

Moje czytanie

Lalki

Czytamy z dwu powodów: bo lubimy, bo powinniśmy. Czytamy, by sprawić sobie przyjemność i odpocząć przy książce nieangażującej nad miarę naszej percepcji poznawczej oraz po to, aby wzbogacić się o nowe horyzonty, pozyskać jakąś nową świadomość. Lektury lekkie, często należące do literatury popularnej, na przykład romanse czy kryminały, czytamy z lekkim zażenowaniem, wstydzimy się ich płytkości, łatwego do przewidzenia przesłania (o ile w ogóle je mają). Dzieła trudne – o skomplikowanej narracji, wielopoziomowej strukturze, zawilosciach stylu, wymagające erudycji – są wyzwaniem. Trzeba je znać, ale aby je poznać, musimy zdobyć się na intelektualny wysiłek, nie dla każdego odbiorcy przyjemny, nie dla każdego możliwy. *Lalka* należy do tych książek, które rozkwitają wraz z wiekiem czytelnika. Jej tajemnica polega na poddawaniu się ponawianym istnieniom, na opalizowaniu w zależności od doświadczeń czy kompetencji odbiorcy. Może więc być zaledwie zwyczajnym czytadłem: jej fabuła – poprzez dominujący a melodramatyczny wątek miłosny – jest atrakcyjna i intrygująca aż do końca. Może być tylko lekturą szkolną o eksponowanych dydaktycznie walorach poznawczych, jako społeczno-obyczajowy rys epoki. Spełniając niewyszukane czytelnicze wymagania, jest równocześnie arcydziełem – uniwersalną, pogłębioną opowieścią o człowieku w szczególnej sytuacji egzystencjalnej. Czytelnik *Lalki* nie tyle bawi się tekstem, ile stwarza go na nowo, dla samego siebie, odkrywając nierozpoznane dotąd głębie. W tym sensie *Lalka* jest dziełem magicznym, otwartym, owym „niekończącym się zadaniem”¹.

Mojemu obcowaniu ze światem tej urzekającej książki od początku, bo jeszcze w latach szkolnych, towarzyszyła autotematyczna wypowiedź Prusa, jego metafora o powieści realistycznej, która „zawsze w pierwszym czytaniu robi wrażenie czegoś powikłanego i chaotycznego; jest to las, w którym widać tylko pojedyncze drzewa, a nie widać... lasu. Nieuważny czytelnik może nigdy nie zobaczyć owego „lasu”, ale przyzwoity krytyk musi jego

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski.

¹ K. Bartoszyński, *Interpretacja – „nie kończące się zadanie”*. Przykład „*Lalki*” Bolesława Prusa, [w:] tenże, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 45.

plan odkryć i nakreślić”². Któż z nas – licealistów, mających już wówczas za sobą poważne czytelnicze inicjacje w dzieła Manna, Prousta, Kafki, Joyce’a, a nawet Robbe-Grilleta, zgodziłby się na status „nieuważnego czytelnika”? Imperatyw Prusa, łechcący próżność i podsycający ambicję, nakazywał lekturę wielokrotną, podejrzliwą, przewyciężającą *illinx*, oszołomienie 200-sekwencyjną fabułą. I tak *Lalka* stała się zadaniem.

Stała się zadaniem ekskluzywnym, odświętnym, moim osobistym wykrzyknikiem literackim, który drażnił nie tylko znakiem zapytania, jakim sygnował autor rozdział ostatni. Wszystko było zagadką. Odnowienie znaczeń, o które upominał się onegdaj Henryk Markiewicz³, stało się koniecznym postulatem badawczym; a więc kartezjańskie docieranie do pierwotnych sensów dzieła – także w sferze fabularnej, bo i tu Prus zaszyfrował pewne istotne dla wymowy powieści znaczenia⁴. Należało zatem czytać *Lalkę*, ale czytać w sposób niedokonany, permanentnie, obsesyjnie, podejrzliwie, czujnie. Należało być wyczulonym na kontrapunkty, refreny, paralele, synekdochy⁵. Każde kolejne czytanie *Lalki* uaktywniało Barthesowskie *déjà lu*, rozmaite intertekstualia ujawniające się w motywach, obrazach, słowach, czasem nieuchwytnych imponderabiliach, a więc m.in.: Scott, Dickens, Balzac, Jokai, Gogol, Ibsen, Kraszewski, Korzeniowski i oczywiście romantyczni poeci. Ale zgoła nic w tych cudzych słowach nie było unikatowego, odkrywczego, doniosłego, ot, typowe zabiegi literackie – Bachtinowska dialogiczność. Nie to przecież sprawiało, że *Lalka* fascynowała i nie pozwalała o sobie zapomnieć. Coś innego pulsowało tuż pod wierzchnią warstwą tekstu, nadając tętno całemu dziełu, to było coś, co ożywiało *Lalkę*. Immanentna siła? Duch powieści? I wtedy zrozumiałam, że najważniejszą częścią zadania

² B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, [w:] tenże, *Pisma*, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1950, t. 29, s. 389.

³ H. Markiewicz, *Co się stało z „Lalką”?*, [w:] tenże, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004, s. 150.

⁴ Jednym z najważniejszych kamuflaży fabularnych (gier z czytelnikiem) jest wątek Juliana Ochockiego, trzeciego „idealisty na tle społecznego rozkładu”. Wśród fabularnych rozwiązań ostatecznych, tj. mających wpływ na imaginację czytelnika spekulującego o dalszych losach bohaterów, jest decyzja Wokulskiego o obdarowaniu młodego wynalazcy, Juliana Ochockiego, ogromną sumą 140 tysięcy rubli (równowartością miliona złotych). Ta hojność upoważnia czytelnika do sądów, że Wokulski wysoko cenił Ochockiego jako naukowca i człowieka, a ofiarując mu dużą część majątku, postanowił wspierać jego pomysł na życie. Liczni interpretatorzy utworu widzą Ochockiego w pracowni Geista jako formę kontynuacji niedokończony powieści *Stawa*, którą Prus zaczął pisać jeszcze przed *Lalką*. Nie zastanawiano się szczególnie nad motywacjami decyzji Wokulskiego, uznając ją za realizację zobowiązania, jakiego ten podjął się podczas jednej z ostatnich rozmów z Ochockim. A przypisując wynalazcy wiedzę o losach (zapewne ocaleniu) swego dobroczyńcy (może spotkają się u Geista), motywowaną mglistymi sugestiami z tekstu, uznali, że legat kupca był zapomogą, formą naukowego stypendium dla zapaleńca marzącego o machinach latających. Tymczasem zapis testamentowy dla Ochockiego może mieć aż trzy cele (a jeszcze więcej motywacji), wyartykułowane w tekście *expressis verbis*. Uważne czytanie pozwala na udzielenie odpowiedzi.

⁵ Spośród „rozpoznań” wiodących do odkrycia planu *Lalki* do ważniejszych należy rola wmontowanej w powieść baśni Węgiełka, przywołanej w obecności Wokulskiego i Łęckiej w zasławskich ruinach, jako celowy, służący interpretacji, zabieg *pars pro toto*. Zob. D. Samborska-Kukuć, *Funkcje podania ludowego w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2, s. 43–54.

jest odnalezienie matecznika powieściowego „lasu” – klucza do kompozycji, a zarazem dostrzeżenie jednorodnego nerwu poruszającego wszystkimi składnikami tekstu.

Nie było to niewykonalne. Założenie, że matematyczny, uporządkowany i skłonny do precyzji umysł Prusa powinien być stworzyć klarowny trójwymiarowy schemat, oparty przy tym na istniejących już szablonach, okazało się właściwe. Mimo że powieść ukazywała się w odcinkach, autor zapewniał, że plan miał już gotowy wcześniej, a rozbudował go o wątki poboczne, bo takie było życzenie wydawcy „Kuriera Codziennego”. Korpusem dzieła był więc zasadniczy wątek: ewolucja miłości kupca do arystokratki, o której opowiada naprzemiennie dwu narratorów – ich udział wyznaczał budowę *Lalki*. Te komponenty musiały być w planie Prusa prymarnie.

Należało więc na początek zbadać konstrukcję wątku naczelnego. Inicjuje go – w antecedenencji – zauroczenie Wokulskiego panną Łęcką w teatrze, w akcji zaś wątek wyznaczony jest dwoma przeciwstawnymi działaniami mężczyzny i kobiety, wyartykułowanymi kontrapunktowymi kwestiami – Wokulskiego: „Z komórki przy sklepie do buduaru hrabiny, co za skok!... Czy aby ja nie za prędko awansuję?”⁶ oraz Łęckiej: „Z salonów *Kwirynta* do sklepu... To już nawet nie upadek, to hańba...”⁷. Trudno oprzeć się wrażeniu innej jakości *déja lu*, że to typowy zabieg, który stosuje się w ruchu dramatycznym, a który już w latach sześćdziesiątych XIX wieku Gustaw Freytag nazywa „grą i przeciwgrą”⁸, określając dwie siły działające w kierunkach przeciwnych. Czyżby więc *Lalka* – nasza największa powieść realistyczna – miała coś wspólnego z dramatem? Teoretycznie nie było to niemożliwe. Kilkanaście lat przed powstaniem *Lalki* rozpoczęły się w Niemczech literackie dyskusje, w których obok Freytaga uczestniczyli Otto Ludwig, Theodor Fontane, Erwin Schieben. Postulowano w nich dostosowanie kompozycji powieści do kompozycji dramatu i podejmowano w tym aspekcie problemy narracji, dialogów i konstrukcji bohaterów⁹. Również na gruncie polskim, gdzie powieść wchłaniała epopeję, możliwości asymilacji dramatu rozważano i przewidywano¹⁰. Zważywszy na aktywność Prusa jako niezawodowego literata w zakresie studiowania podręczników do kompozycji (czyli sztuki pisania), do czego sam się przyznawał, znajomość tych dyskusji nie jest wykluczona.

⁶ B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1998, t. I, s. 240.

⁷ Tamże, s. 137.

⁸ G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, Lipsk 1863, s. 111.

⁹ Streszczenie tej dyskusji zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 150–167.

¹⁰ „Dramat, zmuszony rozwijać się w oczach widzów, pozbawiony pomocy opowiadania, licząc tylko na terażniejszą chwilę i posuwając swoją treść jedynie przez rozmowę, porusza się w takiej ciasnocie, tak związany jest niedoskonałym mechanizmem sceny i jednostajnymi postaciami aktorów, że nie będzie mógł wyrazić tego wszystkiego, co wyraża i ogarnia powieść. Ustąpi więc miejsca swojej młodszej towarzysze, pełnej życia, pełnej sił, swobodnej w swoich ruchach, i ani miejscem, ani czasem nieskrępowanej. Przewaga tej powieści nad dramatem już się nawet zaczęła i szybko postępuje” – pisał w 1850 r. J. Korzeniowski w *Emerycie*, [w:] tenże, *Dzieła*, Warszawa 1871, t. 2, s. 329.

Tym tropem należało pójść, albowiem nietrudno już było zauważyć, że rozwój akcji *Lalki* przebiega podobnie jak w dramacie. A zatem: powrót wzbogaconego Wokulskiego z wojny w Bułgarii jest aktywną składową akcją, zaś zakochanie się bohatera, będące bezpośrednią przyczyną wyjazdu na tę wojnę, czynnikiem ukrytym w przedakcji. Obydwa zdarzenia stanowią zawiązanie akcji, jej „moment pobudzający”¹¹. Teraz pojawia się „wzrost czynności”, czyli zabiegi bohatera o kobietę aż do „punktu kulminacyjnego”, tj. ofiarowania jej talizmanu Geista. Wreszcie następuje „moment tragiczny” (wypadki pod Skierniewicami), który inicjuje „spadek czynności” (wycofanie się Wokulskiego z czynnego życia i stopniowa samolikwidacja). Rzecz kończy katastrofa (wysadzenie ruin w Zasławiu). Rozwiązaniem akcji jest końcowy etap rozwoju fabuły, opatrzony jednak znakiem zapytania, mogącym sugerować zarówno celową zagadkowość finalnych działań Wokulskiego (śmierć lub ocalenie), jak i skierowaną do czytelnika łamigłówkę do rozwiązania (zależną od jego kompetencji). Rolę podsumowującą przejmuje Rzecki. Jego śmierć jest ostatecznym zamknięciem i bezpowrotnym pożegnaniem czytelnika ze światem powieściowym.

Obserwacje w tym obszarze poczynione nie stały się ostatecznym wnioskiem, raczej wstępem do dalszych spekulacji. Zauważyłam, że przebieg wątku naczelnego oparty jest na pewnej prawidłowości, w jego obrębie występują cztery pary perypetii i rozpoznań, które są udziałem głównego bohatera. Wszystkie wiążą się z demaskacją Łęckiej, która to demaskacja dokonuje się w obecności Wokulskiego w związku z zachowaniem panny wobec mężczyzn. Te sceny to kolejno: kokietowanie Mraczewskiego w sklepie, pierwsza rozmowa po angielsku ze Starskim w salonie Łęckich, romanowanie z Molinarim, druga rozmowa ze Starskim w *coupé* pociągu. Po każdym takim, zawsze bolesnym, rozpoznanie (rozczarowaniu) Wokulski wypowiada tę samą kwestię: „Boże miłosierny!”, co jest niewątpliwie dowodem na dramat rozgrywający się w duszy bohatera, tracącego złudzenia. Jeden z badaczy *Lalki*, Stanisław Eile, określa te stany perypetii i rozpoznań „iluzją i deziluzją”¹², Zygmunt Szweykowski zaś — „techniką nawarstwiania motywów i ich nawrotów”¹³.

Jakby symultanicznie wyrosły nagle asocjacje i przypomnienia. Proces rozumienia (czy raczej olśnienia, Archimedesowej eureka) miał charakter holistyczny, z pewnością nie linearny i odbywał się błyskawicznie. W jednej chwili stało się dla mnie jasne, że w *Lalce* spotkały się dwa gatunki: najdoskonalszy w dziejach — tragedia — i to w postaci greckiej oraz pospolitujący się, ale pojemny i najbardziej komunikatywny — powieść realistyczna. Prawdziwą lawinę tych skojarzeń wywołało uświadomienie sobie, że realia katastrofy w *Lalce* skądś przecież znam i że musi to być coś starego i magicznego: „Chyba bóg go wziął z sobą, lub ta czarna jama, / Która jest na tej

¹¹ Tak nazywa ten etap (i dalsze tu wymienione) Freytag, tworząc teorię piramidalnego rozwoju akcji.

¹² S. Eile, *Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 14–15.

¹³ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 188–189.

ziemi, schłoneła go sama: / Bo ni osłabł, ni jęknął ten mąż nieszczęśliwy, / Ale tak jakoś zniknął, że to istne dziwy”¹⁴. Czy to Węgiełek pisze tak w liście odczytanym przez Rzeckiego, czy inny posłaniec? To przecież opis śmierci Edypa, samotnej, spektakularnej, totalnej. Edypa – symbolu losu człowieka, który musi rozpoznać się w swoich czynach, człowieka uwikłanego w *hybris*, człowieka błędzącego w ciemnościach własnych iluzji i złudzeń (antyczna *hamartia*).

Jak wybornie wszystkie te Arystotelesowskie kategorie uruchomił w *Lalce* Prus. Moment autorozpoznania (pod Skierniewicami) jest majstersztykiem wedle zaleceń Stagiryty. Ów upragniony przez Wokulskiego ruch w górę, odczucie „pionowej życia”¹⁵ i potrzeba przekraczania poziomych granic został zdławiony przez faustowski „duch wieczno-kobiecy”, który zepchnął go w dół, „w otchłań dzieciństwa”, w przestrzeń niegodną i swym infantyлизmem przerażającą. Nawet ironia tragiczna uzyskała pod jego piórem wymiar arcydzielny. Może zresztą bardziej dla czytelnika XX czy XXI wieku, który wie, że romantyczne ideały, jakimi żył i jakimi kierował się Wokulski, szukając prawdziwej miłości, były tylko literacką kreacją, z rzeczywistością niemającą wiele wspólnego. Apollińskie hipnotyzowanie bohatera w teatrze trafiło na grunt – jakże podatny. Nim Wokulski ostatecznie rozprawi się z iluzją Mickiewiczowskiej poezji, wysadzając kamień ze strofami *Do M** – w tym samym Paryżu, w którym nie Maryla-Dziewica, ale z krwi i kości Ksawera Deybel rodzić będzie dzieci z nieprawego łoża wieszca – jeszcze pozwoli się wciągnąć w te mistyfikacje i legendy, gdy z czcią zbierze rozsypane kartki z wierszami poety. Tak przenikliwy był Prus i tak pragmatyczny, przestrzegając pokolenie uwikłane w mity romantyczne, które stały się dla niejednego z tej generacji życiowym drogowskazem i zgubą – *hamartią*, zaślepieniem. Wokulski musiał zginąć w Zaslawiu – przywalony gruzami może nie tyle feudalizmu, co romantycznych mitów i jałowego idealizmu. O jego pokoleniu powie Szuman: „muszą wyginać, to darmo; dzisiejszy świat nie dla nich. Powszechna jawność sprawia to, że już nie wierzymy ani w anielskość kobiet, ani w możliwość ideałów. Kto tego nie rozumie, musi zginąć albo dobrowolnie sam ustąpić...”¹⁶.

Olśnień interpretacyjnych mnożyć tu nie będę, próbowałam uporządkować je i opisać w książce¹⁷, nie mogę jednak nie wspomnieć o okolicznościach rozpoznania specyfiki budowy *Lalki* płynącej – jakże teraz czytelnie – z inspiracji tragedią grecką. Pierwsza lektura powieści zbiegła się u mnie z oglądaniem serialowej adaptacji. Mój dziecięcy wówczas odbiór musiał być jednak empatyczny, bo rozmyślałam długo, i nie bez czułości, o roli Rzeckiego, który od pierwszych stron (i scen filmowych) był moim ulubionym bohaterem. W nieskończoność przedłużałam odczytywanie klamry powieściowej – układania wystawy sklepowej, rozczarowana redukcją

¹⁴ Sofokles, *Edyp w Kolonie*, [w:] tenże, *Tragedie (Ajaks, Filoktet, Elektra, Trachinki, Król Edyp, Edyp w Kolonie, Antygona)*, przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1888, s. 405.

¹⁵ Zob. T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 4.

¹⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 2, s. 687.

¹⁷ „Lalka” Bolesława Prusa – pamięć tragedii greckiej. Z problemów intertekstualności, Łódź 2011.

Bera, wszak te sceny wprowadzały jakiś nadziemski nastrój – bliski dziecku, a zarazem magiczny, sugerujący, że chodzi o coś większego niż zabawa lalkami. Najpierw właśnie w tych scenach była dla mnie *Lalka*. Stary dobry Rzecki był animatorem całości. Ale dlaczego stary? Jakoś szybko zorientowałam się w mistyfikacji Prusa, upartym geriatyzowaniu bohatera, na które wielu czytelników dawało się nabrać, a przecież Rzecki był od Wokulskiego starszy o kilka (pięć?) lat. Kiedy odnalazłam „matecznik” *Lalki*, wszystko stało się jasne. Starość czy nawet starczość Rzeckiego była Prusowi potrzebna, aby powierzyć mu funkcję choreuty. Odcinki jego pamiętnika to stasimony, o tej samej funkcji, jaką pełniły w tragedii starożytnej Grecji.

Koncepcja Prusa była genialna. Osadzić dzieło w najdoskonalszej tradycji, wystylizować powieść na tragedię, ponowić i uaktualnić tragizm. Dziś Stanisław Balbus nazywa podobny rodzaj nawiązania wariantem stylizacji akceptatywnej (w obrębie strategii „gier z tradycją”)¹⁸. W przypadku *Lalki* stylizacja nie jest jednak rozpoznawalna na pierwszy rzut oka, bo znamiona proveniencji elementów i reguł zaczerpniętych z systemu „obcego”, tj. innego gatunku, są ukryte, od „ważnego czytelnika” wymagają deszyfracji. „Intersemiotyczna gra” powieści z tragedią staje się prefiguracją treści aktualnych¹⁹ i uniwersalnych, dla których język powieści realistycznej mógłby okazać się mniej ekspresyjny. Z drugiej strony petryfikacja i konwencjonalizacja tragedii w 2. poł. XIX wieku oraz niedostatek dramatopisarskiego talentu Prusa stać się mogły powodem doboru funkcjonalnych środków i odpowiedniego artystycznego rozwiązania. Kostium tragiczny – jako perspektywa i model rzeczywistości – nadawać miał dziełu głębszy i potwierdzony sens oraz wzmaczać cel: oddziaływać na czytelnika poprzez wzbudzenie w nim uczuć zbliżonych do litości i trwogi.

Arystoteles, dzieląc życie ludzkie na siódemki, twierdził, że prawdziwą dojrzałość osiąga człowiek około 49. roku²⁰, dopiero wówczas czyni w pełni użytek ze swojego umysłu. Zbliżając się do tego wieku, odczytuję *Lalkę*, która rozkwita wraz z czytelnikiem, jeszcze pełniej. Uwagę moją zwracają takie dwa fragmenty:

I nie tylko obchodzili go ludzie. Czuł zmęczenie koni, ciągnących ciężkie wozy, i ból ich karków tartych do krwi przez chomąto. Czuł obawę psa, który czekał na ulicy, zgubiwszy pana, i rozpacz chudej suki z obwisłymi wymionami, która na próżno biegała od rynsztoka do rynsztoka, szukając strawy dla siebie i szczeniąt. I jeszcze na domiar cierpień, bolały go drzewa obdarte z kory, bruki podobne do powybijanych zębów, wilgoć na ścianach, połamane sprzęty i podartą odzież. Zdawało mu się, że każda taka rzecz jest chora albo zraniona, że skarży się: „Patrz, jak cierpię”, i że tylko on słyszy i rozumie jej skargi²¹.

¹⁸ S. Balbus, *Historycznoliteracka aktywność stylizacji*, [w:] tenże, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 66.

¹⁹ Tenże, *Stylizacja jako interpretacja tradycji*, [w:] dz. cyt., s. 381.

²⁰ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] tenże, *Retoryka. Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 189.

²¹ B. Prus, *Lalka*, t. 1, s. 180–181.

I przywidziało mu się, że na próchniejących ławach zasiadają tu co noc wszyscy zmarli bankruci, pokutujące kokoty, wszelkiego stanu próżniacy i utracjusze, których wypędzono nawet z piekła, i przy smutnym blasku gwiazd przypatrują się wyścigom szkieletów koni, które poginęły na tym torze. Zdawało mu się, że nawet w tej chwili widzi przed sobą zbutwiałe stroje i czuje zapach stęchlizny. Zbudził go okrzyk tłumu, dzwonek i bravo...²².

Empatia bohatera, który czuje ból świata w bytach upośledzonych i cierpiących, w zwierzętach, roślinach i rzeczach, jednoczy go z tym światem i umożliwia „zmysł udziału”. Łaski uczestnictwa może doznać ten, kto w postrzeganiu świata otwiera się na dookolność, kto nie porasta twardą chityną obojętności. *Lalka* jest tylko pozornie światem bez Boga. Porozumiewanie się bohatera z tym światem poprzez współodczuwanie bólu jest jedynym prawdziwym dialogiem, jaki człowiek może prowadzić z drugą istotą. Salony, sklep, nawet kościół to miejsca, w których króluje fałszywa konwersacja niewykraczająca poza konwenans. Jaki samotny i udręczony musi być Wokulski, skoro czuje, że więcej jest człowieczeństwa w bytach pozaludzkich, a nawet nieorganicznych: w psie, drzewie, kamieniu?²³

Prawdziwy i wzniosły jest protagonista *Lalki* zwłaszcza wtedy, gdy doznaje rozczarowań. W takich chwilach natychmiast przenosi się mentalnie w okolice transcendencji, gdzieś blisko rejonów śmierci, jakby po „tamtej stronie” znaleźć chciał jedyne ukojenie, zapomnienie – ratunek przed utratą marzeń, przed utratą godności. Te wewnętrzne migracje bohatera otwierają mu jakby trzecie oko poznania, wyostwiają widzenie rzeczy i zdarzeń, których zwyczajną percepcją doświadczyć nie sposób. Mimo iż jest Wokulski trzeźwym zwolennikiem teorii materialistycznej i sceptykiem wobec kwestii metafizycznych, dane jest mu odczuć istnienie innej niż cielesna, sfery bytu. Takim doświadczeniem, prócz spotkania z profesorem Geistem, jest właśnie widzenie w biały dzień, na wyścigach konnych.

Moja *Lalka* wciąż rozkwita. *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Palimpsestowe jej czytanie (jako powieści rozpiętej na tragedii) pozwala na głębsze rozumienie wpisanych w nią prawd. Nie mam jednak poczucia, że wraz z odnalezieniem klucza do jej kompozycji, wszystko stało się jasne, przeciwnie – sądzę, że myśl Prusa zaskoczy mnie jeszcze nie raz. Posiadanie klucza jest zaproszeniem, by zamieszkać w tekście na stałe i zadomowić się w jego przestrzeni. Mieć wiele takich domów – oznacza polubić powinność czytania.

²² Tamże, t. 1, s. 408.

²³ Por. rozważania O. Tokarczuk *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 29–33.

Summary

Dorota Samborska-Kukuć

My Reading of *Lalka*

Lalka is an open literary work that becomes richer as the reader is growing older and is, therefore, an “infinite” task for interpretation. My look at the masterpiece by Prus as a text based on the model of Greek tragedy refers rather to tradition and is against modernity. Repeated reading of the novel, searching for the writer’s autothematic statements and the 19th century discussions about theatre and novel allowed me to formulate a new research proposal – a palimpsest reading of *Lalka*.

The qualities of Greek tragedy include: the construction of the hero, the narrative, the structure of the novel (episodes and „stasimons” of Rzecki) and the dramatized style. These elements allowed Prus to give his story contemporary features and inscribe it into a universal perspective.