

MAŁGORZATA BOGACZYK-VORMAYR

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filozofii
e-mail: bogaczyk@amu.edu.pl

Szaleństwo jako metafora. Interpretacja opowiadania *Der Sandmann* E.T.A. Hoffmanna¹

Dlaczego zasypiając lub budząc się, tak często myślę o szaleństwie?

E. T.A. Hoffmann²

O samotności, ciszy i ciemności nie możemy powiedzieć nic innego, niż iż są to naprawdę te momenty, z którymi w przypadku większości ludzi wiążą się ich niepokonane do końca dziecięce lęki.

Sigmund Freud³

Abstract. *This comprehensive paper is an analysis of the myth of Sandmann and the allegorical motive of the father and son relationship in the literature started by J.W. von Goethe and H.Ch. Andersen, then in “The Sandmann” by E.T.A. Hoffmann, also in W. Shakespeare, W. Wordsworth, J. von Eichendorff, H. James, P. Auster, and B. Kirchoff. In my interpretation „Der Sandman” is a story about the childhood trauma of sexual abuse*

¹ Pierwotna wersja tego artykułu powstała jako wykład w ramach seminarium prof. Marii Janion „Odnawianie znaczeń. Literatura XIX i XX wieku” w SNS PAN i w IBL PAN, była następnie dostępna online na stronie periodyku „verte” (okres dostępu: październik 2009 – marzec 2010).

² G. Wittkopp-Ménardeau, *E.T.A Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1992, s. 382 (tłum. własne).

³ S. Freud, *Das Unheimliche*, w: idem, *Gesammelte Werke*, B. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1972 (4. Auflage), s. 268 (tłum. własne).

(of Nathanael). The most innovative aspect of my interpretation is the analysis of the role of women figures, e.g. the Nathanael's mother, and as the result of this, I give a definition of narcissism as trauma of abandonment (not as simple egocentrism). I do polemize with the thesis on "illness as metaphor" and about Freud's interpretation of Nathaniel-Character. The reminder of the article is organized in five parts: (1) Introduction: The Myth of Sandman, (2) Melancholy – Living in mourning, (3) Narcissism – mourning for Mother, (4) Madness – mourning for Father, (5) Conclusion: Nathaniel, or the End of Metaphor.

Keywords: Romanticism, Sandmann, melancholy, illness, madness, narcissism, trauma, metaphor, myth, E. T.A. Hoffman, S. Freud, B. Kirchoff, S. Sontag

Wprowadzenie: Mit Sandmanna

Der Sandmann (polski tytuł w tłumaczeniu Felicjana Felińskiego: *Piaskun*) to jedna z *Nocnych opowieści* (*Nachtstücke*) E. T.A. Hoffmanna, napisana w roku 1815, a dokładnie, jak sam autor opatrzyl manuskrypt: 16.11.1815, ukończona o godzinie pierwszej w nocy. Świadomy, jak zapewniał Hoffmann, zabieg pisania nocą miał stanowić nawiązanie do romantycznego motywu języka nocy, metafory odsłonięcia, obcowania z duchami, metafory uczuć, wypieranych pragnień i namiętności.

Nocna opowieść wpisuje się także w metaforykę romantycznego listu pisanego nocą. Wyrazem takiego zamysłu jest już sam początek opowiadania: Nathaniel, główny bohater, pisze nocą list, w którym opowiada o śmierci ojca, najważniejszym wydarzeniu jego dzieciństwa, oraz o zdarzeniu niedawnym, które wywołało w nim falę wspomnień z dzieciństwa. Zestawienie irracjonalności nocy i racjonalności dnia podkreśla informacja, że wspomnienia wywołane zostały w środku dnia, o godzinie dwunastej, dość prozaicznym, zdawałoby się, spotkaniem. Od razu jednak wprawny czytelnik tzw. opowiadań strasznych i fantastycznych ma zwrócić uwagę na podaną przez Nathaniela datę: wydarzenie ma miejsce w południe, ale 30 października – ta dość zabawna upiorność ukryta w różnych niezbyt tajemniczych detalach opowiadania (np. słówka Coppola – „jamy oczu”, *Augenhöhle*, albo Klara/Clara – jasna, jasno myśląca etc.) stanowi wszak o doskonałym rozeznaniu Hoffmanna w prekursorskiej literaturze współczesnych mu autorów *mystery fiction*. Podobne motywy znajdziemy nieco później u Edgara Allana Poe⁴.

W opowiadaniu Hoffmanna noc nie należy do narratora, lecz do bohatera: Nocą Nathaniel pisze wiersze, nocą czuje się częścią niepojętej natury – wiatru, nieba, gwiazd, mgły, ciemności. Także nocą może odczuwać intensywnie kontakt z bohaterem swoich myśli, urojeń, planów – z Coppeliusiem, zabójcą jego ojca. Stan Nathaniela w tych nocnych godzinach, rzekome napięcie i natchnienie są niczym z *Pieśni wieczornej* artysty Goethego:

⁴ Jednak podkreślany przez Hoffmanna rzekomy motyw jego własnej nocnej inspiracji traktowałabym umownie: O ile w przypadku jego bohatera, młodego studenta i poety Nathaniela, mamy do czynienia ze świadomą reakcją nocnego pisarza, o tyle w przypadku samego Hoffmanna pisanie nocą miało dość naturalne powody – brak czasu.

Niech twórcza siła mocą swą
Ogarnie mnie jak płomień,
Niech dzieło pulsujące krwią
Wykwitnie z moich dłoni.

Słaby mój głos, ja drzę i łkam,
Udręczam swoją duszę:
Naturo, ja cię czuję, znam,
Ogarnąć ciebie muszę [...]⁵.

Tyle o metaforze *Nocnej opowieści*. Ciekawy jest sam tytuł tego opowiadania, *Sandmann*, oraz wcześniejsza i późniejsza historia postaci Sandmanna. Postanowiłam używać oryginalnego brzmienia tytułu przez wzgląd na tradycję postaci Sandmanna. Polskie późnoromantyczne tłumaczenie *Piaskun* („Sandmann” – Piaskowy człowiek; pochodzi od Faleńskiego, genialnego skądinąd tłumacza, znawcy twórczości E. A. Poe) brzmi dziś bardzo udanie, gdy ma oddać imię postaci z przypowieści czy wręcz z bajki dla dzieci. Jednak w literaturze sięgającej do Hoffmannowskiego *Sandmanna*, zatem do odwrócenia, jakiego dokonuje Hoffmann, obarczając pozytywnie rozumianą w tradycji postać elementami upiornymi, utarł się zwyczaj używania niemieckiej nazwy *Sandmann*. Hoffmann zamieniając dobranockę na horror, stworzył nową postać Sandmanna, albo: odczytał ją na nowo, w kategoriach traumy, lęku, depresji. Zatem polski Piaskun czy też skandynawski Ole Luköie – sławny głównie dzięki baśni Hansa Christiana Andersena – są tym Sandmannem, o jakim Nathanielowi w dzieciństwie opowiadała przed snem matka, z kolei Sandmannem Hoffmannowskim jest ten, o którym chłopcu opowiadała piastunka. Oto obie wersje:

Nie ma żadnego Sandmanna, mój kochany – odpowiedziała matka. – Gdy mówię, że nadchodzi Sandmann, znaczy to tylko, że jesteście już śpiący i nie możecie dłużej wytrzymać z otwartymi oczami. To tak, jakby ktoś nasypał wam piasku do oczu.

[...]

Nie wiesz, kim on jest? To zły człowiek, który przychodzi do dzieci, kiedy te nie chcą iść do łóżka i sypie im w oczy pełne garści piasku, tak że oczy krwawią, wypadają z twarzy. Sandmann wrzuca je potem do worka i gdy księżyc stoi w nowiu, niesie je na pożarcie swoim własnym dzieciom. One siedzą w gnieździe, mają wykręcone dzioby, niczym sowy, i tymi dziobami dźgają oczy nieposłusznych ludzkich dzieci⁶.

„Sandmann” znaczy zatem – w tradycji przysłów, bajek i przypowieści – tyle co „oczy klejące się do snu”. Na północy Niemiec oraz w krajach skandynawskich w miejscu piasku pojawia się motyw ciepłego mleka, którym Sandmann polewa oczy dzieci, co najczęściej tłumaczy się przysłowiową szklanką ciepłego mleka, jaką dziecko powinno wypić przed snem. Znane są też wschodnie wersje tej bajki,

⁵ J.W. Goethe, *Pieśń wieczorna artysty*, tłum. J. Trzynaldowski, w: idem, *Poezje*, t. I, red. Z. Żygulski, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1960, s. 74.

⁶ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, w: idem, *Nachtstücke*, Rowohlt, Leck – Schleswig 1964, ss. 8–9. Korzystam wyłącznie z tego wydania, wszystkie cytaty podaję we własnym przekładzie.

np. azerska i gruzińska, według których „resztki snu w oczach” (tzw. śpiochy) to resztki ciepłego mleka. Według wersji rosyjskiej i w jej nieco zmienionym odpowiedniku czeskim (a właściwie niemiecko-rosyjskim) Sandmann sypie dzieciom w oczy gwiazdny pył (takie przedstawienie bajkowego Sandmanna jest dziś najpopularniejsze). Wreszcie *the Sandmann* w krajach anglojęzycznych, przybyły na Wyspy z Niemiec to także odpowiednik niehoffmannowskiej, bajkowej wersji Sandmanna.

A jednak i te bajkowe figury mają w sobie coś upiornego – przychodzą w ciemności, w samotności, mając moc nad dzieckiem i jego snem. Choć Sandmann funkcjonuje dziś w języku jako popularna postać z kreskówki dla dzieci, to jednak jako postać sprowadzająca sen ma też ujawniać nasze wyparte lęki i marzenia. To czyni Sandmanna postacią ogłaszającą jakąś prawdę, postacią przynoszącą przepowiednię. Sandmann stał się w ten sposób także synonimem sumienia⁷.

Andersenowska postać Ole Luköie (Ole Zmruż-Oczko) rozdaje dzieciom zarówno dobre, jak i złe sny:

W prawej i lewej ręce Ole Zmruż-Oczko trzyma parasole. Jeden, ten z rysunkami, rozpościera ponad głowami dobrych dzieci, i tym śnią się przez całą noc najpiękniejsze historie, lecz drugi parasol, ten bezbarwny, otwiera nad niegrzecznymi dziećmi, które potem śpią źle i którym nie śni się nic przyjemnego⁸.

Według baśni Andersena, Ole Zmruż-Oczko zjawia się w pokoju małego chłopca Hjalmara, by opowiadać mu przed snem przedziwne historie, aby zabrać chłopca w podróż, zamienić jego pokój w las itd. Ole-Zmruż Oczko przychodzi codziennie przez cały tydzień, a ostatniego dnia staje z chłopcem przy otwartym oknie i wskazuje na postać w ciemności:

Teraz możesz zobaczyć mojego brata, innego Ole Zmruż-Oczko. Nazywają go także śmiercią. Widzisz, wcale nie wygląda tak okropnie, jak na ilustracjach w książkach,

⁷ O tym śpiewa np. niemiecka grupa rockowa Oomph!:

Niemcy, biedny kraju,
czy potrafisz zobaczyć swoje dzieci,
gdy stoją na krawędzi.
Chore Niemcy,
czy zdołasz zrozumieć ich strach,
gdy idą spać.
[...]
Sandmann, Sandmann,
przyjdź do mnie, do mojego domu,
nasyp mi do oczu piasku
i więcej mnie nie budź.

Cyt. za: <https://www.youtube.com/watch?v=2k4Xgm9dDMg> (udostępnienie: 2009) [5.03.2015] (tłum. własne).

⁸ H. Ch. Andersen, *Der Sandmann. 7-Gute-Nacht-Geschichten*, Neugebauer, Salzburg – München 1992, s. 6 (tłum. własne).

gdzie jest tylko szkieletem! Nie, on nosi strój ze srebrnym haftem, najpiękniejszy mundur husarski, a jego czarny aksamitny płaszcz porywa wiatr, gdy galopuje na koniu⁹.

Hjalmar powie później: „Ach, Ole Zmruż-Oczko, to śmierć jest tym, co najcudowniejsze! Nie boję się jej!”¹⁰ Tym, czego naprawdę lęka się każde dziecko, jest – według bajki – świadectwo szkolne. Śmierć tymczasem nie zjawia się w swej straszliwej obcości, lecz uwodzi jak zabawka: czarnym płaszczem, pędzącym koniem. Śmierć jest niczym ołowiany żołnierz, za dnia bezpiecznie ustawiony na kominku. Śmierć nie symbolizuje „Tego, co Obce”, nie jest metaforą, lecz metafizyczną tożsamością – jako metafizyczne „To Samo” wyraża pewną swojskość bytu. Co ważne, śmierć jest także nośnikiem zaspokojenia, tutaj: zabawy. Analogiczna „bajka dla dorosłych” wyposażałaby taką śmierć w od razu czytelne atrybuty seksualne, prowadząc *de facto* do tej samej figury „spełnienia”. Baśń Andersena kończy się słowami: „Widzisz, taka jest historia o Ole Zmruż-Oczko; ale dzisiaj wieczorem on sam chce przyjść do ciebie i więcej ci opowiedzieć”¹¹. Ole Zmruż-Oczko, taka mała śmierć, niewinne zasypianie, przyjdzie i do ciebie, aby cię wypróbować – zdaje się powiadać narrator tej baśni.

Umierające dziecko, tajemnicza śmierć nocą oraz żałoba po utracie dziecka są ważnymi tematami liryki romantycznej. Najśłynniejszą śmiercią dziecka w literaturze romantycznej jest ów obraz chłopca umierającego w ramionach ojca, nocą, gdy pędzą konno przez las:

Kto jedzie tak późno wśród nocnej zameci?
To ojciec z dziećciem jak gdyby wiatr leci.
Chłopczynę na rękę piastując najczulej,
Ogrzewa oddechem, do piersi go tuli.

„Mój synu, dlaczego twarz kryjesz we dłonie?”
„Czy widzisz, mój ojczu? król olszyn w tej stronie,
Król olszyn w koronie, z ogonem jak zmija!”
„To tylko, mój synu, mgła nocna się zwija” [...]”¹²

W *Królu olch* Goethego śmierć pod postacią mitycznego króla olch¹³ także mamy zabawą („Pięknymi zabawki będziem się bawili”), uwodząc zarazem postacią kobiet – zjawisk, nimf, bogiń („Chodź do mnie, chłopczyno, poigrasz z rozkoszą,/ Mam córki, co ciebie czekają i proszą,/ Czekają na ciebie z biesiady nocnymi,/ Zaśpiewasz, potańczysz, zabawisz się z nimi”) – zwyczajowo przywoływanych jako figury

⁹ Ibidem, s. 27.

¹⁰ Ibidem, s. 28.

¹¹ Ibidem.

¹² J. W. Goethe, *Król olch*, tłum W. Lewik, w: idem, *Poezje*, s. 148.

¹³ Lub też „króla elfów”, według źródłowej przypowieści/ballady duńskiej, którą na język niemiecki, wprowadzając „króla olch”, przetłumaczył Johann Gottfried Herder, a do której nawiązał potem Goethe.

zwiastujące śmierć, zapamiętanie się, utratę poczucia realiów, wreszcie szaleństwo. Jednak to niewinność dziecka broni jego świadomość przed marą i jej nawoływaniem. Dziecko – inaczej niż romantyczny kochanek, bohater Heinego czy Bolzana, szukający swojej Lorelei i ulegający jej nawoływaniom – nie chce poddać się temu, co obce, szuka schronienia przed zagrożeniem. Wreszcie, to dziecko, nie ojciec, jest zdolne rozpoznać kształt śmierci – to strach dziecka zdołał ożywić demona.

Drugi biegun wobec poezji spod znaku Króla olch stanowi z całą pewnością autobiograficzna liryka Josepha von Eichendorffa, poświęcona śmierci dziecka i doświadczeniu żałoby. Musi to być jednak poezja religijna – romantyk bowiem wobec doświadczenia nagłej śmierci nie udziela odpowiedzi innej niż powołanie się na transcendencję, czy to upiorną, czy to miłosierną. W poemacie *Na śmierć synka* Eichendorff powiada:

Biją zegary z dala
w głębokie nocy dno,
lampa się w mroku spala
nad posłaną pościółką twą.

Tylko błądzi w żałobnym lamencie
dookoła domu wiatr,
my – samotnością objęci –
słuchamy jego skarg.

I jest nam, jakbyś cichutko
zapłakał właśnie dziś, jak ktoś,
kto się zbłąkał na krótko
i – znużony – trafił do drzwi.

O, nieszczęśni, nieszczęśni głupcy,
to myśmy w męce nad siły
zgubili się tutaj w pustce,
gdy ty dawno do domu trafiłeś¹⁴.

Jakie znaczenie ma romantyczny obraz śmierci dziecka dla interpretacji *Sandmanna*? Nasz bohater, Nathaniel, ginie jako dorosły człowiek – umiera jednak w objęciach swego wewnętrznego demona, towarzyszącego mu od lat dziecięcych. Nathaniel, po pierwsze, chce owego demona odnaleźć także w swej teraźniejszości, chce go rozpoznać pod nową postacią – a mianowicie w osobie Klary, w „diabelskiej kobiecie”; po drugie, Nathaniel przywołuje/wywołuje swojego demona – tuż przed samobójczym skokiem Nathaniela w tłumie gapiów ukaże się adwokat Coppelius, domniemany zabójca ojca Nathaniela. Samobójstwo Nathaniela jest ostatnim epizodem jego historii z Sandmannem, która zaczęła się, gdy był dziesięcioletnim

¹⁴ J. von Eichendorff, *Na śmierć synka* (część 8), tłum. K. Iłakowiczówna, w: idem, *Dwanaście wierszy w przekładzie ks. Jerzego Szymika*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2007, s. 15.

chłopcem, i którą karmił się przez całe swoje młode życie. Postaram się zatem pokazać, w jaki sposób los Nathaniela jest literacką próbą metaforyzacji choroby psychicznej, że jest on kreacją pielęgnowania w sobie śmierci, następnie pokażę, jak egzystencję Nathaniela tworzy rodzaj paktu z wewnętrznym duchem (Sandmannem lub duchem Coppeliusa bądź Coppeliusa-ojca, co zostanie wyjaśnione w częściach pierwszej i trzeciej artykułu).

Z całą pewnością opowiadanie *Sandmann* należy do tych dzieł w twórczości Hoffmanna, dzięki którym porównywany był on do E. A. Poe, a nawet – przez które to Poe przyrównywany był do Hoffmanna. Autentyczna popularność opowiadań Hoffmanna, a przede wszystkim uznanie krytyki były bowiem zarówno w rodzimym kraju, jak i nawet na rodzimym kontynencie, dość spóźnione wobec recepcji jego stylu, nawiązań do jego nowelistyki w Stanach Zjednoczonych, dokąd popularność Hoffmanna dotarła z Francji.

Przez wiele lat zajmował Hoffmanna temat choroby psychicznej, nowocześnie opracowywane zagadnienia melancholii, hipochondrii, traumy czy manii. Lektury Hoffmanna, wśród których wymienić należy prace wybitnych prekursorów psychiatrii Johanna Chrystiana Reila oraz Philippe’a Pinela¹⁵, liczne wizyty w miejskim szpitalu psychiatrycznym w Bamberg oraz wreszcie jego prywatne zapiski i listy stanowią dowód nieustannej fascynacji chorobami psychicznymi. Hoffmann był pisarzem, który swoje fantazjowanie o chorobie sprowadzał w literaturze do krytyki – choroba stawała się u niego metaforą: życia, twórczości, sztuki, epoki, postawy romantycznej. Jednocześnie w moim przekonaniu fantazjowanie o szaleństwie, rodzaj uwiedzenia chorobą psychiczną, kreowanie melancholijnych postaci i motyw dzieciństwa są tematami Hoffmanna nie jako pisarza *fiction* (lektury szybko produkowanej i dobrze opłacanej, co w przypadku bardzo trudnej życiowej sytuacji Hoffmanna miało niebagatelne znaczenie), lecz właśnie jako pisarza wbrew pewnym własnym przekonaniom czy nawet wiedzy, uporczywie powracającego do tego tematu, czy też – nieumiejącego się od niego uwolnić. Narrator opowiadania, sprawozdawca „historii nieszczęśliwego przyjaciela, studenta Nathaniela”, współczujący, niedający w żaden sposób wiary w wersję inną niż choroba, niż szaleństwo, to pisarz, jakim Hoffmann chciałby być, ale jakim w moim przekonaniu jednak nie jest. Pisarstwo Hoffmanna jest interesujące w opanowanym przez niego do perfekcji grymasie udawanego powątpiewania, za którym kryje się jego własna (tzn. autobiograficzna) niepewność.

¹⁵ Hoffmann wielokrotnie w listach powołuje się np. na bardzo popularną rozprawę Johanna Christiana Reila z 1803 r. *Rhapsodien über die Anwendung der Psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, cenioną także przez Schleiermachera, Fichtego czy Goethego. Znał również szeroko dyskutowaną pracę Philippe’a Pinela pt. *Traité médico-phlosophice sur l’aliénation mentale* z 1801 r. Na temat wpływu tych lektur na poglądy Hoffmanna zob. np. M. Bönnigshausen, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi*, Oldenbourg Interpretationen B. 9, Oldenbourg Schulverlag, München 1999, ss. 14–15.

W niniejszej rozprawie zaprezentowana zostanie interpretacja, w której zdecydowanie wychodzę poza przyjmowaną już niemal bezkrytycznie kastracyjną interpretację tego opowiadania, pochodzącą od samego Freuda, a nawet proponuję pewną z nią polemikę. Także narcystyczną interpretacją tego opowiadania wykraczam poza schemat Freudowski. Systematyczne odczytanie Nathaniela w kategoriach narcyza (narcyizmu obronnego, fiksacji, żałoby po matce vs. żałoby po ojcu, demonizacji obiektu utraconego) jest – paradoksalnie – nieobecne w znanej mi literaturze. Nowatorska jest zaproponowana przeze mnie interpretacja postaci matki, jaka prowadzić musi do postawienia tej postaci w centrum wszystkich wspomnianych tam figur kobiecych. Nowe jest także rozwiązywanie treści *Sandmanna* poprzez jedną wiodącą kategorię, a mianowicie kategorię żałoby. Skupiam tu również uwagę na scenie, której interpretatorzy, co dziwi, poświęcali jak dotąd mało miejsca – tzw. scena czarnej magii, scena wymierzenia kary, jaką Coppelius zadaje Nathanielowi. W tych kilku zdaniach opisu spotkania ojca z adwokatem Coppeliusiem interesuje mnie to, co niedopowiedziane – co wydarzyło się między chłopcem a ojcem? Coppelius wydaje się być tu raczej imaginacją ojca Nathaniela.

Część pierwsza: Melancholia, czyli życie w żałobie

Choroba jest nocną półkulą życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty – przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów, prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać również i nasz związek z tym drugim¹⁶.

Tymi słowami Susan Sontag rozpoczyna słynny esej *Choroba jako metafora*. Przyjmijmy wstępnie, że choroba bohatera *Sandmanna* jest metaforą – Nathaniel to poeta, melancholik, romantyczny kochanek; jego szaleństwo jest w pewnym stopniu metaforą epoki romantycznej. Nathaniel jako pisarz pojmuje własną melancholię jako powołanie, twórczy *ethos*.

Metafora choroby jest metaforą nocną – tej „półkuli życia” oświetlanej pełnią księżyca, tej ciemnej strony „Ja”. I tak też zdiagnozuje stan Nathaniela jego pierwsza ukochana, Klara – głos rozsądku, trzeźwości, dowcipu, wyrozumiałości. Klara ze stron opowiadania Hoffmanna zdaje się mówić do nas: Nie jestem niczym postacią z powieści, jestem tu i teraz. Nathaniel – przeciwnie, jest dokładnie taki, jakim powinien być bohater opowiadania z cyklu *Nocne opowieści*. Klara to zdrowie, Nathaniel to choroba. Czy można przynależać tylko do jednego z tych światów? Sontag powiada, że nie – i właśnie los Hoffmannowskiej Klary wydaje mi się być tego ciekawym potwierdzeniem.

¹⁶ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, PIW, Warszawa 1999, s. 7.

Opowiadanie podzielone jest na dwie części. Pierwszą część stanowią trzy listy: pierwszy list Nathaniela – do jego brata przyrodniego i przyjaciela, Lothara, w nim Nathaniel opisuje przypadkowe spotkanie ze sprzedawcą, przypominającym adwokata Copelliusa, którego Nathaniel obwinia za śmierć ojca, i którego jako kilkuletnie dziecko utożsamiał z postacią straszego Sandmanna; drugi list – odpowiedź na list Nathaniela, której nie udziela mu jednak Lothar, lecz jego siostra Klara, ukochana Nathaniela; trzeci list, ostatni – list Nathaniela do Lothara – jest zwięzłe sformułowaną reakcją na list Klary (w tym liście Nathaniel wspomina o poznanej niedawno Olimpii oraz zapowiada bliski przyjazd do domu i spotkanie z kuzynostwem). Po tych listach następuje opowiadanie narratora. Skąd zna on historię Nathaniela? Do swojej opowieści włączył te trzy listy, które otrzymać miał od Lothara. Znał Lothara i Klarę, prawdopodobnie także Zygmunta, przyjaciela Nathaniela z miasta G., gdzie obaj studiowali.

Narrator jest pisarzem zmuszonym do opowiedzenia historii, którą mu powierzono. Ta historia okazuje się „silniejsza od niego” – zaczyna opowiadanie już pokonany przez tę historię, zmęczony, wyczerpany tajemnicą, ilością cierpienia i własnym współczuciem. Ale nie niepewnością – Hoffmann tak genialnie skonstruował swe opowiadanie, że ostatecznie to czytelnik okazuje się być jedyną osobą zdolną dać wiarę historii Nathaniela – także w świetle dnia – pomimo pobłażliwego współczucia samego narratora:

Nic nie może być uznane za rzadsze i dziwniejsze, niż to, co przytrafiło się młodemu studentowi Nathanielowi, i co ja spróbuję ci opowiedzieć, przychylny czytelniku. Czy doświadczyłeś już kiedy tego, że twoje ciało, zmysły i myśli całkowicie jedno tylko wypełniło, wszystko inne wyparłszy? Burzyło się w tobie i gotowało, spalało w popiół, a twoja krew płynęła szybciej, rumieniec zabarwił twoją twarz. Twoje spojrzenie stawało się tak dziwne, jakbyś chciał uchwycić nim w pustym pokoju jakąś postać, niewidzialną dla każdego innego oka, a twoje słowa gubiły się w twoich westchnieniach. Przyjaciele pytali cię: „Co Wam dolega, Szanowny?” „Co z Tobą, Drogi?”. I już chciałeś te wewnętrzne obrazy wyrazić we wszystkich ich farbach, cieniach i światłach, i już trudziłeś się, aby znaleźć odpowiednie słowa, aby zacząć. Jednak było ci tak, jakbyś od razu w pierwszych słowach musiał oddać wszystko to, co najniezwyklejsze, cudowne, przerażające, zabawne, straszne, i tak to wyrazić, aby wszystkich raział piorun. Jednak każde słowo, wszystko, co wymaga mowy, wydaje ci się bezbarwne, tak zimne i martwe. Szukasz i szukasz, i jąsz się, i stękasz, a trzeźwe dopytywania przyjaciół biją w ciebie jak lodowate porywy wiatru, dopóki nie ugaszą twojego wewnętrznego żaru¹⁷.

Melancholik to zarówno wątpiący, jak i żarliwie wierzący, melancholik wędług swej wiary bądź swego ateizmu jest artystą i filozofem raz to afirmacji, raz to nihilizmu. Nathaniel poddany jest typowemu falowaniu przemiennych i dość przypadkowo następujących po sobie stanów psychicznych: w rzeczywistości zarówno „żar”, jak i „lodowaty wiatr” mają swoje źródło w jego umyśle. To falo-

¹⁷ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 20.

wanie, porywy i zwątpienia wywołują stan, który zdaje się jako jedyny *constans* przeważać u melancholika – stan znużenia:

Melancholia jest bowiem tą postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu¹⁸.

„Krağ”, który jest powracającym motywem opowiadania, dosłownie przywołanym i rozstrzygającym w scenie śmierci Nathaniela, jest kręgiem powtórzeń tego samego zdarzenia/urojenia, tego samego ciężaru i cierpienia. Zarazem to w tym kręgu powtórzeń następują stany euforii i stany wypalenia. W mniemaniu Nathaniela wyzwala się on z przysłowiowego kręgu ciężkiej egzystencji, tej egzystencji sumiennego ciężaru, poprzez swoje stany (romantycznej) ekstazy – momenty zrozumienia, widzenia. Zarazem szalony Nathaniel, tuż przed samobójczym skokiem z wieży, krzyczy: „Kręć się, kręgu ognia, kręć się, ognisty kręgu”. Poruszamy tutaj inne zestawienie analogiczne do metafory choroby i zdrowia – strukturę koła i linearność.

Różnicę między losem zamkniętym w strukturze koła a losem linearnie nakierowanym na cel Hoffmann wyraża w doborze odpowiadającym im dwóm charakterom narracji. Ten kontrast udało się Hoffmannowi podkreślić szczególnie trzema ostatnimi stronami opowiadania: Oto Nathaniel, tak jak zapowiadał w swym drugim liście, przybył do rodzinnego domu. Wyjechał jednak z G. nagle, odratowany przez przyjaciela Zygmunta po kolejnym wstrząsającym przeżyciu – Olimpia okazała się automatyczną lalką (*Automat, Holzpuppe*), nie córką, lecz wynalazkiem profesora Spalanzaniego. Nathaniel budzi się rano w domu, „jak z ciężkiego, straszego snu” i wraz z otwarciem oczu „czuje, że jest w domu, czuje jak dom wypełnia łagodne niebiańskie ciepło”. W południe idzie na spacer, wchodzi z Klarą na wieżę. Po opisie spokojnego przebudzenia w rodzinnym domu następuje gwałtowna scena szaleństwa Nathaniela: wysokość, zawrót głowy, wspomnienie kobiety-automatu; Nathaniel krzyczy do Klary słowami Spalanzaniego do Olimpji:

Nagle drgnienia wypełniły jego puls i żyły – trupio błądy wpatrywał się w Klarę, i wnet zaczął przewracać iskrzącymi się oczami¹⁹, w których rozpały się płomienie, ryczał potwornie niczym zaszczute zwierzę; po czym wyskoczył wysoko w powietrze, i śmiejąc się przy tym przeraźliwie, wrzasnął rozdzierająco: „Lalko drewniana, kręć się – drewniana lalko, kręć się [...]”²⁰.

¹⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 63.

¹⁹ Gra słów: „rollende Augen” to znówu symbol kręgu; „rollen” znaczy także poruszać po okręgu, „rollende Augen” to tutaj synonim wyrażenia „im Kreis bewegen”.

²⁰ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 39.

Nathaniel krzyczy, pod wieżą zbierają się ludzie, Lothar ratuje omdlałą z przeżycia Klarę, nagle pojawia się w tłumie jedna postać – adwokat Coppelius, i to on – zjawa? – powiada do tłumu: „Ha, ha, poczekajcie tylko, już on sam zejdzie na dół”. Ostatni krzyk Nathaniela („Kręgu ognisty, kręć się, kręć”), przed skokiem, jest potwierdzeniem jego sobotwórczej fiksacji – w Coppeliusie, który jest Sandmannem z dzieciństwa Nathaniela, rozpoznaje teraz wędrownego sprzedawcę, tego, który zjawił się u niego 30 października i w którym od razu „rozpoznał” Coppeliusa, uruchamiając – jak powiada Freud – swój dziecięcy lęk. Następuje zatem domknięcie tej kołowej struktury, symbolizowanej także słowem *Feuerkreis*. Kontrastem wobec niej jest ostatni akapit opowiadania – linearna, fenomenalnie związana relacja o (możliwych) późniejszych losach Klary:

Podczas gdy w pewnej zobaczonej z oddali postaci pragnie się widzieć Klarę, stojącą przed pięknym domkiem wiejskim, ramię przy ramieniu z mężczyzną o miłej powierzchowności, podczas gdy dwoje dorodnych chłopców bawi się nieopodal. Z tego można by wnioskować, że Klara znalazła jednak spokojne rodzinne szczęście, odpowiadające jej pogodnemu, żywemu usposobieniu, szczęście, którego nigdy nie zapewniłby jej rozdarty wewnętrznie Nathaniel²¹.

Melancholijna wola wyzwolenia się z kręgu oraz melancholijne popadanie w krąg zdarzeń oddają owo falowanie – to wznoszenie się, to mozolne, niekończące się dryfowanie. Jednak w przypadku Nathaniela za cechujące go jako melancholika uznałabym krótkie stany ekstazy pewności, wiedzy czy olśnienia. Jego melancholijna euforia to „wiedza radosna”, twórcze obcowanie z Prawdą. Pietro Citati pisał o takim melancholiku:

Podczas gdy inni kroczą po linii prostej przyzwoitej egzystencji albo żyją w bezpiecznym kręgu, doświadczając wszystkiego z umiarem, on zna zasadę, brak równowagi, nadmiar: niekończące się cierpienie, nadludzkie szczęście, rozpaczliwy chłód, absolutną ciemność, całkowitą jasność. Prawda potrzebuje takiego braku umiaru²².

Takie są zatem klamry opowiadania Hoffmanna: pewnego dnia zjawia się w mieszkaniu studenta Nathaniela wędrowny tragarz Giuseppe Coppolla, który przypomina mu adwokata Coppeliusa. Coppelius, dawny przyjaciel jego ojca, przepadł bez wieści po śmierci ojca, za którą Nathaniel, i w jego mniemaniu także matka, obwiniają Coppeliusa. W ostatniej scenie to nagle zjawiający się adwokat Coppelius przywoła Nathanielowi obraz sprzedawcy Coppoli oraz „oczu”, które tamten mu sprzedał – lornetki, przez którą Nathaniel obserwował Olimpię. Ostatni krzyk Nathaniela przed śmiercią: „Piękne oczy, piękne oczy” zespala niejako obie te postaci – Coppeliusa i Coppolę. Są to nie tylko słowa Coppoli, namawiającego Nathaniela do zakupu lornetki i okularów, lecz słowa Coppeliusa, chcącego ukarać

²¹ Ibidem, s. 40.

²² P. Citati, *Saturn i melancholia*, tłum. J. Ugniewska, „Odra” 10/2003, s. 38.

dziesięcioletniego Nathaniela, który podglądał Coppeliusa i ojca: „A teraz mamy oczy, oczy, piękną parę dziecięcych oczu.” Na motywie wydrapania bądź wypalenia oczu dziecka – „małej bestii”, jak powiada Coppelius – buduje swoją kastracyjną interpretację Zygmunt Freud.

Strach przed utratą wzroku jako strach przed kastracją, przed utratą organu wstydu i spełnienia, wprowadza tutaj i drugi, dużo ciekawszy element, któremu Freud poświęca niewiele miejsca, a mianowicie motyw strachu przed konsekwencją bezpłodności, co oznacza wprost strach przed końcem, nieciągłością, przed śmiercią. Freud pisze:

W opowiadaniu dziecka ojciec i Coppelius poprzez ambiwalencję dwóch obiektów tworzą złożoną imaginację ojca (*Vater-Imago*); jeden grozi oślepieniem (kastacją), drugi, dobry ojciec, prosi o oszczędzenie oczu dziecka. Najsilniej wypierany element kompleksu, czyli pragnienie śmierci złego ojca, znajduje swoje przedstawienie w śmierci dobrego ojca, za którą wina przypisana zostanie Coppeliusowi²³.

O kompozycji *Vater-Imago*, dodatkowej roli pary „ojców” – Spalanzani i Coppola – oraz o winie Nathaniela piszę w ostatniej części pracy; tutaj chciałam skupić się na motywie pragnienia śmierci, doświadczeniu tego, co niesamowite (Freudowskie *das Unheimliche*) jako źródeł melancholii – żałoby za życia, tego, co zarówno diabelskie i anielskie. Melancholia to bowiem „Zły Anioł”.

Melancholię nazwałam życiem w żałobie. Melancholik przeżywa własną śmierć, niesie w sobie niezniszczalny (aż po śmierć) pierwiastek żałoby po sobie samym. Naturalny ludzki pęd będący podświadomym potwierdzeniem naturalnego ludzkiego przeznaczenia – śmierci, wyraża po dzień dzisiejszy najlepiej Heideggerowska kategoria *Sein-zum-Tode*. Heidegger mówiąc o śmierci, stawia ludzki byt wobec jego lęku, nie śmierć sama, ale trwoga jest niesamowitością („In der Angst ist uns unheimlich”). Freud także rozumie *das Unheimliche* jako Obce, Inne; *heimlich* znaczy zatem tyle, co „swojskie”, „znane”, pozostaje w związku z rzeczownikiem *das Heim* – „dom”, „bezpieczne miejsce”, „schronienie”. W cytowanym przez Freuda haśle „Heimlich” ze słownika braci Grimm podają oni synonimy: „zaufany”, „przyjacielski”, „pewny”; dalej z tego słowa wywodzi się termin „zadomowienie”. Jednak przymiotnik *heimlich* – również w jego potocznym użyciu – znaczy też: „tajny”, „potajemny”, „skryty”, „ukryty”; *etwas heimlich tun* znaczy: „zrobić coś skrycie”. *Das Unheimliche* to „Niesamowite”, dające o sobie znać. Rdzennie to *heimlich, heimliche Bedeutung* – „ukryte znaczenie” – odnosi się, jak podają też bracia Grimm, do przymiotników *mysticus, divinus, occultus, figuratus*²⁴. Wracając do metafory zdrowia i choroby: jedną półkulą jest *Heimliche*, drugą *Unheimliche*, czyli wewnętrzna uśpiona obcość i rozbudzony demon. Metafora zdrowia i choroby potwierdza tak swoją meta-foryczność: mniemanego zdrowia, mniemanej choroby, stawiając pod znakiem zapytania kategorię środka, tzw. normalności.

²³ S. Freud, *Das Unheimliche*, s. 244.

²⁴ Por. ibidem, s. 236.

Wybudzona w Nathanielu niesamowitość jest jego spotęgowanym byciem-ku-śmierci. Z kolei jego melancholijna skłonność zarówno ten pęd hamuje, czyniąc z niego żalobnika, jak i wyzwala, doprowadzając do owych stanów obłądzenia, ekstazy, euforii. Ta żałoba za życia każe szukać Nathanielowi swego obiektu – trupa. Znajduje go w Olimpii.

Postać Olimpii musi być analizowana w kontekście XVIII-wiecznego powrotu do motywu automatu. Hoffmann interesował się tym zagadnieniem przez wiele lat, miał sam planować zbudowanie automatycznej lalki, wczesnej wersji robota²⁵. Z całą pewnością Hoffmann pozostawał pod wielkim wpływem epoki wynalazku; bohaterami swych fantastycznych opowiadań czynił naukowców, szalonych demiurgów, w *Sandmannie* jest nim profesor Spalanzani, „ojciec” Olimpii. Ci nowi Dedale powoływali do życia „nowego człowieka”, a nawet, jak wyraził to już Voltaire, nowego Prometeusza²⁶. Motyw boskości Olimpii, tu: „pozbawionego życia automatu”, znajdziemy i w *Sandmannie*. Powtarzane jest wszak w analizach porównanie Olimpii – drewnianego robota, automatycznej lalki – z idealnym obrazem kobiecości, jakim jest zamknięta w marmurze Wenus. Brakuje jednak moim zdaniem rozwinięcia tego tematu poprzez kategorię trupizmu, kobiety-trupa. Olimpia jest obrazem kobiety martwej, tzn. nie-rodzicielki. Kategoria trupizmu kieruje moją interpretacją melancholii Nathaniela jako doświadczenia obcowania z duchami/trupami, jako życie w żałobie po sobie samym, gdyż predestynowanym, skazanym na obcowanie z duchem, zjawą – z Sandmannem.

Gdy w końcowej scenie szaleństwo dochodzi do zamienienia Klary na Olimpię – Nathaniel zobaczył w Klarze martwą lalkę – wyraźniej rozumiemy te Hoffmannowskie pary: Klara i Olimpia, Coppellus i Coppola, ojciec Nathaniela i „ojciec” Olimpii. Mamy więc do czynienia nie tylko z figurą *Vater-Imago*, ale i *Frau-Imago*, z sobotwórczym zmieszaniem postaci kobiecych. Obie kobiety są przez Nathaniela nazwane aniołami, zarazem o obu nich powie, że są zimne. Klara jest trzeźwa, racjonalna, jak powiada Nathaniel: „prozaiczna”, z kolei zarówno wyidealizowana, jak i pożądana Olimpia ma „trupio zimne dłonie”. Martwota, zimne zautomatyzowane ciało, staje się tu obiektem erotycznym, dokładniej: obiektem poddanym. Należy podkreślić, iż to w oczach żywej kobiety, Klary, Nathaniel po raz pierwszy widzi swą przyszłość, widzi śmierć: „Nathaniel spojrział Klarze w oczy, lecz tym, co zobaczył, była śmierć, tak życzliwie patrząca na niego z oczu Klary”²⁷.

Decyzja – czy też: szaleństwo, psychoza, doświadczenie wizji, letarg i następująca po nim ekstaza, powiedzmy zatem: szaleńcza decyzja – wyswobodzenia się poprzez śmierć Klary, „wola” zabójstwa i samobójstwa, wyprowadza Nathaniela z melancholijnego znużenia. Po nim jednak nastąpić może tylko szaleństwo, pełna

²⁵ M. Bönnighausen, *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann/ Das Fräulein von Scuderi. Interpretiert von Marion Bönnighausen*, Oldenbourg Interpretationen, München 1999, s. 17.

²⁶ Znamienny przykład to tytuł powieści M. Shelley *Frankenstein or The Modern Prometheus* (opublikowanej dwa lata po *Sandmannie*).

²⁷ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 25.

ekstaza. Taka jest cena, jaką Nathaniel płaci za tę ekstatyczną część swojej natury. Zanim jednak Nathaniel przełamie tę falę melancholii, pozwalając ostatecznie, aby go zalała, dryfuje jeszcze, oglądając w niej swoje narcystyczne odbicie.

Część druga: Narcyzm, czyli żałoba po matce

Depresja jest ukrytym obliczem Narcyza, które nosić on będzie aż do śmierci, ale którego nie dostrzega, podziwiając siebie w odbiciu [...]. Zamiast poszukiwać sensu rozpaczy (który jest albo oczywisty, albo metafizyczny), przyznajmy, że tylko w rozpaczy sens istnieje. Dziecko-król staje się nieuleczalnie smutne zanim wypowie swoje pierwsze słowa: to bezpowrotne, beznadziejne oddzielenie od matki nakazuje mu ją odnaleźć, podobnie jak i inne obiekty miłości, najpierw w wyobraźni, a następnie w słowach²⁸.

Postacią niemal zupełnie pomijaną w interpretacjach *Sandmanna* jest matka Nathaniela. Jednak bez przywołania tej tajemniczej postaci, bez wyprowadzenia jej z cienia nie sposób zrozumieć figury Klary-Olimpii ani dokonać narcystycznej interpretacji postaci Nathaniela. Postać matki pojawia się tylko kilkakrotnie i bardzo krótko. Nathaniel wspomina o matce w pierwszym liście: gdy nadchodzi pora snu, matka mówi dzieciom, że to już przybywa Sandmann; to od matki zatem pochodzi bajkowa, niewinna wersja historii o Sandmannie. Dowiadujemy się także, że matka nie gościła chętnie znajomego ojca, adwokata Coppeliusa, że się go obawiała. To matka prosi ojca, aby Coppelius zakończył wizyty w ich domu. Charakter matki, zarówno Nathaniel w liście, jak i narrator opowiadania oddają słowami „smutek” i „troska”, „opiekuńczość”. Nathaniel już jako dziecko widział, że matka jest zawsze smutna podczas wieczorów spędzanych przez rodzinę z ojcem, gdy pali on tabakę, pije piwo i opowiada dzieciom różne historie. Ten smutek, podejrzewa dorosły Nathaniel, był zapowiedzią pojawienia się Coppeliusa. Jednak czytając list Nathaniela, zauważamy, że mija się on z faktami – matka zdaje się być smutna i tego wieczora, gdy nie pojawia się Coppelius, tzw. smutek wywołuje w niej sam ojciec. Zapewne matka jest „smutna z natury”, i to w tej ukrytej w cieniu postaci szukać należy sobotwórczych obrazów melancholii Nathaniela.

Postać matki pojawia się tak rzadko i zdaje się w ogóle nie zaprzętać Nathaniela w jego lękach i wizjach, iż stwierdzić wypada, że tematem, z którym mamy tu do czynienia, jest nieobecność matki. Na ile to ona została porzucona przez dziecko skupione na utracie ojca, a na ile to dziecko porzucone zostało przez nią? Możemy też mówić ogólnie o oddzieleniu od kobiety, postaciami zupełnie nieobecnymi są bowiem siostry Nathaniela. Raz tylko Nathaniel wspomina w liście swoje „młodsze rodzeństwo”, potem wymienia młodszą siostrę, ponieważ opowiada o jej piastunce, a przy zmarłym ojcu obok Nathaniela, matki i służby

²⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 7.

znajdują się jego „młodsze siostry”. Miał więc co najmniej dwoje rodzeństwa, co najmniej dwie siostry, które w dalszym jego losie przepadają dla nas bez wieści.

Narcystyczne zaburzenie osobowości Nathaniela zdaje się mieć trzy źródła: (1) oddzielenie od matki, czyli stan permanentnej utraty, (2) śmierć ojca jako uniemożliwiająca zamknięcie okresu edypalnego, czyli sprzed emancypacji, sprzed pogodzenia i wybaczenia ojcu, że dziecko musi dzielić się z nim miłością matki, oraz (3) ambiwalentne doświadczenie winy i urazu po utracie. Walka z pierwszym elementem odbywa się na płaszczyźnie związków z Klarą i Olimpią, walka z dwoma pozostałymi zachodzi w relacjach z kolejnymi imaginacjami, figurami ojca: Sandmann, Coppelius/Coppola, Spalanzani. W tej części pracy skupię się na elemencie pierwszym, do pozostałych wrócę w części ostatniej.

Nathaniel dostrzegający w oczach Klary śmierć jest narcyzem (właśnie czyta Klarze swoje poematy, które niestety dość ją nudzą) przeglądającym się w lustrze. To w obrazach kobiet: matki, Klary, Olimpii, Nathaniel rozpoznaje siebie, czy też swe *alter ego*, fantom swojego „Ja”. Jest ich odbiciem, one są nośnikami potrzebnym jego wewnętrznemu dziecięcemu, lękliwemu „Ja”. Tę fazę zapatrzenia się w obraz/odbicie próbowała zdiagnozować Klara:

Czy istnieje taka ciemna wroga siła, która naprawdę zdradziecko kładzie w naszym wnętrzu jakby nić, za którą później trzyma mocno, prowadząc nas na niebezpieczną, zgubną drogę, na którą inaczej nigdy byśmy nie wstąpili – jeśli istnieje taka siła, to musi ona mieć naszą własną postać, tak, musi być naszym Ja (*Selbst*), gdyż tylko w *taki sposób* możemy w nią wierzyć, tak przygotowujemy dla niej miejsce, którego potrzebuje, aby dokonać swojego tajemniczego dzieła. Jeśli mamy silny, wystarczająco zahartowany trudnościami życia charakter (*Sinn*), tak aby obce wrogie wpływy rozpoznać jako takie właśnie i aby spokojnie, krok po kroku, zejść z tej drogi, na którą sprowadziły nas pewna skłonność i predyspozycje, to wówczas wszelka niesamowita siła zginie w tych daremnych walkach z kształtami, które właściwie są naszym własnym odbiciem²⁹.

„Fantom naszego własnego Ja”, To, co Obce (Niesamowite) zamieszkiwać może (*de facto* musi) w „Ja” – Klara pisze te dość proste wnioski w sposób wyważony i ostrożny. Złośliwość Nathaniela, który określa jej list mianem filozoficznego traktatu, jest prostą manifestacją tzw. urazu narcystycznego. Klara zdaje się intuicyjnie rozumieć charakter melancholijnych stanów Nathaniela, jego stany euforii i letargu – pisze do niego, że ów fantom „wpędza do piekieł i unosi w niebo”. Kluczowym miejscem w przywołanym fragmencie jest metafora zwierciadła i odbicia.

Prowadzone za czasów Hoffmanna badania psychiatryczne pozostawały pod silnym wpływem filozofii natury. W ramach jej wczesnej antropologii pojawiały się tematy obmycia, rytuałów wodnych. Metafora wody, rola odbić, wstrętu bądź rozkoszy w czynności obmycia, metafory oczyszczenia – mają duże znaczenie w proponowanej przeze mnie interpretacji narcystycznej postaci Nathaniela. Woda, nade wszystko głębiny jezior, są ważnym elementem krajobrazu romantycznego,

²⁹ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 17.

ważnym zatem w kontekście Nahaniela-poety. Młodzieńcy, których poeci i malarze romantyczni stawiają nad rwącą rzeką lub uśpionym (pozornie) jeziorem, to bracia Nathaniela. Mamy jednak także siostry (matki, ukochane itp.) Narcyza – odbicia są przecież twarzami piękności, kobiecej części ludzkiej natury, tej, która prowadzi do zguby. Narcyz to manifestacja toposu utonięcia, manifestacja wszystkich figur topielic.

W liryce romantycznej zapełnionej jeziorami, nimfami, topielicami powtarza się motyw porównania ludzkiego losu, duszy do wody, jak w *Pieśni duchów nad wodami* Goethego:

Dusza człowieka
Jest niby woda:
Spływa z niebiosów,
Wstępuje w niebo
I znowu, znowu
Wraca na ziemię
Wieczyście zmienna³⁰.

Genialnym tekstem, „zbierającym” wszelki symbolizm jeziora, a zarazem odpowiadający Hoffmannowskiej ironii, jest *Świtez* Adama Mickiewicza, gdzie czytamy:

[...]
Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszcza oczerniona
A gładka jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.

[...]
Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,
Wzrok się przyjemnie ułodzi;
Lecz żeby w nocy jechać do jeziora,
Trzeba być najśmielszym z ludzi.
Bo jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą!
Drzę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.

W ostatniej strofie znajdujemy motyw rozbitego lustra-jeziora i zalania falą:

Jezioro do dna pękło na kształt rowu,
Lecz próżno za nią wzrok goni,

³⁰ Tłum. J. Trzynaldowski, w: J.W. Goethe, *Poezje*, t. II, red. Z. Żygulski, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1960, s. 10.

Wpadła i falą nakryła się znowu,
I więcej nie słyhać o niej³¹.

Co ciekawe, ten romantyczny krajobraz wraz z elementem anielsko-upiornym pojawia się także w twórczości poświęconej figurze dziecka. Na przykład w wierszach Williama Wordswortha, autora m.in. *Ody o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*. Tutaj przywołam jego wiersz *Był kiedyś chłopiec*:

Był kiedyś chłopiec. Znałyście go, skały,
Znałyście, wyspy Winanderu. Nieraz
Wieczorem, kiedy najwcześniejsze gwiazdy
Nad wierzchołkami gór rozbłyskiwały,
Gwiazdy wschodzące albo zachodzące,
Chłopiec samotnie stawał pod drzewami
Lub nad jeziorem srebrnie migoczącym
I ciasno spletał dłonie, i podnosił
Do ust. Przez palce, niby przez instrument,
Do sów milczących pohukiwał. One
Ponad wodami mu odpowiadały —
Znowu i znowu — przeciągłym wołaniem,
Drżącym apelem, wrzaskiem przeraźliwym.
Budziły echa rozległe, aż wszystko
Dokoła brzmiało tą dziwną zabawą.
A czasem, kiedy zapadała cisza
Odmawiająca wszelkiego odzewu,
A on w napięciu nasłuchiwał — tkliwy
Wstrząs zadziwienia w jego duszę wlewał
Szumy potoków górskich. Jego umysł
Nagle nappełniał się tym, co dokoła
Trwało: spokojnym krajobrazem boru,
Skałami, niebem roziskrzonym gwiezdnie,
Wchłoniętym w łono cichego jeziora³².

Nawet u Wordswortha, gdzie obraz dziecka odpowiadać może pogodniejszym wierszom Eichendorffa, odnajdujemy „napięcie”, „wstrząs zadziwienia”, inicjacyjne zetknięcie z naturą, zarówno bolesne, jak i kojące (raz jeszcze: melancholijne falowanie). Znajdziemy tu także formułę wyczekiwania: oczekiwanie zdarzenia dochodzącego z dna uspijonego jeziora. Szczególne jest tu znaczenie wody jako siły życiodajnej – wobec permanentnego poczucia utraty vs. porzucenia, czyli narcyzmu jako żałoby po matce, pojawia się aquatyczna wersja rodzicielki. Przywołuję w ten sposób doświadczenie, które psychoanalitycy nazywają pamięcią prenatalną, pamięcią jedności z matką, mając tu na myśli metaforykę wód płodowych. Woda to

³¹ Cyt. za: <http://mickiewicz.nasz.info/switez.html> (rok publikacji: 2006) [5.03.2015].

³² Tłum. S. Kryński, cyt. za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=11293&s=1 [5.03.2015].

macierzysta głęбина, jeszcze nienarodzenia, nieświadomości w jej czystym, pozytywnym znaczeniu, to objęcie, z którego zostanie się wypuszczonym, wypędzonym, to także zapowiedź i potwierdzenie bycia-ku-śmierci, owego śmiertelnego objęcia.

Odbicie w wodzie, z którego odczytana ma być zapowiedź losu i śmierci, pojawia się w wierszu Czesława Miłosza *W mojej ojczyźnie*, cytowanym wielokrotnie w analizach mitu Narcyza:

Śpi w niebie moim to jezioro cierni.
 Pochylam się i widzę tam na dnie
 Blask mego życia. I to, co straszy mnie
 Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni³³.

Katastrofizm Nathaniela ma jednak niewiele z Miłoszowego, jak i jego melancholia ma niewiele z powagi i refleksji wielkich literackich melancholików (będzie jeszcze mowa o Hamlecie). W mojej lekturze *Sandmanna* odbieram Nathanielowi właśnie to: refleksję, powagę. Nathaniel-Narcyza nie zobaczy w swym odbiciu nic ponad swoje „Ja”. Oglądając swe odbicie, patrzy też w oczy swojemu opuszczeniu, patrzy w swój lęk. Sobotwórcze figury obecne w doświadczeniu urazu narcystycznego i żaloby po utraconym obiekcie znajdują swój odpowiednik – odbicie – w obrazie, jaki nie opuszcza Nathaniela. W odbiciu Nathaniel widzi swe obie natury – kobiecą (matka) i męską (ojciec). Obie natury są okaleczone brakiem. Jest to być może krzywe zwierciadło, obraz karykatury, odbicie, na którego dnie widoczna jest fascynująca kilkuletniego chłopca twarz Sandmanna. W szaleństwie (czy też w stanie tzw. nagłej świadomości) Nathaniel widział śmierć. Nathaniel-Narcyza przeglądał się w oczach Klary jak w zwierciadle. W szaleństwie chciał je rozbić.

Figury kontynuujące historię więzi z matką muszą być zatem obciążone tymi dwoma aspektami: idealizacją i demonizacją. Wyrządzają one także zdeformowany erotyzm narcystycznego Nathaniela. Idealizacja i demonizacja obiektu pożądanego kieruje nas także ku schizofrenicznej (najczęstszej *explicite* w analizach *Sandmanna*) interpretacji postaci Nathaniela. O związku fikcji, schizofrenicznego urojenia, z procesem demonizacji bądź idealizacji obiektu pisał Antoni Kępiński:

Demonizacja jest odwrotnością idealizacji – tu przedmiot uczucia jest symbolem cielesności, rozpiętania zmysłów, złych sił itp. Jego moc przyciągania jest tak wielka, że nie można jej nie ulec, wszelki opór jest bezskuteczny, jest się pod działaniem magicznego uroku. Budzi on lęk, narasta świadomość, że idzie się do własnej zguby, ale jednocześnie pragnie się spalenia w ogniu miłosnego szału. Podobnie jak w idealizacji, przedmiotem uczucia może być dowolna osoba realna lub fikcyjna³⁴.

Klary i Olimpia są zestawione, po pierwsze, na zasadzie ich podobieństwa, jak już wspominałam: anielskie postaci, zarazem zimne, ponadto to Klarę, niedocenia-

³³ Cyt. za: http://www.cytaty.hdwao.pl/wiersz_3193-w_mojej_ojczyźnie_czeslaw_milosz.html [5.03.2015].

³⁴ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Wyd. Literackie, Kraków 2001, s. 152.

jącą poezji Nathaniela, nazwie on „pozbawionym życia automatem”, zanim jeszcze pozna Olimpię. Po drugie jednak, zestawienie opiera się na kontraście – prozaiczność Klary, tzn. racjonalizm, ironia, krytycyzm, oraz poetyczność Olimpii, czyli *de facto* uległość, co stanowi w opowiadaniu jedną z wersji kobiecości w ogóle. Cechy Klary Nathaniel przenosi na Olimpię i odwrotnie, cechy Olimpii przypisuje Klarze. Przy opisie jednej z kobiet również tworzy kontrasty, myśląc niejako o nich obu. Wszystko to stanowi o owej współzależności idealizacji i demonizacji, tak Klary, Olimpii, jak i najważniejszego obiektu tej relacji, czyli matki. Narcystyczne odniesienie Nathaniela do tych kobiecych postaci ilustruje zestawienie słów, właściwie para słów, jako denotacja tożsamości: *Ich* i *Ach* (dalej spolszczam: „Ja” i „Ach”). „Ja” Klary jest silne, w Klarze, poza jej urokiem i humorem, zdaje się być obecne także coś twardego, nawet surowego. Klara – wracając do przywołanej powyżej metafory Sontag – jest zdrowiem, ale w sensie świadomego, pielęgnowanego wyboru. Klara mówi Nathanielowi to, co najbardziej urazić może jego narcystyczną osobowość zbudowaną na utracie i porzuceniu – Klara mówi mu, że nie jest wyjątkowy, że ciemne moce nie wybrały sobie tylko jego, że on należy do takiego typu ludzi, którzy się owym „mocom” poddają, wysłuchują ich i ulegają im, i że w jego mocy (analogicznie: „mocy”) jest to odmienić. Olimpia odwrotnie – nie jest specjalnie rozmowna, błyskotliwa czy dowcipna, wszystkim, co można od niej usłyszeć – ale właśnie to można! – jest okrzyk, westchnienie „Ach, ach”; Olimpia mówi „ach”, słuchając wierszy Nathaniela, „ach, ach” odpowiada na jego zaloty³⁵.

Znaczenie identyfikującej pary *Ja – Ach* pokazuje nie tylko metafora odbicia, ale i samego wzroku/oka w odniesieniu do obu postaci kobiecych. To z oczu Klary Nathaniel czyta śmierć. Tymczasem wzrok Olimpii jest pusty, Nathaniel pisze w liście do Lothara:

³⁵ Z całą pewnością postać Klary została tak przez narratora skonstruowana, aby skupiała na sobie sympatię czytelnika. Gdyby Klara miała sama pisać wiersze i byłoby jej dane napisać o Narcyzie, to zapewne byłyby to utwór dość prześmiewczy. Być może przypominający wiersz *Narcyz* autorstwa Felicjana Faleńskiego, tłumacza *Sandamanna*:

Ile nimf tylko – wszystkie są w rozpaczy,
W łzach mokrych, w brudnej żalobie,
Bo Narcyz żadnej kochać z nich nie raczy,
Tylko się kocha sam w sobie.
I jak się począł miłować zajadle,
Tak, aż zdarzeniem dość rzadkiem,
Razu jednego spostrzegł się w zwierciadle
Nie już człowiekiem, lecz kwiatkiem.
Chłopiec ten więcej głupcem był niż głazem –
Ja bowiem, w podobnej potrzebie,
Mógłbym się kochać w wszystkich nimfach razem,
A zawsze kochałbym siebie.

Cyt. za: [http://pl.wikisource.org/wiki/Narcyz_\(Fale%C5%84ski\)](http://pl.wikisource.org/wiki/Narcyz_(Fale%C5%84ski)) [5.03.2015].

Zdawało mi się, że mnie nie zauważa, jej wzrok ma w sobie w ogóle coś nieruchomego, jakby pozbawiona była zdolności widzenia. Miałem wrażenie, jakby spała z otwartymi oczyma³⁶.

Gdy Coppola chce sprzedać Nathanielowi „oczy”, namawia go, aby je wypróbował. Nathaniel przykładając lornetkę do oczu, nieświadomie trafia od razu na Olimpię, widzi ją siedzącą przy oknie:

Zobaczył teraz jej przepiękną twarz. Tylko oczy zdawały mu się dziwnie nieruchome, martwe. Jednak gdy patrzył przez szkło, nastawiając coraz to bardziej ostrość obrazu, wyglądało to tak, jakby oczy Olimpii świeciły jakimś wilgotnym, księżycowym światłem. Zdawało się, że gdy raz już zapalona została w niej zdolność widzenia, spojrzenie jej palić się będzie coraz to żywiej³⁷.

I wreszcie, gdy Nathaniel widzi Olimpię jako automat, już zniszczoną lalkę, nie ma ona oczu, lecz „ciemne jamy” (*schwarze Höhlen*), a jej ojciec-konstruktor, imaginacyjny ojciec Nathaniela, profesor Spalanzani, okazuje się manifestacją Sandmanna:

Nathaniel zobaczył, jak wpatruje się w niego para krwawiących oczu leżących na ziemi. Spalanzani wyciągnął niezranioną rękę i sięgnąwszy po oczy, rzucił je w stronę Nathaniela, tak, że trafiły go w pierś. Nathaniela dopadł szal, wdarł się w jego wnętrze i swymi rozżarzonymi szponami począł szarpać jego zmysły i myśli. „Hui, hui, hui! Kręć się, ognisty kręgu, kręć się! Dalej, wesoło, wesoło, kręć się drewniana lalko, piękna drewniana lalko, kręć się” – i z tym krzykiem rzucił się na profesora, chwycił go za gardło³⁸.

Szaleństwo jest ponownie personifikowane: Sandmann wydrapujący ludzkie oczy, dopada znowu Nathaniela, i również tym razem go pokonuje, bowiem to nie Nathaniel, lecz sąd wyznacza Spalanzanemu karę – Spalanzani wymyka się karze Nathaniela. Śmierć kobiety, tzn. ponowne odejście matki pod postacią Olimpii, oznacza ponowne utonięcie Nathaniela-Narcyza, zalanego falą tęsknoty, melancholii i szaleństwa. I ponownie niepomszczona zostaje śmierć ojca, a żałoba trwa.

Część trzecia: Szaleństwo, czyli żałoba po ojcu

Nad sceną wisi parne powietrze przyspieszające bujną wegetację istnień, namiętności i losów. W ciągu paru godzin można spędzić całe życie: w jednej scenie jest dość miejsca na wiele umierań. Ta intensywność teatralnego życia tłumi pytanie o przeszłość bohaterów³⁹.

³⁶ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 19.

³⁷ *Ibidem*, s. 29.

³⁸ *Ibidem*, s. 37.

³⁹ Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, „Zeszyty Literackie” 76/2001, jesień, s. 56.

Przytoczone słowa pochodzą z eseju Zbigniewa Herberta zatytułowanego *Hamlet na granicy milczenia*. Duński książę jest jedną z najsłynniejszych w historii literatury postacią syna-żałobnika, szukającego kary na sobotwórczym ojcu – bracie ojca, drugim mężu matki, następcy tronu. Jest też uważany *par excellence* za melancholika. Jak podkreśla Herbert, nic bardziej nie oddala nas od zrozumienia tragizmu i wielkości Hamleta niż kategoria „hamletyzmu” – flegmy i melancholii. Chybione jest w takowych interpretacjach już samo rozumienie melancholii jako tylko chorobliwej słabości, zupełnej niezdolności do czynu, jako braku refleksji. Nathaniel jest jednak właśnie bohaterem hamletyzującym, lecz zarazem odległym – zapewne oddalonym przez swą autentyczną chorobę psychiczną – od metafizycznej treści refleksji i wyborów Hamleta. Nathaniel należy do tych, jak powiada Herbert, „którzy wygrażają pięściami niebu”, ale trzeba przyznać, że bohater Hoffmanna czyni to w bólu, w zagubieniu i utracie, kierując ostatecznie swój gniew na siebie.

Znamienne jest, iż szaleństwo (także, gdy obłąd jest częścią strategii, jak w przypadku Hamleta) każe nam stawiać pytanie o przeszłość. Herberta interesują wittenberskie lata studiów Hamleta, gdy zapewne, jak inni młodzieńcy „uległ zabobonnemu racjonalizmowi”, uwierzył kruchą w istocie wiarą, że „ludzie mogą uniknąć cierpień i nieszczęść”. Nathaniel, podobnie jak Hamlet, nie żyje w dwóch paralelnych światach, mówiąc skrótem: zdrowia i choroby, lecz zawsze odseparowany jest od jednego z nich. Na ile jest to świadome przecięcie czasu i miejsca, przejście na stronę obłądzenia, owej „szalonej decyzji”, tego nie wiemy. Herbert uważa, iż w przypadku Hamleta jest ono świadome, stanowi czarną linię, za którą jest świadoma śmierć. Zasugerowałabym, że sam moment takiego wyboru umyka Nathanielowi, ale on wie/czuje, iż jest już za tą czarną kreską. Te lata między śmiercią ojca a spotkaniem Coppola mogą jawić się nam jako lata uspiętego lęku, czyli wyparcia (Freud), jako lata zdrowia, tej mniej czy bardziej pozornej stabilności, przeważającej jednak w naturze ludzkiej.

Myślę, że „Niesamowitość” doświadczana przez Nathaniela spała snem bardzo lekkim. Lata dzielące Coppeliusa i Coppolę były latami cierpliwego oczekiwania. Jednak nie było to przysłowiowe nastoletnie zamknięcie się w ciemnym pokoju, przypisywane hamletyzującemu melancholikowi⁴⁰, lecz pielęgnowanie więzi z duchem, którego sam wywołał. Nathaniel wywołał ducha-Sandmanna już gdy powiązał postać z bajki z osobą własnego ojca, zanim w ich życiu pojawił się adwokat Coppelius. Początek jego fantazji związany jest z doświadczaniem nieobecności ojca i powrotu ojca do domu. Odgłos kroków na schodach mógł zwiastować ojca lub Sandmanna. Nathaniel wspomina:

⁴⁰ Co doskonale opisał np. Claudio Magris: „Niech sobie radzi sam – może jest to właściwa odpowiedź na wszystkie te beczelne żądania, którymi świat oplątuje i miażdży biedaka, jeśli ten okazuje choć trochę wrażliwości. Zamknąć się w pokoju i pozwolić, aby świat radził sobie sam, podczas gdy wieczory i lata upodabniają się do siebie i wpadają do czarnej czeluści windy, przedsonka snu”. C. Magris, *Wzgórze*, tłum. J. Ugniewska, w: idem, *Mikrokosmosy*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 107.

Jego związek z ojcem zaczął coraz bardziej pobudzać moją fantazję, jednak przed zapytaniem o to ojca powstrzymywał mnie wstyd, silny, nie do pokonania. Przez lata wzrastała moja ochota zbadania samej tej tajemnicy, ujrzenia znanego mi z bajki Sandmanna. Sandmann popchnął mnie w kierunku przygody, tego, co niezwykle, a co tak łatwo zagnieżdża się w dziecięcym umyśle. Niczego nie lubiłem bardziej od przeraźliwych historii o chochlikach, wiedźmach i skrzatach. Nad nimi stawiałem jednak postać Sandmanna, którego rysowałem kredą lub węglem w najdziwniejszych, przerażających przedstawieniach i gdzie tylko się dało – na stołach, na szafach, na ścianach⁴¹.

Bliskość Sandmanna zostaje spotęgowana, kiedy chłopiec zaczyna sypiać w pokoju znajdującym się pod pokojem ojca. To wtedy myśli: „I wraz z ciekawością wzrastała coraz to bardziej odwaga, aby w jakiś sposób poznać się z Sandmannem”⁴².

Okazja nadarzy się, ale tylko, jeśli Sandmann zostanie spersonifikowany. Wstyd i wina związane z utożsamieniem Sandmanna z ojcem, kierują Nathanielem, gdy postanawia on, że Sandmannem będzie przyjaciel ojca – Coppelius. Mamy tu bowiem do czynienia z ową „szaleńczą decyzywnością”, ustanowieniem przyjętym jako rozpoznanie. Adwokat Coppelius jest więc w oczach dziecka ohydną postacią – jest wysoki i barczysty, ma nieforemną wielką głowę, żółtą cerę, gęste brwi, zielone kocie oczy, grubą górną wargę i garbaty nos. Wstręt budziły jego dłonie, czego dotknął Coppelius, tego dzieci nie chciały już wziąć do ust, dlatego z przyjemnością sięgał po ich kawałki ciasta, doprowadzając dzieci do płaczu, śmiał się przy tym iście diabelsko, a dzieci nazywał bestiami itd., itd. Ojciec „korzył się przed nim, niczym przed jakąś wyższą istotą”, był zatem, podobnie jak Nathaniel, pod wrażeniem czy też w mocy Coppeliusa, był „zaczarowany” (*festgezaubert*).

Kluczowa scena: chłopiec ukryty za kotarą podgląda w jego pokoju ojca i Coppeliusa. Ojciec wykonuje polecenia Coppeliusa, zakładają długie czarne szaty (płaszcz), ojciec otwiera drzwi szafki wyglądającej jak sekretarzyk, ale okazuje się, że nie jest to szafka, lecz jakby „czarna jama”, w której stoi niewielki piec. Gdy Coppelius zapala na nim płomień, twarz ojca w jego blasku wygląda zupełnie inaczej: „Był podobny do Coppeliusa”. Wtedy też Coppelius wyczuwa czyjąś obecność (Nathaniela) i krzyczy: „Oczy, oczy są tutaj!”.

Zastanawia, z jakim uporem kolejne interpretacje opowiadania Hoffmanna unikają głębszej analizy tej i kolejnej sceny. Temat przemocy cielesnej, a tym bardziej seksualnej, temat jakiegoś zniszczenia dokonanego na Nathanielu, zdaje się niemal nie pojawiać. Pójście tym tropem wskazuje jednak kolejna scena: ojciec błaga Coppeliusa, by nie wyrwał/wypalał Nathanielowi oczu, wówczas Coppelius postanawia zaobserwować na chłopcu „mechanizm działania rąk i nóg” – położywszy go na piecu, odkręca mu nogi i ręce, po czym przykręca je z powrotem. Totalna fantastyka tej sytuacji powoduje, że ta scena, jak i sam obraz pieca i uprawiania na nim tzw. czarnej magii, nie tylko nie doczekały się istotnych interpretacji, ale często

⁴¹ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann...*, s. 11.

⁴² Ibidem, s. 12.

są w ogóle pomijane. Tymczasem scena naruszenia ciała Nathaniela, uczynienia z niego drewnianej lalki wydaje mi się najważniejsza w kontekście sobotwórczego zestawienia ojca i Sandmanna. Jakiś rodzaj strachu, krzywdy kieruje Nathanielem. Cierpienie i wstyd powodują nim, gdy winą za swą krzywdę obarcza imaginacyjnego Sandmanna, później Coppeliusa, aby nie obarczać nią ojca. To dlatego Nathaniel pisze, że został przyłapany przez Coppeliusa na podsłuchiowaniu i za to został ukarany – wykorzystany. Hoffmann nie używa tu słowa *ausnutzen* (*ausbeuten* etc.), lecz właśnie *misshandeln*, które wskazywać może także na cielesne znęcanie się, maltretowanie lub seksualne wykorzystanie. Nathaniel pisze o całym zdarzeniu w następujących słowach: „doprawdy, jakiś ciemny związek, jakby ciemny obłok, welon mgły, zawisł wówczas nad moim życiem, i być może pokonam go dopiero w chwili śmierci”⁴³.

Kiedy Coppelius ponownie zjawia się w ich domu, ojciec jak zwykle zamyka się z nim w pokoju, obiecując jednak matce, iż jest to ostatni już raz. Ojciec ginie, rodzina znajduje go przy dymiącym piecu, Nathaniel krzyczy: „Coppelius, ty szatanie, zabiłeś ojca!”, adwokat Coppelius przepada bez wieści. Historia ma swoją kontynuację w dorosłym życiu Nathaniela – w postaciach sprzedawcy Coppoli i naukowca Spalanzanego. Zwróćmy jeszcze uwagę na to wypowiedziane przez Nathaniela zdanie, które w pełnej wersji, w oryginale brzmi tak: „Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!”. Przymiotnik *verruucht* oznaczać może: „nikczemny”, „niegodziwy”, „haniebny”; równie dawne znaczenie to: „nieprzyzwoity”, „rozpustny”; *verruchter Mensch* to nieprzyzwoity, zepsuty człowiek – potocznie słowo to używane było najczęściej w wyrażeniu *verruhtes Viertel*, czyli „dzielnica rozpusty”, z kolei *Ruchlosigkeit* to przestępstwo popełnione ze szczególnym okrucieństwem, *ruchlos* znaczy „bezlitośnie”. Użycie tego słowa stanowi dość oczywisty zabieg Hoffmanna – podkreśla „haniebne” czynności ojca lub też wspólne czynności ojca i Coppeliusa, podkreśla rodzaj spustoszenia w psychice Nathaniela. Śmierć ojca możemy interpretować jako karę za tę hańbę, być może za krzywdę Nathaniela, a przysięgę zemsty na Coppeliusie jako rodzaj wyparcia – przeniesienia winy z ojca na Sandmanna-Coppeliusa.

Nie bez znaczenia jest też dla takiej interpretacji figura „nieobecności” – nieobecności kobiet. Przede wszystkim prawie całkowita nieobecność matki Nathaniela, jak i zupełna nieobecność jego siostr zamykają historię w męskim kręgu. Matka Nathaniela jest, odnotuję raz jeszcze, smutna i wycofana z powodu samej obecności ojca, jest wystraszona zjawieniem się Coppeliusa. Jeśli Coppelius widziany oczami Nathaniela miałby być tylko przedstawieniem ciemnej strony ojca, to ów strach matki budzi sam ojciec. Nieobecność oznacza wówczas brak reakcji na krzywdę dziecka, dosłowną utratę matki-opiekunki.

Ta interpretacja ma też swą inspirację w innej opowieści spod znaku króla olch-Sandmanna. Powieści, którą zamyka zdanie przywołujące w pamięci słynny

⁴³ Ibidem, s. 13.

poemat Goethego: „We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped”⁴⁴. Henry James w krótkiej powieści *The Turn of the Screw* (w polskim tłumaczeniu Witolda Pospieszalskiego: *W kleszczach lęku*) tworzy historię młodej kobiety, panny Giddens, która jako guwernantka trafia do wiejskiego dworku Bly, aby opiekować się dwojgiem osieroconego rodzeństwa. Jak przystało na XIX-wieczną powieść *fantasy* czy też powieść gotycką i ta historia jest opowiedziana z zachowaniem swoistej zasady narracyjnej: dystansu i bliskości – historię zdradza towarzystwu zebranemu w wieczór wigilijny niejaki Douglas (ponownie: narrator jako postać znająca bohaterkę), o tymże wieczorze wigilijnym opowiada nam, czytelnikom, we wstępnym rozdziale powieści, właściwy narrator (ponownie znany już motyw: poruszony historią narrator przekazujący ją dalej) i wreszcie, wydarzenia w Bly poznajemy z zapisków Ann Giddens.

Miles i Flora są opuszczeni podwójnie czy też po kilkakroć – są sierotami, ich stryj, także Miles, nie mieszka z nimi, ponadto stawia młodej guwernantce warunek niekontaktowania się z nim (to ten mężczyzna stanie się pierwszą obsesją młodej kobiety), niejako ucieka od dzieci. I jeszcze: jak później dowie się guwernantka, zmarli wcześniejsi służący domu, opiekunowie dzieci – Peter Quint i piękna panna Jessel. To oni początkowo zdają się być wersją króla olch. U Jamesa bowiem mamy dwie zjawy i dwoje dzieci – figury żeńskie i męskie. Historia kończy się śmiercią chłopca w objęciach guwernantki oraz chorobą (być może już szaleństwem) dziewczynki. Flora przeżyje, ponieważ to ona nie podlega zupełnie presji, obłądowi guwernantki, i nie przyznaje ani razu, że widzi jakieś zjawy. Król olch czy też Sandmann pod postacią młodej kobiety, której skłonności maniakalne powodują przeniesienie własnych urojeń i lęków na dzieci, to interesująca zamiana wobec dzieła Hoffmanna – nie zostaje ona, rzecz jasna, narracyjnie wprost rozstrzygnięta (czy źródłem mniemanego zła nie są jednak dzieci? Quint? duch Quinta? to miejsce – Bly? itd.), co umożliwia geniusz pisarski Jamesa.

Dla podjętej tutaj interpretacji *Sandmanna* chcę podkreślić jeden wątek powieści Jamesa, a mianowicie związek męskich postaci: Milesa, jego stryja oraz służącego Quinta. Stryj Miles nie przebywa z dziećmi z jakichś niewyjaśnionych powodów. Odpowiedź leży w przeszłości. Możemy domyślać się, że w przeszłości za czasów Petera Quinta. Historię Quinta opowiada pannie Giddens m.in. służąca, sugerująca jego wpływ na pana domu oraz na chłopca. Panna Gidenns pozostaje z pytaniem zadany własnej wyobraźni – jakiego rodzaju przyzwyczajenia, jakie działania Quinta nazywa się tutaj sprawkami diabelskimi (*evil things*)? W przeciwieństwie do interpretatorów opowiadania Hoffmanna, badacze twórczości Jamesa zwracali jednak uwagę na wątek tzw. hańby, czyli homoseksualizmu postaci ojcowskiej – tutaj stryja i służącego. Wiesław Juszcak pisał:

⁴⁴ H. James, *The Turn of the Screw*, Penguin Classics, London 2011, s. 125.

Psychologiczna potworność opowiadania Jamesa polega jeszcze na mistrzowsko zasugerowanym homoseksualizmie chlebodawcy guwernantki. Nie chce on widzieć ani słyszeć o niczym, co dzieje się w Bly, ponieważ czuje się odpowiedzialny za zdeprawowanie dzieci, przede wszystkim swego bratanka, Milesa⁴⁵.

Sandmannowski krajobraz uzupełnię krótko jeszcze dwoma przykładami, sięgając kolejno do opowiadania Paula Austera *Szklane miasto* i do powieści Bodo Kirnhoffa pt. *Der Sandmann*.

Bohater *Szklanego miasta* to samotny pisarz Daniel Quinn – mężczyzna przemierzający Nowy Jork, bez celu i w (mniemanym) spokoju. Jego nieszczęście zdaje się nie przybierać postaci rozpaczy czy nawet frustracji. Rozpacz, jak się okaże, została przygaszona, przytłumiona: Quinn jest melancholikiem, jest żalobnikiem (stracił żonę i dziecko), bez rysu narcystycznego. Dowiadujemy się, że Quinn ma trzydzieści pięć lat, połowę każdego roku spędza na pisaniu kolejnego kryminału, a przez resztę roku jest „panem swego czasu”:

Czytał dużo książek, chodził do kina i na wystawy malarstwa. Latem oglądał w telewizji mecze baseballu; zimą bywał w operze. Najbardziej jednak lubił spacerować. [...] Był zagubiony nie tylko w mieście, ale i w sobie. Ilekroć wyruszał na spacer, czuł się tak, jakby porzucał samego siebie, a gdy już się poddał ulicznemu ruchowi, gdy już się całkiem uprościł, stając się zaledwie bierną parą oczu, wyzwalał się wreszcie od przymusu myślenia [...]⁴⁶.

Cała historia, jaka przydarza się Quinnowi, jest być może historią bez bohaterów – bez realnych bohaterów. Nigdy nie było pomyłkowego nocnego telefonu, który dał początek serii zdarzeń, a upór Quinna, aby ocalić Petera Stillmana przed zemstą jego szalonego ojca, jest samą chorobą Quinna, zrywającego ze swoim życiem, śledzącego jakieś *Vater Imago* po ulicach Nowego Jorku? Wynajęty przez pomyłkę (telefon w środku nocy) jako prywatny detektyw, Quinn poznaje Petera Stillmana, sprawiającego wrażenie osoby psychotycznej, najpewniej cierpiącej na schizofrenię, oraz jego piękną żonę Virginie, niegdysiejszą „terapeutkę mowy” (odpowiednik guwernantki, opiekunki) i od niej historię ojca Petera – szalonego naukowca, czyniącego swe dziecko przedmiotem eksperymentu. Odosobniony i poddany wszelkiej fizycznej oraz psychicznej przemocy Peter Stillman⁴⁷ to jedna

⁴⁵ Cyt. za: M. Janion, *Żyjąc tracimy życie*, W.A.B., Warszawa 2001, s. 242.

⁴⁶ P. Auster, *Szklane miasto*, w: idem, *Trylogia nowojorska*, tłum. M. Kłobukowski, Znak, Kraków 2012, s. 8.

⁴⁷ Być może Auster nadał temu bohaterowi (i jeszcze inaczej: pisarz Quinn nadał swemu bohaterowi, temu alter ego utraconego syna, albo swemu własnemu alter ego) nazwisko „Stillman” z co najmniej dwóch, tych najwidoczniejszych, powodów: zdecydowanej powszechności tego nazwiska oraz jego, równie szybko przychodzących na myśl, odczytań literackich, np. wyrażającego przede wszystkim jakąś ciągłość, trwanie, albo np. poprzez zrost „still” i „man” – *still* jako zastępujące poniekąd *quiet* czy *silence*.

z wielu wersji Kaspara Hausera, co zresztą Peter sam Quinnowi – w charakterystycznej chorobowo narracji trzecioosobowej – podpowiada:

Oczywiście Peter znał trochę ludzkich słów. Nie było na to rady. Ale ojciec myślał, że może Peter je zapomni. Po jakimś czasie. To dlatego tyle bum, bum, bum. Co tylko Peter powiedział słowo, ojciec zaraz robił mu bum. W końcu Peter nauczył się nic nie mówić. Ta, ta, ta... Peter trzymał słowa w sobie. Tyle dni, miesięcy, lat. Po ciemku, mały Peter całkiem sam, a słowa hałasowały mu w głowie i towarzyszyły. To dlatego usta odmawiają mu teraz posłuchu. Biedny Peter. Uuhuuu. Takimi łzami płacze. Chłopczyk, co nigdy nie dorośnie... Peter umie już mówić jak ludzie. Ale ma też w głowie te inne słowa⁴⁸.

Quinn podejmuje się kontrolować potwora – obserwuje ojca Petera, śledzi go, zbliża się do niego, inicjując kolejne spotkania, i gdy znikają, przepadają nagle bez wieści, zarówno potwór, jak i ofiara – zarówno ojciec, jak i syn z małżonką – Quinn tygodniami koczuje na ulicy naprzeciwko domu Stillmanów, aby w końcu wejść tam, „zamieszkać” w najmniejszym i najciemniejszym z pokoi – przypominającym oczywiście celę chłopca Petera. Także Quinn przepada na koniec bez wieści, i jak przystało na historię w sandmannowskim duchu, nam opowiada ją narrator poruszony do głębi historią, którą i jemu ktoś opowiedział – niejaki pisarz Auster, który raz jeden spotkać miał Quinna. I także tutaj pojawia się motyw świadectwa tekstu – czerwony zeszyt, w którym Quinn zapisuje postępy swojego śledztwa, inaczej: który jest zapisem jego postępującej choroby psychicznej.

Absolutny fenomen tego opowiadania Austera polega moim zdaniem na dwóch zabiegach autora: (1) motywie szyfru oraz (2) braku jakichkolwiek spekulacji nad winą bohatera – dlatego trudno nam przyjąć interpretację (podpowiada nam ją przecież sandmannowski kod), że to Quinn jest okrutnym ojcem, winnym w jakiś sposób śmierci swego dziecka. „Szyfr” jest *stricte* freudowski – jest zaciemnieniem i odsłonięciem, przeniesieniem umożliwiającym wstępną, jakąkolwiek tematyzację. Topografia wędrówek śledzonego Stillmana-Ojca układa się Quinnowi w litery – rysuje on mapę tras, jakie przemierza po mieście Stillman-Ojciec – a wreszcie w zaszyfowane słowa i komunikaty (np. „Wieża Babel”), czyli w zapis szaleńca, opętanego skrupulatnym wypełnieniem tego, co wydaje mu się najbardziej racjonalne, wyrażające jakiś wyższy plan. To przecież odwrócenie (albo: odbicie w owym szklanym mieście!) wcześniejszych, bezcelowych wędrówek samotnego Quinna. Parafrazując słowa Petera Stillmana: Quinn krok po kroku nauczył się siebie⁴⁹, być może wyzwalając się od permanentnej ucieczki, od przeniesienia jakiejś winy, albo, odwrotnie – uciekając w to, co wyrażają inne słowa Petera: „Ale ja nic nie wiem o czasie. Codziennie jestem nowy”⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, s. 26.

⁴⁹ „Krok po kroku nauczyli mnie Petera Stillmana”. Ibidem, s. 23.

⁵⁰ Ibidem, s. 24.

W powieści *Sandmann* z 1992 r., mało znanej – i także dlatego wartej przywołania – Kirchhoff dokonuje potwierdzenia postaci Sandmanna jako odwiecznego króla olch – jest to historia śmierci syna, nie ojca. Powieść kończy się (a narracyjnie także zaczyna) inaczej niż wszystkie wersje „Sandmanna”: znajdujemy się znowu na wysokiej wieży, bo na dachu hotelu, z której jednak nie zostanie strącona kobieta, utracony i zdemonizowany obiekt (choć i tu taka występuje), ani nie dojdzie do samobójczego skoku, lecz do zabójstwa. Strącony zostanie doktor Branzger – personifikacja Sandmanna: „Pierwsze morderstwo to ta chwila, gdy świat rozpada się jednym jedynym ruchem, przez szarpnięcie, które spycha ofiarę z dachu”⁵¹.

Bohater powieści, imieniem Quint, przybywa do Tunisu ze swoim synkiem Julianem, mniej więcej czteroletnim. Ojca i chłopca łączy pewna tajemnica – opowiadana przez ojca bajka o potworze (*der Ungeheuer*). Quint podróżuje w poszukiwaniu Helen, młodej kobiety, którą darzy uczuciem, opiekunki Juliana (ponownie: postać guwernantki). Motyw nagłego zniknięcia jest typowy w literaturze nawiązującej do Hoffmannowskiego *Sandmanna* (wszak Coppelius dwukrotnie przepada bez wieści). Quint podczas pobytu w Tunisie wpada w krąg tajemniczych, iście hoffmannowskich postaci, jakie z czasem zdają się stanowić kolejne manifestacje Sandmanna, w których Quint widzi i swoje odbicie:

Im dłużej milczeliśmy, tym bardziej zamazywał się nasz krąg, tak, jakby była to jedna osoba o sześciu twarzach [...]. Tak bardzo czułem się częścią tego ducha, że było dla mnie niemożliwością, aby wstać i odejść⁵².

Sandmannem jest tu doktor Branzger, znajomy zaginionej Helen. To jego postać przywołuje skojarzenie także z parą Coppelius-Coppola: dowiadujemy się, że przed laty zaginął bez wieści, gdzieś we Włoszech, jego brat bliźniak. (Spalanzani przekonywał Nathaniela, iż Coppola nie może być Coppelusem, gdyż zna Coppolę od lat, pochodzi on z Piemontu⁵³). Branzger spełnia kolejne role: poety, chorego (mówi o przemianie własnego „ja”, o swej nowej, arabskiej tożsamości), wynalazcy, wreszcie kreatora wydarzeń. Tajemnicza postać w kapturze widywana na ciemnych ulicach miasta wydaje się być z początku ukrywającą się Helen, z czasem podejrzenie Quinta pada na Branzgera, wreszcie staje się dla niego postacią Potwora-Sadmanna.

Gdy Quint odkrywa, że fragmenty dziennika Helen, które podrzucane są do jego hotelowego pokoju, pisze w rzeczywistości Branzger, przyjmuje, iż Helen nie żyje, rozumie zarazem, że został sprowadzony do Tunisu (przyjechał, ponieważ otrzymał widokówkę od Helen, napisaną zapewne już przez doktora) jeszcze z in-

⁵¹ B. Kirchhoff, *Der Sandmann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, s. 9. Wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu.

⁵² Ibidem, ss. 134–135.

⁵³ *À propos*: Chyba jest to wynik zwykłej pomyłki Hoffmanna, że użył on nazwiska „Coppola” jako występującego często w Piemontie. Prawdą jest, iż jest to nazwisko dość powszechne, ale na Sycylii (*coppola* to typowe sycylijskie nakrycie głowy).

nego powodu. Tym powodem okaże się zaginięcie Juliana (jego drugie zaginięcie, ostateczne) oraz próba, jakiej poddany zostaje Quint. Podobnie jak guwernantka z powieści Jamesa, która podejmuje się próby, chcąc doprowadzić do konfrontacji dzieci z duchami w jej obecności, aby wypędzić w ten sposób zjawy, tak Quint postanawia „spotkać się” z potworem:

To, co nastąpiło potem, wydarzyło się w kilka sekund, a być może tylko w jednej sekundzie, w której moje życie zdawało się być całkowicie otwarte, w momencie przepaści, w którym jeden raz już na zawsze zapada decyzja, kim jestem. A jednak rozstrzygnęło się to tylko, kto rusza pierwszy – ja [...]. Za mną szedł potwór. Za mną wszystko było ciche, tak ciche, jak spokojne morze, jak pustynia, jak wewnątrz krateru, a od strony muru nie dochodził żaden dźwięk⁵⁴.

U Kirchhoffa powraca znaczenie momentu „odwrócenia”, „rzucenia za siebie wzroku” (Miłosz) – ojciec spoglądając za siebie, utraci dziecko. To odwrócenie – na dachu, przy blasku księżyca – trwa mniej więcej tyle, ile domknięcie drzwi, w których być może ktoś za nim stał, których nie będzie mu już dane otworzyć:

Słyszałem tylko własne serce, i nagle między jednym a drugim jego uderzeniem, jakies poruszenie, hałas, który dochodził, musiał dochodzić, wprost ze mnie, choć brzmiało to tak obco, tak jakby zamykały się drzwi⁵⁵.

Zakończenie: Nathaniel, czyli koniec metafory

Sandmann Hoffmanna jest opowiadaniem o tym właśnie – o „jakimś poruszeniu, hałasie, który dochodzić musi wprost z nas”, jest opowieścią o wewnętrznych drzwiach, przedSIONkach, zaułkach. Jest też przypowieścią o tym, że łatwiej nakłonić człowieka do śmierci, gdy nie chce on umrzeć, niż przekonać do życia, gdy ten nie chce żyć. Przyjmijmy zatem, iż mamy przed sobą Nathaniela – chorego, pacjenta. Nie uciekając się do metaforyczności jego „fantomicznego Ja” itp., powiedzmy, że młody mężczyzna Nathaniel choruje na takie a takie podzespoły chorobowe, a do pewnego stopnia (to dość wygodne sformułowanie) źródłem jego stanu jest traumatyczne dzieciństwo. Zgódźmy się, iż wszelkie nasze interpretacje, wszelkie znane klucze, posuwając dalej pracę nad rozumieniem opowiadania Hoffmanna (czy w ogóle jego literatury), niekoniecznie pomagają nam zrozumieć Nathaniela. Czy zrozumielibyśmy go, spotkawszy? Pisząc o *Sandmannie*, poddając go seminaryjnej lekturze albo badawczej refleksji, nie jesteśmy skłonni pojmować Nathaniela tylko jako chorego, nie kierujemy się tylko (albo wcale) czytelniczą empatią. A tymczasem żałoba Nathaniela nie jest metaforyczna, lecz jest jego egzystencją, jest nim samym – autentycznie, z wyboru, świadomie, nawet jeśli

⁵⁴ B. Kirchhoff, *Der Sandmann*, ss. 207–208.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 213.

w uniku, w ucieczce wobec życia. Nawet jeśli my przywołujemy metaforyczność, aby choć trochę zbliżyć się do tego (oddalając się?), co wydaje nam się prawdą:

Twierdę, że choroba nie jest metaforą, i że najbliższy prawdzie sposób jej postrzegania – jak również najzdrowszy sposób chorowania – jest w najwyższym stopniu wolny od myślenia metaforycznego i najbardziej nań niepodatny. Jest jednak niezwykle trudno żyć w świecie chorych, nie ulegając uprzedzeniom wywołanym przez ponure metafory, którymi usiany jest jego krajobraz⁵⁶.

⁵⁶ S. Sontag, *Choroba jako metafora...*, s. 7.

