

Tadeusz Boy-Żeleński: Fizjologia „czasu odnalezionego”

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 tylu względów przypomina mi estetykę z doby Przybyszewskiego z jej pogardą dla świadomości, dla „biednego mózdzku”, z jej kultem wizji, intuicji, „mare tenebrarum” podświadomości – pisał Tadeusz Boy-Żeleński.

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, którym, 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 przebyła 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 pośród niosących hołd — jednakowo 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 wzruszająca 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 sił, 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.

Od śmierci Prousta pojawiło się wiele osobistych wspomnień o nim, zaczęły wpływać materiały biograficzne, coraz to nowe tomy jego korespondencji, zaspokajając jedne ciekawości, rodząc nowe, budząc przecucie jakiegoś jeszcze innego, nieznanego Prousta

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 wpływać materiały biograficzne, coraz

to nowe tomy jego korespondencji, zaspokajając jedne ciekawości, rodząc nowe, budząc przecucie 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 luksusowym wydaniu, *Les Plaisirs et les Jours*; zebrano luźne artykuły Prousta (*Chroniques*); przypomniano jego przekłady Ruskina, opatrzone obszernymi przedmowami i przypisami 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 znamieną 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 sugestji 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, 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 bezsenne noce; 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 dziesiętek 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 busolę 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 rumieni się z powodu słowa „lift”, 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 nastroczyć 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*; 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

Kiedy jakiś motyw, użyty przez Prousta, zjawia się w nowym świetle i z nowym komentarzem, skłania to do wniosku, że to wszystko, aż do najdrobniejszego szczegółu, było przez autora przewidziane z góry

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 krótka 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” wzięło 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 tylu względów przypomina mi estetykę z doby Przybyszewskiego z jej pogardą dla świadomości, dla „biednego mózdzku”, z jej kultem wizji, intuicji, „mare tenebrarum” 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 kawałka ciasta umoczonego w herbacie wyczarowuje cały świat wspomnień dzieciennych.

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 najskrytszych jego duchowych czynności, widzi nagle przed oczami duszy swoje dzieło, swoje powołanie; i we wspaniałym, 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

*Jedynie wspomnienia
dzieciństwa i bardzo wczesnej
młodości musiał Proust łowić
harpunem „pamięci
bezwiednej”, która tak
cudownie spełnia ten połów;
wszystko inne było raczej
dziełem bardzo świadomej
obserwacji*

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 ujrzał

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 połów; 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 najpowabniejszej 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 ręku 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 ceremonia 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 zajmujemy 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 pisklę 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 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 stronic, ale około 680 stronic. 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 drobiazgowo 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.

Tadeusz Boy-Żeleński

Fragment książki *Proust i jego świat*.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego
i Sportu



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.