

Nieswojskie domy*

Niektóre języki nowożytne nie mogą oddać naszego wyrażenia „niesamowity dom” inaczej, jak tylko przez opis: „dom, w którym straszy”.

Sigmund Freud, *Niesamowite*

Nawiedzony dom jest niewątpliwie najpopularniejszym toposem dziewiętnastowiecznej niesamowitości. Jako motyw przewodni zarówno literackich fantazji, jak i odrodzenia stylów historycznych w architekturze, opisywany w baśniach, horrorach i powieściach gotyckich, zapoczątkował specyficzny rodzaj pisarstwa, który pod koniec wieku został utożsamiony z romantyzmem. Właśnie taki dom stał się ulubionym miejscem niesamowitych wydarzeń; swojski charakter siedliska historii rodu i nostalgii, ostatniego, najbardziej intymnego schronienia dla prywatności, tym bardziej pogłębiał grozę inwazji obcych duchów. *Zagłada Domu Usherów* Edgara Allana Poeo jest tego modelowym przykładem: „Gdy po raz pierwszy zamajaczył mi przed oczyma, targnęła mą duszą – sam nie wiem dlaczego – nieuskromiona żalosc. [...] nieuskromiona, bowiem uczucia tego nie koili owe na wpół rozkoszne, gdyż spowite poezją wrażenia, jakich zazwyczaj doznaje umysł na widok najgroźniejszych naturalnych przejawów okropności i spustoszenia”.¹

W wyglądzie opisanego przez Poeo Domu Usherów nie było jednak nic takiego, co mogłoby wyzwolić przeczcucia „upiornych zwidywań”. „Żałobne mury” i „okna zgasłym podobne żrenicom” były opustoszałe, lecz wszelkie przejawy spustoszenia odnosiły się bardziej do fantazji narratora niż do jakiegoś niezwykłego detalu budowli. Patrząc obiektywnie, stare posadzki, rzeźbione stropy, obicia na ścianach i rycerskie trofea wyglądały dość znajomo. „Atmosferę” spowijającą dom, grobowe wyziewy „podnoszące się ze spróchniałych drzew, szarych ścian i głuchej topieli”, trudno było uznać za „ulotne wrażenia”, oczywiste efekty *sennych marzeń*. Świadomość zakorzenienia tych właściwości w domu, w każdym jego kamieniu obdarzonym fatalną mocą – świadomość, że sam dom był niesamowitą mocą – przyszła powoli, bezwiednie, wbrew rozumowi; wobec całkowicie normalnego otoczenia *brak* widocznej grozy wzbudzał tym większy niepokój. To co znajome wywoływało niepokojące wrażenie niezwykłości: „Aczkolwiek otaczające mnie przedmioty [...] różniły się niewiele lub nie różniły się wcale od tych, do których nawykłem od dzieciństwa; aczkolwiek rozpoznawałem niezwłocznie te rzeczy, tak dobrze mi znane, mimo to nie wychodziłem z podziwu, iż zwyczajne zjawiska mogą rozniecać takie niezwykłe urojenia”.²

W tym modelowym, nawiedzonym domu Poeo można było odnaleźć wszelkie oznaki nawiedzenia starannie zebrane od romantycznych poprzedników pisarza. Miejsce było opustoszałe, mury bez wyrazu i prawie dosłownie „bez twarzy”, okna „podobne żrenicom”, ale bez oznak życia – „zgasłe”. W dodatku była to skarbnica wielu wieków pamięci i tradycji wpisanych w mury i przedmioty: w ściany „wyblakłe doszczętnie w przebiegu wieków”, w pokruszone kamienie, pociemniałe meble, sklezione i mroczne komnaty. Tak naprawdę było to prawie muzeum, rodzaj kolekcji

podobnej do zbioru Alexandra du Sommerard w Hôtel de Cluny, zachowanej dla upamiętnienia rodu. Ród prawie wymarł – pochłonięty przez historię, która wyziewami z grobu, z rodzinnej krypty, wypełniała tę żywą niegdyś siedzibę; jej mury przypominały „stare wiązania drzewne, co butwieją od dawna w zatęchłym, nie przewietrzanym podziemi”.³

Dom był więc kryptą przeznaczoną do własnego pochówku; to wydarzenie zapowiadała „zaledwie widoczna rysa”, która poczynając od dachu zbiegała w dół. We wnętrzu znajdował się namalowany przez Ushera obraz jego własnego grobu, przedstawienie, które poprzez swoją „abstrakcyjność” wydało się narratorowi najbardziej niesamowite:

Pewien fantastyczny, mniej wszakże w abstrakcjach zaprzepaszczonej twórcy mojego przyjaciela postaram się, acz nieudolnie, nakreślić tu w słowach. Nieduży ten obrazek przedstawiał wnętrze jakiegoś niezmiernie długiego, prostokątnego podziemia czy tunelu o niskich ścianach, gładkich i białych, pozbawionych wszelkich przerw i ozdób. Niektóre szczegóły uboczne miały naprowadzać na domysł, że tunel ten znajduje się niesłychanie głęboko pod powierzchnią ziemi. Na całej jego ogromnej przestrzeni nie widniało nigdzie wyjście ani pochodnia lub jakiegokolwiek inne, sztuczne źródło światła, a jednak powódź jaskrawych blasków rozciągała się wszędzie i zatapiała czeluść upiorną, nieodgadnioną poświatą.⁴

Porzucone domy, rzeczywiste czy też wymaginowane, wywierały na widzu podobne wrażenie. Domy na wyspach Jersey i Guernsey opisane przez Victora Hugo – wierne obrazy jego własnego wygnania na obczyźnie – podobne były do Domu Usherów, z tą tylko różnicą, że nie były „nawiedzone” przez jakiegoś wymyślnego ducha rodziny, lecz przez zabobony mieszkańców wysp.

Zdarza się czasem na Jersey lub Guernsey, na wsi, a nawet i w mieście, że przechodząc przez jakieś puste zakątki lub przez ludną ulicę, napotykamy dom o zabarykadowanym wejściu; ostrokrzew tarasuje drzwi; okna parteru zabite są deskami przypominającymi jakiś ohydny plaster; okna wyższych pięter są jednocześnie otwarte i zamknięte, gdyż wszystkie futryny są zaryglowane, lecz wszystkie szyby wybite.

Taki dom, zabity przez własną pustkę oraz przesady panujące w okolicy, „jest domem nawiedzonym [*une maison visionée*]. W nocy przychodzi doń diabeł”.⁵

Spośród wszystkich „umarłych domów” jeden szczególnie fascynował Hugo – opustoszały dom we wsi Plainmont na wyspie Guernsey. W ciągu siedmiu lat Hugo powrócił tam trzykrotnie, aby wykonać szkice domu z różnych stron; uczynił z niego motyw przewodni w *Pracownikach morza*. Naszkicowany w sepii, niewielki, jednopiętrowy, kamienny domek wyglądał zwyczajnie. Budynek o czterech oknach zamuroowanych na parterze, jednych drzwiach, stromym dachu i kominie wydawał się jedynie archetypicznym „domkiem dla dzieci”, zwykłą kompilacją podstawowych elementów zamieszkiwania. Jak zauważa Hugo, „położenie jest piękne, dom w dobrym stanie. [...] Dom ten, zbudowany z granitu i jednopiętrowy, stoi wśród zieloności. Nie robi wrażenia ruiny. Nadaje się do zamieszkania. Ma grube mury i mocny dach. W ścianach nie brak ani jednego kamienia, a na dachu ani jednej dachówki”. Jednak dom uważany był za nawiedzony i pomimo swojej prostoty „wyglądał tajemniczo”. Opuszczone miejsce, prawie całkowicie otoczone przez morze, było prawdopodobnie zbyt piękne: „położenie jego jest wspaniałe, a tym samym złowieszcze”. Kontrast pomiędzy zamurowanymi oknami na parterze a otwartymi, pustymi oknami na piętrze, „wychodzącymi na ciemne wnętrza”, nadawał całej budowli niby-antropomorficzny charakter: okna „są jak oczodoły po wyrwaniu oczu”. Zagadkowa inskrypcja nad zamkniętymi drzwiami potęgowała atmosferę tajemniczości, przypominała o budowie domu i o jego porzuceniu przed Rewolucją: „ELM-PBILG 1780”. Również cisza i pustka podkreślały tę grobową aurę: „rzekłbyś grobowiec z oknami, przez które duchy mogą patrzeć na światło dzienne”. Hugo wyjaśnia nawiedzenie domu, odwołując się do tajemnic wpisanych w lokalną tradycję. Kim byli pierwotni mieszkańcy domu? Dlaczego dom porzucono? Dlaczego nie ma właściciela? Dlaczego nikt nie uprawia pola? Te pytania – pozostawione bez odpowiedzi z jakichś nieznanых i metafizycznych powodów – potęgowały ogólną atmosferę: „Dom ten jest niepokojący w południe, jakież musi być o północy? Patrząc nań, spogląda się na zagadkę. [...] Nie wiadomo. W tych kamieniach jest święta groza. Mrok panujący w zakazanych pokojach jest więcej niż mrokiem: to – nieznanne”.⁶ W dalszym opisie Hugo, dom strzeżony przez grozę paradoksalnie staje się schronieniem dla tych, których nawiedzenie nie przeraża; jest to dom przemytników i renegatów, wygnańców i uciekinierów. Tylko ci z marginesu mogą się czuć jak w domu w tak niespokojnej siedzibie. Legenda o przestępstwie tutaj popełnionym, o winie nie do zmażania, która doprowadziła do upadku domu, określa jego teraźniejszość. W taki oto sposób koło historii domu zabijanego przez wspomnienia zamyka obraz grobu zamieszkiwanego przez jego grabieżców: „Dom, podobnie jak człowiek, może stać się trupem. Wystarczy, by zabił go zabobon. Wówczas jest straszny”.⁷

Jednak tego rodzaju „groza” nie w pełni odpowiada odczuciu opisanemu przez Edmunda Burke’a; w hierar-

chii romantycznych gatunków niesamowitość była blisko powiązana – choć zaskakująco odmienna – z bardziej majestatyczną i poważną „wniosłością”, podstawową kategorią tęsknoty, nostalgii i nieosiągalnego. Usiłując zdefiniować szczególne uczucie wywołane przez Dom Usherów, Poe odróżnił je wyraźnie od bardziej przerażających wrażeń towarzyszących zazwyczaj wniosłości: „Złodowaciała, zniżyła się, omdlała dusza – potępięnczym zrozpaczeniem przepełniła się myśl, której żadna tortura wyobraźni ku niczemu wniosłemu pobudzić nie mogła”.⁸

Wszystkie podgatunki – groteska, karykatura, baśń, melodramat, opowieść o duchach, horror – tradycyjnie uznawane były za formy wywrotowe wobec solidnych podstaw i transcendentnych ambicji wniosłości. Odnajdując podstawową przyczynę wniosłości w grozie, Burke jednocześnie przyznawał, że nie wszystko, co wzbudza grozę, jest wniosłe.⁹ Podobnie Kant w swoich opisach wniosłości – której źródło znajduje się w umyśle skłaniającym się ku temu, by „nieosiągalność przyrody ujmował myślowo” – nie odnosi jej do wszystkich idei rzeczy nieosiągalnych.^{*} We wszelkich próbach osiągnięcia wniosłego wyrazu kryły się pułapki, takie jak nagłe przejście od rzeczy wniosłych do przyziemnych, czy nawet do nonsensu. Retorzy – od Longinusa do Jeana Paula Richtera – rozpoznali tę skłonność wniosłości do popadania w śmieszność, w skrajne przeciwieństwo, które posiadało jednak wiele cech podobnych do swojej bardziej poważnej poprzedniczki. „Brzydota – stwierdza Burke – jest raczej zgodna z wyobrażeniem wniosłości. Nie chcę jednak żadną miarą, by miał ktoś zrozumieć, że brzydota sama jest wniosłym wyobrażeniem, chyba że łączy się z jakościami, które budzą silną grozę”.¹⁰

Niesamowitość wydawała się jednak najbardziej przewrotna ze wszystkich kategorii, nie tylko dlatego, że była z łatwością trywializowana, ale również dlatego, że niekiedy była niemożliwa do odróżnienia od wniosłości. To błędnie zdefiniowane, jednak coraz bardziej popularne wrażenie, Burke zaliczył do odczuć kojarzonych z tajemniczością wzbudzającą grozę, umieszczając je obok nocy i całkowitej ciemności: „jak znacznie noc powiększa nasz lęk zawsze, ilekroć grozi niebezpieczeństwo i jak bardzo myśli o duchach i gnomach, o których nie jesteśmy w stanie utworzyć jasnych wyobrażeń, opanowują umysł”.¹¹ Tak wielka była groźba niesamowitości w okresie romantyzmu, że Hegel – w próżnym wysiłku, aby zachować pamięć o autentycznej wniosłości w hebrajskich tekstach – próbował zamknąć drzwi do sfery „zjawisk magicznych, magnetycznych, demonicznych, wytwornej upiorności jasnowidztwa, chorobliwych stanów lunatycznych”, wyganiając ciemne moce z jasnej i przejrzystej krainy sztuki. Hegel musiał jednak pogodzić się z powszechnym zainteresowaniem tymi „niepojętymi mocami” wśród jemu współczesnych, chociaż kryje się w nich „niepoznawalna prawda przerażającej, niezrozumiałej i nieuchwytniej grozy”.¹²

Ponad osiemdziesiąt lat później Freud wykazał, że niesamowitość jest – czy też wydaje się – kategorią estetyczną, która leży w obszarze tego „co w ogóle budzi lęk”, to znaczy w granicach tradycyjnej wzniosłości (N 235).^{*} Jednak Freud wyznaczył sobie zadanie określenia „tej szczególnej cechy, która dopuszcza rozróżnienie w obrębie tego, co należy do sfery lęku, pierwiastka ‘niesamowitego’”. Wręcz z przyjemnością podjął badania na przekór „estetycznym wywodom, które [...] zajmują się raczej tym, co piękne, wspaniałe, pociągające, [...] aniżeli tym, co temu przeciwne, co odpychające, przykre” (N 235) – czyli badania nad marginesami wzniosłości wbrew jej uznanym źródłom. Dla Freuda niesamowitość była niewątpliwie szczególnie użytecznym narzędziem, dzięki któremu można było wypuścić powietrze z balonu pustej estetyki z korzyścią dla wiedzy psychoanalitycznej. Była to potyczka odzwierciedlająca jego większy atak na psychologię metafizyczną:

Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że należy ono [„niesamowite” – przyp. tłum.] do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę, równie pewne jest i to, że słowa tego używa się nie zawsze w ostro odgraniczonym znaczeniu, tak że najczęściej zlewa się ono właśnie z tym, co w ogóle budzi lęk. Można jednak oczekiwać, że istnieje jakiś szczególny rdzeń usprawiedliwiający stosowanie specyficznego słowa określającego pojęcie. Chcielibyśmy się dowiedzieć, czym jest ów wspólny rdzeń, który dopuszcza na przykład rozróżnienie w obrębie tego, co w ogóle należy do sfery lęku, pierwiastka „niesamowitego”. (N 235)

Wrażenie „niesamowitości” było więc uczuciem szczególnie trudnym do zdefiniowania. Nie była to ani wszechogarniająca trwoga, ani łagodny niepokój; niesamowitość lepiej nadawała się do opisu jako coś, czym nie jest, niż za pomocą własnej natury. Dlatego też łatwo dawała się odróżnić od przerażenia i wszystkich silnych doznań strachu. Nie była w pełni identyfikowana z doznaniem parapsychologicznymi: to, co magiczne, halucynacyjne, mistyczne i pozaziemskie, niekoniecznie implikowało „niesamowitość”. Nie była również obecna we wszystkim, co wydawało się obce, dziwne, groteskowe czy fantastyczne; stanowiła przeciwieństwo karykaturalności i deformacji, które poprzez swoje przerysowanie nie wzbudzały strachu. Posiadając cechy wspólne wszystkim rodzajom strachu, niesamowitość ujawniała się poprzez swoją nieokreśloność, spotęgowaną przez liczne, nieprzetłumaczalne słowa, które miały wskazywać na obecność niesamowitego w różnych językach.

Podjęta przez Freuda próba definicji w oparciu o lingwistykę komparatywną legła w gruzach, zderzając się z *unheimlich*, *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *étrange*, *mal à son aise*, *sospechoso*, *de mal agüero*, *sinistro* i oczywiście *uncanny*, słowem samym w sobie nieprzetłumaczalnym. Greka oferuje po prostu „*xenos*” (dziwaczny, obcy), a łacina jedynie *locus suspectus*, czyli „niesamowite miejsce” (N 237). A jednak, pomimo irytacji Freuda, w ostatecznym efekcie ten kolaż słów wyznacza jeśli nie słowo, to przynajmniej pole skojarzeń, ze-

spół cech charakterystycznych. Niesamowitość byłaby więc złowroga, niepokojąca, podejrzana, dziwna; lepiej określona przez „lęk” niż grozę, czerpiąca swą siłę bardziej z nieokreśloności, utajonego niepokoju niż z jasno określonego źródła strachu, bardziej z nieprzyjemnego nawiedzenia niż z oczywistego objawienia. W tym przypadku angielskie słowo [*uncanny* – przyp. tłum.] wydaje się bardziej pomocne niż Freud skłonny był przyznać: *beyond ken* – oznaczające dosłownie „bez wiedzy” – pochodzi od *canny*, posiadający wiedzę lub umiejętność.¹³

Psycholog Ernst Jentsch – w eseju z 1906 roku, od którego Freud rozpoczyna swoje dociekania – wykazał istnienie bliskich związków pomiędzy psychologią a językiem: „Nasz język niemiecki utworzył całkiem niezłą konstrukcję w słowie *unheimlich*. Niewątpliwie oznacza ono, że ktoś, kto doświadcza uczucia niesamowitości, nie jest całkiem *zu Hause* [w domu], że nie jest *heimisch* [swojski], że sprawa jest mu obca”.¹⁴ Jentsch przypisał uczuciu niesamowitości zasadniczy warunek – niepewność spowodowaną „brakiem orientacji”, poczuciem czegoś nowego, obcego i wrogiego, co ogarnia stary, znany, zwyczajny świat. Jak to streszcza Freud, Jentsch

uznaje [...], że zasadniczym warunkiem zaistnienia niesamowitego uczucia jest niepewność intelektualna. Niesamowite zawsze byłoby więc właściwie czymś, w czym, by tak rzec, nie mamy rozeznania. Im lepiej człowiek orientuje się w świecie, tym trudniej przychodzi mu odnosić wrażenie niesamowitości w rzeczach lub wydarzeniach. (N 236-237)

I chociaż Freud kwestionuje granice tego wyjaśnienia – stwierdzając, że definicja Jentscha „nie jest wyczerpująca” – to jednak podkreśla ono pierwszy związek pomiędzy niesamowitym a przestrzenią i otoczeniem, związek „orientacji”, „rozeznania”.

Dla Freuda wielorakie znaczenia i skojarzenia niemieckiego słowa *unheimlich* okazały się bardziej obiecujące. Posłużyły mu do wyjaśnienia działania niesamowitości jako systematycznej zasady, jak również do ostatecznego określenia obszaru niesamowitości w tym, co domowe, swojskie. Umożliwiły również odnajdywanie niesamowitości w doświadczeniu indywidualnym jako nieświadomego produktu powieści rodzinnej. W tym celu Freud świadomie doszedł do definicji *unheimlich* poprzez znaczenie przeciwstawne *heimlich*; podkreślił w ten sposób niepokojącą afiliację pomiędzy nimi oraz uznał pierwsze znaczenie słowa jako bezpośredni rezultat tego drugiego.

Odwołując się obficie do cytatów z dziewiętnastowiecznych słowników, Freud pozwolił, aby jego argument, by tak rzec, sam się rozwinął (N 237-241).¹⁵ I tak w *Wörterbuch* Daniela Sandersa z 1860 roku *heimlich* jest definiowane przede wszystkim jako „należący do domu”, „nieobcy”, „znajomy”. Jest łączone z domowym, „lubym i przytulnym”, „rozkoszny uczuciem cichego zadowolenia itd., przyjemnym spokojem i pewnym schronieniem, takim jakie wywoływane w za-

mnętnym, zamieszkanym domu". Sanders przywołuje wiele przykładów: „Zniszczyć samowitość [*Heimlichkeit* – przyp. tłum.] ojczyzny”. „Ciche, miłe i samowite [*heimlich* – przyp. tłum.] – miejsce, jakiego tylko można by sobie życzyć”. „Wyobrażaliśmy sobie, że to takie wygodne, takie ładne, takie przytulne i samowite”. „W cichej samowitości, ciasno otoczony przez cztery ściany”. Pisarze szwabscy i szwajcarscy zdawali się szczególnie podatni na tego rodzaju wyrażenia; Sanders podaje termin w jego lokalnej i malowniczej odmianie [*heimelich, heimelig* – przyp. tłum.]: „Jak samowity był później wieczór Iva, gdy leżał w domu”. „W domu było mi samowicie”. „Ciepła izba, samowite popołudnie”. „Chata, w której siadywał on często tak samowicie, tak radośnie... w gronie znajomych”. Słowo *heimlich* odnosi się więc do domowości (*Häuslichkeit*), bycia w domu (*heimatlich*) lub bycia w sąsiedztwie (*freundnachbarlich*).¹⁶

A jednak ukryte za tymi obrazami szczęścia, wyziewające zza przykładów przytaczanych przez samego Sandersa, pojawia się coś, co na pewno nie jest *heimlich*: „Człowiek, niedawno jeszcze całkiem obcy”; „protestanci posiadacze nie czują się samowicie... w otoczeniu katolickich poddanych”; „co z daleka przychodzi... na ogół wcale nie żyje samowicie z ludźmi”. Uświadomiwszy sobie wtargnięcie obcego, Sanders zdaje się martwić, że „ten sposób użycia zasługuje na to, by stać się powszechnym, by zachować to dobre słowo od zestarzenia się, ponieważ łatwo je pomylić z [trzymanym w ukryciu]”. Sanders obawia się, że *heimlich* zwróci się przeciwko sobie i przyjmie jako jedyne to drugie, główne znaczenie, czyli „schowane, trzymane w ukryciu, tak aby inni o tym się nie dowiedzieli”: „samowicie (za czyimiś plecami) coś czynić”; „samowite miejsce (w którym można skryć własne bogactwo)”. Przejście od domu do prywatności, prywaty („samowita komnata”), do tajemniczego, magicznego („samowita sztuka [czary]”) było zbyt proste. Jak zauważa Sanders, był to niedaleki krok od *unheimlich*: „w przeciwnym znaczeniu: niesamowicie: niemiło, budząc grozę: 'Który ukazał się prawie obok niego, niesamowicie, upiornie... 'Odczuwa niesamowitą grozę'”. „Niesamowicie i nieruchomo jak obraz z kamienia”. „Niesamowite mgły zwane też mlecznymi”.¹⁷

Definiując słowo *heimlich* w *Deutsches Wörterbuch* (1877), bracia Grimm, niestrudzeni kolekcjonerzy folkloru i mitu, w podobny sposób prześledzili ideę swojskości związanej z domem i domowym ogniskiem, poczuciem bezpieczeństwa, wolności od lęku – swojskości, która stopniowo przekształcała się w coś przeciwnego – nieswojskość:

4. Ze swojskiego, domowego rozwija się dalej pojęcie tego, co ukryte przed wejrzaniem obcych oczu, ukrytego, tajemnego...

„samowicie” stało się słowem oznaczającym ukrycie...

urzędnicy udzielający rad w sprawach wagi państwowej, które trzeba trzymać w tajemnicy, noszą miano samowitych radców – przymiotnik, który w dzisiejszym uzusie językowym został zastąpiony

słowem „tajny”...

samowity dla poznania, mistyczny, alegoryczny: samowite znaczenie, *mysticus, divinus, occultus, figuratus*.

Inne znaczenie ma słowo „samowite” w podanych niżej przykładach, gdzie oznacza ono to, co niedostępne poznaniu, nieświadome:...

Proces nabierania znaczenia tego, co ukryte, niebezpieczne... rozwija się dalej, toteż słowo „samowite” otrzymuje znaczenie, jakie skądinąd posiada słowo „niesamowite” [...]: „Czasem czuję się jak człowiek wędrujący nocą, wierzący w upiory: każdy zaułek jest mu samowity i przejmuje grozą”.¹⁸

Freud był zafascynowany tym powolnym przechodzeniem domowego, swojskiego w nieswojskie; uciekł się z odkrycia, że „samowite” to słowo, które rozwinęło swe znaczenie podług zasady pewnej ambiwalencji, aż w końcu stopiło się z przeciwnym mu pod względem znaczenia słowem „niesamowite” (N 241). Również Sanders przytacza fragment potwierdzający ową tendencję: „słówko ‘samowite’ pośród wielu odcienn swego znaczenia ujawnia także ten, który jest zbieżny z jego przeciwieństwem, to znaczy ze słowem ‘niesamowite’”. To cytat z dramaturga Karla Ferdinanda Gutzkowskiego, zawierający zdanie: „My określamy to mianem niesamowitego, pan nazywa to samowitym”. Lecz psychoanalitka Freuda bardziej zaintrygowała pierwsza część cytatu:

„Wszystkie gry w chowanego są samowite [...]?”... Co rozumieją jako samowite?... – „Cóż... wydaje mi się, że ta rzecz się przedstawia tak samo jak z zasypaną studnią czy wyschniętym stawem. Nie można przejść nad nimi nie uświadamiając sobie za każdym razem, że kiedyś znowu może się tam pojawić woda”. My określamy to mianem niesamowitego, pan nazywa to samowitym”.¹⁹

Znaczenie zasypanej niegdyś studni, z której nieoczekiwanie tryska woda, znaczenie *unheimlich* porównywane do niepokojącego powrotu, znajduje potwierdzenie w innych przykładach podanych przez Sandersa – tych, które łączą pojęcie *unheimlich* jako „ukrytego” ze znaczeniem czegoś „pochowanego”. Tak jak sen był w pewnym sensie *heimlich*, tak cmentarze były „ciche, miłe i samowite – miejsce, jakiego tylko można by sobie życzyć na wypoczynek”, a akt pochówku niczym więcej jak „rzuceniem w dół, w samowitości [*Heimlichkeiten* – przyp. tłum.]”. „Mam korzenie / całkiem samowite /” – wykrzykuje autor cytowany przez Sandersa – „/ w głębi / jestem ugruntowany”.²⁰ W tym znaczeniu *unheimlich* zdaje się wyrastać ponad *heimlich*, innymi słowy, powstaje na nowo po okresie pozornego uspienia, wyzwala się z oków domowego ogniska.

Według Freuda to przypisane znaczenie znajduje potwierdzenie w aforyzmie cytowanym przez Sandersa, a zapożyczonym od filozofa Schellinga: „Mianem niesamowitego zwie się wszystko, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu... co zaś wyszło na jaw”.²¹ Właśnie to zdanie Freud uznaje za klucz do swojej interpretacji; jako motyw przewodni całego eseju staje się ono prawdziwą „zasadą”, która przywołując prepsychoanalityczną wersję „powrotu wypartego”, pozwala Freudowi na wyjście poza pojęcie „niepewności intelektual-

nej” Jentscha. W rzeczywistości cały argument *Niesamowitego* ewoluje wokół tego pozornie prostego stwierdzenia, które, zdaniem Freuda, można w pełni zrozumieć dzięki koncepcji wyparcia.

Sanders zapożyczył tę trafną definicję z *Philosophie der Mythologie* z 1835 roku – podjętej przez Schellinga próby syntezy historii religii i antropologii kultów. Schelling łączy początki niesamowitości z początkami religii, filozofii i poezji. Jego pogląd, poprzedzający myśl Nietzschego, zakładał konieczność niesamowitości jako siły, która powinna być okiełznana, jako pierwszego kroku w stronę narodzin poezji. W komentarzu o pieśniach homeryckich, które uważał za najczystszy przejaw wzniosłości, Schelling stwierdza, że były one wynikiem pierwotnego stłumienia, ucywilizowanego ujarzżenia misterium, mitu i wiedzy tajemnej. Podobnie jak element apolliński narodził się z dionizyjskiego, tak i homerycka wzniosłość powstała w wyniku wyparcia niesamowitości:

Grecja miała Homera, ponieważ miała tajemnice, a to dlatego, że zdołała całkowicie ujarzmić zasadę z przeszłości – wciąż dominującą i wyraźnie widoczną w systemach Wschodu – i zepchnąć ją z powrotem do wnętrza, do sekretności, do Tajemnicy (z której przecież pochodzi). Czyste niebo nad homeryckimi poematami, sklepienie niebieskie unoszące się nad światem Homera nie mogłyby rozpościć się nad Grecją, gdyby nie to, że ciemne i tajemne moce tej zasady niesamowitości, które zdominowały wcześniejsze religie, zostały zredukowane do Misteriów (wszystkie rzeczy, które powinny pozostać tajemne, ukryte, nieujawnione, a jednak zostały ujawnione – nazwane zostały niesamowitymi); wiek Homera nie mógłby kontemplować zmiany swojej czysto poetyckiej mitologii, gdyby nie to, że prawdziwa zasada religijna została zabezpieczona we wnętrzu, zapewniając w ten sposób rozumowi całkowitą zewnętrzną wolność.²²

Cytowany powyżej opis „zasady niesamowitości” – oprócz tego, że stał się wygodnym punktem wyjścia dla Freuda, gdyż odnosił się do pierwotnego wyparcia, do uśmiercenia ojca („Homer”, stwierdza Schelling, „nie jest ojcem mitologii, to mitologia jest ojcem Homera”)²³ – był również podsumowaniem idei *unheimlich* przywoływanej przez romantyków. Jako fenomen zarówno psychologiczny, jak i estetyczny, niesamowitość jednocześnie ustanawia i destabilizuje. Jej działanie zostało zagwarantowane przez pierwotną autentyczność, pierwszy pochówek; stało się silniejsze dzięki powrotowi, który – w dziejach cywilizacji – uległ przemieszczeniu. Coś było więc nie tyle nawiedzone, co ponownie opanowane przez siłę dawno uznaną za umarłą. Romantyczna psyché i romantyczna estetyczna wrażliwość w pełni otworzyły się na tę siłę; w każdej chwili to, co wydawało się swojskie i zapewniające dobre samopoczucie, bezpieczne i wolne od zabobonu, mogło być ponownie zawłaszczone przez coś, co powinno pozostać w ukryciu, a jednak powróciło przez jakąś szczelinę w zasłonie postępu.²⁴

Określając niesamowitość jako rodzaj „ciemnych mocy”, które „świadczą tylko o chorobie ducha” i

„wciągają poezję w sferę czczej i pustej mglistości”, Hegel wymienia wśród jej największych praktyków pisarza E.T.A. Hoffmanna, który uczynił z niesamowitości gatunek sam w sobie. To przede wszystkim aura tajemniczości przyciągnęła Freuda do Hoffmanna. Co więcej, opowiadania Hoffmanna wydawały się doskonałymi przykładami „teorii niesamowitości” Schellinga w jej wszystkich możliwych permutacjach.

Nieprzypadkowo więc hoffmannowskie systematyczne badanie związków pomiędzy swojskością i nieswojskością, pomiędzy znajomym i nieznanym przerodziło się w równie wyrafinowane badanie roli architektury w przedstawianiu wrażeń – architektury jako narzędzia narracyjnych i przestrzennych przejawów niesamowitości. Hoffmann był architektem amatorem, scenografem i „kolekcjonerem” dziwnych domów; jako pisarz i muzyk najbardziej podziwiał architekta Karla Friedricha Schinkla, u którego zamówił projekty scenografii do swojej opery *Undine*.²⁵ Jednak szczególne miejsce architektury w hoffmannowskiej idei niesamowitości zapewniało nie tylko niezwykle uwielbienie, jakim pisarz darzył utalentowanego scenografa. Dla romantyków z pokolenia Hoffmanna podstawowym zadaniem architektury było przedstawianie natury, wiernego mikrokosmosu społecznego i naturalnego świata. Kant uczynił z architektury metaforę całej swojej filozofii, tłumacząc poprzez architektonikę strukturalne związki myśli. Dla młodych Niemców, z następnego po Goethem pokolenia, architektura zarówno w gotyckim, jak i klasycznym wcieleniu była obrazem estetycznej doskonałości – klasycznej jako normy, gotyckiej jako świadka narodzin narodu. Schiller, Schelling, bracia Schlegel, a później Hegel uczynili z architektury centralny punkt estetyki. Hölderlin, Novalis i Clemens Brentano odnaleźli pożywkę dla swoich orficznych wizji w świątyniach i forach antycznego Złotego Wieku. Caspar David Friedrich malował ruiny i ślady symbolicznej doskonałości zniszczonej przez czas i żywioły. Hoffmann, pomimo wyraźnej ironii, odnalazł w architekturze namacalny znak muzycznej harmonii niemożliwej do osiągnięcia poprzez dźwięk. Hoffmann również „projektował” z wielką starannością tła dla swoich opowieści, wytyczał przestrzenie, które wywołując wspomnienia, współgrały z psychologiczną naturą charakterów. Były to nie tyle ilustracje prymitywnej gotyckiej grozy, co wybudowane odpowiedniki psychologicznej niesamowitości w architekturze.

W opowieściach Hoffmanna pojawia się wiele nawiedzonych domów. Na przykład dom archiwariusza Lindhorsta opisany w *Złotym garnku* wygląda jak każdy inny dom stojący przy ulicy. Jedynie kołatka u bramy zapowiada coś niesamowitego we wnętrzu. Jednak zwyczajne wnętrza bibliotek, ogrodów i biur w każdej chwili mogły się zmienić w fantastyczne, na wpół organiczne otoczenie: pokoje utworzone z palm, lśniącej liście pokrywające sklepienie, złotobrazowe pnie

wznoszące się niby naturalne kolumny, tropikalne ogrody nieoświetlane z zewnątrz. Mniej fantastyczna, lecz bardziej niesamowita, opuszczona rezydencja opisana w *Das öde Haus* [Opuszczony dom – przyp. tłum.] miała – podobnie jak ruina Hugo – drzwi zaryglowane od frontu. Dom – zniszczony, dziwny w porównaniu ze wspaniałym otoczeniem bulwaru – był jak „kwadratowy blok kamienia przeszły przez cztery okna, o dwóch kondygnacjach, parteru i piętra;... popękany i popadający w ruinę... Cztery okna były zaryglowane. Te na parterze były zamurowane”.²⁶ Zamek Rossitten w *Ordynacji* wydaje się romantyczny jedynie z zewnątrz; to ponura ruina przeklęta przez los swoich właścicieli. We wnętrzu panuje atmosfera podobna do wrażenia, kiedy to, co zwyczajne, okazuje się dziwne – atmosfera pólenu wywołana przez nagłą przemianę przytulnego i bezpiecznego w nieprzytulne i niebezpieczne.

Żaden z domów nie wyraża tak dobrze charakteru niesamowitości jak dom opisany w opowieści *Radca Krespel*. Opublikowane po raz pierwszy w 1818, następnie zamieszczone w pierwszym tomie *Braci serafioniskich* wydany rok później, opowiadanie podkreśla związek pomiędzy niesamowitością i architekturą, nie odwołując się jednak do marzeń sennych, nawiedzenia czy tajemnicy.²⁷

Opowiadanie rozpoczyna pozornie przypadkowy opis budowy domu. Jak zaznacza narrator, to tylko ilustracja jednej z „najpocieszniej szaleńczych psot” radcy, który był „najdziwniejszym z ludzi” (K 9). Dom, dar od miejscowego księcia jako zapłata za prawnicze porady, został zbudowany w głębi ogrodu radcy według jego własnych, cokolwiek dziwnych wskazówek. Po tym jak kupił i zebrał materiały budowlane, przywiózł i pokruszył kamienie, zmieszał wapno i przesiał piasek, radca nie przestał zadziwiać swoich sąsiadów, konsekwentnie odmawiając jakiegokolwiek pomocy architekta – zatrudnił jedynie mistrza murarskiego, robotników i czeladników. Co więcej, nigdy nie zamówił, ani też nie sporządził planu domu, wykopał tylko rów w kształcie regularnego czworoboku, który miał pomieścić fundamenty domu. Zgodnie z jego wskazówkami murarze wzniesli ściany bez okien i drzwi, do wysokości wyznaczonej przez radcę. Pomimo ewidentnego szaleństwa tej procedury, budowniczowie – obficie wynagradzani jedzeniem i piciem – byli raczej zadowoleni. Dnia pewnego Krespel zakrzyknął: „Stój!” i ściany zostały ukończone (K 10).

Następnie Krespel oddał się najdziwniejszej czynności; chodząc po ogrodzie, podchodził do domu z różnych stron, aż dzięki tej skomplikowanej triangulacji „znalazł” odpowiednie miejsce dla drzwi i nakazał przebicie ich w kamieniu. W podobny, pozornie spontaniczny sposób, chodząc po domu, wytyczył okna i ściany działowe, określając ich miejsce i wielkość. Wtedy dom został ukończony. Z okazji zakończenia budowy domu Krespel wyprawił ucztę, podczas której grał na skrzypcach; nie zaprosił swoich przyjaciół, lecz

robotników wraz z rodzinami. Efektem jego poczyniń był dom, „który od zewnątrz przedstawiał nieopisanie szaleńczy widok, jako że jedno okno nie było podobne do drugiego itd., [...] wyposażenie wewnętrzne sprawiało jednak wrażenie wysoce oryginalnego, swego komfortu” (K 11-12).

Ten krótki, anegdotyczny wstęp służy w opowiadaniu Hoffmanna do przedstawienia szczególnego charakteru muzyka, prawnika i lutnika Krespla. Jego piękna, lecz nieszczęsna córka Antonia, obdarzona niesamowicie harmonijnym głosem, została uwięziona w domu; nie może śpiewać, gdyż taki wysilek zagraża jej życiu. W dalszej narracji – historii uwiedzenia Antonii i jej ostatniej, śmiertelnej pieśni – opis szalonego domu Krespla może się wydać jeszcze jednym bezsensownym wymysłem właściciela albo co najwyżej zabiegiem literackim. Szalony dom byłby więc jedynie malowniczym fragmentem, poruszającym wstępem do opowieści.

Jednak ekscentryczna decyzja Krespla o niezatrudnianiu architekta – którego zawodowe ambicje i ich katastrofalne skutki zostały opisane przez Goethego w „architektonicznej” powieści *Powinowactwa z wyboru*²⁸ – pozwala na odczytanie wstępu Hoffmanna jako fragmentu zawierającego morał. Możliwe, że w błazeństwach radcy Hoffmann subtelnie wyśmiewa mit „naturalnego architekta”, mit zarówno epoki Oświecenia, jak i romantyzmu. W tym opowiadaniu architekt byłby więc bohaterem rousseauskim, który pozostawiony w pierwotnym lesie od razu wiedziałby, jak budować, ustanawiałby prawa architektury, wznosząc pierwsze kolumny i wyznaczając pierwsze podpory. Jako „antynaturalny” projektant, Krespel tworzyłby jedynie nieład w wyniku swoich prymitywnych i niedbałych działań, demonstrując tym samym – tak jak to często demonstrował sam Hoffmann – negatywne wartości sentymentalnych mitów. Podążając tą drogą interpretacji, możemy również przyjąć, że odrzucając pomoc architekta (nowoczesnego profesjonalisty), a zatrudniając murarzy (tradycyjnych budowniczych i geometrów), Krespel staje się wzorem romantycznego mecenasa – powraca do „korzeni” prawdziwej, niemieckiej sztuki budowania dzięki odtworzeniu wiedzy cechów rzemieślniczych.

Dom Krespla można by też uznać za wzór piękna w architekturze. Fundamenty domu zostały przecież wytyczone na planie idealnego kwadratu. Pamiętając o tym, że Krespel był muzykiem, możemy odwołać się do analogii nieustannie podkreślanych w klasycznej teorii, związków pomiędzy architekturą i muzyką, kiedy to architektura odzwierciedla muzykę poprzez geometryczną harmonię. Była to również ulubiona analogia romantyków: Schelling ogłosił, że „architektura jest w ogóle zastygłą muzyką”, przytaczając mit Amfiona, który dźwiękiem swojej liry poruszył kamienie, by połączyły się ze sobą i utworzyły mury miasta Teb.²⁸ Idea architektury jako muzyki konkretnej była szeroko

dyskutowana. W *Maksymach i refleksjach* Goethe zamienił wyrażenie na „skamieniałą muzykę” i przywołując mit Orfeusza, określił swoje rozumienie architektury – uznał ją za rodzaj „wyczerpanej harmonii”: „dźwięki zanikają, lecz harmonia wciąż żyje”.²⁹ W tym znaczeniu dom Krespla można postrzegać jako wielką pozytywkę grającą w imieniu niemej lokatorki Antonii, bezpiecznej po raz pierwszy od chwili, kiedy słyszano jej śpiew, kiedy to dom zabłysnął odbitym blaskiem, a okna zajaśniały „niezwyczajnym światłem”. Co prawda elewacje szalonego domu niewiele przypominały skamieniałe dźwięki Orfeusza, „rytmiczne ściany” przywołane przez Goethego – lecz przecież Krespel był nadzwyczaj nieortodoksyjnym muzykiem.³⁰

Zgodnie z synestetyczną analogią dom może być interpretowany jako bezpośrednia, kamienna replika muzycznej osobowości Krespla, oddająca nie tylko jego zewnętrzny ekscentryzm, ale i wewnętrzną duszę. Dowiadujemy się, że jego zewnętrzne zachowanie jest w rzeczywistości odbiciem jego wewnętrznych emocji:

Istnieją ludzie – [...], z których natura albo szczególny splot okoliczności zdarł zasłonę, niepostrzeżenie kryjącą w nas, osobnikach normalnych, szaleństwo naszej istoty. Ludzie tacy bywają podobni do cienkobłonnych owadów, co przy żywej, widocznej na zewnątrz grze mięśni wyglądają na potworki, atoli wszystko wraca u nich niebawem do właściwej formy. To, co u nas pozostaje zamysłem, u Krespla staje się czynem. (K 26-27)

Tak więc pozornie „obłądne” gesty i „irracjonalne” wysoki radcy są jedynie zewnętrznym wyrazem jego ducha – ducha, który pozostaje zdrowy pomimo widocznego szaleństwa, a może właśnie dzięki niemu. Chaos elewacji domu – porównany do poczucia ładu we wnętrzu – stanowiłby więc analogię warunku odwróconego wyparcia. Podobny model odwrócenia pojawia się w całym opowiadaniu – we wszystkich jego warstwach odnajdziemy opozycję pojęć: pozornego szaleństwa, czyli zła, oraz ewidentnego zdrowia psychicznego, czyli dobra. To *mise-en-abîme* przedstawienia na wspak krystalizuje się i ujawnia w przestrzeni domu.

Powyższa charakterystyka zmierza do końcowej obserwacji, która nie skazuje już nas na krążenie wokół domu jako metafory, lecz pozwala nam na przekroczenie progu budowli, której konstrukcja jest zgodna z nastrojem opowiadania i sugeruje metodę jego interpretacji. Jak pamiętamy, dom jest „szaleńczy” z zewnątrz, ale swojski wewnątrz:

dom [...] od zewnątrz przedstawiał nieopisanie szaleńczy widok [tollsten, „szalony”, „zwariowany”], jako że jedno okno nie było podobne do drugiego itd., [...] wyposażenie wewnętrzne sprawiało jednak wrażenie wysoce oryginalnego, swoistego komfortu [Wohlbehaglichkeit, „przytulności”, „przyjemności”]. Upewniali o tym wszyscy, którzy przestąpili próg domostwa [...] (K 11-12)

Powracając więc do pojęć użytych już wcześniej, dom był swojski wewnątrz, lecz nieswojski na zewnątrz. Obrazował w ten sposób przecucie Freuda, że

niewielki krok dzieli swojski dom od domu nawiedzonego – domu, w którym to, co wewnętrzne i bezpieczne, jest jednocześnie tajemnicze, skryte i niedostępne, niebezpieczne i pełne grozy: „słowo ‘samowite’ pośród wielu odcieni swego znaczenia ujawnia także ten, który jest zbieżny z jego przeciwieństwem, to znaczy ze słowem ‘niesamowite’”.

W tym znaczeniu dom Krespla jest konstrukcją, która zmienia zasadniczy kierunek ruchu niesamowitego, od swojskiego do nieswojskiego – kierunek występujący w większości historii o duchach, w których pozornie swojski dom stopniowo przekształca się w miejsce grozy. Dom Krespla nie stara się ukryć swojej niesamowitości na zewnątrz. Należy również pamiętać, że w czasie budowy domu postępowanie Krespla było wyraźnie niesamowite:

– Rozstąpcie się! – zawołał Krespel, pobiegł w jeden róg ogrodu i jął kroczyć z wolna w stronę swego czworoboku; tuż przy murze potrząsnął niechętnie głową, pognął na drugi skraj ogrodu, podszedł ponownie ku czworobokowi i powtórzył poprzedni manewr. Jeszcze kilkakrotnie zabawił się tak, aż w końcu *włazszy niemal spiczastym nosem na ścianę* zawrzasnął: – Hej, do mnie tutaj, do mnie tu, ludzie, wybijcie mi drzwi, wywalcie tutaj drzwi! (K 10-11 – podkr. autora)

Podobnie jak ślepiec prowadzony przez laskę i swój nos, Krespel – w odróżnieniu od normalnych ludzi – nie spojrzał na coś, a następnie na to wskazał, lecz podbiegł i dotknął. Jeżeli w ogóle widział cokolwiek, było to „zbliżenie”, wizja niemal haptyczna. To wrażenie potwierdza dalszy ciąg opowiadania; następnego dnia Krespel poruszał się jak pijany lub jak ślepiec: „wydawało się, że lada chwila coś tam potrąci, jakąś szkodę wyrządzi”. A jednak, za sprawą jakiegoś niesamowitego zmysłu, nie stłukł filiżanek stojących na stole i zdołał ominąć wielkie zwierciadło, które początkowo wydało mu się pustą przestrzenią.

Jedynie niedowidzący mógł zostać oszukany przez zwierciadło, sądząc że nic tam nie ma. Po kolacji, kiedy Krespel wycinał miniaturowe przedmioty z kostek zajęczych, zachowywał się jak krótkowzroczny jubiler, który widzi małe przedmioty w powiększeniu, a duże – niewyraźnie. A jednak, w dosłownym znaczeniu, Krespel widzi; to tak jakby świadomie pomniejszał pełną zdolność widzenia, aby wzmocnić inne, głębsze i potężniejsze zdolności. Wyjaśnienie represji oka można odnaleźć w innych opowieściach niesamowitych Hoffmanna, a zwłaszcza w *Piaskunie* uznanym przez Freuda za źródło wszelkiej niesamowitości. To historia, która przedstawia „pożądliwość oka” – jakby to określił Walter Pater – we wszelkich możliwych kombinacjach.³¹

Jak zauważa Freud, w *Piaskunie* Hoffmann faworyzuje moc oka. I rzeczywiście, dociekliwy czytelnik może doliczyć się opisu ponad sześćdziesięciu par oczu, nie wspominając nawet o worku pełnym oczu niesionym przez legendarnego piaskuna, „tysiącach” oczu w błyszczących okularach wędrownego optyka Coppoli, czy też o nieustannych aluzjach do oczu w opisach

spojrzeń, zerknięć i wizji. Role tych wszystkich okuli można podzielić na dwa rodzaje. Do jednego rodzaju należą oczy, które widzą wszystko jasno, jak w rzeczywistości. Takie są oczy Klary, „jasne” i „dziecięce”, które widzą „tylko tęczę powierzchnię rzeczy ziemskich” (P 255). To oczy, które zatrzymują się na powierzchni zjawisk. Innego rodzaju są oczy obdarzone o wiele większą mocą, oczy piaskuna, a być może także oczy Nataniela; to oczy patrzące w głąb zjawisk, choć zaprószone piaskiem. Te pierwsze, jasne oczy, porównane są do zwierciadeł, odbijają świat zewnętrzny: oczy Klary są jak „jezioro Ruisdaela, w którym przegląda się jednocześnie i przeczysty niebios błękit, i zarazem bogactwo krajobrazu w całej pełni kolorów i kipiącego życia” (P 262). Te drugie, ciemne oczy żarzą się wewnętrznym światłem, płomieniem; nie tyle odbijają, co ukazują, wypychają wewnętrzne moce na zewnątrz, zmieniając i wykrzywiając obraz świata. Posiadaczom tych potencjalnie śmiertelnych narzędzi zwykle zwierciadła wydają się pozbawione życia: „Ja mam oczy jak i dawniej, spojrzysz w nie...” – mówi Klara do Nataniela. „Natanieł spogląda w oczy Klary, ale okazuje się, że są to oczy umarłej, patrzące na niego z wyrazem miłości” (P 265-266). Jednak ci, którzy mają jedynie zwierciadła, ci obdarzeni zwykłymi oczami, nie obawiają się ich utraty: „piaskun nie wydrze mi oczu” – oświadcza Klara (P 257).

Ludzie obdarzeni wewnętrznymi, niesamowitymi oczami żyją w nieustannym strachu przed utratą wzroku; oko wewnętrzne, oddzielone od tego fizycznego, również może z łatwością zaniknąć, a nawet zostać unicestwione przez oczy obdarzone większą mocą. Freud interpretuje lęk przed utratą wzroku jako substytut lęku przed kastracją, odwołując się do „relacji zastępczej pomiędzy okiem a członkiem męskim – relacji przejawiającej się w marzeniu sennym, fantazji i micie” (N 245). Zgodnie z tą interpretacją po śmierci ojca Nataniela piaskun pojawia się jako niszczyciel, burzyciel, kastrator; pod jego (wizualnym) wpływem Natanieł odczuwa destruktywny niepokój.

W *Piaskunie* pojawia się również trzeci rodzaj oczu – mechanicznych kopii, które albo imitują oczy prawdziwe, jak w przypadku lalki Olimpii, albo zwiększają możliwości oczu naturalnych, jak okulary czy teleskopy. Jednak wszystkie te oczy spełniają niesamowite zadania. Lornetka, którą Coppola sprzedaje Natanielowi, umożliwia ożywienie sztucznych oczu Olimpii: „Jednak w miarę jak się jej przypatrywał, wyraźnie budziły się w nich wilgotne jakieś blaski [...]. Powiedziałbyś, że zdolność widzenia rodziła się dopiero w tej postaci. Stopniowo oczy jej ożywiały się coraz mocniej” (P 271-272). Lornetka ma również moc przemiany prawdziwych oczu w martwe. Kiedy Natanieł, wyjąwszy lornetkę z kieszeni, aby obejrzeć dziwny krzak wskazany przez Klarę, spogląda przypadkiem w jej oczy, natychmiast dopada go wizja połamanej Olimpii, drewnianej lalki. Oczy mechaniczne są więc sobowtór-

rem, produktem sztuki upiększającym naturę. Potęgą ją wspaniałe możliwości naturalnego oka, a przez to zazwyczaj oszukują wzrok. Stają się prawdziwymi narzędziami *trompe l'oeil*.

Sztuka jako sobowtór natury, rozdwanie niepokojącej dwoistości ludzkiej egzystencji, egzystencji podzielonej na ja i ja obserwujące samo siebie, to temat podejmowany przez Hoffmanna i wielu innych pisarzy romantycznych. Opowiadanie Hoffmanna *Die Doppelgänger* [Sobowtóry – przyp. tłum.] rozgrywa się pomiędzy malarzem i jego sobowtorem oraz podwójnym życiem, jakie można odnaleźć w jego sztuce. W innym opowiadaniu, *Diabli eliksiry*, wątek sztuki dublującej naturę odnosi się do historii Pigmaliona, który mocą swego pragnienia ożywił posąg Galatei. Hoffmann zmienia tutaj historię opowiedzianą przez Owidiusza, zastępując posąg obrazem, który w niesamowity sposób ożywa przed oczami malarza Franceska. W obu przypadkach dublowanie przez sztukę, której udaje się oszukać oko, wiąże się z niebezpieczeństwem. W zakończeniu *Sobowtórow* malarz Haberland przedkłada czysty ideał w swoim umyśle nad prawdziwą Natalię, a w *Diablich eliksirach* ożywiona Wenus okazuje się dziełem Szatana. Sztuka, która powstała po to, aby chronić przez zagładą – rysowanie na ścianie konturu cienia ukochanego jest tego przykładem – przerodziła się w demoniczny znak śmierci. Jak wykazał Freud, w taki oto sposób sztuka przejęła cechy niesamowitości.

Sztuka jest więc niesamowita, gdyż przesłania rzeczywistość – również dlatego, że nas mami. Sztuka nie oszukuje jednak z własnej woli, to żąda widza obdarza ją mocą zwodzenia. Jak zauważa Jacques Lacan, historia namalowanych przez Zeuksisa winogron, które ptaki biorą za prawdziwe, nie opowiada o tym, że malarz namalował doskonale owoce, ale o tym, że oszukano wzrok ptaków, o „triumfie spojrzenia nad okiem”. Podobnie historia malarza Parrazjosa – tego, który pokonał Zeuksisa, malując płótno na ścianie z taką wiernością, że Zeuksis poprosił: „no dobrze, pokaż nam teraz, co pod nim namalowałeś” – dotyczy relacji pomiędzy spojrzeniem widza przepełnionym żądzą posiadania a trikiem obrazu.³² Stąd wywodzi się złowieszczą relacją pomiędzy sobowtorem, który jest jednocześnie maską i przedstawieniem, a złym, nienasyconym okiem, które samo chce się oszukać.

Nic dziwnego, że radca Krespel ujarzmił moc oka, świadomie stając się krótkowidzem. Krespel niewątpliwie faworyzował dotyk i słuch – podstawowe zmysły muzyka. Romantyczna mitologia obdarzyła wzrok złowieszczymi zdolnościami destrukcji (złe oko) i obłudy. Dzięki maskowaniu się Krespel osiągał coś w rodzaju upragnionej niewinności, dziecięcej percepcji rzeczywistego świata. Jedynie w ten sposób radca mógł zbudować dom – taki, który nie byłby złowrogim „sobowtorem”, zamierzoną projekcją jego najgorszych namiętności, taki, w którym mieściłoby

się jego wewnętrzne „ja”, całe i niczym niezmacone. Dlatego też na zewnątrz dom wydawał się *unheimlich*, podczas gdy jego wnętrze *heimlich*. Jako ślepa transkrypcja, automatyczne pismo niepodzielonej duszy radcy, dom pełnił funkcję drogi powrotnej, przejścia od niesamowitości do swojskości. Profesor uznaje niezwykle zachowanie radcy za wskazówkę, że „już jutro rano posunie [...] swym oślim truchtem po wydeptanych koleinach”; w podobny sposób nieswojskie elewacje domu wyraźnie wskazują na swojskie wnętrze. Jak zauważa profesor: „to, co z ziemi powstało, oddaje on ziemi z powrotem, umiając przecie zachować to, co z Boga jest” (K 27). Zanim nastął wiek analizy, szalony dom radcy pełnił funkcję samozachowawczego mechanizmu.

W tym znaczeniu dom był narzędziem terapeutycznym; Krespel odnalazł w masce szaleństwa drogę do odrzucenia świata i do osiągnięcia wewnętrznego spokoju. Był to sprytny sposób postępowania według zasady, którą Hoffmann nazwał *Serapions Prinzip* – zasady, która zjednoczyła świeckie bractwo w cyklu opowiadań pod tym samym tytułem [*Bracia serafionicy* – przyp. tłum.]. Zgodnie z tym ideałem świat zewnętrzny służył jako dźwignia do poruszenia świata wewnętrznego artysty, wytyczając tym samym granicę pomiędzy poezją a życiem. Dlatego też artysta musiał wypiełgnować w sobie szczególnie rodzaj spokoju, *Besonnenheit*, stan świadomości kontrolujący tworzenie obrazów i tłumaczący bodźce ze świata zewnętrznego na domenę ducha. Jak zaznacza Maria Tatar, „bez tego daru płótno malarza pozostaje czyste, rękopis pisarza składa się z pustych stron, zapis kompozytora pozbawiony jest nut, a artysta zostaje napiętnowany przez społeczeństwo mianem szaleńca”.³³ Przed nastaniem wieku analizy Krespel zdołał zachować swoje poetyckie „ja” dzięki sztucznej granicy, dzięki domowi, który był szczególnym zwierciadłem jego duszy.

Dom Krespla stał się jednym z wielu niesamowitych domów dziewiętnastego wieku, a to dzięki niezwyklej relacji pomiędzy zewnątrz a wewnątrz. Podobnie jak *heimlich* i *unheimlich*, wnętrze i zewnątrz stały się głównymi toposami niesamowitości. Typowe dla opowieści o duchach otoczenie, pozornie swojskie wnętrze, które stopniowo przekształca się w narzędzie grozy, pojawiała się w wielu wersjach – jako radosne domostwo, kiedy to, zazwyczaj po kolacji, mężczyźni palą fajki przed kominkiem, kobiety szyją, a dzieci jeszcze nie poszły spać. Była to nostalgiczna ewokacja *veillée*, „wiejskiego” obrazu domu i domostwa, pojawiającego się najczęściej w epoce emigracji ze wsi do miasta. W takim bezpiecznym otoczeniu opowieści grozy mogły być smakowane z przyjemnością; wielu pisarzy potrzebowało burzy za oknem dla wzmocnienia kontrastu z zacisznym wnętrzem. Otoczenie opisane przez Hoffmanna w opowiadaniu *Niesamowity gość* wzbudzało lęk przed nadprzyrodzonym; cztery składniki: „jesień, wichura, ogień na kominku i poncz” wywo-

ływały dziwne poczucie grozy. Nastrój ten był doskonale podtrzymywany przez opowieści przypominające słuchaczom o otaczającej ich krainie duchów.³⁴

Thomas De Quincey, adept sztuki wywoływania przerażających snów – niekiedy w sztuczny sposób, za pomocą opium – był również przekonany o potrzebie bezpiecznego miejsca, z którego można by rozpocząć wewnętrzną podróż. Miejscem jego wizji wywoływanych przez laudanum był prosty, biały domek w dolinie Grasmere, należący niegdyś do Wordswortha. Był to swojski domek, „umajony kwitnącymi krzewami”, położony w cienistej dolinie, ze skromnymi pokojami pełnymi książek, ogrzewany przez radosne serca.³⁵ De Quincey domagał się również zimy i burzy jako tła dla swych podróży umysłu, niewinnie popijając ze zwyczajnej butelki zwodniczy płyn – przyczynę fantazjowania o architektonicznej wzniosłości, jaką pamiętał z opisów Coleridge’a, który to inspirację czerpał z mglistego wspomnienia rycin *Carceri* Piranesiego.³⁶

Wpisując się w bogatą tradycję „błędnych interpretacji” Piranesiego – od Horacego Walpole’a począwszy, poprzez Louthera Bourga, aż do Williama Beckforda – De Quincey naszkicował pierwszą romantyczną medytację o czymś, co można by nazwać przestrzenną niesamowitością. Przestrzenna niesamowitość nie jest zależna ani od czasowych przemieszczeń wyparcia i powrotu, ani od niezauważalnego przejścia od swojskości do nieswojskości; uwidacznia się za to w powracających otchłaniach wyimaginowanej pustki.³⁷ Opisany przez De Quinceya pionowy labirynt przedstawia artystę Piranesiego, doświadczającego zawrotu głowy *en abîme* własnej twórczości, który nieprzerwanie wspina się po niekończących się schodach w przestrzeniach karcerów. Oto słynny fragment:

Jeśli się powiodło wzrokiem po płaszczyznach murów, można było dostrzec schody, a na nich idącego po omacku w górę samego Piranesiego. Przesunąwszy wzrok nieco wyżej, można było zobaczyć, że schody się nagle urywają, nie ma na ich końcu żadnej poręczy, a ten, kto dotrze na sam kraniec, nie może już postawić następnego kroku, chyba że w znajdującą się dole przepaść. Cokolwiek z nieszczęsnym Piranesim się stanie, należy przynajmniej przypuszczać, że jego trud musi w jakiś sposób w tym miejscu się zakończyć. Lecz uniósłszy wzrok, dostrzeżesz jeszcze wyżej drugie schody, na których znów widać Piranesiego, stojącego tym razem na samym skraju przepaści. I uniósłszy wzrok jeszcze raz, ponownie dostrzeżesz jeszcze wyżej w powietrzu następne schody i znowu ujrzysz nieszczęsnego Piranesiego, pracowicie odbywającego wspinaczkę w górę, i tak dalej, aż niekończące się schody wraz z Piranesim giną w górze tej ponurej sali.³⁸

De Quincey wykracza poza zwyczajne rozkoszowanie się Burke’a nieokreślonością ruin, wzniosłością i ogłasza w pełni rozwiniętą koncepcję przestrzennej niesamowitości. Arden Reed zauważa tu podobieństwo do niesamowitości Freuda zarówno we „wszechmocy myśli” obecnej w sennych wizjach De Quinceya, jak i w przestrzeni niekończących się powtórzeń – przestrzeni skonstruowanej w interpretacji, która łączy wszystkie *Carceri* w jeden łańcuch mentalno-prze-

strzennych skojarzeń.³⁹ Powtórzenie tego rodzaju – stwierdza Derrida, nawiązując do powtórzenia przez Freuda nietzscheańskiej afirmacji „wiecznego powrotu” – obdarzone jest szatańską cechą. Komentując tekst Freuda *Poza zasadą przyjemności*, Derrida zauważa: „Cały tekst posiada diaboliczny ruch, naśladuje chodzenie, chodzi bez przerwy, ale nie przyspiesza; regularnie wyznacza jeden krok naprzód, ale nie pozwala na zdobycie piędy ziemi”.⁴⁰ Nieustanna potrzeba powtórzenia jest więc niesamowita sama w sobie, zarówno ze względu na skojarzenia z pędem ku śmierci, jak i ze względu na „podwojenie” niezbędne w ciągłym ruchu bez ruchu.

Ryciny Piranesiego posłużyły wielu romantykom jako (zawsze błędnie interpretowane) ślady przestrzennej niestabilności oznaczające pęd ku otchłani nicości. Relacja De Quinceya z jego rozmowy z Coleridge’em zapoczątkowała długą tradycję (nad-)interpretacji Piranesiego. Ryciny więzień – opisywane na rozmaite sposoby: jako sny, narkotyczne deliria, więzienia umysłu – stają się labiryntami, po których błdzi artysta, metaforami romantycznego umysłu.

W podobny sposób Charles Nodier – nie znając, ale niewątpliwie twórczo interpretując De Quinceya – podejmuje ochoczo ten wątek w opowiadaniu opublikowanym w 1836 roku, o nieprzypadkowym tytule *Piranesè*. To opowieść o protoborgiańskim charakterze, w której przestrzeń wewnętrznej refleksji jest symbolizowana przez niezliczone biblioteki, repetycję wieży Babel, pozbawione oryginału dublowanie świata w książce.⁴¹ Charakteryzując rodzaj choroby nazwanej „monomanią refleksji” (*monomanie réflexive*), Nodier odnajduje dla niej przestrzenną analogię w kaprysach – jak nazywa „zamki w Hiszpanii” Piranesiego. Ten romantyczny bibliofil w zaskakujący sposób odróżnia konwencję wzniosłości, jaką można odnaleźć w obrazach Johna Martina, od dziwnych, wewnętrznych „koszmarów” Piranesiego:

Ruiny Piranesiego zaraz się zawałą. Jęczą, płaczą... Efekt jego wielkich budowli jest nie mniej niezwykły. Przyprawiają one o zawrót głowy, tak jakby mierzono je z wysokości, a kiedy szukasz przyczyny tego inspirującego cię uczucia, zaskoczony trzęsiesz się ze strachu stojąc na jednym z gzymsów, widzisz wszystkie przedmioty wirujące w dole przed twoimi oczami, kiedy spoglądasz ze szczytu jakiejś kolumny.

Jednak nie na tym polegał koszmar Piranesiego. Jestem pewien, że Martyn [sic] doświadczał koszmaru przestrzeni i głębi. Piranesi z pewnością doświadczał koszmaru samotności i zamknięcia, więzienia i trumny – koszmaru kogoś, komu brakuje powietrza, aby oddychać, tchu, aby krzyczeć, przestrzeni, aby móc się uwolnić.⁴²

W taki oto sposób Nodier odróżnia ogólną przestrzeń wzniosłości (wysokość, głębię i bezkres opisane przez Burke’a) od przestrzeni niesamowitego (ciszy, samotności, zamknięcia i duchoty), czyli od takiej przestrzeni mentalnej, w której zatracają się czasowość i przestrzenność. Lęk wysokości wywołany przez wzniosłość pojawia się obok klaustrofobii niesamowi-

tości. Wyobrażając sobie pałac zbudowany przez Piranesiego – być może *Ampio magnifico collegio* – Nodier zestawia „przytłaczającą wielkość” i „wszechogarniającą wspaniałość” zewnętrznego widoku z wnętrzem wypełnionym drewnianym rusztowaniem. Nic nie jest skończone, nic nie jest tu kompletne i jasne:

Wijące się, skręcone, wielkie schody, głęboki przedsionek i długa galeria prowadząca daleko w głąb do jeszcze węższych schodów wypełniają prowizoryczne konstrukcje – tak gęsto, że trudno sobie wyobrazić robotników przedzierających się pomiędzy nimi; mogłoby się здаwać, że słyszymy ich lamenty, płacz, krzyki wyczerpania, głodu i rozpacz.

Podobnie jak De Quincey, Nodier umieszcza w środku tej konstrukcji Piranesiego; stoi z jedną stopą na pierwszym stopniu, ze wzrokiem wbitym we wnętrze, zmuszony przez „przeznaczenie nie do pokonania” do wspinaczki na samą górę. Pojawiająca się w czasie snu Piranesiego „dziwna obsesja” jest zarówno marzeniem sennym, jak i emblematem typowego losu romantycznego geniusza: „Musi się wspinać, pomimo przeszkód i niebezpieczeństw, aby zwyciężyć lub zginąć.” Otchłani tego wstępowania przypomina tę z opisu De Quinceya, jednak scena pokonywania kolejnych, powtarzających się etapów drogi ku nieskończoności została przedstawiona z wielką starannością.

O, biedny Piranesi, jakże odnajdzie drogę pomiędzy tymi napięjącymi belkami i kruchymi rusztowaniami, które uginają się i łamią? Jakże przejdzie pomiędzy chwiejnymi słupami połączonymi wąskimi i chybliwymi legarami?... pomiędzy zwalami fleg położonych, wystających bloków kamienia, pod niskimi i niebezpiecznymi sklepieniami...? Trzeba by niepewnie podążać śladem najbliższej, zwinnej jaszczurki!

Piranesi wspina się mimo to, i choć trudno sobie to wyobrazić, osiąga cel. – Niestety, dochodzi do budowli podobnej tej pierwszej, do której wejście jest równie trudne, stawia przed nim znów te same przeszkody, wymaga podobnego, choć jeszcze większego wysiłku spotęgowanego zmęczeniem, wyczerpaniem i podeszłym wiekiem... Mimo to Piranesi znów się wspina; musi wspinać się i wspinać, aby dojść do celu. – I dochodzi.

Dochodzi do celu, wyczerpany, wyniszczony, załamany, słaby jak cień; doszedł do podnóża budowli podobnej tej pierwszej...

W taki oto sposób Piranesi wspina się nieustannie w przestrzeni, która – zgodnie z prawami perspektywy malarskiej – zmniejsza się, powtarza „dopóki [budowle] nie znikną w niewyobrażalnej dali”. W tym momencie nawet Piranesi – „Piranesi, który spogląda na kolejną budowlę z przerażeniem, który wspina się, idzie i dochodzi, bliski poddania się temu niewyraźalnemu smutkowi, gdyż jego cierpienia nie mają końca” – staje się „niewidoczny... jak czarny punkt na niknącym horyzoncie, prawie zagubiony w otchłani nieba.” Na końcu Nodier stwierdza z pewną ulgą: „nie ma nic prócz przestrzeni”.⁴³

Długa i świadomie wyczerpująca *promenade architecturale* potrzebna była Nodierowi do wytyczenia przestrzeni „chorobliwego snu”, „nieznośnego cierpienia”, jako objawów monomanii wewnętrznej refleksji, gdzie

„wszystkie wrażenia trwają bez końca, gdzie każda minuta staje się wiekiem”. Przechadzka stanowi preludium do równie niesamowitej analizy przestrzeni mentalnej Hrabiego G., zamożnego kawalera, który zdecydowawszy o wycofaniu się ze świata, planował odnowienie wnętrza swego zamku według „fantazyjnego planu piranesiańskiego pałacu”. Literacka konstrukcja przestrzeni zamku, „labiryntu kamieni”, skrywa w sobie samotnię właściciela, który – podobnie jak postać ze *stu dwudziestu dni Sodomy* De Sade’a – ogradza się od świata siecią przerwanych połączeń, prawie niemożliwych do pokonania: „galerii, których obejście wymaga cierpliwości i odwagi; wąskich schodów prowadzących na przemian w górę i w dół, przecinanych ciemnymi, błędnymi korytarzami wiodącymi donikąd...”. Jedynie wąziutka kładka, po której strach było przejść, wiodła do apartamentu Hrabiego – azylu prawie niemożliwego do odnalezienia, w którym właściciel mieszkał przez trzy lata medytując w samotności, „jak słupnik na swym słupie”. Hrabiego w końcu odnaleziono, kiedy spoczywał w spokoju na łożu śmierci. W samym sercu wnętrza przypominającego wieżę Babel zdołał osiągnąć pewien stopień „alienacji”, która – jak to podkreśla Nodier – nie była szaleństwem opisywanym przez lekarzy. Podobnie jak zdystansowanie się naukowca (również opisane przez Nodiera) – który pragnąc samotności odcina się od świata w mieszkaniu pełnym sznurów, huśtając się na nich coraz dalej od drzwi – był to rodzaj „dziwnej alienacji uwalniającej wszystkie pozostałe cechy wielkiej inteligencji... fanatyzm perfekcjonizmu”.⁴⁴ Ten wewnętrzny świat był, zdaniem Nodiera, prawdziwym źródłem niesamowitości, ostatecznym miejscem buntu wobec „postępu postępu”.⁴⁵

Przejście od swojskiego do nieswojskiego – dokonujące się teraz jedynie w umyśle – podkreślało niejednoznaczność granicy pomiędzy światem rzeczywistym a snem, pomiędzy światem rzeczywistym a światem duchowym, zatracając tym samym poczucie bezpieczeństwa, jakiego oczekiwali profesjonalni marzyciele. Postępując według przepisu Kanta na osiągnięcie rozkoszy poprzez grozę, poprzez pewną świadomość bezpieczeństwa – „ich widok [prerażających zjawisk natury – przyp. tłum.] tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu” – esteta grozy zdołał odgrodzić się od natury po to, aby rozkoszować się smakiem grozy.⁴⁶ Jednak kiedy źródło niesamowitości przeniosło się do umysłu, takie bariery były trudne do utrzymania, szybko rozplywały się w materii snu, nawiedzając miejsca własnego lęku.

Niesamowite staje się więc *veillée* [„czuwanie” – przyp. tłum.], czy też *stay-up-late evening*, jak to Michael Riffaterre tłumaczy tytuł wiersza Rimbauda.⁴⁶ Czuwanie pozbawione poczucia bezpieczeństwa, przesłonięte spodziewanym zakończeniem, staje się niesamowite od czasu tych nocy, kiedy to – jak w opowiadaniu Hoffmanna – ojciec Nataniela siedzi milczący w fotelu i oczekuje przybycia piaskuna „puszczając tak

ogromne kłęby dymu, żeśmy się zdawali pływać w obłokach” (P 245), aż do wieczoru – opisanego przez Rimbauda – kiedy gzymsy i tapeta stały się częścią snu o podróży, po to jedynie, aby powrócić jako znak normalności, znak śmierci:

Światło powraca na środkowe sklepienie budowli. Z dwóch kraciców sali, wśród byle jakich ornamentów, biegną ku sobie harmoniczne elewacje. Ściana przed czuwającym jest psychologicznym porządkiem następujących po sobie przekrojów, fryzów, powietrznych gzymsów i geologicznych zapaści. – Mocny i śpieszny sen grup sentymentalnych z istotami wszystkich rodzajów wśród wszystkich przywidzeń.⁴⁷

Z takiego oto spotkania *veillée* i nowoczesnego miasta Rimbaud wywodzi swoją własną wizję piranesiańskiej otchłani, wizję „Miastr” z *Illuminacji*.

W wielu opowiadaniach i *veillées* – od Hoffmanna do Rimbauda – pojawia się dym, który sprawia, że materia domu rozplywa się, zamienia w głęboki sen. W ten sam sposób dym jako narzędzie wzniosłości zawsze zmieniał w tajemnicze to, co wydawało się zbyt oczywiste.

Nic nie wydawało się bardziej spokojne, bardziej swojskie, niż życie narratora opowiadania Melville’a *I and My Chimney*, kiedy pełen zadowolenia wypuszczał dym ze swojej fajki, siedząc przy równie dymiącym kominie.⁴⁸ Nie pragnąc żadnych zmian, jedynie utrzymania paktu przyjaźni ze swoim starym, milczącym przyjacielem, kominem, narrator pobudzał wyobraźnię tych, którzy postrzegali coś użytecznego i zdecydowanie „amerykańskiego” w umieszczaniu kominka w sercu domu: tradycję początków osadnictwa, zakorzenioną w antropologii *Sempera*, a wyrażoną w architekturze domów preriowych Franka Lloyd Wrighta.⁴⁹

Narrator zapewne kochał swój komin, który dostarczał ciepła w całym domu i gwarantował stabilność jego konstrukcji. W przeciwieństwie do żony komin nie „pyskował”; w symbolicznym sensie był ostatnim bastionem dobrej przeszłości, który strzegł właściciela przed wtargnięciem współczesnych, złych czasów. A jednak – jak narrator często przyznawał – komin był czymś w rodzaju tyrana. Komin – mierzący dwanaście stóp u podstawy, u góry szeroki na cztery stopy – całkowicie uzurpował środek przestrzeni domu, blokował przejście, nieustannie zmuszał mieszkańców do poruszania się po obrzeżach. Obecność komina była tak dominująca, że narrator stał się jego niewolnikiem. Komin był panem domu, „właściciel” komina pozostawał w jego cieniu, ustępował mu na każdym kroku. Co więcej, właściciel obronił komin przed zniszczeniem, stał nieustannie na straży, żeby nie został zburzony bez jego zgody. Tę opowieść przepelnia lęk: lęk przed pozabawieniem „kręgosłupa” wraz z usunięciem komina, lęk przed utratą „poczucia trwałości” zamieszkiwania, lęk przed konfrontacją z żoną oraz – biorąc pod uwagę kształt komina i jego wertykalną siłę – lęk przed utratą męskości.

Komin zapewniał jeszcze jeden rodzaj wsparcia. Był głównym przedmiotem fantazji narratora. Przywołując wspomnienia odległych piramid egipskich i mrocznych, rytualnych ostańców wzniesionych przez druidów, komin został utożsamiony z całą romantyczną historią źródeł – jako prapomnik, jako dający i odbierający życie znak wiecznego ognia i grobów królewskich. Był również narzędziem poznania, obserwatorium wycelowanym w niebo. Nie można było go zmniejszyć – jego nieproporcjonalna bryła nie dawała się sprowadzić do matematycznych wyliczeń architekta (pogardliwie nazwanego Skrybą). Jego czeluście kryły tajemnice, a zewnętrzne ściany były nieprzeniknione i milczące; komin stanowił – jak by to określił Hegel – doskonały przykład *symbolicznej architektury* jako przedmiot jeszcze nieoddzielony od magicznego świata demonów czy obrazów ludzkich fantazji. Wokół tego grobu w kształcie piramidy rozciągała się przestrzeń domu uzależniona od komina jako źródła pożywienia i podpory; dzięki swojej lokalizacji był rodzajem labiryntu chroniącym wewnątrz przed zbezczeszczeniem. Powstała w wyniku tego gmatwanina, złożona sieć zależności. Każde pomieszczenie musiało być pokojem przechodnim, w jednym z nich mieściło się aż dziewięć drzwi: „prawie każdy pokój, podobnie jak filozoficzny system, stanowił całość samą w sobie lub też przejście do kolejnych pokoi i systemów pomieszczeń – był to szereg wejść”. Pokoje zdawały się wytyczać mapę mentalną kogoś, kto śni na jawie: „chodząc po domu, masz wrażenie, że będziesz tak szedł wiecznie i nigdzie nie dojdiesz”. I rzeczywiście można było się zagubić: „to tak jakby zgubić się w lesie; chodzisz i chodzisz wokół komina, i jeśli w ogóle gdzieś dochodzisz, to jedynie do punktu, z którego wyruszyłeś, zaczynasz od nowa i znów dochodzisz donikąd”.⁵⁰

Podobny przypadek niesamowitego powtórzenia znajdujemy u Freuda w opisie dziwnego doświadczenia z pewnej dzielnicy prowincjonalnego miasteczka, z okolicy, „w której charakter nie mogłem długo powątpiewać”, gdyż w oknach niewielkich domków widać było same umalowane kobiety.

Śpiesznie skręciłem w najbliższą wąską przecznice, byleby tylko opuścić to miejsce. Wędrując tak przez jakiś czas bez przewodnika, nagle znowu znalazłem się na tej samej ulicy, zacząłem już wzbudzać zainteresowanie, a moja śpieszna ucieczka zaowocowała tylko tym, że idąc okrężną drogą, po raz trzeci trafiłem w to samo miejsce. Wtedy to ogarnęło mnie uczucie, które mogę określić mianem niesamowitego. (N 249)

Freud porównuje to „niezamierzone powtórzenie”, które przekształciło spokojne włoskie miasteczko (Genewę) w miejsce piranesiańskiej klaustrofobii, do zagubienia we mgle podczas wędrówki po górskim lesie, kiedy ktoś „mimo wszelkich usiłowań znalezienia znacznej lub oznaczonej drogi za każdym razem będzie wracał na to samo miejsce”, lub do sytuacji, kiedy chodzi się po „nieznany sobie, ciemnym pokoju w poszuki-

waniu drzwi lub przełącznika”, by raz po raz zderzyć się z tym samym meblem (N 249). Narrator Melville’a odczuwa podobną bezradność wobec niesamowitej mocy komina i równie niechętnie próbuje doszukiwać się nieświadomych motywacji dla swoich „niezamierzonych” działań.

W niechęci narratora do odcyfrowania czy też zinterpretowania hermetycznego komina wyraźnie widać potrzebę ukrycia źródła zależności. To tak jakby próba odczytania zagrażała jego własnemu ciału. Narrator chciał, żeby piramida pozostała pierwotną siłą, przed narodzinami pisma, niepoddającą się jakimkolwiek wyjaśnieniom – podobnie jak hieroglify przed Champollionem. Nawet kiedy architekt – próbując ostatecznie przekonać właściciela, żeby zburzył komin – wymyśla historię o „hermetycznie zamkniętej przestrzeni... komnacie tajemnic... ukrytej w ciemnościach”, narrator nie chce podjąć poszukiwań. Nie dlatego, że nie wierzy w jej istnienie, wręcz odwrotnie – zbyt mocno wierzy w tajemnice. To, co kryje w sobie komin, swoje i jego piekło, powinno pozostać w ukryciu. „Wielkie i straszne nieszczęścia” – stwierdza narrator, powtarzając słowo w słowo argument Schellinga – „wynikły z bluźnierczego otwarcia otchłani tajemnicy”. Tym sposobem osiągnięte zostało milczące porozumienie pomiędzy przewrotnymi i kojącymi mocami budynku, po to, aby – przynajmniej za życia właściciela – budynek pozostał domem.

Przełożyła **Gabriela Świtek**

* Tłumaczenie na podstawie: © Anthony Vidler, *Unhomely Houses* [w:] idem, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1999, s. 17-44. [Przyp. tłum.] Redakcja składa podziękowanie wydawnictwu i autorowi za zgodę na przekład.

Przypisy

- 1 Edgar Allan Poe, *Zagłada Domu Usherów* [w:] *Opowiadania I*, tłum. S. Wyrzykowski, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 132
- 2 Ibidem, s. 135
- 3 Ibidem.
- 4 Ibidem, s. 139-140
- 5 Victor Hugo, *Pracownicy morza*, tłum. M. Kornilowicz, PIW, Warszawa 1955, s. 69-70
- 6 Ibidem, s. 179
- 7 Ibidem, s. 70
- 8 Poe, *Zagłada Domu Usherów*, s. 132
- 9 Edmund Burke, *Dociekania o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, s. 42-44
- * Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1964, s. 169 [115]. [Przyp. tłum.]
- 10 Burke, *Dociekania o pochodzeniu naszych idei...*, s. 136
- 11 Ibidem, s. 65
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964, tom 1, s. 389
- * Cytaty w tekście polskim – podobnie jak w tekście angielskim – oznaczono jako „N”. Cyt. za S. Freud, *Niesamowite* [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, War-

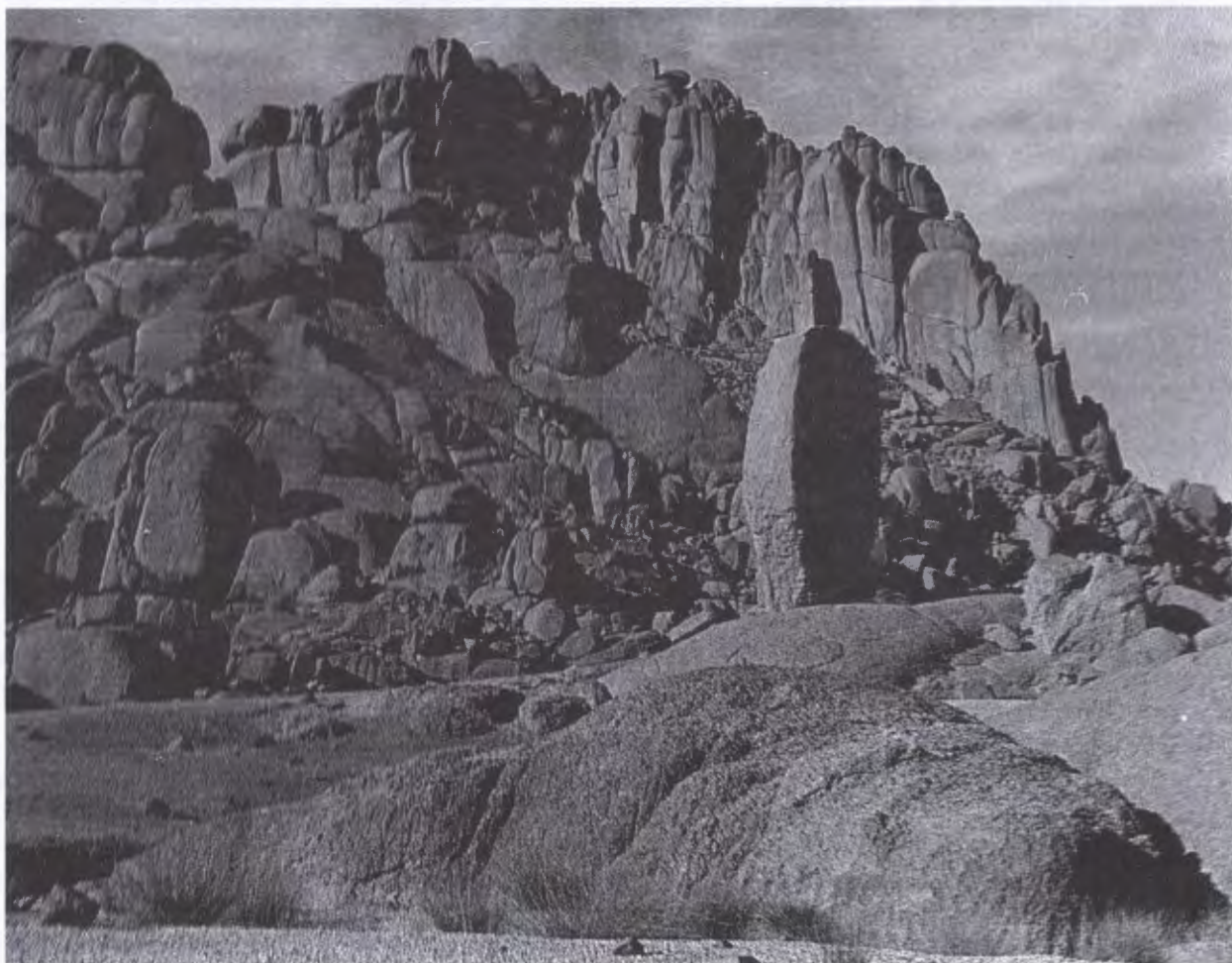
szawa 1997, s. 235-262. [Przyp. tłum.]

- 13 Can pochodzi od anglo-saksońskiego *can* lub *cann*, tryb oznajmujący od *cunnan*, „wiedzieć”, „móc”, odpowiadający holenderskiemu *kunnan* i niemieckiemu *können*, „wiedzieć”. *Canny* lub *cannie* znaczą: ostrożny, mądry, wiedzący, uważający, ale także zdolny, ekspert. Stąd pochodzi znaczenie „posiadający nadzwyczajną moc”; „znający się na magii”. Tak więc *uncanny* oznacza: tajemniczy, niezwykle, przerażający, nadprzyrodzony, dziwny, straszny, niesamowity. *Uncanny* pozostaje w podobnej relacji do *canny* jak *unheimlich* do *heimlich*.
- 14 Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, „Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift”, vol. 22, 25 August, 1906, s. 195. Druga część artykułu została opublikowana w tym samym magazynie, vol. 23, 1 September, 1906, s. 203-205. Za tłumaczenie artykułu Jentscha autor dziękuje Jeannette Treiber, University of California, Davis.
- 15 Obszerne przedstawienie przez Freuda słownikowych definicji – jakby zapraszające czytelnika do uczestnictwa w jego własnych dociekanich – było oczywiście wyreżyserowane. Jak wykazali krytycy, argument Freuda był precyzyjnie skonstruowany aż do samego końca. Jednak narzucający się rytm słownika, nakładanie się określonych „znaczeń”, przypomina raport sądowy. Zestawienie cytatów z wielu słowników, tekstów biblijnych i niemieckich źródeł pozwoliło na umiejscowienie niesamowitości w szerszym polu kulturowym, które – za sprawą Schillera i Schellinga – przybrało na sile w okresie romantyzmu. Efekt kumulacji osiągnięty na tych paru stronach cytatów ze słowników, przytaczanych bardziej lub mniej dosłownie przez Freuda, było – jak zauważa Hélène Cixous – samo w sobie niesamowite. Freud, podobnie jak Sanders i Grimm, nieustająco i obsesyjnie krążył wokół konceptu, delikatnie pobbazając czytelnikowi – podobnie jak Holmes pobbazał Watsonowi – aż zatrzymał się na najblajszym z dowodów, na jednym zdaniu Schellinga, które stało się podstawową zasadą psychoanalitycznej niesamowitości. Por. Hélène Cixous, *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche*, „New Literary History”, no 7, Spring 1976, s. 525-548. Jak zauważa Cixous, tekst Freuda jest „dziwną, teoretyczną powieścią”, „rodzajem teatru lalek, w którym władczy, lecz kapryśny reżyser manipuluje prawdziwymi lub fałszywymi lalkami, prawdziwym lub udawanym życiem” (s. 525).
- 16 Daniel Sanders, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 3 vols., Otto Wigand, Leipzig 1860, vol. 1, s. 729. Cyt. za Freud, *Niesamowite*, s. 238
- 17 Sanders, *Wörterbuch*, vol. 1, s. 729. Cyt. za Freud, *Niesamowite*, s. 239
- 18 Jacob i Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 vols., S. Hirzel, Leipzig 1854-1954, vol. 4, 2, s. 874. Cyt. za Freud, *Niesamowite*, s. 240
- 19 Sanders, *Wörterbuch*, vol. 1, s. 729; cyt. za powieściopisarzem i dramaturgiem Karlem Ferdinandem Gutzkowem (1811-1878). Cyt. za Freud, *Niesamowite*, s. 238
- 20 Sanders, *Wörterbuch*, vol. 1, s. 729. Cyt. za Freud, *Niesamowite*, s. 239
- 21 Ibidem.
- 22 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Mythologie*, 2 vols., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1966, vol. 2, s. 649. Tłum. Eric Randolph Miller.
- 23 Ibidem.
- 24 Przywołany przez Schellinga przykład estetycznej niesamowitości – zarysowany w jego wczesnych pracach, a tutaj w pełni rozwinięty – dotyczył rzeźb z frontonu świątyni w Eginie, które były głównymi eksponatami w monachijskiej Gliptotece, zaprojektowanej przez Leo von Klenze. Zdaniem Schellinga, te na wpół prymitywne, na wpół nowoczesne rzeźby reprezentowały szczególny okres w rozwoju sztuki zachodniej.
- 25 W liście z 26 stycznia 1816 roku do Carla Reichscounta von Brühla, dyrektora naczelnego Królewskiego Teatru w Berlinie, Hoffmann zauważa, że do wystawienia jego sztuki *Undine* najlpiej nadawałby się Schinkel, „który tak doskonale zgłębił prawdziwego ducha romantyzmu”. Wcześniej pisarz wyraził pragnienie, aby „zainteresować Schinkla historią *Undine*”. „Pragnę, aby zbudował wspaniały, prawdziwy, gotycki grobowiec”. Por. *Selected Letters of E.T.A. Hoffmann*, red. i tłum. J.C. Sahlin, University of Chicago Press, Chicago 1977, s. 254-256. Premiera tej „opery magicznej” w scenografii Schinkla odbyła się 3 sierpnia 1816 roku.
- 26 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann. Das öde Haus*, Philipp Reclam, Stuttgart 1969, s. 46-47. Dom znajdował się przy Unter den Linden 9 w Berlinie.
- 27 E.T.A. Hoffmann, *Radca Krespel*, tłum. A. Rybicki [w:] idem, *Bracia serafionscy*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 9-38. Cytaty w tekście oznaczono jako „K”.
- * Por. Johann Wolfgang Goethe, *Powinowactwa z wyboru (Die Wahlverwandtschaften)*, tłum. W. Markowska [w:] idem, *Dzieła wybrane*, red. S.H. Kaszyński, t. III, *Utwory prozatorskie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 137-305. [Przyp. tłum.]
- 28 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1983, s. 289
- 29 Goethe, *Maximen und Reflexionen* [w:] *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 12, 1953, s. 474
- 30 Ibidem. „Zastygłą muzykę” Schellinga Goethe zastąpił wyrażeniem „niema muzyka” (*verstummte Tonkunst*).
- 31 E.T.A. Hoffmann, *Piaskun*, tłum. F. Faleński [w:] *Opowieści fantastyczne*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 243-289. Cytaty z tego opowiadania oznaczono w tekście jako „P”.
- 32 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, tłum. A. Sheridan, W. W. Norton, New York 1978, s. 102-103
- 33 Maria Tatar, *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1978, s. 126
- 34 E.T.A. Hoffmann, *Niesamowity gość* [w:] *Opowieści*, tłum. I. Wieniewska, Towarzystwo Wydawnicze „Ateneum”, Warszawa-Lwów 1925, s. 81-133
- 35 Thomas De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, tłum. M. Bielewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 117
- 36 Najpełniejszą analizę romantycznego łańcucha interpretacji rycin Piranesiego *Carceri* przedstawia Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Librairie José Corti, Paris 1966. Keller podsumowuje piranesiańskie fantazje De Quinceya, Alfreda de Musseta, Charles’a Nodiera i Théophile’a Gautiera, a także śledzi ich wpływ na Balzac’a, Hugo, Baudelaire’a i Mallarmégo. Modernistycznym spadkobiercą tego mitu ruchu był Siergiej Eisenstein; o jego przekształceniach *Carceri* pisze Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1988
- 37 Por. Mario Praz, *Introductory Essay* [w:] *Three Gothic Novels*, red. P. Fairclough, Penguin Books, Harmondsworth 1968. Praz śledzi wpływ *Carceri* na *Zamczysko w Otranto* (1765) Horacego Walpole’a, *Dreams, Walking Thoughts and Incidents* (1783) Williama Beckforda oraz na literaturę okresu Rewolucji. Praz cytuje dwa klasyczne studia tych związków: Jorgen Andersen, *Giant Dreams, Piranesi's Influence in England*, „English Miscellany”, nr 3, Rome 1952 oraz Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, op. cit.
- 38 De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty*, s. 137-138
- 39 Arden Reed, *Abysmal Influence: Baudelaire, Coleridge, de Quincey, Piranesi, Wordsworth*, „Glyph”, no 4, 1978, s. 189-206
- 40 Jacques Derrida, *Speculations – On Freud*, tłum. I. McLeod, „Oxford Literary Review” 3, nr 2, 1978, s. 78-97
- 41 Charles Nodier, *Piranèse, contes psychologiques, à propos de la monomanie réflexive* [w:] *Oeuvres complètes de Charles Nodier*,

- 12 vols., Eugène Renduel, Paris 1832-1837, vol. 11, s. 167-204. Na temat toposu biblioteki u Nodiera por. Didier Barrière, *Nodier l'homme du livre*, Plein Chant, Bassac, Charente 1989
- ⁴² Nodier, *Piranèse*, s. 188-189 (podkr. autora). Cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.
- ⁴³ Nodier, *Piranèse*, s. 193. Po tej długiej wariacji na temat De Quinceya, Nodier zauważa cokolwiek naiwnie: „Rysunek, o którym wspominam, pewnie gdzieś został opisany, ale narysował go Piranesi”.
- ⁴⁴ Nodier, *Piranèse*, s. 194-200
- ⁴⁵ Zmagania Nodiera były niewątpliwie zmaganiem bibliotekarza rozdartego pomiędzy fetyszystyczną bibliofilą a bibliofobią zrodzoną z nienawiści do nieuchronnego rozmnożenia książek w epoce druku; por. opowiadanie Nodiera *Le Bibliomane* [w:] *Oeuvres*, vol. 11, s. 25-49 (Charles Nodier *Bibliomane* [w:] idem, *Wróżka okruchów i inne opowieści*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1979, s. 264-276). Nodier odnalazł jednak pewien rodzaj spokoju w tym najbardziej *heimlich* miejscu, w miejscu studiowania w ciszy, w niczym nie zakłócanym odosobnieniu. Biblioteka odgrywająca w topografii Nodiera główną rolę – jak np. w literackiej utopii *Mes rêveries* napisanej w czasie Terroru, czy też jako doskonała architektura biblioteki Maxime w *L'Amour et le grimoire* napisanej prawie trzydzieści lat później – stała się miejscem niemal świętym (por. Barrière, *Nodier*, s. 28-31). Niezależnie od tego, czy umieszczona w starym zamku czy w pomieszczeniach specjalnie przeznaczonych do tego celu, biblioteka jest określona przez swoją architekturę: „Cały budynek składał się z długiego, prostokątnego pokoju oświetlanego od wschodu i zachodu przez owalne okna – niewielkiego, lecz dobrze pomy-

ślanego, od strony południowej wychodzącego na ogród” (Nodier, *L'Amour et le grimoire* [w:] *Contes*, Garnier, Paris 1961, s. 530). Pośrodku prostokątnego pokoju stał długi, czarny stół, identyczny w planie, ustawiony tak, by można było go obejść; na ścianach widać było jedynie skórzane grzbiety książek. Bliskość ogrodu podkreślała związek pomiędzy książkami a wielką księgą natury, niewyczerpanym słownikiem. Wyprzedzając prostokątną formę *Bibliothèque Sainte-Geneviève* Henri Labrouste'a z wejściem na parterze przypominającym ogród filozofa, Nodier skrupulatnie buduje obszar, w którym jego bohater może odwrócić się od frywolnego społeczeństwa teatru, porzucając „maski” dla „medytacji”, jaką może odnaleźć w bibliotece. Jednak w przeciwieństwie do ujarzmionego otoczenia tego azylu bibliofila, biblioteka przybiera złowrogą formę nieujarzmionej wieży Babel.

- * Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 158 [104]. [Przyp. tłum.]
- ⁴⁶ Michael Riffaterre, *Hermeneutic Models*, „Poetics Today” 4, nr 1, 1983, s. 7-16
- ⁴⁷ Artur Rimbaud, *Czuwania [Iluminacje]* [w:] *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. A. Międzyrzecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 73
- ⁴⁸ Herman Melville, *I and My Chimney* [w:] *Pierre, Israel Potter, The Confidence-Man, Tales and Billy Budd*, The Library of America, New York 1984, s. 1298-1327
- ⁴⁹ Por. V. H. Litman, *The Cottage and the Temple: Melville's Symbolic Use of Architecture*, „American Quarterly”, nr 2, 1969, s. 638.
- ⁵⁰ Melville, *I and My Chimney*, s. 1311



Krajobraz. Fot. Jacek Olędzki