup>102</sup>, a równolegle z językiem psują się jej cechy charakteru. Bo jeżeli charakter wyraża się w języku, w zamian język może oddziaływać na charakter.

Powierzchnownego czytelnika Prousta mogłyby razić całe stronicę poświęcone etymologii wioski normandzkich (*Sodoma i Gomora*). To są bardzo osobiste stronicę samego Prousta, którego od dzieciństwa nazwy te pobudzały do marzeń, niepokojąc go swoją tajemnicą. Potem bohater książki poznał dziełko proboszcza z Combray, domorosłego etymologa, którego wiedza otworzyła mu całe światy; uczy się w składnikach tych nazw czytać przeszłość, odnajdywać warstwy cywilizacji, najazdy Normanów, zdobycze Kościoła, powinowactwa germańskie. Ledwie posiadał te sekrety, dowiaduje się z ust fachowego profesora Brichot, że owe nęcące etymologie są przeważnie dyletanckie i fałszywe; profesor podaje w ich miejsce inne, wiarogodniejsze. Ale ta pozytywna wiedza odziera miejscową geografę z jej poezji... Jest w tym analogia z kolejnymi stopniami wtajemniczenia, jakie młody bohater przechodzi w stosunku do ludzi, których poznaje.

Język pana de Charlus to całe studium ewolucji charakteru. Ten wielki pan, dumny, pyszny, pełen literackiej, nieco staroświeckiej kultury, lubuje się w precyzji słowa, którym posługuje się po mistrzowsku, zwłaszcza w zakresie chłodnej impertynencji, opanowany, opancerzony, miażdżący. Potem p. de Charlus starzeje się, zaniedbuje; coraz bardziej poddaje się swojemu zboczeniu, osuwa się w plugawe stosunki. I wówczas występuje u tego barona dziwna maniera, coraz częściej używa gwary szumowin społecznych, ale używa jej rozmyślnie, aby (to już typowa „proustyfikacja”) ktoś nie pomyślał, że jej przez ostrożność unika. A u Albertyny jedno szpetne słowo, które się jej wymyka, otwiera perspektywy na całe przestrzenie jej tajemnego życia.

W charakteryzowaniu języków dochodzi Proust do wyrafinowanej subtelności. Kiedy np. po latach odnajdujemy malarza Elstira, nie poznamy już w wielkim artyście, zrównoważonym, pełnym dojrzałej mądrości, dawnego rozczochranego cygana. Ale kiedy malarz wpada w zapał objaśniając młodemu przyjacielowi piękności kościoła w Balbec, nagle w chwili mistycznego niemal entuzjazmu podziwuje — och, ledwie wyczuwalnie — w języku jego coś z dawnej hiperbolicznej gwary „pana mistrza”. Ale tak lekko, że nie

<sup>101</sup>*ancien régime* (fr.: stare rządy) — określenie systemu polityczno-społecznego Francji funkcjonującego przed rewolucją 1789 r. [przypis edytorski]

<sup>102</sup>*volapük* — sztuczny język opracowany w 1879 roku przez Johanna Martina Schleyera, czerpał słownictwo z angielskiego, francuskiego i niemieckiego, często zniekształcając źródłowe wyrazy. [przypis edytorski]

ma nawet całkowitej pewności, czy Proust posłużył się tym efektem świadomie, co by zresztą w niczym nie zmniejszało jego trafności.

Kiedy czytałem Prousta, uderzało mnie, że mniej więcej w tej samej epoce wiele z tych samych sposobów mówienia można było spotkać w małym, odległym Krakowie. Ze artykuły „Czasu”, poświęcone polityce zagranicznej, pisane bywały stylem pana de Norpois, w tym nie ma nic dziwnego, bo ten styl przenosił się za pomocą druku, bodaj przez tę „Revue des Deux Mondes”, której pan de Norpois był filarem, a która była w ówczesnym Krakowie pilnie czytana. Ciekawsze jest, że paniusie na fiksach<sup>103</sup> mówiły wiernie stylem pani Cottard i pani Bontemps, a panienki gotowymi zwrotami Gilberty; to były widocznie owe nasiona, które wędrują w dalekie strony na pędzie podróznego. Nie mówiąc o języku pracowni malarskich, kawiarni literackich, ten język grasował w całej Europie. Bo w istocie nie ma nic wspólniejszego niż pewne formy oryginalności.

Tworzenie lokalnej gwary jest, jak wspomnieliśmy, niemal kwestią bytu dla kochanków, którzy inaczej rozmawialiby przeważnie z sobą jak gęś z prosięciem. Te przewziska, te wyrażenia nasycone wspomnieniami chwil symulują w uroczy sposób — do czasu — spójnię duchową. Znajdziemy u Prousta przykłady, jak się tworzy ten miłosny język. Po pamiętnym powrocie Swanna w powozie, z beznadziejnie szukaną i nagle spotkaną na bulwarze Odety, zgniecione w uścisku kwiaty katlei utrwaliły się w ich języku — w ich szyfrze — wyrażeniem „*faire catleya*” na oznaczenie pieszczoty miłosnej. I kto wie, może z kolei po Swannie i Odecie to wyrażenie „*faire catleya*” przejęła — zrazu żartobliwie — niejedna para kochanków spośród czytelników Prousta. Byłby to dość wzruszający przyczynek do proustowskiej fizjologii słowa.

Temu tak niedoskonałemu — gdy chodzi o wyrażenie uczuć — narzędziu, słowu, przeciwstawia Proust muzykę wcieloną w utwory genialnego artysty, zahukanego niezdarą w życiu, zuchwałego odkrywcy w sztuce. Nigdy — sądzi Proust — słowo nie posiada tej ścisłości, prawdy, logiki co muzyka. I kto wie — pyta — czy ludzkość, zboczywszy z drogi muzyki na drogę pojęciowego języka, nie zabląkała się w ślepy zaułek? Bo wszystko to, co istotnie wyraża nasze stany ducha, bezwiedną pamięć, jej skojarzenia, rodzące się niespodzianie, np. ze smaku zmaczanej w herbacie magdalenki lub ze swoistego zapachu stęchlizny, nieuchwytnie drgnienia — wszystko to umyka się słowu; słowo pogrubia i fałszuje, w najlepszym zaś razie pozwala artyście z niezmiernym mozołem zbliżyć się — jakże niedoskonale — do tej głębokiej istoty, która bez reszty wyraża się w sonacie lub septecie Vinteuila. Prawdziwe życie ludzkie rozgrywa się w tym niewysłowionym świecie; co można pokazać z ludzi w zakresie słowa, to są jakieś komiczne marionetki, usiłujące się wyrazić zlepkim kłamliwych formuł rozmaitego pochodzenia.

I posiadłszy tę gorzką wiedzę, Marcel najbliższy się czuje Albertyny wówczas, gdy patrzy na nią śpiącą albo gdy myśli o niej słuchając muzyki Vinteuila...

## MIĘDZY LAUREM A PARODIĄ

Wielki cykl Prousta jest jednym z najdziwniejszych arcydzieł. Nasycony smakiem wieczności, tragiczny chwilami napięciem mózgu i woli w tym, aby się wyzwolić spod ucisku Czasu, tkwi równocześnie po szyję w aktualności, w epoce, w środowisku. Ten amant wieczności jest równocześnie, jak mało kto, dzieckiem swojej chwili, swojego bruku. Dziwię się, gdy czasem krytyka francuska podnosi międzynarodowość Prousta; nas, cudzoziemców, uderza, przeciwnie, to, jak bardzo on jest francuski. Wszystko wiąże się u niego z historią, kulturą, sztuką, literaturą Francji — aż do ich *privatissimów*. Proust najdalej jest od szowinizmu (dowodzi tego choćby część utworu malująca atmosferę Paryża w czasie wojny z Niemcami), miał przyjaciół wszelkich narodowości, pragnął być czytany na całej planecie po wszystkie wieki; tym samym mogłoby dziwić, że tak często wiąże swoją myśl z tym, co wydaje się skazane na nietrwałość. Ileż szczegółów, aluzji będzie w jego dziele coraz trudniejszych do zrozumienia! Imponująca jest ufność, z jaką Proust zdaje się wierzyć, że to, co on związał ze swoją myślą i z jej życiem, nie potrzebuje się bać o swoją nieśmiertelność.

Przyczynia się do tego może i odrębny świat, w którym żył. Ten świat rozciągał Francję — ściślej mówiąc, Paryż — na całą kulę ziemską. Podobno, kiedy Proustowi przypadła

<sup>103</sup>fiks (przest., z fr. *jour fixe*: ustalony dzień) — spotkanie towarzyskie, przyjęcie. [przypis edytorski]



nagroda Goncourtów, dostał kilkaset listów z powinszowaniami od czytelników z całego globu. Ci czytelnicy to owi paryżanie „*in partibus*”<sup>104</sup>, jakich tyłu było jeszcze do czasu wielkiej wojny. Ci chwyтали zapewne każdą aluzję towarzyską czy literacką. Zwłaszcza literacką. A literaturą przesiąknięty jest u Prousta nawet ów lokajczyk, który, pisząc do swojej wioski, nadziewa komicznie list bezładnymi cytatami z poetów i powołuje się na „sonet Arversa”! Nie tylko lokaje, ale i książęta pasjonują się u Prousta poezją; dość przypomnieć dyskusje o Wiktorze Hugo na obiedzie u pani de Guermantes. W tej atmosferze nie przychodziło Proustowi na myśl troszczyć się o to, w jakiej mierze rozumiała będzie dla czytelnika igraszka literacka, w której w kilkusetwierszowym ustępie parodiuje styl *Dziennika Goncourtów*, przyjmując fikcję, że Edmund de Goncourt znalazł się u pani Verdurin na obiedzie.

Ale nie tylko z tego powodu nastęcza się nam w związku z Proustem nazwisko Goncourtów. Uderza nas ono i w życiorysie pisarza. Każda biografia Prousta notuje, że przełomowym punktem jego kariery pisarskiej było przyznanie mu nagrody Goncourtów w r. 1919. Znakomity krytyk Thibaudet widzi wręcz „początek epoki literackiej” w tych dwóch faktach: otrzymaniu przez Prousta nagrody Goncourtów i pojawieniu się *Młodej Parki*, arcydzieła Valéry’ego. Wyraźnie: nie w pojawieniu się utworu Prousta, ale w przyznaniu mu nagrody Goncourtów. Komuś stojącemu z dala może się wydać dziwne, że w kraju posiadającym, jak Francja, dziesiątki, jeżeli nie setki nagród literackich, jedna z nich, i to stosunkowo młoda, może odgrywać tak magiczną rolę. A jednak nie ma w tym przesady. Gdyby nie ta konsekracja, promieniowanie dzieła Prousta jakżeby się opóźniło, może w ogóle minęłoby się ze swoim momentem. Nieznany wczoraj, obudził się Proust sławny nazajutrz: takie jest działanie nagrody Goncourtów — ale tylko jej jednej. Leon Daudet, jeden z dziesięciu członków tej partyzanckiej Akademii, stwierdza w swojej ostatniej książce (*Du roman à l’histoire*), że o ile nagroda Akademii Francuskiej nie zwiększa ani o sto egzemplarzy sprzedaży nagrodzonej książki, o tyle nagroda Goncourtów daje na rynku księgarskim trzydzieści lub czterdzieści tysięcy egzemplarzy więcej, i że „od r. 1903 wyroki nagrody Goncourtów władają opinią w zakresie literatury”. Można by to tłumaczyć niezależnością sądu, oddaleniem wszelkich postronnych kryteriów. Zapewne, niemniej jednak olbrzymi *prestige* dorocznych „Goncourtów” — często zresztą mocno krytykowanych i wątpliwych w swoim wyborze — skłaniałby w istocie do uznania jakiegoś magicznego fluidu, tajemniczo płynącego z wieloletniej pasji literackiej dwóch pisarzy, którzy przez cały ciąg swego życia nie mieli jednego drgnienia serca nie oddanego myśli i sztuce.

Co się tyczy niezawisłości sądu, nagroda przyznana Proustowi dowodzi jej w istocie. Trzeba sobie uprzytomnić, że działo się to w niespełna rok po skończeniu wojny przez skrwawioną Francję, że kontrkandydatem *Zakwitających dziewcząt* Prousta był Dorgelès i jego piękna książka wojenna *Drewniane krzyże* i że mimo to zwyciężył Proust utworem tak, zdawałoby się, odległym od nastrojów chwili. Dodajmy, że najżarliwszym obrońcą Prousta był Leon Daudet stojący pod każdym względem na przeciwnym krańcu, z innego świata i obozu. I to wreszcie, że nagradzając Prousta sędziowie przeszli ponad obyczajem nagrody, która w intencjach fundatora miała służyć na to, by jakiemuś młodemu autorowi wygładzić materialne trudności początków. Otóż Proust miał czterdzieści osiem lat i był notorycznie człowiekiem bardzo zamożnym. Literackie sumienie sędziów zwyciężyło i ten wzgląd.

I z pewnością ta czysta i zaciekła pasja literatury wyróżnia nagrodę Goncourtów spośród innych. Ona też daje fizjonomię ich Akademii i pozwala jej rywalizować z samą Akademią Francuską, która w składzie swoim i celach nie jest instytucją czysto literacką. Życie samych Goncourtów było, jak rzekliśmy, rzadkim przykładem absolutnego pochłonięcia literaturą. Ona to stopiła w nierozdzielną jedność mózgi dwóch braci, z których żaden nie miał biografii poza historią ich dzieł, którzy w ciągu dwudziestoparoletniej współpracy rozstali się ledwo dwa razy na przeciąg jednej doby, którzy myśleli i tworzyli razem tak dalece, że swój *Dziennik* pisali razem, używając w nim wspólnie formy „ja”. To braterstwo literackie było mocniejsze niż śmierć. Starszy Edmund przeżył przeszło o ćwierć wieku młodszego Juliusza (zm. w r. 1870), ale dalsza jego twórczość była

<sup>104</sup>*in partibus* (łac.) — skrócony łac. termin *in partibus infidelium*: w krajach niewiernych. [przypis edytorski]

tak dalece wierna wspólnej myśli, że dla publiczności i krytyki osierocony Edmund de Goncourt pozostał nadal „Goncourtami”. I ufundowana przez Edmunda Akademia nosi oczywiście godło tej liczby mnogiej.

Nie jest moim zadaniem w szczupłych ramach tego artykułu przypominać bogatą działalność Goncourtów jako pisarzy; pragnę jedynie mimochodem przypomnieć okoliczności, dzięki którym zyskali możliwość stworzenia tej potęgi, jaką w życiu literackim Francji na długo po ich śmierci, gdy oni sami byli już zapomniani i porzuceni przez publiczność, stali się — „Goncourci”. Bracia Goncourt nie byli za młodu bogaci, posiadali jednak ową szczęśliwą materialną niezależność, która pozwoliła im nie gonić za zarobkiem z pióra i iść drogą swoich upodobań. Upodobania te skierowały ich zrazu ku historii, ale pojętej dość odrębnie. Historią były dla nich nie wypadki polityczne, wojny i traktaty, ale zwłaszcza życie społeczeństw, ewolucja pojęć i obyczaju. Pierwsze ich książki mają znamienne tytuły: *Historia francuskiego społeczeństwa za rewolucji* i *Historia francuskiego społeczeństwa za Dyrektoriatu*. Szukali tej historii w tysiącnych dokumentach, wertując broszury, gazety, protokoły, archiwa, listy prywatne, a także ryciny, sprzęty — pierwsi może docenili znaczenie sztuki, mody, stroju, mebla jako dokumentu historii. To zrodziło w nich pasję kolekcjonerską; skupowali i gromadzili rękopisy, pierwodruki, miniatury, sztychy — zwłaszcza osiemnastowieczne. Ta kolekcjonerska pasja rozszerzyła się z czasem; między innymi bracia Goncourt pierwsi odkryli japońszczyznę. Zbiory ich, skupiane przez całe życie ze znanstwem, nabrały wysokiej wartości, zwłaszcza że — dzięki artystycznej propagandzie Goncourtów — to, co ich pasjonowało, stało się poszukiwane i modne; cena sprzedaży tej kolekcji stworzyła duży kapitał — podstawę Akademii i dorocznej nagrody. Bo Akademia Goncourtów tym się różniła od innych, że obowiązki jej członka miały być niewielkie, a korzyści materialne dość znaczne; doceniając wagę materialnej niezależności artysty, Edmund Goncourt chciał dziesięciu pisarzom zapewnić dożywotnio tę niezależność. Bo w istocie, w przedwojennej epoce 6000 fr rocznie — a tyle wynosiły apanaże członka ich Akademii — dawało jeżeli nie dobrobyt, to zabezpieczoną egzystencję.

Nagroda Goncourtów tym się też wyróżnia, że bierze pod uwagę tylko prozę — w szczególności powieść. Powieść była w pojęciu Goncourtów najbogatszą, najbardziej nowoczesną formą wypowiedzenia się. Własne ich powieści miały ścisły związek z ich pojmowaniem historii, również czerpały życie w dokumencie ludzkim. Historia to dla nich „powieść, która się zdarzyła; powieść to historia, która się mogła zdarzyć”. Każda ich powieść to odrębne, drobiazgowo udokumentowane środowisko.

Z tej pasji dokumentu urodził się również słynny *Dziennik* Goncourtów. Jest to nie tyle dziennik ich życia — bo nie mieli prawie życia — ile olbrzymi szkicownik, gdzie zapisane jest na gorąco wszystko, co widzieli, słyszeli, zaobserwowali, pomyśleli. Niejeden ustęp z *Dziennika* odnajdzie się — dosłownie lub w transpozycji — w którejś z ich powieści. Interesujące jest czytać powieści Goncourtów mając w pamięci tomy ich dziennika, przy czym często stwierdza się, że prawda życiowa niekoniecznie daje prawdę artystyczną. Zwykle *Dziennik* bije ich w powieści; do *Dziennika* wraca się wiele razy, do powieści z trudem.

Ta „prawda”, ta bezwzględna szczerłość dokumentu miała przynieść temu z Goncourtów, który został przy życiu, sporo kłopotów; co więcej, jak ujrzymy, ukochany *Dziennik* Goncourtów omal nie naraził na zniszczenie drugiego ukochanego ich dzieła: Akademii. W zasadzie *Dziennik* miał się ukazać po śmierci obu braci; w miarę jednak jak zapisane słowa i fakty stawały się odleglejsze, Edmund Goncourt uległ pokusie wypuszczenia kolejnych tomów *Dziennika*. Fanatyzm tej prywatnej Historii kazał mu tracić z oczu zrozumiałe drażliwości jej żyjących aktorów. Wyraziło się to w cierpkiej polemice z Renanem, który po wojnie francusko-pruskiej bardzo niechętnie ujrzał w *Dzienniku* swoje filoniemieckie entuzjazmy z obiadów „chez Magny”. Im bliższe stawały się daty ogłoszanego *Dziennika*, tym bardziej mnożyły się drażliwości i protesty. Co więcej, dopóki Goncourci pisali we dwóch i byli młodszy i ruchliwsi, dziennik notował fakty z pierwszej ręki, później sam Edmund, postarzały, żyjący na uboczu, bardziej zdawał się na to, co słyszał od innych. Może przez odwet za swoje szare życie lubił protokolować rzeczy mocne i jaskrawe, przy czym rosnąca pasja jego do interesującego dokumentu kazała mu zbyt pochopnie i naiwnie przyjmować fakty na wiarę przyjacielskiej relacji. Informatorami

jego byli zbyt często Octave Mirbeau i Jean Lorrain, znani ze swej wybujałej wyobraźni, skłonni do wyjaskrawień i przesady, jeżeli nie wprost do zmyślenia. Przykładem jest ów zdumiewający zapisek z pogrzebu Wiktora Hugo, gdzie pod datą 2 czerwca 1885 r. Goncourt sumiennie notuje:

„W związku z pogrzebem — ciekawy szczegół stwierdzony przez policję. W czasie tych priapicznych nocy wszystkie Fantyny<sup>105</sup> z domów publicznych funkcjonowały na trawnikach Pól Elizejskich mając wstydlive okolice ciała przybrane czarną krepą”.

Szczegół w istocie „ciekawy”, ale braci Octave’a Mirbeau za podwalinę dokumentu to coś, jak gdyby spisywać historię ludzkości pod dyktandem Franca Fiszera, w dniu kiedy był w werwie...

Notatka powyższa znajduje się w jednym z dziewięciu tomów wydanych za życia Edmunda de Goncourt. Tomy te zawierały zapiski przesiane przez autora przez sito tak, aby nie urazić żyjących jeszcze osób. Cóż dopiero mogły zawierać tomy przeznaczone do druku po śmierci! Najdrażliwsze prawdy, sekrety najbliższych przyjaciół i ich rodzin, wszystko tam złożono z tą samą pasją faktu i może nieraz z tym samym brakiem krytycyzmu. I naiwny autor *Dziennika* wyobrażał sobie, że dwadzieścia lat wystarczy na to, by zażegnać wszystkie niebezpieczeństwa!

W dwadzieścia lat po śmierci Edmunda (1896) była pełna wojna, nie czas było myśleć o *Dzienniku*; kiedy zaś w kilka lat po wojnie spadkobiercy testamentu, członkowie Akademii Goncourtów, chcieli przystąpić do zadań wydawców, wzdrygnęli się zajrzawszy do rękopisu. Ale równocześnie w prasie, wśród publiczności, która oczekiwała spodziewanej sensacji, zaczęły się szmery niecierpliwości. Ze zaś „Goncourci” (tak nazywają w skrócie dziesięciu członków Akademii) i ich przywileje były solą w oku dla niejednego, przypuszczono atak do Akademii. Skoro jeden punkt testamentu nie jest wykonany, wołano, w takim razie i inne są nieważne: zważyć testament, rozwiązać Akademię! Akademia oparła się atakom, przetrwała; by ułagodzić opinię — szczęśliwa ekspiacja — wydała na nowo wszystkie pisma swoich fundatorów, od dawna wyczerpane, pozostałe zaś kajety *Dziennika*, złożone w bibliotece, niedostępne dla ciekawych, czekają, aż się ich prawdy dostatecznie odleżą.

Wpływ Goncourtów na parę pokoleń pisarskich był znaczny. Byli prekursorami w jednym zakresie, mieli ambicje wodzów, choć nie mieli temperamentu wodzów. Oni sami uważali się za twórców „naturalizmu”, który Zola, ich zdaniem, jedynie pogrubił i spopularyzował. Bo u nich namiętność autentyzmu, nienawiść do banału wyraziła się w stylu najbardziej wyrafinowanym, w słynnym *epithète rare*<sup>106</sup>, w neologizmach siłących się pochwycić gry barw i odcieni — materialnie i duchowo. „Język niespokojny, niecierpliwy, jakby podrażniony tym, że nie może sprostać temu, co chce oddać — powiada o nich Lemaitre. — Nudzą ich zużyte słowa, stwarzają nowe wyrazy, zwroty, bliscy Saint-Simona w niepoprawności...” Niektóre z zarzutów dziwnie przypominają te, które w początkach stawiano Proustowi.

Byłoby interesujące podjąć studium, w jakiej mierze Proust — w początkach zwłaszcza — podlega wpływowi „*écriture artiste*”<sup>107</sup> Goncourtów, a w jakiej się im przeciwstawia. To pewna, że znalazłoby się u niego tę samą pasję dokumentu, którym staje się nawet konanie ukochanej matki, tę samą (ale mniej naiwną) potrzebę ścisłej informacji, ciekawość tła, środowiska, tę samą bezwzględność spojrzenia, wyrafinowanie stylu, odbanalizowanie słów, bicie ich na nowo swoim stemplem — ale wszystko to w służbie najoryginalniejszej poetyckiej wyobraźni i całkowicie nowej wizji świata.

Osobistego kontaktu między Proustem a patriarchą literatury, zdaje się, nie było. Nie widzimy młodego Prousta na słynnych niedzielach na „strychu” Goncourta, tak jak nie widać go na wtorkach Mallarmégo, skupiających entuzjazmy jego pokolenia. Instynkt ciągnął Prousta do salonów, na plaże, do magazynów mód, gdzie miał znaleźć swoje dzieło, nie zaś do zawodowych skupień literackich. A jeżeli chodziło o mistrza i patrona, potrzeby te zaspokajał bardziej uwodzicielski łowca ówczesnych dusz — Anatole France.

<sup>105</sup> *Fantyna* — bohaterka powieści *Nędznicy* Wiktora Hugo, przez nędzę zmuszona do uprawiania prostytucji. [przypis edytorski]

<sup>106</sup> *epithète rare* (fr.) — rzadki epitet. [przypis edytorski]

<sup>107</sup> *écriture artiste* (fr.: pisanie artystyczne) — impresjonistyczny styl prozy, dążący do oddania wrażliwości autora, często mało komunikatywny. [przypis edytorski]

Niemniej istnieje ślad stosunku Prousta do Goncourtów. Wspominałem kiedyś — w związku z Balzakiem — tezę Prousta, który powiada, że najlepszym sposobem uwolnienia się od ucisku pisarza jest sporządzić parodię jego stylu, w ten sposób kompleks jest rozwiązany. W myśl tej tezy można by sądzić, że Proust odczuwał wpływ Goncourtów jako niebezpieczny dla siebie, bo w cyklu jego parodii literackich, ogłoszonych w „Figarze” w r. 1907, znajduje się parodia Goncourtów, i to bardzo zjadliwa. Przedmiotem parodii — *Dziennik*, którego styl, wyszukany, a niedbały zarazem, świetnie jest podrobiony przy równoczesnym sceptycznym oświetleniu, czym staje się „dokument ludzki” u człowieka bezkrytycznego i naiwnego, żadnego przy tym niezwykłości i bardzo niechętnie godzącego się ze skromniejszą prawdą, gdy plotka była bogatsza i artystyczniejsza, a tym samym — prawdziwsza!

Ale *Dziennik* Goncourtów wraz z jego swoistą deformacją rzeczywistości pojawia się jeszcze raz pod piórem Prousta — w wiele lat później. W ostatnim tomie cyklu (*Czas odnaleziony*) bohater powieści bawiąc na wsi u przyjaciółki lat dziecińczych, Gilberty, obecnie pani de Saint-Loup, sięgając po książkę „do poduszki”, otwiera tom *Dziennika* Goncourtów. W *Dzienniku* tym trafia na długi — oczywiście sfingowany — ustęp, gdzie Goncourt opisuje, jak Verdurin zaciągnął go na obiad w dniu przyjęć żony. Czytamy i my ten urojony *Dziennik* ze zdziwieniem, z zaciekawieniem niby prawdziwy, dowiadując się zeń rzeczy, których nie znaliśmy dotąd. Że np. niepozorny p. Verdurin był niegdyś wybitnym krytykiem sztuki, autorem rewelacyjnej książki o Whistlerze<sup>108</sup>, że ożeniwszy się i popadłszy w nałóg morfiny zaniechał pisania, tak iż własni jego goście nie wiedzą, że w ogóle pisał i był czymś niegdyś... I rozmawiając z Goncourtem jak ze starym swoim znajomym, pan Verdurin odsłania nam całkiem nowego siebie...

Przybywają na; obiad, pani Verdurin sadza Goncourta przy sobie, z drugiej strony dając mu za sąsiada profesora Cottard. Goncourt rozwija całą inwencję „rzadkich przymiotników”, aby opisać wyrafinowanie zastawy oraz potraw, jakie podają. Interesują go goście. Wietrzy lupy dla swego *Dziennika*, nastawia ucha. Sławny uczony Cottard wydaje mu się niepospolitym umysłem, skarbnicą informacji i doświadczenia. Wszystkie te informacje znajdują się na ciepło w *Dzienniku*. Cottard objaśnia przybyszowi gości: między innymi jest tam pewna księżniczka, która zastrzeliła arcyksięcia Rudolfa!... Poza tym Cottard powiada mu, że on, Goncourt, ma w Galicji i w całej północnej Polsce sytuację całkiem wyjątkową i że żadna panna nie odda tam młodemu człowiekowi ręki, zanim się nie upewni, czy jej konkurent jest zwolennikiem powieści *La Faustin* (persyflaż naiwnych próżnostek niedosyconego na punkcie popularności Goncourta, w którego *Dzienniku* istotnie znajdują się dość podobne zwierzenia. Dalej Goncourt notuje skrętnie wszystko to, co mu pani Verdurin opowiada o Elstirze, o swojej długiej zażyłości z wielkim malarzem, o swoim wpływie na niego, o swoim „kłanie” i gromadnym życiu nadmorskim... a wiemy, jakie kształty przybiera rzeczywistość w ustach pani Verdurin! Goncourt podziwia czarne perły pani domu, szerniałe jakoby od pożaru... Bujda jedzie na bujdzie. I oto jak powstaje jedna z błyskotliwszych kart *Dziennika* Goncourtów, spęczęniała „dokumentem ludzkim”, pochwyconym na gorąco...

Wszystko to byłoby powtórzeniem dość łatwej zabawy, podjętej przed laty na łamach „Figara”. Ale u Prousta nic nie jest tak proste. Wypuszczając książkę Goncourtów z rąk, bohater jego snuje refleksje. „O tajemniczy uroku literatury!” — wykrzykuje. Bo czytając te karty mimo woli odczuł tęsknotę za owym salonem, w którym bywał i w którym nudził się tak często; za tymi ludźmi, których widocznie nie docenił. Może to on nie umiał patrzeć, słuchać? Byłby chciał znaleźć się tam znowu, pytać ich o tyle rzeczy... Oto czar i mechanizm legendy.

I pomijając oczywiste naiwności pamiętnikarza, zastanawiamy się my sami, co jest rzeczywistość, co jest prawda? Które drzewo jest prawdziwe, czy oglądane na odległość dziesięciu centymetrów, czy na kilka metrów, czy mające w oddali na horyzoncie, nasycone poezją? Każde jest inne, które z nich kłamie? Czy prawdziwa jest ta rzeczywistość, której pospolite sekrety wyczerpało znużone i sceptyczne oko, czy ta, którą oglądamy ze świeżością zdziwienia? Kto widzi dobrze — zastanawia się Proust — czy ten, komu by

<sup>108</sup>Whistler, James Abbot McNeill (1834–1903) — amer. malarz działający w Anglii; związany z wczesną fazą impresjonizmu, znany z portretów i pejzaży. [przypis edytorski]

się pani de Pompadour lub pani Récamier wydała równie płaska i nudna jak pani Verdurin, czy ten, kto dostrzeże w pani Verdurin swoiste przedstawicielstwo epoki? I pozostaje fakt, że ten tak łatwy do sparodiowania *Dziennik Goncourtów* jest jedną z najbardziej pochłaniających książek i jednym z najwierniejszych — mimo wszystko — dokumentów swego czasu.

Ale myśl Prousta, pobudzona lekturą fikcyjnego *Dziennika*, snuje dalej interesujące różnice między swoim sposobem patrzenia, a wzrokiem starego pamiętnikarza. Wszystkie tego, co uderzyło Goncourta, on jakby nie widział, brak mu po prostu zmysłu pewnej zewnętrznej obserwacji. I Proust próbuje tu scharakteryzować za pomocą różnych obrazów odrębny sposób własnego widzenia. Jest, powiada, niby chirurg, poprzez gładki brzuch kobiety widzący jedynie chorobę, która ją drażni. Kryje się w nim jakby jakiś osobnik, który wylania się chwilami, wówczas, gdy go zainteresuje coś wspólnego wielu rzeczom, jakieś ogólne prawo. Wówczas osobnik ten widzi i słyszy, ale jedynie w pewnej głębokości, tak że zewnętrzna obserwacja nie ma w tym żadnego udziału. To znów powiada Proust, że nie widzi świata, bo podczas gdy mu się zdaje, że patrzy na kogoś, rentgenuje go mimo woli...

Tak więc nie istniejący salon pani Verdurin, oglądany przez oczy fikcyjnego Goncourta, staje się dla Prousta punktem wyjścia niezmiernie interesującej autoanalizy. I widzimy tu zjawisko częste w jego karierze pisarskiej; motyw, podjęty za młodu, powraca, ale zubożony, nasycony nowym sensem i nową myślą. Pomiędzy dwoma *pastiche*'ami Goncourtów urodził się jego własny świat. Dlatego wydało mi się interesujące i nie wolne od pikanterii połączyć te dwie parodie otrzymaną pomiędzy nimi nagrodą Goncourtów, która tyle zrobiła dla sławy i dla dzieła Prousta. W dzisiejszej, skłonnej do uproszczeń atmosferze mógłby to ktoś u nas streścić tak: „Najpierw facetów wyśmiał, potem załapał ich forszę, całe pięć dragów<sup>109</sup>, a potem wykończył ich do reszty”. Ale to byłby może Proust ujęty zanadto prosto z mostu.

## BALZAKIZM I ANTYBALZAKIZM PROUSTA

Proszę się nie dopatrywać w tym tytule echa owych wypracowań, którymi kwitła wczesna wiosna naszej młodości, pod tytułami w rodzaju: *Grażyna a Aldona*, *Halban a Masynisa* itp. Nie mam żadnej skłonności do tych ćwiczeń. Ale problemu „Proust a Balzak” nie podobna ominąć, skoro się mówi o Prouście. Nie zdarza się prawie czytać studium lub szkicu poświęconego temu pisarzowi, aby nie spotkać raz po raz nazwiska Balzaka. I stosunek Prousta do Balzaka jest bardzo złożony; nie podobna tu mówić o zależności, zarazem znajdzie się tyle analogii co przeciwieństw, tyleż antagonizmu co przyciągania graniczącego z obsesją.

Analogie są aż nazbyt łatwe. Jak Balzak, tak i Proust dzieła swego życia scałkował w jednej „komedii ludzkiej”. Jak Balzak, dążył — na inny sposób — do oddania wielopłanowości życia i kapryśnych na pozór, ale bardzo logicznych w gruncie jego związków. Jak Balzak, brał natchnienie z rzeczywistości, jeszcze bardziej od niego pracując „z modelu”, ale zarazem świadomie i twórczo deformując tę rzeczywistość, wzbogacając ją i komplikując przez wprowadzenie w nią „czwartego wymiaru”, jakim sam Proust nazywa — czas. Jak Balzak, uczynił się — mimochodem co prawda — malarzem epoki pokrywającej się z jego młodością, historykiem i filozofem ewolucji i przemian społeczeństwa — swojego społeczeństwa.

Analogie — obok przeciwieństw zresztą — znalazłoby się w życiu ich obu, w metodach pracy. I Proust, jak Balzak, długo nie umie się odnaleźć w sobie jako pisarz; ma lat trzydzieści kilka — ten sam wiek, w którym Balzakowi objawił się plan *Komedii ludzkiej* — kiedy sobie uświadamia swoje dzieło, aby w nim odtąd znaleźć jedyny cel życia. Pracuje w rodzaju halucynacji, nocami, ciągłość tworzenia podtrzymuje — też jak Balzak — za pomocą narkotyków. I też pracuje najwydatniej na korektach; rękopis rozrasta się, puchnie od dopisków, odsyłaczy i wstawek. Jak Balzak, żyje w swoim świecie, który mu się staje rzeczywistszy od prawdziwego. Umiera w tym samym wieku — pięćdziesiąt jeden lat; i jak Balzak konając wyszeptał nazwisko lekarza Bianchon, tak Proust stygnącą ręką skreślił na skrawku papieru słowo: „Forcheville” — nazwisko jednej ze swoich figur.

<sup>109</sup>pięć dragów — pięć tysięcy franków, kwota nagrody Goncourtów. [przypis edytorski]

Różnice również rzucają się w oczy. Jeżeli obaj, i Balzak, i Proust, malują człowieka jako jednostkę społeczną, rozpięcie tych społeczeństw jest bardzo różne. Balzak chce ogarnąć wszystko: wszystkie klasy, stany, zawody. Proust ogranicza się, bardziej chodzi mu o zasadniczy mechanizm duszy ludzkiej niż o bogactwo społecznych odmian człowieka. Prawie że pomija to, co wypełnia bohaterów balzakowskich: żądę władzy, kariery, majątku, użycia. Wola mocy objawia się u Prousta niejako w „czystej formie” — w żądzy posiadania dóbr czczych i urojonych. „Psy gryzą się nad kością, ludzie nad cieniem” — można by przydać dziełu Prousta to motto z naszego Fredry.

Różnice te tłumaczyłyby się bodaj częściowo różnicą temperamentów, warunków osobistych. Balzak, ubogi, ambitny, krwisty i zmysłowy, ogląda za młodu niedościgły „świat” przez pryzmat własnych głodów życia; w czasie swoich „lat nauki” o wszystko się ociera, wszędzie zagląda, musi poznać do głębi mechanizm tego społeczeństwa, któremu się chce narzucić, nad którym chce panować. Wszystko rozważa i ocenia jako narzędzie powodzenia: pieniądź, talent, kobietę... Proust, wątły, chorowity, pieszczony syn bogatych rodziców, ma wszystko, po co wyciągnie rękę; więcej ma, niż mu zdrowie pozwala użyć; jeżeli co by go kusiło, to wejść na stopie absolutnej równości w ów arystokratyczny świat, który go — jak i Balzaka — pociąga swoim zwodnym blaskiem. Naiwny snobizm Balzaka wyraził się dodaniem do swego nazwiska owego „de”, do którego nie miał żadnych praw, malowaniem fałszywych herbów na drzwiczkach swojego na kredyt kupionego powozu; bardziej wyrafinowany i jasnowidzący Proust próbuje się wkupić bezgraniczną adoracją (listy jego do hr. de Montesquiou!), zanim swoją nieszczęśliwą miłość do wielkiego świata przesublimuje w mistrzowską analizę i w najpełniejszą filozofię wszechzłudy. Balzakowi kipiące zdrowie, nienasycony temperament pozwoli przeżyć wyobraźnię setki ludzkich egzystencji; Proustowi medytacje chorego, często przykutego do łóżka, odsłonią najciemniejsze włókna ludzkich sekretów. A doświadczenie jego, bogate zaiste, ale bardzo osobliwym bogactwem, raczej niż po bitych gościach życia poprowadzi go podziemnymi korytarzami dwuznacznych uczuć i niebezpiecznych związków...

Mniej kontrastów, niżby się zdawało, nastęrczy forma opowiadania u obu pisarzy, epiczny niby to obiektywizm *Komedii ludzkiej* w zestawieniu z pamiętnikową formą *Poszukiwania straconego czasu*. Bo pod beznamiętną na pozór epicznością Balzaka łatwo wyczuć to, co jest ledwie zamaskowaną autobiografią, bardzo osobistymi zwierzeniami autora; na odwrót, dzieło Prousta, mimo użytej „pierwszej osoby” i niemal całkowitego utożsamienia opowiadającego z autorem, odznacza się wyjątkową zdolnością beznamiętnej obiektywizacji.

Podobno za młodu Proust nie znosił Balzaka, jakoby dlatego, że ojciec jego uwielbiał autora *Komedii ludzkiej* i cytował go przy każdej sposobności. Ale Balzak okazał się silniejszy od tej dziecinnej niechęci. W korespondencji Prousta z młodym Lucjanem Daudet, zagorzałym balzakistą, pojawia się klasyczne pytanie: „W jakim porządku należy czytać Balzaka?” W porządku czy bez, ale to pewna, że Proust poznał go znakomicie, znał i wielkie cykle Balzaka, i mniej uczęszczane zaułki jego dzieła, i także jego korespondencję. Pierre-Quint w swojej monografii notuje, że Proust całe stronicie Balzaka cytował na pamięć; któryś z jego przyjaciół zaświadcza, że w rozmowie Proust operował figurami Balzaka na równi z własnymi, mieszając je z sobą, a także z realnymi osobami z historii lub z życia. „Łączył żywych i umarłych, osoby historyczne lub powieściowe, krewnych i przyjaciół; marszałka de Villars z pułkownikiem Chabert lub generałem Mangin, doktora Cottard z »lekarzem wiejskim«, panią de Guermantes z księżną de Maufrigneuse. Czulem, że musi być zmęczony, i chciałem odejść; odpowiadał: »W istocie, jestem trup, ale jakże! nie pomówiliśmy jeszcze o kardynale Fleury ani o d’Espardach. Będzie pan musiał niedługo wrócić, aby pomówić o nich albo o Albertynie, skoro pana interesuje... «” I kiedy, już na szczycie sławy, Proust dowiaduje się, że ktoś zamierza sporządzić „repertuar” jego dzieła na wzór tego, który istniał dla *Komedii ludzkiej* Balzaka, pisze, że „rumieni się wobec tak miazdzącego dlań zestawienia”.

„Wróćmy do rzeczywistości, mówmy o Eugenii Grandet!” — sędzę, że ten legendarny wykrzyknik Balzaka mógłby się łatwo znaleźć w ustach Prousta w związku z którąś z jego postaci. Mówił o ich przyszłych losach, kojarzył małżeństwa, kombinował spotkania, tak jakby chodziło o żywe istoty, całkiem po balzakowsku. Stworzył swój własny świat bez

wątpienia pod naciskiem Balzaka, ale stworzył go całkiem samodzielnie, a nawet kto wie, czy — przynajmniej w początkach — nie wbrew Balzakowi.

Bo choć nie ma na to żadnych dowodów, nie umiem się oprzeć uczuciu, że instynkt napisania jakiegoś „anty-Balzaka” mógł kierować Proustem w chwili komponowania planu jego dzieła. Balzak tłumaczy większość zjawisk społecznych interesem; Proust stworzył swój świat oczyszczony z materialnego interesu, a mimo to niemniej drapieżny i okrutny. Odkryciem Balzaka było wprowadzenie w miłość czynnika nierówności społecznej, pokazanie w kobiecie narzędzia dla ambicji; Proust w historii Swanna z Odetą, w przygodzie swojej z Albertyną ukaże, co miłość ma absurdalnego, irracjonalnego, bezinteresownego tak, że nawet wyzwolonego z pożądania; pokaże tę miłość jako nieuchronny produkt chwili, tajemniczego niepokoju serca, kosmicznego osamotnienia... Balzak przedstawia swoją *Komedię ludzką* natłokiem faktów, zdarzeń; Proust dowiedzie, że można napisać pasjonującą powieść, w której nic się nie dzieje, której dramatyczność wynika z najcodzienniejszego ludzkiego obcowania... I długo można by tak wyszczególniać, ile w założeniach Prousta mieści się „antyzbalzakizm”.

Nie jest może bezpiecznie dla pisarza poddawać się zbyt długo naciskowi innego pisarza, zwłaszcza tej miary! Ale Proust — wspominałem już raz o tym — miał na to swoje recepty, swoje antidoty. Przeciw „intoksykacji” pisarzem, jego stylem radził uciec się do „przeczyszczającej, egzorcyzującej” właściwości *pastiche*'u. W ten sposób — twierdzi Proust — wyzwoliwszy się od pisarza za pomocą świadomego naśladownictwa, parodii, zdemaskowawszy jego chwyt, odczynia się urok; potem można już pozostać sobą. Wiadomo, że Proust dał cały cykl takich mistrzowskich imitacji<sup>110</sup> (m. in. Flauberta, Sainte-Beuve'a, Goncourta, Micheleta, Renana, Saint-Simona); pierwszym, który ogłosił — najzjadliwszym — był *pastiche* Balzaka. Czyżby uważał, że tu niebezpieczeństwo jest największe? Oto urywek z tej kilkustronicowej igraszki:

„Naraz drzwi się otworzyły przed sławnym powieściopisarzem Danielem d'Arthez. Jedyne fizyk świata duchowego, który by posiadał równocześnie geniusz Lavoisiera i Bichata, twórcy chemii organicznej, byłby zdolny wyodrębnić elementy składające się na swoisty odgłos kroku wielkiego człowieka. Słyszac krok d'Artheza zdrzeliłbyście. Tak mógł stąpać jedynie wzniosły geniusz albo wielki zbrodniarz. Czyż zresztą geniusz nie jest poniekąd zbrodnią przeciw rutynie przeszłości, buntem, który nasza epoka karze surowiej niż samą zbrodnię, skoro uczeni umierają w szpitalu smutniejszym od galeri!

Atenais nie posiadała się z radości widząc, że wraca do niej kochanek, którego zamierzała zdmuchnąć swojej najlepszej przyjaciółce. Toteż uściśnęła dłoń księżnej zachowując ów nieprzenikniony spokój, jaki posiadają kobiety z wysokich sfer, nawet w chwili gdy zatapiają komuś sztylet w serce...” itd.

Z tej bardzo złośliwej parodii można się zorientować, w które punkty Balzaka Proust chce uderzyć, co go w nim razi, jakie w nim widzi słabe strony: przesadny patos, brak smaku, pośpieszną erudycję, szarlatanerię, prostactwo, ciężką rękę w obrazie obyczajów wielkiego świata... Ta wada była może dla Prousta najistotniejsza. Bo i on — jak Balzak Rastignaca, Lucjana de Rubempré, d'Artheza — gotował się wprowadzić swego bohatera w największy świat, którego zamierzał dać analizę. Te arystokratyczne salony, znane Balzakowi dość powierzchownie, odgadywane intuicją, Proust zgłębiał namiętnie od wielu lat, żył w nich, dzielił ich czcze zabawy, dostrzegał w nich mnóstwo paradoksalnych odcieni i kontrastów, czynił w nich nieoczekiwane psychologiczne odkrycia. Obdarzony zdumiewającym talentem imitatora, Proust nieraz odtwarzał scenki, rozmowy, karykaturował osoby z tego świata, miał w uchu ton każdej z nich. Pokazać po Balzaku *prawdziwe* Faubourg Saint-Germain było może jednym z punktów owego domniemywanego przeze mnie „anty-Balzaka”.

Ale co się tyczy „recepty”, okazała się zawodna, a w każdym razie niecałkowicie uchroniła Prousta od ucisku autora *Komedii ludzkiej*. Jeżeli pierwsze tomy (*W stronę Swanna*) stylem, sposobem ujęcia tematu znajdują się w istocie na antypodach Balzaka, o tyle im dalej się zapuszcza w dzieło Prousta, tym częściej wyczuwa się w jego stylu jakiś zwrot, jakiś akcent balzakowski, tak jakby wciąż jeszcze parodiował — mimo woli! Balzakowski

<sup>110</sup>Proust dał cały cykl takich mistrzowskich imitacji — publikowanych w „Figaro” i w „Mercure de France”, a następnie w książce *Pastiches et Melanges* (1919). [przypis edytorski]

bywa przebieganie w mniej lub więcej ryzykownych syntezach i wypadach klawiatury historycznej; balzakowskie — operowanie nazwiskami wielkich twórców, z proustowską już korekturą w zastosowaniu ich do codzienności: gdy np. kucharkę Franciszkę idącą na zakupy do hal porównywa Proust z Michałem Aniołem wyszukującym sobie blok marmuru w złomach Carrary. Tu i ówdzie znajdzie się jakaś anegdota, żywcem — zapewne nieświadomie — wzięta z Balzaka, gdy np. słynna z głupoty dama dworu mówi, że „nie jest ptaszkiem, aby mogła być w kilku miejscach na raz” (u Balzaka mówi to panna Cormon w *Starej pannie*), albo anegdota o wielkim komiku, który, zapytany, skąd bierze swoje ekscentryczne kapelusze, odpowiedział, że ich „znikąd nie bierze, tylko je przechowuje”. Słyszeliśmy dopiero co, że Proustowi figury Balzaka mieszały się z figurami prawdziwego świata, od których pisarzowi wolno się zapożyczać... Bywają i głębsze ślady balzakowskiego pazura, gdy np. porównując krążenia owada dokoła kwiatu z zalotami pana de Charlus do Jupiena, Proust pisze: „Przykładem tej grupy kwiatów stał się dla mnie Jupien; przykładem zresztą mniej zdumiewającym od innych, które wszelki herborysta ludzki, wszelki botanik moralny zdoła zaobserwować mimo ich rzadkości...” Ten „botanik moralny” toż to żywcem Balzak („Jeżeli Buffon stworzył wspaniałe dzieło próbując dać w jednej książce całość zoologii, czyż nie można by podobnego dzieła dokonać dla społeczeństwa?” — pisze Balzak w swojej przedmowie do *Komedii ludzkiej*), tak jak na wskroś balzakowskie — a jakże proustowskie zarazem — są całe stronic pierwsze części *Sodomy i Gomory*. A ten ulubiony Balzakowi, a podjęty przez Prousta „Cuvier, odtwarzający z jednej kości cały szkielet”! Ale to już są analogie nie czysto stylistyczne; tutaj styl jest wyrazem owego przyrodniczego spojrzenia, które Proust miał z natury i z wychowania, a które rozwinęło się w nim i wzbogaciło niewątpliwie w obcowaniu z Balzakiem.

Ta szkoła balzakowska, nawyk balzakowskiego spojrzenia na świat wyrażają się niejednokrotnie u Prousta w rozmowach jego młodych ludzi: raz po raz czy sam bohater, czy przyjaciel jego, intelektualista Bloch, czy Saint-Loup powiadają: „To mnie interesuje z punktu widzenia balzakowskiego” (tak jakby dziś powiedzieli: „z punktu widzenia proustowskiego”). W miarę pisania duch Balzaka coraz częściej nawiedza te karty, czuć to nawet w drobnych szczegółach. Anegdota pani de Villeparisis (samo nazwisko Villeparisis jest reminiscencją balzakowską: to nazwa miejscowości pod Paryżem, gdzie się osiedlili rodzice Balzaka), która znała Balzaka osobiście, uświadamiają młodemu bohaterowi, jakim nonsensem jest mierzyć geniusza takiego jak Balzak miarą taktu i smaku towarzyskiego; jest w tym u Prousta jakby coś z krytyki własnego *pastiche'u*... Jak gdyby przypominając Proustowi, że Faubourg Saint-Germain sprzed lat stu nie było tym samym, w którym obraca się jego bohater, p. de Charlus powiada o księżnej Orianie: „Moja bratowa to urocza kobieta, która sobie wyobraża, że żyje wciąż w czasach Balzaka, gdy kobiety miały jeszcze wpływ na politykę...”

Pan de Charlus cytuje Balzaka najczęściej; przez niego dał Proust wyraz własnym zainteresowaniom balzakowskim, bo często odpowiedniki do wypowiedzi p. de Charlus dałoby się odnaleźć w listach samego Prousta. I o ile książkę Błażej de Guermantes przedstawia typ fałszywego balzakisty, który wciąż ma pełne usta Balzaka, a zawsze płytko i głupio, o ile akademik Brichot streszcza w sobie tępy stosunek ówczesnej uniwersyteckiej krytyki do Balzaka, o tyle Charlus zna go i rozumie tak dobrze jak... sam Proust. Czyta wciąż Balzaka, cytuje, podziwia. I ma swoje osobiste powody. Bo, obok innych przyczyn uwielbienia wielkiego pisarza, Charlus znajduje w Balzaku — bodaj że w nim jednym z „klasyków” — zrozumienie pewnych formacji psychofizycznych, które go specjalnie interesują. Vautrin i jego uczucia do młodego Rastignaca i do Lucjana, przesublimowane, przeidealizowane w „wolę mocy” oddaną na usługi swego pupila, dwuznaczny i groźny de Marsay i siostra jego, kochanka „dziewczyny o złotych oczach”, Sarazine — oto tematy, które Balzak bodaj że pierwszy wprowadził w literaturę, a które nowy „botanik ludzki” Proust miał uczynić przedmiotem najwnikliwszej analizy. I wszędzie w tych ledwie stopą literacką dotkniętych dziedzinach spotyka Proust ślad autora *Komedii ludzkiej*. Kładzie w usta Charlusa powiedzenie Oscara Wilde, że śmierć Lucjana de Rubempré była największą zgryzotą jego życia. Sam Charlus wydaje się wciąż pod uciskiem Balzaka. Balzakowska *Historia trzydnastu*, którą nieraz musiał przetworzyć wyobraźnią na swój użytek, wydaje mu się może mniej fantastyczna, niż musi się wydać przeciętnemu czytelniko-



wi; Charlusowi, który zna podziemne korytarze Paryża i podszezuki spraw europejskich (jesteśmy w dobie procesu Eulenburga), sekrety, które zbyt wyłącznie uważa za sprężynę spraw świata. Charlus tak ulega fascynacji balzakowskiej, że mimo woli stylizuje w tym duchu własne życie; sceny, gdy kusi młodego Marcela, gdy go chce przywiązać do siebie, obiecując mu potęgę, władzę, „wiedzę dobrego i złego”, toż to wyraźna parafraza sceny Vautrina z *Ojca Goriot*, z *Cierpień wynalazcy*. Ciekawe, czy świadomie użyta przez Prousta? Raczej nie. Bo gdyby reminiscencja była świadoma, Proust byłby się może zabezpieczył sygnalizując ją w jakiś sposób, zwłaszcza że mógł ją interesująco związać z balzakizmem pana de Charlus. Znamienne jest, że Robert de Montesquiou (też namiętny balzakista), którego wszyscy natychmiast poznali w Charlusie, sam dostrzegł w Charlusie — Vautrina.

Balzakizmy w dziele Prousta rozmieszczone są nierównomiernie. W pierwszych tomach — jak wspominałem — trudno by się ich doszukać. Wędrówka we własne dzieciństwo poprzez pokoje różnych mieszkań i zaczajone w nich lęki, mechanizm łowienia podświadomych wspomnień niejako fizycznych (słynna „magdalenka”), styl, jakim się Proust posługuje — trudno o coś mniej balzakowskiego, o coś bardziej antybalzakowskiego. Ale już w świecie Guermantów, mimo że obraz tego świata miał być może przeciwstawieniem się Balzakowi, Proust wchodzi bezwiednie pod ucisk autora *Księżnej de Langeais*.

Ale trzeba by może uczynić jedno rozróżnienie. Znamy mechanizm narastania dzieła Prousta, historię jego dwóch redakcyj; wiemy, jak w latach wojny, wzięwszy ponownie na warsztat nie wydrukowane tomy, przerabiał je, uzupełniał, jak pierwotna „komedia ludzka” poszerzała się i pogłębiała. Zarazem w miarę jak bohater dorastał, impresje dzieciństwa zmieniały się w jego „wyznania”. Lata wojny były ostrym odczynnikiem na przerafinowania artystyczne, na „pięknoduchostwo”. Wyraża się to i w stylu Prousta. Dawniejsze szukanie rzadkości wrażeń i wyrazu ustępuje miejsca stylowi rzeczowemu, niedbalemu czasem, znacznie prostszemu. Pasja wypowiedzenia swej niebezpiecznej treści czyni Prousta mniej wrażliwym na kokieterie formy. Te dwa style Prousta — gdyby nawet omawianej tu swego czasu przeze mnie „stylometrii” prof. Feuillerat („Wiadomości Literackie”, nr 624<sup>111</sup>) nie brać zbyt konsekwentnie — nie ulegają dla mnie wątpliwości, a nikt tego tak namacalnie nie musi odczuwać jak tłumacz, po prostu przez trudności, jakie ma do pokonania. Otóż ten „drugi styl” Prousta coraz częściej nasycy się Balzakiem, zwłaszcza tam gdzie opowiadający czyni się komentatorem uczuć własnych lub uczuć swoich postaci. Wychodzi zza obrazu, rozprawia i objaśnia, właśnie tak, jak to raz po raz czyni Balzak, a czego Proust w pierwszej swojej manierze unikał jak ognia. I w związku z tym coraz więcej pojawia się zwrotów balzakowskich, owych wiązań zdań, właściwych jakby demonstracji naukowej oraz owych typowych, ciężkich od treści balzakowskich pytańników.

Obawiam się znużyć czytelnika tą bardzo zajmującą (dla mnie), ale dość specjalną kwestią, dlatego poprzestaję na tych uwagach, które można by obszerniej rozwijać. Chciałem tu zaznaczyć ten wypadek, jedyny może w literaturze: owo doskonale przyswojenie sobie myśli innego pisarza, aby na niej wznieść swoją własną nadbudowę, całkowicie samodzielną i odrębną, kontynuację i przeciwieństwo zarazem; jedyne w swoim rodzaju zjawisko przyciągania i odpychania. Bo największa — olbrzymia, zasadnicza — różnica polega na tym, że Proust wprowadził w swój świat nowy element, którego Balzak w gorące olbrzymiego dzieła nie miał czasu uwzględnić jako momentu poznawczego duszy ludzkiej, mianowicie — czas. Pojęcie czasu, chwili, nieustającej duchowej przemiany materii wnosi w dzieło Prousta ten rytm ciągłego przyływu i odpływu, który zastępuje balzakowską statyczność charakterów; przy pomocy tego odczynnika Proust posuwa dalej dzieło rozkładania rzekomych pierwiastków psychicznych zapoczątkowane przez Balzaka. Bo i dzieło Balzaka, i dzieło Prousta ma w sobie tyle cech naukowej odkrywczosci, że gdy poeta w Prouście tworzy swój świat na nowo — z nicości, z chaosu — równocześnie badacz, przyrodnik, „botanik moralny”, który się w nim kojarzy z poetą, podejmuje doświadczenie w tym punkcie, w którym je jego wielki poprzednik przerwał, i wień-

<sup>111</sup> „Wiadomości Literackie”, nr 624 [o „stylometrii” prof. Feuillerat] — tekst *Nowe oblicze Prousta* w niniejszym zbiorze. [przypis edytorski]

czy je nowymi odkryciami. W ten sposób w naszej wiedzy o człowieku Proust staje się wspaniałym dopełnieniem Balzaka.

## PROUST CIEMNY I JASNY

Kiedy się pojawiły pierwsze tomy polskiego Prousta, zauważyłem tu i ówdzie w stosunku do nich pewien odcień nieufności, jakby urazy. „Jak to — mówił ten i ów — Proust, wiadomo, że to takie trudne, takie zawile, ciemne, męczyłem się nad nim w oryginale, rzuciłem książkę w pół tomu, a teraz czytam po polsku i wszystko rozumiem? To mi się wydaje podejrzane”. Zarzucano tedy tu i ówdzie polskiemu Proustowi, że jest zbyt zrozumiały; że zaś jest moda obwiniać mnie w ogóle, iż chcę życie ułatwiać, zaczęto już formować koncepcję, że to musi być Proust niepełny, ułatwiony, uproszczony. Albo znów chwalono mnie — równie dowolnie — za piękną „transkrypcję” Prousta, którego jakoby napisałem na nowo po polsku itp.

Ani to, ani tamto nie odpowiadało prawdzie. Prousta — tak samo jak innych autorów — przekładałem najwierniej, najściślej, jak umiałem, przy użyciu oczywiście tych środków, jakie wskazywał duch polskiego języka. Jeżeli komuś „ułatwiłem życie”, to z pewnością nie sobie, bo im łatwiej czyta się stronicę polskiego Prousta, tym więcej weszło w nią trudu, więcej niż we wszystkich innych autorów razem wziętych. Ów „uproszczony Proust” był zwykłą literacką plotką lub nieporozumieniem. Zresztą zdaje się, że o nim już ucichło.

Na czym mogło polegać to nieporozumienie? Częściowo, powiedzmy, na tym, że w ogóle normalny człowiek łatwiej czyta w języku swoim niż obcym. Uciążliwy graficzny charakter fatalnych francuskich wydań też zrobił swoje. Ale podejrzliwie odnosili się do tej zrozumiałości polskiego Prousta także niektórzy ludzie młodzi, którzy wyraźnie tego autora pierwszy raz mieli w ręku. Ci opierali się widać na legendzie — legendzie już nieco przedawnionej i w samej Francji — robiącej zrazu z Prousta jakiego monstrum najeżone kolcami, z którym obcowanie wymaga specjalnej taktyki. Ta faza minęła, Proust jest już klasykiem, figuruje w antologiach. Z uśmiechem przypominamy sobie dziś recepty, jakie krytyk francuski — zresztą entuzjasta Prousta — dawał przed kilkunastu laty na jego czytanie: „W pierwszym tygodniu — radził ów krytyk — dwadzieścia do dwudziestu pięciu stronic dziennie; reguła absolutna: nie forsować, przy najmniejszym objawie znużenia lub roztargnienia zamknąć książkę. Po tygodniu zwiększyć dawkę o pięć stronic dziennie, i tak co dzień, w ciągu zatem drugiego tygodnia dochodzi się do dawki sześćdziesięciostronicowej. Nie przekraczać jej ani nie zmniejszać. I dopływa się do końca w czasie stosunkowo krótkim nie tylko bez cienia znużenia, ale od początku drugiego tygodnia z przyjemnością coraz żywszą i coraz bardziej pochłaniającą”.

Recepta żmudna i, moim zdaniem, zupełnie fałszywa. Podam dużo lepszą: dostać grypy, obłożyć się w łóżku kilkunastoma tomami Prousta i czytać bez przerwy, wejść w świat Prousta, zanurzyć się w jego atmosferę. Ale dzisiejszy polski czytelnik, który przeważnie pochłania w parę dni nową porcję tomów *Czasu straconego* i domaga się najrychlej dalszych, obejdzie się w ogóle bez recept. Natomiast może nie od rzeczy będzie rozważyć w kilku słowach, w jakiej mierze Proust może się komuś — w pewnych partiach — wydać mimo wszystko ciemny, wskazując, że on bywa nie ciemny, ale trudny; a trudny dlatego, że chce być bardzo jasny. Bardzo ścisły i jasny w rzeczach, które przywykły i lubią być mgliste i ciemne.

Że Proust podziwiał jasność stylu, na to mamy dowody w jego listach; sam chce być jasny, choćby dlatego, że chce być szeroko czytany. Nic fałszywszego niż uważać Prousta za artystę zamykającego się w przysłowiowej „wieży z kości słoniowej”. Był nim może niegdyś, ale od młodzieńczego tomu *Rozkoszy i dni* dawno się wyrzekł i wieży, i kości słoniowej, a także rzadkich i zbyt kownych wydań; chce być wydany bodaj najpospoliej, najtaniej, byle być najszerzej czytany. Mamy tego pełno dowodów w listach jego do przyjaciół, w jednym zaś z ostatnich listów do wydawnictwa NRF Proust pisze, co następuje:

„Mam brata chirurga, który mnie bardzo kocha. Wrócił świeżo z podróży i powiedział mi tak: »Wszędzie widzę nową książkę Moranda<sup>112</sup>; natomiast na każdej stacji kolejowej — a zrobiłem ogromny szmat drogi — żądałem twojej *Sodomy* i nigdzie nie mogłem jej dostać. Możesz się pochwalić, że masz wydawcę, który nie dba ani trochę o sprzedaż twoich książek...«

Tę wymówkę robi wydawcy Proust w lecie r. 1922, na parę miesięcy przed zgonem, niemal na łożu śmierci, której oczekuje z całym spokojem i pewnością. Nie próżność więc ani względy materialne wchodzi tutaj w grę. Ale w miarę jak życie uciekało od niego, Proust czepiał się tym namiętniej nadziei przeżycia w swoim dziele; resztkę sił obracał na to, by mu zapewnić najlepsze szanse przetrwania i rozpowszechnienia. Nie chce bynajmniej być pisarzem „hermetycznym”, najdalszy jest od tego; wierzy, iż odkrył wiele cennych dla ludzi prawd, i chciałby, by te prawdy jak najwięcej ludzi poznało. Dzieło jego — zwłaszcza w drugiej części — jest poniekąd wyzwaniem, jest aktem wielkiej odwagi. I w miarę narastania dzieła mówi do czytelnika coraz bardziej bezpośrednio, porzuca tak znamienne dla pierwszych tomów kunsztowne obrazowanie, mówi — o ile to możliwe wobec drażliwych często tematów — wprost, nowe tomy coraz bardziej stają się gorączkową spowiedzią. Stąd ten zabawny nieco — gdyby go brać powierzchownie — skrót, wyrażający się w ostatniej trosce pisarza, żeby *Sodomy* i *Gomory* nie brakło na dworcach kolejowych.

A gdy chodzi o kwestie jasności i ciemności w literaturze, mamy również ciekawy dokument, a jest nim artykuł dwudziestopięcioletniego Prousta zamieszczony w r. 1896 w miesięczniku młodych „Revue Blanche”. Tytuł: *Contre l’obscurité*, co można by — przez pamięć dyskusyj, jakie na podobny temat<sup>113</sup> toczyły się nie tak dawno u nas — przełożyć: *Przeciw niezrozumiałstwu*. Artykuł ten, pisany w pełni „symbolizmu” i jego kapliczek, uderza tym, że śmiało przeciwstawia się prądom chwili. Sam Proust zdaje sobie sprawę, że „naraża się na zarzut, iż przedwcześnie chce odgrywać rolę starszego pana” — niemniej powie, co myśli. Uderza go dwojakie niebezpieczeństwo; z jednej strony maniera symbolizmu i jego rekwizytów, z drugiej — lubowanie się młodych pisarzy w podwójnej ciemności; ciemności tak myśli i obrazów, jak ciemności składni. Proust uprzedza argument młodych poetów, że tak samo w swoim czasie „ciemny był Racine lub Wiktor Hugo, że zarzuty ciemności, czynione nowej szkole, wydadzą się kiedyś równie zabawne, jak ataki klasyków na romantyków”. — „To jest gra słów — z góry odpowiada Proust. — Pojęcie niezrozumiałości w literaturze jest bardzo nowe. Wasze niezrozumiałstwo jest zgoła czym innym niż niezrozumienie pierwszych utworów Racine’a lub Wiktora Hugo. I nie wierzę — powiada — żeby świat i warunki sztuki miały się zmienić, żeby arcydzieła miały być tym, czym nie były nigdy w ciągu wieków, czymś prawie nie do zrozumienia”.

Młodzi poeci (ciągnie Proust swój wywód) przytoczą filozofów, Kanta, Spinozę, Hegla, którzy są głębcocy, ale ciemni i trudni. Znów gra słów! Zapominają, że sztuka przemawia innymi środkami, myśl zawarta w poezji udziela się inaczej. Płodna tajemniczość wielkich dzieł jest inna i nie godzi się paraliżować jej działania przez zaciemnianie stylu i języka. Nie trzeba mieszać metafizyki z poezją. Słowa w poezji są nie tylko znakiem, mają swoje działanie, swoje piękno. Nie można z poezji robić teorematu albo rebusu, który z trudem się rozwiązuje.

„Powiecie mi — ciągnie Proust — że odczucia ciemne, mętne — trudniejsze do wyrażenia, ale radsze, cenniejsze — mogą być bardziej interesujące od jasnych. Zgoda. Ale odczucia ciemne, jeżeli są bardziej interesujące dla poety, to pod tym warunkiem, że je uczyni jasnymi. Jeżeli zagłębia się w noc, niech to czyni jak anioł ciemności — niosąc światło”.

Ostatni argument poetów ciemnych: że się chcą odgradzać od pospólstwa. Ale zważać na pospólstwo, czy, aby mu schlebiać, czy aby się od niego odgradzać — jest po równi niegodne artysty.

<sup>112</sup>Morand, Paul (1888–1976) — fr. pisarz i dyplomata, autor wielu powieści i opowiadań z życia elity towarzyskiej i reportaży z różnych stron świata, chwalonych w okresie międzywojennym za elegancję stylu, erudycję i dowcipny język; tu zapewne mowa o książce *Fermé la nuit* (1923). [przypis edytorski]

<sup>113</sup>dyskusyj, jakie na podobny temat toczyły się nie tak dawno u nas — zapoczątkowanych przez Karola Irzykowskiego głośnym artykułem *Niezrozumiałstwo* („Wiadomości Literackie” 1924, nr 38), na który odpowiedzieli Jerzy Hulewicz, Maria-Jehanne Wielopolska, Jan Nepomucen Miller, Józef Ujejski. [przypis edytorski]

Pretensje symbolizmu, by lekceważyć zdarzenia spełniające się w czasie i w przestrzeni, by przedstawiać tylko wiekiuste prawdy, są fałszywe; to, co powszechne i wieczne, ziszcza się tylko w indywidualach. Utworom czysto symbolicznym grozi brak życia, a tym samym głębi. Nadużycie rekwizytów rzekomo „wiecznych” — uprzykrzonych księżniczek, rycerzy — sprawia, że zamiast głębokich i żywych symbolów dajecie tylko zimne alegorie. Bierzcie przykład z natury, o ile istota wszystkiego jest jedna i ciemna, o tyle kształt wszystkiego jest indywidualny i jasny.

„Te uwagi — powtarza w końcu Proust — brzmiałyby naturalniej, wypowiedziane przez starca. Niechaj będzie odpuszczona ich szczerość, mająca, może większą zasługę w ustach młodego człowieka”.

To wyznanie wiary godne jest uwagi, bo Proust pozostał mu wierny. Zdziwiająco zdefiniował w nim sam siebie, tę książkę, którą miał napisać aż za lat kilkanaście. „Zagłębiać się w noc, ale po to, aby w nią wnosić światło” — oto właśnie, co czyni w swoim wielkim dziele. Jeżeli mimo to Proust może się komuś wydać miejscami ciemny, to sprawa dziedzin, w które wnikać nie zawsze nawykło nasze oko; ale wciąż dążeniem jego jako pisarza jest wnieść w te dziedziny maksimum jasności. Czy to będzie mrok stanów podświadomych, czy tajemnica pamięci, zapomnienia i nagłego wskrzeszenia zatartych obrazów pod wpływem przypadkowej i czysto fizycznej pobudki, czy sekrety snu i stanów półsennych na pograniczu jawy, czy „czwarty wymiar” czasu, wrażenie estetyczne, psychologia rozszczepiająca jak pryzmatem białe światło na gamę kolorów, rozkładająca w chemii duszy pewne związki, by tworzyć nowe — cały ten komentarz filozoficzny, zawarty w dziele Prousta między scenami „komedii ludzkiej”, ilustrującymi jego myśl, odznacza się niestrudzonym dążeniem do uczynienia jasnym tego, co było ciemne. Zapewne, czasem bywa trudno nadażyć myśli Prousta, bo dzięki swej genialnej organizacji widzącej mnóstwo rzeczy na raz, dzięki swemu chorobliwemu wyczuleniu, jest on, w sferze psychologii zwłaszcza, niby szachista, który wciąż ogarnia całą szachownicę, widząc wszystkie możliwości, przewidując dziesięć posunięć naprzód — ale to dziesiąte jest dla niego równie konkretne jak pierwsze. „Istota wszystkiego jest jedna i ciemna, kształt indywidualny i jasny” — ta wiara żyje w każdej stronicy Prousta. I w tym pozostał on głębiej symbolistą niż znikomymi poeci „księżniczek i rycerzy” — on ze swą wizją niezapomnianych trzech drzew przy drodze w Balbec, silących się rozpaczliwie zwierzyć mu swoją tajemnicę. Rzeczywistość zawsze jest dla Prousta — wedle jego własnego porównania — niby owe znaki hieroglificzne, w których nie znający pisma widzi obrazki, a świadomy czyta tekst. Ale same znaki powinny być rysowane możliwie najjaśniej. I jak czyniąc Prousta najbardziej czytelnym i najszerzej czytany ziszcza się najgorętszą żądzą jego uciekającego życia, tak starając się przy przetapianiu jego myśli w obcy język dać jej maksimum jasności naczy być posłusznym jego duchowi.

# UZUPEŁNIENIA

## NOWE SŁOŃCE LITERATURY

W porze gdy zawieruchą wojenną byliśmy odcięci od świata, literatura francuska wzbogaciła się o niepospolitą indywidualność pisarską i o wielkie dzieło. Pisarz ten to Marceli Proust, a dziełem tym jego powieść *À la recherche du temps perdu* (*W poszukiwaniu straconego czasu*), która po ukończeniu druku całości obejmie dużych kilkanaście tomów! Droga, którą przebył Proust od debiutu nieznanego pisarza aż do apoteozy, w której cała generacja uznała nim swego mistrza i przewodnika, była niezwykle szybka. Pierwszy tom powieści ukazał się z końcem roku 1913, przyjęty z pewnym zdziwieniem. Już sam rozmiar, na jaki było zakrojone dzieło, jakże odbiegał od obyczajów współczesnej powieści francuskiej, dla której jeden tom był niemal obowiązujący. Ale z każdym nowym tomem rosła liczba czytelników i entuzjastów, mimo że trudno sobie wyobrazić utwór bardziej odległy od nastrojów ducha tej ciężkiej doby wojennej. Proust niedługo cieszył się rosnącą sławą, umarł 18 listopada 1922.

W styczniu r. 1923 miesięcznik „Nouvelle Revue Française” wydał zeszyt obejmujący kilkadziesiąt stron druku ku czci Prousta. Niezależnie od hołdu dla zmarłego pisarza, jest to wspaniały pomnik francuskiej kultury literackiej. Prócz głosów cudzoziemców, jest tam blisko pięćdziesiąt wspomnień i studiów krytycznych (z tych wiele pierwszorzędnych) samych piór francuskich, poświęconych Marcelemu Proustowi, a zważmy, że to jest tylko jedna grupa młodej Francji literackiej! Ze szkiców tych i wspomnień przytoczę parę rysów dotyczących samej osoby pisarza.

Marceli Proust urodził się w Paryżu w r. 1871. Był synem lekarza, profesora uniwersytetu. Od dziecka był wątłego zdrowia, cierpiał na napady astmy i rodzaj „gorączki siennej”, która w pewnych okresach broniła mu wszelkiego zetknięcia z roślinnością, z naturą. Chowano go niby w cieplarni. I później, będąc człowiekiem bardzo zamożnym, dostroił tryb swego życia do wymagań zdrowia, co stworzyło dokoła niego całą legendę. Żył nocą, nie mogąc znieść widoku słońca, gabinet jego tonął stale w mroku, a ściany były wyłożone warstwą korka, aby wyczulone jego nerwy chronić od wszelkiego hałasu. Za młodu śliczny chłopiec, pełen wdzięku i zalotnej uprzejmości, która również stała się legendarną, bywał wiele w świecie arystokracji i finansów; z czasem (może nagromadziwszy w sobie bezwiednie dostateczny zapas dokumentów) wycofał się z życia i zamknął się niemal zupełnie, częścią z powodu zdrowia, częścią, aby się oddać wyłącznie swemu dziełu. Po młodzieńczą książką *Plaisirs et Jours*, wydaną w roku 1896, nie ogłaszał nic; zaledwie bliscy jego wiedzieli, że pisze, tak mało o tym wspominał. Uchodził za światowca, za wytwornego dyletanta, błyszczącego w świetnej rozmowie, w parodii literackiej etc.

Tymczasem dzieło jego rosło; w chwili gdy ukazały się pierwsze tomy, całość była w rękopisie gotowa, co jest heroicznym dowodem siły woli i sumiennosci literackiej, zwłaszcza u człowieka, którego życie wisiało wciąż na włosku i który łatwo mógł nie doczekać wydania nawet początku swej książki. Po pierwszym tomie pojawiły się następne w dość znacznych odstępach, gdyż Proust — podobnie jak Balzak — uzupełniał i rozszerzał w korektach pierwotny rękopis. Pracował nad nim do ostatniej chwili; powalony na łożo śmierci, jeszcze notował ostatnie spostrzeżenia nad samym sobą, uzupełniając rysami tej bezpośredniej obserwacji opis śmierci jednego ze swych bohaterów!

Może na innym miejscu podejmę obszerniejszy rozbiór wrażeń wyniesionych z lektury Prousta, tutaj chcę po prostu zwrócić uwagę na to nowe zjawisko literackie oraz wskazać, dlaczego uważane jest ono za przełomowe w piśmiennictwie francuskim, czemu stało się sztandarem, przy którym opowiada się całe niemal współczesne pokolenie.

Powieść *À la recherche du temps perdu* jest to opowiadanie pisane w formie autobiografii. Daje tak intensywne wrażenie prawdy, czegoś, co się istotnie musiało dziać, że czytając bierzemy je za pamiętnik, a w działających osobach przypuszczamy portrety osób rzeczywistych. Jednakże świadectwa osób bliskich Proustowi, jak również i jego samego dowodzą, że tak nie jest, że mylili się ci, którzy sądzą, że to jest tzw. powieść z kluczem.

Jest to zatem powieść oparta na *przetworzonej* rzeczywistości, owoc zarazem analizy i syntezy. Różna jest od zwykłych powieści przede wszystkim rozmiarem. To, co zwykle wypełnia jeden tom, to mieści się w kilkunastu (dotąd wyszło dziewięć, dwa mają wyjść w najbliższych tygodniach, reszta jeszcze w rękopisie). Ale nie ma tu ani śladu rozwlekłości; mało jest książek, które byłyby tak „gęste” jak ta powieść Prousta. Rozmiar jej polega na tym, iż jak trafnie ktoś ją określił, jest to niby „film puszczony wolno”, tak jak się czasem robi dla zanalizowania ruchów, np. boksujących się zapaśników albo konia biorącego przeszkodę.

Jako motto dla dzieła Prousta mogłyby posłużyć słowa wielkiego fizjologa, Klaudiusza Bernard, cytowane w tym pamiątkowym zeszycie: „Jestem pewien, iż przyjdzie dzień, w którym fizjolog, poeta i filozof będą mówili tym samym językiem i zrozumieją się wszyscy”. Poetą, przyrodnikiem i filozofem równocześnie jest Marceli Proust, a dzieło jego jest mądrą i rozkoszną wyprawą w tajemnicze krainy duszy ludzkiej.

Proust jest zadziwiającym psychologiem. Jest nim z urodzenia; natura jego, wyczulona myślą i chorobą, posiada niesamowitą przenikliwość, dar przeglądania człowieka na wskroś, jak to zaświadcza jego przyjaciele. Z wrażliwością i inteligencją łączy *odwagę*, która, nie zadowolając się skostniałymi formułami utartej „psychologii”, drąży we wszystkim w głąb, rozkłada niby pryzmatem każdy biały promień na całą skalę kolorów. Dziedzina świadomości to jedynie powierzchnia duszy ludzkiej, toteż oko jego, zbrojne w najczulsze narządy, zgłębia wciąż tajemnicze strefy *podświadomego*. I w tym jest Proust bardzo nowoczesny. Podobnie jak spojrzenie na świat Balzaka miało tyle powinowactw z wiedzą przyrodniczą jego epoki, tak artyzm Prousta wiąże się mnóstwem nici z filozofią współczesną, z nauką Bergsona, Einsteina, Freuda etc.

Ale zdolność ta byłaby jałowa, gdyby jej nie towarzyszyła siła twórcza, dar wizji plastycznej. Proust ma go jak mało kto. Stworzył cały swój świat, odrębny, własny, nieporównanie żyjący. Jeszcze jego dzieło nie ukazało się w całości, a już nazwiska jego bohaterów, Swann, Charlus (rozkoszny Charlus!), oboje de Guermantes etc. są niemal tak bliskie czytelnikom Prousta jak wieczne postacie Balzaka.

Jako psycholog Proust idzie inną drogą niż jego wielcy poprzednicy. Nie doświadcza duszy ludzkiej gwałtownymi odczynami, obserwuje swoje żyjątka w ich codziennym bytowaniu. W powieści jego nie ma wielkich zdarzeń. Opis herbaty lub prozowanego obiadu zajmuje pół tomu. Ale każdy gest, każde słowo, naświetlone tą cudowną inteligencją, otwierają nam nowe światy, łączą się podziemnymi prądami z wielką zagadką człowieka.

Terenem obserwacji Prousta jest przede wszystkim on sam, dalej ten świat, w którym żył, własne wspomnienia dziecińskie i młodzieńcze, owe lata światowego życia, ten „stracony czas”, który tak tryumfalnie odnalazł. Stąd „świat”, wielki, „największy”, zajmuje w jego dziele dużo miejsca. I nikt chyba nie nakreślił przenikliwszej, bardziej bezlitosnej, a zarazem zabawniejszej jego satyry. Cała część dzieła Prousta jest monografią snobizmu, wszelkich odcieni snobizmów, ale słabostka ta, widziana okiem filozofa, urasta do symbolu owej chimery, za którą pogoń stanowi, bez wyjątku, treść ludzkiego istnienia...

Druga chimera to miłość. Proust swoją analizą odkopał niejako to uczucie, przywołane gruzem wszelkich banałów, którymi je przysypano. Historia miłości Swanna to jedna z najgłębszych kart, jakie o tym nienowym temacie napisano. Sięgnął w głąb, a zarazem rozpostarł ją wszerek; kilka tomów jego dzieła, cała część pt. *Sodoma i Gomora*, jest pierwszą, jak sądzę, i zdumiewającą analizą tych stref miłości, na które literatura wstydliwie zamyka oczy oddając je na wyłączną własność plotce skandalicznych kronik.

Wzruszający jest stosunek Prousta do natury, tej natury, od której choroba odcinała go prawie stale, a którą tak rozumiał, o której tyle przejmujących, pięknych rzeczy umiał mówić. Opowiadają o nim, jak w okresie choroby jechał zamkniętym powozem do Normandii, aby jeszcze raz ujrzeć przez szybę kwitnące jabłonie. Muzyka, malarstwo, architektura zwierają jego wyostrzonym zmysłem sekrety dla innych zamknięte.

Forma, jaką Proust stworzył dla swego dzieła, pozwala mu swobodnie zmieścić w nim wszystko, co zapagnie. Dzięki tej formie możliwym jest ten pozorny paradoks, iż utwór jego porównywano to z na wskroś obiektywną *Komedią ludzką* Balzaka, to znów z najbardziej osobistą, swobodną gawędą Montaigne'a, wodzącego swoim ciekawym, bystrym, nie dającym się omamić okiem po wszystkich przedmiotach.

W książce Prousta wszystko jest oryginalne: i język, i styl. Styl ten zrazu wydaje się trudny, ciężki, wywraca wszystkie pojęcia o francuskiej prozie, ale i w istocie — jak sto lat wprzód u Balzaka — ta gęstość stylu jest wzbogaceniem jego klawiatury, wprowadzeniem weń olbrzymiej ilości nowych asocjacji, zdobyczy myśli, z którymi musimy się oswoić. Do jakiego stopnia Proust opanował język, świadczą parodie jego w tomiku *Pastiches et Mélanges*, gdzie podrabia style kilku pisarzy. Cały czas w głos się śmiałem czytając niezrównaną parodię Balzaka.

Balzak, Montaigne, Stendhal, Saint-Simon... Kiedy w pamiątkowej księdze Prousta czyta się takie nazwiska zestawiane z nowym, współczesnym pisarzem, kiedy się patrzy na ten formalny wybuch kultu autora, którego wczoraj nie znaleźliśmy nazwiska, mimo woli budzi to nieufność: ten i ów podejrzewa, czy to nie jakaś kapliczka snobizmu. Otóż wyszedłem z wieku literackich snobizmów, do których zresztą nigdy nie byłem skłonny, i ręczę, że jeżeli nieraz po premierze i po napisaniu recenzji wróciwszy bardzo późno z redakcji do domu i wzięwszy nieopatrznie do ręki tom Prousta, nie mogłem się odeń oderwać do rana, pobudką była w tym jedynie najszczęrsza, najistotniejsza rozkosz, jakiej dawno w książce nie znalazłem. I dlatego czuję potrzebę zasygnalizowania czytelnikom: weszło na horyzoncie literackim nowe słońce.

## NOWE OBLICZE PROUSTA

Kariera pisarska Prousta szła torem bardzo niebanalnym. Zaczęła się stosunkowo późno, przerwała ją wojna, potem przecięła ją śmierć. Ale mimo że w chwili zgonu nie znane było jeszcze w całości jego dzieło, już nie podobna było wątpić, że odszedł artysta i myśliciel na miarę największych; już Proust zaważył, jak mało który z pisarzy, na swojej epoce. Tuż po śmierci Prousta zaczęto gromadzić, z niezawodną pewnością ich znaczenia, dokumenty dotyczące człowieka i pisarza, listy, wspomnienia, tradycje ustne.

Równocześnie zaczęła narastać legenda. Nie ma dziś czytelnika — a często i nie-czytelnika Prousta — który by nie wiedział o jego chorobie, o jego odosobnieniu, o jego światowych sukcesach, o jego dostatku, hojności, neurastenii, o ścianach pokoju wytapetowanych korkiem, o heroizmie, z jakim do ostatniego tchnienia pracował, uzupełniał, robił korekty, spożytkowując jako materiał twórczy własne cierpienie, niemal własną śmierć.

Obraz ten nie jest zresztą wolny od pewnych sprzeczności. Z jednej strony podnoszono sumiennosc artysty, która nie pozwoliła mu oddać do druku pierwszego tomu wprzód, nim będzie skończony ostatni, tak aby nic nie było zdane na los improwizacji, aby wszystko było przemyślane i zharmonizowane. Z drugiej strony wiadomo było, że dzieło Prousta rosło w miarę druku, że wciąż narastała ilość zapowiedzianych tomów, które pęczniały jeszcze w korektach. Z jednej strony podnoszono drobiazgową i zdumiewająco konsekwentną kompozycję dzieła, które odsłania swoją wewnętrzną logikę, w miarę jak się w nie zapuszcza; podziwiano kontrapunkt<sup>114</sup> symfonii, w której każdy zasadniczy motyw rozwija się i splata kunsztownie z innymi. Z drugiej strony musiały czytelników Prousta uderzać pewne niekonsekwencje. Wymienię bodaj jedną, która niepokoiła mnie zaraz przy pierwszym czytaniu: jak chłopczyk, który, odprowadzany przez służącą, bawi się z Gilbertą na Polach Elizejskich, okazuje się nagle wysoce inteligentnym młodym człowiekiem, zażywającym wszelkich praw dojrzałości. Takich zagadek jest więcej, a jeżeli nie dość zwraca się na nie uwagę, to może dlatego, że mało kto czyta jednym ciągiem ogromne dzieło Prousta. Pierwsi zwłaszcza odbiorcy czytali je w miarę ukazywania się tomów, które pojawiały się w znacznych odstępach; kiedy je ktoś odczytuje na nowo, to raczej partiami niż po porządku.

Dlatego też czytelników Prousta powinna żywo zaciekać praca, która ukazała się świeżo: książka Alberta Feuillerat profesora jednego z amerykańskich uniwersytetów, pt. *Comment Marcel Proust a composé son roman* (Jak Marcel Proust tworzył swoją powieść).<sup>115</sup> Praca rewelacyjna, która nie tylko godzi wszystkie niemal sprzeczności, ale

<sup>114</sup>kontrapunkt (muz.) — technika kompozytorska polegająca na jednoczesnym prowadzeniu kilku zharmonizowanych linii melodycznych. [przypis edytorski]

<sup>115</sup>książka Alberta Feuillerat (...) pt. „Comment Marcel Proust a composé son roman” — Yale Romanic Studies VII. *Comment Marcel Proust a composé son roman*. Par Albert Feuillerat, (Paryż) 1934; str. 8 nl. i 314, i 2 nl. [przypis autorski]

rzuca snop nowego światła na ewolucję myśli Prousta, na właściwości jego stylu, na sposób powstania i sens jego dzieła. Zarazem, wskutek niezwykle pouczającego materiału, jakim badacz rozporządzał, książka ta jest cennym dokumentem do psychologii twórczości w ogóle. A jeżeli niszczy poniekąd zdawkową legendę proustowską, daje w jej miejsce o wiele ciekawszą rzeczywistość.

Jedną z rzeczy najosobliwszych w karierze pisarskiej, a raczej w legendzie Prousta, był wielki odskok między tym, czym był wprzód, a tym, czym uczyniło go wielkie dzieło jego życia — powieść *W poszukiwaniu straconego czasu*. Autor nielicznych impresji i kronik światowych, ulubieniec salonów, mający opinię improduktywa i dyletanta, nagle odsuwa się od świata, zamyka się w samotności i rzuca temu światu na łeb szesnaście tomów, stanowiących datę w literaturze. W rzeczywistości okazałoby się, iż odskok — mimo iż niewątpliwy — nie był tak nagły. Bo utwór, pod którym Proust podpisał: „Koniec”, zanim oddał do druku pierwszy tom, nie był tym, który mamy dzisiaj przed sobą; ani co do rozmiarów, ani co do ciężaru gatunkowego. Nie wyskoczył jak Minerwa z głowy Jowisza; rodził się powoli, w bólach i męce. Zaznaczmy w kilku słowach daty. Proust zaczyna pisać swoją powieść w r. 1905, a kończy w r. 1912. Pierwsza część (w obecnym wydaniu dwa tomy), *Du côté de chez Swann*, ukazuje się z końcem r. 1913. Druk następnej części przerywa w r. 1914 wojna; ta część pojawia się aż w r. 1918 w bardzo zmienionej postaci, jeszcze zaś bardziej uległa przeobrażeniu część ostatnia. Historia tych przeobrażeń, anatomia i fizjologia dzieła Prousta — oto właśnie przedmiot książki p. Feuillerat.

Historia tego odkrycia — bo można tu mówić o *odkryciu* — jest taka. Zagłębiając się w Prousta w jego dzisiejszej postaci, p. Feuillerat zauważył różnice stylu, zachodzące nie tylko między poszczególnymi tomami, ale między ustępami tego samego tomu, nieraz jednej stronicy. Były jakby dwa style, dwie formy, które zdawały się badaczowi tak wyraźnie odmienne, jakby były tworem dwóch różnych pisarzy. Pan Feuillerat powziął przypuszczenie, że wchodzi tu w grę różnica między pierwszą redakcją sprzed r. 1912 a warstwami, które narastały później.

Przyjąwszy tę zasadę, cierpliwy badacz próbował przez eliminację odtworzyć sobie pierwotny tekst powieści — takiej, jaka była w chwili jej ukończenia w r. 1912. Próby okazały się zachęcające. Zarazem jednak szukał jakiegoś dokumentu, który by dał realniejszą podstawę jego hipotezie. Rękopisy Prousta małą mogły tu być pomocą, ponieważ są całkowicie klejone z kawałków, co do których chronologii daremnie gubić by się w domysłach. Ale szczęśliwym trafem p. Feuillerat wpadł na inny ślad, tym razem prowadzący prosto do celu. Udało mu się mianowicie odnaleźć ślad odbitki z drugiej części dzieła (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* oraz początek *Du côté des Guermantes*), tej, która tuż przed wybuchem wojny w r. 1914 była złożona i której druk wojna uczyniła nieaktualnym. Cenne arkusze spoczywały w szafie jakiegoś bibliofila, który nabył je na licytacji i przechowywał z pietyzmem, ale bez żadnego pożytku. Było tego 506 stronic druku! Po wojnie część ta ukazała się, ale już w innej postaci; korzystając z przymusowej zwłoki, Proust wziął ją ponownie na warsztat, tak że tekst wydania r. 1918 różni się niezmiernie od tekstu złożonego na darmo przez zecera w r. 1914. Różnice te stały się przedmiotem drobiazgowych badań p. Feuillerat i dały rewelacyjne wyniki.

Charakter zmian, jakim uległ tekst przedwojenny, okazał się rozmaity. Sporo poprawek, nieliczne skreślenia, ale przede wszystkim ogromna ilość interpolacji, zdań wtrąconych w zdanie, nowych zdań wsuniętych między zdania, wreszcie całych mniej lub więcej obszernych nowopisanych ustępów. Wstawki te sprawiły, że tekst rozrósł się więcej niż o drugie tyle. Zestawiając — zdanie po zdaniu, słowo po słowie — oba teksty, badacz mógł sobie zdać dokładnie sprawę z sensu przeobrażeń.

Przede wszystkim stwierdził z dumą, że jego hipoteza „dwóch Proustów” była uzasadniona. Wstawione miejsca były jakby duchowo innej ręki. Jeden styl to był Proust sprzed r. 1912, drugi — Proust z lat późniejszych. Mogąc się wżyć w tę różnicę na tak obszernym materiale, badacz stworzył sobie rodzaj proustowskiej „stylometrii”, nauczył się ze znaczną ścisłością rozróżniać pierwszego od drugiego. Uzbrojony w tę stylometrię, próbował zastosować ją do dalszego tekstu (w dzisiejszej postaci), co do którego, w braku porównawczego dokumentu, zdany był już na intuicję, na domysły. W domysłach tych pewną pomocą były fragmenty dalszych partii dzieła, ogłoszone (w pierwotnej re-



dakcji) w „Nouvelle Revue Française” oraz pisemne zwierzenia twórcy co do planu dzieła i rozwoju charakterów. Taki częściowy plan, skreślony ręką Prousta, cytuje w swoich wspomnieniach znajoma Prousta, pani Scheikévitch, 1934. Co do środkowej części dzieła mógł badacz wyodrębnić z całą ścisłością, to spróbował przeprowadzić na końcowej części w drodze rekonstrukcji, uprawnionej w zasadzie, a wielce prawdopodobnej w szczegółach.

Zaznaczyć należy, że im dalej postępował Proust w przetwarzaniu swego dzieła, tym bardziej przesunęły się proporcje na rzecz nowego tekstu, który wchłaniał i roztopiał pierwotny. W przedwojennej redakcji całość powieści miała obejmować około 1500 stronic gęstego druku i dzieliła się na trzy części, niemal co do objętości równe. Pierwsza (*Du côté de chez Swann*) ukazała się, jak rzekliśmy, w r. 1913 i została już bez zmian. Drugą miały stanowić właśnie owe 506 stronic, odnalezione szczęśliwie przez p. Feuillerat; w nowej redakcji rozrosła się ta część w dwójnasób. Ostatnia część, której całość w pierwotnej jej postaci nie istnieje, dała substrat dla dziesięciu dziś istniejących w jej miejsce tomów. Z owych przypuszczalnych ostatnich 500 stronic rozrosła się ta część do 2500 stronic!

Bo wzięwszy raz — z powodu przymusowej przerwy wojennej — dzieło swoje z powrotem na warsztat, Proust nie wypuścił go z rąk aż do śmierci; a raczej wypuszczając kolejne tomy wciąż następne rozszerzał, bardziej jeszcze uzupełniał, niż poprawiał. Gdyby nie śmierć pisarza (1922), która sprawiła, że ostatnich kilka tomów ukazało się bez jego korekty drukarskiej, bardzo prawdopodobne jest, że i te tomy rozrosłyby się jeszcze.

Rzecz jasna, że przy takim narastaniu musiały się zmienić i proporcje, i poniekąd charakter powieści; że dawne dzieło Prousta, a to, które znamy dziś, to dwa różniące się znacznie od siebie utwory. Na czym różnice te polegają, to w znacznej mierze wyjaśnia „stylometria” wypracowana przez p. Feuillerat. I o ile fakt rozrastania się i przeobrażania dzieła Prousta był w zasadzie znany, o tyle proces tego przeobrażenia staje się nam jasny dopiero dziś.

Stylometria — więc przede wszystkim styl. Okazuje się, iż dotychczasowe opinie o stylu Prousta wymagają rewizji. To, co pisano o mieszaninie impresjonizmu i intelektualizmu, o komentarzu autora raz po raz przerywającym notacje bezpośrednich wrażeń itp. — to wszystko, zdaniem p. Feuillerat, trzeba skorygować. To nie „mieszanina”, ale to właśnie ów *pierwszy i drugi Proust*, każdy z innej epoki. Pierwszy Proust to właśnie ten, który dał kurs pojęciom o stylu pisarza; ten, którego często parodiowano (np. dowcipny *pastiche* André Maurois *Le côté de Chelsea*<sup>116</sup>); to ów styl czarujący, olśniewający, niepokojący, nużący, pełen cichych rozkoszy i niespodzianek, nasycony muzyką, marzeniem na jawie, rozszczepiający nieraz w atmosferze ciepłarnianej piękny włos na czworo, lubujący się w grze podświadomych skojarzeń, zaskakujący paradoksem rozmyślnie odległych i nieoczekiwanych zestawień. Ten styl, nie dający czytelnikowi ani chwili spoczynku, starający się na każdą najcodzienniejszą rzecz spojrzeć nowymi oczami, cudownie odkrywczy, miewa czasem coś nazbyt „*précieux*”, jak np. owo przyrównywanie termometru u chorego (a chodzi o chorobę bardzo drogiej osoby) do tajemniczej wróżki, która błyszczącą różdżką (słupek rtęci) wskazuje złowrogą cyfrę; przeciw niej wzywa się drugą, potężniejszą wróżkę — chininę itp. Nie zapuszczając się w dłuższe wywody, przyjmijmy — na razie — opinię p. Feuillerat, że ten styl *par excellence* proustowski to jest ów Proust sprzed r. 1912, o tym zaświadczać ma porównanie dwóch tekstów. Natomiast Proust drugi, ten, który się ujawnia w zdaniach i w ustępach wpisanych później, jest zupełnie inny: rzeczowy, logiczny, bardziej operujący rozumowaniem niż impresją, o wiele bardziej prosty, męski. W pierwszej manierze przepuszcza wrażenia przez pryzmat odbiorcy (ów opowiadający niby to młody człowiek), którego autor wyposaża w pewną rozmyślną naiwność, nie chcąc mącić zbyt dużą świadomością kapryśnej gry zjawisk, w drugiej manierze Proust raz po raz mówi wprost od siebie, objaśnia duchowy mechanizm i wzajemny stosunek swoich figur, nierzadko zwracając się wprost do czytelnika.

Stopień tych dwóch tekstów — pierwotnego (który zapewne już był rezultatem iluż przeobrażeń!) i drugiego, wpisanego później — nie szło Proustowi łatwo. I to, co nieraz uważano za rozmyślną manierę Prousta, za jego nonszalancję, nawet snobizm, te olbrzymie zagmatwane zdania, wątpliwe połączenia, bezceremonialne dygresje i wtręty

<sup>116</sup>*Le côté de Chelsea* — szkice Maurois opublikowane w „Revue de Paris” w 1929; Chelsea to arystokratyczna dzielnica Londynu. [przypis edytorski]

— wszystko to nie jest, jak się zdaje, dziełem rozmysłu, ale skazą wcale niezamierzoną, wynikłą z tych nieustannych poprawek i uzupełnień. Proust pragnął z pewnością być możliwie czytelnym i jasnym, ale kiedy chciał całą swoją nową i bogatą myśl wtłoczyć w słowa, często mimo woli stawał się zawiły i ciężki.

Niemniej interesujące są spostrzeżenia porównawcze dotyczące treści dzieła, spojrzenia na świat, rysunku charakterów. Retusze, jakim uległ pierwotny tekst, wykazują jedną właściwość, mianowicie jak gdyby rosnącą niesympatię Prousta do swoich figur, o wiele krytyczniejsze na nie spojrzenie. Zaostrza rysy ujemne, dodatnie zaciera lub przeciwważy brzydkimi. Dyskredytuje niejako swoje figury w naszych oczach, deprecjonuje je, demaskuje. To, co go dawniej śmieszyło, zaczyna go drażnić. Dawniejsze spojrzenie na świat, z umysłu beznamiętne, impresjonistyczne, staje się bardziej osobiste, a zarazem coraz głębiej nasycone pesymizmem.

Aby uzyskać właściwe spojrzenie na tę odmianę stylu i treści, trzeba sobie uprzytomnić warunki, w jakich nastąpiło owo kompletne, można powiedzieć, przetopienie całego — poza *Swannem* — *Poszukiwania straconego czasu*.

Jak wspomniałem, druk ukończony już, zdawałoby się, powieści Prousta przerwała mobilizacja. Kto żyw z jego pokolenia, idzie na front; „towarzystwo” — ów wielki świat, który był dotąd jego światem — rozprasza się; wątle i sztuczne więzi pękają. Proust czuje się bardzo osamotniony. Sporo czasu zapewne upłynie, zanim ochłonie z wstrząsu i zorganizuje swoje życie, jeszcze więcej czasu upłynie, zanim weźmie do rąk swoją biedną książkę, dotąd obojętnie przyjętą przez publiczność, a tak zdezaktualizowaną, zdevaluowaną przez fakt wojny. Kiedy wreszcie wraca do swego dzieła, kiedy je zacznie przeglądać na nowo, ujrzy je z pewnością innymi oczami. Nie podobna, aby na tak wrażliwą organizację jak Prousta wstrząs tak straszliwy, zmiany życia tak głębokie jak te, które przyniosły lata wojny, mogły nie oddziaływać. Raczej zrozumiałe jest, że wszystko mu się przedstawia inaczej. Wojna pokazała świat w innej postaci; w cieplarni, w której Proust żył dotąd, wytlukła sporo szyb; wydobyła na jaw sekretne uczucia, zburzyła różne fikcje. Przyćmiła wzrok jego smutkiem, ukazała mu nicość niejednej rzeczy, którą żył dotąd. Twarze, uśmiechnięte dotąd, krzywią mu się szpetnym grymasem. Nie dziw, że kiedy Proust odczytuje swoje dzieło, nie zadowala go ono; stosunek jego do stworzonego przez siebie świata uległ przemianie. Nic ciekawszego niż śledzić przez porównanie tekstów tę inkwizycję, jakiej autor poddaje swoje figury; a ten proces przeobrażenia samego Prousta, czyniący go niejako współaktorem swojej powieści, staje się przy takiej rewizji jednym z najbardziej zajmujących jej momentów.

Odbija się to na wszystkich prawie figurach. Najznamienniej może w stosunku do pisarza Bergotte, który, jak wiadomo, miał wiele rysów Anatola France. Proust uwielbiał swego czasu France'a. Ale w nowej redakcji zniekształca figurę Bergotte'a mnóstwem zjadliwych rysów, traktuje ją z niechęcią, jakby dając pierwszy wyraz zmiany stosunku powojennego pokolenia do starego sceptyka. Podobnemu przyciemnieniu ulega stosunek do arystokracji, do owego mieszczańsko-pańskiego „świata”, którego nicość, marność i nieinteligencja przedstawia mu się jakby w nowym świetle. Książę de Guermantes, przedtem dość sympatyczny typ wielkiego pana, nabiera cech brutala, egoisty i głupca; nie o wiele lepiej wychodzi księżna, jego żona, i stara markiza de Villeparisis, której nawet *curriculum vitae* staje się czymś mocno podejrzanym. Pani de Marsantes, wzruszająca w pierwszej redakcji swą matczyną miłością, matka młodego Saint-Loup, nabiera cech przykrego snobizmu. A już co do pana de Norpois, łatwo zrozumieć, że głupota i tępość tego skostniałego w kulcie form wielkiego dyplomaty musiała się ukazać Proustowi w jaskrawym świetle! Wstawki drugiej redakcji pokazują nowe dno każdej rzeczy, podszewki uczuć i charakterów, przeważnie ujemne. Proust posuwa się w tym tak daleko, że czasem stwarza sprzeczności tego samego charakteru trudne do pogodzenia i niedostatecznie stopione w jedno; czasem coś ujdzie jego uwagi nawet w sprzecznościach „stanu faktycznego” jego bohaterów. Ale zarazem dzieło Prousta teraz dopiero zyskuje ową zadziwiającą wieloplanowość, bogactwo perspektyw. Można to stwierdzić porównując dwa wizerunki aktorki „Racheli-kiedy-Pan” — dawny i nowy. Nawet słynna „Françoise”, zrazu po prostu poczciwa stara sługa, nabiera wielu cech ujemnych, ale zarazem służy Proustowi za studium całej klasy społecznej, za przedmiot wnikliwych obserwacji dotyczących stosunków służby do chlebobawców. W samotnych medytacjach, w ostrej atmosferze nowej

rzeczywistości Proust ujrzał mnóstwo rzeczy nowych, zrozumiał wiele, horyzont jego myśli rozszerzył się. Wyolbrzymia styl niektórych figur (Charlus); manie ich i śmieszności podcina batem szaleństwa, prowadzi je niemal na krawędź obłędu, galerię oryginałów zmienia chwilami w jakieś dantejskie piekło.

Zarazem Proust wyzwała się, otrząsa z wielu rzeczy. Pograżony w coraz głębszej samotności przez wojnę i przez rozwijającą się chorobę, nie spodziewa się już od świata niczego, nie liczy się z niczym, nie kokietuje nikogo. Ginie Proust-*charmeur*<sup>117</sup>, rozkosz salonów, rodzi się surowy i bezwzględny badacz i przyrodnik ludzkich gromad. Wie, że lata — miesiące może — jego życia są policzone, stapia się ze swoim tworem, chce się wypowiedzieć do ostatka, postawić kropkę i — odejść.

Bo zdrowie Prousta, zawsze wątłe, w tych właśnie latach staje się zdecydowanie złe. I z chwilą gdy spadło nań objawienie nowego dzieła — bo nie ulega kwestii, że to przetopienie rękopisu jest nowym dziełem — żyje pod ciągłym lękiem, że go nie zdoła dokończyć. A dzieło rośnie, rozsadza dawne ramy, nie ma — zdawałoby się — granic. Trzeba się śpieszyć. Wiele zaniedbań wynikało z pewnością z tego wyścigu dzieła ze śmiercią.

Oto zapewne przyczyny owej zmiany stylu pisarza. „Styl to człowiek” — gdy człowiek się zmienił, zmienił się i styl. Pierwotny sposób pisania Prousta, zrodzony w całkiem innej atmosferze, w innym klimacie duchowym, przestał mu widocznie wystarczać, nie jest w zgodzie ani z jego obecnym kręgiem zainteresowań, ani z nowym spojrzeniem na świat, ani wreszcie z niecierpliwością pośpiechu. Coraz mniej w nim wirtuoza, sztukmistrza; nie chce nikogo olśniewać ani zdumiewać, chce się wypowiedzieć po prostu. Coraz częściej Proust usuwa w cień owego opowiadającego, przez którego niby przez pryzmat przepuszczał promienie zewnętrznego świata; coraz częściej zastępuje go po prostu sam autor, który jest w pełni lat męskich i który chce włożyć w dzieło całą swoją wiedzę życia. Mówi wprost od siebie, objaśnia swoje figury, powiada, co o nich myśli, rozwodzi się w dygresjach, rozstrzuwa perspektywy społeczne, konfrontuje przeszłość z teraźniejszością, nawet z przyszłością, którą czasem uprzedza niedyskretnie. Charakterystyczne jest, że mówiąc np. o początkach sprawy Dreyfusa (akcja toczy się w r. 1894), oświetla ją z perspektywy dwudziestu pięciu lat później i używa przy tym słowa takiego jak „bolszewizm”. Nigdy Proust pierwszej maniery, trzymający się ściśle w granicach doznań obserwatora, nie pozwoliłby sobie na taki anachronizm. I to są również znamiona „dwóch Proustów”; pierwszy przemawia ustami pośrednika, drugi mówi wprost; im dalej się posuwać, tym częściej przychodzi do głosu ów drugi.

Wyodrębniony w ten sposób styl Prousta z drugiej jego fazy przywodzi nieraz na myśl Balzaka. Analogia ta ma głębsze przyczyny. Można by rzec, że jak Balzak, tak i Proust rozumiał w pewnym momencie, że pisze nową *Komedię ludzką*, ale zaczął ją pisać dopiero w drugiej wersji; ta, którą napisał w pierwszej, miała dużo z komedii „światowej” w znaczeniu komedii towarzyskiej. I znamieną jest przemiana stosunku Prousta do Balzaka: dawniej nie znosił go, podobno przez opozycję do ojca, który uwielbiał Balzaka i cytował go nieustannie, później nauczył się go cenić i bezwiednie naśladować po trosze. Pan Feuillerat trafnie wskazuje ma te balzakowskie cechy stylu drugiego Prousta.

Owa „komedia światowa” miała w pierwotnym kształcie jasno określony plan i ściśle proporcje. Część pierwsza, *Du côté de chez Swann*, to miał być świat zamożnego mieszczaństwa, do jakiego należał sam Proust. Druga, *Du côté des Guermantes*, to był świat arystokratyczny, do jakiego Proust dzięki swoim talentom i urokom towarzyskim wszedł i w którym przez długi czas żył. Ostatnia część miała pokazać wymieszanie się tych światów i zdobycie fortecy arystokratycznej przez mieszczaństwo, zasilające swoim mózgiem i pieniędzmi podrujnowaną, próżniaczą i nudzącą się arystokrację.

Ten ogólny plan pozostał i w nowej redakcji, ale w miarę rosnących tomów raczej stawał się ramą. Komedia światowa nabrała głębszych perspektyw ludzkich i społecznych; wymieszanie się klas, do którego wojenne i powojenne stosunki tyle dały nowych wzorów, posunęło się w stylizacji Prousta o wiele dalej. Ale uznawszy ten proces, czyż nie trzeba będzie zrewidować wiele poglądów na „żelazną konstrukcję Prousta”, o której mówi się nieraz? Jeżeli pierwsza część dzieła została nietknięta, druga rozrosła się w dwójnasób, a trzecia pięciokrotnie, czyż może być mowa o żelaznej konstrukcji? Nie jest możeżne —

<sup>117</sup>*charmeur* (fr.) — mężczyzna pełen uroku. [przypis edytorski]

jak się to mówi czasem — aby Proust od pierwszego tomu znał wszystkie przyszłe koleje swoich bohaterów. Może to byłoby prawdą w stosunku do redakcji przedwojennej, której w całości nie znamy, ale nie w stosunku do obecnej. Jakżeby mógł przewidzieć wypadek, który tak zaciążył na losach jego figur i na własnym jego stosunku do nich — wojnę! Konstrukcja utworu wypaczyła się niewątpliwie, ale nowe wartości, jakich nabrało dzieło Prousta, wynagrodziły hojnie te wypaczenia.

Nie najmniejszą przyczyną tych deformacji jest fakt specjalnych zainteresowań Prousta, które w tej nowej redakcji rozrosły się tak, że nie tylko zmieniły proporcje, ale niemal nadały inny charakter całości jego utworu. Jak łatwo zgadnąć, mam na myśli homoseksualizm. Obecna już w pierwszym kształcie dzieła, sprawa ta rozrasta się olbrzymio przy jego przetworzeniu. Dość powiedzieć, że rozdział *Sodoma i Gomora* urasta do pięciu z górą wielkich tomów i wypuszcza swoje macki we wszystkie prawie inne tomy, tak że dla wielu osób całe dzieło Prousta mogłoby się wydawać niemal monografią homoseksualizmu, czym absolutnie nie miało być w pierwszej redakcji. Jeszcze np. w planie cytowanym przez panią Scheikévitch nie ma mowy o tym, aby wciągnąć w ten krąg Albertynę. Obecnie dwa tomy historii Albertyny (*La Prisonnière*) wchodzi w ogromny rozdział *Sodomy i Gomory*. Można by rzec, że homoseksualizm staje się coraz więcej obsesją Prousta, coraz więcej widzi w społeczeństwie wynaturzonych miłości, coraz więcej poświęca im miejsca. Uwiódł go ten przedmiot, który pierwszy raz dostąpił zaszczytu analizy literackiej. I tu zapewne odegrał rolę kryzys wojny, rozszerzenie obyczajowych konwencji: to, o czym można było pisać w r. 1920, byłoby nie do pomyślenia w r. 1910; przykładem Gide i koleje jego *Corydona*, o których mówiłem niedawno („Wiadomości Literackie”, nr 619<sup>118</sup>). Może wreszcie i osobisty stosunek Prousta do tych spraw odegrał w tym rolę, może i w nim zaszło jakieś przeobrażenie podobne temu, któremu poddaje swojego Saint-Loup?

*Sodoma i Gomora* oraz *Albertyna* to są dwa wielkie bloki, które najbardziej zmieniły proporcje utworu. Trzecią jego ważną deformacją jest — można powiedzieć — osoba samego autora, który coraz częściej daje swemu dziełu akcenty autobiografii duchowej. Historia narodzin twórcy, tragedia uciekającego życia. To już nie ów opowiadający młodzieniec z przedwojennej wersji, ale sam Proust mówi o swoich bezsennych nocach, o narkotykach, którymi się zabija, o bliskiej śmierci... Coraz więcej dzieło jego staje się testamentem jego myśli, cierpień, jego gorzkiej wiedzy życia.

Jest jeszcze jeden element znamieny dla dzieła Prousta: to czas. Ten czas wydaje się to materiałem, to współaktorem — niemal bohaterem — jego dzieła. Ale i ten czas musiał, przez fakt wzięcia na warsztat na nowo dzieła Prousta, ulec zmianom perspektywy, wzbogaceniu ich. Kiedy Proust zaczynał swoją opowieść, miał zaledwie lat trzydzieści cztery: kilkanaście lat młodości oto przestrzeń, na jakiej operowała w nim magia czasu, a choć ta przestrzeń rozszerzała się w miarę pisania, pole jej obserwacji zamykało się datą 1912. W drugiej postaci dzieła okres ten przedłużył się do r. 1922, w co trzeba liczyć lata wojny i powojennych przemian, lata, które wypadłoby liczyć więcej niż podwójnie! Czas tworzenia dzieła przedłużył się z siedmiu lat do siedemnastu; kończąc je, kończy Proust i życie; spojrzeniem — które staje się coraz bardziej spojrzeniem zza grobu — objął cały jego krąg. Odnaleziony czas Prousta zwielokrotnił się, a zarazem nabrał jakiejś nowej i przejmującej wymowy!

Oto uwagi, jakie nasuwa nowa stylometria proustowska. Zapewne, sposób narastania dzieła Prousta nie był i wprzód tajemnicą, ale pokazanie go niejako dotykane poprzez odkrycie p. Feuillerat działa szczególnie sugestywnie w tej mierze. Może nie wszystkie wnioski badacza będą przyjęte bez oporu. Sam p. Feuillerat przewiduje, że książka jego nie wszystkim będzie przyjemna, bo uznając jej wnioski, trzeba by przebudować wiele sądów o Prouście. Może i sama „stylometria” p. Feuillerat wywoła pewne zastrzeżenia: nastęrczy się pytanie, czy badacz nie dał się zbyt uwięść logice swojej metody i czy linia demarkacyjna między „pierwszym” a „drugim” Proustem jest w istocie tak ostra, jak to on przedstawia. Trudno przypuścić, aby pierwszy Proust nie mógł od czasu do czasu odzywać się w drugim. Odcyfrowanie pierwotnej redakcji drogą rekonstrukcji, wydobyć

<sup>118</sup> „Wiadomości Literackie”, nr 619 [Gide i jego „Corydon”] — tekst T. Żeleńskiego *Gide’owskie problemy*. [przypis edytorski]

niejako z ostatnich dziesięciu tomów owych pierwotnych pięciuset stron zawsze pozostanie sprawą delikatną. Ale tam, gdzie mówi konkretne porównanie dwóch istniejących tekstów, wymowa ich jest niezawodna.

Bądź jak bądź, praca p. Feuillerat otwiera nowe perspektywy na dzieło wspaniałego pisarza. Poglębi może z czasem te perspektywy bliższe poznanie osobowości Prousta. Dotąd, mimo ujawnienia znacznej ilości jego listów, dość daleko jeszcze do tego. Z ogłoszonych dotąd listów i wspomnień wychyla się raczej ów Proust światowy — komplemenciarz, pochlebca, niemal dworak; Proust prawdziwy, sekretny, tragiczny jest jeszcze tajemnicą.

Uwagi te, poświęcone tej ciekawej książce, niech mi będzie wolno nawiązać do moich niedawnych rozważań na temat: „Człowiek czy dzieło?”<sup>119</sup> Dociekania francusko-amerykańskiego uczonego wychodzą z najbardziej „formalnego” założenia, z porównania tekstów i stylów, ale o ileż byłyby uboższe, gdyby ich nie był skonfrontował z głębokimi przemianami epoki i niemniej głębokimi zmianami, jakie zaszły w człowieku. „Człowiek czy dzieło?” — stawianie takiej alternatywy byłoby dobrowolnym wyjaławianiem krytyki i historii literatury.

## MEDYCYNĄ I LEKARZE W DZIELE PROUSTA

Kariera pisarska Marcela Prousta, późno zaczęta, wstrzymana przez wojnę, miała dość niezwykle przebieg. W r. 1918 był prawie że nieznanym, w r. 1922, w chwili jego śmierci, było już niewątpliwe, że Francja straciła w nim jednego ze swoich największych pisarzy. Od tego czasu rosła ogromna literatura proustowska; dzieło jego — którego znaczna część ukazała się aż po śmierci pisarza — rozważano z najrozmaitszych stron. Otóż uderzające jest, iloma punktami dzieło to styka się z medycyną i jak wiele miejsca zajmują w nim lekarze.

Złożyło się na to wiele przyczyn. Najpierw — parantele lekarskie samego autora. Ojciec jego, prof. Adrian Proust, był znakomitym lekarzem higienistą. Od niego pochodzi zasada i nazwa „kordonu sanitarnego”; w czasie epidemii cholery w r. 1866 wysłano go do Persji, którą przejechał konno celem zbadania źródeł choroby. Był autorem dzieła pt. *Higiena międzynarodowa*. W domu, gdzie młody Proust (ur. w r. 1871) mieszkał aż do śmierci ojca (1903), przyszedł powieściopisarz zetknął się z luminarzami paryskiej medycyny, przysłuchiwał się ich rozmowom, wertował podręczniki, wychowywał się w atmosferze lekarskiej, tym bardziej że jego brat — później profesor Robert Proust — miał wstąpić w ślady ojca.

Ale, niestety, to nie był jedyny kontakt młodego Prousta z medycyną. Bardzo wczesnie miał się stać — pacjentem i został nim do końca. U dziewięcioletniego chłopca wystąpiły objawy rzadkiej choroby — rodzaj astmy czy „gorączki siennej” — choroba ta narzucała mu tryb życia będący znów swego rodzaju chorobą. Zapach kwiatów, bliskość roślin, zmiana miejsca pobytu — lada co wywoływało ataki duszności; światło słoneczne również; Proust coraz bardziej uczył się przebywać w pokoju dusznym od okadzeń leczniczych, żyć w nocy, karmiąc się lekami i narkotykami, których, jak podaje w swojej rozprawce dr Le Masle, miał spożywać za 500 fr miesięcznie! Astmy nie stracił, ale nabawił się wielu nerwowych przypadłości — szczęśliwych zresztą dla literatury, gdyż wyostrzyły w nim subtelność analizy do granic niedostępnych zapewne zdrowemu człowiekowi.

To dwojakie wychowanie lekarskie przejawia się w dziele Prousta. Czuć w każdym zdaniu, w sposobie obserwacji, jak bardzo weszło mu w krew myślenie przyrodnicze. Metafora czy porównanie, najnaturalniej nastrożające mu się jako wyraz myśli, są biologiczne, lekarskie. Nawet gdy barwią się odcieniem żartu. Kiedy np. z powodu absurdalnej miłości Swanna pisze, że „dziwić się, iż ktoś może cierpieć dla istoty, która nie jest tego warta, byłoby mniej więcej tym samym, co dziwić się, że ktoś raczy zachorować na cholera z powodu istotki tak drobnej jak bakcyl cholery”, mimo woli przypominamy sobie wyprawę profesora Prousta i tytuł jego rozprawy: *Obrona Europy przed cholera*.

<sup>119</sup>moich niedawnych rozważań na temat: „Człowiek czy dzieło?” — nawiązanie do tekstu *Czy myć zęby, czy ręce?* [przypis edytorski]

Ten narów lekarskiego spojrzenia na świat pogłębia w Prouście choroba. Nauczył się obserwować automatyzm swego ciała („Choroba objawia nam tę niepoznawalną istotę: ciało” — pisze Proust), jego egoizm, despotyzm, jego samoobronę, nawet jego hipokryzję. Niezależnie od Freuda — nie znanego wówczas we Francji — zgłębia Proust regiony podświadomości, analizuje procesy pamięci, przyzwyczajenia i snu, duchową przemianę materii, związaną z działaniem czasu. Aż w końcu ludzkie uczucia, namiętności, złudy uczy się oglądać spojrzeniem niemal psychiatry. Poprzez dzieło wielkiego artysty, poety, wszędzie przebija beznamiętna, współczująca, ale nieubłagana obserwacja uczonego.

Proust dał swemu ogromnemu cyklowi powieściowemu wspólny tytuł: *W poszukiwaniu straconego czasu*<sup>120</sup>. Od dziecka chory, pobłażliwie traktowany przez rodziców, stracił istotnie — przynajmniej na pozór, bo w rezultacie czas ten okazał się w skutkach najplodniejszy — wiele czasu na życie towarzyskie, na salony największego paryskiego świata. To była jego klinika... Kiedy sobie uświadomił wreszcie swoje powołanie, zamknął się w domu, aby pisać. Od tego czasu, miał tylko jedną troskę: czy zdąży dokończyć swego dzieła, czy mu go nie przerwie śmierć. Ale nawet kiedy czuł, że się ta śmierć zbliża, jeszcze notował symptomy nadchodzącej agonii, aby nimi uzupełnić opis śmierci jednego z bohaterów książki. Podobnie przedtem moment śmierci ukochanej matki, będący najboleśniejszym przejściem jego życia, nie zdołał w nim zdławić nienasyconego badacza zjawisk. I to przeżycie zasililo jego książkę.

Jak obserwował swoją chorobę, tak i swoich lekarzy. Proust był najgroźniejszym rodzajem pacjenta, zbyt inteligentnym, obdarzonym niedyskretną pamięcią — czasami skłonny mścić się na medycynie za jej bezsilność wobec jego choroby. Komedie lekarską, jaka ożywia — jeżeli można się tak wyrazić — wiele kart powieści Prousta, porównywano nieraz z farsą lekarzy molierowskich, ale porównanie to nastęrcza wiele zastrzeżeń. Syn znakomitego lekarza, w dobie gdy medycyna odkrywała nowe światy (Pasteur!), Proust nie był tak naiwny ani tak krótkowzroczny, aby powtarzać stare sarkazmy Moliera, wymierzone w siedemnastowieczny uniwersalny lancet i seryngę<sup>121</sup>. Ujmował problem medycyny i lekarza szeroko, interesował go zwłaszcza stosunek wiedzy i talentu, doświadczenia a intuicji, kultury ogólnej a swoistego daru. Lekarzem „z bożej łaski” jest u niego rozkoszny doktor Cottard, najobszerniej potraktowany typ lekarski u Prousta — podobno częściowo sportretowany z jednej ze sław paryskich. Proust przeprowadza na jego osobie ten paradoks, że geniusz wielkiego klinicysty jest darem niezależnym od ogólnej inteligencji; że można być prostakiem umysłowym, robić wątpliwe dowcipy, nie mieć ogłady literackiej, lubić najgorszą muzykę, co więcej, być naiwnym życiowo, a być na swój sposób wielkim lekarzem. Cottard nawet o medycynie mówi jak pocieszny pedant, ale przy łóżku chorego okazuje się mistrzem diagnozy i terapii. „Ten człowiek tak pospolity i nieznaczący, w stanowczych chwilach był niby wielki wódz w momencie decyzji” — pisze o nim Proust.

Przeciwieństwem prostaczka Cottard jest doktor du Boulbon, człowiek wysoce inteligentny, wykształcony, pięknoduch, jeden z pierwszych apostołów talentu wielkiego pisarza Bergotte (któremu Proust daje wiele rysów Anatola France). I nawzajem Bergotte wierzy w talent lekarski doktora du Boulbon. Bergotte uważa w ogóle, że intelektualści, artyści potrzebowaliby specjalnego lekarza, zdolnego wnikać w ich odrębności duchowe. „Trzy czwarte chorób ludzi inteligentnych — powiada Bergotte — wypływa z ich inteligencji. Jak pan chce, aby taki Cottard mógł pana uleczyć? On przewidział niestrawność sosów i przypadłości gastryczne, ale nie przewidział np. lektury Szekspira”. Ale młody Proust słucha sceptycznie tych teorii: „Nie wierzyłem — powiada — w to, aby inteligentni ludzie potrzebowali innej higieny niż głupcy, i byłem zupełnie gotów poddać się higienie głupców”.

Jakoż, widzimy obu lekarzy przy robocie. Cottard popełnia przy łóżku chorego idiotyczne kalambury, zachowuje się dość śmiesznie, ale dieta jego i leczenie działają cuda; du Boulbon, wezwany do poważnie chorej babki bohatera utworu, rozmawia nader błyskotliwie o literaturze, o medycynie, rozwija własną teorię „albuminurii mentalnej”; paradu-

<sup>120</sup> *W poszukiwaniu straconego czasu* — dzieło Prousta zaczęło obecnie wychodzić po polsku. Dotąd ukazały się dwie części: *W stronę Swanna* i *W cieniu zakwitających dziewcząt*; w druku: *Strona Guermites*. [przypisy autorski]

<sup>121</sup> *serynga* (daw., z fr. *seringue*) — przyrząd do wykonywania lewatyw. [przypisy edytorski]

jąc sceptycyzmem na punkcie lekarstw, uważa, że choroba najczęściej jest autosugestią. I tu mamy scenkę w istocie dość molierowską.

— Będzie wszystko dobrze, proszę pani, prędzej lub później (a zależy tylko od pani, aby to nastąpiło bodaj dziś), z chwilą gdy pani zrozumie, że pani nic nie jest i kiedy pani wróci do normalnego życia. Mówiła mi pani, że pani nie je, nie wychodzi z domu...

— Ale, panie doktorze, ja mam trochę gorączki.

Dotknął ręką.

— W każdym razie nie w tej chwili. A zresztą: ładna wymówka! Czy pani nie wie, że my trzymamy na powietrzu i przekarmiamy gruźlików mających do 39 stopni.

— Ale ja mam trochę białka.

— Nie powinna pani o tym wiedzieć. Ma pani to, co ja opisałem pod nazwą *albuminurii mentalnej*. Miewaliśmy wszyscy w trakcie jakiejś niedyspozycji trochę białka, które nasz lekarz skwapliwie utrwałil przez to, że nam o nim powiedział. Na jedną chorobę, którą lekarze ulecą swymi lekarstwami (upewniają przynajmniej, że to się im zdarza czasem), wywołują dziesięć chorób u ludzi zdrowych, zaszczepiając im ten czynnik chorobotwórczy, sto razy złośliwszy od wszystkich mikrobów: przeświadczenie, że się jest chorym. Taka wiara, zdolna wpłynąć na każdego, działa osobliwie skutecznie u ludzi nerwowych. Powiedz pani takiemu, że okno w pokoju jest otwarte, a zacznie kichać; powiedz mu pani, że mu wsypano magnezji do zupy, a już go zacznie czyścić. Niech mi pani wierzy, wystarczyło mi spojrzeć na panią, usłyszeć panią mówiącą, ba, po prostu zobaczyć jej córkę i wnuka, który tak jest do pani podobny, aby zgadnąć, z kim mam do czynienia...

Długo jeszcze doktor du Boulbon roztacza swoją inteligencję. Wszystko sprowadza — jak przystało intelektualście — do zjawisk psychicznych, tłumaczy chorej, że jej nic nie jest, każe jej przemóc się i iść na spacer. Stara dama idzie na spacer, dostaje ataku, odwożą ją do domu sparaliżowaną. Miała uremię... Doktor du Boulbon z nadmiaru intelektualizmu zatracił elementarny węch lekarski.

Babka z wolna dogasa. U jej łóżka przewijają się inni lekarze, cała galeria. W chwili gdy zbliża się ostatni moment — balony z tlenem etc. — arystokratyczny sąsiad nalega, aby wezwać profesora Dieulafoy. Zawsze się w takich razach wzywa profesora Dieulafoy. I tu wprowadza Proust, pod jego własnym nazwiskiem, wielkiego klinicystę, którego widywał nieraz w domu ojca. Ten słynny lekarz ma w światowym Paryżu całkiem specjalne funkcje: przyjęło się, że go wzywają do bardzo zamożnych chorych w chwili agonii, tam gdzie już lekarz właściwie nic nie ma do roboty; wizyta prof. Dieulafoy należy niejako do ceremonii pogrzebowej czy do ostatniego namaszczenia. W tej roli znakomity profesor musi być bardziej aktorem niż lekarzem: o godnej postawie, „w nieskazitelnym czarnym tużurku, smutny bez przesady, nie zdolny popełnić najmniejszego wykroczenia przeciw formom, piękna głowa pełna szlachetnego współczucia, sam takt, inteligencja, dobroć...” Gest, jakim profesor dyskretnie przyjmuje honorarium, jest arcydziełem. „Ten znakomity człowiek — dodaje Proust — już nie żyje. Inni lekarze czy profesorowie mogą mu dorównać nauką, przewyższyć go może. Ale to »emploi«, w którym święciły tryumfy jego wiedza, jego warunki fizyczne, jego wychowanie, nie istnieje już, z braku następców”.

W osobie prof. Dieulafoy Proust zdaje się podkreślać znaczenie elementu aktorstwa w zawodzie lekarskim. Podkreśla je, i bardzo zabawnie, również u doktora Cottard, gdy ten lekarz, z natury dobroduszny i nieśmiały, porastając w powagę profesorską, świadomie komponuje sobie lodowatą maskę oraz wzięcie gbura, aby sobie zapewnić autorytet. Czasem Cottard zapomni się na chwilę i wówczas z niepokojem pyta sam siebie, czy się nie dał unieść wrodzonej łagodności? „Sprawdzał w pamięci, czy nie zapomniał przybrać zimnej maski, jak ktoś sprawdza w lustrze, czy nie zapomniał zawiązać krawata”.

Proust był z tych niebezpiecznych pacjentów, którzy czytają dzieła medyczne i podchwytują sprzeczności lekarzy. I tak bohater jego przeczytał w świeżym dziele znakomitego uczonego, że pocenie się jest szkodliwe, gdyż przeznaczone do wydzielania materii odprowadza do skóry, zamiast je wydzielać normalną drogą. Za chwilę słyszy, jak lekarz

orzeka, iż pocenie się jest dla organizmu korzystne, bo odciąża nerki... „Medycyna nie jest wiedzą ścisłą” — wzdycha Proust, który w najbardziej upalne dni nie rozstawał się z ciężkim futrem i dygotał w nim z zimna.

Notując ze szczególną uwagą wszystkie właściwości słowa, wszystkie odmiany gwar, Proust nie przepuszcza uczonej gwary lekarzy; stwierdza, że „medycyna zrobiła od czasu Moliera pewne postępy w wiedzy, ale żadnego w słownictwie”.

Nie szczędzi lekarzom i innym drobnym złośliwości. To pokazuje lekarza w kłopotliwym momencie, kiedy go zaskoczył nagły pacjent, w chwili gdy lekarz spieszy się właśnie na obiad do ministra i gniewa się na służącą, że mu zapomniała przypiąć do fraka orderów; to notuje odcień mimowolnego niezadowolenia u lekarza, gdy spotka w dobrym zdrowiu pacjenta, którego skazał wedle zasad nauki na śmierć; to szkicuje — może z natury — figurę zagorzałego laryngologa, leczącego katary, które sam przynosi od innych pacjentów. To znów Proust robi uwagę, że lekarze zawsze gotowi są złagodzić surowość swoich przepisów, z chwilą gdy wchodzi w grę jakaś rozrywka, na której im zależy, a w której udział ich pacjenta jest potrzebny...

(Tu na poparcie Prousta mogę stwierdzić, że znałem wielkiego lekarza, który surowo zabraniał w swoim gabinecie znajomemu pacjentowi, artyście, wszelkiego alkoholu, po czym zatrzymywał go na kolacji i wśród miłej rozmowy dolewał mu pocziwie wina raz po raz...)

Wreszcie, ustami chorego Bergotte’a, Proust rzuca pod adresem medycyny takie oskarżenie:

„Choroby naturalne trwają krótko, ale medycyna posiada sztukę przedłużania ich. Lekarstwa dają krótkotrwałą ulgę, a wywołują nową chorobę, kiedy przerwać ich użycie; w następstwie zwiększa się dawki i stwarza się chorobę sztuczną, wtórną, ale prawdziwą, z tą jedynie różnicą, że choroby naturalne leczą się, te zaś, które zaszczepia medycyna, są nieuleczalne...”

Czuć, że tu Proust myśli o sobie i o chorobach, których się nabawił lecząc swoją astmę, zwalczając duszności coraz większymi dawkami kofeiny, a bezsenność spowodowaną kofeiną zwalczając znowuż coraz większymi dawkami środków nasennych itd.

Czasem — powiada — przyczyną wyleczenia! jest bolesność choroby, bo zmusza chorego do posłuchu. Bergotte wyzdrowiał, bo bóle fizyczne narzuciły mu *régime*, który wprzód lekceważył. „Choroba sama jest najbardziej słuchanym z lekarzy; wobec dobroci i wiedzy zdobywamy się tylko na obietnice; posłuszeństwo znajdujemy wobec cierpienia”.

I ostatecznie Proust ujmuje stosunek do tych spraw tak: „Medycyna jest to kompendium kolejnych i sprzecznych błędów, tak iż, wzywając najtęższych lekarzy, ma się wielką szansę otrzymać prawdę, która będzie uznana za fałsz w kilka lat później. Wierzyć w medycynę byłoby tedy szczytem szaleństwa, gdyby nie wierzyć w nią nie było jeszcze większym szaleństwem; bo z tego spiętrzenia błędów wyłaniają się na dłuższy dystans jakieś, prawdy...”

Tych kilka cytatów nie daje oczywiście wyobrażenia o bogactwie „komedii lekarskiej” rozrzuconej po kartach Prousta, komedii dalekiej od zawziętości Moliera, który zresztą pastwił się nad tępotą medycyny scholastycznej i dogmatycznej po to, aby torować drogę nowoczesnej myśli naukowej. Proust nie wnosi tu żadnego fanatyzmu; raczej smutny i zmęczony uśmiech zrezygnowanego chorego. Jest zbyt inteligentny, aby się procesować z wiedzą lekarską o to, że nie może wszystkiego; że są wypadki, wobec których — na razie — jest bezsilna. Całą bystrość swego spojrzenia kieruje za to na wszelką chorobę; śledzi ją w jej tajemniczych zaułkach, w jej okrutnej i zdrażliwej grze z człowiekiem, gdy np. choroba prawdziwa przybiera przez długie lata maskę „choroby z urojenia”, a może w istocie z urojonej zmienia się w prawdziwą, jak u tej ciotki Leoni (*W stronę Swanna*), której żalosne bytowanie pokazał nam z tak czułą i łagodną ironią. To znów przejmująco maluje spustoszenie, jakie sprawia choroba, zwłaszcza w duchowym organizmie tego, którego potem ma jednym ciosem powalić. Choroba babki, choroba Bergotte’a, choroba Swanna — to są arcydzieła. Ale przede wszystkim on sam, który na przestrzeni tych kilkunastu tomów, wypełnionych w sporej części introspekcją, utożsamia się tak często z bohaterem książki! Ten bohater to jest prawdziwy królik doświadczalny, u którego choroba, bezsenność, nadużycie narkotyków, nieukożona nostalgia miłosna, przerost sa-



mokontroli obnażyły układ nerwowy, pozwalając śledzić jego funkcjonowanie z nie znaną wprzód w literaturze subtelnością i precyzją.

Wszystko tu zresztą nabiera chorobliwej cery. Miłość staje się jakąś duchową „obawą przestrzeni”, trwożliwym uciskiem serca, który na skutek przypadkowej — mimo iż zdolnej trwać lata całe — autosugestii może znaleźć ukojenie w jednej tylko osobie, niesympatycznej zakochanemu i duchowo, i nawet fizycznie! Zazdrość — inna postać tego samego ucisku serca — jest torturą nieodłączną od miłości, bo miłość bez zazdrości natychmiast (wedle Prousta) przestaje istnieć... Nawet śmierć kochanej istoty nie leczy zazdrości, która może prowadzić swoją okrutną grę retrospektywnie. Wszystkie te stany duszy — niewątpliwie chore — pozwoliły Proustowi poczynić rewelacyjne odkrycia w zakresie mechanizmu uczuć.

A cóż dopiero mówić o tych niebezpiecznych pograniczach miłości, terenach, które Proust pierwszy z powieściopisarzy przeszedł wszczepić i wzdłuż tak odważną stopą! Zwłaszcza część jego dzieła nosząca znamienity tytuł *Sodoma i Gomora* to „jedna z najśmielszych książek, jakie istnieją w literaturze”, pierwszy obraz o tym rozpięciu, pierwszy rozbiór o tej przenikliwości i głębi. Widzimy tu całe dwuznaczne społeczeństwo, wszystkie odcienie choroby — bo Proust, daleki od ich idealizowania na sposób André Gide’a, raczej uważa zjawiska te za chorobę. Siedzimy jej narodziny, rozwój, wzrost na całym szeregu typowych przypadków oglądanych w różnych fazach i momentach. Widzimy świetnego młodzieńca pełnego męskości, jak stopniowo ulega szczególnej przemianie; patrzymy na stopniową deformację psychiki, charakteru, nawet cech fizycznych, czasem aż do granic półobłądu. Cała duchowa maskarada inwersji pokazana jest z niepokojącym zjawstwem przedmiotu. Ta część Prousta to bezcenny dokument dla psychologa, dla lekarza.

Lekarze wiele się zajmowali dziełem Prousta. Ci, co pisali o nim, zgodnie podnoszą u tego poety naukową ścisłość jego spojrzenia, jego metody. Czy opisuje zazdrość, snobizm czy sadyzm, czyni to z tą samą precyzją, z jaką ojciec jego, higienista-lekarz, ustalał związki między przyczyną a objawami choroby. I mimo że dzieło Marcela Prousta jest w każdym słowie dziełem wielkiego i rzadkiego artysty, świetny krytyk Edmond Jaloux, pisząc o nim, miał prawo powiedzieć, że „nigdy utwór literacki tak bardzo się nie zbliżył do nauki, każąc myśleć o pięknych proroczych słowach Claude Bernarda, że przyjdzie dzień, kiedy fizjolog, poeta i filozof będą mówili wspólnym językiem i będą się rozumieli między sobą”.

## OSTATNIA LEGENDA KRAKOWA

Pewnego dnia niedawno temu odwiedził mnie rzeźbiarz Puget<sup>122</sup> z Krakowa. Siedziałem właśnie przy Prouście, rozmowa zesłała na Prousta, który pasjonuje nas obu.

— Czy ty wiesz — rzekł do mnie Puget — że Marcel Proust był chrzestnym bratem Karola Huberta Rostworowskiego?

Zdziwiłem się.

— A to skąd? — spytałem.

— Zaraz ci wytłumaczę.

Tu Puget pyknął faję jak stary góral i tak mówił:

— Było tak. W roku siedemdziesiątym i którymś zeszłego wieku wybrali się państwo Pusłowscy za granicę. Pani Pusłowska była osobą wątłego zdrowia; w Paryżu miał ją w opiece lekarskiej profesor Adrien Proust, wielka powaga lekarska. Wynikła z tego serdeczna zażyłość między Pusłowskimi a profesorem i jego żoną. Tak, że kiedy się urodził państwu Proustom syn, zaprosili na matkę chrzestną panią Pusłowską. Otóż pani Pusłowska (z domu Moszyńska) jest rodzoną ciotką Rostworowskiego i również była jego chrzestną matką. Oto tak.

Bardzo mi się to podobało. Ale pewne zestawienia dat budziły we mnie wątpliwości. Pokręciłem głową i rzekłem:

— To by było bardzo piękne, aż za piękne. Bo lękam się, że tu raczej chodzi o młodszego brata Marcela, o Roberta Prousta, przyszłego chirurga.

Z kolei mój gość się zdziwił. Myślał, że Proust był jedynakiem.

<sup>122</sup>Puget, Ludwik (1877–1942) — rzeźbiarz, malarz, współtwórca kabaretu „Zielony Balonik”. [przypis edytorski]

— Ale nie — rzekł — chodzi o „prawdziwego” Prousta. Wiem z najlepszego źródła. Zresztą muszę to w Krakowie jeszcze raz ustalić.

Na tym rzecz na razie się skończyła.

A teraz muszę wyjaśnić, czemu mi się podobała ta historia i czemu mnie, zmartwiło przecucie, że trzeba mi będzie się z nią rozstać. Jestem trochę mistyk, a raczej wierzę święcie w fale duchowego eteru — kiedyś staną się może uchwytne jak fale radiowe — ze swoistym krążeniem, oddziaływaniem, z całym światem tajemniczych związków, prądów, fluidów. Już byłem skłonny widzieć związek między owym chrześniactwem a pewnymi właściwościami Prousta. Mogłoby nam to wiele rzeczy wyjaśnić. Bo zawsze wydawało mi się dość osobliwe, skąd u tego paryżanina, urodzonego w mieszczańskim domu, wzrosłego w kołach arcyintelektualnych, u młodego człowieka, który zakładał pismo literackie z Barbusse’em i Blumem, który w epoce Dreyfusa był zagorzałym i czynnym „rewizjonistą”, u tego duchowo najbardziej wyzwolonego z ludzi, skąd ten osobliwy kult rodów, heraldycznej dawności, ta pasja genealogii, powinowactw, parantel, zwyczajów i obyczajów wielkiego świata; skąd to wszystko, co raczej zdawałoby się naturalne u jakiej starszej damy w arystokratycznym miasteczku na prowincji. Słowem, skąd ta obsesja, ten — można powiedzieć — kompleks, który znalazł w końcu filozoficzne i dość ironiczne rozwiązanie w jego dziele, a który, zanim Proust objawił się wielkim twórcą, zyskiwał mu u wielu opinię snoba. Intrygowało mnie to tym bardziej, że znałem tę atmosferę, to ciśnienie, miejscowego „Faubourg Saint-Germain”, dość swoiste dla Krakowa mojej młodości. Czytając pewne partie Prousta, z dawna transponowałem je sobie mimo woli na Kraków; tak, nieoceniony pan de Norpois zawsze był dla mnie austriacką ekscelencją i robił politykę zagraniczną w „Czasie”, gdzie znalazłoby się w artykułach z owej epoki jego najstyłowsze zwroty; jak znów Roberta de Saint-Loup widzę fizycznie pod postacią jednego z młodych (wówczas) Zamoyskich. A moment, kiedy w pałacu „Pod Baranami”<sup>123</sup> po wojnie przebito ścianę na sklep dla cukierni Piaseckiego (dziś bank), był dla mnie najznamienniejszym świadectwem, że coś się zapada w przeszłość. Małżeństwo Ordonki<sup>124</sup> — tak niesłychanie proustowskie — niewiele już przydało do tego wstrząsającego wrażenia.

Otóż chrzestne macierzyństwo hrabiny Pusłowskiej dawało mi nowy klucz do Prousta, a raczej do moich odczuwań. Jego „Côté de Guermantes” najnaturalniej przetrasponowało mi się na „Côté de Barany”. I już zbudowałem sobie hipotezę, że hrabina Pusłowska, trzymając na łonie młodego Marcelka, przelała w niego w tajemniczym chryzmacie<sup>125</sup> chrztu wszystkie fluidy, które później znalazły sobie ujście dostosowane do miejscowych warunków Paryża, ale które były w istocie najczystsza esencją ówczesnego Krakowa.

Cała ta koncepcja zwałiłaby się w gruzy, jeżeli chodziło o brata! Przypuszczać, że fluid „Baranów” przeszedł w maleńkiego Prousta *via* brat, byłoby już może mistycyzmem zbyt daleko posuniętym. Chociaż, ostatecznie, w świecie ducha nie ma niepodobieństw.

Kiedy niedawno wypadło mi jechać do Krakowa, przypominałem sobie tę wątpliwość i pomyślałem, że muszę zapytać Pugeta o wynik jego śledztwa. Tymczasem niespodziane rozwiązanie — i to najbardziej autorytatywne — samo mi przyszło w ręce między Częstochową a Krakowem. Wziąłem sobie mianowicie na drogę tom listów Prousta do Lucjana Daudet; listy te znałem powierzchownie, chciałem je przeczytać dokładniej. Czemu ten właśnie tom wśród dziesięciu innych tomów korespondencji pisarza? — znów magnetyzm! I w tych listach trafiłem na ustęp, gdzie Proust właśnie mówi o pp. Pusłowskich.

Droga, jaką Proust doszedł w owym liście do wspomnienia swoich polskich stosunków, jest dość interesująca. Dostał mianowicie zawiadomienie o śmierci i o pogrzebie hrabiny Mniszech, z domu Hańskiejk, pasierbicy Balzaka, która w bardzo podeszłym wie-

<sup>123</sup> Pałac „Pod Baranami” — w krakowskim Rynku Głównym, daw. pałac Potockich, na przelomie XIX i XX w. ośrodek życia politycznego krakowskich kół konserwatywnych, od 1956 siedziba kabaretu „Piwnica pod Baranami”; ściana pałacu przebita na cukiernię została zamurowana. [przypis edytorski]

<sup>124</sup> Ordonka (pot.), Hanka Ordonówna (pseud. scen.), właśc. Maria Anna Tyszkiewiczowa, z domu Pietruszyńska (1902–1950) — piosenkarka sceniczna i aktorka; w 1931 wyszła za hr. Michała Tyszkiewicza. [przypis edytorski]

<sup>125</sup> chryzmat — znamię, piętno odcisnięte na duszy wskutek przyjęcia sakramentu (szczególnie chrztu). [przypis edytorski]

ku zmarła w czasie wojny pod Paryżem w r. 1915. Z tej okazji Proust pisze do Daudeta co następuje:

„Zawiadomienie o pogrzebie hrabiny Mniszech przypomniało mi w pierwszej chwili epokę, kiedy mi przysyłałeś sfingowane zaproszenia do hrabiny X w nadziei, że — pójdę tam nie zaproszony. Nie wiem, czy ktoś kontynuuje ten żarcik, ale w zeszłym roku dostałem zaproszenie z zupełnie ścisłym nazwiskiem i adresem, bez możliwości pomyłki, na ślub p. Y. Otóż ja nie znam nikogo z tej rodziny.<sup>126</sup> Trochę przedtem, na ślub u W\*\*\*, których również nie znam lub raczej, którzy mnie nie znają. Naturalnie nie ruszyłem ręką ani nogą.

Co się tyczy owego listu hr. Mniszech, któremu twój list (bardzo w stylu pogrzebu księżnej de Langeais<sup>127</sup>) daje całe piękno, byłoby z mojej strony zanadto „Astier-Rehu”<sup>128</sup> odsyłać cię do trzeciego tomu *Swanna*, gdzie ujrzałbyś (wiesz to zresztą i beze mnie), że wystarczy jednej nieprzewidzianej paranteli, aby wprawić w ruch wszystkie »*casus foederis*«<sup>129</sup> i spowodować defiladę wszystkich nazwisk.<sup>130</sup> Co zresztą tutaj nie ma zastosowania, bo w pewnej epoce wszystkie wielkie rody Europy skojarzyły się z Rzewuskimi (czas przeszły dokonany, bardzo w stylu Balzaka); zdaje mi się nawet, że w „Almanachu Gotajskim” jest jakiś Radziwiłł ożeniony w Wirchowni<sup>131</sup> (czy nie tak się zowie posiadłość pani Hańskiej?). Nie wiedziałem o Platerach, ale Klemans<sup>132</sup> był kuzynem Krasyńskich i Czapskich (daruj ortografię), skąd obszerne rozmowy przy ulicy de Courcelles<sup>133</sup>, z papą. Bo opowiadałem ci może, matką chrzestną mego brata była niejaka hrabina Pusłowska, z domu — zdaje mi się, ale nie jestem pewien — Potocka czy może Branicka (Pomyliło się Proustowi, ale czy ten dobór nazwisk nie znamionowałby „kompleksu Baranów”? — przyp. mój.) i której syn ożenił się z jakąś Pignatelli<sup>134</sup>? Była to urocza kobieta, która nas zasypywała złoconymi nesecerami. Odnalazłem niedawno jej bardzo miłutki list; prosi w nim papę, aby odwiedził starą piastunkę, która wychowywała jej męża i która jest chora: »Niech mi Pan daruje — pisze — Drogi Panie, że Pana niepokoję, ale ona znała Zygmunta (jej męża), wówczas kiedym szła za niego, i mam uczucie, że jej także coś ślubowałam«. Nie wiem, czy to jest czar wspomnień dzieciństwa, ale mnie się to wydaje urocze. Kiedy Radziwiłł mówił mi o hrabi Pusłowskim jako o »typie polskiego wielkiego pana«, nie śmiałem go prosić o zapoznanie mnie z nim, bo myślałem, że to nie musi już być ten sam, może nawet nie syn, którego nazywałem »Nelo«<sup>135</sup>. Nie zrozumiałby racji tego, racji nie mającej nic światowego, raczej bardzo domowej.

Aby wrócić do pani Mniszech (mój drogi chłopcze, piszę ci naiwnie wszystkie te szczegóły nie przez potrzebę mówienia o sobie, ale dlatego, że myślę, iż cię to odrywa od twoich zatrudnień), sądzę, że będzie ci się podobało w mojej książce (bardzo „Montesquiou”) zawiadomienie o pogrzebie młodej Cambremer. Ale to jest aż pod koniec. Natomiast w najbliższym tomie znajdziesz w pani de Villeparisis jakąś X albo Y, której Guermantami są W\*\*\* albo Z\*\*\*. W tym przedmiocie, mimo że ta część jest już wydrukowana i nie da się zmienić, zamierzam retrospektywnie wypytać jeszcze jakiegoś starego eleganta o tajemnicze przyczyny (jeszcze nawrót do Mniszchowej) degrengolady

<sup>126</sup>Otóż ja nie znam nikogo z tej rodziny — widocznie dawni koledzy, u których narowem stało się podżartowywać sobie ze „snobizmu” Prousta, powtarzali ten koncept; zdarzenie musiało się odcisnąć w pamięci pisarza, skoro tego rodzaju niepewność utrwalił w swoim dziele (*Strona Guermantes*). [przypis autorski]

<sup>127</sup>księżna de Langeais — bohaterka powieści Balzaka pod tym tytułem. [przypis autorski]

<sup>128</sup>Astier-Rehu — uczonego akademik, bohater powieści Alfonsa Daudet *L'Immortel* (1888). [przypis autorski]

<sup>129</sup>*casus foederis* (łac.) — przypadek, w którym sprzymierzeńcy zobowiązani są do wspólnej akcji. [przypis edytorski]

<sup>130</sup>spowodować defiladę wszystkich nazwisk — francuski obyczaj każe wyszczególnić na karcie z zawiadomieniem o śmierci wszystkie najdalsze nawet pokrewieństwa i powinowactwa, dając w ten sposób pole dla turniejowej próżności. [przypis autorski]

<sup>131</sup>Wirchownia — ob. popr. nazwa posiadłości Hańskich na Ukrainie to Wierchownia. [przypis edytorski]

<sup>132</sup>Klemans — przyjaciel Prousta, hrabia de Maugny, żonaty z Polką. [przypis autorski]

<sup>133</sup>przy ulicy de Courcelles — mieszkanie rodziców Prousta. [przypis autorski]

<sup>134</sup>Pignatelli — arystokratyczna rodzina włoska z Neapolu. [przypis edytorski]

<sup>135</sup>syn, którego nazywałem „Nelo” — Władysław Emanuel Pusłowski (1871–1915), matematyk, starszy brat tłumacza Franciszka Ksawerego Pusłowskiego; zginął pod Samborem jako oficer austriacki. [przypis edytorski]

tych rozmaitych odmian pań de Villeparisis... Bardzo mi się podobało pismo „Le Mot”, ale ładny skądinąd rysunek Baksta<sup>136</sup> fatalnie trafił w dniu odebrania Przemysła<sup>137</sup>.

Na karcie Mniszchów nie brak nawet tak balzakowskiego nazwiska »Keller« oraz wszystkich Adamów. (Balzak powiada w *Fałszywej kochance*, że każdy Polak nazywa się Adam). Kto jest ta panna Z\*\*\*, najlepsza przyjaciółka p. Mniszech?...”

Przytoczyłem cały ustęp, bo ze swymi cytatai, nawiasami i odsyłaczami charakteryzuje on Prousta, który nieustannie żyje na płaszczyźnie swego dzieła, wszystko ściąga do niego. Realni ludzie i zdarzenia są dlań jedynie komentarzem twórczej wizji, pobudką do retuszów i uzupełnień. Jak Balzak w znanej anegdocie, tak i on mógłby powiedzieć: „Wróćmy do rzeczywistości, mówmy o pani de Villeparisis, o Guermantach”.

Ale jedno jest faktem: miałem słuszną w moich powątpiewaniach! Nie Marcel Proust, ale o dwa lata młodszy Robert Proust (urodzony w maju 1873) był chrześniakiem pani Pusłowskiej, a tym samym chrzestnym bratem Karola Huberta. Miejmy nadzieję, że doktor Robert Proust nie był choć masonem...

W ten sposób rozwiała się dla mnie ostatnia legenda Krakowa. Mówię „ostatnia” w znaczeniu „najnowsza”; jestem pewien, że nigdy żadna nie będzie ostatnia, zawsze sobie znajdzie jakąś to na wskroś poetyckie miasto, jak żadne inne obdarzone zdolnością tworzenia mitów.

## SNOBIZM U PROUSTA (Z POWODU NOWYCH TOMÓW POLSKIEGO WYDANIA)

Przed kilku laty w kołach literackich bawiono się faktem, że pewien profesor<sup>138</sup>, poważna osobistość z szanownej mieszczańskiej rodziny, zafundował sobie tytuł hiszpańskiego barona. Nie bardzo się nawet chwalił tym tytułem — wiedział, że by go to ośmieszyło; ale uważał, że się poświęca dla syna, że jego syn będzie już baronem dziedzicznym bez dyskusji. Czy wiele ów syn na tym hiszpańskim baronostwie zyskał, to nas tu nie obchodzi, chodzi o fakt uroku, jaki wciąż wywierają pewne fikcyjne i nieaktualne, zdawałoby się, wartości społeczne.

I nie tylko u nas. We Francji od wielkiej rewolucji tytuły są — z przerwami co prawda — zniesione, ale wciąż mają wartość wręcz handlową: zubożone mieszczaństwo dotąd kupuje je dla córek milionowymi posagami, a miliarderki amerykańskie robią im konkurencję podbijając cenę. Dość pouczająca w tej mierze jest książka słynnego w swoim czasie eleganta, hrabiego Boni de Castellane, pt. *Jak odkryłem Amerykę*, opowiadająca dzieje jego małżeństwa i rozwodu z Amerykanką, panną Gould. Trzeba zaznaczyć, że nowoczesna demokracja podniosła niejako cenę tytułów; za dawnych czasów kadry szlachectwa były otwarte, uszlachcano bogactwo, urzędy, naukę, odbywał się ten ruch ciągle. Z chwilą zamknięcia listy tytuły nabrały większej ceny, rzadkości antyku.

Otóż ta kwestia, tak ciekawa, tyle rzucająca światła na sekrety natury ludzkiej, była traktowana w literaturze wprawdzie często, ale dość powierzchownie, bez podkładu filozoficznego. Najczęściej ujmowano ją po prostu satyrycznie, przy czym potępiali tzw. snobizm najmocniej ci, którzy mu sami bezwiednie ulegali. I można powiedzieć, iż Proust, jak w innych rzeczach, tak i tu, dał swemu ujęciu snobizmu wartość odkrywczą.

Przede wszystkim spojrzal nań — poetycko. Wydobył urok starych nazwisk, działających tak jak urok starych kościołów, obrazów, domostw, miast; urok pobudzający wyobraźnię, wiodący w odległe epoki historii. Patrzy na ten świat wielkich nazwisk przez oczy młodego chłopca, który dopóki się nie rozczarował, widzi w tych żywych zabytkach jakby odrębne istoty, wiodące — wedle jego wyobrażeń o nich — jakieś inne i niedostępne życie. Zwłaszcza że z tą rzadkością łączy się często wdzięk fizyczny, harmonia form,

<sup>136</sup>Bakst, Leon, właśc. Lew Samojłowicz Rosenberg (1866–1924) — ros. malarz, ilustrator i scenograf pochodzenia żydowskiego. [przypis edytorski]

<sup>137</sup>w dniu odebrania Przemysła — twierdza Przemysł, zdobyta przez Rosjan po kilkumiesięcznym oblężeniu 22 marca 1915, została im odebrana w wyniku ofensywy połączonych wojsk austro-węgierskich i niemieckich 3 czerwca 1915. [przypis edytorski]

<sup>138</sup>pewien profesor (...) zafundował sobie tytuł hiszpańskiego barona — Adam Gubrynowicz vel Baron Adam Ludwig von Gubry-Gubrynowicz de Mengen (1906–2000), polski dyplomata, syn Bronisława Gubrynowicza, profesora Uniwersytetu Warszawskiego; za 20 tys. dolarów kupił tytuł barona od króla Hiszpanii. [przypis edytorski]

kultura artystyczna, wreszcie zbytek. Później — w miarę swoich doświadczeń — bohater Prousta miał się rozczarować; zamiast tych cudów znalazł pustkę duchową, pychę; pod wykwintnymi formami gruboskórne chamstwo. I w miarę tych doświadczeń świat ten, tyle razy opisywany, tak już, zdawałoby się, wyżyłowany przez literaturę, miał zyskać pod piórem Prousta całą malowniczą i egzotyczną nowość.

Ale za czasu Prousta nie sama już dawność rodu dawała przywileje. Dokoła arystokratycznych salonów nastąpiło zgrupowanie wszystkich socjalnych przewag, tworząc tzw. świat. Bo gromada próżniaków pędzących mniej lub więcej pasożytniczy żywot z dawna sama sobie dała tytuł „świat” albo nawet „wielki świat”. Otóż problemat tego świata, jego granic, decyzja o tym, kto do niego należy i jakie w nim zajmuje miejsce, stwarza tam istną giełdę walorów, które to idą w górę, to spadają wedle nieuchwytnych wstrząsów, procesów i prawideł.

Dziś wydaje się to wszystko — zwłaszcza nam — dość odległe, ale wystarczy wziąć do ręki jakiś tom wspomnień z ówczesnej epoki, aby docenić rolę, jaką wówczas odgrywał „świat” i jego ucieleśnienie — salon.

Ten świat stał się u Prousta najlepszym polem dla obserwatora *wszeczbyłdy*, która, wedle jego koncepcji i odczucia, stanowi istotę naszego życia. Nie *rzeczywistość* sama w sobie — bo gdzież jej miernik i sprawdzian? — ale pojęcie, jakie człowiek ma w sobie o drugich, owe tak bardzo rozmaite kształty, w jakich jego osoba i postęпки odbijają się w oczach drugich, oto co stanowi treść istnienia i rozstrzyga o szczęściu lub nieszczęściu człowieka. W świecie pracy nie obserwuje się tego w takiej czystości; materialne potrzeby życia dominują; ale tylko na pozór, bo przecież wartość pieniądza, poza zaspokojeniem najgrubszych potrzeb, jest przeważnie idealna; weźmy na przykład taką rzecz jak strój — nawet męski, a zwłaszcza już kobiecy: w jakim stopniu swej ceny jest on odzież, a w jakim gustem, modą, fantazją, czyli wartością idealną, umowną! I dlatego w świecie czczych zabaw i czczych zatrudnień Proust mógł obserwować najlepiej ów swoisty mechanizm i odkrywać pewne psychologiczne prawa, ważne później już dla wszystkich światów.

Bo Proust widzi i notuje, że istnieje nie jakiś *jeden* snobizm, ale całe ich mnóstwo, co więcej, żywa wymiana snobizmów. O ile pisarz, artysta może mieć tę próżność, aby bywać w salonie wielkiej damy, o tyle dama — z epoki Prousta — wie, że niczym tak nie podniesie wartości swego salonu, jak udziałem wybitnych ludzi, których pokazuje swoim utytułowanym gościom niby osobliwe zwierzęta. Znudzeni samymi sobą, ludzie jednego świata szukają nowej afirmacji w drugim. Księżna będzie szukała towarzystwa modnej aktorki, będzie więc na tym punkcie *snobką*; salon eks-kokoty, pani Swann, stanie się centrum elegancji, w którym bywanie będzie podwyższeniem rangi światowej dla jakiegoś autentycznego potomka rycerzy z wojen krzyżowych. I ta wymiana snobizmów, jej kaprysy, paradoksy, reguły oświetlone są u Prousta jakże bogato i wszechstronnie!

Ale ujrzymy tam, że snobizm nie jest bynajmniej monopolem wielkiego świata. Mieszkańska rodzina Simonet przez jedno „n” uważa się za coś nieskończenie lepszego od Simonnetów piszących się przez dwa „n”. Odcienie tworzące hierarchie w mieszczaństwie są, zdaniem Prousta, jeszcze dowolniejsze, komiczniejsze niż w górnych sferach. Ale wszędzie, we wszystkich warstwach, kwestia prestiżu, choćby najdziwaczniej ulokowanego, ważniejsza jest niemal od kwestii chleba; wszędzie objawia się potrzeba wywyższenia się, odgradzania, tworzenia klanów; a nie mniejsze finezje snobizmu znajdzie się wśród ludu, nie mówiąc o służbie wszelkiej kategorii.

Ważną odnogę snobizmu stanowi świat artystyczny i to, co koło siebie skupia. Mało jest ludzi żyjących sztuką jak powszednim chlebem; dużo natomiast osób kręci się koło niej szukając w tym pobliżu wypełnienia pustki życia. Salon artystyczny i literacki, jakich tyle było wówczas we Francji — wcielony u Prousta w salon pani Verdurin — to znowuż giełda artystyczna, gdzie kursy żywych i umarłych zmieniają się kolejno, gdzie kaprys mody kombinujący się z głębokimi prądami sztuki podwyższa jednych, a zniża drugich, gdzie istnieją różne języki pseudowtajemniczonych. I to wszystko to jest też jakieś marzenie człowieka o sobie samym, potrzeba uszlachetnienia własnego życia, potrzeba piękna lub jego złudy, która u pospolitych ludzi przybiera mniej szlachetne formy, skombinowana z głodem nowości, z potrzebą wywyższenia i poniżania, sądzenia, wykonywania władzy — maskarada żądzdy potęgi. Wpływ tych snobizmów na reputację artystów jest olbrzymi;

roziąga się nieraz dziesiątki lat i dłużej; na potomność, która też ma swoje snobizmy. Przez jakie filtry przechodzi reputacja na przykład malarza, co decyduje o tym, czy obrazek jego jest wart sto franków czy dwieście tysięcy, aby potem znów zlecieć na łeb na szyję; to wszystko otwiera interesujące perspektywy filozoficzne.

I wszystkie te snobizmy — ile ich jest — krzyżują się z sobą i wszystkie mają kurs jedynie umowny, ograniczony czasem i miejscem, niby papier wartościowy, akcja o niepewnym pokryciu. I nic zabawniejszego niż te zmiany kursu przy zmianie środowiska, jakie nam pokazuje Proust, a wraz z tą zmianą kursu zmiana samopoczucia człowieka, wręcz zmiany jego charakteru.

I gra snobizmu tym się bogaci, że jest najczęściej kombinacją snobizmu czystego z realnymi wartościami talentu, geniuszu, pieniądza wreszcie. Ta ostatnia kombinacja ujawnia się np. w sprzedaży wątpliwej pozycji światowej za gotowiznę bogatego małżeństwa. Uzurpacja wartości może się zmienić w drugim pokoleniu w wartości realne — i w tym nasz hiszpański baron mógł mieć słuszność, tylko złą epokę obrał dla kreowania w Polsce swojej dynastii.

W końcu Proust obserwuje kaprysy świata w rodzaju, jakiego mu nastroczył znany klubowiec Haas, którego rysy dał swemu Swannowi; jakim cudem, mocą jakiego mechanizmu ten niebogaty nawet mieszczanin, Izraelita stał się ulubieńcem najbardziej zamkniętych salonów i klubów, do których inne wartości rodu czy talentu na próżno by pukały? Właśnie dlatego, że snobizm lubuje się w despotyzmie stwarzania wartości. Wielki pan łatwiej wejdzie w zażyłość z człowiekiem, który w jego mniemaniu jest przy nim absolutnie niczym, niż z takim, który stoi od niego tylko o stopień niżej i który mógłby się uważać za równego.

Określiwszy snobizm jako cząstkę tej wszechzłudy, jaką jest wedle niego świat, spokrewnia go Proust z innymi uczuciami, które poprzednio rozważano same w sobie — odnawia mechanizm miłości. Nie decyduje o niej — wedle Prousta — ani pożądanie fizyczne, ani wartości czy właściwości danej osoby, ale gra jakichś czynników na pozór nieuchwytnych, a w istocie podlegających bardzo stałym prawdom, czynników również wciąż zmagających się z sobą, niweczących się wzajem, w którym to procesie kochana osoba jest również niby papier o bardzo chwiejnym pokryciu, ulegający szalonym zwyczajom i nieuchronnym zniżkom, aż do całkowitego bankructwa — posiadacza lub akcji.

Tak więc pojęcie snobizmu u Prousta wnika, jak tu wskazaliśmy pobieżnie, w samą istotę jego pojęcia o świecie. Wedle tego pojęcia, nie ma w naszym życiu ani w naszej osobowości nic stałego, nic obiektywnie sprawdzalnego. Osobowość nasza jest nieustanną wypadkową czasu, chwili, okoliczności oraz oddziaływania innych osób i środowisk, z którymi ją konfrontujemy i poprzez które ją oglądamy. Pojęcie nasze o każdej innej osobie jest znowuż wypadkową naszych interesów i afektów, swoistego stanu duszy skrzyżowanych z takimiż współczynnikami u drugiej osoby. Życie jest grą tych przeciwległych luster w drgającym i zmiennym oświetleniu odbijających się wzajem bez końca. Dodajmy, że wszystkie te lustra są od urodzenia krzywe.

Oczywiście to wszystko brzmi dość egzotycznie dziś, gdy tyle konkretnych zagadnień zagląda ludziom w oczy i przypomina im brutalnie, że jednak *rzeczywistość istnieje*, i to dość jednoznaczna. Ale tak samo jak Archimedes kreślił swoje geometryczne figury na piasku w chwili, gdy otaczał go gwar bitwy, tak samo wszystko to, co pomnaża naszą wiedzę o człowieku, ma trwać wartość niezależnie od innych, praktyczniejszych problemów chwili. Bo jednak poznanie człowieka, poznanie samego siebie jest może najplodniejszym w skutki z zadań, jakie nam nastrocza życie. A Proust odnowił to poznanie, przyczynił się do jego pogłębienia jak mało który z pisarzy.

---

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z **Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur**.

Ten utwór jest w domenie publicznej.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na **Licencji Wolnej Sztuki 1.3**. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w **Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur**. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/proust-i-jego-swiat>

Tekst opracowany na podstawie: Tadeusz Boy-Żeleński, *Obiad literacki, Proust i jego świat*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1958.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Reprodukacja cyfrowa wykonana przez fundację Nowoczesna Polska z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów Anny Kowalskiej. Publikacja sfinansowana ze środków pozostałych ze zbiórek, które nie zakończyły się sukcesem.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Paulina Choromańska, Wojciech Kotwica.

ISBN 978-83-288-0102-8

*Wesprzyj Wolne Lektury!*

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

*Jak możesz pomóc?*

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

**Wspieraj Wolne Lektury** i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: **szczegóły na stronie Fundacji**.