

Agnieszka K. HAAS

## MILCZĄCA MOWA CIAŁA O prozie niemieckiego romantyzmu

*W immanentnej literackiej antropologii romantyzmu ciało przestaje być postrzegane jako reprezentacja tego, co realne. Pozostaje medium determinującym tożsamość podmiotu. Przesadne zainteresowanie tym, czym ciało nie jest, skłania do zastanowienia, w jaki sposób ono funkcjonuje. Literatura romantyzmu niemieckiego dostarcza obrazów ciała zniekształconego, chorego, zdeformowanego, bliskiego śmierci. Ciało zdeformowane zmusza otoczenie do zajęcia wobec niego stanowiska, zdefiniowania się od nowa.*

Przekaz werbalny nie determinuje komunikacji, a jego ustanie nie oznacza końca porozumiewania się. Paul Watzlawick, austriacko-amerykański terapeuta i filozof, twierdził, że „nie można się n i e komunikować”<sup>1</sup>. W czasach wszechobecnej mody na wykorzystywanie mowy ciała do kreowania własnego wizerunku trudno nie przyznać Watzlawickowi racji. Komunikacja niewerbalna występuje jednak nie tylko w codziennym życiu, ale także w modelowym, „mimetycznym” świecie literatury.

Dla obu światów – rzeczywistego i literackiego – typowa wydaje się następująca prawidłowość: komunikacja niewerbalna, podobnie jak werbalna, występuje w kontekście wykraczającym poza nią samą. Na kontekst ten składają się inne wypowiedzi oraz czynniki o charakterze pozajęzykowym: płeć i wiek uczestników komunikacji ich przynależność do danej kultury i grupy społecznej oraz relacje między nimi.

Theodore Grove dzieli „niewerbalne elementy interakcji”<sup>2</sup> na kilka grup ze względu na sposoby pozajęzykowej ekspresji. Są to: wokalika (tempo, wysokość głosu, wahanie, ale również dialekty i regionalizmy), kinezyka (zachowania posturalno-gestowe, takie jak ruch głowy, kończyn, bioder, zmiany pozycji ciała w odniesieniu do partnera komunikacji), mimika (ruch obszarów twarzy: oczu, brwi, ust, czoła), proksemika (dotycząca relacji przestrzennych zachodzących między partnerami komunikacji), hapytyka (zachowania doty-

<sup>1</sup> P. W a t z l a w i c k, *Some Tentative Axioms of Communication*, w: P. Watzlawick, J.B. Bavelas, D.D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, W.W. Norton & Company, New York-London 2011, s. 32. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – A.K.H.

<sup>2</sup> Zob. T.G. G r o v e, *Niewerbalne elementy interakcji*, w: *Mosty zamiast murów. O komunikowaniu się między ludźmi*, red. J. Stewart, tłum. J. Doktor, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 122-134.

kowe, mające według tego badacza aż dwanaście znaczeń, takich jak podtrzymywanie na duchu, wyrażenie uznania, gesty powitania lub pożegnania, okazywanie zainteresowania)<sup>3</sup>.

Inne kryterium klasyfikacji zachowań niewerbalnych proponuje Paul Ekman, który biorąc pod uwagę efekty interakcji, wyróżnia: ilustratory (wspierające znaczenie wypowiedzi), regulatory (dotyczące postawy całego ciała), emblematy (sygnały przekazywane za pomocą głowy czy dłoni, posiadające zwykle konkretne, skonwencjonalizowane znaczenie i niosące z sobą jasne wartości denotacyjne), adaptatory (zachowania idiosynkratyczne, na przykład nawyki, oraz ekspresje afektu, polegające na przekazywaniu informacji o emocjach za pomocą wyrazu twarzy)<sup>4</sup>.

Mowa ciała – zarówno zachowania będące realizacją reguł usankcjonowanych społecznie (na przykład skiniecie głową lub podanie ręki na powitanie), jak i nieuświadomione reakcje somatyczne (poszerzenie źrenic, zaczerwienienie, pocenie się) oraz pozycja ciała (zmniejszanie lub zwiększanie dystansu, gestykulacja) – przekazuje wiele informacji o nadawcy komunikatu, jego statusie społecznym, nastroju, nastawieniu do rozmówcy, a nawet stanie psychofizycznym. Mimika, układ kończyn, sylwetka czy sposób poruszania się wyrażają więcej, niż zamierzałby zdradzić nadawca. W znacznym stopniu mowa ciała jest nie tylko „artykułowana”, ale i odbierana podświadomie, co może nastęrczać trudności w jej właściwym zrozumieniu; z drugiej strony jednak dzięki temu, że reakcje na niewerbalne komunikaty są podświadome, pozostaje ona wiarygodnym źródłem informacji.

W niniejszym szkicu nie proponujemy przeglądu badań dotyczących przekazu niewerbalnego prowadzonych w ramach psychologii i teorii komunikacji. Postaramy się natomiast pokazać, że mowa ciała wpisana w strukturę świata tekstowego stanowi źródło informacji o dziele i ukazanej w nim rzeczywistości. Trudno byłoby dokonać wyczerpującego zestawienia zjawisk literackich związanych z tym zagadnieniem, nawet w odniesieniu do jednej epoki, dlatego ograniczymy się do przykładów ukazywania ciała w niemieckich tekstach literackich z początku dziewiętnastego wieku.

## KOMUNIKACJA NIEWERBALNA A MODEL ŚWIATA TEKSTOWEGO

W procesie komunikacji, zarówno odbywającej się w ramach świata przedstawionego, jak i przebiegającej na linii nadawca–odbiorca tekstu literackie-

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 122n.

<sup>4</sup> Zob. P. Ekman, *Emotional and Conversational Nonverbal Signals*, w: *Language, Knowledge and Representation*, red. J.M. Larrazabal, L.A. Pérez, Elsevier, Dordrecht 2004, s. 39-50.

go, przekaz niewerbalny współlistnieje z przekazem słownym. Wykazała to Barbara Korte na przykładzie prozy angielskiej. Niewerbalne komunikaty, do których badaczka zalicza sposób poruszania się, postawę ciała, wyraz twarzy, spojrzenie, odruchy oraz zarządzanie przestrzenią<sup>5</sup>, można traktować jako dodatkowe informacje o świecie przedstawionym. W przekonaniu odbiorcy tekstu sygnały niewerbalne są też bardziej wiarygodne, gdyż zdradzają więcej, niż chcieliby tego uczestnicy komunikacji, nie do końca panujący nad własnym ciałem. Na poziomie psychologii odbioru funkcjonuje zasada, że w przypadku świadomie zamierzonej w narracji niezgodności przekazu słownego z niewerbalnym odbiorca skłonny jest bardziej wierzyć zachowaniom niewerbalnym<sup>6</sup>. Psychologia zachowań wydaje się potwierdzać poglądy Korte: typowe dla przedstawicieli wielu kultur gesty, a w szczególności mimika<sup>7</sup>, pozwalają zachowania w miarę trafnie interpretować. Uczestnicy komunikacji odnoszą się do niewerbalnych komunikatów z większym zaufaniem, ponieważ gesty nie są w pełni kontrolowanym somatycznym skutkiem innego bodźca<sup>8</sup>. Nieuświadomione uruchamianie znaków niewerbalnych powoduje, że odbiorca – także odbiorca tekstu – uznaje je za autentyczne.

Ciało jako element świata przedstawionego podlega prawom mimesis, a więc i transformacjom dokonywanym na potrzeby stworzenia tekstowego świata. Ów jednorazowy model rzeczywistości ukazanej w dziele nie musi odpowiadać empirii<sup>9</sup>. Proponując wersję rzeczywistości zredukowanej, mieszczącej w sobie nowe konfiguracje norm i bytów<sup>10</sup>, model ten w skrajnych przypadkach znacznie odbiega od prawdopodobieństwa. Może na przykład zawierać elementy fantastyczne, których „autentyczności” nie podają w wątpliwość ani bohaterowie, ani odbiorcy tekstu. Edward Balcerzan twierdzi, że „słowa i zdania konstytuujące dany m o d e l ś w i a t a ustanawiają identycznie wyizolowany, zamknięty, suwerenny m o d e l j ę z y k a”<sup>11</sup>. Oba te modele, zredukowane i jednorazowe, zakładają istnienie pewnych aktywnych w nich norm i „fragmentów języka”<sup>12</sup> oraz elementów i praw „realnego świata”<sup>13</sup>.

Tak pojmowany model świata i języka mógłby zamykać drogę interpretacji dzieła, w rozlicznych podejściach badawczych i filozoficznych uwzględniającą

<sup>5</sup> Zob. B. K o r t e, *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*, A. Francke, Tübingen–Basel 1993.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 42.

<sup>7</sup> Por. M. A r g y l e, *Körpersprache und Kommunikation*, Junfermann, Paderborn 1996, s. 13.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 14.

<sup>9</sup> Por. E. B a l c e r z a n, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 124.

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 124n.

<sup>11</sup> Tamże, s. 126.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

przecież owo hermeneutyczne „stopienie się horyzontów”<sup>14</sup>, o którym pisał Hans-Georg Gadamer. Dlatego badacz niejednokrotnie musi „wydostać się” z zakłętego kręgu własnej teorii tekstu<sup>15</sup>, i „otworzyć «świat» utworu na historię”<sup>16</sup>. Możemy dodać, że musi go otworzyć także na empirię, która w wielu sytuacjach wspomaga interpretację, ale jej nie wyczerpuje.

#### SYGNAŁY NIEWERBALNE A METAFORY LUDZKIEGO BYTU

Literatura niemieckiego romantyzmu<sup>17</sup>, nawiązująca do poglądów filozoficznych Johanna Gottlieba Fichtego, Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga oraz Friedricha Schleiermachera, tworzy modele świata i języka, które nie przystając do rzeczywistości, realizują i reprezentują idee filozoficzne i estetyczne. Wyobrażenia nieskończoności oraz jedności świata we wszystkich jego wymiarach, także kosmicznym i transcendentnym, zajmują w tekstach literackich tego okresu szczególne miejsce. Konsekwencją tego jest ukazywanie zjawisk irracjonalnych jako paralelnych wobec rzeczywistości oraz skłonność do zacierania granic między jawą a fantazją, a także traktowanie podświadomości jako punktu wyjścia w poszukiwaniu prawdy o świecie skonstruowanym z wieloznacznych i symbolicznie pojmowanych elementów.

W utworze Adelberta von Chamisso *Adelberts Fabel* [„Baśń Adelberta”] z roku 1807 symboliczny charakter wydarzeń powoduje, że empiryczne doświadczenie odbiorcy tekstu w zakresie komunikacji niewerbalnej wydaje się mało przydatne. Bohater opowieści, przebudziwszy się pod drzewem, rezygnuje z dalszej wędrówki, ponieważ dojmujący chłód sprawia, że ogarnia go senność. Ciało Adelberta sztywnieje, z każdym przebudzeniem jego ruchy stają się wolniejsze. W pewnym sensie jest to zachowanie uzasadnione: chłód spowalnia aktywność fizyczną i psychiczną. W utworze Chamisso jednak wszystko dzieje się wbrew prawom natury, poczynając od bezwolnego, wielo-

<sup>14</sup> H.G. G a d a m e r, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 193. s. 290.

<sup>15</sup> B a l c e r z a n, dz. cyt., s. 133.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Pomijając trudności w zdefiniowaniu epoki oraz fakt umownego stosowania terminu, wspomnieć wypada, że okres niemieckiego romantyzmu, trwający od 1798 do 1835 roku, dzieli się tradycyjnie na dwa nurty. Pierwszy – od roku 1798 – to wczesny romantyzm, z ośrodkiem w Jenie; działali tam: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Georg Philipp von Hardenberg (Novalis) oraz bracia Friedrich i August Wilhelm von Schlegel. Na lata od 1805 (lub 1808/09) do 1848 przypada romantyzm heidelberski, obejmujący romantyzm dojrzały oraz późny, z kilkoma centrami, między innymi w Berlinie i Wiedniu. Do przedstawicieli tego nurtu należeli: Ludwig Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff i E.T.A. Hoffmann.

letniego trwania w stanie przypominającym hibernację, po wędrówkę bohatera do podziemnego świata i jej zakończenie przed tronem Starca.

Pierwszy etap życia bohatera to stan bierności: przymarznięty do ziemi Adelbert może poruszać jedynie rękoma, a jego bytowanie toczy się między jawą a snem. Przestrzeń istnieje tu wbrew zasadom proksemiki, człowiek pozostaje nieruchomym elementem cyklicznie zmieniającej się natury, to ona „porusza” się i działa: gałęzie drzewa oplatają ciało Adelberta, a wokół niego rośnie mur z lodu. Ludzka „aktywność” ogranicza się w opowieści do obserwacji kosmicznego porządku świata i wysnuwania na jego podstawie religijnych wniosków<sup>18</sup>. Powracający latami sen kończy się dopiero wówczas, gdy Adelbert odczytuje napis na pierścieniu podarowanym mu niegdyś przez tajemniczą kobietę w czerni. Zasada „thelein” (chcieć) i zastosowanie w praktyce zalecenia umieszczonego na pierścieniu – użycia woli i bycia aktywnym – wyzwala ją go z więzienia-grobu i zapoczątkowują kolejne etapy bardziej świadomego życia. Dalsza wędrówka wiedzie Adelberta do podziemnej krainy, w której tkaczki, „geniusze przeznaczenia” (niem. Schicksalsgenien)<sup>19</sup>, tkają ludzkie losy. Wśród nich jest znana wędrowcowi kobieta w czerni. Moment ujrzenia zasiadającego na tronie Starca z widniejącym na jego czole słowem „ananke” (oznaczającym potrzebę, przymus, nieuchronność) wieńczy drogę ludzkiego poznania, odczytanie znajdującego się na tronie napisu „synteleia” (koniec) wywołuje w bohaterze stan przypominający religijne uniesienie, któremu towarzyszą symboliczne gesty – upada on na kolana, modli się i zwraca się ku wchodzącemu słońcu.

Chamisso potraktował ciało jako metaforę ludzkiej woli, konfrontowanej ze złowrogą naturą, zależnej także od zrzędzeń losu oraz woli boskiej. Symbolika zaczerpnięta z mitologii greckiej, nawiązania do pitagoreizmu i platonizmu, a także do idei wiecznego dążenia, znanej z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, tworzą ideowy kontekst, w którym ciało wydaje się mieć drugorzędne znaczenie<sup>20</sup>. Niemniej kwestia cielesności pojawia się i w tym krótkim dziele, wpisując się również w dyskurs antropologiczny z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku.

<sup>18</sup> A. von Chamisso, *Adelberts Fabel*, w: tenże, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, oprac. J. Perfahl, Winkler Verlag, München 1975, t. 1, s. 7.

<sup>19</sup> Tamże, s. 11.

<sup>20</sup> Christine Schlitt w baśni Chamisso dostrzega między innymi nawiązania do *Märchen* Goethego, noweli *Runenberg* Ludwiga Tiecka oraz filozofii Johanna Gottlieba Fichtego (por. Ch. Schlitt, *Chamissos Frühwerk. Von den französischsprachigen Rokokodichtungen bis zum „Peter Schlemihl” (1793-1813)*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2008, s. 146). Jürgen Schwann wskazuje na ideowe związki omawianej tu baśni oraz *Petera Schlemihla* z *Faustem* Goethego (zob. J. Schwann, *Vom „Faust” zum „Peter Schlemihl”. Kohärenz und Kontinuität im Werk Adelbert von Chamissos*, Tübingen Narr, Tübingen 1984).

Mimo że występujące w *Adelberts Fabel* postacie są alegoryczne, ich zachowania – mimika, kinezyka, stosunek do przestrzeni i wzajemne relacje – odsłaniają dodatkowy sens tekstu. Scenę, w której uwięzionego wędrowca odwiedza czarnowłosa kobieta, uzupełniają informacje o jej wyglądzie (tajemnicza postać jest piękna, ma jasne czoło, a jej loki spływają na ramiona) oraz cechach fizycznych (porusza się z wdziękiem i traktuje bohatera z subtelną czułością), a także stroju (jest ubrana w żałobną suknię). Między nią a Adelbertem nawiązuje się relacja bliskości: kobieta odgarnia loki przesłaniające jej twarz, by spojrzeć więźniowi w oczy, pochylając się nad nim, zmniejsza dzielący ich dystans. Zachowanie tej postaci sygnalizuje jej przychyłność wobec bohatera, z kolei żałoba wyraża obecne zatroskanie oraz antycypuje przyszły smutek z powodu jego śmierci. Kobieta zsuwa z palca pierścień i nakłada go na lok, który odcięła ze swoich włosów, zabiera natomiast lok Adelberta – nawiązuje tym samym do średniowiecznego rytuału wyboru rycerza i jego damy. Zainicjowanie więzi przez tajemniczą prądkę wskazuje na charakter relacji, w której przeznaczenie zaprasza człowieka do współpracy, jest mu przychylny, ale i wymagający.

Utwór Chamisso stanowi reminiscencję baśniowej noweli Ludwiga Tiecka *Runenberg* (z roku 1804), w której jednak podobne spotkanie z tajemniczą kobietą postacią kończy się inaczej. Melancholijnemu myśliwemu o imieniu Christian kobieta w czerni również wręcza symboliczny przedmiot, drogo-cenną tabliczkę z niezrozumiałym napisem, ale spotkanie z nią inicjuje serię nieszczęść, zapowiada obsesję i zniszczenie uporządkowanego świata bohatera. Zanim otrzyma on ową tabliczkę, owładnięty ciekawością, ulegnie pokusie podglądania rozbierającej się kobiety<sup>21</sup>. Retardacja narracji w tej scenie ekspozuje zafascynowanie erotyzmem, które uchyla wrota demonicznej rzeczywistości, a w konsekwencji szaleństwa. Tajemnicza uwodzicielka z opowiadania Tiecka inicjuje obsesję myśliwego związaną z niedostępną magiczną górą i jej skarbami, ale także z niedostępną mu zmysłową miłością. Dystans dzielący kobietę i myśliwego, który jedynie przez okno może oglądać jej stopniowo odsłanianą nagość, antycypuje niedostępność magicznego świata, który ona reprezentuje. Owo zauroczenie światem fantazji, ale także poddanie się zmysłowości wykraczającej poza społecznie usankcjonowane normy prowadzą go do zguby – nawet założywszy rodzinę, Christian nie będzie umiał odnaleźć się w zwykłej rzeczywistości.

W literaturze romantyzmu seksualność i erotyka nierzadko wyrażane są przez metafory lub symbole. Ziszczenie pragnień na tym poziomie możliwe staje się tylko w świecie fantastycznym, także dlatego, że łatwiej w nim prze-

<sup>21</sup> Por. L. T i e c k, *Runenberg*, w: tenże, *Werke in vier Bänden*, t. 2, *Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen*, oprac. M. Thalmann, Winkler Verlag, München 1963, s. 67.

kroczyć sferę tabu. Stąd też w literaturze tej zmysłowość, erotykę i zachowania wykraczające poza mieszczański model postępowania reprezentują rusalki i nimfy (jak w utworach *Undine*<sup>22</sup> Friedricha de la Motte Fouqué czy *Mistrz Pchła*<sup>23</sup> E.T.A. Hoffmanna), kobieta demoniczna (w *Posągu z marmuru* Josepha Eichendorffa)<sup>24</sup> lub kobieta-automat (Olimpia w opowiadaniu Hoffmanna *Piaskun*<sup>25</sup>), która jako obiekt miłosnej fascynacji przeciwstawiony „zwykłej” żeńskiej protagonistce świadczy ponadto o zaburzeniach funkcjonowania sfery emocjonalnej bohatera.

W *Adelberts Fabel* Chamisso kobieta w czerni, właściwie pozbawiona zmysłowości, pełni wobec bohatera inną, głównie wychowawczą rolę. Rozłąka z nią powoduje, że Adelbert wpada w złość, płacze i ponownie zapada w sen<sup>26</sup>. Wszystkie te reakcje świadczą o jego niedojrzałości, która kończy się wraz z podjęciem działań i dojściem do prawdziwego poznania. W sferze reakcji znajduje to odzwierciedlenie w tym, że Adelbert zaczyna panować nad emocjami i potrafi zachować spokój nawet w ekstremalnej sytuacji<sup>27</sup>.

Ponieważ Chamisso konstruuje alegoryczną rzeczywistość, może zrezygnować z ukazania w niej tradycyjnego dualizmu ontologicznego, uwzględniającego dwa związane z sobą elementy antropologicznej struktury ludzkiego bytu: duszę oraz ciało. Ciało w *Adelberts Fabel* jest reprezentatywne dla całego jestestwa, uczestniczy nawet w tych etapach wędrówki, które wiodą przed tron Starca, a więc do świata duchowego. W innej baśni Chamisso, napisanej w roku 1813 *Przedziwnej historii Piotra Schlemihla* [*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*]<sup>28</sup>, sprzedaż, a w konsekwencji pozbycie się własnego cienia, sugeruje przekonanie o rozdzielnosci duchowego i cielesnego elementu bytu. Podobnie dzieje się w nawiązującym do tego utworu opowiadaniu E.T.A Hoff-

<sup>22</sup> Zob. F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Erzählung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1983.

<sup>23</sup> Zob. E.T.A. Hoffmann, *Mistrz Pchła. Bajka zawarta w siedmiu przygodach trzech przyjaciół*, w: tenże, *Opowieści*, wybór W. Kopaliński, tłum. M. Kurecka, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 305-487.

<sup>24</sup> Zob. J. von Eichendorff, *Posąg z marmuru*, tłum. B. Tarnas, S. Średnicki, w: *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z prozy niemieckiej*, wybór G. Koziłek, PIW, Warszawa 1976, s. 139-177. Zdarzały się jednak też odważniejsze ujęcia erotyki, które zresztą wzbudzały krytykę i oburzenie czytelników. Przykładem może być powieść *Lucinde* Friedricha Schlegla (z roku 1799), która powstała w oparciu o ideę poezji uniwersalnej. Zgodnie z tym wyobrażeniem miłość zmysłowa miała być ściśle powiązana z więzią duchową.

<sup>25</sup> Zob. E.T.A. Hoffmann, *Piaskun*, tłum. F. Faleński, w: *Czarny pajak*, s. 101-138.

<sup>26</sup> Por. von Chamisso, dz. cyt., s. 8.

<sup>27</sup> Por. tamże, s. 9.

<sup>28</sup> Zob. tenże, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, tłum. W. Wirpsza, w: *Niemiecka nowela romantyczna*, wybór i oprac. G. Koziłek, tłum. K. Karkowski i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 35-108.

manna *Przygody w noc sylwestrową* [*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*]<sup>29</sup> z roku 1815, w którym Erazm Spikher, przykładowy mąż i ojciec, owładnięty żądzą, traci swoje lustrzane odbicie w wyniku oszustwa diabolicznej kobiety. W obu utworach, nawiązujących do popularnego wątku Doppelgängera, zarówno cień, jak i jego ekwiwalent – odbicie w lustrze, reprezentują duszę utraconą z powodu podjęcia decyzji budzących wątpliwości etyczne.

### WACKENRODERA „NAGI ŚWIĘTY” I JEGO NIEWERBALNE KOMUNIKATY

Mówiąc o człowieku jako istocie złożonej z ciała i duszy, należałoby też odnieść się do koncepcji triady ciało–dusza–duch (umysł) oraz do pytania o relacje między Bogiem, człowiekiem i naturą. W symbolicznej lub alegorycznej rzeczywistości ciało często stanowi reprezentację całego ludzkiego bytu. Dualizm zanika także w jednym z pierwszych utworów wczesnego romantyzmu, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* [*Cudowna orientalna baśń o nagim świętym*]<sup>30</sup> pióra Wilhelma H. Wackenrodera (opublikowanym w roku 1799, po śmierci autora), stanowiącym trzytętny rozdział *Dywagacji o sztuce dla przyjaciół sztuki* [*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*]<sup>31</sup>. W stylizowanej na orientalną przypowieść baśni o nagim świętym, „naczyniu wyższego geniusza”<sup>32</sup>, który zabłąkał się z „królestwa firmamentu”<sup>33</sup> do świata ludzi, autor ukazuje eremity słyszącego w głowie dudnienie „koła czasu”<sup>34</sup> i podporządkowującego mu wszystkie swoje działania. Wackenroder nie tylko odniósł się tu do koncepcji muzyki, sztuki najwyższej, ale pokazał zależność między emocjami, autorefleksją i zachowaniem otoczenia wobec odmienności. Ciało eremity reaguje na jego myśli, w odczuciu innych – szaleńcze. Przeżywa on męczarnie wywołane obsesyjną koncentracją na dudnieniu – poci się, chaotycznym gestem kładzie dłoń na bijącym mocno sercu<sup>35</sup>, sprawdza, czy koło czasu jest w ruchu. Przestrzeń wo-

<sup>29</sup> Zob. E.T.A. Hoffmann, *Przygody w noc sylwestrową*, tłum. I. Wieniewska, w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, wybór W. Kopaliński, tłum. I. Wieniewska i in., Czytelnik, Warszawa 1959, s. 203-240.

<sup>30</sup> Zob. W.H. Wackenroder, *Cudowna orientalna baśń o nagim świętym*, tłum. J.S. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, tłum. J.S. Buras i in., wybór i oprac. T. Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 53-58.

<sup>31</sup> Zob. tenże, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, s. 53-63.

<sup>32</sup> Tenże, *Cudowna orientalna baśń o nagim świętym*, s. 53.

<sup>33</sup> Tamże, s. 54.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Por. tamże, s. 55.

kół pustelnika – podobnie jak w *Adelberts Fabel* – wyznaczają ograniczenia: oddzielony od reszty świata, widzi on przybywających do groty pielgrzymów i traktuje ich z wrogością. Rzeczywistość w baśni Wackenrodera działa niczym błędne koło. Eremita drży ze wzburzenia, zgrzyta zębami i wpada w szal, widząc obojętność innych, odpycha ich, kiedy stoją zbyt blisko. Żeby mu się nie narazić, muszą go naśladować. Jego reakcje są gwałtowne – wskakuje i wyskakuje z jaskini, jeśli zdąży dopaść jakiegoś „nieszczęśnika”, zabija go, i jeszcze gwałtowniej obraca wyimaginowanym kołem<sup>36</sup>. Jego wokaliza jest równie niespójna, wykrzykuje urywane zdania i skarży się na „nietaktowne zachowanie”<sup>37</sup>. Pozorne opamiętanie przynosi widok księżyca, pustelnik zatrzymuje się, upada, rzuca się i wyje z rozpacz. Według Brunona Hillebranda świadomość istnienia czasu oznacza konieczność nadążania za nim, eremitą rządzą strach i szaleństwo, a działania „bezbożnego świętego” nie odnoszą skutku<sup>38</sup>. Bezsens czasu oznacza bezsens bycia. Amok nie kończy się mimo prób zapanowania nad ciałem – pustelnik stara się podnieść, kontrolować ruch dłoni i stóp, ale udaje mu się to tylko przez chwilę. Zdaniem Hillebranda baśń ta stanowi manifest nihilizmu. Trudno jednak zgodzić się z tą opinią – pustelnik zostaje przecież uwolniony, doświadczając jedności i harmonii, przede wszystkim za sprawą muzyki i miłości.

W opowieści Wackenrodera przenikają się świat widzialny, jego przestrzeń i czas, oraz świat słyszany przez rzekomego szaleńca. Reprezentująca wyższy porządek muzyka jest zaproszeniem do wejścia w wymiar duchowy. Pierwsze jej dźwięki sprawiają, że nagi święty przestaje słyszeć koło czasu i w tajemniczy sposób może opuścić obcy mu świat. Eteryczna postać wyciąga ramiona ku niebu, tanecznym ruchem wznosi się ku górze przy dźwiękach rogów i śpiewu, a potem stopniowo znika. Duchowe i cielesne bycie przenikają się, cielesność eremity staje się coraz bardziej umowna – jego ziemski los kończy się tańcem na chmurach.

#### SYMBOLICZNE MYŚLENIE O (MARTWYM) CIELE

Osiemnastowieczna antropologia niemiecka przestaje rozgraniczać pojęcia duszy i ciała, nie oddziela wyraźnie tego, co zmysłowe, od tego, co

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> W polskim przekładzie czytamy: „Pytał, jak to możliwe, że ludzie [...] oddają się jakimś niestosownym zajęciom” (s. 55). W oryginale występuje tu gra słów – niemieckie słowo „taktlos” ma dwa znaczenia: nietaktowny oraz niezgodny z taktiem, nierytmiczny (por. W. W a c k e n r o d e r, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, w: tenże, *Werke und Briefe*, oprac. G. Heinrich, Union Verlag, Berlin–München 1984, s. 305).

<sup>38</sup> Por. B. H i l l e b r a n d, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999, s. 39n.

duchowe, zwłaszcza tam, gdzie ciało pełni funkcję symboliczną. Z drugiej strony, współtworzący antropologię pisarze oraz lekarze coraz większą wagę przywiązują do somatycznych aspektów ludzkiego istnienia. W utworach literackich końca osiemnastego wieku przedmiotem rozważań stają się choroby, ułomności, budowa ciała, różnica płci, a także wpływ somatycznego ukonstytuowania na psyche. Już Johann Gottfried von Herder, zachwycając się ludzkim ciałem, przekonywał jednocześnie, że dusza jest „monarchinią” w królestwie „duchowych mocy”<sup>39</sup> rządzących w ciele, które „we wszystkich jego rozmaitych częściach jest różnorodnie ożywione”<sup>40</sup>. W piśmie teoretycznym *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* [„O poznawaniu i odczuwaniu ludzkiej duszy”] zastanawiał się nad zależnością między ciałem a duszą, wyrażał też przekonanie, że wiedzy o nich dostarczać może nie tylko obserwacja, ale również opinie lekarzy i „wizje” poetów, z Szekspirem, zwłaszcza ludzkiej psychiki, na czele<sup>41</sup>. Herder w opisie ciała posługiwał się jednak nomenklaturą zaczerpniętą z metafizyki – uważał, że jest ono nieskończone, podobne do bóstwa. Wyrażając podziw wobec najdrobniejszych mięśni i naczyń krwionośnych, wołał: „co za nieskończoność, co za głębiny!”<sup>42</sup>. Porównywał mechanizm współdziałających ze sobą organów do uderzających o siebie fal. Duszę uważał za byt powiązany z ciałem – od zewnątrz wpływać na nią miały fale „podnieć i uczuć”, od środka natomiast działało na nią „bóstwo” (niem. die Gottheit), które dało jej zmysły i utkało jej konstrukcję nerwową (niem. Nervengebäude)<sup>43</sup>.

W antropologii naukowej epoki romantyzmu najczęściej dominowała triada–ciało–umysł–dusza<sup>44</sup>, w tekstach literackich jednak ulegała ona zatarciu. Mechanistyczne rozumienie ciała ustępowało miejsca jego metafizycznemu postrzeganiu. W noweli *Opowieść o zacnym Kasperku i pięknej Anuli* [*Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*]<sup>45</sup> (z roku 1817) Clemens Brentano realizuje model romantycznej antropologii, zgodnie z którym ciało za życia tworzy z duszą niepodzielną całość, a po śmierci nadal ma duchowe

<sup>39</sup> J.G. Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, J.F. Hartknoch, Riga 1778, s. 37.

<sup>40</sup> Tamże. Wcześniej niemiecki lekarz Georg Ernst Stahl uważał, że dusza wpływa na ciało i stan zdrowia człowieka; twierdził on nawet, że dusza sama wytwarza sobie ciało (por. I. Strube, *Georg Ernst Stahl*, Rechart, Wiesbaden 1984, s. 11).

<sup>41</sup> Por. Herder, dz. cyt., s. 24.

<sup>42</sup> Tamże, s. 20.

<sup>43</sup> Por. tamże, s. 27.

<sup>44</sup> Por. S. Schewier, *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*, Schöningh, Paderborn–München 2008, s. 25.

<sup>45</sup> Zob. C. Brentano, *Opowieść o zacnym Kasperku i pięknej Anuli*, tłum. F. Przybylak, w: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, wybór G. Koziół, PIW, Warszawa 1979, t. 1, s. 237-267.

znaczenie. Podwójna narracja zawiera informacje o gestach i przedmiotach, które pełnią funkcję symbolicznych rekwizytów, takich jak wieniec, wianek, róża, fartuch, welon, miecz czy zęby. Są one wobec siebie komplementarne, choć nie mogą być rozumiane jednoznacznie. Na obu poziomach narracji pojawiają się informacje o somatycznych reakcjach na bodźce, zwłaszcza na rekwizyty, które zapowiadają kolejne tragedie. Jedną z nich jest samobójstwo żołnierza Kasperka, który powróciwszy z Francji, nie potrafi pogodzić się z uszczerbkiem na honorze swoim i swojej rodziny. Jego akt targnięcia się na własne życie ma symboliczny przebieg. Babkę Kasperka wydarzenie zastaje podczas zbierania kwiatów na wianek dla wnuka, którym po powrocie z wojny miałyby przyozdobić mogiłę matki. Tam właśnie go znajduje: „Leżał martwy na grobie swej matki, kulą przestrzelił sobie serce; wianek, który przywiózł dla pięknej Anuli, umocował sobie przy guziku na piersi i skroś tego wianka strzelił w serce. Wianek dla matki już był umieścił wcześniej na krzyżu”<sup>246</sup>. Symboliczną inscenizację poprzedza napisanie brzemiennego w skutki listu, w którym jako powód targnięcia się na własne życie Kasperek podaje nie melancholię, ale rozpacz. Te właśnie słowa, przekreślające melancholię jako usprawiedliwioną przyczynę samobójstwa, „pozbawiają go godnego grobu, one prowadzą go na anatomię”<sup>247</sup> – wyjaśnia babka, która chce u księcia uprosić dla wnuka chrześcijański pogrzeb. Stosunek do śmierci i pochówku oraz niezachwiana wiara starej kobiety w zbawienie pokazują, że martwe ciało nadal jest postrzegane jako ekwiwalent osoby, uczestniczący ponadto w wymiarze eschatologicznym. Także więź łącząca członków rodziny wyraża się w porządku, w jakim mieliby spocząć na cmentarzu: „Żeby choć Kasperek był przy mnie!”<sup>248</sup> – wzdycha staruszka. „Tutaj chcę spoczywać, a tam ma leżeć Kasperek”<sup>249</sup>. Układ grobów ma znaczenie eschatologiczne, nadaje sens staraniom o pogrzeb: „byśmy pięknie razem się znaleźli, kiedy rozlegnie się wołanie: «Wy zmarli z martwych macie powstać, przed ostatecznym sądem macie stać»”<sup>250</sup>. Babka wyjaśnia także, dlaczego Anula, niegdyś ukochana Kaspra, czekająca na wyrok śmierci za dzieciobójstwo, powinna spocząć obok niego: „dwoje kochających się powinno spoczywać obok siebie [...], bo trzeba mieć swoje członki w kupie, gdy rozlegnie się wołanie”<sup>251</sup>, to znaczy, gdy nastanie dzień Sądu Ostatecznego.

Do samobójczego kroku popycha Kaspra nie miłość, ale plama na żołnierskim i rodzinnym honorze. Brakiem emocjonalnego zrównoważenia przy-

<sup>46</sup> Tamże, s. 252.

<sup>47</sup> Tamże, s. 255.

<sup>48</sup> Tamże, s. 247.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże, s. 246.

pomina on bohatera powieści *Cierpienia młodego Wertera* [*Die Leiden des jungen Werther*]<sup>52</sup>. Wprawdzie twórczości Goethego nie zalicza się do okresu romantyzmu, niemniej wydaje się ona w tym miejscu warta wspomnienia. Polecenie Wertera, by pochować go w ubraniu, którego dotykała ukochana Lota<sup>53</sup>, wypływa ze sposobu, w jaki traktuje on swoje ciało. Los ciała, także po śmierci, ma znaczenie symboliczne. Swoistą instrukcję dotyczącą pochówku zostawia również Małgorzata Faustowi w tragedii Goethego: „Chcę ci opisać groby, o które masz się troszczyć już od jutra; dla mojej matki najlepsze miejsce, mój brat zaraz obok, ja trochę dalej, ale nie za daleko! A maleństwo na mojej prawej piersi. Nikt poza tym nie będzie leżał koło mnie!”<sup>54</sup>. Fakt, że Małgorzata nie chce, aby Faust w przyszłości został pochowany obok niej, świadczy o intuicyjnie odczuwanej wobec niego obcości.

Anula i Anna Małgorzata, stara kobieta z noweli Clemensa Brentano, funkcjonują na planie utworu jako komplementarne i zarazem przeciwstawione sobie postaci. Obie mają kontakt z rekwizytami, dla każdej z nich przedstawiają one jednak inną wartość. Także Werter traktuje przedmioty jako dość jednoznaczne ekwiwalenty miłości. Rekwizytem odrzuconego uczucia są na przykład pistolety: „Przeszły przez Twoje ręce, tyś je otarła z kurzu, całuję je tysiącrotnie [...] I Ty, Loto, podajesz mi narzędzie”<sup>55</sup>. Werter myśli również o własnym ciele jak o rekwizycie, pamiątce miłosnych uniesień: „Ale wieczność nie zniszczy płomiennego życia, które piłem wczoraj z Twych ust, które czuję w sobie! [...] To ramię ją otaczało, te wargi drżały na jej wargach, te usta szeptały na jej ustach. Ona jest moja!”<sup>56</sup>.

Oprócz symbolicznego myślenia o ciele w powieści Goethego nie brak opisów zachowań psychosomatycznych. Widok pistoletów robi wrażenie na ukochanej Wertera: „To uderzyło w nią jak grom. Zachwiała się wstając. Nie wiedziała, co się z nią dzieje. Z wolna podeszła do ściany, drżąc zdjęła pistolety, otarła kurz i zwlekała; i byłaby się ociągała dłużej, gdyby Albert nie był jej przynaglił pytającym spojrzeniem”<sup>57</sup>.

Symbolika rekwizytów w utworze Brentano zostaje pogłębiona o sensory, których bohaterowie sobie nie uświadamiają. Takim symbolem jest na przykład fartuch. Anula, chrześniaczka i podopieczna babki Kaspra, podświadomie

---

<sup>52</sup> Por. W. H i n d e r e r, *Seinsausstand als Lebensfeier. Anmerkungen zu Heinrich von Kleists romantischer Todesauffassung*, w: *Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext*, red. D. von Engelhardt, Königshausen und Neumann, Würzburg 2006, s. 84.

<sup>53</sup> Por. J. W. G o e t h e, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, PIW, Warszawa 1984, s. 103.

<sup>54</sup> T e n ż e, *Faust I*, w: tenże, *Poezje. Faust I*, tłum. i oprac. A. Lam, Wydawnictwo Typografia, Pułtusk–Warszawa 2012, s. 345.

<sup>55</sup> T e n ż e, *Cierpienia młodego Wertera*, s. 101.

<sup>56</sup> Tamże, s. 98.

<sup>57</sup> Tamże, s. 100.

traktuje ten rekwizyt jako atrybut własnej seksualności i płciowości, z którymi nie umie sobie poradzić: „Czasami, gdy była pewna, że nikogo nie ma przy niej, chwyciła oburącz fartuch i zdzierła go z siebie, jak gdyby parzył ją ogniem, a potem zaczynała natychmiast rozdzierając płakać; miało to swoją przyczynę, jakby ją coś zębami porywało, wróg bowiem nie śpi”<sup>58</sup>. Fartuch służył najpierw jako prowizoryczny kir, a potem jako narzędzie zbrodni. Babka Kaspra posłużyła się nim, by ochronić trzyletnią wówczas Anulę przed traumatycznym doświadczeniem. Zakryła fartuchem ściętą głowę skazańca Jürgego, która potoczyła się ku dziewczynce i zębami chwyciła ją za spódniczkę. Czy trauma z dzieciństwa miała wpływ na to, że później, porzuciwszy Kaspra, Anula tym samym fartuchem udusiła swoje nieślubne dziecko? Harald Neumeyer sugeruje, że dokonanie mordu na dziecku za pomocą rekwizytu odnoszącego się do płciowości symbolizuje chęć jej unicestwienia<sup>59</sup>, wydaje się jednak, że interpretacja ta wyczerpuje tylko jeden aspekt istnienia tego przedmiotu w noweli Brentano.

#### PRZEŻYCIA RELIGIJNE A MOWA CIAŁA

Niemiecka powieść sentymentalna w pewnym sensie zapowiedziała także fascynację romantyków tym, co ciałem jako takim nie jest – uczuciami, przeżyciem wewnętrznym, albo tym, co z racji ugruntowanych religijnie poglądów być nim nie mogło – duszą, religijną ekstazą, mistycznym doznaniem, marzytelstwem z pogranicza realizmu i fantazji.

Od epoki sentymentalizmu w literaturze niemieckiej – także za sprawą dzieł Jeana-Jacquesa Rousseau – coraz częściej pojawia się wątek psychiki ludzkiej, co wynika z narastającej skłonności do znoszenia dualizmu ontologicznego. Ówczesni myśliciele nie zawsze jednak traktują pojęcia psychiki i duszy rozdzielnie. Na przykład w wydawanym przez Karla Philippa Moritza w latach 1783-1793 czasopiśmie „Gnothi sautón oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde” lub w cyklu *Biographien der Wahnsinnigen* Christiana Heinricha Spiessa (z roku 1796) zainteresowanie chorobami psychicznymi wyjaśniane bywało także w sposób irracjonalny. Na łamach „Gnothi sautón” pojawiały się

<sup>58</sup> Brentano, dz. cyt., s. 247. Bettina Knauer zauważa, że niektóre z rekwizytów mają wymowę religijną, choć ich interpretacja nie jest jednoznaczna. Fartuch jest emblematem opieki Maryi i Kościoła (por. B. Knauer, *Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos*, Niemeyer, Tübingen 1995, s. 189).

<sup>59</sup> Por. H. Neumeyer, *Psycho-Produktion. Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800*, w: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, red. R. Borgards, J.F. Lehman, Königshausen und Neumann, Würzburg 2002, s. 76.

również bardziej naukowe analizy „mowy ciała”<sup>60</sup>. Na przykład autor artykułu w całości poświęconego gestom i mimice twarzy<sup>61</sup> dostrzega związki natury psychosomatycznej – uważa, że w uzewnętrznianiu takich emocji, jak płacz i śmiech uczestniczą zarówno ciało, jak i dusza<sup>62</sup>. Stan emocjonalny znajduje wyraz w języku, gestach, chodzie. „Często nawet sposób myślenia człowieka jest zasadniczo inny, kiedy cierpi”<sup>63</sup>. Z pewnością w tej wypowiedzi można znaleźć ślady wpływu patognomiki, nauki o ruchach masykulatury twarzy i ich związku z przeżyciami, będącej odpowiedzią na stworzoną przez Johanna Caspara Lavatera koncepcję fizjognomiki przyporządkowującej elementy budowy ciała, a zwłaszcza rysy twarzy, stałym cechom charakteru<sup>64</sup>.

Odzwierciedlenie literackich i antropologicznych ideałów dotyczących związku piękna ciała z pięknem duszy odnajdujemy w stworzonym przez Christophą Martina Wielandą, a później rozwiniętym przez Goethego pojęciu „pięknej duszy” (niem. *schöne Seele*). „Odkrycie duszy”<sup>65</sup> w języku niemieckim, ale i w niemieckiej literaturze dokonuje się również za sprawą pietyzmu. Model „pięknej duszy” doczekał się realizacji także w utworach okresu sentymentalizmu, przedstawiających harmonijne zjednoczenie okiełzanej zmysłowości z bezcielesną cząstką istoty ludzkiej. Koncepcja „*schöne Seele*”, zainicjowana między innymi przez *Nową Heloizę* Rousseau<sup>66</sup>, zakładała prymat miłości platonicznej i proponowała uwolnienie uczuć spod wpływu zmysłów. Piękna dusza łączyć miała w sobie harmonijnie zalety duszy cnotliwej (a później

<sup>60</sup> Popularnym i praktycznym źródłem wiedzy o mimice było przeznaczone dla aktorów dzieło Johanna Jakoba Engela (zob. J.J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, t. 1-2, Eigenverlag, Berlin 1785-1786). Por. E. Skorupa, *Twarze – emocje – charakter. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013, s. 130-135.

<sup>61</sup> Zob. K.F. Pockels, *Psychologische Bemerkungen über das Lachen, und insbesondere über eine Art des unwillkührlichen Lachens*, „Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde” 3(1785) nr 1, s. 89-106.

<sup>62</sup> Tamże, s. 92.

<sup>63</sup> Tamże, s. 99.

<sup>64</sup> Na dzieło Lavatera *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775-1778), Georg Christoph Lichtenberg zareagował ripostą, publikując *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenerkenntniß* (J.Ch. Dieterich, Göttingen 1778). Obie teorie zostały przedstawione w pracy Ewy Skorupy (por. Skorupa, dz. cyt., s. 17-87).

<sup>65</sup> Por. A. Langen, *Einleitung. Forschungsstand. Probleme. Methode*, w: tenże, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1968, s. XLIX. Pod wpływem pietyzmu pozostawali zarówno myśliciele, teolodzy i poeci osiemnastego wieku: Gerhard Tersteegen, Friedrich Gottlieb Klopstock, Johan Georg Hamann, Johann Gottfried von Herder, Jakob Michael Reinhold Lenz, Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe, Christoph Martin Wieland, Christian Friedrich Daniel Schubart, Friedrich von Schiller, Friedrich Hölderlin, jak i pisarze romantyczni: Novalis, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling i Friedrich Schleiermacher.

<sup>66</sup> Zob. J.J. Rousseau, *Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, M.M. Rey, Amsterdam 1761.

także religijnej) z zewnętrzną gracją i urodą. Moralność i wrażliwość, życie w zgodzie z naturą i ludźmi przenosiły się z porządku etycznego na poziom estetyczny i duchowy<sup>67</sup>. Klasycznym przykładem realizacji ideału „pięknej duszy” w dziele literackim był fragment powieści Goethego *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [„Lata nauki Wilhelma Meistra”] (po raz pierwszy opublikowanej w latach 1795-1796)<sup>68</sup>. Natalia, bohaterka i narratorka szóstej księgi powieści Goethego, we fragmencie zatytułowanym *Bekenntnisse einer schönen Seele* [„Wyznania pięknej duszy”], wpatrując się w wiszący na ścianie krucyfiks, opiera się o stolik i ukrywa w dłoniach zalaną łzami twarz. Patrząc na krzyż, woła: „Oto co znaczy wierzyć!”<sup>69</sup>, i na wpół przerażona podrywa się z miejsca. Ciało zdaje się potwierdzać stan duszy, która – według wyznań Natalii – zyskała zdolność duchowego „wzniesienia się”<sup>70</sup>. W tym wystylizowanym duchowym uniesieniu ciało uczestniczy na równi z psychiką. „Wszechmogący! Obdarz mnie wiarą”<sup>71</sup> – woła z przejęciem bohaterka. Konstruując historię jej niezwykłego życia, uwieńczonego osiągnięciem moralnego ideału i przyłączeniem się do gminy wyznaniowej, Goethe sięgnął do idei propagowanych przez przedstawicieli pietyzmu, którzy stawiali sobie za cel kształtowanie pobożności indywidualnej, obejmującej wszystkie aspekty życia, oraz świadome kierowanie ciałem podczas praktyk religijnych<sup>72</sup>. Philipp Jacob Spener, jeden z inicjatorów tego ruchu, w programowym piśmie *Pia desideria* zwracał uwagę, że „nie wystarczy modlić się na zewnątrz ustami”<sup>73</sup>, ponieważ prawdziwa modlitwa dokonuje się w „wewnętrznym człowieku”<sup>74</sup>. Spener zalecał codzienną kontemplację, samotne odmawianie modlitw w postawie klęczącej. Skupienie miały wyrażać, oprócz tej pozycji ciała: układ złożonych

<sup>67</sup> Obrazy pięknej duszy (hiszp. alma bella) pojawiały się jednak znacznie wcześniej, zarówno w antyku, jak i w hiszpańskiej mistyce. W średniowieczu pojęcie to oznaczało wzniosłą, religijną wrażliwość.

<sup>68</sup> Zob. J.W. v o n G o e t h e, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, w: *Goethes Werke*, t. 7, *Romane und Novellen*, cz. 2, oprac. E. Trunz, C.H. Beck Verlag, München 1996. Jedyński polski przekład utworu, autorstwa Piotra Chmielowskiego, pochodzi z roku 1893 (zob. t e n ż e, *Lata nauki Wilhelma Meistra. Fragmenty*, tłum. P. Chmielowski, przekład uzupełniła i poprawiła A. Frybesowa, w: tenże, *Dzieła wybrane*, t.4, *Utwory prozą*, red. J.Z. Jakubowski, A. Milska, PIW, Warszawa 1956, s. 217-354).

<sup>69</sup> Tamże, s. 394.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Por. U. G l e i x n e r, *Pietismus und Bürgertum. Eine historische Anthropologie der Frömmigkeit*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2005, s.13, 63.

<sup>73</sup> Ph.J. S p e n e r, *Pia desideria, oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirchen sampt einigen dahin einfältig abzweckenden christlichen Vorschlägen*, Zunner, Frankfurt am Main 1676, s. 153. Pierwsze wydanie dzieła ukazało się w roku 1675.

<sup>74</sup> Tamże.

lub podniesionych rąk, pochylenie lub uniesienie głowy, wzniesione ku górze lub spuszczone oczy. Mimo nacisku na duchowość w tekstach odwołujących się do pietyzmu, w *Bekenntnisse einer schönen Seele* Goethego owych nieco teatralnych gestów nie brakowało.

Inny typ duchowości i związanej z nim mowy ciała reprezentuje tekst z pogranicza literatury i katolickiej mistyki. Żyjąca na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku zakonnica i mistyczka Anna Katharina Emmerich, szczegółowo opisująca oglądane w religijnej ekstazie sceny ze Starego i Nowego Testamentu, posługiwała się określeniami przynależącymi do semantyki somatycznej. Obszerny zapis jej relacji zawarty w *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi*<sup>75</sup> sporządził Clemens Brentano, który od roku 1818 do czasu śmierci mistyczki w roku 1824 regularnie ją odwiedzał<sup>76</sup>. W relacjach wizjonerki ciało jest elementem doświadczanej rzeczywistości, nie tylko poprzez pojawiające się stygmaty, które spowodowały jego transformację. Emmerich opisywała przeżycia duchowe w powiązaniu z doznaniem somatycznymi, zauważając jednocześnie, że kształtowany przez postrzeganie zmysłowe język zawodzi, „nie oddaje wewnętrznego sensu Pisma w miejscach, gdzie prorocstwa są wyrażane i rozumiane zbyt zmysłowo”<sup>77</sup>. Z tego przekonania wydaje się wypływać wywodzące się z teologii negatywnej twierdzenie o niewystarczalności mowy i konieczności zachowania milczenia wobec Niepoznawalnego. Mistyczna wizja wpływa na widzenie naturalnego świata, który wydaje się cieniem „żywego światła”<sup>78</sup>. Świat zmysłowy wydaje się snem, a naturalne światło – ciemnością. Emmerich opisuje wizje inaczej niż wielu mistyków, dla których milcząca modlitwa jest wchodzeniem w niepoznawalną ciemność<sup>79</sup>. Nie podkreśla też zasadniczego rozdzwiewu między ciałem a duszą<sup>80</sup>.

<sup>75</sup> Zob. *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen. Nebst dem Lebensumriß dieser Begnadigten. 10. Aufl.*, Literarisch-artistische Anstalt, München 1854.

<sup>76</sup> Dzięki kontaktom z mistyczką i stygmatyczką Brentano miał przeżyć religijne nawrócenie. Tekst *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* zawierał uwagi pochodzące od niego, dlatego w procesie beatyfikacyjnym nie został uwzględniony.

<sup>77</sup> *Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach den Gesichtern der gottseligen Anna Katharina Emmerich aufgeschrieben von Clemens Brentano*, F. Pustet, Regensburg 1858, t. 1, s. 45. Współczesne wydanie polskie zob. *Żywot i bolesna męka Pana naszego Jezusa Chrystusa i najświętszej Matki Jego Maryi wraz z tajemnicami Starego Przymierza według widzeń świątobliwej Anny Katarzyny Emmerich*, oprac. C. Brentano, tłum. W. Rakowski, Maria Vincit, Wrocław 2005.

<sup>78</sup> *Einleitung*, w: *Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi*, s. XXVII.

<sup>79</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna. Do Tymoteusza*, w: tenże, *Pisma teologiczne. Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy*, tłum. M. Dzielska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 168.

<sup>80</sup> Por. T. Alvaréz OCD, *Przewodnik do wnętrza zamku. Duchowa lektura „Zamku wewnętrznego” św. Teresy od Jezusa*, tłum. D. Wandzioch, Flos Carmeli, Poznań 2010, s. 215.

Relacje Emmerich zawierają sporo szczegółów o charakterze wizualnym. Widuje ona i odczuwa światło oraz jego związek z jakimś „światlistym ciałem”<sup>81</sup>, ale nie potrafi tego opisać. Mistyczka wskazuje także na paradoksalną zależność między duszą a ciałem – dusza uświęca i zarazem „profanuje”, bezczęści ciało<sup>82</sup>, gwałtowna ingerencja duszy w naturalny porządek sfery somatycznej staje się warunkiem odkupienia<sup>83</sup>. Również jej własne ciało zostało „wywyższone poza naturalne ograniczenia”<sup>84</sup>. Dowodem na to miały być stygmaty, przemieniające je w ciało cierpiącego Chrystusa<sup>85</sup>. Brentano tak oto opisuje cierpienia fizyczne zakonnicy: „Ciągła gorączka i niesamowite wyniszczenie nie opuszczały jej aż do 21 [stycznia – A.K.H] straszne bolesti w dole brzucha, którym towarzyszyły [...] wspomniane okaleczenia. Skurcze, podczas których puste wnętrzości unosiły się niczym mieszanina ostrych ukłuć, duszący kaszel, często kończący się krwawymi wymiotami, pojawiały się niemal codziennie. Do tego doszło wręcz niewyobrażalne wychudzenie, tak że wszystkie kontury kości stały się widoczne. Wzruszenie ogarnia na widok ran na tym szkielecie, który leży [pogrążony – A.K.H] w boleściach, dzień i noc wypływają z kości strumienie potu, zawsze wymieszane są z krwią”<sup>86</sup>. Z opisu fizycznego stanu mistyczki trudno wywnioskować, na ile jest to relacja naocznego świadka, a na ile stylizacja literacka. Zachowaniem ciała Emmerich, jakim je przedstawił Brentano, nie kierowały jednak modele proponowane przez inne popularne na początku dziewiętnastego wieku ruchy religijne. Spektakularny charakter stygmatów miał wykorzystać sam Brentano, który uznawał doznania zakonnicy za „reinkarnację męczeństwa Chrystusa”<sup>87</sup>.

#### METAMORFOZY CIAŁA W PROZIE E.T.A. HOFFMANNA

W immanentnej literackiej antropologii romantyzmu ciało przestaje być postrzegane jako reprezentacja tego, co realne. Pozostaje medium determinującym tożsamość podmiotu. Przesadne zainteresowanie tym, czym ciało nie jest, skłania do zastanowienia, w jaki sposób ono funkcjonuje. Literatura romantyzmu niemieckiego dostarcza obrazów ciała zniekształconego, chorego,

<sup>81</sup> *Einleitung*, w: *Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi*, s. XXVIII.

<sup>82</sup> Por. tamże, s. XXIX.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> Tamże, s. LXVIII.

<sup>85</sup> Tamże, s. LXVIII.

<sup>86</sup> Tamże, s. LXXIII.

<sup>87</sup> U. L a n d f e s t e r, *Halb Wunderthier, halb Aschenbrödel. Zum ästhetischen Programm von Clemens Brentanos Biographie der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick*, w: *Romantische Religiosität*, red. A. von Bormann, Königshausen und Neumann, Würzburg 2005, s. 169n.

zdeformowanego, bliskiego śmierci. Ciało zdeformowane zmusza otoczenie do zajęcia wobec niego stanowiska, zdefiniowania się od nowa. Dzieje się tak w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Zacheuszek Cynobrem zwany* [*Klein Zaches genannt Zinnober*] z roku 1819<sup>88</sup>, w którym matka, przerażona wynaturzonym wyglądem swego dziecka, porzuca je, ponieważ urodziło się „na pośmiewisko całej wioski”<sup>89</sup>. Tak opisuje trzypółletniego synka: „Utrzymać się nawet nie może na tych swoich pajęczych nóżkach, nie stoi i nie chodzi, zamiast mówić, mruczy tylko i miauczy jak kot. A żre przy tym ten potwór nieszczęśliwy jak co najmniej ośmioletni mocny chłopak”<sup>90</sup>. Po tych narzekaniach kobieta szlocha i zasypia. Nieco dalej narrator dostarcza dokładniejszego opisu ciała chłopca, które „można było uważać za dziwnie powykręcany kawał drewna”<sup>91</sup>. Zacheusz był „dzieckiem [...] pokurczonym, na dwie piędzi ledwo wysokim”<sup>92</sup>, nietypowe było także jego zachowanie: „Wylazłszy z kosza, gdzie na poprzek leżał, tarzał się teraz, pomrukując w trawie. Głowa tego stworzonka tkwiła głęboko pomiędzy łopatkami, zamiast pleców miał harbuzowatą narośl, a tuż pod piersią wyrastały mu nóżki, cienkie jak leszczynowe patyki”<sup>93</sup>. Twarz miał starczą, przypominającą „korzeń mandragory”<sup>94</sup>. W przedmowie do *Księżniczki Brambilli* Hoffmann zauważa, że opowieść o Zacheuszku nie miała być „książką dla ludzi, którzy lubią traktować wszystko w sposób uroczysty i poważny”<sup>95</sup>. Groteskę, świat fantazji i magii oraz śmieszność nienaturalnie wyglądającego ciała głównego bohatera pisarz przedstawił z właściwą sobie wnikliwością. Zachowanie Zacheuszka od początku tej historii zapowiada jego niezależność, której towarzyszy doza niewdzięczności wobec innych. Kiedy panna von Rosenschön, wróżka, wzięła go na kolana, „złośliwy korzeń mandragory bronił się przed nią, wrywał, warczał i chciał nawet ugryźć pannę w palec”<sup>96</sup>, a gdy matka chciała go schwycić, „Zacheuszek zaczął tupać nogami, wyszczerzył się [...] i zamiauczał całkiem wyraźnie: «Nie chcę»”<sup>97</sup>. Doprowadzając historię do zdumiewającego finału, Hoffmann stworzył satyryczny a zarazem krytyczny obraz panujących wówczas relacji społecznych.

E.T.A Hoffmann był zresztą także doskonałym znawcą i świetnym obserwatorem ludzkiej natury. Mowa ciała, jaką nieświadomie posługują się

<sup>88</sup> Zob. E.T.A. Hoffmann, *Zacheuszek Cynobrem zwany*, w: tenże, *Opowieści*, s. 11-140.

<sup>89</sup> Tamże, s. 12.

<sup>90</sup> Por. tamże.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tenże, *Księżniczka Brambilla. Capriccio według Jakuba Callota pióra E.T.A. Hoffmanna*, w: tenże, *Opowieści*, s. 143.

<sup>96</sup> Tenże, *Zacheuszek Cynobrem zwany*, s. 14.

<sup>97</sup> Tamże, s. 14n.

bohaterowie jego prozy, pozwala czytelnikowi lepiej zrozumieć ich stany emocjonalne, ale także antycypuje wydarzenia, sygnalizuje istnienie chorób, zwłaszcza psychicznych, i związek nadzwyczajnych cech ze światem poezji i fantazji. W opowiadaniu *Złoty garnek* [*Der goldne Topf*], opublikowanym w roku 1814, student Anselmus żyje na granicy dwóch rzeczywistości, przyciąga go świat mitycznej Atlantydy. Najlepiej czuje się w otoczeniu postaci z niej pochodzących, archiwariusza Lindhorsta i jego córek, zwłaszcza Serpenty – gdy z nimi przebywa, również jego ruchy, zwykle chaotyczne i niezgrabne, stają się harmonijne<sup>98</sup>. Mimika i gesty stanowią w twórczości Hoffmanna znakomite źródło wiedzy, zarówno o relacjach panujących między postaciami świata przedstawionego, jak i o wrażliwości samego pisarza i jego znajomości niuansów związanych z niewerbalną komunikacją. Pisarz włącza jednak do obrazu świata elementy magii, w których prawa fizyki przestają obowiązywać, poddaje na przykład ciało Anselmusa symbolicznym metamorfozom przypominającym alchemiczną transmutację. Podobne metamorfozy mają też miejsce w *Mistrzu Pchle*. Hoffmann udatnie łączy empiryczną wiedzę psychologiczną, nadającą jego utworom cechy realizmu, z irracjonalnymi zjawiskami, w których nie ma żadnych fizycznych ograniczeń<sup>99</sup>.

\*

Druga połowa wieku osiemnastego to czas racjonalistycznego dążenia do wyrugowania „metafizyki” z „rozumowego” pojmowania świata. W konsekwencji oświeceniowy kryzys religii doprowadza do kryzysu tożsamości jednostki, która postrzegana jest przede wszystkim z perspektywy empirycznej lub racjonalistycznej. Romantyzm to proces przewycięzania tradycyjnego myślenia o człowieku jako mechanizmie albo bycie złożonym z dwóch lub trzech ogniw. Zainteresowania romantyków dotyczące opisu emocji wpływały po części z idei inicjowanych przez ich poprzedników, ale dawny podział na zmysły, rozum i duszę zastąpiony został ujęciem bardziej całościowym. Początek dziewiętnastego wieku przynosi w literaturze wzmożoną fascynację tym, co nierealne, granice czasu i przestrzeni ulegają zatarciu lub przesuwają się do podświadomości, by na planie immanentnej poetyki możliwe było wyeksponowanie złożoności świata i ludzkiej natury oraz jaźni jako odbłasku przeżyć i realiów.

<sup>98</sup> Zob. t e n ż e, *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, tłum. J. Kleczyński, w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, s. 93-202.

<sup>99</sup> Zob. t e n ż e, *Mistrz Pchla*.

Już pod koniec osiemnastego wieku panowało przekonanie, że ciało uczestniczy w doświadczeniach natury psychicznej. Romantycy sytuują przeżycia swoich bohaterów na granicy dwóch światów, wymaginowanego i rzeczywistego, często ukazują ich w ekstremalnych stanach psychofizycznych – pogrążonych w obłędzie, halucynacji, opętanych przez diabła. Romantyków interesuje podświadomość, sen, którego nie sposób oddzielić od jawy. Z drugiej strony, nawet jeśli rzeczywistość irracjonalna wnika w świat zamknięty w czasie i przestrzeni, to w literackim przekazie w obu wymiarach postaci nie tracą cech somatycznych i nadal wysyłają niewerbalne komunikaty.

Somatyczny aspekt istnienia staje się wreszcie kluczem do zrozumienia ludzkiej świadomości oraz nieświadomości. Ciało bywa jednak również obciążeniem, utrudnia dotarcie do samopoznania i szczęścia. W *Über das Marionettentheater* [O teatrze marionetek]<sup>100</sup>. Heinrich von Kleist pokazuje, że mechaniczna konstrukcja, jaką jest lalka, ma przewagę nad tancerzem, ten bowiem, w przeciwieństwie do niej, ma świadomość, a więc i poczucie dystansu wobec siebie. Dzięki nieświadomości marionetka nie odczuwa potrzeby udawania czy definiowania się; pozostaje w stanie niewinności i szczęśliwości, którego człowiek zakosztował w raju, a który jest już dla niego niedostępny.

Przekraczanie granic materii, figura typowa dla myślenia romantycznego, niesie z sobą przemiany na gruncie estetyki i literatury, w której nie tylko dopuszcza się i postuluje przemieszanie gatunków, ale proponuje się – na planie narracji – zatarcie granic między przeżyciem a złudzeniem lub snem. Komunikacja niewerbalna w prozie niemieckiego romantyzmu, obfitującej w symbole i metafory, niejednoznacznej i po prostu trudnej w interpretacji, wydaje się przekraczać także psychologiczne normy oraz sposoby pojmowania ciała i jego milczącego przekazu.

---

<sup>100</sup> Esej ten po raz pierwszy opublikowany został w czterech częściach na łamach „Berliner Abendblätter” (z 12-15 XII 1810). Zob. B.H.W. von Kleist, *O teatrze marionetek*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, s. 573-581.