



Jak czytali romantycy

Włodzimierz Szturc

WŁODZIMIERZ SZTURC

JAK CZYTALI ROMANTYCY

W wywiadzie udzielonym pismu „Tel Quel” w roku 1963 Roland Barthes usiłował wyjaśnić sprzeczność pomiędzy twierdzeniem, że każdy utwór jest dogmatyczny, a opinią, że pisarz jest przeciwieństwem dogmatyka:

Utwór jest zawsze dogmatyczny, ponieważ język zawsze jest asertywny, nawet i w szczególności wówczas, gdy otacza się mgłą oratorskich zastrzeżeń. Utwór nie może zachować nic „z dobrej wiary” autora: jego milczenia, żale, naiwności, jego skrupuły i obawy – to wszystko, co czyniłoby utwór czymś bliskim – wszystko to nie może się dostać do przedmiotu pisanego. Jeśli bowiem autor zaczyna to mówić, pokazuje tylko, jak chce, żeby mu wierzone, ale nie wychodzi z systemu teatru, który zawsze jest podejrzany. I nie istnieje język wielkoduszny (wielkoduszność to określone postępowanie, nie słowo), bowiem język wielkoduszny to zawsze jedynie język naznaczony z n a k a m i wielkoduszności – pisarz to człowiek, dla którego „autentyczność” jest niedostępna. I ani układność, ani udreka, ani humanitarność, ani nawet humor czyjegoś stylu nie zdołają przewyciężyć absolutnie terrorystycznego charakteru języka (i znów charakter ten wypływa z systemowej zasady języka, który po to, by był zupełny, potrzebuje tylko ważności, nie prawdziwości).

Ale jednocześnie p i s a n i e (w szczególnym, nieprzechodnim sensie tego słowa) to akt, który przekracza utwór. P i s a ć to właśnie zgodzić się patrzeć, jak świat w dogmatyczną wypowiedź przemienia słowo, które przecież (jeśli się jest pisarzem) chciało się uczynić naczyniem ofiarowanego sensu; pisać to przelać na innych zamknięcie naszego własnego słowa, a pisanie to tylko p r o p o z y c j a, na którą odpowiedź jest zawsze nieznaną. Pisze się, by być kochanym, a jest się czytany, nie mogąc być kochanym – i zapewne ten właśnie rozziew tworzy pisarza¹.

Założmy więc, że czytamy nie utwór i nie to, co jest napisane, ale propozycję domagającą się – no właśnie, czego – zrozumienia? miłości? uszanowania? I co właściwie dostaje czytelnik? Tekst napisany czy tekst proponowany? Barthes nie zadał tu żadnego nowego pytania, bo właściwie problem ten rozpoznali i opisali Byron w *Don Juanie* i Słowacki w *Beniowskim*, gdzie została uświadomiona cała ta obłudna namiętność do lektury zamkniętej, estetyzującej i piekielnie naiwnej. Zauważmy, że u Barthes’a pojawiło się ulubione słowo Byrona „rozziew” – czyli *hiatus* – oraz, częste u Słowackiego, ironiczne traktowanie lektury jako tropienia natchnienia i szukania jego źródeł, koniecznych do pełnego zrozumienia tzw. zamysłu pisarza. Ironiści zdawali sobie sprawę, że jedynym sensownym poziomem struktury porozumienia między autorem a czytelnikiem jest sztuczny świat udają-

¹ R. Barthes, *Literatura i znaczenie*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970, s. 310–311 (tłum. J. Lalewicz).

cy prawdziwy i bogaty kosmos wewnętrznych doświadczeń pisarza. Dlatego wprowadzili do teorii twórczości kategorię autora i tą kategorią posługiwali się często, poddając deziluzji niezależność świata przedstawionego. Gdyby jednak szukać poprzedników takiego spojrzenia na autonomiczność aktu twórczego, to trzeba by sięgnąć właśnie po ten klucz do lektury tradycji literackiej, który wprowadził niemiecki romantyzm z przełomu XVIII i XIX wieku. Istotne bowiem stało się to, że romantycy z Jeny, a zwłaszcza Friedrich Schlegel i Ludwig Tieck, jako wzorce dla nowoczesnej twórczości zaproponowali właśnie te dzieła, w których pojawiła się kategoria autora będącego raz wewnątrz świata przedstawionego, a innym razem poza nim. Wystarczy wymienić Laurence'a Sterne'a jako autora powieści *Życie i myśli Jaśnie Wielmożnego Pana Tristrama Shandy*, Cervantesa jako autora nie tylko *Don Kichota*, ale także intermediiów dramatycznych i opowiadań, Ariosta znanego właściwie jedynie dzięki *Orlandowi szalonemu*. Podobała im się też, choć było to upodobanie nieodwzajemnione, twórczość Goethego jako pomysłodawcy idei „Weltliteratur”².

W istocie bowiem romantyzm stał się nową szkołą czytania literatury, proponując lekturę aktywizującą, wymagającą dialogu, a nawet współtworzenia. Zarówno w poetyce immanentnej, co najlepiej widać w poematach dygresyjnych, jak i w krytyce postulatywnej i w poetyce sformułowanej, pojawiła się potrzeba gry między pisarzem a czytelnikiem lub – jeszcze lepiej – strategii dyskursywnej między pisaniem a czytaniem. Zjawisko to cechowało się silną teatralizacją układu między piszącym a czytającym, układu silnie skonwencjonalizowanego, a często ograniczonego zaledwie do wąskiego grona twórców i odbiorców dzieł sztuki. Romantycy czytali siebie wzajemnie, tworząc nieomal rodzinę albo kastę wyróżnionych i wybranych bez cienia demokracji „arystokratów ducha”.

Albowiem takie kategorie, jak tworzenie, pisanie i komponowanie, pojawiły się w tekstach kierowanych w zasadzie do znajomych i przyjaciół, skupionych w takich ośrodkach naukowych i artystycznych, jak Jena, a później Wilno, Warszawa czy Paryż. Znakomitym przykładem jest zbiór esejów wydanych przez Ludwiga Tiecka po śmierci jego przyjaciela, Wilhelma Wackenrodera, zatytułowany *Phantasien über die Kunst* (1799). Pomysł napisania tego tekstu narodził się w myśli Tiecka na skutek lektury utworów Wackenrodera, z którym wcześniej współpracował nad dziełem *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). Tieck wydał te eseje jako teksty współtworzone z nieżyjącym już wtedy przyjacielem. *Phantasien* są więc czymś w rodzaju dialogu żyjącego czytelnika ze zmarłym pisarzem. Nie było to niczym wyjątkowym ani nikogo nie dziwiło, ponieważ „religią” środowiska wczesnego romantyzmu niemieckiego było przekonanie, że czytanie jest właściwie pisaniem... Aby jednak nie podsuwać Gérardowi Genette'owi może nie akceptowanych przez niego antenatów, wolę doprecyzować powyższe stwierdzenie i wyrazić je w ten sposób: czytanie dla romantyków jenajskich było przede wszystkim dopisywaniem. Tego rodzaju praktykę uważał za istotne swoje odkrycie Friedrich Schlegel zafascynowany ideą wspólnego filozofowania („*Symphilosophie*”) i wspólnego tworzenia poezji („*Sympoesie*”).

² Zob. M. Schmeling, *Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewusstsein*. W zb.: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. M. Schmeling, T. 1. Würzburg 1995, s. 153, 157–159.

Ten rodzaj dopowiadania czegoś przez czytelnika do przysłanego mu tekstu filozoficznego lub literackiego sprawił, że środowisko artystyczne Jeny odkrywało smak szczególnego rodzaju korespondencji, w której adresat i nadawca tekstu stawali się w równym stopniu czytelnikiem i twórcą fragmentu nigdy nie skończonego dzieła. Była to swoista wymiana myśli: pisarze po prostu przesyłali sobie wzajemnie na luźnych kartkach rozmaite uwagi, przypowieści, przysłowia, sentencje („*Bemerkungen*”), mniejsze lub większe fragmenty tekstów z dziedziny estetyki, ontologii twórczości i epistemologii. Można tu mówić o cywilizacji fiszek, luźnych kartek, które romantycy nazywali „*Zetteln*” lub z francuska „*affiches*”. Fiszki te, rzeczywiście krążące pomiędzy pisarzami-czytelnikami oraz czytelnikami-pisarzami, ustanowiły nowy typ dyskursu literackiego, opartego na dialektycznym dopowiadaniu i doczytywaniu. Tradycją tego rodzaju gry literackiej była, w moim przekonaniu, florencka *beffa* oraz literatura powstająca jako wynik rozmów na spotkaniach towarzyskich, takich jak *sympozjon*, *convivium*, *picnic*, szlachecka biesiada – tak jak tam słuchacz stawał się mówcą, tak tutaj czytelnik stawał się pisarzem.

Odwwołanie się do tej tradycji – rodzinnej, przyjacielskiej, czasem wręcz koteryjnej – było swego rodzaju manifestem wspólnoty programu romantycznego, który apelując do wyobraźni czytelnika obligował go do aktywności twórczej. W ten sposób rodził się dość szybko model nowej kultury czytelnicznej, której istotę stanowiły wielogłosowość, asocjacyjność i chaotyczność rozumiane jako efekt wiecznej potencji duchowej pisarza i czytelnika. Było to założeniem owej nowoczesnej syntezy sztuki, która od razu stała się przedmiotem refleksji. Pisarz romantyczny wiedział dokładnie, że sam będąc czytelnikiem podlega odpowiednim modelom lektury. Pierwszy zdał sobie z tego sprawę Friedrich Schlegel:

Pisarz-analytyk obserwuje czytelnika, badając, jaki on jest; potem sporządza kalkulację i tak ustawia swoją maszynę, aby wyrzucić na nim właściwy efekt. Pisarz-syntetyk konstruuje i stwarza sobie czytelnika takiego, jakim powinien być; wyobraża go sobie nie w stanie spokoju i martwoty, ale jako człowieka żywego i zdolnego do przeciwstawienia się. Pozwala, aby to, co wymyślił, stopniowo rozwijało się przed oczyma tego czytelnika, lub też zachęca go do wykazania własnej inwencji. Nie chce wywierać na niego żadnego określonego wpływu, ale tylko wchodzi z nim w święty stosunek najbardziej intymnego „symfilozofowania” czy też „sympoezji”³.

Idea dzieła współtworzonego przez czytelnika i pisarza miała właściwie charakter mitologiczny, tzn. wiązała się z rozumieniem romantyzmu jako początku sztuki nowoczesnej. Dlatego m.in. w licznych recenzjach współczesnych Schległowi powieści romantycznych pojawiają się pochwały i wyrazy uwielbienia dla kolegów po piórze. Zjawisko stare jak świat, związane z subiektywną krytyką literacką i z wyraźną atencją czytelnika kierowaną w stronę „właściwie rozumianego brata”, stało się jednak mocnym, choć przecież kameralnym argumentem przeciwko obiektywnej lekturze, takiej mianowicie, która wartości literackie mierzyła stopniem oryginalności i żywego stosunku do tradycji literackiej. Z tego powodu

³ Friedrich Schlegel. *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Hrsg. E. Behler. T. 2. München-Padeborn-Wien 1967, s. 160. Podaję w przekładzie K. Krzemieniowej (w zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór i oprac. A. Kowalczykówna. Warszawa 1975, s. 41).

Goethe i Hegel odrzucali nowoczesną mitologię artysty romantycznego. Tymczasem w czytanych i wielostronnie komentowanym almanachu *Athenäum* Schlegel snuł marzenia o „rajskiej” odnowie sztuki opartej na dialektyce dotwarzania, którą widział już w dziełach współczesnych sobie pisarzy:

Być może, narodziłaby się zupełnie nowa epoka w nauce i w sztukach, jeśliby symfilozofia i sympoezja stały się tak powszechne i głębokie, że tworzenie wspólnego dzieła przez wzajemnie uzupełniające się natury nie byłoby zjawiskiem odosobnionym. Często nie można obronić się przed myślą, że dwa duchy, jak dwie połowy, mogłyby właśnie należeć do siebie, i tylko w tym związku być tym wszystkim, czym by być mogły. Gdyby istniała sztuka stapiania indywidualuów oraz gdyby krytyka postulatyczna potrafiła wyjść poza same życzenia, do których znajduje wszędzie tyle okazji, to ja chciałbym widzieć Jean Paula i Petera Leberechta [pseudonim Ludwiga Tiecka – W. Sz.] w jednej kombinacji. Właśnie wszystko, czego brakuje jednemu, ma ten drugi⁴.

Nie trzeba dodawać, że tego rodzaju myślenie jest jednym z podstawowych komponentów teorii ironii romantycznej i że to ono właśnie zaważyło nie tylko na sposobie lektury dzieł literackich wczesnego romantyzmu, ale również ważkich utworów, których krytyczne opracowania i omówienia zawarł Friedrich Schlegel w swoich artykułach. W nich to najlepiej widać tę technikę czytania, którą chętnie nazwałbym „techniką dominanty opartej na paradoksie”.

Schlegel czytał *Wilhelma Meistra* Goethego jako „szkice odstawiające sztukę teatru życia”, związanego wszakże z poczuciem „zmienności natury istnienia”. W lekturze powieści ujawniało się ciągle – przypisywane jej autorowi – „poczucie nieskończonego dążenia na zewnątrz”, przypominające przeciwieństwo praktykę ironii romantycznej jako „*Epideixis der Ewigkeit*”. Schlegel odczytał powieść Goethego jako „odkrycie nowego świata, nowej sceny zdarzeń”, przepełnione „poczuciem młodości”⁵. Przy lekturze dramatów Lessinga, podnosząc rangę artystyczną i moralną *Natana Mędrca*, akcentował, że czyta się go jak „poezję afektu” i jak „gigantyczną poezję filozoficzną”⁶. Studiując dzieła Georga Forstera za najbardziej interesujący utwór uznał *Kunstlehre*, ponieważ zwróciło uwagę na bliskie jego myśli „głębokie poczucie natury”, współczesne całemu pokoleniu „poczucie czasu” i wszechogarniające „poczucie pełni”⁷. Nie jest przypadkiem, że Friedrich Schlegel używa często słowa „poczucie”, co w jego języku bliskie jest znamiennej dla romantyzmu wykładni frazy „*sentiment of being*”, odpowiadającej naszemu „odczuciu istnienia”. Jako recenzent tłumaczenia *Don Kichota* – dokonanego przez Ludwiga Tiecka – Schlegel posługiwał się techniką filiacji, pisząc, że czyta się je, „jakby to była kompozycja muzyczna lub malarska”, ponieważ pojawia się w niej „żyjący duch nowoczesnej poezji”, że dzieło tłumacza wykracza ponad poziom tradycyjnie czytanego oryginału, bo jest „prześwietlone muzyką życia”⁸. Na pewno pobrzmiwają w tej opinii echa teorii romantycznej poezji transcen-

⁴ *Ibidem*, s. 85. Przekład jw., s. 144–145.

⁵ F. Schlegel, *Über Goethes „Meister”*. W: *Werke*. T. 1. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1980, s. 139–162. Odsyłając do tego wydania stosuję skrót W. Liczby po skrócie oznaczają strony w tomie I.

⁶ F. Schlegel, *Über Lessing*. W 134.

⁷ F. Schlegel, *Über Forster*. W 97, 100.

⁸ F. Schlegel, „*Don-Quixote*” – *Übersetzung*. W 314–316.

dentalnej, która miała być objawieniem nowego porządku świata, wynikającego z tajemniczej gry między „warunkującym” a „warunkowanym”. Dlatego też nawet w stosunku do silnie związanej z antykiem poezji Schillera przybiera Schlegel postawę *par excellence* romantyczną: odczytuje i rozumie zwrot poety ku ideałom greckim i ku początkom humanizmu, ale od razu dodaje, że język Schillera, a właściwie „słowa” jego poezji nie zatrzymują się „jedynie na poziomie filozofii”, lecz odnoszą się w ogóle do zasad myślenia i charakteru wyobraźni czytelnika końca XVIII wieku⁹.

Znamienny dla romantyzmu Schleglowski sposób czytania polegał na odkrywaniu źródeł, żywej tradycji dzieł literackich i naukowych. Tak ów myśliciel rozumiał zresztą całą literaturę, że widział w niej owo *wichtige Quelle* każdej ludzkiej działalności. Czytając znakomite prace Herdera nie zastanawiał się, ile jest w nich myśli Goethego, a tym bardziej Hamanna, ale tropił strukturalne związki badanej przez Herdera poezji średniowiecznej, pieśni prowansalskiej, liryki hebrajskiej z nowoczesną poetyką romantyczną, sam stając pośrodku wykreślanego przez siebie hermeneutycznego koła¹⁰. Nawet klasyczną pracę Condorceta o postępie cywilizacyjnym, pisaną w duchu racjonalizmu francuskiego, oceniał w lekturze jako współczesny traktat o tym, że prawda i poznanie filozoficzne możliwe są jedynie dzięki „poczuciu źródeł istnienia”¹¹. Wydaje się, że taki sposób czytania był jednym z najczęściej spotykanych modeli lektury.

Wiązał się on z odziedziczoną jeszcze po XVIII wieku koncepcją interpretacji dzieła literackiego jako wykładnika „filozofii moralnej” autora. Nie bez znaczenia były też tzw. „zalety stylu” i „prawidła harmonii”, co pewnie dziś wiązałyby się z zasadami spójności tekstu. Pominąwszy na razie sposób czytania zwany potocznie egzaltowanym, którego mistrzynią była George Sand, spróbujmy odnaleźć w krytyce literackiej lat trzydziestych XIX wieku kilka przykładów lektury pouczającej, związanej jakoś jednak z wzorcem stosowanym przez Friedricha Schlegla w okresie wczesnym, tzn. do 1815 roku; potem, w czasie pobytu w Wiedniu, już jako nowo nawrócony katolik, czytał on utwory literackie w ten sposób, że poszukiwał w nich po prostu symboli. Redukcjonistycznemu czytaniu z lat spędzonych w Jenie przeciwstawił czytanie rozwijające, proponujące nową hermeneutykę tekstu, co wcześniej, w odniesieniu do znanych wówczas pism Platona i *Biblii*, wprowadził do nauki interpretacji Friedrich Schleiermacher.

Stanisław Ropelewski, bo od tego ojca złośliwych czytelników chcę ów przegląd rozpocząć, z dość typową dla epoki skłonnością do używania mylących pseudonimów, tym razem podpisujący się jako „Z. K.” (że to niby sam Zygmunt Krasiński), w recenzji *Trzech poematów Słowackiego, Bajek i poezji Goreckiego* i wydanego anonimowo *Poema Piasta Dantyszka* opublikowanej w „Młodej Polsce”¹² zaprezentował lekturę utworów Słowackiego jako dalekich od „nuty narodowej”, fascynujących jedynie romantycznym bujaniem w „historycznym

⁹ F. Schlegel, „*Musenalmanach für das Jahr 1796*”. W 306–313.

¹⁰ Zob. F. Schlegel, *Herders „Briefe zu Beförderung der Humanität*”. W 296–305.

¹¹ F. Schlegel, Condorcets „*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*”. W 287–295.

¹² Z. K., „*Trzy poemata Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje” Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle Dantyszka*”. „*Młoda Polska*” 1839, dodatek do nr 8, s. 31.

przestworzu”. Ropelewski czytał teksty Słowackiego w zgodzie z obiegową, przejętą za sądem Mickiewicza, opinią o „kościelach bez Boga”, dodając od siebie, że widzi w nich „rozbrat” ze stanem współczesnego rozumienia dziejów. „Nie znam poety – pisał – co by miał równy talent wykonania. I musi być wielka niezgoda w ogólnym pojmowaniu poezji między Polską a p. Słowackim, kiedy mimo uroczą świetność formy nie przyjął się lepiej na jej gruncie”¹³. Powtarzają się tu obiegowe slogany ujęte w bezradne i niezbyt jasne ramy modalne typu: „mimo nieznannej piękności stylu” – „nie może wpłynąć na usposobienie narodowe ku utworom poety”. Taki czytelnik, jak Ropelewski, wiedział, co chce znaleźć w tomie poezji, zanim jeszcze go otworzył. Tak samo postąpił z *Balladyną*, „niepodobną do niczego”, wreszcie z *Dantyszkiem*, którego nazwał „cudactwem”. W odpowiedzi na tę zajadłą krytykę Słowacki, pomimo wyraźnej ironii, a nawet sarkazmu skierowanego ku swoim, przypominającym Ropelewskiego odbiorcom, sam okazał się najlepszym czytelnikiem własnych dzieł:

Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy. Imaginacja moja, młoda jak motyl, wabiona była polyskiem, słońcem, kształtami, kiedyś je pisałem. Teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym, dziecięciami jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył. Pokazałem się więc po raz pierwszy jako artysta ludziom, którzy bynajmniej o artystostwie nie myśleli... ważną i okropną tragedią rzeczywistością zajęci. [...] Cożkolwiek bądź, sumieniem mi powiada, że przez osiem lat pracowałem bez żadnej zachęty dla tego narodu, w którym epidemiczną chorobą jest uwielbienie, epidemiczną chorobą oziębłość; i pracowałem jedynie dlatego, aby literaturę naszą, ile jest w mojej mocy, silniejszą i trudniejszą do złamania wichrom północnym uczynić. *Kordian* świadczy, że jestem rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy. Przez osiem lat każdą chwilę życia mojego wyrwałem rozrządzeniom, osobistemu staraniu o szczęście, abym ją temu jednemu poświęcił celowi... A jeżeli go nie osiągnąłem, to dlatego, że mi Bóg dał więcej woli niż zdolności – że chciał, aby poświęcenie się moje bezskuteczne przydało się do liczby tych większych ofiar, które Polacy na grób ojczyzny składają; aż wyniszczą wszystkie siły duszy i całą moc indywidualnej woli na próżno, muszą iść na spoczynek w ziemi, strudzeni i smutni, że miecz ich nie był piorunem, a słowo nie było hasłem zmartwychwstania¹⁴.

Nie miejsce tu na przedstawianie dalszej polemiki, głównie z napastliwym „Pszonką”, nie tego bowiem dotyczy niniejszy tekst, a przy tym zagadnienie to jest już znakomicie opracowane¹⁵. Chodzi jednak przede wszystkim o to, że polscy krytycy czytali niby dobrze, a właściwie źle, a krytycy francuscy i niemieccy – niby źle, a właściwie dobrze. W rezultacie krytyka polska była napastliwa, bo jej nie odpowiadały dalekie od ducha narodowego teksty, krytyka zachodnia zaś – naiwna, bo czytane teksty mieściły się w jej oczekiwaniach. Sam Słowacki chętnie taką napastliwą lekturę uprawiał – jego częste uwagi „śliczna książka” lub „śliczny poemat” same w sobie zawierają jakieś ironiczne „zahaczenie”. Kiedy Aleksander Jełowicki starał się o rynkowy sukces Michała Czajkowskiego ogłaszając subskrypcję na jego „arcydzieła”, Słowacki, otwarty wróg „kozakomanii”, pisał, że „romanse [tego autora] prędzej jeżdżą niż żelaznymi drogami jadące

¹³ *Ibidem*, s. 31.

¹⁴ J. S[łowacki], *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. o „Poezjach” Juliusza Słowackiego*. „Młoda Polska” 1839, dodatek do nr 9, s. 35.

¹⁵ Zob. M. Straszevska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*. Warszawa 1970, s. 236–243.

powozy”. Owe „rozkoszne powieści”, tak polecane uwadze publiczności, ukazujące się „pięknym drukiem, na pięknym papierze”, z których „pięknego *Wernyhorę*” wyjął Julian Ursyn Niemcewicz i osobiście wręczył lordowi Dudleyowi Stuartowi w czasie obiadu ku czci Anglika, przyjmowane były w duchu entuzjazmu i patriotycznej empatii przez rzeszę zgłodniałych ojczyściej literatury czytelników w kraju, krytykowane zaś jako objaw złego smaku i po prostu jako literatura niskiego lotu, niestety, wywołująca ową „*extasis*”, jak pisał Słowacki, czcicieli „kozackich faworytów”. Chodziło bowiem o wartość artystyczną dzieła, a nie o owe – jednak wyrażające zły smak literacki – „zbierania grzybów”, „bigosy narodowe” i poematy, w „których heroina gęsi pasie”, jak powiedział Słowacki o niepozabawionym jednak tu i ówdzie „piękności” *Panu Tadeuszu*¹⁶. Lecz nie tylko Słowacki, ale przede wszystkim Józef Bohdan Zaleski znakomicie odślaniał tryby lektury romantycznej, czyniąc to wszakże w korespondencji z zaufanym – aby „się to na świat nie wylało” – Sewerynem Goszczyńskim:

A czytałeś też romanse Kozaka Michała Czajkowskiego, powieść *Wernyhora*, *Kirdźali* i Bóg wie jakie historie słowiańskie i niesłowiańskie, jakie bywały i nie bywały na tym podniebnym świecie? Imaginacja nadzwyczaj świeża i świetna, ale niedbalstwo i zarozumiałość niesłychane i prawdziwie kozackie. Dokazuje, jak znarowiony koń tabunowy, aż się wyszasta. Z tym wszystkim nasza to krew, kość z kości naszych!¹⁷

Wobec tej przejrzystej i napastliwej jednak krytyki czytelniczej najgłębiej i niejako najtrafniej z perspektywy znajomości sposobów lektury dzieła rysowała się – mimo wszystko zasygnalizowana stylem egzaltowanym – metoda czytelnicza Zygmunta Krasińskiego. Chodzi nie tylko o korespondencję z uczniem – adeptem poezji, Henrym Reeve’em – ale przede wszystkim o listy wysyłane do Słowackiego i o Słowackim do Konstantego Gaszyńskiego. Wiedział Krasiński, że Gaszyński zaraz przekaże całą tajną wiedzę, zawartą w korespondencji, emigrantom. Ale to Krasiński czytał pierwszy Słowackiego i jako pierwszy wychwycił prawdziwe sensy jego tekstów oraz znalazł metodę prezentacji techniki pisarskiej poety, używając takich pojęć jak „mozaikowość”, gdy chodzi o ironię romantyczną, jak „mistrzostwo” stylu, potrafił określić konteksty literackie i kulturowe jego dzieł. Poza tym Krasiński miał znakomitą wiedzę na temat sposobu czytania jako dialektycznego modelu tworzenia epoki, tzn. ujmował czytanie jako proces historycznoliteracki, a nie jako krytyczną rekapitulację znaczeń, sensów. Nawet w napuszonym kształcie wypowiedzi o Słowackim pojawia się pewna norma krytyki czytania, jeszcze wzmocniona, jeszcze stylizowana, ale zdradzająca najlepszy warsztat odbiorcy dzieł literackich. Zaklinał poeta Gaszyńskiego właśnie:

Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, wy się na nim [tj. na Słowackim] nie znacie; przyjdzie czas, w którym się poznacie. Wszyscy krzykali na Byrona, wszyscy na *Fausta*, wszyscy na pana Adama, że ciemny, a dziś dzieci go rozumieją, bo co się przeprowadza w mózgu ojców, to do serc dzieci przechodzi i rodzi się z nimi instynktownie!¹⁸

¹⁶ Zob. W. Szturc, *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*. W zb.: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*. Red. K. Cysewski. Słupsk 1999.

¹⁷ J. B. Zaleski, list do S. Goszczyńskiego, z 21 I 1839. W: *Korespondencja [...]*. Wyd. D. Zaleski. T. I. Lwów 1900, s. 140.

¹⁸ Z. Krasiński, list do K. Gaszyńskiego, z [19 IV] 1840. W: *Listy [...] do Konstantego Gaszyńskiego*. T. I. Lwów 1882, s. 140.

Jako czytelnik ostrzegający przed napastliwymi krytykami zwracał się do Słowackiego w ten sposób:

Trzymaj na kształt harfy eolskiej duszę twoją; wyżej nad wszystkie dłonie ludzi, wśród powiewów nieba – niech myśli Boga, promienie gwiazd i skrzydła przelatujących aniołów grają na niej – a nie myśli ludzkie, redakcje paryskie – zdania – uwagi – rozprawy. Przymieszaj trochę żółci do twoich laurów – obaczysz, jak ten ziemski pierwiastek chemiczny ziemię przynęci do ciebie – więcej wątrób na świecie niż serc, ach, jakże cię wtenczas będą rozumieć wątroby. [...] Dotąd wielki artysta, tylko artysta cię obejmie, zgruntuje, zrozumie – ale ty zstąpisz niżej – ty wsiąkniesz w serca malutkich¹⁹.

Jako czytelnik Słowackiego, Krasiński – pewnie jako pierwszy romantyk – podejmował trud lektury jako przekładu aktu twórczego. Nie ulega wątpliwości, że sposób, w jaki czytał *Anhellego*, *Balladyne* i *Trzy poemata*, ale również *Beniowskiego*, czym Słowacki nie był jednak ukontentowany, stanowił lekturę związku „życia”, „charakteru osoby” i wyrażanej poprzez szczególnie rodzaj narracji, nawet w przypadku „nadawania” dramatu, kompozycji utworu. Krasiński umiał przecieć czytać sens dzieła zawarty nie „między wierszami”, jak czyniły to krytyka naiwna i krytyka „spiskowa”, ale niejako „poprzez” styl dzieła, ze względu na jego układ i sposób pisania²⁰. Chodzi tu o lekturę nie tylko utworów Słowackiego, ale też innych pisarzy, tak przecieć znaczących dla epoki, jak Antoni Malczewski i Adam Mickiewicz. Co ciekawe, sposób czytania powieści poetyckiej Malczewskiego może służyć za pewien modelowy obraz nie krytycznej, ale analitycznej lektury tekstu romantycznego.

Krasiński czytał *Marię* Malczewskiego nie jako młody literat, lecz jako dojrzały twórca. Malczewski, jak pisał Zbigniew Sudolski, był Krasińskiemu „obcy nawet jako pierwszy Polak, który dotarł [...] na Mont Blanc”²¹. Obcy mu też był sposób relacjonowania Malczewskiego oparty na wyliczeniach geograficznych i meteorologicznych. Malczewski, opisując „Białą Górę” w liście do profesora Pic-teta, ogłoszonym zresztą w „Bibliothèque Universelle” w 1818 roku, w żaden sposób nie trafił do rozentuzjazzowanego lodowym pięknem owego „tworu Ducha” Krasińskiego. Pisząc o szkole ukraińskiej – nie wymienił on Malczewskiego; odnosi się wrażenie, że w ogóle nie czytał jego utworów. Nie była to ignorancja lub niechęć. Krasiński nie chciał pisać o Malczewskim, ponieważ go jeszcze wówczas nie poznał jako autora arcydzieła romantycznego, którego podziwianie nale-

¹⁹ Z. Krasiński, list do J. Słowackiego, z 23 II 1840. W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 2. Wrocław 1963, s. 264.

²⁰ Rad bym skorzystać w tym miejscu z trybu lektury powieści M. Prousta zaproponowanego przez G. Pouleta (*Proust prospectif*, 1968, i *L'Espace Proustien*, 1963), a wielce przydatnego do kształtowania stylu czytania, o którego randze pisał P. de Man (*Czytanie (Proust)*). Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 91) następująco: „Co więcej – jak przedstawia to Poulet – chwila oznaczająca przejście od »życia« do pisania odpowiada aktowi lektury, oddzielającemu od nieodróżnicowanej masy zdarzeń i faktów te elementy, które będą mogły wejść do kompozycji dzieła. Dzieje się to w procesie elizji, przekształcenia i uwypuklenia, który bardzo przypomina praktykę rozumienia krytycznego. Bliska więc między lekturą a krytyką stała się już banałem we współczesnych badaniach literackich”.

²¹ Z. Sudolski, „Maria” w lekturze i w refleksji Zygmunta Krasińskiego. W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Red. H. Krukowska. Białystok 1997, s. 429.

żało przecież do podstawowych przykazań krytyki literackiej. Fakt, że Krasiński czytał powieść poetycką Malczewskiego bez wstępnych uprzedzeń i – jakby to powiedzieć – określonych krytycznych „czynności magicznych”, może wiele mówić na temat lektury stopnia podstawowego, bez przygotowania, bez założeń i odpowiadania na dobrze zgraną już orkiestrację hymnów romantycznych na cześć młodo zmarłego poety i jego dzieła. Trudno zarazem być tak naiwnym, aby twierdzić, że wchodziłaby tu w grę lektura typu *a vista*, bo przecież Krasiński słyszał o poecie i wiedział, co na jego temat pisała krytyka emigracyjna. Mimo to mamy tu jednak jakiś graniczny przypadek lektury świeżej, a zarazem spóźnionej, refleksji zapisanej z perspektywy wielkiego już dorobku literackiego i wspaniałej korespondencji poety.

Początki refleksji czytelnika nad utworem Malczewskiego łączą się, jak to wnikliwie udowodnił Sudolski, z nawiązaniem przez Krasińskiego przyjaźni z Podolanami, m.in. z Joanną Bobrową. Badacz ów sądzi, że po przeczytaniu *Marii* Krasiński pisał listy do przyjaciół, zwłaszcza do pani Joanny, parafrazując słowa: „I zawołaj kozaka, i każ mu grać na teorbanie, i śpiewać piosnkę moją”, oraz fragmenty poematu, co przecież byłoby znakomitym przykładem częstej w romantyzmie lektury aktywizującej, czytania empatycznego. Pisząc do Joanny Bobrowej na temat melancholii jednej ze swoich przyjaciółek, Krasiński wyrażał swoje uczucia w ten sposób:

O, jakże smutno uchodzą mi dnie i wieczory: zawsze jestem nad grobem tych, których bym chciał szczęśliwych ujrzeć, zawsze cierpienie ich i jęki, czy z bliska, czy z daleka. Dość już moich własnych. [...] to lampa gasnąca [tj. przyjaciółka] – niedługo już tleć będzie²².

Odpowiadający temu fragmentowi czterowiersz poematu Malczewskiego brzmi – zdaniem Sudolskiego – następująco:

O, nie – przeszłych już zgrzyot nie widać tam wojny,
Tylko znikłej nadziei grobowiec spokojny,
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem całą twarz zaćmiła²³.

Przykłady tego typu empatii można by mnożyć²⁴ i z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem odtwarzać dość jednak spójną sieć odwołań, nawiązań i kontaminacji. Nie byłaby ona czymś wyjątkowym, bo przecież i Słowacki pisał na nowo niektóre teksty Mickiewicza, ale to już zupełnie inne zagadnienie. Interesująca nas w tej chwili lektura romantyczna dokonywana przez Krasińskiego łączyłaby się zasadniczo z „re-lekturą” (określenie Paula de Mana) jako „pisanie”. Tryb taki odnajdziemy właśnie w listach do Słowackiego, który przecież, z kolei jako czytelnik Krasińskiego, zwrócił mu uwagę na podobieństwo odczuwania świata wiążące autora *Władysława Hermana* z autorem *Marii*.

Nie ty pierwszy już twierdzisz, że coś magnetycznego zachodzi w tej pamięci ciągłej, skierowanej ku mnie – pamiętasz, i Malczewski taką magnetyczną spójnią związany i jej pod-

²² Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*. Oprac. Z. Sudolski. T. 1. Warszawa 1991, s. 269.

²³ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1995, s. 154.

²⁴ Zob. Sudolski, *op. cit.*, s. 432–434.

dawszy się umarł z rozpacz. – Straszne to miłości tam, gdzie magnetyzm działa, bo ślepe jak los, jak ironie gorzkie – i nieszczęśliwe jak nieszczęście!²⁵

– pisał Krasiński do Słowackiego. Taki „przeżywający” sposób czytania powieści poetyckiej Malczewskiego pojawiał się w listach także do innych adresatów, np. do Edwarda Jaroszyńskiego:

Możesz tym słowom, co się pod niebem włoskim urodziły, kazać dorobić muzykę jaką ukraińską, muzykę brzmiącą jak ten wiersz Malczewskiego:

I smutno, pusto, tęskno w dzikiej Ukrainie!

[...] i wspomnij wtedy o sercu, które znasz, które znałeś dawniej, bo jego prawda jest w tych słowach²⁶.

Ale tak dogłębnie Krasiński przeczytał, czyli przeżył *Marię* po agonii i śmierci Konstantego Danielewicza w roku 1842. Przypomnijmy od razu, w jaki sposób ukazanie agonii i śmierci babki narratora w powieści Prousta, o czym pisał Michał Paweł Markowski przy okazji szkicu Paula de Mana o czytaniu, wpłynęło na „czytanie jako ruch defensywny w dramatycznym pojedynku zagrożeń i gestów obronnych”²⁷. Otóż tego rodzaju antropologiczną wykładnię czytania odkrywamy, nie bez pewnej radości, już u Krasińskiego:

Wczoraj nową edycję, prześliczną, *Marii* Malczewskiego przepatrzyłem i odczytałem najsmętniejsze tego arcydzieła smutku wiersze. Nikt nic podobnego ni wprzód, ni później, ni nigdy nie napisze po polsku, i sam Byron tak nie umiał pisać, bo nigdy do rozpacz olbrzymiej nie domieszał tej słowiańskiej, anielskiej tkliwości, jaka tam wszędzie łzami wonnymi, a zatrutymi przebija i świeci. Pląkałem czytając, bo dopiero teraz ocenić mogę całą duszę Malczewskiego, tę duszę wędrowną po Włoszech i Montblanie, tę duszę czynną, a ściganą losem, jak Konstantego duch, tylko że Konstanty nie wyśpiewał jak łabędź bólu swego przed śmiercią; duszę tę wiecznie kochającą namiętnie, ale i czysto, świecie, z dziecinną czułością i tytaniczną mocą, jak dusza moja. Co tam półcieni przywiązania, co tam drobnostek wysmukle ładnych miłości, a ileż też, tęsknic, gorzkiego cierpienia, jaki żal do świata, jaka wzgarda melancholijna nad tym wiecznym wrogiem dusz kochających. Wiersz, choć nie kształtowany, choć często dziki, szorstki, niepoprawny, jednakże piękniejszy niż wszystkie inne wszystkich innych, bo po przeczytaniu zostaje w duszy nie jako wiersz, nie jako słowo, ale jako muzyka i domaga się nazad siebie samego, zmusza cię, abyś wróciła do książki i znowu otworzyła ją, i znów czytała, a płacząc. Nic muzyczniejszego w języku ludzkim nie znam, nie mówię tu o dźwięku zmysłowym, mówię o duchu muzyki, duchem zaś muzyki jest wyrażać to, czego słowa nie potrafią – czucie! Czucie najskrytsze, najnamiętniejsze, najuroczystsze, które leży w siódmej głębi serca! Otóż wiersz Malczewskiego jest takim duchem śpiewającym; zdarza się, że nie zrozumiesz nawet jasno wyrazów, a jednak pozostaje po nich czarująca tęsknota. Czujesz je, jakbyś śpiew głęboki usłyszała była na fortepianie i nie mogła się ukoić, uspokoić przed usłyszeniem znowu. O, proszę Cię, odczytaj to poema, które niegdyś czytaliśmy razem!²⁸

Tego rodzaju wspomnienie dawnej lektury nie tylko było związane z minionym egzystencjalnym doznaniem miłości i rozstania, ale stawało się uporczywie

²⁵ Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, s. 477. Jest to oczywista paralela między stosunkiem Krasińskiego do cierpiącej Joanny Bobrowej a „chorą” relacją Malczewskiego i Zofii Rucińskiej.

²⁶ Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*. Oprac. Z. Sudolski. T. 2. Warszawa 1988, s. 57–58.

²⁷ De Man, *op. cit.*, s. 93–94.

²⁸ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Oprac. Z. Sudolski. T. 2. Warszawa 1975, s. 348–349.

powracającym refrenem obfitej korespondencji Krasińskiego, zwłaszcza tej jej części, która wiązała się ze śmiercią osób bliskich poecie. W związku z odejściem wspomnianego już Konstantego Danielewiczca odwołał się Krasiński do wspomnienia o autorze *Marii* w sposób niezwykle osobisty, łącząc biografie tych młodych ludzi w poetycko zarysowanym porównaniu: „Po obu zostało tylko jedno natchnienie – filozoficzne po Konstantym, poetyczne po Malczewskim”²⁹. Echa fascynacji powieścią poetycką Malczewskiego przejawiają się w powrocie do doświadczenia lektury, ale też w pewnym szyfrze, którym Krasiński posługiwał się w odniesieniu do figur melancholii zawartych w jego twórczości i korespondencji. Szyfry te odnajdujemy w listach do Delfiny Potockiej, Adama Sołtana i Konstantego Gaszyńskiego. Ten ostatni adresat był też wtajemniczony przez Krasińskiego w dość naiwną retorykę sentymentalnych doznań i historii miłosnych przekazywanych – by tak rzec – drogą pocztową; to przecież do Gaszyńskiego skierował poeta w 1846 roku te znamienne, a będące przeróbką cytatu z utworu Malczewskiego, słowa: „Więc już na Wołyniu gołąbka? »Wróci może, wróci«, jak mówi autor *Marii*”³⁰. W tym przypadku przywołanie powieści wiązało się z przypomnieniem uczucia Gaszyńskiego do panny Słoneckiej przebywającej na Ukrainie³¹.

Maria Malczewskiego była wspólną lekturą wszystkich romantyków i, co istotne, stała się niejako probierzem stosunku biografii romantyków do ich doświadczenia czytelniczego. Dlatego wypada może wprowadzić, jako kontrast, echa lektury powieści poetyckiej Malczewskiego w twórczości Norwida, a w każdym razie wydobyć jakiś inny model lektury, z punktu widzenia inspiracji Norwida zagadnienie to zostało bowiem już ściśle opracowane³². Powinniśmy jednak zauważyć, że Norwid wykracza poza romantyzm i że jest poetą żyjącym w dwóch różnych epokach czytelnictwa, które nazwę tu epoką świecy i epoką żarówki. Czym innym przecież jest „czytanie pod lipą, na trawie”, w cieniu osłaniającym przed promieniami słońca, jak we wspomnieniu Mickiewicza w *Epilogu do Pana Tadeusza*, czym innym lektura w świetle przybliżającego tekst, choć go nie wyjaśniającego, płomienia świecy, jak w wariantach wiersza *Ciemność* Norwida, czym innym wreszcie w rozlewającym się żółtawym refleksie wynalazku Thomasa Alvy Edisona. Czytano też przy lampach naftowych, ale nawet Norwid chętniej wspomina o „wosku, który kulą wstawa”, niż o małym zapewne inspirującej nafcie, mającej przecież tylko służebną wobec płomienia siłę, bo syci konopny knot. Ale czy Norwid i jego krytyk używali lamp naftowych? Ten krótki, jak powiedziałyby Maria Żmigrodzka, „ekskurs ku alkowie”, jest chyba tak istotny, jak ważne jest rozróżnienie znaczenia techniki używania wiecznego pióra przez Thomasa Man-

²⁹ Cyt. za: Sudolski, *op. cit.*, s. 437. Tekst wedle kopii sporządzonej przez J. Kalenbacha, zamieszczonej w Wyd. Jubileuszowym *Pism Z. Krasińskiego* (t. 1. Kraków 1912, s. 189).

³⁰ Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 404.

³¹ Dokładne przedstawienie rytmu odwołań do powieści poetyckiej Malczewskiego znajduje się w cytowanym tu już artykule Sudolskiego (s. 432–439).

³² Myślę tu o następujących pracach: Z. Szmydowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*. Warszawa 1925. – Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968. – Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W zb.: *Literatura – komparatystyka – folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Red. M. Bokszczański [i inni]. Warszawa 1968. – S. Rzepczyński, *Za co Norwid cenil „Marię”?* W zb.: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*.

na i maszyny do pisania przez Jamesa Joyce'a. W przypadku Norwida nie tylko technika, ale i inżynieria czytania stała się sprawą dostatecznie doniosłą, aby na nią zwrócić uwagę.

Trzeba jasno powiedzieć, że lektury dokonywane przez Norwida, w tym lektura powieści poetyckiej Malczewskiego, stawały się przedmiotem oglądu plastyka, rzeźbiarza i rytownika przede wszystkim (choć, o czym później, bywały wyjątki). Otóż Norwid wyraźnie zaznaczał linię tematyczną i określał formalny kształt czytanego dzieła. Prowadziło to często do – odziedziczonej po XVIII-wiecznej tradycji – lektury alegorycznej, jak w przypadku *Balladyny* Słowackiego i *Pana Tadeusza* Mickiewicza. Obraz takiej lektury widać przede wszystkim w Norwidowych wykładach o Słowackim. Wiązała się ona z nieromantyczną już „akomodacją oka”: poeta albo przybliżał światło do tekstu, by ujrzeć swoje idee w szczegółach przecież nie przezeń napisanego utworu, albo mierzył już przeczytany tekst jego stosunkiem do tradycji, poszukując w nim wartości współczesnych, a zarazem uniwersalnych. Albo więc lektura alegoryczna, albo hermeneutyka o szerokiej perspektywie kulturowej ogniskowanej w czytanim dziele.

Pierwsza lektura dotyczy przede wszystkim świata przedstawionego i bohatera. Wiemy, że *Balladyna* to „parafiańszczyzna”, że spośród bohaterek literackich polskiego romantyzmu na miano „żywej” zasługuje tylko Maria z powieści poetyckiej Malczewskiego, ponieważ to on właśnie „dotąd sam Polki nakreślił oblicze”³³. U każdego czytanego poety – i ta synekdocha jest tu na miejscu – Norwid dostrzegał jakiś jeden rys, jakąś jedną linię prowadzącą, podobną do linii u zbiegu malarskiej perspektywy lub do wydobytego z całości utworu konturu akcji, postaci, narracji, a nawet gatunku. Czytał w taki sposób, by rozumieć dzięki perspektywie, którą chciało odnaleźć, a potem zrozumieć jego oko. „Wprawdzie – jak pisał – (nie wyjmując Malczewskiego nawet) w każdym z poetów, w Adamie np. *Improwizacja*, w innych inne karty zupełnie są niezrozumiane”³⁴, to jednak chciał tej dość pospolitej, wartkiej i szybkiej lekturze, jaką preferowali współcześni mu krytycy, wypowiedzieć stanowcze *veto*. Owo „czytanie pędem”, które Norwid oskarżył już w *Vade-mecum*, to wynik aroganckiego stosunku czytelników do tekstu. Przejawem tej arogancji była zarówno pobieżna, jak i egzaltowana lektura. Przyczynę tej pierwszej stanowiła po prostu moda na pisywanie i czytanie romansów, które oduczły kunsztu lektury; przyczynę tej drugiej – traktowanie tekstu jako „pamiętki”, sztambuchowej dedykacji, swoistego podarunku. Norwid ściśle łączył przemianę cywilizacji z przemianą stylu czytania. W liście do Konstancji Górskiej z 1860 roku tak to wyraził:

Wiadomo jest każdemu czytelnemu czytelnikowi w wieku obecnym, iż największa liczba zapisanego papieru na świecie nazywa się *Romans*; wiadomo, że w żadnym wieku, jak świat nasz stary, nigdy nie było tyle romansów i że dopiero w naszym wieku ten rodzaj pisania stał się osobnym rodzajem – że pierwaj nie był nim, był tylko momentem jednym, strofką jedną, nutą jedną, ale że nigdy nie był osobnym rodzajem, wydającym szkółki osobne, i rodzajem najliczniejszym ze wszystkich rodzajów pisania³⁵.

³³ C. Norwid, *Psalmów-psalm... W: Pisma wszystkie*. Wstęp i oprac. J. W. Gomułicki. T. 3. Warszawa 1971, s. 403.

³⁴ C. Norwid, list do J. I. Kraszewskiego, z 28 I 1859. W: *iw.*, t. 8 (1971), s. 375.

³⁵ *Ibidem*, t. 7 (1973), s. 419.

Tego rodzaju romanse, będące rzeczywiście efektem „zaślubin” mody czytelniczej i prawa rynku, były przez Norwida nie tylko wyśmiewane, ale i przeciwstawiane romansom średniowiecznym i powieściom poetyckim z wątkiem miłosnym, a do takich zaliczył *Marię* Malczewskiego. Ale spojrzenie Norwida jest przede wszystkim ironiczne. Jakoś nie dawał mu spokoju ów elegijny i jednak romansowy charakter powieści. W roku 1872, a więc 16 lat po refleksji wyrażonej w *Psalmów-psalmie*... Norwid we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* tak pisał:

Piękną na koniec, dla dramaturga, trudnością u nas Polaków jest to, co zarazem przedstawuje się jako głębokie dla psychologii społecznej pytanie – – to jest, że arcyzm polski nie potrafi dotąd uznać kobiet!... Profile owe duże, i jakoby stał się ideał, które (że pominąć starożytnych) przedstawują w niewiastach Dante, Calderon, Shakespeare, Byron... z wyjątkiem (dla przyzwyczajenia zastrzeżonym) nie istnieją wcale w pięknej literaturze polskiej.

Nie ma tam, mówię, kobiet istotnych i całych:

Wanda, „co nie chciała Niemca”, nie wiemy, czego chciała?? – jest ona o jednej, acz pięknej, nodze. *Teli mena* (może najzupełniejsza jako utwór artystyczny!) nie jest dość transcendentalną... *Zosia* – dopiero panną z pensji, a prześliczna *Maria* Malczewskiego rozwinąć się w zupełną postać nie miała czasu, będąc wrychle poduszka zaduszoną, czyli w trzęsawisku pogrążoną³⁶.

Przypomnijmy, że Mickiewicz wypowiedział się o bohaterce Malczewskiego jako o wcieleniu ideału Polski, pogrążonej w lekturze *Ewangelii*, że przeciwstawił ją „kobiecie nerwowej”, „podniecającej się czytaniem romansów”. Sąd taki wypowiedział już z uniwersyteckiej katedry jako profesor literatury słowiańskiej, ale była w tej opinii jakaś niechęć do typu lektury emocjonalnej i egzaltowanej, wówczas modnej nie tylko wśród naśladowniczek *George Sand*.

W wydawanym w Krakowie czasopiśmie „*Niewiasta. Pismo poświęcone płci pięknej*” Norwid opublikował wiersz *Beatrix* (1861), w którym ironicznie przedstawił portret czytelniczki tamtych czasów. Utwór ma budowę szkatułową: zawarta w jego tekście, na prawach odrębnego fragmentu, *Oda*, skierowana do wyidealizowanej *Brygidy z Dybowskich Wyszkwowskiej*, została silnie skonstrastowana z wizerunkiem postaci kobiety czytelniczki, starającej się namawiać poetę do naśladowania kurtuazyjnych gestów salonowych:

– Twory pana czytałam starannie,
Lecz nie ma słówka w nich do Beatrycze:
Jakbyś pan nigdy żadnej pięknej pannie
Nic nie napisał... a ja – na to liczę.

– Pani! twą naprzód niech mi wolno będzie
Uściskać rękę za tak wiele trudu...

– Trudu?...

...Zapewne – bo nigdzie i wszędzie

Utworki moje.

[.....]

– A pani mówisz: że mię znasz... Niewiasto!

Niewiasto!... tom ci napisałem, gruby...

Jak grób człowieka – [...]³⁷

³⁶ *Ibidem*, t. 5 (1971), s. 188–189.

³⁷ *Ibidem*, t. 1 (1971), s. 312–313. Na temat postawy czytelniczki zobrazowanej w wierszu Norwida napisano bardzo niewiele i jeśli już, to raczej ogólnikowo. Zob. W. Parkot,

Norwid niezwykle jasno postawił tu problem czytania jako lektury egzystencji, jako aktu obejmującego refleksją całą naturę ludzką. Zdaje się, że taką właśnie lekturę odczuwał jako sobie najbliższą; była to bowiem lektura dziecięca, utożsamiająca książkę i człowieka. Nie przystoi w tym miejscu nie zacytować przynajmniej fragmentów wielokrotnie już komentowanego tekstu *Epos-nasza*³⁸.

Z którego dziejów czytać się uczyłem,
Rycerzu! – piosnkę zaśpiewam i tobie.
[.]
Dziecina – pomnę – nad ciemną kartą
(Bo nawet odcień pamiętam papieru)
Schylony – z głową oburącz podpartą,
O! ileż, ileż ciągnąłem eteru
Z czytania, z księgi, z możliwości czytania? –
I jak smutnawo było mi dokoła,
Kiedy już świeca gasła (rzecz tak tania!...)
Albo gdy z starszych kto nagle zawoła,
Albo gdy widzę już, że kilka tylko
Arkuszy – tak że końca dotkniesz szpilką!...³⁹

Ta wczesna, bo jeszcze dziecięca lektura powieści Cervantesa, tak samo ważna dla Norwida jak dla Stendhala poznawanie w latach młodości dzieł Szekspira i Cervantesa, była swego rodzaju wtajemniczeniem w tożsamość pisania i czytania, któremu poeta polski, zawsze bliski Don Kichotowi i z dystansem traktujący profanów i ludzi egzaltowanych, pozostał wierny do końca swego życia⁴⁰. Myślę o Norwidzie czytelniku wiecznie inspirowanym przez słowo drukowane, także gazetowe, a nie o Norwidzie krytyku, którego poglądy estetyczne i świat wartości jednak ulegały zmianom. Tryb lektury rozumiejącej, jakiej sam potrzebował, był dla niego podstawą umiejętności czytania każdego tekstu. Postawa krytyczna zależała natomiast od owej „akomodacji” oka, które często niezbyt jasno, np. w gniewie lub poprzez łzy, widziało obiektywną wartość literacką dzieła. Ale i w jednostronnych opiniach Norwid miał sporo racji, choć dotyczyły one głównie socjologicznych i politycznych uogólnień. Nie sądzę, by jakikolwiek inny pisarz XIX wieku czytał teksty literackie z taką jak Norwid zachłannością. Był on całkowitym zaprzeczeniem lektury narcystycznej, a przeto naiwnej i egzaltowanej, którą wyśmiewali liczni krytycy literaccy epoki. Np. Charles Augustin Sainte-Beuve.

W jego przypadku chodziło o reakcję na sposób czytania piśmiennictwa romantycznego przez pryzmat osobistych upodobań i namiętności, wynikających często z przywiązania do autora lub jego ojczyzny. Szczególnie mocno pozwolił sobie Sainte-Beuve wykipić George Sand i jej porównawczą analizę trzech drama-

Z zapomnianych utworów Norwida. „Pion” 1935, nr 40 – a także prawie katechizmową wykładnię w artykule: Z. Charytanowicz, *O koncepcji człowieka w erotykach Norwida*. „Scriptores Scholarum” (Lublin) 1994, nr 2.

³⁸ Należy tu wymienić następujące prace: A. Czerniawski, *Czytajac Norwida (Marii Danielewiczowej)*. „Oficyna Poetów” (Londyn) 1967, nr 3. – M. Głowiński, *Świadczenia i style odbioru*. Kraków 1973. – T. Sołtan, *Motywy i fascynacje*. Warszawa 1978. – W. Szturc, *Norwidowy Don Kichot na tle literatury XIX wieku. O „Epos-nasza” (1848): o sposobie oglądania samotności*. W: *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001.

³⁹ Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 158–159.

⁴⁰ Zob. Szturc, *Archeologia wyobraźni*, s. 148–168.

tów uznawanych za romantyczne, mianowicie *Manfreda* Byrona, *Fausta* Goethego i *Dziadów części III* Mickiewicza. Przypomnieć wypada, że w ustaleniu hierarchii wartości przywołanych dzieł brał udział także Fryderyk Chopin, który zresztą *volens volens* przyczynił się do szczególnie uwrażliwienia George Sand na tematy polskie. Sam zresztą zachęcał Mickiewicza do przełożenia dramatu na francuski; do tego dzieła miała napisać wstęp ukochana kompozytora. Znała *Dziady* z tłumaczenia Henriego Burgauda des Marets i to właśnie ono stało się podstawą zestawienia z pozostałymi utworami. Chopin, uprzedzając publikację artykułu George Sand, pisał do przyjaznego mu Wojciecha Grzymały:

Teraz moja [tj. George Sand] skończyła najwspanialszy artykuł o Goethem, Byronie i Mićkiewicz. Trzeba czytać, żeby się serce uradowało. [...] A wszystko taka prawda, takie spostrzeżenia wielkie, na ogromną skalę, z musu, bez nakręcania albo chęci chwaleń. [...] Kto tłumaczył, donieś mi. Żeby to Mić[kiewicz] sam chciał rękę do tego podnieść, ona by przejrzała najchętniej, i to, co napisała, mogłoby być drukowane jako „discours préliminaire” razem z tłumaczeniem. Wszyscy by czytali i można wiele egzempl. pozbyć⁴¹.

Ponieważ jednak Grzymała sądził, że Chopinowi chodzi o tłumaczenie wszystkich części dramatu, naraził się na zniecierpliwienie porywczego kompozytora:

Co mi o Mić[kiewicz]u piszesz – nie zrozumieliśmy się. Idzie tylko o ostatnią część *Dziadów*, do których jej [tj. George Sand] przedmowa dodana sprawiłaby, żeby więcej czytano, i podobna edycja mogłaby i na francuskie głowy, i na kieszeń Mić[kiewicz]a – mieć wpływ uczciwy⁴².

Plany Chopina jednak nie powiodły się, więc ostatecznie w roku 1839 (tj. w tym, z którego pochodzą przywołane tu listy kompozytora) George Sand opublikowała artykuł w „Revue des Deux Mondes”. Jest to refleksja czytelniczki egzaltowanej, entuzjastycznie nastawionej do „dramatów metafizycznych”, z którymi „nic w przeszłości nie może być porównywane”. W *Fauście* zabrakło jej „entuzjazmu, wiary i namiętności”, w *Manfredzie* znalazła to, czego szukała w *Fauście*, „ideał”, który „przepelnia serce” bohatera, i fantazję, daleką od Goetheańskiego „bezładu i ślepego przypadku”, za to pełną „boskiej mądrości” i „wysublimowanego smaku”. Co do dramatu Mickiewicza, George Sand uważała, że „nie miał w Francji ani stu czytelników”, i podkreśliła, iż zna „wybitne umysły, które nie mogły lub nie chciały go zrozumieć”. Szczególne znaczenie dla porównania trzech dramatów miała kategoria fantazji. Goethe, zdaniem pisarki, potraktował ją „baleto-wo”, nazbyt iluzjonistycznie i realistycznie, Byron – ulokował w sferze marzeń, Mickiewicz uczynił z niej podstawę „wszystko wprawiającą w ruch”, „duszę całej rzeczywistości”, pierwiastek „obecny we wszystkich wydarzeniach”. Nie podołał się Sand „sztyderyczy szatan Goethego”, mający cechy wolterianina, akceptowała demona Byrona jako „romantycznego ducha” współczesności, w „Belzebubie” Mickiewicza zaś dopatrywała się cara i przedstawiciela tyranii. Chwaliła „katolicyzm” i „mistycyzm”; zwłaszcza „katolicyzm odznaczający się wszakże śmielszą i bardziej postępową filozofią niż legendarny katolicyzm *Fausta*”⁴³. Sainte-

⁴¹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i oprac. B. E. Sydow. T. 1. Warszawa 1955, s. 343.

⁴² *Ibidem*, s. 346.

⁴³ Ten i poprzednie cytaty z wyd.: G. Sand, *Szkice o dramacie fantastycznym. Goethe – Byron – Mickiewicz*. W: *Eseje*. Przeł. S. Kożuchowska, M. Dramińska-Joczowa. Warszawa 1958.

-Beuve z kolei jako czytelnik artykułu George Sand nie omieszkał podzielić się wrażeniem w liście do pani Olivier, małżonki szwajcarskiego poety Juste'a Oliviera:

Ukazał się dziś rano w „Revue” artykuł pani Dudevant o Goethem, Byronie i Mickiewiczu. Temu ostatniemu dostała się promienna korona. Padły cztery ofiary: Goethe, car, Byron i katolicyzm, ale George Sand wybacza się wszystko i wiele głębokich prawd błyska w tym uderzeniu piorunu. Użyczy to nieco blasku katedrze Mickiewicza⁴⁴.

Oczywiście, George Sand czytała Mickiewicza na sposób romantyczny, podobnie jak Alfred de Musset czytał George Sand, a ona sama – sentymentalne lektury jej bohaterek. Następowala tu, posunięta do granic empatii, lektura utożsamiająca, znana przede wszystkim z mody polegającej na naśladowaniu wyobrażenia Wertera, Renégo, Oktawa – bohaterów romantycznych i twórców ówczesnych stylów zachowań⁴⁵. Upodobnienie czytelnika do postaci literackiej nie było wyłącznie określonym, choć jednym z wielu, typem lektury romantycznej. Znamy je przecież z sentymentalnego naśladowania Astrei i Celadona z powieści Honoré d'Urfe'a, Heloizy Rousseau, a w Polsce np. Malwiny z utworu Marii Wirtemberskiej. To przecież tę bohaterkę naśladowała księżna Izabela Czartoryska tworząc swój portret jako replikę portretu bohaterki literackiej.

Piękną nigdy nie byłam, ale często bywałam ładną; mam piękne oczy, a że się w nich wszystkie uczucia mej duszy malują, wyraz twarzy mojej bywa zajmujący. Płeć mam dość białą, aby przy rumieńcu mogła mieć nieco blasku, czoło gładkie twarzy nie szpeci, nos, ani brzydki, ani piękny, musiał być takim, jakim jest, dla dopełnienia rysów moich⁴⁶.

Portret ten odpowiada Malwinie, a swoista, rzucona jakby od niechcienia kreśla portretowa zaskakująco towarzyszy obrazowi świata przedstawionego, w którym, oczywiście, nie może zabraknąć biblioteki. W romansach sentymentalnych nie jest ona szczególnie wyróżniana: jest jednym z elementów „duchowego klimatu” salonu.

Godziny wszystkie, których dosyć miała do użycia, [Malwina] podzieliła sobie między rozmaite zatrudnienia, zabawy i spoczynek. Obfita, choć zarzucona biblioteka, którą Malwina odkryła, stała się jej wielką pomocą i prawdziwym szczęściem. Młoda i wielu rzeczy nieświadoma, czytając z uwagą i wiele, sama siebie, rzecz można, wychowała. Rozum naturalny przyjemnymi wiadomościami ozdobiła i charakter, ledwo że nie powiem, dziecinny jeszcze, w zasady pewne ustaliła. Lecz przy tych rozsądnych książkach, w których tyle dobrego czerpała, Malwina i tymi nie gardziła, które są skutkiem dowcipnej i czasem nadto wybujałej imaginaacji. Jednym słowem, z wielką chciwością i trochę może nadto czytywała romansów. To małe zdarzenie wpływ miało poniekąd na całe jej życie, kierunek dając szczególny jej myślom i sposobowi widzenia rzeczy i sądzenia o ludziach⁴⁷.

⁴⁴ Cyt. za: S. Kożuchowska, wstęp w: Sand, *Eseje*, s. 7. O innych sądach, będących reakcją na lekturę szkicu George Sand, a także o przebiegu i trybie lektury dramatu Mickiewicza – zob. Straszewska, *op. cit.*, s. 310–340.

⁴⁵ O innych romantycznych modelach odbioru postaci literackich i bohaterów narodu zob. w zb.: *Styl zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa, 6–7 grudnia 1982 r.* Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986.

⁴⁶ Cyt za: S. Wasylewski, *Opowieści dziewczęce*. Lwów 1920, s. 12.

⁴⁷ M. Wirtemberska, *Malwina, czyli Domysłność serca*. Oprac. i wstęp W. Billip. Warszawa 1978, s. 47–48.

Ten sentymentalny model lektury, choć trwał jeszcze w okresie romantyzmu, nie stanowił podstawowej właściwości tej epoki⁴⁸. Czytanie – jak pisał Zygmunt Łempicki – było dla ruchu romantycznego „po prostu aktem fundamentalnym, ową funkcją, dzięki której dokonuje się asymilacja materiału potrzebnego romantykowi do życia i działania”⁴⁹. Odnosząc czytanie romantyczne do sposobu naśladowania postaw znanych z *Biblii*, do kroku zwanego „*assidua et continua lectio*”, Łempicki pisał o koniecznym dla romantyka wgłębianiu się w ducha dzieła aż do właściwej reprodukcji myśli autora i do asymilacji towarzyszącego lekturze uczucia.

Czytanie, głośne czytanie, wczytywanie się staje się najważniejszym postulatem i najpilniejszą potrzebą duszy, która, co prawda, w zależności od temperamentu, bądź pragnie silnych wzruszeń, bądź też szuka wzorów, w których mogłaby kształtować swe życie. Prowadzi to czasem do ekstazy i ekstrawagancji, w każdym razie jednak daje książce, lekturze zdecydowaną przewagę w życiu, które ma być modelowane według tego – literackiego przecież – wzorca⁵⁰.

To właśnie przekonanie stało się powodem, dla którego w romantyzmie tak niebywale bujnie rozkrzewiła się literatura epigonów przyzwyczajonych do tego, że tekst literacki, a zwłaszcza tekst poetycki „miał – według założeń estetyki romantycznej – realizować się poprzez uaktywnienie wyobraźni odbiorcy”⁵¹. Czy był w tym uaktywnieniu pierwiastek ingardenowskiego „czytania czynnego”, przeciwny pierwiastkowi „lektury biernej”, jako immanentny składnik struktury utworu, jako imperatyw poznawania tekstu, ale imperatyw określony tylko przez aktualizowaną w kontakcie z utworem postawę podmiotu?⁵² Na tak postawione pytanie można udzielić odpowiedzi twierdzącej, ale tylko w odniesieniu do pewnej grupy odbiorców, mianowicie do poetów czytających innych poetów, a ogólnie: do pisarzy, którzy poddają aktywizującej i stymulującej ich wyobraźnię lekturze – dzieła innych twórców, nie tylko przecież literatów. Czym byłaby groteska w *Kordianie* bez *Los caprichos* Goi, czym trupi menuet w *Salonie warszawskim* bez źle granego *Don Giovanniego* Mozarta? Nie trzeba tu zresztą mnożyć przykładów na interdyscyplinarne ożywienie twórczości romantycznej. Bardziej idzie mi o taką lekturę czynną, aktywizującą zatem, która byłaby zarazem lekturą estetyzującą. Czy to w ogóle byłoby możliwe? Myślę, że tak, a w każdym razie w tym przypadku, kiedy lektura przekształca życie w nowy i będący źródłem zachowania dla innych stereotyp kulturowy. Patronką tego modelu na poziomie wrażliwości teatralno-

⁴⁸ Nie był bowiem stylem czytania na sposób romantyczny, ale istniał. Może więc należałoby jeszcze raz przyjrzeć się systematyce proponowanej przez M. Głowińskiego (*Style odbioru*. Kraków 1977, s. 127–132), wedle której dla odbioru klasycystycznego znamienne był styl alegoryczny, instrumentalny oraz estetyzujący, dla odbioru zaś romantycznego – mityczny, ekspresywny i symboliczny.

⁴⁹ Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1966, s. 350 (tłum. O. Dobijanka).

⁵⁰ *Ibidem*, s. 338.

⁵¹ M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984, s. 127.

⁵² Rozważania Ingardena stały się inspiracją przywoływanej już tu pracy Głowińskiego (*Style odbioru* – na temat odbiorcy wirtualnego w strukturze utworu poetyckiego (zob. s. 78–79).

-muzycznej byłaby pani Bovary w szaleństwie i egzaltacji wybiegająca z opery, a na poziomie literackiego „wysłyszenia” orkiestracji tekstu – Stendhal jako czytelnik Szekspira i Cervantesa oraz jako czytelnik swej, pisanej wszakże pod pseudonimem Bastard (‘bękart’), biografii *Życie Henryka Brullard*, która stanie się aktywnym wzorcem dla późniejszych powieści tego autora wprowadzających postać literacką jako efekt potraktowania estetycznego swoich emocji towarzyszących lekturze własnych, i nie tylko własnych, tekstów⁵³. Archetypową – rzecz by można – postacią czytelnika tego rodzaju jest Julian Sorel. Przywołajmy tylko dwa, za to wiele mówiące dzięki prawu kontrastu, fragmenty arcydzieła Stendhala:

Zbliżając się do swej budy Sorel zawołał Juliana stentorowym głosem – nikt nie odpowiedział. Ujrzał jedynie starszych synów, młodych olbrzymów, którzy, zbrojni siekierami, ociosywali pnie przeznaczone pod piłę. Bacząc pilnie na czarną linię wykreśloną wzdłuż bala, odłupywali za każdym uderzeniem olbrzymie szczapy. Nie słyszeli głosu ojca. Wszedł do środka i na próżno szukał Juliana w jego zwykłym miejscu obok piły. Siedział o kilka stóp wyżej okraciem na belce; miast nadzorować czynności mechanizmu chłopiec czytał. Nic bardziej nie drażniło starego; przebaczyłby może Julianowi jego szczupłą postać, mało sposobną do ciężkiej pracy i tak różną od starszych braci, ale ta mania czytania była mu wstrętna – on sam nie umiał czytać.

Daremnie wołał kilka razy. Hałas piły, ale bardziej jeszcze uwaga, z jaką chłopiec utonął w książce, nie pozwoliły mu słyszeć strasznego głosu ojca. Wreszcie mimo swego wieku stary wskoczył lekko na piłowane drzewo, a stamtąd na piłowaną belkę podtrzymującą dach. Gwałtowne uderzenie posłało w strumień książkę, którą Julian miał w rękę, drugi cios, równie silny, wymierzony na odlew w głowę chłopca, przyprowadził go o utratę równowagi. Byłby się potoczył o dziesięć lub piętnaście stóp niżej, między miażdżące tryby, ale ojciec przytrzymał go lewą ręką.

– A, leniu, wiecznie będziesz czytał swoje przeklęte książki, gdy masz pilnować roboty?! Czytaj wieczór, wówczas gdy tracisz czas u proboszcza, wtedy owszem.

Julian, mimo iż ogłuszony uderzeniem i zlany krwią, udał się na swój posterunek koło piły. Miał lzy w oczach nie tyle z bólu, ile z powodu straty uwielbianej książki⁵⁴.

Takie było pierwsze doświadczenie lektury jako szkoły życia i życia jako czytania. Kiedy inni romantycy w bluźnierczym, ale i sakralnym, bo ku nie znanemu Bogu kierowanym geście odrzucali książki zbójckie, romanse i opasłe tomy oświeconych mędrców (co było też jakimś, choć granicznym sposobem czytania), Julian Sorel nauczył się czytać znaki życia tak, jakby były one literami składającymi się na określony tekst. Przeto nie należy się dziwić, że metodę „oprawiania” świata jak opasłego tomu opanowywał nie tyle terminując u Woltera, ile znając Molierowskiego *Tartuffe’a* zbyt głęboko i za dobrze:

Stopniowo podniecenie Juliana uspokoiło się; rozsądek przeważył. Powiedział sobie, tak jak jego mistrz, Tartuffe, którego rolę znał na pamięć:

Mogę w tym widzieć podstęp niewinny z twej strony.

[.]

Nie uwierzę tym słowom, tak pełnym słodyczy,

Póki łask twych, o pani, dowód wyraźniejszy

Powątpiewania mego w twą szczerłość nie zmniejszy.

⁵³ Zob. C. Mariette, *Stendhal jako czytelnik Szekspira i Cervantesa*. Tłum. W. Szturc. „Przegląd Humanistyczny” 1997, nr 4.

⁵⁴ Stendhal (H. Beye), *Czerwone i czarne*. Przeł., wstęp T. Żeleński (Boy). Postłowie M. Żurowskiego. T. 1. Warszawa 1965, s. 46–47.

„Tartuffe także zginął przez kobietę, a był to chwyt nie lada. Mogłaby komu pokazać mą odpowiedź... ale znajdziemy lekarstwo – dodał cedząc z wolna słowa z akcentem tłumionego okrucieństwa – zacniemy ją od najpłomienniejszych zdań z listu boskiej Matyldy”⁵⁵.

W ten oto sposób Julian Sorel rozpoczyna przygotowanie scenariusza dalszego postępowania, które już wkrótce ma doprowadzić w salonach Poissy do bójki o pełen tajemnic list panny de la Mole. Młodzieńcza równoległość życia i lektury gdzieś przepadła, a w jej miejsce pojawił się wabiący ku śmierci, pożerający indywidualizm postawy, potwór autokreacji literackiej i estetycznej, której kresem, jak się wydaje, będzie bohater *Na wspak* Jorisa Karla Huysmansa – postać zbudowana jako „imperium tekstów” w stanie „nieodwracalnego rozkładu”... Teksty te, inaczej niż w *Auto da fé* Eliasa Canettiego, spopielają czytelnika nie w płomieniach ogarniętej pożarem biblioteki, ale jako paląca „od środka” druga osoba.

⁵⁵ *Ibidem*, t. 2, s. 116.