

Romantyczny świat iluzji w twórczości E.T.A. Hoffmanna

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ*

Wprowadzenie

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, jeden z prekursorów europejskiej literatury fantastycznej, nadal uważany jest za mistrza tajemniczych narracji. W swoich dziełach celowo dekonstruuje on uporządkowane struktury narracyjne tworząc nowe formy ekspresji tak, aby wygenerować między tekstem a czytelnikiem harmonijny związek oparty na wzajemnym doświadczaniu iluzji. W ten sposób odbiorcę od początku konfrontuje się z niesamowitymi przeżyciami protagonistów utworów pisarza, który świadomie nie pomaga w odszyfrowaniu, często zagmatwanej, fabuły.

W utworach Hoffmanna pojawiają się po raz pierwszy elementy niesamowitości (*das Unheimliche*) pochodzące z głębi duszy, z ludzkiej podświadomości. Stąd też zamiarem pisarza jest opisanie owej chorej duszy, pewnych patologii w szerokim sensie ich rozumienia. Odnaleźć tu można wiele alternatywnych stanów ludzkiego rozumu, takich jak sen, marzenia, hipnozę lub szaleństwo. Hoffmann z pewnością nie jest pierwszym autorem, który zajmował się znaczeniem snów i roli ludzkiej podświadomości, ale to właśnie on jest prekursorem literatury opisującej psychogeny symbolizm i niezredukowanej jedynie do psychoanalizy. Autorka niniejszego rozdziału stawia sobie za cel przedstawienie i zinterpretowanie romantycznych obrazów fenomenu obcości (*das Fremde*)

* Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej | kontakt: beata.kolodziejczyk-mroz@up.krakow.pl

w twórczości niemieckiego pisarza, polegającego na permanentnym wnikanii elementów niesamowitości do świata przedstawionego. Analiza literacka oparta będzie na dwóch nowelach: najbardziej znanym w Polsce utworze Hoffmanna *Piaskun* (1817), jak i również mniej popularnej u nas noweli kryminalnej *Panna de Scudéry* (1819-1821)¹.

Dualizm świata przedstawionego w noweli *Piaskun*

– groza czarnej magii czy triumf rozsądku?

Jednym z najbardziej znanych utworów Hoffmanna jest nowela *Piaskun*, utrzymana w stylistyce baśni czarnego romantyzmu. Utwór ukazał się anonimowo w Berlinie w 1817 roku i był dziełem otwierającym zbiór *Opowieści nocne*. Jest to jedna z najważniejszych prac pisarza, dająca czytelnikowi wiele możliwości interpretacji. Nowela przedstawia historię protagonisty Nataniela, kroczącego między halucynacjami a rzeczywistością. Całe życie zmaga się ze wspomnieniem traumatycznego epizodu z dzieciństwa skupionego wokół postaci tajemniczego Piaskuna, którego liczne wcielenia – tak pozytywne, jak i negatywne – Nataniel napotyka jako mały chłopiec, a potem dorosły mężczyzna. Zgodnie z postulatami romantycznej ironii do końca utworu pozostaje niejasne, czy doświadczenia protagonisty były prawdziwe, czy też tylko śniły się one młodemu Natanielowi. W samym tekście pozostaje to kwestią otwartą, ponieważ z jednej strony pojawia się przekonanie głównego bohatera, że ciemne moce mają nad nim kontrolę, z drugiej zaś istnieje postulat ukochanej Klary, mówiący, że jest to tylko kwestia jego wybujałej wyobraźni. Natanielowi nie udaje się znieść traumatycznych (wymagających czy też nie) doświadczeń rzeczywistości i odnaleźć szczęścia osobistego. Trauma owa jest związana z postacią tajemniczego Piaskuna, który pojawia się w bajce opowiedzianej Natanielowi przez nianię:

— Piaskun? — rzekła. — Nie wiesz jeszcze, co to za jeden? To taki niegodziwiec, który przychodzi na zawołanie, kiedy dzieci spać iść nie chcą, i rzuca im garściami piasek w oczy, aż im z orbit wychodzą; wtedy je pakuje do worka i zanosi na Księżyc swoim dzieciom do zjedzenia. Te zaś nie wyłazą nigdy z gniazda i mają jak sowy ogromne dzioby zakrzywione, którymi łapczywie zjadają oczy, powydzierane nieposłusznym dzieciom (HOFFMANN 1999: 100).

Nataniel z postacią Piaskuna utożsamia tajemniczego adwokata Coppeliusa, który przeprowadza z jego ojcem eksperymenty alchemiczne. Nie mogąc poskromić dziecięcej

¹ Nowela *Panna de Scudéry* należy do zbioru dzieł opublikowanych w czterech tomach w latach 1819-1821 w Berlinie pod nazwą *Bracia Serafionscy*.

ciekawości, chłopiec zakrada się do pomieszczenia, w którym jego rodzic i jego towarzysz uprawiają czarną magię. Po tym, jak zostaje przez nich odkryty, Coppelius krzyczy:

— Oczu! Oczu! – wołał ciągle Coppelius głosem zarazem głuchym i grzmiącym. [...] — Ach! Mamy teraz oczy, śliczną parę dziecięcych oczu! — mruknął do siebie, biorąc w palce rozżarzone węgle, z zamiarem przytknięcia mi ich do oczu (HOFFMANN 1999: 102-103).

Kiedy podczas jednego z takich alchemicznych eksperymentów ginie ojciec chłopca, Coppelius znika bez śladu. Natanielowi w ciągu następnych lat udaje się odzyskać równowagę psychiczną, jednakże jako dorosły człowiek zostaje ponownie skonfrontowany z traumą z lat dziecięcych – jest bowiem przekonany, że w postaci optyka Giuseppe Coppoli spotyka znienawidzonego Coppeliusa. Także w wypadku tego bohatera imię oraz wykonywany zawód wzbudzają u czytelnika niepokój oraz pytanie, czy obawy Nataniela są uzasadnione.

Również rozsądna Klara, która ze wstrętem odpycha cały fantastyczny mistycyzm, nie jest w stanie zrozumieć nawet swojego narzeczonego Nataniela, gdyż zakłada możliwość istnienia demona wyłącznie w jego wyobraźni. Dlatego stwierdza on, że Klara jest istotą zimną i nieczułą, a jej dusza i serce są zamknięte dla głębokich tajemnic.

Niezrozumienie przez Klarę skutkuje poszukiwaniem substytutu kobiety, którą może obdarzyć uczuciem. Ową wymarzoną relacją staje się nieszczęśliwa i bezkrytyczna miłość, jaką Nataniel darzy Olimpię, córkę profesora Spalanzanego. Wzbudza ona szczególny zachwyt młodzieńca, kiedy obserwuje ją przez lornetkę, kupioną od optyka Coppoli:

Olimpia siedziała jak zwykle, z rękoma założonymi na stoliku. Teraz mógł dopiero przyjrzeć się jej cudownie pięknej twarzy. Tylko oczy wydawały się dziwnie nieruchome i martwe. Jednak w miarę, jak się jej przypatrywał, wyraźnie budziły się w nich wilgotne jakieś blaski, jakby promienie wstającego księżyca. Powiedziałbyś, że zdolność widzenia rodziła się dopiero w tej postaci. Stopniowo oczy jej ożywiały się coraz mocniej. Nataniel stał jakby przykuty do okna, nie umiając oderwać wzroku od widoku bosko pięknej Olimpii (HOFFMANN 1999: 117).

W przywołanej scenie nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że Olimpia jest w rzeczywistości mechaniczną, drewnianą lalką, która ożywa dzięki spojrzeniu Nataniela. Jest to jednakże możliwe tylko wtedy, gdy wielbiciel patrzy na nią przez lornetkę, zniekształcającą rzeczywisty obraz widoczny gołym okiem, umożliwiając spojrzenie na nią z innej perspektywy. Ogarnięty miłością do Olimpii Nataniel wydaje się być całkowicie przez nią rozumiany, i, mimo że obiekt jego uwielbienia wydaje z siebie jedynie

dźwięki „Ach, ach”, postanawia się jej oświadczyć. W kluczowej scenie epizodu o Olimpii protagonista jest jednak świadkiem kłótni profesora Spalanzanego i optyka Coppoli, w wyniku której boleśnie doświadcza prawdy o ukochanej:

Spalanzani trzymał jakąś figurę kobiecą za ramiona, Coppola za nogi, i z największą zawziętością wydzielali ją sobie, ciągnąc każdy w swoją stronę. Nataniel odrętwiał z grozy, poznawszy w tej figurze Olimpię. Oszałały z gniewu już miał się rzucić, kiedy nagle Coppola z taką siłą wydarł ją z rąk ojca, że ten zmuszony był puścić ofiarę. Jednocześnie tak silnie ciałem jej uderzył go w piersi, że profesor padł na wznak [...]. Wtedy Coppola, przerzuciwszy sobie Olimpię przez plecy, zaczął schodzić, śmiejąc się przeraźliwie; drewniane nogi figury zwisały obrzydliwie, objijając się po schodach. Nataniel stał jak skamieniały. Aż nazbyt dokładnie zobaczył trupioblada, woskową twarz Olimpii; w miejscach, gdzie były oczy, widział tylko czarne wgłębienia. Była pozbawioną życia lalką (HOFFMANN 1999: 124).

Na widok leżących na podłodze zakrwawionych oczu Olimpii, „które w niego bystro patrzyły” (HOFFMANN 1999: 124), Nataniel wpada w szal, próbując udusić profesora Spalanzanego. Po nieudanej próbie zabójstwa protagonista zostaje zabrany do zakładu dla psychicznie chorych, a Coppola, podobnie jak wcześniej Coppelius, znika bez śladu. Nataniel wraca do zdrowia, planuje poślubić dawną ukochaną Klarę i wieść szczęśliwe, normalne życie. Podczas spaceru zakochani wchodzi na wieżę miejską, by rozkoszować się pięknym widokiem miasta. Kiedy Nataniel wyciąga lornetkę chcąc spojrzeć przez nią na Klarę, wpada ponownie w obłęd, będąc przekonany, że dostrzega wśród ludzi na dole Coppeliusa i z okrzykiem „Oczy, oczy! Przecież, cudowne oczy” (HOFFMANN 1999: 128) rzuca się z wieży.

Nowela *Panna de Scudéry* –

Cardillac jako romantyczny geniusz i szalony morderca

Pochodzący ze zbioru dzieł *Bracia Serafionscy* (*Die Serapionsbrüder*), opublikowanych w czterech tomach w latach 1819-1821, utwór *Panna de Scudéry* (*Das Fräulein von Scuderi*) przedstawiany jest w literaturze przedmiotu jako pierwsza niemiecka nowela kryminalna (KAUBE 2012). Jej akcja rozgrywa się w roku 1680 w Paryżu, który jest miejscem licznych morderstw. W tajemniczych okolicznościach pchnięci sztyletem w serce giną tu bowiem mężczyźni szlacheckiego pochodzenia, a biżuteria, którą adoratorzy niosą swym ukochanym w prezencie, znika bez śladu. Dziwne wydarzenia mają również miejsce w życiu tytułowej bohaterki, siedemdziesięcioletniej pisarki, panny de Scudéry – pewien nieznany mężczyzna przynosi jej nocą szkatułkę z kosztownymi klejnotami i lis-

tem. Jest w nim wiadomość, że „Niewidzialni” (HOFFMANN 1999: 166) – najprawdopodobniej poszukiwani mordercy – dziękują pannie de Scudéry, że nie poparła mobilizacji sił paryskiej policji ścigającej owych złoczyńców. Jak się okazuje, biżuteria pochodzi od René Cardillaca, genialnego paryskiego złotnika.

Przerażenie starszej kobiety, wywołane przypuszczeniem, jakoby stała się ona powierniczką morderców, potęguje dodatkowo spotkanie młodzieńca, od którego dostała szkatułkę; przekazuje on pisarce kartkę z wiadomością, w której błaga bohaterkę o oddanie biżuterii Cardillacowi w przeciągu dwóch dni pod groźbą zagrożenia jej życia. Kobieta decyduje się jednak na wizytę u złotnika dopiero po trzech dniach, a po przybyciu na miejsce odkrywa, że został on zasztyletowany. O zamordowanie Cardillaca oskarżony zostaje jego uczeń, Olivier Brusson, ukochany Madelon, córki złotnika. Jedyną osobą, która ma – słuszne zresztą – wątpliwości co do winy Oliviera, jest tytułowa bohaterka, kierująca się w tym przypadku jednak bardziej przeczuciem niż rozsądkiem. Ostatecznie doprowadza ona do odkrycia tajemnicy okrutnych morderstw zakochanych mężczyzn, jak i dziwnych okoliczności śmierci Cardillaca.

W noweli Hoffmanna, będącej jedynie pozornie utworem jednowymiarowym, autor realizuje postulat dwudzielnosci świata przedstawionego, polegający na zestawieniu ze sobą elementów racjonalnych i fantastycznych. Przeprowadzona pod kątem hermeneutyki dualizmu analiza protagonistów utworu – panny de Scudéry oraz René Cardillaca – zakłada poddanie w wątpliwość występujących w tekście elementów racjonalnych i irracjonalnych. Konfrontacja świata codzienności ze światem niesamowitości najdobitniej przedstawiona jest w postaci utalentowanego złotnika René Cardillaca, który to, wyobcowany z życia mieszczańskiego Paryża, przez nikogo niezrozumiany, znajduje się na granicy szaleństwa, wpisując się tym samym w Hoffmannowski model genialnego artysty romantycznego. Postać złotnika od początku noweli jawi się czytelnikowi ambiwalentnie:

René Cardillac był naówczas najbieglejszym złotnikiem w Paryżu, jednym z najznamienitszych i zarazem najniezwyklejszych ludzi swego czasu. Był raczej mały niż wysoki, ale miał szerokie barki i silną, muskularną budowę ciała. Mimo przeszło pięćdziesięciu lat posiadał jeszcze siłę i zwinność młodzieńca. O sile jego, którą można by nazwać niezwykłą, świadczyły także gęste, kędzierzawe rude włosy i czerstwa, błyszcząca twarz. Gdyby cały Paryż nie znał go jako uczciwego człowieka, szczerego, bezinteresownego, zawsze gotowego spieszyc z pomocą, można by go posądzić o tajemną chytrą i złośliwość, ze względu na szczególne spojrzenia małych, głęboko osadzonych zielonkawych oczu (HOFFMANN 1999: 167).

Ten szanowany paryski złotnik nie umie rozstać się jednak ze swoimi arcydziełami, więc kiedy po wielu miesiącach przesuwania terminu nadchodzi czas ostatecznego przekazania biżuterii zamawiającemu, Cardillac zaczyna zachowywać się dziwnie, staje się mrukliwy i głęboko niezadowolony, zamyka się w swojej pracowni i nie chce z nikim rozmawiać.

Jego zachowanie czytelnik jest w stanie zrozumieć dopiero pod koniec utworu, kiedy to w rozmowie panny de Scudéry z Olivierem (okazującym się być tajemniczym mężczyzną dostarczającym pisarce klejnoty i listy), na jaw wychodzi fakt, że za morderstwami zakochanych młodzieńców stoi właśnie Cardillac. Olivier relacjonuje pannie de Scudéry przebieg swojej rozmowy ze złotnikiem po tym, jak odkrywa straszny sekret swojego pracodawcy. Cardillac opowiedział mu historię swojej matki, która – będąc w ciąży – spotkała byłego absztyfikanta:

Nim przyszedłem na świat, matka moja, będąc w ciąży, przyglądała się wraz z wielu innymi kobietami świętej uroczystości dworskiej, urządzanej w Trianon. Wtem wzrok jej padł na młodzieńca w hiszpańskim stroju, ze wspaniałym, błyszczącym łańcuchem z klejnotów na szyi. Nie mogła od niego odwrócić oczu. Całą jej istotę przeniknęło pożądanie tych błyszczących kamieni, które wydały się jej nadziemskim dobrem. Tenże młodzieniec przed wielu laty, gdy moja matka nie była jeszcze zamężna, nastawał na jej cnotę, ale ze wstrętem został odepchnięty. Matka moja poznała go, ale teraz w blasku lśniących diamentów wydał jej się istotą nadziemską, kwintesencją wszelkiej piękności. Kawaler dostrzegł pożądliwe, ogniste spojrzenia mej matki. Sądził, że teraz będzie mieć więcej szczęścia niż poprzednio. Udało mu się zbliżyć do niej, co więcej, odciągnąć ją od znajomych i zwabić w usztronne miejsce. Tam namiętnie zamknął ją w ramionach, moja matka chwyciła za piękny łańcuch, ale w tejże chwili młodzieniec zachwiał się i upadł na ziemię, pociągając ją za sobą. Nie wiadomo, co mu się stało, jaka była tego przyczyna – padł nieżywy (HOFFMANN 1999: 192).

Swoje przedziwne upodobania Cardillac próbuje więc wyjaśnić złą gwiazdą², która rozpałała w nim wtedy zbrodnicze namiętności:

Słyszałem ciągle ów tajemniczy głos, jak szydził ze mnie i wołał: „Ho, ho! umarły nosi twoje klejnoty!”. Nie wiem, jak do tego doszło, ale zacząłem z czasem bezgranicznie nienawidzić każdego człowieka, dla którego wykonałem jakąś pracę. Tak. Wówczas już w najtajniejszych głębiach serca rodziła się z wolna ta żądza mordu, która mnie samego przeraża (HOFFMANN 1999: 193)³.

² „Zła gwiazda” to tłumaczenie zwrotu użytego w noweli, *der böse Stern*; chodzi tutaj o fatum.

³ Przekład własny za: „Jene unheimliche Stimme ließ sich dennoch vernehmen und höhnte mich und rief: »Ho ho, dein Geschmeide trägt ein Toter!« – Selbst wußte ich nicht, wie es kam, daß ich einen unaussprechlichen Haß

Automatycznie narzuca się tu pytanie, czy Cardillac, który najwyraźniej przeżył traumę już w fazie prenatalnej (DETERDING 2007: 230), jest winien wszystkich popełnianych przez siebie morderstw. Hoffmann celowo prowadzi narrację w ten sposób, aby można było usprawiedliwić straszne zbrodnie artysty działaniem złej gwiazdy, na którą nie ma on żadnego wpływu⁴.

Hoffmannowski świat iluzji romantycznej

W teorii fantastyki twórczość Hoffmanna interpretuje się w głównej mierze w oparciu o klasyczne definicje Rogera Cailloisa i Tzvetana Todorova. Caillois definiuje fantastykę jako nieznośną ingerencję pierwiastka niesamowitego w naturalny porządek rzeczy (CAILLOIS ZA FÖRSTER 1999: 105). Fabuła literatury fantastycznej dzieje się w sferze fikcji i jest wynikiem konfliktu dwóch przeciwstawnych sobie światów: naturalnego i nadprzyrodzonego. Niezwykłe wydarzenia powodują rysę, zachwianie ogólnie przyjętych reguł. Bohater odczuwa strach na myśl, że jego dotychczasowy świat, dający się w pełni zdefiniować, wymyka się spod kontroli. Wtargnięcie elementu nierealności wprowadza destrukcję, niszczy poczucie bezpieczeństwa bohatera i oswojenie z naturą.

Podobnie jak Caillois (a więc jako specyficzny gatunek literacki wynikający z konfliktu dwóch antynomicznych sfer) traktuje fantastykę również filozof i krytyk literatury Todorov. Zasadniczą różnicę definicji fantastyki w jego koncepcji stanowi jednak stosunek czytelnika (jak i bohatera utworu) do obydwu przedstawianych światów. Fantastyka jest bowiem stanem przejściowym między czystą niesamowitością a czystą cudownością i polega na wahaniu się (TODOROV 1992: 26) wobec dwóch możliwości sklasyfikowania fenomenu wzbudzającego wątpliwość. Może on być przyporządkowany do grupy zjawisk realnych, choć niesamowitych lub też nierealnych, a więc cudownych. Niesamowitość jest według Todorova charakterystyczną cechą dreszczowców, które przedstawiają wypadki wywołujące lęk, ale niebudzące wahania co do możliwości ich wystąpienia w rzeczywistości pozaliterackiej. Cudowność jest natomiast rozumiana jako przeciwieństwo niesamowitości i stanowi kategorię przynależną do gatunku baśni i *science fiction*, przedstawiających zjawiska, które nie wzbudzają żadnych wątpliwości co do swego nadnaturalnego charakteru. Kluczowa w koncepcji jest więc ciągła niepewność czytelnika

auf die warf, denen ich Schmuck gefertigt. Ja! im tiefsten Innern regte sich eine Mordlust gegen sie, vor der ich selbst erbehte (HOFFMANN 2006A: 56).

⁴ Tematyka winy Cardillaca została dokładniej omówiona w artykule: *Das Fräulein von Scuderi von E.T.A Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und Dämonischem* (Kołodziejczyk-Mróz 2012: 230-234).

wobec wymienionych wyżej możliwości zaklasyfikowania występującego w utworze zdarzenia.

Do obszernej dyskusji na temat literatury fantastycznej *sensu stricto* dołącza się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku także wybitny niemiecki literaturoznawca Hans Richard Brittnacher. Opiera się on wprawdzie na wnioskach Cailloisa i Todorova, skutecznie jednak je krytykując. Jako pomyłkę bowiem określa on stwierdzenie Cailloisa na temat baśni jako źródła pochodzenia omawianej konwencji. Według Brittnachera literatura taka w kwestii realizowanej techniki narracji, przebiegu fabuły, charakterystyki protagonistów i atmosfery utworów jest bliższa legendzie, a podobieństw estetycznych należy upatrywać raczej w horrorze niż w cudowności baśni. Uznaje on definicje Cailloisa i Todorova jako jedne z ważniejszych w dyskusji na temat literatury fantastycznej, próbując jednakże zrehabilitować fantastykę, dostrzegając w niej przede wszystkim estetykę brzydoty (BRITTNACHER 1994: 16), która równie silnie, jak wahanie czy cudowność pobudza wyobraźnię czytelnika. Zarzuca on tym samym francuskim teoretykom, że w definicjach nie uwzględnili elementów strachu, bezwstydu, brzydoty rozumianej jako coś złego, zepsutego i chorobliwego. Tym samym podejście Brittnachera do fantastyki wydaje się być dziś jak najbardziej pełne i aktualne, jeżeli chodzi o zastosowanie klucza interpretacyjnego dzieł Hoffmanna.

Świat Hoffmanna jest bez wątpienia dualistyczny – realnej rzeczywistości nieustannie równolegle towarzyszy fantastyczna – i wydaje się być prowadzony przez dwie antagonistyczne siły: dobra i zła. W większości dzieł autora pojawia się sugestia, że człowiek, okresowo lub stale, pada ofiarą demonicznych mocy, które ostatecznie prowadzą go do błędu, zła, grzechu⁵. Świadoma dekonstrukcja świata przedstawionego w utworach pisarza powstała w wyniku zastosowania nowych środków wyrazu artystycznego i ma na celu wytworzenie specyficznego rodzaju relacji⁶ pomiędzy tekstem a jego czytelnikiem w postrzeganiu świata. W ten sposób od początku lektury odbiorca ma ułatwiony/jasny/prosty odbiór przeżyć protagonistów, którzy są permanentnie narażeni na kontakt z Niesamowitym, które potęguje sam pisarz, nie pomagając swojemu czytelnikowi w odnalezieniu klucza interpretacyjnego dzieł.

Warto przypomnieć, że to właśnie w oparciu o nowelę *Piaskun* Zygmunt Freud zdefiniował kluczowe dla zrozumienia Hoffmannowskiej – i nie tylko – twórczości pojęcie niesamowitości: „niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym,

⁵ Inne utwory autora o tej tematyce to między innymi *Ślub*, *Złoty gamek* czy *Diable eliksiry*.

⁶ Można nazwać ją iluzją.

lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia” (FREUD 1997: 243).

Hoffmann próbuje radzić sobie na swój sposób ze zjawiskiem niesamowitości. Choć powodów dla wnিকnięcia rzeczywistości nadprzyrodzonej w realny jest mnóstwo (miłość, chęć przezwyciężenia złego losu czy chęć odnalezienia spełnienia jako artysta), autor stara się nieprzerwanie – choć dość utopijnie⁷ – o to, aby zjednoczyć oba przeciwstawne światy: sfera wyobraźni stanowi tu swoistego rodzaju schronienie skazanych na doświadczanie realnej rzeczywistości, banalnej i nudnej. Dostęp do sfery fantastycznej mają u Hoffmanna jedynie romantyczni artyści geniusze, tacy jak Nataniel i Cardillac, którzy czują się wyobcowani w codzienności mieszczańskiej. To właśnie poetycka dusza, czyniąca ich podatnymi na świat niesamowitości, powoduje również ich balansowanie na granicy szaleństwa. To rozdarci wewnętrznie indywidualiści, których życie, w mniejszym lub większym stopniu, naznaczone jest obecnością złowrogich mocy, mających nad nimi kontrolę, których doświadczają oni nie tylko jako dorośli czy dzieci (Nataniel), ale nawet już w fazie prenatalnej (Cardillac).

Podsumowanie

Analiza romantycznych obrazów obcości w twórczości E.T.A. Hoffmanna koncentrowała się w znacznej mierze na odszyfrowaniu literackiego zamiaru pisarza, w wyniku którego w świat realny konsekwentnie wnিকają elementy sfery obcości. Omówione utwory bez wątpienia są przykładami literatury fantastycznej, czy to w ujęciu klasycznym (Todorov, Caillouis), czy bardziej nowoczesnym (Brittnacher). Fantastyka, jako część składowa modelu strukturalnego w twórczości Hoffmanna, może być rozumiana jako wnিকnięcie do świata znanego i oswojonego ciemnych, groźnych i niedefiniowalnych mocy. Powstające w ten sposób swoistego rodzaju pęknięcia na powierzchni codzienności⁸ wynikają z podstawowej koncepcji pisarstwa Hoffmanna: agresywnej konfrontacji dwóch przeciwstawnych sobie rzeczywistości. Fantastyka rodzi się tu „nie w wynaturzonym i zamkniętym w sobie świecie, [...] lecz wynika z kontrastu pomiędzy tym co anormalne a zwykłe, znane i postępujące według reguł [*daß es nicht auf der Basis des Entwurfs einer völlig anders gearteten und in sich geschlossenen Welt konstituiert..., sondern aus dem*

⁷ W tym sensie, że ponieważ jest to cel nieosiągalny dla bohatera romantycznego, ponosi on klęskę bo za bardzo „tkwi” w sferze fantastyki, nie umiając egzystować w świecie realnym.

⁸ Słowo „pęknięcie” zaczerpnięte zostało z teorii Caillouisa – Riss (rysa).

Kontrast des Abnormen zum Gewohnten, Vertrauten, Regellhaften entspringt]” (SCHMITZ-EMANS 1986: 85).

Hoffmannowska fantastyka jest niczym innym jak ponownym odkrywaniem przez artystę Niesamowitości istniejącej permanentnie w zastałej rzeczywistości. Literatura przedmiotu nazywa ten proces ponownego odkrywania „otwarcie poetyckiej przestrzeni [*Öffnung des Poetischen Raums*]” (DETERDING 1991: 284), który należy rozumieć jako przezwycięzenie dualizmu⁹ świata przedstawionego na rzecz jego dwoistości: koegzystencji sfery realnej i fantastycznej. Fantastyka niemieckiego pisarza odzwierciedla wykreowany przez niego świat, w którym obowiązujący porządek nie polega na prostym rozróżnieniu między dobrem a złem. Zło u Hoffmanna jest oczywiście obecne jako zagrożenie, ale pochodzi nie z zewnątrz, lecz ze świadomości, z duszy, umysłu bohaterów utworów.

Niesamowitość rozumiana jako element groźny i obcy jawi się czytelnikowi ekscytująco i przerażająco równocześnie. I chociażby z tego powodu trudno przychodzi jednoznaczna interpretacja działań protagonistów, ponieważ przeważnie są to figury ambiwalentne: pozytywne i negatywne. Tak więc prawdziwym problemem twórczości autora nie jest dualizm przeciwstawnych sobie światów, a także postaci, ale dwoistość ich istnienia, rozumiana jako logiczne rozszerzenie pojęcia dualizmu. Opowiadanie się przez bohaterów utworów tylko za jedną sferą egzystencji (realną bądź nierealną), oznacza życie niepełne, skazane na porażkę. Dualizm opiera się bowiem na sprzeczności bycia, na kontraście pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co nierzeczywiste; dwoistość za to jest sumą tych sprzeczności. Tak więc dwoistość świata przedstawionego wykracza znacznie poza pojmowanie go jedynie w kategorii dualizmu i tylko ona według opinii E.T.A. Hoffmanna zapewnia życie w harmonii, życie spełnione (DETERDING 1991: 268).

⁹ Dualizm (*Dualismus*) zakładał istnienie dwóch przeciwstawnych światów, dwoistość (*Duplizitaet*) – ich koegzystencję, dzięki której świat realny i fantastyczny nawzajem profitują. Temat omówiony szeroko w pracach teoretycznych Deterdinga.

Źródła cytowań

- BRITTNACHER, HANS RICHARD (1994), *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- DETERDING, KLAUS (1991), *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, t. 15, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- DETERDING, KLAUS (2007), *Hoffmanns Erzählungen – eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FÖRSTER, NIKOLAUS (1999), *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FREUD, SIGMUND (1997), *Pisma psychologiczne*, t.3, przekł. Robert Reszke, Warszawa: KR.
- FREUD, SIGMUND (2016), 'Das Unheimliche', *Gutenberg.org*, online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> [dostęp: 1.II.2018].
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1999), 'Piaskun', w: *Klasyka krótkiej prozy. E.T.A. Hoffmann. Opowiadania fantastyczne*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (2006A), *Das Fräulein von Scuderi*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (2006B), *Der Sandmann*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1999), 'Panna de Scudéry', w: *Klasyka krótkiej prozy. E.T.A. Hoffmann. Opowiadania fantastyczne*, Warszawa: Prószyński i S-ka, ss. 46-61.
- KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ, BEATA (2012), 'Das Fräulein von Scuderi von E.T.A. Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und Dämonischem', *Roczniki Humanistyczne*: LX (5), ss. 230-234.
- KAUBE, JÜRGEN (2012), 'Geburt des Kriminalromans. Der Krimi um den ersten Krimi', w: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/geburt-des-kriminalromans-der-krimi-um-den-ersten-krimi-11974842.html> [dostęp: 1.II.2018].

SCHMITZ-EMANS, MONIKA (1986), 'Der durchgebrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann', w: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 32, Bamberg, ss. 75-88.

TODOROV, TZVETAN (1992), *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.