

# Magdalena Dziugieł-Łaguna

---

## O "dramacie poznania" w "Pałacu" Wiesława Myśliwskiego

---

Prace Literaturoznawcze 2, 49-60

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Dziugiel-Łaguna

UWM w Olsztynie

## O „dramacie poznania” w *Pałacu* Wiesława Myśliwskiego

### „The drama of cognition” in the *Palace* by Wiesław Myśliwski

**Słowa kluczowe:** dwór, aksjologia, dramat poznania  
**Key words:** manor, axiology, drama of cognition

W badaniach nad prozą autora *Ostatniego rozdania*, którego wpisuje się w nurt chłopski, dominuje problematyka aksjologicznego doznania świata, doświadczanego przez bohatera wywodzącego się ze wsi. To fenomenologiczne z gruntu założenie jest nieodzowne, jeśli podjąć się trudu wniknięcia w świat przeżyć podmiotu mówiącego w powieściach Myśliwskiego. Tej aktywności sprzyja zresztą sam autor, gdyż oczekuje od odbiorcy dojrzałości – koniecznej, by uczestniczyć w dialogu, który zakłada równorzędność, a nie – jak to się zwykło uważać – podrzędność ról<sup>1</sup>: autor-odbiorca. Takie definiowanie czytelnika zobowiązuje do zaangażowania wszelakich pokładów wyobraźni, by z tego kreacyjnego aktu wywieść wiedzę o losie człowieka<sup>2</sup>. I to właśnie los w prozie Myśliwskiego jest pojęciem nadrzędnym, dokonującym się na poziomach: tragicznym, ironicznym czy szyderczym. Świadomość tego typu jest niezwykle istotna, gdyż – zdaniem pisarza – dogłębne poznanie istoty ludzkiej jest zgoła niemożliwe, ponieważ to wielopoziomowe doznanie egzystencjalne musiałyby dokonać się poprzez nieskończoną liczbę sytuacji, określających człowieka. Można zatem mówić nie tyle o poznaniu, ile o „dramacie poznania” prowadzącym do wycinkowej, a więc cząstkowej wiedzy o losie *everymana*.

W owym dramacie potencjalności poznawczej już samo uchwycenie tylko pewnego aspektu osobowości ludzkiej (ujawniającej się np. w marzeniach) to

---

<sup>1</sup> Zob. W. Wiśniewski, *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Lekcja polskiego*, Warszawa 1993, s. 229.

<sup>2</sup> Zob. A. Marzec, *Mądrość ma wiele twarzy, czyli o prozie Wiesława Myśliwskiego*, w: tejeż, *Co jest w człowieku. Interpretacje prozy współczesnej*, Łódź 1993, s. 48.

przecież i tak wiele. Henryk Bereza podkreśla siłę kreacyjną autora *Traktatu o tuskaniu fasoli*, stwierdzając, że w każdym przypadku w jego twórczości ujawniają się inne rezultaty aksjologiczno-poznawcze<sup>3</sup>. Toteż w prozie Myśliwskiego funkcjonuje rozbudowany portret bohatera „wysferzonego” ze swego dziedzictwa – jak określa to sam Myśliwski – dwukulturowego, zawieszzonego pomiędzy światami: pierwotnym, czyli chłopskim, a pańskim czy w dalszym planie – cywilizacji miejskiej (*Widnokrąg*). Tak dzieje się w *Nagim sadzie*, gdzie syn chłopa zostaje nauczycielem i już do końca odczuwa swoją obcość wobec świata ojców. To wysferzenie w jakimś stopniu dotyka także Jakuba z *Pałacu*, który z kolei w przestrzeni marzeń własnego ojca, ale też swoich pretenduje do pańskości. Dodatkowo sam jest pasterzem, więc nie realizuje odwiecznego związku z ziemią w znaczeniu mitycznych: oracza i siewcy. W *Kamieniu na kamieniu* Michał – brat Szymona Pietruszki – powraca do rodzinnej wsi z odmienionym umysłem i poczuciem „zdrady przez ideę” uosobioną w postaci państwa powojennego. W ogóle to wyjście ze wsi bohatera okupione zostaje utratą ładu na rzecz stygmatyzowanej tragizmem świadomości człowieka niezakorzenionego, a jednak odczuwającego silną więź z miejscem urodzenia. Ta tęsknota za twardym, lecz stabilnym światem przodków z mocą zostaje wyrażona w *Traktacie o tuskaniu fasoli* dzięki biblijnej metaforze światła-lampy, wyznaczającej zablakany drogę do domu-chaty ojca.

*Pałac* to druga powieść Myśliwskiego, napisana w 1970 roku, która wykazuje pewne zakorzenienie w wątkach *Nagiego sadu*. Uwidacznia się ono w motywie rozpadu dworu jako przestrzeni fizycznej, ale też mentalnej, bowiem zagładzie ulega nie tylko miejsce, lecz także dziedzictwo kulturowe (rozgrabione przez okolicznych chłopów) czy też aksjologiczne, gdyż zabraknie wyznawców, tworzonych i przekazywanych w tym miejscu, wartości. Ten motyw niszczonej spuścizny jest charakterystyczny dla prozy Myśliwskiego, jego światy zazwyczaj kończą swój bieg, lecz ich kultura, na wzór greckiej czy rzymskiej, będzie jaśniała z mocą wzoru jeszcze przez długi czas. Tak więc w *Pałacu* miejsce tytułowe zostaje porzucone przez swych prawowitych właścicieli z powodu nadciągającego koszmaru wojny. Mobilizuje on dziedzica do panicznej ucieczki, choć przecież od jakiegoś czasu można było tę wojnę usłyszeć czy nawet zobaczyć, jeśli noc była wystarczająco mroczna. Ten moment, w którym rozpoczyna się akcja powieści, to zapewne rok 1944, kiedy ze wschodu ciągnie „wyzwoleńcza” Armia Czerwona. I choć nie o weryzm przedstawienia tutaj chodzi – bo czas w utworach Myśliwskiego nie ma znaczenia – to właśnie ów przeczuwany barbarzyński pochód zwycięzców stwarza sytuację kataklizmu, chaosu i zagrożenia, potęguje demoniczny lęk:

---

<sup>3</sup> Zob. H. Bereza, *Petnia*, „Twórczość” 2007, nr 3, s. 93-96.

Spoglądałem jeszcze w niebo, nasłuchując, czy gdzieś tam jeszcze nie jazgocze, gdy wtem park się rozstał i z alei na trakt runął powóz zaprzęzony w dwa siwe ogiery z pyskami w niebo zadartymi. To jaśnie pan uciekał. Taki pan, a uciekał jak zwykli ludzie, w strachu, w przerażeniu, i jeszcze niecierpliwie kłął laską stangreta, aby czym prędzej konie wydłużył. Taki pan, że tylko sobie mógł być nieszczęściem, a uciekał razem ze wszystkimi<sup>4</sup>.

Ten opis – wypelniony ekspresją, od której Myśliwski nie stroni – utrzymany jest w konwencji groteski: bo oto dziedzic – co tak zatracił się w swej pysze, że dla siebie samego może być tylko i katem, i ofiarą – w szaleńczym galopie, ostrym jak brzytwa, podszytym bowiem grozą, uchodzi przed demonym zła. Jak konstatuje Janusz Misiewicz, groteskowość to cecha utworu, który ukazuje zjawiska „osobliwe i potworne, przytłaczające a niezrozumiałe”<sup>5</sup>, tak więc świat chaosu wojennego doskonale mieści się w tej konwencji. Toteż nie ma tu miejsca na troskę o to, czego się ze sobą zabrać nie da. Przy tak negatywnych emocjach nie może być też mowy o pozytywnych skutkach ludzkiego działania: tak więc pałac wystawiony zostaje na cudzą łaskę i niełaskę, każdy bowiem może do niego przyjść i wziąć go w posiadanie.

W odczuwaniu świata katastroficznego tylko strach jest rzeczywisty, w nim wyrównuje się wszystko, co do tej pory było nierównorzędne, jednoczy się w nim cały świat natury: i człowiek, i zwierzęta, i oszalałe z cierpienia ptaki. Czarny, krążący nad dworem, korowód wron staje się złowieszczym, a jakże realnym znakiem zagłady tego świata, wzmocnionym finalną sceną pożaru zabudowań dworskich.

## Słowo mające moc kreacji

Już od samego początku spotęgowaniu podlega sytuacja nierealności, duszności marzenia sennego, przechodzącego w koszmar, w którym rzeczywistość umyka racjonalnemu osądowi, gdyż ujawnia niezgodność żywiołów realnych i nieprawdziwych<sup>6</sup>:

Jakieś nierzeczywiste to było, jakby urojone jedynie z tego skwaru, duchoty, senności, słodkiego zapachu lip. Nie mogłem uwierzyć, że to już wojna. [...] Jedne te wrony tam nad topolami, spędzone ze swoich gniazd, krążące czarną chmurą, rozkrakane, rozżalone, były najprawdziwsze z tej wojny.

(P 9-10)

<sup>4</sup> W. Myśliwski, *Pałac*, Kraków 2010, s. 10; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej zastosowano następujący zapis: P – dla oznaczenia tytułu, cyfra arabska – wskazuje stronę, z której pochodzi cytat.

<sup>5</sup> J. Misiewicz, *Groteski kształt pozorny*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 236.

<sup>6</sup> W prozie autora *Traktatu o łuskaniu fasoli* zazwyczaj łączą się dwie rzeczywistości, tworzące nową jakość; zob. B. Latawiec, *Stworzeni jesteśmy przez pamięć*, „Odra” 2007, nr 5, s. 4.

I dalej:

Parno było coraz gorzej, sennie, pachnąco. Gdyby nie ta dziwna pustka wokół, można by pomyśleć, że wojna przeszła bokiem. Zdawało mi się, że do tej pustki zaczną wkrótce ludzie powracać i łzy będą ocierać ukradkiem, wstydząc się swojego strachu. A nade wszystko wróci jaśnie pan [...]. Może nawet mnie dojrzy i hojnie obdarzy, że zostałem. [...] Poczuję się nagle w tej pustce tak, jakby nie tylko ludzi, ale i mnie samego nie było.

(P 11)

To doznanie ciszy, próżni, bezludności po zgiełku multiplikującej się ludzkiej nędzy wpędza Jakuba – wbrew jego przyrodzonemu zaleźnieniu – w pychę nieustępliwości przed losem, gdy wszyscy, łącznie z panem, tak zupełnie po ludzku uciekli. Wyartykułowaniu podlega tu jego marzenie o własnej podmiotowości, o zaistnieniu w świadomości dziedzica, wyrwania się z bezmienności („Może nawet mnie dojrzy”), pragnienie bycia osobą o zindywidualizowanych cechach personalnych, a nie jednym z wielu nierozpoznawalnych w istocie Jakubów („we dworze niejednemu mówiono Jakub”). Jemu więc przypadnie w udziale rola człowieka otrzymującego dar decydowania. Następuje tu więc baśniowy schemat zamiany ról: żebrak-księciem – Jakub-panem. Toteż Jakub-pasterz czyni rzeczy, na które nigdy nie poważyłby się wcześniej: rozpętuje *exodus* wśród zależnych od woli człowieka zwierząt, patrząc bez cienia żalu na ich samorodną rzeź.

W hebrajskim *Jaaqob* oznacza „zesłanego, by karać za grzechy”, dlatego bohater staje się sędzią także własnych przewinień. Tak więc na wierzch wyłaniają się stopniowo ze „świadomości” sumienia szkaradne uczynki Jakuba, jak ten, kiedy był chłopcem i mordował ptaki. Bo Jakub wywodzi swą etymologię także ze słowa *aqeb* – co oznacza „pięta”<sup>7</sup> – stąd słabością – pięta Achillesa jest jego zło, zogniskowane w pokusie (która „silniejsza jest od woli, od mądrości, od sumienia”) podmiotowego doznania pańskiego pałacu i takiegoż wykreowania samego siebie. Podporządkowuje się zatem kulturowemu nakazowi wyjawienia, kim w istocie jest, podjęcia Hamletowego pytania o istotę człowieczeństwa:

Ale zarazem coś mnie kusiło, namawiało nieśmiało, trwożliwie, abym wszedł. Ja, Jakub. Ja, prawdziwy. I dla mnie te wielkie drzwi staną się tak szeroko otwarte. Dla mnie cały ten pałac pusty, ogromny. I widziałem się już, jak wchodzę. Na pierwszy stopień. Na drugi. [...] A ja idę powoli, dostojnie. Idę i idę, jakby schody nie miały końca.

(P 16)

<sup>7</sup> Zob. *Księga Rodzaju* 25,26, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, wyd. 2 zmien., Poznań-Warszawa 1971, s. 42.

Toteż narracja w powieści Myśliwskiego jest jednym wielkim monologiem, gdyż tylko słowo mówione jest prawdą, odkrywającą piętrzące się myśli, emocje i uczucia. Słowo przetworzone przez kulturę to już język pisany, a więc poddany rygorom wszelakich reguł kodu społecznego<sup>8</sup>. Tendencję tę doskonale obrazuje scena pisania listu, w której Jakub szybko spostrzega, że zwracając się do księcia, używa języka chłopskiej codzienności, pytając z troską o źrebiącą się klacz. Przyłapując się na zindywidualizowanej mowie, błyskawicznie zmienia konwencję wypowiedzi na eleganckie formuły i także figury stylistyczne.

Jednakże ów monolog w *Pałacu* posiada cechy polifoniczne, gdyż - oprócz mówiącego w pierwszej osobie narratora - używa on swego głosu innym bohaterom, współtworzącym aurę sensualnego<sup>9</sup>, wypełnionego po brzegi cierpieniem (czy to chłopów, czy to ubogich szlachciców) tworzenia pańskiej biografii w przestrzeni dziedzicowego dworu. Dla Myśliwskiego słowo wybrzmiewa więc potęgą kreacyjną, to poprzez słowo definiowane jako „mowa wewnętrznej wolności”, w jego semantycznych granicach określa się bohater, nie tyle w aktywnym działaniu, co w „dzianiu się” na granicy snu i jawy, w nowej rzeczywistości – nadrzeczywistości:

Ogarnęło mnie zdziwienie, lęk bez mała, skąd ten pałac tu, w parku, w tej ciszy, tak nagle, nieoczekiwanie. Jakbym przypadkiem nań trafił, zapuściwszy się bez pamięci w gąszcza, niepomny przestróg, że gdzieś tam pośród starych dębów, buków, grabów, świerków i wiecznego świergotu ptactwa stoi pałac biały i ogromny niczym brzask. [...] Coś mi szeptało, żeby uciekać, uciekać. (P 15)

Przestąpienie dworskiego progu staje się więc granicą między realnością a poznaniem, *profanum* a *sacrum*. Stąd przyciągająca biel dworzyszczka i bijący z niego blask symbolizują przejście w przestrzeń doświadczenia wewnętrznego, wyższej świadomości.

### Tragiczny poziom inicjacji

Wnętrze, do którego wchodzi Jakub, zalane jest porażającym światłem. „Ostra jasność smagnęła mnie po oczach” – mówi narrator (P 19). Wszystkie jego zmysły stają się przestrzenią poznania magicznego miejsca. Dźwięki, barwy, obrazy intensywnieją – pod wpływem Jakubowego wzroku i wytężonego słuchu – wylewając kaskady blasku i melodii. To doznanie jest przykre i napawa bohatera przerażającym lękiem profana, gdyż stanowi on element nieprzystający do pałacowych wnętrz, jego obcość demaskuje go, przydając mu status intruza, dla którego pałac stopniowo, lecz nieubłaganie zamienia się w labirynt rodem z akwafort Giovanniego Battisty Piranesiego:

<sup>8</sup> Zob. J. Kozbiel, *Na granicy słowa*, „Więź” 2006, nr 11, s. 26.

<sup>9</sup> Zob. J. Wach, *Zmysły w prozie Wiesława Myśliwskiego*, „Akcent” 2009, nr 2, s. 39-51.

Już mi się te pokoje mylić zaczynały. Nie wiedziałem, w którym skrzydle jestem. A przecież znałem kiedyś pałac na pamięć. Zdawało mi się, że to będzie ten pokój, gdzie zwykle odpoczywano po różnych obżarstwach [...], a znalazłem się w sypialni pani.

(P 20)

Przemierzając pałacowe sale, Jakub nagle przekracza próg przestrzeni intymnej – wchodzi bowiem do sypialni dziedziczki. Tutaj krystalizują się jego marzenia najszybsze, bo seksualne. Zepchnięte w niebyt wypęczają z zakamarków świadomości jakby w odpowiedzi na wysiłek dogłębnego poznania samego siebie. Stąd ujawnione, a nigdy niezaspokojone pragnienie do przeżywania rozkoszy z obiektem zachwytu. Następnym krokiem powinno być już tylko uświadomienie sobie prawa do tego typu przeżyć, ale Jakub wybiegając poza granice sypialni, ucieka przed wcale niepiękną wiedzą o sobie i trawiącym go wstydem. W istocie więc autocenzuruje swe doznania, gdyż jeszcze zdolny jest do gestu sprzeciwu. Zniewag się jednak nie darowuje i kiedy przemieni się w pana odbije sobie tę mroczną wiedzę o swych szorstkich marzeniach o jaśnie pani („Ona do mnie. Znowu żeś pijany. To ja ją po pysku. Wszystkimi rękami. Bez litości. Po całej izbie. Eh, prałbym ci ją, jak chłopcy swoje baby piorą” P 48). Ujawniona zostaje tu ciemna strona osobowości narratora, co symbolizuje marsz przez zaciemnione pomieszczenia, gdzie wzrok zupełnie jest nieprzydatny („ślepe patrzenie”), a widzenie dokonuje się poprzez pamięć. Intensywnemu podkreśleniu podlega zatem sam akt wędrowania, topos drogi po labiryncie staje się wewnętrznym poznaniem samego siebie, wędrowką po przestrzeni, która jest, ale też coś znaczy.

Jak podkreśla Michał Głowiński:

Mit labiryntu, [...], jest mitem opowiadającym o przestrzeni swoiście pomyślanej i zorganizowanej, która właśnie za sprawą swych osobliwości została szczególnie nacechowana [...], przestrzeni różniącej się od wszelkich pozostałych, różniącej się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie [...]<sup>10</sup>.

I rzeczywiście pałac-labirynt kreuje zachowania Jakuba, który dociera pod jego wpływem do wiedzy dawno nieistniejącej, wypartej z rozumu. Bo jak pomieścić w sobie tragiczną śmierć ojca, który w akcie rozpacz, niemożności udźwignięcia przytłaczającego brzemienia egzystencji popełnia samobójstwo? Pod oknami dziedzica, na jego klombie pełnym życia od rozkwitłych róż, kosą przecina nić Boskiego daru istnienia, siebie skazując tym samym na potępienie, ale i wskazując na tego, który pogwałcił prawa Boże, bo czyż Bóg nie nakazał dzielić się wszystkim, a co dopiero pełnią pańskiego nadmiaru.

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 130.

Według Władysława Kopalińskiego kosa symbolizuje żywiciela, jego plon, ale też śmierć<sup>11</sup>. „Kosa – równacz nieubłagany wszystkiego, co żyje, równy dla wszystkich”<sup>12</sup> może błyskawicznie zwrócić swe ostrze ku sytym. To samobójstwo ojca jest przestrożą, ale też gestem buntu, jedynym – nad którym pan nie ma władzy. Samobójstwo staje się więc aktem wolności.

Stąd Jakub-człowiek nosi w sobie dogłębne poczucie krzywdy, wynikające z nierówności ludzkich egzystencji. I upływ czasu nie tylko nie odmienia owego odczucia, lecz także je pogłębia, bo jak zrównać życie biedaka z losem bogacza. Dlatego aktem odwetu staje się zepsucie pałacowego zegara, a w istocie unicestwienie sztychającego czasu. Jakub dzięki temu przedzierzga się w kreatora czasu teraźniejszego, *praesens perpetuum*<sup>13</sup>, pozbawionego aspektów przeszłości i przyszłości – to wieczność nadrealnego świata doznań.

W sypialni jaśnie pani ma miejsce scena z lustrem, w którym narrator dostrzega swego sobowtóra. Następuje tu jakby rozszczepienie na dwa pierwiastki: duszę, ujawnioną poprzez obraz odbity w tafli lustrzanej, oraz ciało, stojące przed jego bryłą. To akt symbolicznego wydzielenia przestrzeni dobra (odpowiadającego duszy dziecka) i zła (ucieleśnionego w pełnym wszelkiej pożądlivosti ciele mężczyzny), bo w każdym człowieku obok dobra czai się zło, obok godności – haniebnosc, obok wartości – antywartość<sup>14</sup>. Dlatego w Jakubie ujawniają się równolegle pejoratywne emocje (śmierć ojca, marzenia seksualne), ale także pozytywne doznania, gesty szlachetności wyartykułowane wobec szlachciców-patriotów tworzących niegdyś historię, mowa wyrozumiałości czy nawet czułości dla cierpienia jaśnie pani. Wymownym tego przykładem jest moment, kiedy do pałacu zjeżdżają zaproszeni na bal goście. I wtedy Jakub wyławia z tej kakofonii wrzawy paradnych bryk skromne dźwięki ubogiego zaprzęgu. Oto jak charakteryzuje przybywającego w progi pałacu sąsiada:

On jeden, choć uboższy od innych, przyjeżdża zawsze z potrzeby serca. Z wielkiej ongiś posiadłości nieledwie chłopska zagroda mu została, choć nie przejadł jej, nie przepił ani przegrał. A przy tym ani się temu dziwił. Chociaż jeden szlachetnie podupadły. [...] W zmurszałym dworku zajmuje tylko jeden pokój, a i to mu za wiele, jak mówi, bo tylko książki w nim czyta, śpi i śmierci czeka. [...] Lecz jemu jednemu nie mam za złe tego ubóstwa. Witam go zawsze jak najdostojniejszego gościa, wychodząc mu naprzeciw aż na schody, przed pałac, i nawet sam mu pomagam wygramolić się z bryczki i zwykle długo, dłużej niżby gościnnie zwyczaj nakazywał, trzymam w objęciach jego wielkie, zatęchłe ciało.

(P 30)

<sup>11</sup> W. Kopaliński, *Sierp i kosa*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 381-382.

<sup>12</sup> Tamże, s. 382.

<sup>13</sup> Zob. S. Dąbrowski, *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 118-119.

<sup>14</sup> Zob. A. Tyszczyk, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 139.



Nie ulega wątpliwości, że powyższa scena powitania jaśniej na tle innych, które definiują człowieczeństwo Jakuba. Wyziera z niej poczucie solidaryzmu z bohaterami sprawy narodowej, którzy zapłacili utratą zdrowia i schedy rodowej za swój heroizm i miłość ku ojczyźnie, bo też horyzont ich spraw wyznacza nie pełny żołądek i podniety ciała, ale lot ducha ku wyżynom.

Wędrowka narratora po wnętrzach dworskich jest poszukiwaniem prawdy o sobie. W wyniku tego procesu okazuje się, że Jakub nosi w sobie i gniew, i nieustępliwość, i marzenie bycia kimś innym niż jest, pełnego doznania obcej kultury. Ta ostatnia, choć cudza, przecież go kształtuje (to możliwe, gdyż w wyniku tzw. procesu opadania, tj. przejmowania kultury szlacheckiej przez niższe warstwy, chłopci ulegali wpływom kultury szlachecko-kościelnej<sup>15</sup>), tyle że negatywnie, zmuszając do stłumienia pragnień, w zamian pewności i poczucia wartości stygmatyzuje pokorą i lękiem. Dlatego pierwszy etap Jakubowej inicjacji kończy się uświadomieniem sobie własnej niegodziwości i wyartykułowaniem gniewu, także poprzez akty wandalizmu. I jakkolwiek ciemne strony zaczynają przeważać w wizerunku bohatera, to jednak mieści się w nim także dobro. Ujawnia się tu cały tragizm człowieka, gdyż los Jakuba jest biografią chłopca, a wybór narzuca mu obcą rolę bycia panem. Stąd przyrodzone naturze ludzkiej zło zamiast maleć nabiera mocy, nie się nie zmienia w wizerunku dziedzica, bo okazuje się, że to możliwości wyzwalają w człowieku potwora. We wnętrzach pałacu dokonuje się również symboliczna śmierć dawnego Jakuba (konieczna, by wejść na wyższy poziom świadomości). Kilkakrotnie bowiem powtarzają się sceny roztratowania, rozdzierania, rozrywania na strzępy. To zatowizowanie psychiki narratora rozkłada się na kilkadziesiąt scen, w których dominuje już tylko portret upiora – złego dziedzica z Mickiewiczowskich *Dziadów*. Tragiczny poziom poznania to zmaganie się z samym sobą, to jeszcze oznaki niezgody na zawładnięcie przestrzeni duszy przez pychę i występki, to *psychomachia*, której szala, niestety, przeważa na stronę zła.

### Szyderczy poziom inicjacji

Kiedy Jakub rozsiada się w sali paradnej i zauważa portrety dziedzicznych antenatów, rozpoczyna akt kreacji siebie jako pana. Zatarcie granicy pomiędzy Jakubem a dziedzicem wyraża się w geście usunięcia (niczym w egipskich piramidach) zapisanego w kurzu na wieku fortepianu własnego imienia, które trzykrotnie wykaligrafowane przybiera coraz to większe kształty, by przestać w końcu egzystować pod wpływem gwałtownego i unieczystwiającego gestu. Bo to już i nie Jakub, a Jakub-pan rozsiada się w fotelu.

---

<sup>15</sup> Zob. S. Siekierski, *Folklor i kultura oficjalna*, w: tegoż, *Etos chłopski*, Kraków 1992, s. 28.

Zaspokojony w swych żądzach tak, że już niczego nie pragnie, jak tylko kontemplować swój los i urodę świata, postrzeganą jako cecha przyrodzona, a nie urąganie nędzarzowi. Oto więc zwielokrotnia się pan w Jakubie, że już i na śmiech sobie pozwala, zapominając zupełnie o tym, iż przywiódł go tutaj lęk wiedzy o samym sobie. To wyzwolenie się z obawy przenosi Jakuba w przestrzeń panowania nad własnym, ale i cudzym losem, choć tak naprawdę strach towarzyszy również pańskim upiorom.

Jakiej dziedziny życia nie dotknąby narrator, staje się ona świadectwem hańby, pychy i cynizmu:

O, dawniej to były polowania. Ale dawniej sama natura dopraszała się gwałtu. Była niewyżyta. Niczym stara panna. O, dawniej jeszcze niż pamięć twoja sięga. Może kiedyś tam słyszałeś? Na dobranoc zamiast bajek. Bo też były to czasy. [...] Żadna pora zła nie była. Zima czy nie zima, żniwa, nie żniwa. To i cóż z tego, że przychodzili potem chłopci z lamentami, że zagony stratowane, domy ich ograbione, córki pogwałcone. Kto by tam na takich zważał. Głupcy. Żadnej radości niezdolni pojąć. Cnota, ziemia, żarcie to ich trójca przenajświętsza.

(P 52-53)

Zarówno formuła początkowa wypowiedzi, jak i tok, krótkie zdania, nawroty przerwanych wątków odzwierciedlają gawędziarskie zacięcie Jakuba-pana, szczytującego się pańską fantazją, przed którą nie było „okresów ochronnych”. Scena uśmiercenia jelenia odciska się złowieszczym piętnem, gdyż od tego momentu nie ma podłogi, przed którą cofnąby się pan. To szatański chichot nad adeptem zła. Bezsensowna śmierć zwierzęcia jest tak samo bolesna, jak każdy gwałt dokonany na Naturze, a doznanie tej śmierci ma charakter metafizyczny<sup>16</sup>:

Nie czułem się tu, gdzie stałem, lecz w tych oczach jego zachodzących za góry, za lasy, nabrzmiątych łzami i gasnących powoli łza po łzie. Nie wiedziałem dotąd, że zwierzęta płaczą. Wyobraź sobie, płaczą. Nie wiedziałem. Tylko że ten płacz ich jest jakby do śmierci zwrócony.

(P 61)

Toteż wypielegnował w sobie narrator – jak chorobliwy kwiat – skłonność do gwałtów i miażdżenia losów, szczególnie chłopskich:

My, jako Idziego, panie, przegrałeś onegdaj spośród nas, i żonę jego, i dzieci jego, i wolną wolę jego, co mu Pan nasz Bóg miłosierny, a i twój, panie, i twój, był obiecał, bo ci karta nie sprzyjała na nasze nieszczęście, na nasze łzy i strapienia, choć my się modlili za ciebie po domach naszych, bo nam twój stajenny przyniósł tę wieść struchlałą, że wielkie granie idzie w pałacu twoim, o, wielkie granie idzie, na majątki, na sumienia, na dusze.

(P 59)

<sup>16</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz, *Stary świerk*, „Gazeta Polska” 2014, nr 5 (1069), s. 40.

Tok opowieści Jakuba-pana ma dwustopniowy, kontrastowy układ: z jednej strony to pańskie prawo do życia pełnią, niecofające się przed niczym, eksplodujące w barwnej historii bawiącej audytorium, a z drugiej – przasny ból egzystencji chłopca, któremu już i Bóg nie wystarcza, by wybaczyć krzywdę i doczekać Sądu Ostatecznego. Takie zestawienie nie wymaga żadnych komentarzy, gdyż ocena jest jednoznaczna. Szlachectwo zobowiązuje do szlachetności czynów, a nie folgowania samemu sobie. Ale Jakub-pan przeczuwa, że granica panowania nad chłopstwem może błyskawicznie zniknąć pod naporem pejoratywnych faktów, stąd wlewa w swych poddanych morze wódki, pozbawiając ich godności, trzeźwego osądu i aktywnego przeciwstawienia się złu. Aura nierzeczywistości, zawieszenia pomiędzy światami rozlewa się poza mury pałacu i już nie wiadomo, co jest cierpieniem, a co szczęściem.

Stąd pobyt Jakuba w przestrzeniach dworskich jest spotkaniem z upiorami, które wyciągają z pamięci wszelki występki, każdą śmierć. Przerazający w swej wymowie jest obraz przyprowadzonej tuż po ślubie panny młodej, by dziedzic skorzystał ze swego prawa pierwszej nocy. Pan młody powiesił się z rozpaczony nad swoim i jej losem, obciążając dziedzicowe konto grzechów tak, że go piekło już nie zechce. Toteż Jakubowi-panu towarzyszy widmo śmierci nieodstępujące go na krok, bo tylko życie równe jest daninie z życia:

Ale wyznam ci, że tak mnie ta śmierć [pana młodego] nie opuściła, chociaż tyle za nią dałem. Czuję nieraz, jak mnie coś łaskocze wokół szyi. Macam, a to pętla, sznur jak ręka gruby. Śwędzi mnie to, a od tego swędzenia zaczyna mi powietrza brakować [...].

(P 160)

Tak więc monolog Jakuba-pana przyjmuje cechy spowiedzi z całej niecnej egzystencji, a jeśli jakieś zło przepuści przez sito sumienia, upomną się o nie zjawy. Stąd wędrówka po komnatach pałacowych przemienia się w marsz pokutny. Wypełniony wiecznością staje się losem wygnańca-tułacza-Ahaswera, gdyż mrok, władający duszą Jakuba, przechodzi w koszmar złowieszczej ciemności, zakradającej się jak złodziej i niweczącej spokój duszy:

Wtedy dręczyć zaczyna mnie podejrzenie, że ciemność wcale nie zniknęła, że tylko skryła się poza światłem, przyczaiła się gdzieś tam i czyha na mnie. Tysiącami niewidocznych oczu gadów, stworzeń, ptaków przedziwnych patrzy spoza kręgu tego światła, ze wszystkich stron, ze wszystkich kątów [...]. I tylko czeka, kiedy sen mnie zmoże. Ale ja wiem, że dopóki nie usnę, nic mi nie grozi.

(P 163)

Jakuba-pana trawia choroby jak biblijne plagi egipskie. Odzwierciedlają one proces dekadencji, któremu podlega to kulturowe środowisko, wykwintne a skażone chorobą, zmierzające ku unicestwieniu. Stąd nie zostanie oszczędzony spowiadającemu się demiurgowi pana gniew doprowadzonych do ostateczności chłopów: mężów zgwałconych żon, ojców córek noszących w brzuchu pańskie bękarty. Wtargnięcie buntowników do pałacowych wnętrz

przedzierzga się w polowanie na zwierza – okrutnych panów i staje się walką o odzyskanie własnej godności, paradoksalnym zrównaniem, choć w istocie odwróceniem ról, gdyż to gmin na panów idzie z kosami, bez żalości i litości. W przeczuciu śmierci ujawnia się, kto kim jest, a ze śmiechu czynić tarczę przeciwko trywialności świata, to ostatni znak arystokratyzmu:

Może płakać zacniemy. Płakać, my? O, nie. Nigdy. Nam jest wesoło. Mnie na przykład ptak się z duszy wykluwa. A co tobie, kuzynie? No przecież masz tam jakąś duszę? Opuściła cię powiadasz. To straszne! Biedna twoja dusza. A może chociaż ten nieszczęśliwy zając gdzieś tam w tobie kica. A nie, nie. Królik. Cha! Cha! Cha!

(P 112)

Od samego początku Jakub ma wrażenie, że jest wciąż obserwowany, podsłuchiwany, stale towarzyszy mu widmo dziedzica, jakby tropiące potknięcia Jakuba-pana. I jednocześnie wciąż konstатовana próżnia dworu jest powtórzeniem losów dziedzica, uwięzionego w samotności wśród tłumu wrogiej mu służby. Śmiech w opuszczonych komnatach pałacowych nabiera więc barw szyderczych: oto człowiek – *ecce homo* – uwolniony od Boga, wypędzony z raj, skazany na wolność wyboru, skazany na piekło życia z samym sobą, dla którego śmierć może być tylko wybawieniem z potworności:

O nieraz z życia tylko ta śmierć zostaje. Nieraz śmierci trzeba czekać, aby doznać, że się jest człowiekiem. A przeklętych to już zawsze śmierć dopiero uczłowiecza, w śmierci się dopiero rodzą, w śmierci olśnienie ich nawiedza, że byli także ludźmi.

(P 63)

Przychodzi śmierć w płomieniach, wali się pałac – siedlisko zła – w dniu Sądu Pańskiego, grzesznik Jakub prosi o przebaczenie i Boże miłosierdzie.

Drugi etap podróży narratora po labiryncie ducha jest konsekwentnym obnażeniem ciemnej strony ludzkiej duszy. Toteż uwidacznia się w postawie bohatera postępujący regres aksjologiczny, tj. niemożność realizowania czy wręcz porzucenie wyznawanych wcześniej wartości na rzecz dotarcia do sedna wiedzy o człowieczych wyborach w ściśle określonych okolicznościach. Jednak ceną za pozyskane możliwości jest utrata własnej tożsamości, dlatego wybory te sprowadzają na człowieka cierpienie. A jednak tylko poprzez nie może on poznać samego siebie, przejrzeć się w nim jak w zwierciadle.

Obraz dworu ukazany w powieści Myśliwskiego wpisuje się w klimat prozy Stanisława Brzozowskiego, Stefana Żeromskiego, Witolda Gombrowicza. To jest dwór zuniwersalizowany, ale podporządkowany negatywnej stronie zjawiska<sup>17</sup>. Uchwycony w czasie swej dekadencji zmierza ku tragicznemu

<sup>17</sup> Pamięć tych, którzy z dworem obcowali podsuwa odmienne obrazy: szlachetności, pomocy udzielanej w każdym koniecznym przypadku, opiekowania się wsią, dlatego portret Myśliwskiego jest wizją artystyczną, niepretendująca do miana ścisłości; zob. P. Wojciechowski, *Tragedia albo cisza*, „Więź” 2007, nr 2, s. 102.

końcowi, gdyż jego energia twórcza się wyczerpała. Tak więc kulturowemu obrazowi chylącej się ku końcowi świetności towarzyszy nieustępliwy cień przyrodzonego naturze ludzkiej zła, dokonuje się więc wyraźna dychotomia wartościowania na dobro i występki.

## Bibliografia

### Źródła

Myśliwski W., *Pałac*, Kraków 2010.

*Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1989.

### Opracowania

Bereza H., *Pełnia*, „Twórczość” 2007, nr 3.

Dąbrowski S., *O pewnej właściwości porównania i metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3.

Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

Koźbiel J., *Na granicy słowa*, „Więź” 2006, nr 11.

Latawiec B., *Stworzeni jesteśmy przez pamięć*, „Odra” 2007, nr 5.

Marzec A., *Mądrość ma wiele twarzy, czyli o prozie Wiesława Myśliwskiego*, w: tejże, *Co jest w człowieku. Interpretacje prozy współczesnej*, Łódź 1993.

Misiewicz J., *Groteski kształt pozorny*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Rymkiewicz J. M., *Stary świerk*, „Gazeta Polska” 2014, nr 5 (1069).

Siekierski S., *Folklor i kultura oficjalna*, w: tegoż, *Etos chłopski*, Kraków 1992.

Tyszczyk A., *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.

Wach J., *Zmysty w prozie Wiesława Myśliwskiego*, „Akcent” 2009, nr 2.

Wiśniewski W., *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Lekcja polskiego*, Warszawa 1993.

Wojciechowski P., *Tragedia albo cisza*, „Więź” 2007, nr 2.

## Summary

Characteristic of the manor shown in the W. Myśliwski novel *Palace* corresponds to the climate of the prose by: S. Brzozowski, S. Żeromski, W. Gombrowicz. That manor is the cultural image of its decadence, accompanied by the inherent evil of human nature. Main character-narrator enters interior of the manor (as a result of the abandonment of the palace by the heir afraid of the upcoming war) and indeed the labyrinth of own soul to transform into Jakub-master. The process of transformation reveals a clear dichotomy, in the personality of the hero, concerning evaluation through the good and the evil deeds.