

Józef Żuk

Element fantastyki w romantycznych nowelach Włodzimierza Odojewskiego lat trzydziestych XIX wieku

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 33-50

1977

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.

Element fantastyki w romantycznych nowelach Włodzimierza Odojewskiego lat trzydziestych XIX wieku

Józef Żuk

Przedmiotem niniejszych rozważań jest próba określenia i usystematyzowania elementów i chwytów literackich, które stają się wyróżnikami określającymi gatunek zwany nowelą fantastyczną.

Jako podstawę materiałową przyjęto utwory Włodzimierza Odojewskiego z czwartego dziesięciolecia XIX wieku, gdyż okres ten należy uznać za najbardziej charakterystyczny dla twórczości tego pisarza. Opierając się na materiale literackim starano się również określić funkcje, jakie spełniała fantastyka w poszczególnych utworach autora *Nocy rosyjskich* oraz wskazać czynniki kształtujące filozoficzno-estetyczną postawę Włodzimierza Odojewskiego. Taki sposób postępowania ma na celu zwrócenie uwagi na ten gatunek literacki, który nie został dotychczas należycie opracowany w literaturoznawstwie radzieckim.

Na wstępie kilka uwag natury ogólnej na temat fantastyki. Termin *f a n t a s t y k a* wydaje się być tak oczywisty, że większość krytyków literackich mianem opowiadań fantastycznych określa te utwory, w których można odnaleźć elementy cudowności i nadprzyrodzoności. Takie pojmowanie fantastyki wypływa z powszechnie przyjętej definicji, że fantastyka to świat zjawisk niezwykłych, często nadprzyrodzonych, będących wytworem ludzkiej fantazji¹. Po dokładnej analizie tej definicji okazuje się, że trudno jest przy jej zastosowaniu do literatury odróżnić baśń od opowiadania fantastycznego, ponieważ w obu wypadkach mamy do czynienia ze zjawiskami niezwykłymi i nadprzyrodzonymi. Roger Caillois² dzieli opowiadania zawierające elementy cudowności i nadprzyrodzoności na trzy grupy:

¹ *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 3, Warszawa 1966, s. 580; por. M. Głowiński, J. Sławiński, M. Okopień-Sławińska: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1976, s. 42—46.

² R. Caillois: *Od baśni do science-fiction*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 21—31.

- a) baśniowe,
- b) fantastyczne,
- c) pseudofantastyczne.

Różnice między nimi zarysowują się dość dokładnie, gdy przyjrzymy się rzeczywistości w nich występującej. W opowiadaniach baśniowych świat cudowności i baśniowości łączy się z realnością bez zakłóceń, w sposób płynny, nie naruszając przy tym wewnętrznego ładu i spójności świata realnego. Rzeczywistość w tym świecie jest realno-baśniowa. Czytelnik już od pierwszych słów autora przyjmuje tak rozumianą konwencję fantastyki, w której nie występuje konflikt pomiędzy realnością a baśniowością. Inaczej, wręcz odwrotnie, przedstawia się to w opowiadaniach fantastycznych, w których do realnej rzeczywistości wdzierają się elementy nadprzyrodzoności lub cudowności doprowadzając do rozdarcia rzeczywistego świata. Zderzenie realności i nadprzyrodzoności wyzwala element grozy, która wypływa najczęściej z możliwości interwencji sił nadprzyrodzonych w życie człowieka lub z zakłóceń przez te siły istniejących praw przyrody. Opowiadania pseudofantastyczne różnią się od fantastycznych tylko zakończeniem, w którym wszystkie nadprzyrodzone zjawiska uzyskują racjonalne wytłumaczenie. W związku z powyższym elementy nadprzyrodzoności i cudowności będziemy nazywać w baśni — baśniowością, zaś w opowiadaniach fantastycznych i pseudofantastycznych — fantastyką lub pseudofantastyką.

Najbardziej podatny grunt znalazła baśniowość i fantastyka w dobie romantyzmu. Złożyło się na to wiele przyczyn natury ogólnej. Duży wpływ wywarła zwłaszcza filozofia i nowe zjawiska w kulturze. Romantyzm był kierunkiem, który wyrósł z walki przeciw panującemu racjonalizmowi i klasycyzmowi. Kartezjańskiej teorii poznania, która głosiła, że jedynym źródłem poznania ludzkiego może być tylko rozum, pisarze romantyczni pod wpływem filozofii Fryderyka Schellinga zaczęli przeciwstawiać „czucie i wiarę” jako: probierz wszelkich wartości, dążności do zgłębienia istoty i sensu bytu, buntu przeciw istniejącemu porządkowi społecznemu. Schelling był jednym z pierwszych filozofów, który teoretycznie podbudował estetyczne założenia romantyzmu. Prawidłowością, według poglądu romantyków, było antagonistyczne przeciwieństwo między światem realnym i idealnym. Schelling wywodził je ze sfery subiektywnego doświadczenia i traktował jako sprzeczność między „duchem” i „materią”, co było według niego zasadą rozwoju świata.

Z wiary w istnienie świata nadprzyrodzonego i pozaziemskich praw nieznanych człowiekowi zrodził się pogląd o możliwości nawiązania kontaktu z owym światem cudów i duchów. W literaturze przejawiało się to w ten sposób, że znanym już poprzednio w innych okresach duchom, widmom i upiorom zaczęto przypisywać nowe treści. To co było dotychczas tylko motywem, fikcją artystyczną, stało się dzięki takiemu ujmowaniu rzeczywistością, przejawem życia niedostępnego dla zmysłów i niepoję-

tego dla rozumu, ale dostępnego „czuciu i wierze”. Stąd fantastyka romantyczna, opierając się na wzorach filozoficznych, zwróciła się ku tym dziedzinom, które — nie zbadane jeszcze naukowo — nęciły tajemniczością i zdumiewały przeczowaną potęgą ducha ludzkiego, sferą zainteresowań fantastyki romantycznej stały się okultyzm, telepatia, intuicja, magnetyzm i autosugestia. Były to zjawiska mało wówczas znane, które mogły wywoływać grozę i deformować rzeczywisty obraz świata. Świat fizyczny był w tym wypadku tylko znakiem, symbolem świata nadprzyrodzonego.

W Rosji opowiadania fantastyczne pojawiły się w latach dwudziestych XIX wieku i były one najczęściej tłumaczeniami utworów Ernesta Teorlera, Amadeusza Hoffmanna³ lub ich przeróbkami.

Antoni Pogorielski, pisarz rosyjski mało już dziś znany, był tym, który nie tylko zaadaptował niektóre opowiadania Hoffmanna, ale sam zaczął pisać w tym stylu, stając się jakby prekursorem tego gatunku w Rosji. Dopiero lata trzydzieste przyniosły rozkwit opowiadania fantastycznego. Duży wpływ na kształtowanie się nowelistyki romantycznej wywarł Włodzimierz Odojewski (1803 lub 1804—1869), stryjeczny brat znanego poety-dekabrysty, nazywany też w Rosji Hoffmannem II⁴.

Nowele fantastyczne Odojewskiego mają wiele cech wspólnych z utworami Pogorielskiego. Łączy ich racjonalistyczne podejście do fantastyki, dydaktyzm oraz podobna kompozycja. Są to bowiem krótkie formy epickie o zwartej konstrukcji fabularnej, o przewadze motywów dynamicznych, zaznaczonej wyraźnie pozycji narratora i silnym akcencie w zakończeniu. W utworach tych jest możliwe — poprzez skondensowaną formę — podkreślenie niesamowitości, nadprzyrodzoności, a także zawarcie w nich pewnych filozoficznych treści, łatwych do uchwycenia ze względu na zwartość utworu.

Inne elementy występujące w ich nowelach są bardziej ogólne i pojawiają się również u pozostałych pisarzy zajmujących się fantastyką. Należą do nich:

- a) Jednotorowość akcji (jednowątkowość), to znaczy przedstawione treści są podporządkowane jednemu organizującemu je wydarzeniu.
- b) Uwypuklenie katastrofy, która zostaje poprzedzona punktami zwrotnymi, wprowadzającymi zmianę sytuacji, a więc posuwającymi rozwój akcji.
- c) Przesunięcie punktu szczytowego utworu w kierunku katastrofy i wprowadzenie elementów fantastycznych, przez co osiąga się najwyższe napięcie jeszcze przed punktem kulminacyjnym.
- d) Wprowadzenie punktów zwrotnych, które ukazują nowe perspek-

³ Dokładne zestawienie utworów Hoffmanna wydanych w Rosji podają: Ch.E. Passage: *The Russian Hoffmanists*, Monton — Hauge 1968, s. 248—251; P. Sakulin: *Iz istorii russkogo idealizma. Kniaz W.F. Odojewskij myslitel — pisatel*, t. 1, cz. 2, Mcskwa 1913, s. 343; Ż. Zitomirskaja, E.T.A. Gofman: *Bibliografija russkich pieriewodow i kriticzeskoj literatury*, Moskwa 1964.

⁴ N. Sumcow: *Kniaz W.F. Odojewskij*, Charkow 1884, s. 24.

tywę ewentualnego rozwikłania akcji i sugerują odbiorcy odmienne rozwiązania od przedstawionych w katastrofie. (Dotyczy to zwłaszcza opowiadań pseudofantastycznych).

- e) Przesunięcie pointy, czyli tak zwanego punktu dynamicznego utworu, na koniec opowiadania jako konkluzji i uzyskanie przez to maksimum zaskoczenia.

W twórczości Odojewskiego możemy wymienić sześć cykli opowiadań: *Cztery apologi* (1824), *Pstrokate bajki* (1833), *Dom wariatów* (czwarty dziesiątek lat XIX wieku)⁵, *Bajki i opowiadki wujaszka Ireneusza* (1841) *Noce rosyjskie* (1844), *Rozmowy rodzinne* (1844). Nas będą interesowały tylko cztery — a mianowicie *Pstrokate bajki*, *Dom wariatów*, *Noce rosyjskie* i *Bajki i opowiadki wujaszka Ireneusza*, gdyż w pozostałych cyklach trudno doszukiwać się elementów fantastycznych.

Ze względu na trudności w dotarciu do wszystkich opublikowanych opowiadań Odojewskiego⁶ posłużymy się przy klasyfikacjach i analizach 3-tomowym wydaniem *Dzieł* z roku 1844⁷. Wyboru utworów do *Dzieł* dokonał sam Odojewski, z czego można wnosić, iż weszły tam utwory najbardziej charakterystyczne i mające największe wartości artystyczne⁸.

W utworach Włodzimierza Odojewskiego pojawiły się, już w wstępie wymienione, trzy gatunki: baśnie, opowiadania fantastyczne i opowiadania pseudofantastyczne. Dopiero jednak ich treść pozwala przeprowadzić między nimi zasadniczą granicę. Baśnie można poznać nie tylko po realno-baśniowym świecie występującym w nich, ale również po sposobie zakończenia narracji. Opowiadania baśniowe u Odojewskiego kończą się najczęściej pogodnie, zaś w opowiadaniach fantastycznych akcja rozgrywa się w klimacie przerażenia wywołanego zjawiskami nadprzyrodzonymi, wrogimi człowiekowi. Jest to jakby ingerencja sił obcych, w czasie której dotychczasowe normy tracą swą moc, a kiedy świat powraca do swych praw, w czytelniku pozostaje uczucie przerażenia i niesamowitości.

⁵ Jako zbiór opowiadań nigdy się nie ukazał, ale Odojewski napisał do zamierzonego cyklu kilka opowiadań, które później włączył do *Dzieł* wydanych w 1844 roku.

⁶ Do tej pory nie udało się jeszcze zidentyfikować wszystkich pseudonimów, jakimi posługiwał się Odojewski przy publikowaniu swoich opowiadań, zwłaszcza w czasopiśmie.

⁷ *Socznienija kniazia W.F. Odojewskiego*, t. I—III, S. Pietierburg 1844.

⁸ Analizie poddane zostały następujące opowiadania Odojewskiego: *Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi* (1832), *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym* („Сказка о мёртвом теле, неизвестно кому принадлежащем” — 1833), *Bajka o tym jak niebezpiecznie jest dziewczętom spacerować grupą po Newskim Prospekcie* („Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту” — 1833), *Drewniany gość, albo bajka o obudzonej kukle i o panu Kiwakielu* („Деревянный гость, или сказка о проснувшейся кукле и господине Кивакель” — 1833), *Igosza* („Игоша 1833), *Brygadier* („Бригадир” — 1833), *Kpina nieboszczyka* („Насмешка мертвеца” — 1834), *Historia o kogucie, kocie i zabie* („История о петухе, кошке и лягушке” — 1835), *Sylfida* („Сильфида” — 1837), *Czarna rękawiczka* („Чёрная перчатка” — 1838), *Przywiazanie* („Привидения” — 1838), *Zywy trup* („Живой мертвец” — 1839), *Miasto bez nazwy* („Город без имени” — 1839), *Dom, którego nie można obejść* („Дом, которой нельзя обойти” — 1840), *Rozbity dzban* („Разбитый кувшин” — 1841), *Miasto w tabakerce* („Город в табакерке” — 1841), *Mróz, Iwanowicz* („Мороз Иван Иванович” — 1841).

Dla lepszego zobrazowania tych ogólnych stwierdzeń posłużmy się przykładami. W opowiadaniach baśniowych, *Bajka o tym jak niebezpiecznie jest dziewczętom spacerować grupą po Newskim Prospeckie*, *Drewniany gość*, albo *bajka o obudzonej kukle i o panu Kiwakielu*, już samymi tytułami autor sugeruje, z jaką formą fantastyki będziemy mieli do czynienia. W powyższych opowiadaniach świat rzeczywisty i świat baśni przenikają się nawzajem bez zakłóceń i konfliktów. Ich akcja rozgrywa się w świecie, gdzie czary, czarodzieje, cofnięcie się czasu o tysiące lat jest czymś naturalnym i nie wzbudza w czytelniku sprzeciwu. Element siły nadprzyrodzonej, którą posiada zamorski bisurmanin w *Bajce o tym jak niebezpiecznie jest dziewczętom spacerować grupa po Newskim Prospeckie* czy też praojciec w *Drewnianym gościu*, albo *bajce o obudzonej kukle i o panu Kiwakielu* nie jest niczym dziwnym, bo stanowi część jednego rzeczywistego baśniowego świata. Mimo że w świecie tym są złe siły (w osobie bisurmana, który dobrą rosyjską dziewczynę zamienia w bezmyślną, bezuczuciową kukłę), świat nadal pozostaje harmonijny, ponieważ raz przyjęta rzeczywistość nadprzyrodzoności jest w nim przez cały czas zachowana.

Z podobnym zjawiskiem spotykamy się w baśniach dla dzieci, w których akcja jest już od samego początku umiejscowiona w fikcyjnym świecie czarodziejów i dobrych duchów. Słowa pierwszego zdania mówią już o tym:

„Zyły na świecie dwie siostry, obie wdowy i każda z nich miała córkę [...]” (*Rozbity dzban*),

czy

„W jednym domu mieszkały dwie dziewczynki: Pracowita i Leniwa [...]” (*Mróz Iwanowicz*).

Dlatego nikogo nie niepokoją dobre wróżki, metalowe ludziki i inne postacie baśniowe. Wyobraźnia umiejscawia ich raz na zawsze w dalekim świecie cudów, bez związku z realną rzeczywistością. Autor zakłada bowiem z góry, że są to zmyślenia służące bawieniu albo straszeniu dzieci, a żaden dorosły człowiek nie wierzy w ich prawdziwość.

Jak już wspomnieliśmy, drugim rodzajem opowiadań Odojewskiego są opowiadania fantastyczne. Najbardziej charakterystycznym opowiadaniem jest późniejszy jego utwór *Salamandra* (1841). Akcja tej noweli rozpoczyna się w Finlandii, a następnie przenosi się do Rosji. Jest ona bardzo dokładnie określona w czasie — są to lata panowania Piotra I. W tę realną rzeczywistość włączony zostaje element nadprzyrodzoności. Jego przyczyną jest dziwna zjawia — Elsa, która zakłóca dotychczasowe prawa i normy rządzące światem. Zostaje podważona spójność świata. Cud i nadprzyrodzone zjawiska stają się w nim groźbą, niebezpieczną siłą. Alchemia nabiera cech prawdopodobieństwa. To naruszenie realnej rzeczywistości prze-

dłuża się w czasie i dotyczy ludzi, którzy nie mają bezpośredniego związku z bohaterami stykającymi się z tymi niezwykłymi zjawiskami. U czytelnika pozostaje uczucie grozy i przerażenia.

Nie wszystkie jednak utwory fantastyczne Odojewskiego są oparte na tak prostych zasadach jak baśniowość i fantastyka. W wielu z nich autor waha się przed doprowadzeniem do takiego zakończenia, nie chce aby w czytelniku pozostała świadomość cudu, czy też nadprzyrodzoności. W tym celu Odojewski stosuje różne zabiegi, które rozwiewają fantastykę, zaś rzekome zjawiska fantastyczne znajdują wytłumaczenie w sposób racjonalny. Są to, jak wspomnieliśmy, opowiadania pseudofantastyczne. Do najczęściej stosowanych przez Odojewskiego chwytów zaprzeczających istnieniu sił nadprzyrodzonych należą:

1) Wydarzenie fantastyczne jest tylko pozornie nadprzyrodzonym, gdyż mamy tu do czynienia ze zręczną inscenizacją, która miała wystraszyć bohaterów. Można to nazwać nadprzyrodzonością wytłumaczalną.

W opowiadaniu *Czarna rękawiczka* odnajdujemy taki właśnie typ fantastyki. Stary wujek różnymi, wręcz nieprawdopodobnymi sposobami stara się ukształtować charakter swego krewniaka i jego żony. Niesamowitym rekwizytem, którym się posługuje, jest czarna rękawiczka, w której wystraszeni małżonkowie odnajdują wskazówki dla siebie i przypisują jej jakieś nadprzyrodzone pochodzenie. Gdy czytelnik pogodził się już z myślą o irracjonalnych siłach, które wzbudziły w nim strach, okazuje się, że wszystko to było tylko mistyfikacją. Takie racjonalne zakończenie pozostawia mu uczucie zawodu, gdyż przez cały czas miał wrażenie niesamowitości, która wzbudzała w nim dreszcze przerażenia.

2) Podobnego zawodu doznaje czytelnik w czasie lektury opowiadań *Żywy trup*, *Kpina nieboszczyka*, *Bajka o martwym ciełe nie wiadomo do kogo należącym* i tym podobne, w których zdumiewające perypetie bohaterów wywołane są przez sen, halucynację lub majaczenie. Halucynacje mogą być wywołane nadużywaniem alkoholu, zawodnością naszych zmysłów lub nieodkrytymi jeszcze prawami przyrody. To psychologiczne wytłumaczenie nadprzyrodzonych zjawisk doprowadza do tego, iż człowiek odnosi wrażenie, jakoby został oszukany. Typowym przykładem takiej pseudofantastyki jest *Trumniarz* Puszkina.

3) Trzeci rodzaj pseudofantastyki u Odojewskiego opiera się na wszelkiego rodzaju anomaliiach, które przekształcają istniejący w świecie porządek. W opowiadaniu *Miasto bez nazwy* daje wizję upadku i zagłady miasta spowodowanej podporządkowaniem się prawom kapitalistycznego zachodniego świata. Prawo przeciwstawia się człowiekowi, który je ustanowił. Jakko — bohater opowiadania *Salamandra*, odnajduje tajemnicę kamienia filozoficznego, a za pomocą zabiegów alchemicznych udaje mu się otrzymać złoto. Fantastyczna postać — Elsa, pomaga mu w tym, ale jest ona, podobnie jak złoto, przyczyną jego zguby. W obu wypadkach produkt myśli czy też pracy człowieka prowadzi do unicestwienia.

4) W ostatnim rodzaju tajemniczych opowieści wykorzystuje się jako motyw zaburzenia psychiczne. W opowiadaniach *Igosza* i *Sylfida* bohaterowie cierpią na rozdwojenie jaźni i tak zwaną *idée fixe*. Najbardziej charakterystycznym utworem tego typu jest *Historia o kogucie, kocie i żabie*, w którym Iwan Trofimowicz przekonany, iż ból głowy jest spowodowany przez żabę zamieszkałą w jego głowie, poddaje się operacji, aby pozbyć się natręta.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że dwa ostatnie rodzaje opowiadań można zaliczyć, bez żadnych przeszkód, do fantastyki i byłoby tak zapewne, gdyby Odojewski nie sugerował, iż zjawiska te podlegają jeszcze nie zbadanym prawom naukowym, co wywołuje dreszcze emocji i sensacji.

Założeniem Odojewskiego nie jest bynajmniej chęć przekonania czytelników o istnieniu świata duchów i zjawisk nadprzyrodzonych. Wręcz przeciwnie, stara się on wyjaśnić im niewytłumaczalne zjawiska, duchy i tym podobne w sposób racjonalny. Swój stosunek do fantastyki i tak zwanych zjawisk nadprzyrodzonych wyraził w *Listach do hrabiny E.P.R....j, o przywidzeniach zabobonnych strachach, zawodności zmysłów, magii, kabalistyce i innych tajemnych naukach*.

„Muszę przyznać, iż dziedzina ta [fantastyki — J.Ż.] od dawna zwracała na siebie moją uwagę, pociągała mnie w niej nie strona literacka, zdawało mi się, że we wszystkich baśniowych opowiadaniach o strachach kryje się cały szereg zjawisk przyrody, dotychczas nie całkowicie zbadanych przyczyn, których powinniśmy szukać w samym człowieku.”⁹

Powyższe słowa utwierdzają nas w przekonaniu, iż z założeń czysto racjonalnych przeważająca część opowiadań Odojewskiego ma charakter pseudofantastyczny. Sam autor w cytowanych już listach chce, aby czytelnik nie wyniósł przekonania o istnieniu sił nadprzyrodzonych, wrogich człowiekowi:

„[...] chcę objaśnić wszystkie te straszne zjawiska, zaliczyć je do ogólnych praw przyrody, przyczynić się do wykorzenia zabobonów i strachów [...] Jak wiadomo, mamy pięć zmysłów: wzrok, słuch, smak, powonienie i dotyk, ale często choroby, albo naturalne rozmieszczenie organów, za pośrednictwem których funkcjonują nasze zmysły, to jest oczy, uszy, język i inne funkcjonują na tyle nieprawidłowo, że zmysły nasze przekazują do mózgu całkowicie kłamliwe wrażenia i to ciągnie się tak długo, dopóki nasz organizm nie dojdzie do całkowitego zdrowia.”¹⁰

⁹ *Socznienija kniazia W.F. Odojewskiego*, t. 3, S. Pietierburg 1844, s. 307—308.

¹⁰ *Ibidem*, t. 3, s. 314—315.

Tak rozumiana fantastyka wywołuje w nas pewnego rodzaju irytację, ponieważ pomimo fikcyjności i gry ze strachem w ostatecznym rachunku autor zaprzecza wierze w istnienie zjawisk i duchów przez siebie powołanych do życia. Inaczej ta sprawa przedstawia się u E.T.A. Hoffmanna, który potrafi swą łatwowiernością zarazić czytelnika i chociaż tak autor, jak i jego czytelnicy, nie wierzą w siły pozaziemskie, to jednak dreszcz strachu i przerażenia stanowi w jego utworach cały ich urok.

Dla wywołania grozy stosuje Odojewski kilka wariantów:

1) Pckutująca dusza, która dla osiągnięcia wiecznego spokoju domaga się dokonania jakiejś czynności lub odwiedza znanych za życia ludzi albo znane miejsca. Taki wariant zawierają opowiadania *Dusza kobiety*, *Żywy trup*, *Elsa*, *Brygadier*.

2) Widmo skazane na wieczną gonitwę bez celu: *Dusza kobiety*.

3) Śmierć lub nieboszczyk ukazujący się wśród żywych: *Kpina nieboszczyka*.

4) Kobieta-zjawa rodem z zaświatów: *Elsa*, *Sylfida*.

5) Zatrzymanie się czasu lub jego powtarzanie: *Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi*, *Dom, którego nie można obejść*.

6) Miejsce wykreślone nagle z przestrzeni: *Dom, którego nie można obejść*.

7) Przemieszanie się snu i rzeczywistości: *Żywy trup*, *Kpina nieboszczyka*.

Wszystkie dotychczas przeprowadzone podziały i klasyfikacje nie oddają jeszcze w pełni charakteru i funkcji, jaką pełni fantastyka u autora *Nocy rosyjskich*. Dla lepszego jej zrozumienia posłużmy się analizą opowiadań poszukując w nich: fantastycznych postaci i ich charakteru, przestrzeni oraz ruchu i czasu. Elementy te określają baśniowość lub fantastyczność utworu.

Przyjmując, że zjawiskami fantastycznymi będziemy nazywali zjawiska, w których wystąpiło zaprzeczenie dotychczas obowiązujących nas norm i praw fizycznych, postaramy się dociec celów, jakimi kierował się Odojewski, posługując się fantastyką. Nie będziemy przeciwstawiać fantastyki realizmowi, jak to czyni wielu krytyków¹¹, bowiem elementy te stapiają się w jedną całość, kiedy spojrzymy na nie ze stanowiska literatury romantycznej. Nie można określać ile realizmu, a ile fantastyki, jest w danym utworze i wyciągać stąd fałszywych wniosków o postępowości (w wypadku przewagi realizmu) i konserwatyźmie (przy przewadze fantastyki) pisarza. Fantastyka — w naszym rozumieniu — jest bowiem jednym z artystycznych środków, którymi posługuje się Odojewski dla lepszego wyrażenia swoich założeń filozoficznych i społeczno-politycznych.

¹¹ Por.: *Istorija russkoj literatury*, t. 4. Moskwa—Leningrad 1953, s. 533—542, W. Fejercherdt: *Romantizm i realizm w diologii W.F. Odojewskiego „Satamandra”*, [w:] *Problemy teorij i istorij literatury. Sbornik statiej poswiaszczennyj pamiaty professora A.N. Sokołowa*, Moskwa 1971, s. 175—187.

Przystępując do opisu postaci fantastycznych i baśniowych, musimy przyjąć idealistyczny model człowieka, który w utworach Odojewskiego składa się z przemijającej powłoki — ciała — oraz z nieśmiertelnej duszy. W większości opowiadań tego pisarza oba te elementy (ciało i dusza) występują obok siebie, chociaż więcej miejsca poświęca on duszy, ponieważ jednym z jej przymiotów jest sumienie, które pozwala na ukazanie postaw etyczno-moralnych bohaterów. Ze względu na to, iż ciało nie odgrywa w tych opowiadaniach większej roli, charakterystyki zewnętrzne postaci są pobieżne i bardzo ogólnikowe.

W opowiadaniach Odojewskiego można wydzielić trzy rodzaje postaci fantastycznych: ciało pozbawione duszy, dusza pozbawiona ciała i postacie o nadprzyrodzonych siłach.

Do pierwszego rodzaju możemy zaliczyć postacie z następujących utworów: *Kpina nieboszczyka*, *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym*, *Bajka o tym jak niebezpiecznie jest dziewczętom spacerować grupą po Newskim Prospekcie*, *Brygadier*, *Miasto w tabakierce*.

W *Kpinie nieboszczyka* autor wprowadza ciało pozbawione życia nie tylko dla podkreślenia nastroju grozy, ale także dla ukazania złożonych problemów natury etyczno-moralnej związanych z zemstą odrzuconego kochanka.

Opowiadanie *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym* tylko pozornie sugeruje, iż główną postacią jest w nim trup. Ciało pozbawione duszy jest tu jedynie rekwizytem, zaś istotne miejsce zajmują rozważania natury socjalnej.

Podobnie ma się rzecz w *Bajce o tym jak niebezpiecznie jest dziewczętom spacerować grupą po Newskim Prospekcie*, w której dobra rosyjska dziewczyna zostaje pozbawiona serca oraz woli i staje się zwykłą lalką. I w tym wypadku rozważania dotyczą strony etyczno-moralnej, połączonej ze sprawą wychowania. Jakby kontynuacją poprzedniej baśni jest *Drewniany gość, albo bajka o obudzonej kukle i o panu Kiwakielu*. Również tu mamy do czynienia z kukłą pozbawioną tego, co nazywa Odojewski duszą. Bezmyślne przytakiwanie jest jedyną czynnością, jaką potrafi wykonywać Kiwakiel, bohater opowiadania. Brak rozsądku, brak uczuć, tak często podkreślane przy charakterystyce Kiwakiela, oraz jego bezsensowne postępowanie wskazują na to, iż u podłoża opowiadania legły problemy bardziej ogólnego charakteru — krytyka ówczesnie panującej służalczości i bezmyślności.

Jakby syntezą funkcji pełnionych przez wszystkie poprzednio wymienione postacie jest trup brygadiera w opowiadaniu pod tym samym tytułem. Brygadier, analizując swoje życie, dochodzi do takiego wniosku:

„Na próżno szukałem w swoim życiu jednej myśli, jednego uczucia, którymi mógłbym zasłonić się przed gniewiem Wszechwładcy! Pustka była mi odpowiedzią i w mych dzieciach widziałem kontynuację mo-

jej nikczemności: ach! jeślibym mógł mówić, jeślibym mógł podzielić się z nimi, dać odczuć im to uczucie, z powodu którego dogorywała dusza moja! Na próżno wyciągałem ręce do ludzi — chłodne, zgrybiałe — oni nie chcieli poznać przyjacielskiego uścisku; ludziom był obcy cichy trup — i widziałem tylko siebie samego przed sobą, samotnego obrzydliwego. Oczekiwałem spojrzenia, które by pocieszającym współczuciem wlało się do mojej duszy — i dostrzegłem tylko pogardliwy uśmiech na twojej twarzy. Zrozumiałem go i rozszyfrowałem! i ze straszną nieodwracalną, wieczną goryczą pozostawiłem ziemską osłonę.”¹²

Dostrzegamy w tym tekście nie tylko postawienie problemu etycznego, zarazem uwidacznia się w nim dydaktyzm Odojewskiego. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu wspomnieć, że autor *Pstrokatych bajek* — pomimo swej romantyczności — pozostał wierny dydaktyzmowi oświeceniowemu, i to nie tylko w utworach czwartego dziesięciolecia XIX wieku, ale przez włączenie ich do cyklu *Nocy rosyjskich* pokazał, iż mimo zmiany poglądów pozostał mu wierny, chociaż dydaktyzm ten w nowym kontekście stracił swą dotychczasową wymowę.

W baśni dla dzieci *Miasto w tabakierce* autor wprowadził również postacie posiadające tylko ciało, a mianowicie metalowe ludziki-dzwoneczki, które mieszkają w jakimś zaczarowanym świecie wewnątrz tabakierki. Chłopiec-dzwoneczek wprowadza małego Miszę w tajniki techniki i pokazuje mechanizm działania grającej pozytywki. Opowieść kończy się w konwencji pseudobaśniowej. Wędrownka małego Miszy po mieście, które znajduje się w tabakierce, była tylko snem. Baśń nie jest pozbawiona pewnych elementów dydaktycznych.

Odojewski, jak już wspomnieliśmy, bardzo często stosował również odwrotną metodę przy ukazywaniu baśniowo-fantastycznych postaci, to znaczy pozbawiał swoich bohaterów ciała, pozostawiając im tylko duszę. Do tego typu utworów należą takie opowiadania, jak: *Żywy trup*, *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym*, *Sylfida*, *Salamandra*, *Dusza kobiety* i inne. To ostatnie opowiadanie, pomimo iż zostało napisane później i chociaż autor ukazuje w nim duszę bez ciała, jest zbliżone, tak w swej treści, jak i założeniach etyczno-dydaktycznych, do opowiadania *Brygadier*. Po śmierci dusza kobiety, po odłączeniu się od ciała, prowadzi dialog z Genuszem, który jest jakby Aniołem Stróżem. Dialog ten jest samooskarżeniem, spowiedzią, a przez to ukazaniem sumienia ludzkiego. Pisarz w kapitalny sposób oddaje psychikę człowieka analizującego swe własne postępowanie. Geniusz występuje w roli obrońcy, który tylko po zewnętrznych oznakach stara się odgadnąć motywy takiego czy innego postępowania ludzkiego. Odwrotnością powyższego opowiadania jest *Ży-*

¹² *Szczinienija kniazia W.F. Odojewskiego*, t. 1, S. Pietierburg 1844, s. 78—79.

wy trup, w którym dusza po śmierci dowiaduje się co o niej myśli najbliższa rodzina i przyjaciele. W opowiadaniu tym Odojewski demaskuje postawy pochlebstwa, uniżoności, lizusostwa, występujące zarówno w rodzinach rosyjskich, a wywołane nadzieją na spadek po bogatych krewnych, jak też w urzędach, ze względu na hierarchię rang i dążenie do awansów.

Chociaż cała ta historia okazuje się w zakończeniu tylko snem, utwór ten zawiera, jak zresztą większość opowiadań Odojewskiego, element demaskatorski, a przede wszystkim satyryczny.

Bohaterem *Bajki o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym* jest błakająca się dusza pozbawiona przypadkowo ciała, która chce koniecznie do niego powrócić. Człowiekiem, który ma jej w tym pomóc, jest Sewastianycz, drobny urzędnik prowadzący dochodzenie w sprawie znalezionej, ale nie zidentyfikowanego trupa. Sewastianycz, na usilne prośby cierpiącej duszy, pisze w jej imieniu prośbę do swoich władz zwierzchnich w sprawie oddania ciała prawowitemu właścicielowi, ale wszędzie spotyka się z kpiną i szyderstwem. Odojewski w tym pseudofantastycznym opowiadaniu (Sewastianycz prowadzi rozmowy z niewidzialną duszą pod wpływem alkoholu) poddaje krytyce ograniczoność urzędników i ich zbiurokratyzowanie.

W podobny sposób powstaje obraz Sylfidy u Michała Płatonowicza (*Sylfida*), jako *idée fixe* chorej wyobraźni znajdującej się pod wpływem książek traktujących o czarnej magii. W opowiadaniu tym bardzo interesująca jest próba przekazania przeżyć bohatera — przez listy pisane do przyjaciela, który cierpi na chorobę psychiczną.

Trzecim typem postaci są ludzie posiadający jakiś szczególny dar sił nadprzyrodzonych. Postaciami takimi są Giambatista Piranesi, Segeliel i Kipriano. Pierwszy z nich jest człowiekiem, który — pomimo upływu kilkudziesięciu lat od chwili śmierci — żyje, chcąc zrealizować swoje genialne projekty architektoniczne. Tylko na pierwszy rzut oka wydaje się, że jest to postać fantastyczna. Po dokładnej analizie dochodzimy do przekonania, iż znowu mamy do czynienia z pseudofantastyką, a człowiek podający się za Giambatistę Piranesi nie jest nikim innym, jak tylko maniakiem opanowanym przez *idée fixe*.

Inny charakter ma następne opowiadanie — *Improwizator*, w którym autor ukazuje poetę improwizatora otrzymującego od tajemniczego doktora — filozofa Segelia — cudowny dar jasnowidzenia. Kipriano (bohater opowiadania) ma możliwość widzenia nie tylko fałszu w stosunkach między ludźmi, ale również całego mechanizmu przyrody. Przeżycia z tym związane są tak ciężkie, iż doprowadzają go do choroby umysłowej.

Odojewski — jak wynika z analiz tworzonych przezeń postaci — przeciwstawia pospolitej, szarej rzeczywistości świat idealny, w którym znajduje się szczęście człowieka, gdzie dobro przeciwstawia się złu. Temu celowi podporządkowane są postacie występujące w opowiadaniach, a także

sama kompozycja utworów. Postacie fantastyczne ukazuje pisarz za pomocą środków używanych najczęściej do charakterystyk osób, to znaczy przez opis zewnętrzny, opis ich przeżyć wewnętrznych, stosunków zachodzących między postaciami fantastycznymi a ludźmi i na odwrót oraz ich wzajemnego oddziaływania. Nie we wszystkich utworach autor korzysta ze wszystkich wyżej wymienionych środków. W *Igoszy* mamy do czynienia z charakterystyką zewnętrzną, w *Sylfidzie* z przeżyciami wewnętrznymi, a także z wzajemnym oddziaływaniem. Podobnie jest i w innych opowiadaniach, w których takie cząstkowe charakterystyki postaci uzupełniane są fantastyką otoczenia. Możemy stąd wysnuć wniosek, iż nie tylko postacie fantastyczne wprowadzają klimat grozy i nadprzyrodzoności, bowiem i rozbieżności z naszym wyobrażeniem przestrzeni wprowadzają nas w świat baśniowo-fantastyczny.

Przestrzeń — tak w pojęciu filozoficznym, jak i fizycznym — jest podstawową formą istnienia materii i obejmuje całokształt obiektywnych czynników, wyrażających koordynację współistniejących materialnych obiektów pod względem wzajemnego ich rozmieszczenia (odległości, orientacji o ich rozmiarach i kształtach określaną przez rozkład materii w ruchu)¹³.

Odojewski, pozbawiając swoich bohaterów ciała, czyli materii, a pozostawiając im tylko niematerialną duszę, wprowadza różną od powyższej definicję przestrzeni — przestrzeń psychologiczną. Przestrzeń ta powstaje w wyobraźni człowieka i ma wybitnie psychologiczne podłoże.

Fantastyczna przestrzeń w opowiadaniu *Dusza kobiety* jest pozbawiona swojego najważniejszego atrybutu, jakim jest — według geometrii euklidesowej — trójwymiarowa rozciągłość. Autor pozostawia temu tyypowi przestrzeni tylko takie elementy charakterystyczne jak nieskończoność i nieograniczoność.

„Wokół niej (duszy — J.Ż.) są tylko powietrzne stopy, świat bez cieni, bez szelestu, bez ruchu, bez dźwięku, bez koloru, bez obrazu; nic nie tęskni, nic nie szeleści, nic nie błyska, jasno, cicho, bezkresnie [...] dusza unosi się dalej i dalej.”¹⁴

W opowiadaniu *Dom, którego nie można obejść* fantastyczna przestrzeń posiada atrybut trójwymiarowości, występuje tu natomiast zaburzenie w rozmieszczeniu materialnych obiektów. Pomimo ruchu i upływu czasu, postacie znajdują się z powrotem w miejscu wyjścia. Bohaterka opowiadania kilkadziesiąt lat jest w drodze i w żaden sposób nie może oderwać się do określonego domu:

„Ach, Boże, Boże, powiedziała staruszka, i znowu ja grzeszna przysłałam w to samo miejsce.”¹⁵

¹³ Por.: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 9, Warszawa 1967, s. 546.

¹⁴ *Socznienienija kniazia W.F. Odojewskiego*, t. 3, S. Pietierburg 1844, s. 82.

¹⁵ *Ibidem*, t. 3, s. 65.

Niekiedy przestrzeń jest ograniczona przez to, iż znajduje się, jak w przypadku *Sylfidy*, w materialnym przedmiocie, jakim jest na przykład, karafka z wodą. W karafce tej:

„[...] jest inny świat, nowy świat [...] Popatrz, kryształ otworzył się i tam w jego wnętrzu jest nowe słońce.”¹⁶

Jest to całkowicie wyimaginowana przestrzeń, która zawiera się w przestrzeni nam znanej, ale posiadająca całkowicie inne cechy od tych, do których przywykliśmy. W innych opowiadaniach przestrzeń nie odbiega od norm, które przyjęliśmy za rzeczywiste.

Ruch również może zawierać elementy fantastyczne. Przypomnijmy sobie, co rozumiemy przez ruch. Ruch najczęściej ujmowany jest dwójako: w węższym sensie jako zmiana położenia obiektu materialnego w przestrzeni (absolutne pojmowanie ruchu) lub względem wyróżnionego układu odniesienia (względne pojmowanie ruchu); w szerokim sensie wszelkie przemiany obiektów materialnych, zarówno zmiany ich położenia w przestrzeni, stanu fizycznego, właściwości chemicznych, jak i zmiany zachodzące w organizmach żywych, zmiany społeczne; ruch w szerokim sensie stanowi, w ujęciu materializmu dialektycznego, nieodłączny atrybut materii ¹⁷.

Oba ujęcia ruchu występują w opowiadaniach Odojewskiego, ale niektóre z nich nie mieszczą się w powyższej definicji i dlatego możemy uważać je za nadprzyrodzone czyli fantastyczne.

W takich utworach jak *Brygadier*, *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym* bohaterami są niematerialne dusze, które poruszają się w przestrzeni. Coś, czego nie widać, co nie posiada materialności, nie może w świetle naszego doświadczenia zajmować miejsce lub je zmieniać, tak w przestrzeni, jak i względem układów odniesienia. Jest to podważenie pojęcia ruchu w węższym sensie. Przy założeniu, że ruch stanowi atrybut materii, wszelkie zjawiska ruchu w świecie niematerialnym wydają się nonsensem. Zmiany materialne położenia w przestrzeni, stanu fizycznego, zmiany w żywych organizmach, czy w końcu w społeczeństwie są w utworach Odojewskiego najczęściej zaprzeczeniem logicznie ujętej przyczyny i skutku. Na przykład w opowiadaniu *Dom, którego nie można obejść* kobieta starzeje się w ciągu kilku dni o kilkadziesiąt lat. W *Salamandrze* dzięki zabiegom alchemicznym Jakko otrzymuje złoto. Złe ujęte i wykonywane prawa doprowadzają do zagłady miasta (*Miasto bez nazwy*). Wreszcie wydłużenie ruchu w czasie lub jego skrócenie, niezgodne z naszym doświadczeniem, jest kolejnym fantastycznym ujęciem ruchu.

Pozostaje jeszcze do omówienia fantastycznie ujmowane przez Odojewskiego zjawisko czasu. Z wielu definicji wybierzmy definicję czasu

¹⁶ Ibidem, t. 2, s. 131—132.

¹⁷ Por.: *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 10, Warszawa 1967, s. 179.

absolutnego, według której czas upływa jednakowo we wszystkich układach odniesienia. Absolutny prawdziwy czas płynie przez się i dzięki swej naturze, jednostajnie i niezależnie od jakiegokolwiek przedmiotu zewnętrznego. Praktycznie w życiu na ziemi czas traktujemy jako absolutny¹⁸.

Zaprzeczeniem tak ujmowanego czasu jest czas w opowiadaniu *Dom, którego nie można obejść*, w którym czas rzeczywisty płynie wolniej od czasu absolutnego. Dla kobiety, która wybrała się na modlitwy do klasztoru Zarńskiego, różnica ta wynosi kilkadziesiąt lat. Człowiek na drodze poznaje w staruszcze kiedyś w młodości spotkaną kobietę. Przypominając sobie to zdarzenie, mówi:

„Ech, staruszek, [...] pamiętasz jak 20 lat temu szłaś tędy po południu i zabłądziłaś [...]? Mając jak gdyby inny układ odniesienia czasu kobieta odpowiada: Coś ty kochany, to było dziś rano [...]”¹⁹

Czas chorej wyobraźni, opanowanej przez *idée fixe*, może płynąć bardzo wolno w stosunku do czasu absolutnego. Człowiek podający się za Giambatistę Piranesi żyje bardzo długo i w jego świadomości nastąpiło jakby zatrzymanie czasu.

Zaburzenia czasu występują również przy ruchu. Z naszego doświadczenia wiemy, iż dla wykonania pewnej drogi potrzebna jest określona jednostka czasu. Zaprzeczeniem tego jest momentalne przenoszenie się duszy z miejsca na miejsce (*Żywy trup*). Za fantastyczne ujęcie czasu będziemy uważać przeniesienie się bohaterów do innych epok o całe stulecia (*Drewniany gość*).

Jak wynika z powyższych analiz, wystarczy stwierdzenie istnienia w utworze tylko jednego elementu, który podważa prawa fizyczne, aby całe opowiadanie uznać za fantastyczne. Już przy analizowaniu postaci fantastycznych wspomnieliśmy, że dla Odojewskiego głównym celem stosowania fantastyki nie była chęć przekonania czytelników o istnieniu sił nadprzyrodzonych. Fantastyka ta służyła jako środek artystycznego, wielostronnego ukazania rzeczywistości i pogłębienia analizy psychologicznej bohaterów. Odojewski przez zastosowanie fantastyki chciał przedstawić wewnętrzny świat człowieka i wskazać na siły kierujące jego postępowaniem. Dlatego u Odojewskiego — obok fantastyki — pojawia się w opowiadaniach element groteski, który jest przerysowaniem pewnych cech, tak wewnętrznych jak zewnętrznych, bohaterów. To przerysowanie cech staje się niekiedy rodzajem gry z absurdem, prowadzonej po to, by ostrzej postawić problem etyczny, estetyczny i tym podobne.

¹⁸ Ibidem, t. 3, Warszawa 1963, s. 702—703.

¹⁹ *Szczynienia kniazia W.F. Odojewskiego*, t. 3, S. Pietierburg 1844, s. 60.

By znaleźć odpowiedź na pytanie, jaką rolę odgrywała fantastyka w twórczości Odojewskiego zmuszeni jesteśmy poświęcić nieco uwagi jego poglądom filozoficznym.

Jak słusznie twierdzi Mikołaj Sumcow, wielki wpływ na kształtowanie się poglądów autora *Nocy rosyjskich* wywarli tacy pisarze, jak wspomniani już Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann, Jean Paul i inni²⁰. To właśnie dzięki nim zainteresował się on niemiecką filozofią romantyczną. Największy wpływ wywarła na nim filozofia Schellinga, która stała się dlań niewyczerpalnym źródłem inspirującym nowe spojrzenie na świat. Odojewskiego porywała filozofia przyrody Schellinga i wypływające z niej wyjaśnienia praw przyrody, poglądy o tożsamości przyrody i ducha, teoria estetyczna, przedstawienie problemów ogólnohistorycznych, nowe ujęcie, które byłoby syntezą wszystkich nauk²¹.

Wpływ Schellinga uwidocznił się najjaskrawiej w utworach literackich Odojewskiego. Prawie wszystkie jego opowiadania są jakby małymi rozprawami estetyczno-filozoficznymi, w których ich literackość jest przesunięta na plan dalszy. Pisarz przeprowadza w nich analizę postaw i postępowania bohaterów, rezygnuje z charakterystyk zewnętrznych, dokładnego opisu miejsca akcji, opisów przyrody i tym podobnych, czyli tego, co stanowi podstawę utworów romantycznych. Autor stawia sobie zawsze jakiś konkretny cel (na przykład krytykę wychowania rosyjskich dziewcząt), do którego dąży, a fabuła służy mu tylko do potwierdzenia jego założeń. Tak pomyślane utwory cechuje oświeceniowy dydaktyzm, występujący we wszystkich okresach jego twórczości.

Trzeba tu zauważyć, iż jako filozof Odojewski nie pozostał na zawsze wierny ideom filozoficznym, które porwały go w młodości. Wystarczy powiedzieć, że rozpoczynając od Schellinga i występując jako wróg filozofii doświadczenia oraz zwolennik teorii o niematerialnej substancji i abstrakcyjnym, pisarz w miarę upływu czasu przechodzi na stronę prawie całkowitego uznania ludzkiego doświadczenia²².

Reasumując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, iż Odojewski traktuje w opowiadaniach świat fantastyczny jako praktyczną ilustrację wyznawanych przez siebie idei. W tym wypadku twórca nie potwierdza w sposób bezpośredni realności stworzonych przez siebie fantastycznych obrazów i możliwości poznania ich przez nasze zmysły. Obrazy te są jakby zabawą, przez którą chce podkreślić on swój sceptyczny, a niekiedy nawet ironiczny, stosunek do nich. Świadczą o tym następujące słowa pisarza:

„A mnie się zdaje, że jestem przed pudełkiem z lalkami; patrzę jak

²⁰ N.S. Sumcow: *W.F. Odojewskij*, Charkow 1884, s. 14.

²¹ Por.: J. Mann: *Russkaja filosofskaja estietika*, Moskwa 1969, s. 106—109.

²² Por.: P.N. Sakulin: *Iz istorii russkogo idealizma. Kniaz W.F. Odojewskij*, t. 1, cz. 2, Moskwa 1913, s. 457.

ruszają się przede mną ludziki i koniki, często zadają sobie pytanie, czy jest to złudzenie optyczne, bawię się z nimi, albo lepiej powiedziawszy, mną się bawią jak lalką, niekiedy, zapomniawszy się, pochwyć sąsiada za drewnianą ręką i wówczas przytomnieję ze strachu.”²³

²³ *Soczinienija kniazia W.F. Odojewskiego*, t. 3, S. Pietierburg 1844, s. 221.

Юзеф Жук

**ЭЛЕМЕНТ ФАНТАСТИКИ В РОМАНТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ
ВЛАДИМИРА ФЕДОРОВИЧА ОДОЕВСКОГО ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА**

Резюме

Предмет статьи — попытка определить и систематизировать элементы и литературные приемы, которые являются отличительными чертами жанра, называемого фантастической новеллой.

Основным материалом послужили произведения В.Ф. Одоевского, созданные в 1832—1844 гг.

Избранный период следует считать самым характерным для литературного творчества автора „Русских ночей“. В эти годы появились новые литературные явления, которые вытекали из философских и эстетических положений романтизма. Именно в литературном наследии Одоевского наиболее ярко проявились эти новые тенденции, равно как богатая гамма средств, вводящих фантастику в произведение. При определении элементов фантастики в творчестве этого писателя внимание уделялось: источниками фантастики, конструкции фантастической новеллы, видам фантастики, литературным приемам, которые вводят в рассказы элемент сверхъестественности и необыкновенности, а также фантастические персонажи и явления.

Проведенные анализы позволили заключить, что Одоевский воспользовался этой формой рассказов, чтобы доступным образом передать определенные философские, эстетические и социально-бытовые идеи. Исследуемые произведения есть как будто небольшие философские трактаты, в которых фантастика является лишь средством изображения реальной действительности, а не целью самой по себе.

Józef Żuk

**FANTASTIC ELEMENTS IN THE ROMANTIC NOVELS OF
VLADIMIR ODOYEVSKI FROM THE EIGHTEEN THIRTIES**

S u m m a r y

An attempt is made to discern and systematise the literary elements and devices which comprise the determinant qualifications of the literary genre known as the fantastic novel.

The works of Vladimir Odojevski written in the years 1832—1844 were taken as the source material for this study.

The period chosen may be recognised as the most characteristic in considering

the works of the author of „Russian nights”, since it was at this time that a new literary trend appeared, springing from the philosophic and aesthetic fundamentals of romanticism. It is in the writings of Odoyevski that these new tendencies are most clearly discernible, together with a broad selection of literary devices exploited in introducing the fantastic elements into the story.

In determining the fantastic elements in the books of this author consideration has been given to: the sources of the fantastic stream, the construction of the fantastic novel, types of fantastic writings, literary devices introducing into the story the content of the supernatural and spectral and also fantastic characters and happenings.

From the results of this analysis it was concluded that Odoyevski made use of this novel form in order to present in an acceptable wrapping a specific philosophical, aesthetic and socio-customary message. These works may be seen as small philosophical treatises in which the fantastic is simply the means utilised to demonstrate the true reality, and not an end in itself.