

Karenin's ears, Grinevitch's fingernails

Ewa Kraskowska

ORCID: 0000-0003-4316-1675

I wish to achieve two main goals in writing this article. First, I am going to take a close look at Vladimir Nabokov's reading practice, as demonstrated in his American lectures on the Western literary canon, and Russian literature in particular, including Leo Tolstoy's *Anna Karenina*. Secondly, and more importantly, I want to read *Anna Karenina* (probably for the hundredth time in my life) using his method, paying particular attention to the presence and function of bodily details in the novel. I define the bodily detail as a part of the human body (e.g., the ear, the hand, the finger, the nail, the nape of the neck, the calf, a lock of hair) that is noticed by the characters in the novel and/or by the auctorial narrator.

In his article, Kazimierz Bartoszyński distinguished between two types of “rereading.” One centers on an academic analysis and interpretation of the text. Bartoszyński calls this type of “rereading,” drawing on Roman Ingarden, “a scholarly reconstruction of the text.” “Rereadings,” Bartoszyński writes, “help verify the hypotheses formulated during the first reading [...]” The other type of “rereading,” “literary rereading,” is aesthetic in nature and focuses on the represented world, and Bartoszyński concentrated on this type in his article.¹ I will not discuss Bartoszyński’s theory in detail – very interesting and thought-provoking, and based on phenomenology and reader-response theory, as it may be – and only say that my most recent rereading of *Anna Karenina* combines both types. My reading is academic, as evidenced by my earlier critical essays devoted to Tolstoy’s novel,² but at the same time amateur, in the best sense of the word, insofar as I truly love Kazimiera Iłakowiczówna’s Polish translation of *Anna Karenina* and I could read it again and again.

Bartoszyński argues that rereading essentially “[...] re-contextualizes each fragment of the text and this new context differs from the one found in the first reading,” which allows the reader “to notice in the text things that were originally overlooked.”³ “Karenin’s ears” mentioned in the title of my essay cannot be overlooked even in the first reading, because the moment when Anna pays attention to them for the first time in her life after eight years of marriage completely changes the course of the plot. In the novel, Anna is on a train from Moscow to St. Petersburg, she is returning home; she has only just met Alexei Vronsky, who declared his undying love for her, thus disturbing the peace of her soul and destroying her marriage:

At Petersburg, as soon as the train stopped and she got out, the first person that attracted her attention was her husband. “Oh, mercy! why do his ears look like that?” she thought, looking at his frigid and imposing figure, and especially the ears that struck her at the moment as propping up the brim of his round hat.⁴

At this point, Anna’s mind performs “a kind of mental somersault,” as Vladimir Nabokov vividly described it.⁵ And this realization is indeed an Aristotelian recognition; that is, it marks a change from ignorance to knowledge. In a tragic plot, such recognition must be followed by peripeteia, that is the shift of the tragic protagonist’s fortune, and this is what happens in Leo Tolstoy’s masterpiece.⁶ But it is not the plot, neither the ideological aspect of the novel, and not even the advanced modern ways of portraying complex characters, according to Nabokov,

¹ Kazimierz Bartoszyński, “O lekturze wielokrotnej” [On rereading], *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 146.

² Ewa Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* [The reader as a woman. Literature and theory] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), 89, 92–93, 98–101, 115–128, 143–144.

³ Bartoszyński, 150–151.

⁴ Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, trans. Constance Garnett (<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1399/pg1399-images.html>).

⁵ Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, ed., with an introduction, by Edward Bowen (New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981), 58. Nabokov actually writes about “a kind of mental somersault” when he discusses Gogol’s *Dead Souls*, and not Tolstoy’s works.

⁶ I interpret this scene in detail in my study *Powieść o socjety a stereotypy* [The novel of manners and stereotypes] (Kraskowska, 92–95).

which define beautiful prose and, at the same time, the beauty of reading it. As Nabokov writes in his 1944 essay on Nikolai Gogol's *Dead Souls*, "gusto and wealth of weird detail which lift the whole thing to the level of tremendous epic poem"⁷ are the most important. And in another lecture, he states: "his works, as all great literary achievements, is a phenomenon of language and not one of ideas."⁸ Nabokov is not interested in what Barthes calls the "zero degree of writing," a linguistic or painterly naturalization of the represented world, with which realism is usually identified. A seemingly realistic detail, appropriately placed in the wider context, endows the masterpieces of realism with something that exceeds the limits of mimesis, something "weird."

Nabokov's writing method, apart from the linguistic peculiarities of his prose, owes much to precise descriptions of the details of the represented world. I shall not give examples from Nabokov's works; my article is, after all, devoted to Tolstoy's novel, and thus I shall quote instead from the introduction to *The Annotated Lolita* written by Alfred Appel Jr., who also compiled over nine hundred footnotes to this edition of the novel:

[...] the apprehension of "reality" (a word that Nabokov says must always have quotes around it) is first of all a miracle of vision, and our existence is a sequence of attempts to unscramble the "pictures" glimpsed in that "brief crack of light." [...] the process of reading and rereading his novels is a game of perception.⁹

Appel also writes that reading realist works defined in such a way resembles looking at the *trompe l'oeil*, a highly realistic optical illusion, in which everything is seemingly obvious ("no symbols lurking in murky depths"). However, if you look at the painting long enough, it will "reveal something totally different from what one had expected." Let us remember these remarkable insights, for I shall refer to them in my conclusion.

In his "reading process,"¹⁰ Nabokov acts as not only an interpreter but also a potential translator. His attitude to the art of translation was most fully expressed in his monumental and controversial project – the English translation of Alexander Pushkin's *Eugene Onegin*, published in four volumes with extensive commentary. The preface to volume one is a manifesto of translational "literalism," that is, a form of translation that, as far as the "associative and syntactical" properties of the target language allow, closely reflects the "exact contextual meaning of the original."¹¹ The process of reading (of the source text), which I would like to call a "translation reading," pays very close attention to the detail; each word, each phrase is viewed as if under a microscope, and at the same time a unique, almost intimate, bond is created between the reader and the text. It is an experience so intense that it can inspire the translator to document it in writing, as demonstrated by numerous texts (essays but also

⁷ Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 16.

⁸ Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 61.

⁹ Alfred Appel Jr., "Introduction", in: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*, edited with a preface, introduction and notes by Alfred Appel Jr (New York: Vintage Books, 1991), xx.

¹⁰ Bartoszyński, 146.

¹¹ Vladimir Nabokov, "Translator's Introduction", in: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, vol. 1, translated and edited by Vladimir Nabokov (New York: Pantheon Books, 1964), viii.

books) devoted to the process of translating a given work. In the relatively short history of Polish “translator’s memoirs,”¹² the following works deserve recognition: Maria Kurecka and Witold Wirpsza’s *Diabelne tarapaty* [Devilish troubles] (1970) devoted to the translation of *Doctor Faustus* by Thomas Mann; Elżbieta Tabakowska’s *O przekładzie na przykładzie* [Translation through example] (1999) and *Tłumacząc się z tłumaczenia* [Explaining translation] (2009), which document the painstaking work of translating Norman Davies’s historical books into Polish; and, most recently, Maciej Świerkocki’s 400-page-long book *Łódź Ulissesa: Siedem lat i osiemnaście godzin z Jamesem Joyce’em w Dublinie i nie tylko* [Ulysses’ Boat: Seven Years and Eighteen Hours with James Joyce in Dublin and more].

Nabokov’s translation reading of *Anna Karenina* is all the more intimate and detailed because the writer actually intended to translate Tolstoy’s masterpiece into English, alas this project was ultimately cancelled. Perhaps the best example of this kind of reading can be found in his essay devoted to *Dead Souls*, which begins with a semantic analysis of the Russian lexeme *poshlust*.¹³ In his *Anna Karenina* lecture, Nabokov pays close attention to the techniques of representation, especially Tolstoian adjectives such as “shlupayushchiye,” “shershavye,” and “tuyevo-lento-kruzhevno-tsvetnoy” (“gauzily-ribbonly-lacily-iridescent”), or cultural realities, such as Russian cuisine (“cabbage soup and groats Shchi” or “grechnevaya kasha”).¹⁴ He does not talk about bodily details a lot,¹⁵ and only in the context of a more or less comprehensive description of a given character. Indeed, I am interested in the details which are “weird,” details which are taken out of context of the whole and applied in a synecdochical manner (*pars pro toto*). Let us take a look at some of them.

||

In *Anna Karenina*’s interpretations, symbolic elements – individual objects or situations which somehow foreshadow Anna’s fate or reinforce the overall meaning of the novel – play a very

¹²The term “translator’s memoir” appears more and more often in the academic discourse on translation, as evidenced by the seminar organized in Lancaster in 2021 entitled “The Translator’s Memoir/Translation as Memoir” (<https://www.iatis.org/index.php/news/calls-for-papers/item/2357-the-translation-memoir-translation-as-memoir-9-july-2021>, date of access 30 July 2022). The translator’s memoir was defined there as “a reflexive writing practice on the personal and political intersection between identity and translation.” Importantly, it differs from the reflection on the nature of translation in general, which has a much longer tradition. It was discussed in Poland in the anthology *Pisarze polscy o sztuce przekładu* [Polish writers on the art of translation] (the first edition came out in 1977 and was edited by Edward Balcerzan and originally discussed the texts from 1440 to 1974; the second edition came out in 2007 and was edited by Balcerzan and Ewa Rajewska and discussed the texts from 1440 to 2005).

¹³Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 15–18. Russian: *пошлость* – a word with a complicated history and etymology, currently used in a pejorative sense: wickedness, vulgarity, triviality.

¹⁴The Polish translator of the lectures, Zbigniew Batko, with admirable and exemplary meticulousness, checked each time how a given fragment or word was translated by Iłakowiczówna, adding his comments to the text in square brackets: “[u Iłakowiczówny «ozdobione kwiatami», ale zdecydowanie chodzi tu o barwy; ZB]” [in Iłakowiczówna’s translation ‘decorated with flowers,’ but we’re definitely talking about colors here; ZB] (Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 260).

¹⁵For example, when Anna’s appearance is described: “[...] Anna was rather stout but her carriage was wonderfully graceful, her step singularly light. Her face was beautiful, fresh, and full of animation. She had curly black hair that was apt to come awry, and gray eyes glistening darkly in the shadow of thick lashes. [...] Her unpainted lips were a vivid red. She had plump arms, slender wrists and tiny hands” (Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 227).

important role. The most frequently noticed and commented on are: the train (and all related objects), a scary peasant with a curly beard, Anna's red bag, and Vronsky's mare Frou-Frou and its death during a race. Critics and scholars have often commented on how Tolstoy describes the physicality of his characters,¹⁶ but symbolic meaning was probably only found in Karenin's ears and the respective "points" of Frou-Frou (especially her head). However, I am not interested in symbolism, but in artistic tricks, especially the most famous of them – defamiliarization, and its ability to provide the reader with a new perspective. I assume that there is no need to explain the principles of defamiliarization and de-automation because they are fundamental concepts in contemporary literary studies.

Let us start with Mihail Stanislavitch Grinevitch – with his hands, especially his fingers and his nails. He is a side character, a colleague of Stiva Oblonsky, Anna Karenina's brother, who is the head of an important state institution. We meet him in one of the opening scenes of the novel and see him through the eyes of Konstantin Levin, who, having come to Moscow straight from his country estate, visits Stiva in his office:

Levin was silent, looking at the unknown faces of Oblonsky's two companions, and especially at the hand of the elegant Grinevitch, which had such long white fingers, such long yellow filbert-shaped nails, and such huge shining studs on the shirt-cuff, that apparently they absorbed all his attention, and allowed him no freedom of thought.¹⁷

Grinevitch's fingers and nails are mentioned several times, as a result of which Grinevitch turns into his yellow, long, curved fingernails, which resembles the way in which Gogol "made"¹⁸ his brilliant short story *The Nose*. The above scene is mainly intended to show us how uncomfortable Levin is in Oblonsky's office, but it also makes the reader uncomfortable. So far, the realistic narrative has prevailed, with no disturbances in the reading process, but all of a sudden, we come face to face with Grinevitch's disgusting (object) yellow fingernails. It absorbs our attention and allows us no freedom of thought just as it absorbed and arrested Levin.

In *Anna Karenina*, Levin is *the* one person who most often notices the graphic details of other people's appearance, and Tolstoy scholars see him as a *porte-parole* of the writer. These people are usually side characters and often do not fit in. Grinevitch's last name suggests his non-Russian origin, and although it is not explicitly stated in the novel, he may be a descendant of a Russified Pole, pursuing a career in the tsarist administration. During dinner with Oblonsky, Levin is struck by the sight of a French woman sitting at the restaurant cash register, who

¹⁶For example, a very interesting article by Michael Pursglove from 1973, i.e., before the era of computer stylometric tools, was devoted to the motif of the smile in *Anna Karenina*. Pursglove found that: "The smile is used in either or both these ways in Tolstoy's portrayal of no fewer than eighty-five characters, major, minor, and purely incidental. The noun *ulybka* and the verb *ulybat'sja* appear 613 times in the novel. The number of references per character ranges from seventy-eight for Anna herself to single references for characters such as Stremov, Princess Bohl, and even Levin's dog Laska." In one of the endnotes, Pursglove lists how many times a particular character smiles (be it a radiant, ironic, sly, or cold smile): Anna 78, Oblonsky 74, Kitty 68, Levin 47, Vronsky 46, Dolly 28, Karenin 10, etc. Michael Pursglove, "The Smiles of Anna Karenina", *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 43, 48.

¹⁷Tolstoy, n.p.

¹⁸Boris Eichenbaum, "The Structure of Gogol's 'The Overcoat'", trans. Beth Paul and Muriel Nesbitt, *The Russian Review* 22,4 (October 1963), 377-399.

was “all made up, it seemed, of false hair, *poudre de riz*, and *vinaigre de toilette*” [rice powder and toilet vinegar – E.K.].¹⁹ Levin is also annoyed by the nervous tic developed by his tuberculosis-stricken younger brother Nikolay (a side character, rather unpleasant, but extremely important for the ideological aspect of the novel), which manifests itself in “a nervous jerk of his head and neck,” “as if his neckband hurt him.”²⁰ Other characters also dislike some idiosyncratic aspects of other people’s physicality: Anna begins to notice her husband’s ears, but also how he snaps his fingers, his ugly hands and his high-pitched voice, which, when he was very agitated, turned squeaky. Karenin in general is made up of such idiosyncrasies; Vronsky notices that he walks funny (“Alexey Alexandrovitch’s manner of walking, with a swing of the hips and flat feet, particularly annoyed Vronsky”²¹). Often, it is the narrator who makes such observations, and in the case of *Anna Karenina* the narrator may be associated with the author. The narrator informs us, among other things, that the painter Petrov, whom Kitty met in Baden, had unusually shiny white teeth or that an Englishman, Frou-Frou’s trainer, was “walking with the uncouth gait of jockey, turning his elbows out and swaying from side to side.”²²

I must emphasize that the discussed examples are not meant to be read as ugly or, in general, naturalistic, because there are many ugly people and naturalistically described situations in *Anna Karenina*. For example, let us consider Anna’s internal monologue, which preceded her suicide. Anna rides through the streets of Moscow in a carriage, and then walks in desperation on a platform. Everything seems disgusting to her, she finds everything annoying, and she cannot help but notice how disgusting the people around her are: “some young men, ugly and impudent” hurry by; Vronsky’s servant has a “dull, animal face;” and “[a] grotesque-looking lady wearing a bustle (Anna mentally undressed the woman, and was appalled at her hideousness)” runs down the platform.²³ The descriptions of extreme existential experiences, such as Kitty’s labor or Nikolay’s death (both seen through Levin’s eyes) are long and shockingly naturalistic. Yet narrative sequences of this kind, producing a series of schematized aspects, to use Roman Ingarden’s term,²⁴ are characteristic of Tolstoy’s mimetic art and, while they influence the reader’s emotions, they do not hinder the process of reading as such. This notwithstanding, individual, incidental, mentions of peculiar details of someone’s appearance that evoke an abject reaction are examples of deautomatization, and thus essentially “defamiliarization,” insofar as they disturb the mimetic reading. How does this mechanism work?

|||

In Jacques Lacan’s eleventh seminar, known as *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, in Chapter Two, “Of the Gaze as *Objet Petit A*,” we read:

¹⁹Tolstoy, n.p.

²⁰Tolstoy, n.p.

²¹Tolstoy, n.p.

²²Tolstoy, n.p.

²³Tolstoy, n.p.

²⁴Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, trans. George G. Grabowicz (Evanston: Northwestern UP, 1973), 255-275.

What is it that attracts and satisfies us in *trompe l'oeil*? When is it that it captures our attention and delights us? At the moment when, by a mere shift of our gaze [emphasis – E.K.], we are able to realize that the representation does not move with the gaze and that it is merely *trompe l'oeil*. For it appears at that moment as something other than it seemed ...²⁵

Trompe l'oeil literally means “deceive the eye” and it is the art of optical illusion, the art of representing visual reality in such a “true” way that the viewer experiences, even if for a short moment, cognitive disorientation and believes that the representation of the object is the object. The paradox of this art/trick lies in the fact that, being the ultimate product of artistic realism, it actually transcends and thus destroys the *mimesis* effect.²⁶ This term may be used as a theoretical metaphor and thus I propose to read Tolstoy’s bodily details as literary *trompe l'oeils*. They interrupt the process of reading for a moment, and at first, we do not know why.²⁷ A closer look, a mere shift of our gaze, reveals that it is a literary trick which opens up a gap in the fictional world. What do we see through this gap? This is where Lacanian psychoanalytic language comes in handy: the scratch of Grinevitch’s long yellow fingernails is a sudden piercing experience of the Real with the epitome of the Symbolic, which is Leo Tolstoy’s epic prose.

translated by Małgorzata Olsza

²⁵Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan (London: Hogarth, 1977), 112.

²⁶Among Polish scholars, Michał Paweł Markowski was interested in the paradoxical nature of *trompe l'oeil*. In the description of one of his projects (which, unfortunately, he did not finish), he described it thus: “Mere things which had previously been inscribed in a broader significant frame and thus bestowed with many kinds of familiar meaning suddenly gained their uncanny autonomy destroying the safe contemplative distance between representation and the beholder, on which mimetological ideology is thoroughly based.” <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/michal-pawel-markowski.html>, date of access 7 August 2022.

²⁷While I describe my reading impressions, I believe that they may be intersubjective.

References

- Appel Jr., Alfred. "Introduction". In: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*. Edited with a preface, introduction and notes by Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, xvii–lxix.
- Bartoszyński, Kazimierz. "O lekturze wielokrotnej". *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 145–166.
- Eichenbaum, Boris. "The Structure of Gogol's 'The Overcoat'". Trans. Beth Paul and Muriel Nesbitt. *The Russian Review* 22,4 (October 1963), 377–399.
- Kraskowska, Ewa. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. London: Hogarth, 1977.
- Nabokov, Vladimir. "Translator's Introduction". In: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, vol. 1. Trans. and ed. Vladimir Nabokov. New York: Pantheon Books, 1964.
- . *Lectures on Russian Literature*. Edited, With an Introduction, by Edward Bowen. New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981.
- . *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Trans. Zbigniew Batko. Warsaw: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2002.
- Pursglove, Michael. "The Smiles of Anna Karenina". *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 42–48.
- Tolstoy, Leo. *Anna Karenina*, vol. I. Trans. Kazimiera Hłakowiczówna. Warsaw: Wydawnictwo MEA, 2002.
- . *Anna Karenina*. Trans. Constance Garnett. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1399/pg1399-images.html>.

KEYWORDS

bodily detail

REALISM

mimesis

ABSTRACT:

The article focuses on the presence and function of bodily details in Leo Tolstoy's *Anna Karenina*. The bodily detail is defined as a single part of the human body (e.g., the ear, the hand, the finger, the nail, the nape of the neck, the calf, a lock of hair) that is noticed by the characters in the novel and/or by the auctorial narrator. An important point of reference for the analyzes and interpretations is the style of reading proposed by Vladimir Nabokov in his lectures on literature and Kazimierz Bartoszyński's theory of rereading.

r e e a d i n g

T O L S T O Y

Nabokov

TROMPE L'OEIL

NOTE ON THE AUTHOR:

Ewa Kraskowska – born 1954, professor of literary studies. Head of the Department of 20th Century Literature, Theory of Literature and the Art of Translation at the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her main research interest are women's writing and translation studies. In 2018, she published the monograph *Tylem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach* [Backwards yet forward. Studies and sketches about the Themersons] (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań), and in 2021 she published the book *Książka Kaingba, mój dziadek* [Father Kaingba, my grandfather], in which she reconstructs the history of her family on the basis of numerous historical documents and sources. |

Uszy Karenina, paznokcie Hryniewicza

Ewa Kraskowska

ORCID: 0000-0003-4316-1675

Dwie intencje przyświecają mi w pracy nad tym artykułem. Po pierwsze, zamierzam uważnie przyjrzeć się metodzie czytelniczej Vladimira Nabokova, którą demonstrował on w swoich amerykańskich wykładach poświęconych światowej literaturze zachodniej, a literaturze rosyjskiej w szczególności, w tym *Annie Kareninie* Lwa Tołstoja. Po drugie – i ważniejsze – chcę jego metodą przeczytać (po raz nie wiem który w moim życiu) *Annę Kareninę* pod kątem obecności i funkcji detali korporalnych w tej powieści. Przez detal korporalny rozumiem tu pojedynczy fragment ludzkiej zewnętrżności cielesnej (np. ucho, dłoń, palec, paznokieć, kark, łydkę, kosmyk włosów) postrzegany przez postacie ze świata przedstawionego utworu i/lub przez auktorialnego narratora.

|

Kazimierz Bartoszyński w artykule poświęconym „lekturze wielokrotnej” wyróżnił dwa jej typy. Pierwszy ma miejsce wtedy, gdy w grę wchodzi profesjonalna analiza i interpretacja tekstu, zwana też przez badacza, za Romanem Ingardenem, „naukową rekonstrukcją dzieła”: „Lektury powtarzane – pisze Bartoszyński – spełniać tu mogą funkcję weryfikacji hipotez powziętych przy lekturze pierwszej [...]”. Typ drugi, „literacka lektura ponawiana”, to czyta-

nie „o charakterze estetyczno-konkretyzacyjnym” i ono właśnie jest głównym tematem jego artykułu¹. Nie wchodząc w szczegóły rozważań polskiego teoretyka – bardzo skądinąd interesujące i dające do myślenia, a osadzone na gruncie fenomenologii i *reader-response theory* – stwierdzę jedynie, iż moja najświeższa lektura *Anny Kareniny* sytuuje się na pograniczu typów przez niego wskazanych. Jest profesjonalna, co poświadczają również moje wcześniejsze prace literaturoznawcze o *Kareninie*², ale zarazem amatorska w najlepszym sensie tego słowa, jako że powieść Tołstoja, w polskim przekładzie Kazimiery Iłakowiczówny, szczerze miłuję i wciąż nie mogę się nią nasycić.

Za podstawową właściwość lektury ponawianej uznaje Bartoszyński „[...] inny niż w lekturze pierwszej sposób usytuowania każdego odczytywanego fragmentu w całości tekstu”, co przynosi „możliwość wykrywania w tekście rzeczy pierwotnie niezauważalnych”³. Moich tytułowych „uszu Karenina” nie sposób przeoczyć nawet w lekturze pierwotnej, albowiem chwila, kiedy Anna po raz pierwszy w życiu, po ośmiu latach małżeństwa, zwraca na nie uwagę, należy do tych powieściowych epizodów, które dokonują rewolty w biegu fabuły. Przypomnijmy: Anna wraca pociągiem z Moskwy do Petersburga po tym, jak w życiu jej po raz pierwszy pojawił się Aleksy Wroński i zakłócił swym wyznaniem miłości dotychczasowy spokój jej duszy oraz małżeństwa.

W Petersburgu, skoro tylko pociąg stanął, pierwszą osobą, którą Anna dostrzegła, był mąż. „Ach, mój Boże, skąd mu się wzięły takie uszy!” – pomyślała patrząc na sztywną, imponującą postać męża, a zwłaszcza na rażące ją nagle małżowiny uszne, podpierające rondo okrągłego kapelusza⁴.

Umysł Anny wykonuje w tym momencie „coś w rodzaju mentalnego salta”, jak obrazowo określił to Vladimir Nabokov⁵, a co jest niczym innym, jak arystotelesowskim rozpoznaniem, czyli przejściem bohatera (charakteru) ze stanu niewiedzy do stanu wiedzy. W klasycznie skonstruowanej fabule tragicznej po takim rozpoznaniu musi nastąpić perypetia, czyli zmiana losu głównej postaci – i tak się faktycznie w arcydziele powieściowym Lwa Tołstoja dzieje⁶. Ale nie przebieg fabuły, nie warstwa ideologiczna utworu i nawet nie zaawansowany nowoczesny psychologizm w sposobach postaciowania decydują, według Nabokova, o pięknie prozy powieściowej i jednocześnie o pięknie jej lektury. Decyduje o tym smak i bogactwo „niesamowitych detali, które podnoszą całą rzecz na poziom wielkiego epickiego poematu”⁷ – jak napisał w opublikowanym w roku 1944 eseju o *Martwych duszach* Mikołaja Gogola. A w wykładzie tołstojowskim podsumował rzecz jeszcze dobitniej: „Prawdziwa funkcja literatury tkwi w słowie,

¹ Kazimierz Bartoszyński, „O lekturze wielokrotnej”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 146.

² Ewa Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), 89, 92–93, 98–101, 115–128, 143–144.

³ Bartoszyński, 150–151.

⁴ Lew Tołstoj, *Anna Karenina*, t. I, tłum. Kazimiera Iłakowiczówna (Warszawa: Wydawnictwo MEA, 2002), 153.

⁵ Vladimir Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, tłum. Zbigniew Batko (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2002), 90. W oryginale „mental sommersault”; Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, red. i wstęp Edward Bowen (New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981), 58. Określenie to nie pojawia się w rozdziale poświęconym Tołstojowi, tylko w eseju o *Martwych duszach* Gogola, i dotyczy reakcji czytelnika, a nie postaci literackiej.

⁶ Obszerną interpretację tego epizodu zawarłam w studium *Powieść o socjocie a stereotypy* (Kraskowska, 92–95).

⁷ Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 39–40. W oryginale: „gusto and wealth of weird detail which lift the whole thing to the level of tremendous epic poem”; Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, 16.

frazie, opisie, nie w ideach”⁸. Autora *Lolity* nie interesuje Barthes’owski „stopień zero pisania”, językowa czy malarska naturalizacja świata przedstawionego, z którą zazwyczaj utożsamia się sztukę realistyczną. Z pozoru realistyczny detal, odpowiednio usytuowany w kontekście, nadaje bowiem arcydziełom realizmu wymiar czegoś, co przekracza granice *mimesis*, czegoś właśnie „niesamowitego” (*weird*).

Własna metoda pisarska Nabokova – abstrahując od językowych osobliwości jego prozy – wiele zawdzięcza precyzyjnym opisom detali widzialnego świata. Nie wdając się w ilustrowanie tego przykładami z konkretnych utworów – głównym tematem mego artykułu ma być wszak powieść Tołstoja – zacytuję słowa ze wstępu do *The Annotated Lolita* autorstwa Alfreda Appela Jr., który opracował także ponad dziewięćset przypisów zamieszczonych w tym wydaniu powieści:

[...] pojmowanie „rzeczywistości” – wyraz ten według Nabokova zawsze musi być opatrzony cudzym słowem – jest przede wszystkim cudem widzenia (*vision*), a nasza egzystencja to ciąg prób odszyfrowywania „obrazów” dostrzeganych w owych „mgnieniach prześwitów” [...] zarówno pierwsza, jak i kolejne lektury powieści Nabokova są grą w percepcję (*game of perception*)⁹.

Appel zauważa również, że odbiór tak pojmowanego realizmu literackiego przypomina obcowanie z *trompe l’oeil*, iluzjonistycznym malarstwem, w którym na pozór wszystko jest oczywiste i „żadne symbole w mrocznych głębiach się nie kryją”. Jednak oko osoby wpatrującej się w obraz dostatecznie długo i uważnie „odkrywa w końcu rzeczy zupełnie nieoczekiwane”. Zapamiętajmy te uderzająco trafne rozpoznania, gdyż do nich właśnie przyjdzie nam się odwołać we wnioskach końcowych.

W swoich „czynnościach odbiorczych”¹⁰ Nabokov natomiast zachowuje się nie tylko jak interpretator utworu, ale także niczym jego potencjalny tłumacz. Swój stosunek do sztuki translatorskiej najpełniej twórca ten wyraził w monumentalnym i kontrowersyjnym projekcie, jakim był opublikowany w czterech kilkusetstronicowych tomach angielski przekład *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina, w którym znakomitą większość zawartości stanowią parateksty tłumacza. Przedmowa do tomu pierwszego jest manifestem przekładowego „literalizmu”, czyli takiego tłumaczenia, które na tyle, na ile pozwalają na to „skojarzeniowe i składniowe” (*associative and syntactical*) właściwości języka docelowego, ściśle oddaje „kontekstualne znaczenie oryginału” (*exact contextual meaning of the original*)¹¹. Sposób czytania utworu (tekstu źródłowego), który chciałabym tu nazwać „lekturą translatorską”, nie ma sobie równych pod względem uważności; każde słowo, każda fraza są oglądane niczym pod mikroskopem, a jednocześnie między odbiorcą i tekstem rodzi się wyjątkowa więź o charakterze niemal intymnym. Jest to doświadczenie tak intensywne, że potrafi sprowokować tłumacza bądź tłumaczkę do podzielenia się nim w formie pisarskiej, stąd coraz częstsze w naszej komunika-

⁸ Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 222.

⁹ Alfred Appel Jr., „Introduction”, w: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*, red. i wstęp Alfred Appel Jr (New York: Vintage Books, 1991), xx. Tłum. własne – E.K.

¹⁰ Bartoszyński, 146.

¹¹ Vladimir Nabokov, „Translator’s Introduction”, w: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, t. 1, tłum. i oprac. Vladimir Nabokov (New York: Pantheon Books, 1964), viii.

cji literackiej i paraliterackiej teksty (pojedyncze eseje, ale i całe książki) poświęcone pracy przekładowej nad konkretnym dziełem. W stosunkowo niedługiej pod tym względem historii polskich „memuarów tłumaczy”¹² na uwagę zasługują zwłaszcza wydane w roku 1970 *Diabelne tarapaty* Marii Kureckiej i Witolda Wirpisy poświęcone tłumaczeniu *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, książki Elżbiety Tabakowskiej *O przekładzie na przykładzie* (1999) i *Tłumacząc się z tłumaczenia* (2009), dokumentujące głównie mrówczą pracę autorki nad spolszczaniem opasłych książek historycznych Normana Daviesa, oraz najnowsza, czterystustronicowa *Łódź Ulissesa* Macieja Świerkockiego (2021) z podtytułem *Siedem lat i osiemnaście godzin z Jamesem Joyce’em w Dublinie i nie tylko*.

Translatorska lektura *Anny Kareniny* w przypadku Nabokova jest tym bardziej intymna i szczegółowa, że pisarz istotnie zamierzał przetłumaczyć arcydzieło Tołstoja na angielski, jednak projekt ów ostatecznie nie został zrealizowany. Bodaj najlepszy przykład tego rodzaju lektury znajdziemy w eseju o *Martwych duszach*, który zaczyna się od semantycznej analizy rosyjskiego leksemu *poszłost*¹³. W wykładzie o *Annie Kareninie* stosowną egzemplifikację stanowią notatki poświęcone technice obrazowania, zwłaszcza Tołstojowskim epitetom w rodzaju *szlupajuszczije i szerszawyje czy tiuliewo-liento-krużewno-cwietaja*¹⁴ bądź kulturowym realiom na przykład kulinarnym, jak *szczy lub griczniewaja kasza*. O naszych detalach korporalnych jest tu wszakże mowa sporadycznie¹⁵, a i to tylko w kontekście mniej lub bardziej całościowej charakterystyki zewnętrznej danej postaci. Mnie natomiast interesują detale jakby wyjęte z całości, zastosowane synekdochicznie (*pars pro toto*) i przez to nasycone ową niesamowitością i dziwnością, o której była mowa wcześniej. Przyjrzyjmy się kilku z nich.

||

W interpretacjach *Anny Kareniny* dużą rolę odgrywają elementy symboliczne – pojedyncze rekwizyty lub sytuacje, które w jakiś sposób prefigurują los tytułowej bohaterki lub konotują ogólną wymowę dzieła. Do najczęściej zauważanych i komentowanych należą: pociąg

¹²Termin *translator’s memoir* coraz częściej pojawia się w akademickim dyskursie o przekładzie, o czym świadczyć może choćby zorganizowane w roku 2021 w Lancaster seminarium pt. „The Translator’s Memoir/Translation as Memoir” (<https://www.iatis.org/index.php/news/calls-for-papers/item/2357-the-translation-memoir-translation-as-memoir-9-july-2021>, dostęp 30.07.2022). Wspomniany termin został tu zdefiniowany jako „praktyka pisarska, której tematem jest krzyżowanie się (*intersection*) przekładu i tożsamości w wymiarze osobistym i politycznym” (tłum. własne – E.K.). Nie należy tego zjawiska utożsamiać z pisarską refleksją o naturze przekładu w ogóle, która posiada znacznie dłuższą tradycję, na gruncie polskim zarysowaną dzięki dwóm wydaniom antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* (wyd. pierwsze z roku 1977 pod redakcją Edwarda Balcerzana obejmuje lata 1440–1974, wydanie drugie z roku 2007 pod redakcją Balcerzana i Ewy Rajewskiej doprowadza antologię do roku 2005).

¹³Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 39–42. Ros. *пошлость* – słowo o skomplikowanej historii i etymologii, obecnie używane w znaczeniu pejoratywnym: nikczemność, prostactwo, wulgarność, trywialność.

¹⁴Polski tłumacz wykładów, Zbigniew Batko, z godną podziwu i naśladowania skrupulatnością za każdym razem sprawdził, jak dany fragment czy wyraz został potraktowany w przekładzie Iłłakowiczówny, umieszczając swoje komentarze w kwadratowych nawiasach w tekście głównym: „[Iłłakowiczówna, niestety, opuściła te «szorstkie»; ZB]”; „[u Iłłakowiczówny «ozdobione kwiatami», ale zdecydowanie chodzi tu o barwy; ZB]” (Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 260).

¹⁵Np. o powierzchowności Anny: „[...] była kobietą dość solidnej budowy, odznaczała się wyjątkowo zgrabną figurą i lekkim chodem. Miała piękną, ożywioną twarz, czarne, kędzierzawe, nieco niesforne włosy i szare, błyszczące oczy ocienione niezwykle gęstymi rzęsami. [...] Usta (nieumalowane) miała intensywnie czerwone, ramiona krągłe, przeguby szczupłe, dłonie drobne” (Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, 293).

(i wszystkie obiekty związane z koleją), straszny i grubo okutany chłop ze zjezoną brodą, czerwona torebka Anny oraz kłacz Wrońskiego o imieniu Frou-Frou i jej śmierć podczas wyścigów konnych. Krytycy i badacze nieraz wypowiadali się już o opisach zewnętrznych wyglądków Tołstojowskich bohaterów i bohatererek¹⁶, ale znaczenie symboliczne przypisywano bodaj tylko uszom Karenina i poszczególnym częściom ciała (zwłaszcza ła) Frou-Frou. Mnie jednak nie interesuje symbolika, lecz chwyt artystyczne, a zwłaszcza najślynniejszy z nich – chwyt udziwnienia i wywoływany przezeń efekt dezautomatyzacji odbioru. Zakładam, że nie ma potrzeby wyjaśniania, czym one są, gdyż wiedza o nich należy do podstawowego wyposażenia teoretycznego każdego współczesnego literaturoznawcy.

Zacznijmy więc od Michała Stanisławowicza Hryniewicza – od jego dłoni, a konkretnie palców i paznokci. Jest to postać epizodyczna, kolega Stiwy Obłóńskiego, brata Anny Kareniny, zatrudniony w wysokim urzędzie państwowym, którym ten kieruje. Poznajemy go w jednej z początkowych scen powieści i widzimy oczyma Konstantego Lewina, który przybywszy do Moskwy prosto ze swojej wiejskiej posiadłości, odwiedza Stiwę w jego urzędowym gabinecie.

Lewin milczał spoglądając na nieznanome sobie twarze kolegów Stiepana Arkadjicza, a zwłaszcza na ręce eleganckiego Hryniewicza, który miał tak długie białe palce, tak długie żółte zagięte na końcu paznokcie i tak olbrzymie błyszczące spinki u koszuli, że ręce te pochłaniały całą uwagę Lewina i krępowały swobodę jego myśli¹⁷.

O palcach i paznokciach Hryniewicza wspomina się w powieści parokrotnie, wskutek czego Hryniewicz jakby s t a j e s i ę swoim żółtym, długim, zakrzywionym paznokciem, co przypomina sposób, w jaki Gogol „zrobił”¹⁸ swoje genialne opowiadanie *Nos*. Przytoczona scena ma nam głównie ukazać dyskomfort, jaki Lewin odczuwa w oficjalnym urzędowym otoczeniu Obłóńskiego, ale przy okazji wywołuje też dyskomfort lekturowy. Do tej pory bowiem realistyczna narracja toczyła się w miarę gładko, nie powodując zakłóceń w czytaniu, lecz znienacka oto „zahacza” nas wstrętny – abiektalny? – szponiasty paznokieć Hryniewicza, pochłania naszą uwagę i krępuje swobodę myśli zupełnie tak samo, jak pochłonał i skrępował Lewina.

Lewin jest tym bohaterem *Anny Kareniny*, którego wzrok najczęściej wychwytuje rażące szczegóły powierzchowności różnych postaci, a przecież „tołstologia” powszechnie uznaje go za *porte-parole* samego autora. Zazwyczaj są to postacie mniej lub bardziej poboczne i często noszą znamiona obcości. *Otczestwo* Hryniewicza sugeruje jego nierosyjskie pochodzenie i choć

¹⁶Np. bardzo ciekawy artykuł Michaela Pursglove’a z roku 1973, a więc jeszcze sprzed ery komputerowych narzędzi stylometrycznych, został poświęcony motywowi uśmiechu w *Annie Kareninie* i przedstawia m.in. taką oto statystykę: „Uśmiech występuje [...] u Tołstoja w charakterystyce aż osiemdziesięciu pięciu postaci, zarówno głównych, jak i drugoplanowych czy zupełnie epizodycznych. Rzeczownik *ułybka* i czasownik *ułybat sja* pojawiają się w całej powieści w sumie 613 razy. Liczba wzmianek [o uśmiechu] w odniesieniu do poszczególnych osób waha się od siedemdziesięciu ośmiu w przypadku Anny do jednej w przypadku takich postaci, jak Striemow, księżna Bohl czy nawet suka Lewina o imieniu Łaska”. W jednym z przypisów autor artykułu podaje, ile różnego rodzaju uśmiechów (promiennych, ironicznych, chytrych, zimnych itp.) przypada na konkretną osobę: Anna 78, Obłóński 74, Kitty 68, Lewin 47, Wroński 46, Dolly 28, Karenin 10 itd. Michael Pursglove, „The Smiles of Anna Karenina”, *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 43, 48.

¹⁷Tołstoj, 26.

¹⁸Borys Eichenbaum, „Jak zrobiony jest «Płaszcz» Gogola, tłum. Małgorzata Czerwińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Marta Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970).

nie jest to nigdzie powiedziane wprost, może on być potomkiem zruszczonego Polaka robiącym karierę w strukturach carskiej administracji. W trakcie obiadu z Obłóńskim Lewina razi widok siedzącej przy restauracyjnej kasie Francuzki, która „zdawała się cała złożona z cudzych włosów, *poudre de rizi i vinaigre de toilette* [pudru ryżowego i octu toaletowego – E.K.]”¹⁹. Bohater jest też wyczulony na nerwowy tik swojego chorego na gruźlicę młodszego brata Mikołaja – postaci drugoplanowej, w zasadzie antypatycznej, ale niezmiernie ważnej dla ideowej warstwy powieści – który objawia się kurczowym ruchem głowy i szyi, „jak gdyby krawat go uwierał”²⁰. Odruchy niechęci na widok czyjejś fizycznej idiosynkrazji odczuwają też inni protagoniści – Annę zaczynają razić u jej męża już nie tylko uszy, ale również nawyk trzaskania palcami brzydkich dłoni i wysoki głos, który w chwilach napięcia przechodzi wręcz w piskliwy. Karenin w ogóle składa się jakby z samych takich idiosynkrazji; Wrońskiemu rzuca się w oczy jego dziwny chód („idąc poruszał nie tylko niezgrabnymi nogami, ale i całą miednicą”²¹). Często pośrednikiem w przekazywaniu negatywnych wrażeń tego rodzaju jest po prostu narrator, którego w przypadku *Anny Kareniny* można bez większego nadużycia traktować jako instancję odautorską. To od niego dowiadujemy się między innymi o dziwnie błyszczących białych zębach malarza Pietrowa, poznanego przez Kitty w trakcie jej pobytu u wód, czy o fantastycznym kroku Anglika, trenera Frou-Frou, który „[...] wiosłując łokciami poszedł naprzód swym jakby porozkręcany w spojeniach krokiem”²².

Trzeba przy tym doprecyzować, że w omawianych przykładach nie chodzi o brzydotę i naturalizm w ogóle, gdyż brzydkich ludzi i naturalistycznie przedstawionych sytuacji jest w *Annie Kareninie* wiele. Dość przypomnieć monolog wewnętrzny tytułowej bohaterki poprzedzający jej samobójczą śmierć, kiedy to Anna przemierza w powozie ulice Moskwy, a następnie chodzi w desperacji po dworcowym peronie. Wszystko wydaje jej się obrzydliwe, wszystko ją mierzi, a w mijanych ludziach postrzega niemal wyłącznie ohydę: oto mijają ją „jacyś młodzi, arogancy mężczyźni o szkaradnej powierzchowności”, służący Wrońskiego ma „tępą, zwierzęcą twarz”, a obok wagonu przebiega „potwornie brzydka pani z tiurniurą”²³. Opisy skrajnych doświadczeń egzystencjalnych, takich jak odbywany przez Kitty poród oraz agonie Mikołaja (oba ukazywane z perspektywy Lewina), zajmują wiele stron i są wstrząsająco naturalistyczne. Jednak tego rodzaju sekwencje narracyjne, wytwarzające kontinuum wyglądown uschematyzowanych [*schematized aspects*] – by sięgnąć do terminologii Romana Ingardena²⁴ – stanowią klasyczny element Tołstojowskiej sztuki mimetycznej i w trakcie czytania wzmagają wprawdzie natężenie emocji odbiorczych, ale nie wytrącają z płynnej lektury. Tymczasem pojedyncze, wtrącane jakby mimochodem wzmianki o osobliwym i budzącym reakcję abiektalną szczególnie czyjegoś wyglądu pełnią właśnie funkcję dezautomatyzacyjną i dlatego zaliczam je do udziwnień zakłócających mimetyczny odbiór powieści. Jak można wyjaśnić ten mechanizm?

¹⁹Tołstoj, 45.

²⁰Tołstoj, 110.

²¹Tołstoj, 134.

²²Tołstoj, 226.

²³Tołstoj, 405, 406.

²⁴Roman Ingarden, „Z teorii dzieła literackiego”, w: *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1967), 7–26.

|||

W jedenastym seminarium Jacques'a Lacana, znanym jako *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, w rozdziale drugim zatytułowanym *Spojrzenie jako obiekt małe a* pojawia się kwestia następująca:

Co jest takiego w *trompe l'oeil*, że przyciąga nas ono i wywołuje uczucie zadowolenia? W jakich okolicznościach przykuwa naszą uwagę i zachwyca? Dzieje się tak wtedy, gdy dzięki zwykłemu przesunięciu spojrzenia [podkr. E.K.] jesteśmy w stanie uświadomić sobie, że dane przedstawienie (*representation*) nie porusza się wraz z nim i że jest jedynie sztuczką dla oka. W takiej chwili pojawia się ono bowiem jako coś innego, niż się uprzednio wydawało...²⁵

Trompe l'oeil dosłownie znaczy „okłamywanie oka” i jest sztuką iluzji optycznej, tak „wiernego” przedstawiania rzeczywistości wizualnej, by oglądający doznał – choć na krótką chwilę – poznawczej dezorientacji i wziął to, co jest reprezentacją przedmiotu, za sam przedmiot. Paradoks tej sztuki tkwi w tym, że będąc krańcowym wytworem realizmu artystycznego, w istocie realizm ten przekracza i tym samym niweczy efekt *mimesis*²⁶. Używając tego terminu jako metafory teoretycznej, proponuję traktować opisane wyżej Tołstojowskie detale korporealne jako literackie *trompe l'oeils*. Na moment zakłócają one płynność lektury i w pierwszej chwili nie wiemy, dlaczego tak się dzieje²⁷. Bliższe przypatrzenie się zjawisku – „przesunięcie spojrzenia” – pozwala zrozumieć, że mamy tu do czynienia z literacką sztuczką, dzięki której w fikcyjnym świecie przedstawionym otwiera się szczelina. Co takiego przeziera w tej szczelinie? Tu z pomocą przychodzi język Lacanowskiej psychoanalizy: drapnięcie poźółkłych paznokci Hryniewicza jest nagłym, przesywającym nas w czasie lektury doświadczeniem Realnego w obcowaniu z *epitome* Symbolicznego, jakim jest epicka proza Lwa Tołstoja.

²⁵Tłum. własne – E.K. Za angielskim przekładem tekstu: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. Alan Sheridan (London: Hogarth, 1977), 112.

²⁶Na gruncie polskim paradoksalną naturą *trompe l'oeil* interesował się Michał Paweł Markowski. W opisie jednego ze swoich (niezrealizowanych) projektów zaproponował on następujące rozumienie owego fenomenu: „Zwykle rzeczy, wpisane wcześniej w szersze ramy znaczeniowe i dzięki temu obdarzone wielorakim, swojskim sensem, nagle zyskują niesamowitą autonomię, burząc ów bezpieczny kontemplacyjny dystans między reprezentacją a patrzącym, będący fundamentem ideologii mimetologicznej” (tłum. z ang. E.K.), <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/michal-pawel-markowski.html>, dostęp 7.08.2022.

²⁷Relacjonuję tu wprawdzie własne wrażenia czytelnicze, ale czynię to z przekonaniem, że mogą one mieć charakter intersubiektywny.

Bibliografia

- Appel Jr., Alfred. „Introduction”. W: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*, red. i wstęp Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, xvii–lxix.
- Bartoszyński, Kazimierz. „O lekturze wielokrotnej”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1990): 145–166.
- Eichenbaum, Borys. „Jak zrobiony jest «Płaszcz» Gogola”. Tłum. Małgorzata Czermińska. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Marta Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Kraskowska, Ewa. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Tłum. Alan Sheridan. London: Hogarth, 1977.
- Nabokov, Vladimir. „Translator’s Introduction”. W: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, t. 1. tłum. i oprac. Vladimir Nabokov. New York: Pantheon Books, 1964.
- – –. *Lectures on Russian Literature*. Red. i wstęp Edward Bowen. New York: Harvest Books/Harcourt, Brace and Company, 1981.
- – –. *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Tłum. Zbigniew Batko. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2002.
- Pursglove, Michael. „The Smiles of Anna Karenina”. *The Slavic and East European Journal* 1 (1973): 42–48.
- Tołstoj, Lew. *Anna Karenina*, t. I. Tłum. Kazimiera Iłakowiczówna. Warszawa: Wydawnictwo MEA, 2002.

SŁOWA KLUCZOWE:

detal korporalny

REALIZM

mimesis

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy obecności i funkcji detali korporalnych w *Annie Kareninie* Lwa Tołstoja. Przez detal korporalny rozumie się tu pojedynczy fragment ludzkiej zewnętrznosci cielesnej (np. ucho, dłoń, palec, paznokieć, kark, łydkę, kosmyk włosów) postrzegany przez postacie ze świata przedstawionego utworu i/lub przez auktorialnego narratora. Istotnym punktem odniesienia dla analiz i interpretacji przeprowadzonych w artykule jest styl lektury proponowany przez Vladimira Nabokova w jego akademickich wykładach o literaturze oraz przedstawiona przez Kazimierza Bartoszyńskiego teoria lektury wielokrotnej.

lektura wielokrotna

TOŁSTOJ

Nabokov

TROMPE L'OEIL

NOTA O AUTORCE:

Ewa Kraskowska – ur. 1954, profesorka literaturoznawstwa. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne obszary zainteresowań badawczych to pisarstwo kobiet oraz studia nad przekładem. W roku 2018 wydała monografię *Tyłem, ale naprzód. Studia i szkice o Themersonach* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań), a w roku 2021 opublikowała książkę *Książka Kaingba, mój dziadek*, w której na podstawie licznych dokumentów i źródeł rekonstruuje historię swojej rodziny.