

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 Kazimierzy Iłłakowiczówny, 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 Iłłakowiczówna (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 Obłońskim 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 agonია Mikołaja (oba ukazywane z perspektywy Lewina), zajmują wiele stron i są wstrząsająco naturalistyczne. Jednak tego rodzaju sekwencje narracyjne, wytwarzające kontinuum wyglądów 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.