

## Poe a motyw sobowtóra w literaturze XIX wieku

Edgar Allan Poe jest znany chyba przede wszystkim jako autor niezwykłych opowiadań, z których większość zawiera elementy fantastyki i grozy. Panuje w nich atmosfera niepokoju i niepewności, mają miejsce dziwne, nadprzyrodzone i makabryczne zdarzenia. Ich bohaterowie zazwyczaj nie dowierzają, boją się i bronią, ale ostatecznie zmuszeni są przyjąć to, co widzą i w czym uczestniczą, a co często kończy się pochłonięciem i zniszczeniem ich życia, ciała oraz umysłu przez działającą tajemniczą i fatalną siłę. Stąd niesamowite tematy, które odnajdujemy w utworach amerykańskiego pisarza<sup>1</sup>. Spośród nich, przedmiotem zainteresowania będą w tym artykule: motyw sobowtóra, zjawisko reinkarnacji oraz temat ożywiających obrazów. Wydaje się, że można je wszystkie powiązać z pojęciem dwoistości (rozdwojenia) i podwójności (zdwojenia), a figurę sobowtóra traktować jako obejmującą wszystkie te zagadnienia.

W literaturze obcojęzycznej na oznaczenie sobowtóra funkcjonuje niemiecki termin *Doppelgänger*<sup>2</sup>, stosowany też w polskich analizach tematu. Mieści on w sobie właściwie całe zjawisko dwoistości, oznacza bowiem sobowtóra, czyli osobę bardzo podobną do innej, lub imiennika, czyli osobę mającą to samo imię i nazwisko, co ktoś inny (w tych dwóch wypadkach podobieństwo ogranicza się do zewnętrznych przejawów); widmo osoby żyjącej, będące jej odpowiednikiem (występujące jako niematerialna zjawą, duszą, cieniem, odbicie w lustrze)<sup>3</sup>; interioryzację sobowtóra – dwoistość (psychiczną, moralną, rzadziej też fizyczną) charakteryzującą jedną osobę; *alter ego* (drugie ja, ale w różnych znaczeniach: w pierwszym jest to odpowiednik, którym jest inny człowiek,

<sup>1</sup> Należą do nich: zjawiska magnetyzmu, hipnozy, katalapsja, letarg, pogrzebanie (lub zamurowanie) żywcem, rozkład fizyczny, bestialska okrutność; działanie fantastycznych postaci, obecność bohaterów chorych, nadwrażliwych, ogarniętych obsesjami, samotnych, czasem groźnych i odrażających; dalekie, zazwyczaj niechciane wyprawy, niezwykle zjawiska przyrodnicze; charakterystyczna sceneria – dziwne, często znajdujące się na odludziu siedziby, w tym stare zamki, także piwnice, grobowce oraz pomieszczenia swoim wystrojem i atmosferą oddające charakter lub stan ducha bohaterów; wreszcie zjawisko reinkarnacji, bliźnięta i sobowtóry, a także ożywiające obrazy. Baudelaire w eseju o Poem, którego twórczość zdaniem Francuza podejmowała „wszystkie prawdziwie ważne tematy, jedyne godne uwagi człowieka duchowego”, dodaje kilka innych motywów: „prawdopodobieństwo, choroby umysłowe, sztuka domysłu, przewidywania i rachuby dotyczące przyszłego życia, analiza ekscentryków i pariasów życia podksiężycowego, wyraźnie symboliczne błazeństwa”. Ch. Baudelaire, *Wprowadzenie do „Bereniki”*, tłum. T. Swoboda [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 304.

<sup>2</sup> Na pewno tak jest w literaturze angielskiej, niemieckiej, francuskiej i włoskiej, w której słowo to używane bywa nawet chętniej niż rodzime jego odpowiedniki (*the double, le double, il doppio*) i traktowane jak termin literacki. Termin *Doppelgänger* wprowadził do języka i literatury powieściopisarz niemiecki Jean Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter, który w 1796 roku zdefiniował go jednym zdaniem w przypisie w swoim utworze: *So heissen Leute, die sich selbst sehen*. Jean Paul, *Siebenkäs* [w:] idem, *Werke*, München 1959, s. 242, cyt. za: M. Živković, *The Double as the „Unseen» of Culture: toward a Definition of Doppelgänger*, „Facta Universitatis. Linguistics and Literature”, vol. 2, no. 7 (2000), s. 122.

<sup>3</sup> Na to znaczenie wskazuje krótka definicja sobowtóra, jaką daje Władysław Kopalinski w *Słowniku mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2000, s. 1082. Przywołuje tam też termin *Doppelgänger*.

niezwykle podobny, doskonale pasujący do danej osoby i niejako ją uzupełniający albo też będący jej przeciwieństwem i antagonistą, w każdym jednak wypadku silnie z nią związany; w drugim znaczeniu jest to ukryta strona osobowości, według określeń Edgara Morina ego *alter* to ja inny, on, którym jestem ja sam)<sup>4</sup>.

Tak więc zasadniczo mamy do czynienia z taką kreacją postaci, że albo jest ona podwojona przez jakieś inne, z pozoru prawie identyczne, ale najczęściej stanowiące dopełnienie czy też kontrast ja (choć owo *alter ego* może też dzielić z bohaterem jedną osobowość), albo jest ona dwójście rozbita na przeciwstawne sobie części (następuje rozdwojenie osobowości, co może prowadzić do poczucia podwójnej tożsamości). Jak pisała Maria Janion:

„W postaci sobowótora skupiają się najbardziej drażliwe metafizyczne kwestie ludzkiego ja, a poczucie rozdwojenia może być interpretowane jako sprzeczna jedność pierwiastków najwyższych i najniższych, Dobra i Zła, świadomości i podświadomości, ciała i duszy”<sup>5</sup>.

Owa druga część, drugie ja człowieka, zawiera w sobie najczęściej to, co ciemne, a zarazem ukryte, nieznanne lub nieuświadomione, albo po prostu to, co niechciane, co wprowadza różnicę i zamieszanie, jest traktowane jako inne i obce<sup>6</sup>. Ta druga strona niekoniecznie musi być wcieleniem zła, kuszącym diabłem, uosobieniem mrocznej strony istnienia – może też występować jako część dobra, jasna, jako swego rodzaju strzegący anioł<sup>7</sup>, co pokazuje opowiadanie Poego *William Wilson*. Bez względu jednak na to, jakie obiektywnie jest to drugie ja, bohater zawsze ocenia je negatywnie, ponieważ stanowi ono odwrotność jego charakteru, temperamentu i moralności, a także przeciwstawia mu się – staje się zatem jego antagonistą. Czasem pojawienie się sobowótora jest jednak pożądane. Ucieleśnia on wówczas pragnienia i marzenia postaci, które zazwyczaj odkrywają jej ciemną i złą stronę. Chodzi bowiem w tym wypadku o zaspokajanie ciekawości i żądz, o szukanie podnieć i szczęścia, ale nie w sobowóttrze, lecz za jego pośrednictwem, co ostatecznie nie przynosi jednak poczucia pełni, zadowolenia i spokoju.

Kluczowym problemem jest więc podział bohatera na dwie strony (części), antynomiczne ze względu na pewne własności lub dążenia. Choć się odpychają, to są ze sobą połączone tajemniczym, jednocześnie koniecznym i niemożliwym, wewnętrznym związkiem. Stąd poczucie rozbicia bohatera, jego pytania o własną egzystencję, wątpliwości

<sup>4</sup> Zob. hasło *Doppelgänger* między innymi na stronie: <http://www.merriam-webster.com/>. Zob. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

<sup>5</sup> M. Janion, *Tajemnica sobowótora* [w:] eadem, *Romantyzm i jego media* (Prace wybrane, t. IV), Kraków 2001, s. 475.

<sup>6</sup> Andrew Webber określił sobowótora tak: „key part of the otherness (the supernatural, the sexual, the psychopathological, etc.) which is so often under- or unwritten, subject to symptomatic repression, in standard literary history”. A. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Oxford 1996, s. 10.

<sup>7</sup> „The conventional double is of course some sort of antithetical self, usually a guardian angel or tempting devil”. R. Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit 1970, s. 12.

dotyczące tożsamości i integralności oraz niepewność i niepokój<sup>8</sup>, które mogą prowadzić do szaleństwa lub śmierci. Pragnieniem staje się zazwyczaj nie połączenie ze swoim drugim ja, wewnętrznym czy też zewnętrznym, ale uwolnienie się od niego, pozbycie się go, ponieważ bohater się z nim nie identyfikuje, odbiera je jako kogoś innego, obcego, a co więcej, traktuje jak ekspansywnego prześladowcę, bezwzględnie ingerującego w osobowość i życie postaci, zakłócającego poczucie spokoju i pełni, niszczącego tożsamość człowieka. Zatem nie wchodzi w grę możliwość przewycięzania dwoistości przez zjednoczenie z tym innym ja, gdyż mamy tu „rozdwojone wnętrza [lub zdwojonego człowieka], rozdłanane na dwie wzajemnie się oglądające i oceniające części, które zwalczają się, a już na pewno nie połączą się nigdy, aby stworzyć pełnię egzystencji”<sup>9</sup>. Jednocześnie nie można wyzwolić się od drugiego ja, nie sposób odciąć go od siebie albo zabić, ponieważ wówczas nie dość, że nie uzyskuje się poczucia jedności i spokoju, to jeszcze można stracić życie. Ta druga strona, ten inny, jest tak połączony z postacią, że przeszycie go ostrzem to w konsekwencji wbicie go w siebie samego; zabicie przeciwnika, z którym pozostaje się w nierozzerwalnym związku, to uśmiercenie siebie (w sensie moralnym lub fizycznym)<sup>10</sup>. Ta sytuacja bez wyjścia wydaje się więc znaczący los ludzki piętnem tragiczności. Jak pisze Seweryna Wystłouch:

„Dwoistość to źródło cierpień i rozterek, tęsknota do jedności każe podnieść rękę na przeciwnika, ale w tym pojedynku z reguły zwycięża zło (...), a jeśli weźmie górę dobra natura, to i tak jej zwycięstwo jest połowiczne – zmiażdżony, zepchnięty w nicość sobowtór drzemie nadal widmowym życiem”<sup>11</sup>.

Często autorzy dzieł literackich pozostawiają kreację sobowtóra niedopowiedzianą i niejasną, co daje możliwość różnej interpretacji – na przykład powodów jego pojawienia się i sposobu istnienia (rzeczywisty byt, widmo, wytwór wyobraźni albo chorego

<sup>8</sup> Webber pisze: „on the one hand, the specular replication of the subject may seem to guarantee, or to double subjective autonomy; on the other, the ‘secret sharer’ may be seen to halve or even annul the identity in which it shares” A. Webber, op. cit., s. 5. Živković stwierdza: „the double pursues the subject as his second self and makes him feel as himself and the other at the same time (...) is stands for contradiction within unity, and for unity in spite of division”. M. Živković, op. cit., s. 122. Michał Głowiński, kiedy pisze o Narcyzie i jego odbiciu, przywołuje motyw sobowtóra i zwraca uwagę, że przyglądanie się swemu odbiciu (swemu sobowtórowi) skłania do refleksji psychologicznej i metafizycznej, ponieważ „zwierciadło ukazuje człowiekowi jego fizyczność, ale także podsuwa mu problemy, odbicie podlega interpretacji, zmusza do pytań o własną tożsamość i własne położenie”. M. Głowiński, *Narcyzy i jego odbicia*, „Twórczość” 1980, nr 10, s. 99, 100.

<sup>9</sup> D. Dąbrowska, *Dwoistość – między szukaniem pełni a nadmiarem* [w:] *Księga Janion*, oprac. Z. Majchrowski i S. Rosiek, Gdańsk 2007, s. 251, 252.

<sup>10</sup> Ta droga rozwiązania problemu dwoistości – przez usunięcie niechcianej części – albo (1a) nie udaje się i do bry bohater ponosi klęskę, zostaje zniszczony przez złego sobowtóra i uznany za szaleńca (na przykład Goladkin z *Sobowtóra Dostojewskiego*), albo (1b) nie udaje się, ale zwycięża dobra część; jest to jednak zwycięstwo symboliczne, ponieważ aby je odnieść i zniszczyć złą stronę, bohater decyduje się na samobójstwo (na przykład doktor Jekyll z *Doktora Jekylla i pana Hyde’a* Stevenson). Usunięcie niepożądanego (2a) może też się udać, ale wtedy najczęściej zwycięzcą jest zła część, a zabicie dobrej to duchowe uśmiercenie siebie, więc ostateczna przegrana (przypadek Williama Wilsona), (2b) natomiast nawet jeśli się udaje i zwycięża dobra strona, triumf okazuje się nietrwący, a wszystko kończy dopiero śmierć (przypadek mnicha Menarda z *Diablich eliksirów* Hoffmanna).

<sup>11</sup> S. Wystłouch, *Anatomia widma*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 150. Autorka rozumie pojęcie widma szeroko: „fantomem może więc być wszystko, pod warunkiem, że jakiś nieodłączny atrybut rzeczy zostaje opatrzone znakiem ujemnym i zamieniony na własne przeciwieństwo”. *Widmowe więc są między innymi interesujące nas tu sobowtóry oraz portrety żyjące własnym życiem*. Ibidem, s. 146–147.

umysłu) czy też charakteru jego związku z bohaterem (na przykład wróg, przyjaciel). Utwory zawierające motyw sobowótora można rozmaicie interpretować nie tylko ze względu na poruszaną przez nie problematykę egzystencjalną, temat tożsamości i życia psychicznego postaci, lecz także z powodu ich sytuowania się na granicy fantastyki i realizmu, nadprzyrodzoności i racjonalizmu. Daje się je więc czytać dosłownie, w kategoriach nadnaturalności i spirytyzmu, albo w sposób bardziej przenośny – psychologicznie, psychoanalitycznie albo metafizycznie i symbolicznie<sup>12</sup>.

W XIX wieku tak rozumiany temat sobowótora<sup>13</sup> cieszył się dużą popularnością w literaturze, co ma związek z niektórymi ogólnymi właściwościami literatury tego okresu, z określonymi koncepcjami filozoficznymi, z rozkwitającą fantastyką, z tradycją gotycyzmu, a także z rozwijającymi się wówczas naukami oraz pseudonaukami z pogranicza przyrodoznawstwa i medycyny<sup>14</sup>. Koncentrowały się one na jednostce, jej życiu wewnętrznym – duchowym i psychicznym – którego tajemnice chciały odkryć, wyrażały zainteresowanie zjawiskami nadprzyrodzonymi i niewytłumaczalnymi, a także chorobami psychicznymi, somnambulizmem i różnymi dewiacjami. Jak pisze Patrick Labriola:

„The romantic poet employed the motif of the double as the chance to investigate the passions and illnesses of the human mind and to examine the presence of supernatural world”<sup>15</sup>.

Dlatego romantyków interesowały takie zagadnienia, jak: „dwoistość, sprzeczność, antynomiczność, tragiczne rozdarcie, transgresja (...) sobowótory, ale też były pogranicza, niejasność statusu ontologicznego romantycznych bohaterów (...) niepewność i rozmycie własnej tożsamości”<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Trzeba jednak wziąć pod uwagę, na ile dana interpretacja przystaje do danego utworu, do epoki, z której on pochodzi i gatunku, do którego należy oraz zapytać, czy w związku z tym nie dokonuje się interpretacji „ahistorycznej” albo „agatunkowej”, a więc traktuje utwór instrumentalnie. I tak na przykład nadprzyrodzoność pewnych elementów w literaturze fantastycznej należałoby przyjąć przynajmniej jako jeden ze sposobów czytania dzieła. Zob. S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe’go*, Toruń 2008, s. 62.

<sup>13</sup> Motyw sobowótora można bowiem również analizować w perspektywie historii wierzeń, folkloru, baśni i mitów jako obecny już w najdawniejszych kulturach i zachowanych przekazach (podział świata na dwie części – dobrą, i złą, na ducha i materię, na widzialne i niewidzialne, na rzeczywistość i pozór, na życie i śmierć, na jawę i sen, na mężczyzn i kobiety; problem Androgyne; mitologiczne i legendarne historie o bliźniętach, o walczących przeciw sobie braciach; opowieści o magicznym i tajemnym znaczeniu cienia, odbicia, spotkania z własnym sobowótorem, o formach, w których jawi się dusza; mił Narcyza etc.). Można mówić o istnieniu uniwersalnego mitu dwoistości albo archetypu dwoistości/podwójności, „the archetype of universal duality” – jak pisze Milica Živković i dodaje: „the double originates in myth and thus it is not a strictly literary motif but a construction of traditional culture”. M. Živković, op. cit., s. 123; zob. też hasło „sobowótór” autorstwa Z. Majchrowskiego [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 884; M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Łódź 1956 (zwłaszcza rozdz. *Człowiek przed zwierciadłem* oraz *Przesady związane ze zwierciadłem*). Motyw sobowótora może też być przedmiotem zainteresowania psychiatrii (zglębiany między innymi przez psychoanalizę), psychologii oraz filozofii i w związku z tym otrzymuje różne interpretacje.

<sup>14</sup> Popularny stał się między innymi mesmeryzm – magnetyzm, posługiwanie się hipnozą, wykorzystywanie telepatii.

<sup>15</sup> P. Labriola, E.A. Poe and E.T.A. Hoffmann: *The Double in »William Wilson« and »The Devil’s Elixirs«*, „International Fiction Review”, vol. 29, no. 1/2 (2002). Artykuł dostępny w formie ciągłego tekstu na stronie: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7718/8775>

<sup>16</sup> D. Dąbrowska, op. cit., s. 248, 249.

Dla René Welleka „poczucie podwójnego dna świata – obawa, że człowiek jest bezradny wobec wrogich sił, wobec losu, wobec przypadku, mroku niepojętych tajemnic”<sup>17</sup> charakteryzuje przede wszystkim romantyzm niemiecki, wydaje się jednak, że można je odnieść do literatury romantycznej w ogóle. Dla tej epoki charakterystyczne jest znaczenie nadane subiektywnej, indywidualnej perspektywie człowieka, podkreślenie roli sił irracjonalnych, demonicznych oraz snów<sup>18</sup>, zagadnienie tworzenia siebie, badanie życia wewnętrznego, poznania prawdy o sobie. Istotna jest tu koncepcja „człowieka wewnętrznego” oraz symbolika głębi duszy – tam kryć się miała bowiem prawda o jednostce<sup>19</sup>. Wątek ten odnajdujemy u Gotthilfa Heinricha Schuberta w jego filozoficznej koncepcji nocnej strony natury i nocnej strony duszy, która zdaniem Haliny Krukowskiej była „filozoficzną rekapitulacją starych, odwiecznych, ale biegnących równolegle do myśli racjonalnej, ukrytym nurtem, przeczuć i przeświadczeń ludzkich o działaniu w naturze i człowieku potęg ciemnych, niepojętych i demonicznych”<sup>20</sup>. Zwrócono także uwagę na konflikt między jednostką a jej otoczeniem, konflikt wynikający, jak pisze Marta Piwińska, z psychologicznego rozbicia człowieka na ja dla świata i ja wewnętrzne (choć samo to ja wewnętrzne było już rozbite). Romantycy znoszą granicę między tymi ja, „wywołują na zewnątrz ukryte »ja« – sobowtóry, cienie, projekcje, odbicia, duchy, demony, upiory”<sup>21</sup>. Kluczowym zagadnieniem staje się zatem dwoistość, która uosabia podział człowieka i świata na dwie części, dualizm przeciwieństw ontologicznych, epistemologicznych, etycznych i estetycznych. Cały ten zbiór problemów i bytów znajdujemy w ówczesnej literaturze, a opowiadania Poe’go są tu doskonałym przykładem – obok motywu sobowótora pojawiają się w nich jeszcze bliźniaki oraz, jak je określił Jarosław Marek Rymkiewicz, wtrącające sobie i rymujące się ze sobą hybrydyczne pary bohaterów oraz postaci dwoiste, zawierające w sobie dwie istoty, więc skłócone, rozdarte, rozdwojone i dysharmonijne<sup>22</sup>.

W okresie romantyzmu posługiwano się też różnymi odmianami fantastyki i utwory zawierające w sobie jej pierwiastki stanowią znaczącą część całej ówczesnej „produkcji” literackiej. Fantastyka ukazywała „zjawiska nie mieszczące się w racjonalistycznej wizji świata i niezgodne z potoczną empirią, co pozwalało na rozszerzenie oraz pogłębienie wizji świata i człowieka, wiążąc się z filozoficznymi koncepcjami natury bytu”<sup>23</sup>, na poszerzenie „perspektywy antropologicznej literackiej analizy psychologicznej”<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> R. Wellek, *Romantyzm niemiecki i angielski. Porównanie*, tłum. I. Sieradzki [w:] *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybrał i przedmową poprzedził H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 306.

<sup>18</sup> Píše o tym Jan Białostocki, *Ikonaografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1967, s. 57–86.

<sup>19</sup> Zob. rozdział M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich* [w:] eadem, *Gorączka romantyczna (Prace wybrane, t. I)*, Kraków 2000.

<sup>20</sup> H. Krukowska, »Nocna strona« romantyzmu [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria druga*, pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 196.

<sup>21</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 248.

<sup>22</sup> Zob. J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981, s. 65–107.

<sup>23</sup> Hasło „fantastyka” autorstwa A. Martuszewskiej [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 254.

<sup>24</sup> Hasło „sobowótór” autorstwa Z. Majchrowskiego [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 885.

Roger Caillois stwierdza, że w fantastyce „porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność świata”, dlatego w obliczu takiej niesamowitości „pojawia się jakieś nowe przerażenie, jakaś nie znana przedtem panika”<sup>25</sup>. Tzvetan Todorov określa fantastyczność jako „niepewność, którą odczuwa człowiek znający tylko prawa naturalne postawiony nagle wobec zjawiska noszącego wszelkie znamiona nadnaturalności”, wahanie wynikające z niezdecydowania, z jakim porządkiem ma się do czynienia<sup>26</sup>. Bohaterowie w opowiadaniach fantastycznych, jak zauważa Wystouch, są samotni, zdani na siebie i nikt im nie pomaga, a ponadto są ogarnięci lękiem i niepewnością, nie wiedzą, co robić, najczęściej popadają w obłęd lub giną. Strach ten wynika z niesamowitości postaci i zdarzeń, z braku racjonalnego wytłumaczenia tego, co się dzieje, z niemożności poznania tajemnicy – dlatego badaczka nazywa opowiadania fantastyczne „grą z niewiadomym”<sup>27</sup>. Caillois przywołuje listę popularnych tematów literatury fantastycznej, ale nie wymienia w nim motywu sobowtóra. Pisze jednak, że ów katalog „każdy może ciągnąć dalej, że ogólny klimat dzieł, ulubione tematy, wreszcie bodźce inspiracyjne wynikają bezpośrednio z lęków i nadziei epoki, która je rodziła”<sup>28</sup>, należałoby więc dodać do owej listy także sobowtóra.

Istotne znaczenie dla rozwoju tego motywu ma wreszcie również tradycja gotycyzmu i związany z nią nurt grozy, okultyzmu, spirytyzmu i demonizmu (satanizmu), a także cudowność<sup>29</sup>. W powieści gotyckiej panuje atmosfera tajemnicy i strachu, pojawiają się przekleństwo i śmierć, przedstawiana jest brzydota moralna i fizyczna, a także ból i potworność. Ponadto „u podstaw antropologii gotyckiej znajdowała się koncepcja rozdzielenia osobowości człowieka i dwoistości jego natury. W przedromantycznych utworach jej wyrazem były duchy, upiory i wampiry, symbolizujące zagrożenie płynące z zewnątrz; w czasach romantyzmu zagrożenie to istnieje wewnątrz duszy bohatera. Ujmuje je się w obrazach rozszczepienia jaźni, obłędu lub w motywie sobowtóra”<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> R. Caillois, *Od baśni do »science-fiction«*, tłum. J. Lisowski [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1967, s. 32, 33. Autor stwierdza, że fantastyka, w odróżnieniu od baśni, mogła się pojawić dopiero wtedy, kiedy triumfowały nauka, racjonalizm i wiara w związek przyczynowo-skutkowy, które wykluczały cudowność, niesamowitość i tajemnicę. Współczesną jest ona w Europie romantyzmowi i pojawia się w końcu XVIII wieku „jako kompensata za nadmiar racjonalizmu”. Ibidem, s. 40. Twierdzi, że „założeniem opowiadań fantastycznych nie jest bynajmniej uwierzytelnianie istnienia świata widm, zjaw i duchów”, ale że są one przede wszystkim „grą człowieka ze strachem”. Ibidem s. 39. W książce poświęconej fantastyce w sztuce wyraża podobne idee: fantastyka to przede wszystkim „niepokój i zerwanie; wrażenie niesamowitości płynie nie tyle z samego tematu, ile ze sposobu jego potraktowania” (chodziłoby więc także o talent pisarza, budowaną przez niego w utworze atmosferę, przekazywane myśli i uczucia); „fantastyka jest fantastyczna tylko wtedy gdy wydaje się skandalem nie do przyjęcia dla doświadczenia i rozumu”. R. Caillois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 9, 26.

<sup>26</sup> T. Todorov, *L'introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970. Cyt. za tłumaczeniem M. Wydmucha [w:] *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 22. Ze strukturalizmem Todorova i jego podziałem literatury fantastycznej na cztery kategorie, jako upraszczającym i niepełnym, a roszcującym sobie pretensje do kompletności, polemizuje Stanisław Lem w artykule *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 22–44.

<sup>27</sup> S. Wystouch, op. cit., s. 156.

<sup>28</sup> R. Caillois, *Od baśni do »science-fiction«*, op. cit., s. 63.

<sup>29</sup> Zob. hasło „gotycyzm” autorstwa B. Paczkowskiej [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 323–326.

<sup>30</sup> Zob. też M. Janion, *Zbójcy i upiory* [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, op. cit., s. 177.

Przyjrzyjmy się teraz utworom Poe'go, w których często obecny jest motyw sobowtóra (lub szerzej – zagadnienie dwoistości) i które są osadzone w wyżej przywołanym kontekście ideowym romantyzmu, a także w nurcie fantastycznym i gotyckim tej epoki.

Twórczość Poe'go, razem z utworami Hawthorne'a i Melville'a, należy do mrocznej części amerykańskiego romantyzmu – ze względu na występującą w niej obsesję zła i ciemności oraz skupianie się na ukrytych i groźnych stronach rzeczywistości. Charakteryzują ją też niesamowitość oraz gotyccyzm<sup>51</sup>, posługujący się elementami zarówno racjonalnymi, jak i nadprzyrodzonymi, niedający jednoznacznych interpretacji zjawisk, a ponadto wzbogacony o wymiar psychologiczny. W centrum zainteresowania nie znajduje się rzeczywistość historyczna ani społeczna, ale tajemnica i tragizm ludzkiego losu<sup>52</sup>. Stąd wynika fascynacja niejednoznacznością i dwoistością ludzkiej egzystencji oraz obecność dziwnych bytów o niejasnym statusie – sobowtórów, zjaw, wampirów<sup>53</sup>. W utworach Poe'go budowane jest „napięcie między frustracją lub grozą bohatera w obliczu tajemnicy Bytu, Transcendencji »ludzkiego serca« czy własnej tożsamości (...) z jednej strony a dociekaniem i wykrywaniem prawdy z drugiej”<sup>54</sup>.

*William Wilson*<sup>55</sup> (1839) to utwór, w którym motyw dwoistości i sobowtóra jest głównym tematem. Niektórzy badacze zwracają nawet uwagę na to, że może sam bohater jest sobowtorem pisarza; wiąże się to z obecnością w utworach elementów autobiograficznych i „wyławianiem” ich przez krytyków, co tutaj nie jest jednak przedmiotem analizy<sup>56</sup>. W opowiadaniu poznajemy losy tytułowego bohatera przywoływane

<sup>51</sup> Poe korzysta ze spuścizny literatury europejskiej, zwłaszcza w jej wydaniu niemieckim (utwory te były mu znane z tłumaczeń pojawiających się wówczas w Ameryce, między innymi w czasopismach). Poe zawdzięcza Europie jeszcze coś – do rozstawienia jego nazwiska przyczynił się Charles Baudelaire, który w 1856 roku opublikował *Histoires extraordinaires* – swoje tłumaczenie trzynastu opowiadań amerykańskiego pisarza, a rok później wydał kolejny taki zbiór – w sumie stworzył świetny przekład trzydziestu sześciu opowiadań Poe'go. Napisał też eseje, w których bronił dobrego imienia pisarza uznawanego wówczas przez wielu, zwłaszcza w Ameryce, za alkoholika i hazardzistę, ponadto zachwycał się jego twórczością „zupełnie nowego rodzaju”, niezwykłą i odrębną od tego, co znane, utworami, „które zdają się po to stworzone, aby nam dowiedzieć, że dziwność jest nieodłączną częścią piękna”. Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, jego życie i dzieła*, tłum. A. Kijowski [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, s. 320. Zob. też: Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, jego życie i dzieła*, tłum. T. Swoboda, s. 264–303 oraz M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 146.

<sup>52</sup> Zob. S. Studniarz, *Rowdowody literackie Edgara Allana Poe'go* [w:] idem, *Tragiczna wizja*, op. cit. Zob. też H. Levin, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, New York 1976 oraz D.A. Ringe, *American Gothic. Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*, Cincinnati 1982.

<sup>53</sup> Zob. B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie »Opowieści niesamowitych« Edgara Allana Poe'go, »Poganki« Narcyzy Zmichowickiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 73. Zob. cały rozdział *Motywy wampiryczne w gotyckim świecie opowiadań Edgara Allana Poe'go*, w którym autorka analizuje kilka z nich: *Berenika, Zagłada domu Usherów* oraz *Przedwczesny pogrzeb*.

<sup>54</sup> Zob. S. Studniarz, *Między prawdą a iluzją* [w:] idem, *Tragiczna wizja*, op. cit., s. 165.

<sup>55</sup> O stylu tego opowiadania, który charakteryzują powściągliwość, dążenie do precyzji i logiczności, pisze D.B. Stauffer, *Style and Meaning in »Ligeia« and »William Wilson«* [w:] *Twentieth Century Interpretations on Poe's Tales*, pod red. W.L. Howarth, Nowy Jork, s. 78–86. A. Misrahi, op. cit., s. 156. Pisząc swój utwór, Poe miał skończyć z pomysłu Washingtona Irvinga z opowiadania opublikowanego w 1835 roku w „Knickerbocker Magazine”, z kolei tamten autor inspirował się literackimi źródłami europejskimi, głównie romantyzmem niemieckim.

<sup>56</sup> William Wilson, ze swoim pociąganiem do alkoholu i hazardu, miałby przedstawiać ciemną stronę psychiki. Zob. A. Misrahi, *Człowiek i twórca. Edgar Allan Poe*, tłum. G. Ostrowski, Warszawa 2007, s. 157. Zwraca się też uwagę na inne wątki autobiograficzne, na przykład na to, że Poe ożenił się z własną kuzynką, a połączeni silnymi więzami uczuciowymi bohaterowie jego opowiadań są często ze sobą spokrewnieni (motyw miłości kazirodzkiej).

przez niego samego, czytamy o jego pobycie w szkole, o pojawieniu się chłopca, który nazywa się i wygląda tak samo jak William, ma nawet tę samą datę urodzin, więc obaj mogą uchodzić za bliźniaków; różnica między nimi polega tylko na tym, że tamten mówi podobnym, ale ściszym głosem. Staje się on współzawodnikiem i przekornym wrogiem bohatera, sprzeciwia mu się i krzyżuje jego plany, jest doskonalszy moralnie i daje Williamowi rady, a jednocześnie naśladuje go i przedrzeźnia, co budzi trwogę, złość i nienawiść Wilsona. Widzi on jednak między sobą i swoim przeciwnikiem również podobieństwo, i to nie tylko ciało, lecz także dusz<sup>37</sup>. Ma również wrażenie, że znał już swojego oponenta w jakichś dawnych epokach. Nie może go znieść i ucieka przed nim, lecz przez wiele lat postać ta towarzyszy mu, przemawia do niego lub zjawia się i odkrywa jego niegodziwości albo powstrzymuje go przed ich popełnianiem. Bohater, wściekły i oburzony, postanawia pozbyć się nękającego go wroga, walczy z nim i przebija go szpadą. W umierającym przeciwniku William Wilson widzi jednak swoje własne odbicie<sup>38</sup>, a słysząc jego słowa, czuje, jakby sam mówił, że zabijając go, zabił siebie samego<sup>39</sup>.

Analizując figurę sobowtóra w tym opowiadaniu Poego, możemy przywołać rozważania Andrew Webbera. Badacz ten stwierdza, że dla motywu *Doppelgängera* charakterystyczne są podwójne widzenie (*double vision*) – widzący siebie samego podmiot postrzega to inne ja jako odrębny obiekt; zdwojona mowa (*double talk*) – pojawiający się drugi głos, który stanowi echo, powtórzenie, zniekształcenie, parodię pierwszego; wykonanie, odegranie (*performance*) tożsamości jednostki przez inne ja; podział człowieka na część duchową i cielesną, poznawczą i seksualną (*double-bind between cognitive and carnal knowledge*); walka sił między ego i alter ego (*power play between ego and alter ego*); dążenie do wyparcia i zastąpienia jednej części przez drugą (*figure of displacement*)<sup>40</sup>. W wypadku Williama Wilsona możemy dobrze obserwować owo podwójne widzenie i podwojenie mowy – poza bohaterem mamy jeszcze antagonistę stanowiącego jego odbicie i echo. Można tu zastanowić się nad sposobem istnienia tej postaci, a także nad jej właściwościami oraz znaczeniem jej relacji do bohatera, wreszcie również nad funkcją powołania do istnienia takiego bytu przez autora.

I tak ów sobowtór, bo tak należy nazwać tę tajemniczą postać, przedstawiony zostaje w opowiadaniu jako nieco niezwykle, ale jednak fizycznie istniejący obok Williama Wilsona. Współistnieje on niemal doskonale równolegle z bohaterem – pod względem podobieństwa, czasu i miejsca pojawiania się, zarazem jednak dochodzi między

<sup>37</sup> „Udureka ma przybierała na sile, w miarę jak rozmaite okoliczności odśladwały coraz wyraźniejsze nasze podobieństwo, i postaci, i osobowości (...) nawet jego szczególny szept stał się echem mego własnego [głosu]”. E.A. Poe, *William Wilson* [w:] idem, *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2002, s. 92, 93. O głosie sobowtóra Wilsona Piwińska pisze: „zawsze jednak miał głos słaby, będąc, oczywiście, uosobionym sumieniem”. M. Piwińska, op. cit., s. 244.

<sup>38</sup> „Ogromne lustro (...) pojawiło się nagle w końcu pomieszczenia, gdzie wcześniej żadnego nie zauważyłem. Gdy w skrajnym przerażeniu zbliżyłem się do niego, moje własne odbicie, tyle, że pobladłe i zbroczone krwią, wyszło mi naprzeciw, ślaniając się na nogach”. E.A. Poe, *William Wilson*, op. cit., s. 105.

<sup>39</sup> „Zwyciężyłeś, a ja szczerne! Lecz otdąd także i tyś jest martwy – przepadałeś dla Świata, dla Niebios i dla Ndziei! Ze mnie czerpałeś byt – teraz kiedy konam, dojrzyj we mnie swe własne odbicie i wiedz, żeś bezpowrotnie unicestwił samego siebie”. E.A. Poe, *William Wilson*, op. cit., s. 105.

<sup>40</sup> A. Webber, op. cit., s. 3–4.



nimi do ciągłej konfrontacji przez pouczenia, parodię i sprzeciw, które można sobie wyobrazić jako prostopadłą linię łączącą owe dwie równoległe postacie, linię symbolizującą konieczny, ale tajemniczy związek między dwoma stronami. Ta postać, zdawałoby się – realnie istniejąca, choć dość enigmatyczna, okazuje się na końcu odbiciem lustrzanym bohatera, jego częścią raczej niż osobnym bytem. Jest to sobowtór, ale wydaje się, że bardziej mentalny niż realny. Może należałoby mówić raczej o poczuciu sobowtóra, jako że istnieje on ze względu na bohatera – to William go widzi, słyszy i to w Williamie wzbudza on określone uczucia i stany ducha. Bohater opisuje go jako istniejącego obok innego, obcego i wrogiego, choć zarazem w zagadkowy sposób bliskiego – i tak odbiera go czytelnik. Bez względu na to, czy sobowtóra Wilsona potraktujemy jako wytwór wyobraźni, produkt ogarniętego szaleństwem umysłu, wymagowaną postać albo zjawę, czy też raczej jako rzeczywistość istniejącą, bliźniaczo podobną osobę, kluczowym zagadnieniem pozostaje dwoistość. Jej pełne rozumienie w kontekście opowiadania umożliwia jednak dopiero scena końcowa, a zarazem kulminacyjna, kluczowa zarówno dla bohatera, jak i czytelnika. Wprowadza ona nową interpretację utworu, nadaje mu większą głębię i umożliwia widzenie figury sobowtóra nie tylko w planie fantastycznym albo „gotyckim”, lecz także psychologicznym i metafizycznym. William Wilson rozpoznaje tu bowiem w pokonanym antagoniście siebie samego. Dopiero wówczas pojmuje, że był postrzegany przez niego jako inny i wrogi był nieświadomie dokonaną przez niego eksterioryzacją części jego własnej osobowości, tej niewygodnej dla niego, dlatego niechcianej – refleksyjnej i moralnej. Zrozumiałe jest więc podobieństwo obu postaci, głos-echo antagonisty czy wreszcie dziwne poczucie jakiegoś z nim związku. William nie umiera fizycznie, ale jego życie staje się dla niego gorsze jeszcze niż było – niegdyś prześladował go ów drugi William Wilson, przeszkadzający mu w „używaniu życia”, teraz, kiedy poznał prawdę, nęka go świadomość zabicia swojej dobrej części i nieodwracalności tego aktu.

Niedookreślenie przez Poe'go charakteru istnienia postaci towarzyszącej Wilsonowi, niejasność jej statusu, daje większe możliwości interpretacyjne, a tym samym większą nośność figury tak przedstawiającego się sobowtóra. Poprzez takie formowanie postaci sobowtóra wprowadzone zostaje zarazem zagadnienie stosunku rzeczywistości do fikcji, prawdy do złudzenia i zmyślenia, realizmu do fantastyczności, a także problem relacji między subiektywnym a obiektywnym postrzeganiem świata. Między tymi częściami istnieje konflikt, ale zarazem współzależność, a więc mamy tu do czynienia z sytuacją typową dla figury sobowtóra. Sam *Doppelgänger* rodzi się zresztą na granicy tych dwóch światów – Webber pisze o nim: „it presents the subject as more or less pathologically divided between reality and fantasy in cases of what Hoffmann diagnoses as »chronischer Dualismus«”<sup>41</sup>.

W ten sposób dochodzimy do charakterystyki sobowtóra stworzonego przez Poe'go, ale jednocześnie wpisującego się w ogólniejszy obraz sobowtóra romantycznego.

---

<sup>41</sup> Ibidem, s. 1.

Chroniczny, więc nieustający i niezbywalny, dualizm charakteryzuje człowieka, a figura sobowtóra staje się formą przedstawienia owego dualizmu. Chodzi tu o wspomniany już podział na ducha i ciało, dobro i zło, na rodzący się w związku z tym konflikt i podział na ja i jakieś inne ja, które staje się obcym, ponieważ skupia w sobie to, co niechciane, z czym się dana osoba nie utożsamia lub czego się wstydzi. Alter ego jest tu figurą, która uosabia i odgrywa tę część, przez co przeciwstawia się ego – „pleasure and unpleasure, desire and terror, co-operate in the Doppelgänger masquerade”<sup>42</sup>. Jedna część zwalcza drugą, ale do zwycięstwa którejś z nich nie może właściwie dojść, ponieważ dopełniają się one zarazem, są współzależne właśnie na skutek odmienności. Figura sobowtóra może być więc rozumiana jako znak tego, czego brakuje, choć jednostka może traktować to jako zbędne, niechciane i przeszkadzające: „the duplication points up an essential lack which must be supplemented, a lack within the ‘real self’, and by extension within the order of the real”<sup>43</sup>.

Sobowtór Williama Wilsona jest właśnie znakiem takiego braku, braku w życiu bohatera dobra i moralności, które stanowią nieodłączną część jego istoty. Choć był to komponent przez niego odrzucony, traktowany jako niepotrzebny i ograniczający, nie udało się Wilsonowi pomyślnie go wykluczyć i zastąpić innym. Zresztą stosunek między tymi częściami jest ambiwalentny: z jednej strony nie wiadomo, która której podlega, która jest nadrzędna czy też kierująca, a z drugiej strony sam bohater nie jest cały czas negatywnie ustosunkowany do swego alter ego – widzi jego przymioty, czasem nawet chciałby go posłuchać, ale niejako na przekór sobie tego nie robi; ponadto czuje on głęboki, choć niewytłumaczalny dla niego związek ze swoim drugim ja. Problemem jest więc niepełność i jednostronność człowieka, prowadzące do zubożenia całości, do popadania w skrajność przy jednoczesnym ciągłym poczuciu niespełnienia, niezadowolonia, dyskomfortu psychicznego. William Wilson, pochodzący z arystokratycznego rodu, gardzi swym pospolitym nazwiskiem. Już to może wskazywać na jego brak akceptacji siebie, częściowe zaprzeczanie własnej tożsamości. Pojawiający się sobowtór uosabia tłumioną i chowaną w cieniu część osobowości – w wypadku dumnego, nieuczciwego, rozpustnego i bezwzględnego Williama Wilsona jest to jego dobra strona, wydzielona i uzewnętrzniona moralność czy też sumienie. Ów wzbraniający, pozytywny sobowtór (w przeciwieństwie do negatywnego – przekraczającego) jest postrzegany przez Williama jako prześladowający antagonistą, ponieważ charakter i dążenia tego drugiego ja stoją w sprzeczności z wartościami uznawanymi przez Wilsona za własne (specyficznie rozumiana wolność wobec zasad moralnych). Chce go zniszczyć, aby nieskrępowanie trwać w samowoli i występkach, jednak w konsekwencji zabija część siebie, i to tę dobrą, nie odzyska już własnej tożsamości i nie ma szans na poczucie pełni ani spokoju, pozostaje mu tylko rozpamiętywanie przeszłości.

Zasadniczym problemem, jak pokazuje nam opowiadanie Poego, jest więc tkwiąca w człowieku, zgodnie z określeniami Sławomira Studniarza, immanentna dwoistość,

<sup>42</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 9.

zgodna sprzeczność, „antynomia, która nie jest zasadą twórczą, lecz zasadą niszczącą”<sup>44</sup>. Wyraża się ona w wewnętrznym rozdarciu, w podziale na przeciwstawne sobie części, z których żadnej nie sposób usunąć, a jednocześnie których nie można pogodzić. Zresztą któraś z tych części może być przez człowieka wypierana czy też oddzielana nieświadomie. Osiągnięcie pełni, spokoju i szczęścia jest niemożliwe, ponieważ niemożliwa jest kompletność, która zresztą w praktyce może oznaczałaby neutralność i nijakość, a z kolei życie połowiczne i jednostronne, czy to na przekór rozumowi i moralności, czy pragnieniom i zmysłom, jest niejako złem koniecznym, zresztą na dłuższą metę także okazuje się niemożliwe lub puste i bezsensowne. Tak więc motyw sobowtóra nie tylko pokazuje w duchu romantycznym, przez pryzmat fantastyki i gotycyzmu, niezwykle i mroczne tajemnice świata i stanowiącej jego część istoty ludzkiej, lecz także dogłębnie określa kondycję człowieka – a mianowicie mówi o absurdalności dwoistości charakteryzującej jednostkę, o absurdalności, która decyduje o tragiczności losu ludzkiego.

Poza omówioną figurą sobowtóra z opowiadania *William Wilson*, ucieleśniającą dwie strony jednego człowieka – ja i jego alter ego – i wynikające z tego konsekwencje natury egzystencjalnej, można zaobserwować u Poeego obecność jeszcze inaczej funkcjonującego sobowtóra – tworzonego przez komponujące się w jedno, występujące nierozłącznie pary postaci. Napotykamy tu więc niejako podwojonego bohatera czy też bohaterów dzielących tę samą osobowość albo bohaterów dopełniających się odmiennymi osobowościami, jakby byli jednym istnieniem lub uzupełniającymi się stronami tego samego istnienia. W wielu opowiadaniach spotykamy postaci, zazwyczaj kochanków, które są ze sobą złączone niejasnymi więzami zależności, często spokrewnione i podobne do siebie, a nawet będące bliźniakami, ponadto niezdolne istnieć bez siebie, jakby przyciągane przez tajemne siły dwie części jednej całości, których „systemy nerwowe są już dokładnie zestrojone i wyczulone wskutek choroby, jakby nadcięte i gotowe do szybkiego nawiązania kontaktu”<sup>45</sup>. Takie pary bohaterów spotykamy między innymi w *Berenice*, *Morelli*, *Ligei* oraz *Zagładzie Domu Usherów*. Trafiamy też w tych utworach na wątek reinkarnacji, odrodzenia w ciele innego człowieka osoby, która już odeszła, ale pozostaje silnie związana z postacią bohatera i dlatego wraca do świata żywych. W motywie reinkarnacji mamy niejako podwójnie obecnego sobowtóra – z jednej strony następuje bowiem podwojenie danej istoty (umarła, pojawia się na świecie po raz drugi), z drugiej strony utrzymany jest jej konieczny i fatalny, dwubiegunowy związek z innym człowiekiem, w którym dwie istoty dopełniają się do jednej całości. Temat reinkarnacji wprowadza też problem dwoistości w szerszym rozumieniu – stawia pytanie o tożsamość człowieka, a także o podział na życie i śmierć, na ciało i ducha.

W opowiadaniu *Berenika* (1835) taką parą bohaterów są kuzyni Egeus i Berenika, którzy stanowią przeciwieństwo nie tylko płci, lecz także sił życiowych i temperamentu – dziewczyna jest piękna, wesoła i dynamiczna, chłopak – chory i melancholijny. Ona zaczyna jednak nagle chorować, marnieje, dostaje ataków katalepsji i zapada

<sup>44</sup> S. Studniarz, *Podstawowe wyznaczniki tragicznej wizji świata* [w:] idem, *Tragiczna wizja*, op. cit., s. 154.

<sup>45</sup> M. Praz, op. cit., s. 147.

w letarg, on zaś w tym samym czasie obserwuje u siebie chorobliwe pobudzenie uwagi i skłonność do nieustannych rozważań, więc niejako odwrotność stanu swojej kuzynki. Obie postacie stanowią dwie przeciwstawne i jednocześnie uzupełniające się strony pewnej całości oraz pozostają ze sobą powiązane do tego stopnia, że pojawiające się zmiany u jednej wywołują przeciwstawne zmiany u drugiej – tak jakby musiała zostać zachowana niezmienna odmienność obojga bohaterów, a zarazem tworzona przez nich jedność. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Zagładzie Domu Usherów*<sup>46</sup> (1839). Bohaterem jest tu bliźniacze rodzeństwo, Roderick i Magdalena, związane przez podobieństwo fizyczne, psychiczne i emocjonalne oraz zgodność dusz. Oboje mają chorobliwy wygląd, są melancholijni, apatyczni, cierpią na rozstrój nerwowy, żyją samotnie w starym, rozpadającym się domostwie i są od siebie tajemniczo uzależnieni. Kiedy Magdalena umiera, a właściwie zapada w letarg, Roderick traci resztki równowagi i rozumu. Pochowana żywcem wydostaje się z trumny i przychodzi po brata, aby ponownie się z nim zjednoczyć i dopełnić ich wspólny los. Poe tak skonstruował postać kobiety, że można ją różnie interpretować. Można widzieć w niej postać wampiryczną – „ostateczna agonía Magdaleny to śmierć kobiety-wampira, śmierć wymagająca unicestwienia sobowótora-ofiary”<sup>47</sup>. Ale można też interpretować ją jako sobowótora brata – Magdalena i Roderick są niemal identyczni, mogą egzystować tylko razem, ich umysły i dusze razem dopiero stanowią jedność. W kobiecie tej można też widzieć przedstawienie ciemnej i niezbadanej części rozszczepionej jaźni Rodericka, więc jego alter ego<sup>48</sup>.

Z kolei w *Morelli* (1835) poznajemy historię mężczyzny, który żeni się ze swoją przyjaciółką Morellą, która umierając, rodzi córkę. Dziecko przypomina bohaterowi żonę, tak samo się uśmiecha i patrzy na niego jej oczami, tak że on „stopniowo dochodzi do przekonania, że duch pierwszej Morelli zamieszkał w drugiej”<sup>49</sup>. Przez wiele lat nie daje dziecku imienia, a w końcu decyduje się na imię żony. Kiedy chcąc nadać imię dziewczynce, wypowiada imię matki, dziecko umiera, a ojciec w rodzinnym grobowcu nie znajduje śladów pochowanej żony. Zostaje więc wprowadzony wątek tajemniczego odrodzenia ducha w innym ciele. Córka Morelli jest bardzo podobna do matki, jest może nią samą albo nią drugą, inną. Następuje więc zdwojenie postaci, rodzi się jej sobowótór, a Morella pozostaje na zawsze związana z wybranym mężczyzną. Wątek reinkarnacji, powrotu do życia kobiety pozostającej w fatalnym i koniecznym związku z bohaterem wprowadza też Poe w *Ligei* (1838). Tutaj bohaterką jest Lady Ligeja – mądra i piękna, czarooka i czarownośca

<sup>46</sup> Zob. G.B. von der Lippe, *The Figure of E.T.A. Hoffmann as Doppelgänger to Poe's Roderick Usher* [w:] „Modern Language Notes”, vol. 92, no. 3 (Apr. 1977), s. 525–534. Autor dopatruje się podobieństw między bohaterem opowiadania Poego i Hoffmannem, pisze o źródłach dotyczących Hoffmanna, które znał pisarz amerykański i wskazuje na owe analogie: przejawiają się one w zachowaniu i uczuciach obu postaci, pesymistycznych poglądach dotyczących istnienia, skłonnościach estetycznych, temperamencie artystycznym, przenikającej ciała i umysł chorobie, niemożności spełnienia siebie.

<sup>47</sup> B. Zwolińska, op. cit., s. 68.

<sup>48</sup> Zob. S. Studniarz, *Podstawowe wyznaczniki tragicznej wizji świata* [w:] idem, *Tragiczna wizja*, op. cit., s. 138–143. Autor skupia się tu na motywie odbicia i podwojenia, który dotyczy posiadłości (odbijającej się w wodach mrocznego stawu) i samego rodzeństwa Usherów.

<sup>49</sup> Tak pisze sam Poe w liście do Philipa Cooke'a. Cyt. za: A. Misrahi, op. cit., s. 149.

towarzyszka bohatera. Kiedy umiera, jej mąż oszalały z rozpaczy, zażywający opium, jakby nieświadomie żeni się po raz drugi, tym razem z jasnowłosą i błękitnooką Roweną, której jednak nie kocha. Kiedy ta umiera, jej ciało przemienia się w inne ciało – przed bohaterem staje kobieta o czarnych oczach i włosach, w której rozpoznaje on ukochaną Ligeję. W opowiadaniu tym Poe utrzymuje nastrój niesamowitości i pozostawia otwartą kwestię interpretacji prawdziwości zdarzeń. Autor posługuje się w bardziej widoczny niż dotychczas sposób konwencją fantastyczną i gotycką, kluczowe pozostaje tu jednak zagadnienie reinkarnacji<sup>50</sup>, zdwojenia postaci oraz nierozłącznego, tajemniczego związku między bytami.

Poe wykorzystuje też w swoich utworach motyw ożywającego obrazu, który także łączy się z tematem analizowanej tu dwoistości. W *Portrecie owalnym* (1845) bohaterem jest portret dziewczyny, który narratorowi wydaje się nie tyle doskonale iluzyjny, ile przeniknięty prawdziwym życiem<sup>51</sup>. Ta zagadkowa właściwość zostaje wyjaśniona w przytoczonej historii kobiety – żony malarza, dla którego sztuka była wszystkim, pozującej mu wytrwale do portretu, chociaż powstający obraz odbierał jej siły i zdrowie, a ostatnie muśnięcie płótna pędzlem oznaczało jej śmierć<sup>52</sup>. Malarz odmawiał istnienia swojej żony na jej portrecie, tym samym obraz nie tylko wydawał się, ale był żywy, wessał w siebie życie ludzkie, wchłonął duszę kobiety. Można interpretować tę historię jako opowieść o maniackalnym poświęceniu sztuce i bezwzględnym dążeniu do perfekcji, które niszczy istotę ludzką. Można też widzieć w niej obecność obsesji wampirycznej (temat ten był często podejmowany w romantyzmie), symbolizowanej przez „wchłonięcie modelu przez obraz”<sup>53</sup>. Może być również traktowana po prostu jako atrakcyjna ze względu na elementy cudowności i tajemnicy, jednak sam Poe zmienił pierwotny kształt opowiadania w taki sposób, aby nie ta jego strona była najważniejsza<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Poe wraca do niego w innych jeszcze opowiadaniach, na przykład w *Czarnym kocie* (1843) oraz *Opowieści z wyprawy w góry strzępiaste* (1844), w których podejmuje także temat choroby umysłowej i obsesji nękającej bohatera.

<sup>51</sup> „Obraz ten oczarował mnie swym wyrazem, lecz nie zdało to o złudzenie, iż ma się przed sobą żywą osobę – to sama podobizna tchnęła życiem; tym mnie zauroczyła, podbiła, stworzyła”. E.A. Poe, *Portret owalny* [w:] idem, *Wybór opowiadań*, op. cit., s. 118.

<sup>52</sup> „I nie widział, iż barwy, jakie kładł na płótnie, pochodzą z lica tej, która siedziała opodal niego”. A ukończony dzieło wykrzyknął przerażony: „Oto zaiste jest samo Życie!”, obrócił się nagle do swej ukochanej. Była martwa!”. Ibidem, s. 119.

<sup>53</sup> M. Praz, op. cit., s. 147.

<sup>54</sup> S.L. Gross, *Poe's Revision of „The Oval Portrait”*, „Modern Language Notes”, vol. 74, no. 1 (Jan. 1959), s. 16–20. Autor porównuje tu dwie wersje opowiadania – z 1842 i 1845 roku. W drugiej wersji pominięte zostały pewne wątki poboczne i częściowo okrojony jest główny temat, zauważa się też zmiany stylistyczne, a wszystko zmierza w kierunku powściągliwości i zwięzłości. „In his revision of this tale (...) we can see how he came to recognize and dispense with those macabre elements which threatened the thematic coherence and totality of impression of his story”. Ibidem, s. 16. Usunięta na przykład została informacja o przyjęciu przez opowiadającego bohatera dużej porcji opium, co spowodowało jego nierównowagę psychiczną, podważyło wiarygodność jego relacji, tym bardziej, że i tak był wyczerpany utratą krwi i kilkudniowym brakiem snu. Zmieniony też został na przykład wygląd kobiety z portretu, która w pierwszej wersji była bosko piękna, a na obrazie uwieczniona została z dziwnym uśmiechem i błyszczącymi dzikimi oczami. Pisarz zdecydował się też zmienić pierwotny tytuł *Life in Death*. Ten zbędny gotyctwizm i aluzja do wampiryzmu niszczyłyby symboliczną i moralną wymowę opowiadania, którą Poe podkreśla w drugiej, poprawionej wersji. Badacz zwraca też uwagę na podobieństwo *Portretu owalnego* do opowiadania innego ówczesnego amerykańskiego pisarza Nathaniela Hawthorne'a. Pytanie o inspiracje Poego dziełami tego ostatniego stawia też John Lauber w artykule *Poe and Hawthorne: „A very Flattering Coincidence”*, „The News Bulletin of RMMLA”, vol. 14, no. 1 (Oct. 1960), s. 3.

Motyw ożywającego obrazu, czy też w tym wypadku raczej życia zaklętego w obrazie, odnosi się również do interesującego tu problemu dwoistości, kluczowym problemem pozostaje bowiem podział na życie i śmierć, ducha i materię, rzeczywistość i jej fikcyjny obraz<sup>55</sup>. Żywy obraz może być też traktowany jako szczególny przypadek sobowtóra, inny jeszcze niż te, z którymi dotychczas mieliśmy do czynienia u Poe'go. Następuje tu fizyczne podwojenie postaci – obok istoty ludzkiej pojawia się jej wizerunek na płótnie, pod względem wyglądu identyczny z żywym człowiekiem, będący jak jego odbicie lustrzane. Wizerunek ten staje się tak ekspansywny i zachłanny, że pozbawia życia prawdziwego bohatera i sam je przejmuje, wsysa jego duszę. W konsekwencji uzyskujemy prawdziwego, ożywionego sobowtóra postaci, a ta z kolei umiera, staje się nieożywionym ciałem. I tutaj więc obserwujemy coś w rodzaju systemu naczyń połączonych – mamy jedną całość, która rozszczepia się na dwie fizyczne części (bohater i jego obraz), ale w ten sposób zostają też podzielone życie i osobowość postaci. Ponieważ portret wchłania wszystko, po drugiej stronie pozostaje tylko martwe ciało.

Podobny motyw znajdujemy w pierwszym wydrukowanym opowiadaniu Poe'go pod tytułem *Metzengerstein* (1832). Tutaj ożywa wizerunek konia z gobelinu – z martwego przedstawienia na tkaninie wyskakuje życie – straszny i dziki rumak. Bohater opowiadania na przekór swojemu zdziwieniu i lękowi uznaje go za swego, czuje się z nim tajemniczo powiązany<sup>56</sup>, w końcu razem giną w ogniu pożaru. I tutaj więc, poza elementami niesamowitości i grozy, wprowadzony zostaje wątek dwoistości i tajemnicy istnienia, bycia żywym i martwym, rzeczywistością i obrazem. Ponadto niezwykle koń pozostaje w zagadkowym związku z baronem – jest mu wrogi, nie daje się poskromić, a zarazem cały czas mu towarzyszy. Można więc widzieć w owym rumaku swego rodzaju sobowtóra barona, uosobienie jego złej, okrutnej, rozpustnej i szalonej części, która zdobywa nad nim władzę i doprowadza go do śmierci. Już więc w tym wczesnym opowiadaniu Poe'go odnajdujemy ślady tematów, które – jak widzieliśmy – stały się głównym przedmiotem jego zainteresowania i były przez niego rozwijane w kolejnych utworach.

Warto na koniec zwrócić uwagę na znaczenie, jakie odgrywał temat dwoistości i sobowtóra w innych dziełach literatury XIX wieku. Ponieważ lista takich utworów jest długa i często przypomina<sup>57</sup>, przywołamy tylko kilka najbardziej znanych. Wellek podkreśla, że motyw ten, a także problem konkretności ludzkiego istnienia oraz trwałości i jedności jaźni są charakterystyczne zwłaszcza dla niemieckiego romantyzmu, chociaż zasadniczo

<sup>55</sup> Zob. rozważania Davida Freedberga na temat relacji przedstawienia do rzeczywistości i znaczenia odbiorcy oraz jego nastawienia: idem, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

<sup>56</sup> „Młody Metzengerstein trwał przykuty do siodła olbrzymiego rumaka, którego nieposkromione narowy tak trafnie odpowiadały nastrojom jego własnej duszy (...) niekiedy bladł i unikał nagłych spojrzeń poważnych i człowieczych niemal oczu zwierzęcia”. E.A. Poe, *Metzengerstein* [w:] idem, *Opowiesci niesamowite*, tłum. L. Staff, il. S. Vardanian, Kraków 2008, s. 62, 63.

<sup>57</sup> Zob. M. Czermińska, *Bohater autobiograficzny jako sobowtór* [w:] *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987. O. Rank, *Le thème du double dans la littérature* [w:] *Don Juan et le double*, Paris 1973 (wydanie łączące teksty niemieckie: *Der Doppelgänger* – napisany w 1914 r., wydany w 1925 roku – oraz *Die Don Juan Gestalt* – wydany w 1922 roku).

popularne w całej ówczesnej literaturze, ponieważ typowe dla tego okresu<sup>58</sup>. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wydaje się tu kluczową postacią, ze względu na to, że jest jednym z pierwszych podejmujących ten temat oraz dlatego, że pojawia się on niemal we wszystkich jego utworach. Jak pisze Maria Janion: „przenikająca całe jego pisarstwo tematyka sobowtóra, podwojenia, lustrzanego odbicia, fantastycznego migotania bytów »realnych« i »nierealnych« (...) ujawniają rozdwojenie i przeciwstawienie obu rzeczywistości”<sup>59</sup>, wskazując na wieloznaczność i wielowymiarowość człowieka, na jego dwoistość, na obecność tajemnicy, niepokojącej niezwykłości i mrocznych żądz. U Hoffmanna, jak pisze badaczka, sobowtór najczęściej „nie jest repliką »ja«, lecz groźnym antagonistą tegoż »ja«, spełniającym zarazem jego najbardziej utajone, zbrodnicze i niegodziwe marzenia i dążności”<sup>60</sup>. Najbardziej reprezentatywnym i zarazem najbardziej znanym przykładem posłużenia się motywem sobowtóra przez niemieckiego pisarza są *Diable eliksiry* (1815–1816), które dają różne możliwości interpretacji postaci sobowtóra, a tym samym pozostawiają czytelnika w niepewności. Figurę sobowtóra można rozumieć po prostu jako realnie istniejącą postać – przyrodniego brata bohatera-mnicha Medarda, księcia Wiktoryna, który w pewnym momencie, podobnie jak zakonnik, wypija diabelski eliksir i ogarnia go szaleństwo. Jednocześnie sobowtór staje się tu też zjawą, którą słyszy się w nocy w samotności, która prześladowuje, podjudza, prowokuje, jest znakiem szaleństwa bohatera. Wreszcie może być też interpretowany jako głos nieznaney, mrocznej strony człowieka, wiodącej go ku zgubie<sup>61</sup>.

Podobna sytuacja ma miejsce w opowiadaniu *Sobowtór* (1846) Fiodora Dostojewskiego, który twórczość Hoffmanna znał dobrze. Różne rozumienia figury sobowtóra dają tu różne sposoby odczytania opowiadania – może być ono interpretowane jako obraz zaszczucia dobrego i uczciwego człowieka przez bezwzględnego i jakby prześmiewczo

<sup>58</sup> Badacz przywołuje kilka kluczowych nazwisk i stwierdza, że u Jeana Paula (na przykład *Titan*) sobowtór wyraża „złowrogie zwątpienie w tożsamość jaźni”, u Hoffmanna i Stevensona to „inna osobowość, zbrodnicza osobowość tkwiąca w człowieku”, u Chamisa (na przykład *Erscheinung*) i Dostojewskiego to osoba „zajmująca miejsce właściwej, przy czym trudno stwierdzić, która jest właściwą – idealista czy tchórzliwa zatgana kanalia”. R. Wellek, op. cit., s. 309.

<sup>59</sup> M. Janion, *E.T.A. Hoffmann: student Anzelmus i kapelmistrz Kreisler* [w:] eadem, *Zło i fantazmaty (Prace wybrane, t. III)*, Kraków 2001, s. 188.

<sup>60</sup> M. Janion, *Zbójcy i upiory*, op. cit., s. 187.

<sup>61</sup> Charakterystyczne są słowa Medarda, w których wyraża on niepewność własnej tożsamości i status sobowtóra: „jestem tym, czym się wydaję, i nie wydaję się tym, czym jestem; sam sobie będąc niewyjaśnioną zagadką, jestem rozdwojony i przeciwstawiony własnemu »ja!“. E.T.A. Hoffmann, *Diable eliksiry*, tłum. L. Eminowicz, Warszawa 2005, s. 64. Warto przywołać tu analizę, którą przeprowadza Labriola w swoim artykule, w którym porównuje *William Wilsona* Poe’go i *Diable eliksiry* Hoffmanna w perspektywie psychoanalitycznej, odwołuje się do pracy Freuda z 1919 roku – *Das Unheimlich*. Píše o rozwoju u bohaterów tendencji narcystycznych w wieku młodzieńczym, o tłumieniu pożądania seksualnego i pragnienia władzy, o działaniu podświadomości, wreszcie o rozwoju sobowtóra i jego funkcji. „While Wilson attempts to save himself by creating a double that functions as a conscience, Medardus produces a double that allows him to live out the sexual fantasies and need for authority that he has repressed as a monk”. W obu wypadkach sobowtór miałby ucieleśniać największe pragnienia, jednocześnie nie akceptując się jego istnienia. Różnica między bohaterami miałaby polegać na tym, że Medard przechodzi przemianę, staje się świadomy i zastanawia nad swoimi czynami, zaczyna odzyskiwać poczucie jedności i spokoju, co nie udaje się Wilsonowi, który zabija jedną swoją część, własną moralność, i może jedynie próbować pojednać się z nią, symbolicznie opowiadając swoje losy. „Unlike Wilson, who writes the story of his double in order to justify his own mistakes, Medardus writes his life story in order to relive the past as kind of psychotherapy”. P. Labriola, op. cit.

identycznego oponenta<sup>62</sup> albo jako studium obłądki, świadectwo choroby psychicznej człowieka, rozdwojenia jaźni, halucynacji i wynikających stąd zmiennych zachowań, albo bardziej metaforycznie, jako portret dwoistości charakteru i moralności postaci, zatem aspiracji i działań człowieka, który pozostaje w konflikcie z samym sobą<sup>63</sup>.

Kolejnym ważnym przykładem utworu podejmującego temat sobowtóra, zresztą inspirującego się *Williamem Wilsonem*, jest *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) Roberta Louisa Stevensona. Motyw sobowtóra służy tu przedstawieniu problemu dwoistości i niespójności natury ludzkiej, podziału na część dobrą i złą, a także wprowadza zagadnienie podwójnej osobowości<sup>64</sup>. Brak jedności, wewnętrzne rozbieżności i rozszczępienie tożsamości człowieka okazują się fatalne w skutkach i niemożliwe do przewyciężenia, nawet przez rozum i naukę, stają się więc znakiem tragiczności ludzkiej egzystencji.

Do skrótovej panoramy literatury posługującej się motywem sobowtóra należy wreszcie dodać *Portret Doriana Graya* (1891) Oscara Wilde'a, łączący w sobie problematykę sobowtóra z motywem ożywającego portretu. Napotykamy tu malarską podobiznę bohatera przeobrażającą się jak żywy organizm na skutek występów Dorian; on sam na zewnątrz postaje pięknym dwudziestolatkiem, choć z duszą skażoną winami. Zmiany zachodzące na portrecie stanowią odbicie ciemnej, występnej części bohatera. Ta – przedstawiona przez cudowną a zarazem symboliczną zmianę obrazu, ukryta i niechciana – sobowótowa strona osobowości ucieleśniająca zło nie może zostać ukryta i zapomniana, próba jej usunięcia okazuje się zaś zamachem na siebie samego<sup>65</sup>. Także i ten utwór mówi więc o niezbywalnej dwoistości złowrogo ciężącej nad człowiekiem.

Z kwestią dwoistości, jak widzieliśmy, wiążą się nie tylko sobowótór ucieleśniający wewnętrzne rozbieżności postaci, jej rozdwojenie czy też zdwojenie osobowościowe i moralne, lecz także pary bohaterów sobowótórowych stanowiących pewną całość, podobnych

---

<sup>62</sup> Bohater – Jakub Pietrowicz Goladkin mówi o swoim sobowótórze: „no, łajdak z niego – no to niech sobie będzie łajdak, a drugi jest za to uczciwy. No to on będzie łajdakiem, a ja będę uczciwy”. F. Dostojewski, *Sobowótór*, tłum. S. Pollak [w:] idem, *Sobowótór i inne opowiadania*, Warszawa 1962, s. 49, 86.

<sup>63</sup> O tych problemach interpretacyjnych pisze Clarence A. Manning: *The Double of Dostoyevsky*, „Modern Language Notes”, Vol. 59, No. 5 (Maj, 1944), s. 317–321. Opowiadanie analizuje też Ryszard Przybylski: *Obłąkany kancelista* [w:] idem, *Dostojewski i „przekłęte problemy”. Od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Warszawa 1964. Autor pisze o chorym umyśle rozdwojonego bohatera, na który Dostojewski, tak jak Poe, zwrócił większą uwagę niż Hoffmann i „przyjmując, że jest to zjawisko wywołane przez wadliwie funkcjonującą świadomość, pisarz rosyjski dociekać jednak będzie zewnętrznych, społecznych przyczyn, które doprowadzają do rozdwojenia jaźni”. Ibidem, s. 89. Przybylski uważa opowiadanie za opowieść o dziejach świadomości, za dokładną i rzeczową analizę psychologiczną rozdwojenia jaźni, za świetną prozę psychologiczną.

<sup>64</sup> Bohater – doktor Jekyll mówi: „sobą więc byłem bez reszty zachowując się niepowsściągliwie i tarzając się w bezwstydzie; ale sobą byłem też w równej mierze, kiedyś za dnia pogłębiał swoją wiedzę albo niósł ulgę cierpiącym i strapionym (...) Przekleństwem ludzkości był ten nieszczęsny związek, ta niestanna walka jakże różnych od siebie bliźniąt w targanym bolesnymi konwulsjami łonie człowieczej świadomości”; „Stałem się jako Jekyll istotą niestannie zzeraną i drążoną gorączką, osłabłą na umyśle i ciele, i opanowaną jednym tylko uczuciem: strachem przed moim drugim Ja”. R.L. Stevenson, *Doktor Jekyll i pan Hyde*, tłum. L. Haliński, Poznań 2007, s. 92, 93, 108.

<sup>65</sup> Hans Mayer pisze: „Całkowita estetyzacja wymiaru moralnego pozostaje niemożliwa, przetrwa on choćby w malowidle. A negacja, usunięcie czy ukrycie obrazu oznacza akceptację filisterskich przykazań i obyczajów, z pozoru wzgardliwie odrzuconych”. H. Mayer, *Odmiercy*, tłum. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 313.



lub biegunowo różnych i powiązanych ze sobą w tajemniczy sposób na wieki, wreszcie również zjawisko reinkarnacji oraz ożywające obrazy. Na przykładzie opowiadań amerykańskiego pisarza obserwowaliśmy, jak istotnym, pojemnym i nośnym tematem literackim jest motyw sobowtóra i jak różnie może on być realizowany. Przywołane na końcu przykłady dziewiętnastowiecznych utworów literackich innych twórców miały na celu osadzenie Poego w pewnej tradycji i pokazanie żywotności tematu sobowtóra oraz jego funkcjonowania w kilku najbardziej znanych ówczesnych dziełach.

### Summary

The aim of this paper is to analyse and interpret the motif of the double in Poe's tales, including "William Wilson", "Ligeia", "The Fall of the House of Usher" and "The Oval Portrait". The article presents the specific understanding and functions of the motif in nineteenth-century literature as well as the cultural context that had introduced it to the literature, that is Romantic philosophy, Gothicism and Fantasticism. While the focus is on various manifestations and meanings of the *Doppelgänger* in Poe's works, other literary examples are referred to, all employing the theme, such as "Devil's Elixir" by E.T.A. Hoffmann, "The Double" by F. Dostoyevsky and "Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" by R.L. Stevenson.



Kazimierz Nurczyk, *Dumny żebrak*



Kazimierz Nurczyk, *Sumienie*