

*Original research paper*Received: 5.04.2023  
Accepted: 24.04.2023**KRAJOBRAZ(Y) GROZY – KONTEKSTY NIEOCZYWISTE.  
KILKA UWAG NA MARGINESIE POWIEŚCI *AMANDA*  
I *EDUARD SOPHIE MEREAU-BRENTANO***

Nina Nowara-Matusik

ORCID: 0000-0002-7088-0395

*Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska*  
*nina.nowara@us.edu.pl***Abstract****Landscape(s) of Horror – Non-Obvious Contexts.  
A Few Comments on the Sidelines of the Novel *Amanda and Eduard*  
by Sophie Mereau-Brentano**

The subject of this article is the epistolary novel *Amanda and Eduard* (1803), by the German writer of the classical-romantic period, Sophie Mereau-Brentano. The starting point for scientific inquiry is the motif of a mountain precipice/chasm appearing on the margins of the world depicted, characteristic of horror literature and in this sense incompatible with the novel's poetics, which pays homage to sentimental models. By analysing selected descriptors of novel landscapes, the author shows that the discourse of horror is closely intertwined with the figure of Amanda. In turn, the reference to the aesthetic theories of E. Burke and Friedrich Schiller allows the conclusion that novelistic horror is a necessary condition for the existence of the discourse of sublimity. This unravelling of sentimental narrative patterns leads at the same time to the poetic elevation of the main character.

**Key words:** Sophie Mereau-Brentano, horror, literature, women, romanticism**Słowa kluczowe:** Sophie Mereau-Brentano, groza, literatura, kobieta, romantyzm**Wprowadzenie**

Mimo że figuracje grozy pojawiają się w twórczości chyba najslynniejszej niemieckiej pisarki epoki romantyzmu, Bettiny von Arnim (m.in. w jej ostatniej powieści *Gespräche mit Dämonen*, gdzie zostają sprzężone z autorskim programem *Fürstenerziehung*), wciąż jeszcze mało znanych baśniach Sophie Tieck-Bernhardi oraz w powieściach konsekwentnie uznawanej za „trywialną” Benedikte Naubert, to uwaga

badaczy podejmujących problematykę grozy w niemieckojęzycznej literaturze tego okresu skupia się zasadniczo na utworach należących do „męskiego” kanonu [np. Kremer, Kilcher 2015; Kołodziejczyk-Mróz 2018]<sup>1</sup>. W tym kontekście tradycyjnie przywoływane są osiemnastowieczny *Schauerroman* oraz romantyczno-sentymentalna *Gespensstergeschichte*, gatunkowe odmiany niemieckiego nurtu literatury grozy, do której można by zaliczyć takie utwory jak *Der Geisterseher* Friedricha Schillera, *Diabli eliksiry* E.T.A. Hoffmanna czy *Jasnowłosa Eckbert* Ludwiga Tiecka<sup>2</sup>. Jak się wydaje, w ramach pewnych stałych paradygmatów interpretacyjnych, w jakich zwykło się rozpatrywać niemieckojęzyczne piśmarstwo kobiet doby klasycyzmu-romantycznej (należą do nich m.in. motyw miłości, kształtowanie się kobiecej tożsamości czy estetyka listu jako typowo „kobiecej” formy wyrazu [por. np. Gallas, Heuser 1990; Becker-Cantarino 2000; Kremer, Kilcher 2015]), nie ma miejsca na fenomeny i konwencje, kojarzone zwyczajowo z twórczością pisarzy tzw. czarnego romantyzmu, które opatrzyć można pojemną etykietą literatury grozy<sup>3</sup>.

Także twórczość Sophie Mereau-Brentano (1770–1806), pisarki spoza „męskiego” kanonu, która, mimo przypisanego jej przez Friedricha Schillera miana „dyletantki”, zajęła trwale miejsce w historii literatury niemieckiej, percypowana jest z reguły przez pryzmat typowych dla piszących kobiet przełomu XVIII i XIX wieku tematów – poszukiwania (romantycznej) miłości, kobiecej przyjaźni, próby emancypacji i ustanowienia autonomicznego kobiecego podmiotu – oraz gatunków: powieści epistolarnej oraz listu [por. przykładowo: Dampc-Jarosz 2010; Hammerstein 1994]. W obrębie tej „kobiecej” tradycji pisarka wprowadza jednak pewne modyfikacje: na tę właściwość piśmarstwa Mereau zwracała już zresztą uwagę czołowa badaczka jej twórczości, Katharina von Hammerstein, wyrokując, iż autorka z pełną świadomością wykorzystuje cechy dystynktywne osiemnastowiecznej literatury kobiet, takie jak emocjonalność, dydaktyzm oraz moralizatorstwo, by „w skrytości” wypełnić je zupełnie nowymi treściami [Hammerstein 2002: 104]. Nowatorstwo pisarki objawia się bez wątpienia w sposobie kreowania bohaterki – zarówno w powieściach, jak i w krótkich formach prozatorskich Mereau odnajdziemy kobiety samodzielne i samostanowiące o sobie, spełniające się w pracy zarobkowej (opowiadanie *Marie* realizuje przykładowo schemat narracyjny powieści formacyjnej, ukazując rozwój osobowości głównej bo-

<sup>1</sup> Również w serii naukowej *Czarny Romantyzm*, ukazującej się na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, nie pojawiły się dotąd pozycje poświęcone piszącym kobietom. Por. <http://wschodzachod.uwb.edu.pl/czarny-romantyzm-2/> (28.03.2023).

<sup>2</sup> Można by w tym miejscu wymienić także nazwiska innych pisarzy, takich jak Heinrich von Kleist, Friedrich de la Motte Fouqué czy Joseph von Eichendorff, jednak należałoby wówczas sprecyzować, czy są oni typowymi przedstawicielami pewnego literackiego nurtu, czy też raczej w ich twórczości, jak w przypadku wielu innych twórców tego okresu, pierwiastek grozy pojawia się z większą lub mniejszą częstotliwością. Takich rozstrzygnięć nie zamierzam tutaj dokonywać, gdy już samo pojęcie literatury grozy, fantastyki czy fantastyczności nie jest jednolite i jego sprecyzowanie wymagałoby odwołania do ustaleń natury genologicznej.

<sup>3</sup> Wychodząc poza krąg niemieckiego romantyzmu należałoby oczywiście wymienić w tym kontekście takie pisarki jak Mary Shelley i Emily Brontë, których wkład w rozwój literatury grozy nie podlega wątpliwości.

haterki w ścisłym związku z rozwojem jej artystycznego talentu – protagonistka staje się zawodową aktorką i tym samym jednostką autonomiczną), nie obawiając się podążać za najskrytszymi pragnieniami. Za objaw wykraczającego poza swój czas spojrzenia na sprawy kobiet uznać należy także podejmowane przez pisarkę tematy, do których należą problem miłości realizującej się wbrew społecznym ustaleniom oraz kobiecej seksualności. Mimo że te właściwości pisarstwa Mereau-Brentano zostały już dosyć dobrze rozpoznane, to wciąż jeszcze brakuje badań, które podejmowałyby problem nowatorstwa, oryginalności czy też przełamywania zastanych schematów w odniesieniu przede wszystkim do problemów oraz dyskursów o charakterze drugoplanowym, które za Heinrichem Deteringiem można określić mianem subtekstów [Detering 2007: 292–293]. Intrygującego materiału do tak ukierunkowanych badań dostarcza powieść epistolarna *Amanda i Eduard* (1803), rozpisana na dwa głosy historia miłosna tytułowych bohaterów<sup>4</sup>, którzy po wielu perypetiach i mimo piętrzących się trudności mogą ostatecznie, choć na krótko – wkrótce po zaślubinach Amanda umiera – rozkoszować się wzajemną miłością. Zaskakująca w tym kontekście śmierć Amandy wprowadza tym samym w warstwie fabularnej powieści pewną nieoczywistość, rozsadzającą dominujący schemat miłości sentymentalnej, która kieruje uwagę czytelnika ku tropom drugoplanowym, majaczącym w tle głównego powieściowego dyskursu.

Rolę tak pojmowanego – nieoczywistego i drugoplanowego – tropu odgrywa w powieści pierwiastek grozy. Zaznaczyć przy tym należy, że groza nie pełni w tekście funkcji charakterystycznej dla literatury fantastycznej, której celem jest wywołanie pewnego stanu emocjonalnego w skonfrontowanym z nią czytelniku [por. Todorov 1992], lecz jest kategorią *stricte* wewnątrztekstową. W tym sensie jej oddziaływanie ograniczone jest tylko do świata protagonistów. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż w niemieckim obszarze językowym pojęcie groza (*Schauer*) posiada szeroką gamę znaczeń. W najbardziej popularnym sensie *Schauer* określa występujące w sposób nagły zjawisko pogodowe, oznaczające w przybliżeniu zachmurzenie i nagły deszcz, odnosić się może jednak także do wstrząsu (tąpnięcia) w kopalni, dźwięku oraz uczucia. W tym znaczeniu, najbardziej tutaj istotnym, groza to „drzenie ludzkiego ciała, szybko przemijające drganie skóry, wywołane czynnikami zewnętrznymi, szczególnie chłodem lub będące skutkiem duchowych doznań („seelische Empfindungen”<sup>5</sup>). *Schauer* jest więc w tym sensie pewnym ludzkim przymiotem, rodzajem szczególnego odczuwania, czy wręcz duchową predyspozycją.

<sup>4</sup> W badaniach germanistycznych często podkreśla się fakt, iż powieść ma silne zabarwienie autobiograficzne, pisarka bowiem wykorzystwała w niej autentyczną korespondencję, dającą wgląd w jej związek z Clemensem Brentanem oraz burzliwy romans ze studentem Kippem. Są to kwestie dobrze rozpoznane i opracowane naukowo [por. np. Becker 2020], dlatego tego typu interpretacyjny trop nie otwiera już w mojej ocenie nowych przestrzeni naukowej eksploracji. Propozycję innego odczytania tej powieści, uwzględniającą wewnątrztekstową kategorię ograniczeń, przedstawiam w innym miejscu [por. Nowara-Matusik 2022].

<sup>5</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#9> (29.10.2022).

Frapujące jest przy tym, że pierwiastek grozy pojawia się w powieści Mereau w ścisłym związku z opisami górskiego krajobrazu, w tym z typowym dla powieści grozy motywem skalnej rozpadliny / górskiej przepaści [por. Drux 2007: 639; Grizelj 2010: 43]. Pisarka wprowadza zatem do hołdującej tradycyjnie sentymentalnym wzorcom kobiecej powieści epistolarnej drugiej połowy XVIII wieku pewne nieoczywiste konteksty, tworząc niepokojącą „szczelinę” w zastanych schematach narracyjnych, której funkcję zamierzam w dalszej części wywodu wyeksplikować.

### Groza w powieści *Amanda i Eduard*

Po raz pierwszy zabieg swoistego „rozszczelnienia” sentymentalnego wzorca narracyjnego uwidacznia się w liście Eduarda do Bartona, dobrego przyjaciela i powiernika głównego bohatera. Eduard opisuje w nim zaskakujące spotkanie z Amandą wśród górskich szczytów, którego punktem kulminacyjnym jest wyznanie wzajemnej miłości:

Zaskoczyło mnie piękno okolicy: szczęśliwie położone góry, ciągnące się wokół cudownej doliny, tworzyły niezwykle romantyczne partie i pociągającą rozpadlinę [...] Zagłębiłem się [...] w las, który łagodnie piął się ku górze; świeże, leśne wonie przepełniały mnie i wzmacniały, zaś ptaki, ze swą radosną, dziką muzyką popędzały mnie i dodawały mi nowego animuszu. Nawet nie spostrzegłem, jak dotarłem na szczyt [...]. Rozsypane w beładzie, dzikie skały zsuwały się w dolinę pod mną. Wokół mnie wszystkie góry pokrywał las, który jednym razem rysował się ostro i mrocznie, innym zaś spływał miękko w dół [...] Lecz nagle, w samym środku owych pejzaży, me serce przeszyła dziwna boleść. Tam, gdzie wszystko zdawało się ze sobą znać [...], radośnie stapiać się w jedno, ja sam zdawałem się nie przystawać, poczułem się tak samotny, że nieomal zląkłem się mej własnej postaci. [...] Ach, lękliwe bicie mego serca nie zburzyło spokoju żadnego człowieka; gdy zaś poczułem, że nieprzenikniona ściana oddziela mnie od otaczających mnie istot, do oka napłynęła mi łza. – W tej samej chwili dostrzegłem postać, siedzącą niedaleko pod skałami [...], w której od razu rozpoznałem Amandę [Mereau 1803: 43–44]<sup>6</sup>.

Bohater, nie bacząc na niebezpieczeństwo, skacze w dół po skałach, by dotrzeć do ukochanej. Gdy bierze ją w końcu w ramiona, wyznając miłość, ta spogląda ku niemu wzrokiem przepełnionym „duchem i miłością”, a wtedy duszę Eduarda przenika „nieodczuwany dotąd, święty dreszcz” [Mereau 1803: 44].

Zgodnie z zasadą stereofonii, na której opiera się kompozycja całej powieści<sup>7</sup>, ten sam górski krajobraz zostaje ukazany oczyma Amandy. Także w tej deskrypcji przeplatają się wrażenia zachwytu oraz subtelnej, niejako podskórnej grozy:

Miałam wrażenie, że jakieś niewidzialne ręce wznoszą mnie ku górze, a całe moje jestestwo przepełnia uczucie słodkiej, niczym nieskrępowanej radości. Przez długi

<sup>6</sup> Ze względu na to, że polskie tłumaczenie znacznie odbiega w tym miejscu od oryginału, używam tłumaczenia własnego – N.N.-M.

<sup>7</sup> O stereofonicznej kompozycji powieści, przypominającej wręcz symfonię, pisze więcej Treder [1990].

czas upajałam się tą chwilą na samym szczycie, gdzie towarzystwem były mi jedynie powiewy orzeźwiającego wiatru. Jednak kiedy już zesłam na ziemię, zaszyłam się wśród skał i stałam tam – w tej dzikiej, uroczej samotni, napawając się otaczającym mnie krajobrazem. Okolice oddychała pełną piersią, niebiańskie ciepło ogrzewało moje policzki, a wszechobecny entuzjazm bez skrępowania całował moją duszę. Przez całe moje ciało przeszedł dreszcz (*Schauer*) podekscytowania. – Przeżywałam chwile nieskończonej rozkoszy, a gdy moje myśli powróciły już [...] na ziemię, czułam się przyjemnie ograniczona [Mereau-Brentano 2020: 164].

Jednak inaczej niż Eduard, Amanda nie czuje się wyobcowana, podziwiając górskie szczyty i doliny. Jej ciało przeszywa wprawdzie dreszcz, lecz owa subtelna groza nie wywołuje w niej niepokoju, lecz raczej sprawia przyjemność. Ów nieomal organiczny związek bohaterki z grozą będzie w miarę rozwoju akcji nabierał coraz większej intensywności.

Spotkanie pośród górskich szczytów przypieczętowanie miłości obojga bohaterów i jest w tym sensie momentem zwrotnym ich relacji – można by zatem spodziewać się, że wypatrująca nieustannie wymarzonej miłości Amanda odnajdzie w końcu szczęście i wewnętrzną równowagę. Tak się jednak nie dzieje: oto bowiem zakochana, radosna bohaterka, spędzająca czas wspólnie z ukochanym, wymarzonym mężczyzną, spogląda przez okno, a jej uwagę przykuwa ponownie górską okolice:

Mieniąc się złotem, oślepiający blask słońca gwałtownie wyłonił się zza gór i zatopił okolicę w niebiańskiej krasie. Odległy zamek położony w górach otulały jeszcze mroczne cienie, lecz góra, leżąca daleko za nim, żarzyła się już na powrót rudawym złotem. Słońce podążało dalej; dolina zapadała się ciężko w górskich cieniach, a tymczasem cienisty welon zsuwał się po kruszących się kamieniach, rosnących wokół niego drobnych krzewach [...] oraz na całym mrocznym profilu gór. Popielate deszczowe chmury [...] ciągnęły po niebie niczym ogniste powozy [...] Na zachodzie mieniło się nieskończone morze eteru, po którym, niczym samotna wyspa szczęśliwości, płynęła mroczna chmura [...]. – Ach, Julie! Co to było, co tak mnie, zapamiętującą się tym widoku, odciągało od ziemi i porywało w nieznaną krainę, w której panowały błogie, obce uczucia, i co zakrywało mój wzrok mgłą łez, których nie można wyrazić? Myśli moje ogarniał jeno mrok: O! Móc być tam daleko w promiennej krainie obłoków, z dala od ludzi, w wiecznej młodości i miłości wraz z ukochanym, jedynie w towarzystwie nieskończoności! [Mereau-Brentano 2020: 170–171].

Rozkoszując się wyśnioną miłością Amanda doświadcza skrajnych uczuć: czarny obłok, burzący idylliczność górskiego pejzażu, mroczne myśli, które nawiedzają bohaterkę na widok doliny opromienionej przeciw słońcem, ewokują podprogowy, a jednak namacalny nastrój grozy, spotęgowany przez wyraźnie zwerbalizowane życzenie śmierci. Odnotujmy ponadto, że tym razem percypowany przez protagonistkę pejzaż nie zostaje w warstwie kompozycyjnej skonfrontowany ani skonstrastowany ze sposobem, w jaki postrzega go Eduard. I co nie mniej istotne, obraz ów pojawia się w jednym z listów Amandy raz jeszcze: oto bowiem protagonistka po wielu perypetiach i wieloletniej rozłące z Eduardem wraca do miejsca rozkwitu ich wzajemnej miłości:

Wyruszyłam wczoraj rano z \*\*\*; żwawy dźwięk rogu pocztowego poruszył znów me serce jak dawniej; [...] Jechaliśmy przez lasy bukowe, które pochylały się nade mną w wielkim, upiornym majestacie. Dolinami ciągnęły chmury, [...] wysoko w górze przebijały się przez nie jeszcze drzewa, zdawało się, że niebo spadło na dół, a ziemia wzniosła się w górę [...] Droga wiła się upiornie przez bezkresny las. Posępne jodły wznosiły się z jednej strony wysoko ku niebu, z drugiej zaś sięgały w nieprzenikniony głęb. Gdy w końcu stało się widniej [...] rozejrzałam się i nagle jakby zasłony się rozsunęły. Z jednej strony zamasyście, wielkie masywy górskie, z drugiej błoga dolina, w objęciach strumyków, pośrodku której dostojnie wznosił się dębowy las. Las wabił mnie nieodparcie swoim chłodem, weszłam więc do środka. Słońce zerkało na mnie ukradkiem [...], ale me serce przepelnione było tak radosnymi obrazami, że nie zważałam na głęboką samotność i osobliwe wołania leśnych ptaków, podążając ścieżką bez trwogi. I nagle, nagle znalazłam się znów tam, pod skałami, jak kiedyś, a pode mną wspaniała wawóz unosił się w morzu promieni słonecznych. W pobliżu skał gawędził majowy gaj, a z jego dziecinnymi gałęziami i liśćmi igrał lekki poranny wietrzyk [...]. Poszłam dalej. Nad rzeką długo stałam w ciszy, przyjemnie odurzona odgłosem fal. Pograżając się w marzeniach spójrzałam w dół na wysokie drzewa rosnące przy brzegu, a ich krzepki wygląd, lekkość, powab ich liści, wywołały we mnie radosne wzruszenie [...] Jakże było mi dobrze! [...] Odnalazłam me najdroższe życzenia, najszczęśliwsze marzenia, najpiękniejsze obrazy, odnalazłam siebie [Mereau-Brentano 2020: 257–259].

Zwróćmy uwagę: groza, wywołująca w Edwardzie uczucie wyobcowania, jest w przypadku Amandy niejako harmonijnie wpisana w jej istnienie. Ambiwalentny górski krajobraz, w którym idylliczność przeplata się z grozą, zdaje się miejscem przeznaczonym właśnie dla niej, gdyż to właśnie pośród tak ukształtowanej przyrody i w takiej mroczno-błogiej atmosferze – nie w miłosnym związku z Eduardem – protagonistka odnajduje siebie.

Ową korelację – niemal organiczną łączność grozy z Amandą – sugeruje jeszcze inny opis górskich pejzaży:

Pływałam wczoraj po jeziorze i upajałam się cudownie pięknym wieczorem. Po dniu niezwykle gorącym [...] lśniące oko dnia raz jeszcze spojrzało przez ciemne chmury na rozżarzoną ziemię, by zaraz schować się za górami; [...] Niczym straszna armia sposobiąca się do wojny nadszedł burzowe chmury, zsyłając zuchwałe spojrzenia na [...] kwiaty, które mogły zgruchotać w jednej chwili. Duchy przestworzy oddychały ciężko, ptaki zamilkły. A wtedy nadszedł przyjazny wieczór [...]. Przyroda znów nabrała tchu [...]. Jezioro jakby przystało; w blasku swego bóstwa w fale spojrzała Febe; ambrozyjskie tchnienie nocy zaznaczało swą obecność jeno w delikatnych cieniach [...]. Moje serce [...] wezbrało świętą tęsknotą. O wy, złote promienie, pomyślałam, o wy, głosy przestworzy, o wy, przeczucia tryskające z lasów, to wy jesteście obrazami innego świata! To wy kusicie ducha, by oderwał się od ziemi – a ty zaś, piękna miłości, czymże jesteś innym, jak nie odbiciem tamtego piękniejszego świata! – O! Umrzeć w błogim uczuciu szczęśliwej miłości, jakaż śmierć mogłaby być piękniejsza? – Dusza wzbijałaby się wtedy na ognistych obłokach ku niebu jak niegdyś wybrańcy, ulubieńcy bóstw, i nie zaznałaby śmierci! [Mereau-Brentano 2020: 269–270].

Pragnienie śmierci, zwerbalizowane przez protagonistkę nieprzypadkowo przecież znów pośród górskich szczytów, wkrótce się spełnia: Amanda umiera, trawiona gorączką, jaka wzbiera w niej na widok spadającego do przepaści Eduarda, któremu cudem udaje się uniknąć śmierci. Przed śmiercią bohaterka jednak odwiedza jeszcze wraz z ukochanym słynny nagrobek Marii Magdaleny Langhans w Hindelbank, dzieło dłuta rzeźbiarza Nahla, podziwiane przez wielu współczesnych pisarzy i poetów, m.in. Goethego, ukazujące pęknięty nagrobek młodej matki i jej dziecka, zmarłych podczas porodu. Pęknięcie, rysujące się na nagrobku, koresponduje w planie symbolicznym z motywem rozpadliny, jaki powraca w przytoczonych opisach z regularnością lejt-motywu. Oczywistym spoiwem jest tutaj postać zakochanej kobiety: wpatrująca się w nagrobek Amanda zdaje się wręcz dostrzegać w nim figurację własnego losu, co wstrząsa nią tak mocno, że aż traci przytomność:

Tęsknie wzruszona stałam przed tą niebiańską postacią [...]. Bliskość ukochanego mężczyzny [...] napełniła mnie w tych chwilach bolesną radością; moja więź z nim była bardziej żarliwa niż kiedykolwiek, a wspaniałe obrazy i przeczucia tego, czym jest życie, śmierć i nieśmiertelność, wprawiły mnie w głębokie, bezimienne oszołomienie, w którym długo stałam w milczeniu. Ukochany głos obudził mnie w końcu tak, jak wezwanie aniołów budzi umarłych. „Droga Amando, powiedział ów głos, który przeniknął me serce, „popatrz, życie jest ulotne, a największe piękno przemija, czy nadal chcesz zwlekać?” Nie mogłam nic odpowiedzieć, świat przestał dla mnie istnieć, a ja osunęłam się na jego pierś [Mereau-Brentano 2020: 272].

Nagrobek zmarłej kobiety nie ma jednak tylko stanowić symbolicznej antycypacji losu głównej bohaterki – rozszczelnienie płyty nagrobnej współgra bowiem z ambiwalencją uczuć, jakie ogarniają protagonistkę, a których doświadczała ona do tej pory zwykle w konfrontacji z górskim pejzażem. Nie sposób również nie zauważyć, że doznania, jakie stają się udziałem Amandy w obliczu namacalności śmierci, nie dotyczą Eduarda: duchowy wstrząs, przybierający postać somatyczną, wyraźnie przydaje tym samym bohaterce wyjątkowości.

### **Powieściowa groza a wybrane teorie estetyczne drugiej połowy XVIII wieku**

Typowy dla powieści sentymentalnych – szczególnie drugiej połowy XVIII wieku – dyskurs miłości inkrustuje zatem pisarka w sposób nieprzypadkowy pierwiastkiem grozy, pozostającym w ścisłym związku z postacią Amandy. Powieściowej grozie nie towarzyszą jednak inne rozwiązania narracyjne, typowe dla zgodnej z konwencją literatury grozy, takie jak upiorne zjawy, niesamowite odgłosy czy labiryntowe przestrzenie. Nie jest zatem celem pisarki wykreowanie takiego świata przedstawionego, którego nadrzędną cechą byłaby właśnie groza, lecz raczej zwrócenie uwagi czytelnika na relacje grozy z główną powieściową postacią. By wyjaśnić funkcję owych powiązań, należy przyjrzeć się grozie w takim sensie, w jakim pojmowali ją przede wszystkim filozofowie i teoretycy sztuki przełomu XVIII i XIX wieku. Poruszając się w tak dookreślonym kontekście, nie sposób nie dostrzec, że

w ówczesnych dyskursach estetycznych groza jest rozpatrywana w ścisłym związku z pojęciem wzniosłości. Co istotne, zyskuje przy tym rangę niebagatelną, stanowi bowiem główny impuls wyzwalający wzniosłe odczucia [por. Frank 2016: 469]. Takie ujęcie grozy jako czynnika warunkującego wzniosłość znajdziemy m.in. u Eduarda Burke'a, który konstatuje: „Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości [...]” [Burke 1968: 42–43]. Nie mniej ważkie – szczególnie w kontekście wyjątkowego upodobania Amandy do doświadczeń o naturze transcendentnej – jest także asocjatywne sprzężenie grozy z doznaniem metafizycznym: „Nieskończoność zmierza do napelnienia umysłu tą odmianą związanej z zadowoleniem grozy, która jest najautentyczniejszym skutkiem i najprawdziwszym sprawdzianem wzniosłości” [Burke 1968: 82–83]. Dobrze ową współzależność unaocznia również nieznanym bliżej osiemnastowieczny autor John Baillie, wyrokując: „Nie możemy pojąć bóstwa władającego gromami, nie będąc poruszeni wzniosłą grozą” [Baillie 2013: 45]. Przede wszystkim jednak związek między grozą a wzniosłością odgrywa kluczową rolę w pismach estetycznych literackiego mentora i przyjaciela pisarki – Friedricha Schillera, w którego czasopiśmie „Die Horen” powieść była drukowana w odcinkach. W eseju *O wzniosłości* pisze on: „Poczucie wzniosłości jest uczuciem mieszanym. Jest to połączenie uczucia *przykrości*, które w swym największym stopniu przejawia się jako lęk, z uczuciem *zadowolenia*, które wznieść się może aż do zachwyty, a chociaż nie jest właściwie przyjemnością, bywa przez dusze subtelne bardziej cenione niż wszelka przyjemność” [Schiller 2011: 163–164]. Nie sposób w tym kontekście nie zauważyć, że to przede wszystkim Amanda, Schillerowska „dusza subtelna”, zdaje sobie szczególnie cenić owo ambiwalentne uczucie, czy wręcz w sposób niejako naturalny podlegać jego działaniu, co ilustrują przytoczone już powieściowe cytaty. Warto w tym miejscu ponownie sięgnąć do Schillera, który przekonuje, iż dzięki poczuciu wzniosłości przekonujemy się, iż mamy w sobie „samodzielną zasadę, która jest niezależna od wszelkich wzruszeń zmysłowych” [Schiller 2011: 164] oraz że przeżycie wzniosłości pełni funkcję wyswobadzającą z przyziemnych ograniczeń: „wyrwa ona samodzielnego ducha z sieci, którymi omotała go wyrafinowana zmysłowość.” [Schiller 2011: 167]. Jest zatem wzniosłość w rozumieniu Schillera niejako czynnikiem warunkującym wolność, a nawet jej katalizatorem<sup>8</sup>.

### Wnioski

Nie będzie zatem przesadą stwierdzenie, że wprowadzenie pierwiastka grozy do powieści ma na celu sprzężenie, czy wręcz scementowanie go z dyskursem wzniosłości. Odnosząc zaś powyższe uwagi do postaci Amandy, wypadnie wysnuć następujący wniosek: powracający w powieści motyw szczeliny/rozpadliny otwiera perspek-

<sup>8</sup> Dziękuję recenzentowi/recenzentce mojego artykułu za zwrócenie uwagi na twórczość Ann Radcliffe, w której groza zdaje się pełnić funkcję podobną jak u Sophie Mereau-Brentano. Prześledzenie tego typu wzajemnych powiązań tekstowych jest z pewnością ciekawym zadaniem badawczym, które wymagałoby jednak osobnego artykułu.



tywę wzniosłości, która nieodparcie pociąga Amandę, być może nawet w większym stopniu, niż czyni to miłość. Jak twierdzi bowiem Friedrich Schiller, tylko w doświadczeniu wzniosłości, którego źródłem jest groza, możliwe jest wyzwolenie się z cięlesnych uwarunkowań ludzkiej natury: doświadczeniu, które pozostaje niedostępne Eduardowi, z frustracją starającemu się przeniknąć wzrokiem nieboskłon i daremnie nasłuchującemu głosu transcendencji. To właśnie Amanda, której na tle górskiego krajobrazu ukazuje się bogini Febe, a nie Eduard (ani też żaden z jej innych partnerów), zdaje się szczególnie uwrażliwiona na działanie „wzniosłej grozy”. Można by wręcz zaryzykować stwierdzenie, że groza oraz wzniosłość są niejako wpisane w jej jestestwo. Fakt ten skutkuje poetyckim uwzniośleniem kobiecości reprezentowanej przez bohaterkę – subtelną, a zarazem dosyć przewrotną apoteozą takiego modelu kobiecości, który, powielając sentymentalne wzorce, w tym przede wszystkim dyskurs miłości, dokonuje zarazem ich transgresji.

### Bibliografia

- Baillie J., 2013, *Esej o wzniosłości*, przeł. A. Grzeliński, M. Szymańska-Lewoszewska, „Studia z Historii Filozofii”, 4 (4), s. 27–49, <http://dx.doi.org/10.12775/szhf.2013.045>
- Becker-Cantarino B., 2000, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung*, München.
- Becker K., 2020, *Emancypacja jako rzeczywistość wyimaginowana w powieściach epistolarnych Sophie von La Roche i Sophie Mereau*, [w:] *Sophie Mereau-Brentano. „Dyletantka” na weimarskim parnasia*, red. R. Dampc-Jarosz, N. Nowara-Matusik, Katowice, s. 52–70.
- Burke E., 1968, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa.
- Dampc-Jarosz R., 2010, *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasycyzmu-romantycznej*, Katowice–Wrocław.
- Detering H., 2007, *Camouflage*, [w:] *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, F. Vollhardt, K. Weimar, Band 1: A–G, Berlin–New York, s. 292–293.
- Drux R., 2007, *Motiv*, [w:] *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, F. Vollhardt, K. Weimar, Band 1: A–G, Berlin–New York, s. 638–641.
- Frank M.C., 2016, *Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe*, [w:] *Handbuch Literatur & Emotionen*, Hrsg. M. von Koppenfels, C. Zumbusch, Berlin–Boston, s. 461–480.
- Gallas H., Heuser M., 1990, *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, Tübingen.
- Grizelj M., 2010, *Zur Theorie der Literatur oder der Schauer(Roman) als Phantom*, [w:] *Der Schauer(roman). Formen – Diskurszusammenhänge – Funktionen*, Hrsg. M. Grizelj, Würzburg, s. 43–76.
- Hammerstein K. von, 1994, *Sophie Mereau-Brentano. Freiheit – Liebe – Weiblichkeit. Trikolore sozialer und individueller Selbstbestimmung um 1800*, Heidelberg.
- Hammerstein K. von, 2002, „*Ein magisches Gemisch aus Wahn und Wirklichkeit*“: So-

- phie Mereaus verborgene Poetologie und die politische Ästhetik des postorthodoxen Marxismus*, „Colloquia Germanica“, Vol. 35, No. 2, s. 97–123.
- Kołodziejczyk-Mróż B., 2018, *Romantyczny świat iluzji w twórczości E.T.A. Hoffmanna*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków, s. 277–288.
- Kremer D., Kilcher A.B., 2015, *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart.
- Mereau S., 1803, *Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen*, <https://scholarsarchive.byu.edu/sophiefiction/101> (12.04.2023).
- Mereau-Brentano S., 2020, *Amanda i Eduard*, przeł. A. Dreinert-Jakosz, K. Iwaniak, N. Nowara-Matusik, M. Krisch, R. Dampc-Jarosz, [w:] *Sophie Mereau-Brentano. „Dyletantka” na weimarskim parnasia*, red. R. Dampc-Jarosz, N. Nowara-Matusik, Katowice, s. 101–276.
- Nowara-Matusik N., 2022, „*Ein Bote von dort, der mich lebhaft in die alten Fesseln zieht.*“ *Zur Frage der Begrenzungen im Roman „Amanda und Eduard“ von Sophie Mereau-Brentano*, [w:] *Unter dem Signum der Grenze. Literarische Reflexe einer (aktuellen) Denkfigur*, Hrsg. N. Nowara-Matusik, Göttingen, s. 165–174.
- Schiller F., 2011, *O wzniosłości*, [w:] tegoż, *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. i przedm. opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa, s. 159–177.
- Todorov T., 1992, *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen von K. Kersten, S. Metz, C. Neubaur, Frankfurt am Main.
- Treder U., 1990, *Sophie Mereau – Montage und Demontage einer Liebe*, [w:] *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, Hrsg. H. Gallas, M. Heuser, Tübingen, s. 172–183.