

Seweryna Wysłouch

Anatomia widma

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 135-157

1977

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Seweryna Wyśtouch

Anatomia widma

I

Popularność tzw. opowiadań niesamowitych — a świadczą o niej wymownie wydawane w dużych nakładach antologie (*Fantastyczne opowieści* 1975, *Polska nowela fantastyczna* 1976, *Opowiadania niesamowite* 1976) czy wznowienia klasyków tej prozy (E. A. Poe, S. Grabiński) — zastanawia i zmusza do refleksji. Co jest powodem renesansu *weird fiction*? Znużenie współczesnego człowieka, który odczuwa tęsknotę do baśni, mitu, fantastyki i nie chce — przynajmniej w życiu prywatnym — patrzeć na świat mędrca szkiełkiem i okiem? Takie motywy według R. Cailloisa leżą u genezy fantastyki, która w momencie swoich narodzin była „manifestacją skandalu”, ostrą repliką na XVIII-wieczny racjonalizm¹. A może przyczyną atrakcyjności gatunku należy dziś szukać gdzie indziej — w *fascynacji fikcją literacką*? Może czytelnik sięga po lekturę nie tylko po to, by się z niej uczyć (do tego ma bardziej kompetentne źródła), lecz by zanurzyć się w świat czystej wyobraźni, by bawić się pomysłowością literackich kreacji?

Znużenie i niesamowitość

¹ R. Caillois: *Od baśni do science fiction*. W: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa 1967.

Jakkolwiek by było, warto przyjrzeć się owym kreacjom.

Podstawowym wyróżnikiem fantastyki, czy ściślej — opowiadań niesamowitych², jest obecność zjawisk nadprzyrodzonych, sprzecznych z empirią, które niespodziewanie wdzierają się do codzienności, burzą stabilną (zdawałoby się) rzeczywistość, wywołując atmosferę grozy i przerażenia³. Takimi zjawiskami nadprzyrodzonymi są w opowiadaniach niesamowitych widma. Zjawiska nadprzyrodzone pojawiają się w baśniach, tam jednak nie naruszają porządku świata i dlatego ich status bytowy jest zupełnie inny. W *Towarzyszu podróży* Andersena na przykład nieboszczyk przyjmuje postać zwykłego człowieka i wielokrotnie pomaga bohaterowi, który nie dopuścił do zbeszczeszczenia jego zwłok, a który nawet nie domyśla się, z kim ma do czynienia. I dopiero po spłaceniu długu wdzięczności, kiedy bohater zostaje osadzony na tronie, a zła królowa odczarowana, towarzysz podróży wyjawia swoją tajemnicę i po prostu znika. Jego mądrość i cuda, jakie działa, sygnalizują, że nie jest zwykłym śmiertelnikiem, ale on sam nie wyróżnia się niczym szczególnym, nie budzi lęku ani grozy. Zjawia się w biały dzień jako zwykły wędrownik, a w chwili odejścia w zaświaty ma z sobą tobolek i kij podróżny... Zupełnie inaczej dzieje się w opowiadaniach niesamowitych. Widma pojawiają się zwykle w niesamowitej scenerii, a ich wygląd ową niesa-

Niesamowite,
bo bez ciała

² Termin „fantastyka” jest wieloznaczny — może oznaczać gatunek: „opowiadanie fantastyczne” w przeciwieństwie np. do baśni (tak używa tego terminu Caillois) lub określać pewien typ twórczości literackiej. W takim rozumieniu „fantastyka” byłaby pojęciem nadrzędnym, obejmującym zarówno opowiadania niesamowite, jak i baśń oraz *science fiction*. Zupełnie inaczej definiuje fantastykę Todorov, uznając ją za stan przejściowy między niesamowitością a cudownością (zob. S. Lem: *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*. „Teksty” 1973 nr 5).

³ Caillois: *op. cit.*; M. Wydmuch: *Gra ze strachem*. Warszawa 1975.

mowitość jeszcze bardziej potęguje, ponieważ pozbawione są ludzkiego ciała. Ciało jest znakiem człowieczeństwa, zwyczajności, coś, co udaje ciało, a nim w rzeczywistości nie jest — budzi grozę. Ten fakt wykorzystuje omawiany gatunek literacki. Widma — przybysze z zaświatów — wyposażone są w *pozór ciała*, czy inaczej: w ich kreacji ciało ludzkie ulega różnym metamorfozom i dziwne rzeczy się z nim dzieją. Zabawmy się więc w anatomia. Z czego powstało widmo? Jak jest „zrobione”? Marek Wydmuch pisze:

„Cóż robi jednak autor opowieści grozy, chcąc w punkcie kulminacyjnym utwór swój ukoronować, nie zaś pograć do reszty? Przede wszystkim unikać będzie jak ognia wszelkich tyjących się zaziemskiej zjawy konkre-
tów, pozwalając sobie co najwyżej na bardzo mglisty i niewyraźny jej opis. Sposobem stosowanym najczęściej, i to przez autorów cieszących się sławą «ojców» czy klasyków *weird fiction*, jest całkowita rezygnacja z jakiegokolwiek pogłębienia w tym względzie; zbyt duże jest bowiem niebezpieczeństwo «przedobrzenia» opisu, ponadto zaś prezentacje pośrednie zdają się osiągać daleko lepsze rezultaty”⁴.

Tymczasem opisy widm i to wcale dokładne istnieją. Opis pośredni świadczy tylko o chorej psychice bohatera, bezpośredni jest widomym znakiem innej, groźnej dla człowieka rzeczywistości. Najczęściej widmo zbudowane jest z *innej materii* niż ciało ludzkie. W *Strasnej zemście* Gogola pojawia się dusza Katarzyny „z powietrza utkana”, przejrzysta, przeświecona różowym światłem, w *Czerwonej Magdzie* Grabińskiego widmo córki zagradza drogę strażnikowi Szponarowi, który w walce z ogniem przedziera się przez nie „jak przez purpurową mgłę”. Tworzywem widma staje się mgła lub — fluidyczne woale, z których podczas seansu spirytystycznego powstają zjawy osób umarłych, jak dzieje się w *Muzeum dusz czyścicowych* Grabińskiego. Podobnie w innym opo-

Pośrednie i
bezpośrednie
opisy widm

⁴ Wydmuch: *op. cit.*, s. 112.

Mgła i cięższe
tworzywa

wiadaniu tego autora — w *Dziedzinie* — fantomy stworzone przez Wrześmiana, twory jego ducha i wyobraźni wypełniające opuszczoną willę, mają „fluidyczne” ramiona i „wilgotne jak mgła ręce”.

Nie tylko mgła i fluid. Zdarzają się i cięższe tworzywa. Oto jak wygląda Wij Gogola (z opowiadania pod takimże tytułem):

„Filozof spojrział spod oka i zobaczył, że prowadzą jakiegoś grubego niziołka kosonogiego, utyłanego w czarnej ziemi. Jego ręce i nogi, obmazane ziemią, podobne były do twardech, żyłowatych korzeni. Stała ciężko, co chwila się potykając. Jego długie powieki spadały do samej ziemi. Choma zauważył w przerażeniu, że twarz ma żelazną. Prowadzono go pod ręce i postawiono wprost przed Chomą.

— Podnieście mi powieki. Nie widzę — ozwał się głosem jak spod ziemi Wij — i cała hurma rzuciła się, by mu podnieść powieki.

«Nie patrz» — szepnął ostrzegawczo głos wewnętrzny filozofowi. Ale filozof nie wytrzymał — i spojrział.

— Oto on! — krzyknął Wij wskazując na Chomę swym żelaznym palcem”⁵.

Możliwości są więc niewyczerpane — tworzywem widm może być zarówno mgła, jak i żelazo, wszystko, co różni się znacznie od ciała wagą i konsystencją. Na tym tle oryginalnie prezentują się widma z powieści Lema *Solaris*, które — z pozoru — niczym nie różnią się od żywych ludzi, co bohatera przeraża jeszcze bardziej. Tymczasem różnice istnieją, są tylko niewidoczne dla oka. Mikroskop ujawnia, że ciało Harey — zmartwychwstałej po latach ukochanej doktora Kelvina — nie jest zbudowane z materii. Czerwone krwinki, białko, jądra komórkowe są maską, udają jedynie materię, ponieważ nie składają się z atomów. Dlatego Harey jest niezniszczalna: tkanki spalone kwasem solnym lub płynnym tlenem regenerują się same, i to na oczach przerażonego bohatera. Nie wygląd, lecz nienaturalne reakcje organizmu świadczą o „widmo-

Nienaturalne
reakcje

⁵ M. Gogol: *Wij*. W: *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa 1956, s. 363—364.

wości” dziewczyny. Jak jej ciało, tak i sukienka stanowi kopię ludzkiej odzieży: brak jej elementu funkcjonalności, nie została dostosowana do potrzeb (nie daje się zdjąć, żeby to zrobić, bohaterka musi ją rozciąć).

Z odmiennością niecielesnego tworzywa łączą się *nienaturalne przymioty i akcesoria* istot nadziemskich. Bohaterka *Solaris* gołymi rękami potrafi wyłamać drzwi i spowodować konwulsyjne drgania ośmiotonowej rakiety. Zjawia Maupassanta (z opowiadania pod takim tytułem) ma włosy straszliwie chłodne, a widmo zamordowanego — twarz o barwie „nieczystego wosku” (Dickens: *Wierście, jeśli chcecie*). Często o „widmowości” świadczą nienaturalne gesty i pozycje, jakie przybiera gość z zaświatów. W opowiadaniu Dickensa *Wierście, jeśli chcecie* bohater, zauważywszy na ulicy dwu mężczyzn, zanim zorientuje się, że to fantomy, zwróci uwagę na dziwność gestu jednego z nich. Idących dzieli kilkadziesiąt kroków, pierwszy ogląda się trwożnie na drugiego, drugi ma groźnie wzniesioną rękę... W *Strasznej zemście* Gogola rycerz-widmo błąka się po Karpatach ze stale zamkniętymi oczyma; w opowiadaniu Dickensa *Dróżnik* postać, która wielokrotnie pojawia się dróżnikowi, przybiera dziwne pozy: raz zasłania oczy gestem posągów nagrobkowych, innym razem — lewym ramieniem zakrywa twarz, a prawym gwałtownie macha, dając sygnały ostrzegawcze. I kiedy rzeczywiście bohatera spotyka nieszczęście (zostaje rozjechany przez pędzącą lokomotywę), gesty te, a także słowa: „Hej tam, w dole! Strzeż się! Strzeż się! Na miłość boską, zejdź z toru!” powtarza maszynista, który usiłował ostrzec stojącego na torach dróżnika, a po fakcie opowiada o fatalnym wypadku.

Nienaturalność i „widmowość” postaci autorzy osiągają często przez *zmianę wielkości ciała*: powiększanie go do olbrzymich rozmiarów albo — zmniejszanie. Kapitana Bartona (bohater opowiadania pt. *Obserwator* J. Sheridana le Fanu) prześla-

Zmniejszyć lub
zwiększyć

duże nieustępliwie „Obserwator” — przesyła mu listowne pogróżki, chodzi za nim i pojawia się w najmniej oczekiwanych miejscach. Prześladowca nie budziłby grozy, gdyby nie to, że jest i nie jest jednocześnie zmarłym marynarzem, którego Barton nigdy nie skrzywdził. Łudząco przypomina zmarłego, jest tylko od niego znacznie niższy i szczuplejszy... Toteż nim bohater poddał się całkowitej rozpacz i rezygnacji, usiłował dociec, czy nie ma do czynienia czasem ze złośliwym, lecz ludzkim przeciwnikiem:

„Czy istnieje jakaś choroba, wśród całego mnóstwa wszelkich chorób nawiedzających człowieka, która spowodowałaby wyraźne obniżenie wzrostu i zmniejszenie się rozmiarów całej postaci, sprawiając, że dany człowiek zmalałby we wszystkich swych proporcjach, a jednocześnie w każdym szczególe wyglądałby dokładnie tak samo jak dawniej — z jednym jedynym wyjątkiem: wysokości i tuzszy”?⁶

Na to pytanie nie ma jednak pozytywnej odpowiedzi i Barton pozostaje wydany na pastwę widma, które go dręczy i wreszcie powoduje jego śmierć. Nienaturalność zjawiska sugerowana jest także wyolbrzymieniem postaci lub jakiegoś jej szczegółu, np. ogromne, sięgające do samej ziemi powieki żelaznego Wija (*Wij Gogola*). W opowiadaniach Grabińskiego Smoluch pojawiający się Boroniowi (*Smoluch*) to nagi olbrzym zabrudzony węglowym pyłem a Czerwona Magda (*Czerwona Magda*) „była wysoka nad miarę ludzką, wyolbrzymiała jakaś, potworna i potrzasała w ręce trzymany ognisty strąkiem”⁷. Nawet w *Solaris* Lema pojawiają się widma-olbrzymy: Murzynka kręcąca się wokół zmarłego Gibariana, nienaturalnych rozmiarów niemowlę. I o dziwo, te deformacje rzucające się na-

Potrząsała
ognistym strą-
kiem

⁶ J. Sheridan le Fanu: *Obserwator*. W: *Fantastyczne opowieści*. Kraków 1975, s. 205.

⁷ S. Grabiński: *Czerwona Magda*. W: *Niesamowite opowieści*. Kraków 1975, s. 179.

tychmiast w oczy przybyszom z Ziemi jakoś nie znajdują naukowych uzasadnień...

Nadprzyrodzoną, budzącą grozę cechą widma bywa też *niewidzialność*. Jak stwierdzić istnienie Niewidzialnego? Kształt jest nieuchwytny, uchwytny może być jednak gest. Bohater *Horli* Maupassanta obserwuje w tajemniczy sposób znikające w nocy z jego pokoju napoje, przewracające się samorzutnie karty książek, a nawet — kwiat zrywany niewidzialną ręką. Fenomeny te świadczą o czyjejś obecności, *Horla* — bo tak nazwany zostaje duch — jest tuż obok bohatera. Czy można go zobaczyć? Bohater twierdzi, że tak. Kiedy nie dojrzał własnego odbicia w lustrze, nabrał pewności, że widzi widmo, że ono właśnie, stojąc przed nim, jest „nieprzenikliwe” i „ukradło” mu odbicie. Kategoria niewidzialności funkcjonuje wyłącznie w opozycji do widzialnego — wyczuwamy niewidzialne dzięki jego „widzialnym” cechom, gestom, zachowaniom. W *Horli* niewidzialny duch zachowuje się tak, jak człowiek — pije, czyta, zrywa kwiaty, jego czynności są uchwytnie wzrokiem ludzkim. Częściej jednak obecność widma wykrywana bywa — słuchem. Ciężkie kroki (*Obserwator*, *Smoluch*), człapanie, drapanie w ścianę (*Ordynacja* E. T. A. Hoffmanna), dziwne szmery (*Zez* Grabińskiego) to nieodłączne akcesoria przybyszów z tamtego świata. Niewidzialność najczęściej jednak bywa cechą fakultatywną: widmo raz się pojawia, innym razem pozwala odczuwać swą obecność pośrednio, dla jednych bywa widoczne, dla innych — nie. W opowiadaniu Grabińskiego *Znak* przytoczona zostaje relacja służącego, który widział, jak jego pan wyszedł, „patrzając prosto przed siebie, jak ślepiec, z wyciągniętymi naprzód ramionami, którego ktoś prowadzi”. W opowiadaniu Dickensa *Wierzcie, jeśli chcecie* duch zamordowanego pojawia się na sali rozpraw i stale towarzyszy przysięgłym. Widzi go tylko przewodniczący ławy przysięgłych oraz ci, których on dotknie. Ale nawet niewidzialny wpły-

Niewidzialny,
ale słyszalny

wa na świadków rozprawy i prokuratora. Protestuje, gdy ten chce go uznać za samobójcę, wywołuje niepokój zeznających na korzyść oskarżonego i płacze ich zeznania. A kiedy zapadł ostateczny werdykt i oskarżony został skazany, znika. Chociaż zdarzają się i widma, które mają kłopoty ze zniknięciem, które zapomniały magicznych gestów i z trudem je muszą sobie przypominać... (*Niewydarzony duch* H. G. Wellsa).

Znakiem „widmowości” może być jakiś wymowny szczegół — jakiś brak różniący zjawę od natur ludzkich. W opowiadaniu E. A. Poego *William Wilson* niesamowity sobowtór bohatera, którego ten poznaje jako swego szkolnego kolegę, ma identyczne dane personalne z nazwiskiem włącznie, identyczną aparycję, rysy twarzy, chód, ubiór — słowem wszystko z wyjątkiem jednego — głosu. William Wilson mówił szeptem i ten szept „stawał się doskonałym echem mego głosu” — mówi bohater. W podobnej sytuacji znajduje się widmowa Jadwiga Kalergis (*Kochanka Szamoty* Grabińskiego). Cały rok (a tak długo trwał jej miłosny związek z bohaterem) była niema. Szamota, traktując ją jako żywą kobietę, nie śmiał pytać o przyczynę kalectwa. Podczas ostatniej schadzki Jadwiga przemówiła — szeptem prosiła, by nie zapalał światła i przyzwała go do siebie. Ale ten nadzwyczajny dar — dar głosu nagrodzony został innym, stokroć groźniejszym brakiem. Bowiem kiedy nieposłuszny bohater przekreślił elektryczny kontakt:

„Bluznęło światło, rozświetliło pokój. Spojrzałem — mówi Szamota — i pchnięty trwogą bez granic wyskoczyłem z łóżka...

Przedemną w zgiełku koronek i atlasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiety — kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy...

Z krzykiem grozy wypadłem z sypialni, skokiem szaleńca przebyłem schody i znalazłem się na ulicy.. Wśród ciszy nocy pędziłem przez most...”⁸.

⁸ S. Grabiński: *Kochanka Szamoty*. W: *Niesamowite opowieści*, s. 256.

Tak długie
milczenie...

Tym, co najbardziej szokuje i przeraża, jest *tajemniczy*, rzecz można — biologiczny *związek człowieka i widma*. Widmowa Jadwiga Kalergis ma na ciele te same znamiona i co dziwniejsze, w tych samych miejscach, co jej kochanek, tę samą opaleniznę. Jej metamorfozy, powolna, ale systematyczna redukcja ciała, o której świadczą coraz obfitsze woale i kwefy, oraz coraz bardziej konsekwentne unikanie światła (co Szamotę irytuje, ale czego początkowo nie rozumie), do końca pozostają niesamowitą zagadką, którą interpretatorzy usiłują rozwiązać w duchu spirytystycznym: Jadwiga miałaby być materializacją tęsknot i pragnień Szamoty — wytworem jego ideoplastycznych i medialnych uzdolnień, jej powolne znikanie wiąże się z osłabieniem fantazmogenetycznej energii medium...⁹ Związek człowieka i widma manifestuje się w inny jeszcze sposób: oto rozdzielone zostają zjawiska, zdawałoby się od siebie nieodłączne: bodziec i reakcja. Działaniu bodźca poddane zostaje „ciało” widma, reaguje natomiast człowiek. Ukłuta szpilką Jadwiga uśmiechnęła się tylko dziwnie, krzyknął z bólu Szamota. Strażak Szponar podczas pożaru uderzył toporkiem krwawe widmo córki przeszkadzające mu w pracy (*Czerwona Magda*) — później znaleziono Magdę martwą, z rozpiętą czaszką, w pokoju nie dotkniętym pożarem. Bohater *Williamy Wilsona* zabija wreszcie swego sobowtóra i prześladowcę (który, o dziwo, w chwili śmierci odzywa się pełnym głosem), ale widzi w zwierciadle, że to on sam wygląda na umierającego, że śmierć nie Wilsona, ale jego samego draży. Podobne sytuacje obserwujemy w *Portrecie Doriany Graya* O. Wilde’a. Tajemniczy obraz — „zwierciadło duszy”, uwalnia bohatera od przykrych procesów starzenia i biologicznego zużycia, a kiedy właściciel usiłuje go zniszczyć i nożem przebija płótno, mimo-

Spirytystyczne
wyjaśnienie

⁹ A. Hutnikiewicz: *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*. Toruń 1959, s. 193—194.

wolnie zabija siebie. I wtedy się role odwracają. Dorian przejmuje wszystkie odrażające cechy fizyczne portretu, a ten nietknięty, odzyskuje młodzieńczy wygląd. Niepojęte procesy, niesamowite nici łączące człowieka i fantom są najważniejszym środkiem ekspresji i świadectwem autorskiej pomysłowości i wyobraźni.

Metamorfozy

Nie zawsze jednak są tak wyrafinowane. Często w opowiadaniach tego typu nie-ludzkie postacie ulegają metamorfozom, na oczach ludzi zmieniają postać zewnętrzną: kozak nagle zmienia się we wstrętnego czarownika, czarownik przyjmuje postać młodzieńca (*Straszna zemsta* Gogola).

W opowiadaniach niesamowitych między widmem a człowiekiem toczy się *walka o ciało*. Wampiry to zmarli, którzy chcą żyć i życiodajną krew czerpią z żył ludzkich ¹⁰ (F. Gautier: *Panna młoda z krainy snów*). W utworze Grabińskiego *W domu Sary* bohaterka na kształt modliszki pożera swoich kochanków, w niesamowity sposób absorbuje ich ciała. W miarę trwania miłosnego związku ona staje się coraz bardziej podobna do partnera, on natomiast traci ciało, wiotczeje, słabnie i niknie. Oto jak jednego z nich, Stosławskiego, opisuje przyjaciel:

„Na krześle wysuniętym na środek pokoju ujrzałem galaretowatą postać ludzką kształtem i konturami twarzy przypominającą Stosławskiego. Był przejrzysty; widziałem poprzez niego rysujące się wyraźnie sprzęty pokoju (...) Nie dowierzając wzrokowi dotknąłem go: ręka natrafiła na coś ustępliwego jak ciecz. Cofnąłem szybko dłoń; z palców moich ześlizgnęła się jakaś lepka, kleista treść jak żelatyna i uciekła leniwo na podłogę.

Nagle postać zawahała się, śluzowaty kształt zachybotał w dziwnej rozchwiei i rozpadł się na części. Z przezroczystej masy poczęły wysnuwać się pojedyncze pasma niby mgławicowe pierścienie, które uniósłszy się w górę

¹⁰ O ludowym (a nawet słowiańskim) pochodzeniu wampirów i wykorzystywaniu tego motywu w literaturze europejskiej sporo pisze M. Wydmuch (*op. cit.*, rozdz. I).

bujały czas pewien i znikwały nie wiadomo jak w przestrzeni.

Po paru minutach nie zostało nic — krzesło było puste: Stosławski rozwiązał się bez śladu...”¹¹.

Sara — oryginalny wampir — długowieczność i energię życiową czerpała z ciał swoich kochanków, których zmieniała w astrale, ale kiedy przyjaciel Stosławskiego — poznawszy tę tajemnicę — oparł się jej wdziękowi, zaczyna sama marnieć, starzeć się i wreszcie umiera. Walka o ciało między widmem a człowiekiem toczy się więc ze zmiennym szczęściem, ale zawsze jest to walka dramatyczna, której ceną — życie, a przegraną — śmierć. Choć nie zawsze oswobodzony od wampira bohater bywa szczęśliwy — ksiądz z *Panny młodej z krainy snów* żył podwójnym życiem, przeżył szaloną miłość z umarłą Klarymondą, a kiedy odkopano grób, pokropiono święconą wodą i zmarła rozsypała się w proch — nie zaznał spokoju sumienia, druga i ostateczna śmierć Klarymondy nie zabiła jego tęsknoty do ziemskiej miłości.

Zródłem niesamowitości mogą być także potworne „krzyżówki” natury. W *Lokisie* P. Mériméego występuje człowiek z domieszką krwi niedźwiedzia, w którym — mimo wykształcenia i ogłady — instynkty zwierzęce biorą górę i który w noc poślubną rozszarpał swoją piękną żonę i uciekł w lasy... Także *sztuczny człowiek*, ożywiony manekin, którego jak Olimpię z *Piaskuna* E. T. A. Hoffmanna można rozłożyć na części, budzi grozę, a co dopiero, gdy jak Frankenstein, buntuje się przeciwko swemu stwórcy (Frankenstein M. W. Shelley)¹².

Anatomia widma przedstawia się wcale rozmaicie. Widma przede wszystkim *atakują zmysł wzroku*, chociaż nie bez znaczenia są i efekty akustyczne... Zresztą w literaturze nie tylko mamy do czynienia

Wampir-
-modliszka

¹¹ S. Grabiński: *W domu Sary*. W: *Niesamowite opowieści*, s. 284.

¹² Zob. Wydmuch: *op. cit.*

Na podobieństwo człowieka

Wszystko może być widmem

ze zjawami ukształtowanymi na wzór i podobieństwo człowieka. Kto wie, czy nie bardziej przerażające są te, które przybierają inną postać, jak obdarta ze skóry i wysuszona, ogromna ręka ludzka, która przytwierdzona łańcuchem do ściany, bita, próbuje uciec, aż wreszcie morduje swojego prześladowcę (*Ręka Maupassanta*); albo portret żyjący własnym życiem (Poe: *Portret owalny*, O. Wilde: *Portret Doriana Graya*), zwierzęta, które przynoszą człowiekowi zgubę (Poe: *Czarny kot*) czy twory z innych światów wrogie człowiekowi. Pomysłowy jest tu Grabiński: w jego utworach czają się żywiołaki — małe stworzenia, przypominające małpiatki, których żywiołem jest ogień i które, wessawszy się w ciało swego wroga — naczelnika straży pożarnej — spowodowały jego obłęd (*Zemsta żywiołaków* Grabińskiego), i biały wyrak — wampirowaty potworek, który wypija krew z człowieka, a z wyglądu przypomina ni to sowę, ni to małpę, ni to żabę (*Biały wyrak* Grabińskiego). Wegetuje w kominie i ma puszyste, śnieżnobiałe futerko, a wyciągnięty na powietrze, w mgnieniu oka zmienia się w sadzę... Życiem widmowym obdarzyć można wszystko: posąg bogini (*Wenus z Ille Mériméego*), która wymaga hołdu i okrutnie karze żartownisiów, uroczyska sprowadzające na ludzi nieszczęście (*Pozarowisko, Szalona zagroda* Grabińskiego), meble, które ni stąd, ni z owąd na oczach właściciela uciekają z domu, a później nie wiadomo dlaczego wracają (*Któż wie?* Maupassanta), dymy, co to nie duszą, ale parzą i pozostawiają ślady palców na szyi człowieka, który je chciał znieważyc (*Osada dymów* Grabińskiego), a nawet — pociąg — rozhukaną, pędzącą maszynę, która w chwili, gdy wszyscy oczekują katastrofy, miast zmiądzzyć nadjeżdżający z przeciwka ekspres, przechodzi przez niego jak mgła i rozwiewa się w przestrzeni, pozostawiając pasażerów z wyciągniętymi ramionami i zachwytem w oczach (*Błędny pociąg* Grabińskiego). Fantomem może więc być wszystko, pod

warunkiem, że jakiś nieodłączny atrybut rzeczy zostaje opatrzony znakiem ujemnym i zamieniony na własne przeciwieństwo: statyka na dynamikę, materia na niematerię, biel na czern.

II

Po pytaniu „z czego zjawo powstałaś?” zapytajmy: „po co przychodzisz?” Po co nękaasz zjadaczy chleba? Wbrew pozorom, odpowiedzi mogą być rozmaite. Postarajmy się zapanować nad irracjonalnym, ujarzmić widmo, rozszyfrowując jego tajemną misję...

W opowiadaniach Gogola *Straszna zemsta* i *Wij*, w *Wierzcie, jeśli chcecie* Dickensa, w *Obserwatorze* J. Sheredana le Fanu, w *Metzengersteinie* i *Czarnym kocie* Poego widma przychodzą, by załatwić swoje osobiste porachunki, mścić się bezwzględnie na własnych wrogach. Przeważnie ścigają swoich morderców i w myśl dewizy: oko za oko, ząb za ząb, gotują im analogiczną śmierć (*Metzengerstein*) lub oddają ich w ręce karzącej sprawiedliwości (*Czarny kot*, *Wierzcie, jeśli chcecie*). Zdarzają się też widma bardziej perfidne: rycerz ze *Strasznej zemsty* za kainową zbrodnię prześladowuje cały ród brata, a *Obserwator* długo niszczy psychicznie bohatera, zanim wreszcie pozwoli mu skonać ze strachu. Widmo litości nie zna i nie obchodzą je okoliczności łagodzące. Działa bezwzględnie. W *Wiju* zmarła czarownica robi wszystko, by pozbawić życia Chomę, który przecież był niewinny, działał we własnej obronie. Ale walkę przegraną za życia więdźma chce wygrać — i wygrywa — po śmierci. Jedyłą respektowaną racją jest tu indywidualna racja silniejszego, czyli — przybysza z zaświatów. Obok widma-mściciela spotykamy też — *grzesznika pokutującego* za własne winy, np. służący Daniel z *Ordynacji* E. T. A. Hoffmanna po śmierci wraca na miejsce swej zbrodni, a występna dama,

Zemsta, zemsta
na wroga

Walka o byt

w sypialni której popełniono kazirodztwo i morderstwo, kilka wieków uparcie straszy w „tapetowanym” pokoju (W. Scott: *Próba*). Celem wizyty widma może być przemożne *pragnienie życia*, chęć odzyskania ciała za wszelką cenę, dramatyczna walka o utracony byt. Walkę taką toczy Klarymonda (*Panna młoda z krainy snów*), Sara Braga (*W domu Sary*), Jadwiga Kalergis (*Kochanka Szamoty*). Ostatecznie jednak wszystkie one ponoszą klęskę — jak w *Balladzie bezludnej* Leśmiana:

Zabóstwo się cudacznie pod blekotem na uboczu,
A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu,
I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić —
I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łoża,
Aż na wieki sił jej zbrakło — i spoczęła niezjawiona!

Losy mniej lub bardziej groźnych wampirzyc zdradzają typowo ziemski sposób wartościowania. W ostatecznym rozrachunku zawsze lepiej być człowiekiem niż widmem, lepsze jest życie — jakie by nie było — od zaświatów.

Istnienie poza granicą śmierci

Zdarzają się widma zmarłych, które nie przychodzą, które — są, trwają, zakłète w miejscach i przedmiotach w myśl dewizy: *non omnis moriar*. Śmierć biologiczna nie może przerwać ich istnienia — są *świadectwem zwycięstwa człowieka nad śmiercią*, ducha nad materią. Dzięki zabiegom hrabiego D’Athola (Wera A. Villiersa de L’Isle-Adama), który nie przyjmuje do wiadomości zgonu swej małżonki, wszystkie przedmioty tchną jej obecnością, wszystkie wyglądają tak, jakby przed chwilą ich dotykała, oczekują na jej przybycie i w rocznicę śmierci proces materializacji się spełnia. Wera przybywa, by po raz ostatni złączyć się z mężem i ... zostawić mu klucz od grobowca. W przeciwieństwie do Wery, w *Szarym pokoju* S. Grabińskiego obecność zmarłego Łañcuty, poprzedniego właściciela mieszkania, emanuje wbrew woli bohatera, który chce się wyzwolić spod destrukcyjnego wpływu widma i w tym celu powoli zmienia umebło-

wanie pokoju. Ale jego zwycięstwo nad widmem, któremu stale ogranicza przestrzeń, jest pozorne. Nie likwiduje jego obecności, sprawia, że Łańcuta tylko po raz drugi powtarza swój życiorys: okazuje coraz większą melancholię, apatię i — wreszcie — kiedy w pokoju pozostała tylko szafa — jeden jedyny sprzęt z jego czasów — wiesz się w niej. Nasi drodzy zmarli nie tylko trwają po śmierci, ale i zazdrośnie strzegą swych praw. Ligeja, zmarła żona bohatera (postać tytułowa z opowiadania E. A. Poe'go), zabija swoją następczynię i rywalkę. Niszczy ją psychicznie i fizycznie: podczas choroby wpuszcza tajemnicze krople do kubka chorej, a po jej śmierci przydaje nieboszczce własne rysy. Podobnie w utworze H. Jamesa *Przyjaciele naszych przyjaciół* zmarła powoduje, że bohaterka zrywa z narzeczonym, nie mogąc przejść do porządku nad faktem ustawicznej obecności rywalki, która po śmierci podstępnie wkradła się między nich.

Często zjawy przybywają z zaświatów po to, by *zapowiadać* przyszłe wypadki. Zwiastunowie złych wieści pełnią rolę *fatum*, przed którym uciec niepodobna, którego wyroków nie sposób zmienić. W *Drózniku* Dickensa i *Smoluchu* Grabińskiego bohaterom pojawiają się widma, które sygnalizują nieszczęścia i które tak długo ich nękają, że oni sami, przekonani o nieuchronności tego, co ma nastąpić, tracą panowanie nad sobą i powodują katastrofy. W *Piaskunie* E. T. A. Hoffmanna demoniczny Coppelius stale pojawia się Natanielowi, to w roli adwokata, to optyka, sprowadza na niego klęski — a wreszcie obłąd i śmierć. Widmo nie przynosi szczęścia człowiekowi. Czasem przybywa po to, by go *zniszczyć*. Biały wyrak, żywiołaki — to stwory, które wypowiedziały wojnę rodzajowi ludzkiemu i czyhają nań w piecu i kominie. Wrogiem człowieka jest również Horla — przybysz z innego świata, który według bohatera chce załapać ziemię i aby to osiągnąć, dusi po nocach śpiących i wysysa z nich energię...

Znak tego, co
ma nastąpić

Bolesna
dwoistość

Innym, często eksploatowanym w opowiadaniach niesamowitych tematem jest problematyka sobowtóra. Widmo okazuje się drugim „ja” bohatera, odwrotną stroną medalu (Poe: *William Wilson*, Stevenson: *Doktor Jekyll i pan Hyde*, Grabińskiego *Zez, Problem at Czelawy*). Jeśli bohater jest rozpustnikiem i szulerem (*William Wilson*) — sobowtór idzie za nim trop w trop, najpierw ostrzega, później go przed ludźmi demaskuje i udaremnia zamierzenia. Jeśli jest ogólnie poważanym naukowcem, wzorem obywatelskich cnót — sobowtór ucieleśnia wszelkie złe instynkty, co znajduje wyraz w jego wyglądzie (*Doktor Jekyll i pan Hyde, Problem at Czelawy*). Zawsze sobowtór staje się groźnym antagonistą bohatera¹³, który wypowiada mu walkę — walkę na śmierć i życie, chociaż obaj stanowią „jeden układ” (wedle trafnego określenia Brzechwy) i chociaż zła natura drugiego „ja” kusi bohaterów (*Doktor Jekyll...*). Dwoistość to źródło cierpienia i rozterek, tęsknota do jedności każe podnieść rękę na przeciwnika, ale w tym pojedynku z reguły zwycięża zło (*Doktor Jekyll..., William Wilson*), a jeśli weźmie górę dobra natura, to i tak jej zwycięstwo jest połowiczne — zmiażdżony, zepchnięty w nicość sobowtór drzemie nadal widmowym życiem za ścianą i stamtąd rozacza swój magiczny, nieodparty wpływ (*Zez*). Zło okazuje się bardziej ponętne i znacznie bardziej wytrwale... Widma mogą stanowić *ucieleśnienie marzeń*, pragnień i dążeń człowieka zarówno świadomych, jak i podświadomych. Tak można interpretować pojawienie się Wery (opowiadanie Williersa de L’Isle Adama), Jadwigi Kalergis (*Kochanka Szamoty* Grabińskiego), Harey z *Solaris* Lema... — postaci, o których bohaterowie stale myślą, które kochali

¹³ Na ten problem zwróciła uwagę M. Janion w pracy *Zbójcy i upiory*. W: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 314—315.

i które tkwią głęboko w ich świadomości. *Dziedzina* Grabińskiego przynosi oryginalny wariant takiej sytuacji. Bohater, o pięknym (i, dodajmy, aluzyjnym) nazwisku Wrześmian, to pisarz — twórca dziwaczkich, zagadkowych utworów, uciekających w świat czystej fikcji, wymykających się racjonalnemu poznaniu i jednoznacznej interpretacji. Wrześmian wierzy w siłę marzenia i opętany jest jedną ideą: słowo mu nie wystarcza, chce ucieleśnić swoje myśli. Lata całe „hipnotyzuje” opuszczoną willę z przeciwka, aż zaczyna się ona zaludniać tworamii jego wyobraźni... Słowo staje się ciałem, poeta — stwórcą. Ale akt kreacyjny nie przynosi szczęścia twórcy — fikcje żądają krwi swego boga, chcą żyć własnym, autonomicznym życiem i Wrześmian ginie z ich fluidycznych rąk. Marzenie zabija. Człowiek, stanąwszy twarzą w twarz z własną, obnażoną psychiką, doznaje wstrząsu, przekonuje się, że w rzeczywistości nie znał sam siebie i jak najprędzej rad by uwolnić się od koszmaru. Taką wymowę ma *Kochanka Szamoty*, a przede wszystkim — *Solaris* Lema, gdzie bohaterowie projekcje swych obsesyjnych myśli podstępnie pakują w rakiety, wysyłają w przestrzeń kosmiczną i są głęboko nieszczęśliwi, kiedy zjawy cudownym sposobem do nich wracają...

W opowiadaniach niesamowitych nie muszą pojawiać się widma. Większe od nich mroki i tajemnice kryje ludzka podświadomość. Ponura dwoistość psychiki, w której „ja” podświadome wymyka się spod kontroli „ja” świadomego i zmusza je, by śledzić siebie (choć czy podświadome „ja” to moje „ja”, czy ja ponoszę za nie odpowiedzialność?), stanowi atrakcyjny temat takich utworów, jak *Berenice* E. A. Poego czy Grabińskiego *Na tropie*. W *Berenice* bohater snuje obłąkańcze refleksje na temat swej zmarłej narzeczonej i obsesyjnie myśli nad „zagadką” jej białych, zdrowych zębów. W pewnym momencie jednak „urywa mu się film” i — po jakimś czasie — obserwujemy go znowu

Groźna dwoistość psychiki

w rozmowie ze służącym, który przerażony, mówi o zbeszczeszczeniu grobu Berenice i o tym, że odarta z całunu i zeszpecona, jeszcze żyła, kiedy zbiegli się ludzie. I oto następuje szokujące zakończenie:

„Spojrzał (służący) na moje szaty — były zbryzgane błotem i krwią. Nie mówiąc ani słowa ujął mnie za rękę — zdradzała ślady paznokci ludzkich. Skierował moją uwagę na pewien przedmiot tkwiący u ściany. Przyglądałem mu się przez minut kilka: był to rydel. Z krzykiem dopadłem stołu i pochwyliłem szkatułkę hebanową, lecz zbrakło mi sił, aby ją otworzyć. Wymknęła mi się z drżących rąk, upadła ciężko i stłukła się na kawałki — i wypadło z niej, tocząc się z wrzaskliwym szczękiem żelastwa, kilka narzędzi dentystycznych, a wraz z nimi trzydzieści dwa drobne, białe, barwy kości słoniowej przedmioty, które rozsypały się po podłodze”¹⁴.

Zbrodnicza
część naszej
istoty

Motyw śledztwa, prowadzącego do wniosku, że zbrodniarzem jest sam bohater, a raczej jakaś tajemnicza część jego istoty, która jest poza zasięgiem świadomości i kieruje się własnymi prawami, stał się podstawą konstrukcji opowiadania *Na tropie*, mającego dzięki temu budowę kryminału. Opowiadający sam, na własny prywatny użytek bada szczegóły tajemniczego zabójstwa hrabianki Walerii, razem z czytelnikiem krok po kroku zbiera poszlaki, by w końcu znaleźć dowód rzeczowy: swoje skrwawione ubranie i powiedzieć: „Tak! To ja”.

III

Roger Caillois pisał:

„Założeniem opowiadań fantastycznych nie jest bynajmniej uwierzytelnienie istnienia świata widm, zjaw i duchów. Przeciwnie, głębokie przekonanie i prozelityzm autorów w ostatecznym rozrachunku powoduje tylko irytację

¹⁴ E. A. Poe: *Berenice*. W: *Opowieści niesamowite*. Kraków 1976, s. 318.

czytelników. Literatura fantastyczna w założeniu swoim dzieje się na płaszczyźnie czystej fikcji. Jest przede wszystkim grą człowieka ze strachem”¹⁵.

Autor, według Cailloisa, stara się wszelkimi siłami *napędzić strachu czytelnikowi* i jeśli przypadkiem zrobi unik — wyjaśni racjonalistycznie wypadki, czytelnik jest srodze zawiedziony. Zapytajmy jednak: *kto się tak naprawdę boi* w opowiadaniach niesamowitych? Czytelnik? Czy — bohater? To przecież bohater wydany jest na pastwę złych potęg i jest sam, zupełnie sam. W baśniach nawet kiedy grozi mu śmiertelne niebezpieczeństwo, znajduje pomocników i sprzymierzeńców. W *Królowej śniegu* Andersena dziewczynce pomagają kwiatki i zwierzęta, a kiedy zastępuje jej drogę straż złej królowej śniegu — wojsko anielskie staje w jej obronie i rozpoczyna zwycięski bój. Student Anzelmus, bohater *Złotego garnka* E. T. A. Hoffmanna, także ma swych przyjaciół: archiwariusza Lindhorsta i jego wierną papugę, którzy pokonują złą czarownicę i kota — jej pomocnika. Natomiast w opowiadaniach niesamowitych bohater zdany jest tylko na siebie, znikąd nie może oczekiwać pomocy. Filozofa Chomę nawet święcona kreda nie jest w stanie obronić przed zemstą upiorzycy (*Wij* Gogola), Barton z *Obserwatora* szuka pociechy u duchownego, chce wierzyć, że istnieją moce większe od tych, które go prześladują, ale duchowny radzi mu tylko stosować ćwiczenia gimnastyczne i dietę... Znękany, pozostawiony sobie, wydany na pastwę widma, Barton boi się życia i boi się śmierci. W baśniach jest równowaga sił, w opowiadaniach niesamowitych — rażąca dysproporcja. Bohater jest przegrany i nic nie może go uratować. Widząc widmo, przeżywa silny wstrząs i reaguje emocjonalnie: najczęściej salwuje się obłąkańczą ucieczką (prosto przed siebie), wydaje nieludzkie krzyki

Samotny
bohater

¹⁵ Caillois: *op. cit.*, s. 39. Podobne założenia przyjmuje Wydmuch: *op. cit.*

grozy, nawet spotykamy całą galerię postaci, które ze strachu przez jedną noc osiwały (Choma z *Wija*, Rozmuski z opowiadania Grabińskiego *Znak*, Szamota). Towarzyskie wizyty duchów nie wychodzą ludziom na zdrowie — większość bohaterów kończy śmiercią (*Obserwator* Sheridana le Fanu, *Spojrzenie* Grabińskiego, *Wenus z Ille* Mériméego, *Niewydarzony duch* Wellsa) lub obłędem (*Horla* Maupassanta, *Szalona zagroda* i *Pożarowisko* Grabińskiego). Inaczej dzieje się w *Solaris* Lema. Tam właśnie bohater, doktor Kelvin, przewycięża strach i przyjmuje wobec widma postawę badacza, przeprowadza eksperymenty (bada krew pod mikroskopem, poddaje ją działaniu kwasu solnego itp.). W ten sposób oswaja nadzmysłowe. Stawia nawet hipotezę co do genezy powstania widm (materializacja myśli pod wpływem promieniowania oceanu) i ich budowy neutrinowej. Hipoteza zostaje eksperymentalnie udowodniona — aparat niszczący substancje neutrinowe bezapelacyjnie likwiduje przybyszów z tamtego świata. Chociaż tryumf ludzkiego rozumu nie jest całkowity (nie udało się nawiązać kontaktu z „myślącym” oceanem), widma zostają rozbrojone i unicestwione raz na zawsze. Kreacja bohatera z *Solaris* (a nie kreacja widm!) sprawia, że powieść „nie przystaje” do omawianego tu gatunku, jest nie „opowieścią niesamowitą”, ale „fantastyką kosmiczną”¹⁶.

Gatunkowe
kryterium
strachu

W opowiadaniach niesamowitych boi się więc bohater, a jeśli się nie boi, wkraczamy na teren innego gatunku: baśni, *science fiction* lub — parodii. Tak właśnie się dzieje w *Małym dworku* Witkacego. Ukazujące się raz po raz widmo zmarłej matki traktowane jest przez postacie jak najzwyczajniejsza w świecie osoba. Wszyscy się z widmem witają, całują w rękę, a nawet — kłócą i zarzucają mu kłamstwo. Jedyne administrator Kozdroń na nadprzy-

¹⁶ Określenie R. Handke (*Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław 1969, s. 63).

rodzone zjawisko reaguje w sposób normalny, tzn. mdleje ze strachu, ale też towarzystwo uważa go za idiotę. Doskonała komitywa z nadprzyrodzonym staje się niezawodnym źródłem komizmu.

Jaka jest więc pozycja odbiorcy w opowiadaniach niesamowitych? Autorzy zdają się kierować swoje teksty do czytelnika-realisty, starają się jak mogą, by narracja była niewiarygodna i nieasertoryczna, by ją opatrzyć cudzysłowem. Opowiadania Gogola noszą charakterystyczne podtytuły: „Zdarzenie prawdziwe opowiedziane przez diaczka ...skiej cerkwi”, szereg utworów ma budowę ramową, np. *Lokis Mériméego*, *Ręka Maupassanta*. Celem jej jest podkreślenie dystansu narratora wobec wydarzeń, których był świadkiem i które niekiedy racjonalnie wyjaśnia (*Ręka*). Najczęściej jednak mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową — z dziennikiem lub pamiętnikiem bohatera ogarniętego obłądem. Wymowne są dwie redakcje *Horli* (pochodzące zresztą z tego samego roku). Pierwsza jest opowieścią bohatera okoloną ramą: rzecz dzieje się w domu obłąkanych, w którym ordynator przedstawia lekarzom najdziwniejszy wypadek swojego życia i kończy rzecz słowami zdradzającymi niejaką solidarność z chorym pacjentem: „Nie wiem, czy ten człowiek jest obłąkany, czy obydwaj jesteśmy obłąkani... czy też nasz następcą przybył istotnie”¹⁷. Druga wersja jest tekstem monologicznym — dziennikiem bohatera, który dowodnie świadczy o jego psychice i obywateli się bez komentarzy. A autor za „przycoczony” tekst nie poczuwa się do odpowiedzialności. Tak czy owak racjonalizm w opowiadaniach niesamowitych ponosi klęskę. Bohaterowie zwykle mają przy swym boku trzeźwo myślących przyjaciół (*Obserwator*, *Dróżnik* czy np. *Niewydarzony duch* Wellsa), którzy usiłują im bezskutecznie pomóc. Klęska czystego rozumu, chociaż wzięta w cudzysłów, jest oczywista. Oma-

Klęska
racjonalizmu

¹⁷ G. de Maupassant: *Horla*. W: *Horla i inne opowiadania*. Warszawa 1961, s. 169.

wiany gatunek zakłada z góry *pesymizm poznawczy*, bezbronność człowieka wobec świata, jego tajemniczość i niepoznawalność. Sprawy te są dzięki pracy R. Cailloisa ogólnie znane. Ciekawsza jest natomiast *konceptcja ontologiczna*, która daje się wydedukować z omawianych tu opowiadań.

Najbardziej charakterystyczną, najbardziej znamieną cechą tego gatunku jest *jaskrawo dualistyczne widzenie świata*. Niewzruszonym pewnikiem jest tu istnienie co najmniej dwu rzeczywistości (co najmniej, gdyż w niektórych utworach np. Grabińskiego można wręcz mówić o pluralizmie bytów) — widzialnej i niewidzialnej, przy czym ta druga wyraźnie góruje nad pierwszą. Świat wartości także jest dwudzielny: mamy ostro rozgraniczone dobro i zło, przy czym sługami zła najczęściej są wampiry — czciciele szatana rekrutujący się z rozpustnych i grzesznych natur eks-ludzi. Zło jest więc autonomiczne, egzystuje niezależnie od dobra i, niestety, zwycięża. Człowiek też jest dwoisty: składa się z ciała i duszy (którą nawet można za życia od ciała oddzielić), z „ja” świadomego i „ja” podświadomego, dochodzącego do głosu w stanach somnambulicznych. Żyje w nim „ja” dobre i jednocześnie „ja” złe, które toczą z sobą walkę. Przekonanie o możliwości wy-preparowania i rozdzielenia dobra od zła, a przede wszystkim dualistyczne widzenie rzeczywistości, natury i człowieka, pozwala mówić o *manichejskiej wizji świata*. Srodze tępiony manicheizm święci tu nadal swoje tryumfy i daje pole do wielu naiwności i uproszczeń¹⁸.

Zapytajmy, co dzisiaj może być żywe i aktualne w opowiadaniach niesamowitych? Pesymizm poznawczy i manicheizm? Chyba nie. Opowiadania niesamowite są *grą z niewiadomym*, sugerują tajem-

Manichejska
dychotomia

¹⁸ S. Lem pisał o podobieństwach literatury niesamowitej i produkcyjnej (w *Postowiu do Niesamowitych opowieści* S. Grabińskiego, s. 338). Wydaje się, że nie tyle problematyka skutecznego działania, ile prymitywna ontologia leży u podstaw tych podobieństw.

nice życia i śmierci, ukazują człowieka jako istotę uwikłaną i skłóconą wewnątrznie. A ponieważ operują właśnie niewiadomym, i to opatrzonym w ostrożny cudzysłów — dają możliwość różnych wykładni, rozmaitych interpretacji: spirytystycznych, psychologicznych, metaforycznych. Hutnikiewicz jak rasowy spirytysta interpretował *Kochankę Szamoty*, Lem — odczytywał i demaskował mechanizmy psychiczne, które zadecydowały, że bohater tak, a nie inaczej kreował swój romans (Szamota w marzeniach chce siebie podnieść, ukochaną — zdegradować¹⁹, aktywność erotyczna kochanki jest rekompensatą za jej dumę i niedostępność za życia). *Kochankę Szamoty* można odczytać jeszcze inaczej, jako metaforyczną opowieść o obcości i wrogości płci, o niemożności nawiązania wzajemnego kontaktu i ostatecznej samotności człowieka. Podobnie *Dziedzina* czy *Portret owalny* to utwory nie tylko o „duchach”, ale o sztuce, jej magii i destrukcyjnej sile, która obraca się przeciwko człowiekowi. I na tym polega ich urok.

Interpretacje
spirytystyczne,
psychologiczne
i metafizyczne

¹⁹ Hutnikiewicz: *op. cit.*, Lem; *op. cit.*, s. 345—349.