

Marta Piwińska

Potwory i potworność u Wiktora Hugo

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (77), 51-73

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta PIWIŃSKA

Potwory i potworność u Wiktora Hugo¹

I. Tylu jest innych i obcych – po co jeszcze potwory?

Główni bohaterowie trzech wielkich powieści Wiktora Hugo *Katedry Marii Panny*, *Człowieka śmiechu*, *Pracowników morza* to potwory. Tak nazywa ich autor, w taki sposób widzi ich reszta postaci, tak określają i odczuwają sami siebie Quasimodo, Gwynplaine i Gilliatt. Potworami są także Marat, Danton i Robespierre z *Roku dziewięćdziesiątego trzeciego*, ale ich straszliwość mieści się w sferze moralnej i politycznej. Mają przerażające dusze, uczucia, poglądy, lecz ich ciała są tylko trochę zdeformowane. Robespierre jest bardzo poprawny, bardzo elegancki, choć jego twarz wykrzywia tik nerwowy. Danton i Marat wyglądają wprawdzie obok siebie jak olbrzym i karzeł, ale każdy z osobna nie razi, choć Danton ma twarz ospowatą. Najsilniej napiętnowany fizycznie jest Marat:

oczy [...] nabiegłe krwią, sine plamy na twarzy [...] niskie czoło, bardzo szerokie, straszne usta.²

Wszystko to jednak, rzecz biorąc fizycznie, mieści się w granicach normy i nie cielesność tych postaci budzi w tłumie paryskim grozę. Bardzo zdeformowane, na poły zwierzęce ciała ma tytułowy bohater *Hana z Islandii*, jednej z najwcześniejszych powieści Hugo, ale o jego duszy z kolei niewiele wiadomo, a to, co wiadomo, nie wykracza poza uczucia właściwe wszystkim „gotyckim” łotrom, czyli zwykłą nienawiść do gatunku ludzkiego, pogardę i pragnienie zemsty. Ma zresztą po temu uzasadnione przez fabułę powieści powody, bo rzecz traktuje głównie o nikcze-

^{1/} Pierwsza wersja tekstu wygłoszona jako referat 3 kwietnia 2001 r. na sesji *Inny, Inna, Inne w literaturze i kulturze XIX wieku*, zorganizowanej przez pracownię romantyczną IBL (2–3 kwietnia, 8–9 maja 2001 r.)

^{2/} W. Hugo *Rok dziewięćdziesiąty trzeci*, przeł. J. Maliniak, w: W. Hugo *Dzieła*, red. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1948, t. 1, s. 114-115.

mności gatunku ludzkiego. Zanotowawszy więc, że istnieją, można odłożyć na bok potwory polityczne i potwora „dzikiego”, ponieważ mówią one, co Hugo sądził o naturze i o kulturze, nie o potworze jako takim.

Inaczej rzecz się przedstawia z tymi trzema. Autor ich naznacza silnym fizycznym piętnem okropności różnego pochodzenia, które nie da się wyjaśnić do końca przez samą historię idei. Przerażliwa deformacja ciała Quasimodo jest dziełem natury, zamieniona w makabryczną maskę „człowieka śmiechu” twarz Gwynplaine’a jest dziełem kultury, ale nie samo fizyczne piętno czyni ich tym, czym są. Ono sprawia, że się zmienili w całości, by tak rzec. Mają odmienne niż reszta ludzi ciała, dusze, uczucia, losy. Inaczej mówiąc, są potworami, bo w granicach normy się nie mieszczą, a normę wyznaczają ludzie normalni, cokolwiek to znaczy – znaczy zwykle – ci, którzy sami siebie postrzegają jako pewien wzór. Od ludzi „normalnych” ci trzej są inni. Rażąco, przerażająco i oburzająco inni – trzeba dodać. Ich inność budzi lęk i protest. Potworność potwora ujawnia się więc w powieściach Hugo nie tyle sama w sobie, co w porównaniu, pomiędzy bohaterem a społecznością, naturą i kulturą, ciałem a egzystencją, ideą a materią. Pomiedzy normą a konkretnym, realnym istnieniem ludzi, którzy się w normie nie mieszczą. Inność jest czymś „pomiedzy” – trzeba zanotować na początek.

Ci trzej bohaterowie wprawdzie wywodzą się z gotycyzmu i z frenezji, ale powieści daleko poza frenezję i gotycyzm wykraczają. Można by się dziwić, że Hugo trzy razy czyni ośrodkiem fabuły oraz uwagi postać zbanalizowaną już wtedy, gdy pisał te powieści, jak gdyby mu chodziło o to samo, co Beckfordowi, Lewisowi, Annie Radcliffe. Jeśli podejmuje z powieści grozy i z wczesnego romantyzmu temat potwora – który żyje za granicami społeczeństwa, ponieważ został wymyślony, stworzony przeciw społeczeństwu – to nie w tym celu przecież, by stworzyć kolejną wersję *Mnicha* czy *Wateka*! Romantycy często w okresie dojrzałości pisali jeszcze raz, na nowo swe wczesne dzieła. Podejmowali te same motywy, by wyrazić swój romantyzm po raz drugi, głębiej. Taką powrotną falę, w której styl już nie jest tylko buntem młodego pokolenia, jest lepiej ugruntowany i zbudowany do końca, zaobserwowała polska historia literatury u Słowackiego i u Mickiewicza. Wydaje się, że podobne zjawisko zachodzi w twórczości Wiktora Hugo.

Potwory w jego dojrzałych powieściach są potworne inaczej niż w powieści grozy, są przede wszystkim inne od ludzi normalnych – i tu się zaczyna kłopot, bo ludzi normalnych w tych powieściach prawie nie ma. Dwa razy towarzyszy potworowi opiekun i mentor, czasem on wydaje się głównym bohaterem. W *Katedrze Marii Panny* równie ważne, jak postać potwora są nieco faustowskie dzieje niezwykłego księdza Klaudiusza Frollo, który Quasimodo przygarnął, wychował i uczynił katedrę jego domem. Gwynplaine, tytułowy bohater *Człowieka śmiechu*, na pewno skupia na sobie całą uwagę autora i czytelnika, ale nieprzeciętny jest także stary Ursus, który go przygarnął, wychował i uczynił jego domem swą wędrowną budę, potem przemienioną w jarmarczny teatr. Ursus, filozof ironiczny (Hugo pewnie czytał *Sartora Resartusa*, którego Carlyle wydał w roku 1835), pełni w dużej mierze rolę komentatora losów Gwynplaine’a. Gilliatt w *Pracownikach morza* sam zajmuje

Piwińska Potwory i potworność...

pierwszy plan, nie ma obok siebie mentora i komentatora. Równie ważne, jak on jest już tylko morze. Jednak kapitan Lethierry, który „ssał z piersi rewolucji”, dzięki czemu (tak Hugo napisał) stał się pionierem postępu technicznego oraz właścicielem pierwszego statku parowego na kanale La Manche, jest postacią bardzo ważną, choć drugoplanową.

Tuż obok potwora stoi więc ktoś, kogo w dramacie nazwałoby się powiernikiem, choć u Hugo ten powiernik raczej mówi, niż słucha; mówi w imieniu autora i potwora, bo potwory z reguły są milczące. Bez takiego pośrednika kontakt głównych bohaterów z ową resztą świata byłby wręcz niemożliwy, tak wielka jest różnica, która dzieli tych trzech od pozostałych ludzi. Dlaczego? Przecież wśród tej reszty są także ludzie zdeformowani fizycznie. Pełno w powieściach Hugo kalek, garbusów, karłów. Nawet jeśli ktoś na świat przyszedł zdrowy i urodziwy, nędza szybko napiętnuje go potworną brzydota, jak to się dzieje w *Nędznikach* z piękną dziewczyną, która sprzedaje włosy i zęby, by wykarmić córeczkę. Nędza sprawia, że kat wypali hańbiące piętno galernika na ciele Jeana Valjean. Czy „nędznicy” stają się potworami? Nie. Potwór jest wyjątkiem, a ich los jest regułą. Owe wyciśnięte przez nędzę piętna brzydoty i hańby czyni pisarz normą. Straszna norma i potwornym rysem społeczeństwa, ale jednak czymś powszechnym, wystarczy przeczytać *Nędzników*. Natomiast znamię, które wyróżnia potwora, które czyni go innym w oczach innych noszą u Wiktora Hugo tylko potwory, by tak rzec tautologicznie. Czasem ono jest widoczne tak przeraźliwie, jak u Quasimodo, czasem niemal niedostrzegalne jak w wypadku Gilliatta, ale jest w nich coś, co ich odróżnia i co nie jest tylko spotęgowaniem powszechnej nędzy, ohydy, nieszczęścia. Między kalekami, łotrami, nędznikami a potworami w powieściach Hugo istnieje różnica jakości, nie tylko różnica stopnia. Trzeba zresztą od razu dodać, że Quasimodo, Gwynplaine, Gilliatt nie są ani kalecy, ani upośledzeni, w każdym razie – nie tylko. W pewien sposób oni są też uprzywilejowani. Można więc podsumować rzecz tak: ich potworność to inność bijąca w oczy, inność skoncentrowana, niedająca się zaprzeczyć, oswoić, przebrać i zakłamać. Inność jako los, patrząc od strony bohatera. Inność jako problem, patrząc od strony autora.

Otoczeni są całym orszakiem ludzi zdumiewających, z najwyższych i najniższych sfer społecznych. Obok nich – król Francji i królowa Anglii, lordowie, księżęta. Pełno także przestępców, oszustów, Cyganów i Żydów, których Wiktor Hugo zgromadza w *Katedrze na Dziedzińcu cudów*, gdzie tworzą oni całą społeczność, jakiś anty-Paryż. Ta społeczność jest odmienna od reszty mieszkańców miasta, wroga im, a jednocześnie jest ich lustrem. Naśladuje przecież w uragliwy, zbrodniczy i parodystyczny sposób normalny porządek. Dziedziniec cudów ma prawa i cechy jak każde średniowieczne miasto. Są to cechy złodziei, żebraków, morderców. Ma swego króla i kata. Jest negatywem, drugą stroną, szyderyczym odbiciem oficjalnego świata. Inna społeczność, społeczność innych? I tak, i nie. Dziedziniec cudów jest egzotyczny, interesujący, malowniczy, straszny, ale jest tylko odwróceniem obowiązujących norm. Zresztą ta dzielnica w pewnym sensie jest „normalna”, bo była zjawiskiem powszechnym w średniowiecznych miastach; we

Szkice

współczesnych miastach też są dzielnice nędzy, w których króluje występpek. Hugo, Balzak, Sue i wielu innych często je opisywali. Realizm to, czy estetyka szoku? Krytyka czy *delectatio morosa* w sensie społecznym? Mniejsza o ocenę. Można zanotować, że swoje potwory rzuca Hugo na tło społeczne, które jest „normalnością” w wysokim stopniu podejrzaną. Normę społeczną Hugo traktuje ze złą wiarą, co zresztą skądinąd wiadomo aż za dobrze. Dla romantyków norma była często patologią społeczną, z czego nie wynika jednak, by patologię czynili normą, choć czasem to im zarzucano.

Niezwykłe jest zwykle, zwykle zdumiewa niezwykłością... To jedna z cech romantycznej wizji artystycznej, której celem było wydobyć egzotyki codzienności, cudowności, ale i cudaczności zwykłego życia i zwykłych ludzi. Znamy ją również dobrze z E. T. A. Hoffmanna i Balzaca, gdzie cechą inności obdarzane są całe rodziny i grupy społeczne. Trzej bohaterowie Wiktora Hugo do żadnej społeczności jednak nie należą, ani w żadną zbiorowość – rodzinę, grupę, klasę – wejść nie mogą. Cechą tych trzech ludzi jest samotność. Dwóm z nich Hugo nadaje stygmat inności tak okropny, że budzą lęk, podejrzliwość, nienawiść, wyzwalają okrucieństwo, jednym słowem – otwierają najciemniejsze przepaście natury ludzkiej. W powieści gotyckiej potwory straszyły ukazując swe ciemne dusze i popełniając zbrodnie. Ci bohaterowie nie zostali napisani po to, by straszyć; straszne jest to, co ludzie z nimi robią. Potwory budzą w ludziach potworność. To przede wszystkim różni bohaterów Hugo od potworów z romantycznej frenezji. Co jednak nie znaczy, że Hugo przeczy ich inności, ani że ta inność jest tylko cielesnym pozorem. Ich życie wewnętrzne, dusze i los zostały uformowane przez ich inność, w oczach reszty ludzi potworną, oraz przez związane z tym cierpienie.

Jest obok każdego z nich kilku łotrów. Złołoczyńców po części wynika z krzywdy społecznej, ze złego prawa, z poniżenia, z różnych upośledzeń, ale istnieją też złoczyńcy pozbawieni alibi. Są na tym świecie po prostu ludzie źli i na ogół wiedzie im się dobrze, bo społeczeństwo jest tak urządzone, że promuje zło, przynajmniej do czasu. Łotry mogą pełnić swe złowrogie role dlatego, że są wtopieni w społeczeństwo, w zbiorowość czy to dworu, czy przemysłników, choćby na pozór byli zeń wyobcowani. To różni ich od potworów. Złoczyńcy bowiem są potrzebni źle urządzonemu światu – na przykład tak bardzo obcy normalnemu porządkowi *comparchitos* sekretnie powiązani są z systemem władzy. Ta osobliwa horda chirurgów i anty-lekarzy dokonuje potwornych operacji na zlecenie możliwych, a czasem samego króla, jak to się stało z Gwynplaine’em. Złoczyńca tajemnie współdziała ze złem społecznym, a czasem po prostu ze złem natury ludzkiej. Ciemność korzysta z „ludzi nocy”.

Należałoby właściwie na nowo określić nieco zapomnianą kategorię typowości, podejmując kwestię i n n e g o u Hugo, bo w jego powieściach (także u Balzaca, Mussetta, Sue, u Niemców, u Anglików) niemal wszyscy są wyjątkowi, malowniczo egzotyczni, choć zarazem typowi. Klaudiusz Frollo to nieprzeciętny przedstawiciel średniowiecznego kleru, ale jednocześnie bardzo dlań reprezentatywny. „Pustelnica z szczyrzej nory” też jest postacią niecodzienną, choć spotykaną wśród

Piwińska Potwory i potworność...

średniowiecznych pokutników. Esmeralda ze swą kózką odbija od tła paryskich mieszczek, ale Cyganie byli stałym elementem ówczesnego życia. Wędrowny filozof, cyrulik, kuglarz, poeta Ursus wyróżnia się z tłumu (ale gdy przyjrzeć się postaciom z tłumu, każda z osobna też się jakoś wyróżnia), lecz tacy handlarze-aktorzy byli często spotykani w tamtej epoce. Romantyków interesowało to, co nie mieści się w normie przeciętności. Właściwie przeczyli jej istnieniu. Trudno w obrębie tego stylu zbudować opozycje: inny – taki sam, inny – normalny, inny – swojski. Nie bardzo wiadomo, jak wypełnić pola „takich samych”, „normalnych”...

Interesowała ich inność w wielu planach. Inne stany świadomości: sen, trans, ekstaza, szaleństwo. Inne stany egzystencji: dzieciństwo, starość. Szeroka galeria postaci osobliwych wiąże się z romantycznym zainteresowaniem dla wszelkiego typu inności: kulturowej, historycznej, społecznej. Geografia romantyczna: inna Północ, inne Południe, Wschód... Socjologia. Romantyczna estetyka jest demokratyczna: Hugo (podobnie zresztą, jak Balzac) pokazuje doły i góry społeczne w taki sam sposób. Z miast, przedmiotów, ludzi niby znanych, wręcz banalnych, którzy dla poprzedników nie byli godni, aby stać się tematem prawdziwej, wysokiej sztuki, którzy byli odsyłani do komedii i do „niskich” gatunków, romantycy wydobywają programowo cechy nieznanne i zdumiewające przez swoisty efekt obcości, by tak rzec anachronicznie. Czasem to, co nudnie pospolite, zostaje obrócone o sto osiemdziesiąt stopni, aby okazać się wręcz niesamowitym jak tytułowa *Stara panna* Balzaca. Wszyscy stają się typowi i inni zarazem: przeraźliwi lichwiarze i fascynujące wielkie damy, zdumiewający pokątni prawnicy i osobliwe toalety dandysów... Podobnie zresztą ciekawe, jakby zobaczone po raz pierwszy, są w pejzażu romantycznych powieści całe dzielnice miast, „zwykłe” ulice, mieszkania, rzeczy. Wystarczy przeczytać, w jaki sposób, niby obrazek z obyczajów egzotycznego plemienia, Wiktor Hugo opisuje klubowe zabawy brytyjskiej arystokracji czy wyjątkowo już ohydny jej rozrywkę, walki bokserskie – aby podać dla odmiany przykłady z życia wyższych sfer.

Dlaczego inność w takiej obfitości ukazana w jego powieściach Wiktorowi Hugo nie wystarcza, po co tworzy jeszcze innego-potwora i wiele razy czyni go głównym bohaterem?^{3/} Sądzę, że mówi przez to: wielu ludzi staje się wygnańcami ze społeczeństwa, bo ono jest źle urządzone i źle rządzone. Przyczyną są niesprawiedliwe prawa, nędza, głód, czego Hugo dowodzi w sposób przejmujący, choć dla nas wielce melodramatyczny. Oto bohater *Nędzników*, Jean Valjean, ukradł kawałek chleba z piekarni, bo nie mógł znieść cierpień swych małych braci i ze zwykłego chłopca stał się galernikiem. Współczucie, nawet zwykła dobroć w świecie okrutnych praw stają się przestępstwem. Dickens dowodzi tego często, ukazując więzienia za długi. Ci, których on nazywa „nędznikami”, otwierają u Hugo przepaści społeczne. Potwory odkrywają pod nimi przepaść jeszcze głębszą. Inność społeczna, widać, mu nie wystarczała, skoro stworzył jeszcze potwory i trzy

^{3/} Osobne zagadnienie stanowią potwory kobiece, o czym szerzej w pełnej wersji tego tekstu w – planowanej z sesji o inności – książce zbiorowej.

Szkice

razy – *Katedra Marii Panny* (1831), *Pracownicy morza* (1866), *Człowiek śmiechu* (1869) – powierzył im główne role w swych powieściach. Dlaczego? Hugo zdaje się mówić: bardzo wiele inności jest społeczną patologią, winą feudalizmu i kapitalizmu, rezultatem wyzysku, krzywdy społecznej, ciemnoty, złych praw, ale nie wszystko da się w ten sposób wyjaśnić i pojąć. Pokazuje złoczyńców i wydaje się mówić: istnieje w człowieku zło, każdy ma w sobie ciemną stronę, natura ludzka jest dwoista i raczej zło niż dobro widać na tym świecie, ale nie wszystko można wytłumaczyć ciemną stroną natury ludzkiej. Są jeszcze potwory. Zjawisko inności istnieje.

To zjawisko interesowało Wiktora Hugo przez cały czas i we wszystkich jego aspektach – społecznym, moralnym, metafizycznym, psychologicznym. Są na świecie ludzie innością naznaczeni czy napiętnowani. Wcale nie zawsze muszą być osobliwie malowniczy, czasem inność ich jest tak dyskretna, jak u Gilliata. Zjawisko inności wiąże się zarówno z potworną, ciemną stroną natury ludzkiej, jak z jej przekroczeniem. Potwór jest wykluczony z granic ludzkości, a zarazem stoi w jej centrum. Potworność to los przeklęty, a zarazem klucz do *la gouffre*, gdzie wszyscy mieszkamy. Resztę można powiedzieć już tylko jego wierszem:

Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal [...]
Par un cote pourtant l'homme est illimite.
Le monstre a le carcan, l'homme à la liberte. [...]
L'homme est un prison ou l'âme reste libre. [...]
De la vient que la nuit en sait plus que l'aurore.
Le monstre se connait lorsque l'homme s'ignore.
Le monstre est la souffrance, et l'homme est l'action. [...]
Je viens de te montrer la gouffre. Tu l'habites

*Ce que dit la bouche d'ombre*⁴

Nie wszystko można więc przełożyć na zracjonalizowany język. Potwór niesie w sobie prawdę ciemną, tajemną i symboliczną, trzeba jednak próbować iść tak daleko, jak się da. Wiele jest w poezji Hugo potworów wyłonionych z przepaści, lecz cytatów więcej nie będzie. Materią tego tekstu jest proza, powieści Hugo. Ścisłej biorąc, nie całe powieści, lecz główni bohaterowie, ich potworna inność oraz związany z ich istnieniem rys potworności w świecie: to znaczy związek istniejący między nimi w myśli i w wyobraźni Wiktora Hugo.

^{4/} A więc Bóg stworzył wszechświat, a wszechświat zło tworzy. [...]
Lecz człowiek ma też swoją część nieskończoności
W ryzach jest potwór, człowiek jest tchnieniem wolności. [...]
Dlatego noc wie więcej, niżli wiedzą zorze.
Gdy człowiek nie wie, prawda o nim jest w potworze.
Człowiek jest bodźcem czynu, a potwór cierpienia. [...]
Ukażalem ci przepaść. To twoje mieszkanie.
Cyt. za: W. Hugo *Usta ciemności*, w: tenże *Liryka i poematy*, przeł. Z. Bienkowski,
Warszawa 1962.

Piwińska Potwory i potworność...

Zanim wreszcie będzie można przejść do rzeczy, oto jeszcze dwie komplikacje. Po pierwsze, ci trzej są wprawdzie wygnani za granice społeczeństwa, ale jednocześnie Hugo czyni ich symbolami zbiorowości: klas, epok. Quasimodo zostaje królem błaznów, królem średniowiecza i paryskiego ludu. Gwynplaine mówi wprost w Izbie Lordów: „jestem nędza”; „przychodzę z otchłani”; „Jestem potworem, powiadacie? Nie, ja jestem ludem”; „Ja jestem symbol”; „Jestem wcieleniem ogółu”⁵. Francuzi wiążą te postacie raczej z tytanicznym mitem ludu niż z problemem innego⁶. Po drugie, są oni także symbolami ludzkiej dwoistości, jako że u Hugo człowiek to bestia i anioł, duch i materia, wzniosłość i ohyda. Odwołania mityczne się potęgują, bo Hugo wiąże jeszcze postać potwora z mitem Kaina i Abla, co odsyła i do jego wizji rewolucji jako bratobójstwa, i do romantycznej koncepcji natury ludzkiej⁷.

Hugo pisze nowe mity, zwłaszcza mit ludu, starymi znakami⁸. Nakłada je na siebie i miesza, tak że tworzą samokomentujący się gąszcz⁹. Trudność polega nie na znalezieniu dla nich interpretacji, bo autor postaci i sytuacje sam bez przerwy interpretuje albo wprost, albo przez mityczne odwołania. Trudność polega na wyodrębnieniu z tego gąszczy jednego problemu. Nie chcę, ani nie mogę tu rozważać idei społecznych, politycznych, metafizycznych poety, badać jego wyobraźni, interpretować całych powieści. Chcę obejrzeć nieco bliżej tylko te postaci dlatego, że zostawiły one silny ślad w kulturze, która je powieliła i przetwarza, że weszły do nowożytnego imaginarium.

2. Potwór w lesie, potwór w mieście

Wszyscy wiemy, że Hugo stworzył wiele postaci, które zwykle się nazywać mitycznymi. Odkładając na bok wielką problematykę nowożytnego mitu, można stwierdzić po prostu, że są to postaci, które – jak Gavroche – trwają w kulturze już niemal niezależnie od swego powieściowego kontekstu, w tym wypadku od fabuły

5/ W. Hugo *Człowiek śmiechu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1953, t. II, s. 266, 277.

6/ Por P. Albouy *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paryż 1963, zwłaszcza część druga *La mythologie de l'humanité*, rozdział II *Le Cycle des Titans*, tam też bibliografia.

7/ Klaudiusz Frollo wychował dwoje dzieci, swego bratanka oraz Quasimodo. Bratanek ów pośrednio jest odpowiedzialny za śmierć Quasimodo. Gwynplaine i lord Dawid (*Człowiek śmiechu*) są braćmi przyrodnimi; długo o tym nie wiedzą i wiążą ich sympatia, potem lord Dawid wyzywa Gwynplaine'a na pojedynek, do którego wprawdzie nie dochodzi, ale i tak brat jest pośrednio odpowiedzialny za śmierć brata. Wątek bratobójczy jest u Hugo więcej. Na rewolucję francuską Hugo patrzy też jak na bratobójstwo ... w *Roku dziewięćdziesiątym* trzecim ludzie z najbliższej rodziny stoją po przeciwnych stronach a tematem jest Wanda.

8/ Jak wiele jest tych starych znaków, jak Hugo wykorzystuje mity antyczne i biblijne por. P. Albouy *La creation* ...

9/ Warto by to kiedyś porównać z genezyjską twórczością Słowackiego. Są też między nimi powinowactwa myślowe, czekające na subtelną i nowoczesną komparatystykę.

Nędzników. Quasimodo ze swym makabrycznym ciałem i Gwynplaine ze swoją komiczną maską wyrzeźbioną w twarzy wyróżniają się szczególną drastycznością. Oczywiście są romantycznie złożeni z kontrastów – brzydota fizyczna łączy się w nich z heroizmem, poniżenie z wzniosłością, a wszystko utrzymane jest w estetyce groteski, spiętrzone i zgrzytliwe zwłaszcza dlatego, że te potwory budzą nie tylko lęk, lecz także śmiech. To bardzo ważne. Rodowód potwora z romantycznej frenezji jest oczywisty, a Hugo napisał w młodości powieść frenetyczną i gotycką, już przywołaną raz, *Hana z Islandii*. Han nikogo nie śmieszył, był strasznie straszny. Ten wczesny bohater Hugo nienawidzi ludzi i oni też go nienawidzą, on zabija, oni na niego połują, ale żyją w innych światach i nie mają ze sobą nic wspólnego poza krwią – dziedziczoną i rozlewaną. Przed ludźmi Han ukrywa się jak dzikie zwierzę. Jest jednym z romantycznych „dzikich” tak bardzo różnych od XVIII-wiecznych dobrych dzikusów. Nie jest śmieszny, śmieszno zresztą być nie może już choćby dlatego, że nikt go nie widzi. Krańcowo obcy. Na krańcu przeciwnym jest drugi – wzniosły i piękny, „dziki” z wyrafinowania, na społecznym i kulturalnym szczycie. To Manfred. Byronista w swym zamku też się od ludzi izoluje.

Zupełnie inaczej jest w tych trzech powieściach Wiktora Hugo. Jego potwory mieszkają wśród ludzi. Jeden w Paryżu, drugi w Londynie, trzeci na malej wyspie, gdzie wszyscy wszystkich znają. Zderzenie zbiorowości z innym rodzi tragiczny konflikt, ale także określa literacki status tych postaci, czyni je groteskowymi. Co za zmiana! Ci trzej ciągle opisywani, oglądani są od zewnątrz w taki sposób, jak odbijają się w oczach reszty ludzi – a odbijają się często, miasta są ludne. W samotności bohater Byroniczny może być potworem dumnym, wzniosłym i tragicznym. Także pięknym w sposób wielce romantyczny. Inaczej jest w mieście.

Z woli autora bohaterowie zostają wydani na spójnienie i ocenę reszty ludzi jak na męki. Czują cudze spójnienie bez przerwy, nawet gdy są sami, gdy się ukrywają. Nie mogą o nim zapomnieć. Hugo czyni ich aktorami publicznego widowiska. Są nimi najpierw mimo woli, a potem z własnej woli. Quasimodo włącza się w świętujący tłum, staje do konkursu na najohydniejszą minę, Gwynplaine występuje na scenie. I odnoszą sukces przyjmując swój los, tłum ich nareszcie akceptuje w ich inności, ohydzie, poniżeniu. Inny jako widowisko staje się dziwowiskiem i budzi podziw urągliwy, zachwyt „niski”. Hugo opisał to bardzo dokładnie. Gdy Quasimodo wygrał konkurs, został królem błaznów, tłum go szyderczo uwielbił jako „swego” w „świecie na opak”. Za chwilę ten sam tłum potępi go i odrzuci, Quasimodo zostaje wystawiony na urągawisko, tłum obrzuca go obelgami i kamieniami, bo ten „swój” musi stać się obcym jeśli świat po świecie ma wrócić do normy. Właściwie blazeński tron i pręgierz to dwie strony tego samego. Hugo doda – cień krzyża prześwituje przez jedno i drugie – do tej myśli trzeba będzie jeszcze wrócić. Całe średniowiecze jest groteskowe, mówi Hugo, oceniając je romantycznie, a Quasimodo jest królem tej groteski. Odbija od zbiorowości, a zarazem ją wyraża, stanowiąc oczywiście symbol społeczeństwa (chyba nie tylko ludu) swojej epoki. Tyle, że owo społeczeństwo wcale nie chce w nim rozpoznać się w swym jestestwie. Ściślej biorąc, rozpoznaje się na chwilę, w negatywie, w widowisku, a potem za-

Piwińska Potwory i potworność...

przecza rozpoznaniu, wyrzuca go za swe granice, czyni zeń kozła ofiarnego. Równowaga między jednostką (innym) a zbiorowością chwieje się, zmienia, bo zbiorowość wciąż zmienia swój stosunek do potwora, ale jakkolwiek go określa, wyznacza mu miejsce nisko-komiczne. Tłum na ulicy może także śmiać się z potwora, potwór w lesie był tylko groźny. W „miejskich” potworach Hugo można zobaczyć interesującą interpretację byronizmu, ale to już zupełnie inna historia.

3. Imaginarium i dzieci

Nie historycznoliterackie genealogie bohaterów Hugo są tutaj tematem, ale potwór wpisany przez romantyczną literaturę jako postać, która niepokoi i fascynuje wyobraźnię do dziś. Potwór jako jedna z postaci nowożytnej mitologii. Potwory Hugo zostały wybrane dlatego, że ze wszystkich romantyków on najwięcej o nich pisał, interesował się nimi szczególnie, szukał w nich jakiejś ważnej prawdy i stworzył wizerunki najbardziej wyraziste. Nie sądzę, abyśmy dziś wiedzieli, dlaczego nas straszy i po co nas wzrusza. Po romantycznej mitologii zostały nam znaki, które powtarzamy wpisując w nie to, co nam w duszy gra. Ciekawsze wydaje mi się odczytywanie tego, co wpisali w nie twórcy tych znaków. Co nam w duszy gra, wypadaloby powiedzieć własnymi słowami. To, co nazywamy nowożytnym imaginariem, pełni właściwie bardzo dziwną funkcję we współczesnej kulturze. Sądzę, że romantycznych mitów nie rozumiemy. Nie przez głupotę, ale dlatego, że są zbyt okrutne, stawiają zbyt wysokie wymagania, obrażają nasze poczucie sprawiedliwości, estetyki, przyzwoitości wreszcie. Są nam bardzo potrzebne. Dlaczego? To inna sprawa, ale odrzuca się ich sens. Z wielu względów romantyczny mit o potworze jest także wątpliwy moralnie (dziś) a nawet oburzający. Nie chcę go oceniać. Tu chodzi mi tylko o odtworzenie wersji – by tak rzec – kanonicznej, a jest to, jak sądzę, wersja Hugo. Chodzi więc o możliwie wierny opis postaci potwora u Hugo, jego pragnień, cierpień, życia i śmierci. Jeśli jednak ten opis ma być wierny, nie można go dokonać pomijając uczuciową aurę z czasu, gdy imaginarium się zapełniało, gdy się czytało po raz pierwszy te powieści mając dziesięć lub dwanaście lat, a potem w sennych koszmarach te potwory się zwidowały na prywatnej taśmie filmowej. Dziecinne lektury najczęściej nas wprowadzają we wspólną, europejską kulturę.

Wybierając ten temat opierałam się na wspomnieniach lektur raczej młodzieńczych, do podobnych się też odwołuję. Francuzi znają te powieści, tak jak Polacy *Trylogię* Sienkiewicza i zapewne ma to wpływ na ich kulturę, nawet, jak przypuszczam, na problematykę inności, podjętą tak gruntownie w obecnej francuskiej myśli krytycznej i filozoficznej. My czytamy je zwykle pod koniec dzieciństwa, zbyt gruntownie nie „przerabiamy” ich w szkole, ale zapadają w pamięć, bo czyta się je wtedy, gdy uczucia i wyobrażenia są najbardziej chłonne¹⁰. Pamięta się je pewnie wybiórczo, lecz sądzę, że to wystarczy. Bo można zapomnieć fabuły, ale ktokolwiek

^{10/} Wiem, że dzisiaj „młodzież nic nie czyta”. Problem współczesnego analfabetyzmu pozwałam sobie pominąć.

te powieści we właściwym czasie przeczytał, ten pamięta owe potwory, które budzą w otoczeniu uczucia sprzeczne, lęk i śmiech, które umieją kochać z najwyższym poświęceniem, dokonują bohaterских czynów, umęczone i fascynująco malownicze jak Quasimodo czołgający się po fasadzie i dachach katedry, przycupnięty niby chimera wśród chimer Notre Dame. Pamięta się z pierwszych rozdziałów *Człowieka śmiechu* dziecko, które odpędzone przez tajemniczych ludzi wypływających nocą na burzliwe morze wędruje samotnie w śnieżnej nawałnicy nad przepaściami, a po drodze znajduje nasmołowanego wisielca i martwą nędzarkę okrywającą własnym ciałem niemowlę. I z rozdziałów ostatnich wielką mowę lorda-potwora w angielskiej Izbie Lordów. Choćby się zapomniało wiele z *Pracowników morza* (a szkoda), pamięta się walkę Gilliatta z ośmiornicą w podmorskiej grocie. To sceny zapierające dech, wzruszające ponad wytrzymałość dorosłego czytelnika, sceny, które wryły się w pamięć jak wizje, jak koszmary. Do jakich uczuć i jakich myśli prowadzi ten jaskrawy, wyrazisty ślad wryty w pamięci?

4. Umęczone ciało, dwoista dusza

Jeśli spojrzeć na potwora jako na symbol ludu, wszystko będzie jasne. Lud jest skrzywdzony, poniżony, ale i groźny. W każdej z powieści Hugo jest prefiguracja rewolucji, jeśli nie rewolucja ukazana wprost. Lud Hugo to Hiob i Prometeusz, śmiejący się śmiechem Rabelais'go, jak piszą Francuzi¹¹. Wskazują, że lud u niego zmienia się w ciągu wieków, że dorasta. Średniowieczny lud jest monstualny w swej ciemności jak półślepy cyklop Quasimodo. Zyskuje świadomość w wieku XVII, w czasie pierwszej rewolucji, w Anglii, choć jeszcze nosi poniżającą, bladeńską i koszmarną maskę komiczną jak „człowiek śmiechu”. Monstualność potwora jako symbolu ludu jest kształtem, który można w kolejnych epokach wyciskają na jego ciele i duszy. Na fizyczną deformację tych postaci wielu badaczy patrzy jak na znak odwołujący się przede wszystkim do zbiorowości, jak wybite na ciele piętno poniżenia, degradacji fizycznej, klasowej i duchowej.

Podobne diagnozy mają silne oparcie w tekstach. Hugo bardzo obszernie pisze o ciele ludu deformowanym przez wieki nawet bez pomocy wyspecjalizowanych w koszarnej medycynie *comprachicos*. Ciało ludu jest spotworniałe i wstrętne, ponieważ jest kaleczone przez nadludzką pracę, bite, zakuwane w kajdany, głodzone. Staje się zabawką możliwych tego świata, ich domowym zwierzęciem. Hugo pisze o ciałach celowo deformowanych i utrzymywanych w brzydocie, których ohyda jest eksponowana przez sztukę i obyczaj, aby służyły dla kontrastu – na jego tle piękni i bogaci stają się jeszcze piękniejsi. Lubował się w tym zwłaszcza wiek XVII, czyli złota epoka kultury francuskiej, „wielki wiek”, który był „naiwny w swym wyrafinowaniu”, gdy król, dwór, piękne panie wciąż, także na obrazach, mieli w pobliżu karty, kaleki, garbusy. W czasach Racine'a zabawiano się zamianą

^{11/} Por. P. Albouy *La creation ...*, tamże obszerna bibliografia. Mit ludu u Wiktora Hugo to jeden z koronnych tematów romanistyki. Charakterystyka tytanicznych i groteskowych cech potwora jako symbolu ludu oparta jest na Albouy i wskazanych przez niego pracach.

Piwińska Potwory i potworność...

ról ludzi i zwierząt, szympansy podnoszono do roli lokajów wielkich dam, a służbę degradowano do roli zwierząt. Były specjalne urzędy dworskie dla zwierzoludzi. Hugo opisuje człowieka, który pełnił funkcję koguta cara Rosji oraz człowieka, który był psem francuskiego króla – ich ciała poddano stosownym operacjom. Piśze o fabrykowaniu kastratów tak potrzebnych papieżom i sułtanom; o hodowanych przez Chińczyków w dzbanach dzieciach, którym można było nadawać rozmaite kształty na zamówienie. O torturach wreszcie pisze często i z dużą dokładnością. Wydaje się że Hugo miał sporą wiedzę o plastycznej chirurgii dawnych wieków i że go żywo interesowała.

Potworne ciało potwora, jeśli spojrzymy na nie jako na symbol ludu, jest więc kształtowane przez panującą kulturę. To historia gustu, wpisana w ludzką fizyczność. Istnieje styl deformacji ciała, rodzaj sztuki między rzeźbą a torturą, sztuki, która wyraża jakby coś więcej i jeszcze coś innego niż koloryt historyczny. Moźni epoki nadają stygmatom poniżenia wybitym na ciele „nędzników” kształty zgodne ze swymi upodobaniami estetycznymi, interesami, wizją świata i tworzą w ten sposób własnego ciemnego sobowtóra, uzewnętrzniają wewnętrznego potwora. Okaleczone, ohydne, spotworniałe ciało ludu jest naznaczone piętnem Kaina, które nosi na sobie nie zbrodniarz ale ten, na którym zbrodnię popełniono... Przez ciało poddane tym zdumiewającym i porażającym wyobraźnię zabiegom biegnie więc u Hugo związek społeczny i symboliczny między ludem a możnymi. Cieleśność ten związek konkretyzuje, czyni związkiem krwi w sensie dosłownym, nadaje mu charakter fizyczny, erotyczny, rodzinny, braterski i bratobójczy.

Król nie boi się swego niskiego, ciemnego odbicia w karle czy błaznie. Na wyżynach społecznych istnieje (istniała) dziwna (perwersyjna? cyniczna?) potrzeba zabawy budzącej dreszcz, ale w człowieku „normalnym” potwór budzi lęk i wstręt, co Hugo opisał przedstawiając, jak reaguje na jego bohaterów ulica. Człowiek „normalny” nawet patrzeć nie chce na potwora, bo widzi w nim siebie takiego, jakim widzieć się nie chce, jakiego się lęka i nienawidzi. Oto potwór wewnętrzny, którego sobie uformowałeś, wyhodowałeś sam, wyprowadziłeś na zewnątrz. Wszystko to człowiek dorosły może wyczytać w tych powieściach, podziwiając wnikliwość, osobliwą erudycję i odwagę wyobraźni Wiktora Hugo. Ale kiedy w dzieciństwie płacemy nad losem Quasimodo, mając żal do Esmeraldy, to przecież nie wylewamy łez nad skrzywdzonym i poniżonym ludem ani nad zagadkowym fenomenem ludzkiej dwoistości, lecz nad bohaterem powieściowym, nad tym konkretnym i wyjątkowym, innym od innych potworem, którego wszyscy boją się i nienawidzą, który jest samotny i cierpi, bo nikt go nie kocha, a choćby dokonał, nie wiadomo, jak nadludzkich czynów, nie może stać się „taki sam”, jak reszta ludzi.

5. Potworny świat

No i bardzo dobrze, że nie może, bo kiedy trzy, zdawałoby się, przyzwoite kumoszki paryskie oglądają małego Quasimodo na ławie dla podrzutków, widzą w nim pomiot diabelski, który należy spalić. Te kumoszki są oczywiście bardziej potworne niż zdeformowane ciało nieszczęsnego dziecka. I tak jest cały czas. Im

wyżej tym gorzej, a możni, piękni i bogaci w pałacach są większymi potworami w swych rozrywkach i zabawach niż nędzarze w norach. Społeczeństwo jest potwornie urządzone, potworne jest prawo, potworna tyrania, potwornie żyli ludzie w wieku XIX, XVIII, XVII, w średniowieczu, w starożytności, we Francji, w Anglii, w Chinach. Gniew ludu jest więc sprawiedliwy, ale rewolucja jest także potworna, choć wielka rewolucja francuska była postępem. Hugo wierzy w postęp, w rozum ludzki, odwagę, cześć ludzi, którzy dzieje popychają naprzód, ale Robespierre, Danton i Marat mają jednak rysy potworne. Nie patologiczne! Nie chodzi o chorobliwe wyjątki, lecz o regułę, o ogólny rys potworności całych dziejów, a wielcy ludzie rewolucji francuskiej są tytanami, którzy wyszli z łona ludu, mają jego krew i ducha, więc to tytani potworni¹². Historia jest potworna. Natura także jest potworna. Nie przez swą obojętność, ale przez wrogość i podstępność, o czym za chwilę. Cały świat jest potworny, jest przepaścią – a „ty w niej mieszkasz” – mówi Hugo wprost w poemacie *Usta ciemności*. Nic dziwnego, że symbolem nie tylko ludu, ale po prostu symbolem człowieka stał się umęczony potwór.

Przesłanie polityczne, społeczne i metafizyczne u Hugo jest tak głośne, że co chwilę odsyła postać innego do tego, co ogólne. Kiedy jednak czyta się te powieści koncentrując uwagę na inności innego, widać, jak bardzo ta sprawa go interesowała i jak wielką też miał wiedzę na ten temat. Myślę tu nie tylko o katalogu kobiet zafascynowanych potworami¹³, lecz o studiach psychosocjologicznych na temat związków (negatywnych) zbiorowości z innym. Kilka rozdziałów *Pracowników morza* opisuje z dokładnością wręcz socjologiczną, dlaczego i w jaki sposób zamknięta społeczność ksenofobicznie odrzuca obcych (a Gilliatt jest obcy, bo uciekł z matką z ogarniętej rewolucją Francji na wyspę Guernesey), jak w ciemnej społeczności odrobina wykształcenia budzi podejrzliwość, z której rodzi się lęk (Gilliatta podejrzewają, że jest czarownikiem; tu w powieści cała rozprawa o procesach czarowników i czarownic); jak, zdawałoby się niewinne, marzycielskie zamiłowanie do samotnictwa budzi nieufność i niechęć. Hugo pokazuje, jak narasta ów proces, dlaczego to, co niezrozumiałe, budzi agresję. Wszystko to umiemy dziś na pamięć, ale wtedy to były nowe myśli. Romantyczna etnologia, socjologia, psychologia były początkiem otwarcia nowożytnej kultury na innego w najszerszym sensie. U Hugo

^{12/} Jeszcze wyraźniejszymi rysami potworności Hugo naznacza działaczy politycznych i królów w swych pamfletach.

^{13/} Wylicza je lady Jozjana wyznając swą miłość (oczywiście miłość potworną) Gwynplaine'owi: „Amfitryta oddała się Cyklopowi [...] Urgela oddała się Bugrykowski, pół ptakowi, pół mężczyźnie o ośmiu dłoniach, których palce pletwą były połączone. [...] Trzy piękne, trzy potwory. [...] Kim była Rodope? Władczynią, co pokochała Phteha, człowieka z głową krokodyla. [...] Penteseilea pokochała Centaura [...]. Dwa zбочce ma Olimpia; jedno zбочce, to, które jest w świetle, wydało Apollina; drugie, to, które jest w mroku, wydało Polifema. Ty jesteś Tytanem. W lesie byłbyś Behemothem, Lewiatanem w oceanie, Tyfonem w kloace. Jesteś doskonały. Potworność twoja jest jak grom...” i tak dalej, i tak bardzo długo (*Człowiek śmiechu*, t. II, księga siódma: *Tytanka*, rozdz. 4, s. 198-207).

Piwińska Potwory i potworność...

było to otwarcie programowe. W rozdziale zatytułowanym *Niepopularność w Katedrze Marii Panny* Hugo opisuje psychosocjologiczne mechanizmy odrzucenia i wrogości, a w rozdziale o takim samym tytule (ponad trzydzieści lat później) w *Pracownikach morza* czyni to samo jeszcze raz, dokładniej, głębiej. Część humanitarna i racjonalna przesłania jest jasna: nie należy palić zdeformowanych dzieci, ani nie trzeba bać się i nienawidzić innego, agresja jest zaraźliwa jak zakaźna choroba, wszystko płynie z ciemnoty, a zło budzi zło. Postęp, oświata, wolność, sprawiedliwość to sposoby pokonania potworności świata. Hugo głosi to przesłanie wprost, wiele razy, z rozmachem wpisując ogromne partie publicystyki do swej prozy. Mam jednak wrażenie, że ślad który jego potwory zostawiły w pamięci, w kulturze został wyryty nie tylko przez to, co on mówi, ale też przez sposób, w jaki mówi.

A mówi niezwykle gwałtownie i naciskając na pedał z całej mocy. Zsyła przecież na swoje potwory cierpienia ponad miarę, piętrzy grozę i efekty melodramatyczne, skupia wokół nich fabułę, jakby historia o potworze wyrażała coś najważniejszego, coś, co obchodzi go najbardziej w świecie. Koncentruje na potworach uwagę własną, a w konsekwencji uwagę czytelnika wszelkimi sposobami. Czy nazwiemy te sposoby kiczem, czy wizją, zależy od nas. Niezależnie od oceny można się chyba zgodzić, że najlepsze i najgorsze cechy jego artyzmu znajdują przy potworach najwyższy wyraz. Dlaczego? Wiadomo, że kiedy jakiś temat się powtarza uparczywie w twórczości, wyobraźnia artysty zdradza coś osobistego. Owszem, coś takiego tam było. Zaglądałam do biografii i do książek o psychoanalizie Hugo, ale była to ciekawość prywatna, nie zdradzę, co tam wyczytałam, bo, zastrzegam się jeszcze raz, nieważna jest tutaj geneza motywu ani to, czy sam Hugo czuł się potworem, obcym i wygnańcem. Tematem tego tekstu nie jest autor, lecz jego dzieło, ściślej – odbiór dzieła, jeszcze ściślej – wpisany w dzieło odbiór, czyli przesłanie – w tym wypadku nagłący nakaz. Szukam tego, co on czytelnikowi narzuca, czego od nas chce, co wyrył w pamięci, w kulturze, tworząc taką właśnie postać. Bardzo jest czytelny i wielokrotnie opisywany aspekt socjologiczny i metafizyczny potwora jako symbolu czegoś innego: ludu, ludzkości, duszy. Streściwszy, w czym rzecz, odkładam go na bok nie dlatego, aby nie był ważny. Jest ważny, ale nie o to tutaj chodzi. Chodzi o ów szczególnie aspekt inności innego, który Hugo wyraził jego potwornością. Co w potworze jest potworne? Jaki ten potwór właściwie u niego jest? Czego chce?

6. Heros skalany

Trzeba wreszcie wyliczyć systematycznie, co łączy trzy wybrane postaci. Pozwoli to obejrzeć potwora z różnych stron, uchwycić cechy, które się powtarzają, wyłonić to, co najbardziej istotne.

Wspólna jest im przede wszystkim fizyczna deformacja. Nie jest to właściwie kalectwo, ale chaos, który zakłóca równowagę ciała. Autor czasem daje do poznania, że można się w ich kształtach dopatrzeć szczególnego rodzaju piękna. On sam je oczywiście widzi, bo romantykom podobało się właśnie piękno „brzydkie”, nieklasyczne, nieharmonijne, odkrywali nowy rodzaj piękności w dramatyzmie, w konwulsyjnym niepokoju, w grotesce, ale cudze spojrzenie w powieściach po-

strzega zwichrowane ciała tych trzech jako przerażającą ohydę. Można stąd wysnuć wnioski, że aby potwór stał się potworem, inność psychiczna i społeczna nie wystarcza. Nawet Gilliat, którego Hugo obdarza antyczną, „apolliniąską” urodą, w trakcie walki z żywiołami, objawiając swą prawdziwą naturę, zmienia się fizycznie w pełnego dramatyzmu i ekspresji tytana. Tytaniczność jest wzniosłością potworną, naznaczoną chaosem. Napiętnowanie cielesne było autorowi konieczne po to też, jak sądzę, żeby inności nie można było zredukować.

Choć ci bohaterowie tak zdeformowani nie są inwalidami. Wręcz przeciwnie, są niezwykle silni i sprawni. Nadludzką mocą i zęczością obdarza pisarz Quasimodo. Gwynplaine ma ciało atlety. Kiedy Gilliat walczy z morzem, burzą, wiatrami, jego fizyczna potęga (nie można określić inaczej) jest równa żywiołom, ale on ma jeszcze rozum, którym góruje nad rozpetaną naturą. Dzieje się tak, jakby chaos, który ich naznaczył, który zniszczył harmonię ich ciał, stał się zarazem źródłem siły. Przez swe piętno bohaterowie są spokrewnieni z mocą pierwotną, niszczy-cielską i twórczą. Świat narodził się z chaosu... Ci bohaterowie, te potwory noszą w sobie moc destrukcji i potencjalną możliwość nowego świata. Dlatego wielcy rewolucjoniści także są i muszą być u Hugo naznaczeni piętnem potworności. Polityka łączy się z metafizyką, a temat potwora wiąże się z wszelką opozycją i kontestacją. Ci bohaterowie nie muszą podnosić buntu, oni buntem po prostu są.

Łączy wszystkich trzech następnie to, że są wygnańcami ze swoich społeczności i jakby w ogóle ze świata ludzi. Banicja owa jednak nie jest jednoznaczna, bo ci wygnańcy znajdują się jednocześnie w centrum. Nie tylko w centrum zdarzeń, co oczywiste, bo są głównymi bohaterami powieści, ale i dosłownie. Quasimodo pojawia się w centrum świata na opak, w centrum święta (patrz: Caillois o święcie), wybrany przez tłum jego królem. Ten wybór jednak tylko ujawnia to, co było tajne, bo Quasimodo mieszka w katedrze, w centrum średniowiecznego Paryża, jest życiem tej katedry, jej głosem, duchem, duchem Paryża, średniowiecza. Gwynplaine zajmuje miejsce w centrum uwagi tłumu co wieczór, kiedy gra na scenie. Hugo daje wyraźne sygnały od teatru Ursusa do Szekspira. Taka przynajmniej jest jego intencja, bo sztuki, które się tam gra, przypominają raczej hiszpańskie misteria. A może są zupełnie oryginalne, bo wyrażają marzenie Hugo o teatrze. Teatr jest soczewką skupiającą rysy świata zawsze, a był nią zwłaszcza w epoce, w której dzieje się powieść. Wyrażał ducha swego wieku, podobnie jak katedra swojego. Umieszcza więc Hugo tych bohaterów w miejscu szczególnie reprezentacyjnym – można powiedzieć – w centrum epoki. Ale to jeszcze nie wszystko. Gwynplaine dociera do innego centrum, gdy wędrując nocą przez labirynt nieznanego mu pałacu trafia do łazienki i sypialni księżniczki Jozjany, gdzie obok wielu powabnych rzeczy znajduje się też sekretny kanał łączności z królową. Można by długo opisywać erotyczno-polityczny, ciemny i tajemny charakter tego centrum. Po raz trzeci staje w centrum swego świata, w centrum władzy, Anglii, państwa, kiedy w Izbie Lordów wypowiada swoją wielką mowę. *Pracownicy morza* dzieją się na Guernsey. To mała wyspa położona na kanale La Manche, między Anglią a Francją, którą Wiktor Hugo dobrze znał, bo sam tam spędził wiele lat swego wygnania. Na peryferiach? Nie, bo

Piwińska Potwory i potworność...

kanalowi La Manche Hugo nadaje rolę centralną w odwiecznej walce człowieka z morzem. W tej walce właśnie został zrobiony tytaniczny krok – oto po kanale zaczął kursować pierwszy statek parowy. Nikczemny łotr rozbił go wprawdzie na skale, ale Gilliatt uratował cenne serce statku, silnik parowy. Technice nadaje pisarz rolę rewolucyjną w nadchodzącym wieku; niezgrabny statek parowy kapitana Lethierry jest zwiastunem nowej potęgi, mowa o tym szeroko i długo. Gilliatt więc także stoi w centrum swej epoki. Ma rozum, wolę, siłę fizyczną i jeszcze owo więcej, coś innego, co go od innych odróżnia – umie sprostać i zwyciężyć potworność natury, bo wy dobył z samego siebie moce potworne. Ponad sto pięćdziesiąt stron zajmuje opis walki i działań *Gilliatta przebiegłego*. Rozdziałom Hugo nadaje tytuły *W jaki sposób Szekspir może się zetknąć z Aischylosem* lub *De profundis ad altum*. Patos tej walki ma sens symboliczny i jest oczywiste, że dla wyższych niż fabuła celów Hugo posłał bohatera w oko cyklonu, w centrum potworności natury. Trudno nie zrozumieć, że bohater tytanicznie reprezentuje twórczą moc postępu w walce z nierozumnym, niszczącym żywiołem. Żywioł zresztą atakuje go z taką wściekłością, jakby „wiedział”, że nowa maszyna niedługo go pokona i ujarzmi. Katedra dla Quasimodo. Teatr dla Gwynplaine’a. Statek parowy dla Gilliatta, bo żyje w wieku XIX, który bywał nazywany wiekiem pary (elektryczności na Guernsey nie ma). Gilliatt został ulokowany w centrum duchowym epoki, wyraża ducha wieku pary i romantyczności – o romantyczności Gilliatta za chwilę.

Wszyscy trzej są bohaterami powieści o epickim rozmachu i mitycznym pod albo raczej mitycznym nad-tekście, są herosami. Każdy z nich stacza decydującą walkę, a jest to (autor sygnalizuje wielokrotnie) archetypiczna, symboliczna walka bohatera z potworem, Herkulesa z hydrą stugłową, rycerza ze smokiem. Tyle, że archetyp pojawia się w postaci – by tak rzec – nieczystej. Hugo go przekształca, co stanowi znamię czasów nowożytnych (patrz: romantyczna interpretacja różnic między antykem a nowożytnością, poczynając od słynnej rozprawy Fryderyka Schillera o sztuce naiwnej i sentymtalnej). U Hugo w tej walce potwór i bohater mieszają się ze sobą, wciąż zamieniają rolami. Kiedy Quasimodo walczy z tłumem, który napada katedrę, on jest herosem, a ów straszny, chciwy i oszukany tłum – stugłową hydrą, potworem. Heros ten nosi jednak piętno swego przeciwnika, będąc przecież królem-błaznem tego tłumy. Gwynplaine staje przeciw potworowi społecznemu, którym jest Anglia z instytucją lordów jako lord, staje z nazwiskiem rodowym, tytułem, herbem, w szatach lorda – i na tym polega zarówno jego siła, jak jego skaza.

Gilliatt jest bohaterem niemal bez skazy, a jego zwycięstwo nad morzem i nad sobą – doskonałe. Kiedy barykaduje skały Douvers, burza rzuca się na niego z furją wrogiej i żywej istoty. Przez ocean prześwitują w prozie Hugo mityczne potwory: burza otwiera paszczę, niebo typie złowrogo okiem, a w fali majaczą łuski i skrzela. Widać wyraźnie, kto jest smokiem i potworem, a kto herosem, rycerzem, świętym Jerzym, Herkulesem. Ale w walce z ośmiornicą ten heros odniósł poważne rany, bo ocean jest dla Hugo potworem kobiecym, bo w naturze jest płeć, bestia zmysłów. Kiedy Gilliatt pierwszy raz schodzi do podmorskiej groty, olśniewa go i onieśmiela

jej buduarowe piękno, majaczy mu się w głębi jakiś ołtarz, a na nim Afrodyta. Kiedy drugi raz tam schodzi, napada go ośmiornica. Paralela między sypialnią i pokojem kąpielowym lady Jozjany w *Człowieku śmiechu* i grotą ośmiornicy w *Pracownikach morza* jest oczywista. Nie umiem się zdecydować: delikatny czy dosadny jest Hugo w tym zawołaniu? Jestem za to prawie pewna, że erotyczne fantazmaty Baudelaire'a wywodzą się tyleż z łoża czarnej Wenus, co z lektury dzieł Hugo. Potworna erotyka albo też potworność erotyki u Hugo to jednak temat zbyt obszerny, by go poruszać inaczej niż tylko sygnalizując¹⁴.

Symboliczna walka bohatera z potworem jest oczywiście walką ze złem. Ze złem tak w ogóle, ale jej szczególny aspekt stanowi walka z bestią w sobie, z własnym ciałem i dlatego często przechodzi ta walka na płaszczyznę erotyki. Tak jest w obu późnych powieściach, bo wcześniej (w *Katedrze Marii Panny*) ksiądz Klaudiusz Frolo pada ofiarą demona płci w sposób dość banalny. Później Hugo jest bardziej wnikliwy, a mityczne maskarady osłaniają treści bardzo drastyczne. Erotyka stanowi jednak tylko część ogólnej potęgi zła. Walcząc z jego chaotyczną, destrukcyjną potęgą bohater nie może pozostać klasycznie piękny. Symbolika ran Gilliaty jest wprawdzie zmacona i odległa; Deruchetta, która spojrzała na niego i zemdląła, gdy wrócił z walki, ma jednak pewną rację w swym przerażeniu. Coś spowrotniało w Gilliatcie, coś obróciło go w potwora, gdy stał się szlachetnym herosem, a to coś wyraża się przez ciało. Tytaniczność jest człowieczeństwem rozpętanym z kultury, wyzwolonym z porządku ludzkiego. Tytan jest bliski bogom, ale i zwierzętom. Potwornością właśnie, brakiem harmonii, bestialstwem różnili się od bogów olimpijskich tytani, byli spokrewnieni z żywiołami, z chaosem. Heros nowożytny u Hugo jest tytaniczny na antyczną modłę i na dodatek jest nowożytnym, romantycznym herosem ze skazą – zarażony złem, z którym walczy.

To zło ma wiele postaci i pięt u Hugo. Na samym dnie otwiera się szczelina na tajemnicze zło, które nosi tu nazwę ciemności, przepaści. Owa przepaść (obraz bardzo ważny dla całego romantyzmu, szczególnie jednak ważny dla Hugo i Baudelaire'a) ma charakter metafizyczny, ale nie tylko. Zło społeczne miesza się w niej z ciemnością wewnętrzną, z ciemną stroną natury ludzkiej. Bardzo ciemny to temat. W poezji Hugo już o tym było, potwór wylania się z ciemności, z przepaści. Co łączy potwora z przepaścią? Nie będąc przeciw sam symbolem zła, jest przez nie naznaczony i prześladowany. Kluczem do związków potwora z przepaścią wydaje się cierpienie. Można spojrzeć na ów związek przez misterium które napisał Ursus – swego psa nazwał człowiekiem, *Homo*, a siebie zwierzęciem. Jeśli dodamy trzecią osobę, trzeba chyba rzec: przez potwora prześwituje Bóg, człowiek i zwierzę zmieszani ze sobą jak w pierwotnym chaosie. Właśnie to jest w nim tytaniczne i potworne. Misterium nosi tytuł *Chaos zwyciężony* i traktuje o lasce, która rozdziela światło od ciemności w procesie ucłowieczania człowieka. Dea w tym misterium gra boski promień miłości, a potwór – Gwynplaine – gra potwora.

^{14/} Nie sposób go zresztą poruszać bez wchodzenia w osobiste pokłady wyobraźni pisarza, czego tu staram się unikać.

7. Ekspresja potwora

Wszystkich trzech łączy tajemne powinowactwo ze sztuką. Quasimodo, zanim pokochał Esmeraldę, kochał swoje dzwony. Bijąc w nie wpadał w ekstazę, szła dionizyjski, stawał się głosem katedry, głosem średniowiecza w całym jego zapamiętaniu. Gwynplaine rozwijał się wewnętrznie i rozpoznawał w swej istocie grając na scenie. Gilliatt to samotnik, marzyciel, ale także jakby wizjoner. Hugo pisze, że jego „wielka i pierwotna dusza” raczej czuje, niż rozumie nieskończoność i sens bytu. Zwidują mu się istoty nadziemskie. Wiele też zastanawia się nad snem dokładnie w taki sposób, jak czyniono to w owych czasach – rzecz się dzieje w latach dwudziestych XIX wieku. Gilliatt jest urodzonym romantykiem, a codzienne obcowanie z oceanem rozwija w nim oba bieguny duszy – wrażliwość i heroizm, energię i skłonność do roztapiania swego „ja” w żywiołach. Inaczej mówiąc, Gilliatt jest po trosze imaginacyjnym autoportretem samego Wiktora Hugo z lat młodości. Żaden z tych trzech nie pisze wierszy, ale wszyscy mają ten poryw wewnętrzny, który charakteryzuje artystę, co chyba więcej mówi o sztuce niż o potworze. Mówi, że ona jest także wygnaniem, napiętnowaniem.

Pokrewieństwo ze sztuką mówi jednak także coś o potworze przez negację, przez nieprzystawalność powszechnego języka. Potwory znajdują sobie inne niż słowo sposoby ekspresji – gest teatralny, muzykę – dlatego, że nie mogą się wypowiedzieć. Dosłownie wszyscy trzej mają kłopoty z mówieniem. Quasimodo ogłuchł od huku dzwonów, Klaudiusz Frollo porozumiewa się z nim językiem migowym. Gwynplaine zostaje wyśmiany przez lordów za swą mowę. Napisał ją wprawdzie wspaniale sam Hugo, dał jej rozmach, patos i grandilokwencję własnej publicystyki, ale zaraz potem dodał komentarz, w którym jedyny życzliwy słuchacz przyznaje człowiekowi śmiechu wiele racji, lecz odmawia mu zdolności wysłownienia. Bohater *Pracowników morza* Gilliatt w samotności odwykł od mówienia z ludźmi, na dodatek miłość do Deruchetty czyni go niemym. Może tylko w ukryciu „zwłaszcza w bardzo ciemne noce” grywać dla niej ulubioną melodię na kobzie („Deruchetta nie bardzo to lubiła”). Podsumowując, potwór Wiktora Hugo jest tak inny, że wypowiedzieć się w języku powszechnie używanym nie może. Inny znajduje więc sobie inny język. Dalszy ciąg tej problematyki u współczesnych Francuzów.

Wiąże ich jeszcze ze sztuką pewien rodzaj dziwnego ekshibicjonizmu. Złe określenie, lecz nie umiem lepiej określić tej cechy. Wszyscy trzej są wobec innych ludzi w pewien sposób agresywni. Przypomnijmy, że lotry w powieściach Hugo mają dar mimikry. Wkładają maski prawości i starają się być użyteczni. Zawieść i nienawiść kryją głęboko w czarnej duszy, na zewnątrz obsypując możliwych pochlebstwami; zdeformowane ciała też jakoś przebierają. Potwór nie kamufluje swej inności, wręcz przeciwnie, robi z niej widowisko. Jakby nie znał wstydu. Owszem, inność jest dla niego źródłem cierpienia i wpędza go w samotność, ale potwór nie zachowuje się konsekwentnie. Wiedząc iż jest odrażony w pewien szczególnie sposób, do ludzi się garnie. To się ukrywa to się odkrywa. Quasimodo nocami zagląda w okna, straszy sobą mieszczki paryskie. Gwynplaine chowa swą straszną twarz i pokazuje

Szkice

ją na scenie. Gilliatt, najbardziej dyskretny z nich, mieszka z dala od ludzi, ale przecież wziął udział w morskim wyścigu. Łotry działają rozsądnie i przemyślnie, ukrywają swą odmienność, przez co dają do poznania, że uznają wszelkie normy. Potwory swej inności nie maskują i już samo to jest pewną agresją, demonstracją. Działają głupio, irtująco i wbrew swym interesom, jakby nie wiedziały, że są „niestosowne”, że samo ich „nienormalne” istnienie obraża i oburza, że po prostu nie powinno ich być w „normalnym” świecie, bo są pogwałceniem norm, skandalem, katastrofą. Świat przestaje być normalny, świat staje się potworny, jeśli żyją i chodzą, i straszą w nim takie potwory. Powinny więc dla przyzwoitości, dla własnego bezpieczeństwa unikać ludzkich oczu, jeśli nie, trzeba je... zabić.

Mądrzy mentorzy szukają mediacji między ludzką wytrzymałością a potwornością bytu wcieloną w potwory – tą mediacją jest sztuka w swej funkcji rytualnej. W średniowieczu to był jeszcze zwyczajnie rytuał. Mentor obraca potworność potwora w rolę. Klaudiusz Frollo znajduje dla Quasimodo rolę społeczną. Jeszcze mądrzejszy mentor, Ursus, znajduje dla Gwynplaine’a rolę w teatrze. Potwór, który gra rolę potwora, jest społecznie aprobowany i podziwiany, a okrucieństwo i potworność jako widowisko są czymś pożądanym. Nie tu miejsce, by myśli te rozwijać. Ich dalszy ciąg w teorii i praktyce teatralnej wieku XX, zwłaszcza u Artauda, ale nie wyłącznie. Nie w *Hernanim*, nie w dramatach takich, jak *Król się bawi* trzeba szukać tego, co we francuskim teatrze, co u Wiktora Hugo było naprawdę romantyczne i prowadziło w przyszłość, ale w jego marzeniach, esejach, teoriach zawartych w „powieści teatralnej”, którą jest drugi tom *Człowieka śmiechu*. Wracając do potwora: dla Gilliatta Hugo nie tworzy żadnej umowności, żadnej sceny, bo Gilliatt jest jego współczesnym, jest romantykiem, a to znaczy – aktorem w teatrze komicznym, gra swą rolę przed Bogiem i naturą. Najdokładniej jednak problem związku między sztuką a potwornością ukazał Hugo w *Człowieku śmiechu*. Sztuka jest jedynym miejscem dla inności. Tu ten inny może się ukryć i odkryć jednocześnie. Ona może ukazać potworne rysy świata, wyrazić to, co poza nią jest nie do zniesienia, jest katastrofą i skandalem. Bo jest widowiskiem, bo jest umowną grą i odwiecznym, rytualnym błazeństwem. Jesteśmy razem z Wiktorem Hugo na terenie myślowym, który sięga od romantycznej interpretacji Szekspira po „śmiej się pajacu”.

Wszystkich trzech łączy piętno błazeńskie w różnym stopniu nasilone. Są śmieszni i poniżeni przez śmiech. Im bardziej umęczeni, tym śmieszniejsi, zwłaszcza wtedy, gdy przygląda się im tłum. Potwór w roli potwora to komiczne widowisko. Albo – potwór jako widowisko budzi śmiech. Możliwe, że w tym śmiechu jest nieco ulgi. W niektórych francuskich pracach owo błazeńskie piętno związane bywa z śmiechem Rabelais’go. Spotkałam interpretacje tu szukające klucza do postaci potwora i jego funkcji w powieściach Hugo. Czy ja wiem? Chyba raczej nie.

Rys błazeński jest bardzo ważny, ale klucz Bachtina do powieści Hugo nie pasuje. Niby wszystko się zgadza: Quasimodo zostaje królem błaznów. W *Katedrze* został opisany szalony, średniowieczny karnawał, czyli świat na opak. Twarz Gwynplaine’a jest komiczną maską znaną z antyku, w tekście *Człowieka śmiechu* znajdują

Piwińska Potwory i potworność...

się odwołania do Arystofanesa. Swój ludowy, jarmarczny teatr i sztuki Ursus wprost zestawia z „niejakim Szekspirem”. W raptownym obleczeniu Gwynplaine’a w szaty i godności rozpoznajemy łatwo karnawałowy temat „z chłopą król”. Ale u Hugo nie dochodzi do wyzwolenia przez wybuch demonicznej siły śmiechu, który znosi hierarchie oficjalnej kultury. Śmiech nie staje się bronią w walce bohaterów. Gwynplaine umie na chwilę niesłychanym wysiłkiem zetrzeć z twarzy komiczną maskę i to właśnie robi w Izbie Lordów, ale kiedy wzruszenie go poniosło i przestał panować nad mięśniami, gdy ukazała się błazeńska gęba, śmiechem wybucha Izba Lordów. Dla niego ten wybuch niepohamowanego śmiechu jest klęską. Pod komiczną maską u Hugo jest tragedia, tym straszniejsza, że poniżona śmieszny grymasem. Inaczej mówiąc, groteska Hugo jest bardzo ostrą romantyczną interpretacją ludowych wątków karnawałowo-komicznych. Quasimodo ledwo został obrany przez tłum „królem”, zaraz znalazł się na pręgierz, ubiczowany, opluty i wyszydzony. Aby aluzja była całkiem jasna, woła Chrystusowo: „Pić!”. Nie zostaje więc przez śmiech wyzwolony, lecz przez mękę podniesiony do *sacrum*. Śmieszność, która naznacza potwory, jest haniebna i męczeńska zarazem. To nie karnawałowe odwrócenie, lecz romantyczne rozdarcie.

8. Piękna i bestia

Gdy ukrzyżowany potwór wołał pić ze swego pręgierza, wodę podała mu Esmeralda, ona jedna okazała miłosierdzie. Odpowiedzią na krzywdę u Hugo jest rewolucyjny gniew ludu, ale sprawiedliwy gniew nic nie poradzi na cierpienie. Odpowiedzią na cierpienie jest miłosierdzie. To słowo, to pojęcie tak jest dziś podejrzane, że musiałam chwilę pomyśleć, jaką ono ma wartość dla Hugo – jest cenne jako zaprzeczenie obojętności. On dobrze wie, że jałmużna poniża i wiele o tym pisze wprost. Miłosierdzie jednak nie poniża. Oczywiście takie miłosierdzie, jak świętego biskupa w *Nędznikach*, który rozdał ubogim wszystko. Chodzi więc o miłosierdzie na skalę świętych pańskich. Tylko takie godne jest cierpiących, ale potwór wymaga jeszcze więcej. Potwór pragnie miłości. Przede wszystkim właśnie to pragnienie wspólne jest trzem bohaterom. W tym miejscu trzeba przejść do kolejnego mitu, który prześwituje przez te fabuły, do historii o pięknej i bestii, za którą stoi (Hugo o tym wie) antyczny mit o Erosie i Psyche.

Czego uczy baśń o pięknej i bestii, wyjaśnił w swoim czasie Bettelheim. Z tymi naukami polemizuje nurt feministyczny w kulturze współczesnej, co może być dowodem, że choć tradycyjne przesłania baśni zwykle są wyrazem opresyjnej kultury patriarchalnej, to jednak samym baśniom przyznaje ów nurt wielką rolę pedagogiczną. Interpretacje Bettelheima przeważnie (choć nie zawsze) uczyły dziewczynki, by były grzecznie biernie. Szkoda. Tu nie miał racji, ale pozostaje jego wielką zasługą przypomnienie, że baśń niesie ważne nauki, formuje wyobraźnię, uczucia, osobowość, życie. Dlatego trzeba wyrwać baśń z rąk ojców (patrz: Tomasz Mann – wyrwać mit z rąk faszystów) i oddać ją w ręce matek (może lepiej – młodszych sióstr), by opowiedziały ją na nowo, ale to już zupełnie inna historia. Zdaję sobie sprawę że podejmując temat, który podjął Hugo – temat pięknej i bestii – wchodzę

na teren polemicznie dziś eksploatowany. Sama zresztą lubię czytać te najnowsze wersje starych baśni.

Hugo także opowiadał w swoim czasie nowe wersje starych historii. Romantycznie interpretował fabuły i zmieniał tradycyjne przesłania z pełną świadomością i premedytacją. Była w romantyzmie ambicja stworzenia „nowej mitologii”. Wiadomo, że ze stworzoną wówczas mitologią kultura nowożytna musi sobie dać radę, że zostało nam dziedzictwo kłopotliwe: mity narodu, krwi, Mesjasza, Napoleona, mit ludu, mit rewolucji, mit czarownicy, mit Bastylii, mit Paryża. Rodzimych mitów już wyliczać nie trzeba. Jest jedność w tej mnogości, a romantyczny mit miłosny jest jednym z wielu. Romantykom się udało, choć pewnie by się przerazili widząc, jakim postawom życiowym i jakiej polityce służyła ich nowa mitologia. Może uda się także stworzyć nową mitologię w nurcie feministycznym, który ma podobną ambicję i podobne głębsze oparcie w wierze – za kulisami mitologii jest przecież teologia. O tym można by długo... Trzeba jednak wracać do historii o pięknej i bestii.

Tę historię opowiedział Hugo trzy razy, zawsze na opak. Nie pokochały potwora Esmeralda ani Deruchetta, choć obie spełniły swą misję i obudziły w nim duszę. Nie ma odczarowania, potwór zawsze zostanie potworem. Piękna nie uczyni go pięknym, nie wyzwoli od przekłętogo, złego losu. On także nie ocali pięknej od zguby, a jeśli, to dla innego, jak Gilliatt. Tylko w jednej wersji tej historii, w *Człowieku śmiechu*, piękna pokochała bestię. Dea kocha, bo jest bosko ślepa, bo widzi okiem wewnętrznym jego piękną duszę. Ale potwór widzi także jej ciało. Gdy tylko Gwynplaine bluźnierczo zauważy, co prześwituje przez białe koszulki Dei, w powieści zaraz się zjawi wspaniale cielesna Jozjana razem z bestią płci. Są dwie piękne, jedna dla zmysłów, a druga dla duszy. Jedna kocha w nim anioła, a druga potwora; jeszcze jedno rozdarcie romantycznego bohatera... to się musi źle skończyć. Żadna z wersji tej historii u Hugo nie powtarza rozwiązań baśni. Opowiadając na nowo historię o pięknej i bestii, Hugo kończy ją źle i romantycznie. Nie obiecuje szczęścia. Bo też chodzi mu w tej historii nie o to, by „żyć długo i szczęśliwie”, ale by umarli młodo dając świadectwo, iż człowiek może sięgać w nieskończoność.

Wiadomo, że jest różnica między baśnią a mitem, choć i jedno, i drugie sięga do tego, co archetypalne, jedno i drugie przekazuje jakieś zasadnicze prawdy życiowe. Sądzę, że romantycy zwykle mityzowali, nawet wtedy, gdy pisali na nowo stare wątki baśniowe. „Przepisali” po swojemu właściwie wszystko. Pomiędzy tym, co archetypalne a współczesnością stoi dziś (i przez ostatnich lat dwieście) „nowa mitologia” romantyczna. Głównie z nią mamy do czynienia, choć już nie wiadomo, co znaczy, bo ich wiara została dawno stracona. Lecz wciąż jeszcze gra echo, a nowe wersje starych historii pisze się, gra, maluje, śpiewa na nowo, po swojemu i zwykle w złej wierze. Mówiąc nawiasem, dzieci też nie ominęło. Baśnie braci Grimm to przecież zapis romantyków, a baśnie Andersena – romantyzm najczystszej wody. W wieku XX próbowano wyjść poza romantyczne pośrednictwo, sięgnąć do *arche* i przenieść, na przykład, wędrówkę Ulissesa wprost do współczesnego Dublina. Napisało kilka wielkich książek, ale nowa mitologia nie powstała, bo to nie jest za-

Piwińska Potwory i potworność...

danie dla jednego pisarza. Romantyczny mit miłosny pisali po swojemu Goethe (decyduje recepcja), Rousseau, Byron, Musset, Mickiewicz, Słowacki, Emily Brontë i cała plejada innych. Hugo dal wariant o pięknej i potworze. Dlaczego nie wystarczył mu mit miłosny typu Werterowskiego? Dlaczego nie całkiem mu odpowiadała wersja metafizyczno-mesjanistyczna, czyli miłość anioła do demona (patrz: Lermontow, Alfred de Vigny, Słowacki, także on sam – Wiktor Hugo). Co nowego wnosi ta odmiana?

Wersje Hugo w znacznej mierze powtarzają ogólne romantyczne „złe” przesłanie, że wprawdzie miłość jest jedynym (obok sztuki) prześwitywaniem *sacrum* na ziemi, ale na kochanków w skończonym świecie czeka nieszczęście, rozstanie, w najlepszym razie wspólna śmierć. Jest tylko może bardziej smutna. Inne romantyczne historie o prawdziwej miłości – nie obiecując na ziemi nic poza rozpaczą – dają jednak obietnicę wielką: wszystko i na zawsze czeka „tam”. Potwór nawet za grobem nie ma szans na wyprawę w nieskończoność w towarzystwie osoby ukochanej.

Ta historia mówi o cierpieniu, samotności, o pragnieniu i o wyrzeczeniu. Miłość jest tym, czego potwór najbardziej na świecie pragnie, co go zbawi, uczłowieczy, wyprowadzi z chaosu – i właśnie miłości musi się wyrzec. Ziemskiej miłości – szczęścia, fizycznego połączenia, wspólnego życia i tak dalej – wyrzec się musieli wszyscy romantyczni kochankowie. Potwór musi jeszcze wyrzec się wzajemności. Bo kochać go może tylko Dea, a kim ona jest, wskazuje imię. W *Człowieku śmiechu* dwie postaci kobiece są jak drogowskazy: miłość ma być niebiańska, nie ziemską. Patrząc od strony bohatera, jedna go wznosi, druga poniża. Dosłownie spycha w bestialstwo, bo ciało to zwierzę. Jeśli spojrzeć na tę historię od strony lady Jozjany (też jest tytanka, więc też jest potworem) można powiedzieć, że i ona została oszukana przez potworność świata, bo jakże się myli (to aż komiczne, to nadaje jej rys blażeński) szukając w Gwynplainie demonizmu, chcąc z nim zejść na samo dno piekieł, jak to się zdarzało „czarnym” romantycznym kochankom-potępieńcom w stylu rozżarzonego byronizmu. Bunt także miał swe obietnice idące w nieskończoność. Ale tu nic z tego, bo ona kocha gębę, jaką mu zrobiono.

Śledząc losy bohaterów można by rzec, że partnerów w miłości jest u Hugo zawsze czworo: dwa ciała i dwie dusze. Dość szlachetny Frollo pod wpływem pięknej rozwija się w kierunku bestialstwa, bo miłości nie przyjął i nie pojął. Quasimodo natomiast ze złośliwej bestii przemienia się w herosa, wyrasta mu dusza, rozwija się w nim empatia. Miłość budzi więc w różnych ludziach różne możliwości, choć prześwituje przez nią to samo *sacrum*. Jest rodzajem łaski, ale jakby niebezpiecznej. Tak Hugo koryguje, czy też interpretuje romantyczny mit. W jego wersji tej historii miłość wydaje się kluczem do tajemnicy dwoistości, do zło-dobrej natury ludzkiej, nie do tajemnicy płci, o której mówi baśń o pięknej i bestii wedle Bettelheima.

Nie jest moim zadaniem lektura w kontekście kultury patriarchalnej, ale jeśli zrobić pół kroku w tym kierunku, to trzeba chyba przyznać, że owszem, Hugo ucząc swe czytelniczki bierności, anielstwa etc., przynajmniej ich nie okłamuje.

Szkice

Nie obiecuje że brzydki potwór zmieni się w pięknego księcia. Przeciwnie, mówi, że jeśli ktoś, jak Dea, chce kochać potwora, przyjąć musi także jego los: samotność, wygnanie, wyszydzenie, ponizenie.

9. Przesłanie

Heroiczne i tytaniczne czyny potworów starających się o miłość wyrażają siłę ich pragnienia. Jest ono słuszne i zbawienne, choć fabularnie rzecz biorąc prowadzi do zguby. Bo jest w człowieku i w świecie potworność, są szczeliny, przez które prześwituje ciemność, a postać potwora, która niesie tak wiele różnych treści, jest także taką szczeliną. Na tę ciemność nie pomogą siły ludzkie: rozum, postęp, oświata, sprawiedliwość społeczna. Trzeba siły boskiej – przekroczenie wymaga przekroczenia. Jedyną siłą boską na ziemi jest dla romantyka miłość. U Wiktora Hugo ona jest spokrewniona z miłosierdziem, nie ze zmysłami, jest żarliwością duszy, świętą ślepotą, światłem w ciemności. Zostało to powiedziane w *Człowieku śmiechu* trzy razy: w dziejach bohaterów, w *intermedium* Ursusą zatytułowanym *Chaos zwyciężony* i w finale, gdy bohaterowie jeszcze raz, umierając, grają je tylko dla siebie nocą, na pełnym morzu. Czyli w obliczu nieskończoności natury – ludzka i święta nieskończoność. Wspólna śmierć jest oczywiście triumfem miłości i, dla prawdziwego romantyka, jedynym możliwym na ziemi *happy endem*. Przykro więc myśleć, że Esmeralda pewnie by wolała, aby jej kości leżały w objęciach kości Febusa, nie kości Quasimodo.

Wiktor Hugo chce więc od nas innego skoku na oślep ponad przepaścią. Jest w tym pewne ograniczenie, bo on odmawia zgłębiania ciemności tej przepaści, choć wie, że ciemność istnieje. Inni romantycy nie lękali się jej zgłębiać, otwierali bardzo interesujące perspektywy, ale mnie się to ograniczenie właściwie podoba. Widzę w nim nie tchórzostwo intelektualne czy artystyczne, lecz świadomą bezkompromisowość.

U Hugo wyobraźnia i myśl w postaci innego jako potwora i potwora jako innego od frenezji przechodzi do klarowności przesłania humanitarnego i zdobywa wiedzę do dziś ważną. Pisząc ten tekst miałam wrażenie, że można by punkt po punkcie wskazać, gdzie wiedza i wizja pisarza spotyka się z myślą współczesną. Takich punktów jest wiele. Są oczywiście różnice. Na przykład, w aspekcie metafizycznym problem innego Hugo odsyła do „przepaści”, czyli do tajemnicy zła. Myśl nowożytna odtąd właśnie zaczyna prace badawcze i terapeutyczne, czyni wszystko, by owe tajemnice wyjaśnić, schodzi do przepaści i porusza Acheront. Hugo zgadza się, że ona pozostanie tajemnicą. Dlaczego? Nasuwa mi się tylko jedna odpowiedź – każda próba wyjaśnienia byłaby podjęciem dialogu ze złem, zadaniem pytania, na które ono samo powinno odpowiedzieć. Wiktor Hugo nie chce paktować z ciemnością. Nie odbiera człowiekowi odpowiedzialności za zło bytu, nie zrzuca jej na Boga czy szatana, ale i nie zgłębia jego zagadki, jak czyniło wielu romantyków. Inaczej mówiąc, nie kocha potwora dla jego potworności, jak czyniła to lady Jozjana, nie widzi w nim „czarnego piękna” i fascynującej tajemnicy. Zło jest dla niego tylko chaosem i destrukcją, a rozpoznaje je po śladach – po cierpieniu. Inaczej niż

Piwińska Potwory i potworność...

Byron nie szuka po stronie szatana sprzymierzeńców dla cierpiącej ludzkości. Mieszając Prometeusza, Hioba, tytanów, błazna i Chrystusa, tworzy nowożytny mit jaskrawy, zgrzytliwy, gwałtownie, patetycznie przemawiający do wyobraźni i wypalający silne ślady w kulturze. W ten mit jest wpisane nagłące żądanie miłości boskiej i ślepej zarazem. To humanitaryzm rozżarzony do uczuć świętych pańskich.

Za wiele żąda? Czy odczytać przesłanie tego mitu od strony jego idei politycznych i społecznych, czy od strony metafizyki, stawia ono wymagania dużo większe niż tolerancyjna wskazówka, która brzmi: żyj i daj innym żyć.