



Luiza Rzymowska

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-2747-5108

Powrót do *Lalki i perły*.

O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym

Latem 2021 roku bodaj najczęściej wspominaną w Polsce książką Olgi Tokarczuk był esej *Lalka i perła*¹, kiedy to fragment wypowiedzi noblistki dla włoskiego dziennika „Corriere della Sera” wywołał burzliwe komentarze na forach internetowych. Jedną z reakcji odbiorców było przypomnienie słów Stanisława Lema właśnie na temat tej publikacji, wydanej dwadzieścia lat wcześniej. W 2001 roku, podczas rozmowy udokumentowanej w książce pt. *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, pisarz powiedział:

Czytałem niedawno książkę Tokarczuk o *Lalce*. To jest nie tylko mowa-trawa, ale również dowód na to, że autorka studiowała psychologię w ubiegłych wiekach. *Lalka* to piękna książka o miłości, która z *Hymnem o Perle* ma tyle wspólnego, że Izabela Łęcka mogła nosić sznur pereł. Innych związków nie widzę. Książka ta zirykowała mnie tak, że więcej niż połowy nie uczytałem. Nie wykluczam, że na ostatnich stronach mogły się w niej znaleźć jakieś mądrości, ale wątpię, bo to jest dobre dla dziesięcioletnich dzieci, ale nie dla mnie.

(Bereś, 2002b: 454)

¹ W dalszej części pracy, przywołując *Lalkę i perłę*, stosuję skrót LiP.

I zakończył tę wypowiedź z humorem:

Tokarczuk do tego stopnia obraziła mój rozum, że chciałem napisać polemikę, ale uznałem, że gra jest niewarta świeczki, bo musiałbym jej książkę doczytać do końca.

(Bereś, 2002b: 454)

Ostatnie zdanie zaczęto cytować w dyskusjach dotyczących nie literatury, lecz poglądów politycznych i postaw. Uderza przy tym brak znajomości zarówno konwencji rozmowy-rzeki, jak też konwencji swobodnej, często uszczypliwej wypowiedzi krytycznej o dziele literackim, będącej przywilejem mistrzów pióra. Emfaza, ironia, sarkazm, hiperbola to najczęściej stosowane tropy w opiniach słynnych powieściopisarzy o innych powieściopisarzach; wystarczy wspomnieć choćby słowa Witolda Gombrowicza o Henryku Sienkiewiczu – „Homerze drugiej kategorii” – które w niczym sławie noblisty nie zaszkodziły, a też autora *Ferdynandus* nie okryły hańbą. Dodać trzeba, że to właśnie Stanisław Lem zwierzył się Stanisławowi Beresiewi ze swego upodobania w pisarstwie Sienkiewicza: „Od lat nie czytam nic innego niż *Ogniem i mieczem*. Nic lepszego nie udało się i nie uda się napisać” (Bereś, 2002: 117). I tak oto przeplatają się owe żywiołowe sądy o sztuce literackiej, stąd trafny tytuł jednego z rozdziałów wspomnianej książki Beresia – *Gusta i dyzgusta*.

Kpiąca wypowiedź pisarza o *Lalce i perle* skłania jednak do zastanowienia się nad zagadnieniem, które jest problemem komparatystyki: nad sensownością porównywania tekstów niepowiązanych ze sobą ani pokrewieństwem lub powinowactwem historyczno-literackim, ani wyłonionymi z nich kategoriami literacko-artystycznymi lub aksjologicznymi. Jest wiele uzasadnień niedorzeczności bądź przynajmniej ryzykowności takich zestawień. Co jednak począc, gdy bliskość wybranych tekstów jest ustalana eseistycznie, nie naukowo?

W artykule tym powracam do lektury frapującego eseju Olgi Tokarczuk z pytaniem o wartość zastosowanej w nim metody, lecz bez wglądu w twórczość pisarki oraz w jej ujęcia teoretycznoliterackie. Poza analizą pozostawiam także manifest sztuki pisarskiej zawarty w *Czułym narratorze*. Ponieważ esej o *Lalce* Prusa jest w pisarstwie autorki pozycją osobną, założenie takie wydaje się słuszne.

W celu własnego, niezależnego odczytania arcydzieła literatury polskiej noblistka połączyła ze sobą dwa odległe od siebie w czasie utwory, niepowiązane

genetycznie: powieść stworzoną w dziewiętnastowiecznej Warszawie oraz pieśń, która powstała najpóźniej w pierwszej połowie III wieku w Syrii. Efekt tego zabiegu jednych przekonuje, innych irytuje, lecz pomieszczone tu rozważania nie będą ani pochwałą, ani naganą *Lalki i perty*, a jedynie namysłem filologa nad zjawiskiem interpretacji rodzimego i kanonicznego tekstu literackiego. Owa interpretacja została dokonana „w akcie zaangażowanej i wymagającej lektury”, utożsamianej przez George’a Steinera z komparatystyką literacką (Szewczyk: 18). Zauważmy bowiem, że w tym zjawisku manifestuje się potęga lektury – ta sama, o której pisał David Damrosch w *Dość czasu i świata*:

Wielka rozmowa literatury światowej odbywa się na dwóch bardzo różnych poziomach: między autorami, którzy znają i odpowiadają na dzieła innych, i w umyśle czytelnika, gdzie dzieła spotykają się i wchodzą w interakcje na sposoby, które mogą mieć niewiele wspólnego ze wzajemną kulturową i historyczną bliskością. [...] Literatura światowa jest w grze, kiedy kilka zagranicznych dzieł zaczyna współbrzmieć razem w naszym umyśle. Dostarcza nam to kolejnego rozwiązania problemu drzemącej wśród komparatystów twórci: literatura światowa nie jest niezmiernym korpusem materiału, który musi zostać w jakiś niemożliwy sposób opanowany; to jest tryb czytania, którego można doświadczać intensywnie z kilkoma dziełami równie efektywnie, co w przypadku badania ekstensywnego z dużą ich liczbą.

(Damrosch: 123)

Założenie twórcze

Na okładce wydanego przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie 2001 roku tekstu Tokarczuk czytamy wypowiedź Henryka Markiewicza, badacza *Lalki* Prusa i autora jej najpopularniejszego dwutomowego wydania: „Esej wybitnej pisarki jest cenną próbą nowego odczytania powieści Prusa, odkrywającą w niej wiele nowych znaczeń. Wszyscy miłośnicy *Lalki* przyjmą go z wielką satysfakcją i upodobaniem” (LiP: okładka).

Tak się jednak nie stało i właśnie od tego wątku rozpoczyna Stanisław Bereś rozmowę z autorką w Krajanowie w 2001 roku – zapisaną w rozdziale pt. *Nigdy nie płakałam nad żadną postacią* w jego *Historii literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*. Bereś pyta:

Z tego, co wiem, historycy literatury i krytycy mają ci za złe, że napisałaś książkę o *Lalce* Prusa. Zastanawiam się, dlaczego. Ciekawi mnie również impuls, który skłonił cię do podjęcia tego literaturoznawczego tematu.

(Bereś, 2002a: 493)

Pisarka odpowiada powtórzeniem pytania:

Dlaczego mają mi za złe? Nie napisałam przecież książki naukowej. Nie jestem literaturoznawcą, ale jako czytelniczka chciałam opowiedzieć o tym, jak czytam jedną z najważniejszych książek w moim życiu.

(Bereś, 2002a: 493)

Po wymianie myśli z autorką na temat bezwładu szkolnych interpretacji literatury Bereś dopytuje:

- Czego chciałaś dowieść rozprawą o *Lalce*? Co traktujesz jako swoje odkrycie?
- Moje czytanie *Lalki* było następujące: Prus napisał książkę wspartą na archaicznym micie. Sugerowałam, że ten mit jest właściwie zawsze obecny w wielkich dziełach.
- Co to znaczy?
- Wielkie dzieła nie dlatego trafiają do ludzi, że są współczesne i aktualne. Wręcz przeciwnie, one zagnieżdżają się w naszej świadomości, ponieważ opowiadają nam stare, nie do końca uświadomione prawdy. *Lalka* jest powieścią o ocaleniu duszy i głębokim rozwoju duchowym człowieka (Wokulskiego), rekonstruującą językiem z czasów Prusa mit znany między innymi z pięknego *Hymnu o perle*.

(Bereś, 2002a: 494)

Z rozmowy tej wynika, że niezależnie od ocen krytyków, pisarka ma swoją własną, wyrazistą wizję idei *Lalki*, jak też ugruntowaną wiedzę o mitach i archetypach w literaturze, choć nie jest literaturoznawczynią. Z kolei ze *Wstępu do Lalki i perły* dowiadujemy się o jej emocjonalnym stosunku do dzieła Prusa.

Tokarczuk dzieli się refleksją, że radość z czytania każdej dobrej powieści płynie z dwóch źródeł: „bezkarnego śledzenia ludzi” i mocy „niemego osądzającego świadka wydarzeń” (LiP: 5). *Lalka* należy jednak, według niej, do powieści wyjątkowych, gdyż nie można tutaj oglądać bohatera z bezpiecznego dystansu – przeciwnie, Wokulski domaga się „próbnej identyfikacji z nim” (LiP: 5), „staje się – niczym figura z testu Rorschacha – obszarem identyfikacji dla każdego chyba czytelnika” (LiP: 7). Autorka określa pewien rodzaj literatury, który „pomaga

nam rozpoznać się w cudzych istnieniach, [...] nazywa puste przestrzenie między naszymi własnymi doświadczeniami, myślami, emocjami, łączy je, nadaje im wspólny, całościowy sens i uprawomocnia tak dalece, że w końcu bierzemy je za rzeczywistość” (LiP: 5). Wydaje się, że w ten sposób odczytywana *Lalka* jest parabolą – w rozmowie z Beresiem autorka nazwie ją przecież „mitologiczną przypowieścią” (Bereś, 2002a: 495). Właśnie dlatego utwór ma ową „magiczną podwójność, którą mają tylko arcydzieła” (LiP: 6): z jednej strony opowiada konkretny czas historyczny i historie żyjących w nim ludzi (choć nie jest to opis tego, „jak było”, a opis tego, „jak mogłoby być”); z drugiej – mówi „jak jest”, odwołując się niezmiennych prawd psychologicznych. Takie powieści pociąga „jakaś ponętna stałość jednostki, która jest niezależna od historii” (LiP: 6) – Wokulski to „człowiek współczesny, czyli odwieczny” (LiP: 6).

Tokarczuk przyznaje się do fascynacji tym bohaterem – złożonym, sprzecznym, wielokrotnym i niejednoznacznym (LiP: 7). Zdradza też, iż urzekł ją temat powieści: „podążanie za marzeniami”, czyli dążenie ku konkretnemu celowi ze „świadomym lub niejasnym, onirycznym samozaparciem” (LiP: 6). Chodzi również o „odkrywanie w tym poruszaniu się kolejnych możliwości siebie” (LiP: 6). Autorka pisze więc o integracji psychicznej – bo jak inaczej rozumieć jej słowa o „scalaniu siebie w jedność z rozbitych fragmentów”? (LiP: 6) Posługując się chętnie kategoriami psychologicznymi, pisarka odrzuca jednak paradygmat psychoanalizy w próbie opisanego tożsamości Wokulskiego:

Starałam się unikać „rozkładania” go na kozetce psychoanalizy, nie lubię takiego myślenia. Próbowałam natomiast pokazać go jako człowieka, który przechodzi w życiu wielką zmianę, bo obcuje z drugim człowiekiem i projektuje na niego swój życiowy cel. Odnajduję w *Lalce* mitologiczną przypowieść o poszukiwaniu siebie. Potraktowałam te postaci bardziej jako symbole niż ludzi. Nie pisałam o Wokulskim z punktu widzenia jego kontaktu z innymi ludźmi, psychologii czy historii, nie traktowałam go jako realnej konkretnej jednostki, która tkwi w jakichś kontekstach. Starałam się dotrzeć do najgłębszego poziomu. Wokulski jako bohater mitu. W tym sensie pytanie o jego tożsamość nie jest pytaniem o to, kim jestem w ogóle, ale kim jestem wobec Boga, przeznaczenia, sensu istnienia, po co się urodziłam, do czego dążę. Nie chodzi o to, żeby się określić w świecie, ale wobec świata, czy nawet poza światem.

(Bereś, 2002a: 495)

Tym samym Tokarczuk uwalnia swoją interpretację od Freudowskich analiz bohatera, które były i są prowadzone w Polsce², a znajduje dla niej przestrzeń przy brzegu Jungowskiej psychologii głębi, eksplorującej archetypy i symbole. Napisałam „przy brzegu”, gdyż obszar ten nie został tutaj precyzyjnie określony – z pewnością dlatego, że nie mamy do czynienia z obszarem badań, lecz fragmentem wiedzy psychologicznej ogólnie dostępnej, a pochodzącej istotnie z minionych wieków, jak zauważył Lem (co też wcale nie jest deprecjonujące). Prócz fascynacji mitem i jego bohaterem jest też – wyjawiona we *Wstępie* – fascynacja formą powieści, porządkiem opowiadania. Pisarka prawidłowo analizuje inwencję retoryczną w dziele: zauważa, że Prus w *Lalce* nie stosuje narracji po to, by dać czytelnikowi poczucie ciągłości rzeczywistości w czasie. Ta narracja została rozbita na fragmenty i dlatego dochodzi do „nieoczekiwanego odsłonięcia iluzorycznego charakteru naszego potocznego, sekwencyjnego doświadczenia” (LiP: 7).

W rozmowie z Beresiem Tokarczuk nazywa zatem wprost cel swojego pisania *Lalki i perły*: dowiedzenie, że rdzeniem powieści Prusa jest mit gnostycki, pojmowany jako mit uniwersalny, obecny właściwie we wszystkich arcydziełach literatury. Z kolei we *Wstępie* autorka ustanawia kształt tego pisania. Czytamy, że jej esej „powstał jako prywatny notatnik z kolejnej lektury *Lalki*” (LiP: 7). Wycofane zaś zostały z pola obserwacji:

- język powieści,
- jej miejsce w historii literatury,
- recepcja,
- wątki niezwiązane z Wokulskim.

Gdyby zatem *Lalka i perła* była tekstem naukowym, wówczas jej tytuł mógłby brzmieć następująco: *Wątek Stanisława Wokulskiego w „Lalce” Bolesława Prusa a mit gnostycki w „Hymnie o Perle”. Eksperyment porównawczy*.

² Wśród starszych prac znajdziemy wspomniane w *Lalce i perle* studium pt. *Wokulski neurotyczny*, zob. Tomkowski. Wśród nowszych – studium psychoanalityczne bohatera, zob. Forajter.

Dobór gnostyckiego klucza

W swoim eseju Tokarczuk odczytuje *Lalkę* w duchu gnozy. Z pewnością historyków religii niepokoi nadmierne rozciąganie pojęcia gnozy w kulturze współczesnej – pojęcia ściśle religijnego, oznaczającego wyższe poznanie, wiedzę niezapośredniczoną o boskich tajemnicach, zastrzeżonych tylko dla wybranych – jak też nadużywanie pojęcia gnostycyzmu, oznaczającego zbiór dualistycznych prądów religijnych, które rozwinęły się na Bliskim Wschodzie w II i III wieku n.e. w synkretyczną religię starożytnej gnozy, o silnych związkach z chrześcijaństwem. Podobnie – mylenie znaczenia przymiotnika „gnostycki”, pochodnego od gnostycyzmu, oraz przymiotnika „gnostyczny”, pochodnego od gnozy. Badacze jednak nie kwestionują sensu posługiwania się mitologią gnostycką dla odczytania utworu literackiego, skoro charakter tych mitów, występujących w nich wątków, postaci, symboli jest uniwersalny, a niektórzy twierdzą, że archetypiczny (lub archetypowy). Oto pozwalają się one odnajdywać w utworach różnych czasów, choćby w twórczości Hermana Hessego, który zainspirowany psychologią głębi, korzystając z odkryć Carla Gustava Junga, wprost sięgał do jego interpretacji mitów gnostyckich.

Do tego szczególnego odczytania *Lalki* posłużyła Oldze Tokarczuk *Pieśń o perle*. Jako tłumaczka greckiej wersji tego utworu z radością przyjąłem w 2001 roku próbę potraktowania tego gnostyckiego hymnu jako tekstu-klucza w poznawaniu polskiego dzieła literackiego³. Taka próba – naukowa, nie eseistyczna – była już wcześniej przeprowadzona przez inną polską autorkę, ale w odniesieniu do utworu wybranego z literatury obcej. Przedstawiła ją w 1996 roku Anna Z. Zmorzanka w swoim artykule pt. *Transformacje mitu gnostyckiego we współczesnych utworach literackich*.

Badaczka wskazuje na wątki gnostyckie w trzech dziełach: *Krainie ślepców* Wellsa, *Demianie* Hessego i *O bohaterach i grobach* Sabato. *Pieśnią o perle* posługuje się dla odczytania powieści Wellsa, podkreślając, że podobieństwo *Krainy ślepców* do *Pieśni* opiera się na analogii treści i poszczególnych w niej

³ *Pieśń o perle* (znana jako *Hymn o Perle* dzięki przekładowi Czesława Miłosza), zawarta jest w apokryficznych *Dziejach Tomasza*. Zob. „Pieśń o perle”: 124–129. O swojej pracy translatorskiej nad pieśnią pisałam w artykule pt. *Czy teksty mistyczne są przekładalne?* (Rzymowska, 2004: 123–139). O polskich przekładach *Pieśni o perle* zob. Dembińska-Pawelec: 261–275.

elementów, „co daje podstawy również do analogicznej interpretacji utworu, w myśl której [...] może on być odczytany jako mit o upadku duszy w materię (krainę cienia), jej przebywaniu w ciele, duchowym oczyszczeniu, polegającym na przypomnieniu sobie swojego pochodzenia, i jej powrocie do miejsca, z którego przyszła” (Zmorzanka: 87). Autorka starannie śledzi szczegóły treści w *Krainie ślepców*, porównując tekst z *Pieśnią o perle*. Młody peruwiański góral Nunez – podobnie jak królewicz z *Pieśni*, choć z innych powodów – zstępuje w dół: do kotliny, w której panuje klimat o tej właściwości, że tamtejsi mieszkańcy stopniowo tracą wzrok. Tak jak królewicz, Nunez przebywa w świecie całkowicie różnym od ojczystego, wśród ludzi żyjących w społeczności zorganizowanej tak, aby w pełni zaspokajać wszelkie ich potrzeby. Ludzie ci nawet nie zdają sobie sprawy z połowiczności swojej egzystencji. I tak jak królewicz, obcy przybysz zaczyna poddawać się wpływowi tej nowej kultury i z czasem zapomina o ojczyźnie. Godzi się nawet na rytualne osłepienie, ale w momencie swoistej iluminacji – jak w *Pieśni o perle* – następuje w nim przebudzenie, uruchomienie wspomnień i pragnienie powrotu. Nunez – jak królewicz – wraca bogatszy o swoje zwycięstwo, rozpoczynając górską wspinaczkę coraz wyżej ku światłu (Zmorzanka: 85 i n.).

Zmorzanka konstatuje, że *Kraina ślepców*, opublikowana anonimowo, mogłaby zostać odebrana jako sfabularyzowany wyraz gnostyckich sympatii autora (Zmorzanka: 85). Tymczasem Herbert George Wells chyba nawet nie znał idei gnozy, skoro nie wspomina o tym w swej autobiografii, choć trzeba przyznać, że *Krótką historią świata* świadczy o dobrej znajomości kultury starożytnej. Badaczka jednak stwierdza, że nie jest dla nas ważne to, czy Wellsowi znana była gnoza w jakiegokolwiek formie. Ważne, iż „stworzył piękny mit posiadający niewątpliwie gnostycką aurę, który opowiada o odwiecznej tęsknocie za prawdą i Bogiem” (Zmorzanka: 87).

Tu autorka zbliża się do poglądu, zaprezentowanego zresztą już w 1966 roku na kongresie badaczy gnozy i gnostycyzmu w Messynie, że gnoza jest pewnym fenomenem religijnym, niezwiązanym z żadną określoną historyczną postacią religijności, ale odnoszącym się do każdej wiedzy o charakterze ezoterycznym w danej religii lub systemie myślowym (Myszor: 70). Hans Jonas interpretował ją za pomocą pojęć z filozofii egzystencjalizmu Heideggera

– były to samotność, lęk, więzienie – i nazywał je stanem świadomości, który zobiektywizował się w literackich przekazach starożytnych gnostyków, gdzie ewokowano możliwość zbawienia za pomocą motywu wezwania z zewnątrz (Jonas: 337–358). Ten specyficzny stan świadomości samego siebie został najlepiej wyrażony w gnostycyzmie, ale uobecnia się także w egzystencjalizmie (obu prądom wspólny był motyw „wrzucenia” w świat) – o powinowactwie świadczy choćby twórczość Alberta Camusa. Z kolei Gilles Quispel nawiązał do Junga i zdefiniował gnozę jako „mityczny wyraz doświadczenia samego siebie”, pokazując, że jest to „jedna z religijnych możliwości człowieka, która ciągle na nowo pojawia się w różnych czasach” (Quispel: 76). Sam zaś Carl Gustav Jung odkrywał strukturę gnostycznego myślenia w tekstach gnostycznych i w symbolicznym myśleniu i snach swoich pacjentów (zob. Prokopiuk; Rzymowska, 1999).

Odnajdywanie elementów wspólnych w systemach religijnych porównywanych z gnostycyzmem pozwoliło badaczom powoływać się na jedną z czterech teorii: po pierwsze teorię wzajemnych zapożyczeń; po drugie teorię wspólnego autorstwa (w myśl której Azja i Europa wywodziła się z jednej całości poruszanej jednym rytmem gwarantującym rozwój); po trzecie teorię paralelnego rozwoju (według której pewne podstawowe religijności jak gnoza powielają się w każdej epoce, gdyż powstają z tożsamyh duchowych doświadczeń); po czwarte teorię istnienia *philosophia perennis*, czyli stałości podstawowych idei, wymyślonych w czasach przed rozproszeniem się ludzi po różnych kontynentach. W tych strukturach wspólnych różnym przejawom religijności kryją się – można przypuszczać – archetypowe obrazy i motywy, uniwersalne wzorce, regularne typy pewnych sytuacji i pewnych postaci, pod którymi ukazują się, zdaniem Junga, pierwotne, strukturalne elementy ludzkiej psychiczności. Twórca psychologii głębi pisał:

Archetypy to systemy gotowości do działania, a zarazem obrazy i emocje. Są one dziedziczone wraz ze strukturą mózgu – w istocie stanowią jego psychiczny aspekt. Z jednej strony reprezentują bardzo silny instynktowy konserwatyzm, z drugiej zaś stanowią najbardziej skuteczny z dających się pomyśleć środek adaptacji instynktownej. Są zatem z istoty swej chthoniczną częścią psyche... tą częścią, poprzez którą psyche łączy się z naturą.

(cyt. za Sharp: 38)

Twierdził również, że w każdej kolejnej epoce stoi przed człowiekiem zadanie zrozumienia od nowa ich treści i skutków.

Pod wpływem teorii Junga ukształtowały się koncepcje Northropa Frye'a – choć jednocześnie Frye odrzucił Jungowską koncepcję nieświadomości zbiorowej. Ten autor książki o mitotwórstwie Blake'a pt. *Fearful Symmetry*, jeden z twórców krytyki archetypowej, zwanej też mitograficzną, utożsamiał mit z archetypem czy raczej mitem określał narrację, archetypem zaś jej znaczenie. Frye za główne zadanie krytyki literackiej uważał zbudowanie teorii naukowej ujmującej literaturę jako jednolity system symbolów – zależny od kontekstu społecznego, lecz rozwijający się wedle swych praw autonomicznych. Jego zdaniem literatura to „przemieszczona” mitologia, przystosowana do aktualnej wiarygodności i moralności (zob. Frye). Jej różnorodność to nic więcej jak komplikacja i przekształcenie niewielkiej liczby archetypów występujących w formie opowiadań mitycznych i rytuałów.

W tym świetle uzasadnione jest poszukiwanie perspektywy gnostyckiej w *Krainie ślepców* – tekście, którego genetycznej zależności od *Pieśni o perle* pokazać w żaden sposób nie można. Z kolei związki genetyczne można wskazać, analizując wpływ gnostycyzmu na kształt literatury i kultury europejskiej – wpływ ten dokonał się poprzez chrześcijaństwo, którego doktryna została uformowana z udziałem gnostycyzmu. Tak zatem za pośrednictwem chrześcijaństwa gnostycyzm wpłynął na całą myśl europejską.

Przed powstaniem *Lalki i perły* polskie utwory literackie były odczytywane przez pryzmat gnostycyzmu na przykład w znanej książce Marii Cieśli-Korytowskiej o *Romantycznej poezji mistycznej* (1989 r.), gdzie wskazane zostały gnostyckie poglądy i motywy w twórczości Słowackiego, albo w *Obliczach gnozy* (2000 r.) pod redakcją Elżbiety Przybył, gdzie w rozdziale pt. *Gnostyckie inspiracje w literaturze i kulturze* badacze analizują elementy gnozy także u Sebastiana Grabowieckiego, Aleksandra Wata i Tadeusza Micińskiego. Znaczący był również artykuł Artura Jocz *Bruno Schulz a gnostycyzm* (1996 r.). Także Jocz bynajmniej nie dowodzi, że Schulz to gnostyk – próbuje jedynie ukazać, że gnostycyzm „w swej pierwotnej wersji umarł przed wiekami, ale przeniknął do religii, filozofii i kultury następnych epok” i jako taki, przyswojony skądinąd, a niezamierzony przez Schulza, istnieje w strukturze głębokiej jego opowiadań, sprowadzony „do wymiaru znaku pozbawionego pierwotnej treści” (Jocz: 172).

Odkrywanie fabuł w fabule

Esej Tokarczuk może wydawać się uznaniem tezy Michaela Edwardsa o apriorycznej tajemniczości opowieści:

Opowieść jest rzeczywiście tajemnicą i z pewnością nie powinno się uważać jej za rzecz oczywistą. Powinniśmy się raczej dziwić, że opowiadamy historie zawsze i wszędzie, obsesyjnie je spisujemy i czerpiemy przyjemność z rozważań nad hipotetycznymi scenariuszami, fikcyjnymi postaciami i wydarzeniami, które się nie wydarzyły, w świecie niezupełnie naszym. Zgłębiać opowieść to nieustannie stawiać jedno podstawowe pytanie: co ona znaczy? Sięga ono głębiej niż bardziej znajome pytania o naturę eposu, romansu, powieści czy baśni i odsuwa na bok formy gatunkowe, aby skupić się na samej fabule.

(Edwards: 91)

W *Lalce i perle* Tokarczuk prócz *Pieśni o perle* zostały przywołane i powiązane z głównym bohaterem jeszcze dwie opowieści-tajemnice oraz wiele okruczków większych opowieści, okruczków mitów. Autorka starannie zazębia wybrane wątki *Lalki* z tymi fabułami.

Pierwsze opowiadanie to legenda o młodym Siddharcie – dwudziestodwujęciolatkiem księciu, który wymknąwszy się z pałacu, po raz pierwszy w życiu spotkał i zobaczył ludzi cierpiących, starych i umierających. Przemieniony objawieniem wszechbólu, rozpoczął poszukiwanie drogi wyzwolenia. Tokarczuk widzi podobieństwo między tym doświadczeniem Buddy a doświadczeniem granicznym – i jej zdaniem: mistycznym – Wokulskiego, któremu na Powiśle objawia się świat od zawsze i w każdym szczególnie naznaczony cierpieniem. Ta epifania wyzwala w bohaterze poczucie wspólnoty z innymi bytami. Tak się zaczyna owo porównanie w *Lalce i perle*: „Przypadkowa wyprawa Wokulskiego na Powiśle przypomina wędrówkę pewnego młodego Hindusa [...]” (LiP: 29) – i czytelnik już wie, że nie była ona przypadkowa.

Druga opowieść nie została przydana *Lalce* przez autorkę: tkwi ona w samej strukturze narracji powieści Prusa i zarazem stanowi w niej wyłom. To baśń Węgiełka o młodym kowalu, który dla zdobycia skarbów spod kamienia w potoku w noc świętojańską próbował usunąć zatrutą igłę z głowy uspięonej pięknej panny, lecz nie powiodło mu się i został zabity przez demony. Tokarczuk daje nową interpretację tej baśni, splatając ją ze swoiście pojmowaną historią

Wokulskiego: widzi w niej przełamanie baśniowego porządku, bo zakwestionowana zostaje wartość celu, do którego dąży bohater. Ten bowiem, demaskując Izabelę, śpiącą księżniczkę, odkrywa, że nie ona jest celem. „Powieść jednak w zaskakujący sposób podejmuje dialog z baśnią” (LiP: 75) – pisze autorka. „Wygląda to tak, jakby śmiałek z baśni zrozumiał nagle, że wcale nie chodziło mu o księżniczkę, że stanowiła ona dla niego tylko drogowskaz. Drogowskaz udawał miejsce docelowe” (LiP: 75).

Poza osadzeniem buddyjskiej fabuły w fabule *Lalki* i poza reinterpretacją fabuły baśni Węgiełka Tokarczuk dokonuje jeszcze innych spleceń różnorodnych opowieści z powieścią Prusa. Na przykład, domykając rozdział XI, podsuwa czytelnikowi dodatkową płaszczyznę ciekawej interpretacji zdarzeń w Zaslawku: „Jak Achilles w kobiecym przebraniu” (LiP: 68). To tylko jedno zdanie i nawiązanie do greckiego mitu: oczywiście do pobytu Achillesa w przebraniu kobiecym na dworze Lykomedesa, wśród jego córek. Achilles, ukrywany tam przed wojenną wyprawą, nabiera sił do walki pod Troją. Według Tokarczuk podobnie Wokulski – ten, który doświadczył dzieciństwa bez matki – „zbiera swoje siły przed ostateczną rozgrywką” (LiP: 68): w królestwie kobiet, jak pisarka nazywa Zaslawkę, majątek prezesowej Zaslawskiej. Interpretując powieść, kreuje miejsce, do którego mężczyźni przybywają, aby odpocząć lub żeby się czegoś nauczyć – Królestwo Matek. Tutaj każda kobieta jest archetypiczna, zdefiniowana mitologicznie: „Jest staruszką albo Amazonką” (LiP: 68):

W eseju znajdziemy również nawiązanie do mitu o Hermesie – ale w odniesieniu do innego bohatera: do profesora Geista. Nie tylko bowiem podstawowe fabuły, nasycone archetypami, mogą oddziaływać na wyobraźnię czytelnika eseju dzięki zazębieniu z wątkami powieści – także inne aluzje literackie, toposy zewnętrzne, liczne w *Lalce i perle*. Autorka przywołuje rozmaite metafory: między innymi gąsienicę, motyla, kamień i szatę; różnorodne motywy i toposy: homunkulusa, wampira, lampę Aladyna, Świętego Graala, Oblubieńca i Oblubienicę z *Pieśni nad Pieśniami*, świętego Pawła w drodze do Damaszku. Potrafi też nakładać na siebie toposy warstwami, aby pokazać naszą dyspozycję do odbioru archetypów, jak w tym fragmencie: „Wiadomo, co się stanie, a jednak nie można temu zapobiec. Wilk zje babcię, królowna ukłuje się wrzecionem, skarb zapadnie się w jezioro, Edyp nieświadomie spełni przepowiednię. Czytam jednak *Lalkę* dalej” (LiP: 41). Wielorakie toposy i motywy literackie

tworzą w eseju całą konstelację: na przykład topos magicznego kamienia, topos drogi, pielgrzymki, snu, rozpoznania, motyw lustra czy perły. Wszystkie mogą być nośnikami archetypowych obrazów. Część z nich to motywy typowo gnostyckie, jak motyw obcego, motyw sobowtóra czy pary bliźniaczej, motyw wołania z góry czy przebudzenia. Wokół nich w naturalny sposób kumuluje się bogata symbolika literacka, odczytywana przez Tokarczuk refleksyjnie, nie automatycznie, nie leksykonowo.

Pisarka potrafi na przykład objaśnić symbol perły krótko, nie przelewając strumienia jej rozbudowanej symboliki, a zgodnie z wykładnią religii gnozy:

A co z perłą? Co w istocie zdobywa Wokulski? Co osiąga, rezygnując z walki o Izabelę, o prestiż, o władzę i pieniądze? Czym jest perła? W *Hymnie* mamy przejrzysty symbol – perła to drogocenny klejnot ukryty w zwierzęcych muszlach na dnie morza, kropla boskości uwięziona w odmętach materii. Czym jest jednak perła dla Wokulskiego?

(LiP: 79)

To objaśnienie spotka się kilka akapitów dalej z ostatecznym podsumowaniem analizy: dla Wokulskiego perła to jego dusza. Autorka pisze o tym zwięźle, wręcz powściągliwie: „To właśnie z Izabelą, z tym co najbardziej kochane i pożądane, Wokulski stoczył największą walkę. Uratował z niej perłę, swoją duszę – świadka i uczestnika przedczasowej, jedynie prawdziwej egzystencji” (LiP: 80).

Skoro Wokulski w interpretacji Tokarczuk wszedł na ten poziom samopoznania i samodoskonalenia, to znaczy, że jego doświadczenie graniczne na stacji kolejowej było czymś więcej niż przeżyciem udaremnienia desperackiego kroku. Autorka widzi tę logikę zdarzeń i konsekwentnie wyprowadza wniosek, sięgając po motyw wtajemniczenia: „Niedoszła śmierć pod kołami pociągu była ostatnim etapem wtajemniczenia. Przeżycie własnej śmierci – konieczny element każdej inicjacji – sprawia, że od tego momentu Wokulski staje się wolny” (LiP: 80). Po tym stwierdzeniu pisarce pozostaje już tylko zinterpretować jeden wątek *Lalki*: pogłoski o zniknięciu Wokulskiego – aby uzyskać pełną, spójną interpretację powieści w końcowym akordzie swojej analizy. Dlatego pisze:

Przeczuwają tę prawdę ci powieściowi świadkowie wydarzeń, którzy projektują mu jakąś tajemniczą, ale konkretną przyszłość – Ochocki, Rzecki, Węgiełek.

Poniekąd ma także rację pesymista Szuman utrzymujący, że Wokulski zginął przywalony gruzami zamczyska, w którego podziemiach ukryto skarb. Ma rację, ponieważ zniknięcie Wokulskiego ze świata *Lalki* jest w istocie jego wyjściem poza ramy powieści, przejściem na inny poziom rzeczywistości, opuszczeniem papierowego świata śpiących ludzi.

(LiP: 80)

Pogłębianie bohaterów

Najbardziej charakterystyczne w *Lalce i perle* jest nadawanie bohaterom głębi. Stanisław Wokulski, oglądany przez swojego twórcę poza światem powieści, jest niepokojąco konkretny i przyziemny. Bolesław Prus tak bowiem o nim pisze:

Wokulski jest to człowiek, w którym myśl, uczucie, wola i siły organiczne osiągnęły wysokiego stopnia natężenia. Gdy los zламаł w nim rycerza, obudził się uczony; gdy zrobił go wdowcem po starszej kobiecie, ocknął się (z powodu nieuzużywania sił fizycznych) kochanek, który stał się spekulantem. Gdy zginął kochanek i spekulant, ocknął się znowu uczony.

Dowodem siły Wokulskiego jest bodaj miłość, która w nim osiągnęła stopnia monomanii. Mimo to Wokulski nie kwili, nie wzdycha, lecz działa. Rzuca się na spekulację, ażeby zdobyć samiec, ale do tego dba o społeczeństwo i różnych biedaków. Jego obłęd nie paraliżuje ani rozumu, ani serca, ani woli.

(Prus: 140)

Zupełnie inaczej pokazuje czterdziestopięcioletniego bohatera Tokarczuk – uznaje, że ów „pojawia się w powieści w samym środku egzystencjalnego kryzysu połowy życia” (LiP: 48), przeżywa drogę o głębokim inicjacyjnym sensie, ratuje siebie „z pozorności i miałości *świata formy*” (LiP: 79), odkrywa cierpienie wszystkich żywych istot, także Izabeli, i właśnie z nią toczy swoją największą walkę. Ten Wokulski przeczuwa własną śmierć, ocala swoją wewnętrzną istotę, wolną od cierpienia jaźni. W tej drodze pomagają mu Rzecki, Szuman, Zasławska, Geist, brat Wysockiego – może sami przeczuwający istnienie jakiegoś wyższego porządku.

Także Izabela zyskuje inny, duchowy wymiar w *Lalce i perle* – nie może się stać „głębsza”, lecz staje się głębiej znacząca. Tokarczuk bowiem odkrywa ją

jako makietę, kukielkę⁴. Autorka pisze: „W tradycji wschodniej mówi się, że nie każda istota, która ma ludzki kształt, musi być człowiekiem. Iza jest stałością zamkniętą w swoim świecie, porusza się po swych wewnętrznych orbitach, donikąd nie idzie, realizuje swoje dwuwymiarowe potrzeby, *komponuje przestrzeń*” (LiP: 42). Cenna też zdaje się obserwacja autorki, że „Izabela po prostu jest” (LiP: 43) – przekonana, że świat obdarza miłością za to, że się jest, a nie za to, że coś się robi. Nazywa to pisarka „syndromem Izabeli” w przeciwieństwie do „syndromu Wokulskiego”, który ślepo zdąza ku przemianie, za wszelką cenę chce się stać kimś innym, działa, więc jest – co z kolei odpowiada sugestiom Prusa.

Izabelę zaś twórca powieści opisuje ironicznie i chłodno – jak osobowość socjopatyczną:

Panna Izabela nie jest „lalką” (lalką jest lalka Heluni Stawskiej). Panna Izabela jest fizjologicznie zimną kobietą, a w wyobraźni Messaliną, która jeżeli nie fizycznie, to przynajmniej duchowo oddaje się każdemu mężczyźnie, który się jej podoba: wynalazcom, wodzom, skrzyptom i cyrkowym atletom. Dopóki miała majątek, uważała się za bóstwo; zbankrutowawszy, gotowa była sprzedać się każdemu, kto zapłaci.

(Prus: 140 i n.)

W interpretacji Tokarczuk Izabela jest kimś więcej wobec Wokulskiego – zadaniem, które on musi rozwiązać, złem, które trzeba zdemaskować. Choć autorka tego tak nie formułuje (być może w obawie przed niepożądanym efektem komicznym stwierdzenia), bohaterka to smok, który zrabował perłę, a nie perła. To z nią musi walczyć Wokulski o duszę, tak jak król walczy ze smokiem w *Pieśni o perle*.

Pogłębieniu w interpretacji Tokarczuk ulega także tajemniczy głos, który kilkakrotnie słyszy w toku powieści Wokulski. Pisząc o walorach stylu *Lalki*, Teresa Skubalanka zauważyła, że „całe mistrzostwo narracji Prusa wychodzi w trakcie analizy opisu stanów psychicznych Wokulskiego po rozstaniu z Izabelą” (Skubalanka: 325). Przypomina również o tym, że „opisy przeżyć Wokulskiego należą do najwcześniejszych introspekcyjnych analiz w naszej prozie dziewiętnastowiecznej” (Skubalanka: 325). Markiewicz też pisał o tym w kontekście

⁴ Być może w jakimś stopniu na tę interpretację postaci wpłynęła poetyka filmowa *Lalki* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa – wybitnego, a nie w pełni zrozumiałego przez odbiorców dzieła z 1968 r.

zjawiska „psychologizacji powieści polskiej”, któremu służyły zarówno nowe środki konstrukcyjne, poszarpany, chaotyczny monolog, składnia emocjonalna, jak i tradycyjne sposoby narracji, czyli między innymi widzenia postaci o wyglądzie halucynacji czy „częste dialogi spierających się w psychice postaci głosów wewnętrznych” (Markiewicz: 9).

Tokarczuk nie wyjaśnia tego zjawiska jako schizofrenicznej rozmowy głosów wewnętrznych, ale jako teofanię. Autorka pisze bowiem: „Czym jest Głos, z którym rozmawia Wokulski? [...] Myślę, że Wokulski, choć sam o tym nie wie, rozmawia z Bogiem” (LiP: 33). Dlatego zapisuje „głos” wielką literą, jako Głos.

Głos ujawnia się kilka razy: Tokarczuk bardzo ładnie to syntetyzuje. Pierwszy raz Wokulski słyszy go na Powiślu – to Głos podsuwa mu pomysł przeniesienia brata Wysockiego pod Skierniewice, więc ocala mu życie. Drugi raz słyszy go w kościele na kweście, gdy mówi mu, że dlatego jest obcy im wszystkim, że jest okiem żelaznego przetaka, czyli narzędziem oddzielenia ziarna od plew. Trzeci raz bohater odbiera go w salonie Łęckich, gdy mówi mu, że nawet jeśli Wokulski zginie w walce ze „światem form wykwintnych” (LiP: 31), pozostawi po sobie przebaczenie i litość. Czwarty raz słyszy go, gdy chce popełnić samobójstwo i roi sobie, że jest kamieniem. Głos mówi mu: „Więc niech się stanie człowiek” (LiP: 33).

Należy przyznać, że z wielką wrażliwością buduje tutaj Tokarczuk siatkę znaczeń, odwzorowując logikę zdarzeń w utworze według swojego pomysłu. Jest ciekawe, że precyzyjnie rozróżnia Głos oraz Wezwanie, czyli interwencję ze świata z góry. Tę w swoich mitach opisali starożytni gnostycy, zwłaszcza ze środowiska walentyńian.

Przyjętą przez pisarkę metodę mitycznej interpretacji bohaterów i zdarzeń można odkryć, przyglądając się, w jaki sposób pisarka posługuje się wstawkami narracyjnymi. Są to pojawiające się w tekście eseju opowiadania fragmentów treści *Lalki*, ale nie streszczenia, lecz specyficzne obserwacje, a nawet wglądy: spojrzenia wprost na stan psychiczny bohatera, ukazany przez Prusa pośrednio: poprzez wewnętrzne monologi Wokulskiego, poprzez sugestie co do jego samopoczucia. Autorka patrzy na bohatera „z zewnątrz”, pisząc w rozdziale IV pt. *Wezwanie*:

Przyjazd Wokulskiego do Paryża rozpoczyna dziwną część powieści (rozdział *Szare dni i krwawe godziny*). Po letargicznej podróży bohater znajduje się w ówczesnym

centrum świata. Jest to z pewnością moment zwrotny całej powieści. Akcja zwalnia, nic się nie dzieje, cała intryga schodzi nagle na plan dalszy. Wokulski staje się okiem, które zyskało głębię i ostrość widzenia. Nabiera dystansu nie tylko do siebie, ale także do tego, co go otacza.

(LiP: 21)

Tokarczuk stara się pokazać, że właśnie w Paryżu Wokulski zyskuje dystans do siebie, co zapoczątkowuje proces odrodzenia. Bohater usłyszał wezwanie ze świata duchowego, ale w jego czasach takie wezwanie, będące ofertą przemiany, jest już znacznie subtelniejsze niż w przeszłości. Dlatego trzeba umieć rozpoznać je w toku akcji *Lalki*. Autorka upatruje tego wezwania w następujących wydarzeniach: po pierwsze w ujrzeniu przez Wokulskiego swego sobowtóra w paryskim hotelu. Dzięki temu bohater nabiera ozdrowieńczego dystansu do siebie. Po drugie – w jego odkryciu, dokonanym dzięki studiowaniu mapy Paryża, że miasto jest monstrualną gąsienicą, żywą istotą. Wokulski słyszy z kafejki piosenkę o motyłu – pisarka upatruje w tym sygnał i symbol przemiany: „Żywe miasto komentuje wewnętrzny proces psychiczny człowieka” (LiP: 28). Bohater uzmysławia sobie, że „świat na zewnątrz jest żywy. Jest częścią wyższego porządku i zawiera go w sobie” (LiP: 28).

Paryskie wydarzenia pisarka analizuje z przenikliwością. Narracja w tych miejscach w *Lalce* Prusa bywa bardzo naznaczona emocją, co widać zwłaszcza w składni – rozrywane wielokropkami zdania kończą się wykrzyknikowymi dopowiedzeniami: „Wtem otworzył oczy i włosy powstały mu na głowie. Naprzeciw siebie zobaczył taki sam pokój jak jego, takie samo łóżko z baldachimem, a na nim... siebie!... Było to jedno z najsilniejszych wstrząśnięć, jakich doznał w życiu, sprawdzwszy własnymi oczyma, że tu, gdzie uważał się za zupełnie samotnego, towarzyszy mu niedostępny świadek... on sam!...” (cyt. za LiP: 23). Tokarczuk zaś interpretuje ten cytowany przez siebie fragment trafnie i ze spokojem, okalając go dwoma komentarzami. Cytat poprzedza mikroopisem: „W pokoju Wokulskiego znajduje się ogromne lustro. Odbija się w nim cały pokój i oczywiście wszystko, co dzieje się w pokoju, lecz z jakichś powodów ujrzenie własnego odbicia budzi w bohaterze niespodziewaną groźbę” (LiP: 23). Po cytacie zaś komentuje: „Nieoczekiwana emocja, która pojawia się w sytuacji, wydawałoby się, banalnej, może być znakiem, że oto stało się coś ważnego w psychice bohatera – Wokulski zyskał do siebie dystans” (LiP: 23). Następnie

autorka wprowadza retardację: „Jest to początek jakiegoś procesu, którego sens i cel trudno na razie odgadnąć” (LiP: 23).

Bardzo efektowne są też fragmenty, w których pisarka dokonuje streszczenia powieściowych wydarzeń, ale celem streszczenia jest budowanie określonej atmosfery – w wypadku wydarzeń w Paryżu: onirycznej atmosfery niesamowitości. Tak Tokarczuk prowadzi opis zdarzeń:

Gdy tylko Wokulski rozgaszca się w hotelu, zaczyna się karuzela dziwnych odwiedzin. Jakiś Escabeau myli go ze znanym handlarzem bronią, kompulsywny hazardzista chce mu sprzedać swój niezawodny system gry w ruletkę, osobliwa baronowa ma na zbyciu jakąś ważną tajemnicę, doktor filozofii dwóch uniwersytetów proponuje mu swoje usługi przewodnika. Uciekając przed nimi, spacerując po mieście, Wokulski trzykrotnie dostrzega w innych kobietach Izabelę, widzi płaskorzeźbę przedstawiającą Sąd Ostateczny, pada ofiarą złodzieja kieszonkowego. Z perspektywy Paryża Warszawa wydaje się mała i daleka, tak samo jak jego całe dotychczasowe życie – nikle i nieważne. Wokulski czuje się jak dziecko.

(LiP: 23–24)

Tu następują cytaty z *Lalki*, po czym autorka załącza komentarz psychologiczny:

Dlaczego wymieniam te drobne, banalne, wydawałoby się, zdarzenia? Ponieważ uderza mnie ich dziwność, jakby pochodziły z jakiegoś opowiadania Prospera Mérimée, a nie z prozy Bolesława Prusa. Ponieważ w tę bardzo konkretną powieść wdziera się coś onirycznego, niesamowitego, co zresztą nie ma wpływu na samą akcję, czyni w niej mały wyłom, pomyłkę w precyzyjnym hafcie. Mówiąc jeszcze innymi słowami – w racjonalnym nastawieniu Wokulskiego pojawia się szczelina, przez którą przedostają się demony. Przypomina to stan znany w psychologii jako obniżenie progu świadomości, gdy świadomość w momentach krytycznych zostaje pozbawiona energii i staje się receptywna, przytłumiona i zarazem najbardziej uwrażliwiona na znaki. To mały epizod psychotyczny w tej prozie – wzbudza czujność czytelnika, uaktywnia zmysł symboliczny, działa jak dźwięk budzika. W takich chaotycznych, niezwykłych wędrówkach, wspomnieniach, przeczuciach i zachwytach Wokulski rodzi się na nowo.

(LiP: 24)

Styl tego komentarza wskazuje na to, że Tokarczuk w *Lalce i perle* podejmuje się refleksji psychologicznej na temat stanów świadomości czy też nieświadomości bohaterów oraz na temat przyczyn i skutków wybranych zdarzeń. Ten typ refleksji, tak Jungowski w charakterze, przypomina psychologiczne analizy snów, które wielokrotnie prezentował szwajcarski psychiatra w swych dziełach.

Autorka sama przyznaje sobie do tego prawo, skoro w rozdziale I pt. *Czy istnieje coś takiego jak plan?* pisze:

Wyobraźmy sobie, że *Lalka* jest zwerbalizowanym i przeniesionym na papier snem. Może w ten sposób należałoby spojrzeć na całą literaturę, ponieważ największym wyzwaniem dla języka jest opowiedzenie snu. Co by było, gdyby literatura okazała się jakimś rodzajem zapisanego zbiorowego snu? Dawałoby to prawo do szukania w niej znaczeń metodami właściwie nieograniczonymi, można by sięgać do teorii, które przyjdą akurat do głowy, kojarzyć dowolnie wszystko ze wszystkim, nie szukając porządku i prawdopodobieństw, wyrażając na przemian uczucia, intuicje i oceny. Żadna pojedyncza teoria nie ma bowiem patentu na tłumaczenie snów – stąd prawo do dowolności. Tak samo żadna teoria nie jest w stanie raz na zawsze, od początku do końca, wytłumaczyć sensu dzieła literackiego. Ludziom często się zdaje, że także w swym postrzeganiu pozostają wolni, lecz z pewnością tak nie jest. Także na spostrzeganie wpływa bowiem jakiś wspólny duch, który uzgadnia z nami barwy czasu i każe nam wiedzieć nie to, co jest, ale to, co nam się zdaje, że jest.

(LiP: 11 i n.)

Odczytanie głównego wątku

Najcenniejsze informacje o zastosowanej przez Tokarczuk metodzie lektury kryją się w ramie tekstu *Lalki i perły*. Wyznacza ją odautorski *Wstęp* i zakończenie, którego rolę pełni ostatni, dwunasty rozdział, zatytułowany *Perła. Czego chce Wokulski?* Poza tą ramą znajduje się *Appendix* – jest to *Hymn o Perle* w przekładzie Czesława Miłosza z wydania z 1983 roku, samodzielny utwór będący dla eseju Tokarczuk punktem odniesienia, a nie tylko załączonym materiałem ilustrującym, jaki zazwyczaj zamieszcza się w apendyksie, które to słowo w języku łacińskim oznacza: ‘przyczynek, dodatek, uzupełnienie’. Pisarka ujmuje tutaj ten tekst, ponieważ:

- przez swoją krótką formę jest łatwy do przytoczenia w całości;
- jest tekstem poetyckim, który pobudzając do refleksji, dobrze towarzyszy tekstowi pisanemu prozą i otwiera raczej, niż domyka wiele nowych znaczeń – i tych odkrytych w *Lalce* Prusa, i tych nadbudowanych;
- na przełomie wieków XX i XXI był wciąż mało znanym przez polskich czytelników, archaicznym i „zamorskim” utworem, mimo autorytetu tłumacza.

Były więc ważne przesłanki do załączenia utworu. W ostatnim rozdziale *Lalki i perły* Tokarczuk dokonała niełatwej analizy porównawczej dwóch tekstów odrębnych rodzajów literackich, gdyż – trzeba to podkreślić – analizowana jest struktura obydwu. *Pieśń o perle* nie pełni więc tutaj roli motta, ornamentu, lecz równorzędnego tekstu, a może nawet i nie równorzędnego, tylko ważniejszego od *Lalki*, prymarnego: dzieli je wszak szesnaście czy siedemnaście stuleci. *Pieśń o perle* została zawarta w *Dziejach Tomasza*, apokryfie napisanym prawdopodobnie w II lub III wieku, lecz chyba nie w I wieku, jak pisze Tokarczuk (LiP: 76).

Dzieli te teksty również całkowicie odmienna tradycja. *Pieśń o perle* powstała w Syrii. Włączona w apokryf anonimowego autora, a być może stworzona przez samego Bardesanesa, gnostyka i ojca hymnologii syryjskiej, ma cechy starożytnej poezji semickiej, jest najbardziej skondensowanym i bogatym w symbolikę wykładem zasad religii starożytnej gnozy. *Lalka* Prusa wydana zaś została osobno w 1890 roku w Warszawie, przez czterdziestotrzyletniego polskiego pisarza i społecznika, będącego u szczytu twórczości literackiej. Ma wszystkie cechy takiej powieści XIX-wiecznej, która łączy wielowątkową panoramę społeczeństwa z pogłębionym studium jednostkowych bohaterów. I choć powstała w kręgu tradycji chrześcijańskiej, jest bez wątpienia utworem świeckim; co więcej – kwestie religijne nie są w niej bezpośrednio roztrząsane.

Gdybyśmy nie znali *Lalki i perły* i przyszedłby nam ten sam pomysł zestawienia tych dwu tak różnych utworów, moglibyśmy bez trudu rozpoznać jeden łączący je motyw: motyw obcego, paralelę pomiędzy królewiczem udającym się po symbolizującą duszę perłę do Egiptu, w którym jest i czuje się samotny i obcy, a Wokulskim, poszukującym swej duszy w kobiecie i jednakowo obcym pośród salonów Warszawy, na nędznym Powiślu i wśród subiektów we własnym sklepie. Jednakże gdyby nie wnikać do wnętrza, czyli do fabuły tych utworów, to czy można by stwierdzić jakiegokolwiek zewnętrzne podobieństwo? Co łączy te dwa teksty?

Po pierwsze oba utwory są arcydziełami. *Pieśń o perle* jest uważana za arcydzieło twórczości hymnicznej, poezji religijnej, mistycznej. Jest też arcydziełem *Lalka* Prusa. „Uchodzi za najdoskonalszy artystycznie, najgłębszy intelektualnie utwór polskiej prozy powieściowej, za najbardziej europejską powieść polską” – pisze Janina Kulczycka-Saloni w encyklopedii literatury polskiej (Krzyżanowski: 545). A ponieważ miarą arcydzieł, według Janusza Sławińskiego, jest nie tyle

doskonałość i oryginalność w spełnieniu historycznie określonych standardów sztuki, co raczej adaptowalność semantyki takich utworów „do zmieniających się kontekstów społeczno-kulturalnych odbioru”, podatność „na wciąż nowe odczytania i *odnawiania znaczeń*”, zdolność treści utworu do odpowiedzi „na pytania poznawcze, moralne i światopoglądowe czytelników różnych epok” (Sławiński: 41) – należy uznać tekst Tokarczuk za świadectwo odbioru dwóch arcydzieł, z których na jej życzenie jedno przegląda się w drugim i wówczas jego znaczenia ulegają zaskakującemu odnowieniu. Oba utwory stanowią dwa ważne punkty orientacyjne w przestrzeni tradycji literackiej i oba są „ponadczasowe”, w sensie: uniwersalne, nieprzerwanie otwarte na interpretację. Autorka eseju pisze o tym we *Wstępie*: „Czas inaczej obchodzi się z literaturą niż z ludźmi. *Lalce* czas nic nie zrobił” (LiP: 6).

Po drugie oba utwory przez dłuższy czas nie były uznawane przez publiczność za arcydzieło w jakiegokolwiek kategorii: gatunku, stylu, prądu, epoki, literatury narodowej, światowej czy też literatury pewnego kręgu. *Pieśń o perle* była odrzucana w kręgach ortodoksyjnych chrześcijan jako utwór hereetycki, jej związek z uważaną od któregoś wieku za herezję gnozą przekreślał możliwość choćby pozytywnego odbioru formy, z jakim miało szczęście się spotkać u schyłku starożytności i we wczesnym średniowieczu tak wiele utworów nazywanych „pogańskimi” (np. *Przemiany* Owidiusza, które jako źródło wątków, motywów i cytatów cieszyły się w średniowieczu wielkim uznaniem). To szczęście nie mogło spotkać *Pieśni o perle*, zwanej kwiatem kacerstwa. Z kolei kunsztownej formie *Lalki* jej współcześni odmówili jakiegokolwiek wartości w ogóle. W ich ocenie była powieścią źle skomponowaną, o całkowicie chybionym pomysle konstrukcyjnym. Największym jej błędem miała być niefunkcjonalna, niecelowa i nieatrakcyjna beletrystycznie fragmentaryczność fabuły. Jeśli chodzi o treść, uznano tę powieść za utwór o znaczeniu lokalnym, interesujący wyłącznie warszawian, i za utwór zbyt pesymistyczny. Artyzm *Lalki* dostrzegło dopiero młodsze pokolenie krytyków (Krzyżanowski: 546). Oba utwory, choć tak klasyczne w formie – hymn oraz powieść realistyczna – z różnych więc powodów należą do tej samej grupy tekstów przez chwilę zepchniętych na peryferia kultury, choć ten zły czas dla *Lalki* trwał o wiele stuleci krócej.

Po trzecie styl obu utworów wolny jest od ozdobności – *Pieśń o perle* przemawia raczej językiem symboli niż wyszukаныmi środkami poetyckimi, operuje

skrótem, czy w wersji syryjskiej, czy greckiej, pozbawiona jest rymów, ale nie jest to bynajmniej – jak wydaje się Oldze Tokarczuk – „proza narracyjna”, nie hymn: pieśń oparta jest na wyrazistym rytmie zdaniowym i spełnia wymogi gatunkowe hymnu. Dość surowy, szlachetny język nie pozbawia pieśni piękna – tekst jest silnie zmetaforyzowany – i dobrze służy jej skondensowanej formie konstrukcyjnej, która w swoim charakterze nieco przypomina nowotestamentalną parabolę. Obecność niezwykle, nieprawdopodobnych, zaskakujących motywów współbrzmi z pewną powściągliwością poetyckiej narracji, z ograniczeniem wielu epizodów do niezbędnych szczegółów. Bogactwo zdarzeń w pieśni dawałoby przecież możliwość znacznej rozbudowy treści i ornamentacji formy, a tego autor unika⁵.

Z kolei *Lalka* utrzymana jest w stylu realistycznym – przezroczystym, nieprzesłaniającym świata przedstawionego, przechodzącym tylko niekiedy, w odniesieniu do postaci Izabeli i Rzeckiego, w styl ironiczny i satyryczny. Jest to także styl dążący do jednoznaczności i rejestrujący cechy faktycznej mowy potocznej w pamiętniku Rzeckiego. Wszyscy polscy powieściopisarze-realiści „przestrzegają zasady naturalności wysłowienia”, starając się zbliżyć do profilu społecznego, do umysłowości i typu osobowości postaci literackiej, która się wypowiada, ale, jak pisze Jerzy Speina, „tak pojęta naturalność języka – kumulująca najważniejsze sprawy ludzkiego poznania i ludzkiej aktywności twórczej w układzie empiryczno-logicznym – osiągnęła na gruncie polskim pełni artystyczną w *Lalce*” (Speina: 84). Oba utwory, choć jeden hymniczny, a drugi powieściowy, są więc na poziomie języka i stylu wysoce komunikatywne.

Tu się podobieństwa historyczno-literackie wyczerpują. Czy są one wystarczające dla sensownego zestawienia obu tekstów? Znamy odczytania Dostojewskiego poprzez tekst Ewangelii. Oczywiście Dostojewski sam do tego zaprasza, kształtując w określony sposób tematykę swych powieści, czyniąc liczne aluzje biblijne, jak też cytując Nowy Testament. W przypadku Prusa można w ogóle wątpić, czy niezmiernie szczupła literatura gnostycka, mało popularna w zachowanych zabytkach, w ogóle była mu znana, choć *Faraon* jest niekłamnym dowodem pogłębionych studiów przynajmniej nad fragmentem kultury

⁵ Zob. przypis 266 do mojego przekładu *Pieśni o perle* („Pieśń o perle”: 123–125).

starożytnej. I tu kryje się problem: czy próba gnostyckiego odczytania utworu niegnostyckiego w istocie nie jest jakimś wobec czytelników nadużyciem?

Tokarczuk postanowiła odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta książka ją porusza. Refleksję nad tym uważa za wymianę między czytelnikiem a dziełem: świat *Lalki* rozpostarł się przed nią, ona zaś nadała mu swój własny sens, nakładając nań „prywatną siatkę znaczeń” (LiP: 7). Pisarka wyraża nadzieję, że nie jest to nadużycie (LiP: 7).

Kluczowy dla zrozumienia *Lalki i perły* jest również „docelowy” rozdział XIII, zatytułowany *Perła. Czego chce Wokulski?*, czyli ten, którego Stanisław Lem już nie chciał przeczytać. Dopiero w nim autorka powołuje się na gnostycki tekst *Pieśni o perle*, choć przygotowaniem na jego przyjęcie był już rozdział IV pt. *Wezwanie*, w którym Tokarczuk ukazuje zachodzący w Paryżu początek przemiany duchowej Wokulskiego, jego odpowiedź na wołanie ze świata duchowego. Rozdział XII zaś, pt. *Co się zdarzyło u Geista?*, odkrywa przesłanie-pytanie, jakie otrzymał Wokulski od duchowego przewodnika, ekscentrycznego profesora Geista. Odpowiedź na to pytanie brzmi: świat jest iluzją, Izabela jest iluzją, realna jest tylko śmierć. I właśnie przeżycie-odegranie własnej śmierci pod kołami pociągu będzie dla Wokulskiego prawdziwym przebudzeniem.

Należy podkreślić, że w opisach tych doświadczeń bohatera krytyka widziała dotąd wnikliwą analizę miłości czy raczej miłosnego obłądzenia (zob. Markiewicz, 1967). Tymczasem Tokarczuk traktuje przeżycia Wokulskiego jako graniczne, jako kryzys psychiczny, ale kryzys o duchowym, nie patologicznym podłożu, jako proces indywiduacji, warunkujący rozwój indywidualnej osobowości, uwolnienie jaźni z fałszywych osłon, zapoznanie się z własną, niepowtarzalną rzeczywistością psychiczną. To ujęcie jest zakorzenione nie tyle w światopoglądzie gnostyckim, co w psychologii Junga, lecz w stosunku do tekstu polskiej powieści realistycznej – świeże, oryginalne.

W rozdziale trzynastym autorka wyjaśnia ostatecznie sensy, do których odkrycia próbowała przygotować czytelnika stopniowo w kolejnych odsłonach dwunastu rozdziałów poświęconych planowi powieści, figurze autora, psychologii głównych postaci i psychologii świata przedstawionego w *Lalce*. Posługuje się *Pieśnią o perle*, w której rozpoznaje następujący porządek: „1 – bohater w pełni mocy (w swoim prawdziwym domu, królestwie), zstępujący w dół, w świat obcy, nieczysty”, „2 – przyjęcie atrybutów tego świata (zmiana szat,

spróbowanie pokarmu, sen)”; „3 – przebudzenie dzięki wezwaniu z królestwa (list)”; „4 – zdobycie perły”; „5 – pozbycie się atrybutów niższego świata”; „6 – przyjęcie na powrót atrybutów prawdziwej natury bohatera („suknia chwały”)”; „7 – powrót i tryumf” (LiP: 77).

Porządek ten ustala autorka zgodnie ze współczesną wiedzą o gnostycyzmie – jej interpretacja *Pieśni o perle* jest poprawna. Widać, że autorka zna rozdział piąty w części drugiej klasycznego dzieła Hansa Jonasa pt. *Religia gnozy* (pierwsze wydanie – 1958 r., przekład polski – 1994 r.), gdzie autor analizuje we wzorcowy sposób strukturę *Hymnu o Perle*⁶. W swoich czynnościach interpretacyjnych utworu Tokarczuk idzie w zasadzie w ślad za nim.

Następnie pisarka odkrywa ten prototyp w historii Wokulskiego, który pojawia się, przybywszy z równie tajemniczego, co w *Pieśni o perle*, Wschodu. Świat odnaleziony przez niego w Warszawie to „świat formy” (LiP: 78). Bohater wchodzi w niego, ale czuje się w nim obco mimo prób przystosowania, czyli włożenia jego szat. „Zapomina o celu swojego przybycia, myli go z kobietą” (LiP: 78). Pojawiają się znaki z zewnątrz – ujrzenie sobowtóra, czyli przypomnienie sobie o swej dwoistości, odczytanie w chaosie miasta przesłania o przemianie, potem spotkanie z Geistem – duchem – i z Głosem na torach w Skierniewicach, czyli jakby otrzymanie dwóch rodzajów tego samego komunikatu: „Jesteś tu obcy, twoje zadanie jest inne” (LiP: 79). Następuje spotkanie z prawdziwym sobą, należącym „do innego, wyższego porządku” (LiP: 79) i Wokulski rezygnuje z walki o Izabelę. „W rozmowie z kamieniem wśród majaczeń w Skierniewicach ustala się dla Wokulskiego pewien porządek wartości” (LiP: 79). Tokarczuk tak go nazywa: „Bycie człowiekiem jest wielką szansą, ponieważ tylko człowiek wśród innych bytów jest zdolny do transcendencji i świadomego uwolnienia się od cierpienia” (LiP: 79). W jej interpretacji Wokulski spełnia gnostyckie wezwanie do samopoznania, zapisywane wielką literą – „Wezwanie”.

Odsłonięcie pełni interpretacji w końcowym rozdziale nie jest ani gwałtowne, ani zaskakujące. Autorka stopniowo powadzi ku niemu czytelnika *Lalki i perły*, prezentując kolejne wybrane elementy fabuły powieści i odczytując je jak ewangeliczne znaki. Nawiązuję tu do Ewangelii Jana, której pierwsza część

⁶ Zob. Jonas: 128–134. Tu podrozdziały: A. Tekst utworu; B. Komentarz, podzielony na siedem części o tytułach: 1) *Wąż, Morze, Egipt*; 2) *Nieczysta Szata*; 3) *List*; 4) *Pokonanie Węża i Wstępowanie w góry*; 5) *Niebiańska Szata; Obraz*; 6) *Transcendentalna Jazn*; 7) *Perła*.

(1–12) bywa nazywana „księgą znaków”; wiadomo, jak doniosła jest funkcja słowa w odczytywaniu znaków towarzyszących mowom Jezusa – przejście od znaku do wiary nie zachodzi przecież automatycznie, a zaświadczone cuda są tajemnicze. Tokarczuk posługuje się pojęciem znaku wtedy, gdy pisze, że wybrała „właśnie *Hymn o Perle* ze względu na bardzo znamienne w nim obecność metafor snu i przebudzenia, drogi i celu, zstępowania i dźwignia się w górę – tych samych znaków, które tak bardzo poruszyły mnie w *Lalce*” (LiP: 76) oraz w przedostatnim zdaniu eseju:

Lalka opowiada historię człowieka, który spotyka się ze znakami. W ten sposób staje się historią inicjacji, historią zapomnienia i odnalezienia zapomnianego, wędrówką wśród złudzeń i iluzji, odkrywaniem własnej przynależności do świata i własnej w nim obcości.

(LiP: 81)

Do odbioru tej końcowej interpretacji czytelnik eseju jest stopniowo przygotowywany. Służą temu rozmaite zabiegi autorskie, na przykład wnioskowanie przeprowadzone w podrozdziale *Miłość* w rozdziale IX pt. *Kosmos „Lalki”*. *Trzy główne siły grawitacyjne*:

Proces opisany w *Lalce* jest ewolucją miłości czy raczej uwalnianiem się od miłości pojmowanej jako przywiązanie, jako niewola. Jest to proces bolesny i angażujący, spontaniczny i nieprzewidywalny. W rozdziale *Dusza w letargu* Wokulski dochodzi do siebie po nieudanej próbie samobójczej. Wątpi w swoje władze umysłowe, pogrąża się w apatii, falami powraca ból. Spontaniczna próba pozbycia się miłości przez pozbycie się samego siebie na szczęście się nie udało – byłoby to jak wylanie dziecka z kąpielą. Izabela rozplywa się.

(LiP: 61)

Wszystkie bowiem linie konstrukcji eseju biegną ku rozszyfrowaniu wątku głównego bohatera poprzez mit gnostycki. Jeśli *Lalka i perta* jest istotnie notatnikiem z lektury, to takim, w którym poszczególne notatki zostały uporządkowane w celowym układzie kompozycyjnym, wyznaczającym granice interpretacji *Lalki*, czyli kształtującym stały ład na morzu interpretacyjnej swobody. Układ ten przedstawia się następująco: rozdziały I–III określają fundamenty powieści – *Czy istnieje coś takiego jak plan?*; *Kim jest autor?*; „*Lalka*” – *o czym jest ta powieść?* Rozdział IV odwołuje się do przełomowego momentu w rozwoju akcji dzieła; nosi tytuł: *Wezwanie*. Rozdziały V–VII charakteryzują

bohaterów: *Kim jest Wokulski? Syndrom Wokulskiego; Kim jest Izabela?; Co to za dziwna para: Wokulski i Rzecki?* Rozdziały VIII–XI definiują świat przedstawiony *Lalki* – we wszystkich wymiarach potrzebnych autorce do dokonania interpretacji – a łączy je ze sobą identyczny pierwszy tytuł: *Kosmos „Lalki”*. *Mechanizmy* (w dwóch podrozdziałach: *Czy to dobrze, że boli? Idea rozwoju poprzez kryzysy* oraz *Czy romantyzm jest chorobą?*); *Kosmos „Lalki”*. *Trzy główne siły grawitacyjne* (w trzech podrozdziałach: *Obcość; Próżność; Mitość*); *Kosmos „Lalki”*. *Wielość światów; Kosmos „Lalki”*. *Pierwiastek bezkobiocy*. Rozdział XII dotyczy wydarzeń: *Co się zdarzyło u Geista?* Rozdział XIII zawiera odczytanie całego utworu poprzez *Pieśń o perle*, dlatego nosi tytuł: *Perła. Czego chce Wokulski?* Całość kompozycji okalają *Wstęp* oraz *Appendix*, w którym Tokarczuk umieściła *Hymn o Perle* w wolnej przeróbce Czesława Miłosza.

Warto zwrócić jednak uwagę na to, że ów układ jest celowo niedopracowany, przypominający szkic – przenika go owa „doraźna szkicowność” gatunku eseistycznego, o którym pisał Tadeusz Kotarbiński (Krzyżanowski: 246). Pisarka dąży do uporządkowania swojego dyskursu poprzez stawianie najprostszych pytań – mają one pełnić rolę wektorów analizy dzieła. Ich funkcja w objaśnianiu czytelnikowi interpretacji autorskiej przypomina rolę badawczą, jaką pełnią w sztuce retoryki – w *inventio – circumstantiae*, czyli okoliczności, składniki spraw konkretnych. Przewijają się tutaj przede wszystkim pytania dotyczące osoby (*quis?*), zdarzenia (*quid?*), miejsca/źródła/celu (*ubi?*). Scalają one notatki z lektury.

Typ poznania arcydzieła

Olga Tokarczuk proponuje więc swoistą metodologię bez metodologii. Jest to znak nienaukowego – co nie znaczy bezwartościowego – spojrzenia na literaturę. Takiemu objaśnianiu *Lalki* Prusa, jakby snu, podporządkowany jest cały tekst autorski. Twórczyni *Lalki i perły* objaśnia nie tylko swoje intuicje i skojarzenia, ale także i narzędzia, którymi próbuje tekst otworzyć – podstawowe zasady i mechanizmy psychologiczne. Jej esej cechuje się przy tym prostotą. To szkic, w którym autorka cierpliwie tłumaczy wszystkie elementy wymyślonej przez siebie układanki. Tak jakby jakiś obraz został według pewnego planu pocięty na fragmenty, po czym w ostatnim rozdziale na powrót złożony.

Autorka nie pisze eseju w klasycznym kształcie gatunkowym, nowe znaczenie powieści Prusa odkrywa ze skromnością, tworzywem swego tekstu bawi się z umiarem, prosto tłumaczy znaczenia. Nie miałby, zdaje się, problemu z przyswojeniem sobie tego tekstu licealista. *Lalka i perła* jest powolnym odkrywaniem tajemnicy, którą autorka rozpoznaje w powieści Prusa, lecz której nie narzuca poprzez epatowanie swoją erudycją. Jednocześnie pisarka usprawiedliwia się ze swego „nadużycia” – miał to być przecież prywatny notatnik z lektury. Może tłumaczy różne fakty sama sobie? A może, upubliczniając swój prywatny notatnik, nie umie wyżyć się pewnego dydaktyzmu? Na pewno odnajdujemy pouczenie w zakończeniu tekstu, gdy Tokarczuk pisze: „Każdy może być poszukiwaczem perły, ale żeby sobie to uświadomić, trzeba umieć przeniknąć ukryty sens swojego błędzenia i zrozumieć je jako ciąg prób inicjacyjnych i jako serię przeszkód na drodze prowadzącej do domu” (LiP: 80).

Lalka i perła gatunkowo nie jest takim esejem literackim, do jakiego przyzwyczaili nas mistrzowie tego gatunku – w Polsce na przykład Czesław Miłosz. Być może Tokarczuk w 2001 roku była prekursorką nowego gatunku: prywatnego notatnika z lektury arcydzieła – notatnika zachęcającego do ponownej lektury, skromnej książeczki pełnej zadumy. Powrót do *Lalki i perły* po dwudziestu latach od jej wydania okazuje się być – najzwyczajniej – powrotem do *Lalki* Prusa i ma to sens.

Jedną z najciekawszych prac o poznaniu dzieła literackiego jest *Esej o metodach i granicach stylistyki* z 1950 roku. Jego autor to Dámaso Alonso, urodzony w 1898 roku w Madrycie poeta, filolog i krytyk literacki, wykładowca literatury hiszpańskiej. Autor ten pisze:

W dziele literackim zbiegają się dwie intuicje: autora i czytelnika. Dzieło jest rejestrem, tajemniczym depozytem pierwszej, nieświadomym budzicielem drugiej. Dzieło implikuje te dwie intuicje i jest bez niej niepełne.

(Alonso: 79)

I dalej:

Poznanie intuicyjne, jakie osiąga czytelnik w dziele literackim, jest poznaniem bezpośrednim i tym czystszy, im mniej obcych elementów włączyło się między obie intuicje.

(Alonso: 79)

Wydaje się, że Tokarczuk, mimo nieuchronnego obciążenia różnymi odczytaniem *Lalki*, wykorzystywała właśnie taki rodzaj poznania dzieła w swoim eseju.

Alonso rozważa rodzaj iluminacji, przedziwnie wspólnej twórcy i czytelnikowi:

Czym jest, na czym polega odkrycie jakiejś treści artystycznej, owo olśnienie, które jeden umysł przekazuje drugiemu? Te intuicje (twórcy i czytelnika), literackie, artystyczne, różnią się od intuicji naukowej (o wiele prostszej) tym, że mobilizują, by tak rzec, całość psychiczną człowieka [...]. W myśleniu naukowym wyczuwamy intuicyjnie jedną częścią naszej psyche (intuicja naukowa nie jest imaginatywna ani afektywna). W myśleniu estetycznym wyczuwamy intuicyjnie całą naszą psyche nakierowaną automatycznie ku marzeniu, chwilowemu dzieciństwu czy dniu świątecznemu, tzn. na stan nieużyteczny, niepraktyczny, niekomercyjny, czysty, jak najbardziej swobodny, pełen blasku. Intuicja literacka, intuicja marzenia i zabawy dziecięcej są zjawiskami pozostającymi w łączności. Ale czytelnik wie, że marzy, wie, iż wie, że igrza.

(Alonso: 79 i n.)

Odnosząc się zaś do powieści, Alonso pisze o intuicji dzieła, którą pojmuje tak, jak starożytni teoretycy retoryki pojmowali zasadę organiczności: odnosi ją bowiem „do wizji, do zrozumienia dzieła jako całości, a dokładniej – jako organizmu” (Alonso: 80). Opisuje tę wizję poetycko:

Przez czytelnika przepływa nieustanny ciąg intuicji. Poruszający się kil pozostawia świetlny ślad w wyobraźni i ustawicznie w ciągu lektury objawia się, coraz bardziej rozdzierając ciemności niebytu. Każdy moment tego przepływu i tego olśnienia jest ważny.

(Alonso: 80)

Autor z pasją nazywa intuicję czytelnika niezastąpioną. Pisze: „Intuicja autora, zarejestrowanie jej na papierze: lektura, intuicja czytelnika. Istnieje tylko to, nic więcej” (Alonso: 85). Tę władzę pojmuje radykalnie:

Owa intuicja czytelnika nie da się zastąpić czy wywołać środkami zewnętrznymi (prócz samej lektury). Ale nie każdy, kto czyta, jest „czytelnikiem”. Owa intuicja... posiada się ją albo się jej nie posiada, jak w mitycy „charyzmaty” i łaski specjalne. Nic nie powinno się włączać – o ile to możliwe – między czytelnika a dzieło!

(Alonso: 85)

Ten nobilitowany przez badacza czytelnik „jest artystą, który nie tworzy intuicji spontanicznych, lecz refleksyjne, zawsze dzięki podnietom z strony twórcy; jest artystą, któremu brak ekspresji, którego sztuka polega właśnie na *impresji*. Ileż subtelności, jakaż szlachetność i siła w tej sztuce impresyjnej!” (Alonso: 85).

Krytyk zaś różni się od czytelnika nasileniem przymiotów. To czytelnik idealny, „jego zdolność recepcyjna jest głęboko intensywna i zarazem rozlegle ekstensywna” (Alonso: 87):

Lektura winna pobudzić w krytyku głębokie i wspaniałe intuicje scalające dzieła. Krytyk jest przede wszystkim niepospolitym przedziwnym aparatem rejestrującym, o delikatnej precyzji i szerokiej amplitudzie. Ale jako inną naturalną skłonność swej osobowości krytyk posiada również aktywność ekspresywną. Dawać, komunikować w skrócie, szybko, obrazy owych otrzymanych intuicji – oto jego misja.

(Alonso: 87)

Owo poznanie tym się różni od poznania czytelniczego, że „przechodzi od prostego stosunku do dzieła i zmienia się w pedagogię: krytyk ocenia dzieło, a jego sąd jest przewodnikiem czytelników” (Alonso: 88). Ponieważ zaś intuicja estetyczna jest sama w sobie niewyraźna, krytyk wyraża ją twórczo, poetycko. Wobec dzieł dawnych krytyk, ten idealny czytelnik, jest w szczególnej sytuacji: „[...] nie może wtrącać się w związek czytelnik–dzieło, ale powinien zdjąć powłokę rdzy pokrywającą metal i uniemożliwiającą zespolenie. Krytykowi dzieł dawnych nie wystarcza wrażliwość i zdolność ekspresji – potrzebna jest mu również należyta erudycja” (Alonso: 88).

Poznanie krytyczne dzieła literackiego Alonso uważa również za nie-naukowe i w tym niespełniające się, że – jego zdaniem – krytyka współczesna zawodzi. Krytyka jest sprawą wielu pokoleń i dopiero łańcuch pomyłek w ocenie tekstu pozwala usunąć straszne deformacje sądów. Zdefiniowanego jednak wyżej krytyka, czyli czytelnika idealnego, znaleźć nie można. Trzeci sposób poznania dzieła literackiego to poznanie naukowe, lecz badacz przestrzega przed nadmiernym zaufaniem do wyników badań metodycznych:

Na polu poezji (lub w ogóle sztuki) istotna jest właśnie reszta, to, co się nam wymyka. Nigdy przez analizę nie odtworzymy intuicji scalającej, jaka w jednej

chwili będzie udziałem pierwszego lepszego chłopca, gdy z książką w ręku idzie wiosennym rankiem przez parkową aleję.

(Alonso: 103)

Stwierdza, że dążąc do poznania naukowego faktu artystycznego, „[...] nie dotrzemy do tajemnicy. Ale możemy ją ograniczyć, możemy z chaosu różnych elementów w jej atmosferze wydobyć wiele faktów, które mogą być badane naukowo” (Alonso: 103).

Autor zauważa, że jedynym krokiem naprzód ku ukonstytuowaniu prawdziwej nauki o literaturze jest stylistyka literacka, mimo jej niedojrzałości. Stylistyka bowiem prowadzi do momentu początkowego – do odkrycia impulsu, jaki zdecydował o intuicyjnym wyborze przez autora elementów ekspresywnych. W istocie zaś trzy rodzaje poznania literackiego przeżywane przez Alonso dają się tylko teoretycznie oddzielić, ponieważ w praktyce trzecie poznanie wymaga pomocy pierwszego i drugiego.

W świetle tych rozważań rozpoznajemy, czym jest *Lalka i perła*. Wydaje się, że esej Tokarczuk to taki zapis intuicji scalającej, który jest aktem pierwszego poznania czytelniczego – ma ono o tyle związek z drugim poznaniem krytycznym, ze sztuką krytyki, że jest przeciw głośm wypowiedzianym na zewnątrz, przekazem dzieła, budzeniem na nowo wrażliwości jego czytelników. Nie ma natomiast tekst Tokarczuk pretensji do poznania naukowego. Pomimo to jej esej, jako nowe i swobodne odczytanie *Lalki* Prusa, okazał się interesujący także dla historyków i teoretyków i literatury, a zwłaszcza dla komparatystów.

Bywa tak, że pisarz sam wypowiada się o poszukiwaniach krytyków. Tak było w przypadku *Lolity* Vladimira Nabokova, który w 1956 roku napisał w posłowniu o różnych ważnych dlań scenach w dziele:

Oto nerwy powieści. Oto sekretne punkty, podświadome koordynaty, wytyczające plan książki, chociaż uświadamiam sobie jak najdokładniej, że te i jeszcze inne sceny przerzucą lub nie zauważą ich, albo i nie doczytają do nich ci, którzy zabrali się do lektury w przekonaniu, że jest to coś w rodzaju *Pamiętników kurtyzany* albo *Les Amours de Milord Grosvièr*”.

(Nabokov: 412)

Nabokov przyznaje coś, czego nie mógłby jeszcze sformułować Prus – że istnieją podświadome koordynaty wytyczające plan książki. O tym samym pisze Tokarczuk w rozdziale I *Lalki i perty*, zatytułowanym *Czy istnieje coś takiego jak plan?* Podejrzewa, że całość powieści, nieznaną jej autorowi, była „spontanyczną grą aktywnej wyobraźni”, skoro dopisywał ją tydzień po tygodniu, czasem z większymi przerwami, i wysyłał do redakcji „Kuriera Codziennego”, gdzie drukowano ją w odcinkach. W rozdziale II pt. *Kim jest autor?* pisarka nazywa powieść procesem psychicznym, „gdzie czytelnik i autor uzgadniają wspólnie świat” (LiP: 15). Tokarczuk ryzykuje stwierdzenie, „że powieściopisarz nie ma tożsamości – nieustannie się kształtuje i wypełnia jakieś inne ciała tworzonych przez siebie postaci” (LiP: 16). W powieści wyczuwa autorka fakt nienaukowy – obecność podmiotu nadrzędnego, niemieszczącego się w autorskiej samowiedzy. Nazywa go obserwatorem.

Tokarczuk przenosi do literatury psychologiczną ideę jaźni, nadrzędną wobec *ja*. „Pisanie obserwatorem” (LiP: 17) byłoby dla niej zawierzeniem wewnętrznemu rytmowi, który otwiera pisarza na wiedzę nieświadomą. Tylko obserwator dostrzega proces pisania w całości, zna plan dzieła. Pisarz często nie zdaje sobie sprawy z jego istnienia, a jest przecież jego czułym, delikatnym narzędziem. Pisarka przypomina, że kiedyś taką kreacyjną siłę nazywano daimonionem, geniuszem, muzą. Czym się najbardziej różni obserwator od autora? „Zainteresowania obserwatora są jednak monotematyczne. Zajmuje się on cały czas tym samym, do znudzenia. Interesują go tylko rzeczy ostateczne” (LiP: 18). Tym samym autorka zakłada jakąś wyższą, być może gnostycką świadomość, która może stać się nieświadomym udziałem pisarza. Z tym założeniem buduje siatkę znaczeń, nieprzeciwstawiającą się wypowiedziom Prusa o bohaterach swojej powieści, ale przekraczającą je. Jednocześnie *Lalka i perła* to tylko szkic, niewyczerpujący rozpoznania wszystkich znaczeń kumulujących się wokół gnostyckiego odczytania tekstu *Lalki*.

Uzyskanie takiej interpretacji z pewnością nie szkodzi powieści, a ożywia bardzo już zapomnianą tradycję. Myślę tu o tradycji metafizycznych odczytań tekstów epickich i zaludnionych bohaterami. Taka była egzegeza mistyczna Homera: pitagorejska, neopitagorejska i neoplatońska alegoryczna interpretacja *Iliady* i *Odyssei*. W taki sposób rozważają te starożytne odczytania Andrzej Wypustek i Anna Krzyszowska-Wypustek:

To prawdziwa inicjacja (*mystagogia*) w tajemnicę innego świata. Dla profanów Proteusz to bohater bajki o sztuczkach magicznych, w rzeczywistości jest to symbol pierwotnej, otrzymującej różne formy materii. Homer opisuje walkę duszy o ujęcie z doczesności gwałtu, wygnania i tęsknoty symbolizowanej przez wojny i bitwy (*Iliada*) oraz niebezpieczne przygody i błędzenie (*Odyseja*). Odys omijający Syreny, wymykający się Kirke, Cyklopom, Kalipso, Lotofagom to dusza każdego z nas, powoli i z wysiłkiem przebijająca się ku innej rzeczywistości, ku swej prawdziwej ojczyźnie. W ten sposób z jednego z najbardziej ludzkich i najmniej mistycznych poetów, chwalczy doczesnego życia, przejętego tym, jak bardzo jego cieniem jest to, co czeka nas w Hadesie, zrobiono mistyka bardziej platońskiego niż Platon.

(Wypustek, Krzyszowska-Wypustek: 337)

Istnieje zatem tradycja widzenia podobieństw. Zważmy więc i na to, że Tokarczuk odwołała się w apendyksie do określonego wydania utworu gnoptyckiego. *Hymn o Perle* to nie tylko tytuł tej pieśni, ale całej książki, skomponowanej przez Czesława Miłosza z pięciu cyklów utworów, wydanej po raz pierwszy w Paryżu w 1982 roku i rok później w Krakowie. *Hymn* to rozdział I, który poprzedza pięć rozdziałów zawierających pięć zbiorów poetyckich, gęsto przetykanych rozmaitymi nawiązaniem – na przykład drugi cykl, *Czarodziejska góra*, nie tylko swoim tytułem odsyła czytelnika do powieści Tomasza Manna. Piąty rozdział, zatytułowany *Kabir*, to swoista gra poetycka z twórczością piętnastowiecznego poety z Benares, którego tłumaczyli Rabinadranath Tagore, Evelyn Underhill i Robert Bly. Miłosz poprzedza cykl krótkim wprowadzeniem. Odkrywając indyjską poezję Kabira, rozpoznaje w niej podobieństwa do poezji zachodniej. Nawet w skrótownym ujęciu podobieństwa te układają się w drzewo zależności opartych wyłącznie na uniwersalności tematyki:

Poezja jego nie brzmi dla nas obco. Zastosowanie metafor erotycznych do związku duszy ludzkiej z Bogiem ma za sobą tradycję tysiącleci, pojawia się w Biblii i u Platona, a w czasach bliższych Kabirovi w mistyce żydowskiej i mistyce hiszpańskiej XVI stulecia. Czyli że „wschodniość” Kabira nie jest tak znowu bardzo wschodnia, przyświadcza on raczej podobieństwom niż różnicom pomiędzy Indiami i naszymi wybrzeżami Morza Śródziemnego.

(Miłosz: 88)

Na zakończenie należy dodać, że czynność poszukiwania i odnajdywania innych planów w literaturze jest silnie związana z dialektyką twórczości, z nieustannym przesuwaniem się twórcy od tradycji do nowoczesności, od dialogu

z innymi dziełami do ustanawiania oryginalności własnego. Wśród przeciwnieństw, które w procesie twórczym wyróżnił Władysław Stróżewski, znajdują się i takie: s t w a r z a n i e i o d k r y w a n i e . Charakter tej opozycji filozof uzależnił od pytania:

Czy wartość można wprost wytworzyć, czy też trzeba się ograniczyć do przygotowywania warunków umożliwiających jej pojawianie się w dziele? Inaczej: czy dzieło (i proces twórczy, który do jego powstania prowadzi) stwarza wartość za pomocą środków, jakie są w nim zrealizowane, czy też środki te są jedynie sposobem jej odkrycia?

(Stróżewski: 426).

Stróżewski cytuje również Augusta Zamoyskiego, który widział w człowieku tego, kto nie tworzy, lecz tylko odkrywa, odsłania (Stróżewski: 432). Jeżeli uznamy intuitywne odczytanie *Lalki* przez Olgę Tokarczuk za to najwłaściwsze (do czego sama autorka nie zachęca), to musimy przyjąć transcendencję świata tej powieści i na przykład zastosować teorię Junga: założyć, że powieściopisarz, tworząc arcydzieło, odkrywał treści archetypów, odsłaniał to, co nieświadome. Bolesław Prus określił bowiem temat *Lalki* inaczej. Napisał w *Słównku o krytyce pozytywnej*:

Temat *Lalki* jest następujący: „przedstawić naszych polskich idealistów na tle społecznego rozkładu”. Rozkładem jest to, że ludzie dobrzy marnują się lub uciekają, a łotrom dzieje się dobrze. Że upadają przedsiębiorstwa polskie, a na ich gruzach wznoszą się fortuny żydowskie. Że kobiety dobre (Stawska) nie są szczęśliwe, a kobiety złe (Izabela Łęcka) są ubóstwiane. Że ludzie niepospolici rozbijają się o tysiące przeszkód (Wokulski), że uczciwi nie mają energii (książe), że człowieka czynu gnębi powszechna nieufność i podejrzenia itd.

(Prus: 139)

Bibliografia

Alonso, Dámaso. „Esej o metodach i granicach stylistyki”. Tłum. Stefania Ciesielska-Borkowska. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 1: *Metody stylistyki literackiej. Kierunki ergocentryczne*. Oprac. Henryk Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976. 77–125.

- Bereś, Stanisław. *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2002a.
- *Tako rzecze... LEM. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002b.
- Cieśla-Korytowska, Maria. *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche – Novalis – Słowacki*. Kraków: Znak, 1989.
- Damrosch, David. „Dość czasu i świata”. Tłum. Adam Franciszek Kola. *Teksty Drugie* 4 (2014): 100–130.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. „Literacki apokryf. O *Hymnie o Perle* Czesława Miłosza”. *W kręgu apokryfów*. Red. Edward Jakiel, Janusz Mosakowski. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002. 261–275.
- Edwards, Michael. *Ku poetyce chrześcijańskiej*. Tłum. Monika Szuba. Red. Jean Ward, Maria Fengler. Gdańsk–Pelplin: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Bernardinum, 2017.
- Forajter, Waclaw. „Rozpustny Wokulski – problemów ciąg dalszy”. *Napis* 21 (2015): 173–184.
- Frye, Northrop. „Mit, fikcja i przemieszczenie”. Tłum. Elżbieta Muskat-Tabakowska. *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz. Wrocław: Ossolineum, 1977. 290–307.
- Jacobi, Jolande. *Psychologia C. G. Junga. Przedmowa – Carl Gustav Jung*. Tłum. Stanisław Łypacewicz. Warszawa: Wydawnictwo Ewa Korczewska, 1996.
- Jocz, Artur. „Bruno Schulz a gnostycyzm”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 3 (1996): 165–172.
- Jonas, Hans. *Religia gnozy*. Tłum. Marek Klimowicz. Kraków: Wydawnictwo Platan, 1994.
- Jung, Carl Gustav. „Odrodzenie”. Tegoż. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przekład i wstęp Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993. 125–168.
- Krzyżanowski, Julian, red. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa: PWN, 1984.
- Markiewicz, Henryk. „*Lalka*” *Bolesława Prusa*. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Miłosz, Czesław. *Hymn o Perle*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

- Myszor, Wincenty. „Elementy gnostyckie w nowej religijności”. *Studia Antiquitatis Christianae* 12 (1996): 70–83.
- Nabokov, Vladimir. „O książce zatytułowanej *Lolita*”. Tęgoż. *Lolita*. Tłum. Robert Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991. 405–413.
- „Pieśń o perle”. *Dzieje Świętego Tomasza Apostoła*. Tłum., wstęp i przypisy Luiza Rzymowska. Red. Jacek Sokolski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. 124–129.
- Prokopiuk, Jerzy. „C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku”. Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybór, przekład i wstęp Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Prus, Bolesław. „Słowo o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6-ciu pieśniach)”. Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę naukową i „Lalkę”*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Nauk, 2008. 96–154.
- Przybył, Elżbieta, red. *Oblicza gnozy*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2000.
- Quispel, Gilles. *Gnoza*. Tłum. Beata Kita. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1988.
- Rzymowska, Luiza. „Czy teksty mistyczne są przekładalne?”. *Od starożytności do współczesności. Język – literatura – kultura. Księga poświęcona pamięci Profesora Jerzego Woronczaka*. Red. Irena Kamińska-Szmaj. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. 123–139.
- , „Stanowisko Carla Gustava Junga wobec gnostycyzmu – próba rekonstrukcji”. *Seminaria Naukowe Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego* 2 (1999): 39–50.
- Sharp, Daryl. *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie, 1998.
- Skubalanka, Teresa. „Bolesław Prus. Iluzja rzeczywistości”. Też. *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław: Ossolineum, 1984. 312–331.
- Sławiński, Janusz, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Speina, Jerzy. *Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1993.
- Stróżewski, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Znak, 2007.
- Szewczyk, Grażyna Barbara. „Literatura – kultura – dialog. Problemy i dylematy współczesnej komparatystryki literackiej”, *Transfer. Reception Studies* 1 (2016): 11–27.
- Tokarczuk, Olga. *Lalka i perła*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Tomkowski, Jan. „Neurotyczni bohaterowie Prusa”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1986): 27–64.

Wypustek, Andrzej, Anna Krzyszowska-Wypustek. „Homer i metafizyka, czyli o starożytnych odczytaniach *Odysei i Iliady*”. *Literatura na Świecie* 8–9 (1996): 327–354.

Zmorzanka, Anna Z. „Transformacje mitu gnostyckiego we współczesnych utworach literackich”. *Studia Antiquitatis Christianae* 12 (1996): 84–92.

Return to *The Doll and the Pearl*. On Comparative Value of Olga Tokarczuk's Essay

Summary

The Doll and The Pearl by Olga Tokarczuk, published by Wydawnictwo Literackie in 2002, is an essay on reading *The Doll* by Bolesław Prus. The author of the article investigates how and for what purpose the writer connected two literary works vastly distant in time and genetically unrelated: the novel written in nineteenth-century Warsaw and *The Hymn of the Pearl* (translated by Czesław Miłosz) – the song written in a Gnostic environment in Syria not later than in the first half of the 3rd century. In the course of the analysis, the following were revealed: Tokarczuk's creative assumption, the sense of the selection of the Gnostic key to interpret Prus's masterpiece; the method of combining various plots with the plot of this novel; the technique of deepening Prus's characters; and the purposefulness of reading the main plot. On this basis, the author defined the type of cognition of Prus's masterpiece presented in *The Doll and the Pearl*, and recognized reading *The Doll* by Tokarczuk was prompted by her fascination with Carl Gustav Jung's depth psychology. The study of Tokarczuk's essay is accompanied by general reflections on the tasks of comparative literary studies.

Keywords: Olga Tokarczuk, *The Doll and The Pearl*, essay, Bolesław Prus, *The Doll*, Czesław Miłosz, *The Hymn of the Pearl*, *The Song of the Pearl*, gnosticism, gnosis, comparative studies, reading, Carl Gustav Jung, literary characters, archetypes, symbols, motifs, topos

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, *Lalka i perła*, esej, Bolesław Prus, *Lalka*, Czesław Miłosz, *Hymn o Perle*, *Pieśń o perle*, gnostycyzm, gnoza, komparatystyka, lektura, Carl Gustav Jung, bohaterowie literaccy, archetypy, symbole, motywy, toposy

Cytowanie

Rzymowska, Luiza. „Powrót do *Lalki i perły*. O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 95–130. DOI: 10.18276/rk.2021.12-04.