

Jean-François Revel

O MARCELU PROUŚCIE

Przełożyła
Grażyna Majcher

Państwowy Instytut Wydawniczy
Warszawa 2021



JUBILEUSZ
PAŃSTWOWEGO
INSTYTUTU
WYDAWNICZEGO
1946-2021

75

Rozdział I

Proust i życie

Pobytom Marcela Prousta w tym miejscu literatura francuska zawdzięcza *W cieniu zakwitających dziewcząt*, pełny obraz życia plażowego na początku stulecia. Albertyna grała w „diabolo” na didze, jej wnuczki ćwiczą jokari. Imiona, gry i moda się zmieniają, lecz normandzkie plaże zawsze będą uszczęśliwiać młodych.

Guides Michelin régionaux, tom *Normandie*, hasło „Cabourg”³

Prawda jest rzeczą równie zawiłą jak życie. Wszystkie moje wysiłki, by zgłębić prawdę i pojąć życie, spełzły na niczym, pozostawiając we mnie osad smutku przykryty powłoką znużenia.

Marcel Proust, *Utracona*⁴

³ Cabourg to powieściowe Balbec (przyp. tłum.).

⁴ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 6: *Utracona*, tłum. Magdalena Tulli, Warszawa 2001, s. 278.

W poszukiwaniu straconego czasu jest jednym z najbardziej jednorodnych dzieł, jakie istnieją. To dzieło pisarza, który, silny swą dojrzałością, w pełni panuje nad tym, co mówi; który mógłby powiedzieć o wiele więcej albo inaczej; który nie „chwali się”, lecz któremu wszystko, o czym opowiada, albo coś równoważnego naprawdę się przytrafiło; wreszcie pisarza, który podaje wyjaśnienie jakiejś rzeczy nie z powodu upodobania do teoretyzowania, lecz dlatego że naprawdę jest przekonany, iż tak właśnie tę rzecz zrozumiał, i nie przypuszcza, by miał szanse na znalezienie lepszego wyjaśnienia w późniejszym czasie. To dzieło z pewnością jednorodne, lecz tylko w pewnej mierze, bo niekiedy można odnieść wrażenie, że w myśl obecną, wyrażoną w formie nadanej przez dojrzałego człowieka i zyskującą przez to autorytet i ciężar gatunkowy, jakich być może nie miała pierwotnie, Proust wplata myśli, które narodziły się, zostały wypracowane i były powtarzane w duchu we wszystkich okresach życia. Dojrzałe dzieło zdaje się być ostatecznym osadem powstałym

w wyniku długiej medytacji, mniej lub bardziej rozmyślnej, często przerywanej, bo podporządkowanej nastrojom człowieka, który potrafi godzinami skupiać się na jednym punkcie, na jednej i tej samej okoliczności, na tym samym portrecie, ubierając je w słowa, komponując je, zapisując w głowie, przy czym koncentracja na tym przedmiocie nie wymaga odeń żadnego wysiłku, wręcz przeciwnie – jest on cały pochwycony przez rzeczywistość.

Ta łatwość nie uniemożliwia zrozumienia, dlaczego Proustowi tak trudno było zabrać się do pisania: nie chodziło, rzecz jasna, o brak pisarskiej materii, lecz o trudność znalezienia rytmu wspólnego dla przepływu myśli i organizacji życia codziennego. Jego problemem jest początek – nie każdej kolejnej strony, lecz całego dzieła. Kiedy już rozpoczął pisanie, dzieło go pochłania, zdania piszą się same, cisną ze wszystkich stron, z jednych wynurzają się następne i trudnością stają się raczej przerwaniem. Fabuła wzbogaca się o nowe sceny, skrzy się dowcipem, obrasta celnymi uwagami, maksymami, ogólnymi konkluzjami, które nie konkludują, lecz dają początek nowym wątkom. Podobnie jak Montaigne, Proust myśli tylko wówczas, gdy myśli bez wysiłku, aż do sytości, a myśli wbrew jego woli stają się mu obsesją.

Zapewne zawsze tak właśnie myślał – długo i często: stąd niesamowite zainteresowanie, z jakim śledził

najnudniejsze spotkania. Nie postrzega bowiem nudy tych spotkań: sam jest zdumiony, gdy konstatuje, czytając pastisz opisu salonu Verdurinów w stylu Goncourtów, jaki zamieścił w *Czasie odnalezionym*⁵, że w sumie nigdy nie zauważał tego, co powinien, że umknęło mu wszystko, co innych zafrapowało. Z czego to wynika? Goncourt zajmuje się opiniami i koncepcjami pani Verdurin, natomiast Proust tym, jak ona się śmieje. Goncourt podziwia zastawę stołową Verdurinów, Proust zaś sposób, w jaki Verdurinowie mówią o tej godnej podziwu zastawie. Gdy patrzeć na obraz w skośnym świetle, oko odkrywa bogatą, udręczoną fakturę, maźnięcia pędzla i poprawki, podczas gdy patrząc wprost, dostrzega jedynie pierwszą warstwę iluzji, do której krytyka sztuki doda następną. Proust patrzy na rzeczywistość właśnie w takim padającym z ukosa świetle, sytuuje się na poziomie, na którym widoczny jest system nerwowy wydarzeń, i ukazuje zachowania ludzi i jednocześnie wyjaśnienia, jakie im nadają, ich świadome, ale skrywane zamiary, nieznanne im motywy i odruchy stojące za tymi zachowaniami i wreszcie – co może najcenniejsze – chwile, w których te zachowania zaczynają jakby żyć własnym życiem, stają się niezależne od

⁵ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, tłum. Julian Rogoziński, Warszawa 2001, s. 29–40.

ludzi, odrywają się od nich, by wykonując balet gestów i koncert intonacji, komponować spektakl nieuświadomiony, ale charakterystyczny dla każdej ludzkiej istoty: na przykład Legrandin z powodu odwiedzania różnych cieszących się złą sławą przybytków i obawy, że ktoś mógłby zobaczyć, jak tam wchodzi lub stamtąd wychodzi, nabrał zwyczaju, by przechodzić przez jakiekolwiek drzwi, choćby i drzwi prowadzące do salonu, jak burza, niby susem, niedostrzegalnie⁶; książe de Guermantes uparcie trzyma rękę ojca narratora w dłoni, „aby mu dowieść [...], że mu nie żałuje kontaktu swej szacownej skóry”⁷, i wydaje mu się, że zawiera w tym geście całą wielkoduszność świata, podczas gdy obdarowany oczywiście czuje się w tej sytuacji bardzo niezręcznie; sam Proust bez zastanowienia, automatycznie przytakuje na zarzut „dyletantyzmu”, jaki mu czyni pan de Charlus. Dyletantyzmu, w którym baron upatruje główną przyczynę wojny 1914 roku. („Zaskoczony wymówką, nie mając daru szybkiej riposty, powodowany respektem dla barona i rozczulony jego przyjazną dobrocią, odpowiedziałem tak, jakbym w myśl jego zachęty miał również powód do bicia się w piersi, a było to absolutną głupotą,

⁶ *Ibidem*, t. 6, s. 339.

⁷ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Strona Guermantes*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 2000, s. 38.

gdyż nie miałem sobie do wyrzucenia ani odrobiny dyletantyzmu⁸).

Kiedy się ogląda samą taśmę filmu *W poszukiwaniu straconego czasu*, bez jego wyświetlania, albo przepuszcza w zwolnionym tempie na wyśmienitym stole montażowym, jakim jest indeks zamieszczony w wydaniu „La Pléiade”, frapuje duża liczba krótkich, samowystarczalnych sekwencji, które się na niego składają. Czasem są to sekwencje wizualne: „Wszedł Bloch, kuśtykając niby hiena”⁹, czasem słuchowe, narzucają wówczas uchu czytelnika określoną intonację – mówiło się: „Ależ zapomina pan, że X umarł”, tak samo, jak by powiedziano: „dostał order” albo „ wszedł do Akademii”¹⁰. Takie audiowizualne lub czysto wizualne ujęcie ma w sobie żywą intensywność skrótu, potencjał narracyjny osadzony w nieruchomości obrazu, jaki posiada rycina Goi, Daumiera albo po prostu Gavarniego, albo, w łagodniejszej wersji, Constantina Guysa – czy to będzie nasycona sadyzmem scena miłosna w Montjouvain, w której udział biorą panna Vinteuil i jej przyjaciółka, scena w całości wpisana w jasne obramienie rozświetlonego w mroku nocy okna, czy też burleskowe i zarazem

⁸ *Ibidem*, t. 7, s. 159.

⁹ *Ibidem*, s. 364.

¹⁰ *Ibidem*, s. 377–378.