

# Justyna Karaś

---

## Z obserwacji nad tłem literackim prozy fantastycznej Aleksandra Puszkina

---

Studia Rossica Posnaniensia 21, 75-87

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z OBSERWACJI NAD TŁEM LITERACKIM PROZY  
FANTASTYCZNEJ ALEKSANDRA PUSZKINA

SOME OBSERVATIONS ON THE LITERARY BACKGROUND OF FANTASTIC  
PROSE OF ALEXANDER PUSHKIN

JUSTYNA KARAŚ

**ABSTRACT.** In this article the author discussed examples of the so called internal polemic in fantastic short stories by Pushkin *The Coffin Maker* and *The Queen of Spades* with the writer's contemporary popular fantastic literature with mesmerism as a favourite idea of this literature, with the type of hero described as "sorcerer-magnetizer" with the Russian epigonuses of the horror stories.

W bogatym piśmiennictwie na temat *Trumniarza* i *Damy pikowej* Aleksandra Puszkina najmniej uwagi poświęcono problematyce fikcji fantastycznej. Niniejszy artykuł sygnalizuje kilka aspektów tego zagadnienia, nasuwających się przy bezpośredniej lekturze bądź w porównaniu z rosyjską fantastyczną beletrystyką lat trzydziestych XIX wieku.

Proza fantastyczna Puszkina opiera się na kilku klasycznych pomysłach, na przykład: cudowna wygrana w karty, ożywający portret (*Dama pikowa*) czy bal nieboszczyków (*Trumniarz*). Oprócz wymienionych występuje również u Puszkina motyw wędrowny, który określimy tutaj jako „wezwanie z za grobu”. Odnajdujemy go zarówno w obu nowelach, jak i w *Gościu kamiennym*. Obecność interesującego nas motywu w jednej z małych tragedii wskazuje na jego pochodzenie z legendy o Don Juanie, znanej Puszkiniowi z dramatu Moliere'a i opery Mozarta oraz — być może — z niektórych innych realizacji tego szczególnie popularnego w dobie romantyzmu mitu<sup>1</sup>.

*Gość kamienny*, *Trumniarz* i *Dama pikowa* to trzy różne warianty „wezwania z za grobu”. W pierwszym utworze Don Juan wzywa na wieczerzę posąg Komandora, w drugim Adrian Prochorow zaprasza na osiedliny wszystkich

---

<sup>1</sup> W pracach krytycznych wymienia się najczęściej jako jedno z prawdopodobnych źródeł inspiracji *Don Juana Hoffmanna*.

swoich byłych klientów, w trzecim Herman prowokuje swym pojawieniem się na pogrzebie pośmiertną wizytę hrabiny. Za każdym razem mamy do czynienia z relacją przestępca i ofiara, wina i kara. Don Juan jest cynicznym mordercą Komandora i uwodzicielem wdowy po nim, trumniarz czerpie nieuzasadnione korzyści materialne ze swych zmarłych, a Herman to mimowolny sprawca śmierci hrabiny.

Puszkina był zafascynowany posągiem Komandora. Znamienne, że tylko on jeden umieścił tę szczególną zjawę w tytule swego utworu zamiast imienia bohatera, jak czynili to wszyscy jego poprzednicy<sup>2</sup>. Ograniczenie przygód Don Juana do ostatniego epizodu jego biografii powoduje, że przynajmniej gdy chodzi o warstwę fabularną sławny posąg odgrywa w dramacie rolę decydującą. Kamienny wizerunek Komandora jest wszechobecny, emanując atmosferą fantastyczności; na jego tle rozgrywają się prawie wszystkie wydarzenia. Dlatego też końcowej sceny wizyty Komandora nie można interpretować jako rozwiązanie *deus ex machina*. W porównaniu z pierwowzorami następuje znamienne przesunięcie semantyczne. Posąg Komandora jest równouprawniony z Don Juanem i uzyskuje rangę uniwersalnego symbolu wartości moralnych, których brak przeciwnikowi. Dla Puszkina postawa bohatera jest rodzajem romantycznego buntu. Don Juan wyznaje filozofię absolutnej wolności i sam siebie stawia ponad wszelkimi prawami ludzkimi i boskimi. Dlatego urąga dobrym obyczajom, a nawet pozbawia życia bez wyrzutów sumienia. Pozycja autora oscyluje między dwoma systemami wartości, tak iż nie można mówić o jednoznacznie moralnej ocenie „pochłonięcia przez piekło”. Ten stan rzeczy znajduje odzwierciedlenie w skrajnie odmiennych interpretacjach dramatu Puszkina w literaturze naukowej. Jedni dopatrują się w Don Juanie afirmacji renesansowego witalizmu, inni potępienia cynicznego awanturnika i zabójcy.

*Gościa kamiennego* i *Trumniarza*, utwory powstałe równocześnie w czasie jesieni bold'nowskiej, wiąże szczególne powinowactwo. Nowela jest bowiem parodyjnym wariantem „wezwania zza grobu”, odpowiednim dla „biednej” historii. Mały człowiek Adrian Prochorow to dokładne przeciwieństwo „nadczołwieka” Don Juana. Stosownemu parodystycznemu „zniżeniu” ulega także problem winy i kary. Prochorow, który jedynie niewinnie „naciągał” zmarłych, po prostu budzi się ze snu zadowolony, że wokół nic się nie zmieniło.

Nieco inaczej niż w *Gościu kamiennym* wykorzystuje tu Puszkina możliwości kreacyjne interesującego nas motywu. Jest to swego rodzaju hasło wywoławcze, bodziec do rozwinięcia fantastycznej fabuły, angażującej w funkcji dodatkowej przesłanki motyw „balu nieboszczyków”. *Trumniarz* jest parodią

---

<sup>2</sup> Inną wersją ożywającego posągu, również umieszczonego w tytule utworu, jest *Jézdziec miedziany*.

rozpowszechnionych „opowieści ementarnych”, pochodnych literatury grozy. „Bał nieboszczyków” nie pełni u Puszkina funkcji przypisanej mu niejako przez tradycję romantyczną metafory Losu. Nie pomaga też obnażyć w osobie Prochorowa nienawistny pisarzowi świat filistra, jak twierdzą niektórzy badacze, zasugerowani zapewne galerią typów i kolorytem lokalnym „historii moskiewskiej”, przypominającym nieco Hoffmanna<sup>3</sup>. *Trumniarz* jako jedyna w *Opowieściach Bielkina* nowela fantastyczna wyróżnia się spośród pozostałych utworów, ale wykazuje też cechy wspólne dla całego cyklu. Jedną z nich to prekursorski dla szkoły naturalnej typ małego człowieka, odmalowany przez Puszkina raczej z pewnego rodzaju ironiczną sympatią niż poddany surowemu osądowi. Inną — formalną cechą — jest parodystyczne przetwarzanie konwencji literackich, właściwe większości *Opowieści*.

W *Damie pikowej* motyw „wezwania z za grobu” pełni funkcję wspomagającą wobec głównej fantastycznej przesłanki, jaką jest cudowna wygrana w karty, oraz spleta się z innymi efektami i motywami fantastycznymi, jak pakt z diabłem czy ozywający portret. W porównaniu z *Gościem kamiennym* i *Trumniarzem* jest on znacznie przetworzony, a nawet zmetaforyzowany. Herman, jak to już było powiedziane, mimo woli prowokuje swym przybyciem na pogrzeb wizytę zmarłej hrabiny. Ta z kolei uruchamia szereg wydarzeń fantastycznych, doprowadzających ostatecznie do dramatycznej przegranej bohatera i jego smutnego końca w domu dla obłąkanych. W szczególny sposób jest też postawiona kluczowa dla *Damy pikowej* kwestia winy i kary. Wątek fantastyczny skłania do przyjęcia koncepcji winy tragicznej, gdyż Hermana dosięga kara z zaświatów, chociaż nie chciał śmierci hrabiny. Istotną winą polega zaś na tym, że, podobnie jak Don Juan, Herman jest pyszny i pragnie oszukać los. Wątek psychologiczny sugeruje równoległe, że Herman powoli popada w obłąd, a nadprzyrodzone zjawiska są projekcją jego chorej wyobraźni. Większość interpretacji *Damy pikowej* przedkłada drugą wersję, a zaważył na tym pogląd, że nowela Puszkina jest tworem dojrzałego realizmu. Jedyną próbą odczytania *Damy pikowej* przez fantastykę zaproponował, jak dotychczas, J. Łotman<sup>4</sup>. Utwór Puszkina, jak wskazano wyżej, angażuje wiele motywów o dużej nośności symbolicznej, związanych z bogatą tradycją literacką, które winny być wnikliwie odczytane.

Puszkina doprowadził w *Damie pikowej* do perfekcji i skrajności technikę wzajemnego uzupełniania się i znoszenia motywacji realistycznej i fantastycznej, wynalezionej przez romantyków niemieckich, zwłaszcza Hoffmanna, która

---

<sup>3</sup> Por. A. B. Botnikowa, *E. T. A. Gofman i russkaja literatura (pierwaja połowina X IX wieku). K problemie russko-niemieckich literaturnych swiaziej*, Woronieź 1877, s. 95.

<sup>4</sup> J. Łotman, *Tiema kart i kartocznoj igry w russkoj literaturie naczala XIX wieska*. W: Trudy po znakovym sistiemam, t. VII, Tartu 1975.

tam wyrażała zasadę ironii romantycznej, to znaczy tragiczne rozdarcie między ładem świata ducha a chaosem rzeczywistości realnej. U Puszkina owa technika służy przede wszystkim zachowaniu idealnej równowagi między fikcją realną a fantastyczną i w tym sensie *Dama pikowa* jest niewątpliwie ewenementem w literaturze rosyjskiej, a być może i światowej.

Tę właściwość kompozycyjną jako jeden z pierwszych dostrzegł Dostojewski, który uznał *Damę pikową* za arcydzieło i wzór fantastycznego realizmu. Jego opinia stała się jednym z kluczowych argumentów przemawiających na rzecz realizmu noweli Puszkina. Równocześnie niewątpliwie jej prekursorstwo realizmu psychologicznego autora *Zbrodni i kary* spowodowało falę interpretacji *Damy pikowej*, niejako *a posteriori* utożsamiających Hermana z „ideowym mordercą” Raskolnikowem, ku czemu tekst Puszkina nie daje dostatecznych podstaw<sup>5</sup>.

Formuła estetyczna Dostojewskiego, którą odnosił przede wszystkim do własnej twórczości, oznaczała najogólniej sposób kreowania świata przedstawionego określony przez psychologiczny porządek prezentacji stanów rzeczy, który może powodować znaczne odkształcenia w odwzorowaniu rzeczywistości empirycznej<sup>6</sup>. Gdy chodzi o twórczość Dostojewskiego, stosuje się ona do fikcji realnej (np. *Zbrodnia i kara* czy *Łagodna*) i — odwrotnie — właściwie nie ma zastosowania do fikcji fantastycznej (np. *Bobok*). Opinia Dostojewskiego jest oczywiście wnikliwą oceną *Damy pikowej*, dostrzegającą w tym utworze nowatorstwo socjalno-psychologicznego typu, reprezentowanego przez Hermana, oraz prymat psychologizmu nad mimetyzmem. Termin „fantastyczny realizm” sugeruje jednak z drugiej strony funkcję służebną fantastyki wobec psychologizmu, co jest prawdziwe tylko częściowo; wnikliwa analiza *Damy pikowej* nie może do końca potwierdzić takiego poglądu.

Jednym z problemów mało zbadanych, a istotnych z punktu widzenia poglądów Puszkina na fantastykę literacką jest stosunek pisarza do współczesnej mu dość obszernej rodzimej prozy tego rodzaju. Odpowiada na to pytanie pośrednio tekst *Damy pikowej*, która, jak wiele innych jego utworów, nie jest wolna od przejawów tak zwanej polemiki wewnętrznej.

Jedną z najbardziej rozpowszechnionych przez fantastyczną literaturę popularną pseudonaukowych idei był magnetyzm zwierzęcy, zwany również mesmeryzmem. W noweli Puszkina wspomniany jest on w ironicznym kontekście przez narratora auktorialnego, który, charakteryzując wypełniony bibelotami z czasów młodości pokój hrabiny, informuje o jakimś przedmiocie, wynalezionym w ubiegłym stuleciu razem z balonem Montgolfierów i magne-

<sup>5</sup> Por. O. S. Murawjowa, „*Pikowaja dama*” w *issledowanijach posledniego diesiatiletija*, „Russkaja Litieratura” 1977, nr 3, s. 219 - 228.

<sup>6</sup> Por. wypowiedź na ten temat Dostojewskiego we wstępie do noweli *Łagodna*.

tyzmem Mesmera<sup>7</sup>. Kontekst ów jednoznacznie sugeruje odbiorcy, że chodzi o ciekawostkę dawno przebrzmiałą i obcą duchowi nowoczesności.

Mesmeryzm, termin pochodzący od nazwiska odkrywcy, austriackiego lekarza Franza Mesmera (1734 - 1815) pierwotnie oznaczał system leczniczy, oparty na rzekomo istniejącym w świecie „fluidzie uniwersalnym”, który w postaci magnetyzmu zwierzęcego emanuje z człowieka, reguluje układ nerwowy i leczy różne choroby<sup>8</sup>. Magnetyzm zwierzęcy, który należy odróżnić od magnetyzmu ziemskiego, fizycznego, oznacza też „sympatyczny pociąg dwu istot duchowych”. Obalony przez Akademię Francuską, mesmeryzm mimo to długo jeszcze cieszył się nie słabnącą popularnością. W Rosji w czasach puszkiniowskich i później poczytne czasopisma publikowały przekłady pióra wyznawców Mesmera, propagując jego idee. Jak pouczają owe prace<sup>9</sup>, magnetyzmem zwierzęcym obejmowano i usiłowano „naukowo” uzasadnić najróżniejsze zjawiska, jak: sny prorocze, katalepsję, somnambulizm, zjawiska medialne, parapsychologiczne i bioenergoterapeutyczne (według dzisiejszej terminologii) oraz — oczywiście — pociąg erotyczny.

Ten bogaty wachlarz problemowy stał się jednym z głównych źródeł inspiracji dla rosyjskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu. Świadectwo zainteresowania mesmeryzmem daje między innymi znaczący dla historii literatury tego okresu dokument — *Listy do hrabiny Rostopczyńskiej* W. Odojewskiego<sup>10</sup>. Na tym tle rzucona jakby mimochodem ocena Puszkina wyrażała pogląd raczej odosobniony i była zapewne rozumiana przez współczesnego odbiorcę jako akcent jawnie polemiczny wobec upodobań szerokich kręgów czytelniczych.

Powodzenie mesmeryzmu tłumaczyło się tym, że z jednej strony przypominał on całą obszerną sferę zjawisk, które uchodziły za nadprzyrodzone, a z drugiej jednoznacznie sugerował, że wiele spośród nich daje się wytłumaczyć na drodze poznania rozumowego. W praktyce wielu autorów obierało w utworach fantastycznych pseudoartystyczną formę upowszechniania „uczono-zabobonu”, co w pełni usprawiedliwia sarkastyczny stosunek Puszkina do mesmeryzmu.

Wydaje się jednak, że puszkiniowska polemika uwzględniała nie tylko poziom artystyczny literatury, opierającej się na tych ideach, lecz także bardziej ogólną zasadę z nimi związaną, która znajdowała odzwierciedlenie również

---

<sup>7</sup> A. S. Puszkina, *Połnoje sobranije soczinienij w 10-i tomach*, t. VI, Leningrad 1950, s. 338.

<sup>8</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1970, s. 480.

<sup>9</sup> Por. *Son i magnitizm*, „Otieczestwiennyje Zapiski” 1847, nr 10, 2, s. 1 - 40 i 67 - 112.

<sup>10</sup> W. F. Odojewskij, *Pisma k grafnie E. P. Rostopczinoj o prwidienijach, suje-wiernych strachach, obmanach czuwstw, magii, kabalistiki, alchimii i drugich tajnstwiennykh naukach*, „Otieczestwiennyje Zapiski” 1839, t. 1, ot. VIII („Smieś”), s. 1 - 16. Podp. Biezglasnyj.

w prozie znacznie wyrastającej poza przeciętny poziom. Badacze twórczości W. Odojewskiego powołują się na negatywną opinię Puszkina o jednej z najwybitniejszych jego nowel — *Sylfidzie*, opartej na idei alchemicznej, filozoficznej paraboli. Puszkina zarzucił Odojewskiemu brak zajmującej fabuły, którą przede wszystkim powinna przyciągać proza fantastyczna<sup>11</sup>. Stosunek do fabuły fantastycznej był niewątpliwie czynnikiem różnicującym obu wybitnych twórców cudowności w literaturze rosyjskiej. Wolno się domyślać, że przyczyną krytyki ze strony Puszkina był filozoficzny konceptualizm, a także pewien pozytywistyczny scientyzm, który powodował, że pewne utwory Odojewskiego stawały się „nieartystyczne”, czyli niezdolne do stworzenia iluzji.

Mesmeryzm wykreował dominujący w rosyjskiej fantastycznej noweli popularnej typ bohatera, który określimy tutaj mianem „maga—magnetyzera”. Bohater tego typu zawsze jest cudzoziemcem, najchętniej egzotycznym południowcem, na przykład Włochem, ale może też być Francuzem, Niemcem lub Anglikiem. Nosi najczęściej jakieś dźwięczne cudzoziemskie nazwisko i bez względu na niewiadome pochodzenie bywa przyjmowany w dobrym towarzystwie. Jest światowcem, mającym powodzenie u dam, a jego przeszłość osnuta jest mgłą tajemnicy. Bohater wyposażony jest w nadprzyrodzone zdolności, gdyż prawie zawsze „zna się” z siłą nieczystą.

Jest on z reguły przeciwstawiony prostym i naiwnym Rosjanom. Idea ta, wyraźnie podszyta ksenofobią, co prawda w nielicznych tylko przypadkach obudowana jest spójnym systemem światopoglądowym. Tak dzieje się w powieści Zagoskina *Kusiciel*, w której demonizm uzyskuje konkretną treść, stając się synonimem zgubnego wpływu Zachodu na Rosję. Mamy tu czytelne przeciwstawienie rozkładu moralnego Zachodu dobrym obyczajom, trwałości rodziny, ucieleśnionym w patriarchalnej wiejskiej tradycji szlacheckiej, oraz zrodzonego przez Oświecenie i Rewolucję Francuską libertynizmu solidnym zasadom religii i służenia wspólnej sprawie — podwalinom, na których opiera się prawdziwie wolne imperium rosyjskie.

Charakterystyczne przykłady tego typu odnajdujemy w *Magnetyzerze* i *Gościu magika* Pogorielskiego, *Kosmoramie* Odojewskiego, *Kim on jest?* Mielgunowa, *Opowieści bez tytułu* Miedwiedowskiego, *Konradzie von Teufelsbergu* i *Czarnoksiężniku* Timofiejewa, *Gustawie Gutzweldzie* Uszakowa. Oprócz magnetyzmu zwierzęcego w kreacji „maga—magnetyzera” nałożyły się różne legendy, na przykład postaci sławnych alchemików, mit Żyda Wiecznego Tułacza i autentyczne postaci z czasów stosunkowo niedawnych, jak Casanova i Alessandro Cagliostro (*Kusiciel* Zagoskina). Ostatni z nich, sławny szarlatan i cudotwórca, producent uniwersalnych leków, wywoływacz duchów z końca XVIII wieku, ścigany przez policję wielu krajów, występował pod różnymi

<sup>11</sup> Por. N. Izmajłow, *Puszkina i kn. W. F. Odojewskij*. W: Puszkina w mirowoj literaturie. Sb. statiej, Leningrad 1926, s. 301.

nazwiskami: prawdziwe nazwisko Józef Balsamo, a inne to markiz Pellegrino i hrabia Saint-Germain. Jego przygody fascynowały sfery towarzyskie Europy oraz inspirowały wielu muzyków i pisarzy, między innymi Goethego, Aleksandra Dumasa (ojca) i Stendhala<sup>12</sup>.

Hrabiego Saint-Germain wprowadza Puszkina w *Damie pikowej* jako postać epizodyczną. Mimo to funkcja tego bohatera jest bardzo ważna, gdyż wiąże się bezpośrednio z głównym motywem fabuły fantastycznej, czyli tajemnicą trzech wygrywających kolejno kart. Zgodnie ze stosowaną w *Damie pikowej* symboliką magicznej trójki wygrana ma miejsce trzykrotnie (lub prawie trzykrotnie, gdyż Hermanowi wymyka się z rąk za trzecim razem) i właściwie nie podlega realistycznej interpretacji. Dwa pierwsze wypadki, czyli wygrana hrabiny i Czapllickiego, funkcjonują na zasadzie zasłyszanej opowieści i należą do *Vorgeschichte*. W zastępstwie narratora auktorialnego anegdotę o cudownej wygranej przekazuje Tomski, który opowiada zebranych dziwną przygodę, jaka spotkała niegdyś jego babkę. Zdarzyło się to sześćdziesiąt lat temu na obczyźnie, w epoce mitycznej dla współczesnych bohaterów noweli.

Tajemnica trzech kart została przekazana hrabinie przez przyjaciela jej młodości hrabiego Saint-Germain, którego wizerunek został przez Puszkina całkowicie oddemonizowany. Tomski zauważa, że byli co prawda tacy, którzy podejrzewali go o czarne tajemne praktyki, ale z kolei inni widzieli w nim szpiega i nieszkodliwego dziwaka. Portret nakreślony w *Damie pikowej* odpowiada ostatniemu wcieleniu. Tomski uściśla charakterystykę epitetem „stary dziwak”, co oznacza, że nie przysługuje hrabiemu przywilej niestarzenia się, przypisywany mu w innych utworach literackich i będący niejako cechą strukturalną typu „maga-magnetyzera”. Nie znajdujemy też u Puszkina śladu ksenofobii, gdyż hrabia jest człowiekiem raczej dobrodusznym, skłonny do pomocy lekkomyślnej damie moskiewskiej. Napotykamy za to kolejne odstępstwo od schematu, według którego hrabina powinna była w jakiś sposób zapłacić za posiadanie tajemnicy. Epizod z udziałem hrabiego Saint-Germain ma bardziej charakter łaskawego gestu „starego dziwaka” niż paktu z siłą nieczystą. Sytuacja zmienia się dopiero z chwilą pojawienia się kolejnych osób, uwikłanych w intrygę. Hrabina nie doznaje żadnego uszczerbku, chociaż co najmniej raz złamała umowę, dobrowolnie zdradzając tajemnicę Czapllickiemu. Mimoходом jakby wspomniana sprawa Czapllickiego nie jest przypadkowa. Umiera on w nędzy, gdyż, jak każe się domyślać autor, nie dotrzymał warunku zaprzestania hazardu po wygranej. Z kolei Herman, który nie bacząc na owo *memento* wymusza tajemnicę siłą, kończy w przybytku dla obłąkanych. Razem z tajemnicą trzech kart również wszystkie prerogatywy Saint-Germaina zostają scedowane na hrabinę, która w decydującym momencie odsłoni

<sup>12</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 131 - 132.



swe prawdziwe oblicze i odegra rolę pośredniczki w zemście piekieł, podsuwając Hermanowi diabelski fokus. W literaturze fantastycznej często bywa tak, że śmiertelny „sygnatariusz” paktu z diabłem ma za zadanie znalezienie następcy, któremu mógłby przekazać swą wiedzę tajemną. W *Damie pikowej* można by się nawet doszukiwać sugestii, iż być może hrabina została jedną ze spadkobierczyń mistrza czarnej magii na pewien czas przed jego śmiercią w Zamku Świętego Anioła.

Legendarny hrabia został odsunięty przez autor a do *Vorgeschichte* i skonstruowany jako postać w taki sposób, by odbiorca jak najprędzej zapomniał, że bądź co bądź to on jest rzeczywistym dysponentem tajemnicy trzech kart, właściwym sprawcą cudowności. Puszkina usuwa w ten sposób tak zwanego nosiciela fantastyki, gdyż postać „maga-magnetyzera”, o ile jest centralnym elementem kompozycyjnym, nieuchronnie musi wiązać ze sobą cały łańcuch wydarzeń fantastycznych. Nowela fantastyczna, w której ośrodkiem wydarzeń jest postać „maga-magnetyzera”, opiera się przeważnie na tradycji noweli salono- nowej, silnie zabarwionej elementami literatury przygodowej. Konsekwencje rezygnacji z nosiciela fantastyki są ogromne z punktu widzenia gatunku, gdyż z tym właśnie wiąże się prekursorski wobec realizmu psychologicznego charakter *Damy pikowej*. Celem autora było bowiem wprowadzenie na miejsce dość banalnego bohatera z importu typu precyzyjnie określonego społecznie i psychologicznie, a wraz z nim realnej rzeczywistości z twardymi regułami walki o byt i pozycję. Jest to niewątpliwie największe *novum* utworu Puszkina.

Istnieją bezpośrednie dowody świadczące o tym, że do rezygnacji z nosiciela fantastyki pisarz dochodził stopniowo. Wśród jego notatek znajduje się pomysł noweli fantastycznej „Zakochany bies”, w którym centralną rolę odgrywa tytułowy „wcielony bies”<sup>13</sup>. Historia, z ducha hofmaniczna, miała być metaforą walki w duszy ludzkiej pierwiastków dobra i zła. Wartość nadrzędna — czysta miłość dwojga młodych ludzi — jest skazana na przegraną w konfrontacji z pokusami świata, które reprezentuje tutaj postać tytułowa. Pomysł ten doczekał się realizacji w noweli W. Titowa *Samotny domek na Wyspie Wasiljewskiej*, opublikowanej w roku 1829 w almanachu „Siewiernyje Cwiety”. W zakończeniu bohaterka — obiekt diabelskich zakusów — dostaje pomieszania zmysłów i umiera. Schemat ten odpowiada jednemu z najbardziej rozpowszechnionych wariantów rosyjskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu z satanicznym bohaterem i kobietą — ofiarą jego tajemniczych mocy.

Inna historia petersburska, *Dama pikowa*, wykazuje pewne podobieństwo do tego pomysłu, gdyż obecne są tu zarówno demoniczność, jak i szaleństwo, ale na zasadzie analogii zaprzeczonych. Psychologiczny wizerunek wyrasta, jak wiadomo, z ducha polemiki z niemiecką metafizyką. Puszkina posuwa się do szyderstwa, odcinając się od niemieckich powieści, które dla współczesnej

<sup>13</sup> A. S. Puszkina, *Połnoje sobranije soczinienij*, op. cit., t. VI, s. 625.

młodzieży są zbiorem romantycznych póż i uwodzicielskich sztuczek. Pod ich wpływem Herman wchodzi w rolę romantycznego kochanka, a także przybiera znacznie bardziej niebezpieczną pozę nadezłowieka — Napoleona. Kompromitacja i krach indywidualistycznych iluzji Hermana to główna idea *Damy pikowej*, której wyrażeniu służy fantastyczna linia fabularna. Puszkina nie zaprzecza istnieniu demonicznych natur, lecz jedynie powątpiewa w ich wzniosłość. Herman jest demoniczny przez wszechogarniającą pychę i namiętność do hazardu, tj. cechy, które zagrażają jego człowieczeństwu, zabijając zdolność do wyższych uczuć. Negatywne skojarzenie ze słowem-znakiem „Niemiec” bodaj nie wskazuje na narodowościowe uprzedzenia Puszkina, lecz jest właśnie hasłem wywoławczym „demonicznego” indywidualizmu.

Motywy szaleństwa u Puszkina ulega również znacznemu przewartościowaniu, tak iż *Dama pikowa*, owa nowela psychologiczna bez psychologizmu (tzn. bez psychologizowania), niebezpiecznie może być uważana za pierwsze w literaturze rosyjskiej studium obłądu. Pisarz narusza obowiązujący schemat noweli fantastycznej, zgodnie z którym właśnie Liza powinna być ofiarą. W przeciętnej produkcji noweli fantastycznej dysponujący na przykład magnetyczną siłą wzroku (mesmeryzm) bohater przyprowadza wrażliwe panny o utratę zmysłów, obłąd, jakąś tajemniczą chorobę lub inne przypadłości. *Dama pikowa* zapowiada jakby rozwiązanie zgodne z oczekiwaniami czytelnika, po czym następuje odwrócenie ról i z epilogu dowiadujemy się, że to Herman trafił do domu wariatów, a Liza zdołała zapewnić sobie solidną egzystencję. Dziwny romans Hermana i Lizy zyskuje w ten sposób inny wydźwięk. Owładnięty zgubną namiętnością do hazardu Herman staje się ucieleśnieniem romantycznego pierwiastka męskiego, a Liza zwycięskiego kobiecego praktycyzmu. Ostatecznie nie jest tak, by któryś z bohaterów był wyłącznie pozytywny, a inny wyłącznie negatywny. Z pozoru tylko przekorna postawa autora jest zgodna z podstawową dialektyczną ideą *Damy pikowej*, iż „dwie statyczne idee nie mogą równocześnie istnieć w dziedzinie moralności”.

Polemika wewnętrzna w *Damie pikowej* mierzy równie w literaturę spod znaku powieści grozy, a zwłaszcza w jej rosyjskich epigonów. *Porte-parole* autora okazuje się w tym wypadku stara hrabina, która dowiaduje się od wnuczki, że wśród romansów rosyjskich i obcych nie ma takich, gdzie syn „nie dusiłby ani ojca ani matki i gdzie nie byłoby topielców”<sup>14</sup>. Po lekturze pierwszych stron wielotomowego dzieła okazuje się, że rodzima powieść nie nadaje się do czytania. Jest to jawna kpina z raczkującej powieści rosyjskiej, demoralizującej czytelnika nieudolnym naśladownictwem obcej literatury niskiego lotu.

*Dama pikowa* jest majstersztykiem, gdy chodzi o zastosowanie środków tak zwanej groteski niesamowitej, co uwydatnia się zwłaszcza w porównaniu z nowelą fantastyczną „drugiego rzutu”. Drugorzędna literatura fantastyczna lu-

<sup>14</sup> A. Puszkina, *Dama pikowa*, op. cit., s. 242 - 243.

buje się w różnych historiach „cementarnych”, pochodach, balach nieboszczyków itp., będących dziedzictwem powieści grozy. Liczne próby literackie tego rodzaju (np. *Święto nieboszczyków* Kwitki-Osnowjaniarki, *Biały pochód* Zagoskina, *Czaszka grabarza* i *Dziwny bal* Olina) dość przekonująco dowodzą bezproduktywności ideowej i estetycznej wzmiankowanych motywów na gruncie rosyjskim. *Trumniarz* Puszkina jest bodaj jedyną uwieczoną powodzeniem próbą fantastyki, opartej na motywie „balu nieboszczyków”. Wizje rozpadających się kościotrupów równoważy humor i różne środki ironiczne, dzięki którym autor balansuje na krawędzi dobrego smaku, z reguły przekraczanej w popularnej beletrystyce. Parodia Puszkina mierzy tu w zabobonną mentalność i zły gust opowieści „cementarnych”, przeznaczonych dla niewyrobionego czytelnika.

Mimo to w *Damie pikowej* powraca straszenie nieboszczykami, z tą jednak zasadniczą różnicą, że odbiorca epatowany jest innymi środkami. W fantastycznych utworach Puszkina dokonuje się bowiem proces podobny do tego, o jakim mówi J. Mann w odniesieniu do twórczości Gogola, to znaczy przejście od jawnej fantastyki do fantastyki określonej mianem „zawołowanej”<sup>15</sup>. Właśnie dzięki tej ostatniej *Dama pikowa* jest niezwykle udanym thrillerem.

Nieliczne środki jawnej fantastyki, jak widmo hrabiny przybyłe w celu złożenia Hermanowi konkretnych propozycji lub piorunujący efekt nagłych oznak życia spoczywającego w trumnie trupa staruchy, poprzedza i przygotowuje niesamowita atmosfera, wytworzona wokół bohaterki jeszcze za jej życia, w czym znaczną rolę odgrywa „estetyczna brzydota”. Stara hrabina jest postacią realną (a nawet realistyczną) i zarazem nierzeczywistą, żywym trupem. Oksymoron ten realizowany jest niezwykle sugestywnie przy zastosowaniu kompozycyjnego kontrastu między pojęciami młodości, synonimu piękna, i starości, równoważnej w tym wypadku z rozkładem. Mamy więc przeciwstawienie młodej Lizy starej hrabinie, a nawet jej samej z lat świetności, naturalnego wdzięku Lizy pretensjonalnej elegancji staruchy z zastosowaniem nawet pewnej symboliki, jak białe kwiaty we włosach Lizy oraz wstążki, szpilki i inne sztuczne akcesoria hrabiny, czy wreszcie przeciwstawienie imponującej oprawy egzystencji hrabiny jej stygnącemu ciału.

Brzydotę i karykaturę stosuje Puszkina równie często, jak byłoby to możliwe w jawnej fantastyce, osiągając swego rodzaju efekt groteskowego realizmu.

Na zakończenie zwróćmy uwagę na pewną kompozycyjną zbieżność rozdziału I *Damy pikowej* z nowelistycznym cyklem fantastycznym, spotykanym w epoce puszkiniowskiej. Szczególną popularnością cieszyły się cykle w formie „wieczorów”, opierające się, podobnie jak *Sobowtór* Pogorielskiego, na tradycji fantastyki literackiej, w odróżnieniu od fantastyki o proveniencji ludowej,

<sup>15</sup> Por. J. W. Mann, *Ewolucja gogolewskiej fantastiki*. W: K istorii ru sskogo romantizma, Moskwa 1973, s. 219 - 258.

reprezentowanej przez *Wieczory na futorze w pobliżu Dikańki* Gogola. Cyklami takimi są między innymi Zagoskina *Wieczór nad Choprem*, Polewoja *Opowiadania w czasie Świątków*, Olina *Opowiadania na stacji*, Mielgunowa *Opowiadania prawdziwe i nieprawdziwe*. Charakterystyczną cechą kompozycyjną cyklu są fragmenty, rozrastające się w autonomiczne całości, których celem jest prezentacja różnych gustów czytelniczych i światopoglądów w zależności od pochodzenia i pozycji społecznej, zawodu, wieku zgromadzonych osób oraz ewentualna polemika z tymi przekonaniem. Ambicją autorów jest przedstawienie w osobach narratorów i słuchaczy możliwie najszerszego przekroju społecznego.

Fragmenty autotematyczne stanowią nie tylko ramę kompozycyjną, lecz również pełnią funkcję retardacji w środku opowieści. W momentach kulminacyjnych rejestrowane są emocjonalne reakcje słuchaczy, a nawet dłuższe wymiany opinii, sygnalizowany jest upływ czasu, niekiedy wtrącana inna fabuła. Łączą się tu dwie tradycje prozatorskie — hofmaniczna i sternowska.

Słuchacze noweli ramowej prawie bez wyjątku uwielbiają fantastyczne historie; lubią być straszeni, ale tylko nieliczni wierzą w rzeczy pozazmysłowe. Do kanonu opowieści ramowej należy dyskusowanie prawdopodobieństwa zaprezentowanej fabuły, tak iż czasem otrzymujemy kilka wariantów realistycznej interpretacji tej samej historii. Owo poszukiwanie zdroworozsądkowej czy empirycznej wykładni dla wszelkiej cudowności jest najbardziej „własną”, rodzimą cechą opowieści ramowej. Świadczy to nie tylko o gustach hipotetycznego odbiorcy, do którego skierowana jest ta literatura, ale też o zdecydowanie antymistycznej orientacji rosyjskiej noweli fantastycznej.

W typowym cyklu fantastycznym grupę potencjalnych uczestników łączy przymusowa przerwa w podróży, zaproszenie do czyjegoś majątku, wspólna wycieczka za miasto (piknik), okoliczności raczej wyjątkowe, niekoniecznie odpowiadające rosyjskiemu stylowi życia.

Sytuacja ramowa u Puszkina odznacza się większym realizmem. Grupa zawodowych oficerów spędza zwyczajny wieczór (codziennosc sytuacji podkreśla motto rozdziału I) hazardując się grą w karty. Towarzystwo jest w istocie dość zróżnicowane, gdyż znajduje się tu zarówno złoty młodzieniec z arystokratycznego rodu Tomski, jak i żyjący ze skromnej pensji inżynier-raznocznik Herman.

Jest nocna pora i zła pogoda oraz wino szampańskie rozwiązujące języki (po szampanie „rozmowa się ożywiła”). W tych okolicznościach Tomski (narrator) opowiada dzwinną przygodę babki z okresu młodości. Przejście od sytuacji ramowej do właściwej opowieści jest płynne, gdyż przygoda hrabiny jest całkowicie à propos dopiero co zakończonej gry, podczas gdy w cyklu nowelistycznym granica między ramą a właściwym opowiadaniem z reguły bywa ostra. Sygnalizowany jest również upływ czasu. Zebrani zasiedli do późnej kolacji o piątą nad ranem, a rozeszli się na spoczynek za kwadrans szósta. W tym

czasie zawiera się zwykła rozmowa towarzyska, historia babki Tomskiego oraz rozważania zebranych na temat prawdopodobieństwa zasłyszanej opowieści.

Rozdział I *Damy pikowej* powtarza elementy opowieści ramowej cyklu fantastycznego, lecz w skondensowanej postaci, realizując w ten sposób podstawowy wymóg stawiany przez Puszkina prozie, jakim jest lapidarność. Pisarz rezygnuje prawie całkowicie z autotematyzmu, ucinając rozważania o prawdopodobieństwie cudownej wygranej. Sytuacja ramowa jest dla niego pretekstem do wprowadzenia anegdoty, która stanowi zawiązanie fantastycznej akcji.

Zasady estetyczne, którymi rządzi się proza fantastyczna Puszkina, nie mają odpowiednika we współczesnej mu literaturze rosyjskiej. Trudno też byłoby znaleźć wśród Rosjan odpowiadające im wypowiedzi dyskursywne. Dlatego posłużymy się tutaj artykułem Waltera Scotta, który wyraża poglądy zbieżne z puszkiniowskimi. Artykuł ten, opatrzony tytułem *O cudowności w powieści*, opublikowany został w przekładzie rosyjskim w roku 1828<sup>16</sup>. Powodem do jego napisania była twórczość Hoffmanna, któremu W. Scott nie odmawia wybitnego talentu, ale zarzuca błędy, wynikające z nadmiernego puszczenia wodzów fantazji. Publikacja zawiera zbiór wskazówek, w jaki sposób należy używać cudowności, by oddziaływać na emocje, nie popadając w konflikt z dobrym smakiem. Autor stawia tezę, która i dziś ma wielu zwolenników<sup>17</sup>, że fantastyka tym jest lepsza, im cudowność silniej jest osadzona w realiach. Fantastyczne elementy powinny występować rzadko, opisy cudowności mają być krótkie i możliwie niedookreślone. Ten wymóg idzie niewątpliwie dalej niż postulowałyby to Puszkini. W. Scott przestrzega przed nadużywaniem wszelkiego rodzaju zjaw, które, gdy występują często oraz „zbyt są gadatliwe”, tracą prawo do wzbudzania przerażenia zgodnie z zasadą, że „przystępność rodzi brak szacunku”. Sprowadza się to do wniosku, że cudowność w literaturze jest silną bronią, pod warunkiem że autor stosuje ją w miarę. Wówczas służy ona głębszemu wciągnięciu czytelnika w świat literackiej fikcji niż w utworach realistycznych oraz może wyrażać głębokie treści moralno-filozoficzne.

---

<sup>16</sup> Por. *O czudiesnom w romanie. Socz. Waltera Skotta*, „Syn Otieczestwa” 1829, t. 7, cz. 129 i „Siewiernyj Archiw” cz. 43, s. 229 - 245, 288 - 309, 355 - 365.

<sup>17</sup> Por. R. Caillois, *Od baśni do science-fiction*. W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 31 - 65.

ЮСТЫНА КАРАСЬ

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЛИТЕРАТУРНЫМ ФОНОМ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ  
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Резюме

В статье рассматриваются фантастические повести Александра Пушкина *Гробовщик* и *Пиковая дама* с точки зрения проявлений, так называемой, скрытой полемики с современной писателю русской популярной фантастической литературой, в этом числе с животным магнетизмом (месмеризмом), как излюбленной идеей этой литературы, с распространенным типом героя, определяемым как „маг-магнетизер“, с русскими эпигонами романа тайн. Кроме того автор статьи анализирует в пушкинской фантастике функцию постоянного мотива „призыва из гроба“, эволюцию гротескных средств, начиная с *Гробовщика* (открытая фантастика) и кончая *Пиковой дамой* (завуалированная фантастика — по терминологии Юрия Манна).

SOME OBSERVATIONS ON THE LITERARY BACKGROUND  
OF FANTASTIC PROSE OF ALEXANDER PUSHKIN

by

JUSTYNA KARAS

Summary

In the article devoted to two fantastic short stories by Alexander Pushkin — *The Coffin Maker* and *The Queen of Spades* — examples of the so called internal polemic with the writer's contemporary Russian popular fantastic literature are discussed: with animal magnetism (mesmerism) as a favourite idea of this literature, with the popularized type of hero described as “sorcerer-magnetizer” with the Russian epigonuses of the horror stories.

In addition, the author paid attention to the manner of functioning in Pushkin's fantastic writings of the migratory motive “call from beyond the grave” and evolution of means of the so called strange grotesque from *The Coffin Maker* as an attempt at the evident fantastic based on the motive of “the ball of the dead” (danse macabre) to *The Queen of Spades* representing the veiled fantastic (according to J. Mann's terminology).