

*Barbara Bogolebska*

## SZTUKA CZYTANIA W UJĘCIU WYBRANYCH PISARZY

*Czytać to zbierać się w sobie, skupiając to, co  
niewypowiedziane w powiedzianym*

Martin Heidegger

Lekturografia podkreśla, że sens utworu kształtuje się w aktach odczytania. Pisarze są także czytelnikami. Ich doświadczenia lekturowe owocują często daleko idącymi inspiracjami, czasem też dzielą się oni z innymi swymi literackimi fascynacjami i lekturowymi przeżyciami. Czynią to w formie: wykładów o literaturze, wciąż nowych tłumaczeń klasyki literackiej, analiz tekstów, dzienników lektur, a nawet swoistych reinterpretacji utworów – ciągów dalszych. Często – jak choćby Józef Czapski czy Sławomir Mrożek – pisarze zastrzegają się, że nie mogliby nigdy być zawodowymi krytykami literackimi. Powyższe formy to z jednej strony przykłady sztuki rozumienia tekstów, z drugiej zaś także wzory twórczego (powieściowego, poetyckiego itp.) wtajemniczenia<sup>1</sup>. Lektura krytyczna autorów staje się więc niejednokrotnie komentarzem do własnych poszukiwań twórczych pisarzy. U schyłku XIX w. Piotr Chmielowski uważał „rozbiór” dzieła za powtórzenie procesu twórczego, zaś współcześnie trzeba przyznać rację Michałowi Pawłowi Markowskiemu, który sądzi, że w czytaniu rozgrywa się biografia czytającego i że stawką jest jego tożsamość<sup>2</sup>.

Sięgnijmy po nowy przekład Szekspirowskiego *Makbeta*, którego autor – Antoni Libera – uległ fascynacji tragedią i postanowił zmierzyć się na nowo z tekstem. Oto przyczyny, o których napisał w posłowniu: „Wspaniale oddana aura średniowiecza. Olśniewające ustępy poetyckie [...]. Kryształowa

<sup>1</sup> Zob.: M. P. Markowski, *Sztuka rozumienia*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 285, s. 24.

<sup>2</sup> P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899; M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.

konstrukcja całości [...] jest w nim coś diabelskiego, że kusi on i prowokuje jak przedstawione w nim wiedźmy”<sup>3</sup>. Ponadto nurtował tłumacza problem determinizmu (zagadka wolności i konieczności), jak również pytanie o nieuchronność losu (stąd doszukiwał się podobieństwa utworu z inną sztuką o losie – *Królem Edypem* Sofoklesa).

**Paweł Huelle** w utworze *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* nawiązał do opowiadania czeskiego pisarza *Wieczorna lekcja jazdy*<sup>4</sup>. Pisał o tym następująco: „Kochany panie Bohumilu, [...] kiedy [...] siadłem po raz pierwszy za kierownicą małego fiata [...], zaraz pomyślałem o panu i tych pańskich [...] lekcjach jazdy na motocyklu [...]”<sup>5</sup>.

Reprezentantka współczesnej prozy kobiecej – **Olga Tokarczuk** w swym eseju (prywatnym notatniku) czytanie *Lalki* Bolesława Prusa nazwała rodzajem „podglądactwa”<sup>6</sup>. W utworze tym dostrzegła „odwieczność”, archetypowość konstrukcji bohatera oraz aktualność zdarzeń fabularnych: „Wokulski mógłby się dorobić swoich pieniędzy, powiedzmy w Niemczech, i wrócić do kraju, tęskniąc do swojej Izabeli – bogatej i wykształconej za granicą córki, powiedzmy znowu, ambasadora Łęckiego. [...] odkrycia Geista miałyby związek z fizyką kwantową”<sup>7</sup>.

Po 35 latach od pierwszej lektury *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, **Sławomir Mrozek** podjął ponowną lekturę, by wskazać na aktualność powieści, postawić książce pytania. A wszystko to za sprawą końcowego zdania – „Człowieku, po coś uciekał?”, zdania uznanego za klucz do całości utworu, za jego przesłanie, konkluzję i wniosek<sup>8</sup>.

*Wspólna kąpiel* Stefana Chwina i Krystyny Lars to kolejny przykład „już czytanego” (*déjà-lu*)<sup>9</sup>. Trzy teksty tego zbioru poświęcili *Konradowi Walenrodowi* Adama Mickiewicza (jest to m. in. dialog z bohaterem), kilka innych esejów dotyczyło postaci olbrzyma, obzartucha i opoja z satyrycznej powieści François Rabelais’go – *Gargantua i Pantagruel* (cykl pt. *Gargantua i ja*). Autorów interesowała – jak piszą – „Zagadka ludzi, rzeczy i zdarzeń, dla których zabrakło miejsca w wielkim Scenariuszu”<sup>10</sup>.

**Vladimir Nabokov** w amerykańskich uniwersyteckich wykładach o literaturze dzielił się refleksjami nt. odczytania arcydzieł powieściopisarskich, sugerując słuchaczom (czytelnikom) sposoby osiągnięcia „przyjemności z lek-

<sup>3</sup> *Zamiast posłowania. O „Makbecie” rozmawiają A. Bielik-Robson i A. Libera*, [w:] W. Shakespeare, *Makbet*, przeł. A. Libera, Warszawa 2002, s. 177–178.

<sup>4</sup> P. Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2002.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 7–8.

<sup>6</sup> O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>8</sup> S. Mrozek, *Małe prozy*, Kraków 1990.

<sup>9</sup> S. Chwin, K. Lars, *Wspólna kąpiel*, Gdańsk 2001.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

ture”<sup>11</sup>. Porównywał swoją rolę do „detektywa tropiącego tajemnice struktur literackich”. Być dobrym czytelnikiem – w rozumieniu Nabokova – to umieć dostrzegać szczegóły. Ponadto – jego zdaniem – „Dobry czytelnik, wielki [...], aktywny i twórczy jest czytelnikiem wielokrotnym”<sup>12</sup>. Uruchomienie wyobraźni podczas aktu lektury jest odpowiedzią czytelnika na wyobraźnię twórczą, towarzyszącą procesowi powstawania utworu. Odbiór lekturowy zależy też – zdaniem Nabokova – od tego, jaką rolę przypisujemy twórcy: gawędziarza – nauczyciela – czarodzieja (maga) – propagandy – moralisty czy proroka. Interesujące jest także docieranie poprzez styl utworu do istoty osobowości i talentu autora, skoro, jak twierdzi, styl jest „kluczem” do dzieł wszystkich wielkich mistrzów. Nieraz – jak w przypadku *Ulissesa* Jamesa Joyce’a – lektura wymaga zestawienia różnych stylów.

Komentarzom Nabokova towarzyszą: chronologiczny zapis zdarzeń, lista cech strukturalnych utworu, wykres wątków tematycznych, projekt okładki oraz ilustracji do utworu, próba graficznego przedstawienia osobowości bohaterów, linearny zapis (część po części, rozdział po rozdziale) czasu i miejsca akcji oraz występujących postaci, mapa wędrówek bohaterów i akcji powieści czy też zestawienie technik pisarskich autorów. To także dostrzeganie błędów w konstrukcji tekstów albo w przekładach. Świadectwem lektury Nabokova były ponadto adnotacje w tekstach (roboczych egzemplarzach). A wszystko po to – jak stwierdził – by „nauczyć odczuwania dreszczu artystycznej satysfakcji, przeżywania wspólnych emocji nie z postaciami z tych książek, ale z ich autorami – dzielenia ich radości i trudu tworzenia. Nie krążyliśmy wokół tych książek, przyglądając im się od zewnątrz, lecz docieraliśmy do samego jądra tego czy innego arcydzieła, do jego żywo bijącego serca”<sup>13</sup>.

Odrębny cykl wykładów poświęcił Nabokov arcydziełu Miquela de Cervantesa Saavedry<sup>14</sup>. Nie akceptował dotychczasowej interpretacji utworu jako baśni o sentymentalnym Błędnym Rycerzu i jego Giermku, stąd przyjętą tu regułą odczytywania tekstu uczynił śledzenie zwycięstw i klęsk bohatera, postaci, która – jego zdaniem – „przerosła dzieło”. Ten sposób odczytania unaocznia wykres<sup>15</sup>. Dla pisarza była to z jednej strony „księga krwawa i okrutna”, ale też literacka gra z rzeczywistością. Rycerza i giermka uznał za jedną postać, bowiem Sancho Pansa tylko akompaniuje swemu

<sup>11</sup> V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000. Poddał w nich analizie utwory: J. Austen, K. Dickensa, G. Flauberta, R. L. Stevensona, M. Prousta, F. Kafki i J. Joyce’a.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 482.

<sup>14</sup> V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001.

<sup>15</sup> Por. przedmowę autorstwa F. Bowersa i G. Davenposta.



panu. Jak twierdził: „[...] ich cienie się zlewają i zachodzą na siebie, tworząc specyficzną jedność [...]”<sup>16</sup>.

Metodyką lektury Nabokova było linearne „streszczenie z komentarzem”, a następnie „omówienie problemowe”. Podobnie jak w poprzednim zbiorze wykładów, posługiwał się też rysunkami, np. wiatraki miały wyjaśnić, dlaczego bohater mógł je utożsamić z olbrzymami; opracował też mapę Hiszpanii z uwzględnieniem miejsc akcji powieści (odkrył nieścisłości topograficzne w podróży Don Kichota). Wykładowca-interpretator zadbał także o wskazanie kontekstów lekturowych – były nimi fragmenty romansów rycerskich. Nabokov nie bez powodu sięgnął po ten utwór, można bowiem odnaleźć podobieństwo motywów i bohaterów między powieścią hiszpańską a *Lolită* jego autorstwa. Analizy czy „gry interpretacyjne” Nabokova to przykłady „mikrolektur”, studium szczegółu<sup>17</sup>.

Tekst literacki może być – jak wiadomo – tworzywem innego utworu. Sztuka czytania oraz inwencja interpretacyjna **Wojciecha Bąka** zaowocowała tragikomedią *Sługa Don Kiszota*<sup>18</sup>. W prologu utworu zastosował autor zabieg wywołania Don Kiszota z La Manszy, Sanszo Pansy i innych bohaterów następującymi słowy: „Wywołuję was z kręgów milczenia, w których imiona wasze oczekują kształtów. Zejdźcie na scenę tę – w wiek dwudziesty, widma przeszłości. Don Kiszocie, ty, który jesteś wszędzie, gdzie oddycha człowiek. Ty byłeś w Adamie, tyś jest w nas [...]. Ponad czasami niech się słowa wasze jak dłonie ku nam wyciągną”<sup>19</sup>. Dodatkowo zastosował chwyt teatru w teatrze. Poeta-dramaturg chciał zawrzeć w utworze aktualne i zarazem uniwersalne problemy moralno-społeczne. Przedstawił więc giermka, pozostającego pod wpływem „zarazy donkiszotowej”, jako „drugiego Don Kiszota”. Mając za wzór ów mit osobowy, jakim była tytułowa postać powieści Cervantesa, Sanczo postanowił kontynuować dzieło szlachetnego marzyciela, gdy ten rzekł się swego posłannictwa. Epilog utworu Bąka przynosi wieść o zniknięciu Don Kiszota z La Manszy – „Nikt go już potem nie widział, choć każdy czuł, że jest”<sup>20</sup>.

Są teksty – według Rolanda Barthesa tzw. *scriptibles* – zachęcające do stworzenia ich na nowo. Podobnie sądzi Jacques Derrida<sup>21</sup>, dla którego lektura jest pisaniem tekstu (*lecture-écriture*, „czytanie-pisaniem”), „kontr-sygnowaniem”. Powstaje więc szereg kontynuacji arcydzieł literackich,

<sup>16</sup> V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, s. 54.

<sup>17</sup> Określenie pochodzące z książki: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.

<sup>18</sup> W. Bąk, *Sługa Don Kichota*, Łódź–Wrocław 1947.

<sup>19</sup> W. Bąk, *op. cit.*, s. 7.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>21</sup> Por. na ten temat: A. Burzyńska, *Lekturografia. Filozofia czytania według J. Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 43–80.

stanowiących dialog z pierwowzorem, a także przedłużenie czytelniczego kontaktu z bohaterem i fabułą utworu, przykład mimetyzmu, a zarazem intertekstualności.

Pisarz kanadyjski – **Jean-Pierre Davidts** – napisał swoisty epilog, opowieść o powtórnej podróży na ziemię Małego Księcia, w której naśladowując utwór Antoine de Saint-Exupery'ego, próbował zachować klimat poetyckości i refleksyjności, ale i satyryczności pierwowzoru<sup>22</sup>. Swój tekst zadedykował „Wszystkim małym księciom przelotem na tej ziemi”<sup>23</sup>. Punktem wyjścia – mottem uczynił słowa z dzieła wzorcowego: „Jeśli przyjdzie do was śmiejące się dziecko, które ma złote włosy i nie odpowiada na pytania, odgadnięcie, kim jest. Bądźcie wówczas mili! Nie pozostawiajcie mnie w smutku: szybko napiszcie mi, że wróciło...”<sup>24</sup>.

Utwór ma formę listu „niemożliwego” do zmarłego pisarza, Saint-Exupery'ego i opisuje podróż bohatera do fantastycznych miejsc (sześciu kolejnych planet), swoistą robinsonadę. Pojawiają się nowe, współczesne postaci: ekolog, specjalisty od reklamy, statystyka itd. Mały Książę z powieści Davidtsa porównał narratora do lotnika poznanego przed laty na pustyni, przywoływał też wspomnienia dawnych podróży. Opowieść listowną zakończył następująco: „Być może, zobaczy Pan Małego Księcia wcześniej niż ja. Prosiłbym, żeby w takim wypadku, Drogi Panie de Saint-Exupery, zechciał go Pan pozdrowić gorąco w moim imieniu i powiedzieć mu, że brak mi go tak samo, jak brakło go Panu. Ośmielam się jedynie żywić nadzieję, że zachował o mnie równie żywe i miłe wspomnienie jak o Panu”<sup>25</sup>.

Przykładem kontynuacji-prologu (preludium) jest powieść detektywistyczna (*sequel*) prozaika amerykańskiego – **Johna Updike'a** – *Gertruda i Klaudiusz*<sup>26</sup>, książka opisująca wydarzenia poprzedzające akcję Szekspirowskiego *Hamleta*, a więc dzieje romansu matki duńskiego księcia z jej szwagrem. Niektóre motywy znane z tragedii Szekspira zostały tu rozbudowane, pojawiły się też nowe pomysły fabularne, wyjaśniające późniejsze motywy działania duńskiego księcia. Liczne dopowiedzenia interpretacyjne dotyczyły wydarzeń, a także konstrukcji postaci, np. Poloniusza – tu pomysłodawcy i współnika zbrodni na starym *Hamlecie*<sup>27</sup>. W słowie wstępnym i posłowniu Updike wskazuje na dodatkowe źródła inspiracji – filmową wersję *Hamleta* oraz dzieło Salvadora de Madariagi – *On Hamlet*.

<sup>22</sup> J.-P. Davidts, *Mały Książę odnaleziony*, przeł. J. Guze, Warszawa 2000.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>26</sup> J. Updike, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2001.

<sup>27</sup> Zob. na ten temat: J. Jarniewicz, *Czekając na Hamleta*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 108, s. 36.

Czasem pisarze podejmują próbę zmiany zakończenia arcydzieł literackich. Oto np. Sławomir Mrożek we wstępie do najnowszego przekładu *Makbeta* Williama Shakespeare'a podjął rozważania o bohaterze, który patrzy ze wzgórza, zna przepowiednię, ale w nią nie wierzy, nie boi się, a jednak oczekuje. Mrożek w następujący sposób zmienił zakończenie utworu: „Rusza zielony las Birnam. Rusza, ale do tyłu. Nie na rycerza, tylko w przeciwną stronę poszedł zielony las. Wstecz, odwrotnie poszedł i zniknął, pozostawiając Macbetha w zbroi i w pogotowiu na wyniosłym wzgórzu Dunsinane”<sup>28</sup>.

Prześledziliśmy wybrane przykłady „czytania dokonującego odczytania”<sup>29</sup>. Potwierdzają one, iż autorów obcowanie z książkami może być zajęciem prawdziwie ekscytującym z poznawczego i dydaktycznego punktu widzenia. Choć pisarze nie są teoretykami lektury czy interpretacji i nie poszukujemy w ich wypowiedziach propozycji metodologii czytania, jednak ich dorobek pisarski sprawia, że chętnie zagłębiamy się w ich filozofię lektury, konfrontując ją z własnymi wizjami i odczytaniem dzieł. Jest to swoista współzależność autorska i czytelnicza, „pole aktywnego dialogu”<sup>30</sup>, zwłaszcza że jest to czytanie kreatywne i jednocześnie kreujące (niezależnie od tego, jak np. oceniamy zjawisko literackich kontynuacji). Jak pisał Roland Barthes – lektura będąca tworzeniem i wytwarzaniem, a może też – dodajmy – postmodernistyczna gra konwencjami i repetycją wzorów.

Barbara Bogolębska

## L'ART DE LA LECTURE SELON LES ÉCRIVAINS CHOISIS

(Résumé)

Les écrivains montrent leurs expériences, liées avec la lecture, dans: les cours sur la littérature, les traductions de la classique littéraire, les analyses des textes, les notes sur les lectures et les modifications des œuvres. Cet article présente de différents exemples de l'art de la compréhension des textes, des lectures étant la création et la production de tels auteurs, comme: A. Libera, P. Huelle, O. Tokarczuk, S. Mrożek, S. Chwin, K. Lars, V. Nabokov, W. Bąk, J. P. Davidts, J. Updike.

<sup>28</sup> S. Mrożek, *Male listy*, Kraków 1982, s. 131; także: idem, *Zamiast wstępu*, [w:] W. Shakespeare, *Makbet*, s. 9.

<sup>29</sup> Określenie J. H. Millera: *Czytanie dokonujące odczytania*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, przeł. P. Wawrzyszko, s. 125–139.

<sup>30</sup> Określenie I. Filipiak.