„Civitas. Studia z filozofii polityki" 2018, nr 23
ISSN 1428-2631
DOI 10.35757/CIV.2018.23.11

Ewa Wojciechowska

Dwie śmierci upiora.

O końcu fantastyki na przykładzie polskiej prozy fantastycznej połowy XIX wieku

Królestwo Polskie, lata dwudzieste XIX wieku. Upiory zaludniają ballady i dumy: często zrzucają osjaniczne kostiumy, by zjawić się nie jako eteryczne duchy, ale jako budzące grozę żywe trupy. Wracają zza grobu, by wymierzyć karę (*Zdzisław i Halina* Jana Juliana Szczepańskiego[1], *Śmierć zdrajcy ojczyzny* Antoniego Goreckiego), pokutować (*Wawrzyniec Powodowski* Michała Grabowskiego), a czasem by po prostu straszyć – choć nierzadko efekt grozy zostaje złagodzony przez racjonalne wyjaśnienie w finale historii (powieści Anny Olimpii Mostowskiej). Na sceny teatrów wkracza *Upiór. Melodrama w 3 aktach z prologiem. Z francuskiego tłómaczona* przez Bonawenturę Kudlicza[2]. Młodych pisarzy elektryzuje *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera, którą naśladują m.in. Antoni Edward Odyniec, Julian Ursyn Niemcewicz, Stefan Witwicki, Tomasz Zan czy Adam

Ewa Wojciechowska (ORCID 0000-0003-1104-512) – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się prozą okresu romantyzmu.

[1] Utwór zamieszczony pierwodrukiem w „Pamiętniku Lwowskim", odbił się echem jednak i w Królestwie Polskim.

[2] Spektakl grany od 1821 roku, zob. M. Szyjkowski: *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, Akademia Umiejętności, Kraków 1917, seria: „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny", t. 52, s. 50.

Mickiewicz[3]. Ale to Mickiewicz właśnie wyznacza punkt przełomowy w historii upiora: osadza go w lokalnym, ludowym i pogańskim kontekście[4] i w tej nieokrzesanej wersji wprowadza na salony (z kulminacją tego procesu w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich).

Oświeceni grzmią:

> Czary, gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodlonego nieświadomością i zabobonem umysłu, nie są narodowością niemiecką, bo to są głupstwa ledwo nie wszystkich ludów pogrążonych w barbarzyństwie i nie objaśnionych czystą religią. Ich wspomnienie upokarza człowieka, ale w nim żalu nie wzbudza[5].

Józef Maksymilian Ossoliński wyśmiewa zabobony w *Wieczorach badeńskich*, ale krucjata rozumu jedynie prowokuje młodych buntowników do jeszcze śmielszego podejmowania tematu. Niemniej upiory niedługo potem zostaną uśmiercone – nie przez Śniadeckich, ale przez znudzonych odbiorców, którzy odczuwają przesyt. Mówi się o balladomanii, o nadmiernej eksploatacji materiału folklorystycznego… W 1854 roku Ryszard Berwiński w *Studiach o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki* dokonuje ostatecznej demistyfikacji: zjawy nie są produktem nieskażonej ludowej wyobraźni, ale zostały wprowadzone na wieś przez Kościół. Lenora, kochanka zza grobu, teraz jest wyśmiewana w *Pogoni* Seweryna Filleborna i *Anty-Lenorze* Kornela Ujejskiego. Wówczas wyobraźnia romantyków opuszcza prostego upiora. Co się z nim dzieje w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX stulecia, kiedy najwięksi twórcy epoki tracą nim zainteresowanie?

Celem niniejszych rozważań jest spojrzenie na figurę upiora po okresie jej największej popularności, gdy staje się już mocno skonwencjonalizowana, na przykładzie drobnych form prozatorskich

[3] Rekonstruuję za: E. Jaworska: [hasło] *Upiór*, w: A. Kowalczykowa, J. Bachórz (red.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 987–991.

[4] Przypomnijmy tu argumentację Mariana Szyjkowskiego: „choć literatura polska zna upiora przed Mickiewiczem, to mowa tu o epigońskich w istocie zapożyczeniach osjanicznych z literatury obcej, o «fabrykatach angielskich, przepuszczonych […] przez granice cłowe francuskiego gustu […]»". M. Szyjkowski: *Dzieje polskiego upiora…*, s. 20.

[5] J. Śniadecki: *Krytyka romantyczności*, w: S. Kawyn (red.): *Walka romantyków z klasykami*, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 49.

w literaturze krajowej. Pozwoli to zobaczyć, jak staje się kliszą i w jaki sposób funkcjonuje w nowej roli.

Upiór jako metafora

W satyrycznym obrazku z 1840 roku Lucjan Siemieński przedstawia spotkanie klasyka z romantykiem, tj. egzaltowanym młodym poetą. Ten pierwszy jegomość, zakochany w starożytnościach, cytujący Homera uosabia oderwanie od rzeczywistości i ucieczkę w świat, który już nie istnieje. Żyje wśród ruin przeszłości, wśród antycznego dziedzictwa, komicznie nieprzystosowany do nowoczesności, w której realnie tkwi. Równie karykaturalnie przedstawiono romantyka: on także przebywa czasem w innym świecie, w wyidealizowanej przestrzeni ducha, lecz przeciwieństwie do miłośnika starożytności zaskakująco dobrze radzi sobie ze sprawami doczesnymi. Pan P***, romantyk taśmowo „produkujący" dramatyczne wiersze o oddzieleniu od kochanki, o samotności, o rozdarciu między zimnym światem a wyższymi sferami ducha na co dzień cieszy się sympatią znajomych oraz udanym małżeństwem. Jego serca nie łamie nieszczęśliwa miłość, o której pasjami deklamuje wiersze. Ludzie cenią jego poetycki kunszt, a talent i wyjątkowa wrażliwość nie alienują go od innych. Prowadzi przyjemne, mieszczańskie życie.

Na pierwszy rzut oka zda się, że Siemieński atakuje tu hipokryzję romantyków, którzy robili literackie kariery na afirmacji osobistego nieszczęścia (co silnie oddziaływało, nierzadko dramatycznie, na ich czytelników), krzewili kult cierpienia, a w gruncie rzeczy pozostawali przy tym zaradnymi filistrami. Za literacką fasadą zbolałego kochanka czy rozczarowanego buntownika ukrywali komfort w codzienności, dalekiej od literackich autokreacji. Kpił z tego Franciszek Morawski, pisząc o romantyku, który „Z jakiejś tam urojonej tęsknoty usycha / Je dobrze, pije lepiej, a do grobu wzdycha"[6]. Sa-

[6] Cyt. za: F. Morawski: *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem*, w: S. Kawyn (red.): *Walka romantyków z klasykami...*, s. 326.

tyrę odczytać więc można jako oskarżenie romantyzmu o kłamstwo nt. egzystencji. Ale w omawianej noweli znajdziemy niepokojący fragment, który komplikuje jednoznaczną wykładnię. Oto ustęp, w którym mowa o upiorze – romantyk odczytuje na ten temat wiersz:

> Niedość… Romantyk się rozczytał – chwytał zwitek po zwitku; to swoje, to cudze deklamował płody – było tam i: Amalio, ty płaczesz?! Były i zaklęte księżniczki, i biesiady z duchami – i grobowe fantazje – a nade wszystko szał samobójczy: kochanka oddała rękę szczęśliwszemu rywalowi. – Poeta chce zniszczyć to ciało strawione łzami – już porywa sztylet – przemawia doń – zabija się – jest upiorem. Moje wzruszenie nie mogło się pohamować. On upiór! Pan P*** upiór! Cofnąłem się o trzy kroki – a widząc jego włos najeżony, roztarganą kamizelkę i chustkę, oczy przewracające się w powiekach, uśmiech szatański, policzki rozpalone – taka mnie trwoga przejęła, żem się przeżegnał i krzyknął „Wszelki duch Pana Boga chwali!”[7].

Oto podczas bezpośredniego kontaktu z poezją, twórca się przeobraża: deklamując, poczciwy filister staje się upiorem. Upiorność romantyka polega więc na jego dwulicowości, na graniu. Czy zatem upiór to jedynie teatralna poza, wysłużony kostium, którym posiłkuje się skądinąd szczęśliwy mąż, ojciec i członek wspólnoty? Taką drogę interpretacji mogłaby wskazywać biografia samego Lucjana Siemieńskiego – twórcy, który dobrze rozumiał procesy urynkowienia literatury i potrafił je wykorzystać do zachowania własnej pozycji ekonomicznej – w końcu jako jeden z niewielu sobie współczesnych utrzymywał się dostatnio z pisania. Kluczem do sukcesu był, jak to ujął Julian Krzyżanowski[8], „reproduktywny” charakter twórczości pisarza, tzn. swobodne przekształcanie już istniejących schematów fabularnych we własne utwory, szczególnie w zbiorach *Mazamerit, czyli opowieści przy świetle księżyca* (1843–1844) i *Wieczornice* (1854). Praktykę tę napiętnowali już współcześni pisarzowi krytycy, a Maria Janion skomentowała ją dosadnie: „Pisarz zarabiał na życie jako dostawca lektury rozrywkowej, zaś materiał do

[7] L. Siemieński: *Romantyk*, „Dziennik Domowy” 1840, t. 30, s. 234.

[8] Zob. J. Krzyżanowski: *Za kulisami „Wieczornic” Lucjana Siemieńskiego*, w: *idem*: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 429.

obróbki czerpał bez żenady, skąd się dało”[9]. Tak jak Siemieński, bohater omawianego obrazka szafuje w swoich wierszach popularnymi motywami, a więc autor portretuje i obnaża w istocie siebie samego, próbując jednocześnie tę postawę usprawiedliwić. Romantyk przeżywa siebie samego jako upiora, żyjącego jednocześnie w dwóch światach: ekonomicznego przymusu i poetyckiej wolności; mieszczańskiej efektywności oraz artystycznego uniesienia. Pan P*** cały czas jest upiorem: nie może się cieszyć luksusem jednorodnej, spójnej tożsamości, właściwej klasykowi, ale przeżywa nieustanne rozdarcie, choć zazwyczaj dobrze maskowane i przed innymi skrywane.

Upiorność działa tu jako metafora wewnętrznych rozterek poety, być może jako strategia racjonalizacji podjętych wyborów, lecz odnosi się do losów romantyka także w innym trybie – ukazuje finał ekstatycznego życia. Literatura krajowa jest pełna takich obrazów wypalonych, nadwrażliwych twórców, którzy w młodości zaufali romantycznej euforii, a skończyli sromotnie. Oszukani nie tyle przez zimny świat, ile przez własne fantazje: zmysłowo rozbudzeni, pełni ambicji, cierpią wśród prozy codzienności; żyją jak umarli, jak żywe trupy. Obrazuje to nowela *Świat i poeta* Edwarda Mariana Galli. Narrator jest tu wyczerpanym poetą, który wyeksploatowawszy wysokie rejestry romantycznej emocjonalności, popada w nieuleczalne znudzenie, traci wszelką wiarę i staje się – jak pisze sam autor – „starcem przed czasem, nienawistnym ludziom”[10]. Przekształca się w żywego trupa i tuż przed popełnieniem samobójstwa porównuje się właśnie do upiora: „Osłabiony fizycznie i moralnie – znudzony życiem, które już dla mnie nie ma powabu, zostałem upiorem – chodzę między ludźmi i ironią, i sofizmatami, wypijam z nich wiarę, szczęście”[11]. To bardzo popularna w latach czterdziestych figura, ujęta w ironiczne ramy. Obrazuje ją plastycznie bohater obrazka Edwarda Dembowskiego: „Wystygłem jak grób, strętwiałem, bez namiętności jestem, wśród żywych trup – upiór”[12]. Poeta Gallego defi-

[9] M. Janion: *Biografie romantyczne*, Universitas, Kraków 2002, s. 39.
[10] E.M. Galli: *Świat i poeta*, „Przegląd Powszechny” 1846, t. 1, s. 134.
[11] *Ibidem*, s. 141.
[12] E. Dembowski: *Obrazki i szkice*, w: *idem*: *Pisma...*, t. IV, s. 380.

niuje siebie przez utratę życiodajnej siły, która napędza egzystencję i nadaje jej sens. Nie posiada już tego mieszczańskiego zdrowego rozsądku, który romantykowi Siemieńskiego pozwalał cieszyć się życiem. Do znudzonego upiora nie przemawiają żadne rozumne argumenty: nie potrafi już poczuć więzi ze światem.

Metafora upiora w omawianych utworach pokazuje dwa modele podmiotowości romantyka, który wyszedł z fazy młodzieńczego, naiwnego entuzjazmu: może on albo przeboleć pęknięcie we własnej osobowości i nim się posłużyć , traktując je jako inspirację do produkcji literackiej (opcja Siemieńskiego) albo pozwolić się pożreć nierealistycznym fantazjom, co skazuje go najpierw na cierpienie, a w końcu na cynizm i znudzenie (opcja Gallego). W tej figurze nie zostało nic z emancypacyjnej siły, jaką miała jeszcze kilkanaście lat wcześniej, kiedy to upiory traktowano poważnie – niekoniecznie w nie wierzono[13], ale raczej pojmowano jako narzędzie do literackiej interwencji, skandal, ale i kondycję, z którą można się utożsamiać. W prozie od lat trzydziestych nie znajdziemy pełnokrwistych, ciekawych postaci upiorów. Próżno szukać tu monstrów Frankensteina, broczących krwią mniszek czy wampirów. Zjawy nie straszą, nie wywołują lęku; zdumiewa, jak bardzo są skonwencjonalizowane, od razu kodowane jako metafory, prezentowane w wyraźnych ironicznych bądź ideologicznych ramach; od razu ujęte w cudzysłów. To nie one zadają przemoc, ale atakowane z różnych stron, same są jej przedmiotem.

Oświecenie przeciw upiorom

Na początku w upiory trafia oświeceniowa krucjata. W XVIII wieku już tylko Benedykt Chmielowski bronił realnego istnienia upiorów, powołując się na jezuitów, księży Jerzego Gengella i Gabriela

[13] Na temat wiary i niewiary romantyków w ludowe opowieści o duchach zob. Z. Stefanowska: *O „Romantyczności”*, w: *eadem*: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Rzączyńskiego, którzy obaj uparcie mówią o *cadavera incantata*, zaczarowanych trupach[14]. Po bogatym we wzmianki o nieumarłych i straszydłach wieku XVII (kiedy podejrzanym zwłokom odcinano głowy, wbijano kołki osinowe czy prowadzono procesy oskarżanych o magię kobiet, wcielając zalecenia *Młota na czarownice*, którego polskie tłumaczenie ukazało się w 1614 roku i potwierdzało autorytetem Kościoła materialne istnienie zjaw oraz realność sił nieczystych) nadchodzi era racjonalności.

Edward Marian Galli, lekarz i pisarz[15], autor analizowanego powyżej opowiadania, napisał w tym samym roku (1846) brawurowy esej przeciwko wampirom oraz ludowym zabobonom[16] (co dowodzi zresztą, że oświeceniowe wypędzanie wiary w demony, rozpoczęte na łamach „Monitora" w 1765 roku, było po upływie ponad osiemdziesięciu lat niedokończonym projektem). Przywołując prześmiewczo przypadki opisane przez Dom Calmeta, dowodzi, że: „[...] wiele jest przykładów, w których natężenie wyobraźni w jednym kierunku było w stanie zostawić zmysłowe ślady na ciele odpowiednie tym, jakiemi umysł natężony był zaprzątniony [...]"[17]. Nasz mózg, powiada lekarz, przez długie skupienie myśli na danym przedmiocie może wygenerować fałszywe obrazy podobne do snu. Jeśli społeczność usłyszy o wampirze, koncentruje się na tej historii, stąd też możliwa jest zbiorowa wizja upiora, a nawet „śladów" jego ukąszenia. Złudzenia wypływają z „idei trwałej" (*idea fixa*), nie z żadnych zmian organicznych w ciele ofiary. Na dowód tego Galli przywołuje przypadek, gdzie zbrodniarzowi, któremu miano opuszczać krew, zawiązano oczy, a obok postawiono instrument naśladujący dźwięk kapiących kropel krwi. Gdy oskarżony przestał słyszeć dźwięk kropli płynu uderzających o dno naczynia, zmarł, mimo że jego własne żyły pozostały nietknięte. Tą samą ścieżką, wyciągając bardziej radykalne wnioski, podąży kilkanaście lat później Feliks Szokalski,

[14] M. Szyjkowski: *Dzieje polskiego upiora...*, s. 10.
[15] Galli był nie tylko uznanym lekarzem, ale i pisarzem. W 1842 roku wyszły trzy tomy jego pism.
[16] E.M. Galli: *Wampiryzm*, „Przegląd Powszechny" 1846, t. 2, nr 14, s. 129–139.
[17] *Ibidem*, s. 137.

który postara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego umysł generuje takowe sny na jawie (szerzej jego teorią zajmiemy się niżej).

Galli nie jest tu bynajmniej pierwszy. Przywołajmy choćby opisany w 1836 roku przez anonimowego lekarza na łamach „Muzeum Domowego"[18] przypadek Koralii, która po lekturze *Pawła i Wirginii*, zasmucona śmiercią bohaterów, zobaczyła trumniarza, naznaczającego datę jej śmierci. Wystarczył fortel, podobny do chwytów znanych z fantastyki okresu oświecenia, czyli przestawienie wskazówek zegara. Chora czekała na godzinę swojej śmierci, a lekarz wykazał, że ta już minęła. Klątwa trumniarza z zaświatów została zneutralizowana za sprawą racjonalności.

W takim ujęciu upiory są jedynie złudzeniami, sztuczkami, jakie płata naszym władzom poznawczym zabobon, egzaltacja, zbiorowa histeria czy zbyt podniecająca literatura. W stosunku do nich dojrzały, samodzielny podmiot wykorzystuje władzę rozumu, by oddzielić prawdę od fałszu. Może on zostać oszukany, ale jeśli tylko wytęży swoje analityczne moce, samodzielnie dojdzie do prawdy. Dla takiego oświeconego Ja upiór przedstawia zagadkę, zadanie do rozwiązania: zjawę przy użyciu naszych umysłowych władz musimy zdemaskować jako sztuczkę czy kłamstwo. Literackie reprezentacje tego paradygmatu znajdziemy w *Wieczorach badeńskich* Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (powstałych w latach 1793–1794, ale wydanych w całości pośmiertnie dopiero w 1852 roku) czy w *Cieniu królowej Barbary* Lucjana Siemieńskiego[19].

Podobnie dzieje się często w powieściach gotyckich Anny Mostowskiej albo *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego. To, co wydaje się interwencją sił nieczystych, okazuje się efektem ce-

[18] Zob. E.M. Galli: *Widziadło. Zdarzenie wypisane z notatek doktora*, „Muzeum Domowe" 1836, t. 16, s. 113–117; 123–126.

[19] *Cień królowej Barbary* Lucjana Siemieńskiego agreguje wszystkie mity, które narosły wokół śmierci królowej Barbary Radziwiłłówny. Proces mnożenia się legend zaczął się niemal automatycznie po jej zgonie, w roku 1551, stopniowo poszerzając swoje spektrum, np. o wątek Twardowskiego, który się również u Siemieńskiego pojawia (o losach mitu Barbary zob. H. Kapełuś: *Romantyzm i folklor*, w: M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna (red.): *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Gdańsk – Kraków 1971, s. 310). W noweli tej łączą się wszystkie fantastyczne elementy podań, by obnażyć swoje naturalne źródło – w kuglarskiej sztuczce.

lowego działania innych, oszustwa albo zupełnego przypadku, źle zinterpretowanego przez obserwatorów. Nadprzyrodzone zjawisko jako zagadka do rozwiązania to idealna sceneria dla sceptycznego filozofa, który niczym detektyw analizuje wszystkie dane i na tej podstawie odkrywa prawdę. Bywa, że śni i musi odróżnić jawę od marzenia sennego – tak, jak w omawianym w *Życiu po śmierci* Józefa Ignacego Kraszewskiego, gdzie został przedstawiony obraz trupa, który przeżywa własną śmierć, by w finale się obudzić. Tam jednak nie mamy do czynienia z upiorem, gdyż Kraszewski owego obudzonego zmarłego przedstawia w perspektywie materii, tzn. skupia się na ciele trawionym procesami gnilnymi, całość utworu zaś zamyka konceptem, który wszystko sprowadza do snu.

Z bardzo podobną sytuacją do wymienionej powyżej, czyli obudzeniem się w trumnie po śmierci, mamy do czynienia w noweli *Opowiadanie nieboszczyka* Kazimierza Władysława Wójcickiego (1835)[20], który już uruchamia motyw upiora. W dziele Wójcickiego pozornie wszystko dzieje się zgodnie z ludowym przekazem: obudzony o północy przez światło księżyca trup postanawia zobaczyć, jak ma się jego rodzina i pozostali żyjący. Pociera więc dłońmi wieko trumny, co sprawia, że jego palce zaczynają się palić, to zaś czyni go niewidzialnym. Gdy dociera do zmarłych, widok, na który natrafia, odbiega od jego życzeń: dotąd wierna małżonka przyjmuje ochoczo zaloty „wypiżmowanego młodzieńca", księgarz sarka na jego dzieła, a syn zapomniał już o ojcu i, daleki od żałobnego nastroju, oddaje się uciechom. Niestety, zmarły w żaden sposób nie może na to wszystko zareagować. Wywołuje to efekt groteski bezradnego straszydła: niewidzialny, zgrzyta zębami, tupie nogami, bezskutecznie usiłuje zwrócić na siebie uwagę: „Uciekłem co prędzej i wolałem leżeć w swojej mogile"[21]. Wójcicki zatem odwraca wektor strachu. O ile zazwyczaj, w balladzie, legendzie czy powieści gotyckiej, to

[20] K.W. Wójcicki: *Opowiadanie nieboszczyka. Fantazja*, „Muzeum Domowe" 1835, nr 47, s. 373–375. Utwór powstał więc tuż po jego powrocie do Królestwa Polskiego z Galicji, gdzie zbliżył się do środowiska Ziewonii.

[21] *Ibidem*, s. 374.

upiór budzi strach wśród ludzi, tu ziemska rzeczywistość i żywi przerażają upiora. Ten, impotentny, biernie przygląda się światu, w którym nie ma już dla niego miejsca. Źródłem lęku jest rozpoznanie, że jego odejście nic nie zmieniło. Jeśli moja śmierć nie miała żadnego znaczenia – zdaje się myśleć upiór Wójcickiego – to czy moje życie mogło znaczyć cokolwiek? Podobne wyobrażenie zmarłego przerażonego obojętnością żyjących znajdziemy w wierszu Karola Balińskiego *Żywy trup*:

[…] A trup patrzy przez mogiłę
I nadzieję w sercu budzi –
– „Widzę ludzi! Dużo ludzi
I znajomych lica miłe,
Przyjaciele idą do mnie,
Każdy westchnie, każdy wspomnie.

Ale ludzie przeszli drogą,
O trupie myśleć nie mogą,
Nie ma czasu – żywot krótki –
Po co darmo wzniecać smutki?
Kto umarł, niechaj spoczywa,
Kto żyje, niechaj używa![22]

Niemniej wiersz Balińskiego dotyczy ekstremalnej sytuacji politycznej: opisuje cmentarz pod Cytadelą i los więźniów, którym odebrano nie tylko życie, ale nawet śmierć, nie zostali bowiem odpowiedniego pogrzebani i nie mogli być opłakiwani przez rodzinę i przyjaciół (także z tego powodu, że żałobnicy zostaliby automatycznie włączeni do kręgu podejrzanych). Wójcicki zaś używa figury upiora do opisu zjawiska banalnego, błahego: upiór bezradny wobec narcystycznego zranienia, kapituluje i ucieka z powrotem do grobu, z dala od życia. Takie przedstawienie upiora nie tylko trywializuje temat. Stoi również w sprzeczności z etnograficznymi obserwacjami Wójcikiego, który w jednych miejscach noweli ewidentnie wykorzystuje swoje badania folklorystyczne (np. sam motyw powstawania

[22] K. Baliński: *Żywy trup*, w: *idem*: *Pisma*, Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1849, s. 83–84.

trupa z grobu, zapalone palce, niewidzialność), w innych zaś jawnie im zaprzecza. We wcześniejszej od noweli o pięć lat pracy opisuje zjawisko następująco:

> Dają, wiadomo, to nazwanie [upiora – dop. EW] umarłemu, który wychodzi z grobu swego dla dręczenia żyjących. Wysysa im krew, czasami chwyta za szyję, jak gdyby chciał ich dusić, a wszyscy ci, którzy zostaną zabici przez upiora, stają się nim także po śmierci. Wszelkie przywiązanie, najświętsze związki zdaje się, że są niczym dla upiorów[23].

W nowelce nie ma nic z demonicznego obrazu, trup pozbawiony jakichkolwiek możliwości dochodzenia sprawiedliwości, potulnie wraca do swojej trumny. Wychodzi z niej powtórnie po dwunastu latach, by ujrzeć jeszcze smutniejszy obraz: oto syn pogrąża się w hulaszczym trybie życia, marnując młodość, postarzała zaś żona, opuszczona przez paniczyka, w samotności trudni się pracą ponad siły i wspomina dobrego pierwszego męża. Okazuje się więc, że sprawiedliwości – sprawiedliwości głównego bohatera – staje się zadość: lekkomyślny syn i spragniona uczuć żona zostają ukarani za wystąpienie przeciw integralności rodziny i nierozerwalności małżeństwa, które winny być silniejsze niż śmierć. Nowelka kończy się słowami: „Zamknąłem oczy, martwieją mi nogi i ręce, serce przestaje mi bić na zawsze, a jeszcze ze śpiewem słowika, co nuci wśród krzewów smentarza, słyszę cichą modlitwę mojej Klary, żywiącą łzami i słowem pamięć zmarłego ojca!”[24].

Znów interesująca odmienność w stosunku do folklorystycznych obserwacji pisarza, w których twierdził, że ponoć jedynym sposobem na złożenie upiora w grobie na dobre było odrąbanie mu głowy[25]. W utworze zaś następuje pogodzenie upiora ojca z własną śmiercią, zdolność wyalienowania się, zobaczenia siebie samego jako obcego, refleksji (Klara opłakuje „zmarłego ojca”, nie „mnie”, mimo

[23] K.W. Wójcicki: *Czerwony jak upiór*, w: M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz (red.): *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 450.

[24] K.W. Wójcicki: *Opowiadanie nieboszczyka. Fantazja...*, s. 375.

[25] Por. K.W. Wójcicki: *Czerwony jak upiór...*, s. 450.

stosowanej dotąd konsekwentnie narracji pierwszoosobowej, w obrębie której forma użyta w zakończeniu stanowi wyjątek). Żałoba oznacza podwójne przepracowywanie utraty siebie samego: podczas pierwszej wyprawy trup konfrontuje się ze złudnością swoich narcystycznych wyobrażeń (o byciu wyjątkowym mężem i wspaniałym poetą), podczas drugiej – z realną, materialną śmiercią. Jednocześnie przedstawiona jest jako proces, który wcale się nie kończy: żona i córka tkwią w smutku, który uniemożliwia im powrót do normalnego życia (podkreślmy: młodą Klarę widzimy, jak wciąż po dwunastu latach szlocha na grobie ojca!), syn oddaje się autodestrukcyjnej hulance, a sam zmarły, akceptując swoją śmierć, traci też głos: już więcej do nas nie przemawia, nowela się urywa.

Upiór łączy się z tematem żałoby jeszcze w trzech innych nowelach, późniejszych o niemal dwadzieścia lat, które omówimy paralelnie z uwagi na zachodzące między nimi istotne podobieństwo, związane z właśnie z momentem dziejowym. Te trzy historie to: *Śliska do przepaści droga* Józefa Dzierzkowskiego (1858), *Smętarz* Antoniego Pietkiewicza (1862) i *Dwie siostry* Michała Bałuckiego (1862). Tu zjawa znów będzie figurą zupełnie niegroźną, ale nie z powodu oswajającej, oświeceniowej narracji, która kastruje upiora, lecz z powodu nadchodzącego w latach sześćdziesiątych przełomu.

Psychologia przeciw upiorom

W celu zrozumienia dalszych losów upiora konieczne będzie wprowadzenie pojęcia „nieświadomość" oraz zaprezentowanie jego historycznego źródła[26].

Pojawia się ono na długo przed Zygmuntem Freudem: już w 1869 roku ukazuje się książka Eduarda von Hartmanna *Philosophie des Unbewussten* [Filozofia nieświadomego], po której termin „nieświadome" przyjął się w powszechnym użyciu w znaczeniu bliskim

[26] Rekonstruuję ją na podstawie: B. Dobroczyński: *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Universitas, Kraków 2005.

współczesnemu. W Polsce w XIX wieku, jak zauważa Bartłomiej Dobroczyński[27], rozwija się zainteresowanie pojęciem „świadomości" – nazywano ją podówczas „pojętnością wewnętrzną" (Anioł Dowgird), „baczeniem" (Petrycy Przeczytański) czy „pewnością podmiotową" (Aleksander Łysiński). Refleksja na ten temat wypływa bądź z klasycznej filozofii niemieckiej (np. w przypadku Józefa Kremera, który spopularyzował w polszczyźnie pojęcie „świadomość") bądź z praktyki medycznej (Józef Majer wypracowuje fundamentalne rozpoznania w tym zakresie w swojej pracy o nałogach i fizjologii układu nerwowego).

To Kremer zaczął wskazywać na nieświadomość jako na coś więcej niż jedynie ignorancję konotującą to, co gorsze czy niższe, zwierzęce bądź mechaniczne. W *Rysie fenomenologii ducha, czyli nauki o duchowych zjawieniach według zasad filozofii Hegla* pisze o „głębokim szybie duszy"[28], w którym znajduje się bogata dla samego podmiotu nieprzenikniona treść i gdzie nieustannie dokonuje się praca, dusza bowiem nigdy nie próżnuje[29]. W nieświadomości, która pozostaje w bliskim kontakcie z ciałem, odkłada się nierozwinięta wiedza, jest ona potencją, która może albo za sprawą oświeconej refleksji aktualizować się jako prawda, albo pozbawiona światła rozumu i krytycznego osądu, może zaktualizować się przez bliską relację z ciałem jako szaleństwo. Innymi słowy, potencja nieświadomości ma dwa modele aktualizacji: normatywną, przez rozum do prawdy, oraz patologiczną, przez ciało do obłędu. Dlatego strona świadoma winna panować nad nieświadomą – uczymy się tego nieustannie

[27] *Ibidem*, s. 69–71.

[28] *Ibidem*, s. 142; J. Kremer: *Rys fenomenologii ducha, czyli nauki o duchowych zjawieniach według zasad filozofii Hegla*, s.n., Kraków 1837, s. 125. Skądinąd to metafora samego Georga Wilhelma Friedricha Hegla, którą ten posłużył się w *Encyklopedii nauk filozoficznych*, a dokładniej w części dotyczącej psychologii. Inteligencja dla niego jest „mrocznym szybem" (*nächtliche Schacht*), w którym „nieświadomie przechowywane" jest całe bogactwo nieskończenie wielu obrazów i wyobrażeń. Ten nieświadomy szyb (byt sam w sobie) jest pierwszą istniejącą formą ogólności na poziomie wyobrażenia (zob. G.W.F. Hegel: *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przekład Ś.F. Nowicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 464). Motyw ten zresztą pojawia się już u młodego Hegla w *Wykładach Jenajskich z filozofii ducha*.

[29] Por. B. Dobroczyński: *Idea nieświadomości w polskiej myśli...*, s. 142.

w procesie „hartowania”[30], czyli poddawania się dyscyplinie. Dla Kremera to właśnie ciało niezahartowane refleksją, „zboczenie organów”, stanowi źródło zaburzeń psychicznych. Koncepcja somatycznej genezy chorób psychicznych oparta jest na założeniu, że duch zawsze jest wolny, lecz może zostać opętany przez „obce potęgi”[31]. I tu wracamy już do koncepcji samoświadomego Ja, które mocą rozsądku może opanować pochodzące z zewnątrz (obce, cielesne) siły, chcące zakłócić jego pierwotną racjonalność. Dlatego przełomową rolę w odkrywaniu nieświadomości dla polskiej tradycji przypisać wypadnie Wiktorowi Feliksowi Szokalskiemu.

Szokalski badał zagadnienie od strony praktyki medycyny, nie spekulacji. Świetnie wykształcony, obracający się w niemieckich i francuskich środowiskach naukowych, Szokalski jako okulista zainteresował się tematem złudzeń u osób ociemniałych. Refleksja na ten temat zaprowadziła go do napisała monumentalnej, dwutomowej pracy *Fantazyjne objawy zmysłowe* (t. I: *Sny, widma i przywidzenia*, Kraków 1861; t. II: *Senne marzenia*, Kraków 1863). Dobroczyński zauważa, że „[…] dla Szokalskiego przekonanie o istnieniu pozaświadomych, nie danych w doświadczeniu, psychicznych procesów poznawczych, emocjonalnych i wolitywnych było sprawą oczywistą i dowiedzioną”[32], tak jakby w wyniku coraz częstszego podejmowania problematyki nieświadomości przekonanie na jej temat – nawet jeśli nie używano dokładnie tego pojęcia – stopniowo się przyjmowało.

Szokalski, katalogując w gawędziarskim tonie najciekawsze przypadki, w pierwszym tomie rozprawy próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ludziom ukazują się upiory, tj. jakie dokładnie mecha-

[30] Pojęcie „hartowanie” ma fundamentalne znaczenie dla dyskursu medycznego od XVIII wieku. „Hartowanie nakazuje jednocześnie wybór diet opartych na wstrzemięźliwości, dużego znaczenia nabierze zimno, podkreślać się będzie potrzebę «naturalnego wychowania». Nie można jednak zapominać, że powyższy obraz wzmacniania ciała zbiega się z głębszą zmianą, jaką są narodziny nowej wrażliwości, bardziej niż poprzednio gotowej do stawiania czoła przeciwnościom, skupionej na samodoskonaleniu się jednostki”. G. Vigarello: *Historia zdrowia i choroby. Praktyki sanitarne od średniowiecza do współczesności*, przekład M. Szymańska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 143.

[31] B. Dobroczyński: *Idea nieświadomości…*, s. 142–147.

[32] *Ibidem*, s. 169.

nizmy stoją za tymi urojeniami. Oprócz zabobonów i związanych z nimi złudzeń zbiorowych wprowadza on koncepcję działań nieświadomych. Osoby wywołujące duchy często bezwiednie ruszają stolikiem[33], by wprowadzić go w wibrację lub widzą prześladującego ich upiora jako upostaciowienie własnego poczucia winy. Fantazyjne objawy zmysłowe bywają symptomem nierozwiązanych konfliktów, ich kształt zaś jest historyczny i zależny od kontekstu kulturowego. Widma, podkreśla Szokalski, nie pochodzą z zewnątrz, ale z samego wnętrza Ja:

> […] zmysł nie pokazuje bynajmniej umysłowi Twojemu świata takim, jakim jest w istocie, lecz mu li tylko oznajmia wrażenia, które ów świat w nim budzi; duch nasz więc widzi wszystko, jakby obcemi oczyma: a gdzie takie zachodzą stosunki, tam o prawdzie bezwzględnej mowy być nie może. Wszystko więc, co cię otacza, jest złudzeniem: bo ty mu przypisujesz to, co jedynie w twoim li zmyśle istnieje. Tak widma jak przewidzenia są odbiciami własnych twoich myśli w zmysłowej twojej sferze, którą dla łatwiejszego porozumienia się, czulnikiem mózgowym nazwałem. Ową sferę może umysł wstecznie pobudzać, zwłaszcza w wyższych stopniach swojego napięcia, lub przy gwałtownych uczuciowych wstrząśnieniach; że zaś im podlegają nie tylko pojedynczy ludzie, lecz i zbiorowe nasze towarzyskie grona: więc mogą istnieć zbiorowe omamienia, równie jak istnieją zbiorowe namiętności i przesądy[34].

Oświecenie próbuje unicestwić upiory argumentem, że są one nieracjonalne, że wynikają z ciemnoty i zabobonu, że przychodzą z zewnątrz i rozumnemu podmiotowi zostają narzucone podstępem. Szokalski mówi coś innego: człowiek nie jest stabilnym, racjonalnym bytem, który potrafi rozumieć i kontrolować swoje działania. Nasza percepcja jest ułomna, zabarwiona emocjami, duch zaś – ujmowany jako rdzeń Ja – sam sobie obcy („duch nasz więc widzi wszystko, jakby obcemi oczyma"). Upiory, które oświecenie chce wyrzucić poza

[33] „Wprawdzie nie zawsze się zdarza, że pytający wie wyraźnie, czego się dowiedzieć pragnie, ale przeczucia jego, mimowolne wrażenia i popędy namiętności często mogą jego ruchami w ten sposób kierować, że odpowiedzi pewien sens i pewien rozsądny związek z okolicznościami mieć będą". F. Szokalski: *Fantazyjne objawy zmysłowe*, Nakładem Księgarni D.E. Friedleina, Kraków 1861, t. 1, s. 100.

[34] *Ibidem*, s. 449.

podmiot, to w istocie jego integralna część, konsekwencja jego konstytutywnej niepełności, niedoskonałości i wyobcowania z samego siebie. Każdy człowiek ma ów „czulnik mózgowy", w którym myśli odbijają się w zmysłach jak w krzywym zwierciadle, zniekształcone. Dwie nowele, które analizuję poniżej, korespondują z takim rozumieniem widm: jako zakorzenionych w nieświadomości, najczęściej w wypartym, a nie w czymś wobec podmiotu zewnętrznym.

W *Dwóch siostrach* – skądinąd w dziele, w którym można znaleźć klarowny przekaz moralizatorski i polityczny[35] – na fantastyczny charakter utworu wskazują dwa tropy. Pierwszym z nich jest nienaturalna, baśniowa symetria, zachodząca między bohaterami opowieści. Oto poznajemy tu dwie siostry, Hanię i Tereskę, w chwili, gdy tracą matkę. Ponieważ sieroty potrzebują opieki, na horyzoncie pojawia się dwóch braci – górali, którzy z pojęciem obowiązku łączą od razu swoje matrymonialne zamiary: chcą pomóc dziewczętom w trudnej sytuacji. Dlatego też ich relacje pozbawione są elementu namiętności: decyzja o narzeczeństwie ma charakter racjonalnego wyboru. Stach i Kuba są analogonami kobiecych bohaterek: towarzyskość, otwartość i zaradność tego pierwszego odpowiadają tym samym cechom Hanki, a powściągliwe, milczące, smutne usposobienie Kuby zda się odbiciem cech Tereski. Pełno tu symetrii: tak, jak dziewczęta zmagają się z cierpieniem po stracie matki, tak chłopcy przeżywają brak ojca. Na tej samej zasadzie zderzono ze sobą dwie strategie radzenia sobie z doświadczeniem straty: Tereska stara się przeżywać żałobę, gdyż na chwilę separuje się od społeczności; ucieka na cmentarz, by tam przeżywać swój smutek. Dlatego też po jakimś czasie będzie mogła do tej wspólnoty wrócić, wyjdzie więc za Kubę, zyska społeczną akceptację i będzie pielęgnować swoją chorą teściową, która niejako zajmie miejsce zmarłej matki. Hanka z kolei wypiera fakt odejścia matki, odmawia akceptacji jej śmierci: unika grobu, stara się być wciąż wesołą, roześmianą dziewczyną. Przez „wyparcie" rozumiem, że bolesna treść psychiczna (wiado-

[35] J. Maciejewski: *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 264–266

mość o śmierci matki oraz wyobrażenie konsekwencji tego faktu) jest usuwana przez nią do nieświadomości i tam utrzymywana, co stanowi kosztowny energetycznie mechanizm obronny, chroniący jej Ja przed konfliktem wewnętrznym. Jednak trudno utrzymać stabilny układ sił między dążeniem wypartych treści do świadomości, a instancją wypierającą – stąd też to, co wypierane powraca, często właśnie w formie niesamowitego. I właśnie dlatego nieprzepracowana strata zacznie manifestować się w niebezpośredni sposób: przez fantazyjny objaw zmysłowy, przez niesamowite, które przyjmuje formę dziwożony, upiora, który objawia się dziewczynie.

W podobnej sytuacji znajduje się bohater noweli Józefa Dzierzkowskiego *Śliska do przepaści droga* (1858). Jej bohater, Grześ, jest lekkomyślny, impulsywny i mało religijny – Kremer zdiagnozowałby zapewne u niego „brak zahartowania". Postać zostaje skontrastowana od samego początku z pracowitym, porządnym Maksymem (tu, jak u Bałuckiego, infantylność Hanki jest zderzana z powagą Tereski). Grześ kieruje się emocjami: zazdrością, pychą, złością. W poczuciu fałszywej dumy rani kochającą go Handzię, a ta, samotna, umiera ze smutku. Bohater czuje się winny jej śmierci i sparaliżowany doświadczeniem straty. Wypiera je: nie przychodzi na pogrzeb, zapija żal w karczmie. Wtedy właśnie, kiedy odmawia konfrontacji z własnymi uczuciami i obrzędem żałoby, zostaje porównany do upiora: stał się niby „upiór, tak mu się okropnie świeciły oczy, niby dwa węgle żarzące; a na twarzy miał wypieczone gorączkowe rumieńce"[36]. Tak oto część niego samego zostaje pogrzebana z dziewczyną. Kiedy więc powtórnie się żeni, jest oziębły i zdystansowany, po czym wyznaje, że kochać już nie potrafi, bo jego miłość „leży na cmentarzu przy trumnie Handzi"[37]. Żona umiera – jak Handzia, ze smutku. To nieoczekiwane, fantastyczne powtórzenie odwołuje nas do porządku niesamowitego: obaj autorzy, Bałucki i Dzierzkowski, używają języka fantastyki w celu oddania procesów psychicznych, związanych

[36] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści droga*, w: *idem*: *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszem zupełnem wydaniu*, t. 2, nakładem A.J.O. Rogosza, Lwów 1875.
[37] *Ibidem*, s. 301.

z niezaakceptowaną stratą. Dlatego Bałucki wprowadza fantastyczny motyw dziwożony. Kiedy Stach (narzeczony Hanki) musi odejść do pracy, trójka pozostałych bohaterów żegna go, po czym wraca przez las. Nieoczekiwanie Hanka zaczyna rozmowę o dziwożonach. Ucieka za kurhan, po chwili zaś wraca i zachowuje się nienaturalnie, w sposób niedający się logicznie umotywować. Mówi do Kuby:

> – A ty, Kuba, boisz się dziwożon? – pytała, patrząc w oczy chłopcu tak zalotnie, że Kuba aż się zmieszał pod tym wzrokiem i naprawdę począł myśleć, czy to Hanka, czy dziwożona tak się wdzięczy oczami? I żal mu się zrobiło Stacha, sam nie wiedział czemu[38].

Motyw dziwożony pojawia się znienacka, wdziera się niezapowiedziany w uporządkowaną i oswojoną przestrzeń. Co się nagle stało z Hanką? Spróbujmy podejść do sprawy tradycyjnie i stworzyć schemat znaczenia, jakie może konotować dziwożona. Postać ta jest znana romantycznej folklorystyce: piszą o niej Lucjan Siemieński w *Podaniach i legendach polskich, ruskich i litewskich* i Seweryn Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatrów*. Obszerny opis tego demona znajdziemy również w *Kulturze ludowej Słowian* Kazimierza Moszyńskiego. Źródła te akcentują kilka cech wspólnych. Dziwożony najczęściej określa się jako szpetne (choć nie jest to regułą, gdyż przybierają one także postać pięknych) dziewczęta. Są stworzeniami złośliwymi, porywają dzieci, młode kobiety, a także – co rzadziej opisywane – uwodzą mężczyzn. Bywa, że wychodzą za mąż za ludzi i bywają dobrymi żonami, dopóki się ich nie urazi – wtedy znikają bez śladu. Dziwożona znaczy tyle, co dzika kobieta i jest to rodzaj mitu szeroko rozpowszechnionego wśród Słowian.

Jednak przytoczone tu rozpoznania folklorystyczne czy etnograficzne nie na wiele się nam zdadzą przy analizie tekstu Bałuckiego: trudno tę dziwożonę połączyć z którąś ze znanych wykładni. Jest raczej emblematem, znakiem – ledwie wspomniana, niczym mgnienie, bez zarysowanych konturów. Czytelnik intuicyjnie interpretuje

[38] M. Bałucki: *Dwie siostry (Obrazek z pod Tatrów)*, w: *idem*: *Nowelle i obrazki*, t. 2, Warszawa 1885, s. 65.

ten nadprzyrodzony fenomen w sposób metaforyczny, nie boi się dziwożony jak wampira z powieści gotyckiej. Wie, że nie o samą dziwożonę tu chodzi; że ona oznacza w niebezpośredni sposób taki obszar emocji i uczuć Hanki, którego nie da się przedstawić inaczej niż w niedosłowny sposób, coś, na co jeszcze nie ma języka, dziką, niepoddającą się dyskursowi kobietę w bohaterce. Do dzikiej kobiety nie ma dostępu nawet sama dziewczyna, która próbując wyjaśnić swoje zachowanie oburzonej wiejskiej wspólnocie mówi: „[…] bawię **się**, bom młoda, bo mi pora. Jak postarzeję i zęby stracę, to siędę z koronką pod kościołem; ale teraz mi **się** nie chce [podkr. – E.W.]”[39].

Znamienna jest tu forma zwrotna „się” sugerująca, iż owa wola transgresji, wola zabawy przeciw ustatkowaniu, ma jakiś nieoznaczony podmiot – nie jest nim sama Hanka, ale coś w niej, owo nieosobowe „się”. Zachowanie Hanki opisuje się przez skojarzenia z magią. Jej wpływ na Kubę ma charakter czarodziejski: dziewczyna „rzuca na niego czar”, któremu „nie można się oprzeć” – bohater jest nią zniewolony. Ponownie uruchomiony zostaje fantastyczny słownik, który ma charakter jedynie znaku – tekst domaga się rozszyfrowania psychologicznych znaczeń.

Podobnie dzieje się z bohaterem Dzierzkowskiego: nagle się zmienia, a jego metamorfoza nie zostaje uzasadniona w przekonujący sposób:

> […] aż wreszcie i Bóg go opuścił. Znać to już był za karę taki dopust boży, na niego, że nabrał takiej gwałtowności, jakiej nigdy nie miał dawniej. Miał on zapewne tę gwałtowność już w żywej krwi swojej, ale dawniej się poskramiał, bo się wstydził sam przed sobą, gdy się opamiętał przy modlitwie w kościele, lub co więcej jeszcze, gdy przyszło się przed sędziwym księdzem spowiadać. […] Aż razu jednego ta gwałtowność wprowadziła go na tę drogę, na której pierwszy krok fałszywy zrobił, już potem z tej drogi zejść nie mógł[40].

Kiedy Grześ lekceważy prawo wspólnoty (będące zarazem prawem boskim), zostaje wydany na pastwę niejasnych sił; gwałtowności, która jest w nim samym, ale nagle staje się nie do opanowania,

[39] *Ibidem*, s. 83.
[40] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści...*, s. 295.

czego rezultatem jest porzucenie przez niego ukochanej. Nie ma też języka, aby to opisać: język, jako to, co wspólne, może tylko dotyczyć doświadczeń dzielonych przez wspólnotę, a to, co radykalnie jednostkowe, idiomatyczne może oddać on jedynie w formach negatywnych (odejście, opuszczenie). Zarówno „gwałtowność" Grzesia, jak i „się" Hanki nie podlegają kontroli czy sprawczości bohaterów[41].

Dziwożona to nie autonomiczny byt, ale ekran, na który zaprojektowano psychologiczny proces wyparcia oraz zachowania niezgodnego z normami społecznymi. Dziwożona uosabia to, co niezdrowe, nieprawidłowe, nieakceptowalne – nie mamy wątpliwości, że fantastyczny kostium działa jako mechanizm napiętnowania i wykluczenia Hanki, oddzielenia jej od zdrowej wspólnoty tego, co racjonalne. Tym samym fantastyka staje się mechanizmem dyscyplinującym – łącząc odmowę reprodukcji tradycyjnej rodziny i kontroli pragnienia z figurą demona, wyraźnie piętnuje to zachowanie i wskazuje na właściwą praktykę.

Nowelka Dzierzkowskiego – gdybyśmy chcieli zbadać motywacje bohatera i ramy jego działania – opowiada o popędzie śmierci, o dążeniu do samounicestwienia w celu ukarania się za domniemaną winę, co ujęte zostaje w złudną fantastyczną ramę: bohater widzi majaki zmarłych rodziców i Handzi, którzy powtarzają mu: „Sameś winien! Sameś winien!"[42]. Przypomina w tym wielokrotnie opisywany w literaturze epoki[43] przypadek Rawy. Rawa była przekonana, że prześladuje ją upiór, ponieważ odrzuciła zaloty młodzieńca, dlatego zjawa karze ją za pychę. Tę wiarę podsycała w niej zgodnie cała wieś: dostrzegano na jej ciele rzekome ślady ukąszeń. Pewna bliskiej śmierci i pełna poczucia winy, dziewczyna odmawiała jedzenia, nie mogła też spać, nawiedzana przez widmo, w końcu zmarła z wycieńczenia i niedożywienia. Upiór stanowi fantazmatyczny obraz, w którym podmiot może podążać za popędem śmierci, niszczyć siebie w nieuświadomionym, nieprzepracowanym poczuciu winy.

[41] „[…] szatan upornie trzymał go w swoich szponach, jak kowal żelaza w obcęgach". *Ibidem*, s. 298.
[42] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści..*, s. 300.
[43] Na tę opowieść powołują się zarówno Szokalski, jak i Wójciki w *Czerwonym jak upiór*.

Zarówno Hanka, jak i Grześ przeżywają stratę, nie akceptując jej. Rzucają się więc w wir wzmożonego życia, namiętności i przygód, które są przedstawiane jako patologiczne i związane z poczuciem winy. Zwracam uwagę na podobieństwo opisu przeżyć (fikcyjnych) Hanki i Grzesia oraz (realnej) Rawy nie po to, by upłynniać i kwestionować granicę między językiem literatury a (również literackim) językiem medycyny, ale by zwrócić uwagę na siłę oddziaływania dyscyplinującego dyskursu, który instrumentalizuje fantastykę dla celów ideologicznych: utrwalania pożądanego modelu zachowań.

Fantastyczne *versus* niesamowite

Obecność motywów nadprzyrodzonych w ich funkcji modelowania pożądanego postępowania, z jakimi mamy do czynienia w wyżej wymienionych dziełach stanowi symptom kryzysu samej fantastyki jako konwencji, którą uśmierca właśnie psychoanaliza, wzmożona refleksja nad nieświadomością i nowoczesna antropologia, która w człowieku lokuje niedane jemu samemu pokłady. W polskiej nauce ta idea w latach sześćdziesiątych XIX wieku ma już okrzepły kształt – widzimy to wyraźnie w pracach Szokalskiego, które traktuję tu jako element szerszej zmiany kulturowej, modelu podmiotowości, który rozwinie w pełni psychoanaliza. Ale dlaczego wiązać psychoanalizę z końcem fantastyki jako modalności języka? Wyjaśnia to Tzvetan Todorov:

> […] psychoanaliza zastąpiła (a tym samym uczyniła bezużyteczną) literacką fantastykę. Dziś nie musimy uciekać się do diabła, by mówić o nienormatywnym pragnieniu, ani do wampirów, by wyartykułować pożądanie, które wywołuje trup: psychoanaliza i inspirowana nią literatura, radzą sobie z tymi tematami bez przeszkód[44].

Namysł nad tą kontrowersyjną tezą musimy zacząć od przypomnienia, czym w ogóle dla Todorova jest fantastyka. Badacz postrzega

[44] T. Todorov: *The fantastic*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1973, s. 160–161 (przekład – E.W.).

ten gatunek nie jako odrębne, wydzielone pole w obszarze genologii, lecz jako wahanie i drganie na osi, której dwa skrajne bieguny wyznaczają pojęcia „cudowność" i „niesamowitość". Z cudownością mamy do czynienia, gdy dane zjawisko nadnaturalne możemy ulokować po stronie rzeczywistości istniejącej obiektywnie, zewnętrznej wobec bohatera (też autora i czytelnika). Taką nadnaturalność spotykamy w mitach czy baśniach, gdzie świat jest nacechowany magicznymi właściwościami. Niesamowitość natomiast (odwołuje się tu Todorov do Freuda) odnosi się do procesu psychologizacji fantastyki: kiedy zjawiska nadnaturalne, pojawiające się w dziele, jesteśmy skłonni wiązać z procesami wewnątrz podmiotu, dla których nie ma on innego języka, toteż ich emanacje przybierają dziwaczne, niecodzienne i niepokojące kształty. Nadnaturalne zjawisko zostaje ulokowane w strefie immanencji, procesów subiektywnych: odebrano mu możliwość autonomicznego funkcjonowania.

W przypadku nowel Bałuckiego i Dzierzkowskiego nadnaturalne motywy upiora ewidentnie pełnią funkcję niesamowitego, które sam Freud w rozprawie z 1919 roku łączy z wyparciem:

> […] po pierwsze, jeśli teoria psychoanalityczna naprawdę ma rację, twierdząc, że każdy afekt jakiejś pobudki uczuciowej – niezależnie od tego, jakiego jest ona rodzaju – przemienia się w lęk za sprawą wyparcia, to wśród przypadków lękliwości musi istnieć jakaś grupa, w której da się wykazać, że owo budzące lęk jest powracającym wypartym. Ten rodzaj tego, co budzi lęk, były właśnie tym, co niesamowite, i musi być przy tym obojętne, czy już pierwotnie budziło to lęk, czy też było unoszone przez jakiś inny afekt[45].

To, co przeraża: dziwożona, upiorność Grzesia, to powracające wyparte – strata, która przepoczwarzona jawi się jako to, co niesamowite. Freud akcentuje, że niesamowite jest tym, co kiedyś było nam znane, ale się od nas wyobcowało: ów proces alienacji widać wyraźnie u bohaterów, którzy dystansują się od swoich czynów: mówią o czarach, o „dzianiu się", ale nie o własnej sprawczości.

[45] S. Freud: *Niesamowite*, w*: idem*: *Pisma psychologiczne*, przekład R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252.

U Wójcickiego nie mamy ani śladu intuicji dotyczącej nieświadomości. Jego bohater musi wykonać zadanie i rozpoznać swoją sytuację (jestem martwy, zostałem pogrzebany i opłakany wedle przyjętych reguł), a wówczas posłusznie kładzie się do grobu. Następuje tu również symetria między podmiotem i wspólnotą: dopóki zbiorowość odpowiednio nie pożegna trupa, dopóty nie może on odejść, ale kiedy tylko jego śmierć zostanie uznana intersubiektywnie (przez praktyki żałobne, smutek bliskich), poddaje się woli wspólnoty, pokrywa się ona z jego własną wolą. Podmiot jest przejrzysty – dla siebie i dla innych[46]. Finałem noweli jest przecież pokaz dyscypliny: zarówno niesforny trup, który nie chce zamieszkiwać przeznaczonego mu miejsca, jak i jego rodzina, która wykazała się lekkomyślnością, zostają przywołani do porządku i godzą się ze sobą, znajdując wspólny grunt w racjonalności. Z kolei u Dzierzkowskiego i Bałuckiego między narratorem, stojącym po stronie wspólnoty, a bohaterem, pojawia się przepaść. Nieświadome procesy psychiczne – które Szokalski, podobnie jak później Freud, łączył ze społecznym tabu i łamaniem norm – wskazują na obszar Ja, którego nie sposób zrozumieć. Obszar, który pozostaje w ścisłym związku z nieprzeżytą żałoby, nieprzepracowaniem straty, w efekcie czego to, co utracone, nie zostało pożegnane i powraca niczym upiór. „Niczym" upiór, „jak" upiór, w przebraniu upiora: aby nazwać te zjawiska używa się pojęcia „zjawa", ale w ostentacyjnie figuratywnym znaczeniu.

Upiór jako produkt stosunków i norm społecznych

Istnieje pokusa, by zatrzymać się na psychologicznej wykładni dziwożony i demonicznej upiorności Grzesia: uznać, że w utworach zakodowano rodzącą się w latach sześćdziesiątych wiarę w nieświa-

[46] Tę uproszczoną, może nawet infantylną koncepcję Ja moglibyśmy wiązać też z wyborem gatunku lub, brutalniej, z brakami talentu Wójcickiego. Pisał o nim Michał Grabowski: „O dziełach Pana Wójcickiego, mnożących się co chwila, nie ma co mówić pod względem talentu; śladu tam tego nie ma [...]". M. Grabowski: *Korespondencja literacka*, t. 1, Wilno 1842, s. 186.

dome procesy psychiczne oraz w to, że doświadczana przez człowieka niesamowitość stanowi w istocie fakt psychiczny – sposób, w jaki objawiają się treści, których Ja nie chce do siebie dopuścić, treści wywołujące konflikt w obrębie Ja. Jednak w obu wypadkach fantastyczny objaw zmysłowy, jak powiedzielibyśmy za Szokalskim, ściśle się wiąże z rzeczywistością intersubiektywną: po pierwsze, co już zasygnalizowałam, z normami społecznymi i wizją rodziny, po wtóre, z deklasacją.

Bałucki nieustannie podkreśla ciężkie warunki ekonomiczne, w których znajdują się wszyscy bohaterowie. W wyniku utraty rodzin (przez śmierć rodziców), muszą je zrekonstruować, ponieważ w tym świecie to jedyna szansa na przetrwanie. Istnieje co prawda inna ścieżka, ścieżka samotnego wędrowania i szukania dorywczej pracy, ale to droga – szczególnie dla kobiet – nie do pomyślenia. Na dziewiętnastowiecznej wsi bowiem, jak wyjaśnia Włodzimierz Mędrzecki, dziewczęta z zamożniejszych rodzin były poddawane surowszej ocenie moralnej: nie wolno im było m.in wyjść na zabawę czy samotnie poszukiwać pracy, gdyż każde z tych działań potencjalnie narażało dobre imię całej jej rodziny na szwank.

> W stosunku do dziewcząt z rodzin o środowisk biedniejszych (zwłaszcza komorniczych i służących), sierot i przybłędów opinia publiczna była znacznie bardziej pobłażliwa. Wybaczano im śmielsze zachowania, łamanie norm obyczajowych, opuszczanie wsi nawet na dłuższy okres. Życie w stanie bezżennym (choć czasem nie bezdzietnym) uznawane było za dość oczywiste wobec braku materialnych warunków do założenia i utrzymania rodziny[47].

Śmierć matki nie jest dla Hanki jedynie osobistą tragedią: jest zagrożeniem jej materialnego bytu, oznacza dla niej nową, niższą rolę społeczną – samotnej sieroty – o ile nie przyjmie wraz z siostrą oferty Stacha i Kuby i wspólnie nie odtworzą utraconych komórek społecznych, jaką są rodziny, i nie zbudują razem potrzebnej do

[47] W. Mędrzecki: *Konwenans wiejski i nowe wzorce zachowań kobiet na wsi w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: A. Żarnowska, A. Szwarc (red.): *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, t. 5, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1997, s. 73.

przeżycia produktywności gospodarstwa. Jednak bohaterka nie chce zapłacić swoją wolnością (małżeństwem) za pozostanie w dotychczasowej grupie społecznej i godzi się na deklasację do warstwy „biedniejszych, komorniczych, służących, sierot i przybłędów", co daje jej wolność do poluzowania ciasnego gorsetu konwenansu: będzie mogła zacząć chodzić na zabawy, wyjeżdżać ze wsi i poszukiwać zarobku. Przecież jest sierotą: poza rodziną, poza wspólnotą, może poszukiwać szczęścia w innym obszarze.

Powróćmy jeszcze do tematu zderzenia dwóch modeli przeżywania straty. Jak wspomniałam, w *Dwóch siostrach* Tereska przechodzi okres żałoby wzorowo, o ile założymy, że jego celem jest przywrócenie dobrze funkcjonującej jednostki wspólnocie oraz reprodukcja istniejącego modelu rodziny i systemu wartości, która umożliwia jego trwanie. Smutna Tereska to przykładna córka, siostra, żona i synowa – przeżycie utraty stanowi dla niej krótki epizod zakłócenia, po którym wraca do właściwego postępowania – czyli takiego, w którym jest pożyteczna dla wspólnoty (opiekuje się teściową, pilnuje gospodarstwa, pracuje, przygotowuje się do roli matki) i przedkłada obowiązek oraz pragnienia innych nad własne.

Proponowana przez Bałuckiego wizja dobrze przeżytej żałoby restytuuje tradycyjną rodzinę: w miejsce opuszczone przez zmarłego (matki, ojca) wchodzi dziecko (Tereska staje się żoną i przyszłą matką, powtarza drogę swojej matki). Rodzina stanowi tu pierwotną, fundamentalną formę uspołecznienia, podczas gdy Hanka, pozbawiona zakotwiczenia w rodzinie, nie może wrócić do społeczności. Wiąże się to ze statusem społecznym rodziny w XIX wieku, szczególnie na wsi:

> Jedność wsi – społeczności rodzin – opierała się na stosunkach pokrewieństwa i sąsiedztwa między rodzinami oraz na wspólnym obyczaju. Grupa lokalna, a w pierwszym rzędzie krewni i powinowaci, sprawowali kontrolę nad rodziną, która odpowiadała przed nimi za stosowanie norm społecznie obowiązujących w stosunkach między mężem a żoną, w wychowywaniu dzieci, w dysponowaniu gospodarką[48].

[48] Z. Jabłonowska: *Rodzina w XIX i na początku XX wieku*, w: J. Komorowska (red.): *Przemiany rodziny polskiej*, Instytut Wydawniczy Centralnej Rady Związków Zawodowych, Warszawa 1975, s. 53.

Rodzina patriarchalna, zwarta, zbudowana na władzy ojca (który domaga się posłuszeństwa, ale w zamian zapewnia jej byt materialny) jest podporządkowana jednemu celowi – produkcji. Dlatego więc nie ma w niej miejsca na indywidualizm. Jej członkowie muszą stać się elementami sprawnie działającego przedsięwzięcia kierowanego przez ojca – to dla nich kwestia przeżycia[49]. Kodeksy obyczajowe z pierwszej połowy XIX wieku wskazują również na silny przymus miłości dzieci do rodziców, uległości i zupełnego podporządkowania[50]. Posłuszeństwo jest sankcjonowane religijnie – rodzice bowiem zastępują na ziemi miejsce Boga względem dzieci. Przeciwko temu wszystkiemu buntuje się Hanka. Odmawiając przyjęcia roli córki, członkini wspólnoty, narzeczonej i siostry (przecież uwodzi wybranka Tereski!), odrzuca tak pojętą rodzinę, a wykluczając się z niej, zostaje automatycznie usunięta ze społeczności, która samą siebie definiuje jako sieć rodzin. Rodzinie i wspólnocie Hanka przeciwstawia swoje pragnienie, z punktu widzenia społeczności (nie tylko społeczności wiejskiej, ale i wspólnoty czytelników Bałuckiego) uznane za nieczyste, potępione, a więc wypchnięte poza jej ramy także za pomocą estetyki – przez reprezentację pragnienia Hanki w fantastycznej figurze dziwożony. To, co czuje dziewczyna, co nią targa, nie mieści się we wspólnym, logicznym języku.

Podobnie u Dzierzkowskiego: nieprzepracowana strata (czyli sprawa pozornie prywatna, psychologiczna, wewnętrzna) wiąże się z tematem przekraczania norm wiejskiej społeczności. Grześ buntuje się przeciwko naczelnej zasadzie wiejskiej rodziny, tj. produktywności. Mówi:

> Wy znowu do pracy! Głupiście, Maksymie! […] A mnie diabli by skarali łazić za pługiem […] wracam z karczmy! Cośmy się bawili, to bawili. Albo ja głupi w poniedziałek pracować. Poniedziałek to przecie do niedzieli należy! […] Precz powiadam wam, Maksymie, z tymi radami, bo ja dziś zły jak diabeł[51].

[49] *Ibidem*, s. 52–57.
[50] Obszernie pisze o tym J. Hoff: *Rodzice i dzieci – norma obyczajowa na przełomie XIX i XX wieku*, w: A. Żarnowska, A. Szwarc (red.): *Kobiety i kultura życia codziennego…*, s. 59–63.
[51] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści droga…*, s. 293–294.

Jako młody chłopak sprzeniewierzył się świętym zasadom zwartości patriarchalnej rodziny: zamiast zostać z rodzicami, poszedł pracować do dworu jako służący. Narrator tu upatruje źródeł nieszczęścia:

> Gdyby był, nigdy nie wyszedł z tej chaty. Byłby już dziś szczęśliwy i spokojny. I Handzia by żyła, i może rodzice byliby nie pomarli, bo im zgryzota sił nie zabrałaby [...]. A teraz są, jeden, sam na całym świecie[52].

Ruch, opuszczenie rodziny, obniżenie jej mocy wytwórczych staje tu w jednym rzędzie z demonicznością i piekielnością.

W obu nowelach oś podziału przebiega między patologiczną jednostką, która odmawia odbycia rytuału pożegnania, a wspólnotą, która tego rytuału potrzebuje, jako że on pozwala restytuować porządek: po pierwsze, oddzielić żywych od martwych[53], po wtóre, przekształcić stratę w zysk; przemienić to, co negatywne w to, co pozytywne. Żałoba stanowi bowiem jedną z formuł obrzędu przejścia, w którym – jak wskazuje Alfonso di Nola – tracimy kogoś (bliskiego), by kogoś zyskać (przodka)[54]. Żałoba polega na przejściu od sytuacji straty do sytuacji zysku, lecz pomiędzy nimi znajduje się stan pośredni, w którym muszą zostać odprawione obrzędy, umożliwiające przetworzenie bólu i strachu (ponieważ zmarły bliski, jako ten, kto zawsze może powrócić, jest groźny) w poczucie bezpieczeństwa (przodek oznacza zmarłego, który opiekuje się żywymi, jego zakończona biografia współtworzy historię wspólnoty i dostarcza wskazówek, jak postępować)[55]. Trup pożegnany może powrócić do grobu i zająć bezpieczną dla żywych pozycję przodka. Dzierzkowski podkreśla, że na wsi wygospodarowano przestrzeń dla

[52] *Ibidem*, s. 300.

[53] L.V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*, przekład K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

[54] Jedna z klechd z wydanego dwa lata później również zawiera naukę o konieczności szanowania zmarłych, zob. K.W. Wójcicki: *Duch pogrzebanego*, w: *idem*: *Klechdy. starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Piotr Barycki, t. 2, Warszawa 1837, ale między utworami nie ma na tyle znaczących powinowactw, by dowodzić tu relacji wpływu.

[55] A. di Nola: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przekład M. Woźniak, Universitas, Kraków 2006, s. 23–28.

śmierci, cmentarz i kościół bowiem stanowią kluczowe miejsce dla mieszkańców:

> A i wioska była bardzo piękna dla tych, co w niej mieszkali; bo się przecie w niej porodzili, w niej pożenili, a i w niej mieli groby swoich ojców, którzy tam za cerkwią na zielono zarosłym cmentarzu leżą pod drewnianymi krzyżami. Cerkiewka była nie wielka, ale każdemu we wsi najmilsza [...][56].

Wspólnota zakłada, już na poziomie organizacji przestrzeni, konieczność żałoby, a przeżywana razem żałoba cementuje społeczność, dlatego sprzeciwienie się temu nakazowi pociąga za sobą nie tylko jednostkowe cierpienie, ale i wykluczenie z owej społeczności. Grześ i Hanka rezygnują z pomagających przeżyć żałobę wspólnotowych rytuałów (pogrzeb, opłakiwanie), co spycha ich na margines wspólnoty, wyklucza i sprowadza na ścieżkę występku: on zostaje przemytnikiem, przestępcą i skazany na śmierć, kończy w więzieniu, ona – uwodzi brata swojego narzeczonego, raniąc ukochanego i siostrę. Choć jest to być może ścieżka emancypująca, ścieżka pogodzenia się z własnym losem i podjęcia go na własnych zasadach.

Komedia żałoby

Odwołanie w prozie popowstaniowej do normatywnego, psychoanalitycznego *avant la lettre* procesu żałoby to niejedyny tryb reprezentacji straty w fantastycznej ramie.

Inne ujęcie ukazuje Antoni Pietkiewicz w *Smętarzu. Obrazku fantastycznym* z roku 1862. Opowiadanie otwiera scena straty: oto poznajemy młodzieńca, którego ukochana umarła. Podróżując, trafia on na niewielki cmentarz, gdzie mieszka zgrzybiały starzec, opiekujący się śliczną dziewczyną, która wygląda dokładnie tak, jak zmarła narzeczona. Akcja noweli ani przez chwilę nie wychodzi poza cmentarz – dzieje się w oddzielonej od codziennego życia przestrzeni,

[56] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści droga...*, s. 289–290.

gdzie nie obowiązują zwykłe prawa, niczym na upiornej teatralnej scenie. Zatrzymuje się czas, granica między światem zmarłych i żywych zaś ulega zatarciu. Opozycja między obecnym a nieobecnym staje się płynna, straty przestają nosić piętno ostateczności: młodzieniec w Anielce odnajduje sobowtóra zmarłej ukochanej. Tak samo złagodzona zostaje strata, którą przeżywa inny mieszkaniec cmentarza, służący Ostap. Jego córka została przed laty niesprawiedliwie oskarżona o dzieciobójstwo, trafiła do więzienia, gdzie zabiła się, roztrzaskując sobie głowę o mur. Jej duch przychodzi do Anielki, czystej dziewczynki medium i prosi o włączenie jej grobu w obręb cmentarza, co słusznie się jej należy. Ponieważ prośby okazuje się bezskuteczne, w końcu sama zmarła interweniuje: wskutek ogromnej burzy grób i mur otaczający cmentarz zostają podmyte.

Żyjący bohaterowie tej historii niejako zadomawiają się wśród grobów, gdyż pozostają w kontakcie ze swoimi zmarłymi. Lecz gdy postacie z omawianych powyżej nowel oddalali od siebie stratę, tak tutaj zachodzi niejako nadidentyfikacja z utraconym obiektem. Ostap odzyskuje córkę, Leon zatrzymuje się u boku żywego sobowtóra ukochanej, a finalnie dowiadujemy się, że Anielka jest siostrą zmarłej kochanki. W przestrzeni grobów nie opłakują, nie przepracowują starty, ale odzyskują zmarłych. Na cmentarzu Pietkiewicza zaciera się granica między żywymi a umarłymi: zjawy, duchy i upiory nie są przerażające w porównaniu do żywych, ludzkich głównych bohaterów, którzy sami siebie opisują jako półludzi, żywe trupy, które nie uczestniczą w prawdziwej egzystencji. Grabarz mówi o sobie:

> I oto dziad stuletni, prawie już trup chodzący rozpaczliwie się trzymam krawędzi grobu rozwartego, i zgroza! Gotów bym wieczność całą poświęcić za marny dzionek doczesnego istnienia! [...] Nieraz już nawet wątpię w życie mojego ciała... bo kiedy spojrzę na te sterczące kości, skórą wyżółkłą powleczone, kiedy przypomnę sobie, żem przez dni parę pokarmu w ustach nie miałem; to mi się zdawa, żem upiór jakiś, co w baśniach pospólstwa z grobu wychodzi, aby się tułać około zrębów rodzinnych i w okna zaglądać do ukochanych swoich...[57].

[57] A. Pług [właśc. A. Pietkiewicz]: *Smętarz. Obrazek fantastyczny*, Nakładem Księgarni L. Idzikowskiego, Kijów 1862, s. 35–36.

Wizja cmentarza, przedstawiona w nowelce Pietkiewicza, stoi w opozycji do tradycyjnych wykładni, uznających to miejsce za miejsce progu, przejścia, granicy, związane w rytuałami przejścia. Nie ma różnicy między światami, które rytuał chciałby od siebie oddzielić, gdyż rzeczywistość żywych i martwych pozostaje tu nierozróżniona. W tym sensie cmentarz Pietkiewicza przypomina nie tradycyjnie granicę, ale zagięcie wstęgi Moebiusa: miejsce, gdzie niewprawne oko widzi przejście, lecz ciągłość w istocie nie zostaje zerwana.

Wstęga Moebiusa jest też plastyczną metaforą działania komizmu – i, jak będę starała się wykazać, to z komizmem mamy w *Smętarzu* do czynienia. Komizm? Może to brzmieć dziwnie w odniesieniu do utworu, który przedstawia grupę ludzi tak przejętych stratą bliskich osób, że niezdolnych do funkcjonowania w normalnym świecie i dlatego wybierających życie na cmentarzu. Utworu zakończonego przesadzoną, nieprawdopodobną katastrofą: Leon zostaje zabity przez zwalony krzyż, stary grabarz umiera na ten widok z przerażenia, a dziewczyna zostaje sama na cmentarzu.

Nowelę organizuje zasada inkongruencji, rozbieżności, charakterystyczna tak dla tragedii, jak i dla komedii, z tą różnicą, że tragedia strukturyzuje te rozbieżności zgodnie z logiką pragnienia (bohaterowie dążą do osiągnięcia celu), a komedia – zaspokojenia: bohaterowie dostają to, czego pragną (choć nie na miarę potrzeby: za wcześnie / za późno, za mało / za dużo). Z taką komediową logiką mamy do czynienia u Pietkiewicza: młodzieniec pragnący, by ukochana wciąż żyła, otrzymuje jej „dublerkę", Ostap utwierdza się w przekonaniu o niewinności córki i umacnia z nią więź, starzec i Anielka mogą zaznać przyjemności życia domowego, a po finalnej katastrofie czeka ich upragnione spełnienie: wszyscy zostaną na zawsze na cmentarzu.

Zakończenie utworu budzi w czytelniku opór, bo prowadzi do przesytu i rzuca na całe opowiadanie cień parodii czy hiperboli. Dodajmy do tego groteskowy kontrast między młodziutką dziewczyną a cmentarzem i wynikające stąd odwrócenie jej perspektywy: dla niej

to obcowanie ze zmarłymi jest bardziej naturalne niż relacje z żywymi. Pielęgnuje groby jak grządki, studiuje księgi cmentarne, a gdy się zakochuje, cmentarz staje się dla niej naturalną przestrzenią miłości. Utożsamia się ze śmiercią – z cmentarzem i trupami. Z tego świata wykluczono w ogóle żałobę, ta bowiem może się przebiegać jedynie dzięki istnieniu różnicy między życiem a śmiercią – a tutaj nie ma horyzontu życia, wszystko jest martwe. I dlatego gdy nowele Dzierzkowskiego i Bałuckiego możemy traktować jako opowieści o nieudanej żałobie zastąpionej wyparciem, to *Smętarz* Pietkiewicza to studium melancholii. Owa nieudana żałoba polegałaby na całkowitym zaprzeczeniu straty – zaprzeczeniu śmierci w imię totalności życia, jego całkowitości i braku pęknięcia. Z kolei melancholia polegałaby na ruchu odwrotnym, analogicznym, lecz z odwróconym wektorem, a więc na uznaniu totalności straty na śmierci i braku czegokolwiek poza nią. Obie jednak polegają na niemożności określenia tego, co zostało utracone – nie ma na to języka, gdyż ta utrata nie może zostać poddana symbolizacji[58].

Melancholia w nowelce Pietkiewicza jest naga, ogołocona: nie jest objawem wzmożonej zdolności do refleksji czy pogłębionego wglądu w rzeczywistość, właściwego wielkim umysłom, nie jest „chorobą herosów"[59]. Nie ma tradycyjnego podłoża humoralnego (perspektywa medyczna zostaje tu wykluczona). Nie ma też charakteru przejściowego smutku bez przyczyny i nie jest przelotnym nastrojem[60]. Nie przybliża nas również – jak chciałby Wilhelm z Owernii – do Boga przez próbę smutku[61], pomagając chrześcijanom oddalić się od doczesności. Aniela krząta się w świecie, który jest nieziemski,

[58] Pisząc o melancholii o podobieństwie melancholii do nieudanej żałoby, odwołuję się do Freuda, który melancholię utożsamia z „żałobą skrywaną" jako efekty procesów, w których nie wiadomo, co zostało utracone (por. S. Freud: *Żałoba i melancholia*, w: *idem*: *Psychologia nieświadomości*, przekład R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009).

[59] Zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przekład A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 37–30.

[60] To nowożytność – od XVIII wieku – pozwala myśleć o melancholii jak o nastroju, por. *ibidem*, s. 245.

[61] Por. *ibidem*, s. 98.

w którym nie powinno być już materiału do gospodarskich prac: a jednak pieli groby jak grządki.

Pomysł narracyjny Pietkiewicza polega tu na nietypowym ustaleniu relacji między doświadczeniem codzienności a doświadczeniem bliskości śmierci. O ile tradycyjnie te dwa obszary są od siebie oddzielone – zarówno w przeżywaniu, jak i w przestrzeni, rządzą się zupełnie odmiennymi prawami – o tyle Pietkiewicz rozbija tę opozycję, pokazując, jak oba jej człony są w sobie zawarte. Na cmentarzu Pietkiewicza toczy się normalne życie: takie, jakie mogłoby się toczyć w pobliskich wsiach. Cała cmentarna przestrzeń zostaje opisana w niecodzienny sposób, tzn. jako „urocza", domek grabarza jest „prześliczny", a narrator w opisie tego miejsca chętnie posługuje się zdrobnieniami: domek, ganeczek, rzeczka, sadek – „słowem, nic nie brak ani do wygody, ani do przyjemności". Anielka nie widzi nic strasznego w wizji samotnego życia na cmentarzu. Mówi do dziadka:

> A cóż tu strasznego? Sama nie będę, bo Bóg i twoja dusza mnie nie odstąpi; a między grobami bodaj czy nie lepiej niż między ludźmi! Mało znam świata; dla mnie tyle jego, co w oknie; a i w tej odrobinie już tak wiele widzę goryczy, troski, niepokoju i wszelkiej szkarady, żem wtedy najszczęśliwsza, kiedy mnie mur smętarny zupełnie od niego dzieli; gdy żaden głos, prócz natury i Boga, do mnie się nie przedziera[62].

Całość osuwa się nierzadko w tragifarsę. Oto Ostap śpiewa radosne piosenki ma grobie swojej zmarłej tragiczną śmiercią samobójczą córki, zmarli wstają z grobów, ale to nie zakłóca codziennej krzątaniny. Zresztą brak rozdzielenia między nekropolią a przestrzenią codzienności narrator wyraża *explicite*:

> Cichy ten zakątek ziemi tak dobry, jak i wszelkie inne ustronie, a że grobami okryty, to nie różnica, bo gdzież grobów nie ma? Tu one tylko krzyżami znaczone, a ileż to ich bez krzyżów na co dzień depczemy[63].

Cmentarz, który ma być przestrzenią pośrednią czy bramą, traci tu swój przejściowy charakter, a staje się celem samym w sobie,

[62] A. Pług [właśc. A. Pietkiewicz]: *Smetarz. Obrazek fantastyczny*..., s. 39–40.
[63] *Ibidem*, s. 7.

gdyż zawiera zarówno doświadczenie ziemskiej codzienności, jak i życia pogrobowego. Tkwienie w miejscu, które powinno być przejściowe, wyznacza dla Pietkiewicza definicję smutku czy melancholii. Bohaterowie zadomawiają przestrzeń, która się do tego nie nadaje – to jakby zamieszkać na dworcu. Starzec powiada: „w straszydło takie mię zmieniło to życie smętarne, w którym rozmiłowałem się namiętnie […]"[64]. Owo „życie cmentarne" polega właśnie na zawieszeniu granicy między życiem a śmiercią, na strasznej apatii: „Nareszcie zobojętniałem zupełnie, i jedno mi było, żyć lub umierać; między grobami, było mi dobrze jak w grobie; z trumny łoże sobie zrobiłem, w którem legam do dziś dnia, wstając z niego jak upiór […]"[65]. W takiej sytuacji nie da się mówić o żadnej możliwości ocalenia czy wyleczenia: kiedy zawiesza się możliwość przejścia, zawiesza się również czas. A w owej bezczasowej, bezcelowej przestrzeni może się wydarzyć wszystko i jednocześnie nic w niej nie zmienia – Aniela, straciwszy obu bliskich mężczyzn opiekunów w finale noweli, żyje dalej tak, jak żyła – tyle że dziewczyna zostaje określona przez narratora mianem szalonej[66]. Melancholia ukazuje tu również swoje komiczne oblicze: nieodróżnialność światów życia i śmierci, nieugiętości bohatera, który powtarza wciąż ten sam gest.

Popularna proza krajowa okresu popowstaniowego wskazuje wyraźnie na postępujący spadek atrakcyjności figury upiora, która w początkowej fazie romantyzmu miała kluczowe znaczenie i była jedną z chętniej eksploatowanych[67]. Wiąże się to nie tylko z kon-

[64] *Ibidem*, s. 68.

[65] *Ibidem*, s. 69–70.

[66] W świecie Pietkiewicza stan melancholii jest powszechny, nie wyjątkowy czy patologiczny. Cierpią na nią wszyscy bohaterowie. Dlatego być może pisarz przedstawia wizję bliską samemu Freudowi – melancholii jako uniwersalnego fenomenu kulturowego (na ten temat zob. J. Dybel: *Melancholia – gra pozorów i masek*, w: *idem*: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000).

[67] To, jak działa motyw upiora w noweli międzypowstaniowej, kłóci się z powszechnymi wykładniami tej figury, w której badacze często upatrują znaczenia uniwersalnego – właściwego wszystkim ludziom pragnienia bezpieczeństwa. Czytając o upiorach, czyli o postaciach liminalnych, odwołujących się do fundamentalnego, uniwersalnego dla kondycji ludzkiej lęku przed śmiercią, powinniśmy mieć, jak by się intuicyjnie i na pierwszy rzut oka zdawało, poczucie transhistorycznej łączności. Upiór powinien złączyć nas w romantykami we wspólnej trwodze: lęku przed nieuchronnością własnej śmierci. Tymczasem realizacja tego motywu

wencjonalizacją motywu, ale i z rozwojem dyskursu psychologicznego, przeczuć psychoanalitycznych, których kulminacja następuje na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a jej za objaw uznaję pracę Szokalskiego. Zresztą, w polskiej nowelistyce fantastycznej, co bardzo znamienne, nie używa się słów „mara" i derywatów („zmora", „mora", „marucha", „kikomora"), które odwołują się do duszy zmarłego powracającej na ziemię, ale raczej „widziadło", „widmo", „zjawa" – czyli pojęć, które wskazują na to, co widziane, na subiektywny akt percepcji, a nie na realną kondycję owego upiora. Co więcej, pojęcia „widziadła", „widma" czy „zjawy" w dziewiętnastowiecznej polszczyźnie mniej niż dziś konotują nadprzyrodzony czy niepokojący charakter zdarzenia. Widmo czy widziadło, jak pouczał Samuel Linde, to to, co widzimy, co jest widome, zjawisko[68].

Czy dziwożona, upiór, diabeł lub cmentarz są jedynie kostiumami nieświadomości? Z pewnością ten trop jest tu ważny: tym bardziej że wskazuje on właśnie na historyczną zmianę w sposobie traktowania fantastyki. Omawiane utwory są jednymi z wielu symptomów pogłębiania refleksji teoretycznej nad problemem nieświadomości i stanowią historyczne świadectwo wypracowywania nowego języka, pozwalającego artykułować, by użyć sformułowania Dobroczyńskiego[69], ciemne strony psychiki: te części Ja, z którymi podmiot nie ma bezpośredniego kontaktu, które nie są mu dane ani nie podlegają kontroli. Jednocześnie brak jednak słownika, by to rozpoznanie wypowiedzieć: pojawiająca się w nowelach impotentne, zupełnie odarte z mocy upiory stanowią tu znaki nie tyle „drugiej strony rzeczywisto-

w omawianych opowiadaniach zupełnie się wymyka tej klasycznej wykładni. Upiór budzi nie tyle uniwersalny ludzki strach, ile obcość: poczucie odmienności dawnych epok, przemijalności, odchodzenia. To wielka metafora języka, który jednocześnie się zdezaktualizował, ale na jego miejsce nie przyszła żadna nowa, ożywcza, równie silna retoryka. Dlatego żywy trup nawiedza czytelników, już nie tyle ich strasząc, ile śmiesząc, przewidywalny i oczywisty. Tragiczni bohaterowie, powtórzeni w nieskończonych epigońskich naśladowaniach, stają się groteskowi.

[68] S.B. Linde: *Widmo* [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, t. 6: *U–Z*, Nakładem Autora i Księży Pijarów, Warszawa 1814, s. 191, <http://kpbc.umk.pl/publication/8173> [dostęp: 22 marca 2019 roku].

[69] Odwołuję się tu do tytułu rozprawy: B. Dobroczyński: *Ciemna strona psychiki. Geneza i historia idei nieświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993.

ści", innego świata, ile „drugiej strony psychiki", a zarazem są deklaracją językowej bezradności; łatką, która ma na celu przykrycie tego, czego jeszcze nie sposób wyrazić, odsyłają zatem do niewyrażalnego. Widać to również dobrze na płaszczyźnie stylistycznej.

W *Śliskiej do przepaści drodze* pojawia się wiele odwołań do diabła: w rzucanych luźno maksymach narratora („Gdzie nie ma miłości, diabeł wchodzi do chaty", „Daj tylko diabłu jeden włosek, a cię całego mieć będzie")[70], w topologii (czartowska ścieżka) czy porównaniach (Żyd i żebrak śmieją się głosem, „jakim musi śmiać się diabeł"). Już przedtem Grześ nie stroni od przyzywania groźnego imienia: „A mnie diabli by skarali łazić za pługiem"[71], „Precz, powiadam wam Maksymie, z tymi radami, bo ja dziś zły jak diabeł i moglibyście pożałować"[72], „Niech mnie diabli porwą!", aż w końcu „diabeł go wysłuchał, bo diabeł łacny na ludzkie dusze"[73]. Z jednej strony wiemy, że to tylko zwroty językowe: porównania czy przekleństwa, ale ich nagromadzenie budzi niepokój. Odwołania do demoniczności i upiorności pojawiają się tak często, że muszą budzić nastrój grozy. To właśnie diabeł, diabelskie imię jest piętnem, które może się odcisnąć w języku idiomatyczne nieświadome. Historia Grzesia, którą da się przecież zredukować do zupełnie prawdopodobnej opowieści, przez ten naddatek językowy ulega destabilizacji, budząc w czytelniku wątpliwości dotyczące tego świata.

Pietkiewicz z kolei dokonuje ciekawego zabiegu już w samym tytule, upierając się – wbrew sugestiom redaktorów – przy archaicznej formie „smętarz" – mimo iż używano już wówczas formy „cmentarz". Wybrany przez niego wariant językowy konotuje smutek, smętek. Zda się, że cała ta nieprawdopodobna historia jest pretekstowa: służy przedstawieniu pejzażu wewnętrznego, jałowego, melancholijnego Ja. Jedno statyczne miejsce, sucha narracja, unieruchomienie oraz brak nadziei ma za zadanie wytworzyć niezwykły, melancholijny nastrój, który wskutek nadmiaru obraca się we własne prze-

[70] J. Dzierzkowski: *Śliska do przepaści droga...*, s. 296.
[71] *Ibidem*, s. 293.
[72] *Ibidem*, s. 294.
[73] *Ibidem*.

ciwieństwo. W ten sposób motyw upiora zyskuje nową rolę. Utwory fantastyczne z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku, operujące tą figurą, stają się laboratorium nowych strategii narracyjnych, związanych z odkryciem nieświadomości, co prowadzi do pogłębiania rysu psychologicznego postaci, ukazywania ich nie jako typów – a przypomnijmy, że ówczesna literatura krajowa ciąży ku powieści biedermeierowskiej, prezentującej dobrych i czystych bohaterów i nie szczędzi dydaktyzmu[74]. To właśnie na polu fantastyki, która korzysta ze zdezawuowanej figury zjawy, pojawiają się w prozie traumy, utraty, idea podmiotu nieprzejrzystego dla siebie. Nawet jeśli zarażone były wciąż moralistyką, otwierały nowe tematy i przecierały nowe szlaki.

Two Deaths of a Ghost

The aim of the article is to examine how the figure of a revenant evolved in Polish Romantic literature. The author juxtaposes short stories from the 1830s (*Romantyk* [The Romantic] by Lucjan Siemieński and *Opowiadanie nieboszczyka* [The Dead Man's Story] by Kazimierz Wójcicki) with those from the 1850s and 1860s (*Dwie siostry* [Two Sisters] by Michał Bałucki, *Śliska do przepaści droga* [A Slippery Road to the Abyss] by Józef Dzierzkowski and *Smętarz* [Cemetery] by Antoni Pietkiewicz). The comparison shows how conventional and clichéd the motif of a revenant became.

This was due to the overexploitation and omnipresence of this figure in Romantic literature and also the birth of modern psychology and the ongoing debate over unconsciousness. Consequently, in 1860, a revenant was treated as an ostentatious metaphor of the unconscious.

The author discusses the conventionalisation of the motif of a revenant in the context of both the development of psychology in Polish lands (primarily in Feliks Szokalski's work) and the evolution of the fantastic as a genre (according to Tzvetan Todorov's theory claiming that psychoanalysis killed the fantastic).

Keywords: revenant, fantastic, novella, short story, unconsciousness, Romanticism.

[74] A. Witkowska: *Proza narracyjna*, w: A. Witkowska, R Przybylski: *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 498.