

Teksty Drugie 2014, 4, s. 258-277



# Nawigowani Proustem

Anna Jarmuszkiewicz

---

 Anna Jarmuszkiewicz
 

---

## Nawigowani Proustem

---

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/03/N/HS2/00940.

**T**emat literatury światowej, który był podejmowany i rozwijany w ostatnich latach przez m.in. Pascale Casanovę, Davida Damroscha, Susan Suleiman, Christie McDonald i Franco Morettię, pozostaje zagadnieniem o tyle skomplikowanym, że zawiera w sobie – oprócz długich tradycji intelektualnych (m.in. *Weltliteratur* Goethego) – także elementy wspólne z wieloma przestrzennymi literaturoznawstwa. *World literature*<sup>1</sup> interesują się komparatyści, historycy i teoretycy literatury, w tym

---

**Anna Jarmuszkiewicz**, mgr, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Zainteresowania naukowe: teoria recepcji literackiej, związki fotografii i literatury. Kontakt: jarmuszkiewicz.a@gmail.com

---

<sup>1</sup> Wśród polskich opracowań podejmujących zagadnienie literatury światowej warto wymienić m.in. następujące artykuły: A. Hejmej *Pasaże i refrakcje. Literatura – „filologia narodowa” – komparatystyka*, „Postscriptum Polonistyczne” 2012 nr 1(9); A. Hejmej *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, „Ruch Literacki” 2012 nr 4-5; A.F. Kola *Współczesne reinterpretacje Weltliteratur. World Literature w poszukiwaniu teorii systemowo(-)światowej*, „Tekstualia”, źródło: <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=775> (23.4.2014); E. Łukaszyk *Literatura w planetarnym (nad)użyciu. Przygody dzieła poza kontekstem kultury*, „Litteraria Copernicana” 2013 nr 2(12), R. Cudak *Światowość jako kategoria w badaniach nad recepcją literatury*, w: *Współczesne problemy badań nad recepcją oraz oddziaływaniem utworów literackich*, red. L. Jazownik, Księgarnia Akademicka, Zielona Góra 2013.

także badacze recepcji literackiej. Ten złożony bagaż nie ułatwia wdrożenia pomysłu na literaturę światową do interpretacji autorów i utworów, które tworzą globalną sieć.

Przy omawianiu koncepcji literatury światowej bardzo często pomija się jej wartość inspiracyjną, która – z perspektywy interpretatora konkretnego utworu – wydaje się najistotniejsza, gdyż może być „wymiernym” efektem oddziaływań wewnątrz literatury światowej i śladem spotkań jednych tekstów z innymi. Warto zauważyć, że walor inspiracyjności wyraźnie wiąże się z wpisywaniem utworu w – nie zawsze tradycyjny – kontekst. Jak pisze Richard Rorty, „jeżeli dzieło sztuki ma być źródłem inspiracji, musimy pozwolić, aby ukazało się w nowym kontekście to, co – jak się nam wydawało – wiedzieliśmy już wcześniej”<sup>2</sup>. Według Richarda Rorty’ego stopień, w jakim literatura staje się źródłem inspiracji, zależy od stylu autora dzieła (czyli indywidualnego talentu pisarza, czynnika subiektywnego), a także – przede wszystkim – od umieszczenia tego dzieła w nowym kontekście interpretacyjnym.

Takim nowym kontekstem jest wyrwanie dzieła literackiego z rezerwuaru literatury narodowej i przeniesienie go do „republiki świata literackiego”, czyli wspólnej, ponadnarodowej przestrzeni wymiany, produkcji i recepcji literatury, jak chce tego Pascale Casanova<sup>3</sup>. Nie oznacza to jednak wykorzenia dzieła z jego pierwotnego, rodzimego gruntu kulturowego, a jedynie (albo aż) zwiększenie i pogłębienie perspektyw komparatystyki oraz cyrkulacji w obrębie innych kultur. Koncepcja pojawia się jako rodzaj odpowiedzi na przemiany cywilizacyjne i technologiczne, które poddają modyfikacji współczesne funkcje i odbiór literatury.

Nie jest to jedyne ujęcie tematu. Jak pisze w wydanej w 2003 roku książce *What is world literature?* David Damrosch, literatura światowa to „sposób cyrkulacji i czytania, który stosuje się zarówno do konkretnego dzieła, jak i do całego zbioru materiałów, i który może być użyteczny zarówno w czytaniu klasyków, jak i nowych dzieł”<sup>4</sup>. Ta uniwersalna definicja eksponuje kategorię „sposobu cyrkulacji i czytania”, która oznacza, że literatura światowa nie jest nieogarnionym kanonem tekstów z wielu krajów świata, a sposobem czytania, w którym każdy zainteresowany literaturą czytelnik

2 R. Rorty *Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003 nr 9-10, s. 330-331.

3 *La République mondiale des Lettres* to tytuł książki P. Casanova z 1999 roku.

4 D. Damrosch *What is world literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003, s. 5.

może zgłaszać dowolne uwagi do każdego z tekstów, co jest uwarunkowane jedynie tym, że interpretowany utwór ma jakieś znaczenie dla jego obecnych, konkretnych czytelników. Damrosch przeformułował znaczenie terminu „literatura światowa” na sposób, który sugeruje, że bardziej niż o literaturze powinno się tu mówić o jej „uświatowionej” recepcji.

Według Damroscha głównym pytaniem, jakie stawia *world literature*, jest kwestia funkcjonowania różnych tekstów w światowym obiegu i tego, jak są (bądź jak mogą) być one czytane. Zadanie literatury światowej to prowadzenie badań, do kogo dane teksty docierają i co dla odbiorcy – konkretnego czytelnika – znaczą. Badacz pyta także o mechanizmy decydujące o dystrybucji literatury, a także zwraca uwagę, jak bardzo niejednorodna może być recepcja jednego utworu w różnych obszarach kulturowych. Często ta różnorodność odczytań nie poddaje się żadnym schematom i próbom rokowań.

Proponowany przez Damroscha sposób lektury konstytuuje się na indywidualnym podejściu do utworu w trakcie czytania, tak aby było możliwe dostrzeganie szczegółów związanych z zakorzeniem tekstu w konkretnej kulturze, momencie historycznym itd. Jak pisze Maria Delaperrière, referując książkę Damroscha:

podkreślając walory danego utworu i naszej indywidualnej lektury, Damrosch przekonuje czytelnika, że wchodząc w nowy kontekst kulturowy „nie wystarczy widok lasu, musimy w nim rozpoznać poszczególne drzewa”. Swój wielopoziomowy wywód prowadzi tak, aby przekonać adresata, że „literatura światowa jest literaturą, która zyskuje w tłumaczeniu”, bo jest nią przede wszystkim „sposób czytania (także w tłumaczeniu), który pozwala na stworzenie związku (*distant engagement*) ze światem pozostającym poza zasięgiem miejsca i czasu, w którym żyjemy”<sup>5</sup>

Badacz podkreśla walory poznawcze dzieł, a także zaprasza czytelnika do ich pieczołowitej i zaangażowanej lektury. Damrosch łączy doświadczenia empirystyczne z otwartością na inność i z potrzebą dialogu, z chęcią poznania innego świata i świata innych ludzi, a w konsekwencji z rewizją definicji tych elementów, które uchodzą za uniwersalne i kulturowo utrwalone.

5 M. Delaperrière *Gdzie są moje granice? O postkolonializmie w literaturze*, w: *Polonistyka bez granic*, t. 2: *Glottodydaktyka polonistyczna, współczesny język polski, językowy obraz świata*, Universitas, Kraków 2010, s. 757.

Tak pojęty utwór literacki, należący do innej kultury niż pierwotna, dostarcza nowych perspektyw i porównań, inspiruje myśli, które nie miałyby szansy artykulacji w przestrzeni narzucającej jednorodność. Porównania międzykulturowe rzucają nowe światło i przynoszą odświeżające konteksty. Dzięki nim znaczenie dzieła – z wielu powodów – jest zawsze ruchome, ponieważ nie stały jest także jego status w świecie literatury. Nie ma lektury niewinnej, przezroczystej, gdyż każdy czytelnik przystępuje do czytania ze swoimi normami i wartościami (które jednocześnie podlegają modyfikacji w trakcie procesu lektury). Sens jest skutkiem lektury, a nie przedmiotem istniejącym bez czytelnika. Pisze w innym miejscu amerykański badacz:

Poruszając się w sferze świata literatury, z dala od nieuniknionego cierpienia po utracie autentyczności lub znaczenia (esencji), dzieło może skorzystać na wiele sposobów. By zrozumieć ten proces, konieczne jest spojrzenie z bliska na przemiany, jakie przechodzi utwór w konkretnych okolicznościach...<sup>6</sup>

Dzieło wkracza w świat literatury w podwójnym procesie – najpierw będąc czytany jako literatura, następnie wychodzi w szerszą perspektywę, poza miejscem swojego kulturowego pochodzenia. W tej sytuacji dzieło może wkroczyć w świat literatury, by następnie z niego wypaść, jeśli tylko przeskoczy próg którejś z osi – literackiej lub światowej. W długim czasie książka może kilkakrotnie zmieniać status, a w konsekwencji kilkakrotnie wchodzić w krąg świata literatury i go opuszczać. Ale w dowolnym momencie, dla niektórych wybranych czytelników, jeden utwór może odgrywać rolę świata literatury. Te zmiany, które dzieło może przechodzić, nie odzwierciedlają rozwoju jakiejś wewnętrznej logiki dzieła samego w sobie, lecz ujawniają (zazwyczaj) złożoną dynamikę kontestacji i zmiany kulturowej. Tylko niektóre dzieła zapewniają sobie trwałe miejsce w wąskim towarzystwie ponadczasowych arcydzieł – Damrosch nazywa je zbiorczo *hiperkanonem*<sup>7</sup>. Większość utworów może jednak krążyć tak przez lata, mimo że często cieszą się one statusem wielkiego dzieła.

6 D. Damrosch *What is world literature?*, s. 6, 13.

7 Pojęcia hiperkanonu, antykanonu i kanonu cieni nakreślane są w artykule: D. Damrosch *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 370-371.

Z kolei Franco Moretti – kolejny ze współtwórców koncepcji literatury globalnej – uznaje komparatystykę literacką i jej metody za zupełnie niewystarczalne: proponuje zastąpić w dużym stopniu nieaktualną (według niego) komparatystkę literaturą światową<sup>8</sup>, bo dziś literatura jest postrzegana jako system globalny, planetarny. Literatura światowa najwierniej odnosi się do wszystkich wymiarów współczesności, gdyż ukazuje kosmopolityczny charakter wytwarzania i konsumowania literatury w każdym kraju, a dodatkowo „literatura globalna” jest ciągle aktualizowana i wzbogacana o nowe realizacje na niespotykaną dotąd skalę.

Moretti zadaje pytanie o sposoby podejmowania takich badań – pyta: jak należy studiować literaturę światową? Utopijna strategia czytania „jak najwięcej” (lektura jak największej ilości tekstów) nie rozwiązuje problemu, badacz ma bowiem do dyspozycji niepoliczalną ilość utworów napisanych w wielu językach. Nawet taka droga prowadzi wciąż do „wielkiego nieodczytania” (*great unread*). Jednak, jak pisze Moretti, w ilości dzieł i tekstów, które są nie do ogarnięcia, trzeba dostrzec największą szansę, ponieważ sam ogrom zadania stawianego przez literaturę światową udowadnia, że nie jest ona jedynie potocznie rozumianą literaturą, zaledwie widzianą w większym, całościowym rozmiarze. Moretti postuluje w tym miejscu, że literatura światowa nie jest przedmiotem badań, ale – wręcz przeciwnie – jest problemem, badanym podmiotem, który wymusza odmienne metody i który tworzy nowe perspektywy dla krytyki i badaczy. Pisze, że jest

to problem, który woła o nową metodę krytyczną; na dodatek, nikt jak dotąd nie znalazł metody [badawczej] tylko przez czytanie większych ilości tekstów. Nie w taki sposób rodzą się teorie; one, aby zacząć funkcjonować, potrzebują odrobiny ryzyka: skoku, stawki – jakiejś hipotezy.<sup>9</sup>

Moretti przedstawia pomysł na „czytanie zdystansowane” (*distant reading*), gdyż według niego dystans jest wszelką podstawą rozumienia. Zapropnowany pomysł nie jest nowy – jego założeniem jest skupianie się na jednostkach mniejszych (tropy, tematy) lub większych (gatunki, systemy) niż sam tekst.

8 Por. F. Moretti *Conjectures on world literature*, „New Left Review” 2000 no. 1, s. 54.

9 Tamże, s. 55.

Mówiąc o literaturze światowej, należy zastanowić się nad przymiotnikiem *ś w i a t o w y*. Cóż on oznacza? Jednej z odpowiedzi udzielają redaktorki tomu *French global. A new approach to literary history* – Susan Suleiman i Christie McDonald – które zwracają uwagę, że rozumienie i definiowane przymiotnika „globalny” może przebiegać kilkoma różnymi drogami. W tytule wspomnianej książki określenie *global* nie jest rozumiane jako totalny, całościowy, ale bardziej jako pewien azymut, kierunek, który pozwala poruszać się w konkretnym celu. Globalna sieć literatury w tym rozumieniu działa jak nawigacja GPS. Jak piszą McDonald i Suleiman:

satelity poruszają się w stabilnych i przewidywalnych orbitach, ale samo urządzenie GPS towarzyszy ludziom, którzy przenoszą się po wielu, często przypadkowych, nieprzewidywalnych trajektoriach. [...] Warto podkreślić, że w naszej nieco dziwacznej metaforze [porównanie literatury światowej do GPS – przyp. A.J.] istotne jest to, iż urządzenie GPS pozwala jego użytkownikom zlokalizować się i nawigować. GPS jest ważny również w sporządzaniu map i w geodezji, czyli takiej działalności, która jest zbieżna z naszym projektem.<sup>10</sup>

Zostawiając na boku technologiczne metafory, McDonald i Suleiman zauważają, że globalne podejście do historii literatury jest wykonalne dopiero wtedy, gdy istnieje globalne poczucie, że literatura jest jak naczynie połączone – uwzględniając w tym różnice kulturowe w obrębie literatury narodowej i poza nią. Transakcje kulturowe między poszczególnymi kulturami i narodami, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz granic narodowych, były obecne w każdym okresie w literaturze.

Przykładem takiego globalnego (a tymczasowo – polskiego) funkcjonowania autora w literaturze, który chciałabym prześledzić i opisać, jest Marcel Proust. Powieść Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* niezaprzeczalnie zasługuje na to, aby wciąż zajmować ważne miejsce na mapie literatury światowej. Proust dla wielu autorów staje się ważnym punktem odniesienia, elementem nawigującym po przestrzeniach literatury. Istnieje ku temu wiele powodów, ale najistotniejsza wydaje się złożoność siedmiotomowej powieści: to właśnie ona sprawia, że świat, a z nim i literatura, za każdym razem rozwija się na nowo, toczy się inaczej. Proust, pisarz

<sup>10</sup> *French global. A new approach to literary history*, ed. Ch. McDonald, S. Suleiman, Columbia University Press, New York 2011, s. X.

o wyjątkowej randze, wywarł silny wpływ na twórczość innych (często jak on kanonicznych) autorów. Jednak do tej pory polska literatura naukowa podjęła temat jego przemożnego oddziaływania na rodzimą twórczość literacką jedynie w stosunkowo niedużym zakresie<sup>11</sup>.

Nieliczne publikacje odnosiły się jedynie do literatury i utworów krytycznych, które powstały przed 1945 rokiem, nikt natomiast nie pokusił się o przedstawienie na szerszą skalę tego oddziaływania, jakiemu poddaje się literatura późniejsza – powojenna<sup>12</sup>. A jest to czas bardzo istotny, ponieważ siedmiotomowy utwór Prousta w pełni ukazał się polskim czytelnikom dopiero na przełomie lat 50. i 60. XX wieku (tłumaczenia tomów *Nie ma Albertyny* i *Czas odnaleziony* sporządzone przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego zostały zniszczone w czasie wojny, dopiero przekłady Juliana Rogozińskiego i Macieja Żurowskiego pozwoliły polskiemu czytelnikowi poznać pozostałe części cyklu). Ten moment można uznać za cezurę, początek rozkwitu zainteresowania cyklem *W poszukiwaniu straconego czasu* na polskim gruncie. Wtedy też zaczynają pojawiać się pierwsze wyraźniejsze ślady jego recepcji.

Odrębnym, bo niezwiązanym tak ściśle z polskimi przekładami, zagadnieniem jest recepcja utworów Prousta wśród silnej reprezentacji twórców żyjących na emigracji (m.in. J. Czapski, R. Palester, K. Jeleński, J. Stempowski, S. Vincenz, A. Wat, Cz. Miłosz, W. Gombrowicz, Z. Haupt, A. Kuśniewicz, A. Chciuk). W latach 50. XX wieku z oczywistych przyczyn historycznych odniesienia do „burżuazyjnego” Prousta nie mogły znaleźć wyraźnej realizacji w publikowanej przez monopol państwowy literaturze. Zarówno twórczość, jak i biografia Marcela Prousta stanowią w pewien sposób „modelową figurę” świata zachodniego i zachodnioeuropejskiej przynależności kulturowej. Bardzo upraszczając, można powiedzieć, że pozostaje ona kwintesencją „burżuazyjnej secesji”, dekadencji, liberalnego kapitalizmu, którego zdecydowaną antytezą był socrealizm. Te elementy nie mieściły się w stalinowskim modelu społeczeństwa wraz z jego specyficzną, narzuconą

11 Wyjątkiem jest opracowanie J. Domagalskiego *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, oraz szkic J. Speiny *Marcel Proust w Polsce. „W poszukiwaniu straconego czasu” – międzywojenna recepcja krytycznoliteracka*, w: tegoż *Literatura w perspektywie psychologii. Studia i szkice o polskiej prozie narracyjnej Dwudziestolecia i jej recepcji krytycznoliterackiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1998, s. 90-125. Obie publikacje dotyczą jednak recepcji przedwojennej.

12 Problem pamięci mimowolnej i narracji podejmuje we fragmentach swojej książki M. Zaleski *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996.



obyczajowością, która obejmowała wszystkie wymiary życia. Ponieważ dążono do przeobrażenia literatury w „organ pomocniczy” ideologii, więc domagano się efektów użyteczności także od sztuki, których w literaturze modernistycznej nie znajdowano. Modernizm literacki był wtedy szczególnie „przykładem złego przykładu”. Pisano, że „salonowi bohaterowie Prousta wręcz krzyczą w twarz, że nie są warci żadnej analizy”<sup>13</sup>, i żądano, by zamiast podziwiać umiejętność Prousta równoczesnego rozróżniania siedmiu zapachów, lepiej byłoby „budować jasne, czyste domy dla robotników”. Tuż po II wojnie światowej Proust chwilowo zajął małą przestrzeń na polskiej mapie intelektualnej<sup>14</sup> i dopiero cezura końca lat 40. XX wieku doprowadziła do zawieszenia czy raczej utajenia tych zagadnień. Zmiana klimatu politycznego po 1956 roku znacząco wpłynęła na polską recepcję Prousta, dlatego warto (z dzisiejszej perspektywy) ocenić rozmiar tej reglamentowanej „wolności”.

Obecność francuskiego pisarza jest widoczna nie tylko jako recepcja twórcza w utworach artystycznych, lecz wiąże się także z problemem przekładów i tłumaczeń, pozostaje dość częstym tematem publicystki, stanowiąc zagadnienie dyskursu krytyczno- i teoretycznoliterackiego, a jej odmianą jest polska „proustologia” (m.in. T. Boy-Zeleński, P. Hertz, J. Błoński, M.P. Markowski).

Liczne nawiązania do Prousta w prozie znajdują swoje źródło – jak należy przypuszczać – w zaistnieniu kilku tendencji związanych z: powrotem figury autora i autobiografii, prywatyzacją historii, przetwarzaniem technik literackich służących przetwarzaniu przeszłości, potrzebą poszukiwania wzniosłości. Obecność Prousta jest często sygnalizowana jako cytaty, nazwa, znak ułatwiający rozpoznanie konwencji lub też wyznacznik literatury nostalgicznej, pozostaje intertekstualną grą.

Jak już wspomniano wyżej, słynne siedmiotomowe dzieło Marcela Prousta znalazło trwałe miejsce w kanonie literatury światowej – krytycy, badacze literatury, eseści nader często ten fakt podkreślają. Przykładem potwierdzającym tę tezę może być trafna konstatacja Zbigniewa Bienkowskiego, który na przestrzeni kilkudziesięciu lat wielokrotnie rozważał

13 M. Rohrwasser *Cóż oni zdradzili, ci renegaci? Dwanaście tez na temat fascynacji stalinizmem*, <http://www.haus.pl/pl/pdf/pub1/02.pdf> (14.03.2014).

14 Przykładem niech będzie artykuł Pawła Hertza pt. *Odwiedziny u Prousta z 1948 roku czy (pochodzący z tego samego roku) tekst Wacława Kubackiego Pierwsze tomy Prousta po polsku* zawarte w tomie *Krytyk i twórca*.

problem oddziaływania Prousta na literaturę, siłę tego wpływu i jego przyzwy. Cytuję jedną z ostatnich wypowiedzi poety na ten temat, zawartą w eseju pod znamienym tytułem – *Proust, klasyk i nasz współczesny*:

Proust od magdalenki to Proust z innego, nie istniejącego już dzisiaj świata, to Proust bajeczny, którego znają wszyscy, nawet ci, co nigdy nie mieli w rękę żadnego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Proustowskie odkrycie raju psychologii i żywiołu pamięci rozeszło się po arteriach literatury, obyczaju i wrażliwości społecznej. Od Prousta cały świat myślący i czujący nauczył się myśleć i czuć do drugiej i trzeciej potęgi. W każdej literaturze powstało po kilka powieści [...], gdzie jak w pigułce mieści się cały arsenał i cała apteczka Proustowskich środków nasennych i nadaremnych. Mało tego, Proustowską pigułkę każdy z nas zawsze nosi przy sobie, by w chwili nadającej się do introspekcji, wymagającej autoanalizy i porachowania się z emocjami zażyć ją jak atropinę.<sup>15</sup>

Bieńkowski wyraźnie podkreśla, że dziedzictwo pozostawione przez francuskiego pisarza funkcjonuje nie tylko w obiegu literackim, ale również wkracza w przestrzeń życia codziennego, w każdy wymiar społecznego działania, w indywidualną wrażliwość i emocje współczesnych ludzi. Proust należy do kanonu, ale jednocześnie pozostaje żywy interpretacyjnie, atrakcyjny czytelniczko, choć te dwie cechy nie zawsze płynnie łączą się w parę. Co więcej, Proust stał się „bliskim znajomym” właściwie każdego użytkownika kultury, nie tylko tego, który zawodowo para się zgłębianiem meandrów literatury, ale również takich osób, które nie miały bezpośredniego kontaktu z *W poszukiwaniu straconego czasu* i znają tę lekturę nie z „czytania”, a jedynie ze „słyszania”. Taki Proust staje się – jak chce tego Bieńkowski – „Proustem bajecznym”, czyli niejako zmyślonym, funkcjonującym jako mit, topos czy po prostu pewna etykieta, która wywołuje jednoznaczne konotacje i skojarzenia. Ta kwestia, którą zamierzam w artykule rozwinąć, wydaje mi się szczególnie interesująca.

Podobne spostrzeżenia, dotyczące silnej pozycji Prousta w potocznie rozumianym, „codziennym kanonie” pisarzy, którzy są chętnie czytani i cytowani, można odnaleźć u Richarda Rorty’ego:

15 Z. Bieńkowski *Proust, klasyk i nasz współczesny*, „Nowe Książki” 1993 nr 5, s. 20.

Dla dużej liczby osób w dzisiejszym świecie poczucie tego, kim są, wiąże się ze wspomnieniami pewnych przeczytanych w młodości powieści. [...] Kiedy próbują przywołać doświadczenia, które najbardziej zmieniły sposób obcowania z innymi ludźmi, przypominają sobie efekty pierwszej lektury tych powieści. W Europie Zachodniej najczęściej cytowanym przez tego rodzaju ludzi powieściopisarzem jest prawdopodobnie Proust.<sup>16</sup>

Proust jest postrzegany przez Rorty'ego wręcz jako pisarz, wokół którego mogła utworzyć się „ponadregionalna sekta”, co w rozumieniu amerykańskiego badacza nie ma jednak wydźwięku pejoratywnego. Jednym z celów Rorty'ego jest wskazanie, że pewne lektury i niektórzy autorzy stają się ważnym, niekiedy wręcz kluczowym odniesieniem, by opowiadać o własnym dorastaniu, odniesieniem w postrzeganiu świata i ludzi, w nazywaniu emocji. Gdyby poszukać takich osobowości wśród pisarzy i literaturoznawców, przypuszczalnie byłby to Roland Barthes, a z polskich badaczy i pisarzy można by zapewne wymienić m.in. Jana Błońskiego, przywoływanego już Zbigniewa Bieńkowskiego, a także np. Józefa Czapskiego, Pawła Hertza czy Michała P. Markowskiego.

W tym miejscu warto postawić pytanie – dlaczego powieść Prousta stała się tak ważnym punktem odniesienia w rozumieniu współczesności i z jakiego powodu nieustannie, wręcz natrętnie powraca w wielu formach i w różnych miejscach świata literatury? Głównym powodem nie jest raczej pionierskie zastosowanie psychologizmu, który jakiś czas temu wyczerpał się, a nadal bywa – niczym mantra – wymieniany w towarzystwie nazwiska autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Odpowiedzi narzuca się kilka, z konieczności zostaną tutaj raczej powierzchownie zarysowane niż przedstawione w takim wymiarze, na jaki zasługują.

Pierwszą przyczyną takiego stanu rzeczy pozostaje filozoficzna i estetyczna przynależność Prousta do szerokiego nurtu nowoczesności (jako jednej z propozycji światopoglądowo-filozoficznych), jakim jest – według kryterium czasu – tendencja nostalgiczno-pamięciowa (w przeciwieństwie do prądu opartego na innowacyjności i postępie). Z kolei gdyby spojrzeć na nowoczesność i podzielić ją według kryterium przestrzeni, Proust reprezentowałby nurt związany z poczuciem zakorzenienia w „kraju lat

16 R. Rorty *Wybawienie od egotyzmu: James i Proust jako ćwiczenia duchowe*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2, s. 190.

dziecinnych”, które zakłócone jest ciągłą, dojmującą świadomością, że poza oswojonym obszarem jest się nie na miejscu – zawsze i wszędzie. W opozycji do takiego postrzegania przestrzeni znajduje się drugi nurt, zupełnie antyproustowski w swoim charakterze, a związany z mobilnością, ze zmianą miejsca, która jest wyrazem indywidualności jednostki, z płynnością i pluralizmem rzeczywistości itd.

Nostalgiczne postrzeganie świata staje się niejako tarczą chroniąca człowieka przed dotkliwą bezpośredniością czasu. Czas, rozumiany nowocześnie, może budzić lęk: terażniejszość wydaje się wtedy często niekomfortowa, przyszłość budzi obawy, a więc jedynie przeszłość wydaje się niezniszczalnym archiwum trwałych wartości i znaczeń. Jak pisze na ten temat Przemysław Czapliński:

Nostalgia wydaje się w tym względzie projektem całościowym, bo nie tylko podpowiada wzorce odnoszenia się do czasu, i nie tylko podsuwa nam metody kontestowania terażniejszości – przeprowadzania krytyki dnia dzisiejszego, sygnalizowania dystansu, budowania własnej osobności – lecz także wyposaża nas w narzędzia nieufności wobec wszelkich mitologii postępu: nic tak łatwo nie pęka pod naporem krytyki nostalgicznej jak uproszczenia ideologii rozwoju i stereotypy ewolucji. To powszechne poróżnienie się z dniem dzisiejszym i lęk przed jutrem sprawiają, że w naszych czasach największą przyszłość ma przed sobą przeszłość.<sup>17</sup>

Nostalgiczna percepcja świata pozwala ująć i zamknąć w ramach wewnętrzne rozproszenie, zagubienie w czasie i w sobie; jest także jedną z metod nadających się do introspekcji. Wszystkie te problemy podmiotu nowoczesnego wciąż znajdują się w centrum jego zainteresowań, nie zdezaktualizowały się i pewnie to się nie zmieni. Inną przyczyną popularności powieści Prousta jest przedstawienie ludzkiej wyjątkowości jako cechy powszechnej, a także – co oczywiste – opracowanie uniwersalnych tematów, takich jak: cierpienia miłości, zazdrość, nienawiść i możliwość przeżywania tego, co wydaje się niemożliwe.

17 P. Czapliński *Wzniośle tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 5.

Tak czy inaczej – Proust w literaturze światowej odgrywa zawsze rolę funkcjonalną. Wśród zadań, jakie realizuje w utworach innych autorów, można wymienić kilka: autor *Czasu odnalezionego* jest przywoływany we wspomnieniach jako figura powrotu autora i autobiografii, jako wyraz dążenia do ekspresji wzniosłości, jako próba prywatyzowania historii. Trzeba jednak zauważyć, że właściwie nie ma recepcji proustowskiej teorii dzieła totalnego, na którą składają się: koncepcja estetyczna i wizja sztuki, interpretacja metafory, historii i znaczenie katedr itd. Dla polskich autorów są to zagadnienia zazwyczaj zupełnie poboczne. Proust „pisany po polsku” jest najczęściej przypisany do wąskich linii recepcyjnych, które ujmują jedynie wybrane zagadnienia spośród bogatego repertuaru tematów, jakie można odkryć w jego powieści. Jak zauważa Czapliński, „dzisiejsza dążność do ułatwienia komunikacji powoduje, że Proust powraca przede wszystkim jako nazwa, cytat, sygnał konwencji albo gadżet literatury nostalgicznej”<sup>18</sup>. Można więc nieco upraszczająco powiedzieć, że Proust częściej bywa wykorzystywany w literaturze niż rzetelnie sproblematyzowany i twórczo przekształcony. Ten aspekt ograniczającej stereotypizacji utworu literackiego jest przez przywoływanego badacza dobitnie napiętnowany: „Nazwisko Prousta działać ma na dzisiejszego czytelnika tak, jak magdalenka niegdyś na Marcela, a wyświechtany frazes powinien nobilitować narrację i jeszcze zastępować mozolny wysiłek rekonstrukcji przeszłości”<sup>19</sup>.

Taki Proust staje się więc często literacką kliszą, której wywołanie ma zapewnić bogactwo interpretacyjnych sensów i gwarantuje odniesienia intertekstualne nobilitujące utwór autora-następcy<sup>20</sup>. Roboczo nazwę to zjawisko labelizacją, którą można zdefiniować jako nadawanie piętnujących określeń. W rezultacie i utwór, i autor zaczynają funkcjonować w potocznym mniemaniu w sposób zgodny z przypisanymi etykietami. Etykiety zmieniają identyfikację utworu, która nie zawsze mieściła się w intencji autora (jeżeli warto uznać intencję autora za istotny czynnik procesu recepcji, co jednak po doświadczeniach teorii literatury z lat 60. XX wieku wydaje się nieco ryzykowne). Oznacza to, że dalsze funkcjonowanie tekstu należy traktować nie jak wynik założeń autora, ale jako skutek wykształcenia się jego społecznej identyfikacji. Naznaczenie tekstu może

18 Tamże, s. 15.

19 Tamże, s. 186.

20 Por. koncepcję H. Blooma, tenże *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.

prowadzić z czasem do sytuacji, że będzie on funkcjonował tylko w jednym wymiarze, będzie czytany wyłącznie według klasycznej, utrwalonej, jedynej (lub jednej z niewielu obowiązujących) interpretacji. W takim momencie utworu nie czyta się już w nowych kontekstach, więc ma on niejako „status zamknięty”, jego znaczenie zostaje sztywno określone w procesie społecznego odbioru. Labelizacja może być efektem ubocznym działalności krytyki literackiej, recepcji literackiej, ale bywa, że stanowi też skutek potocznej, prywatnej lektury.

Można zadać pytanie: dlaczego tak się dzieje? Dlaczego literacka figura Prousta funkcjonuje jako wyraz pewnej konwencji i zbioru oczywistych sloganów? Odpowiedzi na to pytanie próbuje udzielić – przynajmniej częściowo – Bieńkowski:

Kiedy szukam punktu wyjścia dla literatury współczesnej, punktu zerowego dwudziestego wieku, zatrzymuję się na latach 1922, 1924. Wtedy skończył się ostatecznie wiek XIX. Rok 1922 – ukazanie się *Ulissesa*. Rok 1922 – śmierć Prousta. Rok 1924 – śmierć Kafki. Te trzy fakty zdecydowały o drogach i losach współczesnej literatury. Skończone ręką umierającego Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Ulisses* i rozpoczynające samodzielne życie po śmierci pisarza dzieło Kafki – to trzy wzory-propozycje, które wyznaczyły kierunek rozwoju współczesnej powieści. Te trzy wzory do dzisiejszego dnia odbijają się we wszystkich literaturach świata. Wszystkie trzy kształtują współczesną wrażliwość. [...] Wpływ Prousta i wpływ Kafki jest widoczny gołym okiem. [...] Psychologia Prousta, metafizyka Kafki, rozprowadzone po całej literaturze światowej, nigdzie, w żadnym dziele nie zbliżyły się – cóż dopiero mówić o dorównaniu? – do swoich wzorców. Proust i Kafka mają uczniów, epigonów, którzy dociekliwość psychologiczną *Czasu odnalezionego* i metafizykę procesu rozkładają na inne sytuacje. O czym to świadczy? Z pewnością o tym, że tak Proust, jak i Kafka tworzyli pełne i szczelne systemy światopoglądowe, systemy skończone, dopowiedziane do końca. Następcom nie zostawili pustych miejsc do wpisywania uzupełnień. Kafkę i Prousta można więc tylko powielać.<sup>21</sup>

Bieńkowski uważa światopoglądowy system Prousta za model skończony, z którym raczej nie można polemizować, więc nie widzi on szansy

21 Z. Bieńkowski *Modelunki*, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 385.

twórczego uzupełnienia go przez innych twórców. Trudno jednak do końca zgodzić się z autorem *Modelunków*. Przykładem innej, sprzecznej z opinią Bieńkowskiego, strategii niech będzie sposób stosowany przez Prousta, który gdy cytuje w swojej powieści klasyków (Racine'a, Balzaka, Flauberta), to włącza, wtapia język przeszłości do terażniejszości i współczesnej mu narracji krytycznej (polegającej na atomistycznym postrzeganiu świata), ale nie zmienia znaczenia języka swoich literackich poprzedników. Tworząc nowy kontekst, który odnosi się do tworzenia i czytania, Proust odrzuca pojęcie kanonu jako czegoś, co narzuca uniwersalizujący styl jednorodnej myśli. Jednakże poszukiwanie tego, co najbardziej uniwersalne dla pisarza, stało się przyczyną powstania dzieła, które jest dotąd uważane za jedno z najbardziej kanonicznych i ramowych w swoich charakterze. Ma natomiast Bieńkowski rację, kiedy pisze, że „jeśli rewelacja Prousta jeszcze owocuje, to tylko w ten sposób, że jest bodźcem do sprzeciwu. Psychologiczny, poproustowski styl, tu i ówdzie napotykanym u współczesnych pisarzy, odczuwamy już tylko jako pastisz lub parodia”<sup>22</sup>. Sprowadzony do etykiety Proust uzyskuje status ozdobnika retorycznego, a każdy jego następca to *homo rhetoricus*, który przyjmuje bieżący paradygmat odczytań i eksploruje jego zasoby.

Przykładem takiego użycia Prousta jest powieść Wojciecha Kuczoka pt. *Gnoj. W Gnoju* Kuczok korzysta z prawa cytatu i w końcowych partiach powieści wykorzystuje frazę z *W poszukiwaniu straconego czasu*, która otwiera *W stronę Swanna* – „Longtemps, je me suis couché de bonne heure”:

Przez długi czas kładłem się spać wcześniej. Siostra starego K. powtarzała mi zawsze, że tylko sen przed północą tak naprawdę regeneruje organizm, a matka przekonywała, że tylko to, co wyśnione przed północą, ma moc proroczą. Śniłem więc, zapadałem w sen, mój jedyny, ulubiony sen. Któregoś dnia zadzwoniła matka, zawodząca tak żałośnie, że poplątało z żalu druty i włączał się co chwila głos cudzej rozmowy. Zalało ich gnojem, tak po prostu, nie potrafiła powiedzieć więcej. I wystarczyło: już tam z nimi byłem, już na to patrzyłem. Rąbnęła ulewa stulecia, stare rury nie wytrzymały i wybiło szambo; w piwnicach stanęło pół metra wody z gównem.<sup>23</sup>

22 Tamże, s. 82.

23 W. Kuczok *Gnoj*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 66.

Powieść Kuczoka nosi podtytuł „antybiografia” i opatrzona jest zwyczajową informacją o fikcyjności przedstawionych w niej postaci i zdarzeń, lecz w tym konkretnym przypadku wiadomość ta nabiera nieco innego znaczenia. Zapewnienie to można traktować całkiem dosłownie: *Gnój* to opowieść o koszmarze, jakim było dzieciństwo małego K., naznaczone ciągłym bólem, przemocą fizyczną i psychiczną, upokorzeniami (ojciec małego K. – stary K. – sięgał z sadystycznym upodobaniem po pejcę jako narzędzie ojcowskiej dyscypliny). Taka tematyka rozrachunku z czasem dzieciństwa ma już swoją przeszłość i tradycję literacką. Kuczok wyrusza w podróż w przeszłość niczym w obsesyjne poszukiwanie rzeczy, które utracił jako ofiara rodzinnej przemocy. Jest już osobą dorosłą, żyje w czasie „Potem” (w powieści zastosowano podział na „Przedtem”, „Wtedy” i „Potem”), jednak wciąż ucieka od bolesnej przeszłości i nie potrafi się z nią w pełni zmierzyć.

Wspomnienie domowej (a właściwie antydomowej i antyrodzinnej) przeszłości nie opuszcza małego K. ani na chwilę. Jedyne sen, jako wewnętrzna, tymczasowa pamięć, przynosi chwile ukojenia. Mały K. swoje wspomnienia chce oddalić, we śnie o nich zapomnieć:

I wszędzie tam, dokąd dotarłem, ciągnąłem za sobą cień tego domu, im dalej uciekłem, tym bardziej się naprężył, krępował mi ruchy, spawalniał kroki; w im bardziej świetliste miejsca trafiałem, tym bardziej mnie cień naznaczał; „nie zasłaniaj mi światła”, słyszałem wszędzie, gdzie się kładłem cieniem, a przez długi czas się kładłem, przez długi czas się pokładałem, ratunku szukając w stadnych bezsennościach, a potem we śnie. I zmęczyłem się śmiertelnie w tym cieniu, w tym zimnie, a nim uległem ostatecznie, zdążyłem stracić mowę.<sup>24</sup>

Zmienność form stylistycznych i językowych w *Gnoju* ma ilustrować proces poszukiwania leku na lęki przeszłości. Dlatego nie do końca przez przypadek dwa ostatnie fragmenty powieści zaczynają się od inicjalnego zdania z Prousta. Francuski pisarz chciał ocalić przeszłość, Kuczok – znieczulić ją, aby móc zachować z niej jedynie to, co stanowiło część dobrych wspomnień. Koncept wydaje się jednak zbudowany na nieco zbyt wątej podbudowie literackiej. Recepcja Prousta ogranicza się do etykiet – dzieciństwo i jego lęki, sen i poetyka oniryczna, zaklinanie przeszłości i pamięć. I choć to zaklinanie przeszłości jest aranżowane przez zmiany stylu i rytmu

24 Tamże, s. 71.



narracji, grę językiem, operowanie ironią, to jednak nie są one przekonujące. Żadne z odniesień do Prousta nie zostaje rozwinięte, a zostaje jedynie zasygnalizowane jako powtórzone znaczenie. Użycie słynnej frazy<sup>25</sup> Prousta w tym kontekście nie do końca wydaje się uzasadnione.

Na przeciwnym biegunie funkcjonowania autora jako swego rodzaju etykiety znajdzie się model bazujący na twórczej i nieszablonowej interpretacji pierwowzoru. I choć Proustowi towarzyszą często zdradliwe wierności, to jego działanie opiera się niejednokrotnie na „twórczej zdradzie”. Podwójność odczytania Prousta (interpretacja szablonowa i twórcza) może zostać zezgemplifikowana opowiadaniem Jarosława Iwaszkiewicza.

Iwaszkiewiczowska recepcja Prousta bywa czasami nawiązaniem bardzo powierzchownym, zasygnalizowanym jedynie przez przywołanie nazwiska. Przykładem takiej operacji jest *Staroświecki sklep*, w którym „słynny epizod u Prousta” stanowi etykietę, za jaką ukrywa się proces „zwykłego” wspomnienia:

Słynny jest już dzisiaj epizod u Prousta, kiedy smak rozmoczonej w herbacie madeleine’y – smacznego paryskiego ciastka w kształcie konchy – przywodzi mu na pamięć całą istotę, cały smak dawnego i niepowrotnego życia. Dla mnie taką madeleine’ą dawnych warszawskich czasów jest sklep Wedla.<sup>26</sup>

W *Staroświeckim sklepie* „magdalenką” wywołującą wspomnienia jest budynek sklepu z czekoladą jako miejsce, gdzie główny bohater opowiadania – wtedy mały chłopiec – miał możliwość poznać Karola Szymanowskiego, usłyszeć anegdoty o Henryku Sienkiewiczu i Bolesławie Prusie, a także zakosztować smaku kandyzowanych ananasów. Wszystkie te wspomnienia, mające swoje korzenie w dziecięcym odczuciu, mają w pamięci taką samą wartość.

Sytuacja nieco bardziej komplikuje się w opowiadaniu *Voci di Roma*:

Wierny czytelnik Żeromskiego i Prousta, lubię leżeć w pokoiku, którego okna wychodzą na mały ogródek ozdobiony wazonami oleandrów

25 Na szczególną wartość literacką incipitu *W poszukiwaniu straconego czasu* zwrócili uwagę m.in. R. Barthes i J. Błoński.

26 J. Iwaszkiewicz *Opowiadania zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 381.

i złożonymi mozaikami, i słuchać o zmroku czy o świecie wesołych odgłosów, którymi dyszy powietrze Rzymu.<sup>27</sup>

Wywołanie nazwiska autora *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest bezzasadne, lecz pozostaje zapowiedzią momentów epifanicznych, na jakich konstytuuje się Proustowskiemu poznaniu i jakie często wykorzystuje w opowiadaniach Iwaszkiewicz. Dla Prousta epifaniczna jest każda chwila wyzwolonego wspomnienia – „Minuta uwolniona z rygoru czasu ponownie uczyniła nas, abyśmy mogli ją sobie uświadomić, ludźmi oswobodzonymi z tego porządku”<sup>28</sup>. Momenty epifanii w *Voci di Roma* są więc niejako klasycznym przykładem realizacji pamięci mimowolnej Prousta.

Innym bodźcem przywołującym wspomnienie są szczególnie słowa. W opowiadaniu *Sny* są to słowa-klucze, którym narrator przypisuje niezwyczajną właściwość:

Od dawna wszystkim piszącym wiadomo, że istnieją pewne słowa-klucze. Przeczytanie ich czy posłyszenie otwiera całą kaskadę przeżyć. Kto wie, czy to smak owego ciastka zwanego Madeleine otworzył przed Proustem gigantyczną przepaść czasu. Mnie się zdaje, że to raczej słowo „Madeleine”, wypowiedziane w tamtej chwili, przełamało tamę wspomnień.<sup>29</sup>

Nawiązując bezpośrednio do epizodu z magdalenką, Iwaszkiewicz tworzy własną filozofię języka i przytacza krótką opowieść o błędzie tłumacza, który zamieścił słowo „sen” w dziwnej konfiguracji: „Liliowe sny w małych dzbanuszkach stojące na oknie”<sup>30</sup>. W języku rosyjskim „son” oznacza sasanekę, a nie sen (i w zdaniu powinno być: „Liliowe sasanki w małych dzbanuszkach stojące na oknie”). Iwaszkiewicz zwraca uwagę na podwójne znaczenie słowa i jednoczesny podwójny sens przywoływanych wspomnień. Sasanka wiąże się w opowiadaniu ze wspomnieniem młodości, a sen ma

27 Tamże, s. 599.

28 M. Proust *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1969, s. 228. Tłumaczenie M. Żurowskiego (M. Proust *Czas odnaleziony*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 2001, s. 163) wypacza sens tego zdania: „Minuta wyzwolona z trybów godzin stworzyła też w nas, abyśmy go poczuli, człowieka tak samo niezależnego od porządku czasu”.

29 J. Iwaszkiewicz *Sny. Ogrody. Sérénité*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 7.

30 Tamże, s. 7.

związek ze wspomnieniem pieśni Wagnera *Sny – Die Träume*. Jak dodaje narrator, „jest w tej pieśni coś z wiosennych sasemek”<sup>31</sup>.

W powieści Prousta podobną rolę odgrywają nazwy własne, które są pojmowane jako twór znacznie głębszy niż ich semiotycznie pojmowany wskaźnik. Jak pisze Roland Barthes:

jest to znak wielowymiarowy, gęsty, brzemienisty w sens, znak, którego żadne użycie nie ograniczy, nie spłaszczy, w przeciwieństwie od nazwy popularnej, której sens zawsze określany jest przez zdanie.<sup>32</sup>

Nazwa własna ma według Prousta autonomiczną aurę własnych znaczeń i trzy właściwości: zdolność esencjalizacji – odwołuje się tylko i wyłącznie do jednego, wskazywanego obiektu; zdolność przywoływania – daje możliwość nieskończonej ilości unaoczniania przywoływanego obiektu; wreszcie zdolność zgłębiania – nazwa własna staje się podstawą dalszej pracy interpretacyjnej. Tak jest w przypadku nazwy „Wenecja”, która rozbudza chęć (i nie zaspokaja jej) ujrzania prawdziwego miasta. W nazwie „Wenecja” zostają zdeponowane wszystkie wyobrażenia o niej i wielka obietnica innego świata. Między nazwą a desygnatem zachodzi ciekawa relacja: w im mniejszym stopniu pamięć przeobлека się w formę słowną, tym większą ma siłę oddziaływania. Obrazy pamięci tracą sensotwórczą moc, gdy zostają zamknięte w słowie, choć jednocześnie słowo je wywołuje.

Jednak w przytoczonym wcześniej fragmencie opowiadania *Sny* sama nazwa, słowo-klucz, aby urzeczywistnić wspomnienie, nie wystarcza. Potrzebny jest także wizerunek: „Do tego opowiadania potrzebny jest jeszcze jeden «przyrząd». Jest nim moja ukochana fotografia, zamknięta w tajnikach starego albumu. Dzisiaj już nikt nie wie, co przedstawia, a właściwie, co znaczy ta fotografia”<sup>33</sup>. Tym samym Iwaszkiewicz wzbogaca koncepcję Proustowskiej pamięci mimowolnej, wskazując, że moc słowa nie jest wystarczająca, aby wskrzesić wspomnienia; narrator opowiadania musi posiłkować się fotografią. Pisanie opowiadania staje się według narratora możliwe tylko w szczególnych okolicznościach – jest nią konieczność posiadania narzędzi, które wywołują wspomnienia.

31 Tamże, s. 8.

32 R. Barthes *Proust: nazwy i nazwiska*, w: tegoż *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybór M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 47.

33 J. Iwaszkiewicz *Sny. Ogrody. Sérénité*, s. 8.

Celem niniejszego artykułu była próba skonfrontowania koncepcji literatury światowej z praktyką interpretacyjną. Otwarte pozostaje pytanie, czy rzeczywiście sposoby lektury wypracowane przez *World literature* otwierają nowe perspektywy badawcze. Czy jednak koncepcja literatury światowej wypracowała nowe sposoby odczytywania literatury? W szkicu Proust jest rozumiany jako punkt centralny (latarnia morska), wokół którego orientują się twórcze cele i emancypacyjne wysiłki wielu polskich autorów. Analizując trajektorie recepcji „polskiego Prousta”, można dojść do wniosku, że najporęczniejszymi narzędziami pozwalającymi bliżej przyrzeć się omawianemu zjawisku pozostają kategorie takie jak intertekstualność, wpływ (zwłaszcza w rozumieniu Bloomowskim), tradycja literacka, pamięć kulturowa, kontekst kulturowy *etc.* Czy w takim razie pomysł na literaturę światową definiowaną jako system globalnej cyrkulacji tekstów pozostaje bezużyteczny? Nie można twierdząco odpowiedzieć na to pytanie, gdyż dawne narzędzia użyte w ramach nowej koncepcji pozwalają uzyskać nowe efekty. Jak pisze Ewa Łukaszyk:

ograniczenia narzucone znaczeniu dzieła przez paradygmaty kulturowe, w ramach których pierwotnie funkcjonowało, pękają w chwili, gdy znajdzie się ono w planetarnym obiegu. Dzieło może wówczas wieść pewnego rodzaju widmowy, a może nawet upiorny żywot, życie po życiu, wyzwolone od konkretów, w jakie wpisywała je wyjściowa kultura. A jednak dopiero wówczas dzieło może okazać w pełni swoją uniwersalność, ten poziom znaczeń, który odsyła bezpośrednio do najbardziej podstawowych powszedników kondycji ludzkiej<sup>34</sup>.

---

34 E. Łukaszyk *Literatura w planetarnym (nad)użyciu...*, s. 95.

## Abstract

---

**Anna Jarmuszkiewicz**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

*Navigated by Proust*

This article presents mainly contemporary concepts of world literature and confronts them with interpretive practices. Focusing on the reception of Marcel Proust in Poland, Jarmuszkiewicz discusses ways of using the concept of world literature to enhance reception studies. The works of Wojciech Kuczok and Jarosław Iwaszkiewicz allow to juxtapose two models of reading Proust – one in which the writer emulates Proust and one that is about creative transformation.