

Biblioteka i książka w powieści XIX wieku - Sienkiewicz, Wilde, Huysmans. Próba zarysowania problemu

W powieściach powstałych w drugiej połowie XIX w., których bohaterami są jednostki estetyzujące, spotykamy się z wyjątkowo częstym eksponowaniem przestrzeni – w szczególności wnętrza. Na wspak J.K. Huysmansa, *Portret Doriana Graya* O. Wilde'a, *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza¹ wyrosłe z tradycji pozytywistyczno-naturalistycznej², poświadczają kształtowanie się nowej antropologii³. Diuk des Esseintes, Dorian Gray, Płoszowski to postacie reprezentujące kontaminację odmian „człowieka momentalnego” – „człowieka wrażenia” i „człowieka nastroju”. Pogląd schyłkowców, że przypadła im w udziale egzystencja w kleszczach dwu nieodwracalnych porządków – natury i społeczeństwa, wiódł ich ku przekonaniu, że świat pełen zła i popolitości nie zasługuje na zainteresowanie⁴. Cerebralna natura, domagająca się poszerzenia horyzontów intelektualnych, skłaniała ku dążeniu do poznania – już nie naukowego⁵, lecz opartego na intuicji, którego źródłem jest sztuka. Estetyzm stał się azylem w nieakceptowanym świecie, piękno i jego kontemplacja gwarancją czystego poznania⁶, formą przywrócenia uczucia jedności. Bohaterowie wspomnianych powieści głoszą kult arificial – sztuka jest w ich świadomości tożsama z przewyżczeniem natury i tryumfem człowieka – paradoksalnie – niezależnie od tego czy jest się jej twórcą czy tylko admiratorem.

¹ Z podobnym eksponowaniem wnętrza mamy do czynienia w innych powieściach powstałych w tym okresie – m.in. *Oblomowie* I. Gonczarowa, w *Paru Wenus* Rachilde oraz powieściach Micińskiego: *Mené – Mené – Thekel – Upharisim!...Quasi una fantasia* i *Nietota*. Wymagają one jednak odrębnego, szerszego omówienia.

² Zob. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 32 i n.

³ Zob. M. Stala, *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

⁴ Postulat bierności wobec świata pojawił się w świadomości schyłkowców pod wpływem myśli A. Schopenhauera (*Świat jako wola i wyobrażenie*).

⁵ Jego sens kwestionował i F.W. Nietzsche i H. Bergson.

⁶ Zob. F.W. Nietzsche, *Zapiski o nihilizmie*, wybór i przekład G. Sowiński, „Znak” 1994 (6).

O Płoszowskim, des Esseintesie, Grayu, można śmiało powiedzieć, że poszukując porządku idealnego są jak marzący, który „jest tam, gdzie go nie ma”⁷. Tworzą własny świat – dom, pałac – „*tour d'ivoire*”, w której miejscem szczególnym jest pracownia – biblioteka. We wspomnianych powieściach przestrzeni zostaje zatem wyznaczona rola inna niż w realizmie⁸ – nie stanowi już ona tła towarzyszącego bohaterowi, lecz wyraża jego osobowość i światopogląd. Można ją zatem czytać, jak nam to proponuje G. Bachelard⁹, i w ten sposób wniknąć w świat bohatera. Hierarchia wartości, zainteresowania zyskują odzwierciedlenie w kreacji przestrzeni. To, co odrzucane, mieści się w przestrzeni Bachelardowskiego *là* – „tam”, to, co bliskie, uznane za bezpieczne i jednocześnie ocalające poczucie jedności, nadające egzystencji sens mieści się w *spatium ici* – „tutaj”¹⁰.

Powieści drugiej połowy XIX w., których bohaterami są esteci, wykazują charakterystyczne podobieństwo. Niezależnie od kultury, z jakiej powieść wyrastała (angielskiej, francuskiej, polskiej czy rosyjskiej) kreacja bohatera ujawniająca się w porządku spacjalnym narzucała wyraźną dysproporcję pomiędzy eksponowaniem *là* *ici*. Przestrzeń nie stanowi continuum, a zewnątrz z reguły ukazane jest horyzontalnie (a więc typowo dla powieści realistycznej), punktowo¹¹ (najczęściej europejskie metropolie, u Wilde'a Londyn, Huysmansa Paryż, a w *Bez dogmatu* Warszawa, Rzym, Paryż), z dość wyraźnym podkreśleniem głębi. Bachelardowskie *ici* („tutaj”) w powieściach tych wysuwa się na plan pierwszy¹² i jest to w pełni uzasadnione artystycznymi zamiarami autorów – przeniesienia na grunt literatury postawy społecznej i osobowości wyraźnie obecnej w kulturze¹³. Znamienna wydaje się być kreacja przestrzeni polegająca na eksponowaniu wnętrza niezależnie nie tylko od kręgu kulturowego, w którym powieść powstała, ale i intencji autora. Trudno nie zauważyć, że założenia artystyczne Huysmansa i Wilde'a różniły się od Sienkiewiczowskich¹⁴. Wspomniane jednak różnice

⁷ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 11.

⁸ Zob. A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977.

⁹ „Jest zatem sensowne mówić z perspektywy filozofii, literatury i poezji, którą przyjęliśmy, że «pisze się pokój», że «pokój się czyta», że «czyta się dom»”. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1994, p. 32, tłum. moje [E. G.].

¹⁰ Zob. G. Bachelard, *Dialektyka*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, opr. W. Karpiński, J. Skoczylas, M. Wodzyńska, Warszawa 1974.

¹¹ Zob. J. Lotman, *Zagadnienia przestrzeni w prozie Gogola*, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i opr. E. Janus i M.R. Mayenowej, przeł. S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

¹² Zjawisko to nie potwierdza przekonania T. Sławka, że przestrzeń otwarta jest „żywołem modernizmu”, zob. idem, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984. Otwarcie bliższe jest poezji.

¹³ W przypadku *Na wspak* można wskazać pierwowzór bohatera des Esseintes – R. de Montesquiou – Fezensac.

¹⁴ Wilde'owi i Huysmansowi bliskie było pragnienie zilustrowania postawy schyłkowca – estety, Sienkiewicz natomiast zamierzał postawę tę poddać krytyce (wspomina o tym w jednym z listów do J. Janczewskiej); zob. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 164 i n.

w pewnym stopniu niwelowała kreacja przestrzeni. W *Na wspak*, *Bez dogmatu*, *Quo vadis?*, *Portrecie Dorian Gray* dom, pałac stanowią centrum świata, w którym realizuje się ich panestetyzm. Wyznaczona jest im rola miejsca, a zatem przestrzeni poznanej i obdarzonej wartością¹⁵. Warto jednak zaznaczyć, że owo wartościowanie z jednej strony obejmuje dom jako całość, z drugiej natomiast można dostrzec hierarchizację poszczególnych elementów. Niektórym z nich zostaje wyznaczona drugorzędna rola, czego konsekwencją jest pominięcie ich bądź słabe zaznaczenie. Niewiele zatem dowiemy się o wyglądzie zewnętrznym domu (ten przynależy bardziej do *là* niż *ici*), kuchni, piwnicy i strychu. Ich obraz zostaje wyparty przez ekspozycję salonu, a w szczególności biblioteki i jej zawartości.

W powieści Huysmansa, Sienkiewicza i Wilde'a mieści się ona w centrum spatium estetyzującego schyłkowca i jest przestrzenią zamkniętą i otwartą zarazem. Pełni bowiem rolę podobną do tej, jaką w liryce odgrywają przestwory, oceany, rozległe perspektywy. W „pudełkowej” konstrukcji domu-pałacu biblioteka usytuowana jest centralnie, a zatem od zewnątrz oddziela ją sporo granic – ścian, przepierzeń, korytarzy. Wielokrotne odgraniczenie spatium jest świadectwem łączenia przestrzeni powieściowej z konstrukcją bohatera. Nie pełni ona roli tła, lecz odzwierciedla jego osobowość – w tym przypadku wolę izolacji od nie akceptowanej rzeczywistości. Biblioteka jest pomimo zamknięcia przestrzenią wolności, w której centralną wartością jest piękno i sztuczność. Pełni ona rolę nie tylko miejsca gromadzenia ksiąg i lektury, ale również pracowni kolekcjonera¹⁶. Takie pojmowanie funkcji biblioteki jest w tradycji kultury drugiej połowy XIX w. głęboko zakorzenione. Dom schyłkowca-estety, a zwłaszcza biblioteka, to świątynia sztuki, która – jak zauważył Dorian Gray, powołując się na Gautier'a – służy „*consolation des arts*”. Poglądy estetyczne Ruskina i Morrisa zyskały odzwierciedlenie w domu Goncourtów i siedzibie Roberta de Montessquieu. Te z kolei w literaturze.

Biblioteki ze względu na wielość pełnionych funkcji wymiennie nazywane są gabinetami (w *Na wspak* i *Portrecie Dorian Gray*), pracowniami (*Bez dogmatu*). W istocie są świątyniami dumania, w których bohaterowie intensyfikują wrażenia, a tworzone dzieła pozostają nieukończone (*Bez dogmatu*). Schyłkowcy bowiem w większości¹⁷ pozostawali improduktywami, dla których tworzenie tożsame było z poszukiwaniem nowych wrażeń – „nowym hedonizmem” jak to określił Henry Wotton w powieści Wilde'a. Ich biblioteki pełnią jednocześnie rolę galerii malarstwa, rzeźby, ekspozycji bibliofilskich. Są przestrzeniami wypełnionymi wyszukаныmi przedmiotami, które tworzą mikrokosmos – zaprzeczenie zastanego porządku świata. Dla Gray, Wottona, des Esseintes biblioteka jest spatium, w którym jego gospodarz opanowuje świat rzeczy – dokonuje wyboru, narzuca im swój po-

¹⁵ Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16 i n.

¹⁶ Zob. E. Grabska, *Dom artysty*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983.

¹⁷ Wyjątkiem jest Petroniusz.

rządek¹⁸. W ten sposób realizują swoje marzenia o świecie idealnym – pięknym i sztucznym. Biblioteki w powieściach drugiej połowy XIX wieku charakteryzują się nadmiarem przedmiotów (oczywiście poza książkami): mebli, obrazów, etc. W powieści Huysmansa odnajdujemy deskrypcje wyliczeń „inwentarza”:

[des Esseintes] poprzestał [...] na kilku obrazach i kilku rysunkach, a że ściany pozostały nagie, większą ich część zasłonił hebanowymi półkami i szafkami bibliotecznymi, posadzkę wymościł skórą dzikich zwierząt i futrem niebieskich lisów, masywny stół, po piętnastowiecznym wekslarzu, otoczył głębokimi uszатыmi fotelami i ustawił przy nim pulpit kościelny, antyk z kutego żelaza¹⁹.

Nie jest to zjawiskiem przypadkowym. Gabinet des Esseintesa, Wottona (perskie makaty, statuetka, chińskie wazy, s. 59), Graya przytłaczają (stoliczki, wielokątne półeczki, parawan, zbiory kamieni) wypełnieniem, którego zadaniem jest odgródzenie od świata. Świadectw takiej roli nie brakuje. W *Na wspak* dowiadujemy się, że diukowi Janowi:

coraz ostrzej dawała się [...] we znaki chęć ucieczki od nienawistnej epoki podlego chamstwa [...] chciał delektować umysł i radować oczy kilkoma sugestywnymi dziełami, które rzuciwszy go na świat nieznany, odkryłyby mu szlak nowych skojarzeń, wstrząsnęłyby jego systemem nerwowym drogą wyrafinowanej hysterii²⁰,

a Wotton z przekonywał, że: „Każde ograniczenie jest fatalne. W miarę – to posiłek nieodzowny. Nadmiar – to uczta”²¹.

Wnętrze biblioteki świadczy o obcości w świadomości gospodarza „*amor vacui*”. Pustka budzi lęk, potęguje poczucie inności i zagrożenia²². Nie pozwala stłumić uczucia samotności. Schyłkowcy–esteci przestrzeń gabinetu czynią *spatium protestu* – przeciw naturze i przemijaniu tego, co jest jej wytworem oraz społeczeństwu, narzucającemu wymóg działań utylitarnych. Wypełniają ją, by w ten sposób odizolować się od świata. Dowiadujemy się, że Dorian Gray: „wszystkie zbiory i osobliwości [...] uważał tylko za środki dające mu zapomnienie, za sposoby uwolnienia się – bodaj na pewien czas – od trwogi, której często nie był w stanie znieść”²³. Nietrudno zauważyć, że biblioteka to świątynia hedonizmu momentalnego – sprawia, że czas się zatrzymuje, a doznania ulegają intensyfikacji.

¹⁸ Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

¹⁹ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 63.

²⁰ Ibidem, s. 100.

²¹ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1991, s. 195.

²² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pętla. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

²³ Ibidem, s. 155.

W powieściach Wilde'a, Huysmansa, Sienkiewicza gabinet–biblioteka i jej kształt odzwierciedla konstrukcję osobowości i zainteresowania bohatera. Przyglądając się jej dokładnie dostrzeżemy, że deskrypcje w *Portrecie Doriana Graya* i *Na wspak* wykazują z jednej strony istotne podobieństwo, z drugiej wyraźnie różnią się od opisów, jakie odnajdujemy w *Bez dogmatu*. Owo podobieństwo dotyczy obecnej we wszystkich wcześniej wymienionych powieściach zamkniętej przestrzeni biblioteki. Świadczy o tym zarówno wypełnienie spatium, ale także szczególna rola okien. Jak słusznie zauważa S. Symotiuk, ich znaczenie jest wyznaczone nie przez architekturę, lecz mikrofilozofię²⁴. Pośredniczą między przestrzenią obdarzoną wartością (miejscem), a światem. Zatem, podobnie, a według Symotiuka nawet bardziej, niż drzwi, wyznaczają granicę pomiędzy tym co bliskie i obce. Kształt okien, ich ilość, dekoracja informują o stosunku bohatera do świata. W powieści Wilde'a opisom bibliotek (Wottona i Graya) towarzyszy słabe zaznaczenie okien. Zwykle jest ono poprzedzone dość dokładną deskrypcją ścian, sufitów i podłóg oraz ich dekoracji, co sprawia wrażenie wyodrębniania spatium biblioteki polegające na budowaniu kartonowego domku dla lalek. Okna nie mieszczą się tutaj w pierwszym planie – nie wiemy nawet, jaki miały kształt. Dowiadujemy się jedynie o świetle, jakiego dostarczały – rozproszonego i barwnego oraz o przedmiotach usytuowanych obok: „Na kominku stało kilka błękitnych waz chińskich i pstrych tulipanów, a przez małe szybki wnikało brzoskwiniowe światło letniego londyńskiego dnia”²⁵ (u Wottona); „pomiędzy oknami stała duża florencka szafa z hebanowego drzewa, wykładana kością słoniową i błękitnym lapisem”²⁶ (u Graya). W opisie gabinetu diuka Jana odnajdujemy: „Okna, których szyby spękane, niebieskawe, usiane dnami butelek o wypukłościach upstrzonych złotem”²⁷.

Uwzględnienie w deskrypcji okna barwy światła świadczy o postawie impresyjnej bohatera. Okno nie oświetla biblioteki. Dokonuje artystycznego przetworzenia słonecznych promieni, które stają się źródłem estetycznych doznań. Fragmenty te potwierdzają tezę Symotiuka, że niechęć do okien świadczy o potrzebie wyraźnego odgraniczenia przestrzeni wewnętrznej od zewnętrznej. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w *Na wspak* – w wyjątkowo drobiazgowej deskrypcji biblioteki diuka Jana pojawiają się wyjątkowe zasłony: „pозszywane ze starych stuł o złocie przyczerniałym i jak gdyby przydymionym, gasnącym w osnowie radości niemal martwej”²⁸.

Uwagę przykuwa nie tylko ich oryginalność zrodzona z nietypowości i ozdobności tkaniny, ale przede wszystkim to, że została ona przeciwstawiona zewnątrz. Zasłony te potwierdzają obecność w przestrzeni, a zatem i w świadomości bohatera dialektyki *là i ici*, na którą nakłada się druga

²⁴ Zob. S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997; M. Bieńczyk, *Okno i metoda*, [w:] *Romantyzm – Janion – Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na Jej siedemdziesiątce*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1996, s. 213 i n.

²⁵ O. Wilde, *Portret Doriana Graya...*, s. 59.

²⁶ *Ibidem*, s. 198.

²⁷ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 63.

²⁸ *Ibidem*.

oryginalności i przeciętności. Miarą tej ostatniej jest nadmiar ornamentacji zasłon, która podyktowana jest dążeniem do spotęgowania poczucia izolacji. Diuk des Esseintes bliski jest zatem Baudelaire'owi i E.A. Poe, dla których zasłony także stanowiły granicę „sztucznego raju”²⁹. Uzasadnienie takiego stosunku do funkcji okna, choć nie wyrażone wprost, pojawia się w powieści Huysmansa. Jest nim konstrukcja psychiczna bohatera, charakteryzująca się rozproszeniem, skłonnością do marzycielstwa i tworzeniu „*les paradis artificiels*”, przejawiająca się w wierze, że „wyobraźnia łatwo zdoła zastąpić wulgarną rzeczywistość faktów”³⁰.

W *Bez dogmatu* okno pracowni nie pośredniczy pomiędzy *là* a *ici*, lecz je oddziela i „służy” wewnątrz. Zostaje ono ograniczone w swej podstawowej funkcji doświetlania przestrzeni. Jego wygląd podporządkowany jest bowiem dążeniu do potęgowania estetycznych doznań: „[ojciec] wyglądał przepysznie w tym muzealnym, oświetlonym na przemian przez białe i kolorowe okna pokoju”³¹. Witrazowe szkiełka w bibliotece Płoszowskich, niebieskawe w samotni des Esseintesa, małe szybki w oknach gabinetu Wottona z pewnością nie dawały szerokich, panoramicznych widoków³². Przeciwnie – ograniczały je przez kolory i wzory, które przykuwały uwagę bardziej niż to, co się za oknem znajdowało. Często zniekształcały obraz czyniąc go ciekawszym, bo mniej pospolitym. W *Na wspak*: „zasłaniały widok pól i przepuszczały jedynie imitację światła”³³.

Oknom w bibliotekach schyłkowców wyznaczona zostaje funkcja parawanu, który zamyka lub otwiera przestrzeń. W *Na wspak*, *Portrety Doriana Graya* obraz okien pełni rolę ekwiwalentu stanu emocjonalnego. Ich otwarcie jest tożsame z nastrojem bohatera. Pojawia się w chwilach radości, jak podczas pobytu Doriana u Wottona: „Dzień był cudny. [...] Do pokoju wleciała pszczoła i brzęcząc, okrążyła stojącą przed nim wazę z błękitnym smokiem, pełną bladożółtych róż. Czuł się całkiem szczęśliwy”³⁴, z pokoju: „przeszedł do biblioteki i zasiadł do lekkiego francuskiego śniadania, ustawionego na okrągłym stoliku, przy otwartym oknie”³⁵ albo wtedy, gdy widok zza niego traci zwyczajność. Des Esseintes otwiera okno gabinetu nocą, ponieważ: „gustował w krajobrazie dzięki jego makijażowi i cechom sztuczności”³⁶. Okno biblioteki zostało zatem poddane w powieściach Wilde’a, Sienkiewicza i Huysmansa psychologizacji. Nie jest bowiem elementem wynikającym wyłącznie z wymogów opisu powieści realistycznej. Nie przynależy do tła, lecz wyraża osobowość bohatera.

²⁹ G. Bachelard nazywa ich „marzycielami zasłon”; zob. *La poétique...*, s. 52.

³⁰ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 68.

³¹ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 59.

³² Okna wypełnione witrażami pojawiały się w domach artystów; E. Sue, Whistlera.

³³ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 63.

³⁴ O. Wilde, *Portret Doriana Graya...*, s. 109.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 72.

Nie wolno jednak pominąć istotnego szczegółu. Obraz biblioteki w *Na wspak* i *Portrecie Doriany Graya*, pełniący taką samą rolę (ekwiwalentu konstrukcji bohatera) jak w *Bez dogmatu*, wykazuje różnicę. Polega ona na tym, że w powieściach Sienkiewicza mamy do czynienia ze znacznie skromniejszymi deskrypcjami. Występują rzadziej, są mniejszymi „wyspami”, charakteryzuje je mniejsza drobiazgowość. Uboższe deskrypcje w *Bez dogmatu* nie są jednak skutkiem niedoskonałości warsztatu pisarza. Wynikają raczej z zamierzeń artystycznych. Sienkiewicz pragnął bowiem nie tylko pokazać postawę schyłkowca-estety, ale przede wszystkim przestrzec przed jej zgubnymi skutkami³⁷. Stąd też w powieściach tych świat bohatera nie jest pokazany z taką dokładnością, jak u Wilde'a i Huysmansa, dla których był on postacią intrygującą. W *Na wspak* i *Portrecie Doriany Graya* odnajdujemy wiele elementów biblioteki, które wskazują, iż jest ona przestrzenią zamkniętą. Można nawet dostrzec powtarzający się porządek deskrypcji – polega on na enumeracji, rozpoczynającej się od ścian, przez podłogę i sufit, które ulegają dalszym drobiazgowym uszczegółowieniom. Kolejność wyliczenia także nie jest przypadkowa. Enumeracja w opisach bibliotek łączy się z semantycznymi modelami leksykalnymi; logiczno-hierarchicznym i operacyjnym³⁸. Na związek z pierwszym z nich wskazuje powtarzająca się w *Portrecie Doriany Graya* i *Na wspak* kolejność elementów przestrzeni (ściana, sufit, podłoga), świadcząca o ich hierarchizacji³⁹. Model drugi przejawia się w tym, że opisy te odwzorowują nie tyle porządek działań poznawczych, ile sekwencje „komponowania” przestrzeni. Narrator opisuje to, co uznaje za istotne dla obrazu osobowości bohatera. Warto zatem dokładniej przyjrzeć się tym deskrypcjom.

Zarówno w *Portrecie Doriany Graya* jak i *Na wspak*, a nawet w nader skromnym opisie w *Bez dogmatu* mamy do czynienia z wyraźnym akcentowaniem ścian. Niezależnie od rozmiarów i szczegółowości deskrypcji ściany są pierwszym wyłaniającym się elementem przestrzeni. W powieści Sienkiewicza ściany nie pojawiają się bezpośrednio, lecz są implikowane przez okna, które dostarczając pięknego, wielobarwnego światła czynią pracownię i jej gospodarza niezwykłymi. Pozwalają w urodzie ojca dostrzec podobieństwo do „jakiegoś «boskiego» Platona lub innego greckiego mędrca”⁴⁰. Z podobną procedurą deskrypcyjną mamy do czynienia w powieści Wilde'a, gdy pojawia się biblioteka tytułowego bohatera. W *Na wspak* i *Portrecie Doriany Graya* usytuowanie ścian na samym początku opisu biblioteki (w drugiej powieści – Wottona), podkreśla zamknięcie przestrzeni. Ściany oddzielają, odgradzają sybarytę od tego co przeciętne, codzienne, zwyczajne. Paradoksalnie – zamknięta przestrzeń biblioteki, samotnia estety jest przestrzenią jego wolno-

³⁷ Jak wiadomo, artyście nie udało się tych zamierzeń spełnić. Płoszowski czytelników wzruszał, Petroniusz natomiast okazał się postacią barwniejszą i ciekawszą niż pierwsi chrześcijanie.

³⁸ Krzyżowanie się wspomnianych modeli semantycznie nie jest zjawiskiem wyjątkowym, zob. J. Sławiński, *O opisie*, [w:] *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 227 i n.

³⁹ *Ibidem*, s. 229.

⁴⁰ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 59.

ści. Diuk Jan, Dorian Gray, Wotton, traktują pracownię jako azyl przed pustką – nie dosłowną, lecz estetyczną. Miasto z jego mrocznymi atrakcjami jest wprawdzie źródłem doznań intensywnych, często perwersyjnych, ale jednocześnie przestrzenią brzydoty. Wystarczy wspomnieć wrażenie des Esseintes'a: „Tak, nadeszła pora wielkich deszczów; oto rzygają ścieki wyśpiewując pod trotuarami, a gnój marynuje się w kałużach, które swą białą kawą napełniają miski wydrażone w szutrze”⁴¹.

Dom, a w szczególności biblioteka, stanowi przeciwagę dla tego, co zwyczajne, co dla wysublimowanego schyłkowca–estety tożsame z brzydotą⁴². Ściany pełnią rolę granicy twierdzy – są wzmocnione, wyraźne. W powieści Wilde'a biblioteka Wottona jest pokojem: „o ścianach wysoko wyłożonych dębową boazerią bejcowaną na oliwkowo, kremowym fryzie”⁴³. Nie trudno dostrzec, że boazeria jest kopią ściany – jej wewnętrznym powieleniem, dodatkową zaporą przed zewnątrz. W *Na wspak* podobną rolę pełni kolor ścian. Diuk wybierał go długo, gdyż wierzył, że: „istnieje harmonia między naturą zmysłową jednostki naprawdę artystystycznej a kolorem, który jej oczy widzą na modłę specjalniejszą i żywszą”⁴⁴. Biblioteka w Fontenay –aux–Roses zaskakiwała ścianami w kolorze pomarańczowym, który diuk uznał za: „podniecający i niezdrowy, pełen zmyślonych wspaniałości i jadowitych rozgorączkowań”⁴⁵. Pomarańczowa barwa była wyrazem protestu przeciw tradycji narzucającej gabinetom stonowane, uspokajające kolory. Odgradzała bibliotekę diuka od tego, co napawało go odrazą: „ogół ludzki, którego prymitywne siatkówki nie postrzegają kadencji właściwej każdemu z kolorów ani tajemniczego uroku przyćmieni i ich niuansów [...], oczy mieszczańskie niewrażliwe na patos i zwycięstwo barw silnych i wibrujących”⁴⁶.

Potrzeba alienacji bohatera uwidacznia się także w tym, że oryginalność barwy nie gwarantując mu poczucia izolacji sprawia, że ściany poddaje on dodatkowej, niezwyklej kreacji: „Koniec końców postanowił oprawić swoje ściany, jak oprawia się książki, w safian gruboziarnisty i w skórę z Cap, glansowaną przy pomocy stalowych płyt pod potężną prasą”⁴⁷. „Oprawianie” ścian można rozumieć zarówno jako ozdabianie, ale i owijanie, kojarzące się z ochroną. Tutaj, podobnie jak w powieści Wilde'a (biblioteka Wottona), mamy do czynienia z podwójnością ścian. Wyłożone skórą, zostały wzbogacone o boazerie⁴⁸: „Kiedy już lamperie były przyozdobione, ka-

⁴¹ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 171.

⁴² Warto pamiętać, że i brzydota bywała dla estetów źródłem doznań. Wystarczy wspomnieć o nocnych eskapadach bohatera *Portretu Doriana Graya*, zob. A. Osęka, *Sztuka jako choroba*, [w:] idem, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.

⁴³ O. Wilde, *Portret Doriana Graya...*, s. 59.

⁴⁴ J.-K. Huysmans *Na wspak...*, s. 63.

⁴⁵ Ibidem, s. 62.

⁴⁶ Ibidem, s. 61.

⁴⁷ Ibidem, s. 62.

⁴⁸ Boazeria i lamperia w historii sztuki to synonimy; zob. G. Janneau, *Encyklopedia sztuki dekoracyjnej*, przeł. J. Arnold, E. Kielczewska, hasła uzupełniające A. Derwojadowa i A. Dulewicz, Warszawa 1978, s. 156.

zał pomalować listwy i górne plinty na kolor indygo, ciemny, lakierowany⁴⁹. Ich wewnętrzna warstwa potwierdza wyrafinowanie estetyczne gospodarza – skłonność do potęgowania wrażeń sensualnych (przez łączenie barw i faktur), ale i lęk przed pustką. „*Horror vacui*” objawia się w potrzebie zapełniania ścian. Diuk Jan ozdobił je kilkoma obrazami i rysunkami, a jednak uznał je za puste. Nieprzypadkowo pada uwaga, o „nagości” ścian, którą postanawia okryć: „większą ich część zasłonił hebanowymi półkami i szafkami bibliotecznymi⁵⁰. Z podobnym wypełnianiem ścian spotykamy się w powieści Wilde’a. Dowiadujemy się, że w skrytce biblioteki Doriana przestrzeń pomiędzy oknami zajmowała zabytkowa, wyjątkowo ozdobna, florencka szafa „z hebanowego drzewa wykładana kością słoniową i błękitnym lapisem⁵¹. W tym nie byłoby nic dziwnego – nie ma biblioteki bez regałów wypełnionych księgami. Dalej jednak pojawiają się kolejne „okrycia”, wypełniające przestrzeń, dostarczające wrażeń, ale też kolidujące z funkcjonalnością. Kominek, zostaje przez des Esseintes’a: „odziany w szatę wykrojoną z przepyszego złotogłowi dalmatyki florenckiej⁵². Jeśli do tego dodać umieszczone na kominku bizantyjskie monstrancje, to oczywiście staje się, że nagość ścian została przewyciężona.

Taki stosunek do *spatium* potwierdza barokowy charakter estetyzmu des Esseintes’a⁵³. Barok rozumiany jako postawa umysłowo-estetyczna, w wielu dziedzinach kultury objawiał się tendencją do ozdobności, efektywności, afunkcjonalności i teatralności. Organizacja przestrzeni wyrażała „skłębienie psychiczne” (określenie R. Frya). Istotę baroku świetnie uchwycił H. Read: „Barok jest psychologiczny w intencji, ale materialistyczny w środkach⁵⁴. Skłonność do wypełniania *spatium* oraz potęgowania efektów⁵⁵ zadecydowała o obecności w sztuce, nie tylko tego okresu, przestrzeni o charakterze fantasmagorii. Biblioteka w *Na wspaniałość* i *Portrecie Doriana Graya* wykazuje wyraźne podobieństwo do estetyzmu barokowego. Uwidacznia się ono zarówno w wypełnianiu przestrzeni ścian, ale także innych elementów specjalnych: sufitu i podłogi. Pierwszy z nich zajmuje w deskrypcjach miejsce ważne – w wyliczeniu pojawia się zaraz po ścianach i oknach. Podobnie jak one – rola sufitu w opisie biblioteki nie ogranicza się do tła. Również i on staje się spacyjnym ekwiwalentem osobowości bohatera. Sufit, jako element architektoniczny, dzieli przestrzeń. W jego naturze ujawnia się ambiwalencja. Z jednej strony zamyka *spatium*, odgradza je,

⁴⁹ J.-K. Huysmans, *Na wspaniałość...*, s. 62.

⁵⁰ Ibidem, s. 63.

⁵¹ O. Wilde, *Portret Doriana Graya...*, s. 198.

⁵² J.-K. Huysmans, *Na wspaniałość...*, s. 63.

⁵³ Zob. J. Guichardet, *Une lecture d' A rebours*, [w:] *Le symbolisme en France et en Pologne (Mediateurs et resistances)*, Edition de l' Université de Varsovie 1989.

⁵⁴ H. Read, *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska-Konarek, Warszawa 1994, s. 107.

⁵⁵ E. Gombrich zauważył, że: „Wszystkie dziedziny sztuki składały się na efektywny obraz sztucznego świata fantazji” (idem, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, J. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1997, s. 449 oraz: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Mantuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 32 i n.

dzieląc na komórki. Z drugiej natomiast otwiera przestrzeń – bywa przecież jednocześnie podłogą. W bibliotekach schyłkowców–estetów sufit poddawany jest artystycznej kreacji, która wskazuje na wyrafinowanie estetyczne i potrzebę izolacji gospodarza. W powieści Wilde’a jest on oddzielony od ścian ozdobnym fryzem, ozdobiony stiukami, co nie zaskakuje oryginalnością – należy do tradycyjnych rozwiązań dekoracyjnych. Sufit w *Na wspak* przykuwa uwagę efektywnością zrodzoną z różnorodności wywoływanych wrażeń. Zaskakuje on zarówno ilością elementów ornamentacyjnych jak i ich afunkcjonalnością. Dowiadujemy się, że:

sufit, nieco wklęsły, również obciążony safianem, otwarł, niby ogromne owalne okno, oprawione w pomarańczową skórę, tworząc krąg firmamentu jedwabny, jasnoniebieski, ze wzbijającymi się pod sam szczyt na wyprężonych skrzydłach srebrnymi serafinami, niegdyś wyhaftowanymi przez bractwo kolońskich tkaczy na starodawnej kapie kościelnej⁵⁶.

Nadmiar zdobień i ich różnorodność potwierdza skłonność diuka Jana do estetycznego synkretyzmu i artyficyjizmu. Kształt, barwa, faktura podporządkowane były konceptowi – stworzenia iluzji okna i nieba zarazem. Kreacja sufitu potwierdza sytuowanie przestrzeni biblioteki w obrębie sacrum, można bowiem dostrzec podobieństwo do świątyni. Sklepienie było symbolicznym ekwiwalentem nieba⁵⁷ – przestrzeni boskiej, której atrybutami były barwy (błękit i złoto) oraz gwiazdy. Sufit biblioteki w Fontenay – aux – Roses przypomina sklepienie świątyni w Edessie opisywane przez świętego Maksyma Wyznawcę, który zauważa: „Oto jej sklepienie rozpościera się jak niebo bez kolumn, sklepienie i zamknięte; ponadto jest (ona) ozdobiona mozaikami złotymi jak firmament błyszczącymi gwiazdami”⁵⁸. Nietrudno zauważyć, że iluzję nieba buduje diuk Jan z właściwym schyłkowcom wyrafinowaniem estetycznym. Nie odnajdujemy tu charakterystycznego dla baroku malarstwa iluzjonistycznego⁵⁹ – zasób środków wyrazu oparty został na oryginalności konfiguracji. Różnorodność gwarantowała siłę polisensorycznego oddziaływania (wzrok, nawet dotyk), zmiana funkcji elementów zdobniczych (kościelna kapa jako tkanina dekoracyjna) decydowała o tak pożądanym efekcie sztuczności („udawania” okna i nieba).

Sufit pełni tutaj także rolę granicy. Dość wyraźnie zaznacza się w jego opisie oddzielenie od ścian (barwą i fakturą), ale i od przestrzeni nad nim. Przeznaczone dla służby piętro, „zagrożające” odgłosami codziennej krzątaniny, zostało wyciszone: „drzwi porządnie uszczelniono i naoliwiono, podłó-

⁵⁶ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 63.

⁵⁷ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2000, s. 389 i n.; J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Laviqne, Warszawa 1994, s. 81.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁹ Warto wspomnieć o malarstwie Giovanniego Battisty Gauliego i jego fresku z kościoła Il Gesù oraz o wcześniejszym (o blisko sto lat) twórcy – Correggiu i malowidłach z kościoła Najświętszej Marii Panny w Parmie.

gę zaś wymoszczono puszystymi kobiercami, które raz na zawsze stłumiłyby odgłos kroków służby nad jego głową”⁶⁰. Fragment ten skłania do zaskakującego wniosku. Jeśli bowiem przyjmiemy, że przestrzeń biblioteki i domu jest ekwiwalentem osobowości bohatera, to usytuowane służby na piętrze, nad tak wyszukanym sufitem świadczy o złożoności charakteru i estetyce *à rebours*. Des Esseintes kreując swą przestrzeń *ici* („tutaj”), odtworza kosmogonię (mikrokosmos domu), ale i narusza jej porządek. W ekscentryczności i hedonizmie bohatera odnajdujemy wyjaśnienie usytuowania tego, co mieszczące się w sferze profanum – czynności i odgłosów codzienności.

O wyjątkowej roli biblioteki w przestrzeni schyłkowca świadczy nieustanne podkreślanie jej odrębności. Opisy „*tours d'ivoire*” obfitują w podziały specjalne. Obok ścian, okien i sufitu pojawiają się także podłogi. Spotykamy je i w *Portrecie Doriana Graya* i w *Na wspak*. W obu powieściach pełnią tę samą funkcję – efektownego odgraniczenia od tego, co pod nią. Perskie makaty, ozdobione frędzlami, przykuwają uwagę w bibliotece Wottona, diuk Jan przykrycia wybiera wyjątkowo uważnie, chcąc uniknąć jakiegokolwiek przypadkowości i pospolitości. Studiowanie barw sprawiło, że:

po tych doświadczeniach wstępnych postarał się, o ile tylko było to możliwe, nie używać w swoim gabinecie tkanin i kobierców wschodnich, które teraz, kiedy wzbogaceni kupcy nabywali je w magazynach nowości, stały się tak obrzydliwe i pospolite⁶¹.

W bibliotece diuka podłoga nie tylko jest przykryta, ale „wymoszczona”, a zatem misternie wysłana tak, by pomieszczenie pełniło funkcję gniazda gwarantującego poczucie bezpieczeństwa i izolacji. Gniazdo, jak słusznie podkreśla G. Bachelard, jest przestrzenią azylu⁶², w którym szukamy schronienia i intymności. Z taką rolą przestrzeni biblioteki spotykamy się w *Na wspak*. Bohater Huysmansa: „posadzkę wymościł skórami dzikich zwierząt i futrem niebieskich lisów”⁶³ i w ten sposób pierwotnie gładka i chłodna powierzchnia zmieniła charakter – dzięki fakturze i barwie skór zyskała znamiona intymności – ciepła, zaciszności. Stała się „konwencjonalną norą”⁶⁴, dzięki odgraniczeniu, które jest tożsame z przeciwstawieniem się temu, co zewnętrzne, a zatem kojarzone z zagrożeniem. Jednocześnie jednak konwencjonalność zostaje poddana próbie przewyciężenia –

⁶⁰ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 64.

⁶¹ Ibidem, s. 63.

⁶² Bachelard sugeruje, że „marzyciel ucieczki” marzy o gnieździe i szalasi: „w samym domu, w wspólnym pokoju marzyciel ucieczki marzy o szalasi, gnieździe, o kątach, w których mógłby się przyczać jak zwierzę w swej norze”; zob. idem, *La poétique...*, s. 45.

⁶³ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 63.

⁶⁴ Bachelard cytując P. Claudela zwraca uwagę, że w Paryżu nie ma domów, a mieszkańcy żyją w nakładających się na siebie „pudełkach” („dans des boîtes superposées”), potem dodaje „w konwencjonalnej norze, którą ozdabiamy obrazami, bibelotami i szafą w szafie”, przekł. mój [E.G.]; zob. idem, *La poétique...*, s. 42.

wysublimowanie estetyczne bliskie ekscentryzmowi skłania diuka do okrycia posadzki skórą barwnymi, ale kontrastowymi zarówno pod względem koloru (niebieskiego i prawdopodobnie różnych odcieni ochry oraz brązu) i wzoru (cętkowania i pręgowania charakterystycznego dla dzikich zwierząt oraz jednolitości lisiego futra).

Biblioteki – pracownie w powieściach Sienkiewicza, Huysmansa i Wilde'a są przestrzenią „gdzie twórca zadawia się wśród swoich rzeczy, one z kolei dają mu się oblaskawiać”⁶⁵. Nietrudno dostrzec, że porządek spatium odzwierciedla osobowość bohatera i stanowi jego rekonstrukcję porządku świata idealnego. Miejsce szczególne przypada w nim książkom. O wyjątkowości ich roli we wspomnianych powieściach świadczy fakt, że znacząca jest zarówno ich obecność jak i nieobecność. Książka bowiem sugeruje cerebralność natury bohatera i wskazuje na sublimację jego potrzeb intelektualnych (o czym świadczą mają tytuły) oraz estetycznych (opisy wyglądu książki). Można zatem mówić o związku obecności książki w powieści ze śladami naturalizmu w konstrukcji bohatera. Schyłkowców z *Bez dogmatu*, *Na wspak* i *Portretu Dorianą Grayą* poznajemy jako jednostki ukształtowane przez dziedziczenie i wychowanie. Zamiłowanie do lektury, uznane za rezultat tych czynników, jest wyraźnie sygnalizowane w *Bez dogmatu* („nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń”⁶⁶) i *Na wspak* (poza opisem fizjonomii diuka pojawia się informacja o odziedziczonym po wujecznym pradziadku, Prosperze, księgozbiórze). Szczególną rolę odgrywają książki w *Oblomowie* I. Gonczarowa – otwarte, pokryte kurzem, stopniowo w toku narracji żółknące – są potwierdzeniem odziedziczonej po rodzicach skłonności do intelektualnego lenistwa spotęgowanego wychowaniem.

Książka i jej naturalna przecież obecność w spatium biblioteki wskazuje na ambiwalencje tej przestrzeni. Zamknięciu przestrzeni będącym wyrazem eskapizmu, towarzyszy otwarcie. Jej urządzenie oparte na artyficyjalizmie i serialności jest źródłem różnorodnych doznań zmysłowych (wzrokowych, węchowych, słuchowych, dotykowych), a zgromadzone księgi – pożywki intelektualnej. Na uwagę zasługuje fakt, że zarówno w powieści Wilde'a i Huysmansa książka jest eksponowana jako obiekt estetyczny⁶⁷ i eksponowana jest na równi z malarstwem, gobelinami, etc. Stąd też w *Portrecie Dorianą Grayą*, a w szczególności w *Na wspak* spotykamy ich rozbudowane deskrypcje oraz relacje wrażeń towarzyszących lekturze. W *Bez dogmatu* natomiast wyraźnie zaznacza się nieobecność opisu książek, a wzmianki o emocjach z nimi związanymi są nadzwyczaj skąpe. Uzasadnienia dysproporcji w eksponowaniu książki należy poszukiwać wśród znamiennej dla kultury i literatury polskiej słabej obecności tak estetyki jak i postaw

⁶⁵ E. Grabska, *Dom artysty...*, s. 98.

⁶⁶ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 10.

⁶⁷ Zob. J. Wiercińska, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1969; J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.

schyłkowych⁶⁸ oraz w obrębie zamierzeń artystycznych autora. Sienkiewicz pragnął stworzyć przekonującą postać antybohatera. Pomijając fakt, że zamiaru tego nie udało się pisarzowi zrealizować, Płoszowski wykreowany został na improdukt, który ze swego życia pragnie uczynić „symfonię zmysłów”. Książkom i lekturze w swych dziennikach poświęca niewiele miejsca. Nie znamy tytułów – pojawiają się zaledwie nazwiska autorów (Sardou, Dumas, Schopenhauer, Hartmann), czasem łączone z aluzją do ich dzieł (Słowacki, Goethe). Wprowadzenie metonimii nie jest wszakże dziełem przypadku. Jest ono uzasadnione konstrukcją bohatera – „geniusza bez teki”, który czytuje wiele, ale brakuje mu wytrwałości.

Estetyzm książki w *Na wspak* i *Portrecie Doriana Graya* jest ściśle związany z tendencjami w sztuce z jednej strony i kreacją bohatera z drugiej. Poglądy Ruskina i Morrisa i ich realizacje sprawiły, że w drugiej połowie XIX w. zdobnictwo rozwinęło się do tego stopnia, że książka sama w sobie stała się dziełem sztuki. Jak słusznie zauważa J. Wiercińska, jest ona „traktowana jako obiekt obdarzony określonymi właściwościami estetycznymi⁶⁹. Czcionka, ornamentacja, traktowanie otwartej książki jako całości, bordiury, inicjały, wyszukany papier i oprawa sprawiły, że dzięki plastykowi, drukarzowi i introligatorowi dzieło pisarza oddziaływało na czytelnika znacznie silniej. Skłonność bohatera powieści Huysmansa do potęgowaniu doznań uwidacznia się także w bibliofilskiej pasji. Diuk Jan kolekcjonuje książki tak, jak gobeliny, malarstwo, a nawet zapachy. Jego wysublimowanie estetyczne sprawia, że zamawia unikatowe edycje. Projektując je zdaje się przezwyciężyć bierność. Detale wybiera starannie, kierując się wyrafinowanymi potrzebami estetycznymi i nastrojem, by rezultatem cieszyć się w swej samotni. Dla bohatera *Na wspak* książki są elementem dekoracyjnym wnętrza, a zarazem współtworzonymi dziełami sztuki, przynoszącymi poczucie artystycznego spełnienia. Dowiadujemy się, że: „jedyne luksusy tego pokoju miały polegać na książkach i kwiatach rzadkich”⁷⁰. I rzeczywiście – woluminy zachwycały oryginalnością. Oprawy ze skóry morsa (*Przygody Arthura Gordona Pyma*), białego filcu japońskiego (*Popołudnie fauna*), wołu, kozła z Cap, starego jedwabiu, z wiązaniami ze sznurków, plecionkami pod okładką niewątpliwie świadczą o guście z wpisaną weń skłonnością do przesytu. Wyszukana ornamentacja miała być z jednej strony wyrazem zachwyty nad ulubionymi dziełami, z drugiej świadectwem wyrafinowania estetycznego. Opisy książek, poprzedzone omówieniem ich treści i wrażeń towarzyszących lekturze, przykuwają uwagę drobiazgowością. Huysmans z upodobaniem wymienia rodzaje czcionek, warsztaty zecerskie (Perrina), formaty, a w szczególności papier. Nie ogranicza się jednak do wymienienia jego gatunków. Poznajemy także barwy, fakturę, które stają się źródłem sensualnych doznań:

⁶⁸ Wnikliwą analizę wariantowości polskiego dekadentyzmu prezentuje T. Walas (*Ku otchłani...*).

⁶⁹ Ibidem, s. 223.

⁷⁰ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s.63.

pewnego dnia sprzykrzywszy sobie srebrzysty papier chiński, mieniący się jak perłowa macica, i złotawy papier japoński, biały *wathman*, szarobrunatny papier holenderski, turkey i *seychal-mills* barwione na kremowo, zbrzydziwszy sobie również papier fabrykowany mechanicznie, zamówił specjalny papier żeberkowy, wytłaczany w deseń [...] z Londynu papier apreturowany i repsowy [...], papier z połyskiem, udoskonalonym, niebieskawy, szeleszczący, z lekka łamliwy, w którego miąższu zamiast ździebełek słomy tkwiły złociste drobiny⁷¹.

W *Portrecie Doriana Graya* książka Gautiera *Émaux et Camées* oprawiona jest w skórę cytrynowozieloną, wytłaczaną, a wydrukowana na japońskim papierze.

Ujawniające się w deskrypcji przekonanie diuka o wyższości rzemiosła nad masową produkcją to echa poglądów Ruskina (antyindustrializm) i Morrisa, którego bohater Hysmansa przypomina w kolekcjonerstwie i fascynacji kaligrafią. Przywołany wcześniej fragment wskazuje na impresywność postawy des Esseintes. Papier dostarcza wrażeń równie subtelnych jak malarstwo impresjonistów. Barwy, światło, refleksy⁷² eksponowane przez nich obecne są w *Na wspak* bardzo wyraźnie. Bohatera nie zachwyca przecież kolor jednoznaczny, a zatem zbyt oczywisty i pospolity, lecz ceniony już przez E. Delacroix „kolor koloru” – niejednoznaczny, lekko wibrujący: srebrzysty, szarobrunatny, niebieskawy, złotawy⁷³.

Książka pobudza także zmysł dotyku, który, jak zauważa M. Gołaszewska, bardzo często wraz ze wzrokiem dostarcza wrażeń synestetycznych⁷⁴. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia zarówno w powieści Huysmansa jak i Wilde'a. Papier (żeberkowy, apreturowany, prążkowany) i oprawa zachwycają kontaminacją wrażeń wzrokowych, dotykowych i słuchowych („szeleszczący, z lekka łamliwy”): „spadkobiercy Capégo, nadawali nienaganną szatę: ze starego jedwabiu, z wytłaczanej wołowej skóry, [...] oprawy masywne, z kasetonikami, zdobne mozaiką, podbite różnymi gatunkami mory, kościelne zbrojne w klamry i kute narożniki”⁷⁵.

Skala doznań była, jak widać szeroka: od delikatnych (jedwab), po silne (kasetoniki). Sprawiają one, że książka zyskuje „osobowość estetyczną”, a dotyk, już w XVIII wieku uznany za zmysł filozoficzny⁷⁶, źródłem wiedzy o rzeczywistości – uchwytnej i namacalnej, pośrednikiem pomiędzy zamkniętą przestrzenią samotni–azyłu a światem. Azył ten jednak zaskakuje. „Szałas eremity nie może ujawniać jakiegokolwiek bogactwa z tego świata [...] jest chwałą ubóstwa”⁷⁷ twierdzi Bachelard. Biblioteki w Casa Osoria, pałacu

⁷¹ Ibidem, s. 193.

⁷² Zob. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 17 i n.

⁷³ Zob. A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 60–65.

⁷⁴ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997, s. 131–138.

⁷⁵ J.-K. Huysmans, *Na wspak...*, s. 192.

⁷⁶ Taki pogląd głosił Maine de Birana, który przeciwstawiał dotyk wzrokowi i słuchowi, które uznał za zmysły fałszujące rzeczywistość; zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów...*, s. 131.

⁷⁷ „La hutte ne peut recevoir aucune richesse «de ce monde» [...] est une gloire de la pauvreté”, G. Bachelard, *La poétique...*, s. 46.

Graya, Fontenay - aux - Roses przeczą takim wyobrażeniom samotni eremity. Nie przypominają celi, jaką odnajdujemy w *Fauście* Goethego:

Ten loch zatęchły, ścian kamienie:
Tu światło nieba zda się samo
W barwistych szybkach szarą plamą!
Te stopy książek, starodruki,
Kurz je okrywa, czerw pochłania,
Aż po sklepieniu ostrołuki
Mur pergaminem się przesłania;
To szkiełek, puszek całe mrowie,
Sterczące zewsząd instrumenty,
Dziedziczone po praprzodkach sprzęty –
To świat! Twój świeatek, co się zowie!⁷⁸

Zaskakują nas swoją ozdobnością, oryginalnością, artycyzmem potwierdzającymi, że świat schyłkowca-estety to świat *à rebours* tego, co przeciętne, powszechne, tego, co obce, jak przestrzeń wokół domu, która „jest przestrzenią odmowy – jest pustynią, która rodzi osty i ciernie, wydaną na pastwę żywiołów, złych zwierząt i złych ludzi”⁷⁹.

⁷⁸ J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 22–23.

⁷⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris 1990, s. 197.