

Michał Gołębowski

Podstawy interpretacji
dzieła prozatorskiego

Michał Gołębiowski

Podstawy interpretacji dzieła prozatorskiego

OŚRODEK ROZWOJU EDUKACJI
WARSZAWA 2024

Nadzór merytoryczny
Wydział Rozwoju Kompetencji Kluczowych
Marzena Murawska

Redakcja i korekta
Danuta Kownacka

Projekt okładki, layout
redakcja techniczna i skład
Wojciech Romerowicz

Fotografia na okładce: © spongePo/Bank zdjęć Photogenica

Elementy graficzne: © chrupka/Bank zdjęć Photogenica,
© zm1ter/Bank zdjęć Photogenica

Ośrodek Rozwoju Edukacji
Warszawa 2024
Wydanie I

ISBN 978-83-67366-55-7

Publikacja jest rozpowszechniana na zasadach licencji
Creative Commons Uznanie Autorstwa – Użycie Niekomercyjne (CC BY-NC)

Ośrodek Rozwoju Edukacji
Aleje Ujazdowskie 28
00-478 Warszawa
tel. 22 345 37 00
www.ore.edu.pl

Spis treści

Wstęp	4
Po co czytać prozę?	5
Opowieść jest narracją	6
Opowieść jest lustrem	7
Opowieść pokazuje świat	8
Opowieść wydobywa esencję	10
Opowieść bazuje na prawdzie życia	11
Opowieść prowadzi czytelnika	12
Opowieść ma w sobie mit	14
Opowieść jako ucieczka	15
Jak czytać dzieło prozatorskie	17
Czytanie narracji	17
Czytanie obrazu	18
Czytanie działań postaci	21
Poziomy interpretacji dzieła prozatorskiego – przykład	23
Zakończenie	26
Bibliografia	27
O autorze	28



Wstęp

Potrzeba opowiadania historii istnieć będzie tak długo, jak długo przetrwają człowiek i jego kultura.

Prawdę tę udowadniają nie tylko psychologia czy antropologia, lecz także teksty literackie. Meilin, bohaterka powieści Melissy Fu *Kiedy zakwitną brzoskwinie*, dowiedziawszy się o szybko eskalującej wojnie pomiędzy Chinami i Japonią, wraz z synem pośpiesznie opuszcza dom i rusza w poszukiwaniu bezpiecznego miejsca. Oboje zabierają ze sobą jedynie trochę pożywienia i stary, jedwabny zwój, na którym wyhaftowano szereg tradycyjnych opowieści. Ta drogocenna pamiątka, przekazywana z ojca na dzieci, będzie niosła pocieszenie w tułaczce po chińskich wsiach i bezdrożach. To ona przypomni Meilin i jej synowi, jaka jest ich prawdziwa tożsamość, istniejąca mimo nagłego wykorzenia z własnej ziemi.

Kiedy zakwitną brzoskwinie to wielka oda do opowieści. Tradycyjne historie, wyhaftowane na jedwabnym zwoju, niosą człowiekowi ocalenie mimo dokonującej się na jego oczach katastrofy świata. Wojna to upadek nie tylko w sensie materialnym, lecz – co gorsza – także moralnym. Człowieczeństwa strzeże jedynie pamięć o historiach z dawnych lat.

Opowieść jest u Melissy Fu rodzajem arki, która przechowuje tradycję. Przechowuje ją tak, że nie zdoła jej strawić nawet ogień wojny. Dramatyczne okoliczności dziejowe tym mocniej udowadniają bowiem, że nie chodzi tu jedynie o rozrywkę, lecz o coś znacznie głębszego.

Pokazuje to również *Dekameron* Giovanniego Boccaccia. Na dzieło to składa się cykl lekkich, czasem wręcz frywolnych historyjek, które umilają ludziom czas, lecz w kontekście trwającej właśnie straszliwej zarazy pomagają też zachować zebrany w ogrodzie godność i świadomość własnego człowieczeństwa. Tym jest, w gruncie rzeczy, opowieść.

Mając to na uwadze, warto podjąć refleksję nad regułami i zasadami, którymi powinna się rządzić interpretacja dzieła prozatorskiego, tak aby wydobyć z czytanego utworu jak największe bogactwo treści.



Po co czytać prozę?

Zacznijmy od fundamentalnego namysłu nad źródłami prozy narracyjnej. Sens jej istnienia najpełniej odsłoni nam się wtedy, gdy zrozumiemy, dlaczego ludzie w ogóle zechcieli ją tworzyć.

To, co współcześnie znamy pod pojęciem powieści, opowiadania czy noweli, pierwotnie wyłoniło się z czegoś, co nazwałbym *żywiółem opowieści*. Ludzie od zarania dziejów snuli rozmaite historie. Była to od zawsze jedna z potrzeb człowieka. Można wręcz powiedzieć, że do opowiadania skłaniała ludzi jakaś pierwotna energia, stąd adekwatne wydaje mi się słowo *żywiół*. To on sprawiał, że od zawsze niemal instynktownie opowiadano sobie historie dla samej ich wartości.

Na ogół ludzie nie mieli pełnej świadomości tego, co czyni w ich życiu opowieść. Jej skutkiem było jednak utrwalanie pierwszych społeczności wokół wspólnych historii i mitów. One kształtowały tożsamość ludzi i dawały poczucie przynależności do ziemi lub plemienia. Nic więc dziwnego, że również uniwersalne prawdy o świecie przekazywano za pomocą opowieści. Dopiero z czasem, mniej więcej od momentu, w którym w Grecji rozwinęły się stoicyzm i sofistyka, filozofię zaczęto zapisywać w formie wykładu. Wcześniej, czyli w epoce presokratyków, do przekazywania wiedzy służyły opowieści o początkach człowieka, świata i wszystkich jego zjawisk.

W związku z tym, co stwierdziłem wyżej, istnieje prosta linia łącząca dzieła takie jak *Odyseja* lub *Iliada* Homera oraz wielkie powieści europejskie, jak na przykład *Lalka* Bolesława Prusa, *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta bądź *Ulisses* Jamesa Joyce'a. Antyczne eposy, aczkolwiek pisane heksametrem (czyli metrum poetyckim), były zapisem opowieści przedstawiających świat za pomocą historii spajających społeczność.

Samir, bohater *W krainie cedrów*, powieści Pierre'a Jarawana, niemieckiego pisarza pochodzenia libańskiego, przeżywa kryzys tożsamościowy związany z tajemniczym zniknięciem ojca oraz zamieszkaniem w Niemczech, daleko od ojczystej ziemi. Na przekór wszystkiemu, co próbowało zerwać więzi między członkami rodziny Samira, to właśnie opowiadanie sobie historii utrzymywało jego miłość do ojca (Jarawan 2018, s. 77–78):

Sądzę, że wszyscy synowie kochają swoich ojców. Ale ja swojego uwielbiałem. Bo tak często dzielił się ze mną uskrzydłającymi przemyśleniami. Bo zabierał mnie ze sobą w cudowne światy, które tworzył w swojej głowie. Bo oszałamiał mnie słowami. Musiałem złożyć jeszcze jedną obietnicę, już dużo wcześniej: że nigdy nie zdradzę mamie, o czym mi opowiada [...].

Najpierw ojciec opowiadał mi historyjkę, potem ja powtarzałem wszystko Jasmin. Byłem dumny, że także jestem gawędziarzem, i radowały mnie chwile, kiedy Jasmin słuchała moich słów.

Opublikowany w 2015 roku debiut prozatorski Pierre'a Jarawana ukazuje opowieść jako siłę spajającą rodzinne więzi, budującą tożsamość oraz utrwalającą wspólne korzenie. Bez opowieści nie byłoby możliwe stworzenie własnego świata, wewnętrznej ojczyzny oraz mapy wartości. Tak było u zarania ludzkiej kultury. Tak jest też dzisiaj.

Należy zatem stwierdzić, że:

- opowieść jest pierwotnym żywiołem;
- opowieść spajała społeczności wokół wspólnych historii, mitów oraz systemów wartości;
- opowieść budowała tożsamość i dawała poczucie zakorzenienia w świecie;
- opowieść od zawsze wyjaśniała świat.

Opowieść jest narracją

Opowieść charakteryzuje się narracją. Stąd też powstałe nieco później rozróżnienie prozy narracyjnej (np. powieść, opowiadanie) oraz prozy dyskursywnej (np. esej, tekst naukowy, rozprawa filozoficzna). Tę pierwszą cechuje określona dynamika następstwa zdarzeń w świecie przedstawionym. Chociaż wydaje się to oczywiste, to właśnie od zrozumienia, czym jest narracja, należy zacząć interpretację dzieła prozatorskiego.

Jak stwierdziła amerykańska pisarka Flannery O'Connor, *opowiadaniem jest kompletna dramatyczna akcja [...], postaci ukazane są przez akcję, i to za ich pośrednictwem autor nią kieruje, stąd zaś bierze się sens całego przedstawionego doświadczenia* (O'Connor 2020, s. 96). Innymi słowy, proza narracyjna zawsze opowiada jakąś historię, choćby była to – jak w przypadku monumentalnego dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta albo powieściowego cyklu czterech pór roku Karla Ove Knausgård – historia bardzo uwewnętrzniona, znacznie bogatsza we wspomnienia i monologi wewnętrzne aniżeli wydarzenia zewnętrzne.

Podążanie za narracją, którą autor wyraża głównie poprzez dynamikę świata wewnętrznego bohaterów, to wyjątkowy przypadek autorów o duszy bardziej lirycznej. Wciąż mamy tu do czynienia z narracją, czyli – używając pojęć Flannery O'Connor – *kompletną dramatyczną akcją*, mimo że bardziej zinternalizowaną w sferę przeżyć postaci.

Na ogół spotykamy się jednak z sytuacją odwrotną. Znacznie częściej proza wyraża treść wewnętrzną poprzez działania. Dobry pisarz tylko w wyjątkowych sytuacjach przedstawi czytelnikowi, co powinien on sądzić o bohaterach powieści. Zasadniczo autor pozostawi

to w gestii samego czytelnika, który powinien wysnuć własne wnioski na podstawie śledzenia poczynań bohaterów. Prawdy na temat świata wyrażone więc zostają w czytnie. To, co robią postaci, uzmysławia nam, kim one są, a wraz z ich działaniami jesteśmy świadkami wydarzeń i tworzymy własne wyobrażenie o otaczającym je świecie.

Opowieść jest lustrem

Po co jednak poznawać świat przedstawiony powieści, skoro żyjemy w świecie rzeczywistym, i to właśnie ta rzeczywistość, która nas dotyczy, powinna interesować nas przede wszystkim?

Na to pytanie odpowiedzieć jest najłatwiej. Wydawać by się mogło, że po powieść sięgamy najczęściej właśnie dlatego, że jest ona swoistym lustrem, w którym możemy się przejrzeć. Oprócz nas odbija ona również otaczającą nas rzeczywistość. W pewnym sensie o świecie uczymy się więcej nie tylko dzięki własnemu doświadczeniu oraz bezpośrednim wyjaśnieniom (czyli np. traktatom naukowym i filozoficznym), lecz także dzięki opowieści. Proza otwiera nam oczy na otaczającą nas rzeczywistość, ponieważ świat przedstawiony jest jej odbiciem.

Jeden z najwybitniejszych powieściopisarzy francuskich – Stendhal – stwierdził kiedyś, że *powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożnej kałuży* (Stendhal 1932, s. 111). Słowa te, które padły na kartach powieści *Czerwone i czarne*, rozumiano najczęściej jako manifest literackiego realizmu. Zawiera się w nich jednak idea głębsza, niż zazwyczaj się sądzi.

Jak wspominałem wyżej, w prozie odbija się wycinek rzeczywistości, poprzez który możemy zrozumieć cały świat. Opowieść musi jednak zostać, siłą rzeczy, skonkretyzowana do określonego czasu i miejsca. Zadaniem autora jest takie przedstawienie tego konkretnego, aby w nim odbijała się uniwersalna myśl o świecie i życiu ludzkim jako takim, niezależnie od szerokości geograficznej lub epoki. Taki jest sens pisania powieści, opowiadań czy nowel.

Dla przykładu: *Kamizelka* Bolesława Prusa to nie tylko opowieść o problemie ubóstwa w dziewiętnastowiecznej Warszawie. Powieściopisarz koncentruje się wprawdzie na tym konkretnym miejscu i czasie, ponieważ przemawia do siebie współczesnych, lecz ponadczasowa wartość tej noweli polega na tym, że jej moralna wymowa okazuje się znacznie rozleglejsza. *Kamizelka* to obrazek biedoty warszawskiej, a zarazem wołanie o empatię wobec tych, którzy kiedykolwiek zostali zepchnięci na margines społeczeństwa.

Gdy płonie trawa, powieść jednego z najważniejszych pisarzy nigeryjskich Cypriana Ekwensiego, zaczyna się od wymownego obrazu afrykańskich pastwisk (Ekwensi 1976, s. 5):

Gdy płonie trawa w północnej Nigerii, pasterze wiedzą, że już czas popędzić bydło na południe, nad wielką rzekę. Myśliwi biorą strzelby i łuki i czając się na krawędzi płomieni, wdychają te dymy, wyęzają wzrok, żeby wypatrzeć najsłabsze bodaj poruszenia zwierząt, które uciekają ze swoich kryjówek.

Wiatr pustynny dmucha pyłem w oczy i w zęby i marszczy skórę. Od Libii aż po Lagos zostawia za sobą całun mgły przysłaniającej domy i drzewa jak muślin.

Dzięki niezwykle obrazowej i sensualnej prozie Cypriana Ekwensiego możemy poznać świat nigeryjskich pasterzy, odbity w języku powieści niczym w zwierciadle. Tym niemniej kiedy wchodzimy w tę rzeczywistość, możemy pełniej odnaleźć się w świecie, w którym sami żyjemy.

W ten sposób proza jest lustrem rzeczywistości, zarówno tej, w której żył autor, jak i naszej, współczesnej. Należy mieć to na uwadze, aby następnie uświadamiać to uczniom.

Opowieść pokazuje świat

Ponieważ w prozie odbija się rzeczywistość, to dzieło pisarza w pewnym sensie chce nam pokazać świat. Czyni to w skondensowany sposób: opisywany szczegół jest wtedy pewną reprezentacją całej rzeczywistości i życia jako takiego. A więc nie tylko mamy możliwość przejrzeć się w świecie powieści czy opowiadania niczym w lustrze, lecz także na podstawie zawartych tam opisów możemy zacząć tworzyć nasze rozumienie świata.

Choć *Lalka* Bolesława Prusa zanurzona jest w dziewiętnastowiecznej Warszawie, to nigdy nie chodziło w powieści wyłącznie o Warszawę. *Ziemia obiecana* Władysława Stanisława Reymonta ukazuje Łódź jako wielkomiejskiego, robotniczego molocha, ale morał tej opowieści dalece wybiega poza to konkretne miejsce. Są to powieściowe światy, które odbijają rzeczywistość, ale też tworzą wyobrażenie tego, czym jest życie ludzkie w ogóle.

Na lekcjach języka polskiego mogą się pojawić różne wątpliwości ze strony uczniów, choćby: po co czytać o problemach społeczeństwa średniowiecznego albo o zmianach mentalności w dziewiętnastym wieku, skoro dziś mamy własne problemy i swój własny świat. Podobnie można zapytać o dylematy, z którymi borykali się Tomasz Judym albo Stanisław Wokulski. Pozostają one życiowym problemem tych konkretnych postaci i nie dotyczą w takim stopniu innych osób, zwłaszcza młodych ludzi czy kogoś o zupełnie innej konstrukcji psychicznej aniżeli bohaterowie powieści.

Można na to łatwo odpowiedzieć, odwołując się do samej natury opowiadania czy powieści. Działania bohaterów, opisane w prozie narracyjnej, nie istnieją bowiem tylko po to, aby dostarczyć zajmującej opowieści. Dzięki literackiemu talentowi twórcy stają się one swoistym medium, poprzez które ukazane zostają uniwersalne zależności w świecie. To, co dotyczy dziewiętnastowiecznej Warszawy czy Łodzi, dotyczy także człowieka żyjącego współcześnie pod każdą szerokością geograficzną. Innymi słowy, proza narracyjna pokazuje świat jako taki przez pryzmat konkretnych postaci, miejsc i wydarzeń.

Cytując Flannery O'Connor, można powiedzieć, że *dla prozaika probierzem wszystkiego jest oko, czyli narząd, który w ostatecznym rozrachunku angażuje całą osobowość i tyle świata, ile tylko się w nim zmieści* (O'Connor 2020, s. 97). Do *naoczności* prozy jeszcze powrócimy. Przede wszystkim jednak warto sobie uświadomić, że ten wycinek świata, który widzi, a następnie opisuje autor, staje się w strukturze całego utworu reprezentacją całej rzeczywistości.

Za bardziej współczesny tego przykład niech posłuży opowiadanie Wojciecha Chmielewskiego ze zbioru *Sylwia z Gibalaka i inne opowiadania* (Chmielewski 2023, s. 10):

Tramwaj cicho sunie przez miasto. Drąży tunel w powietrzu, a my jesteśmy wewnątrz. Wnętrze jest sterylne, tu nic nie pachnie, trzymam się poręczy, ale zupełnie nie czuję dłoni. Nogi za to przyrosły do podłogi, wcale nie chcą się stąd ruszyć. Podróż mogłaby w ten sposób nigdy się nie skończyć, tramwaj wszak porusza się po okręgu, i to wcale nie byłoby najgorsze. Nie wiem natomiast, jak zareagowałiby na to staruszkowie i wytatuowana dziewczyna. Na propozycję, że będziemy tak jeździć aż do skończenia świata, oglądać miasto zza czystych szyb, mijać znajome miejsca i powoli przypominać sobie wszystkie związane z nimi zdarzenia, ludzi, zapachy i kształty. Pociągająca wizja, ale trwa bardzo krótko. Przystanek kino Femina. Tu wysiadam.

Całe opowiadanie to w zasadzie opis przejazdu pomiędzy Dworcem Centralnym a kinem Femina w Warszawie. Autor angażuje *oko*, wspomniane przez Flannery O'Connor, obserwuje ulice i ludzi tej konkretnej rzeczywistości, a z tej obserwacji wyłania się szerszy ogląd świata. Warszawa jest pełna ludzi wiodących własne prywatne żywoty. Wzbudza poczucie miłości i tęsknoty. Inspiruje do afirmacji i pochwały całego świata i wszelkiego istnienia.

Dotyczy to zresztą nie tylko rzeczywistości zewnętrznej, czyli tego, co nas otacza, lecz także tej wyjątkowej rzeczywistości, jaką jest sam człowiek. Dylematy moralne Tomasza Judyma, protagonisty powieści Stefana Żeromskiego *Ludzie bezdomni*, w pewien sposób odbijają w sobie człowieczeństwo jako takie. Judym posiada określone cechy charakteru, niejednokrotnie i pod wieloma względami całkiem się różniące od cech osobowości

czytelnika, ale w ramach powieści staje się on swoistym medium, poprzez które autor zgłębia tajemnice ludzkiej duszy w bardziej uniwersalnym wymiarze.

Raz jeszcze wypada nam odwołać się do słów kanadyjskiej pisarki Flannery O'Connor, która w jednym z wykładów na temat istoty prozy stwierdziła, że narracja to – w gruncie rzeczy – *zdarzenie z udziałem jakiejś osoby, wybranej do tej roli dlatego, że jest osobą [...]*, czyli uczestniczy zarówno w powszechnej kondycji człowieczej, jak i w konkretnej ludzkiej sytuacji (O'Connor 2020, s. 103).

Opowieść wydobywa esencję

Wiemy już zatem, że proza odbija rzeczywistość. Pokazuje nam również cały świat na przykładzie pewnego jego wycinka. Na tym jednak nie kończy się znaczenie powieści, opowiadania czy noweli. Wszystko, co do tej pory powiedziano, prowadzi nas bowiem do wniosku, że proza wydobywa esencję życia, świata i człowieka.

Mówiąc jeszcze inaczej, wydarzenia przedstawione w dziele literackim nie są czymś tylko przygodnym. Pozostają one, oczywiście, sekwencją sytuacji. Tworzą konkretną historię, ale w opowieści nie chodzi o streszczenie wydarzeń. Wiadomo przecież, że prozę czytamy nie po to, aby dowiedzieć się, co kto uczynił albo powiedział. To tylko sposób na przekazanie głębszych treści. Nie należy zatem przyzwyczajać ucznia do tego, że znajomość utworu to zapamiętanie jego fabuły oraz umiejętność drobiazgowego jej streszczenia.

Należy więc podkreślić, że wydarzenia opisane w dziele literackim mają ostatecznie za zadanie stworzenie pewnego rodzaju obrazu rzeczywistości, z którego wyłania się esencja tego, czym są – według autora – życie, świat czy człowiek. Dlatego omawianie lektury w szkole nie powinno zaczynać się od polecenia, aby streszczać utwór, lecz od pytania, czym właściwie jest ten utwór. Jaka jest jego istota, czyli esencja?

To, jaką opowieść snuje autor i w jaki sposób przekazuje ją słuchaczowi, odsłania zatem określoną wizję rzeczywistości. Do nauczyciela i ucznia należy przyswoić fabułę tak, aby dotrzeć do przekazywanej w ten sposób esencji świata. Czy jest to przestrzeń mroczna, czy też jaśniejąca dobrem i bogata? Czy życie niesie ze sobą raczej rozczarowanie, czy może nadzieję? Czy polega na walce o przetrwanie, czy raczej na oddaniu siebie innym? Są to treści, do których finalnie prowadzić nas powinny zdarzenia opisane w utworze. Inną esencję rzeczywistości przekaże nam bowiem fabuła *Procesu* Franza Kafki, a inną – *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. W pierwszym przypadku życie i świat to złowrogi absurd, w drugim – przestrzeń zmagania moralnych, w których wygrywają wytrwałość i poświęcenie.

Rzeczywistość opisywana przez młodopolskiego poetę i prozaika Franciszka Mirandolę jest przestrzenią tajemniczą, fantasmagoryczną i niepokojącą. Taką esencję świata przedstawia jego proza poprzez styl prowadzenia narracji, kreację świata przedstawionego oraz opowiadane historie (Mirandola 2022, s. 79):

Ciemno. Wysoko, na gankach, nad przepaścią podwórza miejskiego zawieszonych jedno nad drugim, za dnia snują się codzienności, dudniąc obcasami, szmer spódnic dolata stamtąd... Teraz cicho. Deski tylko tu i ówdzie rozsunięte, tak, iż z dołu widzisz przez szpary niebo, a w dzień, idąc gankiem, patrzysz ze strachem wprost w kałużę, nisko pod tobą na ziemi.

Ciemno. Nie głośni życia ruch ni szmer ciągły, który jest za dnia bytu znamieniem... ciemno, czerń zaś ta zda się, leży wprost na piersiach twoich, jak ziemia na rzuconym w dół i zasypianym psie bezpieczeństwa.

Kiedy czyta się prozę, nie należy zatem ograniczać się do znajomości wydarzeń opisywanych w utworze. Należy zadać sobie i uczniom pytanie, jaki świat wyłania się z interpretowanego dzieła. Innymi słowy, jaką esencję rzeczywistości przekazuje nam autor.

Opowieść bazuje na prawdzie życia

Poprzez dzieło literackie autor zasadniczo chce nam również przekazać szereg prawd na temat życia.

W tym miejscu może się jednak pojawić wątpliwość, dlaczego właściwie mielibyśmy czytać raczej powieść niż traktat filozoficzny. Ten drugi typ literatury przemawia do czytelnika bardziej bezpośrednio, ponieważ wykorzystuje do tego argumenty oraz wnioski logiczne. Sami prozaicy byli zresztą zależni od określonych koncepcji filozoficznych, a ich dzieła niejednokrotnie można by streścić za pomocą jakiegoś rozdziału *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza, *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta, *Woli i przedstawienia* Arthura Schopenhauera oraz innych tego typu książek. Czy zatem proza jest po prostu prostszą formą przekazu tego, o czym bardziej wprost mówią nam myśliciele?

Aby to właściwie zrozumieć, należy pamiętać, że człowiek poznaje świat na wielu różnych poziomach swojego jestestwa. Angażuje do tego nie tylko intelekt, lecz także emocje, zmysły, intuicję. Ostatecznie dużą rolę odgrywa w tym osobiste doświadczenie człowieka. Można je potocznie nazwać *prawdą życia*. Do człowieka najsilniej przemawia to, co sam przeżył lub zaobserwował w otaczającym go świecie. Nie bez powodu myśliciele, tacy jak Albert Camus czy Jean-Paul Sartre, oprócz traktatów filozoficznych tworzyli także powieści.

Opowieść miała więc od zawsze na celu przekazywanie takich życiowych zdarzeń, które czegoś uczą lub coś uświadamiają. Utwory prozatorskie można i należy, oczywiście, interpretować według klucza określonej szkoły filozoficznej, lecz ich znaczenie nie sprowadza się tylko do bardziej przystępnego podania prawd filozoficznych. Ważne jest samo opisywanie życiowych sytuacji, relacji międzyludzkich oraz zdarzeń, z których wyłaniają się zasady rządzące rzeczywistością.

W ciekawy sposób do *prawdy życia* odwołuje się Felicjan Faleński jako autor opowiadania *Z daleka i z bliska*. Ten utwór opowiada o żołnierzu i podhalańskim góralu, którzy po latach wracają do rodzinnej wsi. Przez długi czas pielęgnowali wspomnienie domu, niejako oglądając go „z daleka”. Kiedy jednak na powrót mogą zobaczyć go „z bliska”, zauważają, że nie jest to już to samo miejsce, które zapamiętali. Dopiero na gruncie tej życiowej sytuacji Felicjan Faleński buduje refleksję o naturze filozoficznej (Faleński 1971, s. 391–392):

Bywa, że kiedy się człowiek, po długim rozłączeniu, zbliża nareszcie do miejsc lub osób sobie drogich, im mocniej się śpieszy – tym mu pilniej, im więcej się zbliża – tym mu tętniej – tak dalece, że kiedy nareszcie drżącą nogą przestępuje próg rodzinnej chaty, zdaje mu się koniecznie, że na ten krok jeden wyteżył on już wszystkie swoje siły ostatnie [...]. Ale nie jest to nic więcej, jak tylko prosty wyrób naszej wyobraźni, bo od stworzenia świata, aż po dzień dzisiejszy, każdemu, w podobnym będącemu położeniu, zdarzyło się to w samą porę, i to równie po roku, jak i po stu i więcej latach.

Opowieść prowadzi czytelnika

Lektura prozy niemal zawsze jest czynnością dynamiczną. Nie od razu powieść odsłania wszystkie karty, tylko prowadzi nas, za pomocą narracji, od jednego odkrycia do następnego, tak abyśmy w ślad za bohaterami docierali do własnych konkluzji.

Najlepszymi tego przykładami są być może powieści takie jak *Jądro ciemności* Josepha Conrada oraz *Proces* Franza Kafki.

W *Procesie* nie dowiadujemy się na temat świata niczego wprost. Narracja prowadzi stopniowo do punktu, w którym jako czytelnicy zdajemy sobie sprawę z koszmarnego położenia protagonisty – Józefa K. Dopiero kiedy przemierzamy razem z nim kolejne pokoje budynku sądu, dociera do nas, że świat przedstawiony w powieści jest wrogi i absurdalny. Równie stopniowo dochodzimy do wniosku, że nie tylko sytuacja Józefa K. jest straszna. Tak naprawdę wszystko w powieści jest alegorią losu ludzkiego w ogólności jako pozbawionego sensu, absurdalnego, niezrozumiałego, czy wręcz okrutnego.

Nieco inaczej prowadzi czytelnika narracja *Jądra ciemności*. Protagonista i alter ego Conrada – Charlie Marlow – zaczyna swoją opowieść od gawędy na temat swoich przygód na morzu, a następnie przechodzi do opisu swojego spotkania z niejakim Kurtzem, dostawcą kości słoniowej, który zerwał z cywilizacją i zamieszkał w samym sercu Konga. Do Marlowa początkowo docierają wyłącznie pochlebne opinie na temat tego „wybitnego człowieka”, wielkiego humanisty, filozofa i filantropa. Podróż w głąb Konga wiedzie od bardziej cywilizowanych i przyjaznych rejonów, przez te bardziej niebezpieczne, aż po mroczne, dzikie, wrogie i groźne. Zdajemy sobie sprawę z tego, że to, czego Marlow doświadczył czy co usłyszał w jednej z angielskich kolonii, może nie być pełną prawdą na temat rzeczywistości. Być może jest to podróż wewnętrzna, w głąb nie tylko Konga, lecz także ciemnych stron ludzkiej natury. I oto, kiedy Marlow spotyka wreszcie Kurtza, jego wizerunek nie licuje z tym wszystkim, co mówiono między białymi. Okazuje się, że jest to człowiek wątego zdrowia, także psychicznego, który w przypływie szaleństwa opanował lokalne plemię Kongijczyków i stał się władcą totalitarnym utworzonego przez siebie państewka.

Joseph Conrad okazał się, jako autor *Jądra ciemności*, mistrzem narracji, która nie tylko podprowadza czytelnika do odkrycia nowych wymiarów rzeczywistości, lecz także umiejętnie – bo nie wprost, ale za pomocą odpowiednich środków estetycznych – burzy w odbiorcy oczekiwania, przedsady oraz przyzwyczajenia poznawcze.

Bardziej współczesnym tego przykładem jest powieść Tracy Chevalier *Dziewczyna z perłą*. Mamy tu zasadniczo do czynienia z historią miłosną. Zanim jednak służąca Griet spotka słynnego malarza Johannes Vermeera, narracja powieści prowadzi nas stopniowo przez oglądane obrazy i kolejne wymowne szczegóły pracowni (Chevalier 2018, s. 46):

Panował tu porządek i czuło się brak codziennego zgiełku. Pracownia była tak różna od reszty pomieszczeń, że mogłaby stanowić część zupełnie innego domu. Po zamknięciu drzwi nie dochodziły tu krzyki dzieci, pobrzękiwanie kluczy Cathariny ani odgłosy sprzątania.

Cisza i porządek panujący w pracowni Vermeera oddają charakter holenderskiego artysty. Powieść nie mówi nam o tym wprost, tylko skłania nas do tych wniosków za pośrednictwem umiejętnie poprowadzonej narracji.

Dobrze napisana powieść nie wykląda nam tego, co mamy myśleć o człowieku i świecie. Ona daje nam raczej szansę, właśnie dzięki umiejętnie poprowadzonej narracji, na to, abyśmy sami stopniowo dochodzili do własnych konkluzji.

Opowieść ma w sobie mit

Wielkie powieści zawierają w sobie także jakiś mit. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że jego obecność jest czymś fundamentalnym dla znacznej liczby wybitnych dzieł literackich wszystkich epok.

Pojęcie mitu można oczywiście rozumieć na wiele sposobów. W języku potocznym mitem nazywamy zespół przekonań, w które wierzy wiele osób, choć po dokładniejszym sprawdzeniu okazują się one nieprawdziwe i pozbawione podstaw. W odniesieniu do pewnych fragmentów Biblii (np. początek Księgi Rodzaju) oraz starożytnych opowieści, zwłaszcza tych, które powstały w epoce przedfilozoficznej (np. historia o Prometeuszu albo Syzyfie), mitem nazywamy specyficzną formułę wyrażania uniwersalnych prawd o człowieku i świecie za pośrednictwem fikcyjnej fabuły.

Istnieje jednak jeszcze głębsza definicja mitu, zaproponowana przez rumuńskiego filozofa i religioznawcę Mirceę Eliadego. Stwierdził on mianowicie, że w mitach najistotniejsza nie jest fabuła, lecz specyficzna struktura myślenia, która stara się ująć w słowach całościowe doświadczenie rzeczywistości. Stąd chociażby obecność w różnych kulturach podobnych wyobrażeń na temat cyklu narodzin i śmierci. Kreacje bohaterów oraz ich działania są tutaj drugorzędne.

Chłopi Władysława Reymonta to jeden z najbardziej wyrazistych przykładów myślenia mitycznego i struktury mitycznej w ramach powieści nowożytnej. Takich utworów można by jednak wskazać znacznie więcej. Stąd potrzeba szczególnie wyostrojonej uwagi, aby w procesie analizy dostrzec w dziele literackim konstytutywny dla całej opowieści mit. Częstokroć okazuje się on kluczowy dla interpretacji całości.

Przykład *Chłopów* jest znamienny dlatego, że nawiązuje do kultury ludowej, a to właśnie w niej najżywiej i w najbardziej oczywisty sposób przechowywane są opowieści o strukturze mitologicznej. Uzmysławia nam to już sama klamra kompozycyjna początku i końca całego dzieła: części *Jesień* i *Lato*. Dzieło zaczyna się bowiem od sceny, w której Agata, mieszkanka Lipiec, opuszcza wieś, aby wyruszyć w świat, tak jak każdego roku wczesną jesienią. W kontekście całej narracji *Chłopów* fragment ten nabiera nie tylko symbolicznego, ale wręcz mitycznego znaczenia. Mówi o cykliczności istnienia świata, o odchodzeniu i powrotach, które są wpisane w samą naturę rzeczywistości (Reymont 2003, s. 7):

- Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!
- Na wieki wieków, moja Agato, a dokąd to wędrujecie, co?
- We świat, do ludzi, dobrodzieju kochany – w tyli świat!... – zakreśliła kijaszkiem łuk od wschodu do zachodu.

Ksiądz spojrział bezwiednie w tę dal i rychło przywarł oczy, bo nad zachodem wisało oślepiające słońce; a potem spytał ciszej, lęklawiej jakby...

Za przykład opowieści mitycznej niech posłuży również jedna z tradycyjnych gawęd podhalańskich, opowiadana przez Sabałę, zwanego Homerem Tatr (Wnuk 1981, s. 64):

Kie Pan Bóg życie ozdawał ludziom i sytkiemu stworzeniu, to kcioł świni – przepytujem – dać nodługse życie. Świnia przysła i dziękuje, co ona nie stoi o długie życie, ba kce krótkie, a dobre. Pan Bóg jej sie nie sprociwił, a wzion i doł to długie życie chłopu. I chłop do dziśka to świńskie życie dozywo, co go świnia nie kciała, ino choćkie na starość, kie robić ni moze – a biyda go bije, to tyj świni zawidzi, co krótcie życie mo, ba nie takie twarde, jak jego.

[Kiedy Pan Bóg dawał życie ludziom i każdemu stworzeniu, to chciał świni dać najdłuższe życie. Świnia przysła i podziękowała, bo nie chciała długiego życia, lecz krótkiego, a dobrego. Pan Bóg jej się nie sprzeciwił, a dał to długie życie chłopu. I chłop do dzisiaj wie, że to świńskie życie, którego świnia nie chciała, a na starość, kiedy już nie może pracować, a cierpi biedę, to zazdrości świni, która ma krótkie życie, a nie tak twarde jak jego].

Gawęda ta wyjaśnia na sposób mityczny, dlaczego życie ludzkie jest dłuższe od życia zwierząt, a przy tym ciężkie, poddane większym cierpieniom, związanym zwłaszcza z powolnym starzeniem się. Widać zatem, że jest to opowieść, która wyjaśnia pierwotne i uniwersalne zasady tego świata. Podobną strukturę mityczną ma wpisana w siebie niejedno dzieło literackie.

Opowieść jako ucieczka

Powiedziano już o tym, że proza odbija w sobie rzeczywistość, ukazuje uniwersalne zasady rządzące światem, ale – chcąc nie chcąc – musimy również uwzględnić również rozrywkowy charakter literatury.

Ludzie czytają powieści także (a może przede wszystkim) po to, aby oderwać się od ciężaru dnia codziennego. Dotyczy to zwłaszcza tych, którzy sięgają po książki z własnej woli, nieprzymuszeni przez szkołę albo jakiegokolwiek rodzaju poczucie powinności. Nie sposób tego zignorować, tym bardziej że częstokroć jest to jedyna szansa na to, aby podtrzymać czytelnictwo wśród młodych. Czy można jednak jakoś zagospodarować ten rozrywkowy aspekt prozy na rzecz edukacji?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, przede wszystkim musimy zdać sobie sprawę, że czytanie należy do bardziej twórczych i rozwijających, a mniej do biernych typów rozrywki. A zatem nawet lektura, która ma za zadanie oderwać czytelnika od ciężaru dnia codziennego, może formować nas zgodnie z określonym zestawem wartości. Najczęściej są to wprawdzie dość proste treści, lecz bywa przecież tak, że to, co najprostsze, uświadamia nas co do spraw najbardziej fundamentalnych. Dość wspomnieć, że w dziewiętnastym

wieku mistrzem literatury popularnej i adresowanej do masowego odbiorcy, a zarazem doskonałej formalnie i ważnej społecznie był Henryk Sienkiewicz.

Klasycznym przykładem pisarza, który tworzył literaturę służącą rozrywce, był również Juliusz Verne. Ten dziewiętnastowieczny francuski powieściopisarz, prekursor fantastyki naukowej, wykorzystał szybko zdobytą popularność do tego, aby kształtować i edukować swoich czytelników. Jego dzieła dostarczały młodym ludziom wielu zajmujących opowieści, w które autor umiejętnie wplatał proste (a zarazem wymowne) wzorce moralne, treści wychowawcze, a nawet wiedzę z zakresu historii, geografii i nauk przyrodniczych. Jednym z wielu tego przykładów może być fragment debiutanckiej powieści Juliusza Verne'a *Pięć tygodni w balonie* (Verne 2015, s. 162–164):

- Niech pan patrzy – rzekł Joe, wskazując punkt w przestrzeni.
 - Święty Patryku! – zawołał Kennedy. – To nie do uwierzenia! Samuelu, Samuelu, czy widzisz?
 - Widzę – spokojnie odpowiedział doktor.
 - Drugi balon! Inni podróżni!
- W istocie, o dwieście kroków od nich płynął w powietrzu balon z łódką i podróżnymi, zupełnie w tym samym kierunku co Wiktor.
- Ha! – rzekł doktor. – Wypada nam dać sygnał. Kennedy, weź chorągiew i pokaż nasze barwy.
- Zdaje się, że podróżni drugiego balonu powzięli tę samą myśl w tej samej chwili, bo taka sama chorągiew powtórzyła takie samo powitanie w jednakowy sposób.
- Co to znaczy? – zapytał myśliwy.
 - Widocznie mały – zawołał Joe. – Przedrzeźniają nas tylko! [...]
 - To złudzenie optyczne, nic innego. Powstało ono z nierównego rozrzedzenia warstw powietrza.
 - Ależ to cudowne! – powtarzał Joe, który wciąż jeszcze nie wierzył i machał zawzięcie rękoma.

Juliusz Verne był autorem powieści podróżniczych oraz fantastycznonaukowych starego (związanego z dziewiętnastowiecznym optymizmem i zachwytem nad postępem technicznym) typu. Dziś większą poczytnością cieszą się nieco inne rodzaje literatury popularnej. W każdej epoce powstają jednak takie książki, które dostarczając rozrywki, przemycają równocześnie określony zestaw wartości, wzorców czy postaw.

Do literatury popularnej można więc podejść w dwojaki sposób: albo wskazywać obecne w niej wartości i dobre wzorce, albo czynić z jej pogłębionej (np. poprzez dyskusję problemową) interpretacji wstęp do bardziej ambitnych dzieł, a jednocześnie ukazać szereg związków (a nie tylko różnice), które łączą powieści popularne i wysokoartystyczne.



Jak czytać dzieło prozatorskie

W poprzednim rozdziale staraliśmy się zrozumieć istotę prozy. Teraz zajmiemy się kilkoma podstawowymi zasadami interpretacji powieści, opowiadania czy noweli.

Sądzę, że uniknęlibyśmy wielu nieporozumień oraz błędów interpretacyjnych, gdybyśmy pamiętali, że prozę należy czytać integralnie, tj. uwzględniać kilka odrębnych poziomów funkcjonowania tekstu, a następnie traktować je jako wzajemnie się warunkujące i uzupełniające.

Najpierw należy czytać narrację. Mam tu na myśli nie tylko to, o czym powieść opowiada na płaszczyźnie fabuły oraz przedstawionych zdarzeń, lecz również to, *jak* proza opowiada. Jest to równie ważne dla interpretacji dzieła.

Czytanie narracji

Ponieważ proza opiera się przede wszystkim na narracji, to pierwszorzędne znaczenie dla interpretacji dzieła ma właśnie czytanie i rozumienie sposobu, w jaki autor snuje swoją opowieść.

Miejsca, gdzie prozaik niejako przyspiesza albo spowalnia tempo opowiadania, rozciąga albo nagle urywa pewne wątki, przechodzi od relacjonowania wydarzeń do bogatego opisu przyrody lub przeżyć wewnętrznych bohatera – stanowią klucz do poprawnej, bardziej interesującej i głębszej lektury tekstu. Nauczyciel powinien być zatem czujny na dynamikę samej narracji, aby odpowiednio kierować interpretację uczniów.

Bardzo często to, o czym pisarz mówi, może wydać się banalne. Jednak przestaje takim być, kiedy zwróci się uwagę na to, jak autor opowiada. Innymi słowy, jaką dynamikę narracji przyjmuje.

Weźmy pod uwagę dwa charakterystyczne przykłady. Wielki cykl powieściowy Marcela Prousta nie koncentruje się na opowiadaniu zbyt wielu zdarzeń. Prawdopodobnie dlatego stwarza tak wiele problemów współczesnemu czytelnikowi, zwłaszcza w przestrzeni szkolnej. Dobrze znany jest szkolny żart, który mówi, że tytuł wielkiego cyklu Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* jest adekwatny, ponieważ lektura siedmiu tomów powieści, w której nic się nie dzieje, rzeczywiście jest stratą czasu. Dość wspomnieć, że wydawcy, którzy odrzucili powieść Marcela Prousta, stwierdzili, że nie ma sensu publikować utworu, którego pierwsze trzydzieści stron zajmuje opis zasypiania. A to jednak *W poszukiwaniu straconego czasu* otworzyło drzwi do nowoczesnej narracji.

W pierwszym tomie tego dzieła, zatytułowanym *W stronę Swanna*, znajduje się słynny opis degustacji małego francuskiego ciastka zwanego magdalenką. Fragment ten jest długi i bogaty w szczegóły. Ktoś mógłby powiedzieć, że niemiłosiernie przeciągnięty, podczas gdy chodzi o rzecz tak banalną jak kosztowanie ciastka. Lektura się zmienia, kiedy zaczynamy rozumieć narrację tego fragmentu. Marcel Proust celowo spowolnił w tym miejscu swoją opowieść, aby skoncentrować się na degustacji magdalenki jako szczególnej chwili, codziennej i banalnej, która jednocześnie wzbudza miłość do rzeczywistości, do „tu i teraz”, do bogactwa doświadczenia zmysłowego i piękna spraw zwykłych. Do dziś Francuzi, kiedy przeżywają jakąś szczególnie piękną chwilę swojego życia, mówią, że *spróbowali właśnie magdalenki Prousta*.

Innym ciekawym przykładem jest uwieńczona Nagrodą Pulitzera *Majsterka* Paula Hardinga. Trudno streścić fabułę tej powieści. Autor snuje wspomnienia dotyczące ojca. Nie tworzą one jakiejś wyrazistej opowieści i nie zmierzają w jakimś jasno zarysowanym kierunku. Wielu powiedziałooby, że jest to kolejny przykład powieści „o niczym”. W tym jednak przypadku, podobnie jak to było u Marcela Prousta, treść utworu odsłania się wtedy, gdy jako odbiorcy jesteśmy czujni na sam styl opowieści (czyli czytamy narrację).

Powieści Marcela Prousta czy Paula Hardinga stanowią specyficzny rodzaj prozy bardziej wewnętrznej. Na jej przykładzie uwidacznia się jednak ogromne znaczenie samego sposobu prowadzenia narracji. Można powiedzieć, że stanowi ona pierwszy i kluczowy element interpretacji dzieła.

Czytanie obrazu

Drobiazgowe opisy świata przedstawionego, na przykład miasta albo przyrody, są prawdziwą zmurą uczniów. To głównie z ich powodu lektury takie jak *Nad Niemnem* czy *Chłopi* nie są szczególnie lubiane, a w najlepszym wypadku sprawiają trudność w czytaniu, tak że często opuszcza się w nich warstwę opisową. A przecież stanowi ona jeden z najistotniejszych komponentów tych dzieł.

Dla pełnego zrozumienia, jak doniosłą wagę ma w prozie opis, warto odwołać się do mądrości dawnych epok. Pewien buddyjski mnich i myśliciel z przełomu trzynastego i czternastego wieku – Yoshida Kenkō – zapisał w swoim dzienniku następującą anegdotę (Kenkō 2020, s. 39):

Rankiem któregoś dnia spadł śnieg, a ja pisząc do kogoś list, nie wspomniałem o tym. W odpowiedzi otrzymałem zabawną reprimendę: *Chyba nie sądzi pan, że poważnie potraktuję kogoś, kto jest tak bez oglądy, że pisząc list, nie był łaskaw nawet napomknąć o śniegu*.

Człowiek ten już nie żyje, a ja wciąż jakoś nie mogę zapomnieć o czymś tak błahym.

Yoshida Kenkō w żartobliwy sposób mówi o sprawie poważnej. Wspomnienie płatków śniegu nabiera szczególnej wagi jako przejaw ukochania świata takiego, jakim on jest. Opis może wydawać się więc czymś błahym, a nawet zbędnym, lecz okazuje się, że w nim kumuluje się nieraz głębszy sens utworu. Dla przykładu Yasmina Khadra, algierski pisarz tworzący w języku francuskim, tak opisał bliską swemu sercu stolicę Kuby (Khadra 2018, s. 33):

Na nowo odkrywam Hawanę, którą zaniedbałem z powodu nocnego trybu życia; Hawanę równie nieświeżą jak zdjęcia trzymane przez dziesięciolecia w zamkniętym portfelu. Ulice są te same, tyle że nie wiem, dokąd prowadzą; chodzą nimi ci sami ludzie, lecz mają nie te same twarze; chodniki już się tak nie nadają do spacerowania, dziury są w nich głębokie jak leje, a piękne domy nie pamiętają, jak były pomalowane na początku.

Zacytowany fragment powieści Yasminy Khadry pokazuje, że opis, aczkolwiek tutaj niezbyt rozległy, współgra z przeżyciami bohatera. O swoim sentymencie do dawno odwiedzanych miejsc najlepiej i najpiękniej opowiada pisarz poprzez deskrypcję domów, ludzi i ulic. Często właśnie te dwie wartości przyświecają długim, wręcz drobiazgowym opisom w dziele prozatorskim: sentyment i pamięć. Autor chce w ten sposób odtworzyć świat, który pozostał bliski jego sercu. Usiłuje zachować go od zapomnienia, przedstawić w najdrobniejszych szczegółach jako realną rzeczywistość oraz wyrazić miłość do swojej małej ojczyzny.

Opis może również tworzyć atmosferę opowieści oraz wydobywać esencję rzeczywistości, w którą zostali wpisani bohaterowie. Jedną z powieści nigeryjskiego pisarza Cypriana Ekwensiego – *Gdy płonie trawa* – zaczyna się właśnie od przedstawienia afrykańskiej przyrody (Ekwensi 1976, s. 5–6):

Starzec siedział spokojnie, pobrzękując paciorkami muzułmańskiego różańca. Drzewa jak szkielety białeły w słońcu – nagie, z łuszczącą się korą po dziesiątkach lat pragnienia i głodu. U boku starca stał jego syn, a przed nimi leżał łuk i kołczan z kilkoma zatrutymi strzałami. Nagle w tym suchym powietrzu północnej Nigerii senny nastrój przysł. Podmuchy gorąca zerwały się z ziemi i wzbiły pod jaskrawy błękit nieba. Starzec poczuł zapach dymu i wiedział, że trawa już płonie. Obaj z synem popatrzyli na faliste wzgórza, na strumyki, na skały. Widok ten budził uczucie samotności. Lecz dla nich, koczowników, wędrownych pasterzy, samotność była wodą do picia powszednią. Odpoczywali pod drzewem *dorowa* w milczeniu, przy czym syn podpierał się kijem i stał na jednej nodze niczym ptak w dzień, który łaknie deszczu.

Cyprian Ekwensi wydobywa w swym utworze szczególne piękno nigeryjskich pastwisk. Zachowuje ich realizm i urok, odzwierciedla ich klimat i rytm. W dalszym toku swojej

opowieści kojarzy wręcz (podobnie jak chociażby Eliza Orzeszkowa w *Nad Niemnem*) ojczyście krajobrazy z wartościami rodzinnymi i ogólnoludzkimi. To one pokazują, skąd przybyliśmy, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy. W podobny sposób polski poeta i prozaik Jan Bolesław Ożóg przedstawił, za pomocą opisu literackiego, bogactwo wsi (Ożóg 1972, s. 5):

Patrz, po raz pierwszy tej wiosny motyle! Jaka przyjemna chwila! Widzi się któregoś dnia najpierwsze pierwiosnki, widzi potem najpierwsze fiołki, są potem najpierwsze kwiaty czereśni, najpierwsze bociany i wreszcie najpierwsze motyle.

Motyli przeleciało niedużo, dwa, i z łatwością mogę je rozpoznać. Są to okazy po-krzywników, motyli pospolitych, ale jakże one cieszą i radują teraz, gdy po polach i drogach gonią szerokie radła pługów, gdy dalekie połacie ziemi z ledwie, ledwie widocznym ubogim żytkiem zdają się spać jeszcze, a ciszę powietrza przecina nikła nutka skowronka.

Przystaję i patrzę długo w niknący, urwany lot parki motyli. Pognały w kierunku drzew. Tu za rzeką stoi dom ciotki. Na chwilę próbuję zawrócić okiem po koronach bzów i jabłoni wciśniętych w obręb parkanu. Szare jeszcze, ledwie z rzadka zieleniejące młodym kolorem listków, wabią ku sobie, wyciągają z daleka ku światu ręce konarów, jak z klatki.

Ach, westchnąć tylko i odwrócić oczy. Człowieku, jak ten czas mija!...

Jan Bolesław Ożóg wplatał w swoją prozę rozbudowane opisy przyrody po to, aby wracać z nostalgią do kraju dzieciństwa, ale także zachować od zapomnienia wieś, którą w zastraszającym tempie pochłania miasto. Są to, swoją drogą, problemy niezwykle aktualne właśnie dzisiaj, w dobie wzmożonej świadomości problemów związanych z klimatem na Ziemi. Za dowód tego, że Jan Bolesław Ożóg tak właśnie traktował swoje opisy przyrody, niech posłużą własne słowa pisarza (Ożóg 1970, s. 13–15):

Chrystus zakazał zabijać, kochał wszystko, co się określa jako ziemską przyrodę, lubił osły i ptaki, lilie polne i zboża, święty Franciszek kumał się z wilkami i wygłaszał kazania do ryb. W ciągu ostatnich jedynie dwu tysięcy lat nowej, pochrytusowej ery przyroda wokoło ludzi bardzo się przeredziła, wyginęło samych tylko ssaków podobno sto gatunków. Tur, żubr, bóbr itd. Wybił je człowiek, dobry chrześcijanin. Napór nauki i cywilizacji technicznej trwoży nas. Stront po wybuchach bomb atomowych opada, nie wiadomo, jaki będzie miało to wpływ na życie organiczne na ziemi [...].

Mnożą się miasta i osiedla, kurczą lądy, a gleba jałowuje [...].

Nie obroni się długo Ziemia, gdy człowiek nie skontroluje swej wobec niej agresywności. Jest pora na rzucenie ostrzeżeń, jest pora na opłakiwanie strat pięknej, dziewiczej, niepokalanej i dobrej przyrody.

Przedstawione wyżej przykłady udowadniają, że opisy nie są w prozie dodatkiem do opowieści. Stanowią raczej odrębną warstwę dzieła, tak samo poddawaną interpretacji jak sama fabuła.

Czytanie działań postaci

Opowieść w oczywisty sposób wyznaczana jest przez działania bohaterów. To właśnie ich słowa i czyny odsłaniają to, kim są w głębi duszy i jakie wartości reprezentują. Autor, jak już wiadomo, zasadniczo nie przedstawi morału swojej opowieści wprost. Sam czytelnik musi odkryć przesłanie, śledząc poczynania bohaterów. Dlatego działania postaci to kolejny poziom prozy podlegający interpretacji.

Nasze dusze nocą Kenta Harufa to powieść, która opowiada o ludzkich marzeniach i pragnieniach niemal wyłącznie poprzez relację poczynań bohaterów. Zacytujmy dla przykładu jeden z fragmentów tego utworu. Jest on reprezentatywny dla całej powieści w nie mniejszym stopniu aniżeli wszystkie inne. Styl tego amerykańskiego pisarza jest pod tym względem bardzo spójny (Haruf 2019, s. 23):

Następnego popołudnia został wypisany ze szpitala. Najwidoczniej jednak choroba okazała się poważniejsza, niż się zdawało, bo minął prawie cały tydzień, nim znowu poczuł się sobą, wydobrażał na tyle, by do niej zadzwonić i spytać, czy zgadza się, by przyszedł tego wieczoru.

Ciągle byłeś chory?

Tak. Nie wiem, dlaczego tyle trwało, zanim doszedłem do siebie.

Wziął prysznic, ogolił się i skropił wodą po goleniu, a o zmroku wziął papierową torbę z piżamą oraz szczoteczką do zębów, wyszedł frontowymi drzwiami, mijając domy sąsiadów, i zapukał do Addie.

Otworzyła od razu. No, cóż. Prezentujesz się lepiej. Wejdz. Włosy miała zaczesane do tyłu i wyglądała uroczo.

Innym wartym uwagi przykładem jest *Motyl*, debiutancka powieść współczesnej amerykańskiej pisarki Lisy Genovy. Utwór opowiada o życiu Alice Howland, profesorki lingwistyki w średnim wieku, u której zdiagnozowano chorobę Alzheimera. Alice podejmuje więc nierówną walkę o zachowanie tożsamości w obliczu postępującej demencji. Każde najmniejsze działanie bohaterki powieści nabiera w tym kontekście ogromnej wagi. Mowa przecież o postaci, która stopniowo traci pamięć, koncentrację i świadomość. Coraz bardziej to w czynach, a nie słowach czy monologach wewnętrznych, odsłania się prawdziwa Alice. Czytelnik *Motyła* musi więc baczniej przyglądać się poczynaniom protagonistki, aby na ich podstawie wyciągnąć wnioski na temat fundamentalnych wartości ludzkiego życia oraz skuteczności walki z alzheimerem (Genova 2023, s. 314):

– Co, jeśli spojrzę na ciebie i nie będę wiedziała, że jesteś moją córką i że mnie kochasz?

– Wtedy powiem ci o tym i mi uwierzysz.

Alice spodobała się ta odpowiedź. *Jednak, czy zawsze będę ją kochać? Czy miłość do niej pochodzi z mojej głowy, czy też z mojego serca?* Naukowa część niej wierzyła, że emocje pochodzą ze złożonych obwodów limbicznych mózgu, obwodów, które w chwili obecnej były uwięzione w okopach, na wojnie, której nikt nie przeżyje. Matczyna część z kolei wierzyła w to, że miłość, którą obdarzała córkę, była bezpieczna przed chaosem dewastującym jej mózg, ponieważ pochodziła z jej serca.



Poziomy interpretacji dzieła prozatorskiego – przykład

Aby przedstawić schemat dydaktyczny, który w moim przekonaniu najlepiej wprowadza w naturę i specyfikę prozy narracyjnej, proponuję skupić się na przykładzie nieoczywistym, tj. na noweli Edgara Allana Poeego *Zagłada domu Usherów*.

Nie starczy nam tutaj miejsca na to, aby przeanalizować całość tego tekstu. Aby jednak zyskać właściwe wyobrażenie na jego temat, warto przytoczyć pierwszy jego akapit. Będzie to potrzebne do tego, aby przedstawić styl, w jakim *Zagłada domu Usherów* została napisana, jak również uzyskać wgląd w typ narracji oraz kreację świata przedstawionego (Poe 2000, s. 50–51; pisownia oryginalna):

Przez cały mroczny, głuchy i smętny dzień jesienny, pod ciężką posową obłoków, co wlokły się po niebie, nie opuszczałem siodła, przebiegając sam na koniu dziwnie zamarłą połąć kraju, i dopiero z nastaniem wieczornych zmierzchów ujrzałem przed sobą posępny dom Usherów. Gdy po raz pierwszy zamajaczył mi przed oczyma, zadrgnęła mą duszą – sam nie wiem, dla czego – nieuskromiona żalność. Powiadam: nieuskromiona, bowiem uczucia tego nie kołły owe nawpół rozkoszne, gdyż upowite poezją wrażenia, jakich zazwyczaj doznaje umysł na widok najgroźniejszych, naturalnych przejawów, okropności i spustoszenia. Patrzyłem na roztaczającą się przede mną widownię – na dom i pospolite zarysy krajobrazu całej włości – na żałobne mury – na okna, zgasłym podobne źrenicom – na kępy drętwego sitowia – na białawe pnie obumarłych drzew z bezgranicznym przynębieniem, do którego z odczuwań ziemskich żadne snadniej przyrównać się nie da od wrażeń nałogowego palacza opium, gdy budząc się, zaprzepaszcza się z goryczą w szarzyźnie życia – kiedy obmierzła zapadnie zasłona. Złodowaciała, zniżyła, omdlała dusza – potępieńcem zrozpaczeniem przepoiła się myśl, której żadna tortura wyobraźni ku niczemu wzniosłemu pobudzić nie mogła. Dlaczego? przystanąłem w zamyśleniu, – dlaczego czuję się tak nieswój, spoglądając na dom Usherów? Była w tem nieodgadniona tajemnica; napróżno pasowałem się z upiornymi zwidywaniami, co naprzykrzały się mej zadumie. Musiałem poprzestać w końcu na bynajmniej niezadawalniającym wniosku, iż w przyrodzie istnieją snadź zestawienia najpospolitszych przedmiotów, którym dana jest moc oddziaływania na nas w ten właśnie sposób, jednakowoż zbadanie tej mocy należy do dziedziny niedostępnych już dla nas tajni. Jest rzeczą możliwą – myślałem sobie – iż dość jest zmienić rozmieszczenie części składowych jakiejś widowni lub szczegółów na jakimś obrazie, by się przekształciła lub snadź nawet zupełnie zanikła ich zdolność wywoływania smutnych wrażeń. Rozsnuwając ten pomysł, skierowałem mego konia na urwiste zbrzeża czarnej, zasępionej topieli, co rostaczała naokół domu

swe zastygłe w bezruchu zwierciadło, i z dotkliwszem jeszcze, niż poprzednio, drżeniem spoglądałem na odbite w niej, przeinaczone obrazy szarego sitowia, upiornych pni drzewnych, tudzież zgasyłych, niby źrenice okien.

Utwór opowiada o wizycie narratora (najpewniej alter ego autora) w zamku Usherów, zamieszkiwanym przez ostatniego przedstawiciela wielkiego, choć wymierającego rodu. Roderyk Usher jest bowiem postacią tragiczną: chorowity, samotny, bezdzietny, uczulony na światło słoneczne, spędzający dni w nastroju melancholii, w oczekiwaniu na tajemnicze, nadchodzące z zaświatów nieszczęście. Narrator jest coraz bardziej zaniepokojony stanem psychicznym przyjaciela, zwłaszcza zaś jego biernością i rozpaczą. Stara się jakoś zmotywować Roderyka do działania, aby wkrótce uzmysłowić sobie, że sprawa jest przesądzona. W międzyczasie zauważa na bogato zdobionych ścianach zamku Usherów powiększające się pęknięcia. Gdy nieoczekiwanie z grobu w podziemiach domostwa wstaje siostra Ushera (być może symbol pogrzebanych ideałów, zemsty losu albo poczucia winy), ściany zaczynają pękać do tego stopnia, że cały gmach zawala się na oczach narratora.

Różnie próbowano zinterpretować sens tej noweli Edgara Poe'go. Dla jednych, ukierunkowanych bardziej na lekturę psychologiczną, cała opowieść stawała się alegorią nerwicy czy depresji. Inni dopatrywali się tutaj pewnych powinowactw z grecką koncepcją tragizmu, w którym ważną rolę odgrywa zemsta bogów na człowieku, który dopuścił się pychy lub innego wykroczenia (tutaj piętnowane byłyby bierność i rozpacz Roderyka). Byli też tacy interpretatorzy, którzy dostrzegali w *Zagładzie domu Usherów* wielką metaforę upadku ideałów romantycznych, a nawet więcej – całej kultury zachodniej, która pogrążyła się w marazmie, melancholii i braku nadziei.

W utworze Edgara Poe'go wszystko jest jednakowo ważne, zarówno sam styl narracji, jak i opowieść, poetyka opisu, świat przedstawiony oraz wyraziste kreacje bohaterów. Z tego powodu *Zagłada domu Usherów* doskonale nadaje się do tego, aby wykazać, że interpretacja dzieła prozatorskiego dotyczy wielu jego poziomów. Jeżeli więc chodzi o nowelę Edgara Poe'go, to:

1. Poetyka i narracja są – jak widać po cytowanym fragmencie utworu – niepokojące, odrealnione, przypominają sen. Daje nam to do zrozumienia, że wkraczamy w rzeczywistość mglistą i ponurą (będzie to potem rezonowało z nastrojami bohaterów).
2. Świat przedstawiony został podzielony na dwa obszary: moczary i zamek Usherów, którego korytarze pełne są rodzinnych pamiątek z czasów świetności rodu. Uzmysławia nam to, że mamy do czynienia z utworem przesiąknięty nastrojem dekadencji, nostalgią za dawnymi czasami i smutną, upadającą terażniejszością.
3. Bohaterzy utworu są psychologicznie wielowymiarowi. Na plan pierwszy wysuwa się relacja narratora z Roderykiem Usherem. Pierwszy jest typem filozofa i analityka, z troską przygląda się przyjacielowi, chce pomóc, ale narasta w nim poczucie bezradności. Podczas gdy Roderyk to człowiek skrywający mroczny sekret, pogodzony z nieuchronną klęską osobistą i całego swego rodu, bierny, poddany okrutnemu losowi.

Morał *Zagłady domu Usherów* wyłania się nie tylko z samej opowieści, lecz także z tego, jak obrazowany jest świat przedstawiony. Bez tego przesłanie utworu byłoby nieczytelne. Należy więc zwrócić uwagę na to, jak oniryczne i niepokojące jest otoczenie, w którym żyją bohaterowie, aby następnie zrozumieć, że ta specyficzna stylistyka dotyczy stanów wewnętrznych postaci opisywanych w utworze.

Zagłada domu Usherów jest nowelą nastrojową. Cały utwór przesiąknięty jest natomiast atmosferą niepokoju. Kiedy czytamy opis rzeczywistości, w istocie czytamy stany wewnętrzne bohaterów, a co za tym idzie – zmierzamy w stronę interpretacji ich postaw i zachowań, a wreszcie dokonujemy moralnej oceny ich działań. Ten poziom dzieła można omawiać w klasie za pomocą metody przypadków (np. symulacji), jak również metody sytuacyjnej. Jeśli zaś chodzi o sam morał tej opowieści, możemy zastosować różnorakie gry dydaktyczne, zwłaszcza te, których przedmiotem jest wczucie się w stan emocjonalny bohaterów (psychologiczne). Można też skorzystać z gier, których przedmiotem jest ocenienie słuszności postępowania postaci literackich oraz przedstawienie możliwych innych scenariuszy opowieści (decyzyjne). Ciekawym uzupełnieniem pracy nad interpretacją mogą być elementy dramy, wejście w rolę lub szkolna debata.

Wszystkie one mają za zadanie zaangażować osobiście ucznia w wydarzenia opisane w noweli, tak aby sam stał się częścią opisywanego świata, utożsamił się ze sposobem narracji Edgara Poe'go (jego specyfiką i stylem), a także wszedł w rolę bohaterów, dzięki czemu morał zinterpretuje, opierając się na zrozumieniu wielowymiarowości i nieoczywistości sytuacji psychologicznej każdej z postaci.



Zakończenie

Żywię nadzieję na to, że publikacja, która trafia do Państwa rąk dzięki staraniom Wydziału Rozwoju Kompetencji Kluczowych Ośrodka Rozwoju Edukacji, posłuży jako pomoc dla nauczycieli w głębszej i bardziej usystematyzowanej analizie dzieła literackiego w szkole.

Na *Podstawy interpretacji dzieła prozatorskiego* składają się treści o charakterze przeważnie teoretycznym, tak aby zaproponowane metody dydaktyczne znalazły solidną podstawę w zrozumieniu natury oraz istoty dzieła prozatorskiego.



Bibliografia

- Chevalier T., (2018), *Dziewczyna z perłą*, tłum. Puławski K., Warszawa: Albatros.
- Chmielewski W., (2023), *Sylwia z Gibalaka i inne opowiadania*, Kraków: Arcana.
- Ekwensi C., (1976), *Gdy płonie trawa*, tłum. Kierszys Z., Warszawa: Książka i Wiedza.
- Faleński F., (1971), *Wybór utworów*, oprac. Grzędzińska M., Wrocław: Ossolineum.
- Genova L., (2023), *Motyl*, tłum. Dunajski Ł., Poznań: Filia.
- Haruf K., (2019), *Nasze dusze nocą*, tłum. Pasierska H., Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarawan P., (2018), *W krainie cedrów*, tłum. Niedźwiedzka B., Katowice: Sonia Draga.
- Kenkō Y., (2020), *Zapiski dla zabicia czasu*, tłum. Lipszyc H., Kraków: Karakter.
- Khadra Y., (2018), *Bóg nie mieszka w Hawanie*, tłum. Sęk B., Katowice: Sonia Draga.
- Mirandola F., (2022), *Tropy*, Kraków: Wydawnictwo IX.
- O'Connor F., (2020), *Misterium i maniery. Pisma przygodne*, tłum. Kłobukowski M., Kraków: Karakter.
- Ożóg J.B., (1970), *Poezje wybrane*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Ożóg J.B., (1972), *Wybór opowiadań*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Poe E.A., (2000), *Opowieści niesamowite*, tłum. Wyrzykowski S., Warszawa: CIL.
- Reymont S.W., (2003), *Chłopi. Jesień – Zima*, Katowice: Akant.
- Stendhal, (1932), *Czerwone i czarne*, tłum. Żeleński-Boy T., Warszawa: Biblioteka Boya.
- Verne J., (2015), *Pięć tygodni w balonie*, tłum. anonimowy tłumacz z XIX wieku, Warszawa: Hachette.
- Wnuk W., (1981), *Gawędy skalnego Podhala*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.



O autorze

Michał Gołębiowski – polonista, literaturoznawca, doktor nauk humanistycznych (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego), pisarz, tłumacz poezji łacińskiej, angielskiej i amerykańskiej, eseista, autor m.in. powieści *Dalej tylko pola* (2024), współautor *Breviarium kanonu kultury. Decorum* (2022), laureat Nagrody Specjalnej Identitas za książkę *Bezkres poranka* (2020), pracownik Wydziału Rozwoju Kompetencji Kluczowych Ośrodka Rozwoju Edukacji. Organizuje i prowadzi szkolenia m.in. z zakresu kanonu kultury zachodniej, analizy dzieła literackiego oraz polskich tradycji ludowych. Do jego zainteresowań naukowych należą proza najnowsza, kultura Młodej Polski oraz filozoficzne aspekty literatury.

Ośrodek Rozwoju Edukacji
Aleje Ujazdowskie 28
00-478 Warszawa
tel. 22 345 37 00

www.ore.edu.pl