

Ewa Wojciechowska  
Uniwersytet Jagielloński  
wojciechowska.ewka@gmail.com

## Powierzchnia i głębia: szkic o cielesności w polskiej romantycznej noweli fantastycznej

**Abstract:** Using August Wilhelm Schlegel's definition of the short story and Tzvetan Todorov's concept of the fantastic, the essay presents three Romantic fantasy short stories. The author focuses on the representation of the body and corporeality. The works analyzed attempt to challenge the post-Enlightenment materialistic perspective and redefine the body and soul dichotomy. The essay discusses three models of presenting the body in the selected short stories. The first model, in *Życie po śmierci* [Life after Death] by J. I. Kraszewski, follows the logics of the grotesque and presents the body as not only the object, but also the vehicle of narration. The second model, in *Lekarz magnetyczny* [The Magnetic Doctor] by Józef Dzierzkowski, indicates the physiognomical understanding of the body as a sign, a call for interpretation. The third model, in *Dentysta* [The Dentist] by Henryk Rzewuski, involves the process of a radical suspension of the body and soul dichotomy: the body is conceived as pure surface.

**Keywords:** short story, fantasy, Romanticism, body, materialism, physiognomy

**Streszczenie:** Wychodząc od definicji noweli Augusta Wilhelma Schlegla oraz koncepcji fantastyki Tzvetana Todorova, szkic przedstawia trzy romantyczne nowele fantastyczne. Autorka skupia się na reprezentacji ciała i cielesności. Analizowane utwory stanowią próbę zmierzenia się z poświeceniową optyką materialistyczną oraz redefinicji dualizmu ciała i duszy. Szkic zawiera omówienie trzech modeli ukazywania ciała w omawianym okresie. Pierwszy, obecny w *Życiu po śmierci* Józefa I. Kraszewskiego, rządzi się logiką groteski oraz ukazuje ciało jako nie tylko przedmiot, ale i medium narracji. Drugi, występujący w *Lekarzu magnetycznym* Józefa Dzierzkowskiego, wskazuje na fizjonomiczne rozumienie ciała jako znaku, wezwania do interpretacji. W trzecim, zaobserwowanym w *Dentyście* Henryka Rzewuskiego, obejmuje proces radykalnego zawieszenia dualizmu ciała i duszy – ciało pojmowane jest jako czysta powierzchnia.

**Słowa kluczowe:** nowela, fantastyka, romantyzm, ciało, materializm, fizjonomika, Józef I. Kraszewski, Józef Dzierzkowski, Henryk Rzewuski

## Wstęp: ustalenia pojęciowe

W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* nie znajdziemy hasła „ciało”, lecz gdybyśmy chcieli je sobie tam wyobrazić, znalazłoby się ono pomiędzy hasłami „chłop” i „cmentarz”. To arbitralne sąsiedztwo nieoczekiwanie zawiera ważną wskazówkę: interpretacja ciała wiąże się z jednej strony z kontekstem społeczno-ekonomicznym, z drugiej zaś ze śmiercią.

Nie jest jednak zamiarem tego szkicu wypełnienie owej luki<sup>1</sup>: chodzi raczej o wskazanie możliwości interpretacyjnych dotyczących problemu cielesności w polskiej romantycznej noweli fantastycznej. To materiał o tyle intrygujący, iż rzadko odczytywany w tym kontekście. Poczynione rozpoznania mogą więc wzbogacić zarówno już istniejące badania, dotyczące romantycznego rozumienia ciała, jak i uzupełnić wiedzę na temat dziewiętnastowiecznej fantastyki.

Próbując sformułować definicję romantycznej noweli fantastycznej (z uwzględnieniem terminologicznej dezynwoltury ówczesnej krytyki<sup>2</sup>), wyjdźmy od pojęcia noweli, odwołując się do propozycji teoretycznej Augusta Wilhelma Schlegla, w której wyznacznikiem gatunku jest szczególny rodzaj ruchu, dokonującego się w tekście, nie zaś konkretne rozwiązania formalne. Oddajmy głos Schleglowi:

Nowela jest historią bez historii, stąd opowiada ona o dziwnych wydarzeniach, do których doszło niejako wbrew mieszczańskim prawom i zarządzeniom. Należą do nich to dziwne zrządenia losu, czasem nieszczęśliwe, czasem nie, to znów chytre figle, płatanie dla zaspokojenia swoich namiętności. Te pierwsze spotykamy głównie w nowelach tragicznych i poważnych, te ostatnie w komicznych<sup>3</sup>.

Nowela jest tu ukazana jako opowieść o pojawianiu się obcości w bezpiecznym i uporządkowanym świecie, w codziennej i bardzo konkretnej rzeczywistości, która jest czytelnikowi znana z doświadczenia<sup>4</sup>, mówi bowiem o tym, co w takiej znanej i oswojonej przestrzeni dzieje się wbrew intencjom

<sup>1</sup> To zadanie realizuje w wartościowy sposób książka Mariusza Chołodego, zob. tenże, *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

<sup>2</sup> Nowela jako pojęcie z zakresu literaturoznawstwa zyskuje wykładnię dopiero w słowniku Maurycego Orgelbranda, zob. M. Marcjan, *Nowela* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 615. Jak dowodzi badaczka, wcześniej (na przykład w słowniku Samuela Bogumiła Lindego) nie ma żadnych precyzyjnych ujęć terminologicznych noweli, co świadczy o tym, że pojęcie to w jego nowoczesnej formie znajdowało się wówczas w trakcie procesu ustalania własnych granic.

<sup>3</sup> A.W. Schlegel, *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, tłum. E. Namowicz [w:] *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 301.

<sup>4</sup> Por.: „(...) jej [noweli – E.W.] domem powinien być świat rzeczywisty, stąd też z upodobaniem podaje się w niej precyzyjne określenia miejsca i czasu oraz nazwiska osób. Dlatego

bohaterów czy niezgodnie z uznawanymi przez nich prawami. Dominantą gatunku jest manifestacja innej strony bytu, znieswojenie mieszczańskiej rzeczywistości czy obowiązującego ładu, w którym wszystko ma swój cel i swoje przeznaczenie. Definicja ta wskazuje na dość luźne rozumienie gatunku. Maciej Szargot uważa przywołaną tu wykładnię za reprezentatywną dla epoki:

(...) romantyczna nowela była pojmowana dość swobodnie. Nie definiowano jej w sposób normatywny, często rozumiano po prostu jako opowiadanie o małej objętości i prostej fabule, choć dość powszechnie dostrzegano konieczność wprowadzenia do niej punktu zwrotnego. Jednocześnie odczuwano, że jest to gatunek szczególnie ciekawy właśnie ze względu na obecność perypetii<sup>5</sup>.

Zdaje się więc, że tak pojęta nowela stanowi idealne pole dla pisarstwa fantastycznego, w którym właśnie dokonuje się taki ruch – obnażenie tego, co nieznanne, w przestrzeni uporządkowanego i znajomego czytelnikom świata. Jednak złamanie obowiązujących praw musi się odbywać w szczególnym trybie, by można je uznać za praktykę o charakterze fantastycznym. Eric S. Rabkin<sup>6</sup> powołuje się na kryterium zaskoczenia (dlatego fantastyczne nie są mity, baśnie czy metafory, które nazwać można nadnaturalnością oswojoną lub cudownością. Węższą jeszcze definicję proponuje Tzvetan Todorov, wykluczając z domeny fantastyki także to, co dotyczy psychologicznego efektu nadnaturalności. Według badacza fantastyka to drżenie, wahanie, podróżowanie pomiędzy dwoma biegunami: między tym, co cudowne, a tym, co niesamowite.

Punkt wyjścia dla argumentacji Todorova stanowi rozpoznanie, że definiowanie fantastyki osnute jest na logice binarnej: opozycji między wyobrażonym a realnym, między podmiotem a światem, między figuratywnym a dosłownym. W takiej optyce nadnaturalność może leżeć po stronie rzeczywistości (i wtedy mamy do czynienia z cudownością, jak w baśni) lub po stronie Ja (wówczas to, co zostaje ukazane w tekście, stanowi wyraz stanów psychicznych, trop, symptom, znak, tego, co wewnętrzne, nie jest zaś samodzielnym bytem); może być pojmowane literalnie (kiedy traktujemy występujące w dziele nadnaturalne zjawisko na równych prawach z innymi elementami świata przedstawionego) bądź odczytywane alegorycznie czy metaforycznie.

Francuski badacz powiada, że z fantastyką mamy do czynienia wtedy, kiedy dzieło uniemożliwia nam jednoznaczną klasyfikację pojawiających się w tekście zjawisk: nie możemy w żaden sposób oswoić prezentowanej w tekście dziwności – ani przez przypisanie jej właściwościom świata, który miał

też z reguły musi ona opisywać ludzi takimi, jakimi są (...)", tamże, s. 300. Stąd też wnioskuje Schlegel, że stosowniejsza jest dla noweli proza niż poezja.

<sup>5</sup> M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 82–83. Na to wskazuje również definicja z encyklopedii Orgelbranda, gdzie nowela oznacza „małą powieść, czyli powiastkę pisaną prozą”. Zob. M. Marcjan, dz. cyt., s. 615.

<sup>6</sup> Odwołuję się tutaj do: E.S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton 1976.

by charakter cudowny (na przykład mityczny, baśniowy), ani przez uznanie jej za projekcję bohatera. Nie sposób ustalić, czy manifestująca się nadnaturalność ma charakter zewnętrzny, czy wewnętrzny: lokuje się ona nieustannie na granicy, oscyluje między tymi dwiema wykładniami (a tym samym między dwoma innymi trybami wypowiedzi: cudownością oraz prozą psychologiczną). Stan wieloznaczności, mnogości przypuszczeń jest jednak bardzo kruchy: najczęściej w konkretnych realizacjach osuwa się on w kierunku bądź bieguna cudowności, bądź niesamowitości (psychologizacji). Dlatego fantastyka sama w sobie, na metapoziomie, „wiedzie żywot pełen niebezpieczeństw i może się ulotnić w każdej chwili”<sup>7</sup>.

Zawierając Todorovowskiej wykładni fantastyki, chciałabym się przyjrzeć kilku interpretacjom zagadnienia cielesności, ujmując je w horyzoncie opozycji między powierzchnią a głębią, tym, co materialne i empiryczne, a jakościami niematerialnymi (psychologia, charakter, wartości). Taką konstrukcją szkicu sugerują już same omawiane teksty: ciało w każdym z nich definiowane jest jako to, co powierzchniowe i materialne, jednak konkretne rozwinięcia tego rozpoznania okazują się bardziej zniuansowane i wskazują na ów charakterystyczny dla fantastyki ruch: drgania, wahania, niejednoznaczności między możliwymi wykładniami.

## Biologiczne ciało: powłoka bez znaczenia

W *Życiu po śmierci. Powieści pijaka* Józef Ignacy Kraszewski przedstawia obraz rozkładającego się ciała, które oddzieliło się od osobnej instancji, duszy, ta zaś przygląda się procesowi gnicia i przedstawia go czytelnikowi:

Oh! okropnie! Okropnie! Ten, kto za życia umiał myśleć, a nie potrafił wierzyć, o jakże boleśnie umiera, jak boleśnie patrzy na świat oczyma, które po raz ostatni posługują jego duszy, jak smutno myśli ta głowa, która wkrótce pusta i bezduszna, jak arfa bez strun, będzie gniazdem robactwa. (...) Wyobraźcie sobie zegarek, którego koła przestały poruszać wskazówką – koła idą – zegar stanął. Tak i ze mną się wówczas działo; dusza moja żyła w ciele, ale ciało nie słuchało jej rozkazów i wszyscy osądzili mnie umarłym<sup>8</sup>.

Owo świadome „ja” nazywa siebie zepsutym zegarkiem i harfą bez strun, reifikując swoje ciało, porównując je z przedmiotem, który przestał pełnić swoje funkcje, do bezużytecznego narzędzia. Jednocześnie narrator chętnie odwołuje się do biologicznego słownika:

<sup>7</sup> T. Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. Howard, wstęp R. Scholes, New York 1975, s. 41 (tłum. – E.W.).

<sup>8</sup> J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci. Powieść pijaka*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1, s. 195.

Kazali mu [ciału – E.W.] wydać soki pożywne robactwu i roślinom – zginąć na wieki, rozsypać się w drobne cząstki bez imienia, podobne cząstkom zgnitego zwierza, zgnitej rośliny – cząstki, na których nawet ręka przyrodzenia nie napisała, że kiedyś składały człowieka (...). To robactwo było dziecięciem mojego ciała – pełne go było, pełzały po nagich już kościach<sup>9</sup>.

Prochy moje zmieszały się z ziemią, rozbiegłem się na wszystkie strony. Jedne cząstki poszły w powietrze, inne zostały w ziemi. (...) Potem jedno z nich wcisnęły się przez łodygę do kwiatu (...)<sup>10</sup>.

Przywołany tu fizjologiczny paradygmat obrazowania wskazuje na ziemski, przemijalny wymiar ciała: ma ono charakter nietrwały, przynależy do sfery zdeterminowanych procesów biologicznych. Wobec duszy jest niesamodzielne: to ona widzi, słyszy i czuje, choć nie posiada fizycznych organów percepcji. Ciało bez duszy jest martwe, istnieje jedynie jako biologiczna, naturalna powłoka, która przez jakiś czas zawierała w sobie życie, teraz zaś poddaje się naturalnym procesom rozpadu. Kraszewski odwołuje się tutaj do dualistycznej koncepcji człowieka, w obrębie której dokonuje się separacja ciała i duszy, rozumianych jako dwie odrębne substancje<sup>11</sup>.

Przedstawiony przez Kraszewskiego sugestywny i naturalistyczny obraz gnicia zdaje się ilustrować tezę wyrażoną na początku tekstu – intencję polemiczną wobec tych, którzy „umieli myśleć, ale nie potrafili wierzyć”. Można przypuszczać, że z kategorią „myślących, niewierzących” należy łączyć nie tylko wymienionych w tekście stoików-panteistów, ale i nowych pogan: materialistyczny, oświeceniowy nurt nauki. Trup Kraszewskiego, ukazany jako uszkodzony mechanizm, może być parodystyczną odpowiedzią na człowieka-maszynę de La Mettriego<sup>12</sup>, twierdzącego, iż nie istnieje dusza jako odrębna substancja. Podsta-

<sup>9</sup> Tamże, s. 196.

<sup>10</sup> Tamże, s. 197.

<sup>11</sup> Zapewne pisarz nie odwołuje się tutaj z rozmysłem do jakiejś konkretnej filozoficznej czy antropologicznej wykładni dualizmu ciało–dusza. Raczej dzieli los każdego człowieka Zachodu, który próbując mówić o ciele, od razu nieświadomie wpada w dualistyczną koleinę. Zjawisko to omawia François Chirpaz: „Tym samym człowiek Zachodu, pragnący mówić o swoim ciele, jest spadkobiercą, jeśli nie określonej koncepcji, to przynajmniej jakiegoś sposobu jej formułowania, stawiania tej problematyki. Myśli on i mówi w kategoriach dualistycznych”, F. Chirpaz, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 93. Wiemy z pewnością, iż dualizm ciała i duszy ukazany w noweli jest legitymizowany wykładnią chrześcijańską: „Teraz z wiarą niebieską Chrystusa, otworzyły się dla wszystkich wrota nieśmiertelności”, J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci...*, dz. cyt., s. 195.

<sup>12</sup> Pomijam tu inne tropy, związane z przedstawieniem ciała jako maszyny, na przykład Kartezjańskie porównanie ciała do zegarka czy inne oświeceniowe propozycje mechanicystyczne (ich synekdochą jest przywoływany w tekście Julien Offray de La Mettrie). Kraszewski nie zostawił żadnych śladów, świadczących o jego naukowym zainteresowaniu tą kwestią, choć temat ciała powraca w jego twórczości wielokrotnie i w rozmaitych kontekstach. Zob. między inny-

wowe własności ciała ożywionego – siła poruszająca, czucie – tkwią już w samej naturze budującej je substancji. Dlatego z punktu widzenia logiki zbyteczne byłoby istnienie drugiej obok materialnej substancji: właściwości duszy, jej funkcja ożywiania pokrywałyby się wówczas z właściwościami materii. Ciało ludzkie jest maszyną, która sama siebie nakręca, to żywe *perpetuum mobile*, powiada skandalizujący badacz<sup>13</sup>. Nie istnieje żadna instancja, która – odrębna wobec niego – nadawałaby mu ruch czy życie. Ów zepsuty zegarek z noweli Kraszewskiego i ukazane w niej rozdarcie na rozpadające się ciało i pozostającą przy życiu duszę zdają się wymierzone właśnie przeciw temu wyobrażeniu.

Narrator próbuje tu zbadać tajemnicę ciała przez ukazanie jego anatomii: utwór rządzi się logiką enumeracji, wyliczenia kolejnych organów, kolejnych obszarów ciała, które odsłaniają się w procesie gnicia. Narrator zachowuje się jak patolog: próbuje zstąpić z powierzchni do głębi ciała, zajrzeć do środka – rozkrawa je, dzieli na coraz mniejsze partie: widzimy rozpad poszczególnych członków, narządów, aż po drobne cząsteczki, które stają się pożywką dla rosnących kwiatów. Być może źródłem owej narracji anatomopatologicznej szukać należy w doświadczeniu pisarza: studiował przecież na Wydziale Lekarskim (który szybko porzucił). Twórca kilkakrotnie wraca do tego epizodu biograficznego w swoich powieściach, na przykład Gustaw z *Poety i świata* przeżywa – podobnie jak sam Kraszewski – rozczarowanie medycyną. W trakcie lekcji anatomii, na której ogląda okaleczone dla potrzeb wykładu ciało młodej dziewczyny, wybiega z sali i krzyczy: „Serce! Serce! – To, cośmy przywykli uważać za najpiękniejszą część człowieka, serce, jest tylko muskułem będącym środkiem cyrkulacji!”<sup>14</sup>.

Kiedy pisarz studiował medycynę w Wilnie (w 1829 roku), dyscyplina była regulowana standardem somatycznym: uznawano prymat empirii oraz autonomię medycyny wobec religii. Teorią normatywną był neohipokratyzm, uzupełniony po 1816 roku o inspiracje materializującej medycyny francuskiej<sup>15</sup>, ta zaś przeżywała wówczas fascynację anatomią patologiczną. Opisuje ją Jean-Louis-Marc Alibert w ten sposób: „Gdy światło filozofii ogarnęło cywilizowane narody, można było wreszcie skierować badawcze spojrzenie na

---

mi: T. Budrewicz, „Zdrowie” i „choroba” w języku Kraszewskiego (w okresie wołyńskim) [w:] Kraszewski – pisarz współczesny, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996; M. Skucha, *Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, praca niepublikowana. Pojawia się także często w listach, w związku z przewlekłymi chorobami pisarza. Nie jest w tym miejscu możliwe zrekonstruowanie filozofii ciała Kraszewskiego – zbadanie rozległych tematów, jak również ewolucji poglądów twórcy.

<sup>13</sup> Zob. *Materializm: Julian Offray de La Mettrie* [w:] A. Bednarczyk, *Filozofia biologii europejskiego oświecenia. Abrecht von Haller i jego współczesni*, Warszawa 1984.

<sup>14</sup> J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Kraków 2002, s. 50.

<sup>15</sup> Zob. B. Płonka-Syroka, *Polska recepcja programu niemieckiej medycyny niematerialistycznej w pierwszej połowie XIX stulecia* [w:] tejsze, *Medycyna niemiecka nurtu niematerialistycznego 1797–1848 i polska recepcja jej teorii doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999, s. 395.

szczątki martwego ciała ludzkiego, a owe szczątki, które były łatwym żerem dla robaków, stały się teraz bogatym źródłem najużyteczniejszych prawd<sup>16</sup>.

Michel Foucault oddaje ówczesny entuzjazm dla sekcji zwłok, powiadając, że dzięki tej rewolucji w medycynie „[w]iedza rozwija się tam, gdzie rozwijały się larwy<sup>17</sup>”. Jednak dla Kraszewskiego na poddanym anatomopatologicznemu spojrzeniu ciała dalej kwitnie jedynie robactwo. Im bardziej narrator *Życia po śmierci* zachowuje się jak patolog, tym bardziej umykają mu sens, istota ciała: niejako rozpada się ono na kawałki i ginie, niknie, zatracą się w przyrodzie, w innych organizmach. Postępująca analiza prowadzi do rozpadu swojego przedmiotu, nie zaś do odkrycia prawdy.

Anatomopatologiczny tryb obcowania z ciałem jest groźny, mówi lekarz z *Poety i świata*: „Na tej nauce, mój Gustawie, zetrzesz czucie i wiarę, staniesz się ateuszem, przed czasem się zestarzejesz, będziesz nieszczęśliwym człowiekiem<sup>18</sup>”. Podobnie dzieje się w omawianej noweli: bliskie obcowanie z fizjologicznym ciałem wiąże się z tymi, którzy „wiedzą, ale nie potrafią wierzyć”, lub z lekkomyślnym pijakiem. Kiedy przyglądamy mu się uważnie naukowym okiem, analizujemy, lekceważąc komponent duszy, widzimy jedynie rozpadającą się materię. Rozłożone na drobne cząstki ciało nic nam nie mówi: staje się zepsutym mechanizmem, poddanym biologicznym procesom. Nie komunikuje żadnego sensu. Dlatego może rozczarować patrzącego, odebrać wiarę w duchowe istnienie człowieka.

Kraszewski ucieka przed tym niebezpieczeństwem: narrator jego noweli bowiem nie zatrzymuje się na anatomicznym obrazie: biologiczny opis nieoczekiwanie zmienia rejestr. Oto na rozkładających się zwłokach siadają myszy i szczury, przywabione zapachem truchła. Posilają się one nim, ale jednocześnie – niczym w baśni – przemawiają ludzkim głosem. Więcej nawet – śpiewają szyderczą piosenkę:

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 162. Jednak istota przełomu, o którym tu mowa, nie tkwi – jak zaznacza Foucault – w szerokiej aplikacji anatomopatologii, ale w zmianie sposobu patrzenia na analizowane ciało: „[o]ko Bichata jest okiem klinicyisty, ponieważ nadaje absolutny przywilej epistemologiczny **spojrzeniu powierzchniowemu**” (tamże, s. 167). Marie François Xavier Bichat nie chce, w przeciwieństwie do poprzednich anatomopatologów (jak Giovanni Battista Morgagni) zerwać z ciała wierzchniej osłony. Przeciwnie: dla niego całe ciało jest powierzchnią. I o ile Morgagni mógł wyczuwać pod skórą, pod ciałem grubość narządów, zmiany chorobowe, o tyle Bichat widzi tu wszędzie rozmaite typy tkanek, płaszczyzn, które nie kryją pod sobą żadnej tajemnicy. Ciało to system warstw. Ten problem nie będzie mnie w dalszym ciągu pracy zajmował, warto jednak zaznaczyć za Foucaultem istnienie rozdzwiku między deklaracjami medyków (identyfikujących przemiany dyscypliny z rozwojem anatomopatologii, co czyni także Kraszewski) a realnie dokonującą się zmianą spojrzenia, na co zwraca uwagę francuski badacz (czyli rzecz nie w tym, że zaczęto zaglądać do martwych ciał, gdyż to czyniono już wcześniej, ale w tym, o jakim rodzaju naukowego wzroku mówimy).

<sup>17</sup> Tamże, s. 162.

<sup>18</sup> J.I. Kraszewski, *Poeta i świat...*, dz. cyt., s. 46.

Otóż śpisz i śpisz na wieki – a twoi cię opuścili, a ciało twoje poszło od ciebie, i świat zniknął i nadzieja, i wszystko, – a serce twoje gryzą myszy i wspomnienia, – a żona twoja skacze wesoła – a krewni twoi zrzucili żałobę, a grób twój trawą porasta, – a ty śpisz i śpisz na wieki!<sup>19</sup>

Żywiół baśni zaczyna rozsądzać fizjologiczny, quasi-naukowy opis. Ciało, poddane najpierw medykalizującemu spojrzeniu, ujęte w ramy interpretacji materialistycznej, nagle staje się groteskowe. Groteska jest zawsze cechą nie pojedynczego elementu, ale kompozycji<sup>20</sup> (w tym wypadku rozgrywa się w relacji między językami biologii i baśni, między powagą eschatologii a zabawnym alkoholowym ekscesem), polega na wtargnięciu obcego, heterogenicznego żywiołu. Definiowana jako odstępstwo, wypaczenie, zakłada istnienie jakiejś normy i rozgrywa się w napięciu między nimi<sup>21</sup>. Kraszewski gra więc na obowiązującym języku nauki i rozbija go w nieoczekiwany sposób: przez przesadzenie opisu (naturalistyczny nacisk położony na szczegóły procesów gnilnych), narracyjną ramę (przedstawione wydarzenia są przecież snem pijaka) czy kontaminację obrazu przez nieoczekiwane pojawienie się śpiewających myszy.

Groteska – jeśli spojrzeć na historię pojęcia – oznacza imitację, a nawet *trompe-l'œil* (w tym znaczeniu używają pojęcia *grotesche* Giorgio Vasari czy Sebastiano Serlio)<sup>22</sup>, zwodnicze naśladownictwo, wytwarzające niepokojący pozór, prowadzący do zatarcia granicy między oryginałem a reprodukcją. Dopiero w XVIII wieku termin łączy się z typologią komedii i oznacza najniższą jej formę, najniższy rejestr. Tu groteska spotyka się z karykaturą: obie przedstawiają nie to, co naturalne, ale to, co przesadzone. O tym powinowactwie mówi Henry Fielding w przedmowie do *Josepha Andreusa*, powinowactwie polegającym na ukazywaniu „potworów, nie ludzi”, tego, co zniekształcone i przesadzone<sup>23</sup>. W rozkładającym się trupie Kraszewskiego, niczym w karykaturze Williama Hogartha, jedna cecha, jeden wymiar determinuje cały rysunek postaci: wszystko ukazane jest przez pryzmat fizjologicznego rozpadu ciała, aż po owe myszy, które w swojej piosence wyrażają przecież samą prawdę tego procesu. Nadmierny, nieproporcjonalny nacisk położony na jeden aspekt zjawiska owocuje zawieszeniem realistycznego spojrzenia, odejściem od przedstawiania tego, co naturalne, ku temu, co dziwne i potworne.

<sup>19</sup> Tenże, *Życie po śmierci...*, dz. cyt., s. 196–197.

<sup>20</sup> Zob. E.M. Wierzbowska, *Groteskowy świat Wiktora Hugo*. („Katedra Marii Panny w Paryżu”), Gdańsk 2010, s. 26.

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 29.

<sup>22</sup> Zob. szerzej na ten temat F.K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris–Mouton 1971, s. 29.

<sup>23</sup> Rekonstruuję za: F.K. Barasch, *VII: Characters, Caricaturas, and Grotesque Comedy* [w:] tejże, *The Grotesque...*, dz. cyt.



Podobne ujęcie ciała znajdziemy w innych romantycznych nowelach fantastycznych. Edmund Wasilewski w *Fantazjach wieczornych* ukazuje scenę monologu młodzieńca:

Dzieci – chodźcie tu do mnie, usiądźcie sobie przy moich nogach, dam wam zabawek. Oto czaszka z głowy jakiegoś bohatera – próżna – nie lękajcie się. Niegdyś w tej skorupie było trochę gorącego mózgu i wody, woda od gorąca przemieniła się w parę, a para rozsadziła genialny czerep. Bawcie się nią, nadobne dziatki, – cóż to, wy nie chcecie?... Ach! Nie pojmujecie całej rozkoszy, jaką się czuje w ujęciu tego kawałka kości! Na waszych mózgach spoczywa mgła grubsza niż mgły listopadowe, – ale strzeżcie się! – bo kiedy słońce wiosny te mgły roztopi i mózg zacznie się palić sam w sobie, główki wasze popękają jak race w powietrzu<sup>24</sup>.

I tutaj fizjologiczny opis zwłok, ukazanych przez pryzmat biologicznych procesów, wiąże się z interwencją groteski: trupa czaszką mają się bawić dzieci<sup>25</sup>. Ciało zostaje zredukowane do przedmiotu, a wizja rozkładu, który okazuje się ostatecznym przeznaczeniem człowieka, zaraza swoją destrukcyjną siłą wszystko dookoła: główki dzieci wydają się podobne do tej czaszki, naznaczone śmiercią. Mamy tu do czynienia z przesadą, ze zniekształceniem tego, co uznawane za normalne i naturalne (głowa, element żywego ciała), w potworność (czaszka, mająca służyć do zabawy). Dokonuje się połączenie dwóch niewspółmiernych rejestrów: śmierci i gry, rozkładu i dzieciństwa, cynizmu i niewinności. Czaszka zdaje się tu groteskowym zniekształceniem dziecięcych główek, a proponowana przez narratora igraszka ze zwłokami – karykaturą dziecięcej zabawy.

Powyżej próbowano wyjaśnić zjawisko groteski, odwołując się do jej przedromantycznych wykładni. Jednak XIX wiek autonomizuje groteskę i nadaje jej status odrębnej estetyki. Dzieje się tak między innymi za sprawą *Przedmowy do dramatu „Cromwell”* Wiktora Hugo. Znajdziemy tam fascynujące ujęcie groteski, łączące ją z chrześcijaństwem i prawdą:

Chrześcijaństwo prowadzi poezję do prawdy. Tak jak i ono, muza nowoczesna ogarnia rzeczy widzeniem głębszym i szerszym. Czuje ona, że nie wszystko w stworzeniu jest po ludzku piękne, że brzydota istnieje obok piękna, to, co szkaradne przy tym, co miłe dla oka: że groteska jest drugą stroną wzniosłości, a zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> E. W[asilewski], *Fantazja wieczorna*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.

<sup>25</sup> W przedstawionym fragmencie słychać wyraźnie echa sceny I aktu V *Hamleta*, gdzie duński książę przygląda się czaszce Yoricka i zastanawia się nad losem prochów Aleksandra Macedońskiego. Na przeszedzenie całokształtu nawiązań, jakie zachodzą w tekście, oraz analizę wariatywną topiki utworu nie ma tu niestety miejsca.

<sup>26</sup> W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, tłum. J. Parvi [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 305.

Groteska, odchodząc od klasycznych norm przedstawienia pięknego i harmonijnego, pozwala ukazać złożoność rzeczywistości, jej niejednoznaczność: „Z jednej strony tworzy szpetotę i grozę, z drugiej – komizm i błazeństwo”<sup>27</sup>. Trup Kraszewskiego przeraża czytelnika (przypominając, że i jego czeka taki los), ale przecież piosenka myszy jest śmieszna; pomysł zabawiania dzieci czaszką wydaje się upiorny, ale czyż faktycznie nie przypomina ona kształtem piłki?

Samuel Taylor Coleridge w wykładzie *On the Distinction of the Witty, the Droll, the Odd and the Humorous*<sup>28</sup> twierdzi odwrotnie: uznaje, że istotą groteski jest właśnie niezwykle zestawienie (jukstapozycja) słów lub obrazów, wywołujące efekt humorystyczny, jednak ów humor jest fałszywy: to jedynie pusty efekt, gra bez znaczenia. Czy jeśli podążymy do końca tropem noweli *Życie pijaka* nie dojdziemy do podobnego rozpoznania? Przyjrzyjmy się jej poincie: „wylano zimnej wody wiadro na głowę i wytrzeźwiłem się. To najprawdziwsza rzecz z całej mojej historii”<sup>29</sup>.

Powiedzieć, że to zakończenie unieważnia cały dramat ukazany w noweli, budowany stopniowo przez drobiazgowo charakterystyki kolejnych stadiów rozkładu, byłoby nadmiernym uproszczeniem. Kraszewski operuje tu toposem powinowactwa między śmiercią a snem, wyobrażenia snu jako małej śmierci: „Jak dla Homera Hypnos i Thanatos, tak i dla twórców romantycznych sen i śmierć są braćmi, wyzwalają ducha z ciała i pozwalają mu żyć w wyższym, nadzmysłowym świecie, kontaktować się z innymi istotami niematerialnymi”<sup>30</sup>, zauważa Magdalena Siwiec. Pokrewieństwo obu stanów polega na wyciszeniu zmysłów zewnętrznych i otwarciu na tajemnice, między innymi na tajemnice eschatologiczne.

Narrator nie budzi się w świecie, który przeczyłby jego poprzednim doświadczeniom. Nie znajdujemy tu – jak to się dzieje na przykład w nowelach Józefa Maksymiliana Ossolińskiego<sup>31</sup> – wyjaśnienia poprzednich zjawisk, które pozwoliłoby je unieważnić czy uznać za złudzenie lub oszustwo. Dokonuje się tutaj ruch zastąpienia wielkiej śmierci – małą, czyli snem. Bohater nie śpi na wieki, jak to szyderczo opisały pożerające go myszy, śpi jedynie na chwilę. Zmiana, która się tu dokonuje, ma więc charakter ilościowy, a nie jakościowy. Przebudzenie bowiem nie wiąże się z rozproszeniem nastroju grozy. Dramatycznym scenom rozkładu nie przeciwstawiono żadnej kojącej wizji, żadnego kontrobrazu. Czytelnik pozostawiony zostaje w pustce: wie, że przedstawiona mu historia była jedynie snem, nieważną opowieścią, choć otwiera ją morali-

<sup>27</sup> Tamże, s. 307.

<sup>28</sup> Zob. F.K. Barasch, dz. cyt., s. 153.

<sup>29</sup> J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci...*, s. 197.

<sup>30</sup> M. Siwiec, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998, s. 102.

<sup>31</sup> Zob. J.M. Ossoliński, *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorkach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych*, Kraków 1852.

zujący wykład, ale jednocześnie nie zostaje mu zaoferowane nic w zamian za to rozczarowanie: żadna nowa jakość, żaden nowy sens.

Nowela czerpie z różnych gatunków: korzysta z repertuaru języka nauki, baśni, by zakończyć się satyrycznym wizerunkiem pijaństwa. Okazuje się, że dla zrozumienia tekstu musimy także spojrzeć na ciało opowiadającego, ciało narratora: poddane działaniu odurzających substancji, zapewne wyniszczone, możliwe, że z upośledzonymi funkcjami poznawczymi (być może osłabienie zmysłów zewnętrznych otwiera go na bodźce oddziałujące na zmysły wewnętrzne?). To właśnie reakcja ciała na bodziec – wylany kubek wody – kończy historię, przerywa proces snucia opowieści, wieńczy produkcję kolejnych obrazów. Mamy tu do czynienia z ciałem zaangażowanym w proces tworzenia historii: to jego kondycja determinuje cały rytm narracji. Ciało jest tu nie tylko tematem, ale i medium opowieści.

Kraszewski pokazuje więc nam ciało gnijące i ciało opowiadające, jednak nie pozwala ustalić między nimi żadnej jasnej relacji. Czy ciało opowiadającego pijaka gnije już od środka, zniszczone jego niezdrowym i niemoralnym sposobem życia? Czy alkohol umożliwia mu opowiadanie, otwiera go na inne doświadczenia? Na te pytania pisarz nie pozwala nam jednoznacznie odpowiedzieć. Opowiada się jednak z pewnością za istnieniem pewnego naddatku, który uniemożliwia redukcję ciała do zjawiska dającego się wyjaśnić w sposób materialistyczny czy mechanicystyczny: być może jego prawdą jest groteskowa niewspółmierność narracji, które próbuje się na jego temat snuć.

## Ciało jako powierzchnia znacząca

Nowela fantastyczna najczęściej ukazuje ciało w stanie kryzysu, dysfunkcji, patologii. W omówionej powyżej noweli przedstawiono je jako zwłoki, teraz przyjrzyjmy się reprezentacji ciała chorego, fizjologii choroby. Sięgnijmy do *Lekarza magnetycznego* Józefa Dzierzkowskiego, historii o miłosnym trójkącie, dwóch chorobach i jednej terapii. Osią noweli jest przypadłość ciotki narratora, którą – wobec nieskuteczności tradycyjnych metod – powierza się lekarzowi magnetycznemu, Szmitianowi. Schorzenie to w żadnym miejscu nie zostaje zdiagnozowane czy nazwane. Narrator powiada:

Była to ciotka, której serce niezrozumiane od pierwszych lat zamęścia zaciemniło całe życie smutkiem. Długo jeździła po zagranicy, cudowne zwiedzała wody, ale choroba jej nie była uleczoną; całe życie spaczone, uczucia powiędłe, nadzieje poniszczone; to były cierpienia, które jej serce rozumiało i Bóg znał; a ludzie nie rozumieli, gorzkimi lekarstwami i gorzką litością leczyli śmiertelną słabość<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> J. Dzierzkowski, *Lekarz magnetyczny* [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 1, zebrał J. Tuwim, Kraków 1976, s. 95. Pierwodruk [w:] *Powieści Józefa Dzierzkowskiego*, t. 3, Lwów 1875.

Ale schorzenie ciotki nie jest jedynie – jak mogłoby wynikać z tego poetyckiego opisu – smutkiem, spleenem czy rozczarowaniem. Ma ono wymiar jak najbardziej fizjologiczny: czytelnik może tropić rozsiane po tekście znaki choroby. Należą do nich bezsenność, osłabienie, spazmy, płacz, bladeść, ból piersi. Choroba jest na tyle poważna, że pacjentka wymaga ciągłej opieki<sup>33</sup>. Zaleca się jej także spokój i ograniczanie pobudzających bodźców. Podobnie dzieje się z chorobą narratora, który stopniowo, na oczach czytelnika, wytraca energię życiową, aż w końcu konstatuje:

Odszedł lekarz, choroba dla mojej duszy, choroba, co robakiem wgrzyła się w moje młode życie. Ledwie chwil kilka uleciało, a każda przecuciem, smutkiem, ciekawością rozciągnięta, godziną, miesiącem, rokiem zaciążyła na mej głowie, ołowiem przycisnęła serce<sup>34</sup>.

Jednak dynamiki obu chorób nie wyjaśniają dyskursywne deklaracje: możemy dostrzec ją dopiero wtedy, kiedy przyjrzymy się ciałom bohaterów, szczególnie ich skórze. Dzierzkowski bowiem wielokrotnie przywołuje jej kolory i ich zmiany, wskazując na wagę tego symptomu. Twarze bohaterów na przemian czerwieńszą i bladną: to właśnie z tej gry kolorów narrator każe nam wyczytać prawdę choroby.

Poznaliśmy się od razu; zaczęliśmy się ścisnąć – dawne dzieci, a kończyli **rumienić** – młodzi, pełni życia i **ognia** wiośnianego;  
 (...) oczy zaiskrzyły mu się światłem jaśniejszym od świec, które zdawały się być **bledsze**. (...) Brzydka twarz lekarza **zaczzerwieniła się rumieńcem** przeraźliwie żywym, a Maria **zbladła** jak trup (...) twarz jego **ciemnopąsowa**, jakby **krwią** zbryzgana, wyobrażała mi upiora ssącego krew z **bladych** śmiertelnie ust Marii;  
 Ciotka była nadzwyczaj **czerwona**;  
 (...) a wśród tego **zimna** postawa lekarza (...) darmo szukałem nadziei w **bladej** twarzy ciotki;  
 (...) widziałem, jak oznaki śmierci jedna po drugiej rozciągały się po **bladej** twarzy, wyciągały rysy, kurczyły usta... (...) **wybladłe** jej usta wyszeptaly niewyraźne błogosławieństwo. (...) Świeca żałobne rzuciła światło fantastycznym migając cieniem po **bladej** twarzy (...);  
 (...) oczy swoje silnym **ogniem** ożywione wlepił w żółte chorej policzki! (...) ledwie dojrzany **rumieniec** rozchodził się po **bladych** chorej licach (...) **zbladłe** przeciągnęły się rysy twarzy;

<sup>33</sup> „(...) to także bieda, trzeba jej jak małe dziecko pilnować”, mówi mąż bohaterki (tamże, s. 96).

<sup>34</sup> Tamże, s. 108.

(...) wybiegłem trochę na świeże powietrze, by **ochłodzić** wzburzoną krew (...).  
 Sen był męczący, obrazy **gorączką** skreślone (...) i znowu **blade** ciotki ciała;  
 (...) skurczony lodem wieku słuchał mnie z **zimną** twarzą;  
 (...) krew gorączką rozpalona tańczyła w fantastycznych obrazach po mózgu (...),  
 spostrzegłem tuż koło siebie postać schorowaną i **bladą** zmarłej ciotki;  
 (...) **krew ostygła** pomału (...);  
 Długo jeszcze **bladłem** nad starymi książkami (...)<sup>35</sup>.

Nowela Dzierzkowskiego rządzi się dialektyką bledności i gorączki, chłodu i gorąca, która obsługuje nie tylko poziom fizjologicznych objawów, ale i znaczenia psychologiczne czy aksjologiczne. Przyglądamy się naprzemienne-  
 mu blednięciu i rumienieniu się twarzy bohaterów, obserwujemy drżenie rąk,  
 wyciągamy wnioski z wyrazu ich oczu i twarzy. Ciała stają się tutaj znakiem,  
 z którego możemy odczytać coś więcej; powierzchnię, symptom, pozwalające  
 wnioskować o głębszych, zachodzących w ukryciu (w samotności, w nieświadomości) zjawiskach. Stawiają przed nami zadanie semiotyczne.

Między ciałem jako zewnętrzną powłoką a sferą duchowych przeżyć czy  
 emocji zachodzi tu pełna korespondencja. Wszyscy bohaterowie określani są  
 w horyzoncie dwóch przeciwstawnych grup obrazów: z jednej strony bledności  
 (zimna, stygnięcia), z drugiej zaś zaczerwienienia (paśu, rumienienia, uderzeń  
 krwi, gorąca). Owe jakości fizyczne noszą także konotacje charakterologiczne,  
 światopoglądowe, opisują typ wrażliwości. Dlatego ten sam język użyty zosta-  
 je zarówno do opisu zjawisk fizycznych, jak i duchowych.

W *Lekarzu magnetycznym* bledność konotuje śmierć: jest to związane nie  
 tylko z kolorem, jaki skóra przybiera po śmierci, ale łączy się również z zim-  
 nem, wychłodzeniem, także emocjonalnym. Bledność wyraża zgodę na prozę  
 życia, cynizm lub bolesne rozczarowanie, które nie pozwalają spoglądać poza  
 horyzont pragmatycznie rozumianej codzienności. To egzystencja w pustym  
 świecie, któremu wartości nie nadają ani marzenia, ani wiara w transcenden-  
 cję, dlatego poszczególne działania są rozpatrywane jedynie pod kątem racjo-  
 nalności i użyteczności. Trwale przypisano te właściwości mężowi i synowi  
 chorej, którzy byli do bólu praktyczni, jak „regularne zegarki”<sup>36</sup>.

Życie jest twórczą energią: nie reaktywnym dopasowywaniem się do za-  
 stanej rzeczywistości, lecz autonomiczną wolą<sup>37</sup>, aktywnością, indywidualnym  
 działaniem. Dlatego paradoksalnie najlepszym jego ucieleśnieniem są poe-

<sup>35</sup> Tamże, odpowiednio strony: 95, 111, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 132.  
 Wszystkie podkreślenia w tekście – E.W.

<sup>36</sup> Tamże, s. 95.

<sup>37</sup> Podobne ujęcie woli jako życia, a jej braku jako choroby prowadzącej do śmierci poja-  
 wia się w innej romantycznej noweli fantastycznej, *Sile woli* Dziekońskiego. Maciej Szargot uj-  
 muje problem następująco: „Atrofia woli to przyczyna i, jak się wydaje, najgłębsze źródło  
 cierpień bohatera”, tenże, dz. cyt., s. 138.

zja czy marzenie, pojmowane jako formy istnienia, w których „ja” może najlepiej wyartykułować swoją prawdę: to, co należy tylko do niego, co jest jego własnym pragnieniem, nie zaś podporządkowaniem się zastanym normom. Takie ujęcie problemu wiąże się z ideologiczną intencją całej twórczości Dzierzkowskiego, niestrudzonego polemisty, piętnującego wady próżnującej arystokracji i obnażającego wszechobecne filisterstwo. Komentując inną nowelę fantastyczną autora, *Przez ulicę*, Kazimierz Chruściński powiada: „Chcąc w sposób odstraszący pokazać symptomy rzeczywistości, w której pieniądz i trzeźwość coraz mocniej rozciągały swe panowanie, posługiwał się Dzierzkowski motywami fantastyki i grozy”<sup>38</sup>. W tym kontekście znaczący wyda się fakt, iż pisarz dwukrotnie używa tej samej metafory transakcji między opisanymi powyżej dwoma żywiołami: jedna strona ofiarowuje drugiej zapał, energię, życie, za co w zamian otrzymuje chłód i śmierć:

Mąż, a później syn (...) nie rozumiejąc i nie mogąc zrozumieć, płacili jej zimnym obowiązkiem, czego ona gorącą miłością dla gorącego żądała serca<sup>39</sup>;  
Jest to wiele żądać od ludzi i życia, więcej daleko, niżli oddać jest w stanie rzeczywistość, która uczucia z płomienia zwykła spłacać monetą z lodu<sup>40</sup>.

W obu wypadkach osobą dającą jest bohater zdiagnozowany jako chory: za pierwszym razem ciotka, za drugim – narrator. To jest właśnie definicja choroby: porażka życia, oszukanego przez chłodny, racjonalny, kalkulujący rozum. Polega ona na ciągłym drganiu między biegunami życia i śmierci, entuzjazmu i rozczarowania, poezji i prozy, bez opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron, gdzie chory z jednej strony rwie się do prawdy i pełni, z drugiej zaś przegrywa w tej nierównej walce z cynizmem i filisterstwem. Narrator rekonstruuje wyznanie ciotki:

(...) lepiej pojąłem to życie nie zrozumianej kobiety, pełne ofiar bezowocnych; życie ciężkie i nudne, w którym ogień wewnętrzny sam w sobie pali się i pożera, a jeżeli kiedy wybucha, to zimnymi słowami, bo słowa uczuć byłyby nie zrozumiane, jeżeli nie pogardzone; życie pełne rezygnacji i walki nieustającej między poezją serca a prozą życia<sup>41</sup>.

Jednocześnie życie filistra nie jest prawdziwym życiem: nie przypadkiem mąż i syn ciotki określani zostają mianem „mechanicznych zegarków”. Znaczące są również próby przywrócenia przez magnetyzera życia zmarłej ciot-

<sup>38</sup> K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, Gdańsk 1970, s. 67.

<sup>39</sup> J. Dzierzkowski, dz. cyt., s. 95–96.

<sup>40</sup> Tamże, s. 109.

<sup>41</sup> Tamże, s. 115.

ce – sam wyznaje, że to jedynie spektakl: „(...) pierwiej mędrzec, prorok, lekarz potrafił za pomocą magnetyzmu stare przywrócić życie, dzisiaj zaś siła magnetyczna może dać tylko sztuczne, chwilowe życie, którego nie zawsze można być pewnym”<sup>42</sup>. *Lekarz magnetyczny* jest więc przepojony wszechobecnością śmierci: bądź to fizycznej (jak śmierć ciotki), bądź moralnej (jak reszty bohaterów)<sup>43</sup>. Jednak proces ten ukazuje się czytelnikowi przez obrazy ciała.

Narrator przedstawia nam ciała postaci, ich mimikę, gesty, spojrzenia, fizjologię jako materiał do analizy, jako ciąg znaków, z których możemy odczytać historię. Ciała jako znaki są prawdziwsze, bardziej godne zaufania niż słowa i deklaracje, które mijają się z różnych powodów z prawdą: czasem to kwestia rozmyślnego kłamstwa<sup>44</sup>, czasem nieumiejętności wyrażenia własnych uczuć<sup>45</sup>. Kiedy w przywoływanej powyżej scenie widzimy Marię w tańcu ze Szmítianem, ten zdaje się niczym wampir wysysać z niej krew, a bohaterka błędnie: znak ten możemy odczytać jako zarażenie niewinnej dotąd dziewczyny zepsuciem moralnym, początek zmiany, jaka zachodzi w jej charakterze. I faktycznie, przecież oddali się niedługo potem od ukochanego-narratora, by później, mimo przysięgi, związać się z innym mężczyzną. Więcej nawet, posunie się do lekceważącego i okrutnego wybiegu – jedynym listem, jaki wyśle do narratora po rozstaniu, będzie prośba o zwolnienie z obietnicy małżeństwa, przekazana przez jej narzeczonego. Stanie się kobietą światową.

Ciało mówi więc prawdę szybciej niż słowa, jest jako narzędzie komunikacji bardziej godne zaufania. Takie rozumienie ciała, jako znaku, znaczącego-powierzchni odsyłającego do znaczonego-głębi jest w XIX wieku popularne za sprawą tradycji fizjonomicznej<sup>46</sup>. Johann Wolfgang von Goethe streszcza tę teorię słowami: „zjawiska zmysłowe pokrywają się całkowicie z duchowymi, świadczą o ich istnieniu, a nawet są ich odbiciem”<sup>47</sup>, odwołując się do teorii Johanna Caspara Lavatera. Teolog z Zurychu powiada:

<sup>42</sup> Tamże, s. 116.

<sup>43</sup> To rozróżnienie wprowadza na kartach noweli Szmítian, zob. tamże, s. 108.

<sup>44</sup> Szmítian deklaruje, że jego terapia leczy przede wszystkim duszę, ale sam jest przecież niemoralny: jego szpetna powierzchowność sugeruje prawdę o jego charakterze, podczas gdy jego słowa są kłamstwem.

<sup>45</sup> To z kolei przypadek ciotki, która nie potrafi znaleźć słów dla opisu swojego cierpienia, dlatego nigdy nie słyszymy, jak sama wyraża swój ból – za każdym razem czyni to narrator, który spogląda na jej doświadczenie przez pryzmat własnego i szuka w niej bratniej duszy: może to umniejszać wiarygodność jego interpretacji.

<sup>46</sup> Recepcja fizjonomiki nie była w Polsce zbyt obfita, jednak można założyć, iż Dzierzkowski zetknął się z jego systemem pośrednio, na przykład przez lektury Ernsta Teodora Amadeusa Hoffmanna, który dobrze znał pisma Lavatera i w swojej twórczości stosował zawarte tam sugestie (zob. E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 71).

<sup>47</sup> J.W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, t. 2, tłum. A. Guttry, Warszawa 1957, s. 352.

Czyż wszystko nie jest jednocześnie i powierzchnią, i treścią? Ciało i dusza, działanie zewnętrzne i cechy wewnętrzne? (...) Zewnętrzność jest niczym innym jak tylko końcem, granicą wnętrza, a wewnątrz bezpośrednim następstwem zewnętrzności<sup>48</sup>.

Lavater stworzył także projekt prawdziwej sztuki – postulował drobiazgowy realizm, bowiem jedynie wierne oddanie każdego szczegółu twarzy umożliwiało właściwą interpretację. Dzierzkowski, wnikliwy obserwator ludzkich twarzy, czerpał także z innej tradycji, Hogarthowskiej karykatury, podążając jednak ku temu samemu celowi: ukazania ludzi takimi, jakimi w istocie są. Być może w tych dwu źródłach szukać należy motywacji obszernych i drobiazgowych opisów twarzy w *Lekarzu magnetycznym*. Wiąże się to również z poetyką tekstu, gdzie naczelną techniką opisu jest enumeracja (podobnie jak w *Życiu po śmierci*): Dzierzkowski buduje długie zdania współrzędne, łączone średnikami: tak jakby chciał dokładnie wyliczyć wszystkie elementy przedstawianego zjawiska, zawrzeć w deskrypcji wszystkie elementy (każdy z nich może przecież okazać się istotny, noszący znaczenie, a jego brak zakłóciłby interpretację).

Fizjonomika służyła prawdzie; odpowiadała na fundamentalną potrzebę poznania drugiego człowieka, stanowiła obietnicę pewnej wiedzy o innym. „Ludzie mogą kłamać, ale ich ciała nie potrafią oszukiwać i dlatego nie są w stanie zwieść biegłego fizjonomisty”<sup>49</sup>, zauważa Ewa Skorupa. Zdaje się więc, że brzydota lekarza magnetycznego stanowi właśnie wyraz prawdziwego charakteru bohatera. Narrator charakteryzuje go następująco:

Przyjechał pan Szmítian. Tak dziwnej i brzydkiej twarzy nie widziałem nigdy: głowa gęstymi włosami rudymi pokryta była nadzwyczajnej wielkości; czoło wypukłe i wyniosłe zdawało się oznaczać umysł głęboki, ale była na nim wklęsłość tak nie należąca do niego, iż przydawał mu jakiś wyraz niezwykajny i przykry; twarz chuda, trójkątna prawie, wielkimi sterczała kośćmi i nosem przełamanym przez środek, z jakim malują Sokratesa; usta szerokie i zapadłe kurczył i rozciągał ponad miarę uśmiech wiecznie szyderycy, a oczy siwe barwą chmury siwej, wyrazem nieodgadnione (...) <sup>50</sup>.

Tu drobiazgową analizą się nie kończy, narrator analizuje jeszcze zmarszczki i mimikę Szmítiana, nim przejdzie do konkluzji:

Na pierwsze spojrzenie cała twarz zdawała się być środkiem między trupią głową a głową małpy i cała ta ciekawa głowa spoczywała na ciele tak wysokiej i kształtnej budowy, że by go rzeźbiarz mógł użyć za wzór do Herkulesa, jak i Apollina. Był to paszkwil szatana na dziele boskim<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung des Menschenkenntnis und Menschenliebe*, cyt. za: E. Skorupa, dz. cyt., s. 49.

<sup>49</sup> E. Skorupa, dz. cyt., s. 53.

<sup>50</sup> J. Dzierzkowski, dz. cyt., s. 100.

<sup>51</sup> Tamże, s. 100–101.



Szpetota Szmitiana wynika z jego nie-ludzkich cech. Ciało lekarza konotuje całą gamę nieludzkich wyobrażeń: przedstawiony zostaje jako zwierzę (kocie oczy<sup>52</sup>, małpia twarz), diabeł, dzieło sztuki; nadmierne, nienaturalne zmarszczki mogłyby sugerować – gdyby odwołać się do systemu Lavatera – „charakter nieszlachetny, gwałtowny i namiętny”<sup>53</sup>. Stanowi jednak przede wszystkim zagadkę: znak, który domaga się wykładni.

Łączenie brzydoty bohatera z jego odrażającym charakterem oraz piękna z moralną czystością było praktyką powszechną, choć natura tej relacji różnie była definiowana: od założenia o związku przyczynowo-skutkowym, jaki miałby zachodzić między wyglądem a moralnością i charakterem, po motywacje estetyczne (jak u Georga Christopha Lichtenberga, który twierdził, że taka metoda przedstawiania wiąże się z chęcią intensywniejszego oddziaływania na czytelnika i wzmożenia jego uczuć wobec postaci)<sup>54</sup>.

Ale brzydota ma tu jeszcze jeden wymiar: fascynuje. Friedrich Schiller powiada: „To powszechny fenomen naszej natury, że to, co smutne, straszne, a nawet okrutne, przyciąga nas nieodpartym urokiem; że przez sceny bólu i strachu jesteśmy jednocześnie odpychani i z jednakową siłą przyciągani”<sup>55</sup>. To dlatego narrator nie potrafi od razu zobaczyć w Szmitianie złego człowieka: ponieważ jego szpetne ciało traktuje nie tylko jako znak, ale i jako ekscytujący przedmiot estetyczny. To właśnie spojrzenie zaintrygowanego artysty, zaciemniające czytelnym komunikat, którym jest fizys lekarza, prowadzi w końcu do tragedii rozczarowania.

Ciało u Dzierzkowskiego uwikłane jest więc w dwie tradycje: z jednej strony stanowi znak, który wyraża prawdę (lepiej niż słowa ewokują stany duszy), z drugiej zaś – stanowi obiekt spojrzenia estetycznego, spojrzenia romantyka, zafascynowanego estetyką brzydoty<sup>56</sup>.

## Świat czystej powierzchni

Fizjonomika zarówno miała ogromne znaczenie dla rozwoju literatury, dostarczając twórcom nowych narzędzi dla charakterystyki postaci, jak i niosła ze sobą konkretny, filozoficzny przekaz: była semiotyką, zakładała możliwość ustalenia relacji między powierzchniowym zjawiskiem a głębokim znaczeniem, między widzialnym a niewidzialnym, ciałem a charakterem, umysłem, duszą. Stąd popularność drobiazgowych opisów, zawierających najmniejsze

<sup>52</sup> Tamże, s. 102.

<sup>53</sup> Zob. E. Skorupa, dz. cyt., s. 57.

<sup>54</sup> Zob. tamże, s. 79.

<sup>55</sup> F. Schiller, *O sztuce tragicznej*, cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. zbior., Poznań 2007, s. 220.

<sup>56</sup> Zob. na temat romantycznej rehabilitacji brzydoty U. Eco, dz. cyt., s. 271–282.

szczególności fizjonomii postaci. Przyjrzyjmy się więc teraz charakterystyce bohaterki noweli Henryka Rzewuskiego *Dentysta*<sup>57</sup>. Narrator respektuje tu wszystkie fizjonomiczne postulaty, opisując główne elementy twarzy oraz gestyki:

Margrabina Floryda, lat trzydzieści pięć, miesiące dwa i dni siedm, pięknnością swoją zaćmiewała wszystkie elegantki dworu madryckiego. Czoło lubieżne i białe, ocienione gęstymi puklami hebanowemi, oczy rzucające wymowne błyski, kibić, której wdzięczne kołysanie przypominało zgododźwięk mistrzowskiego akordu: takie to były przymioty naszej Hiszpanki i z niej czyniły najnadobniejszą z niewiast zapirenejskich i najuludniejszą z mistrzyń miłości. Jej poruszenia, pospołu łagodne i energiczne, zdradzały duszę silną i tkliwą, ścigającą myśl z ognistą żywością poetycznego ducha. (...) Niestety! Nie miała zębów. Jej przesliczne usta wykrzajane w kształcie serca, ile razy się otwierały, objawiały przed wzrokiem widzów czelustkę, próżnię, w której zaledwo spostrzegać się dawały szczątki zębów strupieszalnych, barwy czekoladowej<sup>58</sup>.

Rzewuski jednak w tym passusie miesza ze sobą dwie płaszczyzny: obiektywizującego, quasi-naukowego dyskursu fizjonomiki oraz oceniającego przywoływania opinii o margrabinie. Opis jej ciała jest skonstruowany w równej mierze z właściwości fizycznych, naturalnych, jak i ze sposobu, w jaki jest postrzegana. Przywołany fragment otwiera nowelę, stanowi pierwszy rzut oka na bohaterkę – jej powierzchowność tworzy niedający się rozdzielić amalgamat tego, co naturalne, i tego, co kulturowe; tego, co pierwotne, i tego, co wtórne. Czy postrzegamy Florydę jako piękność, ponieważ ma białe czoło, okolone hebanowymi włosami, czy też może na odwrót – ruchy jej kibici wydają się ponętne i harmonijne, ponieważ wiemy, że jest najnadobniejszą z niewiast? Spojrzenie narratora wskazuje na uprzednią wiedzę patrzącego: jego wzrok nie ma w sobie obiektywności naukowego badacza, choć próbuje on korzystać z fizjonomicznych metod i notować kolejne znaki ciała. Jednak znaki te pojawiają się już w kontekście – w erotycznej sławie margrabinie – więc nie sposób interpretować ich neutralnie.

Cytowana powyżej charakterystyka jest pierwszym spojrzeniem czytelnika na bohaterkę. Powtórzmy to, gdyż chronologia tekstu jest tutaj niezwykle ważna: w pierwszym akapicie jednocześnie stworzona i zanegowana zostaje wizja piękna bohaterki. Od samego więc początku Floryda jawi się nam

<sup>57</sup> H. Rzewuski, *Dentysta. Powieść głęboko filozoficzna mogąca służyć na dowód, że i my w psychologii, estetyce i historiozofii nieposlednie zajmujemy miejsce. Ułożona za pomocą przyjaciół przez Wojciecha Rybkę, Magistra Filozofii Powiatowej, Autora uwag nad duchem pism Ojca Bronisława*. Nowela ta została dołączona na końcu drugiego tomu powieści *Łaska i przeznaczenie* (zob. tegoż, *Łaska i przeznaczenie*, t. 2, Warszawa 1851). Zob. na temat konstrukcji tej zagadkowej powieści i problemów z ustaleniem jej autorstwa I. Węgrzyn, *Łaska i przeznaczenie. Szlacheckie archiwa* [w:] tejsze, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012.

<sup>58</sup> H. Rzewuski, *Dentysta*, dz. cyt., s. 152.

nie tak, jak wszystkim: my znamy jej sekret i wiemy, że „tulenie ust” było jedynie chwytem maskującym defekt, nie zaś wyrazem wrażliwej duszy. Narrator posiada więc rodzaj sekretnej wiedzy, niedostępnej innym patrzącym. Jednocześnie pojawiające się w tym obrazie sformułowanie „strupieszale szczątki zębów” okazuje się mieć podwójne znaczenie: odnosi się zarówno do smutnego braku zębów margrabini, jak i do faktu – który poznamy później – że bohaterka w istocie nosi w ustach przez pewien czas zęby trupa. Nowela opowiada bowiem o tym, jak margrabini, dręczona próżnością, postanawia skorzystać z pomocy najświetniejszego dentysty. Ten zaś, by stanąć na wysokości zadania, ucieka się do zbrodni – morduje swoją młodziutką, niewinną służącą i wyrwa jej zęby, by potem wprawić je Florydzie. Owe „strupieszale szczątki zębów” stanowią więc nie tylko opis stanu obecnego, ale i zapowiedź przyszłości.

Tanatyyczna metaforyka, związana z ustami Florydy<sup>59</sup>, okazuje się więc funkcjonalna w obu wypadkach: zarówno wtedy, kiedy nie ma ona zębów, jak i wtedy, kiedy je posiada. Dalszy ciąg noweli udostawnia metaforę, która pojawiła się w pierwszym passusie. Zęby Florydy najpierw wyglądają jak trupie (gdyż są zniszczone), potem zaś są *de facto* zębami trupa. Metafora staje się ciałem.

W omówionym powyżej wypadku Szmitiana szpetota była znakiem niemoralności, na zasadzie skojarzenia fizycznej, zewnętrznej szpetoty ze złem, a piękna – z dobrem. Tutaj jednak mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Margrabina nie wydaje się ani piękna, ani brzydka. Jej ciało nie jest znakiem, które odsyła do jakiejś wewnętrznej prawdy, ale tę prawdę uosabia: Floryda ma trupie zęby (w dwóch wyznaczonych przez nas znaczeniach: bądź jako resztki jej własnego uzębienia, bądź jako zęby wydarte zwłokom).

Rzewuski nie snuje rozważań psychologicznych czy moralnych. Świat, który opisuje, jest światem czystej powierzchni: odbiera on swoim bohaterom prawo posiadania duszy, nie ma tu żadnej głębi, do której znak ciała mógłby odsyłać. Prawda jest na powierzchni, niezakryta, niedomagająca się interpretacji, ale po prostu dana. Narrator *Lekarza magnetycznego* potrzebuje wiele czasu, by zrozumieć fizjonomiczne znaki: cała nowela przedstawia proces interpretacji. W *Dentyście* prawda znajduje się niejako na wierzchu, na powierzchni: ciało ją uosabia. Kiedy patrzymy na bohaterkę, czy to widzimy resztki zniszczonych zębów, czy to sztucznie wstawiony garnitur, widzimy prawdę: Floryda ma w ustach trupie zęby.

Ciało jest wcieleniem prawdy także na innym poziomie: to ono (nie opowieść, nie zewnętrzna instancja, nie narzędzia prawa) nosi pamięć o zbrodni.

<sup>59</sup> Kobięce usta i zęby, związane z żywiołami erotyki i śmierci, zdają się wołać o psychoanalityczną wykładnię (bliską na przykład interpretacji *Berenice* Edgara Allana Poe Marii Bonaparte). Jednak spróbujmy odrzucić tę pokusę, ufając rozpoznaniem Todorova o niemożliwości istnienia fantastyki w obliczu psychoanalizy oraz próbując podążać jego tropem. Pozwoli to, jak wierzę, zarówno uniknąć lektury anachronicznej, jak i lepiej ukazać specyfikę romantycznej fantastyki w wydaniu Rzewuskiego.

ni i wymierza sprawiedliwość próżnej kokietce i żądnemu sławy lekarzowi. W finałowej scenie zęby zaczynają drażnić dziąsła margrabini, aż w końcu przejmują kontrolę nad jej ciałem, by w ten sposób zemścić się na oprawcy młodziutkiej i dobrej Anusi, która padła ofiarą dentysty. Zęby zyskują autonomię<sup>60</sup> – fragment ciała (jedyny, który nie został ukryty przed oczami świata w piwniczce domu dentysty) wymierza sprawiedliwość. Co istotne, nie należą już one do żadnej właścicielki: narrator informuje nas, że kilka lat potem znaleziono w domu dentysty szkielet. „Ten samokost nie miał zębów”<sup>61</sup>. Opis ten podkreśla, iż zęby nie należą już do bohaterki: historia szkieletu i historia zębów oddzieliły się od siebie przez brutalną interwencję dentysty.

Zemsta nie wiąże się tutaj z odkryciem prawdy: odczytaniem znaku, jakie zostawiło ciało, ujawnieniem skrywanego sekretu czy triumfem jakiegoś systemu wartości (narrator proponuje nam raczej naturalistyczne opisy, na przykład „oko rozplynęło się jak galareta w gębie”<sup>62</sup>). Trudno także znaleźć instancję, która byłaby za nią odpowiedzialna, poza tą najbardziej materialną, zębami. Jedyną osobą, która potrafi zrozumieć sytuację, jest właśnie narrator – odseparowany od wydarzeń, niezajmujący wobec nich stanowiska, jakby przyglądający się sytuacji z zewnątrz. Jest to także narrator, który nie sygnalizuje nigdzie obecności własnego ciała – nie ma w tym być może nic dziwnego, skoro cielesność wiąże się tu jednoznacznie negatywnie: z próżną grą uwodzenia, pychą, zbrodnią i śmiercią.

Bohaterowie noweli i jej narrator pochodzą więc z zupełnie innych porządków: ci pierwsi należą do świata, w którym istnieje tylko materia, tylko powierzchnia – interesują ich jedynie sprawy doczesne. Można rzec, że są skoncentrowani na swoich ciałach, które stają się fetyszem: Floryda pragnie fizycznego piękna, które pozwoli jej wzbudzać pożądanie, dentysta zaś marzy o pieniądzach, które umożliwią mu komfortowe życie. Ich doświadczenie jest wyzute z poczucia transcendencji, z uczucia religijnego, z jakiegokolwiek formy duchowej aktywności: ostatecznym celem pozostaje to, co materialne. Można ich zapewne uznać za reprezentantów pooświeceniowego, odczarowanego świata, gdzie nie ma miejsca na wiarę w istnienie wyższej istoty, pozaziemskiego porządku, utrwalonego tradycją ładu. Rzewuski pokazuje nam tutaj własną interpretację nowoczesności, która oznacza redukcję człowieka do materialnego, biologicznie wytlumaczalnego ciała, które jest utożsamione z powierzch-

<sup>60</sup> Pozornie zastosowany tu chwyt przypominałby włosy krzyczące na głowie z noweli Jana Barszczewskiego pod tym samym tytułem, gdzie podobnie jeden element ciała autonomizuje się, zyskuje samodzielność, i dręczy swojego „posiadacza”. Jednak u Barszczewskiego krzyk włosów jest skutkiem czaru, rzuconego przez złośliwego czarnoksiężnika – włosy są tu jedynie narzędziem, nie zaś samodzielnym wykonawcą kary. Dlatego te dwa utwory, choć oparte są na podobnym obrazie, implikują zupełnie odmienne sensy.

<sup>61</sup> H. Rzewuski, dz. cyt., s. 156.

<sup>62</sup> Tamże.

nią i śmiercią<sup>63</sup>. Nie sposób więc dziwić się narratorowi, który ucieka z tego świata, separuje się od niego. To też obraz pychy nauki, uzurpującej sobie prawo do kształtowania świata, bezwzględnej, wyzutej z etyki, opartej na ekonomicznej wymianie świadczeń.

W obu nowelach medycyna jest interwencją w ciało, gwałtem zadanyim ciału: dotyczy to zarówno medycyny z nurtu materialistycznego (Orland), jak i niematerialistycznego (Szmitian). Lekarz staje się uzurpatorem, który przywłaszczając sobie boską moc, w istocie parodiuje demiurga, będąc kalekim – bo podległym ludzkim ograniczeniom – demonem. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż – mimo radykalnej odmienności światopoglądowej Rzewuskiego i Dzierzkowskiego – temat ciała obaj pisarze połączyli z problemem ekonomicznym i społecznym. Zwracaliśmy powyżej uwagę na metaforę transakcji, która definiuje pojęcie choroby w *Lekarzu magnetycznym*, zaś w *Dentyście* widzimy wykorzystanie biednej służącej przez arystokratkę i lekarza-dorobkiewicza: zbrodnia motywowana jest chciwością. Wskazuje to na ekonomiczny kontekst funkcjonowania ciała: podlega ono odmiennym prawom w zależności od usytuowania danej osoby na drabinie społecznej. Choć wszystkie ciała mogą dla nas stanowić znaki, przedmioty interpretacji, choć mogą sugerować bądź uosabiać prawdę ludzkiego wnętrza, nie są bynajmniej równe.

Romantyczna nowela lubuje się w obrazach dysfunkcyjnych ciał. Nawet wtedy, gdy nie pojawiają się w nich monstra czy upiory, ciało podlega niepokojącym metamorfozom, zostaje znieswojone. W łonie tego, co zupełnie naturalne i oswojone w codziennym życiu (przypomnijmy przywołaną na początku definicję Schlegla) – dziwny sen pijaka, dworek z rozpoetyzowanym młodzieńcem i melancholijną ciotką, arystokratyczna piękność, szukająca pomocy u lekarza gotowego na wszystko, byleby tylko zdobyć trochę pieniędzy. To właśnie w zupełnie zwykłym otoczeniu ciało zaczyna generować niezwykle znaczenia: ciało narratora powieści Kraszewskiego zaczyna balansować na granicy małej i dużej śmierci, na granicy umoralniającej opowieści i humorystycznej gawędy snutej przy kieliszku, na granicy biologicznego opisu i baśni. To ciało samo jest tą granicą: podlega wszystkim tym przeciwstawnym procesom i jednocześnie o nich opowiada, angażuje się w opowieść i się od niej dystansuje, podważa definicje, w które próbuje się je ująć. Ciało znajduje się tu

<sup>63</sup> Tanatyczna retoryka omawianej noweli nie jest odosobnionym przypadkiem w twórczości tego pisarza: zda się, że Rzewuski był ogarnięty obsesją śmierci i opisywał współczesny sobie świat, konsekwentnie odwołując się do tego języka. To właśnie stało się powodem, dla którego wielu współpracowników czy sympatyków odsunęło się od niego. Przywołajmy znamienne cytaty z listu Kraszewskiego: „Będę szczerym i otwartym. Nie mogłem nigdy podzielać myśli Jego względem stanu terażniejszego i przyszłości naszej, ani smutnego zwątpienia o elementach żywotnych, których bytu nawet u nas zaprzeczałeś Pan, **uważając nas tylko za trupa**, któremu już życie nigdy nie wróci, którego się tylko powolnie **rozkładają**” (cyt. za: B. Gubrynowicz, *Epizod walki J.I. Kraszewskiego z H. Rzewuskim*, „Pamiętnik Literacki” 1931, R. XXVIII, s. 310, podkr. – E.W.).

nieustannie w ruchu: nie tylko dlatego, że podlega rozkładowi, dekompozycji (zmienia się jego kształt), ale i dlatego, że zmienia miejsce. Choć na poziomie wyrażonej na początku noweli tezy zredukowano je do biologicznej powłoki duszy, czegoś na kształt futerału, który dusza pozostawiała po sobie, to fizjologiczna dynamika narracji (zależnej od reakcji ciała na bodźce, jak alkohol wywołujący sen czy kubel zimnej wody, który ów sen kończy), groteskowe obrazowanie oraz ironiczna rama, w jaką ujęta została fabuła, nakazują wątpić o tak jednoznacznej wykładni.

U Dzierzkowskiego z kolei ciało uznano za powierzchnię rozumianą jako znaczące: odsyła ona do głębi psychologicznej i etycznej prawdy, komunikuje ją lepiej niż słowa. Jednocześnie ten znak nie może zostać odczytany: jego sygnały są jasne dla czytelnika (który może na przykład wyciągnąć wnioski ze szpetoty Szmitiana na temat jego moralnej kondycji), jednak bezpośrednio zaangażowani bohaterowie nie potrafią tego dostrzec. Ich spojrzenie na inne ciało jest bowiem zakłócone przez ich własne doświadczenia (także cielesne, jak choroba, która nie każe narratorowi zaufać dziwnemu lekarzowi): domaga się ono spojrzenia fizjonomisty-interpretatora, który umiałby chłodno odczytać wszystkie sensory, jednak nikt spośród bohaterów nie potrafi tego uczynić na czas. Relacja między ciałem a duszą, między powierzchnią a głębią stanowi więc relację komunikacji zakłóconej, często opóźnionej lub celowo manipulowanej (jak sztuczne życie, które magnetyzer próbuje tchnąć w ciotkę).

Rzewuski ujmuje problem jeszcze inaczej. Choć pozornie chciałoby się uznać jego propozycję za najbardziej statyczną, spytać należy, czy ciało dalej jest tylko jednoznaczną powierzchnią, skoro sama opozycja powierzchni i głębi została w swojej istocie zakwestionowana? W tym homogenicznym świecie ciało może obsługiwać wszystko: jest jednocześnie nośnikiem wielu wartości i przejmuje też częściowo kompetencje, które dotąd realizowała sprawiedliwość boska: wymierza karę. Finałowa scena splecionych ze sobą, pożerających się nawzajem ciał pokazuje rzeczywistość, której nie ożywia już żadna transcendencja, w której ciało ani nie znaczy, ani nie odsyła, ani nie skrywa niczego: uosabia po prostu prawdę odczarowanego świata.

## Bibliografia

- Barasch F.K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris–Mouton 1971.
- Bednarczyk A., *Filozofia biologii europejskiego oświecenia. Albrecht von Haller i jego współcześni*, Warszawa 1984.
- Budrewicz T., „Zdrowie” i „choroba” w języku Kraszewskiego (w okresie wotyńskim) [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.
- Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Chołody M., *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

- Chruściński K., *Józef Dzierzkowski: pisarz i działacz polityczny okresu międzypowsta-  
niowego (1831–1863)*, Gdańsk 1970.
- Dzierzkowski J., *Lekarz magnetyczny* [w:] *Polska nowela fantastyczna*, red. J. Tu-  
wim, t. 1, Kraków 1976.
- Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. zbior., Poznań 2007.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 1999.
- Goethe J.W., *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, tłum. A. Guttry, t. 2, Warszawa  
1957.
- Gubrynowicz B., *Epizod walki J.I. Kraszewskiego z H. Rzewuskim*, „Pamiętnik  
Literacki” 1931, t. XXVIII.
- Hugo W., *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, tłum. J. Parvi [w:] *Manifesty roman-  
tyzmu 1790–1830*, red. A. Kowalczykova, Warszawa 1995.
- Kraszewski J.I., *Poeta i świat*, Kraków 2002.
- Kraszewski J.I., *Życie po śmierci. Powieść pijaka*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.
- Marcjan M., *Nowela* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz,  
A. Kowalczykova, Wrocław 1991.
- Ossoliński J.M., *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorach z dołącze-  
niem bajek i innych pism humorystycznych*, Kraków 1852.
- Płonka-Syroka B., *Medycyna niemiecka nurtu niematerialistycznego 1797–1848  
i polska recepcja jej teorii doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999.
- Rabkin E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton 1976.
- Rzewuski H., *Dentysta. Powieść głęboko filozoficzna mogąca służyć na dowód, że i my  
w psychologii, estetyce i historiozofii niepoślednie zajmujemy miejsce. Ułożona za  
pomocą przyjaciół przez Wojciecha Rybkę, Magistra Filozofii Powiatowej. Auto-  
ra uwag nad duchem pism ojca Bronisława* [w:] tegoż, *Nie-bajki i inne opowieści  
szlacheckie*, red. I. Węgrzyn, Kraków 2011.
- Rzewuski H., *Łaska i przeznaczenie*, t. 2, Warszawa 1851.
- Schlegel A.W., *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, tłum. E. Namowicz [w:] *Pisma  
teoretyczne romantyków niemieckich*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław–  
Warszawa–Kraków 2000.
- Siwiec M., *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998.
- Skorupa E., *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie  
człowieka*, Kraków 2013.
- Skucha M., *Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*,  
praca niepublikowana.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.
- Todorov T., *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. How-  
ard, wstęp R. Scholes, New York 1975.
- W[asilewski] E., *Fantazyje wieczorne*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.
- Węgrzyn I., *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012.
- Wierzbowska E.M., *Groteskowy świat Wiktora Hugo*. („Katedra Marii Panny  
w Paryżu”), Gdańsk 2010.