

# Zygmunt Ziątek

---

## Nowy widnokrąg : z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 153-168

---

1997

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.

*Zygmunt Ziątek*

**Nowy widnokrag**  
(Z okazji czwartej powieści  
Wiesława Myśliwskiego)

Aby wejść w świat *Widnokragu*<sup>1</sup> Wiesława Myśliwskiego, najlepiej byłoby wyobrazić sobie, że wspinamy się po schodach, łączących kiedyś sandomierskie przedmieście Rybitwy z historycznym centrum miasta – w całości położonym na wzgórzu. Wspinamy się powoli i często zatrzymujemy, bo schody są dość strome, a my prowadzimy do lekarza ojca ciężko chorego na serce. Ten, chcąc wydłużyć czas odpoczynków, albo czas obcowania z trzynasto-, czternaścieletnim synem, opowiada mu z egzaltacją, podniosłymi słowami, o największych bitwach w historii świata, np.: „Ledwo rąbek słońca wychylił się zza widnokragu, zagrały surmy i zwarte szyki ruszyły na siebie.” (s. 328).

Podczas opowieści obaj wędrowcy przysiadają i spoglądają na równinę, ponad którą wznoszą się coraz wyżej i wyżej, i która stanowi naturalną, wspaniałą scenerię dla wyobraźniowego przeżywania tej i innych bitew. Tak się składa, że akurat przeciągają przez nią stada krów, za-

---

<sup>1</sup> W. Myśliwski *Widnokrag*, Warszawa 1996.

rekwirowanych przez zwycięską armię i pędzonych z Niemiec do Rosji, nocą zaś rozświetlają ją ogniska żołnierzy – konwojentów i ożywiają tęskne pieśni o największym z wodzów.

Lepszego punktu widzenia nie dałoby się wymyślić dla wszystkich sensów nowej powieści Myśliwskiego. Przed narratorem, czy może nad nim, wznoszą się jeszcze nabrzmiałe dziedzictwem wieków miejsca: Rynek, Dom Długosza, Ratusz, Katedra, Collegium Gostomianum, Zamek Królewski, Brama Opatowska. Za narratorem, czyli pod nim, w tym dole, z którego wznosi się ku górze, u podnóża schodów, stoi domek z mieszkaniem, które ubogim przybyszom – dążącym do odzyskania statusu zdobytego już kiedyś w innym mieście – udało się uzyskać może dlatego, że w kłopotliwy sposób sąsiadowało z mieszkaniem pańien Ponckich. Spoglądając w bok, narrator mógłby może dostrzec – na sąsiednim wzgórzu – dom z ogrodem, w którym znajdzie przysłą żonę. Najważniejsza jest jednak równina, odcięta Wisłą, sceneria wielu opowiadanych bitew i przesiedleńczej martyrologii krów. Wobec naszkicowanego miejsca jest ona tym, czym przestrzeń nieznaną, groźną, pełną niebezpieczeństw – wobec oswojonej. To gdzieś na niej doszło do poszukiwania buta, do zdarzenia przewijającego się przez całą powieść, stanowiącego jeden z filarów jej ewokowania przeszłości. Chodzi o poszukiwanie jednego z pierwszej porządnej pary butów, która miała zaprowadzić opowiadającego do spełnienia matczynych marzeń o życiu godnym i szczęśliwym (został zgubiony w pogoni za posadą dla ojca, umożliwiającą przetrwanie rodzinie). Nieznany wiejski pejzaż staje się nagle tajemniczą krainą o poplątanych drogach i ścieżkach. Zawodzą w niej wszelkie stałe znaki identyfikacyjne kierunków świata, a także prawdy, świętości, sprawiedliwości. Gubią się pośród złudzeń, pobożnych życzeń, falsyfikatów. W trakcie owych poszukiwań, a także w ich wiecznym wspominaniu, rozdzielają się – i nigdy już nie pogodzą – wizje egzystencji matki i syna.

Przestrzenią, która również jest świetnie odczuwalna na sandomierskim wzgórzu, i która również niepokoi swoistą nieskończonością, jest korytarz Wisły. Wiadomo, że podążając nim dotrzemy do morza, a widnokąg morski, jest, jak wiadomo, nieskończony, ruchomy, wędruje razem z człowiekiem. To z myśli o tej przestrzeni rodzi się marzenie o lataniu. Jednocześnie jednak jest to przestrzeń przyjazna ludzkim tęsknotom, zwłaszcza w porównaniu z równiną zasadzek i historycznego horroru z opowieści ojca. Może dlatego, że mieści się w niej naj-

prawdopodobniej nieodległa wieś matki, że jest to przestrzeń „matczyzny” a nie „ojczyzny”? To w niej, w każdym razie, dojdzie do najważniejszych zdarzeń egzystencji narratora. Na rzece będzie miało miejsce „dotknięcie” – pierwsze i najważniejsze przeżycie bliskości z przyszłą żoną, na nadmorskiej plaży uświadomi sobie najjaśniej, że z syna stał się ojcem.

Nowa powieść Myśliwskiego odznacza się niesłuchaniem intensywnym zagospodarowaniem przestrzeni. Ciekawe, jak ta jej właściwość, lokująca ją wyraziście w centrum zainteresowania dzisiejszej polskiej literatury czasoprzestrzennymi wymiarami egzystencji, zostanie odebrana przez młodą krytykę, która nie musi przecież pamiętać, że interpretacji żadnej z poprzednich książek pisarza nie można było kiedyś oderwać od problematyki chłopskości w literaturze. Ba, w ogóle może nie wiedzieć, że taka problematyka kiedyś istniała. O to wszystko naprawdę nie jest trudno. Większość z pisarzy, którzy narzucili kiedyś opinii literackiej tę problematykę, jest nadal czynna, ale od okresu, kiedy ich twórczość sumowała się w wyrazistą krystalizację literacką, minęło dobrych dwadzieścia lat. W przypadku Myśliwskiego tę odległość czasową powiększa nieśpieszny rytm jego pracy. Swoją poprzednią powieść – *Kamień na kamieniu* (1984) – autor *Widnokręgu* opublikował w minionej już epoce. Samo przypomnienie sporów, jakie wzbudziło jej pierwsze wydanie, wymagałoby chyba dzisiaj rozprawki historyczno-literackiej. Od publikacji *Pałacu* (1971) minęło ćwierć wieku. I tylko dystans dzielący *Pałac* od debiutu, *Nagiego sadu* (1967), był wyjątkowo krótki: cztery lata. Ale i tak o czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego będą najpewniej pisać krytycy, którzy urodzili się po opublikowaniu jego pierwszej (a może i drugiej) książki!

Jest bardzo możliwe, że sytuacja ta okaże się dla odbioru *Widnokręgu* całkiem korzystna, że w naturalny sposób przetnie ona nawarstwianie się interpretacji, powielających różne diagnozy krytyczne sformułowane już z okazji debiutu. Nie może to jednak być sytuacja kogoś, kto – jak niżej podpisany – pamięta ukazanie się *Nagiego sadu*, a z *Pałacu* starał się na gorąco wyczytać mimowolną diagnozę stanu i kierunku rozwoju zjawiska, dla nazwania którego Henryk Bereza aktualizował właśnie formułę „nurtu chłopskiego w prozie” (*Związki naturalne*, 1972).

Do odczytywania bardzo ogólnych diagnoz sprowokował krytykę dopiero *Kamień na kamieniu* – w którym spostrzeżono podsumowanie

wielu wątków chłopskiej prozy, ukoronowanie całego nurtu literackiego i ostateczne jego zamknięcie – ale właściwie wszystkie powieści Myśliwskiego odznaczają się wyjątkowo intensywną, choć ukrytą, syntetyzującą refleksją, obróconą na kontekst i zaplecze własnego pisarstwa. Można odnieść wrażenie, jak gdyby wiele z tego, co inni piszący przeżyli, odczuli, zaobserwowali, zostało przez Myśliwskiego jeszcze dodatkowo gruntownie przemyślane i przeniesione na następne piętro uogólnienia.

Debiutancki *Nagi sad* – wypowiedź „uczzonego” syna o komplikacjach związku z niepiśmiennym ojcem – kazał od razu myśleć nie tylko o utworach podejmujących zbliżoną problematykę w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych (Marian Pilot, Zygmunt Trziszka, Edward Redliński, Zygmunt Wójcik) ale i o obszarach o wiele rozleglejszych. Kazał przypomnieć sobie, że rozmowami z ojcem były przedwojenne debiuty prozatorskie Józefa Mortona (*Spowiedź*, 1936) i Stanisława Piętaka (*Młodość Jasia Kunefata*, 1938) – powieści składające się wówczas, wraz z kilkunastoma innymi, na debiut całego zjawiska współczesnej prozy wiejskiej – że opowiadanie się syna-inteligenta wobec niemożliwych do spełnienia oczekiwań chłopskiego ojca zostało w masowej skali zapisane w nieprofesjonalnym piarstwie autobiograficznym (towarzyszącym od początku wieku rozpadowi dawnej wsi), była to bowiem najprostsza możliwość opowiedzenia się także wobec chłopskiej tradycji i wydedukowanych z niej nakazów.

*Pałac* – monolog dworskiego owczarza, który na jedną noc (pomiędzy ucieczką dziedzica a nadejściem frontu ze wschodu) wciela się w rolę „pana” – włącza się w nie wiadomo jak długi chłopski dyskurs ze szlachecką tradycją, z historią, kulturą, „pałacem” właśnie. Nie jest w pełni zrozumiała, jeśli nie uwzględni się, charakterystycznego dla dwudziestowiecznej odmiany owego dyskursu, swoistego dramatyzmu, odkrytego przez pierwszych orędowników pełnej emancypacji chłopskiej osobowości. Emancypacja ta może dokonać się tylko w tworzywie zastanej kultury, która jednakże, w miarę opanowywania, daje jednocześnie wiedzę o upokorzeniach przeszłości, rodzi zawiść o historię, budzi świadomość nieobecności własnego doświadczenia społecznego w świecie tej kultury i poczucie przynależności do jakiegoś innego jednak świata. To jest odkrycie między innymi *Dwóch dusz* (1904) ludowego publicyisty Jakuba Bojki i prozatorskiego debiutu Stanisława Czernika pt. *Gorycz* (1938), powieści bardzo marnej zresztą, niezgrabnie ilustrowanej

cyjnej wobec intelektualnych rozpoznań. Powieść Myśliwskiego odwołuje się do toposu kulturowego i do konkretnego doświadczenia dziejowego, jej najistotniejsze treści wiążą się jednakże z problematyką polskich, chłopsko-pańskich porachunków historycznych. Stefan Treugutt trafnie i z upodobaniem nazywał ją „polskim *Zamkiem*”. Rzeczywiście, pałac polskiej kultury stał się dla bohatera tej powieści, dla „ludzkiej” duszy chłopa, zagadkową i złowrogą pułapką. Wyzwala tę duszę, ale i prowadzi ją do samozniszczenia.

Sytuując problematykę nowej samowiedzy kulturowej wobec rozległych obszarów tradycji chłopskiej i tradycji chłopsko-pańskiej, Myśliwski jednocześnie podsumowywał i wieńczył wątki refleksji, zrodzone na tych terenach, a poprzedzające jego powieści. Odkrywał i eksponował bowiem w nich zarazem uniwersalne treści, przez co przenosił je jakby na inny poziom obecności w kulturze – zamykając etap poprzedni. O obydwu powieściach równie dobrze można powiedzieć, że wydobywają uniwersalną problematykę z pewnych sytuacji socjologicznych, jak i: że dokonują wyboru pewnych sytuacji dla sformułowania uniwersalnej problematyki egzystencjalnej w dramatycznym i niezbanalizowanym kształcie – również językowym. *Nagi sad* to modelowe wręcz wyartykułowanie problematyki związku ze wspólnotą za pośrednictwem drugiego człowieka. Związek syna z nieżyjącym już ojcem, dramat nie spełnionych oczekiwań, jest tak intensywny emocjonalnie, ponieważ musi zastąpić narratorowi brak innych związków z ludźmi. Wskutek osadzenia w rzeczywistości wiejskiej jest tym bardziej przejmujący, że obywa się niemal bez słów, nie może być przedstawiony inaczej niż poprzez opis gestów i zachowań, kultura chłopska bowiem – wskutek znanej wstydlivosti uczuć – nie wytworzyła języka, którym można o nich opowiadać. Powieść Myśliwskiego niejako „zmusza” język odziedziczony do służenia innym, niż do tej pory, celom. Pałac to znowu uniwersalny dyskurs o społeczno-historycznych zróżnicowaniach w pojmowaniu wartości, o trudnościach przejmowania i przekształcania ról społecznych. To także metafora problematyki osobowości, ulegającej nieprzewidywalnym mocom wyzwolonej nagle wyobraźni i odkrytych zniemacka możliwości twórczych.

Syntetyzująca refleksja powieści *Kamień na kamieniu* dotyczy właściwie całości chłopskiego doświadczenia XX wieku, przede wszystkim zaś dezintegrującego doświadczenia wojny i powojennych przemian cywilizacyjnych. Stało się to możliwe dzięki imponującemu doprawdy

sproblematyzowaniu sposobu narracji, który, z punktu widzenia klasyfikacji teoretycznoliterackich, należałoby chyba określić jako monolog wypowiedziany, zaś z punktu widzenia historycznoliterackiej praktyki – jako w pełni świadome, artystyczne przetworzenie wzoru nieprofesjonalnego pisarstwa autobiograficznego. Nie ma w tym zresztą żadnej sprzeczności, bo – jak to wynika choćby z licznych prac Rocha Sulimy o pamiętnikach (*Folklor i literatura*, 1976; *Dokument i literatura*, 1980) – chłopskie pisarstwo autobiograficzne jest głęboko osadzone w praktykach języka mówionego. Myśliwski zdaje się dobrze o tym wiedzieć; swojemu narratorowi przygotowuje nie tylko typową sytuację pamiętnikarza (jest on ostatnim może „prawdziwym chłopem”, cudem ocalałym z katastrofy chłopskiej cywilizacji, który potrafi jeszcze sporządzić jej testament), ale i wyposaża go w umiejętności pomocne w spełnieniu pisarskiej misji (wiemy, że potrafi wygłosić mowę weselną i mowę pogrzebową, napisać list, podanie i testament).

Odwołując się do wzoru chłopskiego pamiętnikarstwa, Myśliwski rekonstruuje jednocześnie sytuację narodzin i misji chłopskiego słowa literackiego. Jest ono produktem rozpadu spójnego dotąd świata, opisuje ten rozpad, ale jest także kreacją, dzięki której ów ginący świat społeczny może na nowo zaistnieć.

Były powody, żeby w *Kamieniu na kamieniu* zobaczyć próbę podsumowania literackiej refleksji o chłopskości – przynajmniej w tym kształcie, jaki przybrała ona w twórczości Myśliwskiego. I rzeczywiście, *Widnokrąg* nie wpisuje się już w prozę wiejską czy chłopską – w jakimkolwiek jej dotychczasowym rozumieniu. Podobnie jak poprzednie powieści odznacza się syntetyzującym zakrojem, podobnie obfituje w obrazy i metafory scalające wielkie obszary problematyki i doświadczenia, ale nie dotyczą one doświadczeń i problemów specyficznie chłopskich lub ludzi wywodzących się z chłopskiego środowiska. Ramy „chłopskości”, choćby najbardziej uniwersalnie pojętej, pisarz przekracza zdecydowanie w dwóch kierunkach jednocześnie: w głąb własnej biografii i do podstaw własnego rozumienia wartości chłopskiej tradycji kulturowej.

Dostrzegalne jest natychmiast przekroczenie polegające na zejściu w głąb własnej biografii, do poziomu elementarnych doświadczeń egzystencjalnych, na którym drugorzędna staje się warstwa udziału we wspólnym doświadczeniu zbiorowości. Sens naszkicowanej na wstępie „topografii” powieści polega przecież na porządkowaniu bardzo głębo-

kiej, bardzo intymnej warstwy przeżyć, w tym, pośrednio, własnych doświadczeń twórczych. Czytelnicy wcześniejszych powieści Myśliwskiego mogą mieć sporo przyjemności z odnajdywania w *Widnokregu* i identyfikowania własnego imienia niektórych wątków, postaci, realiów, tłumaczonych przedtem prawami fikcji. Okazuje się, dla przykładu, że postać Szymka Pietruszki, narratora *Kamienia na kamieniu*, budowana w zgodzie z różnymi chłopskimi autokreacjami, ma bardzo wiele wspólnego z wujem Władkiem, wiejskim bratem matki, „najbardziej nieodgadnioną postacią w rodzinie”. W podobny sposób spędza ostatnie lata życia, mówi jego językiem, odznacza się, znaną z *Kamienia...* „zawziętością do poszerzania granic każdej sprawy czy rzeczy, czy najbłahszego nieraz zdania.” (s. 190). Naturalna mądrość, przybierająca w dotychczasowych powieściach różne wcielenia, konkretyzuje się tu w postaci starego sandomierskiego nauczyciela, sokratejskiego perypatetyka. W zaskakujący sposób objaśnia się tytułowy motyw debiutu, „nagiego sadu”. Ta intrygująca sceneria milczących najczęściej spotkań ojca z synem, wypełniająca się wzajemnymi ich wyobrażeniami o sobie i tajemniczo ogromniejąca na miarę tych wyobrażeń, to – po prostu – sad wiejskich dziadków i wujków, w którym ojciec (nie żaden wieśniak zresztą, lecz syn restauratora z Ćmielowa, przedwojenny oficer i urzędnik, chował się na długie godziny z dobijającą go chorobą serca).

Te przykłady mogą świadczyć, do jak głębokich rezerw autobiograficznych odwołał się Myśliwski w swej najnowszej książce. I trzeba tu powiedzieć, że ich uruchomienie w czwartej dopiero powieści, w dodatku: ukazującej się w blisko trzydzieści lat po debiucie, jest w twórczości pisarza, zaliczanego z uzasadnieniem do głównych twórców nurtu chłopskiego, zupełnym ewenementem. Autobiografizm był bowiem dotąd tym kapitałem, który twórcy ci zużywali w pierwszej fazie pisarstwa – czasem w olśniewającym debiucie, czasem w dwóch, trzech pierwszych książkach, po których nieuchronnie następował zdecydowany regres, albo ostateczny, albo pokonywany dopiero po wielu latach.

Regułę tę wyraziście potwierdziły zwłaszcza dzieje twórczości tzw. pierwszej generacji nurtu chłopskiego, która debiutowała w większości w latach trzydziestych, choć zdążyła zapowiedzieć się w dwudziestych (Młodożeńiec), a do końca ujawniła – po wojennym opóźnieniu (ale i dzięki powojennym ułatwieniom) – w czterdziestych (Mach, Gałaj,



Pogan), a nawet pięćdziesiątych (Kawalec). Świetne początki twórcze tej generacji są stosunkowo mało znane, ponieważ – właśnie! – zostały przesłonięte ich mniej interesującymi kontynuacjami, oddzielone od ściślejszej współczesności przepaścią wojny i socrealizmu, ponieważ, wreszcie, zainteresowana krytyka czy historia literatury nie potrafiła włączyć ich na trwałe w obraz przemian XX-wiecznej prozy. Powiedzmy tylko najogólniej, że autobiografizm mógł stać się ich siłą, ponieważ był wykładnikiem poszukiwania nowej samowiedzy kulturowej w sytuacji rozpadu „odwiecznych”, tradycyjnych form bytowania. Wynikał z, właściwie koniecznej, wierności osobistemu przeżyciu tego nowego doświadczenia społecznego, przybierał natomiast bardzo zróżnicowane formy: od poszukiwania formuł jednostkowej odrębności (m.in. Morton, Piętak, Mach, Worcell), poprzez poszukiwanie formuł identyfikacji z wartościami tradycji (Młodożeńec, Pietrkiewicz, Burek, potem Kawalec) do prób eposu zbiorowości (Czuchnowski, Kowalski, Gałaj, Pogan). W żadnym przypadku nie okazał się jednak trwałą siłą twórczą.

Sytuacja ta powtórzyła się do pewnego stopnia w twórczości tzw. drugiej generacji pisarzy nurtu chłopskiego, mimo iż w większości stworzyli ją absolwenci uniwersytetów, bardziej ulegli naciskowi literatury niż doświadczenia biografii, i mimo, że od razu stanęli wobec uniwersalizującej potrzeby dokonania syntezy zakończonego już najprawdopodobniej procesu historycznego. Przypomnijmy, że u źródeł twórczości dwóch najbardziej popularnych i najbardziej nastawionych na syntezę – obok Myśliwskiego oczywiście – pisarzy tej generacji, Tadeusza Nowaka i Edwarda Redlińskiego, leży autobiografia w najczystszej postaci. Nowak, zanim stał się autorem sławnej w swoim czasie powieści *A jak królem a jak katem będziesz* (1969), kreującej modelowego bohatera tradycyjnej kultury, poddanej doświadczeniu historii, debiutował autobiograficznymi *Przebudzeniami* (1962), w których bez trudu wyczytać można szkic całej jego księgi pozy – aż do powieści *Dwunastu* (1974). Redliński, zanim stał się autorem *Konopielki* (1973), syntetycznego obrazu rozpadu chłopskiej Białostoczczyzny – zdążył debiutować autentycznym pamiętnikiem, drukowanym w jednym z tomów *Młodego pokolenia wsi Polski Ludowej*, oraz *Listami z Rabarbaru* (1967) – autobiografią literacką. Obaj ci pisarze wyraziście potwierdzili jednocześnie nieuchronność wyczerpywania się siły twórczej wynikającej z osobistego przeżycia nowego doświadczenia społecznego

wsi. U Nowaka po powieściach *Diabły* (1971) i *Dwunastu*, u Redlińskiego po *Konopielce*, po dopełnieniu aktów społeczno-kulturowej autorefleksji – co podkreśliło odwołanie się obydwu pisarzy do wzoru chłopskiego pamiętnika – nastąpiła radykalna zmiana języka artystycznego. Nowak nie zdążył już wypracować kanonu, który mógłby konkurować z jego wcześniejszym, Redliński chyba ciągle jest w trakcie poszukiwań.

Twórczość pisarzy obydwu generacji układała się w wyraziste krystalizacje i narzucała uwadze opinii literackiej – w postaci frontu, prądu, nurtu – w owej pierwszej fazie. Potem rozpadała się na zróżnicowane poszukiwania. Wyczerpywały się możliwości literackiego uniwersalizmu, zawarte w osobiście przeżytych doświadczeniach zbiorowych i trzeba było szukać tych możliwości na własną rękę, co rzadko prowadziło do rezultatów porównywalnych z dokonaniem fazy pierwszej. A jeśli prowadziło – jak w przypadku późnej twórczości Piętaka (powieść *Plama*, 1963) czy Czernika (tom *Sny i widma*, 1971), to uwagę krytyki zaprzętały już sukcesy wstępującej generacji, fundowane na przeżyciu tego samego poniekąd doświadczenia zbiorowego, ale w aktualnej postaci.

Uruchomienie przez Myśliwskiego rezerw autobiograficznych w czwartej dopiero powieści, wyjątkowe na tym tle, było możliwe dlatego, że nie odwołał się do nich wcześniej – w aspekcie osobistego przeżycia nowego doświadczenia społecznej zbiorowości. Ale dlaczego zaprowadziło to pisarza akurat na sandomierskie wzgórze jako miejsce krystalizacji sensu własnej egzystencji, czy jej mitu – niosącego go przez życie? Odpowiedź na to pytanie tkwi chyba w drugim przekroczeniu przez niego własnego rozumienia chłopskości, tym razem – w zakresie pojmowania aktualności spadku po niej. Przypomnijmy, że postawa twórcza Myśliwskiego kształtowała się w latach sześćdziesiątych, kiedy to po raz kolejny odżyły nadzieje na przekonanie społeczeństwa polskiego do wartości spuścizny chłopskiej tradycji – tym razem głównie za pośrednictwem literatury, odkrywającej i rewaluującej jej, uważane za uniwersalne, składniki. Myśliwski należał do głównych orędowników tej rewelatorsko, polemicznie nacechowanej idei i bez wątpienia nadal nim pozostał. *Widnokrąg* jest powieścią głęboko polemiczną – tym specjalnym rodzajem polemiczności, który nie jest skierowany specjalnie przeciwko czemuś konkretnemu, wynika raczej z potrzeby zademonstrowania własnego stanowiska w różnych żywot-

nych kwestiach światopoglądowych czy estetycznych i, w miarę możliwości, przeformułowania czy odświeżenia ich ujęć.

W związku z tym *Widnokrąg*, który nie będzie już mógł być przywoływany z okazji roztrząsania literackiego obrazu problemów chłopskich, będzie z pewnością przywoływany w paru innych okolicznościach, na przykład – z okazji zastanawiania się nad pamięcią wojny w literaturze. Do wizerunku wojny jako zjawiska wielkich migracji, masowych przesiedleń, dopisuje Myśliwski wzmiankowany, przejmujący obraz wielkiej wędrówki krów, pędzonych przez podsandomierski widnokrąg dzieciństwa autora. Powinien znaleźć swoje miejsce w tym wizerunku także obraz cierpienia psa Kruczka, któremu w czasie okupacji bestialsko wydtubano oko, oraz wariactwa jego pana, wuja Władka, który do późnej śmierci nie wyrzekł się nadziei wykrycia zbrodniarza i wymierzenia mu kary. Tak oto niezaspokojona potrzeba sprawiedliwości, zdruzgotana ogromem zbrodni, znajduje sobie jakieś zastępcze kształty, mieszczące się w granicach ludzkich możliwości – choćby kształt obsesyjnej żądzy pomśzczenia krzywdy psa – i w ten paradoksalny sposób poświadcza swoją niezbywalność.

W problematykę pamięci, już uniwersalnie pojętą, – problematykę obcowania z przeszłością w ogóle i indywidualnym czasem minionym – powinien trwale wpisać się rozdział pt. *W poszukiwaniu zgubionego buta*, który wyraziście podkreśla powieściowe odniesienia do Prousta, podchwyczone przez Henryka Berezę (*Osiągalność*, „Twórczość” 1996 nr 11). Przykłady można by mnożyć. Można przypuszczać, że w dzisiejszym czasie przyspieszonej inwazji problematyki feministycznej zwróci uwagę świat kobiet w powieści, zdecydowanie dominujący nad światem męskim, a zwłaszcza: intrygujący wątek panien Ponckich, co się zowie – jawnogrzesznic, uczących jednak młodego człowieka takiego rozumienia miłości, które jest zaprzeczeniem ich codziennej praktyki. Z innej całkiem sfery, ze sfery chwytów formalnych, zwraca uwagę, ostentacyjnie wręcz eksponowane, posłużenie się zbanalizowanym, co tu mówić, chwytem ewokującym przeszłość, jakim jest motyw starej fotografii. Wprowadza się go w pierwszych zdaniach prologu i dopowiada w ostatnich zdaniach powieści. Trzeba jednak zauważyć, że jednocześnie jest to takie, dziwne, wykorzystanie owego chwytu, że nie wiadomo, czy nie demaskuje ono właśnie jego ograniczeń. Bo mówi się nie o tym, co na owej fotografii jest, ale dokładnie o tym, czego na niej nie ma. Bo dokonuje się, mimochodem, takiego studium zjawiska

fotografii, które mogłoby potwierdzić uwagi Susan Sontag o niej jako o narzędziu kolonizowania rzeczywistości lub fabrykowania jej falsyfikatów. Aparat fotograficzny jest narzędziem brutalnej przemocy w rękach gefreitera Hanke (mieszkańcy wsi kryją się przed nim, niby przed automatem gotowym do strzału), narzędziem falsyfikowania rzeczywistości – w rękach odpustowego fotografa, robiącego zdjęcia tylko w planszach z ułanem, beduinem na pustyni lub sercem. Jednemu i drugiemu pisarz przeciwstawia ludzkie prawo do mówienia o sobie własnym głosem i w perspektywie całego życia, a nie w perspektywie przypadkowej chwili.

*Widnokrag* zdecydowanie wykracza poza jakkolwiek rozumianą problematykę chłopską, ale to właśnie on ma największe szanse przekonania nieprzekonanych, że z odrębnego doświadczenia chłopskiego można rzeczywiście wydobyć ton uniwersalny, tj. taki, który unieważnia, czyni obojętną, własną metrykę, i że jest on do zrealizowania w prozie. Z chłopskości, najogólniej mówiąc, Myśliwski wydobył tym razem, wydestylował, nie wartości, nawet lecz stosunek do wartości, charakterystyczny dla „dziedziców wydziedziczonych”, przybywających do osobistego przeżywania świata wartości „wyższych” z ogromnego oddalenia, niosących ze sobą ich zmitologizowane wyobrażenia, ich społeczne i osobiste utopie. W związku z tym obcowanie z nimi – pięknem, dobrem, prawdą, sprawiedliwością, miłością – ma bolesną intensywność przeżywania czegoś z dawien dawna wytęsknionego. Towarzyszy mu radość obdarowanego i strach przed utratą, groza naruszenia tabu, pokonywania zakazów, fascynacja przekraczania barier niezrozumiałości i niedostępności, dążenie do kontaktu możliwie intymnego, bo dopiero intymność przeżycia jest gwarancją autentycznego obcowania z wartościami, tego, że uczyniło się je wartościami dla człowieka, dla siebie osobiście.

Ta ontologia wartości uprzywilejowuje w sposób naturalny krąg wartości rodzinnych. Można wręcz powiedzieć, że *Widnokrag* jest powieścią o tym, jak człowiek z syna zamienia się w ojca, jak związek z matką przemienia w związek z żoną. Żyje się w tej powieści dla kogoś, z czymś wizerunkiem w sercu, i stara się sprostać czymś o sobie wyobrażeniom. Tęsknota za autentycznym kontaktem z drugim człowiekiem sama staje się wartością budującą osobowość.

Pochwale wartości intymnych związków międzyludzkich służy najprawdopodobniej wzmiankowany, intrygujący wątek jawnogresznic,

panien Ponckich – tylko one zresztą wygłaszają ją wprost. Ich życie jest oczywistym zaprzeczeniem wszystkiego, o czym była mowa. Jako kobiety publiczne stanowią zaprzeczenie wyłączości i intymności. Nie będąc siostrami, a podając się za nie, parodiują więź rodzinną. Wymieniając się imionami – Róża i Ewelina (które w ogóle nie brzmią poważnie w porównaniu z innymi w tej powieści), stanowią zaprzeczenie personalnej imienności. Z tym wszystkim służą pochwalę świata wartości *Widnokregu*, ponieważ właśnie jego imitowanie, a także – ostrożne prowadzenie młodego bohatera ku niemu, wydaje się być jedynym sensem ich życia.

Czytelnik wcześniejszych powieści Myśliwskiego słusznie mógłby zauważyć, że także w nich intensywne przeżywanie problematyki wartości, szczególnie zaś – wartości rodzinnych, rzucało się w oczy. Można przypomnieć temat związku syna z ojcem w *Nagim sadzie*; odwołać się do dyskusji z „pańską” tradycją w *Pałacu* na temat pojmowania prawdy, dobra, sprawiedliwości; powiedzieć, że cały monolog narratora *Kamienia na kamieniu* jest właściwie skierowany do brata – jeszcze większego rozbitka niż on sam – i ma na celu odtworzenie pejzażu kulturowego, w którym ożyją słowa elementarnych wartości, przywracające ludziom kontakt ze sobą i światem. Jednak o generalnej wymowie tych powieści decydowało co innego: w pierwszym rzędzie – odnajdywanie uniwersalnych sensów w pewnych sytuacjach społecznych czy historycznych, zapisanych w nieskończonej ilości tekstów, na różnych piętrach literackiej i nieliterackiej problematyzacji. W *Widnokregu* za intensywnością przeżywania problematyki wartości stoi wyłącznie osobiste doświadczenie autora, po prostu: jego życie. To w nim odnajduje teraz Myśliwski potwierdzenie ogólnych diagnoz kulturowych, materiał zamieniający te diagnozy na rzeczywistość przeżyta, prawdę wydartą własnej biografii i przez nią poświadczoną.

Właśnie wymiar elementarnych doświadczeń egzystencjalnych i wymiar filozofii wartości tej powieści połączyła metafora widnokregu. Wciąż poszerzający się i przesuwający horyzont współgra z koncepcją wartości jako obiektów nigdy nie zaspokojonej, bolesnej tęsknoty. Dążenie do ich intymnego przeżycia nigdy nie zostanie zaspokojone, bo nie pozwala zadowolić się byle czym, każe podążać po kres horyzontu kultury, czy – mówiąc inaczej – do jej tajemniczych źródeł. Tak bym rozumiał dyskretne skojarzenia powieści z uniwersalnymi symbolami kultury, jej niejednoznaczne ocieranie się o mit. W przypadku kilku

ważnych postaci powieści nie sposób oprzeć się dość niesamowitemu wrażeniu, że nie są one tylko tym, kim są, że za chwilę zdejmą maskę i porażą śmiałka swym prawdziwym obliczem. Kim, tak naprawdę, są panny Ponckie, tajemnicze opiekunki życia bohatera, zamieniające się na starość w szwaczki? Kim jest nauczyciel-mędrzec, albo tajemniczy przewoźnik do złowrogiej krainy zgubionego buta? Jednocześnie metafora widnokładu bliska jest przecież potocznemu filozofowaniu o własnej egzystencji. Mówimy o horyzoncie czyjegoś życia, wspominamy widnokład dzieciństwa i szukamy w nim czasem, jako w pierwszej przestrzeni kreowania własnego świata, determinant dalszego losu.

Pod tym i pod innymi względami stworzył Myśliwski dzieło zaskakująco nowe i zdumiewająco jednolite, najprawdopodobniej napisał swoją najlepszą powieść. Nie martwiłbym się, jak Henryk Berezka we wzmiankowanym szkicu, „o niebywałe ambicje tego pisarza. Rosną one z utworu na utwór, stawiają coraz wyższe bariery, ich pokonywanie zwiększa z kolei ambicje, stwarza to sytuację twórczą o dużych zagrożeniach” (*Osiągalność*, s. 48). Sygnalizowane przez Berezę niebezpieczeństwo nie powinno być pisarzowi nieznane, wynika ono przecież z dialektyki pogoni za autentyczną wartością, opisaną właśnie w *Widnokładzie*. A wzrost trudności i ambicji przy pisaniu tej powieści był czymś nieuchronnym, wynikał ze wzmiankowanych konieczności, których nie uniknął żaden z twórców tzw. prozy chłopskiej przez cały okres jej istnienia. Po napisaniu *Kamienia na kamieniu* znalazł się pisarz w tej samej sytuacji co Nowak po napisaniu *Diabłów* i *Dwunastu*, Redliński po napisaniu *Konopielki*, musiał znaleźć nową rację istnienia dla swojego pisarstwa. Można było tylko trzymać kciuki, a dziś wolno odetchnąć z ulgą: udało się!

Jest Myśliwski pierwszym pisarzem, któremu udało się przejść do drugiej fazy twórczości bez katastrofy, bez obniżenia poziomu, bez radykalnej zmiany języka. Dzięki tej czwartej powieści jego twórczość stwarza nowy punkt widzenia, zakreśla nowy widnokład refleksji nad tym, co zdarzyło się dotąd w obrębie tzw. prozy chłopskiej i co jeszcze może się zdarzyć. Odnajdźmy więc w niej najpierw potwierdzenie fundamentalnego znaczenia głodu nowej samowiedzy społeczno-kulturowej wsi dla pojawienia się zjawiska prozy chłopskiej i jej odnowienia w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Myśliwski włączył się w proces budowania tej samowiedzy, w refleksję nad jego koniecz-

nością, mimo iż nie uległ presji własnego doświadczenia biograficznego. Taka była potrzeba. W tym samym fakcie można jednak też zobaczyć stopniowe wygasanie owej potrzeby oraz, szerzej, zanik oddziaływania procesu wiejskich przeobrażeń na literaturę. Jego dynamika przestała oddziaływać nie tylko na pisarzy odwołujących się do osobistego przeżycia, ale i na pisarza, który od razu nastawił się na coś w rodzaju literatury drugiego stopnia, przepracowującej zapisy o walorach dokumentarnych. Także on, po dopełnieniu aktu społeczno-kulturowej samowiedzy, stanął przed koniecznością zasadniczego przeformułowania swojego pisarstwa.

*Widnokrąg* ulokował teraz twórczość Myśliwskiego w samym centrum literatury zainteresowanej czasoprzestrzennymi wymiarami czy uwarunkowaniami egzystencji. Dojrzyjmy w tym najpierw bardzo istotne dopełnienie kierunku poszukiwań wielu jego rówieśników (w drugiej fazie twórczości), którzy mają już za sobą drugie powroty do „pierwszych światów”, którzy odnaleźli się już w zmodernizowanym dzisiejszym regionalizmie. Dopełnienie Myśliwskiego polega na tym, że jest on pierwszym chyba pisarzem w tym kręgu, który przechodząc do swojej lokalności nie posłużył się kluczem etnicznego lub kulturowego zróżnicowania, tak chętnie używanym przez dzisiejszych „pisarzy miejsca”. Mazurskość Erwina Kruka, kaszubskość Jana Drzeżdżona, „wielkopolskość” Mariana Pilota, nawet poszukiwanie zagubionych, wschodnich chłopskich ojczyzn przez Zygmunta Trziszkę czy Aleksandra Jurewicza, łatwo mogą być zapisane na konto poszukiwania lokalnej tożsamości w świecie kulturowego czy etnicznego pogranicza, Szczęśliwie, Sandomierskie to samo, sponiewierane dzisiaj, centrum i lokalność *Widnokręgu* Myśliwskiego pozwoli może jaśniej zobaczyć własne motywy zainteresowania pisarzy niegdyś „chłopskich” swoimi prywatnymi ojczyznami.

Powieść zachęca też do bliższego przyjrzenia się naturze związków z „pierwszymi światami” prozaików wcześniejszych generacji. Może dla autobiografizmu Nowaka i Macha, Czernika i Piętaka, a przedtem także Orkana, nie mniej ważny niż osobiste doświadczenie procesu rozpadu wsi jest – zwłaszcza w fazie późniejszej twórczości – fakt, że ich światy pisarskie są dokładnie umiejscowione w rodzinnych okolicach? Może jest do uchwycenia jakaś inna nić ciągłości niż, rwąca się z każdym pokoleniem, ciągłość problematyki nowego doświadczenia społeczno-kulturowego?

Ta literatura tożsamości lokalnej, pośrodku której nieoczekiwanie znalazł się Myśliwski ze swoim *Widnokregiem*, została w przygniatającej większości stworzona przez pisarzy młodych. Jest to okoliczność zachęcająca do jeszcze jednej, najbardziej ryzykownej, hipotezy, której jednakże żal byłoby nie sformułować, bo nie wiadomo, czy nadarzy się druga taka okazja. Otóż Myśliwski, nie da się ukryć, należy już do starszego pokolenia piszących, jest w wieku, w którym kiedyś najbardziej wytrwali pisarze chłopscy zdobywali się na swoje najdojrzsze książki, „zahaczające” się z poszukiwaniami następnej generacji. Dziś, z perspektywy, widać, że późna twórczość Orkana współgrała z zamiarami pisarskiego „młodego pokolenia chłopów” lat dwudziestych i trzydziestych, że wzmiankowany tom esejów Czernika (*Sny i widma*) i powieść Piętaka *Plama* zapowiadały zainteresowania Nowaka i Myśliwskiego. Czy *Widnokrąg* nie zapowiada czasem jakiejś nowej krystalizacji, czy już się z czymś nie „zahacza”?

Odpowiedź, całkowicie nawet hipotetyczna, jest więcej niż trudna, ponieważ o takiej ewentualnej krystalizacji wiadomo tylko tyle, że będzie – jeśli będzie – całkiem inna niż dwie poprzednie: z lat trzydziestych i sześćdziesiątych /siedemdziesiątych. Nie ukształtuje jej już eksplozja nowego doświadczenia społecznego wsi, nie stworzą jej chłopscy synowie wchodzący z tym doświadczeniem do literatury – choćby i przez uniwersytety. Stworzyć ją może już tylko formacja, którą można by, nie całkiem metaforycznie, nazwać „wnukami”. Nie chodzi oczywiście tylko o to, żeby wieś znać z wakacji u wiejskich dziadków, raczej o stosunek do niej wolny od bezpośrednich kosztów i profitów przeżycia wielkiej zmiany społecznej.

Niestety, nie da się powiedzieć, że obszar prozy zainteresowanej problematyką czasoprzestrzeni egzystencji, na którym właśnie znalazł się Myśliwski, mógłby w całości lub w przeważającej części stanowić zapowiedź krystalizacji, o jakiej mowa. Jego powieść głównie wyjawia różnice pomiędzy sobą a innymi utworami. Była mowa o dominującym nastawieniu na pograniczność owej egzystencji penetrowanej w ramach lokalności, trzeba jeszcze wspomnieć o dominacji ujęć eseistycznych w dzisiejszej młodej literaturze miejsca. Nie tylko książeczka Andrzeja Zawady *Brestaw*, nie tylko szkice Ingi Iwasiów w szczecińskich „Pograniczach” powinny mieć w tytule lub podtytule słowo „esej”. Konsekwencją ujęć eseistycznych jest, zaskakujący w porównaniu z wcześniejszymi odmianami literackiego regionalizmu, brak zain-



teresowania odrębnością lokalnych wizji świata, lokalnych języków. Powieść Myśliwskiego wygląda może nieco staroświecko w tym towarzystwie, w pełni jednak szanuje autonomię odrębnych ludzkich horyzontów życiowych, czasów i sposobów wypowiedzi. Uderzająca jest zwłaszcza elastyczność języka, który z ogromną płynnością przelewa się w mowę pozornie zależną i w mowę postaci.

Przeciwstawiwszy tak powieść Myśliwskiego dominującemu stylowi młodej literatury miejsca, potrafimy jednakże tej ostatniej może to i owo „podebrać”. Zachęcającym przypadkiem, by ograniczyć się do przebojów ostatniego roku, mógłby być *Prawiek* Olgi Tokarczuk, powieść, mimo wszystkich oczywistych różnic, jakoś pokrewna w niesłychanie przemyślanej konstrukcji mitycznej czasoprzestrzeni (jak wiadomo: wiejskiej), wyróżniająca się także pracą nad odrębnością czasów i perspektyw wszystkich występujących w niej postaci.

Może autorka nie miałaby nic przeciwko temu, żeby zainaugurować formację „wnuków”?