

MAŁGORZATA CIELICZKO  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza\*

 <https://orcid.org/0000-0003-1955-2174>



## Proust Anny Iwaszkiewiczowej

Proust by Anna Iwaszkiewiczowa

### Abstract

The article concerns the reception of Marcel Proust's novels by Anna Iwaszkiewiczowa (1897–1979) — an excellent expert in literature, music and painting, polyglot, erudite, humanist with a predilection for the exact sciences. She was the first translator of, *In Search of Lost Time* into Polish; the excerpts she translated testify not only to her outstanding talents at translation, but also to her reading insight and a kind of closeness to Proust's writing and thought. Iwaszkiewiczowa also translated important critical articles by foreign authors to familiarize Polish readers with European proustological discussions. In addition, she devoted a lot of attention to the French author in her private journals, but above all, she creates her own, inspiring interpretations of Proust's work in literary essays. The juxtaposition of the writings of Marcel Proust and Joseph Conrad turns out to be particularly interesting and fresh, though surprising at first. This article analyzes these texts, presenting them in the context of contemporary aesthetic, philosophical and even physical concepts (including Witkacy's "pure form", Rudolf Otto's "numinosum", Hermann Minkowski's "space-time"), to which Iwaszkiewiczowa referred directly or indirectly. Parallel reading of both types of her considerations — those scattered in dailies, where she noted private impressions, as well as those announced in the form of carefully prepared articles — brings an interesting and unique image of Proust and of Iwaszkiewicz herself. The article is an attempt to give the floor to Anna Iwaszkiewicz, who is commonly perceived as the wife of a well-known writer. The author of the article argues that the figure and creative output of Anna Iwaszkiewiczowa are worth careful reading and research analysis, and above all, a reminder.

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu  
ul. Fredry 10, 61-702 Poznań  
e-mail: malgorzata.cieliczko@gmail.com

[...] na nowy tom Prousta oczekuje się z tym samym wzruszeniem i ciekawą niecierpliwością, co w górach na odsłonięcie się nowego widoku, nowego aspektu znanej już góry.  
(Iwaszkiewiczowa 2000: 175)

Ponad dziewięćdziesiąt lat temu do rąk, oczu i świadomości literackiej polskiego czytelnika trafiło pierwsze tłumaczenie fragmentów *À la recherche du temps perdu*<sup>1</sup>. Ich autorką była Anna Iwaszkiewiczowa — pisarka, tłumaczka, znawczyni literatury i muzyki, wielbicielka malarstwa, poliglotka, erudytką, humanistką z predylekcjami do nauk ścisłych, wreszcie — żona Jarosława Iwaszkiewicza i pierwsza krytyczka jego twórczości<sup>2</sup>. W 1929 roku ogłosiła przekłady trzech niewielkich passusów Proustowskiej powieści: *Czerwone trzewiki księżnej* (z tomu *Strona Guermantes*) oraz *Dziewczyna o świcie* (z tomu *W cieniu zakwitających dziewcząt*) — wydrukowano je w czwartym numerze „Drogi”, a na łamach trzeciego numeru miesięcznika „Muzyka” ukazała się *Sonata fortepianowa* (z tomu *W stronę Swanna*). W niniejszym szkicu pragnę przypomnieć o skromnym, acz istotnym wkładzie Iwaszkiewiczowej w polską proustologię, a także zastanowić się, dlaczego — mimo niepodważalnego potencjału — zatrzymała się na tych niewielkich fragmentach; zamierzam ponadto przyrzeć się relacji, jaka nawiązała się pomiędzy nią a francuskim pisarzem.

Czytając opinie badaczy, z całą mocą podkreślających kunszt translatorskiego pióra Iwaszkiewiczowej oraz jej znakomite wyczucie tej niełatwej i wyjątkowo oryginalnej prozy (zob. Cieliczko 2013: 35), odczuwam żal, że nie podjęła się ona przełożenia większej części, choćby jednego tomu *À la recherche*. Jerzy Lisowski pisze wręcz o „pięknym zmarłychwstaniu proustowskiej frazy” w jej realizacjach. Oddawały one, przekonuje badacz,

<sup>1</sup> Wprawdzie wcześniej, bo w 1923 roku, kilka stron powieści przetłumaczył Henryk Elzenberg, jednak przekład ten (opublikowany w „Przeglądzie Warszawskim”) zawierał rażące błędy, jak choćby pomylenie nazwiska bohatera z nazwą miejscowości, co wynikało zapewne z niedostatecznej znajomości całego dzieła. Badawcza sumiennosc nakazuje mi więc wspomnieć o tym przekładzie, niemniej za pierwszą polską tłumaczkę *À la recherche du temps perdu* z całym przekonaniem uznaję Annę Iwaszkiewiczową. Powielam w tym względzie stanowisko Jerzego Domagalskiego — monografisty polskiej recepcji Prousta (Domagalski 1995: 34).

<sup>2</sup> O życiowych rolach i sferach działalności twórczej Anny Iwaszkiewiczowej pisałam w książce *„On jest mistrzem, ja to wiem”. Pisarka, tłumaczka, edytor, żona... Życie twórcze Oli Watowej, Anny Iwaszkiewiczowej i Janiny Broniewskiej*, Warszawa 2013.

właściwą kadencję oraz cechy stylu francuskiego pisarza, uznawane początkowo za błędy gramatyczne i poprawiane (!) przez wielu innych tłumaczy, ale nie przez polską autorkę. W konkluzji Lisowski stwierdza jednoznacznie, że gdyby Iwaszkiewiczowa zasiadła do tłumaczenia całości, „nie ulega wątpliwości, że mielibyśmy Prousta po polsku” (Lisowski 1997: 144); i nie wydaje się, by było to stwierdzenie na wyrost. Wprawdzie ona sama — z niecierpliwością czekając na kolejne tomy, a potem z niekłamaną przyjemnością oddając się ich lekturze — odczuwała silną pokusę stworzenia dobrego przekładu tej powieści, ostatecznie nigdy jej nie uległa. Nie mogła uwolnić się od przeświadczenia, że nie byłaby w stanie sprostać takiemu artystycznemu wyzwaniu. W 1928 roku, rok po ukazaniu się we Francji ostatniego, siódmego tomu *opus magnum* Prousta, na kartach swego dziennika wyznawała:

Prousta próbowałam trochę [tłumaczyć — M.C.], a byłoby niemal marzeniem mojego życia móc to zrobić naprawdę. Niestety, nie mam złudzeń. Tu znowu dotykam swojej bóleczki, i Jarosław, i Aubry, z którymi widziałam się w Paryżu, zachęcając mnie, jeszcze bardziej rozdrażniają ten ból, który w głębi zawsze tkwi we mnie. [...] Znadto rozumiem, że tłumaczem wielkiego pisarza powinien być też tylko wielki pisarz, a w każdym razie artysta. (Iwaszkiewiczowa 2000: 225)

Te same pragnienia — podsycane przez wielu czytelników jej przekładów — oraz te same zwątpienia długo nie dawały jej spokoju, budując wewnętrzne dylematy i wzmacniając rozchwianie emocjonalne. To ostatnie, jak sama przyznawała, przez pracę nad przekładem mogłoby zostać do pewnego stopnia zrównoważone. Jednak również ta osobista motywacja okazała się niewystarczająca. W kolejnym roku (1929) zanotowała:

Gdybym miała talent pisarski, poświęciłabym życie na przekład Prousta. Te parę kawałków, które zrobiłam [...] dały mi już szaloną satysfakcję. [...] Horzyca twierdzi, że [...] są bardzo dobre i namawia mnie, żebym jednak wzięła się, choćby tylko do pierwszego tomu, ale żebym zdecydowała się na to. Jednak nie wierzę mu; nie zrobię tego, bo po prostu jest to przeciw moim „zasadom” dotyczącym tych rzeczy. Zawsze twierdzę, że tylko dobry pisarz może zrobić naprawdę dobry przekład, a już tym bardziej do Prousta nie powinien brać się byle kto. Odrzucam tę pokusę, choć jest wielka i wiem, że tu leży dla mnie kopalnia radości, ucieczka od zmyru nerwowej, która tak często jeszcze mnie dręczy... (Iwaszkiewiczowa 2000: 235)

Iwaszkiewiczowej zabrakło więc nie tyle talentu czy kompetencji, ile pewności siebie oraz śmiałości. Ten gest samoograniczenia i wycofania można wiązać ze specyfiką jej charakteru, ale też z wyraźnie patriarchalną kulturą, w której autorce przyszło funkcjonować. Jak sądzę, oba te aspekty nierozzerwalnie się spleły i w efekcie nimb otaczający wówczas nazwisko francuskiego pisarza<sup>3</sup> zadziałał paraliżująco na wrażliwość Anny. Wrażliwość, o ironio, tak potrzebną do stworzenia „polskiego Prousta”.

Mimo kategorycznej rezygnacji z marzeń o przekładzie Iwaszkiewiczowa nadal przybliżała twórczość tego autora polskim czytelnikom. Oprócz wspomnianych wyimków z *À la recherche*, jeszcze w tym samym 1929 roku w „Wiadomościach Literackich” pojawiło się jej tłumaczenie opowiadania *Promień słoneczny na balkonie*, a w 1958 roku na

<sup>3</sup> Jerzy Speina pisał, że nazwisko Prousta było „znakiem wywoławczym literackiego wtajemniczenia” (1992: 177).

łamach siódmego numeru „Twórczości” ukazały się obszerne fragmenty pierwszej, długo nieznannej powieści Prousta *Jean Santeuil*<sup>4</sup> wraz z przedmową tłumaczki. Iwaszkiewiczowa zapoznawała ponadto rodzimych odbiorców z europejską dyskusją proustologiczną, układając szkice monograficzne Michela Butora i Jeana Pfeiffera<sup>5</sup>. W swoim artykule skupię się jednak na autorskich rozważaniach Anny Iwaszkiewiczowej na temat twórczości Marcela Prousta — tych rozsianych w zapiskach dziennikowych, gdzie na gorąco komentowała przeczytane fragmenty i notowała prywatne wrażenia, jak również tych ogłoszonych w formie szkiców krytycznych. Wszystkie stworzyła krótko po lekturze powieściowego cyklu, czyli na początku lat 30., znakomicie integrując emocjonalny odbiór czytelniczy z uważną, badawczą wnikliwością.

### Proust i...

„Ci dwaj pisarze świat w sobie mieszczą” (Iwaszkiewiczowa 2000: 253) — pisała Anna Iwaszkiewiczowa w odniesieniu do twórczości Marcela Prousta oraz... Josepha Conrada. Autorka nie mogła uwolnić się od poczucia, że twórców tych — tak przecież odmiennych — łączy istotne podobieństwo, ale początkowo nie potrafiła owej paranteli uchwycić ani opisać. Na kartach *Dziennika* w październiku 1928 roku notowała:

Znowu oczywiście (bo myślę o tym ciągle) przypomina mi się d z i w n a analogia między Prostem a Conradem, której jeszcze sama sobie nie umiem wytłumaczyć. Właściwe to jest chyba tylko spotkanie się na przeciwnych krańcach (*les extrêmes se touchent* [z fr. skrajności się stykają — M.C.]), a może [...] wydają mi się, pomimo zewnętrznej odmiennej formy, zbliżeni do siebie po prostu tylko tym, że obaj są wielcy, że obaj są genialnymi pisarzami, posiadającymi głębokie spojrzenie na świat, tę głęboką mądrość [...]. (Iwaszkiewiczowa 2000: 224–225)

Intuicję tę udało jej się jednak rozwinąć i w 1931 roku ogłosiła szkic, który zatytułowała zwięźle: *Conrad i Proust*<sup>6</sup>. Autorka posłużyła się w nim Witkacowską kategorią dziwności istnienia, czyli swoistego niepokoju egzystencjalnego, stwierdzając, że doświadcza go zarówno przy lekturze powieści Prousta, jak i Conrada, co stanowiło najważniejszą miarę — oraz niezbity dowód — wielkości tych pisarzy. Takie przekonanie wiązało się z jej prywatną filozofią sztuki, której fundamenty ukonstytuowały się podczas pobytu — dziewiętnastoletniej wówczas Anny, jeszcze Lilpop — w Moskwie. Tam, pod wpływem usłyszanego po raz pierwszy utworu orkiestrowego Aleksandra Skriabina *Poemat ekstazy* doświadczyła, jak sama później to nazywała, przełomu duchowego, przejścia, wewnętrznego przewrotu.

<sup>4</sup> Pisany w latach 1895–1901 utwór odnalazł po śmierci Prousta badacz jego twórczości Bernard de Fallois, który nieuporządkowanemu rękopisowi i luźnym notatkom nadał formę powieściową i opublikował ją w 1952 roku. W 1971 roku z inicjatywy Pierre’a Claraca ukazała się krytyczna edycja tego tekstu, zbudowana z oryginalnych, niepołączonych fragmentów. Polskiego tłumaczenia całości, za namową Iwaszkiewiczowej, dokonał Paweł Hertz w 1969 roku — ona sama przełożyła jedynie kilka ulubionych fragmentów (zob. Hertz 1997: 278).

<sup>5</sup> Oba teksty (M. Butor, *Siedem żon Gilberta Srogiego* oraz J. Pfeiffer, *Proust i Księga*) wydrukowano w pierwszym numerze „Twórczości” z 1973 roku.

<sup>6</sup> Szkic ukazał się w „Pamiętniku Warszawskim” (1931, z. 6) pod pseudonimem Adam Podkowiński (Iwaszkiewiczowa pochodziła z Podkowy Leśnej), a po latach przedrukowano go w „Twórczości” (1984, nr 12) oraz w zbiorze: A. Iwaszkiewiczowa, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1987.

Skriabin. — Objawienie ostateczne przeżyte pod wpływem *Ekstazy* na wiosnę 1917 roku. [...] Objawienie, którego domagało się serce, jest już nie do utracenia. [...] Najukochańsze, nad wszystko drogie, z niczym niezrównane wspomnienia moskiewskie. [...] Skriabin otworzył mi zrozumienie mojego własnego ducha. (Iwaszkiewiczowa 2000: 11, 40)

Podstawowym i najważniejszym wyznacznikiem arcydzieła — twierdziła Iwaszkiewiczowa — jest doznanie pod jego wpływem metafizycznego wzruszenia, wstrząśnięcia. „Tam, gdzie nie ma tego kosmicznego pierwiastka, tam nie ma wielkiej sztuki. To jest coś, co odczuwa się od razu, czy to w muzyce, czy w poezji i co jest dla mnie kryterium” (Iwaszkiewiczowa 2000: 93–94), notowała w *Dziennikach*. Uważała, że prawdziwa sztuka była i zawsze będzie ludziom potrzebna. Co więcej, owo doświadczenie graniczne — opisywane przez nią jako „poczucie całości swojej istoty wewnętrznej” — uzmysławia, że życie bez szeroko pojętej estetyki nie tylko przestaje być wartościowe, ale okazuje się po prostu niemożliwe (Iwaszkiewiczowa 2000: 95–96). Oczywiście autorka była świadoma, że nie każdy człowiek w kontakcie ze sztuką jest w stanie osiągnąć stan takiej czystej ekstazy, wymaga to bowiem dojrzałości intelektualnej oraz artystycznej; z tego względu w jej tekstach przewijają się tezy o naturalnej elitarności grona prawdziwych, zaangażowanych odbiorców arcydzieł.

Prezentując tę autorską koncepcję sztuki, nie można pominąć wielokrotnie podejmowanej przez Iwaszkiewiczową kwestii treści oraz formy dzieła artystycznego. Z jednej strony pisarka dla pewnej wygody stosowała to rozróżnienie i wyjaśniała, że „treść” — rozumiana jako zespół zdarzeń, o których mowa w dziele, czyli ogólny jego sens — jest dostępna każdemu odbiorcy, także temu niewydukanemu i niewrażliwemu na sztukę (dla tegoż treść pozostaje najważniejszym, a zarazem jedynym kryterium wartościującym utwór), podczas gdy „formę” zrozumieć, a raczej odczuć mogą tylko nieliczni. Z drugiej strony autorka zdawała sobie jednak sprawę z prostoty i sztuczności takiego podziału, nawiązując przy tym między innymi do idei czystej formy Witkacego:

On [Witkacy — M.C.] nazywa to czystą formą, to wszystko jedno. Chodzi o to, że ostatecznie jest, bezwzględnie jest kryterium prawdziwego dzieła sztuki i to kryterium leży w nas, w tym uczuciu metafizycznym, które przeżywamy, patrząc na to dzieło lub słysząc je, jeżeli chodzi o muzykę. To uczucie [...] „kosmiczne” jest uczuciem bezpośrednio samorodnym, niewynikającym z żadnej kultury ani teorii artystycznej, jest czymś, co można porównać tylko z ekstazą religijną. [...] dla nazwania tego uczucia s c a ł k o w a n i a, zharmonizowania w sobie wszystkiego nagle w jakąś zupełnie doskonałą pełnię i całość może być tylko to jedno słowo „jedność”. (Iwaszkiewiczowa 2000: 94–96)

Czysta forma, której Iwaszkiewiczowa przyznawała pierwszeństwo wobec treści — podobnie jak czynił to Witkacy — była według niej obecna w dziełach o najbardziej zharmonizowanej strukturze; do takich, oprócz utworu Skriabina, zaliczała kompozycje Szymanowskiego i Chopina, obrazy Botticellego i Fra Angelica, czy właśnie powieści Prousta oraz Conrada<sup>7</sup>. Nie ma więc znaczenia rodzaj sztuki, czas i miejsce powstania utworu ani nie-

<sup>7</sup> Anna Iwaszkiewiczowa nie podzielała bynajmniej wszystkich poglądów estetycznych Witkacego. Przekonywała na przykład, że sztuka teatralna nie jest w stanie spełnić ideału czystej formy: „To, co możemy odczuwać, patrząc na obraz [...], słuchając muzyki, staje się w teatrze niemożliwe z powodu ilości realistycznych elementów, które mamy tam do przezwyciężenia”, argumentowała (Iwaszkiewiczowa 2000: 95). Gorąco przeciwstawiała się ponadto opinii Witkacego na temat powieści — pisarz uznawał

sione przezeń sensy — liczy się jego doskonałość formalna, swego rodzaju perfekcja. Arcydzieło tym się charakteryzuje, że harmonijnie, a zatem niewidocznie i nierozzerwalnie, łączy w sobie elementy treściowe oraz formalne<sup>8</sup>. Chcąc lepiej zobrazować swoją myśl, autorka posłużyła się porównaniem z innej fascynującej ją dziedziny:

[...] nowoczesna fizyka zmieniła radykalnie nasze dotychczasowe pojęcie o czasie: czas nie jest czymś poza rzeczywistością przestrzenną, jest raczej czymś, co dodać należy do trzech wymiarów przestrzeni jako wymiar czwarty i ta całość dopiero daje nam możność bardziej istotnego zrozumienia zjawisk zachodzących we wszechświecie. Całość ta nazywa się c o n t i n u u m, po polsku moglibyśmy to wyrazić jako „czasoprzestrzeń”. Pozwolę sobie przytoczyć tu słowa Minkowskiego<sup>9</sup>: „Przestrzeń i czas, wzięte oddzielnie, rozpląną się w cienie, jedynie pewien rodzaj związku ich ze sobą zachował znamiona rzeczywistości”. Otóż, śmiałbym twierdzić, że analogiczne zjawisko zachodzi w sprawach natury artystycznej<sup>10</sup>. Treść i forma wzięte oddzielnie, „rozpląną się w cienie”, a w każdym razie nie są zdolne zbudować tego, co nazywamy arcydziełem, i jedynie ściśle ich połączenie w jedną całość, w jakieś artystyczne continuum, w coś, co nazywałabym „treścioformą”, tworzy dzieła artystycznie doskonałe, dzieła żywe, tj. żyjące życiem wiecznym<sup>11</sup>, i budzące w nas to głębokie wzruszenie, zbliżone do uczuć religijnych, które jest ostatecznie jedynym kryterium wartości w sztuce. (Iwaszkiewiczowa 1987: 89–90)

ją bowiem za nośnik informacji niemogący dostarczyć prawdziwie estetycznych przeżyć, o czym pisał m.in. w artykule pod jednoznacznym tytułem *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*: „Powieść [...] jest przeznaczona do cichego czytania i wyobrażania sobie realnie przedstawionych w niej rzeczy, a nie do wywoływania artystycznych wzruszeń”, w innym zaś miejscu dodawał: „powieść jest za długa, aby konstrukcja jej działała bezpośrednio, jak sztuka w teatrze lub utwór muzyczny” (Witkiewicz 1976: 173). Iwaszkiewiczowa kontrargumentowała, przywołując właśnie teksty Prousta i Conrada jako dowód, że powieść może być arcydziełem sztuki, jak rozumiał je Witkacy oraz ona sama.

<sup>8</sup> Podobną tezę postawił Tadeusz Peiper w artykule *Futuryzm* ogłoszonym w „Zwrotnicy” (1923, nr 6) i powtórzył ją w 1925 roku w artykule *Poemat* ze zbioru *Nowe usta*. Peiper zanegował dualizm treści i formy, przekonując:

Nie tylko każda zmiana formy zmienia treść, ale w ogóle forma jest także treścią. Falszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz, który dla wielu jest ilustracją stosunku formy do treści, maćci pojęcia. Z obrazu tego pochodzi idea, że tak jak ten sam płyn można przelać w różne naczynia, tak samo treść można „ubrać” w różne formy. Ale nie „Ta sama” treść „w” innej formie jest inną. [...] należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany c h e m i c z n i e oddziałują na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie n a t u r ę tego płynu. (Peiper 1972: 156, zob. także 344–345)

<sup>9</sup> Chodzi o Hermanna Minkowskiego (1864–1909) — niemieckiego fizyka i matematyka o polsko-żydowskich korzeniach, profesora akademickiego, który wprowadził do nauk ścisłych termin czasoprzestrzeń.

<sup>10</sup> Nasuwa się tutaj późniejsza teoretycznoliteracka koncepcja „chronotopu” (czasoprzestrzeni) Michaiła Bachtina. Badacz, także nawiązując do nauk ścisłych, podkreślał konieczność chronotopicznego podejścia do analizy dzieła literackiego, wskazując, że relacje pomiędzy czasem a przestrzenią świata przedstawionego utworu tworzą nierozzerwalną artystyczno-literacką całość:

Pomijając specjalny sens, który termin ten [chronotop — M.C.] ma w teorii względności, przenosimy go do nauki o literaturze (choć niezupełnie) jako metaforę; chodzi nam o zawartą w nim ideę nierozzerwalnego związku czasu i przestrzeni (czasu jako czwartego wymiaru przestrzeni). Rozumiemy czasoprzestrzeń jako formalno-treściową kategorię literacką. (Bachtin 1982: 278–280)

Podobnie trwały konglomerat tworzą — w przekonaniu Iwaszkiewiczowej — kategorie treści i formy.

<sup>11</sup> Wedle Iwaszkiewiczowej arcydzieła nie tylko same „żyją życiem wiecznym”, ale także dają szansę swoim odbiorcom doświadczenia przynajmniej namiastki życia wiecznego:

Czasami w chwilach tak czystej radości, którą daje sztuka, myśli się, czy nie można by tak trwać, nie już innego nie wiedzieć, niczego innego nie pragnąć. Myślę, że życie wieczne musi być czymś podobnym. Jednak twórczość, która jest darem boskim i dlatego poniekąd musi być jakimś odbiciem życia wiecznego. (Iwaszkiewiczowa 2000: 234–235)



Parafrazując, jedynie harmonia artystyczna utworu, rozumiana jako doskonała realizacja najwyższych wartości estetycznych, może wywołać prawdziwe, ekstatyczne wzruszenie metafizyczne. Podobne emocje muszą towarzyszyć artyście w trakcie tworzenia dzieła, lecz dopiero umiejętność wyzwolenia podobnych reakcji i uczuć wśród odbiorców świadczy o osiągniętym mistrzostwie. Autorka wyjaśniała:

To, co nazwałabym „treścioformalnymi” momentami w sztuce, to ściśle odbicie tego potencjalnego, emocjonalnego stanu u artysty, którego bliższa analiza jest niemożliwa, ponieważ należy już całkowicie do dziedziny zjawisk irracjonalnych. Im doskonalsza jest sztuka artysty, tym bardziej bezpośrednio jest on w stanie przekazać nam swoje wzruszenie twórcze. (Iwaskiewiczowa 1987: 90)

Przybliżając tę relację pomiędzy twórcą a odbiorcą, Iwaskiewiczowa powoływała się między innymi na myśl francuskiego modernistycznego filozofa Henriego Brémonda, który analizując poezję, pisał o zataniu granicy pomiędzy tymi dwoma podmiotami — „są to chwile, w których *le courant passe*, czyli że nie ma żadnej przegrody pomiędzy twórcą a odbiorcą”, przytaczała fragment jego rozprawy *La Poésie pure* (Iwaskiewiczowa 1987: 90).

### ... i Conrad

Opisywane wyżej założenia formalne w podejściu do sztuki Iwaskiewiczowa przeniosła na grunt praktyki interpretacyjnej i na nich właśnie oparła swe rozważania dotyczące zeknięcia dzieł dwóch wielkich europejskich literatów — Marcela Prousta i Josepha Conrada. Autorka przekonywała, że pisarstwa te łączy ich „najgłębsza treść”, która wyraża „przeziębłą samotność, nędzę i nicość życia ludzkiego”, co wynika z charakterystycznego dla obu twórców „beznadziejnie jasnego spojrzenia na świat, spojrzenia niezostawiającego już żadnych złudzeń” (Iwaskiewiczowa 1987: 67). W innym miejscu perspektywę tę określiła mianem „sjojrzenia mędrca”, wyjaśniając zaraz, że chodzi o ten specyficzny, „głęboki pesymizm w stosunku do ludzkości, zrozumienie tego, że nie możemy oczekiwać od niej nic lepszego, że zwykle nic się w ludziach nie zmienia i że z zewnątrz uszczęśliwić ich niepodobna” (Iwaskiewiczowa 2000: 222–223). Świat Proustowski oraz Conradowski jawił się jej jako przestrzeń absolutnej alienacji człowieka, gdzie serdeczne relacje czy empatia — nawet pomiędzy najbliższymi osobami — są w gruncie rzeczy niemożliwe, zaś tragiczna nicość ludzkiego istnienia wyraża się nade wszystko w nieuchronnej śmierci oraz ostatecznym zapomnieniu<sup>12</sup>. Swoje rozpoznania obrazowała konkretnymi odniesieniami tekstowymi:

Conrad widzi to głęboko przede wszystkim, że ludzie są rozpaczliwie sami, że porozumieć się nigdy nie mogą, nawet wtedy, kiedy łączy ich najgłębsze uczucie miłości (*Zwycięstwo*). To samo przypominam sobie u Prousta, kiedy mówi o torturze, której doznaje człowiek zakochany, a niebędący w stanie ani na chwilę nawet wejść w uczucia istoty kochanej, wiedzieć cokolwiek pewnego o jej uczuciach, o jej świecie wewnętrznym. [...] Absolutna niewspółmierność

<sup>12</sup> O niemożności empatycznego kontaktu z drugim człowiekiem pisał między innymi Jean-Paul Sartre (Iwaskiewiczowa znała go z lektur i przetłumaczyła fragmenty jego *Dróg wolności*). W *Bycie i nicości* (1943) filozof przedstawił wizję stosunków międzyludzkich jako z konieczności destrukcyjnych, polegających bowiem na ciągłej walce o własną podmiotowość, którą inny stale chce unieważnić; według Sartre’a wpisane jest to w ontologiczne wymiary naszej cielesności.



przeżywań ludzkich, niewyraźność pewnych rzeczy, a na skutek tego i na skutek ich innego, odległego życia, inne okrutne nieraz, obojętne zawsze, a w każdym razie tak inne, zupełnie inne [...] przyjęcie ich i reakcje na nie u drugich. (Iwaszkiewiczowa 2000: 223)

Iwaszkiewiczowa porównywała również sposoby prowadzenia narracji przez obu pisarzy. Narrację Proustowską nazywała „rozwlekłą”, lecz określenie to nie miało pejoratywnego wydźwięku — autorka próbowała raczej uchwycić istotę tego stylu, szukając jednocześnie antypodycznego wyrazu dla „minimalizmu językowego” Conrada, jego „zgęszczenia formy”. Na tej podstawie zasadniczo rozróżniła oba typy pisarstwa, określając minimalizm Conrada jako „męski”, zaś rozciągłość Proustowskiej frazy uznając za „kobiecy”<sup>13</sup>. Podkreślała zarażem wyraźnie, że każda z tych metod narracyjnych była genialna w swym wykonaniu:

Conrad [...] to pisarz absolutnie pozbawiony wszelkich cech kobiecości (czego nie można powiedzieć o Prouście) [...] U Conrada niebywała zwartość, oszczędność słów, minimum słów po prostu, ale wystarczy ich, żeby odczuć całe przepaście uczuć, to wszystko, co jednak było, „mieszkało” w duszy Conrada. [...] Ta forma maksymalnego zgęszczenia jest, mam wrażenie, jakby odrotnym zewnętrznym obrazem tej samej ewolucji twórczej, którą przeżył Proust *à rebours*. On właśnie chciał wszystko powiedzieć, wszystko wypisać i z tego olbrzymiego może rozwlekłego, może drobiazgowego czasem dzieła, ogarniamy nagle jedną wielką perspektywę; dokonujemy sami tego „zgęszczenia” conradowskiego. (Iwaszkiewiczowa 2000: 225–226)

Fundamentalnie odmienny styl i tok narracyjny nie unieważniał faktu, że w swych powieściach obaj pisarze przekazywali ostatecznie tę samą, ogólną myśl — o nicości oraz słabości ludzkiej, konstatuje autorka.

Zostaje się w nas to jedno tylko, zrozumienie tego, co jeden i drugi przede wszystkim widział i chciał nam pokazać: nicość naszych uczuć, zamierzeń, niemożność wypowiedzenia, zrealizowania ich, zanim pochłonnie je coś, co od nas silniejsze i zawsze obojętne, u Prousta *à rebours*, u Conrada *à rebours*, i wiecznie trwające i niszczące (nieświadomie nawet, nie widząc po prostu) niszczące to, co nam się wydaje wielkim... (Iwaszkiewiczowa 2000: 225–226)

Błędem byłoby jednak sądzić, że wskazywane przez autorkę zasadnicze podobieństwo wymowy dzieł obu pisarzy zbliża je do siebie także pod bardziej szczegółowymi względami. Iwaszkiewiczowa wyliczała bowiem całe szeregi różnic, podkreślając między innymi, że w tekstach Conrada pojawia się swoista wiara w człowieka, funkcjonują niezachwiane reguły etyczne, a ich nieustanne lekceważenie zawsze kończy się tragicznie; świat Prousta wydaje się natomiast z gruntu „amoralny”. Uwagę tę autorka opatrzyła ciekawie rzecz komplikującym komentarzem:

Cóż z tego jednak, że istnieje ona [kwestia „pionu moralnego” — M.C.] u Conrada, jeżeli pomimo to widzi on życie zawsze jako bezwzględne bankructwo i ostatecznie jego twórczość, a nie twórczość Prousta, jest beznadziejnie pesymistyczna, do pewnego stopnia prawie że nihilistyczna. (Iwaszkiewiczowa 1987: 71)

<sup>13</sup> Przyznając rację Virginii Woolf twierdzącej, że „zdanie kobiece” charakteryzuje się m.in. rozluźnieniem rygorów syntaktyki, przewagą parataksy nad hipotaksą, tokiem asocjacyjnym (w przeciwieństwie do przyczynowo-skutkowego), afabularnością oraz skłonnością do ujęć metaforycznych, uważam, że rozpoznanie stylu Prousta jako kobiecego jest trafne. Por. Kraskowska 2003: 14–18.

Refleksję tę poprowadziła dalej, wskazując kolejne różnice tej „głębokiej treści” dzieł obu pisarzy — podczas gdy Conrad w swej „nihilistycznej” wizji tak naprawdę unicestwia ludzkość, po której ostatecznie nie pozostaje nic dobrego, to zgoła inaczej dzieje się u Prousta — w miejscu tym (dziś nazwalibyśmy je swoistym pęknięciem czy hiatusem) pojawia się bowiem Sztuka. Pisarz pozostawia więc czytelników z do pewnego stopnia pozytywną, a przynajmniej dającą odrobinę nadziei odpowiedzią na pytanie o kondycję ludzką.

Proust nie wierzy w wielkość człowieka, ale wierzy w wielkość sztuki. Człowiekowi dana jest możność twórczości: przez niego przepływa boski strumień istotnego życia. W twórczości danym jest mu zaznać szczęścia jedynie prawdziwego, gdyż źródło tego szczęścia jest poza naszym życiem i jest niezniszczalne. (Iwaszkiewiczowa 1987: 72)

Iwaszkiewiczowa zanotowała podobną myśl również w *Dziennikach*:

I u Prousta wreszcie ta wiara w nieśmiertelność wysnuta ze sztuki, tak zdumiewająca w tej całej jego beznadziejności, taka nieoczekiwana, że jakaś dziwna radość i wdzięczność za to ogarnia. (Iwaszkiewiczowa 2000: 253)

### **Proust i Iwaszkiewiczowa**

Myszę, że to owa — wspólna dla pisarza i Iwaszkiewiczowej — atencja do sztuki sprawiła, że Proust był twórcą znacznie jej bliższym<sup>14</sup>; „mówić o Prouście dla mnie to mówić właśnie o tym wszystkim, co tyle razy myśl mi męczyło i czego nigdy wypowiedzieć nie mogłam”, pisała w liście do męża z 1928 roku (Anna Iwaszkiewiczowa, cyt. za: Górnicka-Boratyńska 1997: 73). Jak zauważył Jerzy Domagalski, Iwaszkiewiczowej zdarzało się nawet w swych prywatnych notatkach „myśleć i odczuwać Proustem”, interioryzując go stylistycznie i emocjonalnie (Domagalski 1995: 58–59; por. Górnicka-Boratyńska 1997: 73–74). Po wnikliwym zapoznaniu się z pisarstwem Anny Iwaszkiewiczowej, także tym memuarystycznym, przyznać muszę, że nie do końca się z tym zgadzam. Według mnie odnajdywała ona w Prouście — w jego frazie, ale także w wyrażanych myślach — po prostu samą siebie. Dlatego unikałabym twierdzenia o czyimkolwiek pierwszeństwie czy przejmowaniu przez nią myśli francuskiego prozaika, a raczej postawiłabym tezę o spotkaniu dwóch naprawdę bliskich sobie wrażliwości twórczych. Wydaje się, że sama Iwaszkiewiczowa potwierdzała *implicité* słuszność takiego rozumienia jej zachwytu Proustem. Oto fragment zanotowany przez nią pod datą 24 marca 1925 roku:

Teraz właśnie przeczytałam pierwszy tom Prousta. Są tam rzeczy świetne. Całe przeżycie muzyczne nadzwyczajne. Zresztą miałam identycznie to samo z etiudą op. 1 Skriabina, ale z zapartym wprost oddechem czytałam to miejsce, gdzie on pisze o wrażeniach, których doznaje na widok pewnych rzeczy, np. tych wieżyczek kościelnych [...]. Ta dziwna rozkosz, której źródła nie może uchwycić, to moje, moje własne przeżycia, ja wiem, co to znaczy, wiem, co to za rozkosz, ale u niego kończy się to twórczością; wreszcie

<sup>14</sup> Iwaszkiewiczowa pisała o tym wprost w *Dzienniku*:

Mój stosunek do Conrada jest zupełnie inny niż do Prousta. Wielkość jego, głęboka mądrość nie tylko mnie zachwycają, ale czasami po prostu przerażają. Proust — przeciwnie; mimo że czuję jego geniusz, jest bliski, szalenie bliski. (Iwaszkiewiczowa 2000: 225)

napisał tę stronę prozy, pierwszą w swoim życiu stronę i to było to, czego mu było trzeba, to, co go upajało, męczyło, to, do czego był przeznaczony. Wiem, że ze mną tego nigdy nie będzie, nigdy. (Iwaszkiewiczowa 2000: 106; wyróżnienia — M.C.)

Analogiczne wrażenia towarzyszyły jej przy lekturze fragmentu opisującego doświadczenie muzyczne podczas słuchania septetu Vinteuila — fikcyjnego utworu skomponowanego przez proustowskiego bohatera. Passus ten, który później przetłumaczyła, tak bardzo przypominał Iwaszkiewiczowej jej własne przeżycia związane z *Ekstazą* Skriabina, iż podejrzewała, że Proust musiał znać ten utwór i asocjacyjnie pisał właśnie o nim<sup>15</sup>. To silne utożsamianie się z pisarzem nie wynikało jedynie z oczarowania jego twórczością — zaryzykowałabym tezę, że pomiędzy nią a autorem *W poszukiwaniu...* doszło do wprawdzie jednostronnego, ale głębokiego duchowego zrozumienia. Wszak to u niego, w jego słowach, odnalazła taką samą, wręcz tę samą, miłość do muzyki i sztuki, jaką prywatnie odczuwała. Tak intensywne uczucie zespolenia było możliwe dzięki połączeniu bliskich jej myśli z odpowiednim stylem pisania — chodziło więc o doskonałą spójność „treścioformy”. W jednym ze swych szkiców Iwaszkiewiczowa poddała skrupulatnej analizie Proustowską frazę, do czego jeszcze powrócę, warto natomiast zwrócić uwagę, że sama posługiwała się podobnym stylem pisania, i to jeszcze zanim zetknęła się po raz pierwszy, w 1925 roku, z narracją Proustowską. Przytoczmy dla przykładu jedno zdanie zanotowane przez nią w 1923 roku w *Dziennikach*:

Obraz, na który patrzyłam raz wieczorem, kiedy wracałam z czytania *Genezis z Ducha*, szłam ulicą nadbrzeżną, przede mną Kreml stary, cudownie zamyślony w swoim pięknie, wieżyczki strzeliste na tle różowego nieba, na tym samym tle płomiennym dalej czarne pod światło, proste kominy fabryczne (dlaczego jest dla mnie coś fascynującego w prostych liniach?!). (Iwaszkiewiczowa 2000: 40)

Fragment ten, dziennikowa notatka — swoją złożonością składniową, zmiennością obserwowanego przedmiotu, obrazowością oraz pozornym tylko skomplikowaniem — przypomina w pewnej mierze styl Proustowski. Kiedy więc Iwaszkiewiczowa napisała w późniejszym szkicu, iż wymienione cechy frazy pisarza mogły wynikać z jego neurastenii i związanej z nią „nerwowej potrzeby wypowiedzenia wszystkiego, co nasuwa dana myśl, dany widok, czy spostrzeżenie”, być może powodowała ją pamięć własnych problemów nerwowych, które także ją zmuszały niejako do posługiwania się zbliżonym stylem pisania. Co warte podkreślenia, w swoich esejach krytycznych Iwaszkiewiczowa bardzo rzadko odnosiła się do biografii pisarzy, skupiając się na ich twórczości — dlatego wyjątek tu uczyniony uważam za nieprzypadkowy i znaczący. Temu poczuciu psychiczno-twórczego współbrzmienia z Proustem dała wyraz także w innym miejscu, notując: „każde zdanie po prostu wbrew jego woli pociąga za sobą nowe, określające myśl jego ściślej, żal mu jednak i poprzedniego,

<sup>15</sup> „Dla mnie ten opis ludzaco wprost przypomina *Ekstazę* Skriabina tak dalece, że sędzę, że może Proust słyszał ją w Paryżu (co jest zupełnie możliwe) i podświadomie może nawet miał ją w pamięci, kiedy pisał o tym motywie złożonym z siedmiu nut à la *fois criard et ineffable* [z fr. jednocześnie krzykliwy i niewypowiedziany — M.C.], to zupełnie wezwanie do gigantycznego finału, które odzywa się zresztą już i na jednej z pierwszych stron. Zresztą to, co Proust pisze o *Septecie Vinteuila*, to zagęszczenie tego wszystkiego, co w ogóle myślał o sztuce, to cała teoria jego filozofii sztuki, to w ogóle najgłębsza rzecz, jaka o sztuce została napisana, nie wyłączając Schopenhauera i Nietzschego” (Iwaszkiewiczowa 2000: 235).

chce powiedzieć wszystko, to nowe zdanie jeszcze mu nie wystarcza, wtlacza w nie nowe” (Iwaszkiewiczowa 1987: 49) — odnosi się wrażenie, że mówiła nie tylko o nim, ale jednocześnie, może tylko mimochodem, o samej sobie.

Anna Iwaszkiewiczowa, która była aktywną i świadomą uczestniczką życia intelektualno-artystycznego, wytrawną odbiorczynią muzyki, uważną czytelniczką najlepszej europejskiej prozy<sup>16</sup>, ale też tekstów z zakresu filozofii nauki, fizyki i matematyki<sup>17</sup>, najwyżej ceniła właśnie twórczość Marcela Prousta. Lektura jego powieści była dla niej doświadczeniem tak intelektualnym, jak metafizycznym i z przyjemnością dawała jej się pochłonać:

Znowu [...] pogrążona jestem w Prouście. Żaden chyba autor nie narzuca się z taką uporczywością, nie wchłania nas w swój świat, w swoją właściwą sobie tylko atmosferę z taką siłą. Żyje się w jego książce, w życiu, które on maluje zupełnie realnie, tak realnie, że odłożywszy książkę doznaje się lekkiego uczucia *dépaysement* [z fr. poczucie obcości, wygnanie], to co nas otacza dziwnie oddaliło się. Wszystkimi nieskończenie zawiłymi szczegółikami wprowadza nas w świat swej książki, ale zarazem otwiera nam nasz własny, ukrywany zwykle świat wewnętrzny, świat zresztą nie ten najistotniejszy... Świat naszych drobnych cierpień, nadziei, zawodów, rozczarowań, z których składa się np. nasza miłość, nasze ambicje, nasze całe życie uczuciowe i intelektualne. (Iwaszkiewiczowa 2000: 131)

Zdając sobie sprawę z jego literackiego geniuszu oraz przemożnej, uzależniającej wręcz siły prezentowanych przezeń obrazów („Proust — magiczne słowo, które od razu cały świat wyczarowuje”; Iwaszkiewiczowa 2000: 175), miała także świadomość zagrożeń, jakie z tego wynikają:

Ile razy zanurzę się znowu w ten świat proustowski, świat dla każdego tak straszliwie „osobisty”, że aż niedyskretny, mam znowu wrażenie, że już nic innego czytać nie będzie można. [...] jest to pisarz destrukcyjny, destrukcyjny szczególnie dla pisarza, daje nie podniecie, lecz pewne zniechęcenie do pracy, nie tylko dlatego, że ma się wrażenie, że wszystko już wyczerpał, że nie napisze się nic równie doskonałego, ale i dlatego, że nie będzie się w stanie go nie naśladować. (Iwaszkiewiczowa 2000: 209)

Twórczość Prousta przybiera tu postać swoistego *numinosum*, którego doświadczenie zarazem przeraża i zniewala, napawa grozą i pociąga, budzi obawy i olśniewa. Podczas lektury *À la recherche...*, a już z pewnością tej będącej udziałem Anny Iwaszkiewiczowej, spełnia się więc *mysterium tremendum* oraz *mysterium fascinans*, o których w kontekście przeżycia religijnego pisał Rudolf Otto (1999)<sup>18</sup>. Doświadczenie numinotyczne, przekonuje autor, jest z zasady irracjonalne i wykracza poza możliwość wypowiedzenia czy próbę jakiegokolwiek

<sup>16</sup> Poza szkicami o Prouście i Conradzie, napisała również kilka dotyczących pisarstwa Tomasza Manna (zob. Iwaszkiewiczowa 1987).

<sup>17</sup> Tłumaczyła m.in. fragmenty *Science and the Modern World* A.N. Whiteheada (zob. Cieliczko 2013: 106–109).

<sup>18</sup> Książka protestanckiego teologa i fenomenologa pod oryginalnym tytułem *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* ukazała się we Wrocławiu w 1917 roku, lecz pierwsze polskie tłumaczenie pochodzi dopiero z 1968 roku. Możliwe jednak, że Anna Iwaszkiewiczowa, biegle posługująca się językiem niemieckim i będąca na bieżąco z aktualnymi zagadnieniami europejskiej humanistyki, знаła ten tekst, a przynajmniej koncepcję *numinosum*. Otto sedno przeżywania sacrum, które można tu uznać za synonim *numinosum* (łac. *numen* — bóstwo), upatrywał w irracjonalnym i nieredukowalnym doświadczeniu ambiwalencji: przerażenia oraz zachwyty.

intelektualizacji. Podobny, acz nie tożsamy efekt wywołuje, by tak rzec, numinotyczne doświadczenie estetyczne będące udziałem Iwaszkiewiczowej. Ona jednak mierzy się z opisem swych subiektywnych wrażeń, celowo daje się ponieść swobodnym refleksjom, wprowadza do nich sporą dozę emfazy, próbując w ten sposób uchwycić to, co wymyka się porządkowi pisma — to wszystko wydarza się jednak w przestrzeni memuarów. Cytowane wcześniej, szczerze i przesyczone emocjami wyznania pochodzą wszak z *Dzienników*, ale doskonale współgrają one, wzajemnie się przy tym uzupełniając, z napisanym przez nią w 1932 roku literaturoznawczo-krytycznym szkicem *Sztuka Prousta*<sup>19</sup>. Swoją nieklamany zachwyt twórczością Prousta autorka postanawia ująć w ryzy badawcze, skupiając się na formalnych związkach tej prozy. Już we wstępnej części swego eseju zaznacza, że „właśnie forma, tylko forma stanowi ostatecznie o wewnętrznej wartości danego utworu, to znaczy o tym, jakie może być jego działanie na czytelnika, jakie wywołuje w nim reakcje” (Iwaszkiewiczowa 1987: 47). Dokładna analiza stylu pisarza pozwoliła Iwaszkiewiczowej na stwierdzenie, iż jego oryginalna fraza, której źródeł na próżno szukać u wcześniejszych wielkich prozaików Francji<sup>20</sup>, jest jednak w swym duchu bardzo francuska. Ponadto widziała w niej doskonale spełnienie najważniejszej w jej przekonaniu zasady dobrego stylu, tj. ścisłego, nierozzerwanego przylegania słów czy zdań do treści — „wszystko to, co autor chciał powiedzieć, nie mogłoby być, nie zostałyby wcale powiedziane w inny sposób. Proust cały i bez reszty mieści się w każdej stronie swojego dzieła” (Iwaszkiewiczowa 1987: 49). Intrygujące i trafne wydają się również uwagi Anny Iwaszkiewiczowej na temat muzyczności tejsze frazy:

Powolny tok jego długiego, nieskończenie złożonego zdania posiada w pozornej zawilóści i bezładności sobie tylko właściwy rytm i kadencję. [...] zdania te mają swoją specyficzną muzykę, która czasem wpada w ucho od razu, czasami później dopiero narzuca się czytelnikowi, zmuszając go do nagięcia się do swego kapryśnego, falistego rytmu. Jeżeli raz uchwyci się tę melodię, śledzi się ją z rozkoszą, odróżnia się tok zwykłego Proustowskiego okresu od momentów, kiedy dosięga szczytu doskonałości, kiedy na swój sposób staje się klasyczny. Zdania te, często zaczynające się od jakiegoś krótkiego wyrazu (przysłówka, spójnika itp.), wyrazu, który jest jakby zacerpnięciem oddechu, przez chwilę gubi się jakby w zdaniach pobocznych i wstawionych, które je komplikują, a potem nagle, przyspieszając tempa, kończy się znów jakimś krótkim wyrazem, zawierający nieraz cały, długo oczekiwany obraz, albo patetycznym akcentem otwierającym nieskończone perspektywy. (Iwaszkiewiczowa 1987: 49–50)

Wyjątkowa wrażliwość muzyczna pozwoliła krytyczce na odnalezienie tej melodyjności i swoistego rytmu nie tylko w Proustowskim zdaniu, ale również w konstrukcji całej powieści, której ostatecznym celem jest, jak pisała: „osiągnięcie największej płynności i niepodzielności” (Iwaszkiewiczowa 1987: 51). Doprowadziło ją to do wniosku, że tematem tego wielkiego cyklu jest przewycięzanie czasu, rozumiejąc to z jednej strony jako demaskowanie utartego, schematycznego myślenia o czasie, a z drugiej — jako tytułowe poszukiwanie czasu utraconego (Speina 1992: 191–192). Temu służy perfekcyjne operowanie szczegółem (Speina 1992: 193–194), który prędzej czy później okazuje się ważny, wprowadzanie pobocznych, nieistotnych z pozoru wątków, rozwijanych w kolejnych tomach, co ma na celu

<sup>19</sup> Szkic ten pierwotnie ukazał się w „Wiadomościach Literackich” (1932, nr 40) pod pseudonimem Adam Podkowiński.

<sup>20</sup> Jedyne, i to raczej zewnętrzne, podobieństwo proustowskiej frazy dostrzegała w piśmarstwie pamiętnikarza epoki Ludwika XIV — Saint-Simona, zob. Iwaszkiewiczowa 1987: 47–48.

uprzedzenie o wszystkim czytelnika, aby ten nie był zaskoczony i — niczym w dziele muzycznym — znał główną linię melodyczną. Potocznie rozumiany czas zostaje unieważniony na wiele sposobów: poprzez sam tok fabuły, który nie ma nic wspólnego z chronologią bądź inną logiczną zasadą konstrukcyjną, całkowity brak hierarchizacji zdarzeń, drobiazgowość obok skrótu, cykliczność rozmaitych sytuacji, a także dzięki wprowadzeniu wielości czasowej — każda z postaci ma bowiem swój własny, niewspółmierny z innymi czas. „Powieść jest skomponowana jakby od wewnątrz — pisze Iwaszkiewiczowa — to znaczy, że sam proces tworzenia jest jego osią i treścią, ale rozumiemy to dopiero w ostatnim tomie, kiedy autor mówi nam o chwili, kiedy sam uświadomił sobie, jakie ma być jego dzieło” (Iwaszkiewiczowa 1987: 54). Utracony czas został więc w jej opinii odnaleziony i przezwyciężony. Proust zbudował literacki pomnik spiżowy, który zapewnił mu nieśmiertelność (zob. Iwaszkiewiczowa 1987: 64).

### **Własna fraza, własne loci**

Wspominałam wcześniej, że zbliżony do proustowskiego styl pisania dostrzec można już w najwcześniejszych zapiskach Iwaszkiewiczowej, ale warto jeszcze wspomnieć o pewnej, *stricte* twórczej i bezpośredniej inspiracji Proustem. Iwaszkiewiczowa stworzyła bowiem literacki esej, dając wyraz swoim niewątpliwym predyspozycjom pisarskim, w którym odmalowała miejsce szczególnie jej bliskie — Ustkę. Wcześniej, zawstydzona uczuciem, jakim darzyła to miejsce, nie miała odwagi, by o tym napisać. Ze swoistą odsieczą przyszedł sam Marcel Proust.

Ta moja miłość nieraz wydawała mi się przesadna i egzaltowana, kiedy nagle, wiosną dwa lata temu, znalazłam takie same właśnie uczucie do miasteczka, i to nie u byle kogo, bo u Prousta, w *Jean Santeuil* — „Fontainebleau”! Oczywiście zaraz przetłumaczyłam ten ustęp. (Iwaszkiewiczowa 2000: 546)

Nie dziwi zatem, że pisarka zatytułowała swój tekst *Moje „Fontainebleau”*<sup>21</sup>, nawiązując do Proustowskiego *loci*, które było nie tyle prawdziwą miejscowością — mimo że wyposażone w wybrane realia — ile „jakąś idealną siedzibą ciała i duszy, w której właśnie można uprawiać *otium cum dignitate* i łatwiej rozmyśla się o zawitych i wielkich sprawach tego świata, gdy wokół wszystko toczy się zgodnie ze zwykłymi i prostymi prawami życia” (Hertz 1997: 284). Plastikzne przedstawienia nadmorskiej przyrody przypominają swym stylem impresjonistyczne obrazowanie Prousta, choć autorka zastrzega: „Nie będę »opisywała« morza, nie mogę kusić się o to, co udało się chyba jednemu tylko Proustowi”, skromnie dodając: „Chcę sobie tylko zanotować, jakie aspekty morza najwięcej lubię” (Iwaszkiewiczowa 2000: 507). W eseju tym zastosowała jednak bardzo nowatorski i zupełnie nie-proustowski chwyt, wprowadzając — kontrastowe wobec tych impresjonistycznych — fragmenty przypominające informacyjne notatki rodem z bedekera. Jednak połączenie to bynajmniej nie

<sup>21</sup> Pierwodruk ukazał się już po śmierci Anny Iwaszkiewiczowej w „*Twórczości* (1980, nr 2) i miał dwa przedruki w cytowanych tu tomach (Iwaszkiewiczowa 1987 i 2000). W zamiarze autorki tytułem *Moje „Fontainebleau”* miał zostać opatrzony większy utwór literacki łączący część o Ustce z, ostatecznie niedokończonym, szkicem o Zakopanem — drugim uwielbianym przez nią miejscu. Por. *Od wydawcy*, (Iwaszkiewiczowa 1987: 249); *Nota edytorska* (Iwaszkiewiczowa 2000: 577).



razi, wręcz przeciwnie — daje zaskakujący efekt pełni i spójności tekstu. Tekstu niejako inspirowanego i antyinspirowanego Proustem, ale przede wszystkim stanowiącego kwintesencję talentu pisarskiego oraz dojrzałości literackiej jego autorki.

Anna Iwaszkiewiczowa stawiała twórczość Marcela Prousta na piedestale europejskiej literatury — czyniła to jednak nie tyle jako jego bezkrytyczna wyznawczyni, ile wytrawna znawczyni, świadoma i erudycyjna uczestniczka ówczesnego życia kulturalnego. Odczuwała niezwykłą bliskość pomiędzy jego twórczością i własnym przeżywaniem świata, pozostając zarazem niezależna, a nawet dowcipnie zdystansowana, czego znakomitym przykładem jest krótki fragment z *Dziennika*, który poprzedzony był poważnymi, głębokimi dociekaniami o Prouście. Niech cytat ten posłuży za puentę mojego szkicu.

Tymczasem kończę pamiętnik!!! Co za ironia, naprawdę śmiać mi się chce z siebie. Ile tu głupstw wypisałam, a raczej jak głupio pisałam, bo te same rzeczy można napisać jak Proust właśnie. Będę jednak pisała dalej, cóż robić, już taki los. (Iwaszkiewiczowa 2000: 106)

## Bibliografia

- Bachtin Michaił (1982), *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Grajewski W., Czytelnik, Warszawa.
- Cieliczko Małgorzata (2013), „*On jest mistrzem, ja to wiem*”. *Pisarka, tłumaczka, edytorka, żona... Życie twórcze Oli Watowej, Anny Iwaszkiewiczowej i Janiny Broniewskiej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Domagalski Jerzy (1995), *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Górnicka-Boratyńska Aneta (1997), *Portret rozproszony. O życiu i pisaniu Anny Iwaszkiewiczowej* [w:] *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. 3: *Anna Iwaszkiewiczowa — w setną rocznicę urodzin*, red. Brodzka A. i in., Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna.
- Hertz Paweł (1997), *Gra tego świata*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa.
- Iwaszkiewiczowa Anna (1987), *Szkice i wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Iwaszkiewiczowa Anna (2000), *Dzienniki i wspomnienia*, oprac., przyp., indeks Kądziała P., Czytelnik, Warszawa.
- Kraskowska Ewa (2003), *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Lisowski Jerzy (1997), *En passant* [w:] *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. 3: *Anna Iwaszkiewiczowa — w setną rocznicę urodzin*, red. Brodzka A. i in., Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna.



- Otto Rudolf (1999), *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Kupis B., Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Peiper Tadeusz (1972), *Tędy, Nowe usta*, oprac. i red. Podoska T., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Speina Jerzy (1992), *Marcel Proust w Polsce: „W poszukiwaniu straconego czasu” — międzywojenna recepcja krytycznoliteracka*, „Pamiętnik Literacki”, t. 83, z. 2.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1976), *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* [w:] Witkiewicz S.I., *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. Degler J., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
-