

Spis treści

Od Redakcji	9
Sprostowanie	11
From the Editorial Board	13
Disclaimer	15

Artykuły

Ludmiła Gruszevska-Blaim Amerykańska powieść akademicka z duchem kotki w tle	19
Magdalena Górecka <i>Oh, quelle histoire!</i> – mistyfikikator jako postmodernistyczny paradygmat twórcy	37
Agnieszka Badyła Czy mesmeryzm może być metodą badań historycznoliterackich?	49
Katarzyna Trzeciak (Nie)samowitość ciała w <i>Cieniu i ciemności</i> Thomasa Ligottiego	63
Zuzanna Gawrońska GoLem(s) in Eden: In Search For a Transcendent Element In a Science Fiction Novel	73
Artur Sadecki Od naturalizmu do uświęcenia – problem prostytucji w <i>Jamie</i> A.I. Kuprina	87
Agnieszka Dauksza Telegonia – cud natury czy mistyfikacja? Rozważania na przykładzie wybranych przypadków literackich	101
Magdalena Wójtowicz Magiczne funkcje liczby trzy w medycynie ludowej	111

Agnieszka Potyrańska	
Три встречи с чертом в поэзии Зинаиды Гиппиус	123
Marcin Dziwisz	
Mitologizacja tekstu przekładu jako przykład fałszowania obrazu fantastycznej rzeczywistości (na podstawie przekładu powieści Andrzeja Sapkowskiego <i>Ostatnie życzenie</i>)	141

Recenzje

Katarzyna Kraczoń	
Magia, wierzenia i religijność południowego Podlasia	151
Ewelina Stanios	
Kłątwa nad miastem, czyli Bizancjum á la <i>Kod Leonarda da Vinci</i>	155
Magdalena Niekra	
Podglądanie rzeczywistości w <i>Ofierze Polikseny</i> Marty Guzowskiej	159
Paulina Biczowska	
„Odzyskiwanie” twórczości Ireneusza Ireduńskiego	165
Agnieszka Jęczeń	
Obrona sztuki masowej	171

Wydarzenia naukowe i kulturalne

Milena Zgierska	
Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji „Komunikacja – tradycja i innowacje”	179
Aleksandra Wójtowicz	
Od „indywidualności geograficznej” do „nie-miejsc”, czyli o działalności zespołu „Geopoetyka”	183
Grzegorz Potoczny	
Wokół problemu zniszczeń wojennych w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej	187
Jacek Słupczyński	
Jak będzie wyglądał teatr w XXI wieku? <i>Polita</i> w 3D live	189
Noty personalne autorów	195

Table of Contents

From the Editorial Board (In Polish)	9
Disclaimer (In Polish)	11
From the Editorial Board	13
Disclaimer	15

Articles

Ludmiła Gruszevska-Blaim	
The American Academic Novel and a Ghost She-Cat	19
Magdalena Górecka	
<i>Oh, quelle histoire!</i> – Mystificator As a Postmodern Paradigm of the Author	37
Agnieszka Badyła	
Can Mesmerism Be a Method of Literary and Historical Research?	49
Katarzyna Trzeciak	
The (Un)heimlich of the Body in Thomas Ligotti's <i>The Shadow, the Darkness</i>	63
Zuzanna Gawrońska	
GoLem(s) in Eden: In Search For a Transcendent Element In a Science Fiction Novel	73
Artur Sadecki	
From Naturalism to Sanctification: the Problem of Prostitution in <i>Yama</i> by A.I. Kurpin	87
Agnieszka Dauksza	
Telephony – Nature's Miracle or Mystification? Deliberations Based on Selected Literary Examples	101

Table of Contents

Magdalena Wójtowicz	
Magical Meanings and Functions of The Number Three in Folk Medicine	111
Agnieszka Potyrańska	
Three Meetings with the Devil in the Poetry of Zinaida Gippius	123
Marcin Dziwisz	
Mythologisation of Translated Text as an Exemple of a Distorted Image of Fantastic Reality (on the Basis of Andrzej Sapkowski's Novel <i>The Last Wish</i>) . .	141

Reviews

Katarzyna Kraczoń	
Magic, Beliefs and Religiousness of the Southern Podlasie	151
Ewelina Stanios	
A Curse over the City: or Byzantium á la <i>Da Vinci Code</i>	155
Magdalena Niekra	
Peeping at Reality in <i>The Sacrifice of Polyxena</i> by Marta Guzowska	159
Paulina Biczowska	
Regaining the Literary Works of Ireneusz Iredyński	165
Agnieszka Jęczeń	
The Defence of Mass Art	171

Academic and Cultural Events

Milena Zgierska	
A Report on the International Conference entitled <i>Communication</i> – <i>Tradition and Innovations</i>	179
Aleksandra Wójtowicz	
From “Geographic Individuality” to “Non-places”: or on the Activity of the Group “Geopoetyka”	183
Grzegorz Potoczny	
Considering the Problem of War Damage in the 17th Century Polish Commonwealth	187
Jacek Słupczyński	
How Will the Theatre Look Like in the 21st Century? <i>Polita</i> in 3D live	189
Notes on the Authors	195

Od Redakcji

Przekazywany w Państwa ręce trzeci tom czasopisma „Acta Humana” poświęcony został tajemnicom rzeczywistości. Zebrane pod tym tytułem teksty dotyczą przede wszystkim opisującej świat – zarówno realny, jak i wyobrażony – literatury. Skupione zostały wokół trzech powiązanych ze sobą wątków, odnoszących się kolejno do rzeczywistości, żyjących w niej ludzi oraz ich wierzeń i przekonań (szeroko rozumiana magia, demonologia oraz zjawiska niewyjaśnione).

Artykułem otwierającym tom jest tekst Ludmiły Gruszewskiej-Blaim, dotyczący współczesnej powieści uniwersyteckiej, a zwłaszcza wykraczającej poza ramy tradycyjnej powieści akademickiej prozy Jamesa Hynesa. Tajemnicom historii w literaturze postmodernistycznej, a w szczególności obecnym w niej problemie, jakim jest sam proces tworzenia opowieści, przygląda się Magdalena Górecka (*Oh, quelle histoire! – mistyfikator jako postmodernistyczny paradygmat twórcy*), natomiast Agnieszka Badyła w swoim szkicu z przymrużeniem oka rozważa przydatność mesmeryzmu jako metodologii badań literackich.

Kolejna część tomu to artykuły odnoszące się do człowieka oraz tajemnic jego zachowań. Esej Katarzyny Trzeciak dotyczy sposobów ukazywania ciała ludzkiego w literaturze *science fiction* (na przykładzie utworu Thomasa Ligottiego *Cień i ciemność*). Tekst Zuzanny Gawrońskiej traktuje z kolei o złożoności i odmienności konstrukcyjnej postaci literackich ludzi i kosmitów oraz poszukiwaniu transcendentnego pierwiastka w powieści Stanisława Lema *Eden*. Ciekawe spojrzenie na problem prostytucji ukazany przez rosyjskiego pisarza A.I. Kuprina prezentuje w swoim szkicu Artur Sadecki, zaś Agnieszka Dauksza przedstawia rozważania nad obecnością w literaturze pięknej motywu telegonii, zwanej potocznie „zapatrzaniem” (*Telegonia – cud natury czy mistyfikacja?*).

W zagadnienia magii i demonologii wkraczamy wraz z artykułem Magdaleny Wójtowicz, podejmującym zagadnienie obecności magii liczb w kulturze ludowej (*Magiczne sensory i funkcje liczby trzy w medycynie ludowej*). W kolejnym tekście Agnieszka Potyrańska zbadała występowanie motywu czarta w poezji Zinaidy

Gippius. Artykułem zamykającym tę część tomu jest szkic Marcina Dziwisza, który na przykładzie powieści Andrzeja Sapkowskiego spróbował poddać analizom sposoby przekładu nazw demonów i innych istot nadprzyrodzonych w literaturze *fantasy*.

Dział *Recenzje* utrzymany został w podobnym, jak artykuły, kręgu tematycznym. Otwiera go tekst Katarzyny Kraczoń, dotyczący niedawno opublikowanego trzeciego już tomu serii wydawniczej *Tam na Podlasiu*, poświęconego tym razem zwyczajom i wierzeniom mieszkańców tego regionu. Na uwagę zasługują również interesujące szkice dotyczące współczesnej powieści kryminalnej, w umiejętny sposób łączącej zagadkę z wątkami historycznymi (teksty Eweliny Stanios oraz Magdaleny Niekry), a także recenzje książek *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego* Zdzisława Marcinowa (Paulina Biczowska) oraz *Filozofia sztuki masowej* Noëla Carrolla (Agnieszka Jęczeń).

Dział *Wydarzenia naukowe i kulturalne* rozpoczyna sprawozdanie Mileny Zgierskiej z międzynarodowej konferencji *Komunikacja – tradycja i innowacje*, stanowiące nawiązanie do tematyki podjętej przez nas w poprzednim tomie czasopisma (*Komunikacja niejedno ma imię*). W dziale tym zamieszczone zostały także informacje z działalności zespołu „Geopoetyka”, utworzonego przy Instytucie Badań Literackich PAN (Aleksandra Wójtowicz) oraz prelekcji historyka Andrzeja Gliwy w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Przemyślu (Grzegorz Potoczny). Ostatni z zamieszczonych w tomie tekstów próbuje dać odpowiedź na pytanie, jak będzie wyglądał teatr w XXI wieku – zastanawia się nad tym w swoim szkicu Jacek Słupczyński.

Poruszane przez literaturoznawców, językoznawców, kulturoznawców i historyków tematy stanowią niewątpliwie ciekawy i ważny głos w dyskusji o tym, jak młodzi badacze nauk humanistycznych postrzegają dawny i współczesny świat oraz jego zagadki. Mamy nadzieję, że zgromadzone w niniejszym numerze „Acta Humana” teksty, przyczynią się do głębszego poznania i lepszego zrozumienia przynajmniej części spośród wielu tajemnic otaczającej nas rzeczywistości.

W związku z mającym miejsce w poprzednim tomie czasopisma naruszeniem przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, redakcja zamieszcza poniżej przekazane jej sprostowanie oraz informuje, że 13 marca 2012 roku w tej sprawie zostało wydane Orzeczenie Komisji Dyscyplinarnej dla Doktorantów UMCS.

Magdalena Kowalska-Cichy

Sprostowanie

Oświadczam, iż w moim artykule pt. *Sprawności językowe i pragmatyczne studentów polonistyki Brzeskiego Uniwersytetu Państwowego im. A. Puszkina*, opublikowanym w „Acta Humana” 2 (1/2011) zamieściłam fragmenty referatu mgr Kamili Kwiatkowskiej pt. *Zwracam się z uprzejmą prośbą..., czyli o sposobach realizacji wzorca gatunkowego podania przez Polaków ze Wschodu*, wygłoszonego na XLII Konwersatorium z cyklu „Język a kultura” *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej* (Karpacz 11–13.06.2010). Zapożyczenia te nie zostały opatrzone przeze mnie stosownymi przypisami.

Z wyrazami szacunku,
Julia Chodiniuk

From the Editorial Board

The third volume of periodical “Acta Humana” is devoted to *mysteries of reality*. The texts collected under this title concern mostly literature describing the world – both the real and the imaginary one. They center around three interrelated topics, referring to reality, to people living in it as well as to their beliefs and views (broadly understood magic, demonology and unexplained phenomena).

The opening article in the volume is Ludmiła Gruszevska-Blaim’s text concerning contemporary academic novel, specifically James Hynes’s prose which goes beyond the framework of a traditional academic novel. Magdalena Górecka’s article (*Oh, quelle histoire! – Mystifactor As a Postmodern Paradigm of the Author*) treats of postmodern literature, and focuses especially on one of its main problems, i.e. the process of creating stories; Agnieszka Badyła’s outline in turn discusses the doubts which may arise when mesmerism is treated as one of the methods of historico-literary research.

The articles referring to man and the mysteries of his behaviour constitute the subsequent part of the volume. Katarzyna Trzeciak’s essay concerns the ways of presenting human body in science fiction literature (on the example of Thomas Ligotti’s short story *The Shadow, the Darkness*). Zuzanna Gawrońska’s text treats of the complexity and dissimilarity in the construction of human and alien literary characters as well as the quest for a transcendent element in Stanisław Lem’s novel *Eden*. An interesting view on the issue of prostitution portrayed by a Russian writer Alexander I. Kuprin is presented in Artur Sadecki’s text, whereas Agnieszka Dauksza shares with the readers her considerations concerning the presence and realizations of the motif of telegony in literature (*Telegony – Nature’s Miracle or Mystification?*).

Magdalena Wójtowicz’s article raising the issue of magical functions of numbers in folk culture (*Magical Meanings and Functions of The Number Three in Folk Medicine*) leads us into the matters of magic and demonology. Agnieszka Potyrańska in turn studies in her text the presence of the motif of the devil in poetry

of Zinaida Gippius. The article closing this section of the volume is an outline by Marcin Dziwisz, who on the example of Andrzej Sapkowski's novel undertakes an analysis of how the names of demons and other supernatural creatures are translated in fantasy literature.

The section *Reviews* reflects a similar thematic range as the articles. Katarzyna Kraczoń's text presents a currently published third volume of the series *Out There in Podlasie* which this time was devoted to the customs and beliefs of the inhabitants of this region. The next two texts, likewise interesting and worthy of attention, concern contemporary crime fiction which in an apt way combines mystery with historical plots (Magdaleny Niekra and Ewelina Stanios's texts), as well as two book reviews: Zdzisław Marcinow's *The Hero ? the World. On the Poetry and Prose of Ireneusz Iredyński* (Paulina Biczowska) and Noël Carroll's *Philosophy of the Mass Art* (Agnieszka Jęczeń).

Academic and Cultural Events section opens with Milena Zgierska's report from an international conference "Communication – Tradition and Innovations", which forms a thematic link with the previous volume of our periodical (*Communication Has Different Names*). Moreover, this section presents reports on the activity of the group "Geopoetyka" created at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Aleksandra Wójtowicz) and a talk by a historian Andrzej Gliwa at the Society of Friends of Learning in Przemyśl (Grzegorz Potoczny). The author of the closing text in the volume (Jacek Słupczyński) is searching for an answer to the question concerning the future shape of the theatre in the 21st century.

The themes raised by scholars specializing in literature, language, culture and history offer an undoubtedly interesting and valuable contribution to the discussion on how young researchers of the humanities perceive the past and the contemporary world and its mysteries. We hope that the texts collected in this volume of "Acta Humana" will broaden the knowledge and our understanding of at least a proportion of the numerous mysteries which the reality still holds.

Due to an infringement on the Copyright Act noted in the previous volume of the periodical, the editorial board would like to publish a disclaimer received from Julia Chodyniuk and informs that a relevant verdict was passed by the Disciplinary Committee of PhD Students at Maria Curie Skłodowska University on the 13th March 2012.

Magdalena Kowalska-Cichy

Disclaimer

I hereby declare that my article entitled *Linguistic and Pragmatic Competence of the Students of Polish Philology at Alexander Puszkin State University*, which was published in “Acta Humana” No. 2 (1/2011), contains passages taken from Kamila Kwiatkowska’s paper entitled *I Kindly Request..., or on the Ways of Realization of a Generic Pattern of a Tale by the Poles in the East* presented at the 42nd Seminar in the cycle “Language and Culture” *Acts and Genres of Speech in Cultural Perspective* (Karpacz 11–13.06.2010). These borrowings have not been provided with suitable footnotes in my article.

With kind regards,
Julia Chodyniuk

Artykuły



Prof. dr hab. **Ludmiła Gruszevska-Blaim**
Uniwersytet Gdański

Amerykańska powieść akademicka z duchem kotki w tle

Żadna z tajemniczych postaci wykreowanych przez amerykańskiego pisarza Jamesa Hynesa nie wydaje się tak literalnie niezbywalna, jak kotka Charlotte¹. Uśmiercona z zemsty przez Paula Trilby’ego w *Queen of the Jungle* (1997), cieszy się w najlepsze życiem po życiu w *Kings of Infinite Space* (2004). Zarówno w jednej, jak i drugiej powieści Charlotte stanowi swoistą oś dyskursu narratorskiego. To zdanie o niej lub zdanie przez nią wypowiedziane uruchamia oraz zawiesza narrację. „Coś było nie tak z kotką Paula i Elizabeth” (3), oznajmia na samym początku narrator *Queen of the Jungle*. Wkrótce potem nie tylko dowiadujemy się, co „było nie tak” z Charlotte, ale i poznajemy powody jej histerycznych zachowań. Okazuje się bowiem, że Charlotte, ukochana kotka Prof. Elizabeth Trilby, nie jest w stanie pogodzić się z pozamałżeńskim romansem Dr. Paula Trilby’ego, który widmo rotacji kompensuje dodatkową działalnością erotyczną, zadając się ze studentką dziennikarstwa. Pierwsza wojna między kotką a wykładowcą kończy się remisem: Paul traci szansę przedłużenia kontraktu na uniwersytecie, a Charlotte życie. Wkrótce po jej śmierci Paul odkrywa jednak, że kotkę łatwiej utopić, niż się jej na dobre pozbyć. Ostatnie zdanie powieści zapowiada w pewnym sensie dalszy ciąg historii, tym razem z duchem kotki w roli głównej:

Niczego nie dostrzegł oczywiście, zupełnie niczego, ale usłyszał bardzo wyraźnie dźwięk kocich pazurków stąpających po kuchennej podłodze i nieco gardłowe mruczenie.

¹ James Hynes jest autorem *The Wild Colonial Boy*, New York: Atheneum, 1990; *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror*, New York: Picador USA, 1997; *The Lecturer’s Tale*, New York: Picador USA, 2001; *Kings of Infinite Space*, New York: St. Martin’s Press, 2004; *Next*, New York: Little, Brown and Company, 2010. Zbiór trzech krótkich powieści zatytułowany *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror* zawiera *Queen of the Jungle*, 99, *Casting the Runes*. Wszystkie cytaty odnoszą się będą do ww. wydań powieści, numer w nawiasie oznacza numer strony, na której znajduje się przytoczony cytat. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

Stojąc nieruchomo w lodowatej kuchni, poczuł jedwabiste kocie futro ocierające się i ósemkujące wokół jego nóg. (*Queen of the Jungle*, 98)

W *Kings of Infinite Space* duch kotki, która za życia doprowadziła do ujawnienia romansu, a przy okazji (jeśli uznać to za okoliczność towarzyszącą, a nie ostateczny cel Charlotte) do rozbicia małżeństwa Paula, pojawia się na tyle często, że fakt jej fizycznej nieobecności staje się bardziej deklaracyjny niż realny. Charlotte nie opuszcza „kociobójcy”, stając się niematerialnym, choć wciąż wyraźnie znaczącym teren dowodem jego winy. Zawodowo zdegradowany z pozycji pracownika naukowego do nauczyciela zatrudnionego na godziny, a później do stenotypisty zatrudnionego na okres próbny w biurze, Paul próbuje przeżyć i ułożyć sobie życie na nowo. Opuszczony przez Kymberly, byłą rywalkę Elizabeth, i w związku z tym pozbawiony możliwości utrzymania kosztownego domu, przenosi się do niezbyt luksusowego motelu. Podążając za Pauliem krok w krok, duch Charlotte czyni z jego życia pasmo kolejnych, tym razem drobnych, porażek: spalone grzanki, zimna woda zamiast ciepłej pod prysznicem, niezliczone kocie pyszczki wyczernione z ekranu telewizora – to tylko kilka przykładów wyrafinowanej kociej zemsty zza grobu. Stopniowo i Paul, i czytelnicy odkrywają, iż motywacją kotki nie jest zwykły akt zemsty: w drugiej wojnie między kotką a mężczyzną duch kotki stara się naprowadzić mężczyznę na drogę wiodącą ku zbawieniu. Nękanie przez Charlotte, Paul wyznaje winy, żałuje za grzechy i cierpliwie pokutuje. Najwyraźniej to odpowiedzialność za nawróconego grzesznika powoduje, iż w krytycznym momencie duch kotki ratuje Paula i jego nową partnerkę Callie od niechybnej śmierci z rąk zombie o kanibalistycznych upodobaniach, gnieźdzących się w zakamarkach biura. Kiedy Paul w ostatniej scenie *Kings of Infinite Space* wsiada do samochodu, by podążyć za Callie szukającą szczęścia w szerokim świecie, między nim a duchem Charlotte rozciągniętym na miejscu obok kierowcy dochodzi do krótkiej wymiany zdań:

– Cokolwiek zrobisz – zapowiedział – gdziekolwiek za mną pójdziesz i tak nie będziesz już w stanie zrobić nic, co mnie zaskoczy. Absolutnie nic.

Charlotte ziewnęła, rozdziawiając inteligentną mordkę tak, że miało się wrażenie, iż rozoderze ją na pół. Spojrzała w górę i mrugnęła do Paula.

– Zamknij się i ruszaj – powiedziała kotka (*Kings of Infinite Space* 341).

Ani teksty omówione powyżej, ani inne powieści Jamesa Hynesa z akademickimi postaciami w rolach głównych (tj. *Casting the Runes*, 99, *The Lecturer's Tale*) nie wydają się mieć wiele wspólnego z tradycyjną powieścią akademicką, do jakiej przyzwyczaiły nas lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku. W porównaniu z *Pictures From An Institution* Randalla Jarrella (1954) czy *A Single Man* Christophera Isherwooda (1964), proza Hynesa wręcz epatuje elementami

magii, fantastyki i horroru, które ostro ścierają się z mimetycznymi obrazkami z życia amerykańskich uniwersytetów. Racjonalna w założeniu przestrzeń akademii staje się tu areną działań sił nadprzyrodzonych. Kotka, która gra z pracownikiem naukowym w „kotka i myszkę”, zbiera dowody rzeczowe oraz korzysta z telefonu w odpowiednim momencie, jest wystarczająco deautomatyzującym elementem nowej powieści akademickiej. Duch kotki, który przemawia ludzkim głosem, nawraca na drogę cnoty niewiernego męża i kociobójcę, a na koniec pomaga mu w walce przeciwko bandzie żywych trupów, stawia pod znakiem zapytania nie tylko akademickość świata fikcjonalnego Hynesa, ale i jego artystyczny wymiar. A jednak, można bezpiecznie założyć, iż gdyby przeprowadzić empiryczne badania wśród wykładowców uniwersyteckich, zadając im pytanie, któremu z amerykańskich pisarzy podejmujących temat *tenure* (mianowania na czas nieokreślony) udaje się najbardziej precyzyjnie opisać strach przed widmem rotacji, James Hynes zająłby zapewne jedno z pierwszych miejsc wśród wymienionych literatów. Zmagania Paula Trilby’ego z kotką, a później jej duchem nie przesłaniają bowiem faktu, iż tym, co Paul pragnie zachować za wszelką cenę, nie jest ani żona, ani przyjemności wynikające z kontaktów z dużo młodszą partnerką, ani nawet stabilizacja materialna. Dr Trilby marzy wyłącznie o stałym zatrudnieniu na uniwersytecie, stanowiącym dla niego jedyne środowisko, z którym czuje naturalną więź. Kiedy widmo rotacji przekształca się w smutną biurokratyczną rzeczywistość przedstawioną w *Kings of Infinite Space*, Paul staje przed koniecznością modyfikacji języka, sposobów wartościowania, schematów behawioralnych, innymi słowy – przed widmem metamorfozy redukującej go, jak sądzi, do stworzenia niższego gatunku. Jego dotychczasowy świat – sale wykładowe i gabinet, w którym książki i biurko z komputerem stanowiły w pewnym sensie niezbywalną jedność, zmienia się w biuro, gdzie książki pojawiają się z rzadka – a jeśli nawet, to w miejscach na tyle odległych od biurka z komputerem, by nie kłuć w oczy zwierzników. Pierwszy tom antologii Nortona², który studiuje Callie, nowa partnerka Paula, spotyka się z powieściami H.G. Wellsa czytowanymi przez Paula wyłącznie na terenie przyzakładowej stołówki, w przerwach między narodzinami kolejnych stert sprawozdań, załączników, podań oraz notatek.

Akademickie horrory i powieści o duchach Jamesa Hynesa nie są jedynym przykładem wykorzystania konwencji literatury popularnej w narracjach poświęconych zmaganiom naukowców z (pseudo)racjonalnym światem. Równie interesującym przykładem redynamizacji konwencji powieści akademickiej jest

² Pierwszy tom *The Norton Anthology of English Literature* zawiera wybór tekstów reprezentujących literaturę angielską do XVIII wieku.

mieszanie ich z konwencjami *science fiction*³. W powieści Jonathana Lethema zatytułowanej *As She Climbed Across the Table* (1997)⁴, w podziemnym laboratorium Instytutu Fizyki Molekularnej przeprowadzony zostaje nie do końca udany eksperyment, w wyniku którego na stole laboratoryjnym pojawia się Niebyt, Absencja, *vacuum intelligence* (42) nazwana przez badaczy Brakiem (w oryginale *Lack*). Brak, będący nowym typem bohatera/niebohatera powieściowego, nie posiada właściwości. Pomimo prób interpretacji podejmowanych i przez fizyków z Uniwersytetu Północnej Kalifornii w Beauchamp, i przez zaproszony do współpracy interdyscyplinarny zespół złożony, między innymi, z psychologów, socjologów, językoznawców, literaturoznawców, Brak umyka wszelkim jednoznacznym definicjom. Dla jednych jest „fizyką w postaci czystej”, dla innych „czystym *signifiant* [...], czasownikiem zarówno aktywnym, jak i pasywnym; obiektem i przestrzenią naraz, symbolem”, jeszcze dla innych „tekstem, który jest swym własnym autorem [...] pustym znakiem [...]”. Znakiem, który znaczy wszystko, co może znaczyć dla każdego czytelnika” (125). Żarłocznej, rozwartej na stole niewidzialnej dziury nie daje się określić ani za pomocą pomiarów, ani testów na preferencje. Brak wybiórczo pochłania podsuwane mu przedmioty, przy czym żaden z pracujących nad eksperymentem naukowców nie jest w stanie ustalić, dlaczego Brak zjada fotografię prezydenta, akrylową skarpetkę, kota, jednego niewidomego Afroamerykanina i jednego niewidomego białego mężczyznę, a odrzuca jajecznicę z kaczych jaj, folię aluminiową oraz dr Alice Coombs, zaangażowaną intelektualnie, emocjonalnie i fizycznie w projekt badawczy. Pomimo absencji i nieokreśloności, Brak koncentruje na sobie uwagę wszystkich pozostałych postaci oraz wyznacza ich wzajemne relacje. Już na początku powieści wiadomo, że Brak, nad którym dzień i noc pracuje ambitna dr Alice Coombs, staje się głównym antagonistą i rywalem dr Philipa Engstranda, narratora powieści i narzeczonego Alice. Po kilku nieudanych próbach odciążenia ambitnej badaczki od przedmiotu-nieprzedmiotu jej badań, Philip dochodzi do wniosku, iż jedynym sposobem odzyskania Alice jest ostateczne, nieodwracalne połączenie z Brakiem. Zakrada się do laboratorium, wchodzi na stół i po chwili stapia się z ziejącą nad nim Pustką. Teraz Philip staje się „tekstem, który jest swym własnym autorem, pustym znakiem, który znaczy to wszystko, co może znaczyć dla każdego czytelnika” (125). W końcowej scenie powieści rozwarty na stole były badacz – Nowy Brak – cierpliwie czeka aż wejdzie w niego zakochana w Braku, jasnowłosa, naga Alice.

³ Jak dowodzi ok. 500 pozycji bibliograficznych, opisanych przez Kramera w *Academe in Mystery and Detective Fiction*, najbardziej popularne jest łączenie konwencji powieści akademickiej z konwencjami powieści detektywistycznej. Zob. J.E. Kramer, *Academe in Mystery and Detective Fiction*, sec. ed. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2000.

⁴ J. Lethem, *As She Climbed Across the Table*, New York: Doubleday 1997.

Powieść Jonathana Lethema dość subtelnie korzysta z konwencji *science fiction*, które nie przesłaniają, lecz nieustannie rywalizują z konwencjami powieści akademickiej. Postmodernistyczna heterarchia wyznaczników genologicznych skutecznie wprawia czytelnika w stan niepewności interpretacyjnej. Na dość wczesnym etapie rozwoju akcji czytelnik zaczyna się zastanawiać, czy narracja Dr. Philipa Engstranda nie jest czasami opowieścią paranoika leczonego przez psychiatrę Cynthię Jalter. Antropolog zajmujący się badaniami wszelkich miejsc „pomiędzy”, jakie występują w środowisku akademickim, adekwatnie przezywany przez kolegów „Dziekanem Interdyscypliny” (w skrócie „Interdziekanem”), coraz wyraźniej utożsamia się z przedmiotem swych badań, tj. z pustką między czymś a czymś innym. A zatem Brak – (nie)postać rodem z *science fiction*, która aktywizuje badaczy aż do zatracenia – może nie być Brakiem, ale zwykłą projekcją chorego umysłu narratora. Innymi słowy, brakiem drugiego stopnia, brakiem Braku. Bez względu na to, które konwencje uzna się tu za bardziej interesujące – *science fiction* czy powieści psychiatrycznej – jedno pozostaje pewne: powieść Jonathana Lethema stanowi doskonały przykład postmodernistycznej powieści akademickiej, w której wyraźnie zaznacza się wpływ poststrukturalistycznych idei i interpretacji.

Wystarczy pobieżny przegląd tekstów określanych mianem powieści akademickiej lub uniwersyteckiej, by wysunąć tezę, że gdyby nie przełom zapoczątkowany w latach pięćdziesiątych XX wieku, powieści należące do tej grupy czytano by z rzadka i tylko w wąskich kręgach odbiorców⁵. Entuzjastyczne recenzje po publikacji w 1952 roku *The Groves of Academe* autorstwa słynnej amerykańskiej powieściopisarki Mary McCarthy oraz olbrzymie powodzenie *Jima szczęściarza* (*Lucky Jim*) – powieści brytyjskiego pisarza Kingsleya Amisa opublikowanej w 1954 roku, a sfilmowanej w pięć lat później – zwróciły uwagę pisarzy i krytyków na niewykorzystany potencjał tkwiący w konwencjach powieści akademickiej. Poczytność i rozgłos, jakie towarzyszyły kolejnym powieściom Vladimira Nabokova, Johna Bartha, Davida Lodge’a, Malcolma Bradbury’ego (*nb.* profesorów literatury), wyprowadziły powieść akademicką z niszy, w której tkwiła przez ponad wiek. Powieści: *Pnin* (1957), *Blady ogień*

⁵ Zob. M. Proctor, *The English University Novel*, Berkeley: University of California Press, 1957; J. Lyons, *The College Novel in America*, Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1962; I. Carter, *Ancient Cultures of Conceit. British University Fiction in The Post-War Years*, London and New York: Routledge, 1990; D. Bevan, red., *University Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 1990; J. Rossen, *The University in Modern Fiction*, New York: St. Martin’s Press, 1993; S. Connor, *The English Novel in History, 1950-1995*, London and New York: Routledge, 1995; K. Womack, *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*, New York: Palgrave, 2002; E. Showalter, *Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005; M. Moseley, red. *The Academic Novel. New and Classic Essays*, Chester: Chester Academic Press, 2007.

(*Pale Fire*, 1962), *Giles Goat-Boy* (1966), *Homo historicus* (*The History Man*, 1975), *Zamiana* (*Changing Places: A Tale of Two Campuses*, 1979), *Mały świat* (*Small World: An Academic Romance*, 1984) znalazły się szybko na listach lektur studentów anglistyk, poszerzając tym samym kanon literacki. Już choćby ta krótka lista tekstów sugeruje brak paralelizmu w rozwoju dwóch odmian powieści uniwersyteckiej. Wśród wymienionych wyżej tytułów, brakuje pozycji reprezentujących „powieść studencką” (*Studentroman*), która zapoczątkowała powieść akademicką; wszystkie wspomniane pozycje, wysoce cenione zarówno przez krytyków, jak i czytelników amerykańskich i europejskich, wchodzą do grupy tekstów chronologicznie późniejszej, określanej mianem „powieści profesorskiej” (*Professorroman*), do której należą również przedstawione powyżej powieści Hynesa i Lethema.

W około 160 na ponad 300 amerykańskich powieści profesorskich uwzględnionych w bibliografii amerykańskiej powieści uniwersyteckiej zebranej przez Johna Kramera⁶ główny bohater/bohaterka związani są z katedrą literatury i poezji. Drugą co do popularności jest katedra historii, na trzecim miejscu znajduje się wydział nauk politycznych. Pomijając wykształcenie autorów powieści (duża liczba profesorów literatury angielskiej para się pisaniem), powodem osadzania akcji na tych, a nie innych wydziałach była i do pewnego stopnia nadal jest troska o czytelnika. Wśród autorów powieści akademickiej panuje – uzasadnione skądinąd – przeświadczenie, iż przeciętnego czytelnika szybciej zainteresują dylematy nurtujące literaturoznawcę, historyka czy politologa niż problemy roztrząsane przez lingwistę, chemika czy parazytologa⁷. Innym, nie mniej popularnym, ukłonem w stronę odbiorcy powieści akademickich była szeroko, przynajmniej do lat sześćdziesiątych, stosowana technika dopasowywania (*viz.* obniżania) poziomu debat toczonych przez fikcyjnych profesorów do założonego poziomu intelektualnego przeciętnego czytelnika. Dopiero Vladimir Nabokov w *Bladym ogniu* udowodnił, że nieprzejmowanie się czytelniczą ignorancją może się podobać zarówno odbiorcom o zainteresowaniach literaturoznawczych, jak i – co dziwniejsze – zwykłym czytelnikom⁸. Stąd też być może pomysł Nabokova, by w swej powieści umieścić długi poemat fikcyjnego poety Johna Shade’a oraz zawiły komentarz fikcyjnego profesora Kinbote’a.

⁶ J.E. Kramer, *The American College Novel. An Annotated Bibliography*, sec. ed., Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2004.

⁷ Podobnie w Wielkiej Brytanii. Zob. I. Carter, *op. cit.*, s. 216. Wśród bestsellerów powieści akademickiej można oczywiście znaleźć przykłady przeczące regule. Na przykład akcja popularnej powieści Jane Smiley *Moo* (1995) toczy się na Wydziale Agronomii.

⁸ Zob. S. Schuman, „*I May Turn Up Yet, On Another Campus*”: Vladimir Nabokov and the Academy, [w:] *The Academic Novel. New and Classic Essays*, red. Merritt Moseley, Chester: Chester Academic Press, 2007, s. 177.

Pod koniec XX wieku dystans między założonym czytelnikiem powieści profesorskiej a czytelnikiem realnym tylko się zwiększył. Wystarczy przejrzeć *Cantor's Dilemma* Carla Djerassi (1989), *Accademia* Giose Rimanelliego (1997), *Book: A Novel* Roberta Grudina (1997), *Meetings of the Mind* Davida Damroscha (2000), czy *Radiant Cool* Dana Lloyd'a (2004), by odkryć, iż nastawione są one na dość wąski krąg odbiorców. Sytuacja wydaje się diametralnie różna w przypadku powieści studenckiej. Powieść studencka, od początku kierowana do jak najszerszych kręgów czytelniczych, nadal starannie unika ryzykownych eksperymentów; jej niezmienną cechą jest przystępność i przewidywalność. Można założyć, iż nieparalelny rozwój dwóch odmian powieści uniwersyteckiej, tj. powieści studenckiej i powieści profesorskiej, wynika z różnic w sposobach redynamizacji konwencji gatunkowych. W powieści studenckiej mamy bowiem do czynienia z zabiegami bardzo powierzchownie modyfikującymi świat przedstawiony oraz płaszczyznę narracji. Natomiast autoreferencjalna, autotematyczna postmodernistyczna powieść profesorska, eksperymentująca zarówno na płaszczyźnie świata fikcjonalnego, jak i dyskursu narratorskiego, wykształciła ciekawsze sposoby prezentacji rzeczywistości akademickiej. W powieściach profesorskich, takich jak na przykład *Pale Fire*, *Publish and Perish*, *Lecturer's Tale* czy *As She Climbed Across the Table*, wciąż zmieniające się paradygmaty myślenia o tekście i interpretacji znalazły swoje artystyczne powiązanie z konwencjami literatury popularnej.

Status powieści akademickiej, podobnie jak status wielu innych wariantów gatunkowych wyróżnionych na podstawie tematyki, trudno uznać za klarowny. Teoretycznie jest to powieść, której akcja, związana pośrednio lub bezpośrednio z pracą badawczą lub procesem kształcenia, toczy się (przynajmniej częściowo) na terenie uniwersytetu. Akcja podporządkowana jest na ogół jednemu z dwóch schematów fabularnych: albo schematowi, w ramach którego dochodzi do naruszenia, a następnie do przywrócenia akademickiego porządku i równowagi, albo schematowi, w ramach którego obserwujemy proces stopniowego wydostawania się jednostki z zamkniętego świata uczelni na zewnątrz lub odcinania się od reguł rządzących tym światem⁹. W przypadku opowieści o studencie/studentce mamy na ogół do czynienia z akademicką odmianą powieści o dorastaniu, dojrzewaniu lub powieści o artyście. Z kolei teksty, których głównym bohaterem jest asystent, profesor, dziekan lub rektor uczelni, przez ponad wiek z powodzeniem opisywano jako powieści idei, powieści obyczajowe, rzadziej psychologiczne.

Powieść uniwersytecką wyróżnia na ogół: 1) akademickie w swym charakterze miejsce i atmosfera (nawet jeśli „akademickość” zawężona jest do przestrzeni

⁹ Zob. S. Connor, *The English Novel in History, 1950–1995*, London and New York: Routledge, 1995, s. 69–71.

domowego gabinetu profesora lub uniwersyteckiego baru); 2) czas, mierzony upływem letnich i zimowych semestrów, kolejnych lat studiów lub okresów zatrudnienia¹⁰; 3) akademicki typ postaci, konfliktów fabularnych oraz wydarzeń; 4) akademicki(e) system(y) wartości, np. inny dla studentów, inny dla wykładowców; 5) dyskurs nasycony między innymi elementami slangu studenckiego lub terminologią naukową; fragmenty wykładów, prac naukowych (tytuły dysertacji, omówienia tematyki publikacji, etc.), recenzji, dysputy naukowej; 6) mniej lub bardziej sprecyzowana „filozofia” nauki, nauczania i studiowania.

Teoretycznie w ramy tak pojmowanej powieści akademickiej nie powinny wchodzić teksty organizowane wyłącznie wokół fabuły kryminalnej, sensacyjnej czy miłosnej. Praktycznie jednakże nalepkę powieści akademickiej dokleja się czasami takim tekstom, w których realia akademickie są mało istotne, żeby nie powiedzieć szczątkowe. Jako przykład może tu posłużyć *Love Story* Ericha Segala (1970), melodramatyczna opowieść o miłości studenta z wyższych sfer do ubogiej studentki Jenny, która wbrew woli rodziców Olivera zostaje jego żoną, a następnie umiera. John Kramer umieścił tekst Segala w swojej bibliografii amerykańskiej powieści uniwersyteckiej, nie starając się ukryć powodów swej decyzji: „O ile wydaje się mało prawdopodobne, by badacze powieści akademickiej uznali, że *Love Story* stanowi bogate źródło informacji o amerykańskim szkolnictwie wyższym w latach sześćdziesiątych, o tyle nie ulega wątpliwości, że olśni ich komercyjny sukces tego dzieła”¹¹.

Gdyby przed angielską i amerykańską powieścią akademicką postawiono w odpowiednim momencie cele podobne do tych, które stały, na przykład, przed wschodnioeuropejską socrealistyczną powieścią produkcyjną, być może uniwersytet nie kojarzyłby się przeciętnemu czytelnikowi z gniazdem młodych lawirantów, leciwych ekscentryków lub zgorzkniałych szarlatanów. Być może nastawienie na odbiorcę spowodowałoby, iż uczelnia stałaby się w oczach społeczeństwa czymś w rodzaju utopijnej fabryki zasługującej na życzliwą opiekę ze strony państwa. Niestety powieść akademicka poszła w ślady innych wariantów gatunkowych i przejęła od nich ambicje artystyczne, którym – jak przysługują nawet jej najgorętsi zwolennicy – aż do drugiej połowy XX wieku rzadko była w stanie sprostać. Mimo że w bibliografiach powieści akademickiej można odnotować nazwiska liczących się pisarzy, to jednak procent tych utalentowanych i znanych autorów w stosunku do pisarzy zupełnie nieznanymi, często wręcz przypadkowymi, jest minimalny. Zdecydowanie mniejszy niż ten, z którym mamy do czynienia w przypadku innych odmian gatunkowych powieści obyczajowej czy *Bildungsroman*. Co więcej, w przypadku powieści uniwersyteckiej

¹⁰ Zob. E. Showalter, op. cit., s. 7–13.

¹¹ J.E. Kramer, *The American College Novel. An Annotated Bibliography*, op. cit., s. 85.

nawet utalentowanym pisarzom zdarzały się tzw. nedoróbki. Dość wymowny w tym względzie wydaje się początek amerykańskiej powieści akademickiej, którą zapoczątkował romans Nathaniela Hawthorne'a z 1923 roku zatytułowany *Fanshawe*. Sam Hawthorne był tak mało usatysfakcjonowany swym debiutancim dziełem, że w jakiś czas po publikacji tekstu próbował wycofać z obiegu wszystkie dostępne egzemplarze¹².

Powielając amerykański ideał życia w zgodzie z naturą, powieść Hawthorne'a sugeruje ni mniej ni więcej, że przedkładanie nauki nad spacer po lesie na ogół źle się kończy. Akcja *Fanshawe'a* rozgrywa się w malowniczym, odciętym od świata zakątku Nowej Anglii, w fikcyjnym Harley College, którym kieruje uczony, ale bezdzietny Dr Melmoth. Zapał około 50 studentów Harley College do zgłębiania wiedzy przerywa pojawienie się w domu państwa Melmothów osiemnastoletniej Ellen. Swą urodą i wrodzoną radością życia rozświeśla ona najciemniejsze zakątki uczelni, szybko stając się obiektem adoracji młodzieńców z Harley College oraz adresatem ich poezji miłosnej. Szczególnymi względami Ellen cieszy się jednakże tylko dwóch studentów: przystojny hulaka Edward Walcott oraz bladolicy mól książkowy Fanshawe. Romans Hawthorne'a rozwija się zgodnie z dobrze znanymi regułami. Następuje seria nieoczekiwanych wydarzeń, w wyniku których Ellen zostaje porwana, następnie odnaleziona przez Fanshawe'a. Z wdzięczności Ellen daje mu do zrozumienia, iż to on właśnie jest jej wybrankiem. Niespełna dwudziestoletni student Fanshaw zdaje sobie jednak sprawę z tego, iż przesadna miłość do książek, stałe obcowanie ze słowem zmarłych mistrzów odbiły się niekorzystnie na jego zdrowiu. Ze szlachetnych pobudek odrzuca więc Ellen, ponownie zamyka się w świecie książek, po czym zgodnie z przewidywaniami umiera wycieńczony studiowaniem. Natomiast rywal Fanshawe'a, Edward Walcott, którego czytelnik widuje częściej na łonie natury lub nad szklanką grzańca niż nad książką, żeni się z Ellen i dożywa w szczęściu i zdrowiu sędziwego wieku.

Pomimo iż to Hawthorne wprowadził do historii literatury amerykańskiej akademicką scenę, postać roztargnionego, nieco śmiesznego profesora, dwa różne typy studentów dokonujących wyboru między życiem wypełnionym książkami a pełnią życia towarzyskiego, to jednak nie ulega wątpliwości, iż *Fanshawe* – pierwsza tzw. powieść studencka – jest w swej podstawowej warstwie melodramatycznym romansem, w którym losy tajemniczego zbira, który porywa piękną Ellen, oraz jego współnika karczmarza, cieszą się większą uwagą narratora niż życie studenckie i zwyczaje obowiązujące na kampusie. Może dlatego wpływ

¹² Ibidem, s. 1.

Fanshawe'a na późniejszą powieść akademicką był – jak zauważa John Lyons – dość ograniczony¹³.

W 1870 roku, około pięćdziesiąt lat po ukazaniu się pierwszej powieści studenckiej, na amerykański rynek czytelniczy weszła powieść autorstwa Annie MacGregor, którą uznano za pierwszą amerykańską powieść profesorską. Dość znamienity, a przy tym – ze względu na szerokie kręgi czytelnicze – dość kuszący wydaje się jej tytuł *Professor's Wife: Or It Might Have Been* (*Żona profesora, czyli co się mogło zdarzyć*). Z punktu widzenia czytelnika niezwiązanego z uczelnią, żona profesora, w przeciwieństwie do profesora, była (i nadal jest) gwarantem ciekawego, tj. nie tylko akademickiego konfliktu. Wiele późniejszych tytułów korzysta niejako z wzorca ustalonego przez MacGregor: wystarczy wymienić choćby *The Professor's House* Willi Cather (1925), *The Professor's Umbrella* Mary Jane Ward (1947), *Professor Preston at Home* Elizabeth Corbett (1957) czy *The Professor's Daughter* Piersa Paula Reada (1971). Postać pani profesorowej Ashton nie zawiodła oczekiwań czytelniczych. Dziewiętnastowieczna Lady Macbeth, która próbuje rozniecić niezdrowe ambicje w stereotypowo roztargnionym profesorze, to wystarczająco „życiowa” bohaterka. Jej ambitnym planom kładzie kres roztrzęsanie profesora: któregoś zimowego poranka, śpiesząc na egzamin, profesor Ashton wybiega bez płaszcza, przeziębiam się i umiera, a profesorowa Ashton wraz z córkami staje przed dylematem, jak poradzić sobie bez męża.

Powieść uniwersytecka, powieść ze swej natury mimetyczna, dość wcześnie wykształciła własny sposób prezentacji akademickiego *universum*. Akcja amerykańskiej powieści akademickiej toczy się na terenie różnych uczelni – bez wątplenia najczęściej na Uniwersytecie Harvarda, chociaż popularne są także inne uniwersytety Ivy League: Yale i Princeton. Często mamy też do czynienia z uczelniami fikcyjnymi lub modelowanymi na rzeczywistych, ale funkcjonującymi pod inną nazwą. Odmierzany kolejnymi semestrami czas, który bohater/bohaterka powieści studenckiej spędzają na uczelni, jest jednocześnie burzliwym czasem jej/jego dojrzewania. Nic dziwnego, że ich prywatne życie często przesłania fakt studiowania. Z kolei rytm upływu czasu w świecie wykładowców wybijany jest nie tylko semestralnie; czas dzielą tu kolejne konferencje, zebrania zakładu, okresowe oceny pracy naukowej oraz *sabbatical* – płatny urlop naukowy przyznawany co siedem lat. Atmosfera panująca na danym uniwersytecie ulega oczywiście zmianie w zależności od wiodącej idei powieści. Czasami bohater styka się z przyjazną instytucją wspierającą rozwój jednostki, dającą mu stały punkt oparcia w niestabilnym świecie. Innym razem wręcz przeciwnie: uczelnia jest przedstawiana jako ponure więzienie dla ducha, źródło wszelkich nieszczęść studenta. Oczywiście sposób przedstawiania miejsca połączony jest z różnymi

¹³ J. Lyons, op. cit., s. 7–8.

wariantami schematu dorastania w college'u. Oprócz pozytywnego modelu, przejętego z angielskiego akademickiego bestsellera drugiej połowy XIX wieku autorstwa Thomasa Hughes'a *Tom Brown at Oxford* (1861), w ramach którego student/studentka opuszcza uniwersytet, zdobywając wszystko, co tylko było do zdobycia, tj. wiedzę, mądrość, zaradność, sprawność fizyczną, przyjaciół, męża, żonę, itd., pojawił się też model znacznie mniej optymistyczny. Coraz wyraźniej w powieści studenckiej krytykowano politykę prowadzoną przez wyższe uczelnie, poziom intelektualny wykładowców, programy nauczania oraz wzorce życia akademickiego. Do wariantów pozytywnych zaliczyć można, na przykład, *Two College Girls* Helen Brown (1886), warianty negatywne reprezentują powieści Owena Johnsona *Stover at Yale* (1912) oraz *The Plastic Age* Percy Marksa (1924).

We wczesnej powieści studenckiej uniwersytet oskarża się głównie o to, że zamiast rozwijać intelektualnie, wychowywać i przygotowywać do życia w społeczeństwie, produkuje kolejne dysfunkcyjne pokolenia snobów i egoistów. Marnotrawiąc czas w barach, music-hallach, jaskiniach hazardu, amerykańscy protaagoniści powieści studenckich coraz częściej zadają się z niewłaściwymi ludźmi, popadają w kłopoty, po czym przerywają edukację rozczarowani sobą i innymi, jak na przykład, Jock Hamill z powieści Katherine Brush *Glitter* (1926). Częstym obiektem krytyki staje się także rozwarstwienie społeczne, nieco później – konflikty na tle rasowym opisane między innymi w *Big Ben* Earl Miersa (1942) czy *The Merry Innocents* Nolana Millera (1947). Jednym z niewielu lekarstw na podziały klasowe, religijne, rasowe i regionalne okazuje się sport. Powieści o studentach-sportowcach tworzą wręcz oddzielną grupę powieści studenckiej, propagującą połączenie zdrowego ciała ze zdrowym duchem (z naciskiem na to pierwsze). Należą do nich między innymi powieści Arthura Traina *The World and Thomas Kelly* (1917), *The Freshman* Russella Holmana (1925) oraz *Big Ben*, biograficzna powieść o Paulu Robesonie. W przeciwieństwie do powieści studenckiej wczesna powieść profesorska rzadko – a jeśli już, to dość ostrożnie – krytykuje środowisko akademickie, koncentrując się raczej na ułomnościach natury ludzkiej lub wadach konkretnej jednostki. Jedną z pierwszych powieści ostro rozprawiających się z wykładowcami i studentami jako grupą jest autobiograficzna powieść Thomasa Wolfe'a *Of Time and the River* (1935). W odróżnieniu od współczesnej powieści profesorskiej, zdominowanej przez konflikty natury zawodowej, wczesne powieści profesorskie bazowały głównie na konfliktach natury prywatnej oraz konfliktach osobowościowych.

Wczesną powieść studencką wypełniają motywy wagarowania, zarzucenia nocy, uczenia się w ostatnim momencie przed egzaminem oraz próby przechrzta egzaminatorów, czego przykładem jest choćby *Philosophy 4: A Story of Harvard University* Owena Wistera (1903). Pomijając pewne drobne modyfikacje związane ze zmianą kontekstu kulturowego, na przestrzeni 180 lat w powieści

studenckiej niewiele się zmieniło. W powieści studenckiej, czyli powieści o życiu i dojrzewaniu studenta, uniwersytet jest nadal tylko tłem, a nie modelem świata. Tak jak szkoła podstawowa czy średnia, uczelnia wyższa jest instytucją, z którą student ma do czynienia przez kilka lat swego życia. Opuszcza ją, by wkroczyć w tzw. prawdziwy świat, leżący poza granicami kampusu. Innymi słowy, powieść studencka w dość ograniczonym stopniu uwypukla problematykę akademicką, jeśli za taką uznać proces uniwersyteckiego kształcenia, a nie życie i układy towarzyskie studentów. Jako dość drastyczny przykład może tu posłużyć powieść Breta Ellisa *The Rules of Attraction* (1987). Alkohol, ostry kac, seks, burdy, koncerty rockowe, nieplanowana ciąża, wagarowanie – to motywy pojawiające się w narracjach każdego z narratorów powieści Ellisa. Na granicy tajnej organizacji balansują studenci z *The Secret History* Donny Tartt (1992), tworzący elitarną grupę z filologii klasycznej związaną tajemnicą morderstwa popełnionego na jednym z jej członków.

W odróżnieniu od powieści studenckiej i wczesnej powieści profesorskiej, uniwersytet przedstawiony we współczesnej powieści profesorskiej – choć nadal starannie wydzielony/odseparowany od świata zewnętrznego – na ogół stanowi zwierciadło, w którym odbija się cała powieściowa rzeczywistość. Akademicki świat powieści profesorskiej stanowi specjalną metonimię, swoisty kosmos w miniaturze i pryzmat, przez który można obserwować reguły rządzące całą powieściową rzeczywistością. Sala wykładowa, laboratorium i gabinet nie są – tak jak to ma miejsce w powieści studenckiej – przestrzeniami dodatkowymi do przestrzeni prawdziwego życia; są raczej przestrzeniami centralnymi, które w dużym stopniu modelują peryferyjne przestrzenie prywatne. Dość osobliwa, bo w swej istocie magiczna ekspansja przestrzeni akademickiej na przestrzenie nieakademickiego świata przedstawiona jest w trzech wspomnianych wyżej mikropowieściach Jamesa Hynesa ze zbioru *Publish and Perish: Three Tales of Tenure and Terror* (1997).

Powieść profesorska, choć ostro modyfikowana przez wprowadzanie rozmaitych neo-gotyckich konwencji, zachowuje swój wymiar mimetyczny. Oprócz mniej lub bardziej typowych problemów ze studentami, wykładowcy wykreowani w powieści profesorskiej walczą z własną niechęcią do prowadzenia zajęć, sprawdzania piętrzących się prac semestralnych, opracowywania nowych konspektów zajęć. Postaci z powieści profesorskiej zbierają materiały do pracy naukowej, piszą, publikują, jeżdżą na coroczne konwencje MLA oraz stypendia zagraniczne, tak jak Virginia Miner z *Foreign Affairs* Alison Lurie (1984), wdają się w debaty, ostrą rywalizację z kolegami, jak w *Marya: A Life* Joyce Carol Oates (1986). Poza tym żenią się, romansują i rozwodzą jak Tate'owie z *The War between the Tates* Alison Lurie (1974) czy Gladneyowie z *White Noise* Donalda DeLillo (1985), odkrywają tajemnice rodzinne, jak Jane z *The Odd Woman* Gail

Godwin (1974), spisują wspomnienia teściów, tak jak bohater *No Heroes* Chrisa Offutta (2002), piszą powieści jak Grady Tripp z *Wonder Boys* Michaela Chabona (1995) i w końcu chorują lub popadają w rozmaite dewiacje jak w *Little Peg* Kevina McIlvoya (1990), *Flesh* Davida Galefa (1995). Jednakże najczęstszym, obsesyjnym wręcz motywem współczesnej powieści profesorskiej jest dążenie do zawodowej stabilizacji gwarantowanej przez *tenure*. Rywalizacja o nią niszczy morale, rozbija przyjaźnie i małżeństwa, a czasami, jak na przykład w *Casting the Runes* (1997) i *A Lecturer's Tale* Hynesa (2001), ociera się o siły nieczyste. O tym, jaka moc przypisywana jest *tenure* świadczy najlepiej reakcja głównego bohatera mikropowieści Hynesa zatytułowanej *99* (1997). Stając nagle w obliczu śmierci, Profesor Eyck myśli: „Nie, nie może mi się to przytrafić. Przecież mam mianowanie na stałe” (188).

W porównaniu z głównymi postaciami pierwszych powieści studenckich współcześni bohaterowie znacznie rzadziej reprezentują grupę bogatych, anglosaskich, heteroseksualnych, białych mężczyzn. Zasada ta w pewnym stopniu tyczy także ich wykładowców. Na pięćdziesiąt powieści opublikowanych w latach 1990–2000, w 17 głównymi bohaterkami są kobiety, w 19 Afroamerykanie oraz inne mniejszości etniczne, w kilku powieściach czytelnik śledzi losy lesbijek lub gejów, w kilku protagoniści walczą z nadwagą, natręctwem lub nieźrównoważeniem psychicznym. Wśród postaci studentów pojawiają się punk-feministki, prostytutki, bezdomni, chorzy na AIDS lub anoreksję, a wśród kadry wypełniającej fikcyjny świat uniwersytetu w powieści studenckiej pojawiają się na przykład ciemnoskórzy rektorzy i pastory, czy na przykład rosyjscy dysydenci o homoseksualnej orientacji. Zamiast dwóch podstawowych typów, takich jak roztargniony stetryczały profesor czy młody anarchizujący wykładowca, we współczesnej powieści profesorskiej pojawia się cała gama typów akademickich, poczynając od wypalonych naukowców, bezbarwnych nauczycieli akademickich, przez ironicznych obserwatorów, oportunistów, karierowiczów, manipulatorów, radykałów, społeczników, a kończąc na malkontentach, ekscentrykach, geniuszach i paranoikach. Szerokie spektrum postaci można znaleźć na przykład w *Straight Man* Richarda Russo (1997). Wśród kadry wypełniającej mury powieściowych uniwersytetów dość duży procent stanowią amerykańscy Żydzi, pojawiający się na przykład w powieściach Bernarda Malamuda, Philipa Rotha, Saula Bellowa czy Rebeki Goldstein. Jednakże, jeśli nie liczyć Chappiego, antybohatera powieści *Japanese by Spring* Ishmaela Reeda (1993) i Pnina Nabokova, to nie los mniejszości etnicznych zajmuje autorów powieści profesorskiej.

Wiele wczesnych powieści profesorskich ubarwia typ nieprzyjemnie asertywnej profesorowej, między innymi w *The Asking Price* Helen Hull (1930) oraz *We Happy Few* Helen Howe (1947). Dopiero pod koniec XX wieku typ ten ustępuje postaci wrażliwej, niepewnej siebie kobiety, tłamszonej przez utytułowanego

mężczyznę, jak to ma miejsce w powieści Elaine Ford *Life Designs* (1997). W powieściach ostatnich dwóch dekad, między innymi w *The Late-Summer Passion of a Woman of Mind* Rebeki Goldstein (1989) i *As She Climbed Across the Table* Jonathana Lethema (1997), następuje odwrócenie ról: zamiast żony mamy do czynienia z postacią psychicznie słabszego, młodszego lub mniej zdolnego partnera pani profesor. Chociaż postaci kobiece pojawiają się wśród kadry akademickiej już w latach pięćdziesiątych, dopiero lata osiemdziesiąte ostro różnicują typy kobiet, podnosząc jednocześnie status kobiet-naukowców, co widać w powieściach takich, jak *Death in a Tenured Position* Carolyn Heilbrun (1981), *Marya: A Life* Joyce Carol Oates (1986), *Swann* Carol Shields (1989) czy *Northbury Papers* Joanne Dobson (1998).

Pomimo personalnych konfliktów między wykładowcami, akademie w tradycyjnej powieści uniwersyteckiej stanowiła pewną mniej lub bardziej doskonałą całość – mały skonsolidowany świat. We współczesnej powieści profesorskiej ulega on rozproszeniu, rozpadając się na coraz mniejsze zakłady, frakcje, nieformalne grupy¹⁴. Linie podziału, choć pozornie nadal związane ze średnią wieku, coraz częściej dotyczą teorii naukowych i metodologii badawczych. W *The Handmaid of Desire* Johna L'Heureuxa, obóz tzw. Młodych Turków ściera się z obozem Starych Durniów. Ci pierwsi są zwolennikami dekonstrukcji oraz „post-postmodernizmu”, ci drudzy, starsi wiekiem, stanowią obóz zacięcie broniący tradycyjnych metodologii. Konflikt między Młodymi Turkami a Durniami zaostrza pojawienie się wśród nich znanej feministki Olgi Kominski, która w celach badawczych manipuluje kolegami i studentami tak, by móc zweryfikować swoje hipotezy dotyczące władzy i układu sił na uniwersytecie. Chaos, jakiego doświadcza świat akademicki podzielony na zwalczające się frakcje ideologiczne, jest wiodącym tematem powieści Hazarda Adamsa pod tytułem *Home* (2001).

W porównaniu z obrazem z przełomu XIX i XX wieku, w wizji uczelni z drugiej połowy XX wieku mamy do czynienia z niepomiarnie większym wyuczuleniem na modne trendy w kulturze. Jeśli teksty obu odmian powieści uniwersyteckiej porówna się pod kątem sprzyjania nowym ideologiom i modom rządzącym kulturą, to okaże się, że świat wyłaniający się z opowieści o studentach jest światem chętniej idącym z duchem czasu. Używając hiperboli, można by powiedzieć, że w latach sześćdziesiątych XX wieku w powieści studenckiej propagowana jest wolność seksualna; w latach siedemdziesiątych studenci protestują przeciwko wojnie i przyłapywani są na braniu narkotyków; w latach osiemdziesiątych popierają równouprawnienie kobiet i homoseksualistów; w latach dziewięćdziesiątych na uniwersytecie studiuje głównie Afroamerykanie i inne mniejszości etniczne, itd. W przeciwieństwie do powieści studenckiej, powieść

¹⁴ E. Showalter, op. cit., s. 98.

profesorska rzadko epatuje polityczną poprawnością. Raczej sceptycznie traktowane są w niej zjawiska, którymi przejmują się autorzy powieści studenckich lub twórcy innego typu literatury. Tak więc powieść profesorska z dużym dystansem podchodzi na przykład do multikulturalizmu, agresywnego feminizmu i innych modnych trendów, co dobrze ilustrują powieści Christophera Hilla *Virtual Morality* (2000) i *Japanese by Spring* Ishmaela Reeda. Sądząc po przesłaniu utworów takich, jak *The Human Stain* Philipa Rotha (2000) czy *Blue Angel* (2000) Francine Prose, powieść profesorska – o wiele ostrożniej niż studencka – podchodzi także do oskarżeń o uprzedzenia rasowe czy molestowanie seksualne, co oczywiście może świadczyć o jej konserwatyzmie. Z drugiej jednak strony, to właśnie tym „konserwatywnym” autorom powieści akademickiej udaje się „przebić” jak gdyby na tę drugą stronę, tj. w świat, którym nie rządzi szybko zmieniająca się moda i egalitaryzm *pulp fiction*.

Powieść studencka wydaje się z kolei wyjątkowo odporna na wszelkie innowacyjne mody i trendy związane z płaszczyzną wyrażania. Innymi słowy, o ile łatwo wykazać w niej zmiany w warstwie ideologicznej, o tyle techniki narracyjne i sposoby sygnalizowania znaczeń pozostają podobne. Na ponad 300 tekstów zaliczonych przez Kramera do podgatunku powieści studenckiej w zaledwie kilkunastu dostrzec można jakiejkolwiek próby eksperymentowania z kompozycją, narracją czy intertekstualnością. Do najciekawszych należą: powieść Horatio Winslowa *Spring's Banjo: A Portmanteau Historical Novel and Hymn to Youth with a Musical Accompaniment and Fashion Notes of the Period* (1927), *The Rules of Attraction* Breta Ellisa (1987) oraz *Tiger! Tiger!* Howarda Macayeala (1996). Narracja w powieści Ellisa, podejmująca dialog z innymi tekstami fikcjonalnymi oraz prowadzona z perspektywy wielu narratorów, rozpoczyna się od środka zdania i podobnie się kończy, sugerując formą wypowiedzi wyrywkowość i otwartość wszelkich tego typu opowieści. Powieść Macayeala opatrzona jest 224 przypisami, które przybliżają czytelnikowi historię Princeton; kilkanaście zdjęć ukazujących różne miejsca kampusu wizualizują opisy. Narratorem powieści jest zielony dziennik, w którym student Princeton zapisuje swoje spostrzeżenia.

W przeciwieństwie do tradycyjnych technik narracyjnych stosowanych przez autorów powieści studenckiej, wielu współczesnych autorów powieści profesorskiej prześciga się w pomysłach innowacyjnych, eksperymentując na różnych poziomach tekstu. Od lat pięćdziesiątych powieść profesorska kreuje obraz akademii za pomocą satyry, ironii, czarnego humoru, parodii, pastiszu i groteski. Niemal sztandarowy przykład w tym względzie stanowi *White Noise* Dona DeLillo (1985). Ostrze tych technik kierowane jest często przeciwko popularyzmowi i dyktatowi kultury popularnej z jednej strony, a nowinkom naukowym i ideologicznemu zaangażowaniu z drugiej. Już we wczesnych latach sześćdzie-

siątych, modyfikując zastale konwencje, powieść profesorska wkracza w nurt powieści postmodernistycznej, częściej – niż to ma miejsce w powieści studenckiej – korzystając z hipotezów oraz intertekstów. Na przykład wspomniana już mikropowieść *Casting the Runes* Jamesa Hynesa (1997) jest niezwykle udanym hipertekstem w stosunku do opowiadania o tym samym tytule autorstwa angielskiego mistrza opowieści o duchach Montague’a Rhodesa Jamesa. Przyznając się do „długu” wobec swego poprzednika, Hynes przepisuje na swój własny sposób metafizyczny wątek, powielając profesje bohaterów, ich imiona i nazwiska. To, co dopisuje, to już zupełnie współczesna historia walki płci oraz bezpardonowej rywalizacji toczącej się w murach akademii. W tle innych powieści profesorskich pojawiają się poezja Blake’a, poetów wiktoriańskich, dramat Shawa, powieści Hawthorne’a, Austen, George Eliot, Gissinga, Joyce’a, Kafki, Evelyn Waugh, E.M. Forstera itd.

Nie każdy obiecujący materiał daje się przekształcić w dobry tekst artystyczny, dowodzi John Lyons, przytaczając w swej książce poświęconej wczesnej powieści uniwersyteckiej rozliczne przykłady nieudanych prób przekształcenia obserwacji własnej autora/autorki lub wyobrażeń funkcjonujących w kulturze w literacki obraz akademii. Niewątpliwie wiele dawnych i współczesnych powieści uniwersyteckich potwierdza obserwację Lyonsa, co nie zmienia faktu, że można wśród nich znaleźć teksty interesujące nie tylko ze względu na ich funkcję poznawczą, ale i estetyczną. Sukces powieści profesorskiej w Stanach Zjednoczonych sugeruje, iż jej autorom udało się osiągnąć coś, co najwyraźniej nie jest mocnym punktem powieści studenckiej, a mianowicie udało im się dopasować tekst do oczekiwań większej grupy czytelniczej. Paradoksalnie autorzy powieści profesorskiej przyciągnęli czytelników nie przez otwarte hołdowanie nowym trendom w kulturze popularnej czy obniżenie wymagań stawianych odbiorcom, lecz redynamizację dyskursu: mieszanie rejestrów stylistycznych, umiejętne operowanie parodią, pastiszem, ironią, czarnym humorem, satyrą, intertekstem, metatekstem. Innymi słowy, historia pierwszej i drugiej wojny między kotką a Pauliem oraz atak zombie-biurokratów bawią odbiorców głównie ze względu na to, że pojawiają się na/w tle powieści H.G. Wellsa, antologii Nortona oraz poważnych konfliktów generowanych przez amerykański system szkolnictwa wyższego. Nie ulega wątpliwości, iż niebagatelny urok powieści Jamesa Hynesa, Jonathana Lethema, Joanne Dobson i innych autorów polega na uporczywym podnoszeniu przez nich samych opuszczanej poprzeczki, tj. wielokrotnym przekraczaniu cienkiej linii między zawilóściami akademickiej powieści profesorskiej a purnonsensem zwykłego czytadła.

Summary

The American Academic Novel and a Ghost She-Cat

The American Academic Novel And A Ghost She-Cat focuses on two kinds of campus fiction, *Professorroman* and *Studentroman*, whose origins, evolution and reception do not bear as much resemblance as is often assumed. In the past few decades, the postmodernist estrangement deployed in *Professorromane* and shun by *Studentromane* has turned this traditionally mimetic genre into the intertextual and metatextual domain in which the reader can expect both a highly convincing presentation of academic plots and characters and their neo-gothic equivalents.

Mgr Magdalena Górecka

UMCS Lublin

***Oh, quelle histoire!* – mistyfikator jako postmodernistyczny paradygmat twórcy**

Oto więc forma dająca się wypełnić treścią według uznania, dla każdego jego spiszek.

Umberto Eco, *Cmentarz w Pradze*

W trakcie lektury wielokrotnie miała ochotę krzyknąć, że to brednie szaleńca, ale – zaintrygowana – nie przestawała czytać.

Tomasz Mirkowicz, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu*

Mistyfikacje historyczne i literackie mają długą tradycję: począwszy od średniowiecznych apokryfów, przez słynne *Pieśni Osjana*, XVIII-wieczne fałszowane kroniki¹ i „znalezione” rękopisy, fabrykowane listy znanych postaci historycznych², a skończywszy na współczesnych recenzjach nieistniejących książek³ czy quasi-autobiografiach wzbogaconych powieściową kreacją⁴. Intencje autorów bywają różnorodne, bądź czysto artystyczne (gra, zabawa literacka, prowokacja intelektualna), bądź pozaartystyczne (zysk, kompromitacja przeciwnika, przekłamanie w służbie wyznawanej ideologii itp.). W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z pewnym rodzajem „oszustwa”: dezorientacją odbiorców odnośnie

¹ Np. *Kronika polska przez Prokosa w wieku X napisana z dodatkiem z Kroniki Kagnimira, pisanej w w. XI i przypisami krytycznymi komentatora z w. XVIII* autorstwa Hipolita Kownackiego (1825), za: H. Markiewicz, *O polskich mistyfikacjach literackich*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8(91), wydanie internetowe: <http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=3181>.

² Np. fragmenty listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej, sfabrykowane przez Paulinę Czernicką lub *Nieznany list Juliusza Słowackiego* ogłoszony w 1933 roku przez Krystynę Grzybowską, za: Ibidem.

³ W 1980 roku Stanisław Lem opublikował w „Odrze” recenzję nieistniejącej książki nieistniejącego uczonego niemieckiego Horsta Aspernicusa, za: Ibidem.

⁴ Np. *Przyczynek do biografii Jana Kotta*, „Iżę-dzienniki” Tadeusza Konwickiego, za: Ibidem.

miejsca i czasu powstania tekstu, typu dyskursywnego (faktograficznego/fikcyjnego) oraz tożsamości autora⁵.

Mistyfikacja zyskuje szczególny status w dobie postmodernizmu. Nie tylko jako forma artystycznego oszustwa, wyszukanej gry literackiej, ale także jako idea, konstrukt odzwierciedlający specyficznie ponowoczesne podejście do historii. Najnowsze nurty w historiografii i teorii historii (konstruktywizm, tekstualizm, dekonstrukcja, narratywizm, nowy historyzm) sprowadzają się, mówiąc w dużym uproszczeniu, do krytyki klasycznej koncepcji prawdy, obiektywności wiedzy historycznej i transparentnej idei źródła⁶. Dla przykładu: Hayden White i Franklin Ankersmit zrównują historiografię z literaturą i fikcją (gdyż poprzez proces narratywizacji dokonuje się przekształcanie wydarzeń w fakty – konstrukty wyposażone w znaczenie, mające atrybuty literackie), Michel Foucault stawia znak równości między wiedzą i władzą, pokazując ideologiczne zdeterminowanie dyskursów historycznych⁷, Keith Jenkins każe traktować wiedzę o przeszłości „jako jeszcze jedno spośród wielu imaginariów”⁸. Deprecjonowanie tradycyjnej historiografii i kontestowanie autorytetu archiwum sprawia, że oficjalna wersja historii zostaje podważona, poddana w wątpliwość, podczas gdy emancypują się wszelkie inne narracje, a wszystkie dyskursy zdają się być równoprawne. Procesy pluralizacji, demokratyzacji i dekolonizacji historii (wszelkie dyskursy krytyczne: postkolonializm, dyskurs postzależnościowy, *gender studies*, feminizm, *queer studies*, studia etniczne itp.) oddają głos grupom dotąd marginalizowanym lub wykluczonym, dekonstruując oficjalną wizję dziejów (tj. historię zwycięzców, białego człowieka, mężczyzny itd.).

Analogiczne przewartościowania zachodzą w literaturze. Tradycyjna powieść historyczna wypracowana w XIX wieku utrzymywała równowagę między faktami i fikcją, fikcyjna akcja narzucała historycznemu tematowi ramy kompozycyjne, tworząc przebieg zdarzeń luźno powiązanych z faktami, a pisarz przyjmował autorkalną perspektywę wiarygodnego historyka⁹. W powieści postmodernistycznej fakty historyczne zostają zrównane z fikcją (także antyrealistyczną) w obrębie swobodnej fabulacji, zaś autorytet pisarza jako organizatora całości dzieła i dysponenta sensów zostaje podważony. Utwór nasycony intertekstualnymi odniesieniami, konstruowany na zasadzie kolażu, palimpsestu, wyposażony w parateksty, „zwalnia” autora z odpowiedzialności:

⁵ Ibidem.

⁶ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 14.

⁷ Ibidem, s. 257.

⁸ K. Jenkins, *Żyć w czasie, lecz poza historią, żyć w moralności, lecz poza etyką*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 254.

⁹ Zob. *Powieść historyczna dawniej i dziś*, Kraków 2007.

Oni mieli mówić za mnie, a ja byłem wolny od podejrzeń. Wolny od podejrzeń, ale nie od ech intertekstualnych. Odkryłem więc na nowo to, co pisarze zawsze wiedzieli [...]: książki mówią zawsze o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię już opowiedzianą. [...] Dlatego też moja historia musiała zacząć się od odnalezienia manuskryptu, a nawet ona sama miała być cytatem (oczywiście)¹⁰.

Kontestowanie tradycyjnej historiografii i powieści historycznej znajduje odzwierciedlenie w metafikcyjnym charakterze i parodystycznej samoświadomości utworu. Zapis historii, proces narratywizacji oraz związane z nim przekształcenia i manipulacje zostają poddane tematykacji, „szwy” powieści zostają ujawnione. Kategoria mistyfikacji stanowi zatem w jakiejś mierze chwyt paradygmatyczny dla postmodernistycznej powieści historycznej, okazuje się jej najtrafniejszą metaforą. Nie bez powodu w powieści Italo Calvino pojawia się stwierdzenie: „[...] wartość literatury polega na możliwości mistyfikacji i w mistyfikacji właśnie tkwi prawda literatury. Falsyfikat zatem jako mistyfikacja mistyfikacji równa się prawdzie do drugiej potęgi”¹¹.

Brian McHale, rekonstruując paradygmat klasycznej powieści historycznej, zwraca uwagę na jej trzy podstawowe zasady: 1) wykorzystanie „ciemnych miejsc” historii, uzupełnianie oficjalnej wersji dziejów o elementy pominięte – np. konstruowanie charakterów znanych postaci, wymyślanie dialogów itp. (zawsze jednak w granicach prawdopodobieństwa); 2) unikanie anachronizmów; 3) konstruowanie fikcyjnego świata na podstawie zasad logicznych i właściwości fizycznych świata realnego (powieść historyczna musi być powieścią realistyczną)¹². W opozycji do tego paradygmatu rysują się strategie powieści postmodernistycznej: 1) historia apokryficzna (*apocryphal history*); 2) twórczy anachronizm (*creative anachronism*); 3) historyczna fantazja/fantastyka (*historical fantasy*)¹³. Interesować nas będzie przede wszystkim pierwsza z nich. Pojęcie historii apokryficznej już na poziomie semantycznym sytuuje się w tym samym polu, co mistyfikacja czy falsyfikat. Podobnie jak one implikuje iluzję autentyczności, umiejętne połączenie faktów i zmyślenia, konstruowanie wersji zdarzeń poza oficjalną i powszechnie akceptowaną wersją historii. Jak pisze McHale, historia apokryficzna¹⁴ może występować w dwóch wariantach: jako uzupełnienie historii o elementy, które zaginęły, zostały pominięte itp., albo całkowite zastąpienie oficjalnej wersji histo-

¹⁰ U. Eco, *Dopiski n a marginesie „Imienia róży”*, [w:] Idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymański, Warszawa 1987, s. 599.

¹¹ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989, s. 198.

¹² B. McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge: London 2001, s. 86–88. Wszystkie cytaty z niniejszej książki w tłumaczeniu własnym.

¹³ Ibidem, s. 90.

¹⁴ McHale jako najbardziej wyraziste przykłady historii apokryficznej podaje np. *Tęczę grawitacji* Thomasa Pynchona, *LETTERS* i *Bakunowy faktor* Johna Bartha, *The Public Burning* Roberta Coovera oraz *Terra nostra* Carlosa Fuentes.

rii. W pierwszym przypadku powieść postmodernistyczna wykorzystuje „ciemne miejsca” (*dark areas*), luki historii, pozornie zachowując normy klasycznej powieści historycznej, ale tak naprawdę je parodiując. W drugim w sposób spektakularny pogwałca ograniczenia „ciemnych miejsc”. W obu przypadkach efektem jest zastąpienie oficjalnie akceptowanej wersji tego, co się zdarzyło, przez inny, często radykalnie odmienny, wariant rzeczywistości. Napięcie pomiędzy dwiema wersjami powoduje ontologiczną migotliwość między światami: w jednym momencie oficjalna wersja zdaje się być przyćmiewana przez wersję apokryficzną, w następnym momencie to historia apokryficzna zdaje się być mirażem, a wersja oficjalna solidna, nie do obalenia¹⁵. Pewną odmianą historii apokryficznej jest tzw. *secret story*, polegająca na sugerowaniu, iż za oficjalną historią polityczną czy kulturową kryją się zmagania sekretnych społeczeństw czy grup (np. *Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona, gdzie II wojna światowa ukazana jest jako rozgrywka między wielkimi korporacjami i kartelami, między samymi technologiami lub siłami nie z tego świata)¹⁶.

Na tym etapie rozważań należy zauważyć, iż mamy do czynienia z pewnym przesunięciem kategorialnym: pojęcia mistyfikacji i apokryfu – mające charakter historycznoliteracki, w odniesieniu do powieści postmodernistycznej stają się kategoriami estetycznymi. Zjawisko znane z historii literatury jest bowiem tematyzowane i wykorzystane w sposób instrumentalny – jako strategia formalna, koncept fabularny czy kompozycyjny utworu.

Przyjrzyjmy się zatem dwóm powieściom, które uznałam za reprezentatywne dla omawianego zagadnienia. *Cmentarz w Pradze* Umberta Eco¹⁷ oraz *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* Tomasza Mirkowicza¹⁸ to utwory, w których centralnym problemem jest proces tworzenia opowieści/historii. Kluczowa jest tu kategoria mistyfikacji oraz ujęcie zapisu dziejów jako nawarstwiającego się palimpsestu, implikującego napięcie między oryginałem i falsyfikatem, faktem i kreacją. Relatywizacja prawdy historycznej następuje przez tematyzację czynności wykonywanych na tekście (Eco) oraz równouprawnienie przekazów o stopniowalnej wiarygodności, tj. dokumentów historycznych, pamiątek, utworów literackich, mitów, legend, baśni itp. (Mirkowicz). W obu przypadkach zaznacza się typowo postmodernistyczny rys – metatekstowa ironia, ontologiczne wahanie, intertekstualny impuls oraz gra z czytelnikiem. Przy czym w *Cmentarzu*... mamy do czynienia z realizacją bardziej eksplicytną – motyw fabularny został tak wybrany, że pełni jednocześnie rolę metadyskursu, natomiast w *Pielgrzymce*... jedynym wykładnikiem odautorskiej ironii i formą deziluzji jest szalona, parano-

¹⁵ Ibidem, s. 90.

¹⁶ Ibidem, s. 91.

¹⁷ U. Eco, *Cmentarz w Pradze*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2011.

¹⁸ T. Mirkowicz, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu*, Warszawa 2003.

iczna i pynchonowska z ducha historia, nasycona czarnym humorem i rozpadająca się w końcu bez wyjaśnienia. Zarówno u Eco, jak i u Mirkowicza żywioł zdarzeń i opowieści oraz bogactwo intertekstualnych odniesień stanowią dla czytelnika nie lada wyzwanie. Punktem wyjścia intelektualnej prowokacji są „ujawniane” przez powieść „nieznane fakty”, ciekawostki, tajemnice historii.

Akcja powieści *Cmentarz w Pradze* rozgrywa się w XIX wieku i przedstawiona jest przez pryzmat dziennika głównego bohatera Simoniniego oraz równolegle prowadzonych zapisków księdza Dalla Piccola, będącego – jak się później okazuje – alter ego protagonisty. Simone Simonini jest postacią fikcyjną, choć, jak sugeruje autor, jego działania mają wielu istniejących sprawców¹⁹. Bohater ma zatem stanowić kontaminację autentycznych, choć anonimowych postaci – niewidocznych aktorów dziejowego teatru. Umberto Eco wykorzystuje „ciemne miejsca” historii, nie ingerując przy tym w jej zasadniczy bieg. Co więcej, odwraca proporcje tradycyjnej powieści historycznej: zamiast pewnego zespołu fikcyjnych postaci rzuconych na tło dziejów mamy jednego fikcyjnego bohatera pośród mnóstwa postaci autentycznych występujących na pierwszym planie²⁰. Choć jest to zabieg ryzykowny, autor nie ma problemu z utrzymaniem wiarygodności – opisy wszystkich ważniejszych wydarzeń mają pokrycie w faktach, zaś Simonini wchodzi w relacje z historycznymi postaciami w sposób dyskretny, zwykle posługując się pseudonimem i przebraniem, często przy pomocy pośredników, przez co wymyka się zapisowi na kartach historii.

Apokryficzna biografia bohatera zostaje wpleciona w wielką historię. Będąc na usługach tajnych służb piemonckich, podejmuje misję sabotowania działań Garibaldiego, podróżuje z Aleksandrem Dumasem, zleca wysadzenie statku „Herkules” z Ippolito Nievo na pokładzie. Następnie na zlecenie francuskiej Dyrekcji Bezpieczeństwa szpieguje Maurice’a Joly’ego oraz w czasie Komuny Paryskiej organizuje zasadzkę na rzekomych karbonariuszy. Ponadto staje się inicjatorem wielkiej mistyfikacji Leo Taxila i Diany Vaughan, bierze udział w czarnej mszy księdza Boullana oraz fabrykuje dokument będący przyczyną słynnej afery Dreyfusa. Wizja historii wyłaniająca się z powieści to dzieje intryg i spisków, tajemniczych zbrodni, zmistyfikowanych skandali i prowokacji. W zawłości zdarzeń ciężko się nieraz rozeznąć: bohaterowie co chwilę zmieniają front, o historycznych zwrotach decydują drobne fakty, o losach narodów przesądza jeden dokument itd. Jediną osobą, która ma szansę przetrwać całe to szaleństwo, jest Simonini – fałszerz i szpieg, człowiek swoich czasów, a przy tym idealny bohater *secret story*.

¹⁹ „[...] w jakiś sposób istniał naprawdę również Simone Simonini, chociaż jest wynikiem kolażu, a zatem przypisane mu zostały rzeczy, których w istocie dokonali inni. Powiedzmy sobie szczerze: Simonini jeszcze obraca się wśród nas.” (s. 491)

²⁰ „Wszystkie inne postaci [...] istniały w rzeczywistości; robiły też i mówiły rzeczy, które robią i mówią w niniejszej powieści.” (s. 491)

Jak wcześniej wspomniałam, centralnym motywem utworu jest proces tworzenia opowieści. Dziełem życia Simoniniego jest opis sceny tajnego zgromadzenia na praskim cmentarzu. W pierwszej wersji dokumentu spiskowcami są jezuici (bohater nienawidzi jezuitów, masonów i Żydów – swoją niechęć pożytkuje zależnie od aktualnych potrzeb), później przemianowani na Żydów planujących podbój świata. Ostateczna postać tekstu, którą Simonini cyzeluje i poprawia przez lata, wchodzi w skład osławionych *Protokołów Mędrców Syjonu*, czego nie trzeba się domyślać, gdyż autor przekazuje tę informację już poza fabułą utworu, w specjalnie przygotowanej tabeli – kalendarium wydarzeń 1905–1939. Tym samym silniejsza jest sugestia, że XX-wieczny antysemityzm i holocaust, mają swoją genezę w XIX-wiecznych teoriach spiskowych, generowanych przez głównego bohatera powieści. Opis kolejnych czynności wykonywanych na tekście przez Simoniniego ma być przykładem tego, jak tworzy się historię. Tematyzując proces twórczy bohatera, Eco kładzie nacisk na palimpsestowość dokumentu. *Protokoły Mędrców Syjonu* są mieszaniną faktów, zasłyszanych w dzieciństwie opowieści, legend i narracji literackich. Autor co chwilę poprawia je, uzupełnia, narzuca znaczenie w zależności od aktualnej potrzeby. W rzeczywistości tekst jest kontaminacją kilku utworów: *Ludzkich tajemnic* Eugeniusza Sue, *Rozmów w piekle między Machiavellim i Monteskiuszem* Maurice’a Joly’ego, *Biarritz* Hermanna Goedsche (pod pseud. Sir John Radcliffe) oraz fragmentu powieści *Józef Balsamo* Aleksandra Dumasa, a za autora ostatecznej wersji uważa się Matwieja Gołowińskiego, który spisał *Protokoły...* na zlecenie rosyjskiej Ochrazy w celu zdyskredytowania społeczności żydowskiej. Wszystkie te wątki występują oczywiście w powieści Eco, jednak rola wymienionych autorów zostaje umniejszona na rzecz wkładu samego Simoniniego. To on jest łącznikiem między poszczególnymi wersjami i ma największy wpływ na ostateczny kształt dokumentu.

Istotą strategii Umberta Eco jest to, że fikcja literacka pełni funkcję jedynie subtelного spoiwa pomiędzy faktami historycznymi. Autor, łącząc autentyczne wydarzenia w zaplanowany przez siebie schemat, pokazuje jak łatwo można manipulować zapisem historii. Na poziomie fabularnym to samo czyni bohater – lawirując między konkurującymi ideologiami i wykorzystując aktualne nastroje społeczne, tworzy sugestywne opowieści:

Wiedziałem dobrze, że wiele osób obawia się spisku jakiegoś ukrytego wroga: dziadek – Żydów, jezuici – masonów, mój ojciec garybaldeczyk – jezuitów, królowie z połowy Europy – karbonariuszy, moi towarzysze spod znaku Mazziniego – króla podżeganego przez księży, policja z połowy świata – iluminatów bawarskich, i tak dalej, kto wie, ilu jeszcze jest na ziemi ludzi, którzy sądzą, że zagraża im jakaś konspiracja. Oto więc forma dająca się wypełnić treścią według uznania, dla każdego jego spisek²¹.

²¹ U. Eco, op. cit., s. 97–98.

Spiskowa teoria dziejów odwołuje się do tkwiącego w człowieku mitu obiektywizmu, tj. tęsknoty do uporządkowanego i jednoznacznego świata, potrzeby sprowadzenia mnogości doświadczenia do wspólnego mianownika²². Píše o tym Eco w *Dziele otwartym*:

Jest oczywiste, że życie przypomina de facto bardziej Ulissego niż Trzech Muszkieterów; pomimo to każdy z nas jest bardziej skłonny myśleć o życiu w kategoriach Trzech Muszkieterów niż w kategoriach Ulissego, lub raczej może wspominać życie i oceniać je, jedynie myśląc o nim w kategoriach dobrze skonstruowanej powieści²³.

Simonini ma świadomość, że podstawowym warunkiem powodzenia mistyfikacji jest odwołanie się do wiedzy i intertekstowych kompetencji odbiorcy:

Ta okoliczność zasugerowała mi, że aby w jakiś sposób sprzedać wykrycie spisku, nie musiałem dostarczać nabywcy niczego oryginalnego, lecz tylko i przede wszystkim to, o czym już wiedział lub czego mógł łatwo się dowiedzieć inną drogą. Ludzie wierzą jedynie w to, co już wiedzą, i na tym polega piękno Uniwersalnej Formuły Spisku²⁴.

Można to znów porównać z koncepcją teoretyczną Eco, zawartą w *Lector in fabula*:

Żaden tekst nie jest odbierany niezależnie od doświadczenia, jakie ma czytelnik w obcowaniu z innymi tekstami. Kompetencja intertekstowa stanowi specjalny przypadek nadkodowania i ustala ona swe własne scenariusze²⁵.

Uwidacznia się tu pewna paralela założeń pisarskich autora i strategii twórczych bohatera, można by rzec – gra między dwoma „falszermi”. W postaci Simoniniego odnajdujemy postmodernistyczny paradygmat pisarza – mistyfikatora i fikcyjtwórcy. Dopisek do powieści, noszący tytuł *Bezużyteczne uściślenia erudycyjne*, jest bardzo wymowny – autor dystansuje się wobec potencjalnych rozstrzygnięć natury: prawda/fałsz, autentyzm/fikcja. Nie jest istotne czy przedstawione w utworze informacje na temat Żydów i genezy Ostatecznego Rozwiązania są wiarygodne. Najistotniejszy jest problem tworzenia historii i na to pada w powieści główny akcent.

Podczas gdy w powieści Eco mieliśmy do czynienia z chwytem znalezione go rękopisu (tak można traktować dziennik Simoniniego), u Mirkowicza podstawowym konceptem jest konstrukcja szkatułkowa, wewnątrz której realizuje się żywioł opowieści. Tym razem historia nie zostaje cofnięta do stanu niegotowości, lecz jej

²² P. Witek, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2.

²³ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, s. 214.

²⁴ Idem, *Cmentarz...*, op. cit., s. 98.

²⁵ Idem, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Sawa, Warszawa 1994, s. 118.

tajemnice odkrywamy ze współczesnej perspektywy. Pierwszy poziom narracji stanowi teraźniejsza sytuacja, w której główna bohaterka Alicja Sieciech postanawia opowiedzieć córce historię ze swojej młodości. Alicja, wówczas studentka anglistyki, otrzymuje tajemniczą wiadomość od stryja, który zobowiązuje ją do odwiedzenia Egiptu, jak twierdzi starzec, prawdziwej ojczyzny rodu Sieciechów. Będąc w kraju faraonów, bohaterka słyszy kilkanaście niezwykle opowieści, które na bieżąco konfrontuje z treścią listu stryja oraz otrzymaną w międzyczasie broszurą na temat masonerii. Czytelnik w trakcie lektury może (lecz nie musi) poznać treść obu dokumentów. Są one przedstawione na końcu, poza ramą fabuły, dołączone do powieści jako *Aneks*. Odbiorca ma do dyspozycji przypis, który odsyła go na stosowną stronę, ale równie dobrze może go zignorować i przeczytać oba teksty po skończonej lekturze powieści. Wówczas osiągnięty zostaje większy poziom zaskoczenia – informacje z *Listu Teodora* i *Broszury* oświetlają pewne wątki powieści, stanowią brakujące elementy układanki. Taka konstrukcja książki tworzy iluzję autentyczności: dołączone teksty funkcjonują na zasadzie paratekstów, dokumentów uwiarygodniających treść utworu.

Powieść cechuje bogactwo intertekstualnych odniesień. Dwa podstawowe protokesty to *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla oraz *Rękopis znaleziony w Sargossie* Jana Potockiego. Odwołania zauważalne są zarówno w sferze fabularnej (przygody Alicji Sieciech w Egipcie – przygody Alicji w Krainie Czarów), jak i kompozycyjnej (struktura szkatułkowa, kolejne opowieści bohaterów jak u Potockiego), jednak kluczowe są wzmianki o samych autorach i ich związkach z Egiptem. Bohaterka dowiaduje się, iż *Alicja w Krainie Czarów* wzorowana jest na egipskiej Księdze Umarłych (przygody Alicji to zakamuflowany opis drogi dusz przez zaświaty na sąd Ozyrysa, a magiczne postacie z książki mają swe odpowiedniki w egipskich bogach), zaś fabuła *Rękopisu znalezionego w Saragossie* stanowi w istocie opis masońskich inicjacji łączonych z kultem Izdy. W *Broszurze* pojawia się informacja, iż Potocki był masonem i najprawdopodobniej został zmuszony do samobójstwa po ujawnieniu tajemnic organizacji. Ponadto, według *Listu Teodora*, autor *Rękopisu*... jest przodkiem Alicji (został uwieczniony w powieści Niemcewicza *Dwaj panowie Sieciechowie*). Te i inne przykłady intertekstualności pokazują działanie mechanizmu mistyfikacji, polegającej na podkreślaniu miejsc wspólnych różnych tekstów kultury i suponowaniu związków między różnymi, odległymi od siebie faktami.

Z listu stryja Alicji wyłania się apokryficzna historia Polski. Według Teodora jest ona nierozzerwalnie związana z Egiptem i rodem Sieciechów, którego przedstawiciele raz na tysiąc pięćdziesiąt lat ratują państwo polskie przed zagładą. Około roku 450 p.n.e. egipski przodek Sieciechów Sunu pomaga Słowianom w pozbyciu się plagi węży (zjawisko to poświadcza Herodot w *Dziejach*; dowodem ma być również pozostawiony przez Łużyczan gród w Biskupinie). W VII wieku n.e. spo-

sobem na plagę myszy (czasy Popielidów) staje się sprowadzenie kotów z Egiptu. Natomiast w roku 1655 Abadiusz Mojżesz Sieciech zapobiega realizacji traktatu w Radnot, nakłaniając króla Danii do ataku na Szwecję. Teodor przekonuje także o wpływie kulturowym Egiptu na Polskę: godło państwowe – orzeł Ptolemeusz; flaga biało-czerwona – barwy Górnego i Dolnego Egiptu; baśń o szklanej górze i księżniczce, córce Słońca, przemieniającej się w kotkę – koty czczone przez Egipcjan, związane z kultem Słońca.

Z kolei *Broszura: Cała prawda o knowaniach światowej masonerii* stanowi wzorcową realizację spiskowej teorii dziejów, konstruowaną na wzór schematu intrygi kryminalnej, detektywistycznej, z wyraźnie określonym „sprawcą” (u Eco – Żydzi, u Mirkowicza – masoneria). W wizji „autora” masoni są potężną i niebezpieczną grupą o znaczącym wpływie na światową politykę od czasów najdawniejszych po współczesność (np. inspirowanie wypraw krzyżowych, wojen Polski z Turcją, Wielkiej Rewolucji Francuskiej, podboju Egiptu przez Napoleona). Mają na sumieniu wiele zbrodni (choćby zabójstwo Kennedy’ego) i praktykują tajemne pogańskie rytuały (kult Izdy, czczenie gadającej głowy). Masoneria jako tajne „społeczeństwo” w niewidzialny sposób rządzące światem stanowi konstytutywny element *secret story*. Dowodem masońskich wpływów w Polsce ma być m.in. popularność wizerunków Salome z głową Jana Chrzciciela, mających stanowić odpowiednik Izdy – ladałaczki i obciętej głowy Ozyrysa. Jak twierdzi „autor”, współcześnie kult Izdy przekształcił się w kult pieniądza i hollywoodzkich aktorek. Tekst *Broszury* jest pełen dat, nazwisk, szczegółów historycznych, a nawet zdjęć i rycin. Jednak wartość faktograficzną niweluje paranoiczny ton narracji oraz wyraźne ideologiczne nadkodowanie (autor występuje z pozycji gorliwego chrześcijanina i „prawego Polaka”). W obu tekstach z *Aneksu*, jak również we właściwej fabule powieści podkreślone zostaje przekonanie o możliwości „czytania” świata niczym tekstu pełnego znaków. Wiedza o przeszłości jest zakodowana, zaszyfrowana w kulturowych symbolach. Aby mieć do niej dostęp, potrzeba odpowiedniego klucza. I właśnie ów klucz deszyfracji jest elementem, który najłatwiej można zmanipulować, sfabrykować – umiejętnie dostosować do danych faktów, aby następnie uczynić go spoiwem własnej koncepcji dziejów.

W *Pielgrzymce...* ważną rolę pełni oralna forma przekazu historycznego. Wyzyskanie potencjału opowieści służy iluzji autentyczności. Legendy, baśnie, podania konotują oryginalność: ustny przekaz, choć zniekształcony w kolejnych odsłonach, odwołuje się do źródła. W *Liście Teodora* pojawia się metadyskursywny wtret: „Właśnie w legendach, podaniach ludowych i bajkach, często podkoloryzowane i ubarwione, najlepiej przechowują się fakty. Wspomnij Schliemanna, który polegając na *Iliadzie*, odkrył Troję!”²⁶.

²⁶ T. Mirkowicz, op. cit., s. 375.

Mirkowicz podkreśla wariantywność opowieści, czego najlepszym przykładem jest *Jedyna prawdziwa historia poczęcia Abiba* powtórzona pięciokrotnie w zupełnie odmiennych wersjach. Jak się później okaże, wszystkie narracje są dziełem samego Abiba – mistyfikatora. Wszystkie historie, które słyszy (lub czyta) bohaterka są ze sobą powiązane, akcentowane są miejsca wspólne wierzeń i tekstów kultury z różnych kręgów, co dowodzić ma istnienia jakiegoś uniwersalnego Absolutu i wspólnego sensu dziejów.

Większość wątków powieści spaja motyw obciętych głów: gadająca głowa u derwiszów, głowa Jana Chrzciciela i Helofernesa, zamiana głów w starej baśni arabskiej (geneza postaci Sfinksa), kamienna głowa u Zygmunta Augusta, mechaniczna głowa skonstruowana przez Rogera Bacona, obcięta głowa Ozyrysa i wiele innych. Ów temat wprowadza do powieści elementy czarnego humoru i groteski, a jego przedłużeniem w warstwie fabularnej przygód Alicji są szalone eksperymenty stryja Wiktora, naukowca owładniętego obsesją tworzenia bytów biomechanicznych. Fantastyczny i absurdalny zgoła motyw rozsądza powieść Mirkowicza. Utwór opiera się na ciągłym ewokowaniu przeszłości – wyzyskuje heterochroniczny wymiar miejsca akcji, jakim jest Egipt, zwraca się ku tradycji i dawnym wierzeniom, operuje bogatą faktografią. Eskalacja irracjonalnych zdarzeń rodem z masowej literatury sensacyjnej wprowadza dysonans i burzy konwencję. Parodystyczne akcenty rzucają światło na wymowę całej powieści, sugerując odautorski dystans. Intencją Mirkowicza z pewnością nie jest mistyfikacja sama w sobie, ale raczej gra mistyfikacjami. Mamy do czynienia z podwójną organizacją utworu: pierwszy poziom to tworzenie mistyfikacji (budowanie iluzji, zabiegi uwiarygodniające), drugi to nadbudowany nad nią ironiczny dystans (podważanie wiarygodności, deziluzja).

Jeśli *Pielgrzymka...* jest „mystyfikacją mistyfikacji”, to dociekanie historycznej prawdy znów, podobnie jak u Eco, schodzi na dalszy plan. Wiedza o przeszłości jest już i tak wielokrotnie zapośredniczona, toteż autorzy zdają się ogłaszać epistemologiczną kapitulację. Historia jest i pozostanie sferą hipotetyzacji, zatem w powieści historycznej można dowolnie łączyć fakty ze zmyśleniem, jednocześnie serwując czytelnikowi porcję intelektualnej rozrywki. Modelowy odbiorca ma podążać za tropami, konfrontować je z własną wiedzą, rozpoznawać aluzje, dostrzegać i doceniać artystyczne „smaczki” oraz przede wszystkim czerpać przyjemność z gry, którą proponuje mu autor:

Interpretator [czytelnik – M. G.], który poddając się grze swobodnych, zasugerowanych skojarzeń, powraca nieustannie do przedmiotu, by w nim odnaleźć źródło swej sugestii, by ocenić maestrię prowokacji, nie przeżywa swej osobistej przygody, lecz doznaje przyjemności w obcowaniu ze specyfiką dzieła²⁷.

²⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte*, op. cit., s. 191.

Komentarzem do obu omawianych powieści może być okrzyk Simoniniego: „Oh, quelle histoire!” („Co za historia!”). Należy jednak podkreślić, że nie jest to bynajmniej wyraz zdumienia z powodu odkrycia tajemnic przeszłości (bo też twórca postmodernistyczny nie ma być rewelatorem prawdy), ale raczej podziw dla umiejętności kreacji, zachwyt nad nieprzeciętną inwencją mistyfikatora – pisarza swoich czasów.

Summary

***Oh, quelle histoire!* – Mystification As a Postmodern Paradigm of the Author**

This article concerns historical mystification and apocryphal history as strategies of post-modern novel. The construct of mystification reflects a specific postmodern approach to historical knowledge and becomes the most accurate metaphor for historical novel. The analyzed books: *Cmentarz w Pradze* by Umberto Eco and *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu* by Tomasz Mirkowicz relativize knowledge about the past and show its palimpsest character by thematizing the work done on texts as well as by using equalization of historical traces of different status (facts, tales, legends), intertextuality, irony etc. These novels play an intellectual game with the reader by leading them through a series of illusions and disillusion, creating mystification and unmasking it at the same time. By showing these strategies it is possible to define the paradigm of a postmodern writer as the figure of mystifier, fabricator and fiction-maker.

Mgr Agnieszka Badyła

UMCS Lublin

Czy mesmeryzm może być metodą badań historycznoliterackich?

Żadna z proponowanych przez wieki metodologii badania tekstu i biografii autorów nie jest uznawana za narzędzie uniwersalne i wystarczające. Proponowano różne rozwiązania, często kontrowersyjne, jak chociażby wykorzystanie filozofii hermetycznej, ale trudno o metodę wzbudzającą większe wątpliwości niż propozycja Jarosława Marka Rymkiewicza, którą autor zastosował w esejach biograficznych poświęconych Adamowi Mickiewiczowi i Juliuszowi Słowackiemu. Owa technika opierała się na romantycznej idei komunikacji z Duchami.

Już od czasów Plotyna formułował się język, który Ojcowie Kościoła wykorzystali do opisania świata „niewcielonych bytów rozumnych i »niebiańskiej materii«”¹, jednak najbliższej mistycznej wizji badania literatury byli przedstawiciele romantyzmu:

[...] romantycy stworzyli cały system jej [poezji – przyp. A. B.] pozamaterialnego, ponadjęzykowego działania, dopełniającego tekst. A zatem model komunikacji „z serca do serca”, jak go nazwała profesor Janion, pomimo że realizował się za pośrednictwem wiersza, włączał dodatkowe kody (takie jak biografia, osobiste doświadczenia odbiorcy, rytualizacja, nastrojowość czynności czytania) – co powodowało, że odbiorem tekstu rządziły w dużym stopniu czynniki wobec niego zewnętrzne, np. emocje².

Współcześni badacze unikają niescjentystycznych metod, charakteryzujących się brakiem ustalonego i precyzyjnie opisanego instrumentarium badawczego. Jednak niektórzy z odwagą kwestionują „naukowość” metod i próbują spoglądać na świat mniej racjonalnie. Jarosław Marek Rymkiewicz jest wybitnym znawcą romantyzmu, jak również jego gorliwym wyznawcą. Ów prąd jest mu bardzo

¹ Por. *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 251.

² Ibidem, s. 282.

bliski – emocjonalnie, światopoglądowo i duchowo. Według krytyka, to wtedy ukonstytuował się współczesny duch polski.

Mesmeryzm

W eseju pod tytułem *Bakety* autor wyjątkowo skupia się na metafizycznym aspekcie badań nad przeszłością. Rymkiewicz przywołuje mesmerizm i zasady wykorzystania magnetyzmu do nawiązania kontaktu z Duchami. Początków zainteresowania Rymkiewicza doktryną niemieckiego lekarza Franza Antona Mesmera (1734–1815) upatrywać możemy w jego badaniach nad twórczością Aleksandra Fredry, który dając *Ślubom panińskim* podtytuł *Magnetyzm serca*, nawiązywał do funkcjonującego wówczas określenia mesmerizmu. Także założony przez Tomasza Zana Związek Promienistych swą nazwę zawdzięcza koncepcji promienistego fluidu, czyli siły przenikającej wszechświat, walczącej ze złem, destrukcją i ciemnością.

Należy podkreślić, że pod koniec XIX i na początku XX wieku obserwowano w Polsce wzmogłą recepcję medycyny niemieckiej nurtu niematerialistycznego. Metody Mesmera stały się ogólnie znane, szczególnie w wileńskim środowisku pozaakademickim, były opisywane w prasie popularnej i satyrycznej, powstał nawet periodyk „Pamiętnik Magnetyczny Wileński”. Mesmeryzmem zajmowali się wileńscy lekarze, tacy jak: J. Horodecki, J. Szymkiewicz, S. Kossowski i L. Sauvan. Gorącym propagatorem tego nurtu stał się Jan Baudouin de Courtenay, który w Wilnie założył odpowiednik towarzystw harmoniczych (Kluby Magnetyczne zaczęły powstawać pod koniec XVIII wieku we Francji, zrzeszając elity intelektualne, z czasem przekształciły się w ruchy polityczno-socjalne, powiązane później z Rewolucją Francuską). Spotkał się on jednak z ostrą krytyką i w 1818 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie ogłosił liczne publikacje poświęcone magnetyzmowi zwierzęcemu³.

Wyjątkowo popularna doktryna Mesmera czerpała inspiracje z filozofii hermetycznej. Mesmeryzm to „system leczniczy oparty na rzekomo istniejącym w świecie »fluidzie uniwersalnym«, który w postaci »magnetyzmu zwierzęcego« emanuje z człowieka, reguluje układ nerwowy i leczy różne choroby”⁴. Mesmer uważał, że wszelkie przypadłości zdrowotne powodowane są zaburzeniami w krążeniu „fluidu” uniwersalnego dla organizmów żywych. Terapeuta-magnetyzer miał za zadanie przywrócić harmonię jego przepływu przy pomocy balii magnetycznej zwanej

³ Por. B. Płonka-Syroka, *Medycyna niemiecka nurtu niematerialistycznego 1797–1848 i polska recepcja jej teorii i doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999, s. 404–405.

⁴ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 1, Warszawa 2007, s. 367.

*baquet, baket, bassen i paraphatos*⁵, bądź wodząc rękami nad ciałem pacjenta⁶, co porównać można do współczesnych zabiegów bioenergoterapeutycznych.

Warto podkreślić, że teorie Mesmera nie były pozbawione podstaw naukowych. Faktem są zjawiska i właściwości materii związane z oddziaływaniem pola magnetycznego wytwarzanego przez ciała i działającego na nie, czyli magnetyzmu. Hans Christian Oersted odkrył w 1820 roku pole elektromagnetyczne, dowodząc jego związków z polem magnetycznym. Badania nad zjawiskiem magnetyzmu rozwijały się prężnie przez cały XIX wiek, zaś zbliżające się do rozwiązania tajemnicy natury badania fizyczne (studiowanie magnetycznych właściwości jądra atomowego, a w rezultacie odkrycia jądrowego rezonansu magnetycznego pozwalającego na zajrzenie w głąb ludzkiego ciała na poziomie atomowym) inspirowały parapsychologów i filozofów. Zauważono, iż wykorzystując pole magnetyczne, można dotrzeć do atomów ludzkiego ciała, a wyciągnięte stąd wnioski podpowiadały, że być może jest to droga do ontologicznego poznania, zgłębienia istoty ludzkiego bytu.

W XIX wieku w sferze teoretycznych uzasadnień nowy kierunek odbioru doktryny Mesmera wyznaczył J. Kerner, wykorzystując spostrzeżenia wiedeńskiego lekarza do twierdzeń z dziedziny okultyzmu i spirytyzmu. Takie odczytanie mesmeryzmu stało się popularne także w Polsce, czego dowodem są liczne publikacje, między innymi *Mediumizm a Biblia* L. Denisa z 1932 roku, *Jasnowidzenie* A. Pilchowej z 1935 roku i *Materializacje* E.A. Bracketta z 1937 roku⁷. W opinii zwolenników mesmeryzmu badania wiedeńskiego lekarza i innych przedstawicieli niematerialistycznego nurtu medycyny dowodzą obecności czynników niematerialnych w ciałach ludzi i zwierząt, także po ich śmierci⁸.

Warto zwrócić uwagę na to, jak Rymkiewicz wykorzystuje metodę Mesmera w swoich dziełach. Autor *Żmuty* pieczołowicie zbiera odłamki i ułamki – interesują go wszelkie miejsca i przedmioty związane z bohaterami biografii. Według przekonań autora, wszystkie byty są sobie równe, szczególnie gdy ich istnienie odchodzi w sferę pośmiertną. Z tej wiary autora wynika rozszerzenie biografii do miejsc i rzeczy. Czasem są to rzeczy niezwykle, jak Kamień Filaretów, a czasem całkiem proste, jak kapelusz czy kufer. Zajmują go niegdyś istniejące płuzyńskie drzwi, okiennice, schody, szafy i fotele. Oczywiście nie są to już byty konkretne, ale wciąż istnieją, tyle że „w innym sposobie”⁹. Te wszystkie przedmioty mają dla Rymkiewicza wymiar duchowy. To dzięki nim, umieszczonym w bakiecie, wannie

⁵ Por. B. Płonka-Syroka, op. cit., s. 254.

⁶ Por. *Mesmeryzm, Franz-Anton Mesmer*, http://www.relaksacja.pl/Mesmeryzm_Franz-Anton_Mesmer.html (data dostępu: 3 maja 2012).

⁷ Por. B. Płonka-Syroka, op. cit., s. 42–43.

⁸ Por. Ibidem, s. 250.

⁹ Por. J.M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996, s. 59.

używanej do przewodzenia energii, możliwy jest kontakt ze zmarłymi. Te okruchy przeszłości są potrzebne jako przewodniki magnetycznej cieczy, gdyż płynię przez nie *agent mysterieux*, dzięki któremu można ożywiać, witalizować Duchy, z którymi chce się wejść w kontakt. Im więcej zbierze takich „odłamków i okruchów” rzeczywistości, tym lepsza będzie to baza dla mesmerycznych zabiegów.

Przykładem wykorzystania przedmiotów do ożywiania przeszłości są lustra, z którymi, w przekonaniu Rymkiewicza, łączą się niezwykle historie. Status ontologiczny zwierciadeł jest wyjątkowy: są to przedmioty metafizyczne. Przynależą do konkretnych ludzi: „Lustro Adama, lustro Józefy, lustro Serafiny”¹⁰, ale stają się jednocześnie portalami przejścia do innej sfery istnienia. To „wieczne lustra ducha”, w których nadal odbijają się oblicza duchów bądź tylko ich nosy czy oczy. Rymkiewicz ożywia jedno z luster, twierdząc, że pożarło rękopisy z młodości Mickiewicza i teraz „Czytają je ci, którzy przebywają w tej sferze”¹¹, czyli w krainie umarłych. Istnieje także powiatowe lustro, w którym odbijał się cały ówczesny świat, ale tego świata już nie ma, on również przeszedł do krainy duchów.

Passes, czyli pociągi, przepływy fluidów pozwalają na połączenie fragmentów, z których składa się życie człowieka, które próbuje odtworzyć biograf:

Moja książka (jak wszystkie moje książki) jest fragmentaryczna, a to znaczy, że zlepiła jest z czegoś takiego, co się rozpadło, rozłączyło, rozleciało, rozproszyło – z mniejszych i większych kawałków, które trochę do siebie pasują, a trochę nie pasują, trochę się ze sobą łączą, a trochę nie łączą, może chciałyby się połączyć, ale połączyć się nie mogą. W dodatku nie wiadomo, dlaczego tak właśnie jest – ja przynajmniej tego nie wiem¹².

Ale właśnie w tych okruchach, szczegółach i fragmentach objawia nam się cały Duch¹³, a zadaniem badacza jest otwarcie się na wspomniane *passes*.

Rymkiewicz nie jest tradycyjnym historykiem literatury i biografem, badającym przeszłość z dystansu czasowego i osobistego. Jego wizja sięga dalej, zakłada on, a właściwie wierzy, że można nawiązywać kontakt z tym, co minione. Autor *Żmutu* chce odzyskać utracone w czasie i przestrzeni krainy oraz postacie. Autor cyklu *Jak bajeczne żurawie...* wierzy w swój magnetyczny potencjał zezwalający na nawiązanie kontaktu z Duchami. Wierzy też w to, że staje się medium, będącym zarówno narzędziem Duchów służącym do zapisywania ich żywotów, jak również świadomym i chętnym czytelnikiem. Częstokroć podkreśla: „Akt lektury, tak jak akt twórczy, wymaga [...] natchnienia”¹⁴, zaś natchnienie ma swe proveniencje w sferach metafizycznych.

¹⁰ Idem, *Kilka szczegółów*, Kraków 1994, s. 109.

¹¹ Ibidem.

¹² Cyt. za: Ł. Janicki, *O wieszaniu na wiele sposobów*, „Akcent” 2008, nr 1 (111).

¹³ Por. J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 96.

¹⁴ Ibidem, s. 126.

Wielkimi Duchami, o których pisze Rymkiewicz, są wielcy romantyczni poeci. To im warto zadawać pytania, z nimi dyskutować i to z nimi najłatwiej nawiązać kontakt. Jego zdaniem Mickiewicz jest pierwszym z polskich poetów i najlepszym z ludzi: „Nie chodzi tu o umiejętność łączenia słów, to jest talent wtórny, pochodny. Był najbliżej świata duchów, tej sfery, w której istnienie przybiera (być może) swą niezniszczalną postać”¹⁵. Jest to zatem najwyższy z ziemskich duchów wszystkich czasów i epok, najbliższy nieśmiertelności. To właśnie z autorem *Pana Tadeusza* Rymkiewicz najczęściej próbuje się porozumieć. Nie należy jednak zapominać, że to od Słowackiego bierze trychotomię duch, dusza i ciało¹⁶.

Historia Duchów

Nauka, według słów Słowackiego, bada tylko „trupy”. Rymkiewicz, wchodząc z nim w dyskurs, wyznaczył sobie niełatwe zadanie zbadania „historii duchów”, a tych przecież nie da się ani zważyć, ani zmierzyć¹⁷. Czy człowiek w ogóle może wypowiedzieć o przeszłości jakiegokolwiek prawdziwy sąd? Autor *Baketu* wyraźnie w to powątpiewa:

Oto i nasza wiedza o historii. Mamy trzy tygodnie – i to bardzo ważne – jego [Mickiewicza – A. B.] życia i możemy z nimi robić, co chcemy. Albo możemy z nimi nic nie robić. Historycy, którzy opierają się na niewątpliwych faktach, wybiorą oczywiście to drugie. Dla mnie takie trzy tygodnie są czymś w rodzaju baterii Mesmera: latają tam jakieś prądy, wrze, bulgocze i syczy niewidzialna ciecz. [...] Wiedza o tym, co się wtedy działo, może być tylko – jeśli w ogóle gdzieś jest – tylko w tych prądach, które płyną stamtąd¹⁸.

Skoro metody naukowe zawodzą, warto sięgnąć po sposoby alternatywne, które przynoszą prawdopodobne rozwiązania.

Pierwiastek metafizyczny, niemożliwy do zbadania empirycznie i nie całkiem klarowny, jest niezbędny w badaniu historii i w podtrzymaniu kulturowej pamięci, która buduje tożsamość ludzi żyjących współcześnie. Poeci romantyczni, narodowi wieszczowie, jak zaznaczono na wstępie niniejszych rozważań, nazywani są przez Rymkiewicza Wielkimi Duchami i to oni, a nie cała społeczność, są twórcami literatury¹⁹, to oni sami nadają sobie znaczące miejsce w pamięci zbiorowej. Wchodzą w interakcje, komunikują się z ludźmi istniejącymi realnie. Duchy „żyją wśród nas, obcuja z nami, śmiejąc się i płacząc z nami. [...] Życie ich, nieśmiertelność

¹⁵ J.M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, op. cit., s. 134.

¹⁶ Por. *Słowacki mistyczny...*, op. cit., s. 253.

¹⁷ J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, op. cit. s. 76.

¹⁸ Idem, *Baket*, Kraków 1994, s. 73.

¹⁹ Por. Ibidem, s. 63.

ich na tym i tylko na tym się zasadza: że żyją wśród nas, że rozmawiają z nami”²⁰. Według tych założeń Duchy polskiego narodu zespalają się ze swymi współcześnie żyjącymi krajanami w każdej chwili, w każdej myśli, są częścią aktualnej świadomości ukształtowanej przez kulturę. Co więcej, wcale się od nich nie różnią: dialog prowadzony jest z równorzędnych pozycji, żyjący nie muszą czuć się gorsi. Związki między żywymi a Duchami są nierozzerwalne i bardzo znaczące – jedni bez drugich nie mogą istnieć, wzajemnie konstytuują swój byt. Wielcy minionych epok wybiegali myślą w przyszłość²¹, starali się nawiązać jakiś nieuchwytny dla logiki i empirii kontakt z przyszłymi pokoleniami, dlatego także współcześni powinni dążyć do porozumienia z nimi. Warunkiem istnienia kultury jest, według Rymkiewicza, podtrzymywanie dialogu z tym, co minęło, a o czym w dobie dzisiejszego świata powinno się pamiętać²².

Autor *Baketa* nie kończy jednak swej rozprawy o Wielkich Duchach na tej tezie. Powołuje się na romantyczną triadę, w której jestestwa niższe i wyższe przenikały się, zaś nad nimi było anielstwo. Wszystkie trzy warstwy istnień wciąż się dopracowywały: „Niższe musi przemieniać się w wyższe, a wyższe, porzucając niższość, musi się wywyższać”²³. Rymkiewicz nawołuje do powrotu tej romantycznej dialektyki. Dzięki głębokiej wierze w Duchy i uznaniu, że mają one kształt triady, żyjący współcześnie mogliby wraz z nimi „dźwigać się ku anielstwu”.

Słowacki, a za nim Rymkiewicz, traktował „ja” człowieka jako ziemską trójcę²⁴, w której „duch ma charakter esencjalny, dusza i ciało – egzystencjalny”²⁵. Nad tą całością „czuwa jednak w planie filozoficznym »ja« ducha niewcielonego, esencjalnego ducha narodu realizującego się w wybranych jednostkach”²⁶ i to właśnie z tymi jednostkami warto wchodzić w dyskurs.

Pamiętać należy jednak, że rozmowa z Wielkimi Duchami jest komunią okupioną krwią i egzystencją śmiałka wchodzącego z nimi w interakcję. Wiele nam daje, ale i sporo zabiera: „nawzajem się zjadamy” – twierdzi Rymkiewicz²⁷. Mimo wszystko warto ponieść tę ofiarę. Autor *Juliusza Słowackiego...* nigdy nie ukrywał swego zachwytu nad *Królem Duchem*, wiele czasu poświęcił na analizowanie myśli Towiańskiego rozwijanej przez romantycznych wieszczów. Także w poezji Rymkiewicza można odnaleźć tęsknotę za doskonalszą formą bytu, za tym, co można by nazwać „anielstwem”. Pojawiają się tu również reminiscencje myśli

²⁰ Ibidem, s. 18.

²¹ Ibidem, s. 129–130.

²² Ibidem, s. 19.

²³ Ibidem, s. 163.

²⁴ Por. *Słowacki mistyczny...*, op. cit., s. 260.

²⁵ Por. J.M. Rymkiewicz, *Baket*, op. cit., s. 163.

²⁶ Ibidem, s. 265.

²⁷ Ibidem, s. 389.

Bergsona, przekonanego, że „Zwykłym zaś faktem obserwacyjnym jest »spotęgowanie« pamięci w niektórych snach i pewnych stanach somnambulicznych. Powracają wówczas z uderającą dokładnością wspomnienia uznane za całkowicie zatarte [...]”²⁸.

Gdy mowa o stanach somnambulicznych, nie sposób nie wspomnieć metafizycznej łączności energetycznej możliwej dzięki użyciu baketu, podczas której człowiek staje się medium widzącym więcej. Również czynność pisania, wchodzenia w bliski związek z opisywanym autorem i jego dziełem może być odbierana jako inny stan świadomości. Można pokusić się o stwierdzenie, że w tym przypadku, jak i w wielu innych sytuacjach, autor pozostawia czytelnikowi swobodę odbioru i interpretacji, pytając, czy współczesny człowiek jest w stanie aż tak otworzyć umysł i serce na literaturę.

Niejednoznaczność wyników badań naukowych pociąga za sobą dylemat wyboru metody badań. Dla Rymkiewicza wszelkie próby stosowania metod psychologicznych czy psychoanalitycznych są nazbyt racjonalne i zbyt uproszczone. O badaniach w duchu Junga mówi wprost, że to „modernistyczne bajdurzenie”²⁹. Podkreśla, że nie lubi „grzebania się” w „psychicznych bebechach”³⁰. Podobnie myśli o psychologii twórczości, której odpowiedzi według Rymkiewicza „diabła są warte”³¹. Wszystkie te metody uważa za bezzasadne: „Cóż bowiem można orzec o czyjejś psychice? Jak wiarygodnie mówić o piszącym duchu? Psychika jest jedna i konkretna, więc niepojęta i niepoznawalna. Duch jest ulotny, a może w ogóle go nie ma”³².

Biografowie wybierają jednak w swojej pracy metody psychologiczne. Według Agaty Tuszyńskiej, autorki wielu biografii (Ireny Krzywickiej, Isaaka Singera, Wiery Gran): „Biograf jest detektywem i archeologiem, psychologiem i uważnym słuchaczem powierzonych mu losów”³³. Powinien rozumieć meandry ludzkiej psychiki, gdyż musi przejrzeć swojego bohatera, jak również ludzi, którzy zostawili po nim jakieś wspomnienie. Trudno byłoby postrzegać Rymkiewicza jako tak rozumianego „ważnego słuchacza”. W tym przypadku istotniejsze jest metafizyczne nastawienie biografów, jego zdolność kontaktowania się z Duchami. Jednakże z drugiej strony nie traktuje on swoich bohaterów jako efemeryczne duchy, niedostępne byty z innego świata. Niegdyś były one przecież ludźmi z krwi

²⁸ H. Bergson, *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 2001, s. 53.

²⁹ *Mickiewicz, czyli wszystko*, z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994, s. 218.

³⁰ Por. J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, op. cit., s. 86.

³¹ Ibidem, s. 84.

³² Ibidem.

³³ W. Smoczyński, J. Sobolewska, *Detektywi losów*, „Polityka” 2010, nr 12.

i kości, z wszelkimi ułomnościami, przywarami i dziwactwami, które znajdują się często w centrum rozważań Rymkiewicza.

Autor *Juliusza Słowackiego*... apeluje: „nie cofajmy się do starych metod, odrzucając nowe, ale wybieramy metody odpowiednie”³⁴. Odpowiednie do nawiązania rozmowy z Wielkimi Duchami, a nie „przeganiania” ich i „egzorcyzmowania”. Podstawą do nawiązania kontaktu jest zbieranie wszelkich możliwych danych, przedmiotów, opisów, wspomnień. Dopiero taka podstawa pozwala na metafizyczną bliskość z przodkami. Tak próbuje wytłumaczyć to Rymkiewicz:

Terminologia [dotycząca magnetyzowania – A. B.] Baudouina Courtenaya pozwala określić, na czym polega w istocie praca historyka. Jeśli nie odnajdzie się tonu i nie ustanowi szczególniejszego stosunku między tonem własnym, a różnymi tonami, które są gdzieś tam, w przeszłości, nie ma co marzyć, żeby się udało. Dopiero uzgodnienie tonów wprowadza w związek i pozwala wydobyć i ujawnić to, czego już nie ma, proces, który [...] Courtenay określił francuskim słowem *vitaliser* czyli żywoczyć, ożywić. Pytanie, dlaczego niekiedy to się udaje, a niekiedy nie. Wydawałoby się, że zależy to od magnetycznego napięcia – siły tonu – tego, kto magnetyzuje [...] Być może skuteczność moich mesmerycznych działań – pociągów, czyli *passes* – zależy jednak także od magnetycznych skłonności [...] tych, którzy są tam i których próbuje stąd magnetyzować³⁵.

Jak widać, nawiązanie kontaktu z duchami zależy zarówno od zdolności tego, kto kontakt nawiązuje, jak i od chęci Duchów z przeszłości. Ta metafizyczna wizja dziejopisarstwa towarzyszy Rymkiewiczowi w całym cyklu mickiewiczowskim, ubarwiając i czyniąc wyjątkowymi biograficzne poszukiwania i rozważania.

Medium

W praktyce mesmeryzmu osoby wprowadzone w stan magnetyczny, porównywany do hipnozy, dostępowały wejrzenia, poznania za pomocą doświadczenia wewnętrznego. Osoba podatna na sugestię i hipnozę to medium, a niektóre wyjątkowe jednostki zdolne są do odczuwania zjawisk telepatycznych i jasnowidzenia podczas stanu somnambulicznego. Legenda przypisuje takie właściwości na przykład Andrzejowi Towiańskiemu.

Rymkiewicz wierzy, że niektórzy ludzie mogą porozumieć się z Duchami lepiej niż inni, „bo poeci, jak ktoś powiedział, są antenami i chwytają, nic o tym nie wiedząc, dale dla innych niesłyszalne”³⁶. Sam wchodzi w przeszłość i próbuje nawiązać kontakt ze zmarłymi, zwraca się do nich wprost, na przykład do Towiańskiego: „Panie Andrzeju, ja wiem, że pan gdzieś tam jest. Więc niech się pan ode-

³⁴ J.M. Rymkiewicz, op. cit., s. 86.

³⁵ Idem, *Baket*, op. cit., s. 114.

³⁶ Ibidem, s. 32.

zwie. Lub [...] niech mi pan da jakiś znak. Niech pan wykona jakiś magnetyczny ruch palcami”³⁷. Autor *Baketu* zdaje sobie sprawę z tego, że współcześni zmienili swój stosunek do zmarłych. Uznawszy ich za niebyt, zakładają, iż porozumiewanie się z nimi jest nonsensem, niemożliwością³⁸. Nie identyfikuje się on jednak z tą postnowoczesną postawą i epoką, która już w nic nie wierzy.

Powątpiewanie i wynikający z niego brak zdolności mediumicznych dotyczy również badaczy – nie wszyscy otrzymali wielki dar komunikowania się z Duchami. Dobry filolog oprócz owej zdolności mediumicznej powinien mieć także dar intuicji, która podpowiada mu, gdzie szukać informacji. Rymkiewicz sam do końca nie wie, czy intuicja ta jest rodzajem wewnętrznego głosu, czy wzroku, „coś w rodzaju wewnętrznego oka”, czy może też jakąś pomocą z zewnątrz, podpowiedzią kogoś niewidzialnego, kto stoi obok autora i widzi więcej³⁹.

Według autora *Baketa* biografowie są kimś w rodzaju medium, łącznikiem ze światem Wielkich Umarłych, a nawet kimś, w kogo taki Duch chce się wcielić⁴⁰. Nie do końca jest jasne, czy Duchy są zadowolone z tego zainteresowania nimi. Rymkiewicz często opisuje ich starania o uwagę biografą oraz to, że chcą być zapamiętane. Duchy przychodzą do Rymkiewicza, gdy pisze:

Słyszę ich głosy, tuż za mną, więc nie odwracam się, bo wtedy znikną. – Jeszcze to opisz – mówią. – Jeszcze o tym zapomniłeś. – Zan, Czeczot, Generał Bajkow. Zosia i Marynia Malewskie. August Bécu i jego dwie córki. Pelikan w białym fraku, Łobojko w zielonym⁴¹.

Biograf wprowadza się w stan podobny do transu, usiłując zbliżyć się do Duchów, nawiązać mistyczne porozumienie. Rymkiewicz nie jest jednak pewien, „czy jesteśmy potrzebni duchom i czy chcą się one od nas czegośkolwiek dowiedzieć – ale lepiej jest myśleć, że jesteśmy potrzebni [...]”⁴². Eseiści zawsze podkreśla, że pisze nie tylko dla swoich ziemskich, tutejszych czytelników: „Ja, pisząc [...] pamiętam też zawsze o moich tamtejszych (ewentualnych) czytelnikach”⁴³.

Autor wierzy, że istnieją duchy miejsc: „Duch świronka w Zaosiu. Duch kaminicy Kamińskiego [...] Potężne duchy, które robią, co chcą i władają naszymi o tych miejscach wyobrażeniami”⁴⁴. Skoro nie ma istnień mniej ani bardziej ważnych, to Duchy te zasługują na uwagę. Wiele miejsc mickiewiczowskich uległo zniszczeniu bądź popadło w zapomnienie, ale nie wydaje się to istotne dla duchów.

³⁷ Idem, *Baket*, op. cit., s. 12.

³⁸ Ibidem, s. 217.

³⁹ Idem, *Do Snowia i dalej...*, op. cit., s. 144.

⁴⁰ Por. Idem, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, op. cit., s. 56.

⁴¹ Idem, *Baket*, op. cit., s. 132.

⁴² Idem, *Do Snowia i dalej...*, op. cit., s. 185.

⁴³ Ibidem, s. 185.

⁴⁴ Idem, *Kilka szczegółów*, op. cit., s. 207.

Rymkiewicz, pisząc o miejscach ich przebywania, nie ogranicza się jedynie do wskazania przedmiotów: „W słowach, to oczywiste, duchy dość lichy się konkretyzują. Konkretność ich znaczenia się natomiast zwiększa, gdy potrafimy je wiązać z czymś konkretnym i dobrze widzialnym: choćby z kilkoma pokruszonymi cegłami”⁴⁵.

Zatem także przez język ujawnia się duch rozumiany jako wnętrze człowieka, jego nieodkryta głębia, ale też w szerszym, metafizycznym rozumieniu – jako duch przeszłości i Wielki Duch wielkiego człowieka, artysty: „Duch ujawnia się w języku i staje się tożsamy z językiem”⁴⁶. Język staje się medium, gdyż tylko on pozwala pochwycić ducha, „dotknąć go”, zbliżyć się do niego, ale jego forma jest przez ten język zdeterminowana, więc nie można dotrzeć do duchowej istoty, a jedynie do jej obrazu-wizji. Duchy wieszczów pozwalają się dostrzec dzięki kontaktowi z ich utworami, są w nich wciąż obecni. Jednak aby je dostrzec, trzeba odrzucić wszelkie poetyckie konstrukcje, jak na przykład osoby mówiące i stylistyczne osobowości⁴⁷. Powinno się obcować z tekstem jako całością, świadomym swych celów i sensów przekazem, należy wsłuchać się w to, co autor chciał powiedzieć.

Autorowi cyklu *Jak bajeczne żurawie...* można przypisać przekonanie, że metafizyka możliwa jest tylko dzięki wizjom, a nie dialektyce. Myśl ta, pochodząca z *Krytyki czystego rozumu* Kanta, prowadzi do wniosku, że przeniknąć poza to, co bezpośrednio dane, można tylko dzięki wizji. Można interpretować dane świadectwa na wszelkie znane sposoby, wykorzystując różnorodne teorie, lecz nie da się dostrzec ani wymyślić nic ponad te świadectwa – z tego intelektualnego tygla można wyjąć tyle, ile się włożyło.

Rymkiewiczowi jednak to nie wystarcza. Sięga po artefakty magnetyczne służące do wywoływania wizji, po medium, jakim sam chce się stać. Kant dochodzi w swych rozważaniach do smutnej konstatacji, że tylko intuicja byłaby zdolna do stworzenia metafizyki, tyle że intuicja nie jest możliwa⁴⁸. Z tym właśnie walczy Rymkiewicz, zdając się niejednokrotnie tylko na domysły, na przeczucia i na logikę w dochodzeniu do tego, co „prawdopodobnie mogło się zdarzyć”, zwłaszcza że jest przekonany, iż materia historii jest oniryczna – jest ona „materią śniącą się naszej pamięci”⁴⁹.

Przyjmując taki punkt widzenia, z pewnością mniej istotne wydają się być kwestie wiarygodności czy rzetelności, choć nie można ich pomijać: wytwory wyobraźni w biografii mogą wystąpić, ale na prawach domysłów i pytań. Na pierw-

⁴⁵ Ibidem, s. 211.

⁴⁶ Por. Idem, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, op. cit., s. 78.

⁴⁷ Por. Ibidem, s. 85.

⁴⁸ Por. H. Bergson, op. cit., s. 113.

⁴⁹ J.M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, op. cit., s. 84.

szym planie pojawia się jednak mistyczny charakter związku łączącego biografa i bohatera.

Relatywizm historii i czasu

Biografistyka i historia są naukami wciąż żywymi, podlegającymi ciągłym aktualizacjom i przewartościowaniom. Przeszłość nie jest pełnym niebytem, jest raczej szczególnym sposobem istnienia, różnym od bycia w teraźniejszości⁵⁰. Wielkich Duchów nie da zakląć się w pomnikach. Chcąc istnieć, muszą one wchodzić w interakcje ze współczesnym światem i z tymi, których ukształtowała ta sama kultura. W te skomplikowane relacje wplątują się jeszcze Duchy. Jak pisała Franciszka Maier-Höffern: „Duch przekracza czas, a cała materia jest czasem związana”⁵¹ – stąd wynika konieczność wyrwania się z materii i przejścia w sferę metafizyki.

Rymkiewicz wierzy, że kontakt z Duchami możliwy jest wtedy, gdy magnetyczny wir wciągnie trzy czasy – przeszły, teraźniejszy i przyszły, czyniąc je w ten sposób jednym⁵². W *Kilku szczegółach* tworzy coś na kształt seansu spirytystycznego w magicznym lesie-uroczysku, w świętym kręgu polany, gdzie oczekuje na Duchy, które mogą opowiedzieć mu o przeszłości:

Siedzę na pniu w środku tej poręby, w dżinsowej kurtce i kraciastej czapce. Po prawej ręce mam piaszczystą drogę, głębokie koleiny z Białej do Skrobowa. Mój detektywistyczny instynkt mówi mi, że to właśnie tu, na tej polanie, trzeba szukać. Ale jak przeszukać taką ogromną polanę? Więc siedzę i czekam. [...] Czekam na pojawienie się linijki. Ten zacinający konika pod duhą to kto będzie? Może któryś z Czeczotów lub Bereśniewiczów⁵³.

Czytelnikowi nie jest dane rozwiązanie zagadki, kto przybył na polanę i jaką historię ze sobą przywiózł. Do kontaktu z Duchami nie zawsze potrzebne jest takie magiczne miejsce, czasem wystarcza pokój pisarza, gdzie istnienia, które pragną być opisane, zjawiają się same.

Scjentyzm i duchologia

Coraz częściej badacze romantyzmu odchodzą od dychotomii „szkiełka i oka”, skłaniając się ku modelowi postawy romantycznej wykształconemu przez brytyj-

⁵⁰ Por. R. Ingarden, *Człowiek i czas*, [w:] Idem, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1972, s. 64.

⁵¹ F. Maier-Höffern, cyt. za: *Czas to życie. 365 myśli*, zebrał W. Mühs, przeł. M. Serejska-Wróbel, Warszawa 2001, s. 32.

⁵² Por. J. M. Rymkiewicz, *Bakiet*, op. cit., s. 217.

⁵³ Idem, *Kilka szczegółów*, op. cit., s. 188–189.

skich myślicieli, w którym nie oddziela się rozwagi i romantyczności (*sense and sensibility*), „lecz chytrze łączy oba podejścia”⁵⁴. Tak więc romantyzm nie jest pozbawiony racjonalności, a romantyk powinien posiadać rozum, „który w pełni realizuje się w nowoczesnej »konwersacji ludzkości« w przeciwieństwie do tego, który wybiera dumne »milczenie systemu«”⁵⁵. Czy z tego powodu powinien odcinać się od zjawisk, których nie można naukowo wytłumaczyć i zbadać? Czy wszystko musi zostać nazwane i określone? Czy rzeczywiście nie ma już miejsca na pierwiastek metafizyczny?

Rymkiewicz stał się wyznawcą kultu zmarłych, którego celem jest nawiązanie związku z siłami sacrum poprzez ich zidentyfikowanie, zbliżenie do ich poznania, w końcu zjednoczenie się z nimi poprzez trans i mistyczną ekstazę. Wewnętrznym przejawem kultu jest kontemplacja i medytacja, w którą Rymkiewicz zapada wieczorami nad swoim biurkiem, pisząc kolejny fragment biografii poetów romantycznych. Rymkiewiczowski kult przodków ściśle wiąże się z poświęceniem uwagi przedmiotom, które były z nimi związane. Są to swoiste fetysze, w których, jak w afrykańskich wierzeniach, zamknięte są dusze umarłych, a przynajmniej jakieś fragmenty ich Ducha. „Kult organizuje całokształt życia wiernych [...] w spójną i sensowną całość [...] nadając mu przewodnią zasadę i wskazując normy postępowania.”⁵⁶ Podobnie autor *Żmutu* sensu swej egzystencji dopatruje się w ciągłym dialogu z Wielkimi Duchami, to im podporządkował swoją pracę zawodową, która jednocześnie jest jego pasją. Ale to także coś więcej – ciągłe poszukiwanie odpowiedzi na pytania poruszające problemy eschatologiczne, poszukiwanie źródeł egzystencji, jej sensu, a także losów pośmiertnych:

[...] ja nie mogę zaprzestać stawiania tych moich pytań, bo tak naprawdę tylko to mnie w życiu obchodzi: jak trafić pytaniem tak, gdzie jest choćby szansa uzyskania odpowiedzi [...] Nasze życie składa się z pytań, jest pytaniem postawionym istnieniu, pytaniem o sens naszego tutaj pobytu. Trzeba pytać o wszystko, a może coś z tego wyniknie: właśnie w sprawie sensu tutejszego naszego przebywania⁵⁷.

Na kwestię wykorzystania mesmeryzmu do badań historycznoliterackich należy patrzeć oczywiście z przymrużeniem oka. To poetycki koncept nietypowego badacza romantyzmu, który zabiera głos w sprawie pewnej bezradności badacza wobec tekstu i jego autora. Duchologia nie jest propozycją naukową, niemniej staje się ona ostatnią nadzieją romantycznego ducha na odnalezienie zagubionych odpowiedzi.

⁵⁴ A. Bielik-Robson, *Racjonalność romantyczna*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 58.

⁵⁵ Ibidem, s. 59.

⁵⁶ *Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007, s. 417.

⁵⁷ J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, op. cit., s. 78.

Summary

Can Mesmerism Be a Method of Literary and Historical Research?

More and more often researchers of Romanticism tend to dismiss the dichotomy of “glass and eye” and favour the model of the romantic approach developed by British thinkers which does not contrast sense and sensibility but connects them. In his essays dedicated to the works of Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki, Jarosław Marek Rymkiewicz presents the readers with an unconventional method of researching the writers’ biographies and their literary output. It is based on a romantic idea of communication with the Spirits. By making use of the assumptions of the 19th century German medicine of the non-materialistic movement, such as mesmerism and animal magnetism, the author attempts to prove to the readers that contact with the past is possible. This article shows the way in which Rymkiewicz, using quite controversial methods, tries to break a cognitive impasse and find answers to the questions regarding romantic poetry asked by contemporary people.

Mgr Katarzyna Trzeciak

Uniwersytet Jagielloński

(Nie)samowitość ciała w *Cieniu i ciemności* Thomasa Ligottiego

Anything particularly doubtful, Dr. Munck?
Only everything.

T. Ligotti, *The Frolic*

I

„Chciałem wierzyć, że artysta ten porzucił sny i wszelkie demony na rzecz odkrywania chaosu i marnych przyjemności świata, w którym wszystko zostało zredukowane do trzech surowych zasad: pierwsza, że nie ma już dokąd iść, druga – nie ma co robić i trzecia, że nie ma już nikogo, kogo można byłoby poznać. Oczywiście, wiedziałem, że to iluzja, jak wiele innych, ale akurat ta trwała we mnie nieprzerwanie, być może dłużej i lepiej, aniżeli jakakolwiek inna” – tak pisał Thomas Ligotti w opowiadaniu *Domek letniskowy* (*The Bungalow House*)¹. W świecie zredukowanym do wspomnianych trzech reguł tylko czyste przeżycie estetyczne jest doświadczeniem uwolnionym od konieczności rozczarowania i bolesnej konfrontacji z deziluzją. Lecz to czyste przeżycie, którego moc wychwala narrator za Nietzschem, jest tylko kolejnym, wyższym poziomem iluzji. Ta ona właśnie konstituuje uniwersum fikcji jednego z największych, żyjących przedstawicieli gatunku *weird story*². Ligotti przyciąga swoich czytelników nie tylko sugestywną

¹ Cyt za: M. Cardin, *Thomas Ligotti's career of nightmares*, [w:] *The Thomas Ligotti Reader: Essays and explorations*, ed. D. Schweitzer, Holicong 2003, s. 19. Wszystkie cytaty – jeśli nie oznaczono inaczej – podaję w tłumaczeniu własnym.

² Jednym z największych, ale w Polsce wciąż pozostającym na marginesie zainteresowania. Właściwie Ligottiego poczytać można jedynie w kilku jego przełożonych opowiadaniach i esejach filozoficznych, które opublikował portal zacmienienie.org. Popularność autora ma jednak szansę na rozwinięcie, gdyż staje się on coraz częściej obiektem zainteresowania fanów literatury *weird fiction*, w ramach której występuje obok Edgara Allana Poego, ale bywa również wymieniany z Danem Koontzem, Stephenem Kingiem i Peterem Straubem. Sam Ligotti najwyraźniej wskazuje na powinowactwa ideowe z H.P. Lovecraftem, którego pamięci

(wyraźnie zapożyczoną od mistrza Lovecrafta) wizją ontologicznego zła i transkosmicznej potworności, lecz również jedną z najciekawszych konstrukcji tego, co za Freudem można określać jako „niesamowite”. Z jeszcze innej perspektywy, o której wspominał Matt Cardin (określając ją jako filozoficzną), można wskazać trzy główne punkty w refleksji autora *The Nightmare Factory*: niechęć czy nawet wrogość wobec pozamaterialnej zasady rzeczywistości, wieczną niestabilność świata złożonego z pozornie trwałych form i kształtów oraz koszmar świadomości człowieka uwikłanego w chylącą się ku upadkowi rzeczywistość³. Uniwersum pozbawione metafizycznej sankcji w pisarstwie Ligottiego zdradza swą nieuchronną tendencję do przekształcania się w coś potwornego, nieprzewidywalnego i zaskakującego swoją fragmentarycznością, której żywioł rozczłonkowuje stałe i niezmiennie formy. Dla urzeczywistnienia się potworności wystarczy jedynie drobna wątpliwość, której załączek zupełnie niespodziewanie kiełkuje w umyśle:

Tylko jedna mała wątpliwość, która wślizgnie się w umysł, struga podejrzliwości w krwioobiegu i kolejno wszystkie oczy otworzą się na świat i ujrzą horror, którego nigdy wcześniej nie widziały. A wtedy nie ochroni cię żadna wiara ani żadne prawo [...] ⁴.

Ligotti wciąż zmusza swoich czytelników do redefiniowania zasady realności, nie tylko poprzez konfrontację z nadnaturalnymi istotami, lecz przede wszystkim eksponując narastającą siłę niepewności wobec tego, co możliwe do uchwycenia zmysłami. Gdyby jednak chodziło tylko o nieufność wobec możliwości percepcyjnych człowieka, opowiadania Ligottiego nie wyróżniałyby się niczym szczególnym na tle wielkich mistrzów klasycznych opowieści grozy. Tymczasem to właśnie zmysłowe postrzeganie świata, wyraźnie oddzielone od jaźni i duszy, problematyzuje rzeczywistość. Ligotti pokazuje bowiem świat, w którym ciało i cielesne poznanie czynią z tego co swojskie i znane sferę niesamowitego. Tak odczytywać można np. opowiadanie *Cień i ciemność*, będące przyczyną niniejszych rozważań. To właśnie w nim znajduje ujście wrogość autora *The Shadow at the Bottom of the World* do pozamaterialnej dziedziny rzeczywistości. W *Cieniu i ciemności* wyeksponowana została również rola przeżycia estetycznego. Splot obu tych elementów spowodował, że w tym utworze można znaleźć konsekwentnie zrealizowaną wizję niesamowitości ciała⁵, które okazuje się najbardziej przerażające wówczas, gdy

zadedykował swoje najwcześniejsze opowiadanie *Grimscribe*. Na temat związków Ligottiego z wielkimi mistrzami grozy, jak również o jego pozycji na mapie współczesnej *weird fiction*, zob. ibidem, s. 15–19.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 38.

⁵ Szerzej na temat różnych ujęć i typologii ciała w literaturze fantastycznej zob. K. Bocian, *Odmienne stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastyczno-naukowej*, Kraków 2009.

staje się jedynym gwarantem tego, co rzeczywiste, ponieważ wówczas rzeczywistość pozbawiona swojego metafizycznego naddatku jest tylko chaosem form, których nie wypełnia i nie harmonizuje żadna spójna i kompletna siła duchowości.

II

Opowiadanie *Cień i ciemność* ogniskuje się wokół ekscentrycznej postaci Reinera Grossvogela – artysty, który swoim twórczym gestem powołał do istnienia osobliwe dzieło sztuki. Grossvogel od początku utworu pojawia się jako obiekt zainteresowania swoich przyjaciół. Zaprasza ich na „wyprawę fizyczno-metafizyczną”, którą goście traktują jednak jako oszustwo, gdyż wycieczka zmusiła ich do bezcelowego tkwienia w środku odludnego miasteczka. Osobliwe przypadłości Grossvogela relacjonuje narrator, zainteresowany przede wszystkim jego zapaścią na zdrowiu, zakończoną pobytem w szpitalu (artysta upadł podczas jednej ze swoich wystaw, co tłumaczono zaburzeniami trawiennymi). Wtedy twórca pierwszy raz wspomina o „wszechobecnym cieniu, nadającym rzeczom pozory czegoś, czym nie są”⁶. Sens tych słów nie jest jeszcze wówczas jasny. Ujawnia się dopiero podczas wernisażu nowej wystawy artysty, kiedy to Reiner Grossvogel przedstawia swoje ostatnie dzieło:

[...] przez większość mojego życia usiłowałem *wykorzystać jakoś mój umysł*, szczególnie do stworzenia dzieł sztuki w jedyny sposób, jaki uważałem za możliwy, a więc używając mojego umysłu, wyobraźni albo *zdolności twórczych*. Krótko mówiąc, próbowałem wykorzystać jakąś moc lub zdolność tego, co niektórzy ludzie nazywają duszą lub duchem, czy po prostu osobowością. Kiedy jednak upadłem na podłogę tej galerii sztuki, a później znalazłem się w szpitalu, doświadczając niezwykle ostrego bólu brzucha, zdałem sobie sprawę z tego, iż nie mam żadnej duszy ani wyobraźni, którą mógłbym wykorzystać, że nie mam niczego, co mógłbym nazwać duszą lub jaźnią. [...] Podczas ostrych skurczów układu pokarmowego zrozumiałem, że jedyną istniejącą rzeczą jest moje nieprzeciętnie duże ciało. I uświadomiłem sobie, że to ciało nie ma innego przeznaczenia prócz funkcjonowania i odczuwania bólu, a także nie będzie niczym innym, niż jest – nie artystą czy jakimkolwiek twórcą, lecz po prostu masą ciała, układem tkanek, kości i tym podobnych rzeczy, masą odczuwającą ból wywołany zaburzeniami trawienia, a więc jeśli zrobię cokolwiek, co nie wynika bezpośrednio z tych faktów, na przykład stworzę dzieło sztuki, będzie to całkowicie *błędne i nierealne* (9).

W tym fragmencie nie padają jeszcze słowa o ciemności i cieniu, jednakże pojawiają się spostrzeżenia wprowadzające w nową filozofię Grossvogela. Odczucie ciała bolącego poddaje falsyfikacji dotychczasowe powody twórczości artystycz-

⁶ T. Ligotti, *Cień i ciemność*, przeł. Z.A. Królicki, dostęp na: http://www.zacmienie.org/Pliki/cien_i_ciemnosc.pdf. Wszystkie cytaty według tej publikacji lokalizuję w tekście głównym.

nej. Zakwestionowaniu ulega możliwość kreacji pozacielesnej, która okazuje się fikcją stworzoną przez wyparcie materialności ciała. Ból potraktowany zostaje jako doświadczenie wytrącające z iluzji duchowości człowieka. Wydany na pastwę materialności swojego ciała Grossvogel znosi możliwość istnienia jakiegokolwiek wyższej instancji, co sprawia zarazem, że ciało staje się jedynym (nieznośnie) rzeczywistym przedmiotem. Ból zaczyna dotkliwie istnieć sam w sobie, w konsekwencji czego odmówione zostają wszelkie związki ciała z pozamaterialną sferą doświadczenia. Tym samym ciało zamyka się, stając się jedyną realnością, która wcześniej – za sprawą metafizycznych przesłon – pozostawała w ukryciu. Auto-refleksja podmiotu objawiła się w chwili kryzysu, na granicy wyczerpania aktu świadomości, która zarazem jest jej momentalnym, najwyższym rozbłyskiem. Pracująca świadomość podaje w wątpliwość możliwość istnienia samej siebie właśnie w chwili absolutnej autowiwisekcji, przyznając ontologiczną zasadność jedynie nieprzeciętnie wielkiej masie ciała. Nieredukowalna sfera ocieźzałej materii jest niezrozumiała, ciało przestaje być oczywiste, ponieważ zostaje wyrwane ze swojej podległości wobec ducha i jaźni. Ta utrata relacji ciało – dusza powoduje zamknięcie dostępu do ciała, którego nie można już rozpatrywać inaczej niż jako nieczytelną masę. W tym sensie hipercielesność Grossvogela można by określić jako demoniczną.

Demoniczność, w rozumieniu Kierkegaarda, ma związek z hermetycznością i niemożliwością komunikacji. To, co demoniczne „zamyka się od wewnątrz” i „nie chce komunikacji”, przez co nie pozwala nikomu i niczemu zbliżyć się do siebie⁷. Dlatego nie można jej wpleść w jakąś ciągłość, która pochodziłaby z tego świata, przeciwko któremu występuje. Demoniczność posiada zatem aspekt negatywny, tak wobec bytu, jak i komunikacji, który występuje przeciwko rutynowym relacjom wewnątrz świata. Ta rutyna w cytowanym fragmencie *Cienia i ciemności* jest utożsamiona z iluzją, nieprawdą, którą umysł nakłada na rzeczywistość.

Grossvogel w czasie swojej zapaści i zintensyfikowanego poczucia własnej cielesności odkrył w niej ontologiczne fundamenty świata. W ciele dostrzegł „aktywującą siłę», która wprawia w ruch wszystkie formy życia na tym świecie, pozwalając im egzystować” (9). Zarazem jednak „[...] ta aktywująca siła jest czymś w rodzaju cienia nieznanego się na zewnątrz naszych ciał, lecz w nich... i przenika wszystko jako wszechogarniająca ciemność, niematerialna, ale poruszająca wszystkim na tym świecie, włącznie z obiektami, które nazywamy naszymi ciałami” (10). Wszystko wokół aktywowane jest przez wszechogarniające cień i ciemność, ujawniające się w chwili utraty przytomności i świadomości podmiotu, kiedy możliwość budowania rozumowej autofikcji jest niemożliwa.

⁷ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1996, s. 148.

III

Odkrycie ciemności jako zasady fundującej rzeczywistość odbywa się poprzez wyłączenie funkcji świadomościowego panowania nad zewnątrz. Okazuje się wówczas, że „[...] jesteśmy tylko naszymi ciałami. I nie ma znaczenia, czy są to ciała organiczne, czy nieorganiczne, ludzkie czy nie – są to po prostu ciała i tylko ciała, bez żadnego takiego składnika, jak umysł, dusza czy jaźń” (12). Jednocześnie cień i ciemność nie mają niczego własnego i nie mogą zaistnieć inaczej aniżeli jako aktywująca siła. Dlatego nadają one rzeczom pozory czegoś, czym nie są, nakazując obiektom odgrywać coraz to inne role. Gdyby rzeczy nie posiadały cienia i ciemności, byłyby jedynie „tym, czym są w istocie – zbiorem materii pozbawionej jakichkolwiek bodźców”. To sytuacja paradoksalna, gdyż ciemność jest jakością, której obecność stwierdzić można dopiero w chwili pogrążenia się w jej doświadczeniu. Cień i ciemność jako jedyne realne podstawy bytu są zarazem tym, co odbiera mu substancjalność, nadając niestabilną formę mirażu. Te szczególne modalności bytu czynią z egzystencji koszmar napierający swoją nieusuwalną obecnością, której nie sposób zakomunikować w języku.

Doświadczywszy odkrycia prawdy o kondycji bytu i rzeczywistości, Grossvogel wyznaje, że nieuchronnie musiał sportretować ją w jakiejś formie. Jednak nie jako artysta, ponieważ w tej dziedzinie poniósł klęskę w wyniku posługiwania się iluzorycznymi kategoriami umysłu i wyobraźni, ale jako ciało, „któremu udało się zrozumieć rzeczywiste funkcjonowanie świata” (12). Taka jest przyczyna jego wystawy, na której zgromadził wszystkich przyjaciół i pasjonatów swojej twórczości. Ci z nich, którzy spodziewali się dobrze znanych „przejawów wizjonerstwa niezwykle utalentowanego artysty” (5), zostali wyrwani z bezpiecznego horyzontu oczekiwań, ponieważ kiedy Grossvogel odsunął zasłonę skrywającą główny i jedyne eksponat wystawy, narrator przedstawił osobliwy spektakl sztuki:

Wyglądało to na rodzaj rzeźby. Jednakże z początku nie byłem w stanie w żaden sposób zaklasyfikować tego obiektu ani w kategoriach artystycznych, ani innych. Mogło to być cokolwiek. Powierzchnia tego przedmiotu była jednolicie ciemna, ze szklistym połyskiem, pod którym rozpościerał się obłok cieni, zdających się poruszać [...]. A spoglądając na ten obiekt miałem wrażenie, że słyszę odległy ryk, w którym było coś zdecydowanie zwierzęcego i pierwotnego, jak wcześniej sugerował Grossvogel. Kształt tego przedmiotu wykazywał więcej niż przypadkowe podobieństwo do jakiegoś stworzenia, może bardzo zniekształconego skorpiona lub kraba, gdyż z głównej i nieforemnej masy ciała wyrastało kilka zakończonych kleszczami wypustek. Wydawało się jednak wyposażone również w elementy skierowane w górę, wyrůstki lub rogi sterczące prawie pionowo i ostre lub zakończone obłymi naroślami. [...] I miałem wrażenie, że wśród tych kształtów rozpoznaję okazałą postać samego artysty [...].

Cokolwiek rzeźba Grossvogela przedstawiała w swoich fragmentach lub jako całość, wywoływała wrażenie tego absolutnego koszmaru, nad którym artysta rozwodził się wcześniej w trakcie swego wykładu (13).

Na czym polega siła oddziaływania tego potwornego artefaktu? Narrator rozpoznaje w nim pewne znane kształty (zwierzęce odnóża), które jednak uległy przetworzeniu przez artystę. To, co oswojone i przepracowane przez świadomość powraca przemienione w niesamowite pod wpływem elementów demonicznych – cienia i ciemności. Wyparta swojskość to ciało, któremu dyskurs dominacji intelektu i świadomości odebrał istotność i samodzielność bytową.

Piszący o niesamowitym, Freud wskazywał (za Jentschem), że uczucie niesamowitości wzbudzone jest szczególnie przez „wątpliwość w uduchowiecie istoty żywej i – odwrotnie – przez wątpliwość, czy jakiś przedmiot nieożywiony nie jest przypadkiem obdarzony duszą”⁸. Tymczasem w opowiadaniu Ligottiego niesamowite powraca jako materialność, którą pozbawiono mirażu duchowości. Potworność bezimiennej masy nie znajduje żadnego złagodzenia w wyższych instancjach sensu, jest raczej zwierzęcą pierwotnością, która swoim widokiem infekuje przestrzeń galerii. Rzeźba Grossvogela znosi możliwość obłaskawienia jej kategoriami rozumu, jest bowiem przejawem „tylko tego, czym jest” – ogromu materialności. Warto nadmienić, że w opisie narratora nie ma mowy o grozie tego przedstawienia, wspomniany natomiast zostaje ryk, być może wydobywający się z kłębów materii cielesnej. Krzyk jest aktualizacją czystej zmysłowości, lecz także uchwyceniem niewidzialnej siły, której doznanie nie jest tożsame z grozą. Przekonująco wyprowadzał to rozróżnienie Deleuze, komentujący malarstwo Bacona:

Jeśli ktoś krzyczy, zawsze czyni to jako ofiara niewidzialnych i niewrażliwych sił, które niszczą całe widowisko i które wykraczają poza ból i odczucia. Bacon mówi, że „chce malować krzyk, a nie grozę”. Gdybyśmy to mieli wyrazić w postaci dylematu, powiedzielibyśmy: albo maluję zgrozę, a nie krzyk, ponieważ figuruje on przerażenie; albo też maluję krzyk, a nie widzialną grozę, ponieważ krzyk to jakby uchwycenie bądź wykrycie niewidzialnej siły. [...] Wyraża się to formułą „krzyczeć wobec” – nie krzyczeć na coś ani z powodu czegoś, tylko krzyczeć wobec śmierci, etc., co sugeruje owo złączenie siły wrażliwej krzyku oraz niewrażliwej siły tego, co krzyk powoduje⁹.

⁸ S. Freud, *Niesamowite*, [w:] Idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 241. Sam Ligotti również podjął się skomentowania doświadczenia niesamowitości. Widział w nim tylko efekt wytworzony przez ludzkie umysły, choć przyznawał, że w powszechnym odbiorze niesamowitość jawi się jako obiektywny bodziec, „co zdaje się mieć oddziaływanie samo w sobie”. T. Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race*, przeł. Z.A. Królicki, dostęp na: <http://www.zacmienie.org/niesamowitosc/>. Ustalenia autora można z powodzeniem zastosować do wytłumaczenia reakcji narratora na rzeźbę Grossvogela, bowiem to właśnie z perspektywy narratora (a więc jednostkowej podmiotowości) przedstawiona zostaje reakcja na dzieło sztuki.

⁹ Cyt. za: J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010, s. 405.

Wydaje się, że ryk, który dociera do narratora, jest właśnie rykiem „wobec”. Trudno byłoby znaleźć konkretny powód krzyku czegoś, czego nawet nie sposób określić. Tymczasem określenie „wobec” umożliwia wyrażenie pustki, którą odsłania zdetronizowanie rozumu jako gwaranta sensowności świata. Przyczyną krzyku mogłoby być milczenie ciała, jego bezrozumna masa, która odmawia wejścia w komunikację. Grossvogel przedstawił w swojej rzeźbie właśnie czystą demoniczność materii, której krzyk podminowany jest swoim własnym przeciwieństwem – milczeniem zarażającym świat i odbierającym mu sankcję rozumnej zdolności do komunikacji, a poprzez nią także możliwości negocjowania istnienia. Istnienie sfragmentaryzowanego kłębowiska organów nie podlega takim negocjacjom, ono „po prostu jest”. Nie ma tu nic więcej, co mogłoby ocalić od bolesnej konfrontacji. Bolesnej tym bardziej, że oto w artefakcie, obok zdekomponowanych organów zwierzęcych, dostrzegalna jest także „okazała postać samego artysty”. Ta postać wyrwana zostaje ze świata i pozbawiona jakichkolwiek odniesień do niego, zaczyna „być”. Nie jest to przedstawienie skonstruowane przez intelekt czy wyobraźnię, jak zastrzegał sam twórca, lecz wytwór samej materialności ciała¹⁰. Postać artysty wbudowana w dzieło jest wytrącona z przynależności do jakiegokolwiek porządku poza dziełem. Tym samym zniesieniu ulega relacyjność istnienia (postać jako artysta), co czyni z ciała Grossvogela jedynie karykaturę pozbawioną własnego modelu¹¹. Rzeźba ekscentrycznego artysty niszczy porządek *mimesis*, który w świecie pozbawionym relacji jest niemożliwy do pomyślenia. Bezforemna masa cielesności to jedyna prawda bytu, która niczego nie naśladuje ani też przez nic nie jest naśladowana. „Naśladowanie bowiem musi opierać się na dystansie między tym, co naśladowane i samym naśladowaniem”¹². Ciało rzeźby (czy też: rzeźba – ciało) jest byciem niewątpliwym, przykrym i nieusuwalnym, „bez jakiegokolwiek skrawka inności wystającego poza własną substancję”¹³. Dlatego jest niesamowite i demoniczne, bo ujawnia całkowitą samowsobność, która anihiluje wszelkie relacje ze światem.

¹⁰ W tym sensie podobieństwo do realnej postaci autora nie jest w pełni zasadnym odniesieniem. Jak bowiem przyznał sam Grossvogel, jego dawna osobowość umarła na szpitalnym łóżku. Od tamtej pory nie istnieje już jako artysta, a tylko jako czysta materialność ciała.

¹¹ Funkcja referencjalna ulega zawieszeniu, ponieważ w zamyśle Grossvogela ciało nie odsyła do niczego, co znajdowałoby się poza nim, a zatem przeniesienie wizerunku w ramy tak skonceptualizowanej rzeźby rozrywa jakąkolwiek relację do czegoś spoza niej samej. Dlatego artystyczny obraz twórcy rozpatrywać można jedynie w ramach jego samego – beładnej masy cielesnej.

¹² M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 107.

¹³ Ibidem, s. 108.

IV

Pozostaje jednak jeszcze kwestia cienia. Grossvogel uznawał, że „ten cień, ta ciemność, wykorzystuje nasz świat, »czerpiąc z niego to, co potrzebuje«” (17), bo nie ma niczego prócz swej aktywującej energii. Dzieło, które powstało jako manifestacja właśnie cienia i ciemności, należałoby traktować w perspektywie wykorzystania materialności ciała, a zatem kolejnego (choć pochodzącego z innego porządku aniżeli iluzje tworzone przez umysł i duszę) mirażu, który byłby formą nadania ciału „pozorów tego, czym nie jest”, czyli złudzenia absolutnego zamknięcia w samym sobie. Gdyby przyjąć tę interpretację, rzeźba Grossvogela byłaby być może tym bardziej potworna, gdyż stwarzająca fikcję ostateczności i możliwości przedstawienia istoty bytu. Cytowany na początku niniejszego szkicu fragment z *Bungalow House* mówił o artyście, który pojąwszy zasady funkcjonowania świata, nie rezygnuje z iluzji przeżycia estetycznego, tak jakby rezygnacja oznaczać miała niemożliwość dalszego istnienia. Być może z tego powodu rzeźbiarz Grossvogel wybrał właśnie obiekt estetyczny dla skonfrontowania innych z odkrytą przez siebie zasadą świata. Jest to obiekt odznaczający się największą siłą iluzji, gdyż właśnie tę iluzję próbujący zdemaskować. Między innymi z tego powodu składająca się z jednego eksponatu wystawa artysty zapoczątkowała szereg dramatycznych wydarzeń. Oto sceneria małego miasteczka Crampton w oczach wielu odbiorców sztuki Grossvogela zaczyna podlegać przemianom, choć narratorowi trudno jest wskazać na ich przyczyny:

Uświadomiłem sobie, że nagle i bezwiednie stanąłem na czele tych, których dotknęła zachodząca przemiana, chociaż nie miałem pojęcia, co się dzieje. Żaden pomysł nie rodził się w moim umyśle, który przestał funkcjonować w dotychczasowy sposób, pozostawiając moje ciało oniemiałe z bólu, jedynie organami zmysłów rejestrujące osobliwy spektakl rozgrywający się wokół: inne ciała, pociemniałe od wirującego w nich cienia, niektóre wciąż rozmawiające, jakby były osobami z umysłem i świadomością, iluzoryczne byty narzekające ludzkimi głosami na ból, którego dopiero zaczęły doświadczać, przekrzykujące narastający ryk i wołające o lekarstwa, wnikać do „jądra nicości” i do ostatniej chwili rejestrujące to swoimi umysłami, dopóki te nie znikły, rozwiewając się jak miraż. Mogły rejestrować tylko to, co wydawało się ich umysłom: powykrzywiane i zdeformowane kształty miasteczka za oknami restauracji, wyciągające ku nim zakończone kleszczami wypustki, dziwne wyrostki i rogi sterczące ku niebu, które nie było już blade i szare, ale zasnute wszechobecnym cieniem, wszechogarniającą ciemnością: mogli ją tak dobrze widzieć, gdyż teraz postrzegali poprzez swe ciała, ciała zanurzone w czarnej i ryczącej otchłani bólu. [...] Niebawem wszystkie słowa ucichły, gdyż cierpiące ciała nie mogą mówić (19).

Miasteczko zainfekowane demonicznością materii samo staje się diaboliczne (*diaballein* znaczy tyle, co rozrzucać¹⁴), bo rozpadowi ulega możliwość syntetycznej percepcji rzeczywistości. Wszystko staje się sfragmentaryzowane, odrębne,

¹⁴ Ibidem, s. 146.

traci relacyjność, tak jak poprzednio utraciła ją rzeźba Grossvogela. Rzeczywistość przestaje być nośnikiem ustalonych znaczeń, swojskość otaczającego świata staje się niesamowita, ponieważ odmówione zostają wszelkie związki pomiędzy elementami rzeczywistości. To świat, z którego usunięta została oczywistość i nadrzędna spójność, mogąca scalać go w sensowną i spójną przestrzeń. To również świat osuwający się stopniowo w milczenie, bo „cierpiące ciała nie mogą mówić”.

Problem języka, w którym można by było wypowiedzieć przerażającą prawdę o kondycji bytu, pojawił się już wcześniej. Pewien nieznajomy w rozmowie z narratorem próbował opowiedzieć o koszmarze ujawniającym się poprzez odsunięcie iluzji umysłu. Szczegóły tych metamorfoz rzeczywistości ujął w swoim traktacie, którego jednakże nigdy nie spisał. Chcąc to uczynić, musiałby posłużyć się słowami, te natomiast są kolejnym poziomem iluzji, fundującej „spisek przeciwko ludzkości” (18). Słowa są najdoskonalszym narzędziem mirażu, bo za sprawą ich obecności można sądzić, że istnieje umysł, którego są produktem. Dlatego także chcący wypowiedzieć prawdę o realnej podstawie rzeczywistości są skazani na milczenie, bo dążenie do wyjawienia tej prawdy znosi możliwość komunikacji w języku iluzji rozumu. Język jest bowiem bezpiecznym azylem, osłaniającym przed wydostaniem się demoniczności świata. Jednakże dlatego również nie można zakomunikować w nim źródłowego doświadczenia bólu. Konwencjonalny system znaków jest bezradny wobec cierpienia, które odsłania prawdę rzeczywistości. Materialność ciała, jego samowsobność możliwe są tylko do wymilczenia. A jednak narrator i towarzyszący mu przyjaciele nie tylko ocaleli z tej (wydawałoby się totalnej) zagłady rzeczy, lecz zaczęli odnosić sukcesy w podejmowanych działaniach. Zyskali świadomość sposobu, w jaki ich ciała są wykorzystywane przez cień i ciemność i całkowicie poddali się sterującym nimi pożądaniam, uznając za prawdziwy jedynie swój instynkt trwania.

V

W opowiadaniu *The Mystic of Muelenberg* narrator wypowiada takie oto słowa: „Jeśli rzeczy nie są w istocie tym, czym nam się wydaje, [...] to trzeba zaznaczyć, że wielu z nas ignoruje prawdę o rzeczywistości, by uchronić w ten sposób świat od całkowitego upadku”¹⁵. Ta wizja świata funkcjonującego tylko dzięki iluzji stabilności jest *idée fixe* Thomasa Ligottiego. W *Cieniu i ciemności* problem ten został ukazany poprzez figurę dzieła sztuki, będącego uzewnętrznieniem czystej materialności ciała, pozbawionego już iluzorycznego związku z duchem i rozumem. Tak skonceptualizowana cielesność ujawnia swoją absolutną samowsobność

¹⁵ Cyt. za: S. Dziemianowicz, „*Nothing is what it seems to be*”: Thomas Ligotti's assault on certainty, [w:] *The Thomas Ligotti Reader*, op. cit., s. 44.

uniemożliwiającą wpisanie jej w jakiś pozamaterialny kontekst. Ciało, które swoim artefaktem ujawnił Reiner Grossvogel, jest ciałem bez jakichkolwiek przesłon. Jego niesamowite oddziaływanie polega właśnie na powrocie widzialności czystej materii, która nie byłaby oswojona żadnymi pojęciami i dyskursami. Wyparta potworność ciała, jego demoniczność powracają w rzeźbie artysty i infekują świat, doprowadzając go do rozpadu i utraty sensu. Po tym doświadczeniu wszelkie próby ponownego „zmontowania” rzeczywistości okazują się bezsensowne. Najwyższym stadium świadomości podmiotu okazuje się zatem poznanie mechanizmów sterujących rzeczywistością – odkrycie, że tylko cień i ciemność przechwytyjące cielesne formy są tym, co naprawdę istnieje. Jak kończy swą opowieść sam narrator: „I obojętne, co powiem, ja też nie mogę się jej [ciemności – K.T.] oprzeć ani zdradzić. Nikt tego nie może, ponieważ nikogo tu nie ma. Jest tylko to ciało, ten cień, ta ciemność” (21).

Summary

The (Un)heimlich of the Body in Thomas Ligotti's *The Shadow, the Darkness*

The purpose of this article is to attempt to read Thomas Ligotti's *The Shadow, the Darkness* as a story of the uncanny of the body. Ligotti showed what happens to the world when any sanction that guarantees order and the possibility of meaning is taken away. One of the story heroes, Reiner Grossvogel, called these sanctions mirages and illusions that hide the truth about the condition of reality. Thus the truth, according to Ligotti, is the existence of only the materiality of the body, terrifying in itself because it does not refer to any higher meanings. The sculpture, which is a central element in the plot, clearly shows the demonic aspect of corporeality: clouds of the bodies gathered in a mass, deprived of any meaning. In this sense, the body disclosed in the artifact is the *Unheimlich* (after Freud), because it leads us back into the realm of visibility which is a monstrous materiality, driven from the official order and overshadowed by illusions of the soul and mind. As a result the artist's show causes the disintegration of reality, whose meaninglessness proves to be paralyzing.

Mgr Zuzanna Gawrońska

UMCS Lublin

GoLem(s) in Eden: In Search For a Transcendent Element In a Science Fiction Novel

Everything we see could also be otherwise.
Everything we can describe at all could also be otherwise.
There is no order of things a priori.

L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

The planet Eden depicted in Stanislaw Lem's novel published in 1959¹ is a world riddled with puzzles, the unknown, the unexplainable, the inconceivable. In its composition the book proves to be a challenge not only to the readers and their judgment, but apparently also to the critics, whose discerning eye seems to favour *Solaris* over other Lem novels and is infrequently turned towards *Eden*. Characterisation in the book has also been treated marginally by most authors, and usually merely as one of the many exemplifications of the problems concerning the analysis of the thematic layer of the book, or in articles and chapters offering a global view lumping together all types of non-human characters (aliens, AI, robots, androids, etc.) from the majority or all of Lem's works. For this reason it seems even more desirable to undertake a more thorough investigation of the literary creations of characters in *Eden*, taking into account the complex structure of the textual web of interrelated elements forming the novel. Therefore, this article will aim at offering, if not yet an exhaustive, then at least a more detailed analysis of the matter which could count as a contribution to a multifaceted comprehensive discussion of the issue.

The inquiry will employ James Phelan's rhetorical theory of narrative² as an analytical method, based on the conviction that character cannot be studied in isolation from other elements of the novel but that it is inextricably linked to and interrelated

¹ *Eden* first appeared in instalments in *Trybuna Ludu* in 1958, the book edition followed the next year.

² As expounded by Phelan in his book *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

with other areas of the text, which together form the means for a particular type of communication, i.e. rhetorical transactions between the author and the audiences. Since the discussion of characterization in the book involves two types of character, the analysis of their construction will encompass two constructs, human and alien. Additional questions which the article sets to clarify concern the differences in characterization of human and alien characters with regard to their three components (mimetic, synthetic and thematic), how it is possible to account for a collective character/protagonist in the novel, the relation between the two types of characters in the text in relation to thematic functions, and the specific quality in alien character.

The Human

In one of his articles on Lem's fiction Jerzy Jarzębski, though without entering into a discussion on this subject, makes an allusion to "some naive and improbable elements in the novel"³, and at first sight it may seem that one of the possible weaknesses he is referring to is the construction of characters, and especially of human characters, in *Eden*. Lem himself was not fully satisfied with the characterisation in the book and at one point confessed that had he the chance to write *Eden* anew, he would have granted the characters more depth and personality.⁴ At the beginning of the novel, the reader is presented with the crew and a situation of the spaceshipwreck on a planet which has never been explored before. This should develop in the authorial audiences certain expectations regarding characterization, namely that the author is going to reproduce the pattern present in adventure, utopian and science-fiction genres. In the book, Lem makes explicit reference to this tradition:

The science-fiction books I read as a kid must outweigh this poor wreck of ours, yet not once did I come across a story anything like what has happened to us.

Because it's so prosaic, the Cyberneticist said, grimacing.

Yes, this is something original – a kind of interplanetary Robinson Crusoe, said the Doctor⁵.

To some extent what follows in the text confirms those expectations, but simultaneously, just like the passage in the quoted exchange, when combined with a particular construction of the characters present in the novel it offers a disclaimer. As the action progresses through a series of instabilities, it is likely to produce in the authorial audience a dissonance between the expectations and what is being

³ J. Jarzębski, "Stanisław Lem, Visionary and Rationalist", *Science Fiction Studies*, # 12 = Vol.4, Pt 2 [July 1977], p. 114.

⁴ After J. Jarzębski, *Wszystkie światy Lema*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

⁵ S. Lem, *Eden*, Mariner Books 1991, e-book, p. 6. If not stated otherwise, the quotations are from this edition, at the end of a quote in brackets.

communicated to the reader, which becomes the basis for numerous tensions which accompany reading *Eden*.

To begin with, the dimensions that first come into focus when analysing human characters from the novel are the thematic ones. The humorously used name “Robinson Crusoe” or the attribute “coming from the Earth” are nothing special in themselves if considered in isolation from the text. However, when applied in the context of a new alien planet they coalesce into functions and help to build and communicate to the authorial audiences certain thematic assertions and conclusions. In the opening pages of the story the situation of the craft’s crew is compared in the book to the situation of the famous castaway from Defoe’s novel – they are “a kind of interplanetary Robinson Crusoe” as one of the characters, the Doctor, called them. This simile is merely to some extent analogous for the surrounding world they try to explore and conceive is not another part of the old globe, but an utterly new, alien, unrecognizable and often repulsively strange reality. They explore the planet gradually and systematically and look, often in vain, for similarities with the Earth, trying to detect any familiarity in the landscape, in the encountered artifacts (machines, constructions, desolate factory), and in the alien civilization. Although they realize the absurdity of such practices – »You don’t expect to find an exact replica of the Earth’s civilization here, do you?« the Physicist snorted”⁶ – they cannot stop looking for any traces which could restore the connection with the familiar and the known. Simultaneously, they try to conceive this new world and organize the new experience, which on the linguistic level manifests itself in naming, especially in giving such names which evoke Earthly associations and connotations.⁷ As Geier observes, this process follows a set pattern:

[...] the Unknown transposes itself into the Known and partially similar, in this way the Unknown stops being a mystery. By giving it a name, the Unknown becomes a part of the tame world⁸.

The process of semantic organization of the unknown world, of translating alien reality into their own seems to be almost automatic in humans, and most certainly is so in the case of human characters in *Eden*. On the one hand, the undying curiosity of the explorers seems to be incessant even in defiance of constant failures in comprehending and explaining the surrounding world, alien artifacts and alien society. On the other hand, though, hard as they try, with time they accumulate more and more data which they fail to assemble into manageable information, and

⁶ S. Lem, *Eden*, Agora, Warszawa 2008, p. 29 [translation mine]

⁷ This is for instance how they arrive at the name for the inhabitants of the planet, the doublers.

⁸ M. Geier, „Eden: elementy semiologii »pozaziemskiej«”, *Lem w oczach krytyki światowej*, ed. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, 1989, p. 110 [translation mine]

this burning problem of the astronauts can be expressed in the recurrent phrases which echo in the text: ‘I don’t know’, ‘I don’t understand’ and ‘what does it all mean?’. Moreover, this new reality reveals more and more features which they find appalling and terrifying if they try to explain them by relating them to the known.⁹

Thus the “interplanetary Robinsons” get entangled in the replicating process of cognition and semantic organization of experience of the new world and the longer they get muddled up in the thicket of the unknown, the more confused they become and the harder their Earthly minds try to cram the Mystery (alien reality of Eden) into the system of the known notions and categories. But the results of their operations are meager and the crisis on this plane seems irreversible: the surrounding reality remains an elusive puzzle, invariably escaping comprehension, and in the end the characters, although well aware of the futility and absurdity of their endeavours, find themselves without any better semantic key to the full understanding of the planet’s reality than their own knowledge and experience. They seek to curb the new reality using language but to no avail, as the linguistic activity turns out to be a process in which the familiar or the newly coined name serves only to cover the fact that the nature of its *denotatum* remains unknown.

At this point, it is time to emphasize the importance of the synthetic component and its connection with the implementation of the considerably limited mimetic component in the characterization of human characters in *Eden*. In fact, the only human character from the novel whose mimetic component is slightly more developed is the Engineer – he is addressed by his first name (Henry) by his colleagues¹⁰, and on several occasions his reaction to the facts or discoveries happens to be more affective than that of the rest of the crew. A possible function of such characterization is to involve the authorial audiences not only intellectually, but also emotionally with the issues and problems the crew face and try to deal with. Brushing aside these infrequent instances of the Engineer’s individualization, it becomes apparent that the whole crew are undeveloped as characters in terms of their mimetic dimensions. The range of spots of indeterminacy in them is greater than the usual, the reader has scarcely any information about the characters’ background, their lives before the crash, no descriptions of their physical appearance; the only information the audiences are able to find in the text is that the crew members are humans and white, but the knowledge concerning the human characters basically exhausts with these words. Frequently,

⁹ For instance, the isolated city of ‘graves’ which they call a cemetery, or a piece of sharply pointed narrow pipe implanted in doublers’ bodies of unidentified purpose, which conjure up the images of torture or oppressive experiments and which at the end of the book find a completely different explanation and show how erroneous such practices may be. The cemetery, they learn, is deciphered as a kind of a concentration camp, and the implanted pipes turn out to be doublers’ natural writing organs/communicative tools.

¹⁰ However, this happens only about three times in the whole novel.

the characters can be distinguished solely by names, which are neither their first nor last names, but terms for the allotted functions and their professions/specialisations, so in the novel they are called the Captain, the Doctor, the Physicist, the Chemist, the Engineer and the Cyberneticist, and this is the only trace of their individuality. In this way, by focusing the audiences' attention on the profession-names the author foregrounds the synthetic component and "exploits the artificiality of the material out of which the character is made"¹¹. Also on the psychological plane the protagonists seem quite monochrome and so similar in their reactions and opinions, that in some parts of the dialogues exchange of the names of the interlocutors for the others would not make a substantial difference. There are occasions when crew members disagree upon certain matters, but these are always settled by a final decision made in most cases by the Captain, by one of the characters giving up, or in open ballot. The attribute of psychological monochromaticity along with the generally little developed mimetic component allow for a global treatment of human characters in the novel which helps to foreground the synthetic component of the characters as constructs characterized by a high degree of artificiality and bring forward its thematic purpose.

Even though the crew claim that they were not on a scientific expedition (at least not to Eden), the team comprises of members who are highly specialized experts apt in their fields and professions. And yet, the failure which we observe can be considered not so much theirs as individuals, but should rather be read as a failure of human scientific knowledge as such. Interestingly, the element of the novel which serves to build and emphasize this theme is precisely a specific construction of human characters having strongly, or even exaggeratedly, developed thematic dimensions and functions. Such characterization differs significantly from the one traditional realistic fiction offers, where human characters, and especially the protagonists, are presented and developed as individuals, often shown as representatives of or against the backdrop of a society or a community. In *Eden* the picture is completely different: there are six characters, all members of the crew, who are equally important and therefore could all be given the rank of the protagonists (there is no social backdrop present in the narrative except for a totalising logical complement "the humanity"). Hence, taking into account the attribute of "always acting together as a collective, invariably to the good of the whole", and in view of the previously discussed monochromaticity and the lack of individuality in human characters it is possible to conclude that *Eden* has in fact one protagonist, namely the collective, and that such characterization was devised having a thematic purpose in mind. As Phellan explains, "the distinction between the mimetic and the thematic components of character is a distinction between

¹¹ J. Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 14.

characters as individuals and characters as representative entities”¹². Characterization in the book can on the one hand be regarded as *signum temporis*, something that was definitely in keeping with the official ideological line of the communist propaganda of the late 1950s Poland. Yet, there seems to be much more to this than just propaganda or censorship’s interference. First of all, the final outcome of the collective’s efforts on all levels (except for the repairing and restarting of their spaceship) is not a success, but a failure. Taking this theme into account it is at the same time necessary to consider the character dimensions which constitute the thematic component, and to emphasize the fact that human characters in *Eden* are limited in their presentation to qualities and actions grouped in a category “solving problems/facing challenges”, and that these are introduced not without a reason, but because in the course of events the crew are faced with numerous critical situations. Furthermore, the collection of their specializations/functions is not accidental but was rather intended to produce such a combination that in the given situation would predestine the crew to deal with any potential theoretical as well as practical problems. Therefore, such a collective protagonist can be seen both as a carrier of and as a symbolic representation of collective expert knowledge. The thematic component can be regarded here as so constructed and developed as to generate in the novel crucial functions having the communicative purport of passing on the conclusive ideas. Thus, the collective failure of the protagonist serves to illustrate the point that scientific expert knowledge and rational thinking prove to be completely powerless when it comes to solving the puzzle of Eden, transcendent to the human subject. In this way, the situation of crisis on the level of cognition and comprehension also exposes the impotence of expert knowledge as an explanatory or interpretative tool.

All the aforementioned features allow us to regard the characters in *Eden* as constructs designed for some thematic purposes. It is also possible to arrive at a conclusion that the human characters function in the novel as a collective character – a collective protagonist. This in turn for one thing has the function of emphasizing the strongly developed thematic plane of the novel and communicating its ideas to authorial audiences, and for the other serves to juxtapose the human element with the second type of character in the novel, and thus introduce and activate even a larger set of thematic content.

The Alien

It seems justified and adequate to open the analysis of characterization of aliens in *Eden* by quoting Sanders’s claim drawing our attention to the distinctive feature in the construction of fantastic literary creations of characters in Science Fiction:

¹² Ibidem, p. 13.

In a famous dispute over the art of fiction, Henry James taxed H.G. Wells with stressing situation at the expense of character. Wells replied that subtle analysis of character is only possible if the writer assumes that the social frame remains fairly stable. Living at a time when industrial development and scientific discovery were rapidly warping the social frame, Wells felt that he could not afford the Jamesian luxury of cataloguing the minutiae of personality. The world itself had become problematic. Modernist writers have generally sided with James in this dispute, probing ever deeper into the veins of consciousness while progressively ignoring the social realm. With few exceptions, and those fairly recent, writers of science fiction have sided with Wells, creating a genre in which, not character, but the framework within which character acts out its destiny, is at issue¹³.

Now, the specificity of SF concerning characterization does not lie solely in the fact that creation of characters as undeveloped is authorized by its generic property. Its original achievement and at the same time the manifestation of its generic specificity was the introduction to the canon of fantastic characters the figure of alien with its numerous subsequent literary embodiments. Lem's contribution in this area has been widely acknowledged, especially with regard to creations of alien characters which allowed to voice his epistemological skepticism/pessimism, deeply ingrained in the discussion concerning the possibility of close encounters and, even more importantly, effective communication with extraterrestrial intelligence. However, before the focus of attention in the article is moved towards the examples of particular alien characterization in *Eden*, it is necessary to consider certain theoretical peculiarities of a more general nature which accompany the analysis of any alien character.

First of all, posing a question about the mimetic component in alien character is an exceedingly important issue also because it leads to a theoretical problem concerning the basis of reference for the mimetic component of alien characters, which is redundant in the case of realistic fiction¹⁴. Regarding the matter analogically, the alien mimetic component should be based on the reference made to alien designates existing somewhere in the universe. However, since aliens are entities whose existence in the real world is still a matter of conviction or belief in so far as no conclusive scientific proofs concerning their existence are known, such referential operation is impossible. In this sense, the mimetic component in the alien character is non-existent. Still, in SF texts there are numerous examples of reference and plausibility of alien characters to lower Earthly forms of life (plants and predominantly animals) – mostly in the construction of their physical dimen-

¹³ S. Sanders, "Patrouch's »Study of Asimov«", *Science Fiction Studies*, #6 = Vol. 2, Pt. 2 = July 1975, accessed from: http://www.depauw.edu/sfs/reviews_pages/r6.htm

¹⁴ This refers to the lack of a designate in the real, not fictional, world. To the crew of Defender the existence of the aliens is a hard experiential fact, therefore the problem of reference does not occur, only comprehension/translation of the alien reality is problematic.

sion – and on a wider scale also to humans, not only with reference to appearance, but in particular if taking into account the psychological/behavioural dimensions in alien characterization. The alien protagonist in *Eden* replicates this pattern: he thinks, feels, communicates (although using other means) and acts like human beings. Thus, some alien characters can be marked for a substantial degree of anthropomorphisation.

Furthermore, owing to the fact that alien characters have no objectively existing referent, the synthetic component reveals itself as foregrounded: the attribute alien – composed of predicates which can be expressed as “not human” and “non-existent in reality” – causes any alien character to have a maximum degree of artificiality, and, as a consequence, the authorial audience’s awareness of the fact that alien characters are constructs amounts to the maximum value. The elements which cause the synthetic component to be foregrounded are the dimensions constituting physical appearance of aliens. It is here that SF authors give vent and expression to their creativity, and so did Lem in *Eden*: in terms of their physical build and functioning of their organisms the doubles’ bodies bear only slight resemblance to human beings or animals¹⁵. However, it is worth noticing that at this point in the case of alien characters we can talk of a certain shift: the elements of physical appearance are no longer the constituents of the mimetic component solely, but they partake in framing of the synthetic one as well.

The thematic component relates us directly to what in Lem’s prose was one of his key recurrent themes (and what resulted in the form of skepticism in *Eden*), i.e. the problems involved in CETI (contact with extraterrestrial intelligence), which stem from the fundamental ontological difference in the nature of humans and

¹⁵ The following passages reconstruct a doubler’s physical appearance: “The thing’s as big as an elephant.” [...] a naked humpbacked mass [...] As from a gigantic, elongated oyster, a small two-armed trunk emerged between the thick, fleshy folds that closed winglike around it; dangling, its knotty fingers touched the floor. The thing, no bigger than a child’s head [...] He grasped the end of a limp, multijointed arm, and the small veined torso turned, revealing a flat face [...] “It possesses two circulatory systems, but they’re not entirely separate.” [...] “The big creature – the carrier – seems to have traveled by hopping or striding. [...] As for the hump, it turned out to contain the digestive tract.” [...] “the smaller creature [...] sat inside the larger body – there’s a pouchlike nest there. The only thing to which I can compare it is a kangaroo’s pouch, but the similarity is very slight and nonfunctional.” [...] “It had to be intelligent to open and shut doors, not to mention starting the generator” [...] “The only problem is that it has no nervous system in our sense of the word.” [...] “There are organs there,” the Doctor went on, “whose purpose I can’t even begin to fathom. There’s a spinal cord, but in the cranium – a tiny cranium – there’s no brain. There *is* something there, but any anatomist would laugh at me if I told him it was a brain. . . A few glands, but they appear to be lymphatic while near the lungs, and the creature has three lungs, I discovered the damndest thing.” [...] “A needle [...] or not a needle – you can see for yourself. It’s in a jar in the library. A piece of thin tubing, broken, with a sharp end, almost like something used to give injections.” (25–29).

aliens. This difference is explicitly pronounced by one of the characters when he argues that “these are not human beings”(105). So the thematic dimension “alien” is at this level encoded with the predicate “the other”, and the attribute is crucial because its occurrence in the text generates a strongly developed thematic component as the alien character is the carrier of authorial ideas. Thus one of its functions on the thematic plane in the book is to communicate that “the other” may not be fully cognized and comprehended¹⁶. However, the analysis of the thematic content in *Eden* discloses yet another peculiarity of characterization, namely the fact that some attributes of the characters do not have the semantic power if these characters are regarded independently, especially in isolation from other characters. Therefore, the next step in the analysis would be to study what happens when the two character types enter in interaction.

In *Eden*, the theme of CETI is approached from a specific angle, focusing not so much on the meeting but on the problem of communication between the aliens and humans. The way leading to communication with the alien civilization which the castaways had to make in the novel was long and complicated. At first, they thought that the planet was uninhabited. Then through the major part of the novel, encounters with doublers always ended badly (for the aliens) and invariably resulted in failure in communication. Curiously enough, the crew noticed that there was a constant lack of interest on the part of the aliens, who did not seek contact with humans. Now, the semantic relation between the two types of characters (two worlds), human and alien, can be represented as two disjunct circles. Unless those two circles cross at some point, there will not be even a possibility of a semantic common ground for the representatives of the two worlds. However, also the crew do not seek direct contact from the very beginning, but only when their experiences and subsequent events on the planet make them realize that as long as they do not encounter other intelligent creatures and manage to get in contact, i.e. full contact meaning successful communication with them, they will never be able to understand this new world. It also became clear to them that the subject-object character of the relations with the aliens have to be changed, for as long as they are the object but not the subject in this relation communication will be non-existent.

Ironically, the first doubler they meet dies and the second one, whom they spare after he seeks shelter in the astronauts during one of their explorations and take on the craft buried underground, appears to be mentally deficient. The breakthrough comes almost at the end of the book with the arrival of an intelligent and learned

¹⁶ The pinnacle of alien characterization as the other, which allows for not skeptical, like in this narrative, but a pessimistic interpretation with regard to the possibility of cognition of the alien, has been achieved in *Solaris* with the literary creation of the alien ocean-character.

doubler led by the same curiosity that earlier initiated human exploration of the planet. Unfortunately, when they all think the missing key element which will be able to interpret the new world has appeared, it turns out that it is not going to be so.¹⁷ Additionally, technology fails them again in this last interpretative attempt. Initially, they only communicate with the doubler using drawings and other iconic means, but when the castaways realize that strange coughing produced by the alien is in fact speech, they use a computer linguistic calculator. However, the machine's translation is deformed and the informative content of utterances often obscured and still incomprehensible, which leads to the occurrence of a phenomenon explained in Geier's words:

[...] between what is experienced without its clearly formed meanings and a subsequent semanticising transformation a particular tension and a particular risk is formed: there is a danger, that the experiential layers (mental or mnemonic ones) cannot be included into any system of meanings, that these layers will not gain the value meaningful, but they will escape the semantic apparatus and will remain bare existence, meaningless "being"¹⁸.

However, meaningful translation can be attempted if applied in a larger context, i.e. that of the whole text or even of the totality of human experience and knowledge, because "eventually the unknown planet becomes inhabited with values, which (allegorically, moralistically and allusively) with reference to our world mean *everything*"¹⁹. This is done in the novel by engaging the authorial audiences into making judgments, and so it is here that the text involves the reader and evaluation can take place. Hence, further manifestations of tension must be observed in the book on the thematic level of axiology and ethics.

Although regarding themselves as representatives of a highly advanced civilisation, the members of the crew are brought to the lowest levels of evolution by the situations and events on the planet: "And, too, there was something humiliating, he thought, about returning to the ground like worms." (10) On several occasions they also display a sample of their abilities, behaving more like barbarians, and later justify killing living, supposedly intelligent inhabitants of the planet with the reasons of emotions which in the face of fear, threat and danger make them act instinctively, like animals or beasts; they simply pull the trigger and annihilate. Moreover, the horizon of expectations, which initially builds upon the crew's rapture over the planet on the aesthetic level later clashes with the image of the planet

¹⁷ Due to radioactive contamination of the area around the hole made in the isolating copula the doublers planted around the rocket, the intelligent doubler got contaminated as well and fell victim to radiation sickness, which practically meant a death sentence.

¹⁸ M. Geier, „Eden: elementy semiologii »pozaziemskiej«”, in: *Lem w oczach krytyki światowej*, ed. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, 1989, p. 108 [translation mine].

¹⁹ Ibidem, p. 109 [translation mine].

verified in direct experience. Their helplessness and inability to understand and interpret the surrounding world also intensifies negative perception of the place. The Engineer, having arrived at the conclusion that the deserted factory produces without aim and all the processes taking place there are senseless, shouts infuriated:

It's the work of a lunatic, or, rather – he pointed in the direction of the factory – “lunatics. A civilization of lunatics, that's what this damned Eden is!” (20)

The culminating point in the interaction with the alien world and its evaluation is reached in the novel after doubler's explanations, when the elements of the system operating in the alien society finally translated turn out to be most similar to those at work in the societies depicted in dystopian fiction or to oppressive forms of authoritarian rule from human history. At first, the humans are outraged and want to act against what they perceive as injustice, but eventually they acknowledge doubler's autonomy and decide to leave the planet and the inhabitants at their own mercy. The urge to bring peace, harmony and happiness to the inhabitants of the planet becomes rejected in view of the argument that it is neither just nor relevant to apply the categories and values from one civilization to a different and alien one, along with the bitter conviction that their intervention would only worsen the current state of affairs:

We're leaving the planet – the Engineer went on. – If only we had learned their language better. And figured out how that damned government of theirs, which pretends not to exist, operates. And given them weapons. . .

Weapons for poor wretches like our doubler? Would you put an antimatter gun into his hands?

In that case we ourselves could have –

Destroyed the government? – the Captain said calmly. – Liberated the population by force?

If there was no other way.

In the first place, these are not human beings. Remember, you spoke only with the computer, and therefore understand the doubler no better than it does. Second, no one imposed all this upon them. No one, at least, from space. They themselves.

If you use that argument, then there's nothing, that should be done! – shouted the Engineer. [...]

Is the population of this planet a child that has got itself into a blind alley and can be led out by the hand? If things were only that simple! Liberating them, would have to begin with killing, and the fiercer the struggle, the less idealistic the killing becomes. In the end we would be killing merely to beat a retreat, to counterattack; then we would kill everything that stood in Defender's way. You know how easily that can happen!

The Engineer nodded. (105)

Drawing from Habermas, who traces the literary origins of crisis in ancient tragedy²⁰, it is possible to form an analogy which seems to depict extremely ad-

²⁰ J. Habermas, „Na czym polega dziś kryzys? Problemy uprawomocnienia w późnym kapitalizmie”, *Teoria i praktyka. Wybór pism*, PIW, Warszawa 1983, pp. 423–448.

equately what we could describe as the moral dilemma of the crew from the book's ending: it is a situation in which either decision will have fatal consequences, and this existential deadlock can be expressed quoting doubler's final utterance transcribed by the computer – "Zero, Zero, Zero". The repeated words are pivotal as they reflect the tragedy of himself and his society and the deadlock of the situation, showing that with the crew's leave he can see no way out and no options for the future if he stays. Hence, "*in Eden CETI breaks off with the possibility of a future relationship between human kind and the other*"²¹. It is also a moment where the didactic dimension *exposes itself*, engaging authorial audiences into forming "*ethical judgments about the moral value of characters and actions*"²².

Finally, in the book there are two groups of subjects which can be both regarded as affected by crisis – the crew of the spaceship and the mysterious society of doublers, the inhabitants of Eden. Habermas, discussing the origins of the notion, locates the centre of crisis in an active cognitive subject. Through the greater part of the narrative our attention falls on the crew of the rocket but the change in perception of the role of the alien from the object to the subject opens up a possibility of there being a second centre. However, this trace of a crisis in the society of Eden's inhabitants is only vaguely visible. It is obscured by the lack of information and therefore what the authorial audiences reach is an incomplete image, unreliable and distorted by the imprecise linguistic decoding of the calculator. So it only looms on the horizon, but escapes cognition. Additionally, the composition of the novel is such that the access of authorial audiences to the information about the alien society is on the one hand filtered by the human focaliser (the human collective which is the prism-source of information about the aliens) and on the other the intelligent doubler (the supposedly reliable explanatory source). The pattern of the situation is in some respect reminiscent of utopian and adventure writings, with a traveler or a group of travelers and a representative of the visited society describing and explaining the minutiae of its functioning – in this configuration the intelligent alien has the function of a relator. However, the contact with one representative does not dispel the doubts; information about Eden's civilization cannot be deciphered not only because of the failing technology (the computer-interpretator which often comes up with only approximated meaning and has to be further translated by the crew members), but also due to the fact that "the planet is ruled by individuals who remain totally unknown. Their rule is based on a skillful

²¹ K. Krabbenhoft, "Lem as Moral Theologian", *Science Fiction Studies* #63= Vol. 21, Pt. 2 [July 1994], p. 220.

²² J. Phelan at: http://www.cas.uio.no/Publications/Seminar/Consilience_Phelan.pdf. If the situation of the alien characters aroused in the authorial audience the feelings of compassion and pity for the aliens and their fate, it is possible that the tension will form, because the authorial audiences may disagree with either the crew's decision or their judgment of the situation, or both.

manipulation of information, which is either distorted or blocked. Some phrases are simply eliminated from the language, they may not be used: the unsuccessful mutants marked for merciless elimination are 'sick persons', and the gigantic botch-up of the geneticists remains obscured"²³. The reader knows only as much about doublers as the human characters do, and, consequently, does not know just as much. So just like the world of Eden, which constantly escapes human cognition and comprehension, the image of alien-other the readers endeavour to reach and comprehend in the end turns out to be also a certain boundary, a wall behind which merely a fragmentary view is disclosed, blurred and never complete. It is not yet "the absolute other" but a mile step in the direction of such characterization²⁴.

Accordingly, it becomes clear that Lem intended to emphasize in the text the importance of the distinctive feature of the alien which is a fundamental ontological difference. However, paradoxically, the essence of alien comes into sight as a limit²⁵, and therefore, as transcendent, is elusive and can only be talked of apophatically. The figure of alien in *Eden* is transcendent in yet another manner, namely it enters into a discussion with the prevalent vision of the alien as supreme, i.e. either more advanced (technologically and/or morally) or endowed with superpowers. Moreover, this particular characterization and highlighting the problem of CETI allow for broadening of the thematic plane of the novel and reveal another interpretative possibility of this "simulation" called *Eden*: namely that it may be read not only as a mirror to or a metaphor of the human matters, but should also be regarded as a weighty hypothesis of a serious scientific mind. This, however, should be done within the scope of probing into the potential, not the actual (and hence include literary analysis), otherwise one might run the risk of falling prey to an error of those analyses of alien characters which prove somewhat inconclusive for the very reason that they are based on the invalid practice of treating the entities in question as existing in the real world, and not as theoretical hypotheses, fantastic projections of authorial imagination and vehicles for ideas²⁶.

Thus, playing with the motif of a scientific rational vision of the world where everything can and has to be named, described, researched and finally understood, Lem proposes in his *Eden* a vision that is reminiscent rather of a Kantian model of reality, with humans limited by their cognitive construction and powers, and the alien reality which, still holding something mysterious and elusive up its sleeve,

²³ J. Jarzębski, "Stanisław Lem, Rationalist and Visionary", *Science Fiction Studies* # 12 = Vol.4, Pt 2 [July 1977], p. 114.

²⁴ The literary creation of "the absolute other" would be the ocean character in *Solaris*.

²⁵ In Wittgenstein's sense; e.g. propositions 5.6 and 5.632 in *Tractatus Logico-Philosophicus*.

²⁶ See, for instance, an otherwise inspiring article by K. Steinmuller, "Personoidy u Lema", in: *Lem w oczach krytyki światowej*, ed. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, 1989, pp. 87–103.

appears to be much wider than the imagination and abilities of human minds and therefore transcendental.

Streszczenie

GoLem(y) w Raju – w poszukiwaniu transcendentnego pierwiastka w powieści science fiction (*Eden* Stanisława Lema)

Nadrzędnym celem niniejszego artykułu jest pokazanie, w jaki sposób swoista kreacja postaci literackich zastosowana w dziele literackim funkcjonuje jako element współtworzący warstwę tematyczną powieści. Analizie poddano dwa typy postaci występujące w *Edenie* Stanisława Lema, ludzi i kosmitów, których odmienność istotowa znajduje swoje odzwierciedlenie w odmienności konstrukcyjnej. Jako narzędzie interpretacyjne zastosowano teorię retoryczną Jamesa Phelana, traktującą postać literacką jako twór wielowymiarowy, łączący w sobie trzy komponenty, mimetyczny, syntetyczny i tematyczny. Artykuł omawia różnice kompozycyjne postaci ludzkich i kosmitów z uwzględnieniem każdego z tych wymiarów oraz ich funkcji w tekście w odniesieniu do jego warstwy problemowej. Na podstawie dokonanej analizy autorka stawia tezę, że występujące w powieści postaci ludzkie można traktować jako bohatera kolektywnego, co poszerza zakres tematyczny powieści, natomiast obcy są pozbawieni realnego referentu dla wymiaru mimetycznego, przy znacznie rozwiniętym komponencie syntetycznym i tematycznym. Jednocześnie zestawienie tych dwóch typów bohaterów sprawia, że niektóre atrybuty nabierają mocy semantycznej i przechodzą w funkcje tematyczne dopiero kiedy element ludzki i obcy wchodzi ze sobą w interakcję, umożliwiając tym samym pogłębioną analizę warstwy problemowej powieści (problem komunikacji z pozaziemską inteligencją, zagadnienie wartości wiedzy naukowej w zetknięciu z obcą rzeczywistością wymykającą się zrozumieniu, wyjaśnieniu i wartościowaniu, obcy jako granica poznawcza).

Mgr Artur Sadecki

UMCS Lublin

Od naturalizmu do uświęcenia – problem prostytucji w *Jamie* A.I. Kuprina

Powieść *Jama* (1909–1915) oraz sylwetka jej autora, Aleksandra Iwanowicza Kuprina (1870–1938), nie zapisały się wyraźnie w masowej pamięci czytelników literatury rosyjskiej. Różne powody literackiej „degradacji” utworu – spory o wartość artystyczną czy zarzuty o szerzenie zgorszenia¹ – nie umniejszają jednak faktu, iż dzieło Kuprina zawiera wnikliwe studium zjawiska prostytucji, któremu warto poświęcić uwagę w badaniach literackich.

Termin „prostytucja” powstał od łacińskiego czasownika *prostituo* (-ere), co oznacza „wystawiać się na sprzedaż”². Małgorzata Kowalczyk-Jamnicka definiuje prostytucję jako „oddawanie własnego ciała do dyspozycji większej liczbie osób w celu osiągnięcia przez nie zadowolenia seksualnego oraz pobieranie za to wynagrodzenia materialnego”³. Badaczka zwraca uwagę, iż prostytucja ogranicza potrzeby seksualne człowieka tylko do sfery biologicznej (bez poszanowania potrzeb psychicznych i społecznych) oraz „deprecjonuje godność człowieka, traktując go w kategoriach przedmiotu”⁴. Z kolei Jarosław Wypyszyński dodaje, że zjawisko to określane jest jako patologia społeczna. „Znalezienie się w kręgu zainteresowań patologii społecznej świadczy o tym, że zjawisko prostytucji jest czymś społecznie nieakceptowanym oraz stanowi problem masowy, z którym nie można poradzić sobie jednostkowo”⁵. Odbiór problemu społecznego jako patologii niesie ocenę negatywną z punktu widzenia etyki, moralności, jednak kiedy analizujemy części składowe zjawiska prostytucji, klarowność aksjologiczna znika. Oprócz samej istoty tego procesu, powstają inne kwestie do rozważenia: przyczyny i warunki

¹ O pozytywnych i negatywnych komentarzach w latach premiery, zob. np. Э. Ротштейна, *Примечания*, [w:] А. И. Куприн, *Избранное*, Харьков 1981, s. 425–429.

² M. Karpiński, *Najstarszy zawód świata. Historia prostytucji*, Warszawa 2010, s. 24.

³ M. Kowalczyk-Jamnicka, *Společno-kulturowe uwarunkowania prostytucji w Polsce*, Bydgoszcz 1998, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 7.

⁵ J. Wypyszyński, *Analiza zjawiska prostytucji w Poznaniu*, Toruń 2011, s. 25.

uczestniczenia danej jednostki w prostytucji, jak i przyczyny korzystania z oferowanych usług lub też: stanowisko obserwatora – bierny czy czynny sprzeciw (jeśli tak, to jaki?). Prostytucja okazuje się problemem w zakresie socjologii i psychologii, etyki, prawa, historii, ekonomii czy medycyny. Wydaje się, że tak różne ujęcia danego zagadnienia mogą znaleźć najpełniejszą płaszczyznę porozumienia na gruncie literatury. Dzięki ograniczeniu jedynie funkcją estetyczną, literatura stanowi nieskończenie otwarte uniwersum do łączenia przez twórcę odległych, a nawet przeciwstawnych poglądów. Dużym osiągnięciem Kuprina jest otwarcie swojej powieści na liczne konteksty; *Jamę* można określić jako dzieło artysty i wnikliwego badacza.

Utwór opiera się na materiale ostatniego dziesięciolecia XIX wieku. Historia dzielnicy „Jama” bazuje na rzeczywistej historii rejonu Kijowa⁶, nazywanego dzielnicą czerwonych latarni. Prawo rosyjskie wprowadzało wówczas system reglamentacyjny popularny w Europie od czasów Napoleona I⁷. Płatny nierząd znalazł się pod nadzorem; aparat państwowy (policja) zaczął ewidencjonować prostytutki, które dostawały obowiązkowe meldunki w domach publicznych i przechodziły stałe badania lekarskie. Kuprin opisuje historię jednego z takich domów, którego właścicielem jest Anna Markowna, przy czym stara się pokazać uniwersalne oblicze problemu – ucieka się do podziału akcji na liczne epizody, a także do opisu wielu postaci (prostytutek, klientów, osób czerpiących zyski z nierządu kobiet).

Michel Foucault w *Historii seksualności* zauważa, że „uczony dyskurs o seksie przeniknięty był w XIX stuleciu odwiecznymi wierzeniami, a także systematycznym zaślepieniem: nie chciano ani widzieć, ani słyszeć”⁸. O ile współczesna kultura dąży do weryfikacji wszelkich tabu wokół seksualności, o tyle temat prostytucji wydaje się być ciągle i konsekwentnie marginalizowany⁹. W świetle tego wyzwanie Kuprina do zmierzenia się z niewygodną treścią jest jeszcze bardziej godne podziwu, ale powstaje pytanie: jaką postawę interpretacyjną przyjąć, bada-

⁶ Historia dzielnicy-prototypu Kuprinowskiej Jamy i inspiracje samego autora przedstawia Sebastian Krepiessz w artykule *Секс-история государства Российского*, Часть III. Киев, http://infosmi.com/article/read/Seks_istorija_gosudarstva_Rossijskogo_Chast_III_Kiev_stolica_dorevoljucionnogo_platnogo_razvrata_Bordelnye_zarisovki_XIX_veka.html (data dostępu: 16.01.2012).

⁷ Zob. M. Karpiński, op. cit., s. 175–226. O historii prostytucji w Rosji zob. П. Котов, *Вина за чужой порок*, <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/history/915/> (data dostępu: 16.01.2012).

⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995, s. 54.

⁹ J. Wypyszyński zauważa, że do zjawiska prostytucji najbardziej pasuje termin „dyskrepcja”. Temat prostytucji nazywa też dziewczym w badaniach naukowych XXI wieku. J. Wypyszyński, op. cit., s. 12.

jąc kontrowersyjne dzieło. Autor sam daje odpowiedź. W swoich utworach często wprowadza „szablonową postać rezonera, który wypowiadał poglądy i myśli samego pisarza”¹⁰. W *Jamie* portret słowny autora prezentuje reporter Płatonow, który ściśle, ale z empatią, prowadzi własne studia nad zjawiskiem prostytucji i wskazuje perspektywy badawcze czytelnikowi. Bohater zastanawia się, dlaczego pisarze nie chcą podejmować trudnego tematu:

Może nie starcza im czasu ani samozaparcia, ani też opanowania, by zanurzyć się z głową w to życie i podpatrywać je z bliska, bez uprzedzeń, bez szumnych frazesów, bez krokodylich łez, w całej jego monstrualnej prostocie i codziennych realiach. Ach, jakaż by powstała olbrzymia, wstrząsająca i prawdziwa książka!¹¹

Trudno posądzać Kuprina, słynącego ze skromności, o to, by zawarł w tych słowach ocenę własnego utworu. Istotny jest fakt, iż ustami bohatera autor ukazuje swoją metodę badania problemu, zbliżoną do naukowej analizy. Płatonow nie poddaje się emocjom ani pokusie patetycznej, lecz pustej retoryki obrońcy praw kobiet. Trudno też zarzucić mu nieszczerłość:

I wcale nie najstraszniejsze są szumne frazesy o handlu kobiecym ciałem, o białych niewolnicach [...]; okropne są powszednie zwykłe drobiazgi, ta chłodna codzienna kalkulacja handlowa, owa tysiącletnia nauka stosunków miłosnych [...]. W tych niedostrzegalnych drobiazgach rozmywają się takie uczucia jak krzywda, poniżenie, wstyd. Pozostaje czysta profesja, kontrakt, umowa, prawie uczciwy handelek, ani gorszy, ani lepszy od każdego handlu artykułami spożywczymi. Rozumiecie panowie, w tym tkwi cała okropność, że nie ma żadnej okropności! (51)

Bohater sprzeciwia się jednej z najgorszych reakcji, wywołanych istotą prostytucji, czyli zobojętnieniu, wynikającemu z przywykania do obecności tego zjawiska w życiu społecznym. Opisuując Sonię Marmieladową ze *Zbrodni i Kary* Fiodora Dostojewskiego, Płatonow pochyla się nad losem samej prostytutki:

Pod wulgarną, sprośną profesją, pod plugawymi słowami, pod zapijaczoną, szpetną powierchownością kryje się mimo wszystko żywa Sonieczka Marmieladowa! Los rosyjskiej prostytutki – jakże jest tragiczny, żaloszny, krwawy, śmieszny i bezsensowny! Nałożyło się nań wszystko: rosyjska religia, rosyjski szeroki gest i niefrasobliwość, rosyjska desperacja w upadku, rosyjski brak kultury, rosyjska naiwność, rosyjska cierpliwość, rosyjski bezwstyd (56–57).

Wystąpienia bohatera są niemal bezpośrednią zachętą dla czytelnika do refleksji. Kuprinowi udało się uniknąć tendencyjności, ponieważ dzięki artystycznemu wyczuciu umieszcza bohatera tylko w dwóch epizodach, co ma też inne

¹⁰ Z. Barański, *Proza na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, t. 2, Warszawa 1976, s. 484.

¹¹ A. Kuprin, *Jama*, przeł. E. Zychowicz, Warszawa 1990, s. 55. Wszystkie cytaty z dzieła pochodzą z tego wydania, numer strony podaję przy cytowanych fragmentach.

znaczenie – jako jedna z dziesiątek postaci symbolizuje on rzeczywiste zainteresowanie problemem prostytucji w społeczeństwie. Sam Płatonow pozwala uporządkować ostatecznie kwestię interpretacji utworu. Po pierwsze, jego uwagi o obojętnym obliczu literatury i „handlowym” wymiarze prostytucji każą zatrzymać się nad ogólnym rysem epoki z punktu widzenia przemysłu opartego na nierządzie. Po drugie, poprzez drastyczny opis rosyjskiej prostytutki, wskazuje trudniejszą płaszczyznę interpretacji, czyli los kobiety rzuconej w mechanizm prostytucji. Po trzecie, postać Soni wprowadza nowy kontekst oceny jednej z bohatererek – Żeni, a w związku z tym spojrzenie na ponurą rzeczywistość od strony ogólnoludzkich wartości.

Ze względu na niespotykaną precyzję i dokładność w odwzorowaniu wybranego aspektu rzeczywistości Rosji końca XIX wieku, oprócz obyczajowo-psychologicznej, *Jama* zasługuje na miano powieści historycznej, ponieważ jest prawdziwym dokumentem epoki. Symbolem dokładności Kuprina niech będzie fakt, że narrator pokusił się nawet o dosłowne cytowanie regulaminu domów publicznych w Rosji (przez co badacze, np. Walerij Afanasjew, zwracali uwagę, że pisze on nie jak artysta, a jak dziennikarz¹²).

Do najważniejszych świadectw epoki należy miejsce akcji. Istniejąca w rzeczywistości dzielnica wokół ulic Wielkiej i Małej Jamskiej to skupisko typowych domów publicznych w Rosji tamtych czasów¹³. Autor opisuje ich kategorie od najdroższego Treppla (trzy ruble za wizytę) przez średnie – dom Anny Markowny (dwa ruble), gorsze jednorublowe i najgorsze, w których wizyta kosztuje pięćdziesiąt kopiejek. Paralelnie do ceny obniża się komfort każdego z miejsc. Opis domu Anny Markowny jest bogaty w szczegóły, od sali zabaw po pokoje dziewcząt¹⁴. Kuprin wylicza nawet rodzaje alkoholi, które goście mogą pić „na odwagę”. Postać policjanta Kerbesza służy pokazaniu praktycznej strony systemu reglamentacyjnego. Jedna patologia rodzi drugą, system opiera się na łapownictwie, a sam nadzorujący oficer pozbawiony jest skrupułów – dla zysku zabił nawet własną żonę. Właścicielka domu Anna Markowna jest wyrachowaną handlarką, która nie ma wątpliwości co do źródeł dochodu. Co jednak skłania do refleksji, Płatonow oznajmia, że ta kobieta to „najmilsza matka, jaką można sobie wyobrazić” (193). Nigdy nie poinformowała ona swojej córki, czym się zajmuje, a więc wydaje się, że zachowuje pozory dawnej moralności. Symbolem przemiany prostytucji z godnej potępienia patologii w dyskretną gałąź gospodarki, przed czym autor stara się przestrzec czytelnika, jest historia niejakiego Horyzonta. Luźno związana z fabułą

¹² В.Н. Афанасьев, А. И. Куприн. Критико-биографический очерк, Москва 1960, s. 116.

¹³ Kuprin mówił: „Jama – to i Odessa, i Petersburg, i Kijów”. Э. Ротштейн, op. cit., s. 426.

¹⁴ Analizę wnętrza, z opisem bogatej symboliki, przedstawia M. Demidow w eseju Эстетические искания А. Куприна (на примере Ямы), http://samlib.ru/d/demidov_m/esteticheskieiskaniijaakuprinanaprimerejamy.shtml (data dostępu 16.01.2012).

postać zasługuje na oddzielne studium, warto jednak podkreślić, że dzięki temu bohaterowi autor pokazuje, iż już w XIX wieku handel kobietami był procederem ogólnoswiatowym. Wyzucie z emocji czyni Horyzonta skrajnym materialistą:

Któż nie zna Szepszerowicza! To Bóg, to – geniusz! [...] Wywiózł do Argentyny trzydzieści kobiet z Kowna, Wilna i Żytomierza. Każdą z nich sprzedał za tysiąc rubli [...]; kupił kilka Murzynek i poumieszczał je w Moskwie, Petersburgu, Kijowie, Odessie i w Charkowie. Ale to orzeł, nie człowiek, madame (247).

Zachwyt nad handlarzem kobiet ewokuje potoczny „czarny” charakter postaci bohatera; następujący później opis zawodowych sztuczek, maskarad, zmian nazwiska dowodzi również, że sam bohater wcale nie ustępuje w interesach wspomnianemu Szepszerowiczowi. Doskonała obojętność Horyzonta, połączona raczej z obrzydzeniem, wydaje się uniwersalną cechą ludzi zarządzających prostytutką, cechuje też doktora, który przeprowadza ustawowe badania.

Ważny aspekt stanowią obyczaje lub model pracy. Dzień w domu publicznym dzieli się na poranek i południe, czyli czas nudy oraz wieczór i noc – czas pracy. Reglamentowanym panienkom nie wolno wyjść na ulicę, a nawet odzywać się do przechodniów. Wieczór także ma ustalone reguły. Mieszkanki domu zbierają się w głównym pomieszczeniu i na swoistej rewii mody prezentują swoje wdzięki klientom. Ich zadaniem, oprócz zarobku, jest ośmielenie gości – tańcem, wspólnym drinkiem, rozmową. Porządku pilnuje ponury Symeon, który nie powtarza schematu brutalnego bandyty, ponieważ jest niezwykle religijny. Tę cechę również zauważa Płatonow, każe mu ona zastanowić się nad rosyjską duszą, skłonną i do świętości, i do ciężkiego grzechu. Ostatni aspekt, na który warto zwrócić uwagę, to kwestie odbiorców usług prostytutek. Narrator wylicza:

Bywają tu wszyscy: ledwie trzymający się na nogach zaślinieni starcy szukający sztucznej podniety i chłopcy – kadeci i gimnazjaliści – niemal dzieci. Brodaci ojcowie rodzin, szacowne filary społeczeństwa w złotych okularach, nowożeńcy, zakochani narzeczeni, czcigodni profesorowie o głośnych nazwiskach, złodzieje, mordercy, liberalni adwokaci, surowi stróże moralności – pedagodzy; czołowi pisarze – autorzy żarliwych, namiętnych artykułów o równouprawnieniu kobiet; kapusie, szpiedzy, zbiegli katorżnicy, oficerowie, studenci, socjaldemokraci, anarchiści i najemni patrioci. Nieśmiali i beczelni, chorzy i zdrowi, mający po raz pierwszy do czynienia z kobietami i starzy wszetecznicy wyniszczeni przez wszystkie rodzaje rozpusty. Jasnoocy pięknie i pokraki złośliwie wykoślawione przez naturę, głuchoniemi, ślepi, beznosi, ze sflaczałymi, obwisłymi ciałami, o smrodliwym oddechu, łysi, trzęsący się, pokryci pasażerami – brzuchate, hemoroidalne małpy (8–9).

To szczere wyznanie nie pozostawia nadziei. Narrator wskazuje winnych istnienia prostytucji (kiedy jest popyt, pojawia się podaż), ale z drugiej strony uderza w pesymistyczny ton, nie ma żadnej czystej, nietkniętej instancji, do której można zwrócić się o pomoc. Prostytucja jest problemem powszechnym, ponieważ dotyka każdej warstwy społecznej.

Wymienione wyżej aspekty stanowią tylko część autorskiej perspektywy. Inne świadectwa epoki, z ich bogatym, rzeczowym opisem, mogłyby zainteresować i historyka, i socjologa, natomiast dalsza analiza będzie przebiegała na gruncie literaturoznawstwa. Zarzuty co do wartości artystycznych *Jamy* odrzuca Michael Demidow: „Realista Kuprin składa w tym utworze daninę naturalizmowi, który cechuje pokora przed faktami, czyli rekonstrukcja ich istoty, społecznych korzeni, ich ukrytego znaczenia”¹⁵. Poetyka naturalizmu wykorzystuje ostrą prawdę dokumentu w celu wywołania określonych wrażeń estetycznych. Przede wszystkim szokuje, ale też dziwi, rozczarowuje, skłania do refleksji. Szok odbiorców w latach publikacji *Jamy* wywołał wspomnianą już krytykę, aż do oskarżeń o szerzenie pornografii. Trzeba jednak zaznaczyć, że dzieło Kuprina nie ma nic wspólnego z pornografią. Autor nigdy nie opisuje scen seksu, uciekając się do artystycznych i nienachalnych przemilczeń. Ma to na celu dbałość o poziom literacki tekstu i zachowanie klarowności przekazu. Takie rozwiązanie jest o tyle istotne, że Kuprin nie ulega presji ciągle rozwijającego się modernizmu, otwartego na erotyzm pod każdą postacią. Cemu więc służy szok, wywołany językiem i obrazami oraz jaki jest przekaz? Brutalna prawda ma zniwelować społeczne i literackie tabu wokół prostytucji. Kuprin podaje jej przyczyny, Płatonow mówi bowiem: „Czy wiesz, kto będzie zawsze podtrzymywał i żywił prostytucję? Tak zwani przyzwoici ludzie” (76). Bohater wyjaśnia też, dlaczego będą oni popierać jej istnienie – oprócz zaspokojenia popędów, mężczyźnie „potrzebne jest piękno” kobiety oraz „namiaszka miłości” (69), która, choć jest profesjonalnym kłamstwem, karmi męską próżność i uczuciową pustkę. Autor prezentuje też aktualny stan prostytucji, ale ostatecznie nie jest w stanie wskazać metody rozwiązania problemu. Sam Płatonow, pytany o receptę, wymyśla utopię – „kiedy miłość będzie absolutnie wolna” (75). Walka z niesłabnącym popytem wydaje się być niemożliwa, dlatego Kuprin stara się ostrzec czytelników przed niebezpieczeństwem milczącej akceptacji tego rodzaju wyzyskiwania człowieka.

Świat przedstawiony, opisany przez narratora, odciska wyraźne piętno na kreacji głównej bohaterki powieści. Jest nią rosyjska prostytutka, bohater zbiorowy o wielu imionach (oddzielne epizody poświęcone są tylko dwóm podopiecznym Anny Markowny – Lubce i Żeni). Snując ogólne rozważania o prostytutkach *Jamy* i ich obowiązkach, narrator mówi:

I tak bez końca, dzień za dniem, miesiące i lata, pędzą w swoich publicznych haremach dziwny, niewiarygodny pseudożywot, te odrzucone przez społeczeństwo, wyklęte przez rodzinę ofiary męskiego temperamentu, kloaki dla nadmiaru pożądania – czterysta głupich, leniwych, histerycznych, bezpłodnych kobiet (9).

¹⁵ Ibidem. Przekład – A.S.

Prowokacja autora nie jest atakiem na owe „głupie kobiety”, to kolejne oskarżenie, rzucone ludziom, odpowiedzialnym za podtrzymywanie prostytucji. Obowiązki prostytutki autor określa jako m.in. „miłość na godziny” (7) i „sztuczne podniety” (8). Mieszkanki domu Anny Markowny żyją w przyzwoitych warunkach sanitarnych, z reszty pieniędzy, które zostają im po rozliczeniu, mogą kupić np. kosmetyki. Rzadziej niż w biedniejszych domach, ale tu też są bite (przez Symeoną i gospodynię Emmę) – jest to kolejny przykład patologii rodzącej patologię. Zgodnie z obyczajem, bohaterki zastępują złe brzmiące imiona „dźwięcznymi, przeważnie egzotycznymi” (16), stąd obecność np. Tamary. Jednym z najistotniejszych pytań staje się kwestia przyczyny obecności oraz powodu trwania w nierządzie. Przypomnieć należy, że utwór opisuje czasy sprzed rozwoju emancypacji, w związku z czym bohaterki bywały często ubezwłasnowolnione. Symboliczna staje się postać Sońki, Żydówki, która została sprzedana handlarzowi kobiet przez własną matkę. Podobny los spotkał również Żenię, Ninę i inne kobiety. Względy ekonomiczne okazują się główną przyczyną, oprócz tego przyszłe prostytutki kierują się dość niejasnymi powodami, może ciekawością (Tamara), ale też potrzebą oddawania się „z chorobliwą namiętnością każdemu mężczyźnie” (25). Taka jest Pasza, jednak narrator od razu podkreśla, że jej zachowanie wynika z „dokuczliwych zaburzeń nerwowych” (25). Przeglądając współczesne polskie publikacje o prostytucji w kontekście przyczyn trwania w nierządzie, możemy odkryć uniwersalny charakter problemu. J. Wypyszyński wylicza: „uzależnienie od łatwego pieniądza; nieumiejętność powrotu do normalnego życia z powodu urazu psychicznego [...], uzależnienie od organizacji [...], brak zaufania do ludzi [...], brak odwagi podjęcia innej pracy”¹⁶. Podobne przyczyny, prowadzące do zniewolenia w prostytucji, kierują losem kobiet z *Jamy*; zmieniają się „dekoracje”, ale problem dotyczy kwestii czysto materialnej oraz psychiki, która narażona jest na wypaczenie dewiacjami. Organizacje, które zniewalają kobiety, to: dziś – grupy przestępcze, wcześniej – policja i zarządcy domów publicznych. Najważniejsze dla Kuprina jest spojrzenie psychologiczne, próba zdiagnozowania stanu psychiki oraz, mówiąc ogólnie, duszy rosyjskiej prostytutki. Jeszcze raz kluczowe słowa wypowiada Płatonow:

Zwróć uwagę na jej potoczne słownictwo – trzydzieści, czterdzieści słów, nie więcej – zupełnie jak u dziecka albo dzikusa: jeść, pić, spać, mężczyzna, łóżko, pryncypałka, rubel, kochanek, doktor, szpital, bielizna, stójkowy – i to wszystko. Jej rozwój umysłowy, jej doświadczenie, jej zainteresowania pozostają na poziomie dziecka aż do samej śmierci (70).

¹⁶ J. Wypyszyński, op. cit., s. 126.

Przyczyną infantylności jest przerwanie procesu edukacji, prostytutka kradnie życie kilkunastoletnim dziewczynkom, które bezpowrotnie tracą szansę na naukę. Drugi powód, z dziedziny psychologii, dotyczy zdecydowanej większości kobiet. Jest to wycofanie, zubożenie na sytuację, które pozwala przetrwać, a dokładniej wegetować w domu publicznym. Nieprzypadkowo więc jako jedna z pierwszych postaci w książce pojawia się Niura, o której narrator pisze: „Ma w twarzy coś bezmyślnego i niewinnego, niczym biały baranek wielkanocny z cukru” (14). Wydaje się, że Kuprin używa tu paradoksalnej symboliki („biały” i „baranek wielkanocny” jako symbole czystości i najwyższej ofiary), jednak autor ma na względzie właśnie kondycję psychiczną bohaterek, przez co występuje jako obrońca ich skradzionej niewinności oraz prawdziwej ofiary, którą ponoszą w domu publicznym. Autor broni godności ludzkiej „upadłych” kobiet, przez co kolejne naturalistyczne opisy nie są powodem do szyderstw, ale do zastanowienia się nad tragedią prostytucji. Młode dziewczyny nie myślą o sensie swojej pracy, w zubożeniu odczuwają nieustającą nudę, a rozrywki dostarcza im tylko nieoczekiwany gość (np. kat Diadzenko). Rywalizują, która więcej zarobi danej nocy, kierują też nimi czyste kobiece instynkty – chcą czuć się eleganckie, pociągające, więc stroją się, korzystają z wielu kosmetyków. A kiedy Niura marzy o przejażdżce powozem, krzyczy do woźnicy: „Zapłacę w naturze” (28). „Miłość” staje się walutą, w tej replice bohaterka daje wyraz krańcowemu zubożeniu w wszelkie psychologiczno-moralne wątpliwości związane z prostytutką. Tylko dwie bohaterki uciekają od marazmu: Żenia i Lubka.

Druga część książki poświęcona jest studentowi Lichoninowi, który walczy z prostytutką i zabiera ze sobą jedną z dziewcząt pracujących u Anny Markowny. Niestety, Luba nie potrafi początkowo przywyknąć do zmian i prowokuje kontakty seksualne. Lichonin ulega, co stanie się przyczyną fiaska jego szlachetnego planu. Ciężar obowiązku prowadzi do tego, iż bohater umyślnie doprowadza do spotkania Lubki z cieszącym się złą sławą mężczyzną, po czym „nakrywa” z nim dziewczynę i wyrzuca ją na bruk. Decyzja okazuje się być fatalna w skutkach. Kiedy Luba już przyzwyczajała się do nowego, wolnego życia, nagle została pozbawiona pomocy. Starania o uczciwą pracę kończą się niepowodzeniem, bohaterka zostaje oszukana i wykorzystana przez kilku mężczyzn i ostatecznie wraca do „domu”. W. Afanasjew pisze: „Ukazując, jak w naiwnej i ograniczonej kobiecie przez ten krótkotrwały czas życia na wolności rodzą się proste, naturalne uczucia, stłumione i wypaczone w domu publicznym, Kuprin odkrywa [...] siłę wewnętrznego sprzeciwu złu prostytucji, obecną w prostym człowieku z ludu”¹⁷. Dzięki tej historii autor dzieli się nadzieją, że wartości moralne nigdy do końca nie giną i każda z bohaterek ma szansę przy sprzyjających okolicznościach na powrót do wolnego

¹⁷ В.Н. Афанасьев, *op. cit.*, s. 115. Przekład – A. S.

życia. Badacz zauważa też inną kwestię: „Przypisując wszystkim bez wyjątku prostytutkom »jasną i śmieszoną dziecinność«, Kuprin wychodzi od najlepszych humanistycznych pobudek, ale mimowolnie, być może nieświadomie, łagodzi ten obraz głębokiego moralnego upadku człowieka [...]. Ofiary z biegiem czasu same stają się złoczyńcami”¹⁸. Taką ofiarą była wcześniej sama Anna Markowna. Bohaterki powieści też bywają agresywne, jak np. Tamara, w stosunku do kobiet „z zewnątrz”: „I to jest cała różnica między nami. My jesteśmy upadłe, ale nie kłamiemy i nie udajemy, a wy wszystkie upadacie i w dodatku kłamiecie” (110). Trudno jednak zgodzić się z tym, że prezentowany przez Kuprina obraz upadku jest złagodzony, autor w rzeczywistości ciągle tylko przypomina o nadziei na pozytywne zmiany. O problemach w kwestii osądu pisze też L. Krutikowa: „W *Jamie* Kuprin chciał pokazać, że walka z prostytucją opiera się na ogólnoludzkich pytaniach, związanych ze zmianą nie tylko całej struktury społecznej, ale i natury ludzkiej, kryjącej w sobie nierozszyfrowane tysiącletnie instynkty”¹⁹. Badaczka zwraca uwagę na tajemnice natury ludzkiej, które uniemożliwiają osąd nie tylko prostytutek, ale też i Lichonina, który kierował się dobrą wolą, ratując Lubkę, lecz upadł w starciu ze sobą. Oprócz prawdy i współczucia w kreowaniu obrazu prostytucji, wydaje się, iż Kuprin w *Jamie* stara się przypomnieć, w odniesieniu do swoich bohaterów, biblijne słowa: nie sądzcie, a nie będziecie sądzeni.

„Literatura wydaje się być językiem nie tylko wyjątkowo silnie zwartościowanym, lecz również zdolnym do ewokowania rzeczywistości od strony wartości, ukazywania aksjologicznego oblicza rzeczywistości”²⁰. Utwór Kuprina doskonale ilustruje tę tezę, odnosząc się głównie do kręgu wartości negatywnych. Wspomniany już problem patologii rodzących patologie warto teraz rozpatrzeć nieco dokładniej. Narrator pisze o przeszłości Jamy:

Pozostała [za nią – A. S.] zła sława, jako o miejscu arcyuciesznym, pijackim, gdzie łatwo o bójkę, zaś nocną porą niebezpiecznym. Jakoś samo z siebie wynikło, że na ruinach tych starych, zagranych miejsc [...] zaczęły wyrastać jawne domy publiczne. (7).

Ludzi, którzy chcieli zbić majątek na nierzędzie, przyciągnęła zła sława Jamy – w ten sposób miejsce, w którym przekroczono już pewne granice, sprzyja dalszej, negatywnej transgresji. Kolejne granice moralności upadają coraz łatwiej: alkoholizm, przemoc wobec kobiet i wobec klientów, niewłaściwe lokowanie uczuć. Płatonow zauważa:

¹⁸ Ibidem. Przekład – A. S.

¹⁹ Л.В. Крутикова, *А.И. Куприн*, Ленинград 1971, s. 91. Przekład – A. S.

²⁰ S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 99.

Kobiece serce zawsze pragnie miłości, a im o miłości mówią codziennie cikliwymi, zaśli-nionymi słowami. Mimo woli pragną w miłości trochę pieprzu [...]. I dlatego ich kochankami zawsze będą złodzieje, mordercy, sutenerzy i inne kanalie (68).

Zobojętnienie, wręcz niechęć i wrogość wobec mężczyzn, rodzi też negatyw-ne, z punktu widzenia religii prawosławnej, uczucia homoseksualne. W miłości lesbijskiej szukają zapomnianej delikatności m.in. Żenia i Mańka Malutka. Klu-czową myśl do tych rozważań podsuwa M. Foucault: „Choć burdel określany bywa słowem oznaczającym warsztat lub kram (*ergastērion*) – implikuje to znaczenie korzystne – nazywa się go również, tak samo jak cmentarz, „miejszem publicz-nym”, *loco communo*”²¹. Porównanie z cmentarzem ewokuje jedną z najważniej-szych idei utworu: świat prostytutki, świat jamskich domów publicznych okazuje się kolejną hipostazą Gogolowskich martwych dusz. Martwe, czyli pozbawione wartości, są postacie zobojętniałych dziewcząt, a także wielu spośród klientów domów publicznych. O ile jednak w przypadku tych bohaterów można mówić o zagubieniu i zagadce instynktów duszy ludzkiej, to w przypadku Horyzonta czy Kerbesza nie da się znaleźć słów usprawiedliwienia. Ich zamiary są klarowne, mo-tywacja ekonomiczna skłania ich do podjęcia każdego kroku (nawet morderstwa). Można powiedzieć, że są martwymi duszami, ale obciąża ich jeszcze większa wina – to przez nich „martwymi” stają się bohaterki powieści, oni są kreatorami tego patologicznego świata.

W tym umarłym, zepsutym i odrażającym świecie żyje Żenia (Zuzanna Raj-cyna):

W całym zakładzie ona jedyna jest amatorką książek [...]. W życiu codziennym na od-wrót, ma trzeźwy umysł, jest skora do drwin, praktyczna i cynicznie złośliwa [...]. Jest wyso-ką, szczupłą brunetką o przepięknych piwnych płonących oczach, małych dumnych ustach [...] i ciemnym niezdrowym rumieńcem na policzkach (15).

Wielu bohaterów, w tym Płatonow, zachwycą się jej urodą, jednak nie to ją wyróżnia (jak zaznacza narrator, uroda nie była najważniejszym kryterium oceny – każda prostytutka miała wielbicieli, nawet najmniej urodziwa Sońka). Żenia jako jedyna nie zobojętniała na to, co ją spotkało:

Jestem niczym, dziwką publiczną! [...] To znaczy niczyja: ani swoja własna, ani matki, ani ojca, ani ruska, ani rizańska, lecz po prostu – publiczna! Nikomu ani razu nie przyszło do głowy podejść do mnie ze zrozumieniem: przecież to też człowiek, posiada serce i mózg, my-śli, czuje [...]. Być może jestem jedyną, która zdaje sobie sprawę okropności swojej sytuacji, czuje, że tkwi w tej czarnej, cuchnącej błotnistej jamie (203).

²¹ M. Foucault, op. cit., s. 398.

Słowa bohaterki przynoszą metaforyczne odczytanie tytułu powieści: świat prostytucji jest jamą, której negatywna symbolika jest oczywista²². Pełna świadomość swojego statusu i okoliczności, w jakich się znajduje, powodują, że bohaterka buntuje się. Nienawiść i obrzydzenie mężczyznami wywołują pragnienie zemsty; dopóki jest w stanie ukryć chorobę, Żenia z premedytacją zaraża swoich klientów syfilisem. Przypomnijmy: „Śmiertelny rezultat i weneryczna droga wpłynęły na to, że syfilis upostaciował grzech i karę jednocześnie. Że wydawał się narzędziem boskiej kary wiszącej nad rozpustnikami”²³. Taka ocena tej choroby zmieniła się dopiero na początku XX wieku, kiedy odkryto na nią skuteczny lek, a więc w czasach *Jamy* jeszcze jawiła się ona jako śmiertelne zagrożenie. O ile pozostałe bohaterki trwają w marazmie, o tyle Żenia popada w drugą psychologiczną skrajność. Narrator nie popiera działań bohaterki. Symbolem tego jest postać studenta Ramzesa, który upada pod ciężarem pragnienia w domu publicznym (zarażony – popełnia samobójstwo), ale sam był człowiekiem inteligentnym, sprawiedliwym i skłonny do podjęcia trudu na rzecz społeczeństwa. Skala zemsty dziewczyny jest przerażająca, choroba ma rozprzestrzenić się na żony i na kochanki klientów. Bohaterka, choć zmaga się z ciężkim urazem psychicznym, działa w sposób wyrachowany: „Odgrywam przed nimi taką namiętność, że pękłabyś ze śmiechu, gdybyś zobaczyła. Gryzę ich, drapię, krzyczę i dygocę jak szalona. A ci głupcy, wierzają” (114). Każdej nocy udaje jej się skusić od dziesięciu do piętnastu klientów, co chwilowo zaspokaja jej nienawiść. Kiedy jednak odwiedza ją Kola Gładyszew, młody mężczyzna, który bywał już u niej, by poznać uroki kobiety, coś w jej zachowaniu się zmienia. Żenia długo patrzy na jego piękne i silne ciało, jednak nie potrafi go skrzywdzić. Wyznaje mu prawdę. Narrator pisze:

A półnaga Żenka, ta Żenka bezbożnica, awanturnica sypiąca przekleństwami, wstała nagle z łóżka, stanęła przed kadetem i wolno, niemal uroczyście uczyniła nad nim znak krzyża.
– Niech cię Pan Bóg strzeże, mój chłopcze! (195)

To wydarzenie wstrząsa bohaterką, nie przyjmuje ona później już nikogo. Wyznaje wkrótce Płatonowowi, że nie rozumie tego, co zaszło, straciła siły, dopytuje, czy Bóg istnieje, czy jest życie po śmierci. Jeden z najsłynniejszych obrazów historycznoliterackich kobiety „upadłej” to postać biblijnej Marii Magdaleny. „Stanowiła ona także prototyp nawróconej grzesznicy, który to wątek jest niesłychanie

²² Nazwa dzielnicy Jama pochodzi od słowa „jamszczik”, oznaczającego woźnicę, furmana. Ludzie parający się tym zawodem zamieszkiwali ten rejon miasta przed założeniem dzielnicy domów publicznych. „Jama” po rosyjsku może oznaczać też więzienie lub loch, przenośnie – dziurę, bagno. Tytuł powieści Kuprina niesie więc ze sobą bogatą symbolikę, odwołującą się do pejoratywnego oblicza świata.

²³ M. Karpiński, op. cit., s. 82.

popularny w kulturze i literaturze”²⁴. Trudno mówić o nawróceniu, jeżeli Żenia nie żałuje swoich wcześniejszych ofiar, ale ewangeliczna bohaterka wskazuje inną płaszczyznę interpretacji, związaną z *sacrum*. Faktu, że takie odczytanie tekstu nie jest zwykłym użyciem (według terminologii Umberta Eco), broni wprowadzona wcześniej do utworu postać Soni Marmieladowej. Władimir Kuleszow tak opisuje bohaterkę z dzieła Fiodora Dostojewskiego: „Sonia, oprócz tego, jest nowym sumieniem w Chrystusie Raskolnikowa”²⁵, „Urasta do rangi olbrzymiego symbolu cierpienia i dobra”²⁶. Dostojewski wykreował postać „świętej prostytutki”, która mimo obecności w „upadłym” świecie, zachowuje wszystkie najwyższe wartości moralne i duchowe. Wydaje się, że porównania z Żenią nie mogą mieć miejsca, ponieważ oprócz trwania w prostytucji, bohaterka Kuprina celowo zaraża innych ludzi, a więc w perspektywie skazuje ich oraz kolejne partnerki na śmierć. Wiemy jednak, że pełnię poczytalności przesłaniają bohaterce urazy psychiczne, nienawiść i obrzydzenie, które wytrawiają jej siły oraz sama choroba, na którą nie było remedium. O tym, jak mocno dom publiczny okaleczył psychikę Żeni świadczy fakt, iż w następstwie spotkania z Gładyszewem popełnia ona samobójstwo. Słynna myśl Nietzschego: „[...] gdy długo spoglądamy w otchłań, otchłań spogląda również w nas” wskazuje, jak można pojąć tragizm losu bohaterki, jedno zło i zepsucie zrodziło drugie. Na tym tle „łaska” okazana przez Żenię urasta do rangi wydarzenia niezwykłego, prawie nadludzkiego. Nie ma podstaw do tłumaczenia tego faktu miłością do Koli, ponieważ bohaterka początkowo, gdy dowiaduje się o jego wizycie, chce zrealizować swój plan. Jednak jego obecność rodzi inne uczucia, m.in. współczucie, i na nowo odkrywa delikatność w zimnej, bezlitosnej kobiecie. Tłumacząc jej motywację, wspomnieć należy słowa L. Krutikowej o tym, że dusza ludzka jest niepoznawalna, ale z drugiej strony można zaryzykować stwierdzenie, że gest Żeni jest gestem miłości do Człowieka, to chwila, w której powracają wszystkie wartości prezentowane przez Sonię Marmieladową. Jest to moment uświęcenia bohaterki, o czym świadczy znak krzyża uczyniony przez Żenię i słowa jej błogosławieństwa wypowiedziane pewnym tonem, pomimo tego, iż nie była ona wcześniej osobą religijną. Znaczenie tej sceny jest kluczowe w powieści, Kuprin niestrudzenie sugeruje, że dobro nigdy nie ginie i nawet najbardziej zagubiona istota ma szansę na nawrócenie.

Rozmowa Żeni z Kolą nie narusza jednak całej koncepcji artystycznej utworu. Opis śmierci bohaterki jest ponownie gorzki, naturalistyczny tak jak cała książka. Żenia wiesza się w toalecie; kiedy Symeon wywarza drzwi, zastaje kołyszące się na linie ciało, z ust trupa wystaje koniuszek języka. Scena w kostnicy jest jedną

²⁴ Ibidem, s. 51.

²⁵ В.И. Кулешов, *Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского*, Москва 1979, s. 104. Przekład – A. S.

²⁶ Ibidem, s. 115. Przekład – A. S.

z najbardziej wstrząsających w powieści. Stróż przynosi na plecach ciało zmarłej, które trzyma za kostki głową w dół. W tym czasie

[...] panienki zobaczyły ze dwadzieścia ciał leżących wprost na kamiennej posadzce w równych rzędach – wyciągnięte, woskowe, z twarzami wykrzywionymi w przedśmiertnym skurczu, z rozplatanymi czaszkami, z zakrzepłą krwią na twarzach, z wyszczerzonymi zębami (231).

Tamara musi wręczyć duchownemu solidną łapówkę, żeby został odprawiony prawosławny obrzęd nad ciałem samobójczyni. Samobójstwo Żeni i scena w kostnicy zapowiadają epilog powieści. Podopieczne Anny Markowny spotyka podobna dola, trafiają do więzienia, szpitala psychiatrycznego, umierają, zaś sama dzielnica zostaje zniszczona w wyniku chaosu wywołanego przez oszukanych w jednym z domów publicznych żołnierzy. Rozkazem władz Jama przestaje istnieć. W ten sposób (niezgodnie z prawdą historyczną) Kuprin kończy powieść zapowiedzią, jakie konsekwencje spadną na świat martwych dusz. Sam jednak ma świadomość, że prostytucja kieruje się własnym instynktem przetrwania i niereglamentowana zamieni się w bardziej niebezpieczną i szkodliwą prostytucję uliczną.

Jama Kuprina, mimo zarzucanych jej niedociągnięć, jest utworem wyjątkowym i o wielkiej wadze. Według autora prostytucja jest nieuleczalnym problemem, więc nie sili się on na wymyślanie skutecznej metody walki z tym problemem, lecz ukazuje obnażoną prawdę tej rzeczywistości, noszącą charakter, co można ocenić z dzisiejszej perspektywy, uniwersalny. *Jama* ma przeciwdziałać zobojętnieniu, nawołuje do potępiania tych, którzy czerpią korzyści materialne z nierządu kobiet i przede wszystkim zwraca się ku samym „upadłym” kobietom. Autor mówił: „Niestety, moje pióro jest słabe, ja tylko starałem się rzucić prawdziwe światło na życie prostytutek i pokazać ludziom, że nie wolno odnosić się do nich tak, jak odnoszono się do tej pory. One też są ludźmi...”²⁷. Głęboko humanistyczne spojrzenie pozwala dostrzec Kuprinowi w zepsutym, przerażającym świecie zagubione istoty ludzkie. „Przechodząc przez korytarze, autor widzi [...] zapalone przed wszystkimi obrazami świeczniki z okazji Zielonych Świątek, przypominając, że jeszcze nie do końca pogrążył się ten dom w wirze rozpusty i trywialności. Wciąż jeszcze migocze gdzieś w oddali promyk nadziei na zbawienie”²⁸. Jako symbol Człowieka, autor kreuje Żenię, która nie traci ludzkich wartości, pogrążając się nawet w śmiertelnej zemście. Zarówno w latach premiery, jak i dziś aktualne jest przesłanie *Jamy*: jeżeli nie można pomóc upadłemu człowiekowi, to nie wolno go także odrzucać i nim gardzić.

²⁷ Э. Ротштейна, op. cit., s. 429. Przekład – A. S.

²⁸ M. Demidow, op. cit. Przekład – A. S.

Summary

From Naturalism to Sanctification: the Problem of Prostitution in *Yama* by A.I. Kuprin

This article attempts to analyse the phenomenon of prostitution as a social pathology in the novel *Yama* (*The Pit*) by A.I. Kuprin. By means of naturalistic poetics Kuprin depicts the actual state of affairs concerning prostitution in Russia in the late 19th century. His interest is predominantly focused on a female character – a prostitute, and on the conditions of her life that have destructive influence on her psyche. Being one of the main characters, Jennie is supposed to be read as an example illustrating the idea that the highest moral values never vanish in human soul, even if the world around seems to be destroyed and full of pathology. Although the novel itself does not provide the answer to the question how to prevent prostitution effectively, yet it seems to express the call for respect towards ‘fallen’ women and an appeal to help them.

Mgr Agnieszka Dauksza

Uniwersytet Jagielloński

Telegonia – cud natury czy mistyfikacja? Rozważania na przykładzie wybranych przypadków literackich

Wiara w „zapatrzenie” zapładniała umysły ludzkie od najdawniejszych czasów. Podobno już Hipokrates, poproszony o wyjaśnienie przyczyn zrodzenia z pewnej bladolicy księżniczki czarnoskórego dziecka, wyjaśnił, że najprawdopodobniej dziewczyna zapatrzyła się w wiszący nad jej łóżkiem portret ciemnoskórego mężczyzny. Oczywiście greckiemu medykowi mogło chodzić głównie o uratowanie niewieściego honoru, jednak jego diagnoza stworzyła podwaliny powszechnego przekonania, istniejącego zresztą nie tylko w folklorze. Jeszcze w 1896 roku dwaj brytyjscy lekarze George M. Gould i Walter L. Pyle uznawali w swojej publikacji encyklopedycznej *Anomalies and Curiosities of Medicine* zasadność takich przypadków, jak zapłodnienie na odległość, zwane telegonią, czy wzrokowe infekcje ciężarnych kobiet, u których stwierdzono wpływ silnego przeżycia na zniekształcenie noszonego w łonie płodu, prowadzące często do znaczących wynaturzeń¹. Na przykład kobieta, która w okresie ciąży doświadczyła pożaru własnego domu, mogła powić niemowlę o poparzeniowych znamionach na twarzy. Co więcej, podobne przypadki tłumaczono częstokroć nie tylko lękiem przed przyczyną traumatycznego doświadczenia, ale też swoistym przyciąganiem czy zauroczeniem jakimś obiektem. Podobne przypadki znane są również w literaturze.

Celem artykułu nie będzie jednak stworzenie repetytorium literackich monstrów², lecz wzięcie pod rozwagę okoliczności tych infekcji, które określić można mianem zapatrzeń czy nawet nieco śmielej – „zapłodnień” wzrokowych, wywo-

¹ G.M. Gould, W.L. Pyle, *Anomalies and Curiosities of Medicine*, WB Saunders, Philadelphia 1896, s. 226–228.

² Por. A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2010, s. 150–174; *Historia ciała*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, t. 1, Gdańsk 2011, s. 343–346 (tu także rozważania na temat zapatrzeń i teratologii).

łanych szczególnym rodzajem powinowactw. Mentorem rozważań, utrzymanych w duchu analizy korzystającej z języków zaczerpniętych między innymi ze studiów nad wizualnością, psychoanalizy, badań nad doświadczeniem czy krytyki fantazmatycznej, jest Otto Weininger, nieodrodne dziecko, ale też ofiara swoich czasów. Inspiracją staną się wyimki zaczerpnięte z jego już nieco anachronicznej, lecz wciąż urokliwej książki *Płeć i charakter*. Przedmiotem badań będą pozornie nieprzystające do siebie teksty: *Powinowactwa z wyboru* Johanna Goethego i *Kobieta morska* Henrika Ibsena. Utwory te posłużą wykazaniu, jak często instrumentarium metodologiczne okazuje się nieprzystające do rzeczywistości literackiej i jak trudno pochwycić w karby języka ulotną sferę ludzkich doświadczeń.

Według rozróżnienia poczynionego przez Weininger, telegonia jest rodzajem „zapatrzenia się” o najwyższym stopniu intensywności i by „płodzenie na odległość wyraźnie objawić się mogło, na to potrzeba spełnienia się wszystkich praw przyciągania, jakiegoś niezwykle wielkiego powinowactwa płciowego”³. Filozof dodaje, że „droga urogenitalna nie jest jedyną, ale tylko najskuteczniejszą drogą spółkowania z kobietą i że kobieta może się czuć posiadaną przez jedno już spojrzenie, jedno słowo” (W, 298). Weininger koncentruje się głównie na tych przypadkach, w których matka, obcując cielesnie wyłącznie ze swoim stałym partnerem, rodzi dziecko łudzaco podobne do mężczyzny, którego skrycie pragnie. Jak argumentuje Weininger, taka matka może być „wszędzie i od wszystkich rzeczy zapłodniona [...], wszystko w niej nabiera życia, gdyż wszystko wywiera na nią wpływ fizjologiczny i wchodzi w skład jej dziecka jako jej czynnik twórczy” (W, 299). Oczywiście nieodzownym warunkiem jest idealne dopasowanie obu stron, dlatego takim „zapatrzeniowym” ojcem może zostać wyłącznie „mężczyzna, po którym można by się spodziewać tak silnego działania na kobietę, że dziecko jej i wówczas podobne będzie do niego, jeśli rozwinęło się nie z jego nasienia, taki mężczyzna musiałby kobietę w niezmiennie doskonały sposób dopełniać pod względem seksualnym; jeśli przypadki takie zdarzają się tylko bardzo rzadko, polega to na nieprawdopodobieństwie spotkania się tak doskonałych dopełnień i nie może stanowić żadnego zarzutu przeciw zasadniczej możliwości takich faktów” (W, 276). O ile wywody filozofa wydają się dość meandryczne, momentami niespójne i pozostawiające, szczególnie z perspektywy współczesnych odczytań, wiele wątpliwości i zastrzeżeń, choćby ze względu na ich jawnie mizoginistyczną wymowę, o tyle atrakcyjna wydaje się jego wiara w niepodważalność głoszonych tez. Te, choć kwestionowane przez naukowców współczesnych Weiningerowi, jeszcze stosunkowo długo znajdowały odzwierciedlenie w literaturze.

³ Cytaty lokalizowane są w tekście z następującymi oznaczeniami i numerem strony: O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Łódź 1921 (W); H. Ibsen, *Kobieta morska*, przeł. J. Śliwoń, Lwów 1910 (KM); J.W. von Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1959 (PW).

Literackie przykłady funkcjonowania mechanizmu „zapatrzeniowego” przedstawiane są zwykle w tak zawoalowanej formie, że trudno jednoznacznie zinterpretować ich proveniencję i niejasny przebieg. Stąd też wspomniane utwory należy prześledzić w perspektywie kilku różnych odczytań: wyjątkowej intensyfikacji doświadczenia, traumy powiązanej z modernistyczną tęsknotą za pełnią, projektu androgynicznego oraz manipulacji i strategii stylizatorskiej. Niezależnie jednak od partykularnych kontekstów każdej z historii i okoliczności towarzyszących wchodzeniu głównych bohaterów w intymne relacje, wszystkie przypadki są brzemiennie w podobne skutki: narodziny dziecka podobnego do wyśniewionej miłości któregoś z biologicznych rodziców. Warto więc zastanowić się, czym są w istocie związki prowadzące do rzekomych zapatrzeń i jaki jest status dzieci zrodzonych w wyniku takiego współreagowania.

Bohaterowie *Powinowactw z wyboru* Goethego świadomie decydują się na rozpoczęcie dość ryzykowanej gry towarzyskiej, której celem ma być przetestowanie chemicznej zasady powinowactw substancji. Z pozoru szczęśliwi w małżeństwie Szarlotta i Edward postanawiają zaprosić do swojego domu przyjaciela rodziny, kapitana oraz Otylię, pensjonarkę spokrewnioną z panią domu. Chęć umilenia sobie dostatniego życia na prowincji kończy się niestety nie lada skandalem: znużony monotonią codzienności Edward zakochuje się do nieprzytomności w młodzietkiej dziewczynie, ta niechcinnie odwzajemnia płomienne uczucie, gdy tymczasem rozżalona Szarlotta wdaje się w romans z kapitanem. Wszystko kończy się podwójnym zgonem. Obydwa nieformalne związki pozostają jednak czysto platoniczne – jedyna scena erotyczna rozgrywa się między parą małżeńską. Oboje są już jednak wówczas uwikłani emocjonalnie w nowe relacje, ich połączenie ma zatem wymiar czysto fizyczny:

Szarlotta należała do tych kobiet, umiarkowanych z natury, które w małżeństwie zachowują bez żadnego trudu i wysiłku czar kochanki. Nigdy nie starała się wabić swojego męża i zaledwie odpowiadała jego pragnieniom, lecz bez chłodu [...]. Taką znalazł ją Edward tego wieczoru, i to z podwójnych względów. Jakże gorąco pragnęła, żeby mąż odszedł, unosząca się przed nią postać przyjaciela zdawała się jej czynić wyrzuty. Lecz to, co miało oddalić od niej Edwarda, jeszcze bardziej go do niej przyciągało. Rozsiewała dokoła siebie jakiś niepokój. Płakała [...]. W półmroku lampki natychmiast wzięło górę wewnętrzne uczucie, weszła w swoje prawa wyobrażenia, zwyciężając rzeczywistość. Edward trzymał Otylię w swych ramionach, a w duszy Szarlotty unosiła się to bliżej, to dalej postać kapitana i w ten oto osobliwy sposób zespoliły się ze sobą cudownie i rozkosznie nieobecność z terażniejszością. [...] lecz kiedy rankiem Edward obudził się u boku żony, powitał dzień z niesmakiem; wydawało mu się, że słońce oświeśla przestępstwo, i chyłkiem wymknął się z sypialni (PW, 102–103).

Co najistotniejsze, tej nocy zostaje poczęte dziecko – chłopiec, który już w chwili narodzin okazuje się uderzająco podobny do kapitana, z tym jednak zastrzeżeniem, że oczy niemowlęcia do złudzenia przypominają oczy Otylii. W ten

oto sposób obydwójce rodziców przetransponowuje swoje emocje w materialną postać, w nowe życie. Ich nieznające ujścia pragnienia stają się nie tyle nawet potencjałem i załącznikiem późniejszych poczynąń, ile przede wszystkim niezwykle intensywnym doświadczeniem, zdolnym przemóc prawa natury. Wedle tego rozumowania dziecko jest trwałym zapisem rodzicielskich projekcji. Jego status oscyluje między byciem nośnikiem pewnych aspiracji a ich realizacją, pochwyconą w gotową, człowieczą formę. Podobna intensyfikacja oczekiwań, znajdująca upust w poczęciu istoty ludzkiej, zdaje się jednakowoż przeczyć empirii. Duchowe uniesienia są wszak rażąco niewspółmierne z zasadami biologii. Być może dlatego Goethe tak rozplanowuje swoje dzieło, by w kreacyjnym geście stworzenia dziecięcia na podobieństwo wyśnionych ukochanych zawarta była jednocześnie zapowiedź unicestwienia. Niemowlę bowiem zostaje błyskawicznie uśmiercone wskutek nieuwagi Otylii. W przestrzeni kompozycyjnej utwór nabiera dynamiki, śmierć zdaje się być punktem kulminacyjnym ciężącym nieubłaganie ku rozwiązaniu: umartwieniu Otylii, a następnie jej samobójstwu przez zagłodzenie oraz – spowodowanej rozpaczą – śmierci Edwarda. Tym samym ci, którzy winni są naruszenia praw przyrody, płacą za swoje wiarołomstwo najwyższą cenę. Dziecko, w którym połączyły się ich tęsknoty, okazuje się być uludą, wytworem tak kruchym i ulotnym, jak duchowe związki, które powołały je do istnienia.

Intensywnemu doświadczeniu, które łączy bohaterów *Powinowactw z wyboru*, a które do pewnego momentu ma charakter epifanijny, przeciwstawić można destruktywną siłę związku Ellidy i tajemniczego Obcego – postaci z mało w Polsce znanego dramatu Ibsena, zatytułowanego w oryginale *Fruen fra havet*, czyli *Kobieta morska* (czy jak chciał autor pierwszego polskiego tłumaczenia, *Oblubienica morza*⁴). Tytułowa bohaterka, córka latarnika, będąc drugą żoną prowincjonalnego lekarza, ojca dwóch dorastających córek, nie potrafi w istocie odnaleźć się w ciasnej, purytańskiej rzeczywistości. W typowo Ibsenowski układ napięć wdziera się zewnętrzna siła wszystkiego tego, co podskórne, intuicyjne, żywiołowe i pierwotne. Uosobieniem tych mocy jest żeglarz, któremu Ellida oddaje się na wyłączność podczas misterium zaślubin z morską potęgą, czego symbolem jest uroczyste wrzucenie w morską toń zaręczynowego pierścienia. Potęga żywiołu wody prześladować odtąd będzie oboje – marynarz zostanie zmuszony do rozstania z narzeczoną i wieloletniej tułaczki, Ellidę „przepełni groza” najpierw rozłąki, później maniakalnie powracającego wspomnienia demonicznego mężczyzny⁵. Kobieta, nawet gdy odda swą rękę lekarzowi, Wangelowi, pozostawać będzie pod obeszładniającym wpływem pierwszego kochanka. Fiksacja sięgnie takiego

⁴ Mowa o przekładzie Stanisława Rossowskiego z 1889 roku.

⁵ O fenomenie „syrenki” (kobiety zapatrzonej w morską otchłań) pisał S. Kierkegaard (*Czyny miłości*, przeł. A. Szwed, Kęty 2008, s. 246).

poziomu, że dziecko poczęte w małżeńskim łożu spojrzy na swoją matkę oczami żeglarza, zmieniającymi barwę wedle aury panującej na morzu. Pamięć o zagadkowym romansie oraz wyrzuty sumienia targające wiarołomną Ellidą, doprowadzają ją do apatii, melancholii i przyczynią się do stopniowego rozkładu rodziny lekarza. Stan dziewczyny potęgować będzie konieczność egzystowania w zakłamaniu. Dziecko, będące żywym dowodem jej duchowej niewierności, dość szybko umrze w niewyjaśnionych okolicznościach. Tym samym owoc infekcyjnego zapłodnienia zostanie brutalnie zdławiony. Noworodek, stanowiąc pewną materializację, okaże się jedynie naocznym rezultatem długotrwałego procesu. Przyczynę natomiast uleczy dopiero ponowna konfrontacja z enigmatycznym kochankiem.

Znamienny okazuje się w tej historii wzrokowy aspekt relacji interpersonalnych. Oto bowiem – tak samo jak w przypadku większości narracji „zapatrzeniowych” – Ellida wskazuje na spojrzenie marynarza jako ten czynnik, który władny jest nią sterować. Dlatego scena pierwszego spotkania po latach zostaje rozpisana w taki sposób, by czytelnik w każdym niemal momencie mógł mieć wyobrażenie, co dzieje się w polu widzenia bohaterów:

Ellida staje nad brzegiem stawu i przygląda się jego toni. Od czasu do czasu padają z jej ust ciche, urywane słowa. Z zewnątrz wzdłuż płotu nadchodzi Obcy w lichym podróżnym stroju [...]. Obcy kroczy powolnie wzdłuż płotu i zagląda do ogrodu; na widok Ellidy zatrzymuje się, obrzuca ją badawczym, niezadowolonym spojrzeniem i mówi przytłumionym głosem: – Dobry wieczór, Ellido! [...]. Ellida patrzy nań trwożnie i niespokojnie: – Co pan za jeden? Szuka pan tu kogoś? [...]. Obcy: – Szukam tylko ciebie. – Ellida z drżeniem: – Ach!... – wpatra się weń, cofa się gwałtownie i wyrzuca z siebie przytłumiony okrzyk: Te oczy! Jego oczy! – Obcy: – No – poznajesz mię wreszcie? Ja poznałem cię zaraz, Ellido. – Ellida: – Te oczy! Nie patrz pan tak na mnie! Wołam o pomoc! [...] – przysłania sobie ręką oczy – Nie patrz pan tak na mnie, powtarzam. – Obcy opiera się łokciami o płot: – Przyjechałem angielskim okrętem. – Ellida rzuca nań ukradkowe, trwożne spojrzenie: – Czego pan chcesz ode mnie? – Obcy: – Obiecałem ci przecie, że powrócę, skoro tylko będę mógł. – Ellida: – Nie przeszywaj mnie pan wzrokiem! Nie chcę pana widzieć, powtarzam! [...] – Chce uciekać, ale nogi odmawiają jej posłuszeństwa; stoi obezwładniona lękiem i opiera się o drzewo nadbrzeżne [...] przesłania sobie ręką oczy. – Nie patrz pan na mnie! [...]. – Obcy: – Wiedz zaś, że jeśli jutro nie jedziesz ze mną, to między nami wszystko skończone. – Ellida ugina się pod jego wzrokiem: – Wszystko skończone? Na zawsze?... – Obcy potakuje skinieniem głowy: – Nieodwołalnie skończone. Nie wrócę nigdy. Nigdy już mię nie ujrzysz. – Ellida ściga odchodzącego wzrokiem: – Dobrowolnie, mówię! (PW, 50–56)

To, co najważniejsze, wydarza się nie między słowami, lecz na przecięciu spojrzeń. Stagnację życiową Ellidy oddaje jej zapatrzenie w nieruchomą toń stawu, inicjujące precyzyjnie rozplanowaną scenę spotkania, skonstrastowane zresztą z wcześniejszą wzmianką o zmiennych jak morze oczach Obcego. Z kolei jego pewny, przeszywający wzrok, będący wyrazem przekonania o niekwestionowanej dominacji, kontrpunktuje z teatrem spojrzeń Ellidy – trwożliwych zerknięć, wsty-

dliwych przesłonięć, ukradkowych podpatrzeń odzwierciedlających jej wewnętrzny stan – ambiwalencję między tęsknotą za pełnią życia i pragnieniem wolności a jednocześnie niepewnością wynikającą z niemocy rozszyfrowania intencji mężczyzny i lęku przed potęgą pożądanego żywiołu. Uczucia i impulsy targające obojgiem, pochwycone w momentalnej grze spojrzeń, stanowią zasadniczo rozwinięcie początkowego zapatrzenia narzeczonych, wyłożonego przez Ellidę w swoistych prolegomenach do historii jej nietypowego związku:

Nie zmienił się wcale. Wygląda jak przed laty dziesięciu, gdy mi opowiadał owe cudzy o morzu. Widzę nawet szpilkę z dużą modrawą perłą, którą wtedy miał w dziurce surduta. Ta perła wygląda jak oko martwej ryby. Mam wrażenie, że to rzekome oko bez ustanku jest we mnie wpite (PW, 42).

Ellida, czując się ubezwłasnowolniona patriarchalnym modelem jej rodziny i wyrzekając mężowi transakcyjny charakter ich związku, łaknie układu o nieco mniej tuzinkowej formie, lecz chyba jeszcze mocniej nacechowanego androcentryczną dominacją. W jej sercu ma dokonać się wybór między mieszczańskim łaodem reprezentowanym przez męża a swobodą zawadiackiego stylu życia marynarza-włóczęgi. Druga relacja zdaje się nawet przewyższać pod względem kobiecego uciemiężenia: młoda, nieznająca życia dziewczyna wyrwana zostaje z ojcowskiej latarni i siłą perswazji oraz władzą wzroku zmuszona do zaprzysiężenia wierności aż po grób mężczyźnie, którego ledwo zna. Na domiar złego ten opuszcza ją natychmiast i przez wiele lat nie daje znaku życia. Tym, co nie pozwala kobiecie zapomnieć, jest niepojęte, wciąż powracające uczucie grozy nawiedzające ją wraz z majakami jego postaci i wspomnienie przeszywającego spojrzenia. Także oko perły, przyszpilone do ubrania Obcego, zdaje się emanować seksualną potencją i ciążyć znaczeniowo raczej ku funkcji „oka fallicznego” niż wszechwidzącego oka opatrznoci („rzekome oko bez ustanku jest we mnie wpite”). Ewentualna zapładniająca sprawczość oka zostaje zresztą potwierdzona ciążą Ellidy, postrzeganą przez nią samą jako niepokalane poczęcie, które kobieta wyjaśnia w następujący sposób: „Ten stan, w który wówczas popadłam, pozostał mi zagadką, do dziś niewyjaśnioną” (PW, 40).

Co więcej Ellida – choć nie pojmuje zasad niecodziennego mechanizmu, który wprowadził ją w stan błogosławiony – ma niezbitą pewność, kto jest faktycznym ojcem dziecka:

Wangel: Moja kochana, to czyste złudzenie z twojej strony. Dziecko miało takie same oczy, jakie mają i inne dzieci. – Ellida: – Nie, to niemożliwe! Nie umiałeś chyba patrzeć. Oczy dziecka zmieniały swą barwę wedle zabarwienia morza. Gdy morze było oblane słońcem, błyszczały i mieniały się od światła i oczy dziecka, a gdy zapadała noc, i one wpadały w ponurą ciemność. Zauważyłam to doskonale, choć ty przecyzysz. [...] Cicho, sposobem zwierzenia: – Widziałam już raz takie oczy... U nieznanego żeglarza. Przed laty dziesięciu. Dziecko miało jego oczy (PW, 42–43).

Wobec klarownie przedstawionej informacji o zachowaniu małżeńskiej wstrzeźliwości można wnioskować, iż właśnie wiary we wzrokowe zapłodnienie oczekuje Ibsen od swoich czytelników. Ważne jest także dostrzeżenie temporalnego dystansu między momentem spojrzenia wiążącego Ellidę z żaglarzem a ukazaniem objawów tejże konfrontacji. Kontakt wzrokowy przypomina w tym wypadku złożenie depozytu, którego wartość zostaje ujawniona dopiero w przy-
jających ku temu czasie i okolicznościach. Proces wizualnej wymiany może być rozumiany jako namiastka czy – w tym szczególnym przypadku – zamiennik stosunku płciowego.

W przypadku *Kobiety morskiej* nie chodzi tylko o przedstawienie za pomocą kontaktu wzrokowego dogłębnej penetracji, a raczej o ukazanie jego konstytuującej mocy zapisującej trwałe piętno w psychice dziewczyny. Spojrzenie Obcego miało-
by zatem charakter analogiczny do opisanego w *Bycie i nicości*⁶ przez Jeana-Paula Sartre'a kontaktu wzrokowego, czyli spojrzenia (*le regard*) uprzedmiotawiającego, odbierającego poczucie jednostkowości i centralności, unaoczniającego zasadność nieustannego ustawiania podmiotu wobec Innego. Stan odrętwienia, w który popada Ellida po zapoznaniu żeglarza i wyrwaniu z odosobnienia, jakim jest mieszkanie w latarni morskiej usytuowanej na odcieciu od cywilizacji wybrzeżu, mogłaby być właśnie powiązana z wdarciem się w jej horyzont elementu burzącego przekonanie o percepcyjnym jedynowładztwie i z koniecznością przededefiniowania własnej pozycji wobec zewnętrznego świata.

W omawianym dramacie Ibsena można dopatrywać się z pewnością udanego studium melancholii. Ellida – „córa morza” – od dzieciństwa zakłeta w symboliczną przestrzeń latarni morskiej, przypomina figurę tęsknie zapatrzoną w dal⁷. Bolączką dziewczyny jest niemożność skosztowania swobody, którą utożsamia właśnie z żywiołem wody. Choć spieniona toń jest na wyciągnięcie jej ręki, Ellida – wyrokiem najpierw ojca, następnie męża – przykuta jest do stałego lądu.

Gdy wreszcie pojawia się szansa wyzwolenia Ellidy z opresji, poprzez poznanie żeglarza i wyruszenie z nim w dalekie podróże, potencjalny wyzwoliciel przepada na długie lata. Pozostawia jednak niejasną obietnicę, która zarazem pociąga Ellidę, jak przeraża. W jej wyobrażeniu Obcy jest wszystkim tym, czego nie jest w mocy samodzielnie osiągnąć – wcieleniem zmienności i morskiej potęgi oraz bezkresną wolnością. Jej mąż, choć nie zdaje sobie sprawy, iż jest jednym z ciemieńców, intuicyjnie wyczuwa, że jej kondycja skorelowana jest z nostalgią za morzem. Jednak wbrew przypuszczeniom Wangela, kobiecie nie chodzi wyłącznie o bliskość wody – jej powolne pogrążanie w coraz głębsze odmęty melancholii

⁶ J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa [et al.], Kraków 2007, s. 326–387.

⁷ Por. typ melancholii opisany m.in. przez P. Śniedziewskiego (*Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 205–248).

wynika z utraty suwerenności. Jedynym aktem niesubordynacji, którego dopuszcza się w trakcie małżeństwa, jest zagadkowe poczęcie dziecka o oczach zmiennych jak morze, zatem odpowiadającego jej najskrytszym marzeniom o niezależności. Po śmierci niemowlęcia popada w skrajny marazm, wydaje się wpatrywać w inną sferę, pozostając ślepą na to, co ją otacza: „[...] ona wielu rzeczy wprost nie widzi. Nie chce może widzieć lub je sobie lekceważy (KB, 47). Także w związku z żeglarzem pociąga ją przede wszystkim tajemniczość i potencjalność. Gdy przychodzi do podjęcia ostatecznej decyzji, Ellida rozkoszuje się samą możliwością wyboru. Kiedy już ma wybrać Obcego na przyszłego partnera, wykrzykuje: „[...] ach, ta siła, co mię nęci, wabi i kusi ku tej wielkiej zagadce! Cała potęga morza skupiła się w tym człowieku!”, ten czyni pochopny i nierozważny krok – „przeskakuje płot”, dzielący go od ukochanej, na co ta natychmiast „cofa się” i pyta: „Co to?! Czego sobie pan życzy?”. Żeglarz, nie rozumiejąc potrzeb kobiety, odpowiada z przesadną pewnością: „Widzę to i czuję, Ellido, że w końcu – mimo wszystko – mnie wybierzesz” (KM, 94), czym przypieczętowaniej odmiennej decyzję i ostatecznie przekreśla swoje szanse. Ellida pozostaje u boku męża, który w finalnej scenie w akcie desperacji zdobywa się na zbawienny dla małżeństwa gest: po raz pierwszy powierza decyzję żonie, uznając w niej pełnoprawną partnerkę: „cofam na miejscu kupno – jesteś wolną. Możesz w swobodzie i nieskrępowana dokonać wyboru” (KM, 95). Ta, doceniając szczodry gest, w przeciwieństwie do Nory, innej Ibseńskiej bohaterki, wyrzeka się nowych perspektyw i konstatuje, że nieznana dal już jej „nie wabi ani trwoży. Mogłam ją pojąć, ogarnąć, dostąpić jej – gdyby taka była moja wola – i dlatego też mogłam mu odmówić” (KM, 96). Ellida dokonuje tym samym spektakularnego przekroczenia swoich słabości, podźwignięcia się z czeluści melancholii, by zdobywszy upragnioną suwerenność, w pełni zasłużyć na swoje imię, które w mitologii nordyckiej oznacza właśnie samosterowny okręt.

O czysto konceptualny projekt zainscenizowania idealnych dopełnień można by posądzić postacie z powieści Goethego. Jednakże nawet jeśli zabawa w odgrywanie pokrewieństw ma być początkowo czystą rozrywką, bohaterowie szybko tracą poczucie dystansu i coraz bardziej wikłają się w skomplikowane relacje. Do rozpoznania potencjału związku dochodzi już podczas pierwszego spotkania Otylii z Edwardem:

Otylia z uwagą zdawała się przysłuchiwać rozmowie, choć nie brała w niej udziału. Następnego ranka zawołał Edward do Szarlotty: – Ależ to przyjemna, zajmująca dziewczyna! – Zajmująca? – uśmiechnęła się Szarlotta – przecież jeszcze ust nie otworzyła. – Czyżby? – odpowiedział Edward, usiłując sobie przypomnieć: – A to wspaniałe! (PW, 56).

Późniejsze konfrontacje pogłębiają pierwsze wrażenie. Wnet okazuje się, że pensjonarkę łączy z mężczyzną wiele zagadkowych powinowactw, jak choćby „symetryczna” odpowiedniość bólów głowy: „[...] to ładnie ze strony twojej sio-

strzenicy, że cierpi na ból głowy z lewej strony, bo mnie często dokucza ból w prawej skroni – gdy się zdarzy, że będziemy siedzieli naprzeciw siebie, ja wsparty na prawym łokciu, ona na lewym i głowy będziemy obracali w różne strony, wcale ładny to będzie obrazek!” (PW, 54). Obopólna fascynacja i odpowiedniość natur prowadzą Edwarda i Otylię do odkrywania w sobie coraz tkliwszych uczuć, które ze względu na niesprzyjające okoliczności oboje starannie przed sobą maskują. Materialnym dowodem ulotnej, acz obezwładniającej gry spojrzeń, gestów, a nade wszystko zmysłów jest dokument spisany ręką Otylii, który – ze względu na charakter pisma – utwierdza Edwarda w przekonaniu, że jest kochany:

Pierwsze strony przepisane były z największą starannością, delikatną kobiecą ręką, potem zdawało się, że litery się zmieniały, stały się jakieś lżejsze i swobodniejsze; lecz jakież było jego zdziwienie, kiedy oczyma przebiegł ostatnie strony! – Na Boga! – zawołał. – Co to ma znaczyć? Toż to moje pismo! Spojrzał na Otylię, potem znów na kartki papieru; szczególnie zakończenie wyglądało jakby je pisał własną ręką. Otylia milczała, ale patrzyła nań ze szczęściem w oczach. Edward wzniosł ramiona. – Kochasz mnie! – zawołał. – Otylio, ty mnie kochasz! Padli sobie w objęcia. Nie wiadomo, które z nich pierwsze uściśnęło drugie (PW, 106).

Zapisane karty papieru okazują się miernikiem najskrytszych pragnień, dla których słowa nie zawsze stanowią właściwą formę. Tak rozumiany nośnik informacji wskazuje zresztą na aspekty wizualne, które wydają się znamionym elementem całej powieści Goethego. Już od pierwszych stronic widoczna jest wyraźna dominanta wzroku nad innymi zmysłami, na przykład: „Otylia od razu stała się dla mężczyzn prawdziwą rozkoszą oczu [...], jak szmaragd, w którym kryje się jakaś siła lecznicza dla wzroku. [...] Szarlotta od razu to zauważyła i nie spuszczała z nich oczu” (PW, 58), „Szarlotta jakże innym wzrokiem spoglądała na przyjaciela, którego miała stracić” (PW, 78). Nawet gdy między Edwardem i Otylią dochodzi do kontaktów cielesnych, są one intensywnie naznaczone wzrokowością: „Edward uchwycił rękę Otylii i przytulił ją do swych oczu” (PW, 69). Nic zatem dziwnego, że konsekwencją wzrokowych powinowactw stanie się właśnie „zapatrzenie” i narodziny dziecka zrodzonego co prawda z Szarlotty, lecz oczami do złudzenia przypominającego Otylię:

W tym momencie dziecko się zbudziło; jego duże, czarne oczy spojrzały na niego głęboko i przyjaźnie. Chłopiec patrzył tak rozumnie, jak gdyby znał tych dwoje stojących przed nim. Edward rzucił się na ziemię przy synku, przyklęknął przed Otylią i zawołał: – Tak, to ty! To są twoje oczy! Lecz daj mi patrzeć w twe własne! Pozwól mi rzucić zasłonę na ową nieradosną godzinę, co dała życie tej istocie. Czy mam przerazić twą czystą duszę nieszczęsną myślą, że mąż z żoną, już obcy sobie wzajem, tulili się w ramionach i bezczęścili uświęcony związek? (PW, 267)

Otylia, dostrzegając zagadkowe pokrewieństwo, dokonuje narcystycznego rozpoznania. Począyna odczuwać nieodpartą czułość do noworodka i w coraz większym stopniu zastępuje mu prawdziwą matkę, która – być może świadoma

podobieństwa – ustępuje miejsca rywalce. Gdy dziecko wypada z objęć Otylii i topi się w jeziorze, dziewczyna instynktownie wyczuwa, że ten zgon jest także symbolicznym znakiem, zapowiedzią jej własnej śmierci:

Ach! Ono już nie należy do żywych! Martwe członki nieszczęsnego maleństwa ziębią jej łono chłodem przenikającym do głębi serca. Łzy nieprzerwanym strumieniem płyną jej z oczu, udzielając skostniałemu ciałku dziecka jakiegoś pozoru ciepła i życia. [...] Zwraca oczy do góry. Ze wzrokiem przesłoniętym łzami patrzy w niebo i wzywa ratunku stamtąd, skąd wierzy w to całą duszą, musi nadejść, skoro nie ma go znikąd na ziemi (PW, 270).

Rozpacz i śmierć Otylii dopełniają tragedii i tym samym romans z Edwardem, choć nosi wszelkie znamiona relacji opartej na doskonałym dopełnieniu, co zdają się potwierdzać liczne cudowne znaki, na zawsze pozostaje w sferze potencjału dwójjedni.

Wobec tak silnej opalizacji znaczeń, niemożliwe jest przyjęcie jednej perspektywy interpretacyjnej. Okazuje się, że wzrokowe zapłodnienia, infekcje i zapatrzenia nieodmiennie wymykają się klasyfikacji i opisowi, dlatego niezależnie od tego, na ile autentyczne są „cudowne” poczęcia, najważniejsze jest chyba dostrzeżenie gestu bohaterów ceniących wyżej intuicję nad zachowawczy rozsądek. Wbrew wszystkiemu wierzą w pożądanie tak silne, że gotowe przeciwstawiać się prawom natury, mają odwagę podążać za złudzeniami doskonałości, podejmować grę o najwyższą stawkę, nawet kosztem krzywdy innych, ale nade wszystko pragną żyć w nieustannym dążeniu do pełni. Omawiane przypadki mogą być tożsame zarówno z intensywnym doświadczeniem, percepcyjnym omamieniem, formą brutalnej manipulacji, rodzajem autoterapii, jak i z egzystencjalną maskaradą... Cóż bowiem dziwnego w tym, że wszystkie odcienie płynnie po sobie następują i niczym w *Pierścieniu barw* Goethego (1809) zależą po prostu od perspektywy patrzenia.

Summary

Telegony – Nature’s Miracle or Mystification? Deliberations Based on Selected Literary Examples

The author proposes the reading of literary works, a novel *Elective Affinities* by Goethe and a drama *The Lady from the Sea* by Ibsen, focusing on the theme of telegony which is dominant in them. Telegony is an unexplained phenomenon of a powerful interpersonal interaction known since antiquity and popular in folk beliefs as well as present in modernist philosophical reflection. An affective experience resulting from direct interpersonal confrontations sometimes causes a perceptible outcome – for example it determines the physical resemblance of two related people. Exactly those cases, from time to time called “fixations” or “infections”, turned out to be an inspiration for the authors to create the discussed works. The following article is an attempt at offering a critical reading of these works and consider the phenomenon in a wider philosophical, anthropological, psychological as well as sociological context of the modernity.

Mgr Magdalena Wójtowicz

UMCS Lublin

Magiczne funkcje liczby trzy w medycynie ludowej

Celem artykułu jest analiza i interpretacja magicznych funkcji liczby trzy w medycynie ludowej. Relacje przedstawione w artykule pochodzą w większości z badań terenowych prowadzonych przez autorkę¹ na terenie Lubelszczyzny. Wywiady przeprowadzono z najstarszymi mieszkańcami wsi, gdyż ich celem było dotarcie do tradycyjnych sposobów konceptualizacji świata opartych na myśleniu mityczno-magicznym.

Michał Buchowski w zakres pojęcia magii włącza zarówno rodzaj praktyk, działań i technik, które w przekonaniu sprawujących je osób mają wywoływać skutki w świecie realnym, jak i rodzaj świadomości, w którym operuje się inną, niż ma to miejsce w przypadku społeczeństw cywilizowanych, logiką myślenia². Z kolei Jan Adamowski pisze:

W kulturze ludowej magia jest jednym z najistotniejszych sposobów kreowania świata rzeczywistego poprzez odwołanie się do sił i mocy nadnaturalnych. Cechą zachowań magicznych jest też wiara w swoistą realność tego typu działań, mogących mieć zarówno skutki pozytywne, jak i negatywne³.

Medycyna ludowa jest tą gałęzią kultury tradycyjnej, w której racjonalne przesłanki koegzystują ze światopoglądem mitycznym⁴. Zbigniew Libera podkreśla konieczność całościowego badania tej dziedziny:

¹ Wyjątek stanowi jedna relacja. Zob. J. Adamowski, *Lubelskie przekazy o zachowaniach magicznych*, „Etnolingwistyka” t. 13, Lublin 2001, s. 262.

² M. Buchowski, *Magia*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa – Poznań 1987, s. 218.

³ J. Adamowski, op. cit., s. 247.

⁴ Zob. H. Biegeleisen, *Lecznictwo ludu polskiego*, Kraków 1929; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, z. 1, Kraków 1934, s. 172–230; L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 151–203; Z. Libera, *Medycyna ludowa – chłopski rozsądek czy gminna fantazja*, Warszawa 1995.

Tylko uwzględnienie przekonań i praktyk z zakresu medycyny ludowej w całokształcie ich wzajemnych stosunków oraz uwzględnienie tych mitologicznych wyobrażeń, które leżą u ich podstaw pozwala na określenie systemu medycznego w tradycyjnym obrazie świata, jego wyrażenie w magii leczniczej i innych tekstach kultury, traktowanie medycyny jako jednej z form interpretacji świata i człowieka oraz odczytanie sensu rozmaitych form leczenia⁵.

Warto także zwrócić uwagę na badania Jaromira Jeszke, który analizował dziewnasto- i dwudziestowieczną medycynę ludową i wyliczył procentowy udział w niej różnych specyfików leczniczych: roślinne – 63%; mieszane – 14%; magiczne – 10%; zwierzęce – 7%, mineralne – 2%, ludzkie – 1%⁶. Badania te pokazują, że wbrew powszechnemu przekonaniu udział środków magicznych w medycynie ludowej nie jest przeważający, są one jednak obecne, a ich analiza musi uwzględniać kontekst ludowej logiki i takiegoż myślenia.

Liczby oraz przypisywane im symboliczne i magiczne sensy są częścią siatki taksonomicznej, za pomocą której człowiek interpretuje i kategoryzuje otaczającą go rzeczywistość⁷. Już w najstarszych kulturach nie służyły one wyłącznie do liczenia i inwentaryzacji. Za pomocą liczb człowiek oswajał świat, odróżniał siebie od grupy, czyli jedność od wielości, uświadamiał sobie dualizm kondycji ludzkiej wpisanej w podstawową opozycję życie – śmierć, rozpoznawał trzy etapy życia, cztery strony świata. Poznanie wartości liczb wiodło do zrozumienia wewnętrznej złożoności rzeczywistości oraz zachodzących między poszczególnymi składnikami relacji⁸.

W polskiej tradycji ludowej niektóre liczby mają szczególne znaczenie, o czym może świadczyć częstotliwość, z jaką pojawiają się w wierzeniach, obrzędach, zwyczajach i magii. Powtarzane czynności, znaki, gesty są obudowane znaczeniem ze względu na ilość powtórzeń, które przywołują symbolikę konkretnych liczb. Ponadto samo powtarzanie stanowi naddatek, który nie pojawia się przypadkowo, a więc ma dodatkową semantykę⁹.

Trójka – symbolika i magiczne funkcje

Z prowadzonych badań terenowych wynika, że trójka jest najczęściej wykorzystywaną liczbą w lecnictwie ludowym, zapewne ze względu na jej rozbudowaną symbolikę i pełnione funkcje. Trzykrotnie powtarzane są gesty i formuły, bo razem z wachlarzem innych czynności są to sposoby inicjowania zmian, które

⁵ Z. Libera, op. cit., s. 12.

⁶ J. Jeszke, *Lecnictwo ludowe w Wielkopolsce w XIX i XX wieku. Czynniki i kierunki przemian*, Wrocław 1996, s. 76.

⁷ P. Kowalski, *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 279.

⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 113.

⁹ Por. J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 196.

prowadzą do odzyskania zdrowia. Trójka wiąże się ze sferą sakralną, jest sumą nieparzystej jedynki i parzystej dwójki, znosi więc sprzeczności i w kulturze wielu ludów jest uznawana za szczególnie wybraną, stanowi symbol zasady obejmującej wszystko¹⁰. Dorothea Forstner pisze: „Jeżeli jakakolwiek liczba może sobie rościć prawo do świętości i znaczenia symbolicznego, to bez wątpienia jest nią trójka”¹¹. W pierwotnej konceptualizacji świata trójka była liczbą komplementarnej rodziny, spełnienia mężczyzny i kobiety w dziecku. Stała się podstawowym paradygmatem rozumowania oraz podłożem systemów porządkujących: w świecie fizycznym obserwujemy takie triady, jak woda, ziemia i ogień; rośliny, zwierzęta i ptaki; uniwersum dzieli się na Niebo, Ziemię i Podziemia. Podział na trzy klasy był przeważający w chwili powstawania struktur społecznych¹². Trójka reprezentuje naturę (narodziny, wzrost, rozkład); czas (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość); światy (niebiański, ziemski, piekielny); życie fizyczne, umysłowe i duchowe; myśl, działanie i uczucie; młodość, dojrzałość, starość¹³. Trójca bóstw była znana w wielu religiach: w Chinach, Tybecie, Egipcie, Persji, Babilonii, w hinduizmie i katolicyzmie¹⁴.

W kulturze tradycyjnej trójka pojawia się w sytuacjach, w których potrojenie przedmiotu, gestu czy słowa ma reaktualizować rzeczywistość mityczną¹⁵. Związana jest także z trójfazowymi obrzędami przejścia¹⁶, dodatkowo osoby znajdujące się w środkowym etapie *ryte de passage* powtarzają po trzykroć czynności, gesty, aby inicjować odrodzenie i przekształcenie. Trójka dzięki swej sakralnej symbolice nabiera mocy chroniącej przed złem, stąd jest wykorzystywana jako apotropeion. Również tylekroć powtarzane formuły słowne zyskują albo zwiększają magiczną moc oddziaływania na rzeczywistość. Pełnione przez nią funkcje sprawiają, że wykorzystywano ją w medycynie ludowej, aby z zaświatów pozyskać energię potrzebną do wyleczenia chorego¹⁷. Nieparzystość jest cechą opisującą trójkę, a liczby nieparzyste symbolizują zmianę i otwarcie na życie, zaś w przypadku leczenia – na wyzdrowienie. Kolejno w opozycjach binarnych łączą się także z biologią, żeńskością, ciemną i złą stroną świata, dlatego liczby nieparzyste, a w szczególności trójka, były często wykorzystywane w magii.

¹⁰ M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 165–166.

¹¹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 43.

¹² A.P. Chennel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 267.

¹³ S. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1997, s. 433–435.

¹⁴ D. Forstner, op. cit., s. 43–44.

¹⁵ P. Kowalski, op. cit., s. 282.

¹⁶ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

¹⁷ Zob. P. Kowalski, op. cit., s. 281–283.

Trzy krzyże – zapobieganie i ochrona

Zapobieganie chorobom jest częścią lecznictwa ludowego, gdzie magiczne czynności przeważają nad racjonalnymi. Jan Adamowski zanotował następującą relację:

Bo to jak była taka wielka choroba, to mówili, że *jak postawi się trzy krzyże, na granicach, na miedzach, na rozstajnych miedzach, to tyfus ma ustąpić, zginie*. To było przed pierwszo wojno. U nas panował tyfus. I mój dziadek te trzy krzyże wycieszał i wystawił te krzyże¹⁸.

Opisana praktyka prewencyjna opiera się na światopoglądzie magiczno-religijnym. Krzyże zostają postawione na miedzy stanowiącej „jeden z centralnych punktów językowego i pojęciowego pola granicy”¹⁹, która dzieli niejednorodnie konceptualizowaną przez nosicieli kultury ludowej przestrzeń. Granica rozdziela świat oswojony od obcego, jednak jako przestrzeń pośrednia należy do jednego i drugiego porządku, stąd jej niepewny status, ma charakter liminalny i transgresyjny, dlatego często wybierano ją na miejsce działań magicznych. Bardziej skuteczne pod względem magicznym były skrzyżowania dróg, a więc punkty, w których łączyły się płoty, rozstajne drogi²⁰, dlatego krzyże ustawiono w miejscu mediacyjnym, oddzielającym bezpieczną przestrzeń wsi od terenów obcych, skąd nadchodzi niebezpieczeństwo²¹. Krzyż natomiast jest ważnym symbolem, który pełni przede wszystkim funkcję sakralizacji: „[...] w chwili szczególnego zagrożenia własnej przestrzeni sens stawiania przydrożnych krzyży (według specjalnych wymogów) można zatem interpretować jako rodzaj kumulatywnego – to jest jednocześnie odwołującego się do wielu środków, przywołania *sacrum* w celu wywołania skuteczniejszego i pozytywnego oddziaływania świętości na danym obszarze”²².

Trójka, podobnie jak granica, jest uznawana za mediacyjną, dlatego pośredniczy w sprowadzaniu z zaświatów mocy, które wykorzystane są do zabezpieczenia. Analogicznie do krzyża jest uznawana za liczbę świętą, stąd jej boski pierwiastek sprawia, że ma ona moc mediowania wykorzystywaną w celu pozyskania przychylnych wyroków *sacrum*. W przekazie o ustawieniu trzech krzyży na granicy, które mają zatrzymać chorobę i nie dopuścić jej do wsi, działania oparte na myśleniu magicznym przejawiają się przez specyficzną segmentację przestrzeni oraz apotropeiczną moc przypisywaną trójce. Zostają one zintensyfikowane oraz sakralizowane przez krzyże. Konglomerat działań magiczno-religijnych w ludo-

¹⁸ J. Adamowski, op. cit., s. 262.

¹⁹ Idem, *Przestrzeń w folklorze. Studium etnolingwistyczne*, Lublin 1999, s. 138.

²⁰ Ibidem, s. 17.

²¹ Zob. szerzej *Krzyże i kapliczki przydrożne jako znaki społecznej, kulturowej i religijnej pamięci*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Lublin 2011.

²² J. Adamowski, *Koncepcja przestrzeni...*, op. cit., s. 220.

wym światopoglądzie jest środkiem o dużej mocy i skuteczności – zapora z trzech krzyży ma być nieprzekraczalna dla choroby.

Trzy splunięcia – odczynianie uroków

W przekazach z Lubelszczyzny za częstą przyczynę chorób i nieszczęść uznawano urok, który powstawał, gdy: „Kto miał takie „oczy że zazdrosny był, coś komuś się szykowało, zobaczył czy świnię, czy coś ładnego i już to późni chorowało, bo urzekło, bo taki chytry człowiek był, jak spojrzął, zazdrosny” [SS, Wólka Kątna, 2010]²³. Urok powodował płacze u dzieci, utratę apetytu u trzody, utratę mleka u krów, gradobicie: „Mogą urzec człowieka, mogą urzec dziecko, mogą urzec zwierzęta, krowe” [EW, Wólka Kątna, 2010].

Wartość przypisywana sile wzroku²⁴ wynika z funkcji, jakie on spełnia – jest elementarnym i podstawowym sposobem orientacji w przestrzeni i narzędziem poznawania świata. Oczy są drogą, która prowadzi do ludzkiego wnętrza, ale także skryte w człowieku zło, może właśnie poprzez oczy, które stanowią przestrzeń graniczną, emanować na zewnątrz. Takie zauroczenia w świecie interpretowanym przez pryzmat myślenia magicznego, zdarzały się często, dlatego też należało znać sposoby leczenia:

A nie to obchodził. Brały tego jedynaka, nie to że jedynaka tylko pierwszy w rodzinie, poszedł i to wszystko, nie w stronę słońca, tylko pod słońce, i to wszystko „ot... Ale nic nie mówił, tylko obchodził aby. A nie! Spluwał na ziemię, *trzy razy spluwał na ziemię śline, bo ten urok już odczyniony jest* [EugW, Wólka Kątna, 2009].

Odczynianie uroków stanowiło często skomplikowany zabieg o charakterze gestyczno-kinetyczno-werbalnym, w którym dodatkowo wykorzystywano rekwizyty. W trakcie takich działań nakładają się na siebie różne plany wyrażania i kumuluje symbolika, na przykład chodzenie wbrew kierunkowi ruchu słońca, jest zanegowaniem naturalnego stanu rzeczy, musi to robić najstarszy z rodzeństwa, czyli osoba w jakiś sposób wyróżniona. Liczba trzy w powyższej relacji odnosi się do gestu spluwania. Wydzieliny ludzkie, według Ludwika Stomma, są substancjami granicznymi, „są one intrygujące przez swoją dwuznaczność, pośrednie usytuowanie w opozycjach człowiek – nieczłowiek, życie – śmierć”²⁵, ich ambiwalentny charakter prowadzi do tabuizacji. Spluwanie do dołu jest gestem negatywnie

²³ W nawiasach podano inicjały informatora, jego miejsce zamieszkania, rok przeprowadzenia wywiadu. Charakterystyka informatorów znajduje się na końcu artykułu.

²⁴ Uroki mogły być również powodowane złym słowem, co potwierdza etymologia, gdyż według Brücknera słowo *urok* wiązane jest z *rzec* ‘mówić powiedzieć’. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2000, s. 595.

²⁵ L. Stomma, op. cit., s. 153.

wartościowanym, a oplucie jest w wszystkich kulturach kręgu indoeuropejskiego uznawane za zniewagę²⁶. Trzykrotne splunięcie może zatem oznaczać ostateczne zabezpieczenie przed szkodliwym działaniem uroku. Można również gest ten interpretować jako symboliczne pozbycie się tego, co złe – ślina zostaje utożsamiona z chorobą, a potrójne splunięcie jest wydaleniem jej z organizmu. Trójka to symbol zmiany, inicjuje przekształcenie, które wiedzie do przezwyciężenia choroby i powrotu do zdrowia.

Trzy okrażenia – ziołolecznictwo

W leczeniu ludowym wykorzystywano środki roślinne, jak mówi jedna z informatek: „To jest zioło, nie to że człowiekowi szkodzi, a tylko pomaga” [JW, Wólka Kątna, 2009]. Fitoterapia była powszechna w lecznictwie ludowym ze względu na dostępność surowca oraz znajomość wśród ludu leczniczych właściwości roślin. Zioła spożywano w postaci wywarów, robiono okłady, niekiedy stosowano bardziej skomplikowane zabiegi o podłożu racjonalno-magicznym:

Jak człowiek zachorował, to się ten poświęcony w wianku rozchodnik w wiankowy czwartek sypało w jakieś pudełeczko i zapalało się i właśnie tu się *chodziło na opak w tym wokół tego łóżka chorego trzy razy*. I właśnie to był sposób, żeby ten człowiek wyzdrowiał, bo mówiono, że sama nazwa rozchodnika pochodziła stąd, że się choroba rozchodzi po takim okadzeniu [EW, Wólka Kątna, 2010].

W medycynie ludowej elementy znakowe o podobnej wykładni symbolicznej zostają skumulowane. W ludowej etymologii, przytoczonej przez informatkę, nazwa ‘rozchodnik’ tłumaczona jest w kontekście ‘rozchodzenia’ się choroby. Kolejno zostają wykorzystane właściwości lecznicze spalanego rozchodnika, jak również magiczno-mediacyjna moc dymu. Trzykrotnie okrażane jest łóżko chorego. Wytyczenie okręgu zabezpiecza wewnętrzną przestrzeń, może także oznaczać zamknięcie niebezpieczeństwa do wewnątrz²⁷. Łóżko chorego obchodzone jest wyraźnie trzy razy, stąd czynność ta ma znaczenie nie tylko ze względu na okrąg, ale także na magiczne sensory, które kryje w sobie ta liczba. Trzykrotne powtórzenie czynności przede wszystkim intensyfikuje magiczną moc leczniczego zabiegu, ponadto liczba nieparzysta inicjuje zmiany, które mają prowadzić do wyleczenia, podobnie jak w wielu innych przypadkach terapii ludowej. Jednakże istotne są również funkcje mediacyjne liczby trzy, a także apotropieczne, zbieżne z symboliką wyznaczania okręgu. Multiplikacja magicznych sensów prowadzi do performatywności aktu leczenia.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Por. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, z. 1, Kraków 1934, s. 323–324.

Trzykrotnie powtórzone formuły – magia słowa

W kulturze ludowej słowa mają magiczną moc oddziaływania na rzeczywistość. Są połączone z obiektami, stąd wypowiedziane w odpowiedni sposób i/lub w określonym czasie i/lub miejscu mogą mieć realne skutki²⁸. Językowym sposobem leczenia było zamawianie, które polegało na wykonaniu pewnej ilości krótkich skondensowanych czynności, w głównej mierze symbolicznych gestów, oraz wypowiedzeniu odpowiedniej formuły ściśle dostosowanej do okoliczności. W tej wypowiedzi musiała być taka siła, która mogłaby skłonić nieziemskie moce do posłuchu i uległości, dlatego teksty zamówień były lapidarne, skondensowane, mocne, pełne wiary, układane ze znajomością takiego tworzywa, jakim jest słowo²⁹. Istotną rolę odgrywały wskazania ilościowe w odniesieniu do formulek słownych, które zazwyczaj były powtarzane trzykrotnie. Znachorka ludowa opowiedziała, jak wyleczyła przestraszonego chłopca:

Na progu wyjściowych drzwi [ustawia się pacjenta – M.W.], i to się nożem, bierze noża i tak: „Bede wycinała rogi, nogi, żeby sie strachy nie szerzyli, kości nie łamali, czerwone rozganiali, za Bożą pomocą, przykładowo Grzegorzowi spokój dali, jak to dziecko miało na imię, czy Waldek, czy tam jak, i tak trzy razy, *trzy razy, żeby na bory, lasy twardą dębine, na białą brzezine, twardą dębine, tam sobie hulajcie, Grzegorzowi spokój dajcie!*” To taka [śmiech]. I pani pomogło dziecku. Pómogła, przyjechali później już trzeci raz z dzieckiem, to i ten chłopok taki już wesoły, a tak na początku się bał [BP, Stary Majdan, 2011].

Akt leczenia jest działaniem złożonym. Zostaje tu wykorzystany mediacyjny element przestrzeni, jakim jest próg, stanowiący granicę między oswojoną i bezpieczną strefą domową a niebezpiecznym światem zewnętrznym, oraz nóż – atrybut, którego cechą jest ostrość. Jednak zasadniczą częścią aktu jest trzykrotnie powtarzane zaklęcie, odsyłające chorobę w miejsca odległe od człowieka. Według Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej formuła słowna stanowi tzw. pogańskie jądro, które z czasem może obrastać komponentami chrześcijańskimi³⁰. Trzykrotne powtarzanie formuł ma na celu wzmocnienie efektu prelokucyjnego, czyli realizację zasadniczej funkcji w leczeniu opartym na magii słowa. Takie powtarzanie to „oparcie skutecznego, sensownego działania na uznanym wzorcu, który jest

²⁸ Zob. F. Kotuła, *Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Podgórczan*, Lublin 1969; J.S. Bystron, *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa*, [w:] Idem, *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa 1980, s. 204–218; J. Adamowski, *Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury)*, „Język a Kultura”, t. 6, Wrocław 1991, s. 97–105; A. Engelking, *Kłątwa – rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000.

²⁹ F. Kotuła, op. cit., s. 83.

³⁰ Zob. S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2006, s. 119.

uobecniany przez naśladownictwo i reprodukcję³¹. Przywoływanie gestów, które zdarzyły się w przeszłości, ma na celu odnowienie dzieła kreacji i stworzenie nowego świata pozbawionego choroby. W tym celu wykorzystana jest sakralna funkcja trzykrotnego powtórzenia.

(Trzy po trzy) słomiane lalki i lniane kulki – leczenie płaczków i spalanie róży

Magiczne właściwości dziewiątki wynikają z mnożenia trójki, trzy po trzy stanowi zwiększenie, kumulację mocy: „Znaczenie dziewiątki polega przede wszystkim na trzykrotności liczby trzy. Tak więc to, co odnosi się do trójki, może być zintensyfikowane przez tę prostą multiplikację³². Dziewiątka jako iloczyn trójek staje się liczbą „doskonałości doskonałej”³³.

Uciążliwą przypadłością były płaczki, które polegały na długim i uporczywym płaczu dziecka o określonej porze dnia lub nocy. W celu pozbycia się tej dolegliwości podejmowano następujące działania:

I wtedy matka, ktoś z rodziny musiał zrobić takie z gałganków, bo kiedyś takie gałgankowo się robiło, dziewięć lalek, *po trzy te lalki związał do siebie, po trzy i potem razem je związał, czyli dziewięć było ich razem* i no ktoś musiał pójść z domu i rzucić te lalki na rozstajne drogi, rzucił te lalki. I dopóki nikt tych lalek nie podjął, to to dziecko jakby miało płaczki, a wierzono, że jak ktoś podejmie te lalki to wtedy płaczków nie będzie, płaczki, no zabierze te płaczki [EW, Wólka Kątna, 2010]³⁴.

W relacji pojawia się wyraźne odniesienie do trójki, lalczki, których jest dziewięć, zostają związane po trzy. Są one wynoszone na rozstajne drogi, czyli do mediacyjnej przestrzeni granicznej. Zabranie ich przez jakąkolwiek osobę powodowało wyleczenie. Lalki skonstruowane są w myśl zasad magii sympatycznej –

³¹ J. Bartmiński, op. cit., s. 199.

³² P. Kowalski, op. cit., s. 284.

³³ A. Kempniński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 256.

³⁴ W wariantach tekstu folkloru pojawiają się także inne liczby, na przykład sprowadzanie płaczek: „No. To płaczki, to nie był księżyc. Myśmy szli w pole, jeszcze z mężem, jak żył, to tego, to u Prażmy, ten Pieter co jeszcze żyje, to jak mógł płakać. No ta matka go uspokoić nie mogła. I do góry, na rękach i to co dzień takie. Nie wiem przez ile to tygodni. To mówiły, że to płaczki su. [Śmiech] A to mówiły, że tam siedem lalek ktoś robi i gdzieś tam za tego susnisiada, jak ma dziecko i tam położy, to późni to dziecko tak krzyczy, ale czy to prawda, to ja nie wiem. [Ale jak mówili, że siedem...] Siedem takich lalczków, jakiś nie wiem z czego, musi z gałganków, no i tam gdzieś posadzi pod strzech, ale tam nie musi gospodarz widzieć, przecież by mu może nie doł za tego. Ale czy to prawda ja wiem, czy to prawda. Ja nie widziałam tego, tylko z opowiedni słyszałam, że jak te lalki su, to dziecko będzie przez pare dni płakać, bez przerwy” [ZC, Bobowiska, 2010]. Siódemka nabiera znaczenia także ze względu na fakt, że stanowi sumę trójki i czwórki.

podobne czyni podobne³⁵ – choroba u dziecka obrazowana jest tu przez miniaturki człowieka – laleczki. Przeniesienie ich do przestrzeni liminalnej sprawa, że wraz z nimi znikają uciążliwe dolegliwości. Stają się zatem nośnikami choroby, w postaci tripletów, przywołują i intensyfikują magiczne moce trójki, która powoduje zmiany i otwarcie, dlatego choroba może „odejść”.

Ludwik Stomma stawia tezę, że trójka jest symbolem zmiany fragmentarycznej i częściowej, stąd jest wykorzystywana w leczeniu przypadłości, które dają się wyraźnie zlokalizować, tak jak ból zębów³⁶ leczony za pomocą magicznej czynności zwanej spalaniem róży, wykorzystując jednak iloczyn liczby trzy:

Tak spalanie róży, to było leczenie znane w naszej okolicy. Na pewno *te dziewięć gałek trzeba było spalić*, przykryć czerwoną chustką, przed wschodem słońca, to się koniecznie robiło i to też najstarsza osoba, ta co się pierwsza urodziła, nie najstarsza tylko pierwsza, bo dziadek mógł być najstarszy, ale nie był najstarszy w swojej. I to się mówiło tak: „Rózo, różyczko, zanim zajdzie słońce, zgiń przepadnij za góry za lasy!”. I tak kilka, trzy razy się chyba powtarzało [EW, Wólka Kątna, 2010].

Każdy z elementów wykorzystanych w opisywanych wyżej działaniach należy odczytać w kontekście sytuacji i ludowego światopoglądu. Wiejską znachorkę i jej pacjenta łączy wspólna wiedza o świecie i przekonanie, że taki sposób leczenia jest skuteczny. Czas ludowy, podobnie jak przestrzeń, dzieli się na odcinki odmiennie waloryzowane także w cyklu dobowym. Przed wschodem słońca to czas przynależny jednocześnie do dnia i nocy³⁷. Właśnie w takim mediacyjnym momencie działają magiczne zaklęcia. Zasadniczą częścią aktu leczenia jest trzykrotnie powtarzana formuła słowna, która opiera się na wyżej omówionej magii słowa. W relacji o spalaniu róży pojawia się dziewięć gałek. Dziewiątka stanowi potrojenie trójki, jest to więc liczba, w której magiczne moce mediowania oraz uruchamiania zmian zostają wzmocnione, aby w taki sposób wpłynąć na wyroki *sacrum* i przywrócić chorej osobie zdrowie.

12 (trzy po cztery) lnianych lebków – spalanie róży w innym wariacie

Cechą folkloru jest wariantywność. Przytoczona wyżej opowieść o spalaniu róży funkcjonuje także w innej wersji:

Abo kiedyś, słyszy pani, jak zęby bolały, człowiek na dziąśle spuchł, bakteria się zrobiła. [...] Bierze się taku czerwunu chusteczke, czy jakaś ścierka czerwuna, żeby była jak to kiedyś pani. *Z tego lnu robiło sie dwanaście takich lebków*. I to sie kładło na policzku tą szmatkę i te

³⁵ Zob. J.G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965, s. 37.

³⁶ L. Stomma, op. cit., s. 176.

³⁷ Zob. A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994, s. 69.

gałeczki sie kładło pojedynczo, podpalało sie, pani. Jeśli to było potrzebne, to leciało w górę, a jak nie potrzebne, to spadały i nie spaliły sie. To mnie to Żłotowo spalała, pani, jak renku odjął! [ZC, Bobowiska, 2010]

Pojawia się więc nie dziewięć, a dwanaście lnianych gałek. Dwunastka ma rozbudowaną symbolikę, która wynika z faktu, że jest iloczynem trójki – symbolu nieba i czwórki – symbolu ziemi, stąd liczba ta jest uznawana za pełną, doskonałą, stanowiącą idealną jedność³⁸.

300 (3x100) razy święcona kość

W relacjach pojawiły się także informacje o większych liczbach:

To mówili takie to chodziła taka jedna pani, ona miała taką kość, to mówiła, że ona *trzysta razy święcona*, *trzysta razy ta kość była święcona*, to już taka była wyczołgana od tych rąk, i una tą kością przeżegnała, to przestał boleć, to jakoś ta choroba, czy brzuch czy coś. [...] Słysnęła na Granicach, to to wszędzie była taka głośna, co to po Stachowu trza jechać, bo una jak zażegna, to puści. Śmieje się sam dzisiaj z tego bo i u nas jeździły, po tu Stachowu, to jak już była starszo, to trza ju było przywiźć, bo una była starszu, jak una przeszła przez próg to pierwsze, to tak religijne, pochwalony i od razu wiedziała, że ji się tu odpowi wszystko, wyjęła tu kość, powiedziała, że *„una jest trzysta razy święcuna*. Ile to pokoleń jiu święciło, ale już taka była błyszcząca jak ta rączka, każdy chciał tu kość pomacać, ciekawy był ciekawy, czy to coś dzieje się w palcach, sama byś była ciekawa, daj no pani, to pomacam te kość, co „una znaczy [KB, Zabłocie, 2011].

Sto w myśleniu zależnym od systemu dziesiętkowego jest kwintesencją zamkniętej wielości w obrębie większej całości. W literaturze chrześcijańskiej niejednokrotnie spotykamy setkę jako symbol niebiańskiej szczęśliwości; podobne znaczenie ma liczba tysiąc³⁹. W polskiej kulturze powszechne jest kojarzenie setki z długim życiem, gdyż życzenia „sto lat!” są częścią polskiej kultury biesiadowania, stąd liczba ta ma pozytywne konotacje. W relacji o święconej kości setka zostaje potrojona, a dzięki połączeniu z liczbą świętą, mediacyjną, inicjującą zmiany jej magiczna moc przynoszenia szczęścia zostaje zintensyfikowana. Wszystkie te skumulowane elementy sprawiają, że liczba trzysta pełni funkcje magiczne, dlatego jest wykorzystana w medycynie ludowej. Trzysta razy święcona kość zostaje wykorzystana do czynienia znaku krzyża, który jest integralnym składnikiem aktu leczenia. Jednakże już samo dotknięcie kości, w przekonaniu informatorów, może powodować niezwykle skutki.

³⁸ Zob. D. Forstner, op. cit., s. 51.

³⁹ M. Oesterreicher-Mollwo, op. cit., s. 151.

Podsumowanie

Trójka jest liczbą najczęściej wykorzystywaną w medycynie ludowej. W przedstawionych powyżej zabiegach występuje ona samodzielnie lub w postaci krotności, czyli liczb dziewięć (3x3), dwanaście (3x4) i trzysta (3x100).

Jak wynika z przedstawionych analiz, liczba trzy w medycynie ludowej spełnia następujące funkcje magiczne:

- intensyfikującą (w odniesieniu do słów, gestów, zachowań i atrybutów);
- apotropeiczną;
- mediacyjną;
- inicjującą zmiany;
- sakralizującą;
- reaktualizującą czas mitycznego początku.

W poszczególnych aktach leczenia funkcje te występują samodzielnie lub kumulują się. Najczęściej jednak realizowane są symultanicznie, służąc nadrzędnemu celowi medycyny – przywróceniu zdrowia.

Informatorzy:

Elżbieta Wójtowicz [EW] – ur. 1949 r. w Wólce Kątnej, gmina Markuszów, powiat puławski.

Janina Woch [JW] – ur. 1925 r. w Abramowie, gmina Abramów, powiat lubartowski, zam. od 1943 r. w Wólce Kątnej (gmina Markuszów, powiat puławski).

Eugenia Wójtowicz [EugW] – ur. w 1928 r. w Abramowie, zam. od 1948 r. w Wólce Kątnej.

Stefan Smolak [SS] – ur. w 1927 r. w Wólce Kątnej, gmina Markuszów, powiat puławski.

Zofia Chołaj [ZC] – ur. 1924 r. w Bobowiskach, gmina Markuszów, powiat puławski.

Bronisława Polak [BP] – ur. 1935 r. w Konstantynówce, zam. Stary Majdan, gmina Wojsławice, powiat chełmski.

Kazimierz Błaszczak [KB] – ur. 1931 r. w Zabłociu, gmina Markuszów, powiat puławski.

Summary

Magical Meanings and Functions of the Number Three in Folk Medicine

The aim of this article is to discuss magical functions of the number three in folk medicine. The analysis is devoted to the stories from field studies. In the initial part the author explains magical aspects of folk medicine and the symbolism of numbers, which in the oldest cultures were used not only to count and run inventory, but also bore symbolic meanings.

The author argues that the number three and its multiples are the most frequently used numbers in folk medicine. In case of a disease approaching the village three crosses were being erected, which was a prevention with magical and religious basis. It was believed that diseases were caused by the evil eye, the cast of charm. To undo a curse a complex procedure was used, which included spitting three times. In folk medicine herbs were used, but the rational approach in treatment was combined with magic. An integral part of the act of treatment was the repetition of a verbal formula (three times) because words were believed to have magical power. The numbers nine, twelve and three hundred, all multiples of the number three, were also used in specific treatments, e.g. the one called burn-roses.

Analysis and interpretation of these relationships in the context of the traditional worldview allow to arrive at a set of magical functions of the number three in folk medicine, such as apotropaic function, stepping, mediating, initiating change, sacralizing, updating mythical time. However, although all these functions usually occur together, the main objective of treatment was always recovery.

Mgr Agnieszka Potyrańska

UMSC Lublin

Три встречи с чертом в поэзии Зинаиды Гиппиус

Русская поэзия и проза рубежа XIX–XX вв. пропитана образами «ужасного мира», в ней господствуют убеждение в безнадежности всяких деяний и пророчество об окончательной гибели проникнутой злом цивилизации¹. Возможно, с этим связан факт, что многие поэты и писатели интересуются алхимией, оккультизмом, посещают спиритические кружки и пр.² Чтобы раскрыть тайну жизни, они обращаются к мифологии и демонологии. Одним из показательных репрезентантов «дияволистов» (по определению Ааге Ханзена-Леве³) является Зинаида Гиппиус. Это представитель того декадентства, которое, по словам Николая Оцупа, «перешло все пределы морали, вкуса и здравого смысла»⁴. Приведенные точки зрения послужили толчком к рассмотрению в демонологической перспективе поэтического творчества Гиппиус. Наша задача – выявить особенности гиппиусовского мышления о проблеме зла и присутствии дьявола в жизни человека, а также ответить на вопрос: насколько черт в ее произведениях является бытийной реальностью, а насколько всего лишь плодом больного воображения лирического героя. Любопытно в этом отношении исследование Дмитрия Мережковского (в частной жизни мужа поэтессы) *Гоголь и черт*, в котором утверждается, что автор *Мертвых душ* воспринимает черта и как мистическую сущность, и как реальное существо⁵. Думается, что это возможный источник идеи двойственности черта в творчестве «декадентской Мадонны». Ради раскрытия природы

¹ J. Kapuścik, *Motywy apokaliptyczne w rosyjskim odrodzeniu religijnym początku XX wieku. Wprowadzenie do dyskusji*, [в:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku* pod red. Ireny Fijałkowskiej-Janiak, Gdańsk 1998, с. 8.

² Подробно об этом см. T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992, с. 9–30.

³ «Дияволистами» Ханзен-Леве считает В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, З. Гиппиус.

⁴ Ю. Безелянский, *99 имен Серебряного века*, Москва 2008, с. 15.

⁵ См. Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, Москва 2010.

зла в творчестве Зинаиды Гиппиус, мы подвергнем анализу 3 стихотворения поэтессы: *В черту* (1905), *Час победы* (1918) и *Равнодушие* (1938). Эти произведения выстраивают своеобразную «контекстуальную цепочку», развивая лирическую антропологическую тему, выражающую отношение «человеческий субъект – черт». Причем, как укажем далее, в анализированных произведениях Гиппиус черт приобретает черты Аримана⁶.

В исследовательских работах не раз упоминалось об очаровании Гиппиус Сатаной⁷, но в аспекте интересующей нас проблематики ее стихотворения подробно не анализировались, что и создает обоснование для предпринятого исследования. Тем более, что мотив присутствия черта в жизни человека повторяется и в произведениях поэта других лет (напр. *Мертвая заря* (1901), *Она* (1905), *Дьяволенок* (1906), *У порога* (1913), *Последние сны* (1912)). Учтем, однако, что речь идет не о простом повторении, а о той семантической редунданции, сущность которой определил Жильбер Дюран: повторение не имеет здесь тавтологического характера, оно является совершенствующим благодаря нагромождению приближений. Его можно сравнить со спиралью или, скорее, с соленоидом, в котором с каждым повторением все больше и больше приближаемся к цели⁸. Другими словами: повторяемость мотива черта в качестве константы разных стихотворений поэта способствует выявлению его скрытого, тайного смысла.

Первое из названных стихотворений написано в 1905 году, последнее в 1938, так что на протяжении 33 лет, которые прошли с момента первой встречи лирического героя с чертом заметна эволюция отношений между ними, осмысление которой является целью статьи. Трехкратное искушение чертом напоминает искушение Христа Сатаной в пустыне, что лишний раз указывает на связь стихотворений Гиппиус с культурной традицией. В этом контексте существенной оказывается символика числа три. Как пишет Джек Тресиддер, три – это «синтез, обновление, решение, созидание, творческий потенциал, многосторонность, всеведение, рождение и рост – одно из самых положительных чисел-эмблем не только в символике, но и в религиозной мысли, мифологии,

⁶ Согласно Иванову, существуют два «богоборствующие в мире начала»: Люцифер и Ариман, которые расцениваются как два облика единого Сатаны. Имя Аримана приписано «манихействующими сектами». (Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений в 4 томах*, том 4, Брюссель 1987, с. 445–453.)

⁷ Интересующие нас стихотворения упоминаются в работе Нартыева и Маньковской. См.: Н. Н. Нартыев, *Поэзия З. Гиппиус: проблематика, мотивы, образы*, Волгоград 1999, с. 69–73, М. Mańkowska, *Miedzy lucyferyczną ekstazą a boską pokorą. Zinaidy Gippius portret dekadentcki*, Wrocław 2006, с. 179–182.

⁸ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, с. 26; [перевод на русский язык мой – А. П.].

легендах и сказках»⁹. Несмотря на то, что на первый взгляд эти значения не находят отражения в анализируемых стихотворениях, то, как увидим далее, три встречи с чертом приводят к положительному изменению экзистенциальной ситуации человека. Подобно тому, как в случае искушения Сына Божьего, Сатана потерпел поражение, так и черт из стихотворений Гиппиус, не достигнув своей цели, в конечном счете не овладел душой лирического героя.

Перейдем сейчас к анализу образа черта и отношений лирического героя с этим демоническим существом в стихотворении 1905 года – *В черту*. Здесь протагонист встречается с чертом п е р в ы й раз. Особенного внимания и истолкования заслуживает само заглавие стихотворения. На наш взгляд, оно содержит два смысла. Первый смысл: «вытянуть в прямую линию, провести черту»¹⁰, отсылает к фигуре прямой, свободной линии, которая противопоставляется замкнутости кольца. Это значение подтверждается и контекстуально, привлечением других стихотворений поэта, что мы сделаем дальше. Второе значение заглавия образует подтекст стихотворения, его можно считать трансформацией, преобразованием известного русского фразеологизма «к черту», выражающего нечто внешнее, жест отталкивания¹¹. Напротив, «в черту» может ассоциироваться с жестом соединения, «вовлечения во что-то». Это же выявляет глубокую связь с русским народным верованием и – по принципу противоположения – с русской православной мистикой. В статье *Лик и личины России*, противопоставляя западную и восточную мистику, Вячеслав Иванов пишет, что в православии не Христос входит в человека, но человек вовлекается в Его свет, во «Христа облачается»¹². Аналогично, как укажем далее, также у Гиппиус человек вовлекается в черта, облачается в него, т. е. во зло, в грех.

Протагонист стихотворения *В черту* словно сообщает читателю, что к нему явился незнакомец, который пытается убедить его, что они не знают друг друга:

Он пришел ко мне, – а кто, не знаю,
[...]
Он сказал, что я его не знаю,
Но плащом закрыл себе лицо¹³. (164)

⁹ Дж. Тресиддер, *Словарь символов*, перевод с англ. С. Палько, Москва 1999, с. 168.

¹⁰ *Большой толковый словарь русского языка*, ред. Кузнецов С. А., Санкт-Петербург 2003, с. 1475.

¹¹ В. Даль, *Толковый словарь живого Великарусского языка*, <http://slovardalya.ru/> (05.02.2012).

¹² Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 464.

¹³ В дальнейшем цитаты из стихотворений Гиппиус приводятся по изданию: З. Гиппиус, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 1999, с указанием номера страницы в тексте.

Любопытно, что пришелец прячет свое лицо, и тем самым, можно полагать, — скрывает свою личность. Как пишет Ян Чеснов, «самая таинственная и самая загадочная часть нашего тела — лицо. Сейчас мы воспринимаем лицо человека как эквивалент его внутренней духовной сущности»¹⁴. В связи с этим отметим, что отсутствие лица наделено демонологическим значением, отсылая к Ариману, ибо, как указывает В. Иванов, Ариман радуется, когда «стирают лицо человека»¹⁵. Добавим, что победить Аримана можно только «Богочеловеческим Ликом»¹⁶. Проблема значимости человеческого лица и его отсутствия в творчестве Гиппиус очень важна¹⁷. Она затрагивается, например, в стихотворении *Мудрость*¹⁸, где неимение лица непосредственно указывает на связь с силами Тьмы.

Стоит обратить внимание также на то, что в стихотворении 1905 года черт одет в плащ¹⁹; это придает ему элегантности и ассоциируется с романтическим героем. Далее, с помощью плаща черт словно хочет создать барьер между собой и человеком. Как известно, одежда является знаком принадлежности к данной культуре. Она осмысливается как противоположная нагоде, свойственной райскому состоянию²⁰ и связывает человека с земным существованием. В данном случае, посредством плаща черт хочет скрыть свою

¹⁴ Я.В. Чеснов, *Телесность человека: философско-антропологическое понимание*, Москва 2007, с. 50.

¹⁵ Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 447.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ср. стихотворение *Большевицкий сон* (1919), напечатанное в эмиграционном журнале «Современные записки».

¹⁸ Анализ этого стихотворения был посвящен мой доклад *Демонологические мотивы в стихотворении Зинаиды Гиппиус «Мудрость»*, прочитанный на Конференции Молодых Ученых „Przestrzeń Kulturowa Słowian Wschodnich” в Католическом люблинском университете в мае 2011г.

¹⁹ В русской литературе представители темных сил довольно часто появляются в одежде. Приведем цитату из стихотворения Сологуба *Сатана вошел во фраке...* (1926):

Сатана вошел во фраке,
В лакированных туфлях,
С золотым сияньем в лаке
От широких пряжек-блях.

(Ф. Сологуб, *Полное собрание стихотворений*, Санкт-Петербург 2002, с. 517).

Сатана в одежде появляется также в стихотворении Валерия Брюсова *Демоны пыли* (1833), а также в *Поэме без героя* Анны Ахматовой:

Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен!

(А. Ахматова, *Четки, Anno Domini, Поэма без героя*, Москва 2005, с. 259).

²⁰ В таком значении нагота выступает в творчестве Сологуба. См., например, стихотворение *Я был один в моем раю...*

сверхъестественную природу и казаться таинственным существом. И все же его идентификации способствует имя-эвфемизм «Темный», соединяющее его со сферой демонологии и отсылающее к чернокрылому, злобному Ариману, который есть «призрак Зла во всей черноте его бесстыдно зияющей опустошенности» и конечное ничтожество²¹. Кроме того, о том, что здесь мы имеем дело с чертом свидетельствует один из его атрибутов – смех, а также явно обозначенная его связь с пустотой (в четвертой строке стихотворения).

Семантика глаголов, которыми лирический герой выражает просьбу, направленную к черту (глагол «помедлить» употребляется 2 раза, а также глагол «подождать»), подчеркивает силу и активность представителя сил Тьмы. Быстрота его движений напоминает сологубовскую Недотыкомку, намекая на демоническую природу пришельца.

Я просил его, чтоб он помедлил,
Отошел, не трогал, подождал.
Если можно, чтоб еще помедлил. (164)

Знаменательно, что действия гостя, выражаются также глаголом «очертить» содержащим корень *-*черт*-, имеющим значение «создать круг черта, дьявола»:

Очертил вокруг меня кольцо. (164)

По мнению Токарева, круг «ограничивает внутреннее конечное пространство, но круговое движение, образующее это пространство, потенциально бесконечно»²². Как указывает Мария Цимборска-Лебода²³, мотив круга в поэтике символизма имеет амбивалентное значение, однако в данном случае он лишен положительного смысла. Он символизирует замкнутость человека в кругу зла и его постоянное присутствие. Отрицательным значением круг наделен в романе Федора Сологуба *Мелкий бес* (а точнее – круговая пляска главного героя, Передонова²⁴), а также во многих стихотворениях поэта. Возвращаясь к стихотворению Гиппиус, поставим вопрос: что же, на самом деле, обозначает кольцо? О каком кольце идет речь? Обобщая, оно символизирует

²¹ Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 446.

²² *Мифы народов мира*, энциклопедия под редакцией С. А. Токарева, т. 2, Москва 1992, с. 18.

²³ M. Cymborska-Leboda, *Dramaturg jako lekarz transcendentalny. O pojęciu szaleństwa w dramaturgii modernistów rosyjskich* («Мелкий бес» Fiodora Sologuba), [w:] *Studia Rossica XIV. Dawni i Nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 2004, с. 99.

²⁴ Этот мотив встречается также в рассказе Оскара Уайльда *Рыбак и его душа*, в момент продажи души дьяволу: «Они оба (рыбак и ведьма – А. П.) кружились вихрем» (<http://lib.ru/WILDE/rybak.txt>, 25.01.2012), что подчеркивает связь круга (и пляски, подобно творчеству Сологуба) с нечистой силой.

человеческое пленение грехом и соблазн греха, а также бессилие человека выйти из круга грехопадения, невозможность разорвать кольцо.

„Твой же грех обвился, – что могу я?
Твой же грех обвил тебя кольцом”. (164)

Символика кольца в разных контекстных употреблениях не раз появляется в текстах русских символистов. Так, например, у Вячеслава Иванова, в связи с его антропологической рефлексией, появляется словоупотребление «кольцо обособленного сознания»²⁵, выражающее идею замкнутости и эгоизма человеческого «я». По мнению поэта, это кольцо «не может быть разомкнуто иначе, как действием нашей сверхличной воли»²⁶. Из сказанного явствует, что человеку нужна трансцендентальная помощь, без которой он не сможет выйти из порочного круга.

Отметим, что стихотворение Гиппиус, как это встречаем и у других русских символистов, построено в форме диалога. Парадоксально, прежде чем уйти, черт подсказывает человеку, каким способом он может освободиться из плена. Разорвать кольцо – для человека обозначает вытянуть его в черту (в первом, вышеотмеченном значении слова), т. е. сделать из своей судьбы прямую линию, сделать судьбу путем.

Уходя, сказал еще: „Ты жалок!”
Уходя, сникая в пустоту.
„Разорви кольцо, не будь так жалок!
Разорви и вытяни в черту”. (164)

Знаменательно, что своим восклицанием: *Ты жалок!* черт определяет экзистенциальную ситуацию человека, считая ее ничтожной, незначительной, неказистой из-за его бессилия. Бессилие возникает из невозможности победить грех, так как человек не в состоянии сам вырваться из его клещей. Тем самым предполагается, что раз существует дьявол и грех, значит – есть и Бог, и это Он может спасти и помочь человеку разорвать круг.

В контексте вышесказанного стоит сосредоточиться на лексеме «грех», которая выражает суть жалкого существования человека. К теме человеческой греховности Зинаида Гиппиус в своем творчестве обращается довольно часто. Самым показательным примером этого является стихотворение *Что есть грех?*. Оно построено на оксюморонах и антитезах, что подчеркивает неопределенность греха и широкий спектр возможных человеческих провинений:

²⁵ В. Иванов, *Собрание сочинений в 4 томах*, том 3, Брюссель 1979, с. 304.

²⁶ Там же.

Грех – маломыслие и малодержанье,
Самонелюбие – самовлюбленность,
И равнодушное саморасеянье,
И успокоенная упоенность.

Грех – легкочувствие и легкодумие,
Полупроказливость – полуволение.
Благоразумное полубезумие,
Полувнимание – полужабвение.

Грех – жить без дерзости и без мечтания,
Не признаваемым – и не гонимым.
Не знать ни ужаса, ни упования
И быть приемлемым, но не любимым.

К стыду и гордости – равнопрезрение...
Всему покорственный привет без битвы...
Тяжеле всех грехов – Богоубиение,
Жизнь без проклятия – и без молитвы. (124–125)

Из приведенного стихотворения явствует, что грех в жизни человека связан с его малостью, с эгоизмом, который на самом деле является «самонелюбием», с тем, что не истинное (полу-) т.е. ложное; грех это также презрение гордости и стыда. Любопытно, что Гиппиус отмечает связь греха со всем, что среднее и пассивное, с легкостью («легкочувствие», «легкодумие»), свойственной черту, который «перелетает благодаря этой своей окрыляющей легкости через «все черты и все пределы»»²⁷. Но самым тяжелым грехом считается Богоубиение, жизнь без молитвы и без Бога, что ассоциируется с ницшеанской формулой «Бог умер». Подытоживая, грех – это все то, что воплощает собою мелкий бес – черт, карамазовский бес²⁸ «пошлости и плоскости»²⁹.

²⁷ Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/01.html> (02.02.2012).

²⁸ Образ гиппиусовского черта, «плоского и серединного», в определенной мере напоминает черта в *Братьях Карамазовых*: «Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых [...]. Белье, длинный галстук в виде шарфа, все было так, как и у всех шикарных джентльменов, но белье, если взглянуть ближе, было грязновато, а широкий шарф очень потерт. Клетчатые панталоны гостя сидели превосходно, но были опять-таки слишком светлы и как-то слишком узки, как теперь уже перестали носить, равно как и мягкая белая пуховая шляпа, которую уже слишком не по сезону притащил с собою гость. Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение. Часов на нем не было, но был черепаховый лорнет на черной ленте. На среднем пальце правой руки красовался массивный золотой перстень с недорогим опалом.» (Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах, Том пятнадцатый. Братья Карамазовы. Книги XI–XII, Эпизод*, Ленинград 1976, с. 70–71).

²⁹ Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 455.

В цитированном выше стихотворении грехом является некое состояние «середины» существования: ни зло, ни добро, ни стремление к Богу, ни поклонение дьяволу. Такое понимание середины, соотнесенное с «чертовскими» стихотворениями поэтессы, ассоциируется с пониманием гоголевского черта, который в интерпретации Мережковского есть «отрицание всякого конца и начала, [...] начатое и неоконченное, которое выдает себя за безначальное и бесконечное; *черт – нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин*»³⁰. В сущности, мы находим здесь параллель тому, о чем пишет Гиппиус в стихотворении *Между* (1905):

А я качаюсь в воздушной сетке,
Земле и небу равно далек.

Внизу – страданье,верху – забавы.
И боль, и радость – мне тяжелы.
[...]
Внизу мне горько,верху – обидно...
И вот я в сетке – ни там, ни тут. (152)

Особого внимания заслуживают здесь лексемы «качели» и «сетка», отсылающие к пространству дьявола³¹ и выражающие существование в его плену, а также силу его соблазна.

В заключении стихотворения *В черту* читаем:

Он ушел, но он опять вернется.
Он ушел – и не открыл лица.
Что мне делать, если он вернется?
Не могу я разорвать кольца. (164)

В этих словах содержится, с одной стороны, идея непознаваемости черта, с другой – констатация бессилия человека, который не в силах разорвать кольцо.

Проблема вовлеченности человека в кольцо зла появляется и в стихотворении *Дьяволенок* (1906), однако, образ дьявола здесь совершенно другой: он словно одомашненное животное. В концовке произведения зашифровано значение, отсылающее ко второму, вышеуказанному смыслу заглавия стихотворения *В черту*:

³⁰ Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/01.html> (02.02.2012).

³¹ Мотив качелей, отсылающий к шопенгауэровскому учению и его работе *Жизнь между страданием и скукой*, находим в стихотворении Федора Сологуба *Чертовы качели* (1907), в котором читаем:

– Попался на качели,
Качайся, черт с тобой. –

Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. 9, Санкт-Петербург 1911, с. 17.

И даже как-то с дьяволенком
Совсем сжился я наконец. (178)
И оба стали мы – единый.
Уж я не с ним – я в нем, я в нем! (179)

Как мы знаем, проблема дьявольского начала в человеке, затронутая в вышеприведенном стихотворении, появляется уже в Священном Писании, где, в частности, отмечается: «помышление сердца человеческого – зло от юности его»³². В наше время, подобную мысль мы встречаем у Стефана Цвейга: «Дьявольское начало есть в каждом человеке; это беспокойство, побуждающее нас вырваться за пределы своего «я», стремиться к бесконечному... словно сама природа почерпнула из недр древнего хаоса неистребимый ген непокоя и заразила им нашу душу»³³. Эта тема стала весьма популярной в творчестве русских символистов. Они полагали, что дьявольское начало, генетически заложенное в сущности мира, проявляется и в самом человеке³⁴. Показательным примером присутствия зла в человеке является странное существо, созданное из пыли, которое Федор Сологуб описывает в стихотворении *Недотыкомка*, а также в романе *Мелкий бес*. Недотыкомка преследует человека, она всегда рядом с ним³⁵, но видит ее лишь герой. Этот концепт находит себе параллель и в творчестве Валерия Брюсова. Похожие существа, вроде Недотыкомки и гиппиусовского дьяволенка, хотя и не обитающие внутри человека, но находящиеся всегда рядом с ним, автор *Огненного ангела* изображает в стихотворении *Чудовища* (1903):

Во всех углах жилья. в проходах, за дверьми
Стоят чудовища, незримые людьми³⁶.

Обратимся теперь к анализу стихотворения Гиппиус *Час победы*, в котором обнаруживаем тот же мотив встречи (второй) с чертом. Уже первые строки зарисовывают ситуацию, похожую на ту, которую мы знаем из стихотворения 1905 года: к лирическому герою приходит тот же незнакомец в плаще:

³² Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, Москва 1997, с. 15.

³³ Ю. Масима, *Исповедь маски*, Санкт-Петербург 2002, с. 29.

³⁴ A. Gozdek, *Topika mityczna: figury miejsca w twórczości Fiodora Sologuba*, Lublin 2006, с. 103.

³⁵ Постоянное присутствие кого-то другого ассоциируется с героем романа *Двойник* Федора Достоевского – Голядкиным и его двойником. О мотиве двойника в русской литературе см. Vida Gudoniene, *Мотив двойника-чорта в русской литературе и его трансформация в «Черном человеке» С. Есенина*, [в:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W. Kowalczyka i A. Orłowskiej, Lublin 2004, с. 201–208.

³⁶ В. Брюсов, *Голос часов. Стихотворения 1892–1923гг.*, редактор-составитель И. А. Курамжина, Москва 1997, с. 172.

Он опять пришел – глядит презрительно
(Кто – не знаю, просто Он, в плаще) (233)

Любопытно, однако, что здесь он лишен прежней уверенности, черт устал от своего «жалкого» дела, он хочет довести его до конца, предчувствуя свой предел:

Это утомительно,
Надо кончить – силою вещей.

Я устал следить за жалкой битвою,
А мои минуты на счету. (233)

И тем не менее, он наделен сознанием, что цепи кольца, которыми скована жертва, еще не разорваны, а призвание человека – вытянуть свою жизнь в черту – не выполнено.

Целы, не разорваны круги твои,
Ни один не вытянут в черту. (233)

Знаменательно, что если в первом стихотворении речь шла об одном кольце (*Очертил вокруг меня кольцо и Не могу я разорвать кольца*), то во втором, написанном 13 лет спустя, экзистенциальную ситуацию человека выражает наличие нескольких колец (*Целы, не разорваны круги твои*). Напрашивается вывод, что грешность человека возросла, его вины с течением времени накопились, замыкая его в порочный круг. Любопытны слова черта:

Иль душа доселе не отгрезила?
Я мечтаний долгих не люблю. (233)

Черт словно недоволен тем, что человек предается мечтаниям вместо того, чтобы придумать способ своего освобождения; и чтобы его наказать за это, он приступает к укреплению кольца:

Снял перчатки он с улыбкой гадкою
И схватился за концы кольца... (233)

Но это вызывает ответную реакцию человека: он бунтуется и, защищая себя, бьет черта:

Но его же черною перчаткою
Я в лицо ударил пришлеца. (233)

Обращает на себя внимание то, что в этом стихотворении появляется еще один атрибут одежды черта: кроме плаща, лирический герой замечает перчатку. Этот элемент выражен вполне ощутимо, хотя и нуждается в дешифровке.

Как известно, перчатка является символом тайны, атрибутом таинственных существ, скрывающих свою сущность, какими являются ведьмы, чародеи, злодеи³⁷. Знаменательно, что перчатка здесь черного цвета. Черный цвет же, согласно культурной традиции, наделяется отрицательными значениями. Он символизирует «ночь, смерть, разложение, грех, зло и деструктивные силы [...]». Он выражает отрицание и отчаяние, обозначает негативное начало. Символ потусторонности, inferнальности»³⁸. Учитывая вышесказанное, можно заключить, что герой стихотворения, поднимая перчатку, отрекается от зла, которое в нем находится; он бросает вызов черту в желании освободиться от него. Он осознанно говорит о своем кольце-грехе, уже зная, как выбраться из плена и что привело его к заключению. Он отчетливо выражает свое несогласие, не разрешая черту закрепить его кольцо:

Нет! Лишь кровью может быть запаяно
И распаяно мое кольцо! (233)

Мотив крови, отмечаемый в стихотворении, отсылает нас к его осмыслению в культурной традиции, в частности, он указывает на возможность заключения договора с Сатаной³⁹, что подразумевает отдачу души его власти⁴⁰. Но в данном случае выявляется и положительное значение крови: она имеет мощь разорвать круг. Такое значение обнаруживается и в стихотворении *Грех* (1938):

Но грех прощения не знает,
Он для себя – себя хранит,
Своею кровью кровь смывает,
Себя вовеки не прощает. (281)

В семантическом плане стихотворение *Час победы* дополняет, нюансирует и обогащает значения уже известных нам мотивов. Так, например, тот же плащ, выступающий в функции скрывания лица в стихотворении 1905 года, в данном стихотворении, *отвеянный нечаянно*, обнажает мертвое лицо Темного пришельца. Т.е. плащ скрывает/обнажает, что у черта лица нет.

Плащ упал, отвеянный нечаянно,
Обнажая мертвое лицо. (233)

³⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, с. 354.

³⁸ Е.Я. Шейнина, *Энциклопедия символов*, Москва 2001, с. 367–368.

³⁹ А.Е. Махов, *Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья и возрождения*, Москва 2007, с. 108.

⁴⁰ О грехе, «жилем» которого является кровь, а следовательно, о концепции дьявольского начала в человеке, пишет Гиппиус в стихотворении *Родное* (1920).

Это означает, что черт не есть личность. Понятие личности отсылает к Личности абсолютной – к Богу⁴¹. Человек же, как эмпирическая личность, на самом деле является ею лишь в акте сопротивления и бунта, т.е. проявления своего личностного начала. Любопытно, что в стихотворении Гиппиус оно связано со взглядом человека, погруженном, словно в зеркало, в глаза демонического компаньона.

Я взглянул в глаза его знакомые,
Я взглянул... (233)

В приведенном высказывании существенно многоточие, завершающее мысль протагониста. По мнению Дмитрия Мирского, «[...] умолчание поэта так же важно, как его слова: то, что осталось недосказанным, – так важно, как и сказанное»⁴². В связи с этим, нельзя ли сказать, что в глазах демонического существа человек прозревает свое собственное отражение? Как говорит Дмитрий Мережковский «лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, реальное «человеческое, слишком человеческое» лицо, лицо толпы, лицо, «как у всех», почти наше собственное лицо»⁴³. Это отражение принимает облик среднечеловеческого, пошлого. И все же лирический субъект стихотворения *Час победы* в конечном итоге отталкивает от себя дьявола и прогоняет его туда, где его место – в пустоту небытия. Эту победу личности над дьявольским началом выражает концовка стихотворения:

В этот час победное кольцо мое
В огненную выгнулось черту. (233)

Обращает на себя внимание, что в данном случае речь идет об огненной черте, которая отсылает нас к культурной символике огненного начала⁴⁴. По-

⁴¹ По мнению Льва Карсавина, лик связывает человека с Богом, причем следует подчеркнуть, что философ различает концепты: „вид”, „лицо”, „образ”, „лик” и „личина”. Философские взгляды Карсавина были предметом рассуждения М. Цимборской-Лебоды в докладе *К учению о личности. Об одной эмиграционной статье Льва Карсавина (в контекстуальном освещении)*, прочитанном на Международной научной конференции „Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty. Recepcja. Estetyka” в Католическом люблинском университете в октябре 2011 года.

⁴² Д. С. Мирский, *Сологуб* [в:] Д. С. Мирский, *История русской литературы с древнейших времен до 1925 года*, перевод с англ. Р. Зерновой, London 1992, с. 684.

⁴³ Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, <http://www.vchi.net/merezhkovsky/gogol/01.html> (02.02.2012).

⁴⁴ Об очищающей силе огня в творчестве Сологуба см. М. Cymborska-Leboda, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symboli- stów rosyjskich*, Lublin 1997, с. 150.

скольку «огонь есть метафора для описания самого Бога»⁴⁵, постольку становится очевидным, что отрекаясь от греха, субъект выступает на огненный путь добра. Особое значение в связи с этим приобретает оппозиция: холод – жар. Холод выражается в словах, относящихся к дьявольскому кольцу: черт хочет «очугунить» и «ожелезить» его. Как известно, металлы (здесь: чугун и железо) ассоциируются с холодом, а железо является демоническим, нечистым металлом, сатанинским орудием смерти⁴⁶. В качестве подтверждения и комментария к сказанному, уместно привести высказывание Александра Потебни: «слова лед, мороз, холод – своеобразные „артикли“ свертотрицательной оценки, генетически восходящие к символу холод – печаль, забота, жестокость»⁴⁷. В противовес холоду, огонь символизирует любовь и теплоту домашнего очага. Учитывая вышесказанное, плодотворно указать на факт, что эта оппозиция еще больше подчеркивает противопоставление зла (у Гиппиус: замкнутость в кругу греха) – добру (разрыв кольца и выход на «прямую черту»).

В стихотворении *Равнодушие*, написанном 20 лет спустя, описывается третья встреча с чертом. Любопытно проследить, какой образ дьявола вырисовывается в этом произведении. Если в первом анализированном стихотворении он является в облике уверенного в себе черта, во втором – побежденного, то сейчас он приходит к человеку в качестве покорного искушителя, принимающего разные личины, прежде всего жалкого мелкого беса:

Он приходит теперь не так.
Принимает он рабий зрак.
Изгибается весь покорно (277)

Изменение лирической ситуации и поведения черта подчеркивается также на уровне ритмической организации стихотворения. Учитывая слова Николая Гумилева, что «стихотворение же это живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому и физиологическому»⁴⁸, обратим внимание на факт, что два предыдущих стихотворения, т.е. *В черту* и *Час победы*, написаны пятистопным хореем. В свою очередь, стихотворение *Равнодушие* написано логэдом. Можно заключить, что мы здесь наблюдаем единство плана содержания и плана выражения: смена ритмической схемы стихотворения подчеркивает изменение ситуации черта: из уверенного в себе пришельца в плаще он становится маленьким, жалким существом.

⁴⁵ *Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы*, авторы-составители: В. Андреева, В. Кулев, А. Ровнер, Москва 2004, с. 355.

⁴⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, с. 504.

⁴⁷ А. А. Потебня, *Слово и миф*, Москва 1989, с. 305.

⁴⁸ Н. Гумилев, *Анатомия стихотворения* [в:] *Цех поэтов I*, Берлин 1922, с. 77.

Заметим новое поведение черта, традиционно ему не присущее: он бо-злив, сидит далеко от человека, как будто помня свое прежнее поражение:

И садится тишком в углу
Вдали от меня, на полу,
Похихикивая притворно. (277)

Как мы видим, все три стихотворения соединяет смех, как признак характеризующий черта; правда, прежде он смеялся⁴⁹, а сейчас похихикивает. Уместно в связи с этим вспомнить ту традицию, согласно которой «смеется бес (ангелы же не смеются)»⁵⁰; значит смех подтверждает демоническую природу пришельца. Вдобавок, в последнем стихотворении черт смеется притворно (раньше же его улыбка была гадкой), что обнаруживает его сущность обманщика, лжеца. По мнению Мережковского: «главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть. [...] Будучи смешным, он кажется смеющимся»⁵¹. Эти слова выражают подлинную, т.е. лживую сущность черта. Его шепчущий голос (*шептал, лепетал в углу*) тоже наделен дьяволической символикой. Как пишет Ханзен-Леве, шепот – это ««дьяволическая речь» – т.е. (искушения, зла, угрозы)»⁵².

Обратим внимание на новую ситуацию черта, проецируемую в стихотворении: он уже не гордый искушитель (он вовсе не Люцифер), он мелкий, жалкий соблазнитель:

Жалкий, маленький, на полу,
Подгибая тонкие ручки⁵³. (277)

В стихотворении обнаруживается механизм дьявольского притворства. Дьявол хочет казаться хорошим, любящим (*Я ведь зашел, любя*), заботливым (*Просто так, взглянуть на тебя*), употребляя слова: «ближний», «честное слово», «правда», которые ассоциируются с христианским учением, и, как правило, должны быть ненавистны дьяволу. Такую инновацию в изображении дьявола мы встречаем у Гиппиус не впервые. Дьявол, не боящийся цер-

⁴⁹ Смеющийся черт описывается в стихотворении Гиппиус *Веселье* (1917) и *Издевка*.

⁵⁰ С. Ильев, *Иронический мир передоновины («Мелкий бес» Федора Сологуба)*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”. *Filologia rosyjska*, Gdańsk 1978, z. 7, c. 49.

Хихиканье как атрибут представителей сил тьмы появляется в стихотворении польского поэта стихотворении Б. Лесьмяна *Biesy*.

⁵¹ Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/01.html> (02.02.2012).

⁵² А. Ханзен-Леве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург 1999, с. 187.

⁵³ Наружность черта из стихотворения *Равнодушие* напоминает гиппиусовского дьяволенка: *Худой и щуплый – как комар*. (177)

ковных «реквизитов», предстает перед нами в стихотворении 1900 года под заглавием *Соблазн*⁵⁴:

Он служит: то светильник зажигает,
То рясу мне поправит на груди,
То спавшие мне четки подымает (103)

Вышеописанное поведение указывает на козни дьявола, который делает все, чтобы обмануть человека⁵⁵. В стихотворении же *Равнодушие* черт предоставляет лирическому субъекту возможность воплотиться в любого другого человека⁵⁶ для того, чтобы «поглядеть» на его тайну, т.е. удовлетворить свое греховное любопытство:

Устанешь – тебя развлеку,
Я разные штучки умею.

Хочешь ближнего поглядеть?
Это со смеху умереть!
Назови мне только любого.
Укажи скорей, хоть кого,
И сейчас же тебя в него
Превращу я, честное слово! (277)

Дальнейшие слова черта: *Как минуточку в ней побудеешь [в шкуре человека] Узнаешь, где правда, где ложь* (277) напоминают соблазн райского искушителя, предлагающего человеку сорвать яблоко из дерева познания.

Знаменательно, что если в двух первых стихотворениях (*В черту* и *Час победы*) между лирическим героем и чертом велся диалог, то в третьем (*Равнодушие*) черт принужден выпрашивать внимания и разговора, но протагонист остается «неответным и равнодушным»:

⁵⁴ Стихотворение З. Гиппиус *Соблазн* подвергаем анализу в статье *Демонологические мотивы в поэзии Зинаиды Гиппиус* (текст в печати).

⁵⁵ О кознях дьявола см. А. В. Амфитеатров, *Дьявол*, Москва 1992, с. 116–145.

⁵⁶ В стихотворении Гиппиус 1895 года *Гризельда*, вызывающим интертекстуальные связи с поэмой Лермонтова *Демон*, «Повелитель Зла» заманивает героиню, предлагая ей такие ценности, как слова, красота и пр.:

Любовною отравой,
И дерзостной игрой,
Манил ее он славой,
Весельем, красотой...

Ей были искушенья
Таинственных утех,
Все радости забвенья
И все, чем сладок грех.

Что же ты? Поболтай со мной...
 Не забавно? Постой, постой,
 И другие я знаю штучки... –
 [...] Разъедал его тайный страх,
 Что отвечу я? Ждал и чах,
 Обещаясь мне быть послушен.
 От работы и в этот раз
 На него я не поднял глаз,
 Неответен – и равнодушен. (278)

И все же, в стихотворении 1938г. лирический герой замечает его присутствие и не отрицает его существования, но в то же время он осознает настоящую природу зла/беса. В силу этого он в состоянии защитить себя от воздействия черта, который больше не сможет причинить ему вреда.

Уходи – оставайся со мной,
 Извивайся, – но мой покой
 Не тобою будет нарушен...
 И растаял он на глазах,
 На глазах растворился в прах,
 Оттого, что я равнодушен (278)

Существенно, что исчезновение черта в небытие выражается посредством мотива праха⁵⁷. Тем самым, лексема «прах» выявляет связь гиппиусовского мелкого беса со сферой демонической нечистоты⁵⁸. Напомним, что в интерпретации Вячеслава Иванова, деятельность черта направлена на «завлечение духа в хаос непробужденного к бытию, [...] чтобы «свет» был «объят тьмою», истлел и угас в ней [...] и ничего не осталось бы [...] кроме «груды тлеющих костей»⁵⁹. Замечательно, что испепеляющим орудием против черта оказывается человеческое равнодушие, безразличие: черт оказывается для человека неважным и недостойным внимания. Из сказанного явствует, что протагонист и черт поменялись местами – раньше черт был уверенным в себе, гордым обманщиком, пугающим и пленяющим человека, сейчас же человек, проявляя свою гордость (ибо гордость – это корень равнодушия) словно пленит черта. Пленяющий, т.е. тот, кто замыкает в черту, становится плененным (*принимает рабий знак*). Особую актуальность в связи с этим получают слова Мережковского: «черт есть и самое малое, которое лишь вследствие нашей собственной малости кажется великим, которое лишь вследствие нашей собственной слабости кажется сильным»⁶⁰.

⁵⁷ Прах вызывает ассоциации с сологубовской Недотыкомкой.

⁵⁸ См. Р.С. Спивак, *Понятие «мусор» в русском символизме и акмеизме*, [в:] *Studia litteraria Polono-Slavica 4. Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора*, red. R. Bobryk, J. Faryno, с. 235–247.

⁵⁹ Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 446.

⁶⁰ Д. Мережковский, *Гоголь и черт*, <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/01.html> (02.02.2012).

Подведем итоги: три проанализированные стихотворения – это три этапа развития лирической темы: три встречи героя с дьяволом и три поэтические обрисовки образа черта в поэзии. В первом стихотворении – *В черту* – субъект покорствуется черту, во втором – *Час победы* – бунтуется против него, в третьем – уничтожает черта своим равнодушием, т.е. грех и черт оказываются для него индифферентными, теряют свою соблазняющую силу. В целом, черт в стихотворениях Гиппиус выявляет свою связь с прахом и тлением, т.е. признаки, присущие манихейскому Ариману, который ассоциируется с пустотой, тьмой (мраком), злобой и ничтожностью, значит – с небытием⁶¹.

Заслуживает внимания то, что в стихотворениях Гиппиус не находим отсылки к сфере Трансцендентного, к Богу. Правда, в стихотворении *Что есть грех?* самым большим провинением человека оказывается Богоубьение. Значит, человек у Гиппиус существует в мире, в котором нет Бога, так как небо над человеком «пустое и бледное»⁶². Уместно в связи с этим, расширяя наши рассуждения и привлекая ранние дневники Гиппиус, добавить, что по ее мнению, зло неотделимо от Бога. В этом плане интересна запись поэтессы от 19 марта 1893г.: «Боже, дай мне много. То подлое во мне, что, я слышу, шевелится – ведь Ты же дал мне»⁶³. Конечно, проблема «Бог и зло» не может быть здесь решена и должна стать темой отдельного исследования. В данной же статье нам было важно «проверить» определенную гипотезу: Гиппиус была уверена, что дьявольское начало присутствует в каждом человеке, но человек способен с ним справиться, при условии, что осознает природу зла. Как мы видели, эту правду поэтессы выражает языком символов, отсылающих к культурной традиции, которые мы пытались, по мере возможности, дешифровать, т.е. проникнуть в их потаенный смысл. Ведь прав был современник поэтессы, Виктор Гофман, писавший, что

[...] символ ничего не стоит, если он не имеет скрытого смысла, т. е. если он не передает живописно или пластично нечто само по себе недоступное и заложенное в глубинах мысли. [...] Всякий символ предполагает мировоззрение, без которого он не более чем нянюшкина сказка, – и все символическое подразумевает или требует, собственно говоря, метафизики, – я понимаю под этим известную концепцию отношений человека с окружающей природой или, если вам это больше нравится, с непознаваемым⁶⁴.

⁶¹ О природе Аримана см. Вяч. Иванов, *Лик и личины России*, [в:] *Собрание сочинений*..., т. 4, с. 446.

⁶² Речь идет о стихотворении З. Гиппиус *Песня* (1893).

⁶³ З.Н. Гиппиус, *Дневник любовных историй (1893–1904)*, Москва 1999, с. 43.

⁶⁴ В. Гофман, *Язык символистов*, «Литературное наследство», Москва 1937, т. 27–28, с. 55; [цит. по:] Н.Н. Нартыев, *Поэзия З.Н. Гиппиус: проблематика, мотивы, образы*, Волгоград 1999, с. 6.

Summary

Three Meetings with the Devil in the Poetry of Zinaida Gippius

This article presents three interpretations of the poetic works of Zinaida Gippius, which are conjoined by the motif of the devil (Russian *черт*): *В черту* (1905), *Час победы* (1918) и *Равнодушие* (1938). The presence of the motif in the works of other symbolists (Fiodor Sołogub, Walerij Briusow) has been analyzed as well, together with its inferred, intertextual, and contextual meanings. Therefore, anthropological issues have become the subject of consideration: the presence of evil and sin in human life in the broad mythological and poetic, as well as cultural (Aryman's symbolism, references to the Orthodox theology) context.

As a result of the analysis the recurrent motifs and symbols (a swing, a net, a glove, a coat, the black colour, a circle, blood, fire, giggle, whisper, dust, number three) have been determined, which in all the analyzed works refer to demonology and which thus allow to highlight the claim present in all the three texts, namely that human beings are constrained by the devil.

Mgr Marcin Dziwisz

UMCS Lublin

Mitologizacja tekstu przekładu jako przykład falszowania obrazu fantastycznej rzeczywistości (na podstawie przekładu powieści Andrzeja Sapkowskiego *Ostatnie życzenie*¹)

Sposoby kreacji świata przedstawionego w utworze literackim stały się przedmiotem zainteresowania nie tylko szeroko rozumianego literaturoznawstwa, ale także przekładoznawstwa. Jednym z aspektów, na który badacze zwracają uwagę, jest indywidualny, autorski sposób kreowania rzeczywistości przedstawianej w utworze. Szczególnie wyraźnie widoczny jest on w tekstach z gatunku literatury *fantasy*, gdzie autor tworzy nowy świat, całkowicie różniący się od znanego czytelnikowi, którego elementy w dużym stopniu zależą od kreatywności samego autora.

W związku z powyższym można zauważyć, że twórczość danego pisarza jest coraz częściej rozpatrywana przez badaczy w kategoriach idiolektu. Anna Pieczyńska-Sulik rozumie idiolekt jako „ogół wypowiedzi formułowanych przez jednostkę w przeciągu życia bądź w konkretnym czasie, jeden bądź kilka języków, którymi jednostka się posługuje, odstępstwa od normy bądź normę wraz z odstępstwami”². Ponadto przenosi ona pojęcie idiolektu na płaszczyznę przekładoznawstwa, pisząc, iż „rozwarstwia się on na wiele płaszczyzn; jedną z nich jest idiolekt tekstu oryginalnego, który tłumacz winien przełożyć na język kultury docelowej, pokonując jednocześnie barierę interpretacyjną języka oryginału, autorskiego idiomu”³. Kreując fantastyczną rzeczywistość, autor posługuje się m.in. neologizmami, które pozwalają mu nazwać subiekty fantastycznego świata.

Jak zauważa Андрей Венедиктович Федоров, „Человек, выражающий свою мысль средствами языка, не создает, за весьма редкими исключениями, своих новых слов, а пользуется словами, уже существующими в языке, принадлежа-

¹ Analizie poddany został przekład E. Байсборга „Последнее желание” Москва 2005.

² A. Pieczyńska-Sulik, *Przekład – idiolekt – idiokultura*, [w:] *Przekład – Język – Kultura*, red. R. Lewicki, Lublin 2002, s. 54.

³ Ibidem, s. 55.

щими к его словарному составу. Если же говорящий или пишущий и создает отдельное новое слово, то он делает это, как правило, или на основе элементов существующих слов, или по аналогии с существующими словами”⁴. Zgodnie ze słowami Федорова, każdy język posiada ograniczoną ilość sposobów tworzenia neologizmów w zależności od ilości istniejących w nim mechanizmów słowotwórczych. Jednakże w przeciwieństwie do wyżej wymienionych uwarunkowań, zakres treściowy nowopowstałych słów jest niemalże nieograniczony. Mogą one nazywać dowolne elementy przedstawionej w utworze rzeczywistości. Szczególnie jaskrawo uwidacznia się to w tekstach gatunku *fantasy*, gdzie określony sposób tworzenia neologizmów może być traktowany jako charakterystyczny element idiolektu danego autora, stawiając jednocześnie tłumacza przed koniecznością jego przekazania na grunt języka docelowego.

Milena Chomik zauważa, że „Wyrazy tworzone przez pisarzy-fantastów nazywają nowe obiekty fantastycznego świata, obiekty, których nowość wynika z przesunięcia miejsca akcji poza bliskie i znane współcześnie obszary”⁵. Stworzone przez Andrzeja Sapkowskiego neologizmy to przede wszystkim nazwy fantastycznych istot zamieszkujących wykreowaną przez autora fantastyczną krainę – Wyzimę. Niektóre z tych nazw zostały przeniesione na grunt języka rosyjskiego poprzez wykorzystanie ekwiwalentów zaczerpniętych z mitologii, tradycji bądź folkloru.

Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o wpływ mitologizacji tekstu przekładu na jego relację z tekstem oryginalnym, a także o jego odbiór na gruncie języka docelowego oraz konsekwencje takiego zabiegu dla językowego obrazu świata przedstawionego w przekładzie. Pod pojęciem mitologizacji będziemy rozumieć „wprowadzenie do tekstu pierwiastków mitycznych, nawiązanie do tematyki mitologicznej”⁶.

Pierwszym neologizmem poddanym przez nas analizie jest słowo *bobołak*. Na kartach powieści czytamy: „W Mahakamie, w górach, aż roi się od bobołaków”⁷. A oto krótki opis wyglądu zewnętrznego tego stworzenia: „Jeździec był bobołakiem. [...] Jego małe, błyszczące oczka migotały, wpół skryte w futrze, porastającym twarz”⁸. Trudno jednoznacznie określić, czym dokładnie charakteryzuje się bobołak. Głównym źródłem wiedzy o nim pozostaje sam tekst powieści. Jednakże

⁴ A.B. Федоров, *Основы общей теории перевода*, Москва 1968, s. 181.

⁵ M. Chomik, *Neofrazeologizmy a odmienność świata przedstawionego w twórczości braci Strugackich*, [w:] *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza*, Gdańsk 2005, s. 233.

⁶ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2003, s. 679.

⁷ A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993, s. 11.

⁸ Ibidem, s. 67.

element -lak, zawarty w jego nazwie, wywołuje wrażenie strukturalnego podobieństwa do słowa *wilkolak*, „tj. mający wilczą sierść, ogólnosłowiańskie *wlkodlak*”⁹.

Neologizm *‘bobolak* został oddany w tekście przekładu słowem *нечисть*: „В Махакаме, в горах, нечисть кишмя кишит”¹⁰. W wierzeniach ludowych słowo *нечисть* oznacza „злые силы, фантастические существа, враждебные человеку, имеющие вид человека с некоторыми чертами животного”¹¹. W porównaniu z polskim oryginałem rosyjski ekwiwalent posiada nieco szersze znaczenie. Słowo *bobolak* odnosi się do konkretnego stworzenia, natomiast słowo *нечисть* oznacza bliżej nieokreśloną liczbę stworzeń. Oprócz tego oryginalne słowo, w odróżnieniu od rosyjskiego ekwiwalentu, nie posiada negatywnego zabarwienia stylistycznego oraz nie wywołuje u czytelnika negatywnych skojarzeń, jakie niewątpliwie niesie ze sobą słowo *нечисть*. Alternatywą dla tłumacza, pozwalającą przekazać znaczenie polskiego słowa *bobolak* mogłaby w tym przypadku być transkrypcja.

Kolejnymi stworzeniami powołanymi do życia przez Sapkowskiego są przerazy. Nazwa tych istot została utworzona od czasownika *prerażać* – „mocno przestraszyć, przejąć silnym lękiem”¹². Wskazuje ona na ich charakterystyczną cechę – przerażający wygląd zewnętrzny. Przekładając neologizm *preraza* na język rosyjski tłumacz nie tworzy neologizmu. Na gruncie języka docelowego jego znaczenie zostaje oddane przy pomocy odnoszącego się do mitologii słowa *химера*. W greckiej mitologii słowem tym określano „огнедышащее чудовище с головой и шеей льва, туловищем козы и хвостом дракона”¹³. Wykorzystany przez tłumacza ekwiwalent bez wątplenia kojarzy się odbiorcom przekładu z czymś strasznym, przerażającym. Jednakże użycie słowa *химера* niejako wymusza na nich bardzo konkretne wyobrażenia dotyczące wyglądu zewnętrznego tego stworzenia. Nie pojawiają się one natomiast u odbiorcy tekstu oryginalnego, dla których głównym źródłem wiedzy o prerazach jest tekst powieści, nazwa, a także ich własna wyobraźnia, pozwalająca stworzyć indywidualny – nienarzucony przez nikogo – obraz tego stworzenia. W ten sposób mitologizacja tekstu przekładu niejako przesuwa obraz fantastycznej rzeczywistości w stronę greckich mitów, co powoduje jej zafałszowanie. Ponadto warto podkreślić, iż rosyjski ekwiwalent *химера* oddaje w tekście przekładu zarówno słowo *preraza*, jak i *chimera*.

Rozpatrując ten konkretny przypadek, można wysnuć wniosek, iż neologizm stworzony przez autora przekładu na wzór określenia funkcjonującego w oryginale jest zabiegiem znacznie bardziej korzystnym, gdyż zdecydowanie trafniej oddaje

⁹ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 622.

¹⁰ *Последнее желание*, пер. Е. Вайсброт, Москва 2005, s. 15.

¹¹ *Большой толковый словарь русского языка*, ред. С.А. Кузнецов, Санкт-Петербург 2004, s. 687.

¹² *Uniwersalny słownik języka polskiego*, op. cit., s. 721.

¹³ *Большой толковый словарь русского языка*, op. cit., s. 1442.

niepowtarzalny charakter oraz różnorodność elementów stworzonego przez autora fantastycznego świata. Neologizmy, którymi w tym przypadku mógłby się posłużyć tłumacz, to np. *ужасница* – od czasownika *ужасать* (przerażać) lub *кошмарница* od rzeczownika *кошмар*. W celu ich stworzenia można zastosować kalkę.

Inną fantastyczną istotą spotykaną na kartach powieści jest zjadarka. W utworze można odnaleźć następujące informacje na jej temat:

A potem było zwykle jakieś uroczysko, loch, nekropolia lub ruiny, leśny wawóz lub grotą w górach pełna kości i śmierdząca padliną. I było coś, co żyło tylko po to, by zabijać. Z głodu, dla przyjemności, powodowane jakąś chorobliwą wolą. Mantikora, wyvern, zjadarka¹⁴.

Nazwa tej postaci została utworzona poprzez dodanie do czasownika *zjadać* słowotwórczego formantu -ka. W tekście przekładu neologizm *zjadarka* został oddany poprzez użycie ekwiwalentu *уныр*. Zgodnie z wierzeniami ludowymi *уныр* to „мертвец, выходящий ночью из могилы; вампир, вурдалак”¹⁵. Polska nazwa *zjadarka* niesie ze sobą informację o jednej z charakterystycznych cech tego stworzenia, a mianowicie o tym, iż zjada ona swoje ofiary. Zaproponowany przez tłumacza ekwiwalent *уныр* posiada znacznie szersze znaczenie niż słowo oryginalne. Odnosi się on nie do konkretnego mitologicznego stworzenia, tylko obejmuje całą ich grupę. Należy podkreślić, iż wykorzystane w tym przypadku słowo *уныр* odpowiada w tekście przekładu trzem różnym nazwom, takim jak: strzyga, upiór oraz *zjadarka*. Czytelnicy przekładu mogą nawet nie zauważyć, iż zastosowany przez tłumacza odpowiednik odnosi się nie do jednej, a do trzech różnych fantastycznych istot. Może to być przyczyną niezrozumienia tekstu przekładu, a oprócz tego sprawia, że staje się on znacznie uboższy treściowo w porównaniu z oryginałem, co skutkuje zmniejszeniem ilości wrażeń estetycznych dostarczanych czytelnikowi. Oprócz tego użycie w tekście przekładu słowa *уныр* w pewnym stopniu rozmywa znaczenie autorskiego neologizmu *zjadarka*, osłabiając jednocześnie więź pomiędzy przekładem a tekstem oryginalnym oraz całkowicie zacierając przed odbiorcą przekładu fakt, iż opisywane stworzenie zostało wykreowane przez autora utworu.

W powieści Sapkowskiego można spotkać także morszczyнки. Nazwa tych stworzeń powstała z połączenia przymiotnika *morski* z formantem -ynka(ki) i wskazuje na ich miejsce zamieszkania. W przekładzie J. Wajsbroda znaleźć można dwa różne ekwiwalenty oddające znaczenie polskiego tego słowa. Pierwszy ma swoje korzenie w folklorze, drugi zaś jest neologizmem stworzonym przez autora przekładu. W pierwszym przypadku polski oryginał został oddany w tekście przekładu za pomocą związku wyrazowego *морские волшебницы*. Komponent

¹⁴ A. Sapkowski, op. cit., s. 121.

¹⁵ *Большой толковый словарь русского языка*, op. cit., s. 1395.

волшебница wywodzi się z folkloru i oznacza „сказочный персонаж, наделенный способностью совершать чудеса, колдун”¹⁶. Drugi z komponentów, przymiotnik *морские* przekazuje sens polskiego przymiotnika *morski* również wskazując na miejsce, które owe stworzenia zamieszkują. W powieści nie ma jednak wyraźnych przesłanek świadczących o tym, iż stworzenia te posiadają jakiegokolwiek nadprzyrodzone, magiczne zdolności. Zatem zaczerpnięte z folkloru słowo *волшебница*, wywołujące określone skojarzenia, w pewien sposób narzuca sposób odbioru przekładanego tekstu, częściowo go zniekształcając.

Drugim ekwiwalentem, użytym przez tłumacza w celu oddania znaczenia polskiego oryginału na język rosyjski, jest neologizm *водоросли*. Rosyjski ekwiwalent został utworzony poprzez połączenie słów *вода* i *расти* za pomocą interfiks -o-. Rosyjskim odbiorcom przekładu może się on kojarzyć ze słowem *водоросли* (wodorosty). Utworzony przez J. Wajsbrota neologizm nie jest obarczony – w przeciwieństwie do pierwszego ekwiwalentu – bagażem określonych konotacji, które może wywołać u odbiorców przekładu. Ma zatem charakter okazjonalny, przez co jego związek z oryginalnym tekstem jest silniejszy. Podobnie jak w przypadku słowa *зядарка* należy podkreślić, iż stosowanie przez tłumacza dwóch różnych odpowiedników przekazujących znaczenie tego samego elementu świata przedstawionego oryginału, może wprowadzić czytelnika w błąd lub doprowadzić do niezrozumienia czytanego tekstu.

Ciekawym przykładem stworzenia zamieszkującego Wyzimę jest także kikimora. W utworze można odnaleźć następujące informacje na jej temat: „Przywiozłeś tu kikimorę. Caldemeyn przestąpił z nogi na nogę patrząc na pająkowaty, obciążony zeschłą czarną skórą kształt, na szkliste oko z pionową źrenicą, na igłowate kły w zakrwawionej paszczy”¹⁷. Użyte w tekście oryginału słowo *kikimora* jest odbierane przez polskich czytelników jako neologizm, gdyż nie funkcjonuje ono w ich świadomości jako element rzeczywistości, mitologii czy też folkloru. Wiedzę o tym stworzeniu odbiorcy czerpią bezpośrednio z tekstu powieści. W przekładzie J. Wajsbrota oryginalne słowo zostało oddane poprzez użycie ekwiwalentu *кикимора*.

Odbiorcy rosyjskiego przekładu bez trudu sytuują je w sferze wierzeń mitologii i wierzeń ludowych. Postrzegają oni kikimorę jako „злого духа (złego ducha) в образе крохотной безобразной старушки, беспокоящей по ночам маленьких детей, досаждающей хозяевам, причиняющей вред домашним животным и птицам”¹⁸. Dla nich kikimora jest konkretnym stworzeniem, posiadającym ściśle określone cechy oraz wygląd. W ich świadomości funkcjonuje konkretne wyobra-

¹⁶ Ibidem, s. 147.

¹⁷ A. Sapkowski, op. cit., s. 97.

¹⁸ *Большой толковый словарь русского языка*, op. cit., s. 427.

zenie o niej. Zgodnie z definicją słownikową jest ona duchem (czymś niematerialnym), natomiast odbiorcy tekstu oryginalnego postrzegają ją jako „realne”, całkowicie materialne stworzenie, stanowiące zagrożenie dla każdego, kto zapuści się w leśne ostępy lub na bagna. Ponadto z tekstu powieści wynika, iż stworzona przez Sapkowskiego kikumora swym wyglądem przypomina pająka, co nie odpowiada opisowi zastosowanego przez tłumacza ekwiwalentu. Warto podkreślić, że podobną, przypominającą wyglądem pająka, wizję kikumory przyjęli twórcy gry komputerowej pod tytułem *Wiedźmin*, której fabuła oparta została na cyklu powieści Sapkowskiego. Jej przekład ukazał się również w języku rosyjskim. Zatem obraz kikumory ukazany w grze odpowiada temu w powieści, zaś wygląd mitycznej kikumory ukazany w przekładzie jest zupełnie inny.

Na podstawie przeanalizowanych przykładów można dojść do wniosku, że mitologizacja tekstu przekładu w znaczący sposób wpływa na jego relacje z oryginałem. Przeobrażeniu ulega nie tylko językowy obraz świata przedstawionego, ale również poszczególne elementy fantastycznej rzeczywistości. Zmieniona zostaje struktura, a zatarta semantyka neologizmów. Ich miejsce w tekście przekładu zajmują wyrażenia sięgające swymi korzeniami do mitologii i folkloru, mające niekiedy znaczenie inne niż stworzone przez autora neologizmy. Staje się to przyczyną zafałszowania obrazu fantastycznej rzeczywistości w przekładzie, ponieważ założona przez autora charakterystyka stworzeń różni się od tej, która wynika z semantyki terminów mitologicznych użytych w tekście przekładu.

Ponadto zastosowanie przez tłumacza tego typu odpowiedników powoduje, iż odbiorca przekładu nie jest w stanie dostrzec elementów idiolektu samego autora oraz tego, że większość fantastycznych stworzeń (w tym ich nazwy) została wykreowana właśnie przez niego. Zatarciu ulega również okazjonalny, niepowtarzalny charakter tych nazw. Tłumacz, wykorzystując ekwiwalenty pochodzące ze sfery folkloru i wierzeń ludowych, niejako narzuca czytelnikowi ich konkretny odbiór.

Usytuowanie stworzonego przez autora świata przedstawionego poza jakąkolwiek znaną czytelnikowi rzeczywistością oraz wykreowanie poszczególnych jego elementów sprawia, że przeciwstawia się on rzeczywistości, w jakiej funkcjonuje odbiorca tekstu. Stworzone przez autora neologizmy dodatkowo wzmacniają efekt obcości opisanego w tekście powieści irrealnego świata. Jak zauważa Ewa Białek: „Nowatorskie kombinacje wyrazowe bez wątpienia można traktować jako potencjalne nośniki obcości, ponieważ będą różnić się od postaci, do której użytkownicy języka są przyzwyczajeni. Jeśli zaś w przekładzie tłumacz zachowa cechy tej nietypowości – kategoria obcości pojawi się również i wśród odbiorców tego tekstu”¹⁹. Wykorzystując w przekładzie terminy wywodzące się z mitologii i folkloru w funkcji ekwiwalentów dla autorskich neologizmów, tłumacz doko-

¹⁹ E. Białek, *Kolokacja w przekładzie. Studium polsko-rosyjskie*, Lublin 2009, s. 66.

nuje ich adaptacji na grunt języka docelowego. Skutkiem takiego zabiegu jest przesunięcie elementów fantastycznej rzeczywistości, wykreowanych przez autora w stronę mitologii, co skutkuje dezaktywacją kategorii obcości w przekładzie, tak wyraźnie zarysowanej w oryginalnym tekście. To właśnie autorskie neologizmy oznaczające konkretne realia charakterystyczne dla fantastycznej rzeczywistości najlepiej wyrażają jej odmienność oraz niepowtarzalność.

Oddany w przekładzie obraz świata przedstawionego powinien w jak największym stopniu odzwierciedlać swój pierwowzór. Zatarciu nie powinny ulegać żadne elementy fantastycznej rzeczywistości zawartej w oryginalnym tekście, zwłaszcza jeśli stanowią one element rozpoznawczy twórczości danego autora.

Summary

Mythologisation of Translated Text as an Example of a Distorted Image of Fantastic Reality (on the Basis of Andrzej Sapkowski's Novel *The Last Wish*)

The article is devoted to the problem of translating neologisms used in Sapkowski's novel *The Last Wish*. These are mostly the names of fantastic creatures conceived by the author. The roots of their equivalents reach mythology and folklore. The author analyzes the influence of text mythologisation on the image of the fantastic reality captured by the translator in the translated text. Research results proved that using this measure leads to distortion towards the original text. Objects of the linguistic image of the fantastic world are altered, thereupon bounds between the source text and its translation are loosened.

Recenzje



Katarzyna Kraczoń

Magia, wierzenia i religijność południowego Podlasia

W 2011 roku ukazał się trzeci tom serii wydawniczej „Tam na Podlasiu”¹, dokumentujący wierzenia i religijność subregionu kulturowego, jakim jest południowe Podlasie². Książkę wydało Towarzystwo Regionalne im. Wacława Tuwalskiego w Woli Osowińskiej przy współpracy Gminnego Ośrodka Kultury w Borkach. Tom ten jest pokłosiem dwóch sesji naukowych zorganizowanych w latach 2009–2010 (pierwsza odbywała się pod hasłem „Wiedza i wierzenia w tradycji ludowej południowego Podlasia”, druga – „Religijność południowego Podlasia. Istota i formy kultu”). Konferencje te były podsumowaniem badań terenowych prowadzonych przez pracowników naukowych i studentów Zakładu Kultury Polskiej Instytutu Kulturoznawstwa UMCS. W książce znalazły się prace o charakterze interdyscyplinarnym z zakresu etnologii, folklorystyki i historii sztuki. O potrzebie opracowywania tego typu wydawnictw piszą we wstępie redaktorzy tomu:

Seria „Tam na Podlasiu” poświęcona jest wieloaspektowym problemom kultury tradycyjnej południowego Podlasia. Jest to subregion kulturowy niezwykle bogaty w różnorodne tradycje, które nie doczekały się szczegółowego i, co się z tym wiąże, holistycznego opracowania. Jest ono niezbędne zarówno dla potrzeb mieszkańców gminy w perspektywie ściśle merytorycznej, ale także dydaktycznej i wychowawczej, jak i dla ogólnej wiedzy o tradycjach kulturowych całego obszaru województwa lubelskiego, a także całej Polski. Opracowania składające się na kolejne

¹ *Tam na Podlasiu III. Wierzenia i religijność*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Wola Osowińska 2011. Dotychczas w serii ukazały się następujące pozycje: *Tam na Podlasiu. Pieśni ludowe z gminy Borki i ich wykonawcy*, red. J. Adamowski, Lublin 2009 oraz *Tam na Podlasiu I. Tradycje podlaskiej obrzędowości*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Lublin 2009. Subregion ten doczekał się już wcześniej ogólnego opracowania na temat stanu kultury ludowej. Por. *Kultura Ludowa Południowego Podlasia*, A. Mironiuk, J. Petera, C. Wrębiak, Biała Podlaska 1990.

² Podlasie południowe, zwane Podlasiem, rzadziej Podlasiem Lubelskim, powstało w XIX wieku jako region administracyjny położony w środkowowschodniej części Polski, między Wisłą, dolnym Wieprzem i Tyśmienicą, a środkowym i dolnym Bugiem, region łączący ziemie zróżnicowane etnograficznie i historycznie. Obecnie Podlasie południowe jako kraina znajduje się w granicach dwóch województw: lubelskiego i mazowieckiego.

tomy serii pełnią też istotne funkcje tożsamościowe, poprzez utrwalanie poczucia zakorzenienia w tzw. małej ojczyźnie. Przyczyniają się do odnawiania lokalnych tradycji (s. 7).

Publikację otwiera obszerny artykuł Jana Adamowskiego *Południowe Podlasie jako subregion kulturowy*, który stanowi wprowadzenie w problematykę badań. Autor, traktując badany obszar jako kategorię kulturową, poszukuje wyróżników i wartości, które charakteryzowałyby ten region. Badacz w pierwszej kolejności odwołuje się do kultury tradycyjnej, udowadniając, że zjawiska, które ją tworzą, stanowią „podstawowy budulec regionalnej tożsamości kulturowej jednostek i grup społecznych”. Znaczną część opracowania stanowi wykaz i opis wybranych i zarazem wyróżniających ten obszar cech z zakresu kultury duchowej i materialnej, które współtworzą kulturowy obraz regionu. Są to: charakterystyczne wieloskładnikowe nazwy miejscowości ze stałym epitetem tożsamościowym – „podlaski” (np. Leśna Podlaska, Janów Podlaski, Biała Podlaska, Sokołów Podlaski i in.), cechy gwarowe i ich zasięg, ugrupowanie etnograficzne, wielowyznaniowość i związana z nią zintensyfikowana religijność, strój, architektura drewniana, elementy obrzędowości rodzinnej i dorocznej (np. występowanie pewnych form kołędniczych – herodów czy wesela krakowskiego). Wymienione kategorie i osobliwości tego regionu oraz zasięg ich występowania obrazują mapy i fotografie, będące integralną częścią tego opracowania. Pozwoliły one wskazać grupę cech prototypowych o zasięgu centralnym oraz te lokalizowane w różnej odległości od centrum. Ponadto badacz, podsumowując swoją analizę, podkreśla, że cechą charakterystyczną badanego subregionu jest jego pograniczność z wyraźnie utrwalonymi cechami genetycznie wschodnimi. Nie bez przyczyny poświęcam temu artykułowi szczególną uwagę, ponieważ jest on nie tylko wprowadzeniem, ale też propozycją metodologiczną opisu i charakteryzowania regionu kulturowego. Kolejne artykuły zamieszczone w tomie są uszczegółowionymi analizami i rozwinięciem zasygnalizowanych tu problemów.

Część druga, zatytułowana *Ludowe sacrum*, zawiera opracowania dotyczące religijności ludowej. Omówiono w niej m.in. kult cudownych wizerunków maryjnych (Joanna Paczos), formy i funkcje krzyży oraz kapliczek przydrożnych znajdujących się na badanym obszarze (Mariola Tymochowicz), religijne konotacje dzwonów (Lidia Kwiatkowska-Frejlich), a także elementy religijne w wystroju wnętrza mieszkalnego (M. Tymochowicz).

Cudowne wizerunki maryjne, dzwony, krzyże, kapliczki, święte obrazy to namacalne symbole ludowej pobożności, wokół których skoncentrowane są rytuały doroczne i codzienne praktyki (zarówno w obrębie życia rodzinnego, jak i społecznego obejmującego obszar wsi bądź całego regionu). Obok tych materialnych znaków posiadających wymiar sakralny, istnieją jeszcze inne przejawy religijności zapisane w legendach ludowych i pieśniach, co zaprezentowano w kolejnych

trzech artykułach (M. Wójcicka, *Obraz religijności w legendach ludowych z południowego Podlasia*, Katarzyna Smyk, *Sacrum w dialogu z profanum. O gestach świętych i ludzkich w pieśniach ludowych z Podlasia*, J. Adamowski, *Matka Boża Leśniańska w pieśni ludowej i popularnej*). Z wymienionych tu analiz wyłania się obraz religijności badanego subregionu, skoncentrowany wyraźnie wokół kultu maryjnego, a dokładniej wokół dwóch ważnych sanktuariów: w Leśnej Podlaskiej i Kodniu³. Wartość tej religijności najlepiej oddaje bogaty repertuar pieśniowy, w którym Maryja jawi się jako opiekunka, orędowniczka wszelkich łask, uzdrowicielka, ale przede wszystkim jako ta, która błogosławi podlaskiej ziemi i całemu narodowi.

Wierzenia ludowe to tytuł trzeciej części książki. Tu znalazły się analizy oparte w całości na badaniach terenowych. Autorzy, przywołując przekazy uzyskane od nosicieli kultury tradycyjnej, dokonali uporządkowania i usystematyzowania zgromadzonych treści. Feliks Czyżewski, w artykule *Symbolika zwierząt i ptaków w wierzeniach ludowych wschodniej Lubelszczyzny*, wykorzystując strukturę definicji kognitywnej do opisu zwierząt, takich jak baran, zając czy wróbel, ukazał nie tylko relacje o świecie wierzeń, ale także stosunek reprezentantów najstarszego pokolenia do tej dziedziny wiedzy ludowej. M. Wójcicka, analizując opowieści o snach i podania wierzeniowe, zrekonstruowała obraz zmarłego w tych dwóch gatunkach tekstu. Z kolei Agnieszka Kościuk przedstawiła zakorzenione w świadomości ludowej mieszkańców południowopodlaskiej gminy wierzenia i zwyczaje związane z przestrzenią najbliższą człowiekowi. Fasetowy układ opracowania w sposób przejrzysty opisuje takie zagadnienia, jak: dom wobec przestrzeni obcej/nieznanej, czynności ochronne domostw, dom jako przestrzeń życia jego mieszkańców w kontekście wybranych świąt dorocznych i rodzinnych, a także dom a kontakt z zaświatami. W tej części publikacji nie mogło też zabraknąć tematyki demonologicznej. Ta została zaprezentowana przez Jolantę Goździk w artykule o tajemniczym tytule *Co straszy w Hołownie – czyli o podlaskiej demonologii słów kilka*. Autorka przedstawia charakterystykę wybranych demonów właściwych (diabła), półdemonów (śmierć, czarownicę, rusałkę, horum, obłąd), postaci z pogranicza demonologii i medycyny ludowej (uroczyciel, szeptucha) oraz zjawisk parademonicznych (duchy postaci zmarłych, topielców itp.). Należy podkreślić, że ta dziedzina kultury ludowej przybiera charakter reliktowy, dlatego dokumentowanie tych szczątkowych wierzeń jest szczególnie ważne. Ostatni artykuł w tej części to opracowanie Magdaleny Wójtowicz, dotyczące elementów magicznych

³ Cudowne wizerunki Matki Bożej Leśniańskiej i Kodeńskiej zostały umieszczone na okładkach książki. J. Paczos w swoim opracowaniu omawia też inne ważne miejsca kultu maryjnego na Podlasiu, m.in. Wołę Gułowską, Parczew, Orchówek i Horodyszcze. Pobożność Podlasian – zarówno w formach liturgicznych, jak i pozaliturgicznych – wyrażana jest jednak głównie w odniesieniu do tych dwóch sanktuariów.

w tradycyjnej religijności. Autorka, opierając się na podziale praktyk magicznych zaproponowanym przez Kazimierza Moszyńskiego, przedstawia wybrane praktyki incepcyjne, sympatetyczne, apotropeiczne i magię słowa poprzez analizę relacji zgromadzonych w trakcie badań terenowych na południowym Podlasiu.

Ostatnia część recenzowanej publikacji jest prezentacją zastosowania wybranych ludowych tradycji południowego Podlasia w działalności kulturalno-oświatowej i ma przede wszystkim wartość dokumentacyjną. Zamieszczono tu m.in. sylwetkę wybitnego śpiewaka ludowego Bronisława Kuśmierowskiego z Krasewa, przekazy Krystyny Misiak na temat sobótek oraz zespoły ludowe i kapela działające na terenie gminy Borki.

Publikację wzbogaciły także liczne fotografie ilustrujące treści opisywane w artykułach. W zamierzeniu redaktorów seria ta, obok walorów interpretacyjnych, ma mieć także wartość dokumentacyjną. Służy temu m.in. dołączona do książki płyta, na której znalazły się pieśni korespondujące z tematyką tomu (np. pogrzebowe w wykonaniu wspomnianego już Bronisława Kuśmierowskiego, ale także reprezentatywne dla południowego Podlasia), a także pod względem tematycznym, gatunkowym, jak i artystycznym – pieśni obrzędowe (m.in. pieśni sobótkowe i żniwne), kołysanki, tekst szopki z Woli Chomejowej oraz utwory instrumentalne w wykonaniu kapeli Zdzisława Marczuka. Materiały zgromadzone na płycie pochodzą z nagrań Jana Adamowskiego.

Prezentowana pozycja wydawnicza jest wartościowa z kilku powodów. Stanowi przede wszystkim próbę opisanie stanu kultury materialnej i duchowej badanego subregionu, choć nie należy traktować jej jako opracowania całościowego. Niewątpliwie największym atutem tej publikacji jest to, że zamieszczone w niej artykuły są naukowymi analizami prowadzonych od kilku lat badań terenowych. Są to opracowania pozwalające utrwalić te elementy z zakresu religii, wierzeń i magii, które przetrwały jeszcze w pamięci najstarszych mieszkańców wsi. Bezpośrednie relacje pozwoliły badaczom zrekonstruować obraz człowieka, który za pomocą praktyk religijnych, wierzeń, czynności magicznych porządkuje świat, wyrażając w ten sposób swój stosunek do Boga, do swojej pracy, codzienności i tego, co go otacza. Ten podmiotowy punkt interpretowania świata jest obecny w większości zaprezentowanych tu analiz.

Podsumowując, należy zaznaczyć, że trzeci tom serii wydawniczej „Tam na Podlasiu” adresowany jest nie tylko do mieszkańców i miłośników południowego Podlasia, ale także do nauczycieli, studentów, wszystkich zainteresowanych kulturą lokalną i zachowaniem dziedzictwa kulturowego oraz szeroko rozumianych badaczy kultury, którym książka ta z pewnością przybliży wciąż żywe tradycje podstawowych dziedzin, które kształtowały i wciąż modelują światopogląd społeczności lokalnych – religii, tradycyjnych wierzeń i magii.

Ewelina Stanios

Kłątwa nad miastem, czyli Bizancjum á la *Kod Leonarda da Vinci*

*Kłątwa Konstantyna*¹ to kryminał osadzony w realiach krakowskiego Kazimierza 1945 roku, będący kontynuacją losów pary głównych bohaterów znanych z pierwszej powieści Małgorzaty i Michała Kuźmińskich *Sekret Kroke*² – „najgorszego szpiega” III Rzeszy Michała Mikołajewicza Romanowa i jego dawnej żydowskiej kochanki Rebeki Rosenberg. Fabułę utworu, podobnie jak w poprzedniej powieści, autorzy opierają na koncepcie znanym z *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna – główni bohaterowie poszukują tajemniczych dokumentów, które – upowszechnione – zmienią oblicze współczesnego świata i kultury. W *Sekrecie Kroke* był to legendarny zwój zapisany pismem runicznym, zawierający legendę o nordyckim pochodzeniu Chrystusa, który pragnęli zdobyć m.in. naziści, by dopełnić swojej filozofii wyższości rasy nordyckiej³ i obalić fundament kościoła katolickiego. W *Kłątwie Konstantyna* dokumentem tym jest tajemniczy manuskrypt, zawierający przepowiednię pierwszego cesarza bizantyjskiego wypowiedzianą na łożu śmierci. Tekst głosi, iż każdego, kto spróbuje zjednoczyć Stary Kontynent, spotka klęska, a jeśli mimo „kłatwy” udałoby mu się tego dokonać, wówczas skończy się historia. Dokument był przez wieki pilnie strzeżony, ale informacje o nim przeciekły do III Rzeszy, a później o „testamencie Konstantyna” dowiedziały się także władze sowieckie i amerykański wywiad, który dążył do jego odnalezienia, by skompromitować radziecką politykę jednoczenia Europy Środkowej i Wschodniej.

Na poszukiwanie manuskryptu, z rozkazu amerykańskiego rządu, zostali wysłani skompromitowany szpieg nazistowski książę Romanow i wyszkolony w Szkocji dawny cichociemny Andrzej „Segal” Mewa. Dla byłego agenta misja była jedyną możliwością uniknięcia kary za współpracę z wywiadem Trzeciej Rzeszy, dla spadochroniarza okazją, by odwiedzić ojczyznę i po raz kolejny wal-

¹ M. i M. Kuźmińscy, *Kłątwa Konstantyna*, Warszawa 2009.

² Idem, *Sekret Kroke*, Warszawa 2009.

³ Naziści za wszelką cenę starali się ukryć żydowskie pochodzenie Chrystusa, przedstawiając go m.in. jako wysokiego blondyna z mieczem.

czyć „w słusznej sprawie”. Romanow i „Segal” to klasyczny duet przeciwieństw. Pierwszy z nich to pozbawiony ideałów cynik, prześmiewca i ironista, którego cechuje brak profesjonalizmu, a gubi skłonność do alkoholu i kobiet. Drugi to człowiek wyznający proste zasady: „Mówić prawdę. Wierzyć w Boga. Stawać w obronie słabszych”⁴, kiedyś bez reszty oddany sprawie ojczyzny, obecnie ubolewający, że w kraju czeka na niego tylko wyrok śmierci. Wzajemną wrogość między postaciami potęguje fakt, że dawny cichociemny należał przed wojną do grupy, której nieomal udało się „zlikwidować” szpiega III Rzeszy. W zasadzie para głównych bohaterów jest swego rodzaju karykaturą szpiegowskich duetów. Uderza brak motywacji w uczynieniu z Romanowa i „Segala” zespołu i zastanawia fakt, dlaczego do misji, która może zmienić ówczesne polityczne oblicze świata, zostaje przydzielona para wywiadowczych nieudaczników.

Pytania o wiarygodność fabuły i samych postaci znikają jednak, gdy bohaterowie spotykają na swojej drodze kolejnych przeciwników, przewyżczają przeszkody i rozwiązują poszczególne etapy zagadki. W trakcie swoich poszukiwań biorą udział w kilku strzelaninach, uciekają przed śledzącym ich majorem NKWD, śpią w opuszczonych miejscach i zaułkach, korzystają z pomocy tajemniczego medium Jadwigi Domańskiej, a wreszcie nawiązują współpracę z dawną leśną partyzantką – Basią. O względy tej „szlachetnej dzikuski” agenci będą prowadzić cichą walkę, ale prawdziwy miłosny trójkąt zarysuje się dopiero, gdy Romanow spotka swoją dawną kochankę Rebeke, która wraz z Awnerem Koenem przybyła do Krakowa, by zmierzyć się z pohołocaustową traumą. Pomoc Koena w otrząśnięciu się z powojennej katastrofy to jednak tylko pozór, maskujący jego prawdziwy cel przyjazdu do Krakowa. Bojówkarz poszukuje bowiem listy dawnych konfidentów gestapo i stopniowo ich eliminuje.

Działania bohaterów, podobnie jak w *Sekrecie Kroke*, znów krzyżują się w dawnej żydowskiej dzielnicy, stanowiącej powieściowe *axis mundi* obu tekstów. Po raz kolejny też Kuźmińscy przedstawiają czytelnikom niezwykle sugestywny opis Kazimierza, należący niewątpliwie do najciekawszych partii *Kłątwy Konstantyna*. Lektura obu tekstów Kuźmińskich pozwala zaobserwować zniszczenia, jakie w tkance miejskiej dokonała katastrofa wojenna. Kazimierz znany z *Sekretu Kroke* to dzielnica tętniąca życiem, wypełniona kramami, sklepikami i składzikami z książkami, artefaktami czy zwykłymi starociami, w której miejski gwar współgrał z zaciszem synagog i domostw. Z kolei Kazimierz z *Kłątwy Konstantyna* to przestrzeń dezintegracji i chaosu. Jest synonimem wielkiego przystanku, na który przybywają setki przesiedleńców i uchodźców podróżujących ze wschodu na zachód i z południa na północ. Jedni traktują go jak chwilową poczekalnię, inni za

⁴ Ibidem, s. 141.

wszelką cenę próbują związać z nim swoje przyszłe losy. Dawny dobrobyt został zastąpiony przez biedę, brud, skrajne ubóstwo i walkę o przetrwanie:

Miasto było zasłane zawartością kufrów i szaf, którą desperacko próbowano wymienić na coś jadalnego. I śmierdziało. Cuchnęło potwornie. Z podwórkowych wychodków. Ze stert śmieci zalegających w bramach. Z kozucha wszelkiego szajsu pokrywającego ulicę⁵.

Fragment ten doskonale obrazuje nową – entropijną – sytuację, jaka zapanała na powojennym Kazimierzu. Uderza w nim niezwykle sugestywne nacechowanie sensualne, oddziałujące przede wszystkim na zmysł węchu. Podobnych opisów jest w powieści sporo, gdyż – jak można przypuszczać – autorzy, chcąc jak najpełniej oddać powojenną nędzę, postanowili wykorzystać znaczenia, jakie konotuje ze sobą użycie określonych smaków i zapachów. Dlatego też mamy w powieści liczne opisy gotującej się kapusty, gnijącego jedzenia, rozkładających się zwłok czy ekskrementów wydalanych poza przeznaczonymi do tego miejscami. Ich sugestywność bardzo często zostaje podkreślona poprzez połączenie z fragmentami oddziałującymi na zmysł słuchu:

Dolatywał ją odurzający zapach skoszonej trawy, gotowanej kukurydzy, psiego łajna rozsmarowanego na chodniku. Głosy przechodniów, dyskutujących o lokalnych cenach i międzynarodowej polityce, pisk dzieci, krzyk grających w piłkę подростков, zawrodoenie wstawionych żołnierzy [...] zlewały się nad nią w przeciągły, inferalny jazgot⁶.

Kazimierz w powieści Kuźmińskich, a pośrednio także cały Kraków, to nie tylko przestrzeń chaosu, brudu, nędzy, upadku i destrukcji. Naturalistyczne w swej wymowie opisy przeplatają się z fragmentami przedstawiającymi Kazimierz jako ziemię niczyją, opuszczoną i wyludnioną, przestrzeń, na której wojenna zawierucha odcisnęła niezacieralne piętno. Autorzy pokazują, że restytucja świata sprzed wojny jest niemożliwa nie tylko dlatego, że z miejskiej tkanki zniknęli prawie wszyscy jej dawni mieszkańcy, ale także dlatego, że ci, którzy przetrwali zagładę, nie mają gdzie powrócić. Żydzi nie mogą poczuć się zadomowieni na Kazimierzu, ponieważ zniknęły ich dawne domostwa, a jeśli udało się je uchronić przed wojenną katastrofą, to zajęli je inni uchodźcy, przybysze i wojenni rozbitkowie. Swoją próbę powrotu na Kazimierz tak relacjonuje jeden z powieściowych bohaterów:

Postanowiliśmy, że trzeba wrócić do Krakowa, na Kazimierz, do mojego miasta. [...] Najpierw poszliśmy do mojego domu. Ale tam już ktoś mieszkał. I ci ludzie, kilka rodzin w moim starym mieszkaniu, rozłożyli ręce. Nie ma miejsca dla was, powiedzieli. Potem opowiadał, jak chodził od bramy do bramy, pytał o nocleg. Jak wszędzie, mówiono mu to samo. Nie ma miejsca⁷.

⁵ Ibidem, s. 96.

⁶ Ibidem, s. 227.

⁷ Ibidem, s. 154.

Kazimierz to przestrzeń entropii, symbol rozpadu dawnego świata i niemożności powrotu do przeszłości, która ocaleć może tylko we wspomnieniach. Garstka Żydów, która przetrwała wojnę w piwnicach i schowkach, nie może wrócić do swej dzielnicy także z powodu nienawiści, jaką Polacy żywią wobec swoich niedawnych sąsiadów. Kuźmińscy pokazują, jak wojna wyostrzyła i spotęgowała nastroje antysemickie. Żydzi to dla Polaków siła fatalna i zło, które wywołało wojnę i ściągnęło nieszczęście. Chcą jak najszybciej pozbyć się z miasta ocalałych starozakonnnych, obawiając się, że ich obecność okaże się kolejnym przekleństwem. W dzień szabatu Polacy obrzucają kamieniami synagogę, skandując przy tym: „Żydyyyy! A wybić by was!”⁸. Odnosi się wrażenie, jakby chcieli dokończyć dzieła zniszczenia narodu żydowskiego. Pewne jest, że Kazimierz już nigdy na powrót nie stanie się żydowską „ziemią obiecaną”, dlatego Rebeka, która przybyła do miasta, szukając swojego miejsca w świecie, będzie powtarzać: „Ale tu [...] już nic nie ma”⁹.

Kuźmińskim, w gatunku uznawanym za popularny, udało się uchwycić niezwykle istotną kwestię powojennych relacji Polaków z mniejszościami narodowymi i zarysować problem niemożności powrotu do dawnej „małej ojczyzny”. Pozostaje jednak pytanie, jakie znaczenie dla całej powieści ma tytuł i dlaczego autorzy odwołali się do jednego z największych bizantyjskich władców, skoro obecność samych wątków bizantyjskich jest w utworze znikoma. Wydaje się, że autorzy, chcąc zbudować atmosferę tajemniczości i spisku, postanowili wykorzystać motyw nieobecny w wyobraźni masowego odbiorcy, a przez to bardziej intrygujący i budzący zaciekawienie. Cywilizacja Bizantyjska jest bowiem, mimo swej trwałości i doniosłości, mało znana i funkcjonuje wyłącznie przez pryzmat stereotypów i klisz kulturowych. Konstanty Leontjew, analizując stan wyobrażeń Europejczyków na temat Bizancjum, stwierdził: „Pokażcie mi inne państwo, które trwałoby tysiąc lat, nie ulegając żadnym poważniejszym wewnętrznym zmianom. Ale my nic o nim nie wiemy, najwyżej coś słyszeliśmy o ikonoklazmie”¹⁰. Powieść Kuźmińskich wiedzy o Bizancjum ani o osobie samego Konstantyna nie poszerza (przywołany zostaje w zasadzie tylko jeden epizod z życia wielkiego cesarza – widzenie na Moście Mulwijskim, mający uprawdopodobnić jego kłatwę), ale przy znikomej znajomości tej problematyki, pomysł z tajemniczym manuskrypcem staje się bardziej przekonujący dla czytelnika. A może Kuźmińscy wyczuli rodzącą się obecnie „modę na Bizancjum”?¹¹

⁸ Ibidem, s. 243.

⁹ Ibidem, s. 285.

¹⁰ Cyt. za: C. Miłosz, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego, czyli coś dla zwolenników śródziemnomorskiego mitu*, „Tygodnik Powszechny” 2002, z. 48, s. 9.

¹¹ Znamionami rodzącej się mody lub po prostu wzrastającego zainteresowania tematami Bizancjum, mogą być we współczesnej literaturze następujące teksty: R. Pawlak, *Armia ślepców*, Lublin 2007; M. Zagańczyk, *Czarna ikona*, t. 1: Lublin 2006, t. 2: Lublin 2007; I. Szolc, *Połowa nocy*, Warszawa 2005.

Magdalena Niekra

Podglądanie rzeczywistości w *Ofierze Poliksena* Marty Guzowskiej

Wydawać by się mogło, że powieść kryminalna jest obecnie gatunkiem mało ambitnym i zupełnie podrzędnym w stosunku do innych. Jej twórcy natomiast nie tylko nie starają się wznieść na wyżyny sztuki pisarskiej, ale ulegają pokusie budowania prostej, schematycznej fabuły, dostosowanej do niewybrednych czytelników. Debiutancki tom Marty Guzowskiej zatytułowany *Ofiara Poliksena* zdaje się zaprzeczać tym przypuszczeniom. Autorka proponuje tekst, którego zwroty akcji wielokrotnie zaskakują odbiorcę, trzymając go w napięciu do ostatnich chwil rozwikłania tajemniczej zagadki. Kryminał Guzowskiej zasługuje jednak na uwagę również ze względu na bloki tematyczne, jakie zostają w nim poruszone – rzeczywistość kulturowa Turcji, autentyczny portret środowiska archeologów i wreszcie mitologia, która nieoczekiwanie splata się ze współczesnością. Zwłaszcza te aspekty czynią książkę dostrzegalną na rynku wydawniczym oraz interesującą nawet dla surowych krytyków, posiadających wyrafinowane gusta w tym względzie.

Akcja powieści toczy się na placówce archeologicznej w Turcji, w pobliżu starożytnej Troi. Ekipę badaczy nadzoruje piękna pani doktor archeologii Pola Moor. W pracach uczestniczy również jej dawny partner życiowy, światowej sławy antropolog Mario Ybl, przy którym nie można się nudzić ze względu na jego ekscentryczny sposób bycia. Podczas wykopalisk uczeni dokonują, jak się początkowo wydaje, przełomowego odkrycia, jakim jest tajemniczy szkielet kobiety. Wszystkie przesłanki wskazują na to, że należy on do córki mitycznego króla Priama, branki wodza Achillesa o imieniu Poliksena¹. Znaleźisko okazuje się być rzeczywiście sensacyjne, ale z zupełnie innego powodu, czego próbuje dowieść wszędobylski Mario. Wkrótce natrafia on na zwłoki kolejnej kobiety, tym razem członkini ekspedycji. Począwszy od tego momentu, w mężczyźnie rodzi się coraz

¹ Poliksena według mitologii greckiej to najmłodsza córka króla Troi Priama i Hekabe. Ofiary z niej miał zażądać duch Achillesa, który ukazał się po zdobyciu Troi. Wolę bohatera wypełnił Neoptolemos, zabijając dziewczynę na grobie bohatera. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1991.

więcej podejrzeń i rozpoczyna on swoje prywatne śledztwo. Chce dowieść, że istnieje logiczne wyjaśnienie zagadkowego wymieszania się legendy z rzeczywistością. Wskazuje na to zarówno jeszcze jedno morderstwo, jak i ślady odkryte u rzekomej Polikseny.

Temat, wokół którego narasta cała intryga, sceneria oraz środowisko ludzi scharakteryzowane w omawianej książce nie są przypadkowe. Marta Guzowska w *Ofierze Polikseny* opiera się bowiem na osobistym doświadczeniu zawodowym. Autorka jest archeologiem z tytułem doktora (podobnie jak jej główna bohaterka), pracownikiem Uniwersytetu Warszawskiego, aktualnie mieszka w Wiedniu. Jej specjalność to badania ceramiki z II tysiąclecia p.n.e. z okolic Egei i Zachodniej Anatolii. Od kilkunastu lat prowadzi wykopaliska w ruinach Troi². Tekst wyszedł więc spod pióra osoby doskonale zorientowanej w podejmowanych zagadnieniach i poparty jest gruntowną wiedzą merytoryczną oraz praktyczną. Poza tym Guzowska, jak sama przyznaje, niejednokrotnie korzystała również z porad antropologa oraz profesjonalnego kryminologa, aby jak najbardziej rzetelnie i w sposób wiarygodny opisać fakty³.

Rzeczywistość literacką istotnie cechuje duży realizm. W zasadzie całe śledztwo zasadza się właśnie na zaskakującej, aczkolwiek stopniowej zamianie mitycznej zagadki w najzupełniej prawdopodobną kolej rzeczy. Każda ofiara i okoliczności jej śmierci przypominają współczesne wykorzystanie starożytnego obyczaju.

Za sprawą realizmu przenikającego książkę czytelnik ma możliwość zweryfikowania swoich dotychczasowych, obrosłych mitami wyobrażeń, chociażby na temat pracy archeologa czy nastrojowości Turcji. Wniknięcie w głąb hermetycznego świata grupy naukowców prowadzących wykopaliska uzmysławia, że profesja archeologa nie sprowadza się do poszukiwania fascynujących przygód, co od lat pokazują filmy z Indianą Jonesem. Tropienie śladów historii jest bardzo żmudnym zajęciem, które nie ma w sobie krzty romantyczności. Pominąwszy już fakt, że wszystkie czynności ze względów ostrożności wykonuje się małą szpachelką i pędzelkiem, to trudno odsłaniać ruiny zaginionych cywilizacji, skoro wszystkie zostały już, jak zauważa Mario Ybl, dawno znalezione. Słowa wypowiedziane przez bohatera, szczególnego malkontenta w tej kwestii, nie pozostawiają zresztą żadnych złudzeń:

Jeśli ktoś wam powie, że archeologia jest pasjonująca, możecie go od razu wyśmiać. [...] normalnemu człowiekowi ciężko jest wytrzymać dzień pracy, który zaczyna się pobudką o piątej, przed wschodem słońca, a kończy po północy ostrą bibką i wypełniony jest niezliczonymi

² Na podstawie notki biograficznej zamieszczonej w: Marta Guzowska, *Ofiara Polikseny*, Warszawa 2012.

³ Zob. wywiad przeprowadzony z Martą Guzowską: A. Wicik, *Archeolog jak detektyw*, „Policja 997” 2012, nr 2, s. 48.

godzinami w upale, który powinien być zakazany konwencją genewską. Powiem tylko tyle: gdyby jakikolwiek więzień, polityczny czy nawet zwykły kryminalista, był zmuszony do pracy w takich warunkach jak my, Amnesty International już dawno by interweniowało⁴.

Warunki bytowe członków ekipy faktycznie są bardzo trudne, zwłaszcza ze względu na upalną pogodę Turcji. Autorka niezwykle sugestywnie przedstawia bijący z nieba skwar, wyczerpujący ludzki organizm:

Słońce paliło jak stos atomowy, a niebo, o barwie i ciężarze płynnego ołowiu, wisiało dwa centymetry nad moją biedną głową. Ziemia grzała w stopy przez grube podeszwy. Nawet wiatr nie przynosił ulgi, tylko parzył skórę i zasypywał gardło kurzem⁵.

Turcja z powieści nie przypomina tej reklamowanej w folderach przez biura podróży. Prawdy nie da się tu oszukać, a jej weryfikacji znów pominąć nie sposób. Dlatego przez treść wciąż przewijają się nieprzyjemne odczucia węchowe (potu, piwa, dymu papierosowego, mięsa) oraz akustyczne (częste brzęczenie much lub natrętnych komarów). Przykre wrażenia potęguje obecny na każdym kroku pył i kurz. Mocno zaakcentowane są również obrazy klaustrofobiczne, z których największą siłą przekazu dysponuje ten przedstawiający ambulans próbujący przejechać między cisnącym się wokół tłumem ludzi⁶. Pośród ogromnej masy tłoczących się ciał znajduje się Mario Ybl, postać kontrowersyjna, jak na rasowego detektywa przystało, i dzięki temu mocno zapadająca w pamięć czytelnika. Kreacja głównego bohatera to niewątpliwy sukces początkującej pisarki. Ybl jest cynicznym, pozbawionym taktu abnegatem. Dysponuje ciętą ripostą na niemal każdą skierowaną do niego wypowiedź, nie licząc się z nikim ani z niczym. Strach ogarnia go jedynie wówczas, gdy wyczerpują się zapasy piwa lub znajdzie się w ciemnym miejscu (cierpi na nyktofobię). Bez żadnej przesady można określić go mianem lenia, ale nie jeśli w grę wchodzi praca zawodowa. W tej kwestii jest cenionym naukowcem, odznaczającym się wielkim profesjonalizmem. Posiada ogromną wiedzę, którą potrafi w odpowiedni sposób wykorzystać, na przykład w trakcie swojego dochodzenia. Odbiorca albo pokocha Mario, albo go znienawidzi.

Wyposażenie profesora Ybla w szereg cech opozycyjnych nadaje tej postaci literackiej znamiona autentyzmu, czyniąc ją jednocześnie bardziej intrygującą. Podobnie, bo z dużą dozą wiarygodności, skonstruowane są również pozostałe sylwetki bohaterów, chociażby bogatego sponsora Howarda Griffina, typowego dla dzisiejszych czasów człowieka, który ma wybawiać od upadku, czy Poli Moor. Pomijając już fakt, że na wstępie piękna pani doktor przedstawiona zostaje przez Mario z punktu widzenia antropologii⁷, to uwidaczniają się w niej dwie osobowo-

⁴ M. Guzowska, op. cit., s. 18.

⁵ Ibidem, s. 19.

⁶ Ibidem, s. 300–302.

⁷ Ibidem, s. 12.

ści o zupełnie kontrastowych charakterach. Pierwszą jest silna kobieta sukcesu, oddana pasji i umiejąca walczyć o swoje racje. Druga to niewiasta, która z chęcią oddałaby się w opiekę mężczyźnie, jeśli tylko potrafiłby zapewnić jej bezpieczeństwo⁸. Pola odzwierciedla więc z pewnością osobowość wielu współczesnych kobiet. Owa precyzja charakterystyki nie powinna jednak budzić zdziwienia, ponieważ autorka recenzowanego kryminału sama jest kobietą i być może czerpie wiedzę z osobistego doświadczenia. Tak właśnie dzieje się w przypadku bohatera zbiorowego, jakim jest lokalna ludność. Guzowska, będąc członkiem międzynarodowej ekipy archeologicznej, zdążyła dobrze poznać mieszkańców Turcji, dzięki czemu mogła przenieść na karty książki specyfikę ich kultury oraz typowe cechy mentalności. Wątek Ayçy, dziewczyny, która bierze udział w pracach ekspedycji, oraz jej siostry Nazife, w szczególnie sposób uwypukla przywiązanie tubylców do rodzimej tradycji. Wskazuje równocześnie bolesne konsekwencje zerwania z nią. W całym utworze przewijają się ponadto obrazki z życia mieszkańców miasta Çanakkale i okolicznej wsi. Pojawiają się też fragmenty opisujące architekturę tych zakątków. Najbardziej dokładne odwzorowanie rzeczywistego miejsca występuje jednak w przypadku archaicznej Troi. Pomimo kilku nieścisłości, możliwych do uchwycenia tylko przez prawdziwych znawców, a zwykłego odbiorcy wiadomych z posłowania, jest ona niemalże kopią stanowiska archeologicznego.

Kryminał, którego już sam tytuł sugeruje potencjalnemu czytelnikowi powiązanie treści głównie z mitem, czymś na poły nierealnym, zaskakuje więc podwójnie. Po pierwsze, nieoczekiwanym przebiegiem śledztwa. Po drugie, tym, że pokazany w nim świat, stosunki międzyludzkie, reguły życia są bardzo bliskie lub po prostu tożsame z rzeczywistością. Dokładne jej odzwierciedlenie zawiera się chociażby w wykładach antropologicznych eksperta Mario Ybla. Światowej sławy specjalista od „rekonstrukcji wyglądu przyżyciowego na podstawie zachowanych szczątków kostnych” tłumaczy procesy rozkładu ciała⁹ i wprowadza w tajniki odтворzenia rysów twarzy metodą plastyczną¹⁰.

Wracając do śledztwa, trzeba zaznaczyć, że jest ono prowadzone dwutorowo, to znaczy przez samozwańczego detektywa oraz profesjonalny organ policji. Znając poetykę powieści kryminalnej, oczywistym i nieodłącznym elementem budowy utworu staje się fakt nieporadności aparatu państwowego w prowadzonej sprawie. Autorka umiejętnie wykorzystuje jednak tę regułę, aby po raz kolejny zaznaczyć pokrewieństwo literackiej fabuły z realiami życia. Czynności policjantów sprowadzają się do pojedynczych przesłuchań oraz czystej biurokracji. Opieszałość

⁸ Ibidem, s. 304–305.

⁹ Ibidem, s. 172–176.

¹⁰ Ibidem, s. 267–270.

władz odpowiedzialnych za porządek i bezpieczeństwo ludzi, często wynikająca z nadmiaru formalizmu, to jedna z głównych bolączek dzisiejszych czasów.

Ofiara Polikseny jest utworem przesiąkniętym autentyzmem, z którym idealnie współgra fikcyjna szarada. Owo specyficzne połączenie na pewno wyróżnia książkę na rynku wydawniczym. Nie bez znaczenia pozostaje też miejsce akcji, czyli rozpalona słońcem Turcja. Nie zdarza się często w polskich kryminałach, aby wypadki rozgrywały się poza granicami państwa. Wyjątkowego charakteru debiutanckiemu tomowi Marty Guzowskiej nadaje również fakt, że mieści się on w dość rzadko spotykanym dziale piśmiennictwa, jaki tworzą tak zwane kryminały archeologiczne. Nie tylko o tematykę tutaj chodzi, ale także o postać autora. Opowieść o perypetiach amatorskiego detektywa-antropologa wprowadza bowiem Guzowską w bardzo wąski krąg archeologów zajmujących się literaturą. Na gruncie polskim podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Katarzyny Rygiel i jej powieści¹¹. Na podstawie utworów tego typu czytelnik może się przekonać jak wiele ma ze sobą wspólnego praca kryminologa czy detektywa oraz archeologa. W obydwu profesjach zadanie polega na wyszukiwaniu śladów minionych zdarzeń i odpowiednim sposobie ich zabezpieczania. Niejednokrotnie potrzebna jest do tych celów metoda dedukcyjna, ponieważ ślady bywają zatarte lub niekompletne. Pod względem strukturalnym autorka przestrzega podstawowych reguł, jakimi rządzi się kryminał. Wyraźnie realizuje jedną z czterech głównych form kompozycyjnych, to znaczy formę śledztwa¹².

Marta Guzowska do swojego debiutu pisarskiego przygotowała się bardzo rzetelnie. Wykorzystała w nim zarówno wiedzę zdobytą dzięki długoletniej pracy na stanowisku archeologa, jak również wskazówki innych profesjonalistów. Owoce tego jest powieść, która dostarczając wrażeń estetycznych, pozwala podglądać rzeczywistość, a podejmując temat mitu – sama wiele popularnych mitów obala. Prowokuje tym samym czytelnika do odpowiedzi na pytanie, który świat bardziej mu odpowiada. Skłania również do kolejnych, tym razem już samodzielnych, poszukiwań rzeczywistego obrazu rzeczy. Sprytnie skrojona intryga, ciekawie zainicjowana i trzymająca w napięciu do ostatniego momentu, dodatkowo podnosi wartość książki. Czy kolejne będą utrzymywały się na równie wysokim poziomie? Wkrótce się okaże, ponieważ trwają już prace nad drugą powieścią, która wejdzie w skład kryminalno-archeologicznego cyklu zapoczątkowanego przez *Ofiarę Polikseny*.

¹¹ Katarzyna Rygiel, podobnie jak Marta Guzowska, ukończyła studia archeologiczne. Obecnie jest autorką kilku powieści kryminalnych. Na uwagę zasługuje zwłaszcza *Ekspedycja kolitiz* (Poznań 2008).

¹² Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, Warszawa 1976, s. 74–86.

Paulina Biczowska

„Odzyskiwanie” twórczości Ireneusza Iredyńskiego

Książka *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego* Zdzisława Marcinowa (Katowice 2011) wpisuje się w „odzyskiwanie” twórczości autora *Żegnaj, Judaszu* na przestrzeni ostatnich kilku lat. Odzyskiwania zarówno dla czytelników (Warszawska Firma Wydawnicza od 2009 roku wydaje *Dzieła zebrane* Iredyńskiego¹), jak i w kręgach historyków literatury. Marcinów od paru lat publikuje artykuły poświęcone prozie i poezji Iredyńskiego (to z nich w znacznej części składa się tom *Bohater obok świata*²), mniej więcej w tym samym czasie pojawiły się także teksty Jana Ciechowicza³, Ewy Chromik⁴ czy Pauliny Sieniuć⁵. Ten kierunek badań wart jest kontynuowania, ponieważ dzisiejsza nieobecność, ważnej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, twórczości Iredyńskiego, powoduje niekompletność obrazu polskiej literatury drugiej połowy XX wieku.

Tytuł książki Marcinowa nawiązuje do debiutanckiego tomiku Iredyńskiego z 1959 roku *Wszystko jest obok* i wskazuje na dominujący typ bohatera tych wierszy i mikropowieści, który dystansuje się do świata, sytuuje się poza nim, nie uczestniczy w życiu społecznym według powszechnie przyjętych reguł, ale na własnych zasadach. Marcinów rozpoczyna analizę twórczości Iredyńskiego od

¹ W tomie pierwszym (*Dzieła zebrane*, t. 1, Warszawa 2009) znajdują się trzy mikropowieści: *Dzień oszusta*, *Okno* oraz *Ukryty w słońcu*; w tomie drugim (*Dzieła zebrane*, t. 2, Warszawa 2010) zostały zamieszczone trzy opowiadania: *Armelle*, *Fascynacja* oraz *Koniec i początek*, a w tomie trzecim (*Dzieła zebrane*, t. 3, Warszawa 2011) mikropowieść *Manipulacja*.

² Zob. Z. Marcinów, *Nota bibliograficzna*, [w:] Idem, *Bohater obok świata. O poezji i prozie Ireneusza Iredyńskiego*, Katowice 2011, s. 175.

³ J. Ciechowicz, *Terror i terroryści w świecie Ireneusza Iredyńskiego i Oriany Fallaci*, [w:] *Teatr – terytorium terroru. Kontrapunkt 2007*, red. J. Ciechowicz, M. Jarmułowicz, Szczecin 2008, s. 27–34.

⁴ E. Chromik, „Ekscesywność wolności” człowieka epoki. *Egzystencja i polityka w twórczości Ireneusza Iredyńskiego*, [w:] *Literatura i polityka: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2010, s. 73–92.

⁵ P. Sieniuć, *Ireneusz Iredyński*, [w:] *Znikanie. Instrukcja obsługi*, Warszawa 2009.

szczegółowego omówienia jego wczesnej publicystyki, dzisiaj właściwie zupełnie zapomnianej. Przy okazji dementuje mity narosłe wokół biografii pisarza: że swoje nazwisko wymyślił i faktycznie nazywał się Kapusto oraz że się odmłodził, podając rok 1939 jako datę swojego urodzenia⁶. Znaczące i warte podkreślenia jest to, że Iredyński nie walczył z nieprawdziwymi informacjami na swój temat, ale wpisał je w swoje życie, które traktował jako grę z innymi – z ich oczekiwaniami, wymaganiami, wyobrażeniami, tworząc swoją biografię niepokorną.

W publicystyce Iredyńskiego zwraca uwagę, obecna także w całej jego późniejszej twórczości, bezkompromisowość wypowiedzianych sądów. Marcinów przywołuje równocześnie dyskusję z końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych poświęconą młodej poezji, w której to debacie Iredyński był jednym z ważniejszych uczestników. Pojawiła się w niej nie tylko kwestia twórcy jako lumpa-artysty, cygana, lecz przede wszystkim był to spór o kształt ówczesnej liryki, o jej rodowód literacki. Bardzo ważną rolę odegrał w nim Julian Przyboś, będący de facto „akuszerem” poezji turpistycznej (między innymi poprzez swój entuzjastyczny odbiór pierwszego poetyckiego tomiku Iredyńskiego), choć został zapamiętany przede wszystkim jako jej zdecydowany przeciwnik, autor krytycznej w stosunku do tego typu liryki *Ody do turpistów* (1962), na którą zresztą Iredyński odpowiedział polemicznym *Traktatem o kazaniu*. Słusznie utworowi temu Marcinów poświęca sporo miejsca, Iredyński bowiem, bezpośrednio odwołując się do *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, wyraża w nim swój stosunek do poetyckiej spuścizny dwudziestolecia międzywojennego, określając tym samym własne miejsce w kręgu literatury współczesnej.

W kolejnym rozdziale autor *Bohatera obok świata* zajmuje się wczesną poezją Iredyńskiego, zaczynając od pieczołowitego zebrania utworów pisarza, które ukazały się w prasie przed publikacją debiutanckiego tomiku, a które w znacznej mierze do niego nie weszły. Analizując kolejno wiersze Iredyńskiego, Marcinów wyraźnie rysuje linię ich rozwoju: wyzwania się spod wpływów poezji socrealistycznej oraz przekształcania motywów i obrazowania zaczerpniętych z dominującej w tym okresie liryki Tadeusza Różewicza. To, co może zaskoczyć czytelnika, to zderzenie entuzjastycznej recepcji tomu (m.in. przez Juliana Przybosia i Michała Głowińskiego) z jego dzisiejszym odbiorem – znacznie bardziej zdystansowanym, kiedy widać przede wszystkim „to, co w tym debiucie nieoryginalne i artystycznie niedopracowane”⁷. Wartością tego zbiorku pozostaje erudycja Iredyńskiego i jego próba stworzenia własnego języka artystycznego.

⁶ Marcinów dotarł do źródeł potwierdzających zarówno datę urodzenia Ireneusza Iredyńskiego, jak i jego rodowe nazwisko. Odkrył natomiast, że nie zgadza się imię i nazwisko matki autora *Manipulacji* – pisarz podawał, że jest to Aleksandra Ziółcka, zaś jego ojciec – Eugenia Geller.

⁷ Z. Marcinów, op. cit., s. 64.

Interesującym zabiegiem jest poświęcenie następnego rozdziału nie kolejnym tomikom pisarza, ale ich lirycznemu podsumowaniu, czyli poematowi *Testament 1965*, który ukazał się w tomiku *Muzyka konkretna* z 1971 roku. Interpretacyjne pominięcie tego oraz wcześniejszego o dekadę (*Moment bitwy*, 1961) zbioru wierszy wydaje się jednak nie do końca zasadne, ponieważ uniemożliwia stworzenie całościowego obrazu liryki pisarza. Marcinów w swoich rozważaniach zwraca uwagę, że data obecna w tytule zamykającego ją poematu jest znamienna, ponieważ w tym roku poeta został (niesłusznie) oskarżony o gwałt i aresztowany, w efekcie czego trzy lata spędził w więzieniu. Wydarzenie to stanowiło ważną cezurę w jego życiu, moment zamykający pewien etap w jego twórczości. W *Testamencie 1965* Iredyński nawiązuje nie tylko do klasycznych utworów gatunku, takich jak *Wielki testament* François Villona, lecz także do poezji współczesnej – przede wszystkim liryki Miłosa (mimo iż był on twórcą nieobecnym od ponad dekady w obiegu krajowym) oraz do aktualnych dyskusji literackich – m.in. sporu o turpizm. Poemat ten jest rozrachunkiem z własną przeszłością, zarówno poetycką, jak i osobistą, jednak brakuje w nim tak charakterystycznego dla średniowiecznego poety łotzykowskiego spojrzenia na świat. Dystans ten, zaznacza Marcinów, pojawia się dopiero w ostatnim wersie utworu („Reszta niech zgnije ze mną wonnie”⁸), w którym podmiot liryczny ujawnia przekonanie, iż w obliczu śmierci „nic nie jest tak poważne, żeby nie można było z tego zadrwić”⁹.

Kolejne dwa rozdziały swojej książki Marcinów poświęca dwóm wcześniejszym tekstom Iredyńskiego – mikropowieściom *Dzień oszusta* z 1962 roku (rozdział *Sprawa „Dnia oszusta”*) oraz *Ukryty w słońcu* z 1963 roku (rozdział *O „Ukrytym w słońcu”*). Pierwszy z tych utworów spotkał się ze skrajnie różnymi reakcjami – od aprobaty (wyrażonej między innymi w recenzjach Stanisława Grochowiaka czy Stanisława Lema) po zupełne odrzucenie, połączone z frontalnym atakiem na osobę autora. W tej niezwykle zajadłej nagonce na pisarza wziął udział nawet sam Władysław Gomułka, ostro krytykując jego prozę podczas posiedzenia KC PZPR w lipcu 1963 roku. Druga mikropowieść – *Ukryty w słońcu* – została właściwie przemilczana, nieliczne recenzje, które się ukazały, były jej zdecydowanie nieprzychylnie. Ten negatywny odbiór obu tekstów, według Marcinowa, wynikał przede wszystkim z zaostreżenia na początku lat sześćdziesiątych polityki kulturalnej i wycofywania się władz z liberalizmu popaździernikowej odwilży. Niewątpliwie recepcja ta wiązała się również z niezrozumienia założeń przyświecających mikropowieściom oraz niedostrzeżenia obecnej w nich gry literackiej.

⁸ I. Iredyński, *Testament 1965*, [w:] Idem, *Muzyka konkretna*, Kraków 1971 s. 31, cyt. za: Z. Marcinów, op. cit., s. 81.

⁹ Z. Marcinów, op. cit., s. 82.

Analizując *Dzień oszusta* i *Ukrytego w słońcu*, badacz, zgodnie z tytułem swojej pracy, skupia się przede wszystkim na głównych bohaterach obu utworów – oszuście, jedynej pełnowymiarowej postaci tej mikropowieści, który sztukę mistyfikacji opanował do perfekcji, oraz Janie – dobrze zapowiadającym się scenografie. Zaskakujące może wydawać się odczytanie tej postaci jako człowieka „oszałałego miłością” (określenie Iredyńskiego¹⁰), któremu na dodatek nieobce jest zachowanie na pograniczu hysterii. Obie te cechy, przede wszystkim zaś skłonność do hysterii, wydają się zupełnie nie przystawać do bohatera „czarnej literatury”, do której twórczość Iredyńskiego chętnie zaliczano. Szkoda, że Marcinów nie poświęcił więcej uwagi motywowi gry, którą prowadzą z otoczeniem bohaterowie, jest on bowiem niezwykle istotny dla tych tekstów.

Rozważając w kolejnym rozdziale (*Nie tylko o uczuciach. O politycznych kontekstach tomu opowiadań „Związki uczuciowe”*) znaczenia obecne w tym tomie (ukazał się on w 1970 roku), Marcinów, co cenne, wydobywa wątki niedostrzeżone wcześniej przez krytykę literacką. Zbiór trzech opowiadań (*Armelle, Fascynacja, Koniec i początek*) został odebrany dość pobieżnie, choć jego wartość artystyczną oceniano wyżej niż wówczas publikowanych utworów małego realizmu. Autor *Bohatera obok świata* wskazuje na pominięte przez pierwszych krytyków, a możliwe do odczytania dopiero po zmianie systemu politycznego, wątki polityczne. Chodzi o usunięcie z opowiadania *Koniec i początek* (pierwotnie opublikowanego w 1964 roku we „Współczesności”) fragmentu mówiącego o akowskiej przeszłości głównego bohatera, który opowiada się za komunistami (wskazuje nowej władzy miejsce pobytu oddziału dawnego kolegi z partyzantki) oraz tendencyjne przedstawienie bananowej młodzieży w *Armelle*.

Podobnie nie dostrzeżono wątków politycznych, które Marcinów wydobywa i przedstawia w przedostatnim rozdziale swojej pracy, znajdujących w trzeciej mikropowieści Iredyńskiego *Człowiek epoki* z 1971 roku. Według historyka literatury obecna w tym tekście postać wampira to „konstrukt zbiorowej świadomości”¹¹, wyraz społecznych lęków i frustracji wywołanych licznymi, gwałtownymi wydarzeniami przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Do takiej interpretacji, opartej na obszernie przywołanych analizach etnograficznych i kulturoznawczych, upoważnia, zdaniem autora, równoległa obecność motywu wampira w powieści Tadeusza Konwickiego *Nic albo nic* wydanej również w 1971 roku. Marcinów zwraca uwagę na zaskakujący fakt, że zbieżność ta została dostrzeżona tylko przez jednego krytyka spośród prawie czterdziestu recenzentów obu książek.

¹⁰ I. Iredyński, *Ankieta* [*Ankieta „Współczesności” nt. własnej drogi twórczej pisarzy i ogólnych perspektyw literatury polskiej*], „Współczesność” 1964, nr 17 (169), s. 6, cyt. za: Ibidem, s. 118.

¹¹ Z. Marcinów, op. cit., s. 142.

Końcowy rozdział *Bohatera obok świata* poświęcony jest ostatniej dłuższej formie prozatorskiej Iredyńskiego – mikropowieści *Manipulacja* z 1974 roku. Marcinów wskazuje na liczne intertekstualne odniesienia tego utworu (przede wszystkim do tekstów Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka i Tadeusza Konwickiego, ale i postaci Jimiego Hendricksa) oraz na punkt, do którego dochodzi główny bohater: „wmanipulowany przez innych, zamknięty w kokonie własnego ego, [...] ponosi porażkę”¹².

Marcinów precyzyjną analizę lirycznej i prozatorskiej twórczości Ireneusza Iredyńskiego przedstawia na szczegółowo nakreślonym tle historycznoliterackim. Ten szeroko rozbudowany (najczęściej w obszernych przypisach) kontekst jest niezwykle ważny, ponieważ osadza twórczość pisarza we właściwych mu czasach, wskazując zarówno na jej osobliwości, jak i zakorzenienie polityczno-społeczne. Istotną wartością recenzowanej publikacji jest również odczytanie utworów Iredyńskiego na nowo, a przede wszystkim wydobyć na światło dzienne obecnych w nich, a wcześniej niedostrzeganych, motywów i wątków świadczących o wielowarstwowości tych tekstów.

Za nieznacznym mankament pracy uznać można natomiast właściwie zupełne pominięcie przy interpretacji liryki Iredyńskiego dwóch – *Moment bitwy* i *Muzyka konkretna* – z trzech jego tomików oraz nieuwzględnienie przy analizie jego prozy powieści kryminalnej *Ryba płynie za mordercą*, którą Iredyński napisał w 1959 roku pod pseudonimem Umberto Pesco, a która mogłaby stanowić interesujące odniesienie dla jego późniejszej twórczości.

Na szczególne docenienie zasługuje natomiast podjęta przez Marciniową niezwykle rzetelna i drobiazgowa kwerenda, dzięki której nie tylko zweryfikował część legendy otaczającej Iredyńskiego, ale także dotarł do bardzo licznych recenzji jego utworów oraz poświęconych mu tekstów, w tym materiałów nieuwzględnianych w późniejszych analizach jego twórczości. *Bohater obok świata* Marciniowa jest drugą, po *Dramaturgii Ireneusza Iredyńskiego* Zbigniewa Jarzębowskiego (Szczecin 2002), pozycją w całości poświęconą twórczości tego pisarza. Jest to pozycja cenna i stanowi ważny krok w procesie przywracania wspólnej pamięci prozy i liryki tak wszechstronnie utalentowanego twórcy, jakim był Ireneusz Iredyński.

¹² Ibidem, s. 174.

Agnieszka Jęczeń

Obrona sztuki masowej

Problematyka podjęta przez Noëla Carrola – amerykańskiego filozofa i filmoznawcę – w książce *Filozofia sztuki masowej*¹, wydaje się niezwykle istotna w dobie współczesnych przemian kulturowych, związanych z ekspansją medialnych form przekazu treści literackich, wizualnych i audialnych, cieszących się dużym kręgiem odbiorców. Stoimy tu wobec zagadnienia, którego istota tkwi w stopniowym zacieraniu granic między kulturą wysoką a popularną. Ta nowa sytuacja estetyczna wymaga od badaczy wytyczenia jasnych kryteriów wartościowania tego, co jest sztuką w obrębie kultury masowej, a co całkowicie wymyka się takiej nobilitacji.

Książka podzielona jest na sześć rozdziałów. Rozważania badacza mediów mają charakter teoretyczno-empiryczny. Decydującym argumentem, który wpłynął na potrzebę opisanie przez Carrola roli i znaczenia sztuki masowej w kulturze współczesnej, jest twierdzenie, iż „sztuka masowa zapewnia ogromnej liczbie ludzi pierwszy kontakt z doświadczeniem estetycznym”². Fakt ten był mimo wszystko ignorowany przez większość badaczy XX wieku. Sztuce masowej nigdy nie przyznano rangi zjawiska zasługującego na uwagę godną zgłębienia podstawowych sensów jej funkcjonowania. Estetycy, filozofowie, krytycy artystyczni traktowali ją jako antytezę tego wszystkiego, co kryje się w zakresie semantycznym pojęcia „sztuka”. Era sztuki masowej rozpoczyna się wraz z rozwojem technologii masowej komunikacji, która umożliwia tworzenie dzieł mających wiele egzemplarzy, z łatwością pokonujących granice czasu i przestrzeni.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości*, Carroll próbuje zmierzyć się z serią ważnych argumentów filozoficznych przeciw sztuce masowej, wysuwanych przez Dwighta MacDonalda, Clementa Greenberga, Robina Collingwooda, Theodora W. Adorna i Maksa Horkheimera. Uzasadnia on wartość sztuki masowej tym, że skłania ona do aktywności,

¹ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

² Ibidem, s. 13.

interpretacji, poszukiwań i gry wyobraźni. Istotą procesów odbioru takiej sztuki jest odkrywanie, odczytywanie metafor, symboli i znaczeń, w wyniku których mogą pojawić się reakcje moralne i emocjonalne. Carroll uważa, że dzieła sztuki masowej mogą być źródłem tego, co nazywamy wartością transakcyjną „[...] to jest wartością czerpaną przez publiczność z władzy wnioskowania, interpretowania, rozumienia narracji, odczytywania metafor i tak dalej na drodze interakcji z dziełami stymulującymi współuczestnictwo w odbiorze”³. Odrzuca przy tym obawy Adorna i Horkheimera jakoby sztuka masowa miała tłumić wyobraźnię i refleksyjność. Oglądając seriale czy filmy, widz może angażować władze poznawcze, dotychczasowe opowieści poddawać rekonfiguracji. Krytyka ze strony Carrolla nie ominęła także Kanta. W wyniku nieco mylnie i restrykcyjnie pojętej koncepcji estetyki filozofa z Królewca wyrósł cały sprzeciw wobec sztuki masowej. Kantowską ideę bezinteresowności dzieła sztuki odczytano tak, by na sztukę patrzeć jako na zjawisko w pełni autonomiczne, odarte z wpływów ideologicznych i rynkowych. Wszelkie wytwory niespełniające tego warunku nie mogły być włączone w sferę artystyczną.

W kolejnym rozdziale – *Filozoficzna akceptacja sztuki masowej: tradycja mniejszości*, autor przedstawia stanowiska, które są przychylne sztuce masowej. Czołowymi przedstawicielami tego nurtu są Walter Benjamin i Marshall McLuhan – entuzjaści ery mechanicznej reprodukcji oraz elektroniki, których łączy tzw. heglowska pieczęć. Sztukę w tym świetle cechuje aspekt silnego zakorzenienia w danym momencie dziejowym i wpływ swoistego ducha czasów, wyróżnia ją aspekt ewolucyjny, decydujący o jej dynamicznym i elastycznym charakterze. To właśnie ten czynnik w Heglowskiej teorii sztuki jest kluczowym kontrargumentem dla przeciwników sztuki masowej. Carroll przedstawia także poglądy Benjamina, zwracając uwagę na różnice między sztuką masowej reprodukcji, a tą, która ją poprzedzała, opartej głównie na auratyczności, unikatowości, swoistej hierofaniczności, zanikającej już na rzecz wytwarzania.

Interesująco przedstawia autor koncepcję McLuhana, według którego współczesna świadomość ewoluuje za sprawą struktur komunikacji medialnej. W efekcie powstaje mozaikowa struktura doświadczeń sensorycznych, które cechuje holistyczność, wielowymiarowość, nielinearność, wielokanałowy system percepcji. Carroll ukazuje dwa ważne przełomy w dziejach kultury: przejście od oralności do epoki druku, który całkowicie zmienił oblicze społeczeństwa, uprzywilejowując głównie jedną modalność zmysłową – wzrok. Autor zaznacza:

[...] począwszy od XIX wieku wraz z pojawieniem się mass mediów – gazet, fotografii, komiksów, kina, fonografu, radia, telewizji i komputerów – hegemonii druku rzucono wyzwanie. Nowe media na różne sposoby zakwestionowały linearno-wizualny charakter świadomości czy alfabetu i druku, przywracając odbiorcom wymiary doświadczenia stłumione przez kulturę druku⁴.

³ Ibidem, s. 55.

⁴ Ibidem, s. 156.

Carrol zwraca również uwagę na podobieństwo struktur sztuki masowej do awangardowej, które leżałoby w swoistym eksperymentowaniu, głębokim zaangażowaniu i możliwości stwarzania nowych światów przez odbiorców.

W trzecim rozdziale, zatytułowanym *Natura sztuki masowej*, autor rozwija teorię sztuki masowej, którą nazywa „eliminacyjną teorią lub – alternatywnie – teorią społecznej redukcji”⁵. Badacz zaznacza, że jego sądy o sztuce masowej wychodzą z kręgów kulturoznawczych, gdyż „w chwili obecnej kulturoznawstwo stanowi główną dziedzinę akademickiej refleksji nad sztuką masową”⁶. Carrol nie uznaje podziału sztuki na wysoką i popularną, gdyż rozróżnienie to nie opiera się obecnie na żadnych formalnych, strukturalnych czy jakkolwiek pojmowanych wewnętrznych właściwościach analizowanych dzieł. Podział ten był wyłącznie kwestią konwencji, sprowadzał się do różnic klasowych w społeczeństwie, a drogę takiej społecznej binarności sztuki wytyczył Pierre Bourdieu⁷. Sztuka masowa jest według Carrolla podkategorią sztuki popularnej. Sztuka popularna to termin ahistoryczny, istniała dużo wcześniej, ma swoje powinowactwa już ze sztuką ludową. Sztuka masowa natomiast nie istniała przez całą historię ludzkości, jej rozwój nastąpił na skalę masową za pomocą masowych technologii, jest wytworem wielkich miast i efektem rozwoju przemysłu, angażuje wielu odbiorców w różnych miejscach w tym samym czasie. Autor twierdzi ponadto:

Nie ma ona charakteru klasowego, nie odnosi się do proletariatu, klasy pracującej, bezrobotnych czy klas niższych. Sztuka masowa ma trafić do szerokiej publiczności, niezależnie od klasy społecznej. Konsumują ją ludzie z różnych klas, o zróżnicowanych dochodach, pochodzący z całkowicie odmiennych kultur⁸.

Ważne są w jej kontekście nie tylko cechy wrodzone odbioru, takie jak reakcje na bodźce wzrokowe i słuchowe, ale liczy się przede wszystkim umiejętność przywoływania uwarunkowań kulturowych bądź historycznych oraz znajomość gatunków lub innych praktyk kulturowych przez odbiorców przekazów.

⁵ Ibidem, s. 177.

⁶ Ibidem, s. 178.

⁷ Podobne zastrzeżenia, co do adekwatności podziału na sztukę wyższą, którą pasjonowałyby się wyłącznie elity, i sztukę masową, bliższą niższym klasom społecznym, ma Zygmunt Bauman: „Otóż nie ma dziś ludzi na szczycie kultury, którzy odróżniają się od tych stojących niżej w kulturowej hierarchii regularnym uczęszczaniem do opery i filharmonii oraz zachwytem nad wszystkim, co w danym momencie uznawane jest za »sztukę wysoką«”. Taki wniosek skłania do określenia współczesnych mianem „wszystkożernych»: w ich repertuarze kulturowej konsumpcji jest miejsce na operę i na *heavy metal* czy *punk*, na »sztukę wysoką« i na telewizję »mainstreamową«; na Samuela Becketta i na Johna Grishama [...]”. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 17–18.

⁸ N. Carroll, op. cit., s. 188. Jak zauważa amerykański badacz, Bush lubi *country*, Clinton lubi *rock*.

W następnym rozdziale – *Sztuka masowa a emocje* – autor zauważa długą tradycję kojarzenia sztuki masowej z wywoływaniem niestosownych stanów emocji, ze względu na zbytne nasycanie uczuciami prezentowanych i przekazywanych treści. „Prawdziwa sztuka” wznosi się niejako poza zwykle jednoznaczne emocje, których wywołaniu służy wszechogarniająca współcześnie wizualność. Carroll odwołuje się do poznawczej teorii emocji wykrystalizowanej na gruncie kognitywizmu. Według kognitywistów do definicji emocji włączone są dwa składniki: poznawczy (rozumienie) i uczuciowy (emocjonalny). Warunkiem przeżywania stanów emocjonalnych jest doświadczenie odpowiednich stanów poznawczych. Carroll kilkakrotnie podkreśla wagę emocji w poznaniu, dostrzega ich powszechny, uniwersalny i głęboki charakter. Stąd też konieczne jest zwrócenie uwagi na takie fikcyjne dziedziny narracyjne nasycone emocjami z kręgu sztuki masowej, jak: literatura popularna, film, programy telewizyjne, komiksy, piosenki, słuchowiska radiowe itp. Sam badacz podaje dominujące emocje w konkretnych gatunkach sztuki masowej. Zauważa również bardzo istotne zjawisko związane z wzajemnym oddziaływaniem czynników emocjonalnych i etycznych we współczesnej kulturze audiowizualnej. Píše: „Istnieje coś takiego jak *stosowność emocji* [podkr. – A.J.] (już u Arystotelesa), która polegałaby na zestawieniu odpowiedniej emocji z właściwym obiektem na odpowiednim poziomie intensywności i z właściwego powodu”⁹. Podstawowe zagrożenie tkwi w tym, że dzieła sztuki masowej mogą być niestosowne, jeśli zestawiają daną emocję z niewłaściwym obiektem, jak to widzimy obecnie coraz częściej w przekazach medialnych.

Kolejny rozdział, *Sztuka masowa a moralność*, rozwija powyższą kwestię. Autor recenzowanej publikacji zaznacza, że w refleksji akademickiej coraz częściej prowadzi się badania, w których sztuka masowa zajmuje poważną pozycję i traktuje się ją jako zjawisko wymagające odrębnej analizy od strony etycznej. Ważna w tym kontekście jest przede wszystkim aktywność odbiorców, która to wiąże się z moralnym rozumieniem, zależnym od tego, co i jak zostanie pokazane. Carroll wiele uwagi poświęca trzem koncepcjom w aspekcie kontaktu odbiorców ze sztuką masową. Pierwszą z nich jest konsekwencjonalizm (kształtowanie zachowań przez sztukę masową poprzez jasną wykładnię moralną), drugą – propozycjonalizm (możliwość wyrażania i propagowania przez sztukę masową przekonań moralnych, a także edukowania), trzecią zaś identyfikacjonizm (oparty na identyfikacji odbiorców z ukazywanymi bohaterami w sztuce masowej). Odnosi się on jednak krytycznie do tych idei i formułuje własną – klasyfikacjonizm. W myśl tej koncepcji moralne przekonania i emocje odbiorców poddane są treningowi i dzięki niemu stwarzają możliwość doskonalenia moralnego. Takie podejście do sztuki masowej jest ważne w aspekcie jej oddziaływań narracyjnych, które według Carrolla nie

⁹ Ibidem, s. 283.

tyle uczą nas czegoś nowego, co pogłębiają rozumienie emocji oraz ugruntowują te wartości, które znajdują się już w naszej dyspozycji.

W ostatnim rozdziale, zatytułowanym *Sztuka masowa a ideologia*, autor zaznacza, że badania nad sztuką masową są współcześnie utożsamiane z badaniami nad ideologiami (tendencjami klasowymi, rasowymi, seksistowskimi, homofobicznymi i/lub militarystycznymi), które z kolei łączą się z kwestiami moralnymi. Związek utworów kultury masowej z ideologiami jest być może uzasadniony tym, że sztuka ta, podobnie jak ideologie, jest skierowana do emocji i operuje swoistym dyskursem retorycznym. W wytworach sztuki masowej dominują wyraziste, obrazowe informacje o dużym ładunku emocjonalnym, maksymy, truizmy, prawdy obiegowe, mające silny wpływ na odbiorcę. Właściwie mogłoby się wydawać, że nie ma ucieczki przed takim pozycjonowaniem podmiotu, a jednak publiczność może odrzucić ideologię. Carroll skłaniałby się ku twierdzeniu, że tak skuteczne środki wyrazu zależą jednak od predyspozycji odbiorców. Sztuka masowa dociera do mas i musi być dla nich zrozumiała, obejmując „zasięg myśli mas ludzkich”¹⁰. Stanowi jednak formę całościowego projektu, ponieważ w specyficzny sposób aktywizuje sferę wyobrażeń świata odbiorców. Można sądzić, że w tym sensie są oni aktywni jako podmioty doświadczające w sposób dynamiczny mentalnie własnej kultury na poziomie symbolicznym i aksjologicznym.

Carroll zaznacza, że sztuka masowa jest tylko jednym z rodzajów sztuki oferowanej dziś na rynku. Autor *Filozofii sztuki masowej* próbuje ująć to zjawisko interdyscyplinarnie, korzystając z koncepcji i teorii utrwalonych na gruncie psychologii poznawczej, historii filozofii, socjologii. Chce tym samym zapoczątkować typ refleksji filozoficznej nad sztuką masową, prowadzonej z perspektywy tzw. estetyki analitycznej¹¹. Carroll jako sędzia, czy też bardziej tu w roli „adwokata diabła”, podejmuje się trudnego zadania. Musi bowiem pokonać cały legion klasyków teorii sztuki uważanej za uświęconą, niemalże dogmatyczną i jedyną, która stroni od zjawisk masowych. Nic jednak nie ujmuje mu śmiałości w polemice i pewności, że jakoby jego koncepcje mają największe walory interpretacyjne. Argumenty badacza są logiczne, przewidujące oraz nad wyraz wyczerpujące. Sam twierdzi, że jego wywód na temat empirycznego charakteru ideologii w sztuce masowej był „nazbyt zdawkowy”¹². Autor książki próbuje wypracować pojęcia i ramy myślowe użyteczne w naukach humanistycznych oraz w krytyce sztuki masowej. Stąd szereg teorii i terminów często niezrozumiałych, który może wprowadzić czytelnika niewtajemniczonego w zakamarki sztuki masowej w konsternację. Nie można odmówić Carrollowi erudycji i znanstwa w dziedzinie wytworów sztuki masowej,

¹⁰ Ibidem, s. 398.

¹¹ Ibidem, s. 14.

¹² Ibidem, s. 398.

głównie medialnej, ale także literackiej. Wspomina on zarówno o utworach z kręgu różnych dziedzin kultury masowej, jak i o artystach¹³. W jego książce występują jednak liczne powtórzenia w aspekcie merytorycznym, wielokrotne przytaczanie opinii i wniosków już wcześniej przywoływanych. Zupełny zamęt zaś powodują obszerne przypisy (na marginesach stron), z których mogłaby właściwie powstać druga książka. Trzeba przyznać, że mimo dość kontrowersyjnych sądów zawartych w *Filozofii sztuki masowej*, wyrasta ona na solidnym gruncie teoretycznym, w którym autor wkomponowuje zarówno klasyczne (Platon, Kant, Schiller, Hegel), jak i nowoczesne (McLuhan, Fiske, Adorno) koncepcje sztuki masowej. Biorąc pod uwagę, że stanowi ona część kultury współczesnej, w której polu realizowane są potrzeby estetyczne większości społeczeństwa, takie podejście wydaje się w pełni uzasadnione. W związku z tym recenzowaną pozycję można uznać za kamień milowy w refleksji o sztuce masowej.

¹³ Carroll przekonuje, że piosenkarze, aktorzy, reżyserzy mogą wyróżniać się niezwykle własnym stylem, bardzo osobistym, niepowtarzalnym poziomem ekspresji (np. Frank Sinatra, Bob Dylan, John Lennon, Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock).

Wydarzenia naukowe i kulturalne



Milena Zgierska

Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji „Komunikacja – tradycja i innowacje”

W dniach 21–23 czerwca 2012 roku w Instytucie Nauk Humanistycznych Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Chełmie odbyła się interdyscyplinarna, międzynarodowa konferencja „Komunikacja – tradycja i innowacje”. Nad jej organizacją oraz przebiegiem opiekę sprawowali pracownicy naukowcy Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Chełmie – prof. dr hab. Małgorzata Karwatowska, prof. dr hab. Marek Woźniak, dr Adam Siwiec oraz sekretarz – dr Beata Jarosz.

Głównym celem konferencji była wymiana poglądów na temat komunikacji przez przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki, zwrócenie uwagi na dotychczasową tradycję badawczą oraz nowe zjawiska i ujęcia w tym zakresie. Na trzydniowy cykl obrad zaproszeni zostali językoznawcy, literaturoznawcy, historycy, filozofowie, kulturoznawcy, medioznawcy oraz dydaktycy reprezentujący najważniejsze ośrodki naukowe w Polsce (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Rzeszowski, Uniwersytet Śląski, Uniwersytet Jagielloński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Uniwersytet Białostocki, Polską Akademię Nauk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Państwową Wyższą Szkołę Zawodową w Chełmie, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach) i za granicą (Uniwersytet w Debreczynie, Katolicki Uniwersytet w Ružomberku na Słowacji).

Pierwszy dzień konferencji rozpoczął się uroczystym powitaniem uczestników przez organizatorów – prof. dr hab. Małgorzatę Karwatowską, prof. dr hab. Marka Woźniaka i dra Adama Siwca. Wyrazili oni radość z faktu, że tak wielu badaczy zechciało wziąć udział w zorganizowanej dzięki wsparciu rektora PWSZ prof. dr hab. Józefa Zajęcia sesji, a także nadzieję, że sympozjum zaowocuje wieloma przemyśleniami, stając się przyczynkiem do podejmowania dalszych badań w ramach problematyki dotyczącej komunikacji.

Po oficjalnym otwarciu konferencji odbyły się obrady plenarne, które zainicjował prof. dr hab. Kazimierz Ożóg (UR) referatem *Dawne i nowe w komunikacji językowej przełomu XX i XXI wieku. Napięcie i współistnienie*. Następnie,

w ramach panelu prowadzonego przez prof. dr hab. Halinę Wiśniewską (UMCS) i prof. dr hab. Bogdana Walczaka (UAM), referat *Narzędzie formułowania myśli czy środek komunikacji? O dzisiejszych sporach w obrębie filozofii języka* wygłosił prof. dr hab. Ireneusz Bobrowski (UJ, PAN). Po przerwie w części obrad plenarnych można było wysłuchać również wystąpień: prof. dr hab. Tadeusza Szkołuta (UMCS) – *Zakłócenia komunikacji artystycznej w kulturze ponowoczesnej* oraz prof. dr hab. László Kálmána Nagy’a (Uniwersytet Debreczyński, UJ) – *Nowe formy komunikacji interpersonalnej w najnowszej prozie polskiej i węgierskiej*.

Popołudniowa część konferencji odbywała się w czterech sekcjach: językowej, kulturowo-literackiej, medialnej i historycznej. W każdej z nich wygłoszonych zostało po sześć referatów. W bloku językowym dużym zainteresowaniem cieszyło się wystąpienie dr Jolanty Panasiuk (UMCS) *Tekst – metatekst – kontekst w perspektywie teorii interakcji. Implikacje metodologiczne*, w którym prelegentka omówiła różnice między tekstem, metatekstem i kontekstem w odniesieniu do teorii interakcji międzyludzkiej.

W sekcji kulturowo-literackiej swoje referaty zaprezentowały m.in.: prof. dr hab. Halina Wiśniewska (UMCS) i prof. dr hab. Małgorzata Kita (UŚ). Tu największe zainteresowanie wzbudziło wystąpienie prof. dr hab. Artura Rejtera z Uniwersytetu Śląskiego zatytułowane *Od liryki do publicystyki poetyckiej. Kreowanie wizerunku kobiety w twórczości Agnieszki Osieckiej i Katarzyny Nosowskiej*. Autor skupił swoją uwagę na tym, w jaki sposób przywołane w tytule autorki kreują wizerunek kobiety. Ciekawy dla uczestników obrad okazał się również tekst dr Ewy Dunaj (UMCS): *Mail, sms, wpis na blogu – jako motyw i źródło inspiracji językowej we współczesnej poezji polskiej*, który dotyczył stosunkowo nowych form komunikacji międzyludzkiej obecnych we współczesnej poezji.

W sekcji medialnej wywiązała się żywa dyskusja po wystąpieniu dr Małgorzaty Latoch-Zielińskiej, która mówiła na temat portali internetowych, cieszących się obecnie dużą popularnością. Swoje rozważania zatytułowała: *Nowe formy komunikacji na przykładzie serwisu www.demotywatory.pl*. Badaczka odniosła się do często odwiedzanego przez internautów serwisu internetowego. Burzliwą wymianę zdań wywołał tekst: *Obrona Sokratesa w Atenach starożytnych i współczesnych*, którego autorem był dr Jan Pleszczyński (UMCS). Usiłowano bowiem dociec, czy mechanizmy obrony filozofa można odnieść do realnie odbywających się obron sądowych.

Również w sekcji historycznej podejmowano interesujące i inspirujące problemy dotyczące komunikacji, które zachęcały do dalszych przemyśleń. Rozważaniom poddano wątek gwary przestępczej w okresie międzywojennym (prof. dr hab. Robert Litwiński – *„Kochany Brachu! Szrajbuje Ci ksywę” ... O międzywojennym żargonie przestępczym*) i sposoby porozumiewania się w czasach starożytnego Rzymu (dr Henryk Kowalski – *Werbalne i niewerbalne formy komunikacji w religii starożytnego Rzymu*).

Drugiego dnia konferencji ogłoszono referaty w ustalonych już sekcjach: językowej, kulturowo-literackiej, edukacyjnej oraz historycznej. W pierwszej z nich ogromne zainteresowanie wzbudził tekst dr Agnieszki Krygiel-Łączkowskiej z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, która w swym wystąpieniu zwróciła uwagę na to, jak ważne jest właściwe porozumiewanie się między lekarzem a pacjentem (*Trudne rozmowy. Komunikacja lekarz – pacjent*). Z kolei referat prof. dr hab. Małgorzaty Karwatowskiej i dr Beaty Jarosz ukazał różnorodny i bogaty (a tym samym trudny w odbiorze dla ogółu społeczeństwa) język osób należących do rozmaitych grup zawodowych (*Specyfika komunikacji profesjonalnej*).

W sekcji kulturowo-literackiej duże zainteresowanie i żywą dyskusję wzbudził referat dr Danuty Kępy-Figury (UMCS), w którym autorka scharakteryzowała informację jako gatunek mowy. Tytuł wystąpienia: *Gatunek mowy „informacja” – czy to możliwe?* okazał się nieco kontrowersyjny, co skłoniło do wymiany poglądów między uczestnikami obrad.

W sekcji edukacyjnej głos zabrała między innymi prof. dr hab. Maria Kwiatkowska-Ratajczak z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, która w wystąpieniu nt. *Metodyka doktorancka – między tradycją akademicką a współczesną komunikacją edukacyjną* omówiła dialog pomiędzy tradycyjną a współczesną metodyką.

Obrady sekcji historycznej otworzyła dr Jolanta Kolbuszewska z Uniwersytetu Łódzkiego, wygłaszając interesujący tekst – *Wербalna komunikacja tradycyjna na przykładzie prywatnych listów historyków*. Po tym wystąpieniu swoje referaty zaprezentowały młode adeptki nauki – mgr Elżbieta Kosobudzka i mgr Monika Bartosiak.

Ostatniego dnia obrady odbywały się już tylko w trzech sekcjach: językowej, kulturowo-literackiej i edukacyjnej. W pierwszej zaplanowano pięć wystąpień, w drugiej i trzeciej po sześć. Sekcja językowa, podobnie jak w poprzednich dniach, była tą, w której obrady i dyskusje trwały najdłużej. Głos zabrali m.in. prof. dr hab. Leonarda Dacewicz (UwB) – *Nazwy polskich i rosyjskich uczelni wyższych – innowacje*, dr Adam Siwiec (UMCS, PWSZ Chełm) – *Nazwy własne w reklamie ulicznej*, dr Gabriela Dziamska-Lenart (UAM) – *Zagadnienia opisu nacechowania stylistycznego i ekspresywnego frazeologizmów (na podstawie słowników frazeologicznych języka polskiego)*, dr Agnieszka Kula i dr Monika Grzelka (UAM) – *Na czym znają się eksperci? – o niektórych funkcjach przytoczenia* oraz mgr Anna Sawa (UMCS) – *Ogłoszenie matrymonialne jako sztuka nawiązywania kontaktu (na przykładzie anonsów z lat 1929–1932)*.

W sekcji kulturowo-literackiej można było wysłuchać wystąpień: prof. dr hab. Bożeny Rejakowej (UMCS) – *O zagospodarowaniu przestrzeni dla człowieka i książki w komunikatach o nowinkach wydawniczych*, dr Magdaleny Piechoty

(UMCS) – *Centrum nauki – nowy model komunikacji naukowej*, mgr Anny Szymańskiej (PWSZ Chełm) – *Dziennikarstwo obywatelskie na przykładzie chełmskich portali internetowych*, dr Zuzany Holli (Katolicki Uniwersytet w Ružomberku, Słowacja), która przedstawiła referat dotyczący wpływu Facebooka na rozwój zachowania prospołecznego. Jako ostatni w tym panelu wygłoszony został referat dotyczący kompetencji nauczycieli we współczesnej szkole (*Kompetencje kulturowe nauczycieli edukacji elementarnej w świetle badań własnych*) autorstwa dr Beaty Kucharskiej (PWSZ Chełm), mgr Ewy Kuny (PWSZ Chełm) i mgr Elżbiety Miterki (PWSZ Chełm). Badania te pokazały, jak niski jest poziom wiedzy kulturowej nauczycieli, co przekłada się na wiedzę ich uczniów.

Obrady sekcji edukacyjnej otworzył referat prof. dr. hab. Leszka Tymiakina (UMCS, PWSZ Chełm) – *Komplement jako narzędzie pozyskiwania i aktywizowania odbiorcy*. Wystąpienie to potwierdziło raz jeszcze, że wyrażanie słów aprobaty skierowane do odbiorcy jest doskonałym narzędziem zyskania jego pozytywnego nastawienia dla wygłaszającego takie sądy. Jak widać lubimy być komplementowani i choć niekiedy wypowiedzi tego typu są wyłącznie ingracyjne, z lubością się im poddajemy. Kolejny tekst traktował o szkolnej komunikacji pomiędzy nauczycielami a uczniami, jego autorkami były dr Agnieszka Piwnicka-Jagielska i dr Beata Kucharska. Tę część obrad zamknął referat zatytułowany: *Toast jako specyficzny model komunikacji*, który przygotowała mgr Ewa Grabiec (UMCS).

Wszystkie referaty zaprezentowane podczas trzydniowych obrad, dotyczyły wielu różnorodnych zagadnień skoncentrowanych wokół tematyki komunikacji. Sympozjum to z całą pewnością nie wyczerpało wszystkich problemów związanych z szeroko pojętym porozumiewaniem się. Wypada mieć nadzieję, że zachęci ono do dalszych badań nad komunikacją. Być może inspiracją stanie się tom, w którym – zgodnie z zamysłem organizatorów – opublikowane zostaną wszystkie referaty uczestników konferencji.

Aleksandra Wójtowicz

Od „indywidualności geograficznej”¹ do „nie-miejsc”², czyli o działalności zespołu „Geopoetyka”

Trzydzieści i cztery – między początkiem a nową perspektywą

Marzec 1977 roku, w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk odbywa się konferencja poświęcona zagadnieniu przestrzeni w dziele literackim, zorganizowana przez Pracownię Poetyki Historycznej. Owo zainteresowanie problematyką w polskim środowisku naukowym ma już wówczas swoje zakorzenienie w pracach prowadzonych przez badaczy z Francji oraz z Uniwersytetu w Tartu. Redaktorzy – Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska – we wstępie do tomu *Przestrzeń i literatura* będącego pokłosiem konferencji, napiszą później, iż problematyka ta „nie ma za sobą rozległej tradycji [...] wyłoniła się ona w ostatnim dwudziestolecu, a przedmiotem szerokich i różnorodnych rozważań stała się dopiero od niedawna”³. Ujęcia analityczne i teoretyczne, spojrzenie na dzieła i gatunki literackie przez pryzmat badań nad kategorią przestrzeni oraz formułowane wówczas koncepcje otwierają nową ścieżkę badań w polskim literaturoznawstwie.

Po trzydziestu czterech latach, w tym samym miejscu doktoranci Instytutu Badań Literackich PAN organizują ogólnopolską konferencję naukową *Miejsca od-miejscowione* traktującą o najnowszych kategoriach przestrzennych obecnych w XXI-wiecznych koncepcjach. Organizatorzy: Katarzyna Rdzanek, Aleksandra Wójtowicz i Agnieszka Wróbel, pod opieką naukową profesora Marka Zaleskiego, proponują refleksję nad współczesnym statusem przestrzeni. Badacze zajmujący się tą problematyką w 2011 roku dysponują bogatym, nowoczesnym instrumentarium topograficznym, a przeniesienie go na płaszczyznę literacko-kulturową pozwala

¹ Termin zaczerpnięty z tytułu pracy Wacława Nałkowskiego, *Terytorium Polski historycznej jako indywidualność geograficzna*, Warszawa 1912. Modernizując zapis – A.W.

² Zob. M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

³ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, *Wstęp*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 7.

na użycie poszczególnych pojęć w toku nowych interpretacji. Podczas konferencji skonfrontowane zostają nowatorskie ujęcia, dyskusja oscyluje wokół tematyki miejsc heterogenicznych/innych/trzecich. Sala obrad, podobnie jak w latach siedemdziesiątych, również nie jest bez znaczenia. Pałac Staszica znów staje się miejscem, gdzie przeszłość przenika się z teraźniejszością. Również teraz zwrot topograficzny poprzedza dokładnie dwudziestoletnia tradycja nowego zainteresowania przestrzenią, zainteresowania uobecniającego się poprzez żywo dyskutowane ujęcia (gdyż nowe skoncentrowanie się na problemie przypada na lata dziewięćdziesiąte XX wieku – co zauważyła Elżbieta Rybicka, jedna z czołowych obecnie badaczek nad kategorią przestrzeni w Polsce). Sam pałac zdaje się być swoistą heterotopią. Kolejne odsłony jego historycznych przemian ukazują to miejsce jako mauzoleum rosyjskich władców, cmentarz zakonników, kościół, na którego ruinach powstaje pałac jako siedziba Towarzystwa Przyjaciół Nauk – symbol kultury i myśli oświeceniowej, by stać się kolejno koszarą wojsk francuskich, rosyjskim gimnazjum i cerkwią, szpitalem, gospodą niemiecką i siedzibą instytucji społecznych, aż po Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Pałac Staszica stanowi nietypową kumulację treści następujących kolejno w czasie, włączając go w ramy różnorodnych heterotopii, czyniąc heterochronią silniej kumulującą czas niż Foucaultowskie biblioteki czy muzea.

Wobec zmian...

Nowe rozumienie „miejsca” prowadzi do wyodrębnienia się poszczególnych subdyscyplin badawczych, geografii kulturowej, antropologii miejsca czy geokrytyki. Nowa rzeczywistość implikuje potrzebę ponownego odczytania i sklasyfikowania zjawisk społecznych i kulturowych, gdyż przestrzeń ulegająca przeobrażeniom wymyka się z ram zastanych kategorii. Postkolonializm, ponowoczesność, hipernowoczesność, globalizacja realizująca się w cyberprzestrzeni, przejście od flâneura i nomady do jednostki usytuowanej w przestrzeniach tranzytowych – to zjawiska i procesy wymagające nowych perspektyw i narzędzi. Formułują się wnioski, ukuwają pojęcia, badacze, tacy jak Michael Foucault, Karl Schlögel, Edward Soja, Marc Augé czy Kenneth White, podsuwają instrumentarium w postaci heterotopii, nie-miejsc, map mentalnych, trzecich przestrzeni czy geopoetyki. Ujęcia służące ujarzmieniu przestrzeni absorbują uwagę również polskich badaczy, by wymienić tu tylko nielicznych, wspomnianą wcześniej Elżbietą Rybicką, Ewę Rewers, Hannę Gosk czy Małgorzatę Czermińską.

„Geopoetyka” nie tylko jako termin

W Instytucie Badań Literackich PAN w 2011 roku, nawiązując do tradycji badań wybitnych poprzedników, pod opieką naukową Marka Zaleskiego – Ka-

tarzyna Rdzanek, Aleksandra Wójtowicz i Agnieszka Wróbel – powołują zespół „Geopoetyka” w celu reorientacji badań nad kategorią przestrzeni. Wskazanie na prace humanistyki francuskiej, brytyjskie i amerykańskie *place studies* potwierdza potrzebę przeanalizowania i usystematyzowania dostępnych definicji. Do zespołu dołączają doktoranci z innych ośrodków w Polsce i za granicą: Anna Barcz, Grzegorz Paluch i Kinga Piotrowiak-Junkiart z Instytutu Badań Literackich PAN, Magdalena Górecka z Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Joanna Małecka z Uniwersytetu w Glasgow oraz Bartosz Konic i Iwona Ostrowska w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Perspektywa badawcza, proponowana przez zespół, skierowana jest na rozszerzenie i upowszechnienie na gruncie literaturoznawczym sposobów wykorzystania dostępnego instrumentarium czerpiącego z kategorii topograficznych. Sytuacja ta, gdy definicje antropologiczne, socjologiczne, geokrytyczne itd. mogą stać się narzędziami użytymi do nowego rozpoznania na gruncie literackim, otwiera drogę nowym interpretacjom zjawisk częściowo już rozpoznanych, jednak jak dotąd nierozstrzygniętych. Projekt zgłoszony do konkursu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego uzyskuje finansowanie w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Ogólnopolskie seminaria, odbywające się cyklicznie w Instytucie Badań Literackich PAN, stanowią platformę dyskusji i wymiany spostrzeżeń. Sięganie po narzędzia różnych dyscyplin, implikuje pytanie o źródła oraz potrzebę istnienia kompendium reprezentującego obecny stan badań. Prace badawcze pozwalają na systematyzację głównych pojęć dotyczących kategorii przestrzeni, jej wyniki są zbierane w postaci przygotowywanej przez zespół antologii. Dotychczas w Polsce nie został opracowany zbiór tekstów traktujących o kategorii przestrzeni mogących mieć zastosowanie w metodologii badań literackich. Powstająca antologia, zawierająca teksty polskojęzyczne, jak i tłumaczenia, jest też odpowiedzią na tę potrzebę. Analizie poddawane są główne pojęcia i kategorie związane z przestrzenną perspektywą badawczą. Zaprezentowane zostaną zarówno tradycyjne, jak i najnowsze definicje. Za sprawą tłumaczeń najbardziej reprezentatywnych tekstów, dotyczących problematyki zwrotu topograficznego (dotąd nieprzyswojonych w polskiej humanistyce) przybliżany jest zachodni stan badań i dzięki temu redefiniowany stan ujęć literaturoznawczych. Odwołanie do nowych kategorii umożliwia podjęcie nowej ścieżki rozstrzygnięć zagadnień już rozpoznanych i nowe odczytanie tekstów literackich, które posiadają już swoje kanoniczne interpretacje.

Grzegorz Potoczny

Wokół problemu zniszczeń wojennych w XVII-wiecznej Rzeczypospolitej

W czwartek 1 marca 2012 roku w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Przemyśle pod egidą Sekcji Nauk Humanistycznych odbyła się prelekcja dr Andrzeja Gliwy, pracownika Narodowego Instytutu Dziedzictwa Oddziału w Rzeszowie, o znamienym tytule: *Zniszczenia wojenne na obszarze Rzeczypospolitej w XVII wieku. Koncepcja, stan, metodologia i perspektywy badań*. Spotkanie prowadził mgr Grzegorz Potoczny, który na początku przybliżył obecnym słuchaczom krótki życiorys prelegenta.

W środowisku badaczy historii wojskowości XVII wieku dr Andrzej Gliwa uchodzi za jedynego obecnie specjalistę zajmującego się problematyką zniszczeń wywołanych przez wojska Tatarów, Kozaków, Szwedów, Siedmiogrodzian i Turków odnośnie terenów dawnej Rusi Czerwonej ze szczególnym uwzględnieniem ziemi przemyskiej. Badacz przedstawił charakter przeglądowy niniejszego zagadnienia, w którym dokonał nie tylko krytycznej oceny dotychczasowego stanu badań dotyczących kwestii zniszczeń wojennych w XVII wieku na terenie Rzeczypospolitej, lecz także wskazał na nowe ramy teoretyczne (konceptualne), w których całe zagadnienie ma szansę być badane w sposób maksymalnie obiektywny i precyzyjny. W referacie autor odniósł się również do problemu źródeł, które stanowią podstawę badań, zwracając uwagę na to, że największy potencjał poznawczy posiadają źródła masowe w postaci np. juramentów. Akta tego typu w istniejących badaniach były wykorzystywane przez historyków tylko sporadycznie i zazwyczaj bardzo fragmentarycznie.

W pierwszej części referatu prelegent sformułował nową koncepcję terminu „zniszczenia wojenne”, definiując je jako dewastacje i straty materialne dokonywane podczas działań wojennych przez obce siły zbrojne. Taki pogląd stoi w opozycji do tradycyjnego rozumienia terminu „zniszczenia wojenne”, które w obecnej literaturze przedmiotu były identyfikowane ze wszystkimi zniszczeniami powodowanymi przez własne oraz wrogie oddziały wojskowe. Zdaniem referenta takie podejście utrudniało lub wręcz uniemożliwiało precyzyjne określenie poziomu

zniszczeń wojennych. Skutkiem tego jest m.in. bardzo skromny stan wiedzy historycznej na temat przebiegu, skali i efektów zniszczeń wojennych, jakie spadły na państwo polsko-litewskie w XVII wieku. W części poruszającej stan badań autor podkreślił ogólnie niezadowalający stan zaawansowania dociekań historyków nad tym niezwykle istotnym problemem w dziejach Polski. Powodem tego były nie tylko trudności warsztatowe i metodologiczne pojawiające się w tego typu badaniach, ale także celowe działania w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej zmierzające do deterministycznego wyjaśnienia procesu dziejowego w sztywnych ramach i gorsecie interpretacyjnym na bazie ideologii marksistowsko-leninowskiej. Co ciekawe, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w polskiej nauce historycznej starano się włączyć zagadnienie zniszczeń wojennych w szerszy problem kryzysu gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej i w takiej perspektywie wyjaśniano całą bardzo skomplikowaną materię badawczą (zniszczenia wojenne z połowy XVII wieku miały tylko przyspieszyć samoistny kryzys i załamanie gospodarcze Rzeczypospolitej). Taka interpretacja, pozbawiona w zasadzie wystarczających podstaw empirycznych, jest nadal uznawana w polskiej nauce historycznej za poprawną. Referent wskazał, iż należy zacząć badać zniszczenia wojenne niemal od początku na tzw. *in crude radice*, gdyż zdecydowana większość prac nie spełnia wymogów dobrego warsztatu historycznego i nie jest oparta o wystarczającą bazę źródłową. Badania powinny być prowadzone w dłuższych perspektywach czasowych, ponieważ takie podejście gwarantuje najlepsze rezultaty i ogranicza możliwość mylnych interpretacji. Obszar badań zaś nie powinien być zbyt rozległy, najlepiej gdy ogranicza się do terytoriów takich, jak ziemie i małe województwa (obszar do maksymalnie kilkunastu tysięcy kilometrów kwadratowych). Przyjęcie niniejszego rozwiązania czyni badania zniszczeń wojennych najbardziej miarodajnymi i efektywnymi.

Jacek Słupczyński

Jak będzie wyglądał teatr w XXI wieku? *Polita* w 3D live

Ponad dwadzieścia lat po premierze cieszącego się do dziś dużym powodzeniem i granego już ponad dwa tysiące razy musicalu *Metro* „najlepszy teatr muzyczny w stolicy”¹ – jak określił Roman Pawłowski z „Gazety Wyborczej” Studio Buffo – przygotował widowisko, które ma szansę powtórzyć sukces frekwencyjny, kasowy i artystyczny tamtego przedsięwzięcia. Musical *Metro* już od dawna ma opinię spektaklu „kultowego”. Wystawiany m.in. w Moskwie i Sankt Petersburgu w Rosji, Roubaix i Orleans we Francji, jak i na samym Broadwayu za każdym razem spotykał się z owacjami na stojąco, nominowany do nowojorskiej nagrody Tony Awards oraz zdobywca Złotych Masek – najbardziej prestiżowej nagrody teatralnej w Rosji, był pierwszą prywatną produkcją teatralną w powojennej Polsce, którą stworzyli Janusz Józefowicz jako reżyser, choreograf i scenarzysta oraz Janusz Stokłosa jako autor muzyki.

Również tym razem Józefowicz i Stokłosa są pionierami i to na skalę światową! Ich najnowszy spektakl *Polita* jako pierwszy na świecie zrealizowany został w technice stereoskopowej, bardziej znanej pod nazwą 3D. Wprawdzie pewne próby wykorzystania tej technologii w musicalu, czy nawet w operze (*Madame Butterfly* w londyńskiej Covent Garden), były już podejmowane, lecz nigdy na taką skalę. Janusz Józefowicz odwiedził Los Angeles specjalnie po to, by dowiedzieć się czy ktoś przed nim realizował już widowiska *live* w 3D, utwierdzając się, że jest pionierem. *Polita* jest jedną z najdroższych produkcji scenicznych zrealizowanych w Polsce – koszt jej wyprodukowania to około trzy i pół miliona złotych. Widowisko to ogląda się w specjalnych okularach umożliwiających dostrzeganie efektu trójwymiarowości. Mariusz Czajka – aktor grający w musicalu – mówił, że to niezwykle dziwne wrażenie, gdy wychodzi się na scenę i widzi zgromadzonych widzów w okularach 3D²: „Jestem pod wrażeniem tych cyfrowych nowinek.

¹ <http://studiobuffo.com.pl/> (data dostępu: 12 maja 2012).

² Wypowiedź aktora M. Czajki po premierze musicalu *Polita*.

Czapki z głów przed Januszem Józefowiczem, że miał odwagę podjąć się tego wielkiego wyzwania! To jest przełom!”³. Trudno się z tym nie zgodzić. „Uważam, że łączenie żywego planu z technologią 3D jest wspaniałym rozwiązaniem. To rewolucja w teatrze, przynajmniej w takim, który korzysta z pewnego rodzaju widowiskowości”⁴.

Przeglądając współczesne inscenizacje teatralne, można dostrzec, że twórcy chętnie i bardzo świadomie korzystają z najnowszych osiągnięć techniki i multi-mediów, co bardzo często wpływa pozytywnie na koncepcję wizualną i artystyczną przedsięwzięcia. Czy teatr współczesny czeka zalew produkcji w technologii 3D? Czas pokaże. Na pewno sporą przeszkodą (przynajmniej na dzień dzisiejszy) jest aspekt finansowy takiej realizacji. Odpowiednie sale widowiskowe, światło, dźwięk, wymagają ogromnych kosztów⁵, ale także ich rozmach jest olbrzymi. Widać to na przykładzie *Polity*, gdzie dwudziestometrowa scena, którą wypełnia się dowolnymi – rzeczywistymi i wirtualnymi – rekwizytami, postaciami i nieskończoną liczbą statystów, staje się miejscem niezwykłych i zapierających dech w piersiach wydarzeń, w których aktorzy (a wraz z nimi widzowie) zostają przeniesieni w różne wymiary rzeczywistości. Nowatorstwo, przepych i nieskończone możliwości kreowania rzeczywistości wydają się być najmocniejszym punktem spektaklu⁶. „Absolutnie, to jest rewolucyjny spektakl”⁷ – powiedział krytyk i publicysta Tomasz Raczek.

Widzów zachwycają kolorowe stroje stworzone przez Marię Balcerek, uwoździ efektowny i profesjonalny taniec. Janusz Stokłosa napisał piękną muzykę, choć trzeba przyznać, że brakuje piosenek, które chciałoby się nucić, wychodząc z teatru. Może jedynie *Adrenalina* wyróżnia się pozytywnie na tle pozostałych kompozycji. W tym względzie znacznie lepiej wypadło *Metro* ze swoją *Wieżą Babel* czy *Chcę być kopciuszkiem*, które do dziś znają i kochają nie tylko fani tego widowiska..

Libretto do musicalu napisane przez Agatę Miklaszewską ma strukturę fragmentaryczną. Na scenie pojawiają się wybrane sceny z życia tytułowej bohaterki.

³ Wypowiedź I. Pavlović, wielokrotnej mistrzyni Polski w tańcu. Zob. K. Bogucka, *To jest przełom, czapki z głów*, „Express Bydgoski” 2011, nr 283, s. 14.

⁴ J. Józefowicz, [w:] O. Szatan, *Polita na miarę obecnych czasów*, „Polska Dziennik Zachodni” 2011, nr 303, s. 12.

⁵ Józefowicz przyznaje, że koszty wystawienia takiego widowiska są ogromne. Zob. „Flesz” 2012, nr 4, s. 8.

⁶ Za efekty trójwymiarowe odpowiedzialne jest Studio Platige Image, które realizowało m.in. nominowany do Oscara film *Katedra* T. Bagińskiego, *Sztukę spadania* nagrodzoną przez Brytyjską Akademię Filmową i Telewizyjną (BAFTA), a także film z prezydentencji Polski w UE.

⁷ Wypowiedź T. Raczkę, krytyka filmowego i publicysty, wydawcy, umieszczona w folderze i na oficjalnej stronie musicalu *Polita*. Zob. http://polita-musical.pl/o_spektaklu (data dostępu: 12 maja 2012).

Tytułowa *Polita* to oczywiście Pola Negri (tak zwykł nazywać artystkę Rudolf Valentino). W roli głównej reżyser obsadził swoją żonę i małżonkę Nataszę Urbańską, która przyznała: „Przyznam szczerze, że początkowo drżałam na myśl o tym, czy zdołam sprostać wszystkim oczekiwaniom Janusza. Bo to jest rola napisana specjalnie dla mnie”⁸.

Sam Józefowicz już od dawna nosił się z zamiarem zrealizowania sztuki opartej na życiu Poli Negri – polskiej aktorki, która na trwałe wpisała się do światowej kinematografii i jako jedyna posiada swoją gwiazdę w hollywoodzkiej Alei Sław. Jej historia wydaje się idealnym tematem dla sztuki⁹. Przypomina przygody ubożego kopciuszka, który dzięki uporowi, wytrwałości, talentowi i odrobinie szczęścia osiąga sukces. Na scenie przedstawione zostały już jej najwcześniejsze losy. W rolę małej Poli kapitalnie wciela się dziesięcioletnia Natalia Nedwiedek, która z niezwykłą sugestywnością i z dużym wyczuciem sceny odśpiewa modlitwę do Anioła Stróża. Pola Negri – a właściwie Apolonia Chałupiec – urodziła się w 1897 roku w Lipnie koło Włocławka. W wieku pięciu lat zamieszkała w Warszawie, uczyła się w szkole baletowej, a następnie studiowała sztukę aktorską. Pseudonim artystyczny przyjęła na cześć swojej ukochanej włoskiej poetki Ady Negri. Była niezwykle utalentowana i uzdolniona, potrafiła mówić w pięciu językach. O jej względy zabiegali m.in. jeden z największych amantów kina Rudolf Valentino oraz wybitna postać światowego kina – Charlie Chaplin, który pisał o niej:

Ta Polka ma słowiański typ urody: piękne kruczoczarne włosy, białe, równe zęby i znakomitą karnację. Jaka szkoda, że takiej karnacji nie rejestruje taśma filmowa. Jej głos ma miękką, aksamitny ton z czarującą modulacją¹⁰.

Milionerka, była dwukrotnie zameżna: z polskim hrabią i gruzińskim księciem. Na swojej drodze spotkała prawie wszystkie znaczące postaci XX wieku. Grała u Maxa Reinhardta, spotykała się ze Straussem. Jako pierwsza zobaczyła w niej gwiazdę Sarah Bernhardt (podobny wątek możemy znaleźć w biografii Nataszy Urbańskiej, którą na gwiazdę namaściła sama Nina Andrycz). Podobieństw pomiędzy dwiema aktorkami można zresztą znaleźć więcej:

Nie chciałabym, by to zabrzmiało nieskromnie, ale czuję, że z postacią Poli Negri łączy mnie wiele. Obie zaczynałyśmy jako tancerki, obie w odpowiednim momencie życia spotkałyśmy mężczyzn, którzy pomogli nam w karierze. Ona reżysera Ernsta Lubitscha, bo najlepsze filmy z nią zrobił właśnie on, a ja Janusza Józefowicza¹¹.

⁸ N. Urbańska, [w:] O. Szatan, *Ta rola to duża odpowiedzialność*, „Polska Dziennik Zachodni” 2011, nr 303, s. 6.

⁹ Szczegółowo biografię aktorki opisał M. Kotowski, *Pola Negri. Legenda Hollywood*, Warszawa 2011.

¹⁰ D. Robinson, *Chaplin*, Warszawa 1995, s. 65.

¹¹ N. Urbańska, [w:] S. Borowska, *O niej jest głośno!*, „Party” 2011, nr 26, s. 18.

Sąsiadem Poli Negri był sam Albert Einstein. Pod jej wrażeniem był Picasso, Styka, polubił ją George Bernard Show, krytykował Ernest Hemingway.

Dzięki technologii 3D na scenie pojawiają się zarówno Chaplin i Valentino (w którego wciela się również Sycylijczyk Stefano Terrazzino, pięknie tańcząc „niczym Ginger Rogers i Fred Astaire w filmie *Panowie w cylindrach*”¹² z główną bohaterką musicalu na pałacowym tarasie). Scenografia niezwykle precyzyjnie odwzorowuje studia filmowe Paramount, nowojorską rewię Ziegfelda, giełdę przy Wall Street w jej kryzysowym roku 1929, jak i Berlin lat trzydziestych. Nowoczesna technika sprawia, że widzowie mogą poczuć się tak, jakby byli w środku wydarzeń. Wirtualne dekoracje łączą się z realnymi rekwizytami. Na scenę wjeżdżają konie, gustowne zabytkowe samochody, wśród wirtualnych dekoracji pojawiają się gołębie, węże, egzotyczne tancerki, ale chyba największe, przyprawiające o zawrót głowy wrażenie robią sceny morskiej podróży ogromnym transatlantykiem (nieodczowne skojarzenie z filmem *Titanic*) i latający nad sceną, będącą zarazem wirtualnymi pustyniami i Wielkim Kanionem, dwupłatowy samolot, który w końcu ląduje na wagonie rozpędzonego pociągu. Siedzący w pierwszych rzędach widzowie, oglądając olbrzymią falę wylewającą się niemal ze sceny, naprawdę zostają obłani wodą. Przez scenę przechodzi wiele autentycznych postaci: Ernst Lubitsch, Gloria Swanson, George Cukor, a nawet Joseph Goebbels na tle przemarszu dziesięciu tysięcy zwolenników faszystów z pochodniami. Po krachu na nowojorskiej giełdzie Pola Negri podjęła najgorszą decyzję swojego życia – przyjęła intratną propozycję UFA i stała się aktorką III Rzeszy. Przyłgnęła do niej opinia „kochanki Hitlera” i nie chciano już jej w Hollywood. Ostatnim filmem, w którym zagrała w wieku 67 lat, był *Moon spinners* wyprodukowany przez Walta Disneya. Apolonia Chałupiec zmarła w 1987 roku w San Antonio w Teksasie.

Zdecydowanym minusem widowiska jest brak rozwiniętego psychologizmu postaci odgrywanych bohaterów, właściwie żadna z nich nie przywiązuje do siebie widza. Aktorzy pojawiają się na scenie, wygłaszają (wyśpiewują) bardziej lub mniej poprawnie swoje kwestie i na tym ich rola się kończy. Pozostaje pewien niedosyt. Postaciom brakuje charakterystycznego rysu, indywidualizacji kreacji aktorskich. Niestety dotyczy to również postaci tytułowej granej przez Nataszę Urbańską – ona także nie przekonuje. Owszem, widać, że aktorka włożyła dużo wysiłku i starań w przygotowanie roli (granie przy wirtualnych dekoracjach i rekwizytach, których aktor nie widzi na scenie musi być niezwykle trudne) – tańczy, śpiewa, wykonuje akrobacje i... tyle. Staje się tylko jednym z elementów bogatej scenografii. Zupełnie nie odczuwa się dramaturgii pogmatwanych losów Poli Negri, nie wciąga nas jej historia jako opowieść o życiu kobiety, która niegdyś realnie myślała, cierpiała i kochała. Interesuje jedynie na tyle, na ile widzi się ją olśnie-

¹² J. Marczyński, *Zabawki dla Nataszy Urbańskiej*, „Rzeczpospolita” 2012, nr 1, s. 12.

wającą na tle efektów, jakimi czaruje na scenie Studio Platige Image. Wszystko to sprawia, że przedstawienie wydaje się być pięknym, lecz niczego nieskrywającym opakowaniem, bombonierką, która zamiast smakować, tylko cieszy oczy. Twórcy zaangażowani w to olbrzymie przedsięwzięcie niestety postawili na zdecydowaną dominację formy nad treścią. Sam Józefowicz ma chyba świadomość tego „niedopełnienia”, skoro w jednym z wywiadów stwierdził, że to dopiero początki pracy z technologią 3D w teatrze i jest to zaledwie pewien etap przygotowań¹³. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że przy następnych tego typu realizacjach piękna i budząca podziw i zachwyt scenografia wypełniona zacznie epatować równie wartościową treścią, czego duetowi Józefowicz – Stokłosa, jak i innym twórcom chcącym pracować w technologii 3D, szczerze życzę. Trzymam za nich kciuki.

Podsumowując, dodam, że pomimo wyraźnych i kluczowych niedociągnięć na widowisko *Polita* wybrać się warto. Tylko oglądając to nowatorskie, zgrabne i dopracowane technicznie przedsięwzięcie, łączące teatr z filmem i baletem, można przekonać się, czym jest technologia 3D w teatrze i otworzyć zarazem pole do rozważań nad perspektywami, jakie otwiera. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z wytyczaniem w teatrze nowych ścieżek.

¹³ J. Józefowicz, [w:] J. Lach, *Eksperyment w 3D*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz” 2011, nr 282, s. 3.

Noty personalne autorów

Ludmiła Gruszevska-Blaim – profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Gdańskiego, zatrudniona w Katedrze Literatur i Kultur Anglojęzycznych Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki UG oraz w Zakładzie Literatury Angielskiej Instytutu Anglistyki UMCS. Autorka i współredaktorka książek z zakresu anglojęzycznej literatury i kina: *Gra w SS. Poetyka (nie-)powieści Jerzego Kosińskiego* (2005); *Wizje i re-wizje w poezji T.S. Eliota* (1996); *T.S. Eliot: Murder in the Cathedral* (1995, współautorka); *Chaos and Cosmos in The Waste Land* (1994); *Texts of Literature, Texts of Culture* (2005); *Essays on Modern British and Irish Poetry* (2005); *Structure and Uncertainty* (2008); *Here/Now – Then/There: Traditions, Memory, Innovation in Modern British and Irish Poetry* (2011); *Imperfect Worlds and Dystopian Narratives in Contemporary Cinema* (2011); *Spectres of Utopia. Theory, Practice, Conventions* (2012).

Agnieszka Badyla – absolwentka filologii polskiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie ze specjalnością nauczycielską i logopedyczną oraz pedagogiki opiekuńczo-wychowawczej. Doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej w IFP UMCS, nauczyciel-wychowawca, instruktor w Domu Kultury Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Swoje zainteresowania naukowe kieruje ku twórczości Józefa Łobodowskiego, eseistyce oraz kulturowym kontekstom literatury. Brała udział w kilku konferencjach naukowych krajowych i międzynarodowych.

Paulina Biczowska – studentka III roku Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego; zajmuje się polską literaturą powojenną, w której szczególnie interesuje ją motyw maski, związany z ukrytym lub zapośredniczonym opisem rzeczywistości. W 2009 roku obroniła pracę magisterską pt. *Ukryć się, by pokonać rzeczywistość. O wczesnej prozie Ireneusza Iredyńskiego*, napisaną na Uniwersytecie Gdańskim pod kierunkiem dr hab. Krystyny Turo, prof. UG, której

fragmenty zostały skierowane do druku. Współredaktorka tomu *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią* (Kraków 2011), sekretarz Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów FSD UG.

Agnieszka Dauksza – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich” i „Wielogłosie”. Współpracuje z gdańskim wydawnictwem słowo/obraz terytoria oraz krakowską Fundacją Przestrzeń Kobiet.

Marcin Dziwisz – doktorant w Zakładzie Języka Rosyjskiego Instytutu Filologii Słowiańskiej UMCS. Prowadzi badania związane z przekładem literatury *fantasy*. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół sposobów językowej kreacji elementów świata przedstawionego w utworach tego gatunku oraz ich przekazywaniu w tekstach przekładów. Ponadto interesuje się onomastyką słowiańską, historią języka rosyjskiego oraz zagadnieniami komunikacji międzykulturowej.

Zuzanna Gawrońska – absolwentka filozofii i filologii angielskiej UMCS, doktorantka w Zakładzie Literatury Angielskiej Instytutu Anglistyki. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat poetyki ideotopii w literaturze *science fiction* na przykładzie powieści Stanisława Lema oraz Philipa K. Dicka. W swoich badaniach zajmuje się zagadnieniami adaptacji filmowo-literackich, utopianizmem oraz literaturą *science fiction*. Uczestniczyła w kilku konferencjach i sympozjach międzynarodowych i krajowych. Jest współorganizatorką dwóch konferencji międzynarodowych oraz aktywnym członkiem Utopian Studies Society / Europe i Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS.

Magdalena Górecka – absolwentka filologii polskiej UMCS, obecnie doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej, gdzie pod kierunkiem prof. Jerzego Świącha przygotowuje pracę na temat ujęć historii w powieści najnowszej. Zainteresowania naukowe kieruje ku estetyce powieści postmodernistycznej oraz różnym aspektom kultury ponowoczesnej. Uczestniczka konferencji literaturoznawczych i interdyscyplinarnych, autorka publikacji naukowych i krytycznoliterackich. Członek zespołu badawczego „Geopoetyka” w IBL PAN.

Agnieszka Jęczeń – absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa, neurologopeda, doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa UMCS. W swych badaniach zajmuje się zagadnieniami antropologii i aksjologii mediów, a także procesami estetyzacji w kulturze współczesnej. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Publikowała m. in. w „op.cit”, „Sofii”, „Biuletynie Edukacji Medialnej”, „Acta Humana”, „Mediach-Kulturze-Komunikacji Społecznej”.

Katarzyna Kraczoń – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa UMCS. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat symboliki gestu w kulturze tradycyjnej. Jest współredaktorką tomu po-konferencyjnego *Jan Pocek – poeta, co śpiewał i orał* oraz autorką kilkunastu tekstów publikowanych w tomach pokonferencyjnych oraz w takich czasopismach, jak „Twórczość Ludowa”, „Literatura Ludowa”, „LUD”, „Okolice”. Redaguje portal kulturaludowa.pl. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień związanych z komunikacją kulturową, semiotyką, sztuką i literaturą ludową.

Magdalena Niekra – absolwentka filologii polskiej ze specjalnością nauczycielską i logopedyczną na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Ukończyła również studia podyplomowe w zakresie neurologopedii na tej samej uczelni. Obecnie jest doktorantką w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski UMCS. Należy do Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS oraz Polskiego Towarzystwa Logopedycznego.

Grzegorz Potoczny – doktorant w Zakładzie Historii XVI–XVIII wieku Instytutu Historii UMCS w Lublinie. Pod kierunkiem prof. dr. hab. Henryka Gmiterka przygotowuje rozprawę doktorską pod tytułem *Starostwo przemyskie w XVII–XVIII wieku*. Zainteresowania badawcze – struktura społeczno-gospodarcza dawnej Rusi Czerwonej, tj. historia starostw i administracji ziemskiej i grodzkiej.

Agnieszka Potyrańska – absolwentka filologii rosyjskiej, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej XX–XXI wieku w Instytucie Filologii Słowiańskiej UMCS. Przedstawicielka doktorantów w Radzie Naukowej Instytutu Filologii Słowiańskiej (2010/2011, 2011/2012). Zainteresowania naukowe skupia wokół demonologii w poezji przełomu XIX–XX wieku, wynikiem czego jest kilkanaście publikacji naukowych z zakresu tej tematyki. Aktywnie działa w Wydziałowej Radzie Samorządu Doktorantów Wydziału Humanistycznego UMCS oraz w Kole Naukowym Doktorantów WH UMCS.

Artur Sadecki – magister filologii rosyjskiej, doktorant w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej XVIII–XIX wieku w Instytucie Filologii Słowiańskiej UMCS. Zainteresowania naukowe: rosyjska powieść realistyczna XIX wieku oraz teoria literatury. Działa w Sekcji Wschodniosłowiańskiej Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS.

Jacek Słupczyński – filolog, teatrolog, oligofrenopedagog, studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Zakładzie Teatrologii Wydziału Humanistycznego UMCS, nauczyciel i rewalidator dzieci i młodzieży ze specjal-

nymi potrzebami edukacyjnymi. Naukowo interesuje się współczesnym teatrem i dramatem, filozofią kultury oraz performatywnością w kulturze współczesnej. Członek m.in. Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS, Studenckiego Koła Artystyczno-Naukowego Teatrológów.

Ewelina Stanios – absolwentka filologii polskiej i studiów podyplomowych z zakresu wiedzy o kulturze i animacji kultury, doktorantka w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UMCS, członek zarządu Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS. W obszarze jej naukowych zainteresowań znajduje się szeroko ujęty wizerunek Bizancjum w literaturze polskiej od romantyzmu do współczesności oraz literatura dokumentu osobistego ze szczególnym uwzględnieniem diarystyki. Brała udziału w kilku konferencjach naukowych krajowych i międzynarodowych. Publikowała m.in. w „LiteRacjach”, „Kresach” i „Acta Humana”.

Katarzyna Trzeciak – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikowała w czasopismach internetowych „Polisemia” i „uniGENDER”. Recenzuje nowości literackie w piśmie kulturalnym „E-Splot”. Przygotowuje rozprawę doktorską o metaforze rzeźby w literaturze i filozofii XX wieku.

Aleksandra Wójtowicz – absolwentka UMCS w Lublinie, doktorantka Instytutu Badań Literackich PAN, sekretarz naukowy Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, współtwórca zespołu „Geopoetyka” oraz wykonawca przy projekcie Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych IBL PAN. Zainteresowania badawcze: historia literatury przełomu XIX i XX wieku, badania nad kategorią przestrzeni w literaturze, edytorstwo.

Magdalena Wójtowicz – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Zakładzie Kultury Polskiej w Instytucie Kulturoznawstwa UMCS. Zainteresowania naukowe skupia wokół polskiej kultury ludowej, magii w ujęciu antropologicznym oraz symboliki liczb, a także poetyk tekstów folkloru. Jest autorką artykułów i recenzji publikowanych na łamach pism: „Twórczość Ludowa”, „Gadki z Chatki”, „Acta Humana” a także w tomach *Tam na Podlasiu III* (2011), *Jan Pocek – poeta co śpiewał i orał* (2011) oraz w wydawnictwach pokonferencyjnych. Jest autorką haseł zamieszczonych na portalu *Etnografia Lubelszczyzny* (Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN). Należy do Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz The International Organization of Folk Art (IOV).

Milena Zgierska – absolwentka filologii polskiej ze specjalnościami: nauczycielską i logopedyczną, doktorantka w Zakładzie Edukacji Polonistycznej i Innowa-

cji Dydaktycznych IFP UMCS, nauczyciel języka polskiego i logopeda w szkole podstawowej, członek redakcji „Acta Humana” i przewodnicząca sekcji polonistycznej Koła Naukowego Doktorantów WH UMCS. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się w obrębie językoznawstwa, w tym szczególnie pragmatyki językowej, szeroko pojętej etykiety językowej, a także problematyki lingwistyki płci. Brała udział w konferencjach międzynarodowych. Autorka tekstów publikowanych w tomach pokonferencyjnych, a także w „Polonistyce”.