

Obrazy pamięci w *Bliskich wodach* Juliena Gracq

Justyna Bajda

Uniwersytet Wrocławski

Twórczość Juliena Gracq (właśc. Louis Poirier, 1910–2007) zaistniała w świadomości polskich czytelników pod koniec ubiegłego wieku, kiedy „Literatura na Świecie” poświęciła pisarzowi jeden ze swoich zeszytów¹, zamieszczając obszerne studium Bernhild Boie, wprowadzające do dzieł zebranych tego autora, oraz fragmenty jego utworów². Kilka lat później ukazały się też przekłady trzech powieści Francuza, dokonane przez Adama Wodnickiego³.

W tekście pióra badaczki twórczości ostatniego grand seigneur literatury francuskiej po raz pierwszy została dostrzeżona kwestia plastyczności języka oraz wielopoziomowości obrazowych odniesień w prozie Gracq. Boie sporo miejsca poświęciła sposobom zmysłowego postrzegania rzeczywistości przez pisarza oraz powracającej w jego prozie potrzebie sięgania w przeszłość poprzez kreowanie ciągów wyobrażeń wynikających bezpośrednio z poczucia „współbrzmienia» człowieka i świata”⁴, z harmonijnego zestrojenia z rytmem ziemi, z intuicji wiecznego ruchu, z marzenia o istnieniu „wszechogarniającej, zgodnej z prawami natury całości”⁵. Imaginacja autora *Bliskich wód* nieustająco tworzyła nowe, a pamięć wywoływała z przeszłości zapamiętane obrazy, które zaczynały ze sobą korespondować, współistnieć i przenikać się. Jak pisze Boie:

Z tego kruchego poczucia łączności, jakie nawiązuje się między człowiekiem a zmysłowym światem, rodzą się u Gracq serie obrazów i zmiennych wątków, delikatnych, płynnych, scalających w jednym ruchu, w jednym uniwersalnym oddechu człowieka i ziemię, rozpraszających nieprzejrzystość ciał w przejrzystość atmosfery [...]⁶.

Tworzony przez prozaika asocjacyjny łańcuch wspomnień, marzeń i aluzji kulturowych pozwalał na wprowadzanie do dzieł odwołań do Wagnerowskich oper, obrazów Jana Vermeera, strof Gérarda de Nerval, żeby po chwili wydobyć z przeszłości barwy i zapachy dzie-



¹ „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.

² B. Boie, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Juliena Gracq*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9 (tekst oryginalny: *Introduction*, [w:] J. Gracq, *Œuvres complètes*, ed. eadem, collab. C. Dourguin, t. 1, Paris 1989).

³ Do tej pory ukazały się następujące tytuły w przekładzie A. Wodnickiego, opublikowane przez oficynę Austeria: *Brzegi Syrtów* (*Le Rivage des Syrtes*, 2008); *Bliskie wody* (*Les Eaux étroites*, 2008); *Król rybak* (*Le Roi pêcheur*, 2009). Wcześniej, w „Literaturze na Świecie” wyszły fragmenty powieści *Brzegi Syrtów*, opowiadanie *Droga* (*La Route*) pochodzące z tomu *La Presqu'île*, esej *Bliskie wody* oraz wprowadzenie do sztuki *Król rybak* (powstałe 20 lat po wydaniu dramatu), opatrzone przez redakcję „Literatury” tytułem *Mit Graala jako opowieść otwarta*.

⁴ B. Boie, *op. cit.*, s. 109.

⁵ *Ibidem*, s. 110.

⁶ *Ibidem*, s. 110–111.



⁷ A. Jarosz, *Malarskość powieści „Brzegi Syrtów” Julienu Gracqa*, „Świat i Słowo” 2010, nr 2, s. 53–54.

⁸ J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris 1951.

⁹ Gracq nie przyjął tej nagrody, podobnie jak żadnej innej.

¹⁰ A. Jarosz, *op. cit.*, s. 53.

¹¹ *Ibidem*, s. 63.

¹² Zob. A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

¹³ B. Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève 1989.

ciństwa. Te procesy skojarzeniowe zawsze są u Gracqa dynamiczne i zmienne. Z jednej strony budują odpowiedniki, ale z drugiej mogą też prowokować ostre zderzenia bądź powstawanie nowych jakości pikturalnych o walorach synestezyjnych. Tę właściwość obrazowania pisarza podkreślał także Andrzej Jarosz w artykule poświęconym kategorii malarskości w twórczości Francuza:

Dynamika procesu kojarzenia obrazów u Gracqa wynika zarówno z poszukiwania pomiędzy nimi analogii, jak i akcentowania kontrastów czy opozycji oraz dążenia do efektu przemieszczenia, przeniesienia wrażeń wizualnych i ich znaczeń w nowe konteksty⁷.

Idąc tym tropem i zmierzając do odnalezienia wielowymiarowości dynamiki obrazów Gracqa, Jarosz skupił się na wydanych w 1951 r. *Brzegach Syrtów (Le Rivage des Syrtes)*⁸, najbardziej dziś znanej powieści pisarza, docenionej Nagrodą Goncourtów⁹, bogatej w różnego typu odniesienia malarskie na kilku poziomach tekstu. Badacz analizował funkcjonowanie obrazów w sugestywnych przywołaniach bądź jednoznacznych opisach konkretnych dzieł, w ekfrazach imaginacyjnych, w odwołaniach do określonych rodzajów i gatunków malarskich, w nawiązaniach do cech formalnych i stylistycznych wybranych malarzy, w umieszczaniu bohaterów powieści w świadomie kreowanych dla nich kontekstach pikturalnych¹⁰. A jednak zależności te ciągle jeszcze nie wyczerpują bogactwa powinowactw *Brzegów Syrtów*. W konkluzji swoich rozważań pisał Jarosz:

Malarskość dzieła Gracqa zdaje się wykraczać [...] poza akcentowany [...] związek słowa i obrazu. Wizualność i wizyjność powieści to także kwestia indywidualnych odczuć towarzyszących lekturze. Atmosfera opowieści, jej sugestywność, impresyjność oraz wieloznaczność czynią z *Le Rivage des Syrtes* synonim tajemnicy i obraz miejsca wykraczającego poza czas i melancholijnego. Symbol przemijającego świata, ponad którym wiszą złowieszcze gwiazdy...¹¹

Wprowadzona przez badacza kategoria odbiorcy okazuje się bardzo istotna przy podejmowaniu lektury prozy Gracqa w perspektywie intersemiotycznej. Zestawienie dwóch różnych tekstów kultury zawsze dokonywane jest przez kogoś, a nie zawsze musi to być autor dzieła. Niekiedy osobą taką bywa wydawca bądź redaktor, wzbogacający tekst o ilustracje, ale przede wszystkim właśnie czytelnik, który może ujawnić owe „indywidualne odczucia towarzyszące lekturze” – zależne od kształtu własnej świadomości estetycznej i kulturowej. To ostatecznie dopiero w umyśle odbiorcy, dzięki wzorcom czerpanym z pamięci i nowym wyobrażeniom, mogą dokonać się procesy konkretyzacyjne, pozwalające na indywidualną interpretację jednego dzieła w kontekście innego¹². Kwestie te szeroko omawia także Bernard Vouilloux w książce *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*¹³, w której systematyzuje związki słowa i obrazu w twór-

czości autora *Brzegów Syrtów*. W swojej typologii relacji intersemiotycznych wyszczególnia kilka typów referencji. Pierwszy z nich łączy się z sięganiem po najbardziej ogólne terminy odsyłające do sztuk plastycznych, takie jak dzieło, obraz, płótno czy *panneau*. Kolejne poziomy to odwołania do technik malarskich (olej, fresk, akwarela) oraz tematycznych rodzajów obrazów (portret, pejzaż). Mogą jednoznacznie wskazywać konkretne dzieła, których tytuły (często wraz z atrybucją) pojawiają się w tekście. Dużo rozleglejsze odniesienia stanowią sugestie stylistyczne, kompozycyjne bądź ikonograficzne, które kierują odbiorcę w stronę indywidualnego stylu artysty bądź szerzej – stylu malarskiego¹⁴.

Plastyczność języka twórczości Gracq nie budzi wątpliwości badaczy. Szczególnie podkreśla się znaczenie obrazu w dwóch jego najwcześniejszych powieściach: *Au Château d'Argol* (1938) oraz w *Un Beau ténébreux* (1945), a później także w *Brzegach Syrtów*, ale nie są to jedyne książki pisarza bogate w odniesienia o charakterze pikturalnym.

Obrazy *Bliskich wód*

Ćwierć wieku po wydaniu *Brzegów Syrtów*, w 1976 r., Gracq opublikował *Bliskie wody* (*Les Eaux étroites*)¹⁵ – utwór równie zasobny w poetyckie wizje, których nieprzerwany strumień wywołują „doświadczenie, spotkanie, pejzaż, wizja dzieciństwa, fragment wiersza, obrazu lub muzyki”¹⁶. To tekst trudny do jednoznacznego określenia genologicznego: krótki utwór epicki, esej, poemat prozą, a może raczej literatura fragmentów, które z biegiem lat nabrały w twórczości Gracq tak istotnej rangi. Z pewnością przyjęta w *Bliskich wodach* forma narracji, oparta na licznych dygresjach i aluzjach kulturowych, była dla pisarza nie mniej ważna niż twórczość fabularna i rozwijała się równoległe do niej, począwszy od 1945 r., kiedy autor zaczął prowadzić krótkie notatki na różne tematy¹⁷.

Dzieło jest zapisem wędrówki narratora łodzią po Èvre, niewielkim lewym dopływie Loary. To rzeka dzieciństwa Gracq, przemierzana w poszukiwaniu odczuć doznawanych przed laty i nakładanych na wrażenia rejestrowane współcześnie. Źródłem pikturalnych impulsów jest sam akwen oraz rozciągający się wzdłuż jego brzegów krajobraz, przesuwany przed oczami płynącego. Widok rwie się na pojedyncze kadry i podsuwa tak pamięci, jak i wyobraźni kolejne ogniwa rozbudowanych łańcuchów skojarzeń.

Już na pierwszych stronach *Bliskich wód* czytelnik otrzymuje wyjaśnienie, w jaki sposób bohater będzie opowiadał o swojej wyprawie rzeką, a równocześnie podróży w przeszłość, w której poszukuje sił tworzących pogmatwane „linie naszego życia” i próbuje przeniknąć „ukryty w nas »szyfr«”¹⁸:

I tak, jak kartkowany na chybił trafił album rodzinnych fotografii, opowiadając nam o przeszłości, lecz przeszłości wyblakłej i jakby wytartej już z ży-



¹⁴ Kilka lat później B. Vouilloux tworzy kompletną typologię tych relacji, opartą na zależnościach między słowem a obrazem o charakterze *in praesentia* oraz *in absentia*: *La Peinture dans le texte XVIIIe–XXe siècle*, Paris 1995. Omówienie typologii Vouilloux – zob. J. Bajda, „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 7–22.

¹⁵ J. Gracq, *Les Eaux étroites*, Paris 1976.

¹⁶ B. Boie, *op. cit.*, s. 130.

¹⁷ *Ibidem*, s. 150.

¹⁸ J. Gracq, *Bliskie wody*, przeł. A. Wodnicki, Kraków–Budapeszt 2008, s. 7.



¹⁹ *Ibidem*, s. 7-8.

²⁰ *Ibidem*, s. 40.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*. Na kwestię światła jako najistotniejszego środka malarskiego wykorzystywanego przez Gracq'a w *Brzegach Syrtów* zwracał uwagę A. Jarosz (op. cit., s. 60).

²³ *Ibidem*, s. 9.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Chodzi o książkę *Le Grand Meaulnes*, je-dyną powieść francuskiego pisarza Alaina-Fourniera (1886-1914), wyd. w 1913 r.; pierwsze polskie tłumaczenie, pióra A. Iwaszkiewicz, pt. *Mój przyjaciel Meaulnes*, ukazało się w 1938 roku.

²⁶ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 10.

wych zdarzeń, jednak jeszcze niewypowiedziane osobistej, przekazuje nam krzepiącą świadomość zakorzenienia, przesycając ją równocześnie owym niezwykłym tonem uśmiechającego się blado „wiednięcia”, tak owe miejsca, uchylając przed nami tajemniczo rąbek zasłony przeszłości, niosą w sobie zapowiedź kolorów naszego przyszłego życia [...]”¹⁹.

„Album”, „fotografie”, „wyblakła przeszłość”, „kolory [...] przyszłego życia” – w ten piktoralny kontekst łączący czasy minione z teraźniejszością, a pamięć z wizją przyszłości, zostaje wpisana cała wędrówka doliną Èvre. Pojedyncze kadry natury wydobywane z krajobrazu rozciągającego się wzdłuż rzeki mogą przywoływać określony typ malarstwa, twórczość jednego artysty bądź tytuły konkretnych dzieł. Dużą rolę odgrywa w tym procesie światło, a właściwie jego niestałość, zanikanie, niekiedy też oczekiwanie na przejaśnienie i wydobycie dnia z mroku bądź deszczowej aury. To dzięki reakcji na „kaprysy światła i cienia, dzielące między siebie czas upływającego dnia”²⁰, przypominają się płótna Salomona van Ruysdaela, na których malarz potrafił oddać nagle przejaśnienia „mokrego, północnego nieba”²¹, albo niewielki obraz Tycjana *Madonna z króliczkiem*, który wprawia w zachwyty „światlistszym i cieplejszym przejaśnieniem o zmierzchu, tuż nad krawędzią horyzontu”²².

Mijany krajobraz pobudza też inne zmysły, prowokując powstawanie synestezyjnego ciągu asocjacji odsyłających ostatecznie do obrazów dzieciństwa. Płatanina zwisających nad rzeką gałęzi przypomina rytuał związany ze spływem po Èvre, a ten z kolei – fakturę łodzi pokrytej „gruzłami smoły”²³ i zapamiętany smak ostrej słodczy „cieplej lemoniady”²⁴. Te pojedyncze bodźce łączą się z opisem festynu w książce *Mój przyjaciel Meaulnes*²⁵, finalnie przywołując przechowywany w pamięci obraz wiejskiego odpustu.

W przypadku prozy *Bliskich wód* zaproponowany przez Vouilloux podział na poszczególne typy odniesień słowa do rzeczywistości pozatekstowej staje się jedynie punktem wyjścia opisu skomplikowanej siatki tych zależności. Gracq tworzy nową jakość za pomocą synestezji i wielopoziomowych sugestii. Fragmentaryczność i mozaikowość, nagłość pojawiania się i przemijalność wizji – to zasadnicze wyznaczniki obrazowania pisarza. O wywoływanych z pamięci widokach wypowiada się on następująco:

W moim wspomnieniu nie ma nic bardziej zdumiewającego niż ta godna miniaturzysty różnorodność krajobrazów, które na przestrzeni zaledwie kilku kilometrów towarzyszą krętemu biegowi rzeki: zdają się następować po sobie wraz z ruchem łodzi ślizgającej się po stojącej wodzie o kolorze mocno rozcieńczonej kawy, zmieniając się kolejno z ospałą prędkością dekoracji na obrotowej scenie albo płócien dioramy, które w Lunaparku rozwijają się i zwijają, przesuując się wolno przed oczami pasażera siedzącego w przyśrubowanej do podłogi gondoli²⁶.

Podobnie Gracq odbiera i na nowo notuje w pamięci widoki rozciągające się wzdłuż Èvre współcześnie. Wielokrotnie powtarza się ten sam schemat pochwytowania rzeczywistości: narrator wyłapuje pojedyncze obrazy, które wraz z następnym ruchem wiosła zmieniają się, ale ta krótka chwila, kiedy wzrok się zatrzymuje, wystarcza do przywołania kolejnych odniesień, reminiscencji innych miejsc istniejących w innym czasie. Tak dzieje się np. z obrazem mokradła: „pojawia się [on] na chwilę tuż za mostem, [...] ustępuje natychmiast wizji nizinnych rzek [...]”²⁷. Te migawkowe objawienia Gracq nazywa wręcz zmieniającymi się przeźrocami w rzutniku²⁸. Raz zobaczone w dzieciństwie, utrwaliły się we wspomnieniach:



²⁷ *Ibidem*, s. 15.

²⁸ *Ibidem*, s. 23.

²⁹ *Ibidem*.

Każdy obraz odciskał się w dziewiczym wosku dzieciństwa jako czysty element stopu, a zarazem wzorcowy model. Słowa-klucze, jeszcze nieużyteczne, niezrozumiałe [...] utrwalały się podczas wycieczki w postaci niemych jeszcze obrazów, które czekały tylko, aby przemówić, od początku narzucając wrażenie jakiegoś skrótu²⁹.

Po latach powracają wzbogacone o nowe aluzje i konteksty kulturowe. Przemawiają strofami ulubionych poetów, płótnami mistrzów. Jeden z tych „slajdów” pamięci miał szczególne znaczenie i został nacechowany nie tylko topograficznie, ale też temporalnie. To obraz stanowiący punkt kulminacyjny wędrówki wodami Èvre – widok zamku La Guérinière, ciągle ten sam o jednej popołudniowej godzinie, przywołujący strofy Nerval’a i Arthura Rimbauda, dzieło Vermeera i dźwięki wirginału:

Nowy zakręt Èvre odsłania wreszcie sylwetkę zamku, widzianą z ukosa, w niepełnym profilu: jeszcze jest, jest ciągle o tej samej utrwalonej w pamięci godzinie, czwartej po południu.

„A potem zamek z cegieł, narożach z kamienia,
O szybach zasnutych barwami czerwieni,
Za zasłoną drzew parku, w zwierciadle strumienia
Podwojony wśród kwiatów oprawnych zielenią”.

[...]

Powtarzam sobie teraz półgłosem wiersze Nerval’a. Te z *Odelettes* nie są najwyższych lotów, nic nie zapowiada jeszcze cudownych, orfickich sonetów z ostatniego zbioru, lecz urok, jaki z nich płynie, jest nieodparty: ich czuły, wysoki ton jest jak dźwięk starego klawiszowego instrumentu – szpinetu, lub może raczej owego elżbietańskiego wirginału, przesycającego magią jeden z najbardziej chyba nieodgadnionych obrazów Vermeera; obrazu, który – rzekłbyś – cały wibruje przejrzystym tonem, wzbudzonym przed chwilą dotknięciem zawieszonoego teraz nad klawiszem palca. Na to wezwanie lekki i jasny, choć nocny już opar, unosi się z rzeki i płynie nad łąkami, jak w scenie z *Sylwii*, gdy śpiewa Adrianna – i już w miejsce owej białej magii – buko-



³⁰ *Ibidem*, s. 19–21. Fragment wiersza G. de Nerval *Fantasie* (tomik *Odelettes*, 1834). Przywołany tytuł *Sylwia* (*Sylvie*) to opowiadanie Nerval z 1853 r. (tom *Córki ognia* [*Filles du Feu*, 1856, pol. 1993]). Fragment utworu A. Rimbauda pochodzi z *Iluminacji* (*Illuminations*, 1886, pol. 1973). Obraz Vermeera: *Kobieta przy wirginalu*, 1673–1677, National Gallery, Londyn.

³¹ *Ibidem*, s. 46. Noël Devaulx (właśc. René Forgeot, 1905–1995), francuski pisarz i nowelista. Mowa o nietłumaczonym na język polski utworze *En marge du cadastre* (pierwodruk: „Confluences” 1944, nr 31, a następnie w zbiorze: *L’Auberge parpillon. Nouvelles, post-face* J. Paulhan, Paris 1945).

³² J. Gracq, *Bliskie...*, s. 13.

³³ *Ibidem*, s. 27–31.

³⁴ *Ibidem*, s. 32.

³⁵ *Ibidem*, s. 11. Nazwisko E. A. Poe’go i tytuły jego nowel (*Zagłada domu Ushe’rów*, *Rękopis znaleziony w butli*, *Zabójstwo przy Rue Morgue* i in.) wielokrotnie powracają podczas tej podróży.

³⁶ G. Bachelard, *Zamarte wody w marzeniach Edgara Poe*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *idem*, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. *idem*, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

³⁷ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 13.

³⁸ *Ibidem*, s. 27.

³⁹ *Ibidem*, s. 13.

licznej i trochę naiwnej – pamięć przywołuje wiersz Rimbauda:

„...dłoń mistrza budzi szpinet łąk; idzie gra w karty na dnie jeziora, lustra pieszczoszek i królowych, a są i święte i welony, dzieci harmonii i bajkowe chromatyki gdzieś po zachodniej stronie nieba”³⁰.

Poetyckie wersy Nerval’a i Rimbauda nie są jedynymi odniesieniami literackimi włączanymi w strumień asocjacji. Podczas wędrówki wodami Èvre pojawia się baśń Noël’a Devaulxa *En marge du cadastre* (Na marginesie Księgi Wieczystej), przywołana, żeby napomknąć o marzeniach zatrzymania chwili³¹; w innym miejscu – opiumowe wizje Thomasa de Quinceya, rządzące się swoim własnym, nierealnie spowolnionym czasem³²; ale też ilustracja z *Szuanoów* Honoré de Balzaca³³, a zaraz potem *Dom parowy* Jules’a Verne’a³⁴. Wiernym towarzyszem wyprawy jest jednak przede wszystkim Edgar Allan Poe, którego nowela *Artysta pejzażu* swego czasu urzekła narratora przez „obraz całkowicie nieruchomej wody i równocześnie jednostajnej prędkości czółna [...]”³⁵. To już tylko krok od powołania się na Gastona Bachelarda³⁶, którego analiza żywiołu wody w opowiadaniach Poe’go towarzyszy akwaticznym obrazom *Bliskich wód*. Èvre jest bowiem zarazem źródłem i obszarem przechowywania wspomnień, piękna i podziwiana, ale także melancholijna, milcząca, zimna, nieruchoma i martwa; w końcu też określa graniczną przestrzeń między bezpiecznym i rozpoznany światem brzegu a zawsze niepewną, ciężką i pochłaniającą wszystko mroczną głębią:

Ocieężała „czarna woda”, woda pożeraczka cieni [...] – oto tu była, dana mi ze swym ziemistym zapachem korzeni i mułu, ze zmywającym wszystko snem: wchłaniająca w siebie, zaparzająca wolno zwiędłe liście, które osypywały się z jesiennych drzew. Gdy się w niej zanurzałem, zawsze czułem się nieswojo: była zimna, martwa, bez kręgów, rozprysków, jakbym nurkował, przebijając się przez błotnistą warstwę rzęsy³⁷.

W innym miejscu zmierzenie się z wodami Èvre zostaje wręcz porównane do zejścia do najniższych pokładów krainy podziemia:

sama myśl o zanurzeniu się w tej nieruchomej wodzie, zasnutej cieniem czarnym buków, przyprószonej warstwą unoszących się, na wpół zaparzonych liści, o kształcie brunatnych czółenek, jest równie niewyobrażalna, jak myśl o zanurzeniu się w Tartarze³⁸.

Całkowite oddanie się nurtowi rzeki to także możliwość przyjęcia nowej perspektywy postrzegania przybrzeżnych obszarów. Łódź staje się łącznikiem między dwiema przestrzeniami: „Z biegiem Èvre” – wspomina narrator – „wpływało się w rewiry niedostępne dla świata; tylko łódź była kluczem otwierającym wejście”³⁹. Stanowiła przejście w sferę ciągle jeszcze realną, istniejącą tu i teraz, ale broniącą do siebie dostępu. To jeden z tych obszarów, które często po-

wracają w twórczości Gracqa. Pisze o nich Boie, że są to „graniczne pejzaże – brzegi morza, pogranicza, pustkowia – nadzwyczajne sytuacje – wojna, wakacje. Ich wspólnym mianownikiem są nieokreślone strefy odosobnienia i intymności, gdzieś między obecnością a nieobecnością”⁴⁰. W *Bliskich wodach* jest to także przejście w inny wymiar: obrazów pamięci, wspomnień, rojeń i marzeń, przywracanych bądź powoływanych do życia; obrazów powracających pojedynczo lub całymi sekwencjami, nakładanych na siebie, płątanych, rozszczepianych na mniejsze albo scalających się w ogromne synestezyjne wizje, nieustająco prowokujących następne i jeszcze następne. A to wszystko dzięki sile pamięci, rozumianej przez Gracqa inaczej, niż chciał Marcel Proust, wprowadzając na karty swojej powieści magdalenkę, niknącą wraz z kolejnym zamoczeniem w herbacie. Pisarz notował, że u Prousta „przeszłość nigdy nie **śpiewa**”, a jego czas jest „najzwyczajniejszą terażniejszością”, „zniecieruchomiałą” i „panoramiczną”⁴¹. Obrazy Gracqa potrzebowały czegoś dokładnie odwrotnego, co określał on mianem „mechaniki przepływów”⁴² – ciągłego ruchu, pobudzania do życia, energii, którą narrator *Bliskich wód* zestawia z wpływem kunsztownej, wielogłosowej i wielotematycznej fugi oddziałującej na wszystkie zmysły:

od skrzęsanych nią iskier zajmują się obrazy – wszystkie drogie mi, dawno zasnute cieniem obrazy; gorzeją, zapalają się jeden od drugiego; płomień, jak kręta, prochową ścieżką, biegnie lotem błyskawicy przez uspiiony świat, wzdłuż jakichś sekretnych pęknięć, warstw i rok po roku – z doświadczenia w doświadczenie, z lektury w lekturę, od jednego ważącego w życiu spotkania do innego, zawsze naznacza je mym znakiem⁴³.

Ta pojawiająca się nagle energia, czerpana z pokładów budowanego przez lata *musée imaginaire* i odkładanych w nim „na potem” wido-ków, słów i dźwięków, staje się źródłem bogactwa obrazowania Gracqa.

Kolory *Bliskich wód*

Jednym z zasadniczych środków warunkujących obrazowość tekstu literackiego jest kolor, wprowadzany do utworu poprzez odniesienia do desygnatów rzeczywistości, budowanie świata przedstawionego w sposób oparty na określonej tonacji, kontrasty czy wyodrębniane dominanty barwnej. Kolor uzupełnia i wzbogaca inne pojawiające się w tekstach sugestie pikturalne.

Chromatyczne ukształtowanie przestrzeni *Bliskich wód* zostało ograniczone do zaledwie kilku barw, silnie nacechowanych emocjonalnie. Èvre była i pozostała przede wszystkim „głęboka i czarna”⁴⁴. Wody rzeki, zarówno te, które narrator widzi wokół siebie, jak i te, które przywołuje pamięcią, są jednoznacznie mroczne, wręcz „ociężałe” od czerni⁴⁵, przybierają barwę „brzegowych mułów” („*les couleurs de la glaise*”)⁴⁶ bądź odcieni brązu, niektórych trudnych do jedno-



⁴⁰ B. Boie, *op. cit.*, s. 120.

⁴¹ J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris 1980, s. 106–108; cyt. za: B. Boie, *op. cit.*, s. 125.

⁴² B. Boie, *op. cit.*, s. 113.

⁴³ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 33–34.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 14.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 13, 14.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 17 (*idem*, *Les Eaux...*, s. 25).



⁴⁷ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 14 (*idem*, *Les Eaux...*, s. 20). A. Wodnicki przekłada określenie „couleur de réglisse” jako „jasny brąz”, co odsyła raczej do barwy suszonych korzeni lukrecji. Są one wykorzystywane głównie w produkcji cukierków o ciemnobrązowej (niemal czarnej) barwie i ziołowo-gorzakawym posmaku, we Francji bardzo rozpowszechnionych, w Polsce niecieszących się popularnością. We Francji „kolor lukrecji” jest kojarzony przede wszystkim właśnie z barwą tych karmelków.

⁴⁸ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 22.

⁴⁹ E. Poe, *Milczenie*, [w:] *idem*, *Kruk. Wybór poezji*, przeł. B. Beaupré, Kraków 1910, [http://pl.wikisource.org/wiki/Milczenie_\(Poe,_1910\)](http://pl.wikisource.org/wiki/Milczenie_(Poe,_1910)) (data dostępu: 12.08.2020).

⁵⁰ *Idem*, *Wyspa Czarodziejki*, [w:] *idem*, *Kruk...*, http://pl.wikisource.org/wiki/Wyspa_Czarodziejki (data dostępu: 12.08.2020).

⁵¹ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 23, 27, 45, 49.

⁵² *Ibidem*, s. 49.

⁵³ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁵ G. Bachelard, *op. cit.*, s. 145–146.

znacznego wyobrażenia, jak kolor lukrecji („couleur de réglisse”)⁴⁷. Na ciemną tonację wody wpływ ma także cień urwistych brzegów, zdających się „wlewać atrament i jeszcze bardziej pogłębiać milczenie”⁴⁸, co po raz kolejny odsyła do obrazów Poego, jak ten pochodzący z poematu *Milczenie*, w którym bohater zaklina naturę: „Wówczas zawrzałem gniewem i rzuciłem klątwę milczenia na rzekę i nenufary, na wicher, las, niebo, grzmoty i na wieczne nenufarów westchnienia”⁴⁹. Albo inna wizja, opisywana przez Poego w *Wyspie Czarodziejki*, tak bliska zaciętej, melancholijnej Èvre:

Drugi kraniec wyspy, pogrążony był przeciwnie, w jak najczarniejszych ciemnościach, a wszystko było tam owiane ponurą melancholią, niepozbawioną jednak spokoju i piękności. [...] Cienie drzew osuwały się ciężko w fale strumienia, jak gdyby się w nich topiąc, i przenikały wodny żywioł coraz to głębszą ciemnością⁵⁰.

Ta sama monochromatyczna tonacja określa nie tylko wody rzeki, ale też mijane po drodze wybrzeże: oko rejestruje czerń świerków, buków i głębokich cieni⁵¹, szarość trzciny⁵², rdzawy kolor suchego igliwia⁵³. Podobnie jak w innych sytuacjach, także dostrzegane wokół barwy przywołują obraz innej przestrzeni i innej rzeki, ale o tym samym ciężarze ołowiu i zielonkawego półmroku, po raz kolejny budujących złowrogą ciszę:

Kiedyś, dużo później, rzeka przepływająca przez krainę Argol niosła w sobie wspomnienie tej ołowianej wody, mroczniejącej nagle w cieniu brzegów jak od narastającej, gradowej chmury. [...] zapadała przytłaczająca, niemal złowróżbna cisza, tak jakbym nagle, w zielonkawym półmroku otulonej całunem wody, wpływał w królestwo Cieni⁵⁴.

To obraz bardzo bliski tym, które odnajdujemy w interpretacji żywiołu wody w utworach Poego. Rozważania Bachelarda wokół „Rzeki Milczenia” opisywanej w *Eleonorze* równie dobrze mogłyby pojawić się w kontekście *Bliskich wód*:

Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela natura, wiodąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko – razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębokiej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas.

Wystarczy powiew wieczornego wietrzyku, by milcząca woda znów się rozszumiała... Wystarczy blask księżyca, tak łagodny, tak blade, by nad falą, muskając ją stopami, znów popłynęło widmo⁵⁵.

Krótkie chwile rozjaśniające mroczne głębiny Èvre i monochromatyczne tło wybrzeży także występują w *Bliskich wodach*, choć zale-

dwie kilka razy wiążą się z wprowadzeniem do obrazowania mocnego akcentu kolorystycznego. To niewielkie plamy zieleni⁵⁶ i „matowej, zgaszonej bieli”⁵⁷ przybrzeżnej roślinności albo dostrzeżony w wodzie srebrzysty łuk pstrąga⁵⁸. W pamięci narratora powraca również „morska zieleń” („*vert d'eau*”)⁵⁹ – kolor łodzi ojca. I jeszcze dwa określenia, znacznie subtelniejsze w wyrazie. Kiedy Gracq pisze o trudzie mierzenia się z rzeczonym nurtem, skontrastowanym z idealnie gładką taflą wody, odwołuje się do malarstwa chińskich pejzażystów z epoki Song i do motywu łodzi płynącej samotnie w górę rzeki. Gwasze przywołują uczucie spokoju i bezpieczeństwa, wynikające z całkowitego oddania się rzece i zawierzenia jej nurtowi jak nitce Ariadny. We wspomnieniach lawowanych rysunków pojawia się metaforyczny obraz barwnej ciszy: „przez długie minuty Łódź sunie w błękitnej, wodnej ciszy, gdy słońce i zalesione stoki zatrzymują najlżejsze nawet tchnienie wiatru”⁶⁰. Gracq określił ją mianem „*glauque*” („*silence glauque*”)⁶¹, odcienia zieleni wpadającego w błękit, interpretowanego też jako bladły błękit bądź delikatna błękitna szarość. Często określa się tym terminem barwność wody, podkreślając jej zielonkawy, niestały odcień, a także transparentność⁶².

Równie ulotna wizja występuje w opisie Doliny Bez Powrotu: „beładne kępy nagich brzoź o cieniuteńkich gałązkach wypełniają wnętrze wąwozu srebrzystoszarym puchem, tak delikatnym, że wziąć go można za podnoszącą się mgłę”⁶³. W polskim tłumaczeniu określenie brzożowych witek widzianych w masie nabiera wręcz baśniowego charakteru, choć Gracq nie dążył tu do aż takiego poetyckiego obrazu kolorystycznego. Jego brzozy mają kolor szary czy wręcz mysi („*couleur gris souris*”)⁶⁴.

W nadbrzeżnym pejzażu *Bliskich wód* najistotniejsza okazuje się jednak barwa żółta. Nie jest to przypadek, bo kolor powraca w całym dziele Gracq, łączony głównie z malarstwem Paula Gauguina i Vermeera oraz właśnie z brzegami Loary, a szczególnie z porastającymi je topolami. To także kolor paradoksalny: równocześnie dzieciństwa i jesieni – znamienia starości i kresu. Siłę i znaczenie owej barwy dla Gracq podkreśla także Vouilloux: „Cykliczność pór roku jest całkowicie zdominowana przez panowanie jesieni i dzieciństwa, w czasie którego żółty był wyznacznikiem starości”⁶⁵.

Barwa ta okazuje się zatem naznaczona u Gracq podwójną siłą asocjacyjną – topograficzną i temporalną⁶⁶. Nie inaczej dzieje się też w *Bliskich wodach*, gdzie dostrzegane w nadbrzeżnej roślinności odcienie żółci stają się kolejnym łącznikiem między teraźniejszością a przeszłością. Jeden z najbogatszych opisów, skalający widok współczesny z okresem dzieciństwa narratora, zbudowany został na dwóch różnych akcentach żółcieni janowców, odbijających się od tła czarnej zieleni krzewów. To kolor wiosny, a jednak i tu jawi się jako „marowy”, „smutny”, „zwiędły”, zderzony w niemal turpistycznym obrazie z „liszajem, naroślami granitu”. Równocześnie jest to mocny impuls wywołujący kolejne elementy w sekwencjach nieustających skoja-



⁵⁶ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 20, 44, 45, 50.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 44.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 25 (*idem*, *Les Eaux étroites...*, s. 35). A. Wodnicki oddaje ten kolor jako „zielony”.

⁶⁰ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 39.

⁶¹ *Idem*, *Les Eaux...*, s. 57.

⁶² Zob. A. Mollard-Desfour, *Glauque*, [w:] *eadem*, *Le Bleu. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XXe-XXIe*, Paris 2013. W polskim tłumaczeniu A. Wodnickiego w celu oddania niepowtarzalnego charakteru spływającej zewsząd ciszy zostały użyte dwa przymiotniki: „błękitna, wodna”.

⁶³ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 45.

⁶⁴ *Idem*, *Les Eaux...*, s. 65.

⁶⁵ B. Vouilloux, *De la peinture...*, s. 145; oryg.: „Le cycle des saisons passe tout entier sous la domination de l'automne – et l'enfance, dont le jaune était la couleur, sous le signe de la vieillesse”.

⁶⁶ Zob. *ibidem*, s. 143.



⁶⁷ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 43.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 46.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 47.

⁷¹ B. Vouilloux, *De la peinture...*, s. 147; oryg.: „[la couleur jaune] elle remplit l'objet, et celui-ci, en la cernant, l'intègre comme une composante significative située sur le même plan que les autres déterminations identificatoires, la forme, la matière et le relief. Ou bien elle le débordé, le dépasse, comme si elle n'émanait pas de l'objet, mais d'une recomposition de celui-ci: la couleur, intrinsèque à l'objet, semble s'en être détachée pour lui revenir comme ce qui libère son essence la plus profonde. De paramètre physico-chimique entrant dans la constitution des choses, elle est devenue, à la faveur de ce détour par la peinture, pure intensité, mobile et autonome: ce jaune qui donne à voir”.

⁷² Debiutancka powieść J. Gracq'a *Au Château d'Argol* została wysoko oceniona przez A. Bretona i krąg surrealistów. Pisarz stworzył też esej biograficzny poświęcony malarzowi: André Breton. *Quelques aspects de l'écrivain*, Paris 1948).

⁷³ Nota biograficzna w: „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 248.

rzeń – od uczuć towarzyszących w przeszłości spotkaniom z żółtymi krzewami janowca po dźwięki fletu z Wagnerowskiego dramatu:

[widzi się] w okresie kwitnienia przede wszystkim dwa odcienie żółci, subtelnie różniące się, lecz związane w nierozzerwanie smutną parę: intensywną żółć janowca i osią żółć kolcolistu; pierwsza, świeższa, o bardziej siarkowym odcieniu, lepiej dostrojonym do cierpkiej gamy wiosny, druga dojrzalsza, jak stare wino, zgęszczona, a równocześnie przytłumiona, skrząca się w czarnej zieleni krzewów, jak ogień wspinający się po suchych kolcach zarośli. Kocham, zawsze kochałem najprawdziwszym uczuciem (choć niepozabawionym melancholii) te stoki skropione martwą żółcią, z wyrzynającymi się, zżeranymi liszczami, naroślami granitu: tę wdowią wiosnę o zapachu późnej jesieni i kolorze jesiennych jagód – i tę smutną i zwiędłą żółć, z którą lepiej niż barwa wrzosu zestrząją się opadający albo wznoszący się żalostnie i czule głos fletu pasterza z *Tristana*⁶⁷.

„Martwość” żółci czy niemal fizycznie doznawany ból przy postrzeganiu koloru pojawia się też w kilku innych passusach *Bliskich wód*. „Martwa żółć tojadów” płami „nieurodzone doliny”⁶⁸, stoki bywają „upstrzone” bolesnym dla oka kontrastem różu i ostrej żółci⁶⁹. Bodajże raz jeden w całym tomiku kolor żółty zmienia swoje nacechowanie i jest łączony z ciepłym, wręcz „smacznym” promieniowaniem słońca, które „choć niskie, znów wypełnia po brzegi dolinę nieco bardziej żółtawym i jakby owocowym światłem”⁷⁰.

Podobnie jak w innych książkach Gracq'a, także w *Bliskich wodach* ciągle balansowanie między terażniejszością a przeszłością, wydobywanie obrazów z pamięci zachodzi m.in. dzięki barwie żółtej. Dla pisarza nie miało znaczenia, czy była to żółć Gauguinowskich płócien, czy też żółć janowców i tojadów porastających zbocza. Staje się kolorem, który, jak pisał Vouilloux, „pozwała zobaczyć”:

[żółć] wypełnia przedmiot, a ten pochłania ją i integruje jako element znaczący i równoznaczny z innymi określeniami identyfikującymi, takimi jak forma, materiał i faktura. Albo też kolor wręcz wylewa się poza obiekt, jakby nie emanował z niego samego, ale z jego ponownego zaistnienia. Wydaje się, że kolor, właściwy danemu obiektowi, oderwał się od niego, żeby powrócić jako substancja, która zdoła uwolnić jego najgłębszą istotę. Z opisującego przedmiot parametru fizyko-chemicznego kolor stał się, dzięki tej wędrówce poprzez malarstwo, czystą intensywnością, mobilną i autonomiczną: **to** żółć, która pozwala zobaczyć⁷¹.

* * *

Julien Gracq dzięki wizyjności obrazowania swojej pierwszej powieści *Au Château d'Argol*, został okrzyknięty przez André Bretona surrealistą⁷²; w latach 50. XX w., w okresie rozkwitu *roman nouveau*, uznano pisarza za „akademika”⁷³. On sam nigdy nie chciał być identyfikowany z żadnym modnym kierunkiem ani nurtem teoretycznym.

Wykraczał poza kanony i reguły, w które próbowano go wtlaczać. Narrator *Bliskich wód* mówi o sobie, że jego umysł jest tak ukształtowany, że nie boi się spotkań z nacierającymi nań zewsząd impulsami. Pojawiają się nagle, nieuporządkowane, i zaczynają nawarstwiać się w postaci prywatnego muzeum wyobraźni, w którym gromadzone są ulubione obrazy, poetyckie strofy, muzyczne frazy. Ta budowana latami intymna galeria składa się z pojedynczych wizji, wyrwanych z kontekstu słów i dźwięków, luźnych, a często też przemieszanych fragmentów, nieopatrywanych żadnym konkretnym opisem, który pozwalałby je łączyć z tą czy inną chwilą. Po latach okazuje się, że wystarczy określone miejsce, kadr pejzażu albo „godzina czwarta po południu”, żeby „te stałe konstelacje”⁷⁴ zostały wywołane z pamięci. I nawet jeżeli w chwili ich rejestrowania są zupełnie przypadkowe, to w odpowiednim momencie zaczynają pełnić rolę katalizatora pamięci, pozwalając na zderzenia nieoczywiste, sięgające po malarską wizję, słowo bądź dźwięk. Wydaje się jednak, że najbardziej intrygującą cechą obrazowania *Bliskich wód* jest nie to swobodne przekształcanie się naturalnego impulsu w obraz pozyskiwany z pokładów pamięci, ale swoista koagulacja wszystkich pobudzanych zmysłów i tworzenie wielopoziomowych odniesień, które zaczynają być utożsamiane z danym miejscem i czasem. Na tę cechę obrazowania Gracqa zwracał też uwagę Vouilloux:

nie wolno zlekceważyć kilku bardzo ważnych stron *Bliskich wód* poświęconych roli pamięci wizualnej, a dokładniej „obrazowej”, obok wspomnień „literackich” i reminiscencji „muzycznych”: chodzi o prawdziwą „koagulację”, w której obraz, dźwięk i słowo nawzajem się wzbogacają⁷⁵.

A zatem twórczy palimpsest, kolejne odkrycia współbrzmiących z sobą wizji prowokowanych chwilą, miejscem, potrzebą wspomnienia, dzieło odkrywające w słowach „zapomniane sekrety”⁷⁶. To obrazy, które pozwalają się odnajdywać każdemu tak długo, jak trwa w pamięci podróż wodami rzeki Èvre:

[...] wszystko to, co
ma kolor marzenia, z natury swej jest prorocze
i zwrócone ku przyszłości; dziś czary, które
niegdyś otwierały mi drogi, nie miałyby prawdy
ni mocy: żaden z dzisiejszych obrazów
nie byłby już dla mnie wezwaniem, a na
wszystkie spotkania, na jakie mogłaby
jeszcze umówić mnie Èvre,
już nie zdążę się
stawić⁷⁷.



⁷⁴ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 21.

⁷⁵ B. Vouilloux, *De la peinture...*, s. 133; oryg.: „il ne faut pas négliger les quelques pages très importantes des „Eaux étroites” sur le rôle de la mémoire visuelle, et plus précisément »picturale«, à côté du souvenir »littéraire« et des réminiscences »musicales« : il s’agit d’une véritable »coagulation« où l’image, le son et le mot se fécondent réciproquement”.

⁷⁶ B. Boie, *op. cit.*, s. 104.

⁷⁷ J. Gracq, *Bliskie...*, s. 52.

Słowa kluczowe

Julien Gracq, *Bliskie wody*, obrazowanie, plastyczność, kolor

Keywords

Julien Gracq, *The Narrow Waters*, imaging, plasticity, colour

References

1. **Bachelard Gaston**, *Zamarte wody w marzeniach Edgara Poe*, przeł. A. Tatkiewicz, [w:] *idem*, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. *idem*, A. Tatkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.
2. **Bajda Justyna**, „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
3. **Boie Bernhild**, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Julienu Gracqa*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.
4. **Jarosz Andrzej**, *Malarskość powieści „Brzegi Syrtów” Julienu Gracqa*, „Świat i Słowo” 2010, nr 2.
5. **Kowalczykowa Alina**, *O wzajemnym oświeceniach sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
6. **Mollard-Desfour Anne**, *Le Bleu. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XXe–XXIe*, Paris 2013.
7. **Vouilloux Bernard**, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève 1989.
8. **Vouilloux Bernard**, *La peinture dans le texte XVIIIe–XXe siècle*, Paris 1995.

Dr. habil. Justyna Bajda, prof. UWr, justyna.bajda@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0001-7402-090X

Literary scholar and art historian, she works at the Department of the History of Literature of Positivism and Young Poland of the Institute of Polish Philology of the University of Wrocław. The author of books: *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera* (Poetry and Fine Arts: On Aesthetic Awareness and Artistic Imagination of Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 2003), „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, (“Poets – They Are Painters of Words...”: Types of Relations Between Word and Image in Poetry Books of the Young Poland Period, 2010); popular science monographs: *Na przelomie wieków* (At the Turn of the Centuries, 2002), *Młoda Polska*, (Young Poland, 2003; co-author: Małgorzata Łoboz); an anthology *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (Poetry of the Second Half of the 19th Century [Positivism – Young Poland], 2007); entries in *Wielkim leksykonie literatury polskiej* (Great Lexicon of Polish Literature, 2005); several dozen articles on Young Poland and poetic-painting relations.

Summary

JUSTYNA BAJDA (University of Wrocław) / Images of memory in *The Narrow Waters* by Julien Gracq

The work of Julien Gracq (born Louis Poirier, 1910–2007) was first presented to the Polish audience at the end of the last century, when *Literatura na Świecie* (Literature in the World) dedicated him one of its issues (1999, No. 9) and published Bernhild Boie's study introducing to the collected works of this author and fragments of his texts. So far, there have been published three books of this author in Polish, translated by Adam Wodnicki (*Brzegi Syrtów* [*Le Rivage des Syrtes*], 2008; *Bliskie wody* [*Les Eaux étroites*], 2008; *Król Rybak* [*Le Roi pêcheur*], 2009).

As one of the essential features of Gracq's writing is considered the plasticity of his language. This aspect has been pointed out by both French (Boie, Bernard Vouilloux) and Polish (Andrzej Jarosz) authors. Particular emphasis is placed on the imaging of Gracq's best-known novel, *The Opposing Shore* (*Le Rivage des Syrtes*), which became the subject of Jarosz's study. The proposed article is a continuation of Jarosz's considerations, this time on the essay *The Narrow Waters* (*Les Eaux étroites*). The text focuses on the ways of creating pictorial references with the use of words, evoked by sensual impulses perceived from the reality surrounding the subject and from memory, treated by the narrator as a kind of museum of imagination, from which single words, sounds and images accumulated earlier can be extracted. All these impulses, combining and overlapping, form multi-level references, identified with a particular place and time.