

Karolina Zakrzewska

Bestia jako figura obcego

Teoretyk prawa, Carl Schmitt, uważał, iż „[...] nie sposób [...] zachowując zdrowy rozsądek, zaprzeczać, że narody jednoczą się wokół przeciwstawnych pojęć przyjaciela i wroga ani że również dzisiaj to przeciwieństwo faktycznie zachowuje znaczenie dla każdego narodu jako bytu politycznego”¹. W perspektywie tego stwierdzenia można uznać, że ów podział na przyjaciół i wrogów, swoich i obcych, naszych i innych wydaje się leżeć u podstaw właściwego nam postrzegania porządku politycznego. Oczywiście granica między tym, kto jest swój a tym, kto jest obcy zmienia się zależnie od warunków społecznych, ekonomicznych czy kulturowych, jednak poczuciu tej dychotomii niezmiennie towarzyszy wrażenie utraty bezpiecznego, dobrze znanego środowiska życia. W niniejszym artykule zamierzam wykorzystać tę koncepcję, osadzając ją na wewnątrzspołecznym gruncie, a nie – tak jak Schmitt – w kontekście międzynarodowych konfliktów. Dlatego wykażę, że obcym może być ten, kto prowadzi zupełnie odmienny sposób życia, utożsamia niedostępny nam stan posiadania, urodzenia, zwyczaje, co wbrew pozorom nie wpływa na wspólnotę w sposób destrukcyjny, lecz wręcz przeciwnie – pozwala jej się skonsolidować, umocnić, wypracować jasny wzorzec tego, co swojskie. Albowiem, zdaniem Schmitta, „[...] każdy musi sam zdecydować, czy w przypadku konkretnego konfliktu inność obcego

Karolina Zakrzewska (ORCID 0000-0002-8205-682X) – absolwentka filologii polskiej oraz filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor tematyczna czasopisma „Eryda”.

¹ C. Schmitt: *Teologia polityczna i inne pisma*, przekład M.A. Cichocki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 256.

oznacza zanegowanie własnej formy egzystencji i czy aby uratować własny sposób życia, trzeba obcego wypędzić lub zwalczyć². Zrazem w świetle Schmitteańskiego ujęcia polityczności uświadomienie sobie faktu istnienia mitów, baśni ludowych czy opowieści snuty nie tylko przez lud od razu nasuwa się pytanie, czy negatywny bohater historii jest niezbędny do przetrwania wspólnoty, która go stworzyła. Innymi słowy: czy wskazanie jakiegoś innego, obcego, bestii było wtórne, zostało stworzone na potrzeby jakiejś pedagogii w celu wychowywania społeczeństwa według określonego wzorca, czy wręcz przeciwnie – było pierwotne w tym sensie, że stanowiło podstawę ugruntowania tej zbiorowości i jej unifikację?

Poszukując odpowiedzi na powyższe pytanie w niniejszym w artykule, przyjrę się figurze obcego pojawiającej się w najpopularniejszych opowieściach o bestiach, począwszy od epoki średniowiecza, a na współczesności kończąc. Przyjmuję bowiem hipotezę, że figury bestii są literacką, baśniową formą skanalizowanych lęków społecznych, z reguły wywodzących się z przemian kulturowych bądź z obaw przed elitami, które do tego stopnia są obce porządkowi społecznemu, że zostają utożsamione z potworami. Oczywiście, poczucie tego, kto jest obcy może się zmieniać w zależności od panującej ideologii czy warunków ekonomicznych. Dlatego figury bestii ewoluują wraz z przemianami historycznymi. Z jednej strony obcy to ktoś spoza znanego otoczenia, w którym panują respektowane przez wszystkich normy, zgodne z panującym ładem, z drugiej strony, wedle opisanego wyżej Schmitteańskiego mechanizmu, obcy (bestia) konsoliduje wspólnotę, w której się pojawia, mimo że wcześniej złamał fundamentalne reguły owej społeczności. Wybrałam takie figury bestii, które, po pierwsze, były wielokrotnie przywoływane w różnorodnych dziełach kultury i sztuki i tym samym uzyskały stałe miejsce w kulturze. Po drugie, ich status ontyczny ma charakter antropomorficzny i nie jest przejrzysty, oczywisty, jednorodny. Po trzecie, bestie te budzą bądź budziły lęk przez odzwierciedlenie tego, co niepokoiło lud w epoce, w której zostały wykreowane.

² *Ibidem*, s. 255.

Osobliwe może się wydawać, że tak silny przekaz polityczny był zawarty już w opowieściach dla najmłodszych. Jednak nie koniecznie taki musiał być zamysł autora dzieła, gdyż mógł on uposażać tekst w swoją wizję świata w sposób niezamierzony, gdyż, jak zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska: „[...] funkcja wychowawcza może się manifestować w dziele literackim [...] w postaci bezpośredniego, uwidocznionego kontrastu między tym, co w pojęciu pisarza pozytywne a tym, co negatywne”³. Jednakowoż najczęściej ukazanie dychotomii między tym, co autor uważa za pożądane a tym, co uważa za szkodliwe, jest przez twórcę zamierzone. Zasadniczo teoretycy literatury zgadzają się, że głównym „[...] celem bajki jest przekazać jakieś doświadczenie moralne, pouczyć o szkodliwości czy użyteczności pewnych postaw, sformułować mniej lub bardziej pośrednio wskazówki postępowania i zasady etyczne”⁴. Stąd utwór literacki przez jego teoretyków traktowany jest jak „[...] fakt społeczny, ponieważ oddziałuje kształtująco na świadomość odbiorców, jest czynem autora, sposobem jego społecznego działania mającego na celu wywołanie określonych reakcji czytelników, zmian w ich poglądach, odczuciach i zdolnościach do przeżyć”⁵.

Jeśli myślimy o bestiach, potworach, upiornach⁶, to nie sposób pominąć chyba najbardziej rozslawionej w popkulturze figury wampira, wyzyskanej i zaadaptowanej do prawie każdego utworu *fantasy* powstałego na przełomie XX i XXI wieku: od znanych niemalże na całym świecie, jak saga o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego czy seria o Harrym Potterze Joanne Rowling, aż po te zamieszczane jedynie na blogach domorosłych pisarzy fantastyki i twórców RPG. Jednak co dla celu niniejszego artykułu istotne, wampir (inaczej wampir, martwiec, strzyga) jest postacią wywodzącą się już z mitologii i wierzeń słowiańskich, czyli czasów konsolidowania się wspólnot ludz-

³ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński (red.): *Zarys teorii literatury*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1972, s. 429.

⁴ *Ibidem*, s. 434.

⁵ *Ibidem*, s. 26.

⁶ Na potrzeby tekstu przyjmuję, że słowa „potwór”, „upiór”, „wampir”, „wilkołak” zawierają się w pojęciu „bestia”.

kich wokół wspólnej kultury, a więc i wyobrażeń na temat świata, życia, śmierci. Wówczas to, uważano, że zmarły może stać się wampirem przez niedochowanie wszystkich rytuałów pogrzebu⁷. Przekonanie takie było szczególnie silne w czasach szerzenia wśród Słowian chrześcijaństwa, towarzyszył mu bowiem zakaz tradycyjnego pochówku polegającego na całopaleniu zmarłego. Zdaniem Marii Janion za sprawą intratnego interesu, jakim był handel ludźmi, a dokładnie słowiańskimi kobietami karmiącymi, opowieści wampiryczne rozprzestrzeniły się na zachodzie Europy, a zwłaszcza w Anglii⁸.

Utwory wampiryczne, takie jak *Narzeczona z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego, *Berenice* Edgara Allana Poego, *Wampir* Władysława Reymonta, *Marko Jakubowicz* Aleksandra Puszkina czy *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu, powstają nieustannie od połowy XVIII wieku, ale najznamienitsza z nich powstała w Anglii w 1897 roku. Chodzi o powieść gotycką irlandzkiego pisarza Brama Stokera pt. *Dracula*. Właśnie w tej historii w najwyższym stopniu wampir może być uosobieniem rozumianego po marksowsku posiadacza, imperialisty, feudała i kapitalisty. W tej powieści hrabia Dracula jest uosobieniem wynaturzenia, anomalii, rozprzestrzeniającej się jak zaraza, kalającej i ciemniejącej prosty, dobry, naiwny i bezbronny lud. Zgodnie ze statusem ontologicznym *bourgeois* w prawie wszystkich utworach poświęconych wampiryzmowi Dracula to obcy, który uwodzi, wabi swą niecodzienną, tajemniczą powierzchownością. Ulegają mu żeńskie postaci literackie czy filmowe i to zwłaszcza na nie sprowadza on zgubę, gdyż ukąszone przez hrabiego same stają się krwiopijczyniami. Niczym metafora fetyszyzmu towarowego czy ekonomii politycznej w wykładni Karla Marksa. Nie sposób uniknąć przypuszczenia, że utwory wampiryczne wyrażają lęk przed elitami jako krwiopijczymi, egoistycznymi, niepojętymi. Z kolei nieśmiertelność uposażonej w kły bestii może być kojarzona z kulturą rodową, linią dziedziczenia, trwałością rodów oraz konserwatyzmem arysto-

⁷ M. Janion: *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 30.

⁸ *Ibidem*, s. 27.

kracji skutkującym powielaniem tej samej formy życia i obyczajów. Dlatego wampiry nie mają swojego miejsca w strukturze społecznej, trzymają się od ludzi na dystans, z wyjątkiem próby wyrwania ze społeczności i zawłaszczenia dla siebie najpiękniejszych i najbardziej pożądanых niewiast. W tym samym duchu Voltaire, przewrotnie definiując wampiry w *Philosophical Dictionary*, zauważa, że najprawdziwymi takimi wampirami są mnisi, gdyż oni jedzą i piją na koszt nie tylko ludu, ale i władców, podobnie jak żyjący w pałacach (zamiast na cmentarzach), ssący w biały dzień krew ludzką, londyńscy i paryscy maklerzy, lichwiarze, komornicy, ludzie interesu⁹ – słowem wszyscy ci, którzy przedstawieni są w dziełach Marksa pejoratywnie.

Powieść Stokera powstała w XIX wieku, gdy struktury postfeudalne¹⁰ straciły swoje znaczenie zarówno w sferze społecznej, jak i politycznej, a zaczęły stawać się synonimem zła – upiornego, bestialskiego, gdyż oderwanego od wcześniej znanych zasad. Dlatego wampiry są tu ukazane jako potężne, nieprzewidywalne bestie, jak gdyby naddane z zewnątrz, zbędne, niczym wyzyskujący wyalienowanego robotnika właściciele środków produkcji w teorii marksizmu. Autor, kreśląc ten obraz, pragnie ukazać, że nie ma już miejsca na hierarchię polegającą na trwałej strukturze postfeudalnej, że czasy owych „krwiopijców” powinny przeminąć, gdyż są jedynie jakimś reliktem, śladem epoki, w której struktury poddaństwa i wyzysku były normą. Motyw „końca czasów wampirów” pozostał niezmienny nawet we współczesnych filmach odwołujących się do omawianego motywu. Z tą różnicą, że im nowsze utwory wampiryczne, tym aktualniejsze odzwierciedlają lęki. I tak na przykład w głośnym, pięciokrotnie nominowanym do różnych nagród filmie

⁹ Odwołuje się do angielskiego wydania *Słownika filozoficznego*, ponieważ polskie jest niepełne, nie zawiera hasła *Wampir*, do którego się odnosi: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/v/voltaire/dictionary/chapter463.html>> [dostęp: 22 czerwca 2018 roku].

¹⁰ Pisząc o strukturach postfeudalnych, mam na myśli struktury społeczne, w których pewne grupy cieszyły się prestiżem, były uprzywilejowane dzięki stale obecnej w mentalności oraz obyczajowości hierarchii. Co istotne, w przeciwieństwie do struktur feudalnych w strukturach postfeudalnych, hierarchia nie ma charakteru formalnego i nie jest tożsama ze strukturą prawnopolityczną państwa, lecz opiera się na elitaryzmie i tradycyjnym utrzymywaniu przywilejów wybranych grup.

Jima Jarmuscha z 2013 roku *Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*)¹¹ został unaoczniony lęk przed skażeniem środowiska. Wampiry umierają, bo krew ludzi jest zbyt nieczysta, nawet Schakespeare (będący w tym dziele wampirem) nie jest w stanie przetrwać, gdyż przez zdegenerowanie ludzkości nie ma dostępu do „zdrowej”, niezanieczyszczonej krwi.

Jak wiadomo Stoker żył w czasach, gdy idee Karola Marksa i Friedricha Engelsa się gwałtownie rozpowszechniały, i to nawet tłumione, mocno zakorzeniły się w świadomości elit europejskich. Irlandzki pisarz ukazał wampira w sposób, który byłby adekwatny do zdefiniowania Marksowskiej figury wiecznie trwającego posiadacza kapitału: „wampir znany jest wszędzie, gdzie żyją ludzie [...] nie może umrzeć tylko dlatego, że czas upływa; żyje jak długo może żywić się krwią żywych istot”¹². Jest niczym imperator zarządzający zasobami ludzkimi, tylko nielicznym wybrańcom udziela wyższego statusu, obdarowując ich nieśmiertelnością, całą resztę ofiar eksploatuje aż do ostatniej kropli krwi, aż do śmierci swojej ofiary, swojego niewolnika. Świadczą o tym również epitety określające w powieści hrabiego, Jonathan Harker mówi o nim, że jest „niczym pijawka, która opila się do syta”¹³. Z kolei Dracula wprost stwierdza: „my, szlachta transylwańska, nie lubimy myśleć, iż nasze szczątki będą spoczywać ze zwłokami zwykłych śmiertelników”¹⁴, przy okazji jest posiadaczem starożytnego złota i biżuterii. Ponadto wampir przyznaje: „ja sam pochodzę ze starej rodziny i życie w nowym domu chyba by mnie zabiło. Domu nie można w ciągu jednego dnia uczynić pomieszczeniem, w którym dałoby się mieszkać, a ileż dni musi minąć nim upłynie stulecie”¹⁵. Posiadana przez hrabiego starożytna waluta i biżuteria z biegiem czasu będzie zyskiwać na wartości niczym Marksowski towar zaczarowany na skutek uwikła-

¹¹ *Tylko kochankowie przeżyją* (*Only Lovers Left Alive*), reż. J. Jarmusch, Francja, Grecja, Niemcy, USA, Wielka Brytania, Cypr 2013.

¹² B. Stoker: *Dracula*, przekład M. Wydmuch, Ł. Nicpan, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1993, s. 357.

¹³ *Ibidem*, s. 342.

¹⁴ *Ibidem*, s. 231.

¹⁵ *Ibidem*, s. 242.

nia w stosunki społeczne¹⁶, więc dystans między wampirem posiadaczem a resztą będzie istnieć niezmiennie.

Maria Janion zauważyła, że „[...] sposób istnienia wampira, wskazuje na egzystencję pograniczną, zawieszoną między życiem a śmiercią, egzystencję, która może trwać przez całe stulecia”¹⁷, zupełnie jak nieśmiertelny kapitał, rozprzestrzeniający się po świecie niczym zaraza, wydający na świat wciąż nowych posiadaczy, którzy eksploatują proletariuszy do ostatniego tchu. Czy ta relacja metaforyczna między fikcyjnym krwio pijcą a *bourgeois* nie jest aż nazbyt czytelna? Ponadto w powieści Stokera hrabia Dracula po przybraaniu postaci człowieka nie odróżnia się od innych ludzi. Patrząc tylko na jego fizjonomię, nie sposób dostrzec w nim demonicznego potwora. To, co jedynie może w nim kontrastować z innymi ludźmi, to jego stan posiadania, czyli bogactwa takie, jak mieszkanie w zamku, ubiór, bezcenne starożytny złoto i biżuteria. Jawi się więc jako inny, gdyż jest księciem, hrabią, posiadaczem ziemskim, feudałem – w języku Marksowskim: kapitalistą. Jest więc panem absolutnym na swych włościach, jego służy niczym niewolnicy są mu poddani bezwzględnie. Swój lud ciemieży wedle uznania, eksploatuje aż do śmierci – wysysa aż do ostatniej kropli krwi. Nic więc dziwnego, że powieść Stokera zapoczątkowała w popkulturze modę na obrazowanie kapitalisty jako wampira krwio pijcy. Przykładem może być chociażby grafika pt. *Wampir, kapitalistyczny krwio pijca* naszego rodzimego twórcy sympatyzującego z Polską Partią Socjalno-Demokratyczną Galicji i Śląska, Maurycego Liliena (zob. ryc.1).

¹⁶ K. Marks: *Fetyszizm towarowy i jego tajemnica*, w: *idem: Kapitał*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

¹⁷ M. Janion: *Wampir...*, s. 32.

Rycina 1



Źródło: <<http://lewicowo.przedmowa-do-pamiętników-bezrobotnych>> [dostęp: 24 czerwca 2019 roku].

Nawet w filmach z ostatnich lat wampiry są posiadaczami intratnych, kontrolujących światowy rynek korporacji¹⁸. Dracula w popkulturze jest również seksualnym uwodzicielem, w dodatku niezdefiniowanym pod różnymi względami – czy to natury (zarazem potwór, człowiek i zwierzę – zazwyczaj pod postacią nietoperza), czy to wieku (niby jest bardzo stary, ale ma stosunkowo młody wygląd), trudno go nawet zaklasyfikować do świata żywych bądź umarłych. Jest obcym niedającym się nigdzie jednoznacznie przyporządkować, zupełnie na kształt światowego koncernu rozprzestrzenionego nie tylko na wielu terytoriach, ale i ogarniającego tak wiele sfer działalności ludzkiej, że nie sposób go jednoznacznie odgraniczyć, by skutecznie mu prze-

¹⁸ Zob. chociażby filmową trylogię Blade'a: *Blade. Wieczny łowca (Blade)*, reż. S. Norrington, USA, 1998; *Blade. Wieczny łowca II (Blade II)*, reż. G. del Toro, Niemcy, USA, 2002; *Blade. Mroczna trójca (Blade. Trinity)*, reż. D.S. Goyer, USA, 2004 czy kwintet *Underworld*, wymienie jedynie pierwszą część serii: *Underworld*, reż. L. Wiseman, Niemcy, USA, Węgry, Wielka Brytania 2003.

ciwdziałać. Jest także obcy, gdyż, jak już wyżej wspomniałam, pochodzi z zupełnie innego, dawno minionego świata, nie przystaje do panującej podówczas miary i porządku społecznego. Jawi się jako nęcący seksualnie najpewniej za sprawą nieprzystających do czasów porewolucyjnych arystokratycznych manier oraz nieprzejrzystości, która wywiera magnetyzujący wpływ na jego otoczenie.

Istotny dla powiązania postaci Draculi z filozofią Marksowską w powieści Stokera jest również fakt, że wampir zostaje poskromiony przez profesora Van Helsinga, traktującego hrabiego jako insekta, pasożyta, którego da się zmiążdżyć według ściśle określonej, znamiennej procedury. Polega ona na odnalezieniu wszystkich skrzyń z ziemią, które Dracula przywiózł z Transylwanii do Anglii, i uniemożliwieniu mu korzystania z nich. Wolno tu pokusić się o interpretację upatrującą w tym procederze symbolu odebrania posiadaczowi mocy przez oderwanie go od posiadanych przez niego środków bądź dosłownie: odebrania feudałowi posiadanych przez niego ziem.

Z biegiem lat, w popkulturze, wampir – hrabia, początkowo posiadający ontologicznie odmienny status, humanizuje się, tzn. staje się nie do odróżnienia od innych ludzi, przestaje być przerażającym potworem – *nomen omen* są to czasy rozkwitu i akceptacji „krwio-pijczego” kapitalizmu. Czasy wzrastającej aprobaty stratyfikacji społecznej o charakterze ekonomicznym, a nie stanowym. Wampir staje się wręcz bohaterem pozytywnym (częstokroć pomagającym śmiertelnikom), z którym czytelnik i widz może się utożsamić. Przykładem takiej interpretacji jest chociażby cykl „kronik wampirów” Anny Rice¹⁹ czy saga *Zmierzch* Stephenie Meyer²⁰. Jednak te wcześniejsze XIX-wieczne ujęcia wampira jako wszechmocnej, a przez to

¹⁹ Powstało siedemnaście części kronik wampirów, wymienię jedynie pierwszą z nich: A. Rice: *Wywiad z wampirem*, przekład T. Olszewski, Rebis, Poznań 1992. Na podstawie tej powieści powstał film pod tym samym tytułem: *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles)*, reż. N. Jordan, USA, 1994. Był on aż dwanaście razy nagrodzony i otrzymał aż szesnaście nominacji do różnych nagród.

²⁰ Powstało pięć części sagi, wymienię pierwszą z nich: S. Meyer: *Zmierzch*, przekład J. Urban, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009. Na podstawie sagi powstał film: *Zmierzch (Twilight)*, reż. Catherine Hardwicke, USA, 2008, również tak jak wyżej wymieniony, wielokrotnie nagradzany i nominowany.

potwornej bestii wpisują się w narrację związaną z mechanizmem resentymetu, który doprowadził do powstania „antywartości” i ich hegemonii kulturowej²¹, jak twierdził Friedrich Nietzsche.

Zdaniem Nietzschego w percepcji „słabych” wszystko, co wiązało się z indywidualizmem było niezrozumiałe, wrogie, obce i nienawistne. Pan, hrabia, baron, z racji swojej wyższości uchodził za zło wcielone. Nietzsche przedstawia ideał nadczłowieka²², który zasnada się na świadomości indywidualnej, na ciągłym nieograniczonym rozwoju, z kolei istotą życia jest wola mocy, a więc chęć dominacji nad innymi, wynikająca z pierwiastka przyrodniczego. Z tego powodu filozof ten wysoko cenił tak charakterystyczny dla kultury panów indywidualizm, wolicjonalizm, egoizm, sławę, dążenie do potęgi, przywiązanie do honoru, to znaczy typ osobowy, który gardzi dążeniem do zatopienia się w bezpiecznym środowisku wspólnoty. Przednowoczesny, przedresentymentalny model moralności miał charakter estetyczno-bojowniczy, klasa feudałów nie była spojona w masę posiadającą wspólną tożsamość.

W przedstawiony przez Nietzschego model kultury panów pragnących wywyższenia wpisuje się średniowieczna pieśń Marie de France pt. *Wilkołak*²³. Pieśń opowiada o pewnym rycerzu, baronie, który raz na tydzień na trzy dni zamieniał się w wilkołaka. Buszował wówczas bez ubioru po lesie, polując na zwierzynę. Co znamienne, nie został on z tego powodu, jako wynaturzony wilkołak, wykluczony przez społeczność królestwa, przeciwnie – został ubóstwiony przez króla, albowiem ten „[...] bierze go w ramiona i całuje po

²¹ Nietzsche uważał, że głównie za sprawą chrześcijaństwa doszło do „przewartościowania wszystkich wartości”, co polegać ma na tym, że ludzie słabi, posiadający mentalność niewolniczą, łgarstwem przenicowują niemoc w dobroć, niskość w pokorę, uległość w posłuszeństwo, tchórzostwo w cierpliwość oraz żyjąc w pozornej wierze, miłości i nadziei na to, że ich krzywdy w przyszłości zostaną wyrównane, czyli karmią się fantazmatem przyszłej przypuszczonej szczęśliwości. Uproszczając: mechanizm resentymetu zasnada się na emocji – zawiści, zazdrości, żądzy zemsty za doznawane upokorzenia. F. Nietzsche: *Z genealogii moralności*, przekład L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

²² *Idem: To rzekł Zaratustra*, przekład S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

²³ Marie de France: *Wilkołak*, w: *eadem: Pieśni*, przekład J. Dackiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 244–249.

sto razy, oddaje mu wszystkie włości, obdarza go hojnie nad pojęcie²⁴. Historia ta jest znakomitym dowodem na to, że w utworach danej epoki niczym w zwierciadle odbijają się jej zwyczaje. W tym konkretnym przypadku została uwieczniona zdiagnozowana przez Nietzschego kultura panów. W omawianej pieśni o wilkołaku widać ubóstwienie indywidualizmu²⁵, polegającego na wyrastaniu ponad powszedniość oraz znamienne dla średniowiecza szczególnie przywileje rycerza, który może swym zachowaniem podważać normy, gdyż ważniejsze jest dążenie do sławy²⁶. Może właśnie dlatego nawet w klasycznych historiach o wilkołakach – ludziach żyjących we wspólnotach²⁷ – ontologiczny status bestii jest z gruntu inny niż przybyłych z zewnątrz krwiopicców. W opowieściach likantropicznych wyraźniejszy jest wymiar polityczny. Mianowicie, jeśli ktoś wykroczy poza istotne normy zachowania, ustalone wspólnotowo konwencje, staje się nieakceptowalną bestią, którą z jednej strony należy wytropić i zwalczyć; jednak z drugiej strony, ze względu na jej binarny i labilny charakter należy dostrzec jej drugą, łagodną naturę członka społeczności²⁸.

O ile wcześniej zdiagnozowany w dziełach wampirycznych lęk społeczny unaoczniał raczej obawę przed elitami, to z innym, wręcz przeciwnym, upostaciowionym w figurze potwora związana jest postać wykreowana przez Marry Shalley w słynnym po dziś dzień dziele *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Powieść ta została

²⁴ *Ibidem*, s. 249.

²⁵ Chodzi tutaj oczywiście o indywidualizm pojmowany w sposób klasyczny, znany już od czasów homeryckich, rozumiany jako dążenie do osobistych zaszczytów, sławy, władzy, w obrębie tradycyjnej wspólnoty i dziedziczonej pozycji społecznej. Indywidualizm ujmowany w ten sposób należy do zupełnie innego porządku niż ten, który przypisuje się oświeceniowym koncepcjom podmiotu budowanego na podstawie autonomii intelektualnej i moralnej. Na różnicę tę zwraca szczególną uwagę Maria Ossowska w nw. publikacji.

²⁶ M. Ossowska: *Etos rycerski i jego odmiany*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

²⁷ <<https://slovianskibestiariusz.pl/bestiariusz/demony-lesne/wilkolak>> [dostęp: 22 czerwca 2018 roku].

²⁸ *Wilkołak (The Wolf Man)*, reż. G. Waggner, USA, 1941; *The Curse of the Werewolf*, reż. T. Fisher, Wielka Brytania, 1961; *Amerykański wilkołak w Londynie (An American Werewolf in London)*, reż. J. Landis, USA, Wielka Brytania, 1981; *Zdjęcia Ginger (Ginger Snaps)*, reż. J. Fawcett, Kanada, USA, 2000; *Dziewczyna w czerwonej pelerynie (Red Riding Hood)*, reż. C. Hardwicke, Kanada, USA, 2011.

napisana w 1818 roku, jeszcze długo przed powstaniem diagnoz Marksa i Engelsa, w czasach gdy obawa przed oświeceniowym kultem nauki i wiara, że człowiek może zająć pozycję Boga, była zjawiskiem powszechnym. Wydaje się oczywiste, że w czasach lęku przed wytwórczością człowieka wykraczającą poza prawa religijne, poza naturalny, boski ład, ucieleśnieniem bestii stało się dzieło człowieka, który postawił się na równi ze Stwórcą. Potwór straszyl, gdyż był symbolem demoniczności i braku granic możliwości człowieka, który nie powinien mieć prawa stwarzania życia oraz decydowania o losach bytów, które do życia powołał.

Dążenia bohatera tej historii – doktora Wiktora Frankensteina – motywowane są chęcią znalezienia metody przezwyciężenia śmierci przez przywracanie życia zmarłym, a nawet przez stworzenie nieśmiertelnego człowieka. Obawa przed zanegowaniem śmierci, która jest jednym z podstawowych aspektów kondycji ludzkiej oraz niezbędnym czynnikiem konstytucji podmiotu większości koncepcji filozoficznych, stała się nie tylko bodźcem do napisania przez Shelley powieści, ale też tłumaczy wielką popularność tej historii nawet obecnie, tj. w XX i XXI wieku²⁹. Co więcej, obawa ta również współcześnie jest całkowicie uzasadniona, być może dlatego, że *Frankenstein...*, obnażył ludzką krótkowzroczność oraz okrucieństwo w prowadzeniu eksperymentów naukowych. Eksperymenty te pozbawione są moralności głównie z powodu ograniczonych horyzontów wyobraźni ich wykonawcy, przeprowadzane wbrew zasadom większości istniejących w świecie norm etycznych, a jedynie z chęci sprawdzenia przez pozbawionego umiejętności przewidywania konsekwencji własnych czynów naukowca. Czyli *de facto* eksperymentów popełnianych z namiętności, a nie w wyniku racjonalnej kalkulacji, jak chcieliby to zapewne widzieć empiryści, a ponadto, których celowość jest wysoce dyskusyjna³⁰.

²⁹ Między rokiem 1823 a 2018 powstało ponad 60 ekranizacji bądź adaptacji powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*.

³⁰ Myślę tu o eksperymentach, które nie były serią racjonalnie podejmowanych działań empirycznych, opartych na konkretnej metodologii dążenia do osiągnięcia określonego požądane-

Eksperyment Frankensteina jest nie do zaakceptowania nie tylko dlatego, że stworzył coś niezdefiniowanego (znów jak w przypadku Draculi ani żywego, ani martwego), lecz dlatego, że zaburzył istniejące konwencje kulturowe. Przede wszystkim zaś ujawnia egoizm oraz brak współczucia dla obiektu eksperymentu: tak powołany do życia byt jest samotny i świadomy, że nie może oczekiwać niczyjej pomocy, mimo że odraża jedynie swoją powierzchownością. Mówi on: „Teżniłem do miłości i przyjaźni, gdy tymczasem wciąż mnie odpychano z pogardą. Czy nie było w tym niesprawiedliwości? Czy ja jeden mam być uważany za zbrodniarza, podczas gdy cały ród ludzki zadawał mi krzywdę? Czemu to nie potępisz wieśniaka, który próbował zabić wybawcę swojego dziecka? Nie, to są istoty cnotliwe, bez skazy! Ja, nędzny i porzucony, jestem poronionym stworem, którym zawsze będzie się pogardzać, którego można kopać i trącać”³¹. Jego szlachetność, bezinteresowność i dobroć serca wcale nie umniejsza furii, z jaką zostaje przez ludzi odtrącony. I dopiero wówczas rodzi się w nim prawdziwy potwór. Gdy tylko zaczyna rozumieć, że musi cierpieć z powodu kaprysu szalonego naukowca, wtedy kiełkuje w nim chęć zemsty, co również świadczy o jego człowieczym usposobieniu. Mści się, ponieważ jego inność nie została zaakceptowana, otaczający go ludzie nie wykazali się odrobiną przymiotów traktowanych jako te, które rzekomo odróżniają człowieka od zwierzęcia, i to zarówno w kulturze chrześcijańskiej (miłosierdzie, litość, troska), jak i antycznej (męstwo, sprawiedliwość, roztropność). Jedynie pozorny potwór Frankensteina, odrażający tylko i wyłącznie fizycznie ujawnia okrucieństwo natury ludzkiej. Fakt, że

go celu, tj. przemyślanego, a nie wysoce dyskusyjnego etycznie interesu ogółu. Eksperymenty takie przeprowadzane są raczej z chęci dokonania pewnej rewolucji w dziejach polegającej na przełamaniu celowości i skazują obiekty eksperymentu na życie w nieustannym cierpieniu fizycznym bądź psychicznym. Przykładem takich eksperymentów mogą być chociażby te rozpoczęte w 1940 roku przez Vladimira Demikhova polegające na przeszczepianiu żyjącemu psu głowy drugiego żyjącego psa, innymi słowy zszywanie ciał psów w taki sposób, by miały dwie głowy – obydwie funkcjonujące. Zob. np. <<https://www.youtube.com/watch?v=uvZThr3POIQ>> [dostęp: 16 września 2018 roku].

³¹ M. Shelley: *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przekład P. Lopatka, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 194.

stworzenie to jest zagubioną istotą, pozbawioną dzieciństwa, a więc nie poddaną wychowaniu, socjalizacji, poszukującą sensu swojego istnienia, nie stoi na przeszkodzie w uczynieniu z niego kozła ofiarnego – obcego, który zaciska więzy wspólnoty sprzymierzającej się przeciw niemu.

Dzieło *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* wyraża nie tylko lęk przed mocą umysłu ludzkiego, która może być zarówno konstruktywna, jak i destrukcyjna, ale także przed przewyżczeniem naturalnego ładu życia i śmierci, zaburzeniem podstawowych ram, fundamentów funkcjonowania ludzkości. Ponadto istotny wydaje się jeszcze inny aspekt powieści: doktor Frankenstein tworząc z martwej materii człowieka, dokonuje czynu będącego punktem zwrotnym w dziejach ludzkości i dlatego w tytule został uznany za współczesnego Prometeusza. Lecz mimo doniosłości swojego czynu Frankenstein niemalże od razu jest nim rozczarowany, porzuca więc owoc swej pracy, a ostatecznie postanawia go zniszczyć. Tak oto w powieści zostaje ukazana relacja stwórcy do swojego stworzenia. Jeśli przetransponujemy ją na płaszczyznę religijną, uzyskamy obraz bezdusznego, ograniczonego w przewidywaniach Boga i porzuconego przez niego osamotnionego w przerastającym go wszechświecie człowieka, który odkrył bezcelowość Bożego planu. Tym samym może się okazać, że nie tylko człowiek nie potrafi wyznaczyć sobie granic poznania i ponieść odpowiedzialności za swój eksperyment. Wraz z oswojeniem ludzi z postępem naukowym, ekranizacje Frankensteina, chociażby ta z 1910 roku³² oraz ta z 1931 roku³³, kładą coraz większy nacisk na ukazanie stworzenia Frankensteina jako potwora pozbawionego podmiotowości, gdyż powstałego w nie-naturalny (tj. poza porządkiem boskiego stworzenia) sposób oraz przestają piętnować jego stwórcę. Co świadczy o laicyzacji społeczeństw wiążącej się z akceptacją „burzących odwieczny ład” eksperymentów naukowych i popełniających je naukowców.

³² *Frankenstein*, reż. J. S. Dawley, USA, 1910.

³³ *Frankenstein*, reż. J. Whale, USA, 1931.

Zarówno *Frankenstein...* Shelley, jak i *Dracula* Stokera powstały w XIX wieku. Stuleciu znamionnym dla znacznych zmian na świecie, czyli powstawania wspólnot narodowych, emancypacji społecznej, ujednolicenia norm, zrównania ludzi w prawach. Można pokusić się o tezę, że wszystkie te czynniki czynią bestię niezbędną do skanalizowania w jej postaci zbiorowych lęków. Ponadto ów potwór jest obcym, bezpaństwowcem nie z tego świata, lecz zarazem pozwala zdefiniować się jako istota ludzka, jako organizm biologiczny, podlegający naturalnemu łaadowi, co czyni go prawomocnym członkiem wspólnoty ludzi. Nawet nieudacznik, biedak, przestępca zyskuje wartość na mocy samego faktu zajmowania miejsca w strukturze społecznej. Chociażby dlatego, że w przeciwieństwie do potwora jest wydolny biopolitycznie w tym sensie, że może się reprodukować, a więc nie zagraża zaistnieniu rodziny. Daje mu to niezbywalne prawo uczestnictwa w praktykach zbiorowych w przeciwieństwie do bezwzględnej, potężnej, nieśmiertelnej bestii, z jednej strony ludzkiej, a z drugiej – nieludzkiej w tym, że nie ma dla niej miejsca w naturalnym porządku społecznym. W przypadku historii o potworze Frankensteina lęk dotyczy dzieł człowieka oderwanych od tradycji, a więc przyszłości, w opowieści o wampirach zaś obecna jest obawa przed przeszłością i jej zaprzeszlými strukturami hierarchicznymi.

Wszystko, co powstało poza „naturalnym porządkiem”, jest potworne. Powstały w nienaturalny sposób, zagadkowy, nieokreślony *Dracula* czy *Frankenstein* jest obcy, bo zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią lub organizmem a mechanizmem, lecz potworny może być także ktoś, kto należał do wspólnoty i naruszył panujące w niej zasady. Przykład takiej potworności można odnaleźć we wcześniejszej niż przedstawione powyżej historii francuskiej baśni ludowej pt. *Piękna i Bestia*, spisanej po raz pierwszy w XVIII wieku przez Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, a spopularyzowanej nieco później przez Jeanne-Marie Leprince de Beaumont³⁴. Czasy biedy we Francji, jak również oświecenia, w których do świadomości ludu

³⁴ W tekście tym odwołuje się właśnie do tej najbardziej rozpowszechnionej wersji: J.-M. Leprince de Beaumont: *Piękna i Bestia*, przekład N. Jaskuła, Wydawnictwo Greg, Kraków 2018.

zaczynały przenikać idee antymonarchistyczne, nie pozostały bez znaczenia dla historii o bestii, w którą został przemieniony zepsuty, społeczny arystokrata, ukarany w ten sposób za pychę i oziębłość serca. Za sprawą przemiany w potwora zostaje całkowicie odseparowany od świata ludzi. Może odkupić swój egoizm, przechodząc przemianę moralną, przyswajając sobie reguły, które stanowią strukturę organizacyjną wspólnoty. Uda mu się stać znów człowiekiem, jeśli przyjmie pewne normy niezbędne do egzystowania w społeczności. Baśń ta niewątpliwie miała wymowę moralizatorską: jeśli jesteś mentalnym potworem, możesz stać się potworem fizycznie i dopiero gdy nabierzesz przyzwoitości, powrócisz do wspólnoty w prawdziwie ludzkiej postaci. Można tę baśń traktować nie jako mentalną zapowiedź rewolucji francuskiej, ale jako odbicie panującego podówczas braku zaufania do zepsutej arystokracji, gdyż według wielu teoretyków literatury „[...] bajka jest swego rodzaju przypowieścią na temat ludzkich sytuacji, charakterów i postaw. Sytuacje owe, charaktery i postawy prezentowane przez bajkopisarza nie są zindywidualizowane, to znaczy nie grają roli jako postawy jednostkowe i niepowtarzalne, przeciwnie, ważne są jako uogólnienie ludzkich doświadczeń, jako wykładnik sytuacji społeczno-psychologicznych powtarzalnych i powszechnych”³⁵.

Zgodnie z powyższym oraz stawianą już wcześniej tezą, każda bestia jest symbolem lęków tkwiących w mentalności ludzi danej epoki. Czym jest ta bestia, jaką ma postać, jakie jej się przypisuje własności, świadczy o tym przeciwko czemu ten lęk jest kierowany. W przypadku historii *Piękna i Bestia* potwór ilustrowany był z głową dzika, zwierzęcia niszczącego pola uprawne, a więc plody pracy ludu. Historia ta jest pewnym naciskiem na ludzi, którzy wymykają się powszechności i zrozumiałej społecznie racjonalności; którzy są obcy, niezrozumiani przez ogół na przykład dlatego, że są w przeciwieństwie do żyjącej w ubóstwie większości nikczemnymi arystokratami. Przez wykluczenie za sprawą ich fizycznej potworności,

³⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński (red.): *Zarys teorii literatury...*, s. 433.

zmuszeni są do poddania się swoistej resocjalizacji, ale co ważne, mają szansę na powrót do świata uznanego społecznie, o ile tylko zechcą zmienić swoje podłe zachowanie.

Wilhelm Grimm w baśni będącej twórczością ludu dostrzega przejaw działania ducha narodu³⁶. Jednak bez względu na epokę lub część świata figura bestii jest w tym sensie uniwersalna, że może być maską nakładaną na to, co trzeba wykluczyć lub zracyjonalizować. Staje się obcym, który stanowi impuls do konsolidacji wspólnoty, w której się znalazła. Pozwala zdefiniować się człowiekowi jako istocie lepszej, gdyż ludzkiej, obdarzonej zdrowym organizmem biologicznym, podlegającym naturalnemu łaadowi, co czyni go prawomocnym członkiem wspólnoty politycznej. Jednak by ta wspólnota mogła zaistnieć, konieczne jest pojawienie się wroga, obcego, nieprzystającego do miary, i z konieczności jest nim potwór, jak bowiem zauważa Schmitt: „[...] psychologicznie wróg łatwo utożsamiany jest z tym, co złe i odpychające, każda bowiem różnica i każda jedność opiera się między innymi na użytecznym wykorzystaniu przeciwieństw o zasadniczym znaczeniu dla innych dziedzin życia”³⁷. Dlatego budowanie tożsamości w perspektywie opozycji wróg – przyjaciel, która zyskuje w baśniach czy fikcji literackiej wręcz znaczenie ontologiczne, może być metaforycznym przekazem identyfikującym wroga, który powinien być zniszczony lub przezwyciężony dla dobra ogółu.

A Beast as a Figure of the Other

The article describes the figures of a beast appearing in selected literary works against the background of the historical eras in which they were created. This makes it possible to analyse the symbolic layer of cultural *topoi* and thus identify the figure of the other depicted in such a monstrous manner that he becomes an inhumane phantom. Indicating the link between social reality and the fiction of the works of culture it

³⁶ J. Trzynaldowski: *Wokół pieśni ludowych braci Grimm*, w: M. Garewicz, J. Kolbuszewski (red.): *Kultura, literatura, folklor*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988, s. 82.

³⁷ C. Schmitt: *Teologia polityczna i inne pisma...*, s. 255.

creates makes it possible to explore the mechanisms of exclusion – which are guided by fear of the unknown, on the one hand, and allow self-identification and gaining collective identity through opposition to what is monstrous, on the other hand.

Keywords: beast, monster, foreign, fear, commonwealth, community, political, culture, literature, work, vampire, werewolf, Frankenstein, vampiric, Marxian.