

Kazimierz Bartoszyński

"Kalligraphie, Arabeske, Phantasma :
zur Semantik der Schrift in
Prosatexten des 19 Jahrhunderts =
Kaligrafia, arabeska, fantazma :
 przyczynek do semantyki pisma w
XIX-wiecznych... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/1, 239-243

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

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, będąc 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 Baszmaczkiina 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 purytyzmu 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 purytyzmu, 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 określone znaczennością podbudowaną tendencjami ikonoklastycznymi. Struktura stworzonego przez Hawthorne'a „A” zaprzecza obyczajom semantycznym purytyzmu 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).