

**Rec. : Andreas Mahler, Die Welt Auerbachs Mund-
europäische Literaturgeschichte, als Genealogie
„realistischer“ Ästhetik. „Poetica“ 1997. H. 1/2.**

**Rec. : Claudia Liebrand, Briefromane und ihre
„Lektüeranweisungen“. Richardson’s „Clarrissa“,
Goethe’s „Die Leiden des jungen Werther’s“, Laclos’
„Les Liaisons dangereuses“. „Arcadia. Zeitschrift für
vergleichende Literaturwissenschaft“. Hrsg. Horst
Rüdiger. 1997, H. 2.**

**Rec. : Renate Lachmann, Kalligraphie, Arabeske,
Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten
des 19 Jahrhunderts. „Poetica“ 1997, H. 3/4.**

**Rec. : Ursula Link-Heer, Doppelgänger und multiple
Persönlichkeiten. Eine Fascination der
Jahrhundertwende. „Arcadia. Zeitschrift für**

Pamiętnik Literacki 1999, 1, s. 235-243



**vergleichende Literaturwissenschaft". Hrsg. Horst
Rüdiger. 1996, H. 1/2 .**

Kazimierz Bartoszyński

Andreas Mahler, *Die Welt in Auerbachs Mund – europäische Literaturgeschichte, als Genealogie „realistischer” Ästhetik* [Świat według Auerbacha – historia literatury europejskiej jako genealogia estetyki „realistycznej”]. „Poetica” 1997, H. 1/2.

Książka Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* powstawała w czasie drugiej wojny światowej, w latach 1942 – 1945, wydana została w Bernie, a przekładu polskiego Zbigniewa Żabickiego doczekała się w roku 1968. Tu warto zaznaczyć, że przekład *Mimesis* jako dzieła zachodniego literaturoznawcy był naówczas w Polsce zjawiskiem wyjątkowym – umotywowanym jedynie doniosłością problemu realizmu w kulturze tych czasów. Dziś, po przeszło pół wieku, po osiągnięciu 9 niemieckich edycji i dużej liczby przekładów, budzi wciąż zainteresowanie i skłania do „powtórnego odczytywania”. Dokumentem takiej lektury jest artykuł Andreeasa Mahlera. Przypomina on, że ważną i osobiwą właściwością dzieła Auerbacha jest to, iż powstawało ono z dala od wielkich europejskich bibliotek, w Stambule, gdzie autor, profesor romanistyki w uniwersytecie w Marburgu, Niemiec żydowskiego pochodzenia, znalazł się w r. 1936 na przymusowej emigracji. Owa intelektualna izolacja od balastu erudycji filologicznej ośmieliła uczzonego do podjęcia próby tak wielkiej syntezy.

Współczesny czytelnik i komentator Auerbacha traktuje *Mimesis* jako historię struktur zachodnioeuropejskiego przedstawiania rzeczywistości w literaturze. Historia ta, w jego ujęciu, przebiegać miała drogą przewycięzania kilku podstawowych sprzeczności. Jedną z nich wynikała z konfliktu zachodzącego między sposobem ujęcia stosunku literatury i rzeczywistości w estetyce antycznej a ideologią judeochrześcijańską. Efektem tego konfliktu ma być paradoks: tradycja chrześcijańska dysponująca środkami przedstawiania rzeczywistości w sposób prawdopodobny nie stawiała sobie takich celów. Tradycja zaś antyczna, okazująca tym zainteresowanie, nie była w stanie ukazać np. zjawisk codzienności. Dlatego też w późnej starożytności i w średniowieczu warunkiem przedstawiania rzeczywistości stać się musiało wyzwolenie się od obowiązku traktowania świata jako alegorycznej figury i stworzenie obszaru rzeczy przedstawianych realistycznie. Auerbachowska analiza *Boskiej Komедii* Dantego dowodziła, że sztuka jego przekraczając w swej szczegółowości ramy alegorycznej interpretacji doprowadziła do „zdobycia świata” i do renesansowego odkrycia „ziemskości człowieka”. A takie właśnie niekonsekwentne mieszanie stylów („*Stilmischung*”) uważał Auerbach za najbliższe ideałom realizmu.

Odkrycie Dantego, w zestawieniu z antyczną tradycją „rozdzielania stylów” („*Stiltrennung*”), wywołało wszakże nowy kryzys – pisarze klasycystyczni nie potrafili jednocześnie ukazywać rzeczy wielkich i wiecznych oraz tego, co niskie i codzienne. Oznaczało to odejście od zasady mieszania stylów i prowadziło m.in. do rozdziału obszarów tragedii i komedii. Auerbach zdaje się jednak pokazywać, jak w toku przemian literackich wieku XVIII i początków XIX dokonywało się uhistorycznienie obrazu człowieka idące w parze z wymieszaniem wzniosłości i groteski. Tak miała się rodzić, według autora *Mimesis*, „prawdziwa powieść realistyczna” osiągnąca punkt kulminacyjny w twórczości Zoli. Mimo że literatura modernistyczna znalazła się w istocie już poza tą kulminacją, Auerbach dostrzegał w niej nowe perspektywy rozwoju: w zjawisku za-

kwestionowania samego pojęcia rzeczywistości i w związanym z tym pomnażaniu powieściowych punktów widzenia, w inwazji drobiazgowej wizji świata i w rodzących się przejawach autorefleksji.

Autor naszkicowanego przeglądu treści *Mimesis* zdaje sobie sprawę z pewnego tradycjonalizmu Auerbachowskiej historii literatury. Niemniej ceni wysoko fakt, że zajmując się dziejami „długiego trwania” odbiega Auerbach od ukazywania rozwoju jako zjawiska czysto linearnego, pojmując ten proces jako drogę poprzez paradoksy i kryzysy. Za znaczącą też uważa okoliczność, iż *Mimesis* działając w duchu europejskiego uniwersalizmu jest jedną z nielicznych książek przedstawiających proces literacki bez odwoływania się do jakichkolwiek orientacji narodowych.

W części, którą nazwać można krytyczną, wysuwa badacz mało realną propozycję dopisania do *Mimesis* rozdziału poświęconego literaturze w szerokim sensie postmodernistycznej. Dziś byłoby, oczywiście, niemożliwe napisanie takiego tekstu w sposób zgodny z metodami Auerbacha. Niezbyt celowe są też uwagi poświęcone zjawiskom pominiętym czy nie docenionym przez uczonego. Ma tu autor na myśli np. niewystarczające uwzględnienie historiografii antycznej, roli Goethego (zresztą negatywnej) w dziejach realizmu niemieckiego, pomijanie kluczowych nazwisk literatury angielskiej, takich jak Wordsworth, Coleridge, Jane Austen. Akcentuje natomiast prekursorskie pomysły Auerbacha: dostrzeżenie (niezależnie od Bachtina) wielogłosowości u Rabelais’go, posługiwanie się semantyką przestrzeni w analizach Balzaka i Flauberta, rozwijanie problemu „historycznego perspektywizmu” u Szekspira. Może najbardziej interesująca jest obserwacja wydobywająca paradoksalną analogię między Dantem a Zolą. Gdy u Dantego „poszczególne portrety osób niepostrzeżenie odrywają się od swej funkcjonalności wobec myślenia chrześcijańskiego, to tu [u Zoli] cały cykl powieściowy staje się ostatecznie alegoryczną »figurą« ideologii deterministycznej, a wszelka »realistyczna« reprezentacja zamienia się w nową »moralistyczną« alegorię świata” (s. 262). Taka ideologiczna interpretacja Zoli, który według Auerbacha miał być wzorcem mieszania stylów, twórcą wiążącym wzniosłość z wulgarnością i drobiazgowość z sensem głębszym, pozostaje jednak w sprzeczności z właściwą autorowi *Mimesis* tendencją do ujmowania realizmu jako domeny niekonsekwencji i różnorodności stylowej. Wywiedzenie bowiem wyrazistej ideologii deterministycznej z chaotycznej mnogości faktów zdaje się świadczyć o apriorycznej niemożności ucieczki od sensu, a zatem o nieprawdopodobieństwie zbudowania estetyki opartej na przeciwieństwach i mieszaniu stylów. Zgodnie z tym rozumowaniem Auerbachowska próba określenia realizmu staje się w ujęciu komentatora utopią.

Stanowisko takie odpowiada w przybliżeniu sądom, jakie sam Auerbach wypowiedział w *Epilogomenach do „Mimesis”* („Romanische Forschungen” 1954, t. 65) już po wydaniu swego dzieła. Odżegnywał się tam zarówno od posługiwania się ostro zdefiniowanymi pojęciami, jak i od tworzenia uogólnień naukowych. Postulował w zasadzie postępowanie idiograficzne, operujące pojęciami ogólnymi bardzo ostrożnie, jedynie w celu uniknięcia wyraźnych nieporozumień. Uwzględniając intencje Auerbacha autor artykułu zwraca uwagę, że w *Mimesis* mieszczą się nader rozmaite wyobrażenia o realizmie. Związane są one zwłaszcza z powieścią XIX-wieczną, ale odnoszą się również do średniowiecznej alegorezy, do renesansowej koncepcji człowieka, do XVII-wiecznego klasycyzmu, a także do XVIII-wiecznej literatury „czulej” i oświeceniowej. Samo natomiast pojęcie *mimesis* wiązał komentator przede wszystkim z historycznymi uwarunkowaniami, jakie przyniósł wiek XIX. Takie liberalne i wolne od naukowej precyzji pojmowanie dzieła Auerbacha, oparte zresztą na wypowiedziach samego autora, prowadzi badacza do traktowania go jako człowieka w stylu Montaigne’a – myślącego samoistnie, z dala od erudycyjnych uzależnień. Dlatego budując dystans między *Mimesis* a wyzutą z cech człowieczeństwa profesjonalną naukowością, stwierdza: „*Mimesis* jest książką, którą – działając w sposób w pełni świadomy – napisał konkretny człowiek w pewnym określonym położeniu: na początku lat czterdziestych. Książka ta jest darem i spuścizną; dyskusje nad nią długo się jeszcze nie zakończą” (s. 269).

Claudia Liebrand, *Briefromane und ihre „Lektüeranweisungen“: Richardsons „Clarrissa“, Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“, Laclos’ „Les Liaisons dangereuses“* [„Instrukcje lektury” powieści w listach: Richardsons *Klaryssa*, Goethego *Cierpienia młodego Wertera*, de Laclos *Niebezpieczne związki*]. „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft”. Hrsg. Horst Rüdiger. 1997, H. 2.

Zgodnie z ogólnym charakterem pisma „Arcadia”, omawiane studium nosi znamiona prac komparatystycznych. Dokonywane w nim porównania prowadzić mogą do szczególnie wyrazistych rezultatów badawczych, gdyż poddane analizie dzieła reprezentują ten sam gatunek literacki i pochodzą z tej samej epoki. Specyficzną jednak cechą uprawianej tu komparatystyki jest orientacja na typy recepcji, jakiej przedmiotem są rozważane teksty. Tak więc praca Claudii Liebrand należy do istniejącego od dawna, zwłaszcza w Niemczech, nurtu estetyki recepcji.

Podstawowym kryterium umożliwiającym tworzenie typologii powieści w listach z uwagi na sposób jej recepcji jest preferencja – jako optymalnej formy odbioru – lektury bądź jedno-, bądź wielokrotnej. Zdaniem autorki, istnieją bowiem pewne przesłanki, które powodują, że „właściwa” lektura *Klaryssy* lub *Cierpień młodego Wertera* przebiegać musi dwufazowo, gdyż dopiero po przewyciężeniu ułomności odczytania pierwszego osiąga się w lekturze powtórnej pożądaną efekt. Natomiast wobec *Niebezpiecznych związków* aktualna jest zasada przeciwna: jedynie wartościowy jest tu odbiór w lekturze pierwszej, wszelka dalsza nie jest potrzebna do uzyskania oczekiwanych rezultatów.

Rozpatrywanie recepcji *Klaryssy* daje szczególnie dogodną okazję do prześledzenia dialogu (rzeczywistego) autora powieści z publicznością, ponieważ umożliwia to zachowana dokumentacja. Podstawowym tematem owego dialogu jest przeciwstawienie odbioru określanego jako „empatyczny”, prowadzący do swoistego identyfikowania się czytelnika z bohaterami (w przypadku tematyki erotyczno-sentymentalnej jest to zjawisko nader częste), oraz postulowanej przez autora lektury alegoryzującej, wydobywającej z utworu pouczenia moralne. W opinii czytelniczek, które reprezentowała lady Bradshaigh prowadząca korespondencję z Samuelem Richardsonem, nie należało oczekiwać od pisarza tak przecież pełnego łagodności, pogody i czułości, by dostarczał satysfakcji czytelniczkom chcącym wylewać łzy nad tragicznym zakończeniem *Klaryssy*. Na opinii takiej zaważyć miała sprzeczność między „horyzontem oczekiwania”, który został u odbiorców *Klaryssy* wcześniej już uformowany przez lekturę poprzedniej powieści Richardsona *Pamela, albo cnota nagrodzona*. Rozwiązanie *Pameli* przynosiło bowiem *happy end*: nawrócenie grzesznego uwodziciela i szczęśliwy ożenek z bohaterką. Takiego biegu spraw życzyłyby sobie lady Bradshaigh także w *Klaryssie*; w dalszej korespondencji z Richardsonem naszkicowała nawet projekt zakończenia powieści. Autor *Klaryssy* wszakże w toku wielokrotnych kontaktów z czytelniczkami postulował lekturę zupełnie odmienną. Nie liczył się bynajmniej z oczekiwanymi satysfakcjami szczęśliwego zakończenia utworu i nie projektował zaspokojenia dążeń do empatii odbiorców z bohaterami literackimi. Pisał w jednym z listów: „Jeśli dzieło moje ma być traktowane jak powieść, to życzeniem moim było, aby ta powieść o charakterze religijnym mogła zdziałać coś dobrego” (cyt. na s. 315). Tak więc *Klaryssa* miała, zdaniem autorki rozprawy, stanowić *sermon disguise*. Realizację tego celu widział pisarz w możliwości traktowania utworu jako alegorezy, tj. przypowieści o bohaterskim wytrwaniu w nocy aż do śmierci. Zaniepokojony odmiennymi reakcjami na swoje dzieło, próbował w kolejnych rozszerzonych edycjach pozbawić negatywnego bohatera powieści – Lovelace’a – wszelkich zalet i podkreślał jego diaboliczną naturę. Dla większej klarowności moralizatorskich intencji dołączył w dalszych wydaniach indeks listów składających się na powieść tak ułożony, by wyraźnie rozgraniczać dobro od zła w każdym fragmencie utworu. Nie na wiele się to jednak zdało. Odbiorcy nie pozwalali się nakłonić do czytania alegoryzującego, nie rezygnowali z lektury współczującej i odbierali *Klaryssę* „niby nowoczesną powieść psychologiczną, której Richardson bynajmniej nie zamierzał napi-

sać” (s. 351) – konkluduje autorka studium. Taki rezultat rozważań nad recepcją utworu jest – dodać można – interesujący ze względu na częstą u historyków powieści skłonność do doszukiwania się w dziejach tego gatunku możliwie wczesnych śladów „realizmu psychologicznego” widocznego tam nawet, gdzie dominowały treści ideologiczne. Takim tendencjom badawczym, co wynikałoby z omawianej pracy, odpowiadałyby raczej rzeczywiste dzieje recepcji powieści w listach niż obraz intencji ich niektórych twórców.

Śledzenie dziejów recepcji *Cierpień młodego Wertera* nie opiera się na tak efektywnym materiale, jakim może być wymiana poglądów na lekturę właściwych autorowi i jego czytelnikom. Jednak i tu uchwycić można konflikt między różnymi stylami dawnych lektur tej powieści: po jednej stronie występowała bowiem dążność do dydaktycznego bądź empatycznego pojmowania utworu, po drugiej zaś – do cenięcia jego walorów czysto estetycznych, co sprowadzić by można do traktowania go jako realizacji „prawdziwej” *mimesis*. Istnieją liczne dowody na odczytywanie przez współczesnych powieści Goethego jako erotyczno-terapeutycznej przestrogi oraz swoistego *remedium*. Istotniejsze zapewne były takie lektury, których przesłankę stanowiła jednolitość perspektywy narracyjnej właściwa owemu utworowi. Od wielu innych powieści w listach odróżnia bowiem dzieło Goethego „jednoautorskość” wszystkich listów. Dzięki temu *Cierpienia młodego Wertera* prezentują się jako seria narcystycznych w wysokim stopniu wyznań, uwarunkowanych zresztą specyficznymi ukierunkowanymi relacjami z lektury Homera i Ossjana. I tu otwierają się możliwości dla czytelników znajdujących upodobanie w identyfikowaniu się z bohaterem operującym wyrazistą i łatwą do imitacji wizją świata. Opis tego zjawiska przedstawia autorka studium wzorując się na rozważaniach Hansa Roberta Jaussa na temat „modeli identyfikacji” z bohaterem literackim.

Zarówno lektura o charakterze dydaktycznym, jak i empatycznym nie była – informuje Liebrand – zgodna z intencjami Goethego wyrażonymi co prawda po latach, ale bardzo dobitnie. W *Zmyśleniu i prawdzie* czytamy, że w lekturze *Cierpień młodego Wertera* „ujawnił się stary przesąd, zgodnie z którym waga drukowanego słowa powodowała przypisywanie książce zamiaru dydaktycznego, a przecież samo przedstawianie prawdy nie ma tego na celu. Takie przedstawienie nie przynosi ani pochwały, ani nagany, pokazuje jedynie nastroje i działanie we właściwym im porządku” (cyt. na s. 352). Niebezpieczeństwo lektury ukierunkowanej dydaktycznie, a także identyfikująco-empatyckiej, zażegnane być mogło, jak dowodzi autorka, przez odrzucenie monoperspektywiczności nazbyt ujednoznaczniającej sensy powieści. W pewnym, choć niewielkim, stopniu zabiegu tego dokonał Goethe w drugim wydaniu *Cierpień młodego Wertera* (1787), wprowadzając kokieterijną scenę „flirtu” Lotty z kanarkiem. Ten epizod utrzymany w nieco frywolnym stylu rokoka zabarwił całość tekstu ironią, rozpraszając nieco jednostajną atmosferę powagi i współczucia. Owa druga redakcja powieści miała warunkować powtórna, właściwszą lekturę, w której na pierwszy plan powinny wysunąć się komplikacja i artystyczny charakter („*Kunstcharakter*”) świata przedstawionego w utworze.

Sprawa recepcji *Niebezpiecznych związków* Pierre’a Ambroise’a François Choderlosa de Laclos rysuje się zdecydowanie inaczej niż problem odbioru obu omawianych powieści w listach. Dlatego choćby, że jest to powieść poliperspektywiczna, którą tworzy spleciona sieć listów różnych nadawców do różnych adresatów. Czytelnik zmuszony jest do nieustannej zmiany postawy i trudno tu mówić o jakimś „modelu identyfikacji”. Do zmienności postaw, jakie zajmuje czytelnik, przyczynia się też brak wyraźnego uporządkowania chronologicznego, co wpływa na aktywność odbiorcy. Mimo że losy niektórych postaci (np. pani de Tourvel) budzić mogą współczucie, niepodobna *Niebezpiecznych związków* uważać za dzieło stawiające jakąkolwiek tezę moralizującą, która wynikałaby z rozróżniania postaci negatywnych i pozytywnych. Przeciwnie: przebywa-

my tu w świecie demaskującym jako pozorną dychotomię czynów moralnych i niemoralnych. Sytuację tę stwarza wszechogarniająca hipokryzja niszcząca autentyczność uczynków. W przeciwieństwie do *Klaryssy* i *Cierpień młodego Wertera* nic nie wskazuje w *Niebezpiecznych związkach* na autorskie intencje naprowadzania czytelnika na lekturę „właściwą”. Nie czynią tego ogólniki zawarte zarówno w *Avertissement de l'éditeur*, jak i w *Préface du rédacteur*, w sposób niezdecydowany stawiające problem autentyczności (dokumentarności) czy romansowej fikcjonalności przytaczanej korespondencji. Czytelnik tej powieści pozbawiony jest wszelkiego auktorialnego głosu objaśniającego typ lektury. W tej sytuacji – w przeciwieństwie do wielofazowego odbioru utworów Richardsona i Goethego – odbiór *Niebezpiecznych związków* jest jednofazowy: od razu właściwy, tj. „estetyczny”. Wydaje się paradoksem, że utwór de Laclos, o wiele bardziej konstrukcyjnie zawiły niż teksty dwóch wcześniejszych autorów, określony jest jako w istocie bardziej czytelny i jednoznaczny. Sądzić by można, że taka kwalifikacja wynika stąd, iż dysponując materiałami dotyczącymi recepcji *Klaryssy* i *Cierpień młodego Wertera* nie rozporządza autorka podobnymi w odniesieniu do dzieła de Laclos i z owego braku czyni specyficzną cechę jego odbioru. Motywacja jest tu jednak inna. *Niebezpieczne związki* traktowane są w omawianej pracy nie jako „historia w listach, lecz jako historia w listach na temat listów” (s. 364). Innymi słowy: badaczka twierdzi, że tworząc powieść, w której reżyseria zdarzeń spoczywa w ręku markizy de Merteuil i kawalera de Valmont, de Laclos sytuuje czytelnika nie w pozycji bezpośredniego receptora zdarzeń opowiedzianych czy wyrażanych w listach, lecz w pozycji widza w teatrze reżyserowanym przez parę dawnych kochanków. Taka konstrukcja ma likwidować możliwość empatycznego udziału w tym, co przecież nie jest ukazywane w sposób mimetyczny, lecz jedynie kreatywnie reżyserowane. Dzięki temu, jak czytamy, „tekst de Laclos poddaje refleksji i krytyce istotny dla powieści w listach aksjomat bezpośredniości, jak i zasadę recepcji uczuciowo zaangażowanej” (s. 364). Można wszakże na zakończenie zwrócić uwagę na to, że sposób porównywania wszystkich trzech typów powieści w listach traci wiele na wartości w sytuacji, gdy dwie analizy wprowadzają relacje między realnymi autorami a rzeczywistymi czytelnikami, trzecia natomiast porusza się na terenie immanentnych struktur nadawcy i odbiorcy. Co do pojęcia odbiorczego dystansu i postulatów uwalniania się od empatii pozostaje zaś autorka pod wyraźnym, choć nie nazwanym wpływem dramaturgii Bertholda Brechta.

Renate Lachmann, *Kalligraphie, Arabesque, Phantasma. Zur Semantik der Schrift in Prosatexten des 19. Jahrhunderts* [Kaligrafia, arabeska, fantazma. Przyczynek do semantyki pisma w XIX-wiecznych tekstach prozatorskich]. „Poetica” 1997, H. 3/4.

Zacznijmy od cytatu, który wyjaśnia istotne intencje omawianej pracy: „Grafofilia ostatnich lat jest dokumentem nie tylko – niewolnego od nostalgii – zainteresowania zapowiadającym się schyłkiem »Galaktyki Gutenberga«, lecz przynosi sposób myślenia, w którym gra i magia przeciwstawiają się logocentrycznej powściągliwości i temu, co Derrida określa jako »*effacement du signifiant*«. Ów sposób myślenia stanowi przeciwieństwo zjawiska ekonomizacji i desakralizacji pisma jako znaku, jest zaprzeczeniem jego uwolnienia się od wszelkich zobowiązań, by pełnić tylko funkcję linearnego zapisu (s. 455). Tematem pracy ma być zatem rozważanie samego pisma poza jego logocentrycznymi uwarunkowaniami, ale w zamian za to w łączności z określającymi to pismo „zobowiązaniem” składającymi się na swoiste *sacrum*. Dla uniknięcia nieporozumienia warto zaznaczyć, że nie chodzi tu o specyficzne funkcje pisma, jakie przydają mu twórcy kaligramów lub artyści czyniący kompozycję strony albo jakoś czcionki ważnym elementem wyrazu. Idzie o ujawnianie wartości i sił tkwiących w piśmie „normalnym”, a także o ukazanie waloru samego aktu pisania.

Te siły i wartości dostrzegali ci z piszących, dla których zapis pełnił równocześnie funkcje znaku i oznaczanego, a więc kaligrafowie, letryści, wszyscy traktujący pismo jak

ornament czy arabeskę. A zwłaszcza ci, którzy literę uważali za element alfabetu jako systemu będącego np. magicznym odpowiednikiem ładu kosmicznego. W związku z tym bywało tak, że „litery przynosiły te treści, które tekst przemilczał” (s. 468). Jako przykład wskazuje autorka hebrajskie „*Aleph*” występujące w opowiadaniu Borgesa pod tym tytułem, a obszernie omawia funkcję litery „A” w powieści Nathaniela Hawthorne’a *Szkarłatna litera*.

Osobliwą rolę czynności pisania ukazuje badaczka odwołując się do dwu opowiadań Gogola: *Plaszcz* i *Zapiski wariata*. Dla bohaterów tych opowiadań sama czynność kopiowania, będące ich zawodem, ma charakter rytualny, jest źródłem radości i użyzka sensu istnieniu. Omyłka w kopiowaniu, wszelkie odstępstwo od literalnego odtworzenia powierzonego tekstu to dla Akakija – bohatera *Plaszcza* (podobnie jak dla sekty starowierców) – forma odstępstwa porównywalna z heretyckim odejściem od absolutnie niezmiennalnej litery świętego tekstu. Istnieje bowiem głęboka różnica między ustalonym tekstem pisanym a płynnym i chwiejnym tekstem mówionym, co wyraża się w nieudolności Akakija w wypowiedzaniu się ustnym. Symbolem centralnej roli pisma i pisania w jego świecie jest powstanie w wyobraźni Baszmaczkińskina splotu myśli o czynnościach profesjonalnych z marzeniami o nowym płaszczu. Utrata płaszcza oznacza zarazem kres pracy Gogolowskiego bohatera i jego śmierć.

Wielostronną problematykę pisma i pisania wyklada autorka na materiale *Idioty* Dostojewskiego, odwołując się zwłaszcza do znanego monologu księcia Myszkina. Poglądy Myszkina, fanatyka kaligrafii, na pismo ukształtowane zostały przez odwieczną tradycję piśmienną klasztorów prawosławnych. Zgodnie z nią wszystko, co wiązało się z pisaniem – oczywiście przede wszystkim tekstów religijnych – mieściło się w aurze dostojności i rytuału. Teksty takie miały charakter dokumentów stanowiących nie tylko przekazniki treści, ale mających wagę jako specyficzne przedmioty doniosłe w swej fizycznej, ściśle unormowanej postaci i wykonane ze szczególnym obrzędowym kunsztem. Zdaniem Myszkina, różne „charaktery” (czyli litery) pisma odpowiadają różnym jego funkcjom i kręgom obiegu, np. kancelaryjnego czy wojskowego, i nie mogą być wymiennie stosowane. Przede wszystkim zaś zachodzi szczególna nieprzekładalność cyrylicy na alfabet łaciński: „Nadałem francuski charakter rosyjskim literom, co jest trudne” – mówi Myszkina (cyt. na s. 469). Mamy tu do czynienia z przekodowaniem zjawisk kultury wschodniej na ich odpowiedniki zachodnioeuropejskie. Alfabetów nie są tu obojętnymi systemami kodowymi, lecz konotują różne układy religijne, moralne i społeczne. Pogląd wyrażony przez Myszkina odpowiadał ogólnemu przekonaniu Dostojewskiego, że pismo stanowi formę samoprezentacji kultury. Przykładem takiej zależności ma być różnica między pismem kreślonym starannie i z wolna (co jest właściwe tekstom religijnym), pismem, w którym litery stawiane są w luźnym porządku, a pospieszną i czysto instrumentalną kursywą („*Schnellschrift*”). Na ten temat pisze autor rosyjskiej „grafozofii”, Nikołaj Fiedorow: „tak jak ludzie tracą swą indywidualność, gdy skupiają się w tłumie, tak i litery w kursywie gubią swe różnice i stapiają się ze sobą” (cyt. na s. 485).

Szczegółnej okazji do rozpatrywania pisma poza jego czysto komunikacyjną funkcją dostarczają badaczce analizy rękopisów Dostojewskiego. Na marginesach tekstów literackich lub na osobnych kartach można tam znaleźć np. szkice podobizn takich postaci, jak Cervantes czy Rossini, jakichś figur (zapewne z powieści pisarza), rysunki fragmentów architektury gotyckiej lub cerkiewnej, przede wszystkim zaś pojedyncze litery starannie kreślone antykwą albo cyrylicą, a także z wielkim jakby upodobaniem przepisywane nazwy miejscowości lub imiona osób. Owe marginalia Dostojewskiego traktuje autorka jak arabeski, tj. konglomeraty różnych form artystycznych, wolne od zadań mimetycznych, uderzające raczej tendencją do konfrontacji kultur Orientu i Zachodu w dziedzinie literatury oraz stylów architektury.

W tradycji, którą reprezentują Gogol i Dostojewski, pismo jako znak skonwencjonalizowany i jakby oczyszczony z tego, co nieistotne, nie pełniło li tylko funkcji ozna-

czania. Przeciwnie: działało swą nieusuwalną i nie podlegającą wymianie materialnością, mieściło się zatem w kręgu zjawisk pokrewnych magii. Aby rozwinąć ten aspekt funkcji pisma, dokonuje badaczka śmiałego zabiegu teoretycznego: przenosi się z obszaru prawosławia na teren pod względem dogmatycznym i rytualnym krańcowo różny – w krainę amerykańskiego purytanizmu z połowy wieku XIX, reprezentowanego przez autora *Szkarłatnej litery*. Zgodnie z tytułem, treść tej książki koncentruje się na literze w jej materialnej postaci. Skoro jednak mentalność społeczeństwa w owej powieści ukazanego uwarunkowana jest zasadami purytanizmu, to właściwy mu sposób posługiwania się znakami winien posiadać cechy charakterystyczne. Znak bowiem – przede wszystkim biblijny – jest tu jedynie czymś widocznym, za czym kryje się coś tajemnego i doniosłego. Rozszyfrowanie go wynikać ma z logocentrycznej konwencji, a jego kształt, zgodnie z purytańską zasadą ikonoklazmu, ma być wolny od zbędnej, a co najmniej niefunkcjonalnej komplikacji i ornamentacyjności oraz osadzony w jednym tylko systemie semiotycznym.

Nie można tego wszakże powiedzieć o znaku będącym punktem centralnym powieści Hawthorne'a. Jest nim litera „A” wyhaftowana na gorsecie młodej bohaterki powieści. O tak usytuowanej literze „A” wiadomo, że stanowi ona znak inicjalny słowa „*adultery*” denotującego wiarołomstwo i że zwyczaj purytański nakazywał piętnować w ten sposób niewierne żony. Informacja ta wszakże nie została podana w tekście powieści *expressis verbis*, a zdrożne postępowanie nosicielki owej litery nie jest jasne dla mieszkańców osławionej miejscowości Salem w stanie Massachusetts. Owo „A” wiązać zresztą można z wyrazami o negatywnych konotacjach, jak „*apple*” (dzięki biblijnym skojarzeniom) czy „*art*” (na zasadzie purytańskiego potępiania sztuk). Ponadto znaczenie litery „A” uwarunkowane jest tu synkretyzmem semantycznym: występuje ona nie tylko jako ozdoba odzieży, ale też jako stygmat na ciele lub napis na niebie. Jej trójkątny kształt przywodzi na myśl schemat budowy ciała dziewczynki – owocu „grzechu” – lub schemat trójkowego stosunku matki, ojca i córki. Te wielorakie uwarunkowania są źródłem różnorodnej interpretacji znaku „A”, który odnosić można zarówno do relacji międzyludzkich, jak do ingerencji sił pozaempirycznych oraz do układów astrologiczno-alchemicznych. W rezultacie tak rozbudowanej i swobodnej semiozy dochodzi do zatarcia ostatecznego sensu znaku.

Polisemiologiczne uwikłanie litery „A”, jej efektowny i dekoracyjny wystrój sprawiają, że można poczytać ów znak za rodzaj bogatej i formalnie złożonej arabeski. Autorka powołuje się tu na formułę Friedricha Schlegla, który uznał arabeskę za „najstarszą i pierwotną formę ludzkiej fantazji” (cyt. na s. 491). Taka „arabeskowa” koncepcja centralnego znaku powieści pozwala ujrzeć w nim dominację tego, co obrazowe, fizycznie rozbudowane, wyposażone w siłę magiczną – nad konwencjonalnie określoną znaczeniowością podbudowaną tendencjami ikonoklastycznymi. Struktura stworzonego przez Hawthorne'a „A” zaprzecza obyczajom semantycznym purytanizmu i wykazuje pewną bliskość wobec tradycji prawosławia. W obu przypadkach występować ma bowiem zjawisko „*effacement du signifiant*” na rzecz autonomizacji znaku. Być może jednak trudno mówić o tożsamości problematyki obu części rozprawy. W pierwszej występuje przecież próba ogólnej analizy semantyki pewnych typów pisma. Druga pokazuje destrukcję znaczenia napisu i koncentruje się na owym zjawisku jako w najwyższym stopniu fascynującym.

Ursula Link-Heer, *Doppelgänger und multiple Persönlichkeiten. Eine Fascination der Jahrhundertwende* [Sobowtór i wieloraka osobowość. Fascynacja przełomu wieków]. „Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft”. Hrsg. Horst Rüdiger. 1996, H. 1/2.

Negatywnym punktem odniesienia pracy są analizy zjawiska sobowtóra jako „literackiego motywu”. Postępując drogą takich analiz wyróżnić można np. komediowy motyw bliźniactwa, mitologiczny temat Amfitriona czy Narcyza lub nowe zastosowanie

toposu sobowtóra w znanych powieściach Adalberta von Chamisso czy Oskara Wilde'a¹. Autorka poruszając się w kręgu myśli Michela Foucaulta uchyla się od analizowania faktów z góry danych lub skonstruowanych poprzez „epistemy”, zmierza zaś w kierunku refleksji nad całościami dyskursywnymi. I to interdyskursywnymi, sobowtór bowiem jest przedmiotem zainteresowania zarówno literatury (i wszelkich sztuk), jak i medycyny, zjawiskiem, które nabrało szczególnej aktualności na przełomie XIX i XX wieku, w okresie „modernistycznej nerwowości”.

Swoisty zespół dyskursywny – fascynację dyskursem wokół sobowtóra – można porównać z fascynacją świętością lub seksem. Badania o podłożu medycznym już w XIX wieku poszły w tym zakresie bądź drogą naukowej eksperymentalnej psychofizjologii, bądź drogą różnorodnych kontaktów ze spirytyzmem. Autorka przytacza ważną i mogącą stanowić standardowy punkt wyjścia klasyfikację H. F. Ellenbergera podaną w pracy *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry* (London 1994). Klasyfikacja ta uwzględnia: 1) osobowości wielorakie („multiple”) w wymiarze symultanicznym; 2) osobowości wielorakie w sukcesji czasowej: a) rozpoznające obustronnie („mutually”) swoje fazy, b) nie rozpoznające swych kolejnych faz, c) rozpoznające swe fazy w sposób jednokierunkowy; 3) osobowościowe powiązania („clusters”) (s. 277).

Stosując różnorodne metody obserwacji i eksperymentu prowadzono badania nad sobowtorem, zwłaszcza we Francji, na przełomie ostatnich dwu wieków. Wtedy właśnie w związku z zaobserwowaniem zjawiska *déjà vu* pojawiła się cała fala opisów przypadków anomalii osobowościowych. Już przed pierwszą wojną światową opierając się na wybranych przypadkach zgromadzono obfity materiał i sklasyfikowano go w sposób zbliżony do wspomnianej tu metody. W myśl takiej klasyfikacji fikcyjny przypadek ukazany w opowiadaniu Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* dałby się określić jako alternacja dwu osobowości całkowicie różnych, wymienających się przeemiennie, przy zaniku w obu fazach pamięci fazy poprzedniej.

Wśród dużej liczby przypadków badanych metodami mniej lub bardziej naukowymi zwrócić wypada uwagę na kilka ważnych z punktu widzenia historii literatury. Jeden z nich to przypadek (z r. 1898) „Emila X” opisany przez profesora higieny Adriana Prousta, ojca pisarza – przykład sobowtóra przejawiającego się w nierównoczesnym występowaniu dwu różnych osobowości oraz zaniku pamięci każdej z nich w okresie aktualizowania się drugiej. Inny przypadek (z r. 1899) ma charakter wyraźnie literacki, gdyż występował w rozwijanej przez kobietę-medium opowieści o jej życiu – kolejno jako: indyjskiej księżniczki (dysponującej pseudosanskryckim tekstem, zbadanym zresztą przez Ferdinanda de Saussure'a), znawczyni życia na Marsie, wreszcie – królowej Marii Antoniny. Badania psychologów poszły w tym przypadku w kierunku lekturowych kompetencji medium, autorka omawianej pracy mówi zaś o badaniach intertekstualnych *avant la lettre*. Można by zresztą, jak to czyni Link-Heer, nawiązywać też do praktyk anagramatycznych, o których wspominał już de Saussure, a którym sens intertekstualny nadała Julia Kristeva.

Problem względnie sprawnego wiązania ze sobą różnych tematów i, co istotne, różnych stylów odpowiadających różnym osobowościom nabiera szczególnej wagi, gdy wysunie się hipotezę, iż syn profesora Prousta, Marcel – może nie bez wpływu ojcowskiej praktyki lekarskiej – uprawiał w szerokim zakresie to, co opisywał jako „*pastiche volontaire*”, tj. sztukę świadomej imitacji stylistycznej, a także wchodzenia w cudzą osobowość. Autor *W poszukiwaniu straconego czasu* twierdził jednak, że jego zamiar polegał na tym, by „pisać imitacje z góry zamierzone, aby w ten sposób uchronić się przed uczynieniem całego swego życia imitacją mimowolną” (cyt. na s. 289). W oświad-

¹ W ten sposób ujmuje „temat” sobowtóra w dobrze znanej w Niemczech książce E. Frenzel (*Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Wyd. 3. Stuttgart 1988).

czeniu takim odczuwa się lęk przed utratą osobowości (np. pod wpływem Balzaka czy Flauberta), a zarazem poniekąd akceptację teorii sobowtóra jako „automatyzmu psychologicznego”, któremu ulega się bezwiednie, a przed którym bronić się można uprawiając „*pastiche volontaire*”. Zainteresowanie Marcela Prousta pastiszem wyrażało się we wcześniejszej wspomnianej już serii utworów tego typu, wracało zaś później w jego wielkim cyklu powieściowym². W tomie ostatnim włożył np. w usta doktora Cottarda fragment stanowiący pastisz *Dziennika Goncourtów*³. Związane z tworzeniem pastiszu poczucie wielorakości osoby ludzkiej przejawiać się miało szczególnie w *Nie ma Albertyny*, gdzie obsesją narratora staje się wielość „twarzy” utraconej kochanki: „winien był – czytamy – zapomnieć nie jedną, lecz niezliczone Albertyny”⁴. Posuwając się dalej, mówić można o dysocjacyjnym stosunku do normalnej osobowości ludzkiej przejawiającym się w całej twórczości Prousta. Autorka rozprawy powołuje się tu na Waltera Benjamina, który nazwał Prousta największym w nowszej literaturze „burzycielem idei osobowości” (cyt. na s. 291).

Z innych przykładów zainteresowania osobowością wieloraką na uwagę zasługuje relacja o eksperymentatorskim pomysle Gertrudy Stein, która w trakcie lektury powieści dokonywała „automatycznego” zapisu słów mówiącej jakoby przez nią innej osoby. Wzmianka należy się oczywiście „*écriture automatique*” surrealistów, a także działalności Raymonda Roussela, który pisząc pastisze czynił zarazem swą działalność przedmiotem obserwacji i sytuował się na granicy między mimowolnością a świadomością tej operacji zmierzającej do podwojenia własnej osoby.

Link-Heer krótką tylko wzmiankę poświęca zainteresowaniom fenomenem sobowtóra w okresie przemijającej już fascynacji tym zjawiskiem. Odnotowuje tytuły niektórych czasopism niemieckich poruszających ów temat: „Brigitte”, „Zeit”, „Nervenarzt”. Informuje o bogactwie amerykańskiej literatury, która traktuje o MPD, czyli Multiple Personality Disorder. Aktualność tematu jest w niej bliska żywotności problematyki dotyczącej zjawiska transseksualności. Około roku 2000 wystąpić ma, według autorki, proliferacja takich zainteresowań, a udział analiz literaturoznawczych okaże się w przyszłości szczególnie cenny.

Kazimierz Bartoszyński

² Zob. M. P. Markowski, *Proust – sztuka pastiszu*. „Literatura na Świecie” 1998, nr 1/2.

³ Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 7: *Czas odnaleziony*. Warszawa 1960, s. 36–37 (tłum. J. Rogoziński).

⁴ *Ibidem*, t. 6: *Nie ma Albertyny*, s. 82 (tłum. M. Żurowski).