

literatura ludowa

4-5
2017

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI
PL ISSN 0024-4708 (PRINT)
ISSN 2544-2872 (ONLINE)

LIPIEC – PAŹDZIERNIK



Na okładce zdjęcie pochodzące ze strony: <https://pixabay.com/pl/krokodyl-крокодилий-очу-2434838>
Licencja CC0 Public Domain

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO**

**NR 4-5 (61)
LIPIEC – PAŹDZIERNIK**

WROCŁAW 2017

RADA NAUKOWA

CRISTINA BACCHILEGA (UNIVERSITY OF HAWAII)
JERZY BARTMIŃSKI (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)
PAULINE GREENHILL (UNIVERSITY OF WINNIPEG)
MARIA JAKITOWICZ (UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)
JERZY JASTRZĘBSKI (UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE)
ANTONI KUCZYŃSKI (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATIA MICHAJŁOWA (BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK)
SADHANA NAITHANI (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, NEW DELHI)
MAREK OZIEWICZ (UNIVERSITY OF MINNESOTA)
DOROTA SIMONIDES (UNIWERSYTET OPOLSKI)
JOHN STEPHENS (MACQUARIE UNIVERSITY)
ROCH SULIMA (UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPÓŁECZNY SWPS)
LARISA WACHNINA (NARODOWA AKADEMIA NAUK UKRAINY)
RYSZARD WAKSMUND (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATARZYNA WILLIAMS (AUSTRALIAN NATIONAL UNIVERSITY)
JACK ZIPES (UNIVERSITY OF MINNESOTA)

KOMITET REDAKCYJNY

VIOLETTA WRÓBLEWSKA
KATARZYNA SMYK
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK

REDAKTOR NACZELNY

JOLANTA ŁUGOWSKA

REDAKTOR TEMATYCZNY (KULTURA POPULARNA)

ANNA GEMRA

REDAKTOR JĘZYKOWY

EWA SERAFIN

SEKRETARZ REDAKCJI I REDAKCJA TECHNICZNA CZASOPISMA

SABINA WALERIA ŚWITAŁA

TŁUMACZENIE I KOREKTA STRESZCZEŃ

JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

Adres redakcji:

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl; www.ptl.info.pl

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)



OD REDAKCJI

Niniejszy numer „Literatury Ludowej”, pod hasłem przewodnim „Demony i demoniczność”, powstał w Katedrze Kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pracownicy, doktoranci i studenci związani z Katedrą, chociaż na co dzień specjalizują się w szeroko pojętych badaniach kulturowych, postanowili stworzyć numer monograficzny, który połączy ich różnorodne pasje. Kluczem do zespołowych badań okazała się popularna tematyka demoniczności. Jej obecność w różnych przekazach kulturowych, wyrastająca z jednej strony z lęku przed nieznanym, a z drugiej z ludzkiej wyobraźni próbującej się zmierzyć z tym problemem, okazała się niezwykle inspirująca. Niezależnie od czasu i miejsca, jak też od stopnia cywilizacyjnego rozwoju danej społeczności w każdej kulturze powstawały opowieści o demonach i różnych formach ich działania. Tego typu postaci i związane z nimi zjawiska grozy odnotowano w folklorze tradycyjnym i współczesnym, wykorzystano w literaturze i filmie, jak też w teatrze i muzyce. Postanowiliśmy więc wspólnie przyjrzeć się wybranym przykładom reprezentującym poszczególne rodzaje sztuki, aby odpowiedzieć na pytanie, na czym polega atrakcyjność i specyfika różnych ujęć demoniczności. W tym celu wykorzystano narzędzia i metodologie adekwatne do wybranego obiektu analizy, a jednocześnie zgodne z dyscypliną, którą reprezentuje dany badacz zajmujący się podjętym tematem. W ten sposób powstał numer monograficzny, w którym opisaliśmy różne ujęcia demoniczności i demonów w kulturze. Obok przekazów z tradycyjnego folkloru, jakim są bajki magiczne i podania (Robert Piotrowski, Violetta Wróblewska), rozpatrzono zjawiska z zakresu cyberfolkloru (Piotr Grochowski), wykorzystując narzędzia folklorystyki antropologicznej. Zanalizowano utwory z literatury popularnej (Dariusz Brzostek), nawiązując do koncepcji psychoanalitycznych i antropologicznych. Zajęto się przykładami spektakli teatralnych (Artur Duda), filmów (Piotr Skrzypczak) oraz oper (Małgorzata Lisecka), stosując odpowiednio narzędzia teatrologiczne, filmoznawcze i muzykologiczne. Całość dopełniają dwie recenzje prac naukowych dotyczących refleksji nad demonicznością (Aleksandra Brzostek, Mateusz Napiórkowski). Mamy nadzieję, że wędrówka przez światy demonów będzie przyjemną, a jednocześnie inspirującą przygodą zmierzania się z nieznanym, a badawczo pociągającym.

VIOLETTA WRÓBLEWSKA



VIOLETTA WRÓBLEWSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

UCZONY I DEMON, CZYLI POSTAĆ CZAROWNIKA W POLSKICH BAJKACH LUDOWYCH¹

W polskim folklorze do jednych z popularniejszych postaci należy uchodząca za istotę półdemoniczną czarownica, zwana jędzą, wiedźmą, babą (Pełka 1987: 192-193). Zazwyczaj była to wiejska kobieta, mieszkająca na odludziu, którą podejrzewano o konszachty z diabłem. Ze względu na przypisywane jej demoniczne kontakty sytuowała się na granicy tego, co ludzkie i tego, co nie-ludzkie, co wywoływało lęk przed jej działalnością, a niekiedy i zazdrość, gdy powodziło się jej lepiej niż innym mieszkańcom wsi. Na jej temat powstało wiele przekazów folklorystycznych, jak też sporo rozpraw historycznych i antropologicznych, ale na marginesie tych rozważań sytuuje się męski odpowiednik ludowej wiedźmy, czyli czarownik, zwany czarnoksiężnikiem. Kiedy przyjrzymy się polskim bajkom ludowym, realizacjom wątków sklasyfikowanych przez Julina Krzyżanowskiego w jego systematyce (1962-1963), okazuje się, że nie brak opowieści, w których czarownik jest głównym bohaterem. Wydaje się on równie interesujący jak czarownica, bowiem podobnie sytuuje się na styku sfery demonicznej i ludzkiej, a jednocześnie posiada niezwykle właściwości i umiejętności, znacznie wzbogacające jego wizerunek. Zarówno w bajkach magicznych i podaniach wierzeniowych, w których się pojawia, przypisuje mu się przede wszystkim cechy charakteryzujące obcych – nietypowy wygląd, nadzwyczajne zdolności, w tym zmiennokształtność, dar kontrolowania pogody i panowania nad istotami nadprzyrodzonymi, jak i smokami, a także rzucania uroków. Co ważne, wszelkie jego uzdolnienia wynikają ze znajomości pisma, o czym nie wspomina się w wypadku czarownicy. Zarówno bajkowy, jak i podaniowy czarownik posiada zwykle tajemną księgę zawierającą zaklęcia dające władzę nad ludźmi i demonami. Można odnieść wrażenie, że ujawnia się w tej kreacji nie tylko wiara w magię słowa (Engelking 2000: 41-65), ale też strach przed nadużyciem mowy żywej oraz pisanej. Bajkowy czarodziej uosabia tym samym ludzkie pragnienia posiadania mocy panowania nad światem za pomocą słowa, a jednocześnie obawę przed konsekwencjami dysponowania takim darem. Z tego też powodu w ludowych opowieściach raz bliższy jest on demonom, a raz przypomina uczonych w piśmie – księży bądź dawnych alchemików, na co wskazywać może również jego charakterystyczny czarny strój. Nawet w podaniach, w których jest prezentowany jako przedstawiciel zawodów nierolniczych, uchodzących w tradycji ludowej za gorsze czy nieczyste, np. młynarz, kowal, dysponuje magiczną księgą, za której sprawą potrafi oddziaływać na rzeczywistość.

W bajkach magicznych czarownik zyskuje status antagonisty, nierzadko demonicznej istoty nadprzyrodzonej szkodzącej innym, jak w realizacjach wątków T 313A „Ucieczka (Dziewczyna ułatwia bohaterowi ucieczkę)” czy T 325 „Uczeń czarnoksiężnika”. Bywa określany różnymi nazwami, które eksponują jego nadprzyrodzone umiejętności (czarowanie), związek z księgą (z księdzem) lub/i czarny strój, m.in czarny-księżnik, księżnik (Kolberg 1962b (1881): 46), czarnoksiężnik

¹ Artykuł powstał w ramach grantu NPRH moduł „Tradycja” 1b (nr rej. 1bH 15 0184 83) pt. „Słownik polskiej bajki ludowej”, red. V. Wróblewska, realizowanego w latach 2015-2018 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

(Kolberg 1962a (1867): 136), czarnoksiężnik (Saloni 1899: 730), a nawet czarny zakonnik (Kolberg 1962b (1881): 49). Sporadycznie osoba parająca się czarami to zwykły chłop (Lorentz 1913: 201) bądź pan (Lorentz 1913: 246; 1914: 280, 300; Sokalski 1899: 271). Równie rzadko pojawia się imię tego typu bohatera. W jednej realizacji T 743 „Kara za zabicie żony”, zbliżonej formalnie do legendy, mowa o czarowniku Nykicie z Gdańska (Wierzchowski 1892: 85), który pomógł bohaterowi pozbyć się żony, ale ludowi gawędziarze zazwyczaj ograniczają się do stosowania nazwy podkreślającej funkcję czarowania. Ten niezwykle dar wynikać ma z wiedzy pozyskanej z zakazanej książki, zawierającej zaklęcia dające m.in. możliwość metamorfozy człowieka w zwierzę i odwrotnie, więc z tego powodu jest pilnie strzeżona przez jej właściciela. W bajkach nie podaje się informacji, skąd czarodziej pozyskał księgę. Wiadomo jedynie, że mężczyzna bardzo dużo podróżuje, więc być może została przywieziona przez niego z odległych krain.

Umiejętność zmiany własnej postaci w inną eksponowana jest w wariantach bajki magicznej T 313A, chociaż bez podania źródła czarodziejskiej wiedzy (np. Saloni 1903: 394). W pozostałych przykładach mowa o tajemnej księdze (T 325), dzięki której czarodziej zmienia się w kogo chce i w co chce. Kiedy magiczna książka trafia w ręce parobka (ucznia, sługi) czarownika, gdy jego pan wyjeżdża w świat, młodzieniec wbrew zakazowi mistrza do niej zagląda i uczy się zaklęć na pamięć. W niektórych wariantach mowa o tym, że niekiedy ją przywłaszcza, gdy orientuje się w jej mocy:

Przy końcu drugiego roku poszou do tego pokoiku. Byu tam ino stolik, a w nim ino książka. "On wzion te książke, wyjon i "otworzuu i jak przeczytou jedne kartke, stou sie wouem. Odwróciuu drugo kartkę – stou, sie znouu na czuowieka (T 325; Saloni 1899: 730-731).

Dzięki nabytym magicznym umiejętnościom młodzieniec poprawia swoją sytuację materialną, bowiem pozyskany dar zmiany własnej postaci w zwierzę bohater wykorzystuje do oszustw przynoszących dochody jego rodzinie. Prosi swojego biednego rodzica, do którego powraca z niezwykłą księgą, aby gdy zmieni się w zwierzę, sprzedał go na jarmarku, ale bez uzdy, paska czy powrozu, na którym ma go prowadzić. Dzięki temu będzie w stanie odzyskać swą ludzką postać i wrócić do rodziny. Zazwyczaj sprytny parobek przybiera kształt konia z uzdą (Lorentz 1913: 201; 246), wariantywnie psa na pasku (Lorentz 1914: 280), świni, lub wółu lub byka na powrozie (Kolberg 1962a (1867): 137; Saloni 1899: 730-731; Wierzchowski 1892: 69). Skąpy, rzadziej roztargniony rodzic wbrew zaleceniom sprzedaje jednak konia z uzdą, ale młodzieniec pozbywa się jej dzięki innemu parobkowi bądź córce czarownika. Kilka razy transakcja dochodzi do skutku, chłopak wraca do domu i wygodnie żyją z ojcem z wyłudzonych pieniędzy. Jednak na trop oszusta trafia czarodziej i to on kupuje na jarmarku zamienionego w konia młodzieńca. W finale rozgrywa się swoista walka między czarownikiem a jego uczniem, w trakcie której przybierają, m.in. postaci różnych zwierząt, nawet stają się ziarnami zbóż, ale to ostatecznie uczeń pokonuje mistrza. Jako lis (kuna) odgryza głowę czarodziejowi-kurakowi (Lorentz 1913: 201, 246; Lorentz 1914: 281, 301; Kolberg 1962b (1881): 51) bądź gdy czarodziej się oddała, odzyskuje swą naturalną postać i wraca do ojca (Saloni 1899: 731). W jednym z wariantów mężczyzna jako jastrząb pożera kapłona, w którego zmienił się narzeczony córki czarownika. On sam, dostrzegając nieprzeciętny talent swego ucznia, pozwala mu na ślub ze swoją córką. Fakt ten interesująco puentuje gawędziarz, wskazując na negatywną ocenę osób parających się czarami: „I ożenił go ze swoją córką, i byli oba w kupie takie zabobonniki, chtómnych na świecie gorszych być nimoże” (T 325; Kolberg 1962a (1867): 138).

Rzadko zdarza się, że młodzieniec pozostaje na stałe zaklętym zwierzęciem, np. krukami, który odlatuje wraz z czarownicą zamienioną w sowę (Wierzchowski 1892: 70). W wersjach z udziałem dziewczyny (nie zawsze jest to córka czarownika) cudownym sposobem na jej palec trafia pierścień, w który zmienia się młodzieniec, w czym dostrzec można nawiązanie do symboliki weselnej, podkreślającej akt połączenia pary kochanków. Z podobnymi dodatkowymi znaczeniami wiązać można ziarno, w które przemienia się z kolei pierścień, a także postać ptaszka, skrywanego przez pannę w fartuchu lub zamykanego w klatce (np. Ciszewski 1894: 74-75). W finale jednak, mimo pokonania czarownika, rzadko mowa o weselu, bowiem w bajkach ludowych uroczystość tego rodzaju zdaje się być zarezerwowana dla prawdziwych, walecznych i uczciwych bohaterów.

Do wyjątków należą sceny pokazujące próby spalenia na stosie ucznia czarownika (w postaci ptaka) wraz z dziewczyną, która mu pomogła w ucieczce, co zdaje się być pogłosem kar za czarownictwo w dawnych wiekach. Jednak dzięki niezwykłym umiejętnościom parze kochanków udaje się uniknąć śmierci:

I zaś sie stał ptąskiem i tén pán miał ik spálić, te córke i tego ptáska. I nawieźli śiáge drew do pola, a te panne prowadzą. Tén ik prosi, zeby mu pokazali piérwi, ka sie będzie páłól. A uni mu mówią: e tyś mądry, jesecebyś nám ućiyk. Tó mi zróbcie taká dziurke, zebyk sie jedném uokiém przypatrzył. Ci mu wywierтали taká dziurke, a tén sie stał chrobákkiem i wyláz. Stał sie uorłem, porwał te panne w pazdury i ućiyk ś nióm i nie spályli ik (T 325; Kosiński 1881: 255).

W ludowych bajkach magicznych nieczęsto mowa o innych rodzajach działalności czarownika, jak np. udzielanie porad (T 743, Wierzchowski 1892: 84-85). Niewiele wiemy też o wyglądzie czarownika. Zazwyczaj poza czarnym strojem nie odróżnia się on od zwykłych ludzi albo wspomina się ogólnikowo o jego inności:

[...] „ojciec posed jeno z Maćkiem w to samo miejsce; tu zased im droge jakisik c^uek – niby nie c^uowiek i wsc^u z „ojcem gádke [...] a nic nie wiedziá^u, ze to jest „cárnoksienznik, carownik” (T 325; Wierzchowski 1892: 68).

Do wyjątków należą również obrazy ukazujące wnętrze domostwa czarodzieja i nietypowe umiejętności jego lokatora, poświadczające jego kontakty ze sferą demoniczną, nawet piekielną:

[...] taki sám srogi gzyb (wielki grzyb znaleziony przez ojca i syna przed spotkaniem czarownika – V.W.) zawiód „ojca do cárnoksienznika, W pierwsy izbie stá^uy same donicy syrokie na trójbocnym stole posmarowanym krwią, „Ojciec prosi „o swego syna, carownik nic na to, jeno „udezy^u cisawym prencikiem po zelaznych dźwiach „od drugi izby, i kjéj sie same „otwozy^uy, pośwargotá^u cosik i psyfruwa^uy same cárne kruki, posiada^uy na te donice i pi^uy cosik zó^utego śmierdzącego. Jedyn z tych kruków „urzno^u dzióbem po donicy tak, ze sie duzo isker posypa^uo, kiéjby z pieca kiéj sie páli (T 325; Wierzchowski 1892: 68).

W bajkach magicznych obraz czarownika ma charakter nieco bajkowy, demoniczno-diaboliczny. Wyrasta prawdopodobnie z *Gesta Romanorum*, a z pewnością taki rodowód mają związane z tą niezwykłą postacią motywy ucznia i zakazanej księgi, znane z tradycji staropolskiej (Krzyżanowski 1962: 103). Być może za sprawą Kościoła dotarły one do folkloru i przełożyły się na wizerunek czarodzieja uczonego, zakonnika, kogoś, kto za pomocą księgi panuje nad słowem i tym samym nad światem. Choć ujawnia się w takim ujęciu postaci także ludowa wiara w sprawczą moc słowa (Engelking 2000), można odnieść wrażenie, że większą potęgę oddziaływania przypisywano słowu pisanemu, o czym świadczą m.in. ludowe zamawiania, którym towarzyszyło np. zjedzenie kartki z zapisanym zaklęciem (Kasjan 1994: 121).

Bliższy postaci ludowej czarownicy jest czarnoksiężnik w podaniach wierzeniowych, będących realizacjami wątków, takich jak T 3020 „Nieudolny uczeń czarnoksiężnika”, T 3011 „Rozsypany wóz”, T 3040 „Czarownice”, T 3125 „Czarownik i złodziej”, T 3140 „Czarownik i świeca”. W tego typu przekazach zyskuje on przede wszystkim status istoty demonicznej. Podobnie jak czarownica pomaga lub szkodzi ludziom, odwołując się do działań nadprzyrodzonych, do magii, niejednokrotnie w sposób znany z dokumentów sądowych i inkwizycyjnych analizowanych przez historyków (Wijaczka 2008: 91-105). Sugerować to może, że dawne akta zawierają materiał folklorystyczny, przekazywany w trakcie rozpraw i tortur w poprzednich wiekach jako autentyczne źródło wiedzy. Na poły baśniowo, a na poły podaniowo prezentuje się pan Twardowski w roli czarnoksiężnika, bohater realizacji wątku T 8251 „Mistrz Twardowski” (Lubański 2007, s. 76-87).

Czarownik i czarownica bywają bohaterami tych samych wątków skupionych w dziale T 3000 – T 3025 „Czarnoksiężnicy”, ale zakres ich działań nie jest identyczny. Można odnieść wrażenie, że czarownik ma więcej możliwości oddziaływania na rzeczywistość niż jego żeńska odpowiedniczka. Ponadto jego wiedza nie wynika z konszachtów z diabłem (często bywa nawet ich panem), ale ze wspomnianej znajomości pisma.

Do popularnych wątków należy m.in. T 3040, który zasadniczo dedykowany jest opowieściom o czarownicach mającym diabelskim sposobem pozyskiwać dużo mleka lub masła. Jednak w niektórych realizacjach w tej samej roli pojawia się czarownik:

Na Pokrzywnicy był dawni carownik, a miał tyle mléka, ile chciał, a masło mu sie po węglach ląło. Zbierał on kole chałupy suche patycki i trawe i to miał w domu. Juk chciał który babie popsuc mléko, to te patycki kopciuł nad dymem z kości pomartych ludzi.

Jedny gospodynj popsulo sie mléko, a tu ten dziad przycho- i mówi (prosi) o mléko. A baba:

- Jakze!/? Dám ci psia duso mleka, kiej go ty más więcj.

Przynosi mu kopiec z mlékjem i buch go w łeb, a jej chłop, jak wzion postronka, a zacon okładać dziada i wołać:

- Odmień mi mléko!

Baba wziena skupiec posła doić, a chłop go biuł dotąd, dopóki krowa nie dała dobrego mléka (T 3040; Udziela 1903: 64).

W przeciwieństwie do ludowej czarownicy przedstawionej w podaniach, która jest na usługach diabła, czarownik sam potrafi panować nad siłami diabelskimi. W realizacjach T 3020, będących swoistą odwrotnością bajek magicznych T 325, parobek czarodzieja (niekiedy gość) pod nieobecność gospodarza próbuje naśladować jego czary, ale sobie z tym nie radzi. Jego mistrz dysponuje władzą nad diabłami (demonami), które wykonują wszystkie jego rozkazy, a potem posłusznie chowają się w skrzyni, gdyż czarodziej zna magiczne formuły, a uczeń nie posiada tej umiejętności, co niemal kończy się dla niego śmiercią (Lorentz 1913: 12; Knoop 1895: 12). Istotą opanowania złych mocy jest wypowiedzenie magicznego słowa na wspak. Niekiedy w podaniach pojawia się znany z bajek magicznych motyw księgi, bywa ona nawet identyfikowana, np. jako szósta i siódma księga Mojżesza. Staje się ona źródłem kłopotów przypadkowych osób, które próbują z niej korzystać wbrew woli czarownika, co dopiero kończy opacznie wypowiedziane przez niego zaklęcie (Knoop 1895: 12). Lektura magicznej księgi może wywoływać także choroby, jak w realizacjach T 3140 „Czarownik i świeca”:

Jak sie do Parlina idzie, na liwa strona ból stary młynorz. On mlół, ale mało, bo wody nie bęło. Przyszło roz dwóch chłopów, zakradli sie do niego i wzieni mu z młyną mąki i kaszy. A on poznał, ale szukać nie dał, eno zapalół na stole dwa śwéczki i czytał. W tej książce musiało być co

niedobrego, bo te ludzie zachorowali i schli. On myślał, że oni go przyńdo przeproszo. Ale oni nie przyszli go przeprosić. Poprzestał to czytanie na chwila i czekał. Ale nie przyszli wcale. I rozgniewał się i wiancy razy to robiół, zapalół śwéczki i czytał tak długo, aż ludzie się zmarnowali, poszed jedan na strona, potam drugi (T 1340; Nitsch 1929: 167).

W podaniach ludowych umiejętności magiczne przypisywano również przedstawicielom nierolniczych profesji, m.in. owczarzom i młynarzom:

Niedaleko Bojanowa był młynarz, który uchodził za czarownika. Z jaj, podkładanych kurom, wylęgały się robaki, a do sąsiada zakradał się kot czarny, którego żadnym sposobem wypędzić nie było można. Wybity, nie wydawał głosu i wracał. Wreszcie zabito go i zakopano w ziemi na dwie stopy głęboko, ale nazajutrz kot zjawił się znowu. Poczęto podejrzewać młynarza o zmowę z djabłem, tym bardziej, że dnia pewnego kula ognista wyleciała przez komin domu, w którym kot straszyl, padła na młyn i zapaliła go (Knoop 1895: 12).

Podejrzenia o czary kierowane pod adresem młynarzy, kowali i owczarzy wiązały się z posiadaniem przez nich wiedzy, którą nie dysponowali zwykli chłopci, jak też z faktem, że niejednokrotnie mieli oni lepszą sytuację materialną niż reszta mieszkańców wsi, co przypisywano wsparciu sił demonicznych. W wypadku młynarzy o czartostwie miała również przesądzać umiejętność ich panowania nad żywiołami, zwłaszcza nad wodą bądź wiatrem, a wypadku kowali – władza nad ogniem. O powszechnej wierze w moc sterowania żywiołami i demonami przez czarownika świadczą podania wierzeniowe T 4061 „Płanetnik”, w których mowa o jego umiejętnościach zmiany pogody:

Roz łół ciągle dész, i ludzie tropili się bardzo i narzékali na płanetnika, co w powietrzu przelatywół bez wieś. Chodzili do starego czarownika i prosili go, żeby ściągnął płanetnika z nieba na ziemię. Czarownik kozoł sobie przynieś wielgi, długi nóż, wyjon go z trzonka i wepchnął do ziemi. Gdy nadeszły do wsi chmury, co znowu niesły na sobie tego płanetnika, a ten płanetnik poczuł, że czarownik chce go ściągnąć na ziemię, zaczon się tak ciskać po chmurach, że aż zaczęny pękać. Ale czarownik nie chcioł wyjąć noża, i płanetnik spod na ziemię, a taki był rozgniewany, że się wrył do ziemi i przeszed na drugą stronę. Zaroz wypogodziło się na niebie i przestało łóć (T 4061; Udziela 1898: 603).

Nie brak również informacji wierzeniowych, iż czarownicy potrafiać panować nawet nad smokami, które wyprowadzają z jamy w czasie wielkiej ulewy (w tym kontekście być może za późniejszy należałoby uznać obraz św. Jerzego jako pogromcy i pana smoków; Ferfecka 2000: 133-145; por. Kosowska 1985). Części smoczych ciał mają sprzedawać jako remedium na upały – trzeba nosić kawałek smoczego mięsa pod językiem, aby chłodził (T 6515 „Niemiec na smoku”; Kosiński 1904: 37). Czarodzieje potrafiać również wyczarować smoki z czytanej książki, a nawet na nich latać:

Jeden baca pas ofce, puścił się f takie gury. A potym psyset tamok jeden taki panocek i gada tak pszy takif kamieniaf: - „Warujcie lu z temi ofcami!”. - I wzięł książki i cytał, cytał, cytał. Odegnał ofce baca i patszył. Potym ras pszysła jedna hmurka i zastąpiła go tamok, tego carnegoksiężnika. A un się potym rosstąpił i wycytał smoka: wielgi był jak jedno drzewo. I jak potym zaraz jakoś i uzde wyjół s torby i wraził na tego smoka, jak uż wyhodził ze ziemi. Jak pszysły hmury, jak raz zagrmiało: skąd się wzięły, to się wzięły. Jak siad na niego i poleciał nad dulinami, Jak wzięło potym – dysc pszysał, lało, lało. – Ta ón do ciepłego kraju poleciał (T 1615; Grzegorzewski 1919: 76).

W podaniach wierzeniowych odrębną grupę postaci, pozostających w luźnym związku z czarownictwem, stanowią mężczyźni zajmujący się rzucaniem uroków lub ich

zdejmowaniem (odczynianiem). W niektórych przekazach o czarowanie oraz rzucanie uroków posądzani byli zwykli chłopci, ale np. odstający od pozostałych wyglądem:

Roz jedan chłop szed – Szpera sie nazywoł, a jo pas gąsiaki. A ten chłop – to taki czarny chłop ból – spojrzal na nie i uroczył mi je. Jo mniol strach i polecioł do matki: „Aha – mówi – to on je uroczył (Nitsch 1929: 168).

Wśród podaniowych przekazów nie brak również informacji o mężczyznach, którzy zajmują się zdejmowaniem uroków:

Żem ból w sznyterce (= za kośnika) i dostałem róża. Ale od czego, nie wiam. Pora dni chodziłem, nie wiedziałem o tem, co to je. Noga mi spuchła i zaczęna sie śwęcić i w korku ni mógem chodźć, tak me tłoczelo. Kobiety mi powiedzieli, że mom róża, ale ta blada. Ale siedzielim z somsiadam bez izba, co umiał zdjąć. Poszedem do niego i poprosiłem go, i ten chłop usiad sobie na stolek, położył moja noga sobie na kolano i wzion składany nóż, robił krzyże nad to różo i zdmuchiwał i sobie cicho tam pod nosem szeptał. No zrobił on to raz, poszedem drugi roz, robił i trzeci roz, ta róża zginęła, nie wiam, gdzie i jak (Nitsch 1929: 168).

W obu wypadkach nie ma informacji o źródle posiadanej mocy ani też o innego typu umiejętnościach, które pozwoliłyby te postaci zaliczyć do kręgu czarowników. Być może ich pozytywne działania miały równoważyć te negatywne przypisywane czarownikom, a mogące wzbudzać powszechny lęk (Mitarski 1992: 327-357). O tym, że mógł być on znaczny, świadczy fakt, że trudno znaleźć przekazy komiczne o ludowych czarodziejach, a nie brakuje takich w odniesieniu do innych postaci demonicznych czy półdemonicznych, np. o diable czy topielcu (Ługowska 1996: 77-86; Simonides 1984). Figura czarownika wyłaniająca się z bajek magicznych i podań wierzeniowych, sytuująca się między uczonym a demonem, zdaje się odbijać raczej lęk przed światem nadprzyrodzonym i tymi, którzy z racji znajomości pisma zdawali się mieć nad nim władzę.

Bibliografia

- CISZEWSKI, S. (1894). *Krakowiaczy. Monografia etnograficzna*. Kraków: dr. W. L. Anczyca i Spółki.
- ENGELKING, A. (2000). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Wrocław: Wydawnictwo Funna.
- FERFECKA, E. (2000). *Brat smok. (Kwiatki św. Franciszka z Asyżu a polska legenda ludowa)*. W: W. Sawrycki, M. Wróblewski (red.), *Edukacja polonistyczna i literatura*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- GRZEGORZEWSKI, J. (1919). *Na Spiszu. Studya i teksty folklorystyczne*. Lwów: nakł. Księgarni Podhalańskiej A. Z. Zembaty, Zakopane.
- KASJAN, J.M. (1994). *Strategia i taktyka walki z chorobą w zamawianiach*. W: idem, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- KOLBERG, O. 1962b (1881). *Dziela Wszystkie*, t. 3, cz. 1, Wrocław, Kraków, Warszawa: Polskie Towarzystwo Muzyczne; Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. 1962a (1867). *Dziela Wszystkie*, t. 14, cz. 6, Wrocław, Kraków, Warszawa: Polskie Towarzystwo Muzyczne; Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KNOOP, O. (1895). *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. „Wisła”, t. 9.

- KOSIŃSKI, W. (1881). *Materiały do etnografii górali beskidowych*. cz. I, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, t. 5.
- KOSOWSKA, E. (1985). *Legenda. Kanon i transformacje. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej*. Wrocław: Ossolineum.
- KOSIŃSKI, W. (1904). *Materiały etnograficzne zebrane w różnych okolicach Galicyi zachodniej*. „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 7.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1962-1963). *Polska Bajka Ludowa w układzie systematycznym*, t. 1-2, Wrocław: Ossolineum.
- LORENTZ, F. (1913). *Teksty pomorskie, czyli słowińsko-kaszubskie*. z. 1, Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności. LORENTZ, F. (1914). *Teksty pomorskie, czyli słowińsko-kaszubskie*. z. 2, Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności.
- LUBAŃSKI, M. (2007). *Mistrz Twardowski. Pomiędzy prawdą, legendą a mitem*. W: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.), *Podanie i legenda w tradycji ludowej i literackiej*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- ŁUGOWSKA, J. (1996). *Humorystyczne transformacje ludowych wątków wierzeniowych*, W: T. Dobrzyńska (red.), *Tekst i jego odmiany*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- MITARSKI, J. (1992). *Demonologia lęku*. W: A. Kępiński, *Lęk*, Kraków: Sagittarius.
- NITSCH, K. (1929). *Wybór polskich tekstów gwarowych*, Lwów: Nakład i własność K.S. Jakubowskiego spółki z ograniczoną odpowiedzialnością.
- PEŁKA, L. J. (1987). *Polska demonologia ludowa*, Warszawa: Iskry.
- SALONI, A. (1903). *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*. „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 6.
- SALONI, A. (1899). *Lud wiejski w okolicach Przeworska*. „Wisła”, t. 12.
- SIMONIDES, D. (1984). *Śląski horror. O diablach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- SOKALSKI, B. (1899). *Powiat sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym*. Lwów: Wł. Dzieduszycki.
- UDZIELA, S. (1898). *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego mieszkającego po prawym brzegu Wisły*. „Wisła”, t. 12.
- UDZIELA, S. (1903). *Topograficzno – etnograficzny opis wsi polskich w Galicyi*. „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 6.
- WIERZCHOWSKI, Z. (1892). *Baśni i powieści z puszczy sandomierskiej*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, t. 16.
- WIJACZKA, J. (2008). *Magia i czary. Polowanie na czarownice i czarowników w Prusach Książęcych w czasach wczesnonowożytnych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

VIOLETTA WRÓBLEWSKA**THE SCHOLAR AND THE DEMON: THE MAGICIAN CHARACTER IN POLISH FOLK TALES**

The article traces the motif of the magician in Polish magical folk tales and belief tales. The analysis of several dozens of texts from the 19th century and the beginning of the 20th century has revealed the complexity of the magician character: on one hand, it is close to demonic creatures (magical abilities including shapeshifting and sorcery); on the other hand, it resembles scholars from the past, that is priests or alchemists (black clothing, the ability to read and use spells from forbidden books).



ROBERT PIOTROWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DIABEŁ SPĘTANY. MOTYW ZNIEWOLONEGO CZARTA W POLSKICH PRZEKAZACH FOLKLORYSTYCZNYCH I ETNOGRAFICZNYCH

Wstęp

Potem ujrzałem anioła, zstępującego z nieba, który miał klucz do
Czeluści i wielki łańcuch w ręce. I pochwycił Smoka,
Węża starodawnego, którym jest diabeł i szatan,
i związał go na tysiąc lat
(Apokalipsa Św. Jana 20, 1-2).

Pójdź zaraz bez odwłoki w podziemne otchłanie,
Rozwiąż te Lucyfera kajdany i pęta,
Które gryzie od wieków złość jego zawzięta (...)
(Załoski 2000: 182).

Diabeł, jak również tematyka związana z tą postacią w kontekście przekazów etnograficznych i folklorystycznych, co najmniej od XIX wieku cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród polskich badaczy (Zob. m.in. Jakóbiec 1899; Rybowski 1906; Fischer 1928). Nie mogło zabraknąć rozdziałów poświęconych diabelskiemu motywom w opracowaniach dotyczących polskiej demonologii ludowej (m.in. Pełka 1987; Gaj-Piotrowski 1993; Łysiak 1993, Baranowski 1981), jak również artykułów na ten temat (m.in. Pełka 1999; Piątkowska 1982), oraz prac monograficznych (Rożek 1993). Dotychczas jednak nie został opracowany interesujący motyw diabła spętanego. Spętanie stanowi ciekawy i niejednoznaczny aspekt związany z formami diabelskich ekspresji pojawiających się w kontekście narracji folklorystycznych i etnograficznych z XIX i XX wieku. Diabeł, który z reguły stara się pojąć człowieka, a w szczególności jego duszę, sam staje się ofiarą. W motywie tym dochodzi do pewnego rodzaju inwersji prowadzącej do ubezwłasnowolnienia przedstawiciela zaświatów, czego dowodzą odnotowane przykłady z postacią diabła związanego paskiem św. Franciszka, różańcem, powrozem z łyka lipowego lub łańcuchem. Przyczynek ten należy traktować jedynie jako zapowiedź badań i dalszych rozważań na temat motywu i jego źródeł.

Diabeł związany paskiem św. Franciszka

W bajkach komicznych o głupim/oszukany potworze z wątkiem T 1100 *Diabeł nawrócony* pojawia się motyw schwymania diabła na pasek św. Franciszka. Potężny apotropeion wykorzystywany przeciwko złym mocom – nie tylko diabelskim (Gawełek 2010: 196) sprawia, iż czart zostaje ubezwłasnowolniony. Pozbawiony mocy sprawczej musi wykonywać to, czego zażąda osoba, której udało się diabła pochwycić. W zbiorze Aleksandra Saloniego piekielnik złapany przez pustelnika zostaje zmuszony do śpiewania religijnych hymnów:

Był jeden pustelnik: co mieszkał w jaskini. Jak wychodził do lasa, chodził ktosi do jaskini i łamał mu świce. Pustelnik się rozłościł i rzek:

– Poczekaj, ja cie tu złapie! – Wlaz pod ławę i czekał. Wtem przychodzi djabuł, bierze świecę na kolano i łamie, a pustelnik wyskoczył i złapał go na pasek św. Franciszka. Djabuł zaczon piszczeć, ale pustelnik go zbiuł i był cicho. Pustelnik rzek:

– Tyś musiał być przódy w niebie, jeno zgrzeszuleś i Pan Bóg cie strącił do piekła. (...) I kazał mu śpiewać. ale on nie chciał. Pustelnik go zbiuł i djabeł musiał śpiewać. Pustelnikowi ładnie się zdawało i kazał mu śpiewać drugi głos, ale on nie chciał, tylko mówił żeby go w piekle nie przyjeni. Ale on go zbiuł i djabuł śpiewał (Saloni 1903: 340-341).

Wbrew własnej woli – spętany i obity przez anachoretę, zostaje zmuszony do odśpiewania pieśni. Czynność ta sprawia, że diabeł odzyskuje anielską naturę i może powrócić do nieba. W innej bajce – ze zbioru Seweryna Udzieli, pt. *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego na prawym brzegu Wisły*, diabeł pojawia się pod postacią konia, którego łapie chłop. Domyślny gospodarz, przeczuwając niejednoznaczność sytuacji i zwierzęcia, nie zakłada na jego szyję zwykłego postronka, ale pasek św. Franciszka:

Nie wiem juz, cy mój dziadek, cy to mój tatuś śli Roz ze Skawiny i ulegli pod osikami. Kej wysad, to wysad koń i ku nim się nachylił. Oni mieli posek świętego Fanciska, powoli zdojeni go, a kiedy sie koń nachylił, zarzucili na niego i chycili. Potem siedli, zajechali do domu, uwiązali w stajni i pošli do księdza, a babie nic nie powiedzieli. Koń sie w stajni przewrócił i zacón sie dusić i przewracać. Baba, kiej obaczyła, wzięła siekierę i przecięła ten posek, bo się boła, żeby sie koń nie udusił. A koń zaroz zniknął, bo to był djeboł (Udziela 1899: 219).

Diabeł pod postacią konia pozwala zaprowadzić się do stajni. W planach gospodarza miał być wykorzystany do przewożenia kamieni na budowę kapliczki. Jednak niedoinformowana gospodyni uwalnia piekielne zwierzę, które natychmiast znika z zagrody. Warto wspomnieć, że w opowieści wierzeniowej ze zbioru Lucjana Malinowskiego z wątkiem T 3045 *Wyprawa na sabat* pojawia się motyw czarownicy, która po nałożeniu uprzęży przemienia się w konia i jest ujeżdżana przez owczarza (Malinowski 1901: 48).

Diabeł związany różańcem

Innym potężnym apotropeionem o konotacjach sakralnych jest różaniec. Sam w sobie będący potężną bronią przeciwko złu pojawia się również w kontekście pętania czarta. W opowieści wierzeniowej z wątkiem T 3015 *Diabeł i karciarze* zapisanej w latach 70. XX w. w Garwolinie diabeł zostaje złapany „na różaniec”. Diabeł hałasował nocą, aż wreszcie został pokonany przez staruszkę:

No i pojawia sie dioboł. – Pódz tu ku mie – pado babina. I dioboł podszedł a ona łaps i ciepła na niego różaniec i ten różaniec mu tak kole karku zaciepła. (...) Dioboł klęko przed babiną na kolana i prosi, i prosi, co by ino ten różaniec z jego karku symła (Simonides 1977:121).

Diabeł został zmuszony do wykupienia się z niewoli. Kolejny raz, kiedy staruszka (w przebraniu) przysła wypędzić go z młyna, także został złapany na różaniec. Klęczał i prosił o litość. Musiał wszystko naprawić i zwrócić to, co ukradł. Następnie staruszka zmusiła go do opuszczenia wsi (Simonides 1977: 122).

Diabeł związany łykiem lipowym

Dość często w przekazach folklorystycznych pojawia się motyw łyka lipowego wykorzystywanego do pochwycenia i zniewolenia czarta. Na przykład w tekście z wątkiem T 1164 *Belfagor* znajdującym się w opracowaniu Bronisława Gustawicza *Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody* diabeł w zemście powyrzucił młynarzowi kamienie z młyna. Zdruzgotany chłop otrzymał pomoc od wędrowniej babki:

Młynarz mu z początku naprawiał, ale potem mu się sprzykrzyło i raz mu nie naprawiał. Djabał sie pogniewał i powyrzucał mu wszystkie kamienie. Młynarz w lament, co tu robić? widzi, że sam nie da rady, siad za stołem i płacze. Przychodzi babka po chałupach. „Tej, niech będzie pochwalony”. – „Na wieki amen. Witajcie babko!” – „E j, cóż wam t o?” „A deście tam pokój!” – „No przecie, może ja co poradzę, przecie ja chodzę między ludźmi, to też może co wiem!” – I opowiedział i (jej) całą sprawę. – Ej ! i smucicie sie tam , tyć to wnet sie zaradzi; wej, a nie macie też łyczaka?” – „A mam”. – I dał i (jej) a ona zrobiła se kluczkę i poszła do młyna, dzie djabał se młyn naprawiał. A zaszła mu ze zadu, a djablisko miał portki ze zadu podarte, a baba mu zaszła po cichutku, tej zarzuciła mu kluczkę na jajca i wziena kija i zagnała go do pustej karczmy i tam za piecem go uwiązała. Potem wróciła do młyna; młynarz ją obdarzał i poszła. A djabał siedział za piecem. Szał żołnierz na orlop; burza wielga sie zrobiła; tej wlaż do tej pustej karczmy. Siad se za stołem i siedzi. A tu za piecem coś piszczy. – „Co tam!” – „Ej żebyś mie ty odwiązał, tobym ci dał pieniędzy”. – I żołnierz go odwiązał (Gustawicz 1882: 99-100).

Łyczak zarzucony na diabelskie *testis* powoduje, iż staje się on bezsilny. Poddaje się kobiecie, która zagania go do pustej karczmy i więzi za piecem. Dopiero żołnierz, skuszony przez diabła obietnicą obdarowania pieniędzmi, uwalnia go z niewoli. Według innej opowieści pewnemu gospodarzowi podczas nocnych powrotów z karczmy towarzyszył, podający się za sąsiada, obcy. Wreszcie przemyślny gospodarz

(...) podszedł do lipy, wyciął sobie spory kij, a z łyka zrobił powróż. (...) Szybko zarzucił diabłu powróż z łyka lipowego na głowę, a potem włożył mu do ust, tak jak koniowi uzdę. Wtedy zrobił się z niego piękny, duży koń (Knoop 1905: 102-103).

Diabeł pod postacią konia musiał pracować nie tylko na polu swojego właściciela, ale też u jego sąsiadów. Wreszcie uwolniony przez żonę gospodarza „w towarzystwie burzy i trzęsienia ziemi zniknął z oczu przerażonej kobiety (...)” (Knoop 1905: 102-103?). Nie przypadkowo w kontekście tego rodzaju narracji pojawia się łyko lipowe. Lipa uznawana była za drzewo święte i łączono je z Matką Boską (Por. Karwicka 2012: 41-42; Paluch 1984: 41). Jak zauważył Moszyński: „(...) podobnież Małorusinom, Polakom i Czechom lipowe łyko albo uzda z niego a niekiedy i kij lipowy służą jako najpewniejsze środki, przy pomocy których można unieszkodliwić czy schwytać wampira, wodnika i inne złe demony” (Moszyński 1934: 533). W powyższym kontekście istotne wydaje się również wierzenie, według którego osobom cierpiącym na tzw. chorobę św. Wita, którą często przypisywano działaniu złego ducha (Kolberg 1967: 466), przewiązywano głowę świeżym łykiem z lipy (Pietrzak 2015: 79). Tym samym owinięcie głowy nieszczęśnika lipowym łykiem można porównać do spętania – złapania i ubezwłasnowolnienia diabła, który mógł w nim przebywać.

Diabeł na łańcuchu

Niekiedy do unieszkodliwienia, a raczej zniewolenia diabła służył łańcuch:

Jedna baba miała taka ksiozko, co jak zacona mówić na ty ksiozce. zaraz djebał przysed. Raz przyleciał djebał i kciał je podusić, ale baba była jeszcze mocniejsza niżli djebał. złapiła djebła i powiozała go łańcuchami i uwiozała go na polu u supa. A była wtedy uokropna lima, a baba jak miała niepotrzebna wodo, to: glug! – na djebła. I już tam o mało nie zmarz. jak gu uwidził parobek, zafrasował sie nad nim. Tak ton djebał zacon go prosić, ze by go spuścił ze supa, a za to da mu duzo piniendzy (Gonet 1914-1918: 265 [T1164]).

Warto zwrócić uwagę, iż motyw złapania diabła na łańcuch i przykucia do słupa przypomina wyobrażenia na temat szatana związanego w piekle przez przybyłego tam po śmierci krzyżowej Jezusa (Zowczak 2000: 421-427; zob. Miancki 2002: 6). W siódmym

tomie *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga odnaleźć można apokryficzną relację z przykucia Lucyfera do kamiennego słupa:

Kazał Pan Jezus Archaniołowi Michałowi, co z nim był, przybić Lucypera łańcuchem do słupa. I tak Lucyper okuty łańcuchem, Judasz za drzwiami stać będą do sądu Pańskiego. Łańcuch Lucypera przez cały rok mu się rozciąga, na wielki Piątek zaś skurcza się, że zadkiem do słupa dociera i zgrzyta zębami, bo mu ciężko (Kolberg 1962: 19).

Co ciekawe, w bajce magicznej z wątkiem T 332 *Śmierć i diabeł kumami* również pojawia się motyw spętania diabła łańcuchami i uwięzienia go w piekle. Jednak etiologia kary jest odmienna od tej prezentowanej powyżej. Otóż śmierć i diabeł zostać mieli rodzicami chrzestnymi dziecka, jednak diabeł podczas ceremonii nie wszedł do kościoła, a po wszystkim stwierdził, że dziecko należy do niego. Na co śmierć się rozgniewała i poleciała na skargę do Pana Boga:

Śmierć okropnie rozzłoszczona i rozżalona na diabła, poleciała skarżyć Panu Bogu, że diabeł się sprzeciwia woli boskiej, że Pan Bóg dziecko przeznaczył dla siebie, a on się sprzecza, że to będzie jego. Pan Bóg się okropnie zgniewał na diabła, kazał świętemu Michałowi Archaniołowi uwięzić tego diabła na grubym łańcuchu w samym środku piekła i od tego czasu jest *Ancychryst*” (Matyas 1894:102).

Wykonany z żelaza łańcuch ubezwłasnowolniał diabła w taki sam sposób jak pasek św. Franciszka czy powróż wykonany z tyka lipowego. Również on posiadał właściwości nie tylko fizyczne – twardość, trwałość, zwykle przypisywane żelazu, ale również cechy magiczne. Żelazo stosowane było w kulturze ludowej jako doskonały środek antydemoniczny (Fischer 1926: 113). W bajce z wątkiem T 1164 *Belfagor* znajdująca się między innymi w opracowaniu Rybowskiego *Dyabeł w wierzeniach ludu polskiego*. Otóż czarownica nakazuje młynarzowi wykonać „(...) żelazny pług, brony, kolce, chomonty, postronki, uzdy, lejce i bat, a wszystko nowe i żelazne” (Rybowski 1906: 224). Tego typu zalecenie czarownicy podkreśla niesamowitość materiału, jak również samego przedsięwzięcia, które jest przez nią planowane. Otóż czarownica chwyciła diabła „(...) na tycok i zaprzęgała do pługa. Wjechała nim na poręby, gdzie było dużo pniaków i orała do samego południa” (Rybowski 1906: 224). Ubezwłasnowolniony czart, pozbawiony mocy, dopóki znajdował się w żelaznych okowach musiał pracować smagany przez czarownice żelaznym batem (Rybowski 1906: 225). Magiczne właściwości żelaza potwierdzają opowieści wierzeniowe z wątkiem T 6520 *Wiatr zraniony*, w których diabeł (lub inna postać o konotacjach demonicznych) unieruchomiona zostaje nożem: „Młody parobczak, gdy mu szczyt stodoły bies w postaci wichru zerwał, gniewny utkwiał nóż błyszczący, poświęcony, w pośrodku tego wiru. I zaraz ujrzał, jak w kornej postaci bies stanął przed nim krzywy i drżący i pytał, co mu rozkaże?” (Wójcicki 1981: 112).

Analogiczną relację odnaleźć można w zbiorze Otto Knoopa, pt. *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego*: „Pewien chłop rzucił raz nóż poświęcony w środek wiru i ujrzał diabła, przykutego nożem do ziemi. Diabeł pokornie spytał, czego żąda” (Knoop 1894: 722). Diabeł unieruchomiony nożem – staje się bezwolnym sługą chłopca.

Zakończenie

Artykuł ten pełni jedynie funkcję „rekonesansu” mającego na celu zwrócenie uwagi na intrygujący motyw „diabła spętanego”, w którym tytułowy bohater traci władzę przejmowania kontroli nad człowiekiem, pozbawiony jest przyrodzonej ekspresji i zostaje zniewolony. Ubezwłasnowolnienie biesa następuje za sprawą paska

św. Franciszka, różańca, lipowego powrozu, łańcucha, czy wreszcie wspomnianego noża. Diabeł traci moc działania. Zostaje poddanym człowieka. Być może jest to motyw, który wpisuje się w grupę archaicznych wyobrażeń na temat możliwości pętania chorób, bóstw i demonów, jak również wyobrażeń o bogach i bóstwach posiadających moc pętania i związywania (Eliade 2009: 124-146). Przypomnę, iż czart także posiada moc związywania. Przecież niczym innym jest opętanie, w nazwie którego zachował się pierwotny sens stanu ubezwłasnowolnienia – spętania, omotania, związania. Człowiek opętany jest w matni nie swojej natury – zewnętrznej siły pochodzącej z przestrzeni demonicznych zaświatów. Kolejna istotna analogia, to łączenie w wierzeniach ludowych diabła z wichrem. Warto zwrócić uwagę, że „W związku z wiciem (...) wyraz »vichr« (wicher), który w sposób bezpośredni kojarzy się ze złym duchem, a przede wszystkim z duchem leśnym (...) jest etymologicznie związany z czasownikiem »vit« (wić)” (Uspienski 1985: 258-259). Wić to też zwitek sznurów, jak również wid „powróż” (Brückner 1996: 613), a według wierzeń ludowych człowiek owiany wichrem – diabelskim wiatrem mógł zostać opętany (Kowalik 2004: 250-251). Być może nie bez przyczyny w kulturze ludowej doszło do kontaminacji wyobrażeń dotyczących samobójstwa przez powieszenie z wichurami i diabłem (Dworakowski 1935: 160-161; por. też Zadurska SPBL, hasło „Wisielec”). Ten, który ma moc pętania, uzewnętrznia swe właściwości, ale też konotacje symboliczne poprzez formę śmierci, w której głównym elementem jest sznur (Por. Eliade: 144). Tym bardziej, że według ludowej etiologii samobójstwo przez powieszenie uznawano za efekt diabelskiego ubezwłasnowolnienia (Zob. Udziela 1899: 204-205, Kolberg 1967: 267).

Diabeł to postać o olbrzymim ładunku dynamizmu i ekspresji. Niejednokrotnie uzewnętrzniający swą naturę poprzez człowieka, którego potrafi spętać i ubezwłasnowolnić, sam staje się ofiarą niebezpiecznych dla siebie sznurów. Jak mitologiczny Dionizos schwytyany przez żołnierzy Penteusa – związany i przykuty do końskich żłobów (Eurypides 1980: 435, w. 434-439), w jednej z ludowych narracji zawieszony zostaje na haku w chlewie:

Poszła z łyczkiem do młynicy, zarzuciła go na dyabła jak stryczek na psa i przyprowadziła do izby. Kazała młynarzowi wbić hak do powały w chlewie, związała przez pół dyabła łyczkiem i powiesiła go na haku. Dyabeł okropnie nie lubi świń, bo go kasały, kwiczały i smrodziły mu pod kusę, ale z łyczka nie mógł się uwolnić (Rybowski 1906: 222).

Bibliografia

- BARANOWSKI, B. (1981). *W kręgu upiórów i wilkołaków*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
BRÜCKNER, A. (1996). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
DUNIN-KARWICKA, T. (2012). *Zakazy związane z drzewami i motywujące je wierzenia*. W: V. Wróblewska, W. Olszewski (red.), *Drzewo na miedzy*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
DWORAKOWSKI, S. (1935). *Zwyczaj rodzinne w powiecie Wysoko-Mazowieckim*. Warszawa: Nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.
ELIADE, M. (2009). *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej* (przeł. M. i P. Rodakowie), Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

- EURYPIDES (1980). *Bachantki*. W: *Tragedie* (przeł. J. Łanowski). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- FISCHER, A. (1928). *Djabel w wierzeniach ludu polskiego*. W: *Studia staropolskie. Księga ku czci Prof. Dr A. Brücknera*, (b.red.). Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- FISCHER, A. (1926). *Lud polski. Podręcznik etnografii Polski*. Lwów-Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- GAJ-PIOTROWSKI, W. (1993). *Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli – Rozwadowa i Tarnobrzega*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- GAWEŁEK, F. (2010). *Przesady, zabobony, środki lecznicze i wiara ludu w Radłowie*. W: F. Ziejka (red.), *Konik zwierzyński, wianki i sobótki. Wybór pism*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- GONET, S. (1914-1918) *Gadki z Inwaldu, w okolicy Andrychowa*. „Lud”, XX, s. 265.
- GUSTAWICZ, B. (1882). *Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody, część druga: Rośliny*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- JAKÓBIEC, J. (1899). *Dyabel w pojęciu w pięciu ludowym*. „Lud”, V, s. 365-367.
- KNOOP, O. (1894). *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego* (przeł. Z. A. Kowerska). „Wisła”, VIII, 4, 719-774.
- KNOOP, O. (1905). *Sagen aus Kujawien*. *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, XV, 102-103. Za: Łysiak, W. (1993). *W kręgu wielkopolskich demonów i przekazów niedemonicznych*. Międzychód: Wydawnictwo „Eco”.
- KOLBERG, O. (1962). *Krakowskie*. W: *Dzieła wszystkie*, 7, cz. 3. Wrocław-Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- KOLBERG, O. (1967). *Tarnowskie-Rzeszowski*. W: *Dzieła wszystkie*, 48. Wrocław-Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- KOWALIK, A. (2004). *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1962-1961). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, 1,2. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- ŁYSIAK, W. (1993) *W kręgu wielkopolskich demonów i przekonań niedemonicznych*. Międzychód: Wydawnictwo „Eco”.
- MALINOWSKI, L. (1901). *Powieści ludu polskiego na Śląsku*. „Materiały Archeologiczno-Antropologiczne i Etnograficzne”, V, 3-262.
- MATYAS, K. (1894). *Śmierć w wyobraźni i ustach gminu. Przyczynek do studjum etnograficznego*. „Wisła”, 8, 98-114.
- MIANECKI, A. (2002). *Postać demona wodnego w ludowych przekazach wierzeniowych*. „Literatura Ludowa” 2, 3-25.
- MOSZCZYŃSKI, K. (1934). *Kultura ludowa Słowian. Część II. Kultura duchowa*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- PALUCH, A. (1984). *Świat roślin w tradycyjnych praktykach leczniczych wsi polskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- PEŁKA, L. J. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.
- PEŁKA, L. J. (1999). *Diabeł podlaski*. W: A. Stawarz (red.) *Kultura ludowa Mazowsza i Podlasia. Studia i materiały*, III, Warszawa: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowe Towarzystwo Naukowo-Kulturalne, Mazowieckie Towarzystwo Kultury.
- PIĄTKOWSKA, K. (1982). *Cechy zewnętrzne postaci diabła w wierzeniach i epice ludowej – próba określenia kanonu*. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Etnograficzna*, 23, 5-37.

- ROŻEK, M. (1993). *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*. Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RYBOWSKI, M. (1906). *Dyabeł w wierzeniach ludu polskiego. (Z okolic Biecza)*. „Lud”, XII, s. 212-232.
- SALONI, A. (1903). *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*, „Materiały Archeologiczno-Antropologiczne i Etnograficzne”, 6, s. 340-341.
- SIMONIDES, D. (1977). *Kumotry diabła. Opowieści ludowe Śląska Opolskiego*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- UDZIELA, S. (1899). *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego, mieszkającego po prawym brzegu Wisły*. „Wisła”, XIII, 193-222.
- USPIENSKI, B. A. (1985). *Kult św. Mikołaja na Rusi* (przeł. E. Janus, M. R. Mayenowa, Z. Kozłowska). Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- WÓJCICKI, K. W. (1981). *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ZAŁUSKI, J. A. (2000). *Tragedyja, nad wszystkie, co ich było, jest i będzie tragedj, najokropniejsza o Sądzie Ostatecznym*. W *Tragedie duchowne* (zestawił i wstępem opatrzył J. Lewański). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- ZOWCZAK, M. (2000). *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*. Wrocław: Funna.

Internet

- PIETRZAK, E. (2015). *Historyczne spojrzenie na mistyczne związki ludzi z drzewami*. Maska, 27, 71-82. Pozyskano z:
https://www.researchgate.net/profile/Edyta_Pietrzak/publication/318432140_Historyczne_spojrzenie_na_mistyczne_zwiazki_ludzi_z_drzewami/links/596919f8458515e9afa7a72e/Historyczne-spojrzenie-na-mistyczne-zwiazki-ludzi-z-drzewami.pdf. [dostęp: październik 2017].
- ZADURSKA, O. *Wisielec*. Hasło w: *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pozyskano z:
<http://bajka.umk.pl> [dostęp: październik 2017].

ROBERT PIOTROWSKI**A SHACKLED DEVIL: THE MOTIF OF THE INCAPACITED DEVIL IN POLISH FOLKLORE**

The article focuses on the motif of the incapacitation of a devil. It is an interesting and ambiguous topic aspect of the diabolic motifs appearing in folkloristic and ethnographic narratives of the 19th and 20th centuries. The devil, who usually tries to win a human soul, becomes a victim himself: he is incapacitated by such apotropeic means as the Cord of St. Francis, a rosary, a linden cord or a chain.



PIOTR GROCHOWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

TUTORIALE ANTYWAMPIRYCZNE W SERWISIE YOUTUBE. MIĘDZY DYSKURSEM EKSPERCKIM A CYBERFOLKLOREM

Wstęp

Tradycyjne wierzenia i narracje demoniczne ulegają zwykle szybkiej destrukcji wraz ze zmianami, jakie zachodzą w obrębie ogólnych ram światopoglądowych oraz konkretnych warunków materialnej egzystencji człowieka, składających się na pierwotny kontekst ich funkcjonowania (Gaj-Piotrowski 1993: 35-37). Większość postaci i zjawisk charakterystycznych dla polskiej demonologii ludowej nie stanowi już obecnie ważnych elementów potocznego imaginariu i nie pojawia się w spontanicznych narracjach, które można by zaliczyć do współczesnego folkloru. Są one wykorzystywane jedynie jako motywy literackie, swego rodzaju atrakcje turystyczne lub swoiste znaki rozpoznawcze w konstruowanych instytucjonalnie strategiach kreowania lokalnej tożsamości i promowania poszczególnych regionów. Od tej zasady można jednak wskazać dwa istotne wyjątki. Pierwszym z nich jest zhora nocna, która ciągle stanowi obiekt wierzeń i jest bohaterem licznych narracji generowanych głównie w obrębie nieformalnej komunikacji internetowej (Grochowski 2016). Drugim zaś jest wampir, który ulegając daleko idącej transformacji, dał początek bardzo popularnym obecnie opowieściom o wampiryzmie energetycznym. Szczególną odmianę tych opowieści stanowią publikowane głównie w serwisie YouTube tutoriale, zawierające różnego rodzaju omówienia i wyjaśnienia koncepcji wampiryzmu energetycznego oraz zestawu wskazówek mających umożliwić odbiorcom zidentyfikowanie złodziei energii oraz neutralizację ich negatywnego oddziaływania (Grochowski 2017).

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie wyników szczegółowej analizy tutoriali antywampirycznych i próba odpowiedzi na pytanie o status tych materiałów, a zwłaszcza status prezentowanej w nich wiedzy. Chodzi mi przede wszystkim o to, aby ustalić, na ile uprawnione jest traktowanie tego typu przekazów jako przykładów współczesnego cyberfolkloru¹. Pojawiające się tu wątpliwości wynikają z tego, że sposób prezentowania internetowych opowieści o wampiryzmie energetycznym odbiega od typowych narracji folklorystycznych w co najmniej w dwóch zasadniczych aspektach. Po pierwsze, autorzy filmów prezentują się często jako profesjonalści, którzy dysponują wiedzą o charakterze eksperckim lub ezoterycznym – byłaby to więc wiedza sytuująca się w opozycji do folkloru rozumianego źródłowo jako „wiedza ludu”, czyli wiedza powszechna (ogólnodostępna w obrębie określonej społeczności), a zarazem potoczna i na swój sposób amatorska (wernakularna), czyli alternatywna w stosunku do form oficjalnych czy profesjonalnych (Kowalski 1990: 111-116). Po drugie, w swoich wystąpieniach youtuberzy odwołują się często do indywidualnych doświadczeń i samodzielnych poszukiwań lub studiów, co również w pewnym zakresie kontrastuje z folklorem rozumianym jako wiedza wytwarzana i transmitowana kolektywnie (Bartmiński 1990: 8-9).

¹ Omawiane tutoriale stanowią formę wypowiedzi charakterystyczną dla zapośredniczonej komputerowo komunikacji elektronicznej, dlatego zaliczam je do zjawiska określanego w polskiej literaturze przedmiotu przy pomocy takich terminów jak cyberfolklor, e-folklor, folklor elektroniczny/internetowy czy netlor. Określenia te mają w moim przekonaniu charakter synonimiczny i odnoszą się do wszystkich form folkloru funkcjonujących w cyfrowych kanałach komunikacji (por. Grochowski 2013).

W swoich badaniach posłużyłem się analizą materiałów zastanych, które stanowiła próba 60 filmów opublikowanych w serwisie YouTube (30 polskojęzycznych i 30 angielskojęzycznych) wraz z towarzyszącymi im opisami, danymi statystycznymi (liczba odsłon i komentarzy oraz oceny) oraz komentarzami widzów. Ze względu na rozmiary serwisu YouTube (olbrzymia ilość filmów niemożliwa do systematycznego przejrzania) oraz specyfikę źródeł (pliki wideo uniemożliwiające zastosowanie wyszukiwania pełnotekstowego) podstawowym kryterium zastosowanym w doborze próby badawczej był tytuł filmu, w którym musiała pojawić się fraza wampir energetyczny/wampiryzm energetyczny lub *energy vampire/psychic vampire*. Dokonałem również ogólnej analizy kanałów, na których opublikowano interesujące mnie filmy, zwracając uwagę na typ oferowanych przez nie treści oraz wszelkie informacje o autorach, linki do źródeł zewnętrznych, reklamy produktów, oferty usług itp.

Analizowane filmy mają zróżnicowaną długość (od ok. trzech minut do około godziny) i są bardzo różnorodne pod względem technicznym (jakość nagrania, montaż). Część z nich ma charakter profesjonalny, część zaś to nagrania typowo amatorskie, dokonywane za pomocą kamery internetowej w domowej scenerii. Stosowane w nich formy wypowiedzi to najczęściej swobodna pogawędka, rodzaj nieformalnego, popularnego wykładu, paradiennikarska narracja informacyjna lub internetowy tutorial. We wszystkich tych formach obecna jest jednak konwencja poradnika, pojawiają się w nich bowiem różne rady na temat tego, jak rozpoznać wampiryzm energetyczny i jak sobie z nim radzić. Materiały te publikowane są najczęściej – choć nie zawsze – w obrębie wideoblogów na kanałach poświęconych coachingowi i rozwojowi osobistemu albo wiedzy ezoterycznej i duchowości. Okazjonalnie można je także spotkać na kanałach dotyczących zdrowia i medycyny holistycznej albo różnego rodzaju zjawisk paranormalnych i niewyjaśnionych.

Na uwagę zasługuje fakt, że tutoriale antywampiryczne cieszą się sporą popularnością zarówno wśród youtuberów, jak i wśród widzów. Oglądalność materiałów w języku polskim waha się w granicach 2-50 tysięcy odsłon, natomiast najpopularniejsze filmy w języku angielskim mają ponad 500 tysięcy odsłon. Większość z nich wywołuje też liczne reakcje odbiorców przybierające formę ocen oraz komentarzy. Najpopularniejsze materiały w języku polskim mają kilkaset ocen pozytywnych oraz 20-60 komentarzy, natomiast najpopularniejszy z badanych filmów w języku angielskim zgromadził aż 9 tysięcy ocen pozytywnych i ponad 2 tysiące komentarzy. Analiza danych statystycznych oraz działań youtuberów i reakcji widzów prowadzi do wniosku, że omawiane narracje mają stosunkowo duży zasięg i podlegają nieustannej retransmisji w obrębie względnie ustabilizowanych grup nadawców i odbiorców, którzy wykazują nie tylko zainteresowanie tematem wampiryzmu, ale też stwarzają wyraźne zapotrzebowanie na współczesne opowieści o wampirach. Tym samym można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z podstawowym warunkiem zaistnienia sytuacji folklorotwórczej, jakim jest „oddolna” społeczna potrzeba podjęcia twórczej aktywności. Jednak sposób zaspokajania tej potrzeby oraz formy narracyjne, jakie zostają w tym przypadku wytworzone, znacznie odbiegają od tych, z którymi spotykaliśmy się w tradycji ustnej i ludowych podaniach o tematyce demonicznej.

W stronę narracji eksperckich i indywidualizmu

Można wskazać co najmniej kilka charakterystycznych cech, które sprawiają, że tutoriale antywampiryczne zbliżają się pod pewnymi względami do narracji eksperckich. Przede wszystkim – jak sygnalizowałem – są one najczęściej publikowane na kanałach,

których ogólna specyfika wskazuje na to, że ich autorzy podejmują wiele celowych i przemyślanych działań zmierzających do tego, by uzyskać status eksperta w zakresie podejmowanej tematyki. Chodzi tu z jednej strony o względne ograniczenie zakresu poruszanych zagadnień do określonego, choć zarazem dość swobodnie interpretowanego obszaru wiedzy (np. ezoteryka, coaching, medycyna holistyczna), z drugiej strony o regularne publikowanie materiałów filmowych, mające na celu nie tylko przyciąganie i utrzymywanie uwagi widzów, ale także przekonanie ich, że autor jest dobrze obeznany z daną problematyką oraz zajmuje się nią w sposób systematyczny i pogłębiony. Poetyka filmów (np. liczne zwroty do słuchaczy z prośbami o oceny, komentarze, subskrybowanie kanału), a także pewne elementy zamieszczane w obrębie kanałów (np. logo kanału, tzw. intro, czyli prezentację kanału i autora, linki do prowadzonych przez autora stron internetowych, blogów czy profili w mediach społecznościowych) wskazują na to, że mamy tu do czynienia ze świadomymi zabiegami służącymi tworzeniu marki i budowaniu wokół niej społeczności widzów. Często uwidaczniają się tu również wyraźne aspekty komercyjne działalności poszczególnych youtuberów. W trakcie odtwarzania filmów wyświetlane są reklamy, pod materiałami pojawiają się linki do stron, gdzie oferowana jest sprzedaż produktów oraz różnego rodzaju płatne usługi i konsultacje świadczone przez autorów. W ten sposób próbują oni wykorzystać rynkowy potencjał tworzonej przez siebie marki, czerpiąc z niej korzyści finansowe, a zarazem po części przekształcając tworzącą się wokół kanału wspólnotę komunikacyjną w grupę konsumentów.

W narracjach dotyczących wampiryzmu energetycznego autorzy często podkreślają, że podejmują tę tematykę na wyraźną prośbę widzów, którzy zwracają się do nich z licznymi pytaniami dotyczącymi tego zagadnienia. W ten sposób youtuberzy kreują swój wizerunek jako osób, które już są rozpoznawane i identyfikowane przez odbiorców jako profesjonalisci w danej dziedzinie. Dodatkowo w swoich wystąpieniach nierzadko odwołują się oni do innych aspektów własnych działań zawodowych, wspominając o napisanych artykułach, opublikowanych książkach, udzielanych konsultacjach, przeprowadzonych zabiegach, a nawet założonych „klinikach”. Jako element dyskursu eksperckiego można też uznać fakt, iż niektórzy autorzy w trakcie swych prezentacji korzystają z profesjonalnych pomocy dydaktycznych, posługując się tablicami, rysunkami, wykresami czy pokazami slajdów; część materiałów przypomina nawet krótkie filmy popularnonaukowe.

Jak wspomniałem na wstępie, prócz aspektu eksperckiego specyficzną cechą tutoriali antywampirycznych jest również to, iż w wielu miejscach uwidacznia się w nich dość wyraźna perspektywa indywidualistyczna. Chodzi tu przede wszystkim o trzy kwestie. Po pierwsze, autorzy często opowiadają o wydarzeniach i sytuacjach z własnego życia, które wydają się mieć charakter jednostkowy i w związku z tym – przynajmniej na pierwszy rzut oka – trudno uznać je za przykłady narracji folklorystycznych, stanowiących uaktualnienie obiegowych wątków i motywów. Przykładem takiej opowieści może być relacja Evana Branda na temat tego, jak jego bliscy reagowali na podejmowane przez niego wysiłki:

I can't tell you how much scepticism about me becoming an entrepreneur and starting my own wellness clinic and starting my own supplement company and becoming a published author things like that, how much backlash I've had like – you know: “you should just get a nine-to-five” or “are you sure, you don't want to go back to school”, things like that. And now that I do have my book in bookstores my family's like: “O! congratulations”, and they're so excited for me, but back when I was telling people about my goals they were all like: “there's no way you're going to be able to do this thing”. So that's my personal experience (Evan Brand).

Po drugie, wielu autorów sygnalizuje, czy też w różny sposób sugeruje, że jest osobami wyjątkowymi. Może tu chodzić o wspomniane wcześniej podkreślanie szczególnego statusu youtubera jako eksperta czy nauczyciela albo człowieka sukcesu czy osoby publicznej. Na ten aspekt kładzie nacisk Czarownica Joanna Wiśniewska:

Jeżeli chodzi o wampiry świadome, to znalazłam na nie bardzo dobry sposób [...], moje filmy, nazwisko, adres, to co robię, świadomie wpuszczam w internet [...]. Wiem, że żeby pracować w tej formie, w jakiej ja pracuję, trzeba mieć twardy tyłek, dlatego, że się zdarza hejt, katolicy-nawracacze, różne gatunki i podgatunki ludzi – na to jestem uodporniona [...]. Skoro mój wizerunek i po części moja energia jest na kanale, na mediach, jest bardzo łatwy dostęp tych wampirów energetycznych, które są świadomymi wampirami energetycznymi [...]. Jest bardzo dobra obrona przed takimi wampirami. Ja kieruję całą swoją negatywną energię na to, że jeżeli ktoś będzie chciał się ode mnie podczepić, to to dostanie. Jesteś wampirem, zrobiłeś to świadomie [...], dostajesz ruzdeczką, bo ja tu jestem na tym kanale z moim wizerunkiem nauczycielem (Czarownica Joanna Wiśniewska 1).

Często jednak autorzy tutoriali dają też do zrozumienia, że posiadają wyjątkowe właściwości duchowe i umiejętności (np. mają szczególnie silną aurę lub widzą ją u innych osób) albo też prezentowana przez nich wiedza jest wynikiem osobistych doświadczeń, studiów czy oryginalnych przemyśleń. W tym zakresie pojawiają się też niekiedy wzmianki o konieczności indywidualnego podejścia do problemów związanych z wampiryzmem oraz dostosowania pewnych działań do konkretnych sytuacji życiowych poszczególnych osób. Przykładowo, Grace Carter, opowiadając o spotkaniu z umierającą koleżanką, wyraźnie sugeruje, że jej poziom „uduchowienia” jest zdecydowanie wyższy niż większości zwykłych ludzi: „Ja przez koleżankę na łożu śmierci miałam powiedziane, że ja mam aureolę nad głową [...]. Ja się nawet jej pytam: »Co ty masz na myśli?« A ona mówi: »Wyglądasz jak święta«. To jest troszeczkę wyższa szkoła jazdy” (Grace Carter). Z kolei Jasnowidz Vanessa w jednym ze swych filmów stwierdza: „Wielokrotnie miałam do czynienia z wampirem energetycznym. Z racji moich przemyśleń w tej kwestii i doświadczeń, postanowiłam opowiedzieć wam o tym właśnie w tym filmie” (Jasnowidz Vanessa 1).

Swoisty indywidualizm tutoriali antywampirycznych zaznacza się jednak najwyraźniej w zakresie ogólnych założeń ideologicznych i koncepcyjnych, jakie leżą u podłoża prezentowanych w nich wyjaśnień i rad. Podstawowym zespołem idei jest tu bowiem indywidualny rozwój człowieka, świadomy i przemyślany wybór drogi życiowej oraz wykorzystanie i rozwijanie własnego potencjału. W tej perspektywie wszelkie relacje, działania i zobowiązania wspólnotowe (np. rodzinne, zawodowe, sąsiedzkie) schodzą na dalszy plan i są wyraźnie marginalizowane; często wręcz zaleca się zerwanie tych relacji, jeśli stanowią one przeszkodę na drodze rozwoju osobistego czy utrudniają realizację indywidualnych celów.

Jeżeli gdzieś w jakimś momencie coś ci nie służy, od czegoś robisz się chora, odsuń się od tego. Zastanów się, co tak naprawdę ci dokucza [...] przeprowadź medytację. To warto zrobić [...] odsunąć się od tego, co jest dla ciebie niedobre i naprawdę zająć się sobą [...], robić to, co sprawi ci przyjemność, cieszyć się życiem, bo po to tutaj jesteś. Nikt się tobą nie zajmie tak, jak ty sama (Grace Carter).

Staramy się żyć świadomie, świadomie kontrolować nasze myśli, działania i także decydujemy się na wybór własnej drogi [...]. Ofiarami wampirów są najczęściej osoby [...], które idą drogą, która jest niezgodna z ich własnym życzeniem. Np. lubią malować, ale nigdy nie malują i tłumaczą to sobie tym, że nie mają czasu, albo ich wymarzoną zawodem jest np. tworzenie bukietów, a pracują w księgowości, gdyż boją się, że poprzez tworzenie bukietów nie będą się w stanie

utrzymać i przez to rezygnują [...] ze swojej pozytywnej drogi, drogi zgodnej z ich powołaniem i przez to są osłabione, gdyż robią coś przeciwko sobie, przeciwko swojej duszy (Maria Bucardi 1).

If everything else fails it gets out of hand, remember you are number one in your book, so distance yourself from them as much as you can [...]. Keep in mind that you're the most important resource in your life and if you're being affected by energy vampires you may need to take drastic measures to eliminate them (Rene Bastarache).

Prezentowane w powyższych i wielu innych wypowiedziach koncepcje i praktyczne wskazówki można postrzegać jako elementy charakterystyczne dla kultury późnej nowoczesności, w której kluczowymi kwestiami stają się indywidualne projekty tożsamości (Giddens 2010: 106-114) oraz możliwość dokonywania wyborów (Mathews 2005: 34-35). Doświadczenie jednostki, jej autonomia, samowystarczalność i potencjał stają się w tym ujęciu dominującymi wartościami, wobec czego – inaczej niż w kulturach typu tradycyjnego – wszelkie praktyki wspólnotowe, w tym również praktyki narracyjne, nie są tu traktowane jako aktualizacje zastanych, „naturalnych” i gotowych do wykorzystania wzorców. Przeciwnie, często podkreśla się konieczność modyfikowania owych wzorców i dostosowywania ich do życiowej sytuacji każdego człowieka, która ujmowana i wyjaśniana jest nierzadko za pomocą narracji uznawanych również za jednostkowe i niepowtarzalne.

Netlor i opowieści przy cyfrowym ognisku

Szczegółowa analiza treści i formy tutoriali antywampirycznych oraz sposobu ich odbioru prowadzi jednak do wniosków zgoła odmiennych. Okazuje się bowiem, że w kilku różnych aspektach zbliżają się one do modelu komunikacyjnego charakterystycznego dla tekstów folkloru. Przede wszystkim, w szerszej perspektywie wystąpienia youtuberów – mimo opisanych powyżej cech oraz praktyk i deklaracji autorów – trudno uznać za oryginalne. Stanowią one raczej warianty pewnego wspólnego, ogólnego modelu opowiadania o wampiryzmie energetycznym i cechuje je znaczny stopień powtarzalności i typowości, przy czym powtarzalność ta jest widoczna na kilku poziomach.

Po pierwsze, jest ona bardzo wyraźna, jeśli chodzi o ogólny model interpretowania rzeczywistości i tłumaczenia istoty wampiryzmu energetycznego. Zasadniczo mamy tu do czynienia z dwoma, częściowo alternatywnymi, częściowo uzupełniającymi się modelami, które są w różny sposób kombinowane, przetwarzane i rozwijane przez poszczególnych youtuberów. Pierwszy z nich ujmuje zagadnienie w kategoriach psychologicznych jako swego rodzaju zespół zaburzeń emocjonalnych, drugi odwołuje się do ezoterycznych koncepcji zaczerpniętych z różnych religii Dalekiego Wschodu i mówi o zakłóceniach w zakresie gospodarowania energią życiową człowieka (zob. Grochowski 2017).

Po drugie, autorzy tutoriali zakładają – i często werbalizują to założenie w swoich wystąpieniach – że temat wampiryzmu energetycznego jest znany, a widzowie posiadają w tym zakresie pewien zasób wiedzy i doświadczeń, który można uznać za powszechny. Przykładowo, Maria Bucardi rozpoczyna jeden ze swoich filmów słowami: „Moi kochani, myślę, że każdy z nas miał w swoim życiu już taki moment, w którym spotkał się z wampiryzmem energetycznym” (Maria Bucardi 1). Treści prezentowane przez youtuberów są więc przez nich traktowane nie jako nowe odkrycia, ale jako pewne uzupełnienie albo uporządkowanie wiedzy już istniejącej. Jak zauważa jeden z nich: „I felt as it was important for me to make this video to make other people aware to add my voice to the group of voices already in existence talking about this energy vampires”

(NinightNationCorp). Co więcej, podkreśla się tu niekiedy, że wiedza ta, jest bądź powinna być wiedzą wspólną, to znaczy przekazywaną swobodnie i dostępną wszystkim członkom danej społeczności. Wskazuje na to wyraźnie np. Czarownica Joanna Wiśniewska, stwierdzając: „myślę, że dużo wiadomości macie już zebrane, ale liczę na was, że również te wiadomości będziecie przekazywać. [...] Mam nadzieję, że będziecie mówić o swoich doświadczeniach z wampirami energetycznymi” (Czarownica Joanna Wiśniewska 1).

Po trzecie, powtarzalność bardzo wyraźnie zaznacza się w obrębie formułowania szczegółowych wskazówek i rad dotyczących identyfikacji wampirów energetycznych oraz sposobów radzenia sobie z nim (zob. Grochowski 2017: 235-236). Po czwarte wreszcie, również wspomniane wcześniej opowieści o indywidualnych doświadczeniach życiowych w szerszej perspektywie okazują się typowe i powtarzalne, wpisując się w kilka stałych schematów narracyjnych służących do relacjonowania spotkań z wampirami energetycznymi. Ta ostatnia kwestia wydaje się szczególnie istotna. W perspektywie nadawczo-odbiorczej tutorialie antywampiryczne konstituują bowiem charakterystyczną dla wielu platform i kanałów komunikacji elektronicznej sytuację folklorotwórczą nazywaną niekiedy przez badaczy nowych mediów cyfrowym ogniskiem (*digital campfire*; Chess, Newsom 2015: 78-80). Chodzi mianowicie o to, że opublikowany materiał stwarza swego rodzaju okazję do asynchronicznego spotkania jego odbiorców, a udostępniana infrastruktura techniczna umożliwia każdemu zabranie głosu i zachęca do zaprezentowania własnych opowieści. W komentarzach pod filmami wiele osób przedstawia więc swoje doświadczenia z wampiryzmem energetycznym w formie bardziej lub mniej rozbudowanych narracji. Są to z reguły opowieści o doświadczeniach własnych lub członków rodziny, przyjaciół czy znajomych (co istotne, często także „znajomych znajomych”), relacjonowane za pomocą wspomnianych wyżej utrwalonych struktur konceptualno-narracyjnych. Mamy tu więc do czynienia z typowym procesem folkloryzacji. Indywidualne i niepowtarzalne sytuacje życiowe podlegają specyficznej obróbce, są dostosowywane do istniejących konwencji oraz schematów wyobrażeniowych i narracyjnych (Kadłubiec 1999: 68-69). Osoby opowiadające korzystają z określonej tradycji narratorskiej, a tym samym – jak zauważa Janina Hajduk-Nijakowska: „ekspresja emocjonalna i poznawcza jednostki znajduje w [tej tradycji] formuły słowne i obrazowe, stereotypy, wierzenia, sposoby rozumienia i interpretacji świata pomagające jej werbalizować przeżycia, konstruować wypowiedź i zrealizować potrzebę mówienia” (Hajduk-Nijakowska 2016: 76). Jednocześnie możemy tu zaobserwować charakterystyczną dla współczesnych przekazów folklorystycznych ekspansję konwencji memoratowej, która polega na prezentowaniu różnego rodzaju zdarzeń jako znanych z autopsji, co sprzyja uwiarygodnieniu ich prawdziwości. (Simonides 1981: 34-35). Przykładowo, jednym z częściej powracających typów narracji są opowieści o przyjacielu, którego wampiryczna aktywność ujawnia się lub potęguje i zostaje odkryta w pewnych szczególnych okolicznościach:

Wydawało mi się, że mam ochronę przed wampirami, ale ostatnio okazało się, że moja przyjaciółka po chorobie (miała wylew), nagle stała się wampirem energetycznym... dwa razy byłam u niej i dwa razy miałam potem problem na ulicy, szłam jak pijana, nie mogąc nawet oddychać, bo mnie coś dławilo... musiałam stanąć i pomagać sobie dojść do jakiej-takiej normalności, bo bym do domu nie dojechała... jestem zaskoczona, bo przedtem nic takiego nie było... szok totalny... (Czarownica Joanna Wiśniewska 1)².

² W cytatach z komentarzy umieszczanych pod filmami zestandaryzowano pisownię zgodnie z aktualnymi zasadami polskiej ortografii i interpunkcji.

Innym przykładem mogą być liczne opowieści o „wampirycznych matkach”. Struktura fabularna sprowadza się tu do aktualizacji dwóch zasadniczych elementów: nieustanne narzekanie i krytykanctwo (ilustrowane często rozmaitymi przykładami) oraz wyprowadzka z domu (planowana bądź zrealizowana):

Moja mama jest wampirem energetycznym. Wiecznie narzeka i obwinia wszystkich o wszystko, ale sama nigdy nie widzi w sobie problemu, nawet jeśli jej wina jest czasem oczywista. Skłócona z połową rodziny, uparcie twierdzi, że to wszyscy całe życie jej robią na złość i są przeciwko niej, i już nawet nie widzi, jak nie raz ktoś wyciąga do niej rękę. Kiedyś widziałam mnie, jak robiłem pompki w pokoju i popatrzyła się na mnie jak na idiotę i stwierdziła, że mam coś z głową... co bym w życiu nie starał się robić dobrego dla siebie, to ona wiecznie dopatruje się negatywów. Jeżdżę motorem – zabiję się, chodzę na siłownię – żrę te świństwa (chodzi o białko) i wziąłbym się lepiej za jaką robotę, wracam z treningu wieczorem – gdzieś się włóczę. Mam jej dość i w tym roku chcę się wyprowadzić z domu, a ona niech się užera z drugim synem, tym razem alkoholikiem (Robert Marchel).

W komentarzach zamieszczanych pod tutorialami dominującym elementem są jednak nie narracje, lecz dyskusje. Z jednej strony widzowie prezentują w nich zróżnicowane poglądy, dość często nie zgadzają się także ze stanowiskiem i wyjaśnieniami przedstawionymi w filmie lub z poglądami innych odbiorców. Z drugiej strony, w szerszej perspektywie, można tu jednak dostrzec wyraźne ustabilizowanie i „uwspólnienie” poglądów i ocen. Charakterystyczne jest chociażby to, że zdecydowana większość widzów pozytywnie ocenia wystąpienia youtuberów, co znajduje odbicie zarówno w statystykach, jak i w komentarzach. W okresie prowadzenia badań najpopularniejszy z materiałów polskojęzycznych miał 443 oceny pozytywne i tylko 29 negatywnych; najpopularniejszy materiał angielskojęzyczny odpowiednio 9000 i 774 ocen. Wiele osób dziękuje autorom tutoriali za udzielone wyjaśnienia i wskazówki, podaje przykłady świadczące o ich słuszności i skuteczności, opowiada historie potwierdzające i/lub uzupełniające zaprezentowane koncepcje. Tworzy się tu więc swego rodzaju wspólnota, która posiada wiele cech typowych dla nieformalnych grup o charakterze folklorystycznym, przede wszystkim zaś pełni trzy zasadnicze funkcje.

Po pierwsze, jest typem wspólnoty interpretacyjnej. Przynależność do niej wiąże się z podzieleniem określonych sposobów postrzegania i rozumienia rzeczywistości, sposoby te są zaś rozpowszechniane i utrwalane w procesie spontanicznej wymiany informacji w obrębie grupy. Po drugie, uczestnictwo w niej ma wymiar tożsamościowy. Mamy tu do czynienia ze społecznością ludzi o podobnych doświadczeniach życiowych – niekiedy przybierającą wręcz postać wspólnoty ofiar – którzy uznają owe doświadczenia za ważny element swojej biografii, a także rozpoznają u siebie zbieżne cechy traktowane jako elementy konstrukcji tożsamościowych. Oglądanie tutoriali antywampirycznych i czytanie dyskusji w komentarzach pod nimi, a także zabieranie głosu i przedstawianie własnych historii staje się dla nich elementem poszukiwań związanych z próbą zrekonstruowania swej tożsamości indywidualnej poprzez umieszczenie jej w szerszym kontekście tożsamości zbiorowej i odnalezienie ludzi podobnych do siebie. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to w materiałach angielskojęzycznych, gdzie konstrukcje te zyskały nawet leksykalny wyraz w postaci etykiet *empath* lub *sensitive*:

Thank you for making this video and sharing your insight and wisdom. I am an empath and I am currently going through a time of self discovery through this gift. Being an empath started to get out of control, I began questioning my sanity and grew increasingly anxious with existing in the world. So I started my search for answers and guidance and came across your video and it has truly

helped me greatly. I am now more aware of this power I possess, and how I can keep the essence of me and maintain my energy. Thank you so much! (Matthew Rosenberg).

Autorzy i odbiorcy tutoriali antywampirycznych tworzą środowisko, w obrębie którego jest rozpowszechniana i – co ważniejsze – stosowana również wiedza o charakterze praktycznym. Można więc powiedzieć, że są to grupy, których członkowie podejmują działania jakimś zakresie podobne i w pewnym sensie wspólne, choć oczywiście pozostają w przestrzennym oddaleniu. Inaczej rzecz ujmując, mamy tu do czynienia ze mikrospołecznościami, które oczekują od swoich członków pewnego typu zachowań, a w każdym razie sugerują im podejmowanie (bądź unikanie) określonych działań. Youtuberzy oraz ich widzowie nie tylko przekazują sobie wzajemnie różne rady i wskazówki, ale także zdają relacje z ich zastosowania, mówią o efektach, jakie przyniosły i zmianach, jakie wywołały w ich życiu. Jedna z osób oglądających program Czarownicy Joanny Wiśniewskiej pisze: „Wczoraj zrobiłam ten rytuał. Odciełam wampira i jednocześnie skończyłam znajomość. Niestety to nie koniec. Ta osoba atakuje mnie w pracy słownie, bredzi i krzyczy. I co teraz?????” (Czarownica Joanna Wiśniewska 2). Innym przykładem takiego kolektywnego działania, zmierzającego do rozwiązania konkretnego problemu może być sytuacja, jaką obserwujemy w następującej wymianie komentarzy:

Clare

I'm stuck with an energy vampire for the next couple of months or so... or until I find a proper job. I'm in a "survival job" at the moment while I search for a proper job and it's in a call center... anyway, one of the people in the call center is constantly talking very loudly... it's like a fork scraping against a plate for me and I don't know how to block it out because I have to wear earphones for the job, so it's not like I can listen to music while I work. Other people working with me are also finding it frustrating, but as an empath, I'm particularly sensitive to this man's oppressive voice. Because I've complained once (the management let me move further away from him) I don't like to complain again... he seems to have gotten louder now.

Evan Brand

Don't give up, keep pressing the issue until you reach a resolution. Not worth living in misery. Best of luck.

Clare

+Evan Brand Thanks. I'm working on it.

Green Onions

Maybe you can keep flowers on your desk, pretty postcards, crystals, a small pitcher of ice water with lemons to drink, a little bit of something invigorating like peppermint oil to smell, etc.

Evan Brand

+Orange Popsicles & Lemonade Those are great ideas! This is what community is about. Thank you.

Don X

I've worked in a couple of call centers before. It's a VERY challenging job. I was lucky in those scenarios as far as co-workers go. I was reading a book on HSP, speaking of empaths, and the author suggested essences. She steered me to featherhawk. The lady who makes the essences, Nanci, is great. And her essences for HSPs saved my sanity. The yarrow blend works very well. She has a great online catalog with helpful descriptions. I don't know if it'll drown out big mouth, but it can only help.

Clare

+Don X Thanks for the suggestion - appreciate it. :)

Clare

+Evan Brand I did follow up with an email to the head of the organization. They took it seriously and HR spoke to the man and moved him further away from our team... so far, things have been much better. Thanks again for your input :) (Evan Brand).

Tworzenie się mikrospołeczności wokół tutoriali antywampirycznych oraz właściwy im kolektywny sposób myślenia i działania znajdują wsparcie w zmianach technologicznych zachodzących w ostatnich latach w obrębie serwisu YouTube. Szczególne znaczenie i potencjał ma zwłaszcza wprowadzenie możliwości organizowania transmisji online, które pozwalają w znacznym stopniu przezwyciężyć ograniczenia modelu komunikacji asynchronicznej i zbliżyć się do charakterystycznego dla „klasycznych” sytuacji folklorystycznych modelu komunikacji synchronicznej. Program nadawany na żywo jest pozbawiony montażu oraz innych zabiegów stosowanych w audycjach nagrywanych wcześniej (np. precyzyjnego scenariusza, możliwości nagrywania powtórek), a tym samym nadawca może tu wykorzystywać ograniczony zestaw środków wyrazu, niewiele wykraczający poza to, z czym mamy do czynienia w oralnej komunikacji typu *face to face*. Jeszcze ważniejsze jest jednak to, że formuła ta gromadzi grupę widzów oglądających przekaz w tym samym czasie i komunikujących się ze sobą oraz z nadawcą za pomocą chatu umieszczonego tuż obok okna, w którym wyświetlany jest program. Taka technologia umożliwia wielostronną wymianę informacji pomiędzy wszystkimi uczestnikami sytuacji komunikacyjnej. I choć widzowie są zasadniczo pozbawieni możliwości używania wizualnych i akustycznych środków wyrazu, to jednak ich głos jest „słyszalny”, mogą więc również bezpośrednio wpływać na przebieg transmisji, np. wyrażając opinie na jej temat czy mówiąc o swoich wrażeniach. Mamy tu więc do czynienia z typowym przykładem sprzężenia zwrotnego, które w sytuacji wykonawczej tekstów folkloru sprawia, że ich kształt jest na bieżąco modyfikowany przez nadawcę pod wpływem różnego rodzaju sygnałów, jakie kierują do niego odbiorcy (Dundes 1977: 96-97). Podobnie w organizowanych w serwisie YouTube transmisjach online ich autorzy zwracają uwagę i reagują na zachowania swoich widzów, na bieżąco sprawdzając, ile osób dołącza do transmisji, komentując ich wypowiedzi, odpowiadając na pytania, czy witając i pozdrawiając „stałych bywalców”. Przykładowo, Czarownica Joanna Wiśniewska rozpoczyna jedno z takich spotkań w następujący sposób:

Witam was wszystkich bardzo serdecznie. Jeszcze tych wszystkich dużo nie jest, tak że poczekamy, bo myślę, że o 22 wiele osób do nas dotrze, żeby przyłączyć się do naszego rytuału. Mam nadzieję, że wasze świece są przygotowane. Dzisiaj rytuał ogólny, jak to w środy w zwyczaju mamy, czyli robimy sobie wspólne działania, co tam sobie umyślimy, to sobie i działamy” (Czarownica Joanna Wiśniewska 2).

Warto podkreślić, że w takiej sytuacji możliwe jest nie tylko wielokierunkowe i synchroniczne przekazywanie informacji, ale także wspólne podejmowane pewnych działań. Uczestnicy transmisji online mogą na przykład pod kierunkiem prowadzącego tutorial wykonywać czynności o charakterze rytualnym, w tym również rytuały odcięcia od wampirów energetycznych. Taka praktyka synchronicznych działań wspólnotowych – które zresztą często podejmowane są cyklicznie, np. w określony dzień tygodnia – ma w ocenie uczestników tego typu transmisji większą wartość niż wykonywanie rytuałów

samodzielnie i asynchronicznie na podstawie wskazówek dostępnych w tutorialu, choć ta ostatnia forma jest też dostępna dla tych, którzy z różnych powodów nie mogli w danym czasie zrealizować proponowanych form aktywności. Taka opinia zaznacza się wyraźnie na przykład w wypowiedzi wspomnianej wcześniej Czarownicy Joanny, podsumowującej jeden z prowadzonych na żywo cotygodniowych rytuałów: „[...] nie wiem, jak wasze odczucia, ale ja naprawdę lubię z wami robić te śródowe rytuały [...]. Pokrzywka, jak nie zdążyłaś, to sobie zrób w innym czasie, spokojnie, dlatego, że to ty pracujesz nad swoją energią. To, że my to robimy w kupie, to wiadomo, że to jest fajnie, ale tak, można to robić samemu” (Czarownica Joanna Wiśniewska 2).

Podsumowanie

Przeprowadzone przeze mnie badania i przedstawione w niniejszym artykule analizy prowadzą do wniosku, że status publikowanych w serwisie YouTube materiałów dotyczących wampiryzmu energetycznego cechuje niejednorodność i pewna paradoksalność.

Zarówno intencje autorów, jak i związane z tymi intencjami pewne zabiegi formalne, a także zasadnicze idee leżące u podstaw samej koncepcji kradzieży ludzkiej energii wskazują na to, że mamy tu do czynienia z przekazami prezentującymi profesjonalną wiedzę ekspercką – niekiedy sprawiającą zarazem wrażenie wiedzy ezoterycznej – która ma zastosowanie w działaniach związanych z rozwojem osobistym i realizacją indywidualnych projektów tożsamościowych, czyli w praktykach uznawanych zwykle za charakterystyczne dla warunków późnej nowoczesności. Pod tym względem współczesne internetowe narracje o wampirach energetycznych wydają się dalekie od tradycyjnych wierzeń demonicznych, a sposób działania i intencje narratorów znacznie odbiegają od tego, z czym mieliśmy do czynienia w przypadku folkloru i obecnych w nim podań rozwijających motyw „żywego trupa”.

Z drugiej strony treści przekazywane przez autorów tutoriali cechuje duży stopień powtarzalności i typowości, a zarazem są one bardzo często traktowane jako elementy wiedzy wspólnej i powszechnej, pozbawionej konkretnego autorstwa, która jest jedynie zbierana, przypominana, porządkowana, ewentualnie uzupełniana i rozwijana przez poszczególnych youtuberów. Pod tym względem analizowane materiały wyraźnie zbliżają się do modelu wiedzy kolektywnej, której wytwarzaniu i transmitowaniu służą teksty folkloru. Jeszcze ważniejsze i ciekawsze wydaje się jednak to, że filmy podejmujące problematykę wampiryzmu energetycznego często odgrywają rolę „cyfrowych ognisk”, gromadzących liczną publiczność i dających pretekst do tworzenia i przedstawiania innym widzom własnych opowieści. Część autorów świadomie zmierza przy tym do wykreowania wokół swego kanału bardziej stabilnych mikrospołeczności, które będą nie tylko podzielały wspólne zainteresowania, wartości czy sposoby postrzegania i interpretowania rzeczywistości, ale będą także podejmowały wspólne działania. W tym zakresie szczególnie interesujący i wart dalszych obserwacji jest rozwój technologii streamingowych, umożliwiających komunikację synchroniczną i podejmowanie praktyk o wyraźnym charakterze wspólnotowym. Uczestnicy takich sesji, mimo fizycznego oddalenia, działają w sposób bardzo zbliżony do tego, jaki cechował praktyki narracyjne i obrzędowe właściwe dla folkloru. Oczywiście trzeba podkreślić, że omawiane narracje antywampiryczne funkcjonują w ramach komunikacji zapośredniczonej komputerowo, a pod względem treści i formy mają niewiele wspólnego z ludowymi opowieściami o wampirach (por. Grochowski 2017: 237-238). Kiedy jednak wielu widzów w tym samym momencie włącza się aktywnie i twórczo w transmisję online dostępną poprzez serwis YouTube, a w dodatku wszyscy zapalają przed swoimi

komputerami świece, metafora „cyfrowego ogniska” staje się już mniej metaforyczna. W tym kontekście można postawić tezę, że tutoriale antywampiryczne oraz związane z nimi zachowania nadawców i odbiorców stanowią bez wątpienia współczesną formę cyberfolkloru. Formę tę należałoby jednak postrzegać nie jako kontynuację tradycyjnych wierzeń demonicznych, lecz jako nowy fenomen funkcjonujący zgodnie z ogólnymi mechanizmami folkloru.

Bibliografia

Źródła³

Agnieszka Tarocistka

[ATAKI ENERGETYCZNE, WAMPIRY] *Wampirzy energetyczne: symptomy, ochrona*.

Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=8ICuzl4saEQ&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=18>

Allthingsparanormal

Inorganic Beings - Emotional Energy Vampires. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=gEAX88umMa0&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=30

aron jasnowidz 1

DIAGNOZOWANIE LUDZI - WAMPIRY ENERGETYCZNE -CIEMNA ENERGIA W PRZESTRZENI. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=PrH8XyzPDWQ&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0L0PfUPjp-sRT7Y&index=19>

aron jasnowidz 2

WAMPIR ENERGETYCZNY JAK PRZESTAĆ NIM BYĆ ,DUSZE Z MROKU. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=Dk2r0IdIPwo&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=20>

ARTUVIA Oczyszczanie energetyczne

Wampiryzm energetyczny. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=Zp6KdJXcJR8&index=24&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Ashera Star Goddess

Psychic Vampirism How to Harness Energy. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=kPVeBPQcwvk&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=17

Czarownica Joanna Wiśniewska 1

³ Spis źródeł uporządkowany jest alfabetycznie według nazw kanałów, na których je opublikowano. W tytułach filmów zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

wampiry energetyczne co to jest jak sobie radzić. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=aQ7Dob6sUrg&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=28>

Czarownica Joanna Wiśniewska 2

rytuał odcięcia od wampirów energetycznych. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=BiB1rzDs0Pk&index=29&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Czarownica Joanna Wiśniewska 3

Wampirzy Energetyczne. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=e-cekfdx-ZQ&index=2&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Dandapani LLC

Don't feel guilty about NOT spending time with energy vampires. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=nsrkPNbAzCg&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=2

Divine White Light

Reiki To Stop Energy Vampires | Energy Healing | Emotional & Psychic Vampires.

Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=e-dpftWduvE&index=28&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Edek z Krainy Kredek

Wampirzy energetyczne i negatywna energia. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=NAKYOQq8qJ8&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=26>

Entrepreneurs in Cars

Energy Vampires & Why You Should Get Rid of Them. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=SwY1hb1Q6Ms&index=26&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Evan Brand

Energy Vampires: Signs, Symptoms and What You Can Do About Them. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=kZ-JAV6rWiE&index=14&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Grace Carter

Energetyczne Wampiry i ich wpływ na Nas. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=04WW_5qMEPs&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=9

HowStuffWorks

Stuff They Don't Want You To Know – Energy Vampires. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=dVQ-cBcTPro&index=8&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Infinite Waters (Diving Deep) 1

5 Signs Someone Is An Energy Vampire. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=c6z5nEToPyU&index=3&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Infinite Waters (Diving Deep) 2

Psychic Vampires (How to Spot and Protect Yourself From an Energy Vampire).

Pobrano z: [https://www.youtube.com/watch?v=-](https://www.youtube.com/watch?v=-padUrRKT_s&index=5&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

[padUrRKT_s&index=5&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL](https://www.youtube.com/watch?v=-padUrRKT_s&index=5&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

Infinite Waters (Diving Deep) 3

How to Stop Energy VAMPIRES. Pobrano z: [https://www.youtube.com/watch?v=-](https://www.youtube.com/watch?v=-Noym-keqZc&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=25)

[Noym-keqZc&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=25](https://www.youtube.com/watch?v=-Noym-keqZc&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=25)

Inne Medium

Jak rozpoznać wampira energetycznego ? Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=v1Nzadm1oU&index=1&list=PLgmx6UvaMLHk](https://www.youtube.com/watch?v=v1Nzadm1oU&index=1&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

[5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y](https://www.youtube.com/watch?v=v1Nzadm1oU&index=1&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

Jakub Ławniczak

Jak wampiry emocjonalne odbudowują siebie po nieudanych relacjach. Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=pp0Tn_HvOwA&index=21&list=PLgmx6UvaML](https://www.youtube.com/watch?v=pp0Tn_HvOwA&index=21&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

[Hk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y](https://www.youtube.com/watch?v=pp0Tn_HvOwA&index=21&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

Jasnowidz Vanessa 1

Wampiry energetyczne (ochrona) - Jasnowidz Vanessa. Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=X0CYEPQSlwA&index=13&list=PLgmx6UvaML](https://www.youtube.com/watch?v=X0CYEPQSlwA&index=13&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

[Hk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y](https://www.youtube.com/watch?v=X0CYEPQSlwA&index=13&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y)

Jasnowidz Vanessa 2

"Wampiry emocjonalne", Jak się ochronić przed osobami przebywającymi razem z nami

pod jednym dachem? Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=DrhAB86xkQA&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmF](https://www.youtube.com/watch?v=DrhAB86xkQA&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=14)

[L0PfUPjp-sRT7Y&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=DrhAB86xkQA&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=14)

Jasnowidz Vanessa 3

Jak obronić się przed wampirem energetycznym? „Książka o wampirach”, czy warto

być „wampirem”? Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=VQlWGaphLJc&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmF](https://www.youtube.com/watch?v=VQlWGaphLJc&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=15)

[L0PfUPjp-sRT7Y&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=VQlWGaphLJc&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=15)

Jasnowidz Vanessa 4

„wampiry energii”, czy warto być „wampirem”? Dlaczego nie warto być wampirem

energetycznym? Pobrano z: [https://www.youtube.com/watch?v=AZ8Cw2LNG-](https://www.youtube.com/watch?v=AZ8Cw2LNG-o&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=16)

[o&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=16](https://www.youtube.com/watch?v=AZ8Cw2LNG-o&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=16)

Josie Grouse

5 Signs Your Friend is an "Energy Vampire". Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=qCVGQ0kr2h0&index=15&list=PLgmx6UvaMLH](https://www.youtube.com/watch?v=qCVGQ0kr2h0&index=15&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

[mpnMG7Av0rJv07I_gfRziL](https://www.youtube.com/watch?v=qCVGQ0kr2h0&index=15&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

judithorloffmd

How To Spot Energy Vampires. Pobrano z:

[https://www.youtube.com/watch?v=XqYWslvqnKU&index=10&list=PLgmx6UvaML](https://www.youtube.com/watch?v=XqYWslvqnKU&index=10&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

[HmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL](https://www.youtube.com/watch?v=XqYWslvqnKU&index=10&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL)

LifeScriptDoctor

Psychic Attack Defense | Energy Vampire Protection Technique. Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=zJZfREfzP6I&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=7

Lyra Scotch

How To Tell If You Are An Energy Vampire. Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=T8yBS1DjlDE&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=6

Maria Bucardi 1

Wampiryzm wampiry utrata energii i jak się bronić oraz turmalin Schörl - Maria Bucardi rytuały. Pobrano z:
<https://www.youtube.com/watch?v=prQu1BkwrYM&index=10&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Maria Bucardi 2

Mój mąż lub żona jest wampirem energetycznym Toksyczni ludzie, wampiryzm spotkanie z Marią Bucardi. Pobrano z:
<https://www.youtube.com/watch?v=e3BwgDQeq0A&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=11>

Matthew Rosenberg

The Truth about Energy Vampires: Empaths. Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=w7zkFsrW-xg&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=20

NinjightNationCorp

Energy Vampires are REAL. Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=Ek5xRkcdBS8&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=21

Nu Rebel Entertainment

ENERGY VAMPIRES. Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=8uLIqkj3Vao&index=9&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Oshun Auset Maat

Are you a victim of energy vampires? Pobrano z:
https://www.youtube.com/watch?v=KXRFxuc96og&index=23&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

ozzy1333

wampiry emocjonalne 2 0. Pobrano z:
<https://www.youtube.com/watch?v=vZWuTNnaabM&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=23>

Polish Spiritual Coach 1

Nieświadome wampiryzm energetyczny. Pobrano z:
<https://www.youtube.com/watch?v=YkBYe9BPw94&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=27>

Polish Spiritual Coach 2

Seksualny wampiryzm energetyczny. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=YYcbGWww-IE&index=30&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Polish Spiritual Coach 3

Usuwanie / uwalnianie od podpięć, wampirów energetycznych, chipów - medytacja i afirmacja. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=dwc91GnEqo8&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=31>

Polish Spiritual Coach 4

Zabezpieczenia energetyczne, byty, wampiry, ochrona, promieniowania. Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=k-mf6dhxDTU&index=12&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

ProgreSówka

Ludzie, na których warto uważać - Wampiry energetyczne. (+ Ćwiczenie). Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=W1wsfcnfEA&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=6>

Rafał Dudek

Wampir Energetyczny - jak się bronić i uodpornić na narzekających ludzi? Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=HwoQCbYKXSg&index=8&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y>

Rene Bastarache

7 Types of Energy Vampires and How-To Slay Them :-). Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=ICc5wucgsys&index=13&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Reprogram The Matrix

Energy Vampire Lesson. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=6ZGjzoRSMng&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=16

Robert Marchel

Wampiry energetyczne. Jak sobie z nimi radzić? Pobrano z:

<https://www.youtube.com/watch?v=HhMBA3Sw8TU&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=7>

Scott Bolan

How to Stop Energy Vampires. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=SX3uFN_LQnU&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=18

Siim Land

Energy Vampires and Things That Drain Your Energy. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=3gnI1quLwdI&index=19&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Spiritual Awakening

Spiritual Protection: From Energy Vampires, Negative Entities & Bad Energies.

Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=UHvpBHt4vGc&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=24

SpiritualThoughts

Energy Vampires // SpiritualThoughts. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=778UnzKh1Xg&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=27

Szkoła Kosmoenergetyki

Wampiryzm energetyczny. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=7G-LpHN2OIA&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=22>

Teal Swan

Psychic Vampires (How to Recognize and Protect Yourself From an Energy Vampire) – Teal Swan. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=FWM-92ripck&index=4&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Tobias Lars

Psychic Vampires & Spiritual Energy Vampires - How to stay Immune. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=ChjyzpgoTtA&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=12

Universal Frequencies

Identifying Energy Vampires And Psychic Attacks /Prevention And Protection For Yourself Part 1. Pobrano z:

https://www.youtube.com/watch?v=DPzqhwHiryI&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL&index=22

Victoria Donahue

How to Spot an Energy Vampire & 4 Tips for Dealing with Them. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=j2BwITRuLhY&index=1&list=PLgmx6UvaMLHmpnMG7Av0rJv07I_gfRziL

Wiedźma Malwina Mallefica 1

WAMPIRYZM ENERGETYCZNY - czym jest? na czym polega? Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=JtxOrhyKzAY&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=3>

Wiedźma Malwina Mallefica 2

Jak rozpoznać wampiryzm energetyczny i jak się bronić. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=WVKPB6_draI&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=4

YOGA de la VIDA Greg 1

Wampiry energetyczne - zabieranie nam naszej energii #273. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=akS2Ff_QUaU&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=5

YOGA de la VIDA Greg 2

Podczepy demonów w ciele człowieka #552. Pobrano z: https://www.youtube.com/watch?v=iuj3_tNWV8E&list=PLgmx6UvaMLHk5tIDvmFL0PfUPjp-sRT7Y&index=25

Opracowania

- BARTMIŃSKI, J. (1990). *Folklor, język, poetyka*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CHESS, S., Newsom, E. (2015). *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*. New York: Macmillan.
- DUNDES, A. (1977). *Literatura oralna* (przeł. J. Banach). „Literatura Ludowa”, 21 (4/5), 99-107.
- GAJ-PIOTROWSKI, W. (1993). *Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli, Rozwadowa i Tarnobrzega*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- GIDDENS, A. (2010). *Nowoczesność i tożsamość: „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* (przeł. A. Szulżycka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GROCHOWSKI, P. (2013). Folklorysta w sieci: Prolegomena do badań folkloru internetowego. W: P. Grochowski (red.), *Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- GROCHOWSKI, P. (2016). *Zmora w internecie: O statusie współczesnych wyobrażeń demonicznych*. „Literatura Ludowa”, 60 (3), 37-52. doi 10.12775/LL.3.2016.004.
- GROCHOWSKI, P. (2017). *Od strzygoni do wampirów energetycznych: Folklor jako system praktyk interpretacyjnych*. „Przegląd Kulturoznawczy”, 32 (2), 223-242. doi: 10.4467/20843860PK.17.015.7363
- HAJDUK-NIAKOWSKA, J. (2016). *Doświadczenie pamięci: Folklorystyczny kontekst opowieści wspomnieniowych*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- KADŁUBIEC, D. (1999). Między memoratem a fabulem. W: T. Smolińska (red.), *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata: Księga ofiarowana profesor Dorocie Simonides*. Opole: Uniwersytet Opolski.
- KOWALSKI, P. (1990). *Współczesny folklor i folklorystyka: O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- MATHEWS, G. (2005). *Supermarket kultury: Kultura globalna a tożsamość jednostki* (przeł. E. Klekot). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SIMONIDES, D. (1981). *Memorat i fabulat we współczesnej folklorystyce*. W: W. Nawrocki, M. Waliński (red.), *Literatura popularna – folklor – język*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

PIOTR GROCHOWSKI**ANTI-VAMPIRE TUTORIALS ON YOUTUBE: BETWEEN EXPERT DISCOURSE AND CYBERFOLKLORE**

The article presents the results of the research on films about energy vampirism published on YouTube. The main objective of this research was to establish the status of knowledge generated and disseminated via anti-vampire tutorials. The analysis of the video clips, the specificity of the channels where they were published, and the viewers' commentaries beneath them show that this knowledge of dual and paradoxical nature. On the one hand, it presented as expert and professional in that it is created by exceptional individuals on the basis of their own studies and experiences. On the other hand, it is also a form of folklore, which means that it involves the transmission of standardized views and ideas commonly shared within a given group of people. Hence it contributes to the integrity of this group and facilitates identification and identity-making processes. It also stimulates joint actions.



DARIUSZ BRZOSTEK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

SHERLOCK HOLMES, MAGLOWNICA I BEZSENSOWNY RYTUAŁ. DEMONICZNOŚĆ (I) POWTÓRZENIA W POPKULTURZE

W roku 1979, w swoim szkicu *The Meaningless of Ritual*, niegdyś kontrowersyjnym, dziś już w zasadzie klasycznym, Frits Staal analizując złożony wedyjski rytuał *agnicajana*¹, postawił tezę, że praktyka rytualna sprowadza się do czystego działania, nie generując sensów ani znaczeń i reprodukując tylko (lub aż) mniej lub bardziej skomplikowaną składnię obrzędu. Jak zauważa Staal: „Rytuał jest więc przede wszystkim działaniem. Działaniem podporządkowanym zewnętrznym regułom. Najważniejsze jest w nim to, co robisz, a nie to, co myślisz, mówisz lub w co wierzysz” (Staal 1979: 4). Ortopraksja zajmuje w nim uprzywilejowane miejsce ortodoksji, zaś jego funkcja okazuje się nadzwyczaj prosta, gdyż: „Jedynymi wartościami kulturowymi, jakie przekazują rytuały są same rytuały” (Staal 1979: 8). Obserwacje te wiodą Staala wprost do (nie)oczekiwanej konkluzji, stwierdzającej, że „rytuał nie posiada znaczenia, przeznaczenia ani celu” (Staal 1979: 8). Reprodukuje się jako kulturowa praktyka w sposób doskonale bezsensowny (*meaningless*), narzucając zarazem, w czasie swego trwania, określony porządek oraz strukturyzując działania, akty i wypowiedzi w taki sam sposób, w jaki czyni to składnia języka w mowie. Podstawowe cechy rytuału to zatem: ortopraksja, bezsensowność i wreszcie, wynikająca z nich, łatwość powtarzania i odtwarzania praktyki rytualnej. W tym sensie pozbawiona znaczeń – lecz nie kulturotwórczej funkcji – reprodukcja rytuału okazuje się w istocie doskonałym modelem reprodukcji kulturowej, w której formy są trwalsze od sensów, a powtarzalność praktyki jest warunkiem skuteczności wytwarzania habitusów (Bourdieu 2007: 192-214).

Zastanawiające może jednak być to, że podobne opisy zachowań zrytualizowanych, bądź rytuałów *par excellence* odnajdziemy bez większego trudu w popularnych opowieściach kryminalnych i historiach z dreszczykiem. W znanej noweli Arthura Conan Doyle’a, *Rytuał Musgrave’ów*, Sherlock Holmes staje w obliczu zagadki niewyjaśnionego zaginięcia, związanego z enigmatycznym, pozornie bezsensownym rytuałem dotyczącym historii rodowej posiadłości. Obrzęd ów sprowadza się do powtórzenia kilku prostych formuł i gestów, które jeden z bohaterów tak relacjonuje detektywowi:

– Podał mi papier, który tu widzisz. Jest to rodzaj katechizmu, zbiór podstawowych zasad, których każdy Musgrave musi się nauczyć, gdy dojdzie do pełnoletności. Przeczytam ci kolejno pytania i odpowiedzi:

- Czyje to było?
- Tego, kto odszedł.
- Czyje to będzie?
- Tego, kto przyjdzie po nim.
- W jakim to było miesiącu?
- W szóstym od pierwszego.

¹ Agnicajana to „spektakularna ceremonia, podczas której główny ołtarz ogniowy, identyfikowany z ciałem ofiarnika, powinno się wznosić w kształcie ptaka z rozłożonymi do lotu skrzydłami (skr. śyena). Był to wielki, złożony rytuał ogniowy, należący do ceremonii somowych, trwający wiele dni i nocy (dwanaście dni rytualnych). Jednym z jego bloków składowych, ustawionym jako kulminacyjna sekwencja, było ofiarowanie somy (rośliny, z której wytwarzano trunki wprowadzający w stan ekstatyczny)”. (Nowicka 2015: 36).

- Gdzie stało słońce?
- Nad dębem.
- Gdzie był cień?
- Pod więzem.
- Jak wymierzyć krokami?
- Na północ dziesięć i dziesięć, na wschód pięć i pięć, na południe dwa i dwa, na zachód jeden i jeden, i w dół.
- Co za to winniśmy dać?
- Wszystko, co mamy.
- A dlaczego musimy to oddać?
- Bo nam to powierzono.

Oryginał nie ma daty, ale z pisowni wynika, że dokument pochodzi z połowy XVII wieku – zauważył Musgrave. – Doprawdy, obawiam się, że ten papier niewiele panu pomoże w rozwikłaniu tajemnicy (Conan Doyle 2007: 15-16).

Jak nietrudno zauważyć, jest to dość prosty zapis lub rekonstrukcja pewnego działania „podporządkowanego zewnętrznym regułom” wyrażonym wprost w cytowanych powyżej formułach językowych określających zarówno kategorie czasowe („szósty miesiąc”), przestrzenne („dziesięć i dziesięć kroków na północ”), jak i powinności wykonawcy („oddać wszystko, co mamy”), co sugeruje zrytualizowany, a nawet ofiarniczy charakter tego gestu. Sam akt, nawet – a może zwłaszcza – w oczach wykonawców, wygląda na działanie zupełnie nonsensowne i niepraktyczne, o czym skrupulatnie informuje nas narrator opowieści:

Lampka wciąż jeszcze stała na biurku i w jej świetle ujrzałem, jaki dokument wyjął z sekretery. Ze zdziwieniem stwierdziłem, że nie było to nic ważnego. Po prostu kopia pytań i odpowiedzi wymienianych podczas pradawnego, niezwyklego obrządku nazwanego rytuałem rodu Musgrave’ów. Jest to, tradycyjna już, nasza rodzinna ceremonia, przez którą od wieków musi przejść każdy z Musgrave’ów, gdy dojdzie do pełnoletności. Sprawa czysto prywatna, która może zainteresować historyka, tak jak nasze herby i dewizy rodowe, a poza tym jest bez znaczenia (Conan Doyle 2007: 12).

Rzecz jasna sam Holmes jest odmiennego zdania i dostrzega w tekście także porządek semantyczny, swoistą zakodowaną wiadomość przekazywaną przez wieki w rodzinie Musgrave’ów. Jej poprawne odczytanie jest zarazem kluczem do zagadki kryminalnej i sekretnej historii sprzed stuleci, o czym detektyw informuje świadków w finale opowieści: „Byłem przekonany, że wszystkie trzy tajemnice to w gruncie rzeczy jedna i, jeżeli zdołam rozwiązać zagadkę rytuału, odnajdę klucz do tajemnicy zaginięcia kamerdynera Bruntona i pokojówki Howells” (Conan Doyle 2007: 17). Dalsza interpretacja owych pozornie bezsensownych gestów i wypowiedzi pozwala Holmesowi rozwikłać kryminalną historię, w której dzieje powierzonego skarbu (korona królów Anglii) spletają się z próbą jego odnalezienia i przywłaszczenia. Rytuał nie okazuje się zatem strukturą „pozbawioną znaczenia” (czystą składnią), lecz raczej taką, która owo znaczenie utraciła w ciągu stuleci. Najistotniejszy jest tu jednak fakt, że nawet w takiej formie zdołała przetrwać i funkcjonować skutecznie w rodzie Musgrave’ów, zyskując zupełnie nową – czysto inicjacyjną funkcję („aktu wprowadzającego w pełnoletność”). Sensowność nie jest zatem niezbędnym aspektem skutecznego działania rytualnego.

Popularna nowela Stephena Kinga *Magiel* – zekranizowana w roku 1995 przez Tobe’a Hoopera – opowiada z kolei groteskową historię demonicznego opętania starej maglownicy w miejskiej pralni przez złośliwego demona, łącząc technikę z demonologią, współczesną cywilizację z antycznymi wierzeniami oraz zmechanizowany proces maglowania białizny z rytualną mechaniką przywoływania demonów. Istotą tej noweli, a mówiąc dokładniej, konstytuującego jej kompozycję schematu fabularnego, nie jest

jednak opowieść o demonicznej inwokacji dokonanej przez grupę wyznawców w celu przywołania pradawnego bóstwa, jak to ma miejsce w klasycznych opowiadaniach H.P. Lovecrafta np. *Zew Cthulhu* (Lovecraft 2012), lecz historia przypadkowego, nieświadomego – w istocie zaś czysto mechanicznego przywołania demona w wyniku zaskakującego, lecz nie niemożliwego, zbiegu okoliczności.

– Spytałem cię kiedyś, czy bierzesz pod uwagę to, że magiel może być nawiedzony – odezwał się Jackson, kiedy policjant skończył. – Nie do końca wtedy żartowałem. Teraz pytam ponownie. [...] „Nawiedzony” to złe słowo. Powiedzmy: „opętany”. Istnieje tyle samo zaklęć przywołujących demony, co je odpędzających. W książce Frazera *Złota gałąź* znajdziesz ich całe mnóstwo (King 2007: 128-129).

Jak to w ogóle możliwe? Skąd antyczny demon w maszynie? Co go sprowadziło w sposób tak skuteczny?

Większość anglosaskich formuł magicznych wymienia ziemię cmentarną albo oko ropuchy. Europejskie źródła wspominają często o ręce chwały, którą należy tłumaczyć albo w sensie dosłownym, czyli jako rękę trupa, albo alegorycznie, jako któryś z halucynogenów ściśle powiązanych z sabatami czarownic, zazwyczaj belladonę lub wyciąg z meksykańskich grzybów z gatunku *Psilocybe*. Ale mogą być i inne (King 2007: 129-130).

Jeśli zatem określony zestaw elementów (krew dziewicy, substancja halucynogenna etc.) znajdzie się, nawet zupełnie przypadkowo, w jednym miejscu i zostanie w nim połączony (tu: zmielony przez magiel), proces inwokacji zostanie uruchomiony w sposób automatyczny, a więc bez woli, wiedzy, intencji, a nawet udziału uczestników. Obrzęd przywołania będzie dokonywał się mechanicznie, jako określone następstwo gestów podporządkowanych „zewnętrznym regułom”. „Jeśli siedemset małą przez siedemset lat będzie pisać na maszynie... jedna z nich napisze w końcu dzieła Szekspira” (King 2007: 130) konstatują ostatecznie bohaterowie w obliczu „niemożliwego”, które ujawnia się nagle w starej maszynie. Co więcej, odczytanie odpowiedniego porządku „rytualnego” (zestawu elementów oraz ich następstwa) pozwala nawet dokonać identyfikacji istoty demonicznej² i wpisać ją w obszerniejszy system klasyfikacji oraz praktyk magicznych pozwalających odesłać demona w zaświaty:

– W porządku – powiedział Jackson. – Zatrudniłem komputerowca... myślał, że przygotowuję jakąś hecę na Halloween... Przeprowadził pozytywną analizę wszystkich podstawowych i drugorzędnych pozycji z tej listy. Sprawdził każdą możliwą kombinację. Jakies dwa tuziny wyrzuciłem, bo nie miały najmniejszego sensu. Te, które zostały, dają się ująć w całkiem wyraźne kategorie. W jednej z nich występują wszystkie wydzielone przez nas elementy.

– W której?

Jackson wyszczerzył zęby.

– W najprostszej. W mitologii południowoamerykańskiej, żywej również na Karaibach. Jest związana z kultem wudu (King 2007: 136).

Podobne przykłady można by bez trudu mnożyć, warto jednak przywołać w tym kontekście jeszcze tylko jeden, w sposób dość spektakularny ilustrujący mechaniczny charakter rytuału. Oto bowiem w znanym opowiadaniu Clive’a Barkera *Powrót z piekła*, które stało się osnową cyklu filmów grozy *Hellraiser*, kluczem do bram piekielnych

² Należy tu oczywiście pamiętać i o tym, że popularne reprezentacje (literackie lub filmowe) istot demonicznych, jakkolwiek odwołują się często do tekstów folkloru i wierzeń tradycyjnych, funkcjonują w opowieściach grozy jako swoiste „znaki puste” – nie przywołując całego systemu mitologicznego i nie zakładając bynajmniej mitycznego stylu odbioru. Kwestię tę omawia obszernie Violetta Wróblewska (Wróblewska 2014).

a zarazem obrzędem demonicznej inwokacji jest nie zestaw formuł magicznych, lecz zabytkowa pozytywka („kostka Lemarchanda”) – jej, intencjonalne lub nieświadome, uruchomienie inicjuje proces rytualny skutkujący przywołaniem demona:

– To się nazywa Konfiguracja Lemarchanda – powiedziała postać, wskazując na kostkę. Kirsty spojrzała. Kawałki kostki nie leżały już na jej dłoni, ale unosiły się kilkanaście centymetrów ponad nią. W cudowny sposób kostka składała się sama, bez niczyjej pomocy. Kawałki wsuwały się na swoje miejsce po kolei i wreszcie cała konstrukcja znów była całością (Barker 1992: 126).

Tu także przebieg rytuału sprowadzony jest do zestawu sformalizowanych, pozbawionych znaczenia gestów, których wykonanie okazuje się skuteczne. Wykonawca nie tylko nie musi rozumieć sensu swego działania, ale nawet nie musi wiedzieć, co w istocie robi. W tym kontekście przywołane powyżej przykłady doskonale obrazują sytuację, w której rytuał okazuje się po prostu swoistą „gramatyką praktyki”, czyli (zewnątrzną choć zinternalizowaną i ucieleśnioną) „regułą” pojmowaną zarazem jako „zasada objaśniająca działanie i kierująca nim norma” (Bourdieu 2007: 230). Wszystko to wiedzie nas do, wynikającej wprost z konstatacji Staala, ale bliskiej także rozpoznaniu Pierre’a Bourdieu, konkluzji, że uczestnicy rytuału nie wiedzą (nie muszą wiedzieć), co robią, dlaczego to robią, ale z całą pewnością wiedzą (muszą wiedzieć), jak to robić – wiedza ta rodzi się natomiast wprost z powtórzenia określonej praktyki (rytualnej). W tym miejscu należy oczywiście postawić pytanie o to, co wynika z takiej konstatacji wywiedzionej z analizy kilku (nawet wielu) popularnych opowieści, które nie są wszak z pewnością literaturą antropologiczną, nawet jeśli w pewnym stopniu pozostają fikcjami antropologicznymi³. Aby wyjaśnić tę kwestię, powinniśmy przypomnieć, że literatura popularna w całości ufundowana jest na elementarnej zasadzie powtórzenia i że powtórzenie to dotyczy aktu reprodukcji konwencjonalnego schematu.

Pojęcie schematu (*formula*) wprowadził na szerszą skalę do badań nad literaturą popularną John G. Cawelti – określając ją zarazem mianem „literatury o najwyższym stopniu konwencjonalizacji” (Cawelti 1973: 48). Jego zdaniem schemat jest „konwencjonalnym systemem tworzenia produktu kulturowego” (Cawelti 1973: 48), który „ujawnia sposób, w jaki kultura wciela zarówno mityczne archetypy, jak i własne, współczesne elementy w formę narracyjną” (Cawelti 1973: 49). Schemat jest więc niejako wpisanym w tekst dowodem funkcjonowania pewnej konwencji w określonym polu literackim. Schematy, pozostając w ścisłych związkach ze szczególną formą kultury i określonym odcinkiem czasu historycznego – wyznaczają zespół norm, których literacka realizacja stanowi o swoistości utworu i jego przynależności do danej odmiany literatury popularnej. Klasyczne rozpoznania gatunków i konwencji literatury popularnej, dokonane na podstawie analizy jej schematów fabularnych i/lub tematycznych, przynosiły klasyczne już dziś prace narratologiczne Stanko Lasicia (Lasić 1976), Umberto Eco (Eco 1996) oraz Antoniego Smuszkiewicza (Smuszkiewicz 1980), ilustrując w sposób spektakularny poznawczą wydajność takiego podejścia metodologicznego oraz, co szczególnie istotne, dowodząc faktycznej obecności określonych modeli narracyjnych w popularnych opowieściach przygodowych (a zatem skoncentrowanych kompozycyjnie wokół akcji – działania).

To oczywiście nie wyjaśnia jeszcze przeprowadzonego w tym miejscu zestawienia popularnych narracji tematyzujących w obrębie fabuły właśnie ów element

³ O literaturze grozy jako fikcji antropologicznej, czyli opowieści reprodukującej kulturowe schematy poznawcze oraz towarzyszące im interpretacje etyczne i polityczne pisałem obszernie w książce *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, (Brzostek 2009), podobne ustalenia w odniesieniu do literatury kryminalnej sformułowałem także w innych szkicach (Brzostek 2005; Brzostek 2013).

kulturowej reprodukcji ufundowanej na „bezsensownej” powtarzalności praktyki. Aby go w pełni uzasadnić, należy wprowadzić jeszcze jeden aspekt – wyprowadzoną z teorii Freudowskiej koncepcję „niesamowitego”, w której kluczową rolę odgrywa właśnie problem nieświadomego powtórzenia oraz przymusu powtarzania. Przypomnijmy w największym uproszczeniu, że Freudowskie „niesamowite” (*das Unheimliche*) należy „do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę” (Freud 1997: 235), związanej z tym, w czym, rzekomo, „nie mamy rozeznania” (Freud 1997: 236), zarazem jednak odsyłając nas do sfery tego, co „samowite» [*heimlich*], »swojskie» [*heimisch*], »znajome» [*vertraut*]” (Freud 1997: 236), lecz „zakryte, trzymane w ukryciu” (Freud 1997: 239). Warto także pamiętać, że u podstaw poczucia „niesamowitego” w doświadczeniu Freud odkrywa właśnie ów osobliwy fenomen powtórzenia (a także „przymusu powtarzania”), którego istotę opisuje następującymi słowami: „to właśnie tylko czynnik niezamierzonego powtórzenia sprawia, iż coś skądinąd niewinnego staje się niesamowite i nieodparcie przywodzi nam na myśl ideę czegoś fatalnego, przed czym nie sposób uciec, choć w innej sytuacji w tych samych okolicznościach mówilibyśmy li tylko o »przypadku«” (Freud 1997: 249). Także „przykłady z życia”, po które sięga Freud, by zilustrować „niesamowity” aspekt powtórzeń są znamienne: błaganie się w lesie i wracanie „na to samo miejsce charakteryzujące się specyficznym układem drzew” czy błądzenie w ciemnym pokoju, „by po raz nie wiadomo który zderzyć się z tym samym meblem” (Freud 1997: 249). Dowodzą one, iż zdaniem twórcy psychoanalizy „niesamowitość” kryje się w zdarzeniach codziennych i banalnych, uwolniona mocą niezamierzonego powtórzenia lub „powracania spraw podobnych” (Freud 1997: 250). Rozwinięcie tych spostrzeżeń pojawia się w psychoanalitycznej koncepcji nerwicy natręctw, eksponującej kompulsywny charakter powtórzenia, gdzie Freud określa ów „przymus powtarzania” (*Wiederholungszwang*) jako „siłę przyciągania, jaką nieświadome wzory wywierają na wyparty proces popędowy” (Freud 2001: 261). W ujęciu Freudowskim fenomen ów wiąże się z „infantylnym życiem psychicznym” i jego psychopatologicznymi symptomami, takimi jak właśnie „natręctwo powtarzania”, wynikające „z impulsów popędowych, które prawdopodobnie zależy od najbardziej wewnętrznej natury samych popędów i jest wystarczająco silne, by wysforować się przed zasadą rozkoszy, które pewnym aspektem życia psychicznego nadaje demoniczny charakter” (Freud 1997: 250).

Warto w tym miejscu podkreślić raz jeszcze, że „niesamowity” charakter doświadczenia nie implikuje w sposób konieczny fantastycznej istoty samego zjawiska, którym może stać się choćby nieoczekiwana koincydencja zdarzeń, taka jak w pamiętnej scenie z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, w której Hans Castorp spotyka starszą panią „o wyglądzie ponurym, a nawet tragicznym”, przemierzającą ogrodowe ścieżki wdziwnym rytmem: „widok tej czarnej i bladej kobiety, która zapewne bezwiednie stawiała swe długie, stroskane kroki w takt dolatującego marsza, był zaiste niesamowity” (Mann 1972: 63). W taki właśnie sposób – jako „niesamowity” (*unheimlich*; Mann 1974: 58) określa narrator powieści ów fenomen niezamierzonego, a więc nieświadomego, powtarzania przez staruszkę rytmu marsza dobiegającego z oddali. Tak oto banalna z pozoru sytuacja nabiera w oczach Hansa Castorpa niezwykłego i niepokojącego charakteru, łącząc w sobie zarazem element powtórzenia⁴ oraz aspekt nieświadomego działania.

⁴ Gwoli ścisłości – powtórzenie polega tu na obserwowanym przez Castorpa fakcie, że staruszka nieświadomie powtarza w swych krokach rytm dobiegającej z oddali marszowej muzyki.

Warto jednak podkreślić w tym miejscu właśnie ten, odnotowany już przez Freuda, demoniczny charakter przymusowego powtarzania, znajdzie on bowiem swe rozwinięcie w późniejszych koncepcjach nawiązujących do teorii psychoanalitycznej. Demoniczny aspekt powtórzenia odsłonił przed laty Harold Bloom w swej pracy *Lęk przed wpływem*, relacjonując zmagania angielskich poetów ze zniewalającym geniuszem Williama Szekspira. Istotą koncepcji Blooma jest ujęcie procesu historycznoliterackiego jako niekończącego się nigdy „wpływu poetyckiego, czyli historii relacji wewnątrzpoetyckich”, w wyniku których „jeden poeta pomaga się ukształtować drugiemu” (Bloom 2002: 49). Wpływ ten jest nieuchronny, a sam proces ma także niebagatelną cenę – „wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem – który bowiem z silnych twórców chciałby się dowiedzieć, że poniósł klęskę próbując stworzyć samego siebie?” (Bloom 2002: 49). Mamy tu zatem swego rodzaju lęk podmiotu twórczego przed zatraceniem się właśnie w powtórzeniach artystycznego gestu (stylu, kompozycji, motywów) mistrza. Proces ten ma zresztą, w ujęciu Bloomowskim, swój charakterystyczny przebieg, obejmujący sześć kolejnych etapów, z których najistotniejsze w przywołanym tu kontekście wydają się dwa: etap trzeci, *Kenosis* – „czyli mechanizm zerwania podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania” oraz etap czwarty, *Demonizacja*, gdy „poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem” (Bloom 2002: 57-59). Tym samym także sam proces twórczy zyskuje ów „niesamowity” aspekt, wynikający z nieświadomego i natrętnego powtarzania oraz towarzyszącego mu lęku.

Możemy teraz sformułować kilka uwag związanych z fenomenem powtórzenia „bezsensownego schematu” (*the meaningless formula*), by skontaminować w tym miejscu pojęcia zaproponowane przez Staala i Caweltiego, w kulturze popularnej, uwzględniając zarazem jego „niesamowity” (*unheimlich*) charakter i demoniczny potencjał, związany nie tylko z procesem kulturowej reprodukcji, ale także z tendencją do unikania wpływu (schematu) oraz próby uwolnienia się od społecznego przymusu powtarzania ustabilizowanych kulturowo formuł – sankcjonowanego w tym kontekście oczywiście nie przez wyparte treści psychiczne lecz przez motywacje ekonomiczne czy technologiczne – gra nie toczy się tu bowiem między „silnym poetą” i jego mistrzem, ani nawet między podmiotem twórczym i jego „nieświadomym”, lecz między (wy)twórcą produktu kulturowego i systemem, którego podstawy i założenia funkcjonowania mogą być tyleż oczywiste (zysk i dominacja symboliczna) co niejawne (strategie marketingowe, tajniki technologii produkcji).

Pozwolę sobie zatem sformułować w tym miejscu trzy tezy odnoszące się do przedstawionej powyżej problematyki. Teza pierwsza podąża wprost tropem myślenia Fritsa Staala i brzmi następująco: teksty popkultury przekazują prosty schemat reprodukcji tekstów popkulturowych, którego istotą jest, ni mniej ni więcej, tylko sama reprodukcja – wolna od semantyki, od owego bagażu znaczeń – symbolicznych, alegorycznych, mitologicznych czy ideologicznych – których pojemnymi nośnikami mogą jednak stać się bez trudu same teksty zależnie od kontekstu historycznego (oraz określonych czynników politycznych, społecznych czy ekonomicznych). W tym ujęciu należałoby jeszcze podkreślić, że reprodukcji podlegać mogą także konkretne schematy zakodowane w tekstach popkulturowych realizujących pewne formy konwencjonalne: złożona struktura odkrywania w horrorze (Carroll 2004: 170) czy narracja linearno-powrotna w powieści detektywistycznej (Lasić 1976: 61). Kluczowa jest tu jednak bez wątpienia zdolność odtwarzania owych schematów w opowieściach przyjmujących formę skonwencjonalizowanych tekstów (literackich, filmowych, gier etc.). Teza druga

odnosi się wprost do przykładów przywołanych w tym szkicu. Oto bowiem niektóre teksty popkultury – takie jak nowele i opowiadania omówione powyżej – stają się świadectwem swoistej gry twórców ze schematem. A zatem dowodzą istnienia procesu dekonwencjonalizacji, nabywania świadomości trwania owej „bezmyślnej reprodukcji”, jaka dokonuje się w trakcie wytwarzania i rozpowszechniania tekstów popkulturowych. O tym, że tendencje takie są obecne w świecie masowej komunikacji, przekonują choćby przykłady pastiszów i parodii pojawiających się systematycznie w odniesieniu do najbardziej ustabilizowanych (a zatem i najbardziej schematycznych) form kultury popularnej⁵. I wreszcie teza trzecia, najogólniejsza i zarazem najbardziej kontrowersyjna, brzmi w sposób następujący: Popkultura w ogóle jest obszarem „przymusu powtarzania” – neurotycznej reprodukcji tekstów ufundowanych na prostym schemacie (gatunkowym, fabularnym, narracyjnym etc.). Rzecz jasna, konstatacja ta jest – w takiej postaci – banałem. Przestaje jednak nim być, jeśli wyprowadzimy z niej konsekwentnie wnioski wiodące wprost ku Freudowskiej teorii „natręctwa powtarzania”, konstatując, że jako taka kultura popularna musi ostatecznie okazać się przestrzenią zinstytucjonalizowanego i nieuniknionego wytwarzania „niesamowitości” (*das Unheimliche*), mocą konstruowania (nie)oczekiwanych powtórzeń tego samego w pozornie innym. W tym ujęciu sama popkultura byłaby oczywiście „niesamowita” (*unheimlich* i *uncanny* – nie zaś *amazing* jak głoszą tytuły niezliczonych popularnych opowieści⁶) jako mechanizm natrętnego, niekończącego się powtarzania tych samych schematów produkcji i konsumpcji tekstów. Oczywiście przeciw tej tezie można wytoczyć natychmiast istotny i zasadny argument, orzekając, że tak rozumiane powtórzenie nie jest bynajmniej – po Freudowsku – nieoczekiwane, odbiorca tekstów popkulturowych jest bowiem doskonale świadom istniejących schematów i ich reprodukcji. Powinniśmy jednak zapytać, czy ta świadomość powtórzenia na pewno anuluje „niesamowite przeżycia” postulowane przez teorię psychoanalityczną, w myśl której niesamowitość rodzi się zawsze właśnie w konfrontacji z tym, co „swojskie i znajome” lecz „niejawne”? Czy odkrycie w dobrze znanej fabule schematu znanego skądinąd – z innej opowieści, która niespodziewanie okazuje się tą samą, nie budzi u odbiorcy poczucia konfuzji, zakłopotania, czy właśnie niesamowitości?

Niech będzie mi wolno zakończyć ten szkic obserwacją prywatną, czysto subiektywną, trudno jednak inaczej odwołać się do osobistego przeżycia niesamowitego w kontakcie z tekstem popkultury. Odniosę się tu do przykładu tyleż banalnego, co powszechnego i – w ten sposób – reprezentatywnego dla sposobu konsumowania tekstów kultury popularnej każdego współczesnego odbiorcy telewizji. Zarazem ilustracja ta posiada tę zaletę, że nie przywołuje w najmniejszym nawet stopniu tekstów związanych z estetyką grozy, horrorem czy fantastyką – niejako uprzywilejowanych w refleksji nad popkulturową niesamowitością (*uncanny*). Jeden z popularnych kanałów telewizyjnych, Comedy Central, ma w swojej „ramówce” (układzie programu) niezliczone powtórzenia kolejnych sezonów amerykańskich seriali komediowych: *Friends* (1994-2004) i *The Big Bang Theory* (2007-), wyprodukowanych odpowiednio przez NBC i CBS. Nietrudno zatem natrafić na powracające cyklicznie odcinki obu serii, co znacznie ułatwia ich konfrontację i porównanie, nawet jeśli widz nie ma takich właśnie intencji, oglądając program. Takie też było moje doświadczenie, gdy śledząc po raz kolejny perypetie

⁵ Pisałem o tym obszernie w artykule *Przelamywanie schematu. Parodia jako zabieg dekonwencjonalizujący w literaturze popularnej, na przykładzie science fiction* (Brzostek 2001).

⁶ By wspomnieć tylko filmy *The Amazing Spider-Man* (2012) i, rzecz oczywista, *The Amazing Spider-Man 2* (2014) wyreżyserowane przez Marca Webba.

bohaterów, zadałem sobie niepokojące pytanie – czy oglądam jeden, wciąż ten sam serial. Oto bowiem, zgoła nieoczekiwanie, odnajduję w odcinkach *The Big Bang Theory* kolejne sceny, doskonale znane skądinąd (z serii *Friends*) i *vice versa*. Wystarczy kilka drobnych przykładów: pozostający w trudnych związkach miłosnych bohaterowie biorą „szybkie śluby” w Las Vegas: Ross i Rachel (*The One in Vegas*), Penny i Leonard (*The Matrimonial Momentum*); obrażeni kochankowie w ramach okazywania sobie dowodów miłości i dawnego zaangażowania pokazują partnerom pudełeczka ze skrzętnie przechowywanymi pamiątkami (Rachel w *The One With Chandler In A Box* i Penny w *The Romance Resonance*); rezolutne dziewczęta ukrywają w swoich mieszkaniach wracających przed czasem ze służbowych wyjazdów narzeczonych i muszą borykać się ze wścibstwem przyjaciół podejrzewających zdradę (Chandler, Monica i Joey w *The One With Rachel's Phone Number*, Leonard, Penny i Sheldon w *The Deception Verification*), wreszcie w obu serialach istotną rolę odgrywa piosenka o kotku (cuchnącym lub puszystym), która okazuje się kołysanką odziedziczoną po trudnym dzieciństwie (*Smelly Cat* Phoebe i *Soft Kitty* Sheldona) etc. Nawet widz znający doskonale mechanizmy produkcji tekstów popkultury (posługiwanie się motywami obiegowymi, schematami, formułami i formatami), w momencie odbioru⁷ odnosi więc nieuniknione wrażenie, że ogląda sceny dobrze znane, umieszczone jednak i powracające w nieoczekiwanym kontekście, padając w ten sposób ofiarą Freudowskiego „niesamowitego przeżycia”, którego istotą jest zasada „powracania spraw podobnych” (Freud 1997: 250) sprawiająca, że „coś skądinąd niewinnego staje się niesamowite” (Freud 1997: 249).

⁷ Trzeba w tym miejscu koniecznie podkreślić, że w teorii Freudowskiej „niesamowite przeżycia” rodzi się w sytuacjach codziennych a nie w trakcie analizy, pod wpływem sugestii psychoanalityka.

Bibliografia

- BARKER, C. (1992). *Powrót z piekła* (przeł. P. Kwiatkowski). Poznań: Rebis.
- BLOOM, H. (2002). *Lęk przed wpływem. Teoria poezji* (przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster). Kraków: Universitas.
- BOURDIEU, P. (2007). *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów* (przeł. W. Kroker). Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- BRZOSTEK, D. (2001). *Przelamywanie schematu. Parodia jako zabieg dekonwencjonalizujący w literaturze popularnej, na przykładzie science fiction*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska LVI.
- BRZOSTEK, D. (2005). *Między Baker Street 221/B a Berggasse 19, czyli o detektywach i psychoanalitikach*. W: M. Cyzman i K. Szostakowska (red.), *Z filozoficznych inspiracji literatury*. Toruń: Interdyscyplinarne Koło Naukowe Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- BRZOSTEK, D. (2009). *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- BRZOSTEK, D. (2013). *Analiza tekstu, interpretacja zbrodni. O wartościach poznawczych fikcji detektywistycznej*. W: T. Dalasiński i T. Markiewka (red.), *Kryminał – gatunek poważ(a)ny?* Poznań: „ProLog” Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne.
- CARROL, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- CAWELTI, J. G. (1973). *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej* (przeł. M. Dzieduszycka). „Literatura Ludowa”, nr 6, s. 44-52.
- DOYLE, A. C. (2007). *Rytuał Musgrave’ów*. W: tenże, *Zagadki Sherlocka Holmesa* (przeł. T. Evert). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- ECO, U. (1996). *Struktury narracyjne u Fleminga*. W: tenże, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią* (przeł. J. Ugniewska). Warszawa: PIW.
- FREUD, S. (1997). *Niesamowite*. W: tenże, *Pisma psychologiczne* (przeł. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- FREUD, S. (2001). *Zahamowanie, symptom i lęk*. W: tenże, *Histeria i lęk* (przeł. R. Reszke), Warszawa: Wydawnictwo KR.
- KING, S. (2007). *Magiel*. W: tenże, *Nocna zmiana* (przeł. M. Wroczyński). Warszawa: Prószyński i Spółka.
- LAPLANCHE, J., Pontalis, J.-B. (1996). *Słownik psychoanalizy* (przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska). Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- LASIĆ, S. (1976). *Poetyka powieści kryminalnej* (przeł. M. Petryńska). Warszawa: PIW.
- LOVECRAFT, H. P. (2012). *Zew Cthulhu*. W: tenże, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści* (przeł. M. Płaza). Poznań: Vesper.
- MANN, T. (1972). *Czarodziejska góra* (przeł. J. Kramsztyk). tom 1, Warszawa: Czytelnik.
- MANN, T. (1974). *Der Zauberberg. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- NOWICKA, O. (2015). *Miarą ofiary jest człowiek. Antropometria w wedyjskim rytuale ofiarniczym śrauta*, „Studia Religio-logica”, 48 (1), s. 35-47.
- SMUSZKIEWICZ, A. (1980). *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- STAAL, F. (1979). *The Meaningless of Ritual*, „Numen”, nr 26, s. 2-22.
- Wróblewska, V. (2014). *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

DARIUSZ BRZOSTEK**SHERLOCK HOLMES, A MANGLE AND A MEANINGLESS RITUAL: THE DEMONIC (OF) REPETITIONS IN POPULAR CULTURE**

The article focuses on the mechanism of repeating a formula in texts of popular culture and its relations to evoking the experience of the uncanny (*unheimlich*) in the process of reception of popular narratives, both those alluding to the aesthetics of horror and those following other conventions (crime fiction, comedies, etc.). The essence of this experience is the audience's discovery of (un-)expected repetitions of the same in something seemingly different, that is, an identical formula in a new, yet unknown, text. The methodological context for this analysis consists of J.G. Cawelti's concept of formula, Freud's theory of "the uncanny", Harold Bloom's concept of the anxiety of influence, and Frits Staal's notion of "the meaningless ritual". The texts analyzed herein are short stories by Stephen King, Arthur Conan Doyle, and Clive Barker as well as TV series *Friends* and *Big Bang Theory*.



PIOTR SKRZYPCZAK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

STRACH SIĘ BAĆ? O LUDOWYM MONSTRUARIUM I DEMONOLOGII W KINIE POLSKIM

Życie jest formą istnienia białka,
ale w kominie czasem coś załka...
(A. Osiecka, *Nie ma szatana*)

Duch, demon, zjawia, strzyga, upiór, wampir, wilkołak, lokis, wila i ...diabeł. Tajemnicze i niesamowite konkretyzacje tych pojęć o ludowej proveniencji i ich desygnatów zdominowały polskie kino grozy. Nie kwalifikowałbym tych filmów jako horrory, bowiem tak naprawdę nimi nie są. Motto z tekstu Agnieszki Osieckiej¹ (Osiecka 1970) pojawiło się tutaj nieprzypadkowo; oddaje ono żartobliwie tonację polskich filmów opowiadających o postaciach „nie z tego świata”; utworów interpretujących te istoty nierzadko z przymrużeniem oka, a czasem nawet rubasznie, w każdym razie – niezbyt serio. Z pewnymi wyjątkami. Świadomie wymieniałem jednym tchem pojęcia z ludowego monstruarium. Zdaję sobie naturalnie sprawę z ich różnego statusu w sferze ludowych wierzeń, folkloru różnych środowisk; zarówno kultury wiejskiej oraz miejskich legend i interpretujących je tradycji literackiej. Jednak w kulturze filmowej wszystkie one razem zostały poddane homogenizacji, upowszechniły się i spopularyzowały w swoich ekranowych wersjach, zaś ich filmowe konkretyzacje bardzo często lekcewałyły refleksję antropologiczną i etnograficzną na ich temat. Warto zastanowić się, dlaczego polskie „opowieści niesamowite” rzadko straszą, dlaczego właśnie „strach się bać”, a może nawet „wstyd się bać”?

Przyjrzyć się należy na początku dwóm terminom definiującym i kwalifikującym filmy, których treścią są podszyte strachem, opowieściom o zjawach, duchach i potworach: „film grozy” i „horror”. Adam Garbicz zdefiniował film grozy jako pojęcie ogólne i nieprecyzyjne; obejmujące całość gatunku horroru, gdzie występują zjawiska nadprzyrodzone, oraz tę część gatunku filmu kryminalnego, w której dramaturgii występuje czynnik wywoływania strachu. (*Encyklopedia kina*: 375). Byłoby to więc określenie obejmujące tylko pewną część katalogu filmów, które mają na celu wywołanie niepokoju u widza. Terminem „horror” definiuje się natomiast opowieści, w których źródłem napięcia, niepokoju, strachu czy paniki jest pojawienie się zjawy lub monstrum, kiedyś, we wczesnych klasycznych horrorach – istoty fantastycznej, przybyłej z zaświatów, później i dzisiaj – pozaziemskiego potwora (kino *science-fiction*) lub sadystycznego oprawcy (filmy *gore slasher-films* i *snuff films*; Marcel 2015: 170). Wyraźną cechą horroru, jako jednego z najstarszych gatunków filmowych, jest zderzenie rozumu z tym, co nadprzyrodzone czy niewytłumaczalne, oraz obecność niesamowitości w życiu codziennym. W przeciwieństwie do filmu *science-fiction* nie ma tu konieczności wyjaśniania niezwykłych zjawisk; naruszenie ładu posiada na ogół „naturalne”, a nie „naukowe” wytłumaczenie (*Encyklopedia kina* 2003: 419-420).

Zbudowanie jednoznacznej definicji horroru nie jest zadaniem łatwym, ponieważ zjawisko określane tym mianem podlega ciągle niezwykle dynamicznemu rozwojowi i zmienności stylistyczno-tematycznej, a w związku z tym granice formuły są płynne i trudne do określenia w sposób ostateczny. O ile dla odbiorców kwestia granic gatunku

¹ Tekst Agnieszki Osieckiej do piosenki *Nie ma szatana*, muz. A. Zieliński, 1970.

jest właściwie oczywista i na ogół nie mają oni kłopotów z ich rozpoznaniem, gdy idzie o pewne katalogi motywów tematycznych czy estetycznych, które odwołują się do intersubiektywnego odczucia doznawania grozy, o tyle badaczom sprawa formalnej definicji zjawiska przysparza niemałych problemów (Has-Tokarz 2010: 31-51).

Trudno włączać na równych prawach w kategorię horroru takie filmy jak: *Lokis. Rękopis profesora Wittenbacha* w reż. Janusza Majewskiego (1970), *Diabeł* w reż. Andrzeja Żuławskiego (1972), okultystyczne *Medium* w reż. Jacka Koprowicza (1985) czy *Demon* w reż. Marcina Wrony (2015). Dlaczego wskazałem na te cztery filmy? Mimo że zrealizowane zostały w różnych okresach naszej kinematografii i bardzo różnią się między sobą pod względem konwencji i stylistyki, są utworami udanymi pod względem artystycznym, poza tym realizują, co prawda w różnym stopniu i na kilku stopniach generowania przeżywania lęku, podstawowy postulat: straszą.

Pojęcie strachu w kontekście konwencji horroru również nie jest łatwe do jednoznacznego zdefiniowania, na co zwróciła na to uwagę Anita Has-Tokarz:

Brakuje [...] jednoznacznych teorii objaśniających pojęcia uznane w tym przypadku za kryterium typologiczne, tj. określeń: strach, groza oraz lęk, pomimo że należą do zespołu zmiennych, które wyrażają najpowszechniejsze doznania jednostki. Większość psychologów, filozofów i religioznawców, którzy zajmują się tą problematyką, zgadza się w kwestii, że lęk jest grupą negatywnych reakcji emocjonalnych wyzwalanych przez antycypację bodźców, które działają z zewnątrz bądź z wewnątrz organizmu, są związane z reakcjami fizjologicznymi, mają przykre zabarwienie i powodują, że jednostka czuje się wobec nich bezradna (Has-Tokarz 2010: 47-48).

Według Noëla Carrolla termin „horror” wzbudza, w swoim sensie znaczeniowym, pewne wątpliwości, a umieszczenie jakiegoś filmu na półce w dziale horrorów w wypożyczalni filmów może być w naturalny sposób kwestionowane (Carroll 2004: 32). Horror, jako dojrzały gatunek filmowy, posiada jednak pewne stałe, spójne cechy – paragony stylistyczne. Od samych narodzin horroru w niemieckim ekspresjonizmie filmowym były nimi tajemnicze, niedoświetlone przestrzenie, nieokreślone sylwetki głównych bohaterów i postacie odrażające wizualnie – monstra. W sferze samego opowiadania mogą to być zwodzące widza sygnały struktury fabularnej takie jak niedopowiedzenia, zaskoczenie, najczęściej pojawiające się na końcu utworu, czyli to, co współczesna refleksja filmozna – znajdująca się w kręgu rozważań kognitywistycznych, określa jako nieobecność struktury sympatii (Smith 1996: 210-242). Nie każdy film korzystający z takich stylistycznych paragonów jest horrorem. Krótko mówiąc, jeżeli nagle zza węgła błyskawicznie wychynie odrażająca postać, nie musi zawierać się w kategorii gatunku, o którym Carroll pisał jako o „art-grozie”:

Element zagrożenia wynika stąd, że potwory występujące w horrorach są niebezpieczne lub na takie przynajmniej wyglądają; gdy przestają być niebezpieczne, przestają też nas przerażać. Element nieczystości w naszej definicji jest wynikiem spostrzeżenia regularności, z jaką w literackich opisach reakcji fikcyjnych bohaterów na potwora pojawiają się: wstręt, odraza, obrzydzenie, dreszcze i inne (Carroll 2004: 55).

Podstawowymi warunkami formalnymi przynależności do gatunku klasycznego horroru są: wizualne niedookreślenie odrażającego obiektu albo postaci, a zamiast tego – eksponowanie niepokojącej i niedookreślonej scenografii, gra światła, trochę może nadużywane, ale ciągle sugestywne rozwiązania, na przykład słynny chwyt montażowy z otwieranym i zamykanym lustrem w łazience, w którym pojawia się intruz lub monstrum. Takich i innych paradygmatów horroru nie znajdziemy jednak w polskich filmach. Trudno również (i może na szczęście) w polskim kinie grozy znaleźć przykłady

subgatunku horroru, jakimi są *gore* czy *slash-movie*, skupiające się na epatowaniu przemocą okaleczanych i w końcu mordowanych ciał (*Przemoc na ekranie* 2001: 94-95).

Jeżeli nie kino fizjologicznego okrucieństwa, ani klasyczny horror wampiryczny, horror satanistyczny (np. *Dziecko Rosemary* w reż. Romana Polańskiego, 1968) czy nawet nie horror „spsychologizowany” (np. *Lśnienie* w reż. Stanleya Kubricka, 1980), to może film odwołujący się do demonów i monstrów pochodzących ze słowiańskich ludowych wierzeń? Lepiej byłoby takie filmy nazwać „opowieściami niesamowitymi”, jak określono cykl krótkometrażowych filmów telewizyjnych z lat 60. ubiegłego wieku, w którym kategoria lęku rozpięta została na rozległej skali: od stylizowanej na *science-fiction* makabreski *Profesora Zazula* w reż. Marka Nowickiego i Jerzego Stawickiego (1965) aż po komediowe ujęcie gawędy szlacheckiej w *Ja gorę* w reż. Janusza Majewskiego (1968).

Dorobek polskiej literatury w dziedzinie demonologii – przede wszystkim Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza – zasługiwał na bardziej efektowne ujęcie niż te ukazane w *Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. *Lawie* w reż. Tadeusza Konwickiego (1990). Autor *Zwierzoczekoupiora* skupił się w swojej filmowej interpretacji *Dziadów* na refleksji historiozoficznej; nie tylko dotyczącej tych, którzy mówili „plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”, ale na narodzie blisko 40-milionowym, wciąż jednak nieufornym, nie okrzepłym, młodym, jak pisała Anna Marzec w swojej analizie i interpretacji tego filmu (Marzec 1996: 91). Konwicki nie straszył scenami cmentarnymi czy wizjami diabłów, co nie znaczy, że nie wprowadził scen niepokojących i frenetycznych w sugestywnych zdjęciach Piotra Sobocińskiego. W scenach obrzędu, rozciągniętego na cały film, przeważa półmrok, szarość, mgła, podkreślona muzyka oddająca stan, a którym „mrok tajemnic nas otacza”. Ogniste i jaskrawe barwy towarzyszą scenom diabelskim; o dynamikę ruchu, o pęd i tętent kopyt końskich Pana i Belzebuba w demonicznym wykonaniu Jana Nowickiego (Marzec 1996: 91-92).

Tradycja literacka romantyzmu polskiego obfituje w spory katalog zjaw, upiorów, wilkołaków i wampirów. Nie znalazł on jednak odpowiedniego filmowego refleksu. Mikołaj Marcela w *Monstruariusium nowoczesnym* próbował dowieść, że:

Polskie widma [...] nie wieszczą, nie dają żadnego wglądu w przeszłość, zamiast tego są raczej znikomymi kształtami, niejasnymi widziadłami, czy wręcz, jak w przypadku samych *Dziadów*, jedynie formą widowiska, działającego na zasadzie podobnej do ideologii sarmatyzmu: ich niematerialna „nieobecność” do pewnego stopnia przykrywa brak polskiej materialności (Marcela 2015: 170).

Polskie widma mogą być, jeżeli nie przerażające, to już na pewno sugestywne – jak niesamowity straszący dzieci trupioblady intruz Gustaw z ilustracji do *Dziadów. Części IV*, autorstwa Czesława Jankowskiego (Mickiewicz 1951: 261). Aż chciałoby się zobaczyć takiego filmowego Gustawa jako żywego trupa – *zombie* albo, aby nie używać tak karkołomnego skojarzenia, przerażającego i odrażającego ducha – zjawy zmarłej osoby, która zostaje wywołana po śmierci, nie może zaznać spokoju, ale szuka sprawiedliwości i pragnie zemścić się na tym, kto ją zabił (Abel 2011: 115-116.) Powstał jednak film, w którym polska tradycja romantyczna, interpretująca świat fantastyczny, została interesująco ukazana – oparty na prozie francuskiego pisarza – Prospera Mérimée, małym opowiadaniu, ale pełnym aluzji i cytatów z naszej romantycznej literatury *Lokis...* w scenariuszu i w reżyserii Janusza Majewskiego.

Królewiecki profesor etnografii i lingwistyki – pastor Wittenbach (w tej roli Edmund Fetting) – wyprawia się w celach naukowych na Litwę i Żmudź. Zaproszony

przez podróżującą z nim, wracającą z Anglii panią Dowgiełło, ciotkę Julii (Małgorzata Braunek), której towarzyszy również angielska guwernantka, decyduje się odwiedzić jej majątek. List polecony od pani Dowgiełło kieruje go najpierw do dworu hrabiego Szemiota (Józef Duriasz). Już od samego początku żmudzkiej podróży Wittenbacha towarzyszą niepokojące epizody. Groza narasta, gdy okazuje się, że nad rodziną Szemiota ciąży klątwa. Doktor Froeber (Gustaw Lutkiewicz) sugeruje, że w przeszłości, podczas polowania, miało dojść do gwałtu niedźwiedzia na matce hrabiego, co mogłoby być powodem trwającego dotychczas jej obłądu. Nic w tej opowieści nie jest do końca wyjaśnione i dopowiedziane: ani kondycja hrabiego Szemiota jako rzekomego lokisa², jak w tej okolicy nazywa się niedźwiedzia, ani to, co stało się w noc po jego zaślubinach z Julią, ani wreszcie to, czy martwy niedźwiedź w finałowym pokocie jest przemienionym w lokisa hrabią³. W tym wysmakowanym estetycznie filmie (efektownie sfotografowane przez Stefana Matyjaszkiewicza plenery i wnętrza pałacu w Łańcucie przy akompaniamencie raz romantycznie rozlewnej, to wręcz „upiornej” muzyki Wojciecha Kilara) efekt grozy osiągnięty został bardzo inteligentnie. Chodzi o dwa, niekonwencjonalne w tradycji filmowego horroru, rozwiązania: człekoźwierz – lokis ani razu nie został dosłownie ukazany⁴, zaś napięcie i lęk budowane jest nie, jak w większości filmów grozy, poprzez operowanie mrokiem i ciemnymi barwami⁵, ale przeciwnie – światłem, na co zwrócił uwagę Rafał Marszałek:

Swoją pracę operatorską Stefan Matyjaszkiewicz założył polemicznie wobec klasyki ekspresjonizmu niemieckiego. Odchodził od wymyślnej geometrii makabrycznej widmowości, sztucznego światłocienia. Poszukiwał naturalnego pejzażu i autentycznego światła. Scena kapliczna, a której odbłask świec rozszczepiał sylwetkę pastora na wielokrotność cieni, gdzie indziej stanowiłaby ekspozycję horroru; w *Lokisie* jest wyjątkiem (*Historia filmu polskiego* 1994: 162).

Wspomniałem o obecnych w *Lokisie*... licznych inkrustacjach pisarstwem Mickiewicza. Szemiot recytuje w tym filmie *Świteziankę*, uświadamiając pastorowi, że jest to tekst literacki, a nie prawdziwy artefakt lokalnego folkloru⁶, a później – w swoim teatrze deklamuje fragment trzeciej części *Dziadów*. Scena z kąpiącymi się wieśniaczkami jest aluzją do rusałek, o których co rusz wspomina się w filmie, a stojącego w drzwiach kaplicy, ubranego na czarno pastora okoliczny chłop bierze za diabła (Abel 2011: 111). W filmie Majewskiego sugeruje zresztą niejedną, że to

² Has-Tokarz wspomina filmowego *Lokisa*... przy okazji rozważań nad wilkołakiem i likantropią, samego lokisa włączając w ten sposób do toposu przemiany człowieka w zwierzę (Has-Tokarz 2010: 264-265).

³ Marszałek zauważył, że: „Mérimee sugerował, że niedźwiedź przekazał swojej bogdance animalne instynkty i porywy. Majewski zobaczył w niej prędkiej ofiarę ludzkich uprzedzeń. [...] Ekranowa fizjonomia młodego Szemiota nie zdradzała strasznej tajemnicy matczynej, ale ostatecznie jej nie wykluczała. O hrabinie powiada się, że musiała być postrachem całej okolicy, a z drugiej strony czyni się bezustannie aluzję do pamiętnej sceny na polowaniu. Co do wiarygodności zdarzenia, to choć Majewski wkładał w usta podróżnika (sprostowanie: nie Wittenbacha, ale Szemiota – P.S.) sentencję: »Są w puszczech litewskich (sprostowanie: na Żmudzi – P.S.) rzeczy i sprawy, o których nie śniło się filozofom«, chociaż namawiał któregoś z bohaterów, by poświęcił się dla dobra nauki, właśnie powaga etnograficznych badań została w *Lokisie* podważona” (*Historia filmu polskiego* 1994: 161).

⁴ Klasycznymi przykładami takiego rozwiązania są oczywiście niedopowiedzenia: rekina w *Szczękach* w reż. S. Spielberga (1975) oraz Xenomorfa w *Obcym. Ósmym pasażerze „Nostromo”* w reż. R. Scotta (1979).

⁵ Koncepcja Matyjaszkiewicza była pierwszym pomysłem rozwiązaniem operatorskim tego typu, ale najsłynniejszym w dziejach gatunku horroru okazały się zdjęcia Johna Alcott’a „błyszczącego” w *Łśnieniu* w reż. S. Kubricka (1980) na podstawie powieści Stephena Kinga.

⁶ W scenariuszu Majewskiego jest to żartobliwa aluzja do autora literackiego pierwowzoru, który znał co prawda *Trzech budrysów*, ale ich autorstwo przypisywał Puszkiniowi.

Słowiańszczyzna jest ojczyzną duchów i demonów: co wydaje się wtórować tezie wyeksplikowanej przez samego Mickiewicza:

Wiara w upiory wyszła z ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów i Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich (Mickiewicz 1955: 186).

W opinii Alice K. Turner to właśnie epoka romantyzmu okazała się prawdziwym renesansem fascynacji piekłem w odróżnieniu od renesansu klasycznego, później uczynienia z nauki mitu przez deistów i wreszcie wieku oświecenia, próbującego zniszczyć jakiekolwiek przejawy mitotwórstwa:

Pisarze romantyczni, buntując się przeciw przeszłości, tworzyli nowe lub synkretyczne mity, które miały na celu obalenie lub ośmieszenie dawnych. Im dalej w wiek XIX, tym bardziej perwersyjne były te nowe mity, bliższe okultyzmowi i fantastyce (choć raczej mniej oryginalne), bardziej zależne od rozmyślnie wywoływanych wizji i narkotyków, stawały się świadomie dekadentkie. W całej Europie ujawniać się zaczął pewien światopogląd, który zasadnie można by nazwać „kontrkulturą” (Turner 2004: 164).

Niestety, wampir i wampiryzm nie doczekały się w polskim kinie udanej artystycznej interpretacji. Kuriozalny eksperyment, jakim był film *Lubię nietoperze* w reż. Grzegorza Warchoła (1985), to współczesna historia pięknej Izy (Katarzyna Walter), która próbuje wyleczyć się ze swoich krwio pijących skłonności. Jej psychiatra – Rudolf (sic!)... Jung (Marek Barbasiewicz) z początku niewierzący w wampiry, zmuszony jest zmienić zdanie i to nie z powodu naukowej analizy przypadku wampiryzmu Izabelli, ale bardziej pod wpływem jej wdzięków. Triumfuje miłość, a właściwie pożądanie. Wampir, czyli rodzaj upiora, żywego trupa (Abel 2011: 209), został sprowadzony w filmie Warchoła do postaci ponętnej, zupełnie normalnej dziewczyny, która od czasu do czasu zaspokaja swój apetyt na krew. Dlaczego to robi – nie wiadomo. Tylko dwie cechy wampira zostały w filmie Warchoła wyeksponowane: skojarzenie wampiryzmu z nietoperzami oraz połączenie choroby z seksualnością, o czym pisała Anita Has-Tokarz (Has-Tokarz 2010: 255).

Likantropia⁷ i wilkołactwo są tematem kultowej⁸ dylogii w reżyserii Marka Piestraka: *Wilczycy* (1982) oraz *Powrotu wilczycy* (1990). Oba filmy opowiadają historie z dworów XIX-wiecznej Galicji, w których głównymi postaciami są szlachcianki zamieniające się w wilkołaki. W *Wilczycy* powracający po powstaniu styczniowym do domu Kacper Wosiński (Krzysztof Jasiński) zastaje konającą żonę Marynę (Iwona Bielska), posądzaną o kontakty z diabłem. Kacper przenosi się do majątku hrabiego Ludwika (Stanisław Brejdygant) oraz jego żony Julii. Rzucona przed śmiercią klątwa Maryny, sprawia, że wciela się ona jako wilczyca w Julię... Maryna-Julia oprócz cech wampira posiada również cechy wilcy – w mitologii Słowian wabiącego mężczyzn złego kobiecego ducha (Abel 2011: 212). W obu filmach Piestraka nie ma oczywiście cienia analizy źródła mitu wilkołactwa, związanego z indoeuropejskim znaczeniem słowa „wilk”, oznaczającym grabieżcę i ciemnyżyciela (Has-Tokarz 2010: 258). Pojawia się natomiast skojarzenie z biblijnym oznaczeniem wilka jako wcielenia Zła (Has-Tokarz 2010: 263) w zaprzędaniu się Maryny diabłu oraz intensywny seksualny apetyt bohaterki

⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć o znakomitej animowanej *Lykantropii* w realizacji Piotra Dumay (1981).

⁸ Obie *Wilczyce*, *Kłątwa doliny węży* – polska wersja przygód Indiany Jonesa (1988) i „okultystyczna” *Łza księżycia ciemności* (1992) Marka Piestraka oceniane są na różnych forach oraz konwentach jako kultowe, ponieważ tak złe..., że aż dobre, podobnie jak to było z filmami Eda Wooda.

o schizoidalnej zwierzęco-ludzkiej naturze. W *Wilczycach* prawdziwą klątwą okazała się fatalnie zrealizowana warstwa efektów specjalnych, których nieudolność lub zaniedbanie musi zniweczyć każdy projekt filmowego horroru, jeżeli ma on przstraszyć, a nie rozśmieszyć⁹. Podobnie nonszalancko: ni to serio, ni parodystycznie potraktował temat „opowieści niesamowitej” Mariusz Pujszo w filmie *Legenda* (2005). Film korzysta z hollywoodzkiego schematu (sześć, początkowo wesołych, sex-dzierlatek uwięzionych zostaje na wieczorze panieńskim urządzonym w starym zamczysku). Akcja filmu osadzona została w Sudetach (zamek Czocha), zaś cała intryga związana jest z okoliczną krwawą legendą. Także i tu zawiodła realizacja; skromny jak na tego rodzaju film budżet (milion złotych) nie musiał zdeterminować smutnego finału przedsięwzięcia, jakim okazało się artystyczne fiasko.

Pełnym sukcesem¹⁰ okazał się natomiast *Demon* Marcina Wrony – film swobodnie nawiązujący do toposu dybuka. W żydowskim folklorze dybuk to pozbawiony ciała duch zmarłej osoby, nie mogący odnaleźć spokoju, gdyż za życia został skrzywdzony i ciągle cierpi z powodu doznanej niesprawiedliwości. Powraca do świata żywych, aby zawładnąć kimś, kto niekoniecznie jest osobą, która go skrzywdziła (Abel 2011: 117). W roku 1937 powstała ekranizacja sztuki Szymona An-skiego *Dybuk* (*Der Dibuk*) w reżyserii Michała Waszyńskiego. Ten zrealizowany w języku jidysz film okazał się jednym z najlepszych obrazów polskiej kinematografii międzywojennej. Obopólna obietnica złożona przez dwóch młodych przyjaciół: Nissona i Sendera, że w przyszłości ich dzieci zostaną małżeństwem, jest punktem wyjścia do dalszej fantastycznej fabuły. Nisson umiera, pozostawiając na świecie ubogiego syna Chonena. Chonen prosi bogatego Sendera o rękę jego córki Lei, ale ten odmawia chłopcu zgody na ślub i wydaje ją za mąż za bogacza. W dniu ślubu Lei wstępuje w nią dusza zmarłego Chonena – dybuk... Utwór An-skiego, pokazujący obyczaje i religijne obrzędy chasydzkie, doczekał się wielu inscenizacji teatralnych, a nawet wystawienia w wersji operowej w *La Scali* i wyniósł w ten sposób tę ludową legendę do poziomu mitu. Ekranizacja Waszyńskiego udźwignęła temat, dzięki umiejętnemu operowaniu filmowymi środkami wyrazu oraz wyrazistej grze aktorskiej, i jeszcze bardziej go spopularyzowała. Niektórzy z polskich krytyków tego czasu spontanicznie i bezpośrednio przekładali pojęcia z mistyki i kabały na realia zrozumiałe dla współczesnego czytelnika; doszukiwano się również pokrewieństw z *Dziadami* Mickiewicza i utworami Stanisława Wyspiańskiego (Gross 2002: 96-97)¹¹.

Scenariusz *Demon*a autorstwa Pawła Maślony i Marcina Wrony na motywach dramatu Piotra Rowickiego *Przyłgnięcie* opowiada historię powracającego z Londynu Piotra, który w małym miasteczku remontuje stary, odziedziczony po dziadku swojej dziewczyny – Żanety dom. Piotr zamierza poślubić Żanetę, więc dom przebudowuje z myślą o ich wspólnej przyszłości. W dzień przed ślubem koparka odkrywa leżący w fundamentach szkielet młodej kobiety. W dniu samego wesela duch zmarłej wciela się w Piotra, który doznaje ataku epilepsji i opowiada w języku jidysz historię zmarłej

⁹ Wymownie współczesną ocenę wartości *Wilczycy* oddaje tekst z jednego z internetowych portali: „9 najlepszych polskich horrorów: Ten kultowy dla pokolenia moich rodziców film swego czasu wyznaczał granice ekstremy w polskim kinie rozrywkowym (warto rzucić okiem na „heavymetalowy” plakat, na którym przemyciono nawet kawałek biustu) Dzisiaj sympatycznie się zestarzał, jak to bywa w kinie gatunkowym” (<https://gadzetomania.pl/2509,9-najlepszych-polskich-horrorow/>).

¹⁰ *Demon* w reż. M. Wrony otrzymał w 2017 r. nominację do nagrody Saturna, zwanego „fantastycznym Oscarem” Akademii Sciencie-Fiction, Fantasy i Horroru.

¹¹ Autor przytacza opinię znanej recenzentki „Wiadomości Literackich” Stefanii Zahorskiej, która w postaci rabina z *Dybuka* doszukiwała się analogii do Guślarza z *Dziadów* i wskazywała na wpływ malarstwa Artura Grottgera i Władysława Podkowińskiego na twórców filmu.

dziewczyny – Hanny. Odwołanie do żydowskiej przeszłości miasteczka, wstępujący w Piotra duch skrzywdzonej osoby, wesele jako punkt kulminacyjny oraz epileptyczny trans Pana Młodego to oczywiste nawiązania do *Dybuka*. W części weselnej ten film przypomina nieco *Wesele* w reż. Wojciecha Smarzowskiego (2004) w związku z epizodami o zabarwieniu ironicznym i groteskowym¹², jednak narastająca groza z kluczowymi dla opowieści scenami epileptycznych konwulsji (opętania?) Piotra rozwiewają wątpliwości co do charakteru całej opowieści. Odtwórca postaci Piotra – izraelski aktor Itay Tiran, opisywał swoje doświadczenia związane z rolą, w której zmuszony został do zachowań ekstremalnych:

Dybuk to mit, archetyp, a ja chciałem się złapać czegoś konkretnego. Wyobrażałem sobie babcię (urodzoną w czeskich Karpatach – P.S.) jako dorastającą nastolatkę, której młodość brutalnie zabrano. Zwłaszcza że miejsca niedaleko Bochni, gdzie kręciliśmy *Demon*, były niemal dokładnie jak z opowieści babci z dzieciństwa. Podobne krajobrazy, niemal identyczny sad pełen jabłek, niedaleko rzeki, a nawet dom, w którym odbywa się filmowe wesele¹³.

Oglądając takie filmy jak *Demon* Marcina Wrony, nie strach się bać. Korzystanie z dobrodziejstwa bogactwa duchów i monstrów w kulturze ludowej, ciekawie i ambitnie filmowo zinterpretowanych, może przerodzić się w artystyczny sukces. Symbole lęku w sztuce mają dwojakie znaczenie; wywołują lub oznaczają sam lęk, ale też chronią lub uwalniają od niego (Kępiński 1977: 324). Film, podobnie jak i inne sztuki piękne, ogrywa dużą rolę w demaskowaniu wszystkiego, co jest „mistycznie niejasnym pojęciem” (Haltorf, 1992: 21). Dlaczego więc polskie filmy, których twórcy mieli ambicję wywołania u widza uczucia lęku, straszą tak rzadko?

¹² Widać to wyraźnie w dwóch różnych zwiastunach filmu: pierwszy przeznaczony do polskiej dystrybucji zapowiada bardziej satyrę obyczajową, drugi skierowany do amerykańskiego odbiorcy sugeruje horror satanistyczny.

¹³ „*Demon*”: Marcin Wrona zszedł do piekła i zrobił o tym film. Rozmowa Pawła T. Felisa z Itayem Tiranem (<http://wyborcza.pl/1,75410,19030931,demon-marcin-wrona-zszedl>).

Bibliografia

- ABEL, E. (2011). *Encyklopedia duchów i demonów* (przeł. K. Kurek). Warszawa: Bellona.
- CARROL, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (przeł. M. Przyłipiak). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- „Demon”: Marcin Wrona zszedł do piekła i zrobił o tym film. Rozmowa Pawła T. Felisa z Itayem Tiranem, Pozyskano z: <http://wyborcza.pl/1,75410,19030931,demon-marcin-wrona-zszedl> (dostęp: styczeń 2018r.).
- LUBELSKI, T. (red.) (2003), *Encyklopedia kina*. Kraków: Biały Kruk.
- GROSS, N. (2002). *Film żydowski w Polsce*. Kraków: Rabid.
- HAS-TOKARZ, A. (2010). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- HALTOF, M. (1992). *Kino łęków*. Kielce: Szumacher .
- MARSZAŁEK, R. (red.) (1994). *Historia filmu polskiego*. T. 6, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ostaszewski, J. (red.) (1999), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński.
- KĘPIŃSKI, A. (1977). *Lęk*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- MARCELA, M. (2015). *Monstrarium nowoczesne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MARZEC, A. (1996). *Ze słowa na obraz. Lektury szkole na ekranie*. Kraków: Impuls .
- MICKIEWICZ, A. (1955). *Dziela (Wydanie Jubileuszowe)*. T. 8, Warszawa: Czytelnik .
- MICKIEWICZ, A. (1951). *Wybór pism*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- HENDRYKOWSKA, M., Hendrykowski, M. (2001). *Przemoc na ekranie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- SMITH, M. (1996). *Zaangażowanie widza w postać*, (przeł. J. Mach). W: J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński.
- TURNER, A. K. (2004). *Historia piekła*, (przeł. J. Jarniewicz). Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.

PIOTR SKRZYPCZAK

BEING AFRAID TO BE SCARED? ON THE FOLK MONSTERARIUM AND DEMONOLOGY IN POLISH CINEMA

The concepts of a folk monsterarium and folk demonology have come to dominate Polish horror film. Viewers easily identify the generic border between the cinema of horror and the cinema of terror, Cinema, as they interpret thematic or emotional motifs related to experiencing fear and terror. Yet, for film scholars, a formal definition of horror does not seem so simple. Polish cinema relying on “uncanny” themes and motifs does not abound with films that are artistically successful and capable of evoking the sense of fear. Having been reworked by our Romantic literature, folk motifs have been used in Polish cinema with mixed success. I prove this thesis examining Polish films employing folk motifs.



ARTUR DUDA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„WSTAWAĆ TRUPY”. O ZJAWACH W WESELU STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W REŻYSERII JANA KLATY

Wesele Stanisława Wyspiańskiego stało się ostatnim spektaklem Jana Klaty jako dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Latem 2017 roku dobiegł końca czwarty sezon jego dyktowania sceną, która od lat siedemdziesiątych nieraz nadawała ton polskiemu życiu teatralnemu, stając się przestrzenią artystycznej ekspresji dla najważniejszych polskich twórców teatralnych, a także kuźnią aktorskich indywidualności. Jan Kłata, jeden z przedstawicieli teatru postdramatycznego, krytycznego i politycznego niezupełnie przypadł do gustu zwłaszcza konserwatywnej krakowskiej publiczności. Joanna Targoń, podsumowując dykcję Klaty w Starym Teatrze, pokazuje wzloty i upadki sceny, także gorące kontrowersje wobec niektórych przedsięwzięć artysty (protesty widzów podczas spektaklu *Do Damaszku* Augusta Strindberga, wycofanie się z premiery *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Olivera Frljicia (gdzie reżyser miał się zmierzyć z problemem polskiego antysemityzmu), a wreszcie finał, kiedy – nie da się ukryć, że nieco za sprawą władzy, która nie pozwoliła Janowi Klatcie kontynuować pracy, przeprowadzając kontrowersyjny konkurs – udało się wreszcie osiągnąć porozumienie sceny z widownią:

Widownia szalenie wypełniona, na schodach wejściówkowicze, skupiona cisza, owacja na stojąco, kwiaty wręczone aktorom przez widzów. I to nie na premierze, tylko nagrany w maju *Królu Learze* – spektaklu przecież nienowym. Na premierze *Wesela*, która odbyła się cztery dni po fatalnej dla Klaty decyzji ministerialnej komisji, było podobnie, tyle że w większej skali: jeszcze więcej widzów, jeszcze dłuższe owacje, jeszcze więcej kwiatów. Na *Weselu* było tylu chętnych, że przez cztery dni (od 6 do 9 czerwca) grano je dwa razy dziennie. Bilety na dodatkowe pokazy rozeszły się błyskawicznie. Na Facebookowym profilu teatru codziennie można było oglądać filmiki z oklasków: aktorzy z kosami na sztorc na scenie i widzowie bijący brawo na stojąco. Inne zdjęcie, zrobione z innej perspektywy – widoczne po otwarciu internetowej strony teatru – pokazuje sojusz artystów i widzów, wymarzoną wspólnotę: na pierwszym planie, na scenie, twarzami do nas, aktorzy *Wesela*, za nimi – wypełniona po brzegi widownia. I napis: „To jeszcze nie koniec”, hasło sezonu, które brzmi buńczucznie, acz nieco, w obliczu nieuchronnej zmiany, rozpaczliwie” (J. Targoń 2017).

Dodam, że sam byłem świadkiem równie gorących owacji na stojąco oraz ożywionej rozmowy po prezentacji *Wesela* Klaty w bydgoskim Teatrze Polskim w ramach Festiwalu Prapremier.

Paradoksalnie Jan Kłata podjął się wystawienia arcydramatu Wyspiańskiego bardziej z dyktorskiego obowiązku niż z artystycznego przekonania, choć w jednym z wywiadów powiedział:

Musiałem do Wyspiańskiego dorosnąć. Akurat moje zetknięcia z nim nie były negatywne. Jako student warszawskiej Akademii Teatralnej miałem zaszczyt być asystentem Jerzego Grzegorzewskiego przy *La Boheme*, spektaklu opartym m.in. na fragmentach *Wesela*. Niezwykle pierwsze doznanie teatralnej wolności. Uciekałem wtedy z zajęć w Akademii, żeby przyglądać się, jak Grzegorzewski tworzy bardzo nowoczesny, paradoksalnie bardzo wierny autorowi język teatralny.

Wyspiański dawał znakomitą okazję, był przecież scenicznym wizjonerem... No i musiało minąć niemal 20 lat, żeby w połowie drogi mojego żywota jako samodzielny reżyser dorósł do

Wesela. Zdecydowanie wyjątkowa i zachwycająca jest dla mnie hipnotyczna, wręcz obsesyjna muzyczność tego tekstu. (Cieślak: 2017)

Taki też – muzyczny – wydaje się klucz, który znalazł reżyser do odczytania *Wesela*. Tyle że Jan Kłata ostentacyjnie odchodzi od teatru inscenizacji rządzącego się zasadami reprezentacji, prawdopodobieństwa i adekwatności teatralnych środków wyrazu wobec tekstu dramatu. Aby nie rozpisywać się w tej kwestii nadmiernie, posłużę się przykładem spektakularnym i instruktywnym zarazem – filmowym *Weselem* Andrzeja Wajdy, gdzie mimo scen „dopisanych” Wyspiańskiemu zmarły niedawno mistrz polskiego kina dobitnie pokazuje rozmach wizji inscenizacyjnej wpisanej przez poetę w jego najważniejsze dzieło. Wajda prowadzi widza na wesele w bronowickiej chacie wprost z Kościoła Mariackiego, przez opłotki, do Bronowic. Obrazy rejestrowane są kamerą z ręki, kolejne kadry trzęsą się, operator przeskakuje z twarzy na twarz, dając wrażenie reporterskiego weryzmu, który miesza się z malarskimi ujęciami nasycenymi przez Wajdę rozlicznymi aluzjami do dzieł Młodej Polski, nie tylko samego Wyspiańskiego. W sferze muzycznej film wypełnia gwar rozmów oraz „rzężenie” weselnej kapeli. No i rzecz jasna muzyczność wiersza Wyspiańskiego. Aż po finałową pieśń Chochola, w którego roli Wajda obsadził Czesława Niemena. Jest ludowo i miejsko w kostiumach, jest reportażowo (tak mógł Wyspiański widzieć TO wesele) i jest malarsko-symbolicznie (hucząca muzyką i tupotem tańczących nóg chata, rozświetlona, nawiedzona przez duchy, które zstąpiły z obrazów, czyli z XIX-wiecznego imaginarium symbolicznego Polaków) (zob. więcej na ten temat Walaszek: 2003).

Jan Kłata w punkcie wyjścia podjął oczywistą dla teatru postdramatycznego decyzję, że nie będzie tworzył w swoim spektaklu reprezentacji świata przedstawionego w dramacie. Sięgnął nade wszystko po muzykę śląskiego zespołu Furia. Istniejący od 2003 roku zespół zazwyczaj klasyfikowany jest jako kapela blackmetalowa, co sugeruje ciężkie brzmienia, mroczną, niejednokrotnie okultystyczną tematykę. Niektórzy krytycy dodają do tego określenie „experimental metal”. Sam reżyser użył w odniesieniu do zespołu nie w pełni poważnego określenia „nekrofolk”. W kontekście twórczości samej Furii „folk” jest pojęciem nad wyraz problematycznym. Nie jest to bowiem ani zespół w rodzaju Kapeli ze Wsi Warszawy czy Grzegorza z Ciechowa, tzn. poszukujący inspiracji w muzyce ludowej jakiegokolwiek polskiego regionu, a więc sytuujący się w obszarze *world music* czy „muzyki korzeni”, ani też zespół taki jak Lao Che, który na albumie koncepcyjnym *Gusła* stworzył muzyczno-dźwiękowy, spójny świat odwołujący się do poezji romantycznej, pogańskich obyczajów i przedchrześcijańskiej religii Słowian. Wydaje się, że muzycy Furii dalecy są także od nurtu słowiańskiego rodzimowierstwa, będącego swego rodzaju neoreligią skonstruowaną z fragmentów zachowanych wierzeń i praktyk słowiańskich.

Folklor i tematyka pogańska stanowią w muzyce Furii rodzaj sztafażu, który pozwala zespołowi wyróżnić się na mapie światowego black metalu, dając fanom aurę tajemniczości i mroku „z Polski”. Same tytuły płyt wciągają w ten oniryczny świat *Marzannie, królowej Polski* (2012), *Nocel* (2014), *Księżyc milczy luty* (2016), ale teksty są na tyle enigmatyczne, że nie dają się odczytywać w kluczu jakiejś spójnej ideologii czy mitologii.

Zupełnie inną kwestię stanowi użycie muzyki Furii w *Weselu* w reżyserii Jana Kłaty. Po pierwsze, wprowadzenie na scenę grającego na żywo zespołu sygnalizuje odrzucenie zasady reprezentacji. Ramę spektaklu przenika rama koncertu blackmetalowego na żywo. Miejsce, w którym się znaleźliśmy, to „Polska w kulturowej ruinie” (Kosiński: 2017) (tak zresztą było już na „Wawelu III Rzeczypospolitej”, czyli w nieczynnej hali Stoczni Gdańskiej w *H.* na podstawie *Hamleta* W. Szekspira oraz

w „fawelach” teje III RP, czyli w *Sprawie Dantona* St. Przybyszewskiej). Na scenografię stworzoną przez Justynę Łagowską składają się stelaże zasłonięte prowizorycznie czarną folią i postpeerelowskie zasłony z plastikowych, „łowickich” pasków w bocznych wejściach. Na środku sceny stoi pień drzewa z pustą kapliczką. Folie opakowujące „ruiny” nowej Polski, na wpół transparentne „łowickie” zasłony, pusta kapliczka, która chroni nieistniejącego „świętka”, a wreszcie brzuch Panny Młodej (rewelacyjnie zagranej przez Monikę Frajczyk) w zaawansowanej ciąży, do którego Poeta wypowiada słynne słowa „A to Polska właśnie”, wszystko to są ambalaże, artystyczne opakowania przedmiotów (nie)istniejących, które znamy z twórczości Tadeusza Kantora oraz pochodzącego z Bułgarii amerykańskiego prekursora sztuki krajobrazu Christo. Estetyka ambalażu pozwoliła Janowi Klacie, jak się okaże, stworzyć zręby pesymistycznej interpretacji arcydramatu Wyspiańskiego.

Wróćmy do krakowskiego *Wesela*. W czterech rogach sceny na wysokich kolumnach stoją pomalowani na biało-siwo długowłosi muzycy zespołu Furia. Niczym żywe trupy, *zombies* z popularnych filmów grozy. Ich muzyka ma moc performatywną dwójakiego rodzaju. Z jednej strony w obrębie świata przedstawionego jest to moc wywoływania duchów, zjaw, upiórów. Ta sama magiczna moc, którą w dramacie Wyspiańskiego dysponuje Chochół wezwany poetyckim zaklęciem Racheli na wesele. Natomiast z drugiej strony jest to moc muzyki polegająca na „wywoływaniu” spektaklu jako wydarzenia dziejącego się tu i teraz. Energia ludowej muzyki napędzająca bohaterów Wyspiańskiego do tańca i hulanki została u Klata zastąpiona energią innego rodzaju – rockową, cielesno-zmysłową, z dosłownym uderzeniem widza/słuchacza dźwiękami – ale równie sugestywną. Trudno znaleźć recenzenta, który by nie zwrócił uwagi, tak jak Jacek Wakar, na eksplozję energii motorycznej aktorów w krakowskim *Weselu*, w czym zresztą duża zasługa także choreografa Maćka Prusaka (Wakar: 2017). Piotr Wyszomirski idzie w swojej interpretacji właśnie w tym kierunku:

Wesele to spotkanie żyjących trupów. Choreografie Maćko Prusaka nawiązują do znanych z filmów i musicali tańców zombie i wampirów, zauważyłem także nawiązania do niezapomnianego finału *Salta* Tadeusza Konwickiego. Kapitalne przyruchy prowadzącego korowód Gospodarza, zamaszyste zamknięcia Czepca – majstersztyk szczegółu. Długowłose Chochół to Nekromanta wzywający nieumarłych do akcji: „Wstawać trupy. Koniec spania. Będziemy latać” (Wyszomirski: 2017).

Rozwinięcie tego wątku znajdziemy w recenzji Dominika Gaca:

Przypominające bliźniaczki z *Lśnienia* Stanleya Kubricka Zosia (Anna Radwan) i Haneczka (Ewa Kaim) uwodzą młodzieńców w sposób przywodzący na myśl podania o wilach, dziwożonach i rusałkach. Wiodąc w sen, prowadzą w śmierć, nie tylko drużbów zresztą. Atmosfera gęstnieje, gdy trzymające się pod ramię kobiety podążają krok w krok za Panną Młodą (Gac 2017).

O ile więc w tradycyjnych wystawieniach *Wesela* inscenizatorzy szukali środków wyrazu pozwalających zróżnicować sceniczną ekspresję postaci ludzkich i fantastycznych, o tyle Jan Klatę stwarza na scenie swego rodzaju *theatrum tremendum*. Wszystkie postaci jego spektaklu naznaczone są piętnem śmierci, mają upiorny, niejednoznaczny status żywych i umarłych zarazem. Co najbardziej interesujące, to fakt wywiedzenia tej koncepcji z wizji Stańczyka, który w spotkaniu z Dziennikarzem mówi tak:

A cóż tobie niepokoję
tych, co w grobach leżą?
Myślisz, że się trupy odświeżą

strojem i nową odzieżą –
a ty z trupami pod rękę
będziesz szedł na Ucztę-mękę
i jako potrawy żuł,
czym się tylko kiejs ktoś truł;
wsącał w siebie i pił,
czym tylko kto gdzie gnił;
czy to ma być twoja krew?! (Wyspiański 1984: akt II, sc. 7)

Wyraźnie wybija się tutaj estetyka ambalażu – opakowania trupów wydobytych z grobów w „stroje i nową odzież”, fałszerstwa, a w kontekście polskiej tradycji teatru XX wieku Teatru Śmierci Tadeusza Kantora i koncepcji „podszywania” się aktorów (w tym wypadku w teatrze życia codziennego) pod żywych ludzi.

Kwestia ta znajduje rozwinięcie dzięki odniesieniu się przez reżysera krakowskiego przedstawienia do muzyki i tekstów zespołu Furia. O ile rola muzyki w przedstawieniu Jana Klaty była na ogół dostrzegana przez krytyków i oceniana pozytywnie, o tyle nikt nie pokusił się o wejście głębiej w teksty utworów Furii. Podkreślił raz jeszcze, że nie mają one wielkich walorów literackich, nieraz kojarzą się z grafomanią, którego to zarzutu lider zespołu nie traktuje wcale jako deprecjonującego jego twórczość (Dziadowskie lamentsy: 2018). Teksty mają być tajemnicze, otwarte na różne możliwe interpretacje, wręcz hermetyczne. „Nihil” konsekwentnie odmawia jakiegokolwiek autoegzegezy. Moja zawodna pamięć widza pozwoliła na zidentyfikowanie w spektaklu Klaty trzech piosenek: *Opętanka* i *Zamawiania drugiego* z płyty *Nocel* oraz *Zabieraj łapska* z longplaya *Księżyc milczy luty*. *Opętaniec* staje się podstawową melodią weselną w przedstawieniu (można go usłyszeć w dostępnym w Internecie efektownym zwiastunie przedstawienia), powraca jak refren:

krążyć i krążyć i krążyć

otępiały opętaniec
spętany otępielec
osmolony utopielec
opleciony skazaniec

obudzony zaskroniec
pojębany zagorzalec
złapany zagmatwaniec
zapluty nagrzaniec
odrodzony ulepiec.

W nazbyt uładowym literacko tekście chciałbym zwrócić uwagę na motyw krążenia, który koresponduje dobrze z frazą Wyspiańskiego „raz do koła, raz do koła”, oraz serię „-alców” – neologizmów sensu stricto (jak „ulepiec”) lub też słów czasem dobrze znanych, ale użytych najwyraźniej w nowych, nieokreślonych bliżej znaczeniach, co może stanowić jakieś odległe echo słowotwórczej inwencji Bolesława Leśmiana. Swoją wagę w kontekście spektaklu Klaty mają tu dziwne stwory zaludniające świat, ni to żywe, ni umarłe.

Tekst *Zamawiania drugiego* jest o niebo prostszy, składa się z powtarzanego po wielokroć wołania „Krępulcowi nie ulec!” oraz dopowiedzenia „kiedy wola życia głoduje”, co w sumie można uznać za motto całego przedstawienia Jana Klaty. „Krępulec”, jeśli mnie moja intuicja interpretacyjna nie myli, stanowi dla reżysera peryfrazę Chochola, która pozwala przywrócić mu tajemniczą moc magiczną, z której został odarty w sztabowych wyobrażeniach pocziwego, gadającego snopka siana.

Chochole siano pojawia się w krakowskim *Weselu* jako motyw naznaczenia śmiercią „wszyscy” we wszystkie kostiumy (ich twórczynią jest Justyna Łagowska). Zaklęcia Chochła w ogóle nie pojawiają się w przedstawieniu, to wciąż obecny na scenie zespół Furia spełnia rolę Guślarza realizującego scenariusz obrzędu wesela i dziadów zarazem. Uznanie Chochła za hipostazę Krępulca – „Tego, który krępuje, obezwładnia, odbiera wolę życia” koresponduje bez wątpienia ze skojarzeniem przywołanym przez Dariusza Kosińskiego w jego recenzji, że Chochł został nazwany w *Legendzie* przez samego autora *Wesela* Martwicą (Kosiński: 2017). Do tego ciągu skojarzeń dodałbym jeszcze Wielkiego Krzywego z *Peera Gynta* Henrika Ibsena, aby domknąć zaskakujące zestawienie Furiowej grafomanii z wysoką poezją dramatyczną należącą do kanonu europejskiej kultury.

Trzeci z wymienionych wyżej utworów Furii otwiera część przedstawienia, w ramach którego na scenę zaczynają przychodzić zjawy z drugiego aktu *Wesela*. Przywołana już wyżej, śpiewana chrapliwym głosem fraza „Wstawać trupy, koniec spania/ Dalej trupy będziem latać” wydaje się wobec arcydramatu Wyspiańskiego jakiegoś rodzaju nadużyciem, jeśli przypomnimy sobie barwne, malarskie kostiumy zjaw z *Wesela* Andrzeja Wajdy, o których była mowa wyżej. Sięgnijmy jednak do tekstu źródłowego, aby sprawdzić, czy grafomańskie nekrofolkowe rojenia „Nihila” nie spotykają się w przedziwny sposób z poetycką frazą poety. W scenie 24 aktu I *Wesela* Poeta przedstawia taką oto wizję rzeczywistości:

Duch się w każdym poniewiera,
że czasami dech zapiera;
tak by się gdzieś het gnało, gnało,
tak by się nam serce śmiało
do ogromnych, wielkich rzeczy,
a tu pospolitość skrzeczy,
a tu pospolitość tłoczy,
włazi w usta, uszy, oczy;
duch się w każdym poniewiera
i chciałby się wydrzeć, skoczyć,
ręce po pas w krwi ubroczyć (Wyspiański 1984: akt I, sc. 24).

Dotyczy to, rzecz jasna, bardziej żywych niż umarłych postaci dramatu, ale zapytajmy całkiem serio, czy łatwo nam przyjdzie odróżnić ludzi od figurek ludowej szopki, czyli *theatrum mundi*, zjawy od pozornie żywych, ale zarażonych przez „Krępulca” brakiem woli życia od umarłych?

Choć rozwiązania sceniczne przyjęte w akcie II przez Jana Klatę nie spotkały się ze szczególnym uznaniem krytyki, warto zweryfikować zasadność wizji reżysera, zderzając jego sceniczne rozwiązania z tekstem oraz praktyką współczesnego teatru polskiego. W porównaniu z Wajdą Kłata mocniej wydobyl piekielne pochodzenie zjaw. W pewnym stopniu poszedł drogą wielu reżyserów *Dziadów*. Przywołuję arcydramat Mickiewicza właśnie dlatego, że stał się on w ostatnich latach prawdziwym barometrem światopoglądu reżyserów w kwestii istnienia/nieistnienia duchów oraz sposobu ich ukazywania w teatrze. I tak Radosław Rychcik w *Dziadach* poznańskich oraz Michał Zadara w *Dziadach* wrocławskich poszli tropem skojarzeń z filmowymi horrorami – od *Lśnienia* do *Blair Witch Project*, co jednak uczyniło duchy w ich spektaklach figurami nie budzącymi nadzwyczajnej grozy. Odczytywanymi przez widownię w konwencji pastiszu czy nawet parodii. W spektaklu Rychcika tylko Guślarz Tomasza Nosinskiego ustylizowany na Jokera granego przez Heatha Ledgera w *Batmanie*. *Mrocznym Rycerzu* w reż. Christophera Nolana pozostał niepokojącą, całkiem serio figurą *trickstera*. Z kolei

Paweł Wodziński w *Dziadach* bydgoskich uczynił z Guślarza sprytnego manipulatora, który prostymi sztuczkami i sugestiami potrafi nakłonić gromadę do maltretowania kukły symbolizującej Złego Pana, znajduje im zastępczy obiekt zemsty, skoro nie mogą osiągnąć rzeczywistego winowajcy.

Jan Kłata po części wpisuje się w tę tendencję, manewrując pomiędzy baśniowo-pogańską a popkulturową motywacją działań zjaw w II akcie *Wesela*. Ekspozuje nade wszystko ich piekielne pochodzenie, co do którego w świetle tekstu Wyspiańskiego nie możemy mieć żadnych wątpliwości. Żadna z fantastycznych *dramatis personae* aktu II nie przychodzi z narodowego polskiego Parnasu (z Nieba), wszystkie wychodzą z Piekieł. Tyle że inaczej niż w odniesieniu do postaci ludzkich Jan Kłata nie stroi zjaw w kostiumy historyczne. Przeciwnie każe im się pokazać nago lub półnago. Cieleśne obnażenie staje się znakiem z-piekieł-powstania. Dziennikarzowi pojawia się Stańczyk (obsada tej roli była podwójna, w niektórych spektaklach występował Edward Linde-Lubaszenko, w innych Jan Peszek, ja widziałem kreację tego drugiego), „(znakomity Jan Peszek), który skryty za drewnianą tarczą z namalowaną nań maską staje się kimś między Borutą a przydrożnym świętkiem, co to spadł z kapliczki, aby przekazać swoją narodową świętość żywym. Jego kaduceusz jest jak diabelski ogon à rebours, drewniany fallus, gałąź wyrastająca z pieluchy, jest jeszcze jedną maską, niczym więcej” (Gac: 2017). W wypadku obu grających Stańczyka aktorów piorunujące wrażenie robiły zmarszczki i fałdy starzejącego się ciała wystawione na ogląd widowni. Do tego ambalaż drewnianej tarczy z namalowanym na niej „uśmiechem”, a wreszcie nieprzystojny fallus-kaduceusz. W obu kreacjach – Lubaszenki i Peszka – Stańczyk nie ukazywał się jako mądry błazen Matejki, tylko zgodnie z refleksją Dziennikarza „Duch-zły – demon, Szatan” (akt II, scena 7).

Najwięcej kontrowersji spośród widm w akcie II *Wesela* Kłaty wzbudziła Małgorzata Gorol grająca Rycerza Czarnego. Obcięta na krótko, półnaga, z biustem owiniętym ciasno bandażami, torsem pobielonym wapnem, z białą-czerwoną opaską na rękę, gniewna postać „panny wykletej”. Z pewnością tworząc taki wizerunek Czarnego Rycerza, reżyser miał na uwadze współczesne konteksty, ale broni go także tekst Wyspiańskiego. Scenę 9 aktu II otwierają słowa Poety (w spektaklu gra go Zbigniew W. Kaleta):

Otworzyła się toń!
Upomina się o swoje **Umarła**
Szumem, gwarnością, zawrotem
idzie ku nam z powrotem;
jakaś **Przemoc wrotom grobu się wydarła**,
oto, słyszę, woła (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9).

W całej scenie dominują drastyczne obrazy: „Krw, krwi pragnę, krwawe żniwo!”, „stosy trupów, stosy ciał,/ a krew rzeką płynie, rzeką” (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9). Aż dochodzimy do kluczowego fragmentu, który w spektaklu Małgorzata Gorol wykrzykuje spazmatycznie:

[...] drzewce powbijane do ciał,
Z trupów zaporą, z trupów wał,
rycerski zgotowany stos:

Ofiarnica –
tam leć – tam chodź, tam leć!!!
brać z tej zbrojowni broje,
kopije, miecz i szczyt

i stać tam wśród krwi
aż na ogromny głos
bladością się powlecze świt,
a ciała wstaną
a zbroje wejdą
i pochwyć kopije, i przejdą!!!
Spiesz, tam leżą stosy ciał;
Przeparłem trumniska wieko,
czas, bym wstał, czas, bym wstał (Wyspiański 1984: akt II, sc. 9).

Ileż tu zaplanowanych przez poetę wybuchów emocji, nadekspresji. Nie mówiąc już o tym, że nasza „panna wyklęta” to żywy obraz Rozy Wenedy, tej z sióstr z dramatu Juliusza Słowackiego, która reprezentuje mesjanizm zemsty. Taką zresztą nihilistyczną puentą kończy scenę u Wyspiańskiego Poeta: „Śmierć – – – Noc” (Wyspiański 1984: akt II, sc. 10).

W *Weselu* Jana Klaty mamy jeszcze dwie figury piekielne: Hetmana (Zbigniew Kosiński), który przychodzi do Pana Młodego (Radosław Krzyżowski), oraz grającego na pile Upiora (Ryszard Łukowski), sceniczne wcielenie mordercy małopolskiej szlachty w czasie rabacji galicyjskiej 1846 r. Jakuba Szeli. Ze sceny 13 przypomnę tylko kwestię Chóru (nie ma go w krakowskim spektaklu w ogóle), która wzmacnia mroczną interpretację *Wesela* przyjętą przez Klatę:

Złoty pan, weselny pan,
Pójdźże w tan, dalej w tan:
Na Weselu hula Śmierć,
Garniec pereł, złota ćwierć,
Zaprzedałeś Czortu kraj (Wyspiański 1984: akt II, sc. 13).

Potem na scenie pojawia się jeszcze Wernyhora (Zbigniew Ruciński), wraz z nim wątek magicznego złotego rogu mający, jak wiadomo, proveniencję baśniową. Jan Kłata, odwołując się do estetyki ambalazu, demontuje tę ograną i zwykle kłopotliwą scenicznie sekwencję zdarzeń magiczno-rytualnych. Wernyhora nie przynosi bowiem złotego rogu, tylko pustą, foliową torebkę (nawiasem mówiąc, pisząc recenzję bydgoskiej inscenizacji *Witaj/Zegnaj* Jana Klaty, użyłem w tytule formuły „kultura foliowych torebek” na oznaczenie współczesnego świata, który najbardziej zajmuje inscenizatora (Duda 2008). Ten reżyserski gest anihilacji przedmiotu-symbolu może być rozumiany dwojako: racjonalnie oraz magicznie. Pierwszą drogą idzie w swojej interpretacji Dariusz Kosiński, pisząc o finale przedstawienia:

Wśród chłopów tańczy też wysłany wcześniej z wiciami młody Jasiek. Finał należy bowiem do Jaśka granego przez Andrzeja Kozaka – weterana zespołu Starego Teatru. Jego wzmocniona wiekiem bezradność i słabość ma siłę porażającą także dlatego, że ten Jasiek zdaje się powracać z jakiegoś innego, może wręcz odwiecznego wesela, którego ponawianie niczego nie zmieniło. Róg został zgubiony tak dawno, że nie jest pewne, czy w ogóle kiedykolwiek istniał. Od pokoleń przekazujemy sobie „ino sznur” – jedyną prawdziwie polską tradycję (Kosiński: 2017).

Wykładnia racjonalno-performatyczna Kosińskiego oznacza, że my, Polacy uczestniczymy od stuleci w „starych” obrzędach, rytuałach (a może „rytuałach”?), tańcach i korowodach, bo nie znamy niczego poza tą formą. Forma jednak pozostaje pusta – jak kapliczka na środku sceny. Na afiszu krakowskiego przedstawienia można zobaczyć zdechłego bociana rozpląszonego na ziemi. Bociana, który upadł. Przypomina to *Dziady* zrealizowane przez Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie, gdzie Ksiądz Piotr w stroju bociana (biała koszula, czerwone pończochy i czerwony

drewniany dziób) wypowiadał swoje Widzenie, przemieniony w świętego ptaka Polski i Litwy, nade wszystko w potężne wcielenie opiekuńczego bóstwa Słowian, które krąży nad ziemią, chroni „swoich” przed złem. Jeżeli afisz pokazuje stan faktyczny i Dariusz Kosiński ma rację, świat Polaków został ostatecznie odczarowany. Znacznie później niż świat zachodniego postkapitalizmu, ale jednak. Dawne obrzędy i rytuały stały się już tylko formami wspólnego przebywania, zużywania czasu wolnego, czystej ludyczności. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewne magiczne zdarzenia w spektaklu Jana Klaty. Złoty róg cudownie (?) zniknął, a młody Jasiek (Krystian Durman) wybiegł ze sceny jako młodzieniec, by za chwilę wrócić jako osiemdziesięcioletni starzec. Jaka sprawiła to siła? Magiczna? Ponadludzka? I aby autor tego tekstu mógł uniknąć podejrzeń, że zwariował: jaka jest rzeczywista siła teatru w sferze przetwarzania narodowych fantazmatów, egzorcyzmowania upiórów, uzdrawiania wspólnoty za pomocą przed-stawiania?

Bibliografia

- CIEŚLAK, J. (2017). *Stary Teatr w Krakowie: premiera Wesela Jana Klaty*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Życie Krakowa i Małopolski” 14.05.2017. Pozyskano z: <http://www.rp.pl/Zycie-Krakowa-i-Malopolski/305149912-Stary-Teatr-w-Krakowie-Premiera-Wesela-Jana-Klaty.html> (dostęp: styczeń 2018 r.).
- CIEŚLAK, J. (2018). „Wesele” Jana Klaty, czyli naród żywych trupów, „Rzeczpospolita online”, dodatek „Plus Minus”. Pozyskano z: <http://www.rp.pl/Plus-Minus/305189903-Wesele-Jana-Klaty-czyli-narod-zywych-trupow.html> (dostęp: styczeń 2018).
- DUDA, A. (2008). *Kultura foliowych torebek*, „Teatr”, 12, 25-27.
- Dziadowskie lamenty. Z „Nihilem” rozmawiają Justyna Bochenek i Wiesław Czapkowski*. Pozyskano z: <http://www.violence-online.pl/wywiady/furia-dziadowskie-lamenty/> (dostęp: styczeń 2018).
- GAC, D. (2017). *Chocholowi nie ulec*, „Teatr”, 7-8. Pozyskano z: http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1791/chocholowi_nie_ulec/ (dostęp: styczeń 2018).
- HORUBAŁA, A. (2017). *Ostatni akord Klaty*, „Do Rzeczy”, 21/22, 28.05.2017.
- KOSIŃSKI, D. (2017). *Martwica dusz*, „Tygodnik Powszechny”, 22, 28.05.2017.
- KOSIŃSKI, D. (2010). *Teatra polskie. Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- LEHMANN, H.-T. (2009). *Teatr postdramatyczny* (przeł. D. Sajewska, M. Sugiera). Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka
- TARGOŃ, J. (2017). *Kłata i po Klacie*, „Dialog”, 9. Pozyskano z: <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/klata-i-po-klacie> (dostęp: styczeń 2018).
- WAKAR, J. (2018). *Zaduszki. Wokół „Wesela” w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie*. Pozyskano z: <http://laboratorium.wiez.pl/2017/05/23/wokol-wesela-w-narodowym-starym-teatrze-w-krakowie/> (dostęp: styczeń 2018).
- WALASZEK, J. (2003). *Teatr Wajdy w kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- WYSPIAŃSKI, S. (1984), *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, BN I nr 218.
- WYSZOMIRSKI, P., *Wstawac trupy*. Pozyskano z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wstawac-trupy.html> (dostęp: styczeń 2018).

ARTUR DUDA

“GET UP CORPSES”: ON APPARITIONS IN JAN KLATA’S STAGING OF *WESELE* BY STANISŁAW WYSPIANSKI

The article offers an analysis and interpretation of Jan Klata’s conception of staging *Wesele* [The Wedding] by Stanisław Wyspiański at the National Old Theatre in Cracow. The author focuses on the key elements of Klata’s vision, beginning from anchoring this vision in the text, through the use of music and lyrics of the black metal band Furia, to scenography, costumes and actors, all of which make up the overall message of the performance as “the night of the living dead”. The author pays special attention to the characters of the drama as the living dead and to the apparitions from Act 2 of *Wesele*.



MALGORZATA LISECKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DEMON ANTONA RUBINSTEINA - MIĘDZY TRADYCYJĄ ZACHODNIĄ I ROSYJSKĄ (ANALIZA WYBRANYCH ZAGADNIEŃ)

Uwagi wstępne: powstanie i realizacja *Demona*

Okoliczności powstania *Demona* Antona Rubinsteina, są dobrze znane i opisane. Zbiegło się ono z powrotem kompozytora do Rosji w grudniu 1870, co miało miejsce na fali wzrastającego w kraju zainteresowania Potężną Gromadką, której istnienia i prężnej, dynamicznej działalności Konserwatorium w Petersburgu nie mogło już dłużej lekceważyć (Taylor 2007: 137–138). Ta awangardowa grupa kompozytorów, stawiających sobie za cel zawarcie w artystycznej muzyce rosyjskiej jej narodowych i ludowych elementów i właściwości długo nie była oficjalnie akceptowana przez instytucje carskie. Zimą 1870–1871 poeta Jakow Połoński podsunął Rubinsteinowi pomysł na napisanie opery w oparciu o epicki poemat Michaiła Lermontowa, którego twórczością kompozytor zauroczył się już znacznie wcześniej. Po pewnych komplikacjach i zmianach, dostarczenia libretta podjął się ostatecznie Paweł Wiskowatow – dla gatunkowego odniesienia *Demona* nie bez znaczenia zapewne był fakt, że Wiskowatow zajmował stanowisko wykładowcy literatury rosyjskiej na uniwersytecie w Dorpacie, a ponadto posiadał doktorat pozyskany u humanisty i teologa Jacoba Wimpfelinga (Taylor 2007: 139)¹. Początkowo opera podzieliła los wielu innych dzieł rosyjskich – została odrzucona przez cenzurę, o czym Rubinstein pisał nie bez ironii:

Moja *cara patria* po raz kolejny wykazała się elegancką formą swego do mnie stosunku. [...] Otrzymałem odpowiedź, że opera nie może zostać wystawiona w tym roku, jako że repertuar został już zatwierdzony. [...] To tylko wymówka, zważywszy, że zwyczajowo cenzor skreśla fragmenty, które uważa za niebezpieczne i sugeruje zastąpienie ich innymi. Ale w tym wypadku po prostu powiedzieli „zabronione”. [...] Rok pracy zmarnowany, a moje chęci poświęcenia zdolności dla ojczyzny wydrwione. To nazbyt już głupie! Cała moja praca w Rosji mogłaby się zdawać tragiczna, gdyby nie była tak śmieszna (Cyt. za: Taylor 2007: 144)².

Dopiero w grudniu 1874 Rubinstein otrzymał informację, że próby *Demona* w Teatrze Maryjskim w Petersburgu właśnie się rozpoczęły i że spektakl odbędzie się między 10 a 15 stycznia 1875. Premiera ostatecznie miała miejsce 13 stycznia 1875, akompozytor sam w niej uczestniczył (Taylor 2007: 159–160). Opera okazała się spektakularnym sukcesem. Również w „Kurierze Polskim” odnotowane zostało, że:

W Petersburgu przedstawiono nową operę Antoniego Rubinsteina p.t. „Demon”. Dzieło to nie jest poprzedzone uwerturą. Zasłona się podnosi i słychać niewidzialny chór dobrych i złych duchów, – gwałtowna burza, noc. Demony przelatują po scenie. Duet pomiędzy aniołem dobrego

¹ O wspomnianych odniesieniach zob. w rozdziale nr 2.1 mojego tekstu.

² Wszystkie tłumaczenia z cytatów angielskich i rosyjskich, jeśli nie zaznaczono inaczej w tekście, pochodzą ode mnie – M.L. Na ten temat zob. także: Emerson i Oldani 2006: 89; Ritzarev 2016: 40, przyp. 18; Sitsky 1998: 22.

i aniołem złego nadzwyczaj zajmujący tak od względem muzycznym jak i dramatycznym. Poetyczna postać demona traktowana z siłą i gwałtowną namiętnością.

Formy orkiestrowe i symfoniczne również są udatne, – a efekta otrzymywane za pomocą środków, wielką odznaczających się prostotą.

Opera ta obejmuje skarby melodii, czego o wszystkich utworach Rubinsteina powiedzieć nie można.

Zauważono głównie: w pierwszym akcie introdukcją, romans i scenę księcia Lonadał ze służącym, w drugim akcie taniec i finał; cały trzeci akt z zapalem był przyjmowany.

W ogóle powodzenie bardzo wielkie i bardzo zasłużone³.

Na łamach prasy petersburskiej i moskiewskiej wyrażano powszechnie nadzieję, że *Demon* będzie w stanie podbić także widownię europejską, promując tym samym ważne dzieło kultury rosyjskiej (Chuilon 2009: 90–91).

Demon: tradycja francuska i niemiecka

Wątek mefistofeliczny i kreacja bohaterów romantycznych

Tak się w istocie stało, jednak niekoniecznie z tych właśnie powodów, o które troszczyła się wyczulona na zagadnienia stylu narodowego w sztuce krytyka rosyjska⁴. Od samego początku istniały określone powody, dla których Rubinstein uznał temat zaczerpnięty z Lermontowa za szczególnie dogodny dla swego artystycznego przedsięwzięcia, jednak żaden z nich nie miał związku z kwestią muzyki narodowej. Wymienia je w swojej pracy Philip Taylor. Pierwszy to bajronowska proveniencja bohatera. Drugim – swoiście pojmowana „muzyczność” samego wiersza Lermontowa (ten aspekt nie będzie przedmiotem analizy w tekście). Trzecim zaś, indywidualna koncepcja dramatu muzycznego Rubinsteina, który pragnął ukonstytuować swoje dzieło na trzech poziomach, reprezentujących odpowiednio ziemię, niebo i piekło. Dopiero na czwartym miejscu Taylor wskazuje „koloryt lokalny”, który umożliwił kompozytorowi między innymi zastosowanie oryginalnych tematów gruzińskich w scenie z Tamarą nad brzegiem rzeki Aragwy (akt I, scena 2), czy też w scenie z księciem Sinodalem w górach (a.II, sc.3) (Taylor 2007: 139).

Pierwszym kontekstem, w jakim należy zatem badać dzieło Rubinsteina, jest romantyczna konstrukcja bohatera, a także dziewiętnastowieczna recepcja mitu Fausta w tradycji zachodniej. Wątek ten był szeroko reprezentowany również w późnoromantycznej i modernistycznej kulturze rosyjskiej, a sam Rubinstein miał do niego podobno specjalną predylekcję⁵.

Poemat Lermontowa (1829–1839) opowiada o demonie, który błąka się po bezkresnym Kaukazie, nie mogąc wykorzystać swoich czarodziejskich mocy. Do wybawienia potrzebna mu miłość ziemskiej kobiety, jednak zdaje sobie sprawę, że jego pocałunek przynosi śmierć. Ten satanistyczny temat był niezmiernie popularny w XIX

³ „Kurjer Polski” 1875, nr 33, r. I, s. 2. Nawiasem mówiąc, początek recenzji jest bliźniaczo podobny do notki, która ukazała się w „Dwight’s Journal of Music” (1875, vol. 34, s. 408): „There is no overture. The curtain rises on an instrumental introduction, with an invisible chorus of good and bad spirits. It is night, and a violent storm is raging”.

⁴ O takim właśnie ukierunkowaniu krytyki rosyjskiej zob. Chuilon 2009: 91.

⁵ Kristi A. Groberg relacjonuje w swojej pracy, że jedyną ozdobą, jaką kompozytor trzymał w mieszkaniu, było popiersie przedstawiające Mefistofelesa (Groberg 1997: 127–128, przyp. 82). To osobiste zaangażowanie Rubinsteina w temat jest być może jednym z powodów, dla których interpretuje się niekiedy *Demon* w kontekście jego własnej biografii (zob. Taylor 2007b: 99). Spośród innych dzieł operowych XIX stulecia odnoszących się do tego wątku wymienia się najczęściej *Fausta* Charlesa Gounoda (1859), *Mefistofelesa* Arrigo Boito do własnego libretta (1868), *Trzewiczki* Piotra Czajkowskiego (1887), a z pozostałych – m.in. *Poème satanique* oraz 6. i 9. sonatę fortepianową Aleksandra Skriabina (zob. Ballard, Bengtson i Young 2017: 178–179; Morrison 2002: 303, przyp. 42).

wieku – zwłaszcza w aspekcie zerotyżowanego wizerunku Demona (Taruskin 1997). Demon, poddając się fascynacji ziemską kobietą, uwodząc ją, lecz uwodząc po części po to, by otworzyć sobie perspektywę wiecznego życia w szczęściu, czyni gest Fausta: staje się Faustem i Mefistofešem – złym duchem-uwodzicielem – zarazem. W istocie, co będę chciała wykazać w dalszej części artykułu, postać Demona to przede wszystkim postać uwodziciela i opracowanie Rubinsteina zmierza do zaakcentowania właśnie tego jej aspektu.

Podobnie jak bohater Byronowskiego *Manfreda*, Demon Rubinsteina jawi się jako postać zarówno heroiczna jak osamotniona, ale też całkowicie wyizolowana ze społeczności ludzkiej. Ale również, tak samo jak Byron Manfredowi, Rubinstein przypisuje Demonowi tytaniczną potęgę – czyni to jednak tylko po to, by w ostateczności ujawnić jego słabość i ograniczenie (por. Richardson 2004: 139). Jak bohaterowie Byrona, Demon skazany jest na wieczną wędrówkę z powodu swych grzechów. O ile postaci Childe Harolda lub Giaura wzorowane są na modelu Kaina (por. Lutz 2006: 53), operowy bohater nawiązuje raczej do modelu Lucyfera: diabła – kusiciela, jaśniejącego jednak dawnym anielskim pięknem.

W pierwszych ocenach opery Rubinsteina zdaje się dominować ujęcie recepcyjne, które oddalone jest dość mocno od stypizowanego wizerunku bohatera bajronicznego. W prasie brytyjskiej odnotowywano na przykład, że kompozytor temat zwycięstwa Tamary nad Demonem opracował, unikając egzaltowanych efektów, a w zamian za to sięgając do mistycznych i czułych uczuć⁶. W porównaniu z *Faustem* Gounoda, krytykom brytyjskim postać Demona jawiła się jako zaledwie abstrakcyjna („mere abstraction”), a Tamara, reprezentując wprawdzie czułość i wdzięk „prawdziwej Rosjanki”, nie mogła w ich opinii pretendować do uniwersalności Goethowskiej Małgorzaty. W ten sposób akcentowano zarazem przekonanie o swoistej „prowincjonalności” (rozumianej jako przeciwieństwo „europejskości”) opery Rubinsteina (Cross 2012: 108–109). Z kolei, kiedy w 1914 w Rosji partię tytułową opery śpiewał sławny baryton, Mattia Battistini, w jednej z recenzji pojawiła się uwaga, że jego Demon w niczym nie przypomina Demona kreowanego przez dotychczasowych wykonawców rosyjskich:

Demon Battistiniego różni się od tych, których kreują wszyscy rosyjscy artyści. Jego Demon ma osobowość: to nie pozbawiony mocy upadły anioł, z mglistą perspektywą utraconego raju. Jest to wojowniczy, silny i niepokorny Tytan, który zstąpił na ziemię w poszukiwaniu przeznaczonej sobie miłości po spotkaniu z Tamarą (Cyt. za: Chuilon 2009: 96–97).

Wydaje się, że postać Demona w wariacie Rubinsteina cechują przede wszystkim dwa idiomy: walki i uwodzenia. Pierwszy z nich objawia się już w otwarciu opery: niespokojny i dynamiczny temat główny, w tonacji d-moll, w szybkich, regularnych przebiegach, zapowiada alegoryczną introdukcję, gdzie, wzorem wielu dawnych oper i oratoriów dwa duchy (dwie ścierające się siły) – debatują o walce dobra i zła⁷ (zob. aneks, przykł. 1⁸). To *sui generis* moralitetowe otwarcie opery zapowiada po pierwsze jej

⁶ „The Athenaeum” 1875, nr 2470, s. 310.

⁷ Analizę słuchową opery przeprowadzam w oparciu o następujące inscenizacje i wykonania: A. Rubinstein, *Demon*, Svetlan Symphony Orchestra of Russia, Choir of the Helikon Opera Moscow Musical Theatre, M. Tatarinkov; D. Hvorostovsky, A. Grigoryan, L. Kostyuk, V. Volkov, V. Yefimow, I. Morozow, A. Tsymbalyuk, D. Skorikov. Tchaikovsky Concert Hall, 30 I 2015, Moscow; A. Rubinstein, *Demon*, Bolshoi Theatre Orchestra, A. Melik-Paschayev; I. Kozlovsky, T. Talakhadze, E. Gribova, A. Ivanov, S. Krasowsky, V. Gavryushov, NAXOS.

⁸ Analizowane motywy i tematy zostały zamieszczone w niniejszym tekście w postaci aneksu.

baśniowy charakter (akcent położony na dychotomiczną konstrukcję świata), po drugie zaś stanowi prezentację Demona jako bohatera romantycznego. Druga z wymienionych funkcji jest w sposób oczywisty widoczna i zdaje się dla Rubinsteina znacznie istotniejsza niż warstwa sakralna całej sceny:

Chcę swobody i namiętności,
Nie zaś pokoju.
Wy, co chwalicie jego dzieła
Jesteście niewolnikami!
Ja – pragnę żyć, pragnę wolności,
Pragnę walki!⁹
(*Demon*, a.I, sc.1)

Czołowy temat z otwarcia introdukcji pojawia się w a.I sc.3, kiedy Sinodal usiłuje modlić się do Boga („Stwórco świata...” – słyszymy go dwukrotnie w oryginalnym kształcie z introdukcji, przy czym dwukrotnie zamiera. Rubinstein posługuje się tu tonacją es-moll, daleko odchodzącą od pierwotnej harmonicznego klarowności brzmienia tematu (zob. aneks, przykł. 2). Wizerunek nieskazitelnego i pobożnego wojownika o czystym sercu ulega dysocjacji: analogicznie, niemal nierozpoznawalne już fragmenty tematu w poszarpanych krótkich frazach przewijają się w partiach smyczków, kiedy Sinodal, niejako w rozdwojeniu, zapada w pełen majaków sen. W lirycznym, spowolnionym wariacie pojawia się jeszcze raz, domykając kandecyjnie scenę, gdy książę przez sen wypowiada imię ukochanej.

Ta obecność tematu sygnalizuje jednak – w warstwie muzycznej – objawienie się Demona. Sinodal nieoczekiwanie poddaje się namiętności, która antyromantyczną gwałtownością zaskakuje jego samego:

Widzę cię, najpiękniejsza, widzę twą postać!
[...]
Jutro, tak, już jutro,
Będziesz moja, będziesz moja,
Moja... moja... moja...
(*Demon*, a.1, sc.3)

Krótki, trzydziściowy, opadający w sekundach motyw, powtórzony trzykrotnie w trzech różnych rejestrach, wprowadza Demona do akcji (zob. aneks, przykł. 3). Jest to motyw jego uwodzicielskiego działania. Pojawia się razem z nim w jakby „niewykończony”, zamierającej formule, gdy Demon przystępuje do śpiącego księcia. Giorgio Bagnoli sądzi, że motywy w *Demonie* nie mają wiele wspólnego z muzyką Wagnera (Bagnoli 1993: 100), poza samą, luźno potraktowaną, koncepcją przewodniości; nie bierze jednak pod uwagę pewnych pokrewieństw na poziomie sposobu obrazowania i uczuciowości. Jeśli zestawimy analizowany motyw z motywem miłości z *Walkirii* (zob. aneks, przykł. 4), zauważymy, że podobna trzykrotna formuła i łuk opadania w połączeniu z lirycznym, kołyszącym charakterem zostały w obu wypadkach zachowane.

Demon jest uwodzicielem nie tylko Tamary: wodzi on także na pokuszenie Sinodala, manipulując jego wyobraźnią. Działanie Demona jest subtelne i podstępne: motyw, powtórzony w drewnie, jest nieco groteskowo zmodyfikowany ozdobnikami, jakby nieumyślnym obsunięciem się z linii melodycznej, towarzyszącym szyderczym słowom:

⁹ Wszystkie cytaty z libretta za: Wiskowatow, P. <http://www.frankhamilton.org/jg/Demon.pdf> (data dostępu: styczeń 2018).

W myślach swoich, ciemną nocą
całował usta ukochanej.
(*Demon*, a.I, sc.3)

Tamara, podobnie jak *Demon*, jest bohaterką romantyczną i jest również bohaterką, walczącą o swój los, mimo że do postawy poddania się woli boskiej skłania ją ojciec. W tym sensie nie jest podobna do Małgorzaty Goethego, a zarazem stanowi godny kobiecy odpowiednik postaci męskiego protagonisty. Gdy w późniejszych scenach *Demon* będzie pojawiać się w jej widzeniach, za każdym razem uwodzić będzie Tamarę stawiając jej przed oczy perspektywę wolności i niezależności, a także potęgi i władzy:

Będiesz moją królową wszechświata,
moją wieczną przyjaciółką!
(*Demon*, a.II, sc.4)

Zgodne chóry ciał niebieskich;
Wśród przestrzeni bez granic
W niebiosach bez śladu omijają
Włókniste stada obłoków.
[...]
Nie dbaj o ziemskie sprawy
I bądź wolna tak jak one!
(*Demon*, a.II, sc.4)

Tamara opłakuje Sinodala wtedy, gdy właściwie już go nie kocha: jego miejsce w jej sercu zajął *Demon*. Kiedy pojawia się on przed rozpaczającą bohaterką, jego głos jest kontrapunktyczny wobec głosu zgromadzonego tłumu, wzywającego do podporządkowania się woli Boga i Jego sądowi:

On już słucha rajskich pieśni...
Nie dba o ziemskie sny,
Cóż warte łzy dziewczyny
Dla kogoś, kto gości w niebiosach?
Lecz ja, wolny syn przestworzy
Mogę cię unieść do gwiazd [...].
(*Demon*, a.II, sc.4)

Tamara w istocie odpowiada na wezwanie Demona: wydaje się nieomal, że cała jej żaloba obliczona jest na przywołanie tego, od którego spodziewa się pocieszenia. Nawet jej późniejszy gest zamknięcia się w klasztorze nabiera nieco przewrotnego sensu: ta sytuacja intymnego odosobnienia sprzyja całkowitemu zwróceniu się do wewnątrz, jednak nie w celu kontemplacji modlitewnej. Dla bohaterki bowiem przestrzeń duchowości stanie się jednocześnie przestrzenią doświadczenia erotycznego.

Ciepły motyw pojawiający się w partii fletów, w lirycznej tonacji e-moll, gdy *Demon* opuszcza Tamarę po jej omdleniu (a.II, sc.4), objawia w całości zmysłowość i wrażliwość jej postaci. Jest to istotnie motyw miłosny, choć można go także interpretować jako motyw wybawienia lub nadziei (zob. aneks, przykł. 5).

Ta symetryczność pary głównych bohaterów staje się jeszcze bardziej zauważalna, kiedy przyłożymy ją do bajronowskiej konstrukcji wątku miłosnego: zauważmy, że Tamara, podobnie jak Leila w *Giaurze* jest Gruzinką i podobnie jak ona ginie właściwie z winy głównego bohatera, a może raczej z winy tragicznego przeznaczenia, jakim jest on obciążony. *Demon* jednak, w przeciwieństwie do bohatera

Lorda Byrona, nie wykazuje ostatecznie skruchy za swoje postępowanie. To właśnie dlatego Rubinsteinowi staje się potrzebny sakralny element opery, mający wymiar raczej dydaktyczny niż duchowy.

Demon jako opera sakralna

Rubinstein uważał sam o sobie, że wynalazł nowy gatunek operowy: mianowicie operę sakralną, której jedyną aktualną reprezentacją jest *Demon* (Sitsky 1998: 1). Miała być ona dziełem religijno-dramatycznym, opartym na historii biblijnej lub mitologicznej, łączącej cechy *grand opéra* i oratorium. Dzieło takie wymagałoby określonego typu sceny teatralnej, dostosowanej specjalnie dla jego potrzeb. Elementy sceniczne winny być statyczne, śpiew recytatywny, z elementami lirycznymi i wstawkami baletowymi. Projektowanym celem tak rozumianej opery sakralnej staje się duchowy rozwój jej widzów¹⁰.

Wcześniej już Rubinstein dał się poznać jako twórca opery religijnej (opisywanej też w wielu źródłach jako oratorium) *Das verlorene Paradies* (op. 54, 1855–1856) (Groberg 1997: 104; Sitsky 1998: 11; Taylor 2007a: 72). Właśnie w *Verlorene Paradies* Rubinstein posługuje się zbliżoną do *Demona* konstrukcją prologu, opartego na opozycyjnych chórach „dobrych” i „potępionych” aniołów.

Funkcjonalność *Demona* jako opery sakralnej jest jednak wątpliwa. Jedną z przyczyn początkowego odrzucenia dzieła przez cenzurę miała być rzekoma gloryfikacja sił zła, zaprezentowana w *Demonie* i dopuszczenie do jego (wprawdzie tylko chwilowego) triumfu (Sitsky 1998: 22, 24). Mimo jawnej pretekstowości tego uzasadnienia jest prawdą, że ten moralizatorski wymiar dzieła nie stanowi jego najmocniejszej strony pod względem siły oddziaływania. Reprezentuje go na przykład książę Gudal, jednak głos tego bohatera w przestrzeni całej opery wydaje się słaby i wyjątkowo nieprzekonujący. W istocie, cała koncepcja opery sakralnej stanowi raczej ogólne odwołanie do konwencji francuskiej *grand opéra* (na przykład niemal cały akt II naśladuje wielkie sceny oblędu kobiecego¹¹). Statyczność tej konwencji, jak również tradycyjne dla opery francuskiej partie chóralne uzasadniają ramową strukturę dzieła, otwartego alegorycznym prologiem a zamkniętego apoteozą. Ponadto wątki miłosny i sakralny nieustannie się splatają, a dobrym tego przykładem może być relacja motywu, który towarzyszy decyzji Tamary o udaniu się do klasztoru (zob. aneks, przykł. 6) z analizowanym uprzednio motywem miłości (zob. aneks, przykł. 5). Wspomniano wcześniej, że ten ostatni może być interpretowany również jako motyw wybawienia lub nadziei: elegijny motyw żałoby pojawiający się w ostatniej scenie aktu II jest kontynuacją i rozwinięciem tamtego motywu (pojawia się w tej samej tonacji i stanowi jego melodyczne i harmoniczne dopełnienie). Związek między tymi strukturami muzycznymi powoduje, że motyw z początku III aktu jawi się raczej jako romantyczna elegia niż marsz żałobny.

Alegoryczna dosłowność *Demona* nie wzbudziła niechęci słuchaczy, jak wynika z cytowanych powyżej uwag krytycznych w prasie. Przejawia się ona również, choć nie tylko, na poziomie motywów. Przykładowo, motyw, który słyszymy w pierwszych taktach III aktu (nazwijmy go motywem uduchowienia), ma czytelną retoryczną

¹⁰ „Rubinstein became more and more engrossed with the idea of sacred opera, a concept of staging certain religio-dramatic biblical and mythological stories, in a style lying somewhere between grand opera and an oratorio. [...] He wanted to be remembered as a serious composer, as the founder of the new genre of sacred opera” (Sitsky 1998: 22).

¹¹ Por. *Łucja z Lammermoor* Gaetano Donizettiego (1835) albo *Lunatyczka* Vincenzo Belliniego (1831).

konstrukcję, sygnalizującą przeniesienie bohaterki w wymiar czystej i promiennej duchowości, wraz z ulokowaniem jej na poziomie akcji w klasztorze (zob. aneks, przykł. 7). Za każdym razem osadzony jest klarownie na tonice B-dur. Analogicznie, żalobny motyw towarzyszący wkroczeniu Demona do klasztoru, o kształcie chromatycznej patopoi, utrzymany jest w jednoimiennej wobec tamtej, wieloznakowej tonacji b-moll (zob. aneks, przykł. 8). Można by nazwać go motywem strachu i nienawiści, ponieważ właśnie te dwa uczucia kierują bohaterem, kiedy pojawia się przed bramą klasztoru:

Strasznie wejść do tego miejsca,
Stara rana, jak wąż,
Znów jątrzy moje serce.
I mógłbym nawet płakać...
Gdy ją ujrzałem,
Znienawidziłem w jednej chwili
Moją nieśmiertelność i moją potęgę.
(*Demon*, a.III, sc.5)

O postaci Anioła, który staje w tym momencie po raz kolejny przed Demonem, przypomina natychmiast pseudochorałowy styl, który opera dziewiętnastowieczna zwykła odnosić do tematyki spiritualnej i religijnej¹². Można tu zaobserwować mechanizm, uruchamiający się za każdym razem, gdy Rubinstein traktuje operę na sposób oratoryjny (dostrzegalny przede wszystkim w introdukcji i w finałowej apoteozie) – a mianowicie radykalne zestawienie dwóch całkowicie odmiennych idiomów muzycznych: operowej romantycznej ekspresji i statycznej chorałowości (zob. aneks, przykł. 9 i 10). Zasadniczo opozycja ta potraktowana jest jak semantyczna rama dla całości dramaturgicznej dzieła, dlatego jej wprowadzenie na początku III aktu zdaje się na pozór rozsądzać logikę akcji. W istocie jednak, strukturalnie, otwiera finał, który wyodrębniony jest w postaci końcowej sceny z Demonem i Tamarą; a jednocześnie ma za zadanie przypomnieć, że ani narodowy, ani miłosny wątek opery nie są tymi najistotniejszymi dla jej interpretacji.

Co ciekawe, dość nachalny dydaktyzm Rubinsteina nie zdołał jednak oddziaływać negatywnie na recepcję utworu – z jej historii wynika, że tym, co najbardziej przykuwało uwagę słuchaczy, był mimo wszystko kontekst narodowo-folklorystyczny. Jako twórca gatunku Rubinstein poniósł zatem fiasko, ale nie udało mu się także uzyskać realistycznej siły oddziaływania, którą później zrealizował Czajkowski w swoim *Onieginie*.

Narodowe źródła i związki opery

1. Rubinstein wobec Moguczej Kuczki

W Rosyi rozwój muzyki narodowej do coraz kolosalniejszych dochodzi rozmiarów. Konserwatoria w Petersburgu i Moskwie, oraz opery i towarzystwa muzyczne w tychże miastach, dają z jednej strony poważną naukę, gdy z drugiej mnożą się środki wzorowego wykonania dzieł, których liczba wytwarzana przez miejscowych kompozytorów ciągle wzrasta. [...] Oprócz zatem Antoniego Rubinsteina, który nową swą operę *Demon* oddał do nauki teatrowi w Petersburgu, tacy kompozytorowie jak Asanczewski, Koni, Rimskij-Korsakow, Czajkowski, Masorski [sic! – M.L.], Małaszkina, zaświetnieli bądź w dziale operowym, bądź symfonicznym. Charakterem i stylem kompozytorowie ci zbliżają się do dzisiejszej szkoły wagnerystów, pisząc po większej części symfonie lub uwertury programowe (Wiślicki 1873: 58).

¹² Por. np. *Makbet* Giuseppe Verdiego i Francesco Marii Piavego, a.III, sc.2.

Przytoczona wyżej opinia recenzenta „Kalendarza Illustrowanego na rok 1873” sugeruje, że Rubinstein był postrzegany przez niektórych krytyków nie tyle jako postać na marinesie, ale wręcz jako prominentny członek rosyjskiej szkoły narodowej. Wymieniony tu został w jednym rzędzie z kompozytorami Potężnej Gromadki. Jest to poniekąd zrozumiałe, mogłyby wskazywać na to wspólne dla nich wszystkich źródła muzyczne, jakim była choćby muzyka Michaiła Glinki¹³. Sam Rubinstein wierzył mocno w związek między uzdolnieniami muzycznymi od pochodzenia i narodowości, i dał temu wyraz w swojej wypowiedzi, w której jako najmuzykalniejszy naród w Europie wskazuje Niemców, podkreślając zarazem, że przeżarte są one nacjonalistyczną pychą (Rubinstein 1969: 117). Badacze wskazują ponadto na wiele wspólnych miejsc między twórczością Rubinsteina a dziełami narodowej szkoły rosyjskiej. Richard Taruskin przykładowo przebadał zjawisko, które określił jako unikalny styl „Borodinowski”, porównując go między innymi z początkiem tańca dziewcząt z II aktu *Demona*¹⁴.

Jednak sama Moguczaja Kuczka odcinała się radykalnie od działalności kompozytora. Abraham sądzi, że *Demon* był obliczony właśnie na dotarcie do Potężnej Gromadki. Temat odnosił się do tradycji kaukaskiej, a kompozytorzy szkoły narodowej wykazywali zainteresowanie nowopodbitym ludem i ich kulturą muzyczną. We wrześniu 1871 Rubinstein zaprosił członków grupy oraz ich czołowego teoretyka, krytyka Władimira Stasowa, aby zaprezentować im fragmenty opery, nie wzbudziła ona wszakże ich entuzjazmu. W swojej analizie Abraham wyraża zaskoczenie tym faktem, gdyż sposób, w jaki Rubinstein potraktował i opracował tematy orientalne jest, w jego opinii, co najmniej tak samo naiwny i niedosłowny jak w ich własnych dziełach (Abraham 1945: 362). Stasow w ogóle oceniał Rubinsteina bardzo nisko, nazywając go miernym i wyjątkowo nieoryginalnym twórcą, a *Demona* – słabą operą: „Narodowej tradycji [Rubinstein – M.L.] nie uznawał i nie lubił. Wszystkie swoje idee i gusta zaszczerpił konserwatorium. Królowały tam z potężną siłą przez całą wieczność i królują nadal” (za: Taruskin 2011: 137).

Marina Frolova-Walker w swojej klasyfikacji narodowej opery rosyjskiej proponuje zaliczyć *Demona* do kategorii dzieł „rosyjskich z recepcji” („Russian by reception”) (Frolova-Walker 2011: 116). Wydaje się, że istotnie recepcja opery Rubinsteina jest modelowym przykładem tego, co można by określić mianem konwencjonalnego wyobrażenia o folklorze rosyjskim, jakie żywiła publiczność Europy Zachodniej. Staje się to widoczne, gdy prześledzi się przykładowo historię popularności, jaką *Demon* cieszył się w wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii. W połowie XIX wieku Brytyjczycy docenili muzykę rosyjską, choć warto podkreślić, że *Demon* był jedną z zaledwie trzech wystawianych tam oper rosyjskich twórców szkoły narodowej (pozostałe to *Życie za cara* Glinki oraz *Mazepa* Piotra Czajkowskiego (Alexander 2012: 98; Cross 2012: 25). W tym samym okresie miał zarazem status jednej z najpopularniejszych oper w Rosji.

Jak już zasygnalizowano, historia pięknej gruzińskiej księżniczki Tamary, uwiedzonej przez Demona, to kolonialna aluzja do wcześniejszego zajęcia przez Rosję Kaukazu. Bezsilność księcia Sinodala – reprezentanta ludu kaukaskiego – wzmacnia tę

¹³ Zarówno Gerald Abraham jak Larry Sitsky zwraca uwagę, że narodowy taniec kaukaski – lezginka – pojawia się u Rubinsteina pod wpływem fascynacji *Ruslanem i Ludmiłą* (Abraham 1945: 362–363; Sitsky 1998: 112).

¹⁴ Zob. Taruskin 1992: 268–274; Taruskin 1997: 172–175. Podstawą porównania są dla Taruskina między innymi *Kniaź Igor* oraz *W stepach Azji środkowej* Aleksandra Borodina. Abraham dodatkowo zwraca uwagę na pewne zależności *Demona* od *Chowańszczyzny* Modesta Musorgskiego (Abraham 1945: 362–363). Z kolei Mili Bałakiriew rok po premierze *Demona* rozpoczął prace nad poematem symfonicznym *Tamara*, również opartym na poemacie Lermontowa, a ukończonym w 1882 (zob. Jaffé 2012: 189, 322).

aluzję. Car Aleksander III podczas swojej jedynej podróży do podbitych przez Rosję terenów, przedsięwziętej w 1888, zwiedził tylko cztery wybrane z nich, z czego trzy pojawiają się we wzmiankowanych operach: polskie, ukraińskie i kaukaskie. *Demon* służył więc, lub potencjalnie mógł służyć, jako orędzie rusyfikacyjnej misji cara i idei Wielkiej Rosji (Alexander 2012: 104). Jeżeli przyjrzymy się operze Rubinsteinu w tym kontekście, okaże się, że banalność poloru narodowego utajona pod niewinną formułą „kolorytu lokalnego” nabiera innego, znacznie poważniejszego już wydźwięku.

Samo zastosowanie w *Demonie* wątków narodowych i ludowych ma charakter zdecydowanie powierzchowny – to coś, co i współcześni, i badacze określają właśnie mianem „kolorytu lokalnego”¹⁵ (na przykład „Times” pisał o *couleur locale* opery). Jednakże dla brytyjskich krytyków ten lokalny koloryt miał posmak autentyczności, w którą wierzone: „[w *Demonie* – M.L.] imitacja rosyjskich ludowych brzmień jest niezrównana” („Weekly Dispatch” 1888). Uważano go nawet w pewnym sensie za słabość *Demona*, jako nazbyt schlebającego popularnym gustom. Alexander zwraca uwagę, że słowa *charming* i *uncommon*, używane w krytyce brytyjskiej na opisanie *Demona*, wskazują na przejaw obecności Innego: czegoś tajemniczego, magicznego, a zarazem niepokojącego; z kolei określenia *obvious* i *improvisatory* w odniesieniu do melodii sygnalizują związek muzyki Rubinsteinu z tradycją popularną i oralną (Alexander 2012: 107–109). O Rubinsteinie pisano, że wzorem wielu słowiańskich kompozytorów wykazuje silną zależność od szkoły niemieckiej. Wśród Brytyjczyków bowiem powszechnie panowało przekonanie, że Rosja jest krajem kulturowo i politycznie młodym, i jako taki wciąż uczy się od swoich zachodnich sąsiadów, w których jest wpatrzona.

2. *Eugeniusz Oniegin wobec Demona: dwie sceny finałowe*

Taruskin proponuje porównać ze sobą ostateczną konfrontację Oniegina i Tatiany z dzieła Czajkowskiego z III aktem *Demona* (Zob. Taruskin 1997: 60), ostatecznie jednak tego nie robi. Tymczasem zestawienie tych dwóch finałów jest pouczające, zarówno w kontekście rozpatrywania operowych konwencji jak i pod względem obserwowania muzycznych inspiracji i bezpośredniego wpływu, który Rubinstein wywarł na swojego ucznia. Analiza porównawcza obydwu scen ujawnia następujące między nimi zbliżenia.

Pierwszym jest sama konstrukcja sceny: obydwie przedstawiają główną bohaterkę po dobrowolnym wyrzeknięciu się dawnej i zakazanej miłości, która staje w sytuacji nieoczekiwanego powrotu ukochanego. W przeciwieństwie do Tamary Rubinsteinu, bohaterka *Oniegina* nie ulegnie pokusie, pozostanie niezłomna i heroiczna. Ale, jakby dla podkreślenia tego sytuacyjnego zbliżenia, Czajkowski wychodzi od podobnego „romansowego” idiomu, który u niego znajduje miejsce w orkiestrze, u Rubinsteinu natomiast w arii Tamary (niepoprzedzonej recytatywem). To „romansowe” (w sensie gatunkowym, romansu – zwłaszcza romansu skrzypcowego) pokrewieństwo motywów można obserwować już od pierwszych taktów (zob. aneks, przykł. 11 i 12). Temat Czajkowskiego wykazuje podobieństwo do lirycznego tematu Rubinsteinu, jest jego misterniejszym wariantem, z analogicznym, synkopującym wybiciem na szesnastce.

¹⁵ Frolova-Walker zauważa, że pojęcie kolorytu lokalnego, wprowadzone przez Antonina Reichę w 1830, było niezmiernie użytecznym a nawet nadużywanym narzędziem w dziewiętnastowiecznym dyskursie operowym. W gruncie rzeczy jednak, z racji ostentacyjnej wręcz powierzchowności tej własności dzieła muzycznego, badaczka jest skłonna traktować ją jako coś stojącego nieomalże w opozycji do stylu narodowego (Frolova-Walker 2011: 119–120).

Podobnie inspiracje Rubinsteinem można wyczuć w finale znanego ariosa księcia Jeleckiego z *Damy pikowej* ze sceny 1 II aktu (Czajkowski, Czajkowski 1890: 126). W ostatnich słowach wezwania do Lizy pobrzmiwa identycznie zawieszona na podwójnym okrzyku zakończenie ariosa Demona („O wysłuchaj, wysłuchaj!“, zob. Rubinstein, Wiskowatow 1898: 320–321).

Drugą kwestią jest zatem podobieństwo motywiczne i tematyczne między scenami. W szczególności dotyczy to jednego z najistotniejszych wiodących tematów w *Onieginie*, na którym oparta jest w zasadzie cała scena finałowa. Po raz pierwszy w tej scenie pojawia się on w lirycznym *Moderato assai*, w partii Tatiany (zob. aneks, rys. 13), chociaż jego „przebłyśki” można usłyszeć wcześniej w partiach wokalnych i orkiestrowych¹⁶. Pierwsza połowa tego tematu niemal w całości została skopiowana z ostatniej sceny *Demona*, z partii Tamary (zob. aneks, przykł. 14). W *Demonie* pojawia się on zaledwie miejscowo i nie odgrywa żadnej funkcji w dalszym przebiegu muzycznym. Jest to o tyle zaskakujące, że temat ten ma dużą nośność liryczną, która jednak, być może, Rubinsteinowi nie była potrzebna. Czajkowski natomiast czyni z niej znakomity użytek: przede wszystkim uzupełnia temat o przepiękną drugą, odpowiadającą frazę, a następnie wielokrotnie motywuje nim akcję, uruchamiając rozwój relacji między parą głównych bohaterów. Jak już wspomniano, Rubinstein nie potrzebuje tej motywacji, po prostu dlatego, że w jego operze wątek miłosny nie jest tak dalece znaczący jak w dziele Czajkowskiego. Uderzające w całej scenie 6. *Demona* jest to, że w zasadzie to jedyny tego rodzaju „romantyzujący” (ponownie w sensie lirycznego idiomu gatunkowego) element całej opery (i zarazem pierwszy moment, kiedy w ogóle dochodzi do spotkania między parą kochanków). W całości motywacja opery jest najzupełniej nieliryczna.

Rzutuje to także na finałowe rozwiązanie obydwu scen: w *Demonie* Tamara prosi ukochanego, aby ulitował się nad nią i ją opuścił, ona bowiem nie ma siły tego zrobić, mimo poczucia powinności. Tatiana Czajkowskiego, sama będąc porzucona, ostatecznie jednak zyskuje nad Onieginem moralną przewagę, gdyż to ona pozostawia go osamotnionego w ostatniej scenie opery, trwając w posagowej roli heroicznie wiernej żony. Triumf, który odnosi bohaterka Rubinsteina, jest pozorny – nie należy do niej, ale umotywowany został moralitetowym, a może po części baśniowym i wynikającym z poczucia słusznej sprawiedliwości, prawem walki i zwycięstwa dobra nad złem. Mimo gatunkowego odniesienia opery sakralnej Rubinsteinowi nie udaje się zatem wynieść konfliktu między bohaterami na poziom moralny. Czyni to natomiast z powodzeniem Czajkowski, którego operowy liryczny realizm okazuje się narzędziem do tego celu, paradoksalnie, znacznie użyteczniejszym.

Uwagi końcowe

Uniwersalność *Demona* Rubinsteina jest kwestią problematyczną. Pozostając w zawieszeniu między zachodnią tradycją romantyczną a rosyjską ludową i narodową, żadnej z tych tradycji nie czyni w pełni zadość. W zestawieniu ze spektakularną tradycją francuskiej *grand opéra* jest zdecydowanie zbyt uboga w rozmach sceniczny, nazbyt „miniatururowa”; z drugiej strony jednak nie wpisuje się w kontekst lirycznego wariantu tej tradycji, z jego późniejszym realistycznym nachyleniem. Nie jest w stanie też sprostać wyśrubowanemu standardom dramatu i teatru Wagnerowskiego, z jego złożoną harmonią i instrumentacją, z mnogością tematów i koncepcją ich przewodniości, która

¹⁶ Na przykład w partiach fletów i klawetów w taktach 18–20 za cyfrą 6; albo w partii Tatiany w taktach 10–12 za cyfrą 7 i 13–16 za cyfrą 8. Zob. Czajkowski, Szyłowski 1880. Dalsze cytaty z partytury za tym samym źródłem, takty i cyfry lokalizują w tekście.

u Rubinsteina traktowana jest nader powierzchownie. Nie podejmuje na większą skalę i w głębszym kontekście odniesień do rosyjskiej muzyki tradycyjnej. A przecież, przynajmniej na pewien czas, stała się symbolem tej właśnie kultury rosyjskiej, jej czytelnym w Europie znakiem. Zadając sobie pytanie, dlaczego tak się stało i na czym polegał jej urok i spektakularny sukces, musimy przystać na mało satysfakcjonującą odpowiedź, że brytyjskiemu, francuskiemu lub niemieckiemu widzowi dawała złudzenie wglądu w bogactwo kultury rosyjskiej, z jej kolorystyką, nowatorskimi skalami, oryginalnymi rytmami, ale przede wszystkim w ten jej aspekt, który wydawał się równie tajemniczy jak mroczny i złowrogi. Takim przeczuciem Rosji Europa Zachodnia się żywiła. Zaś miłkie moralizatorstwo opery, zastępujące pobożność przesadnością, mogło być jej dodatkowym atutem w teatrze mieszczańskiego konsumenta sztuki.

Aneks: zestawienie motywów i tematów

Przykł. 1: *Demon*, temat Demona, wariant z introdukcji, w tonacji d-moll

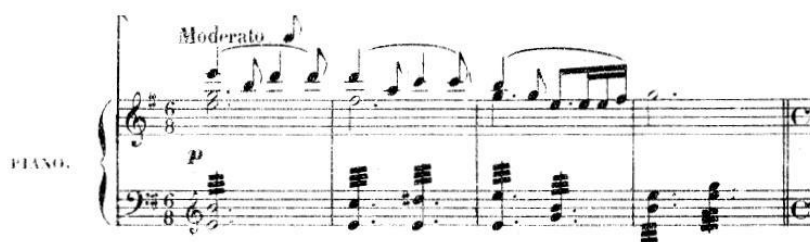
Przykł. 2: *Demon*, temat Demona, wariant ze sc. 3, a.I, w tonacji es-moll, s. 109



Przykł. 3: *Demon*, motyw uwodzenia, a.I, sc.3, s. 114



Przykł. 4: motyw miłości, R. Wagner, *Walkiria*, a.I, sc.2; Wagner ca. 1910: 60



Przykł. 5: *Demon*, motyw miłości, a.II, sc.4, s. 251



Przykł. 6: *Demon*, motyw żałoby – elegia, a.II, sc.4, s. 277



Przykł. 7: *Demon*, motyw uduchowienia w tonacji B-dur, a.III, sc.5, s. 296



Przykł. 8: *Demon*, motyw strachu i nienawiści w tonacji b-moll, a.III, sc.5, s. 302



Przykł. 9: *Demon*, fragment partii Anioła, introdukcja, s. 43

fu - co - struit li i mas - si dur, d'ar -
 puits cou vrir de feux les monts, Et,
 - den - te la - va col - me poi - le
 sous des flots de la - ve ar - den - te, com -

Przykł. 10: *Demon*, fragment partii Demona, introdukcja, s. 41

TAMARA.
 Bel - la tu - not - le sei! son - no pur ne - ghia me,
 Dans le cal - me des nuits, Sans re - pos, sans sommeil,
 p

Przykł. 11: temat Tamary w konwencji romansu, *Demon*, a.III, sc.6, s. 311



Przykł. 12: temat Tatiany w konwencji romansu, *Eugeniusz Oniegin*, a.III, no 22, finale, takty 1–6 za cyfrą 1



Przykł. 13: temat wiodący, *Eugeniusz Oniegin*, a.III, no 22, finale, takty 21–24 za cyfrą 8: tu od taktu 3.



ii.



337

Przykł. 14: temat wiodący, *Demon*, a.III, sc.6, s. 337–338

Bibliografia

Źródła:

Partytury i głosy

- CZAJKOWSKI, P., CZAJKOWSKI, M. (1890). *Pikowaya dama*. Moskwa: P. Jurgenson.
CZAJKOWSKI, P., SZYŁOWSKI, K. (1880). *Jewgenij Onegin*. Moskwa: P. Jurgenson.
RUBINSTEIN, A., WISKOWATOW, P. (1898). *Le Démon* [partes vocales, transcriptions de piano], (transl. C. Nutter, C. Du Lode). Paris: Heugel.
WAGNER, R. (ca. 1910). *Die Walküre*. Leipzig: C. F. Peters.

Libretto

WISKOWATOW, P. *Demon* [libretto], <http://www.frankhamilton.org/jg/Demon.pdf>

Recenzje i biografie

- „Dwight's Journal of Music” 1875, vol. 34.
„Kurjer Polski” 1875, nr 33, r. I.
„The Athenaeum” 1875, no 2470.
„Weekly Dispatch” 28 X 1888.

RUBINSTEIN, A. (1969). *Autobiography of Anton Rubinstein: 1829-1889*, (transl. A. Delano). NY: University of Pacific Press.

WIŚLICKI, W. (1873). *Przeglądy sztuk pięknych: muzyka*. W: J. Jaworski, „Kalendarz Ilustrowany na rok zwyczajny 1873”.

Opracowania:

ABRAHAM G. (1945). *Anton Rubinstein: Russian Composer*. „The Musical Times”, vol. 86, no 1234.

ALEXANDER, T. (2012). *An ‘Extraordinary Engagement’: A Russian Opera Company in Victorian Britain*. W: A. Cross (ed.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*. Cambridge: Open Book Publishers.

BAGNOLI, G. (1993). *Demon (The Demon)*. Hasło w: *The La Scala Encyclopedia of the Opera: A Complete Reference Guide*, (transl. G. Fawcett). NY: Simon & Schuster.

BALLARD, L., BENGSTON, M., YOUNG, J. B. (2017). *Scriabin Russian Roots and the Symbolic Aesthetic*. In: L. Ballard, M. Bengston, J. B. Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. London: Rowman & Littlefield Publishers.

CHUILON, J. (2009). *Mattia Battistini: King of Baritones and Baritone of Kings*, (transl. E. T. Glasgow). Lanham: Scarecrow Press.

CROSS, A. (2012). *By Way of Introduction: British Reception, Perception, and Recognition of Russian Culture*. In: A. Cross (ed.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*. Cambridge: Open Book Publishers.

EMERSON, C., OLDANI, R. W. (2006). *History of the Composition, Rejection, Revision, and Acceptance of ‘Boris Godunov’*. In: C. Emerson, R. W. Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsideration*. Cambridge: Cambridge University Press.

FROLOVA-WALKER, M. (2011). *A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Color in Russian Opera*. „19th-Century Music”, vol. 35, no 2.

GROBERG, K. A. (1997). *The Shade of Lucifer's Dark Wing: Satanism in Silver Age Russia*. In: B. G. Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*. NY: Cornell University Press.

JAFFÉ, D. (2012). *Lermontov; Tamara*. Hasła w: *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham: Scarecrow Press.

LUTZ D. (2006). *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

MORRISON, S. (2002). *Prokofiev and Mimesis*. In: S. Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*. LA: University of California Press.

RICHARDSON, A. (2004). *Byron and the Theatre*. In: D. Bone (ed.), *The Cambridge Companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University Press.

RITZAREV, M. (2016). *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Ashgate: Ashgate Pub Co.

SITSKY, L. (1998). *Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*. Westport–London: Greenwood.

TARUSKIN, R. (1992). *‘Entoiling the Falconet’: Russian Musical Orientalism in Context*. „Cambridge Opera Journal”, vol. 4, no 3.

TARUSKIN, R. (1997). *P. I. Chaikovsky and the Ghetto*. In: R. Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton–Woodstock: Princeton University Press.

TARUSKIN, R. (2011). *Non-Nationalist and Other Nationalists*. „19th-Century Music”, vol. 35, no 2.

- TAYLOR, P. S. (2007). *Europe and America Concert Tour 1867–73*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- TAYLOR, P. S. (2007a). *Foreign Tour, 1854–59*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- TAYLOR, P. S. (2007b). *The Founding of the Russian Music Society and Russia's First Conservatory, 1859–67*. In: P. S. Taylor (ed.), *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.

MALGORZATA LISECKA***THE DEMON* BY ANTON RUBINSTEIN: BETWEEN THE WESTERN AND RUSSIAN TRADITIONS (AN ANALYSIS OF SELECTED ISSUES)**

The article proposes an analysis of *The Demon* (1875), opera by Anton Rubinstein, in two contexts. Firstly, it is a universal story based on fairy tales and related to the Byronic hero and the Western Romantic tradition. Secondly, it is a manifestation of the influence of the Russian national school (The Mighty Handful). Therefore, the article elaborates in detail on the sacred opera (the influence of the French tradition), the function and structure of selected leitmotifs in the construction of the characters (the influence of the German tradition), and the later impact of the opera on *Eugene Onegin* (1879) by Pyotr Tchaikovsky.

FENOMENOLOGIA GROZY

Dylan Trigg, *The Thing. A Phenomenology of Horror*, Zero Books, Winchester-Washington 2014, ss. 156.

Dylan Trigg konstruuje swoją książkę *The Thing: A Phenomenology of Horror* tak, jak konstruuje się dobry horror – wychodzi od opisu stanu rzeczy, wprowadzając pewien dysonans poznawczy, z którego rodzi się niepokój i buduje się napięcie, by na końcu przejść do przykładów grozy z literatury i filmu. Stopniowo autor buduje swoją teorię, wprowadzając czytelnika w świat fenomenologii horroru, w którym obiektem badań staje się przede wszystkim „ciało” („the body”).

Czym jest tytułowe „the thing”, to „coś”, często określane jako wszystko to, co nieznane, obce i niezdefiniowane? Trigg udziela krótkiej odpowiedzi: „The thing is no less than the body” (Trigg 2014: 4) – „To coś, to po prostu ciało”. Prawidłowe pytanie powinno zatem brzmieć, czym jest ciało? I tu odpowiedź nie jest ani krótka, ani prosta. Nie pomoże ani słownik języka polskiego, ani angielskiego, gdyż Trigg wyprowadza etymologię tego słowa wprost z rozważań fenomenologicznych. Jak zauważa autor, problemem tkwiącym w tradycyjnym rozumieniu fenomenologii jest twierdzenie, że cielesny podmiot jest utożsamiany z niczym innym, jak właśnie z ludzkim ciałem. Ciało to, jak przyjmuje fenomenologia, charakteryzuje się poczuciem własności i własnej tożsamości. Jednak, jak zauważa autor, podmiot cielesny nie zawsze musi być podmiotem ludzkim. Dla kontrastu, Trigg proponuje nowe rozumienie ciała jako „nieetycznego” (*unethical body*), które nie jest zakorzenione w żadnym światopoglądzie, kulturze, i które nie posiada własnej tożsamości. Ciało, które opisuje autor, nie tylko jest uprzednie w stosunku do człowieczeństwa oraz ludzkości, ale także, w pewnym sensie, przeciwstawia się ludzkiej egzystencji – destabilizuje doświadczenie bycia podmiotem, stając się zaczynem tego, co w rozważaniach Trigga otrzymuje nazwę „body horror”.

Trigg, badając literaturę i filmy grozy, dąży do rozwiązania pewnych podstawowych założeń fenomenologii, tj. przededefiniowania fenomenologii jako myśli filozoficznej oraz ukazania jej wartości poprzez analizę horroru cielesnego lub po prostu grozy cielesności. Jego głównym zarzutem sformułowanym w kierunku tradycyjnej fenomenologii jest antropocentryzm i niemożliwość myślenia poza podmiotem, dlatego też kształtuje pojęcie fenomenologii „nie-ludzkiej” (*unhuman phenomenology*). Autor pragnie powrócić do fenomenologicznego spojrzenia na problem, jakim jest istnienie w kontekście ciała i wpisuje je w problematykę horroru. Swoje rozważania opiera na wydarzeniach życia codziennego oraz na sztuce – filmie i literaturze. Przywołuje największych twórców literatury grozy, przede wszystkim H.P. Lovecrafta (zob. Lovecraft 2000) z jego niezwykłym dorobkiem (m.in. *The Shadow Out of Time*), który staje się tłem dla całej narracji. Trigg podaje także przykłady dzieł filmowych, takich jak: *Mucha* (1986), reż. David Cronenberg, czy tytułowe *Coś* (1982), reż. John Carpenter.

Pierwsza część książki rozważa problem pojawienia się życia na Ziemi. I tak, początkowe rozważania nad fenomenologią horroru zostały poświęcone relacji, jaka zachodzi między Ziemią a ciałem i przywołaniem Husserlowskiej idei fenomenologii. Odwołanie się do fragmentu *The Earth Does Not Move* Husserla, jest o tyle istotne, że Ziemia jest tu rozumiana jako zjawisko fenomenologiczne. Nie jest tylko obiektem empirycznym w przestrzeni, ale fundamentem, który stwarza warunki dla wykreowania się subiektywnej cielesności. Ziemia pojawia się jako odrębna planeta w niezrozumiałej przestrzeni i jednocześnie jako forma cielesna, która staje się źródłem cielesnego doświadczenia. Według Trigga, fenomenologia Husserla konstrykuje pojęcie Ziemi jako „zhumanizowanej” i tym samym definiuje ciało jako „coś” zależnego od niej samej, co jest sprzeczne z ideologią autora. Trigg uważa, że to właśnie horror/groza pozwala

wyznaczyć moment, w którym ciało (w rozumieniu Trigga) postrzega siebie jako żywe, niezależne „ja”, a rzeczywistość nie tylko opiera się opisowi, ale także dekonstruuje podmiot, czyli sposób, w jaki ciało postrzegane jest jako inne, obce.

Po Husserlowskiej idei fenomenologii, Trigg przechodzi do opisanego przełomowego momentu w istnieniu Ziemi, czyli do pojawienia się wyższej formy życia, człowieka. Autor wychodzi od próby przeciwstawienia się zastałym (według niego) teoriom fenomenologicznym m.in. Heideggera, które mówią o byciu-w-świecie („being-in-the-world”) i skupiają na antropocentryzmie. Zakłada, że filozofia chętnie wiąże podmiot ludzki ze światem, tworząc tym samym ich nierozzerwalną, permanentną relację. Podkreśla przy tym, że w pewnym momencie fenomenologia przestała uczciwie spoglądać na obiekt swoich badań i zamknęła się w jednym sposobie myślenia, niepozwalającym wyjść poza utarte schematy. Przykładem na to miałyby być właśnie teoria Heideggera. Trigg argumentuje, że fenomenologia nie odnosi się do rzeczy samych w sobie, ale raczej podejmuje się analizy świata jako swobodnego ludzkiego doświadczenia. Ponadto, fenomenologia uznaje pewne zjawiska świata za istotne tylko o tyle, o ile „zaznaczają miejsca afirmacji dla podmiotu” (Trigg 2014: 45). Autor postuluje o odrzuceniu antropocentryzmu oraz wyjście poza narcystyczne tendencje i skupienie się na fenomenologii istniejącej poza doświadczeniem ludzkim. W ten sposób nawiązuje do prac Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz skupia wokół siebie teorie takich filozofów jak Emmanuel Levinas i F.W.J. Schelling. Na postawione we wstępie pytanie – czy istnieje nieludzka (*unhuman*) fenomenologia, Trigg odpowiada, podając przykład „ciała” i związany z nim horror. Praca, skupiając się właśnie na przykładzie horroru ciała, stara się dowieść wartości fenomenologii.

Autor książki powołuje się m.in. na koncepcję współczesnego filozofa, Quentina Meillassoux’a, którego światopogląd opowiada się w opozycji do kantowskiego postrzegania świata. Wywodzi się z niej realizm spekulatywny (*speculative realism*)

oraz spojrzenie na świat materialny jako wytwór, który będzie „pamiętał” o istnieniu człowieka, nawet po jego zniknięciu z planety. Teoria Meillassoux’a jest bazą do rozważań na temat istoty „ciała”. Autor stara się udowodnić, że fenomenologia może zajmować się również tym, co nieludzkie (*unhuman*) i wiążącym się z tym poczuciem pewnego niepokoju.

Pojęcie „ciała” u Trigga podlega przeddefiniowaniu, gdyż odrzucony zostaje kontekst społeczno-kulturowo-historyczny i przestaje być ono traktowane jako podmiot. Samo „ciało” nie jest też domeną zarezerwowaną tylko dla człowieka. Zostaje ono oddzielone od jaźni, stając się dwiema różnymi (do pewnego stopnia) naturami. Trigg komentuje to, przywołując Kartezjańskie „cogito, ergo sum” („myślę, więc jestem”), zmieniając je na „vivit, ergo est” („żyje, więc jest”) zmieniając kategorię „ja myślę” na „ono żyje”. Stawia to niejako wyzwanie dla fenomenologii – badanie bezpodmiotowego „ciała”, bez własnego „ja”. Podobnego problemu Trigg doszukuje się przy badaniu horroru, bo jak badać to zjawisko, gdy jaźń zostaje zdecentralizowana. Czy można badać zjawisko, w którym ludzkie emocje odgrywają główną rolę, na kimś innym, niż człowiek? Czy istnieje ono poza domeną ludzką?

Złożoność owych pytań sprawia, że nie da się na nie jasno odpowiedzieć. Trigg jednak stara się odnaleźć odpowiedzi w konkretnych przykładach z literatury i filmu. Autor rozpoczyna od prekursora opowieści grozy z gatunku science-fiction H.P. Lovecrafta, biorąc na warsztat jego nowelę *The Shadow Out of Time*. Przytaczając historię profesora ekonomii politycznej na Uniwersytecie Miskatonic Nathaniela Wingate Peaslee, ukazuje horror związany z utratą kontroli nad własnym ciałem, dzieląc je z mityczną rasą obcych.

Trigg prezentuje nowy punkt widzenia na horror w kontekście filozoficznym oraz na odwrót, na filozofię w kontekście horroru. W porównaniu z innymi teoriami fenomenologicznymi, fenomenologia horroru Trigga jest nierozzerwalnie związana z teorią życia. Strach w teorii autora książki nie dotyczy materialnego zniszczenia świata

(a zatem unicestwienia człowieka), ale różnienia ciała i jaźni jako dwóch oddzielnych natur, co jest całkowitym przeciwstawieniem do koncepcji ciała-w-sobie (*body-in-itself*).

„Body horror” jest przyczyną ludzkiego strachu, pokazującą wprost grozę cielesności i jednocześnie przerażenie ową cielesnością. Dlatego też nie dziwi fakt, że filozofia coraz chętniej sięga po przykłady popkulturowe, takie jak film grozy. Przedstawienie rozpadającego się ciała, wypadających paznokci, włosów i ropiejącej skóry, np. podczas przemiany w muchę, jest bardziej obsceniczne i trafiające do wyobraźni odbiorcy, niż wszelkiego rodzaju metafory literackie.

ALEKSANDRA BRZOSTEK

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

BIBLIOGRAFIA

- Lovecraft, H.P. (2000). *Nadnaturalny horror w literaturze* (tłum. A. Ledwożyw). Warszawa: Scutum.
Trigg, D. (2014). *The Thing. A Phenomenology of Horror*. Winchester-Washington: Zero Books.

DEMONY HEIAN

Renata Iwicka, *Źródła klasycznej demonologii klasycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, ss. 264.

Nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2017 r. ukazała się monografia Renaty Iwickiej pt. *Źródła klasycznej demonologii japońskiej*. Dr Iwicka, absolwentka Instytutu Filologii Orientalnej, specjalizuje się w demonologii oraz w szeroko pojętej kulturze i historii Dalekiego Wschodu. Z punktu widzenia europejskiego badacza, demonologia japońska jest niezwykle bogata i nie ma co ukrywać – egzotyczna. Pojawianiu się sił nieczystych towarzyszą liczne przesady, rozbudowana symbolika oraz egzorcyzmy, przesiąknięte tamtejszą kulturą i długimi latami tradycji. Szczególnie interesujący pod tym względem jest okres klasyczny, czyli Heian (VIII-XII w. n.e.), który stanowi podstawę do rozważań w omawianej publikacji. To właśnie w Heian ludzie panicznie bali się demonów i zaczęto nadawać swojemu strachowi pewien, jeszcze nie do końca określony, kształt. Owe istoty były bowiem na tyle rozmyte i niedookreślone, że jeszcze bardziej potęgowały lęk przed nieznanym.

W tym samym roku co publikacja Iwickiej, została wydana praca innego badacza folkloru japońskiego, Amerykanina Michaela Dylana Fostera pt. *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*. Wspominam o tym nie bez przyczyny – badacz ten wykorzystuje niezwykle szeroką kategorię Yokai (Foster 2017), która pojawiła się w Japonii w epokach późniejszych w stosunku do Heian, zaś rozpowszechniła się szczególnie w Edo (od XVII w. do lat 70. XIX w.). „Potwory” były już w tym czasie na tyle dookreślone, „udomowione” i nasiąknięte wpływami kultury zachodniej, że w jednym worku znalazły się duchy, demony, diabły, upiorne zwierzęta, ogry, gobliny oraz wszel-

kie postacie metamorficzne. Ich odzwierciedlenia pojawiały się, między innymi, w drzeworytnictwie czy w sztukach teatralnych¹, nie pozostawiając zbyt wiele miejsca na niedopowiedzenia. Według Iwickiej:

[...] Człowiek najbardziej boi się tego, czego nie widzi i nie zna, brak opisu demona całkowicie eliminuje zatem możliwość poznania, familiarności, znajomości, pewnego rodzaju uspokojenie. Stwierdzić więc można, że epoki późniejsze [po okresie Heian – przypis autora], zaczynając przedstawiać demony na deskach teatrów, dawały im określoną postać, którą w pewien sposób można było zaakceptować i przyjąć do kręgu wyobraźni, co tym samym zniszczyło całkowicie grozę tych istot (Iwicka 2017: 71).

Z powyższego sądu wynika, iż strach musi przybrać określoną postać, żeby dało się nad nim zapanować (Mitariski 2012: 163). Dlatego też omawiana przez autorkę epoka jest tak istotna – demony należą jeszcze do sfery natury, która jest nieprzewidywalna i przez to groźna dla człowieka. Łączy się z tym również dychotomia „swój-obcy”, na którą autorka poświęciła dużo miejsca.

Innym powodem, dla którego Iwicka postanowiła zainteresować się epoką Heian, jest fakt, że tak wczesny etap rozwoju Japonii rzadko kiedy brany jest pod uwagę przez badaczy folkloru (s. 13) – okres ten nie cieszy się zbyt dużą popularnością, dlatego publikacja ta stanowi w pewnym sensie wprowadzenie do wiedzy o demonologii japońskiej na gruncie polskim.

Podstawą źródłową omawianej publikacji są anegdoty z anonimowego zbioru *Konjaku Monogatari*, pochodzącego prawdopodobnie z XII wieku, które autorka uzupełnia o treści pojawiające się w epokach późniejszych, między innymi w *teatrze no*, w filmie, komiksie i w legendach współczesnych. Dlaczego takie połączenie? Część z tych wątków czerpie z dokonań wcześniejszych epok, w tym z okresu Heian, często „twórczo” je przekształcając. Autorka anali-

¹ *Teatr no*, sztuki teatrów *kagura* czy *kabuki*.

zuje teksty, choć jak sama wskazuje, demonologia przynależy do kultury oralnej. Według niej, monografia ta „nie jest to [...] tylko i wyłącznie lektura tekstów, ale też próba odczytania znaczeń ukrytych za rytuałami, obrzędami, amuletami, zwyczajami i obrazami” (Iwicka 2017: 18). Czy rzeczywiście tak jest, spróbuję odpowiedzieć w dalszej części recenzji.

Pojawia się podstawowe pytanie: co w istocie stanowi przedmiot jej badań? „Po co zajmować się czymś, co nie istnieje?” (Iwicka 2017: 9) – to budzące kontrowersje zdanie pojawia się już na samym początku wstępu do omawianej publikacji. Autorka wyjaśnia, że interesuje ją przede wszystkim istnienie demonów w kulturze, niekoniecznie zaś ich status ontologiczny. Zamiast więc szukać odpowiedzi na pytanie: „czy istnieją?”, należałoby raczej szukać odpowiedzi na pytanie: „jak istnieją?”. Badaczka wyjaśnia:

Najistotniejszym w mojej pracy zagadnieniem jest interakcja świata demonów i ludzi w klasycznej kulturze japońskiej, a więc niejako *implicite* należy założyć, że badamy to, co istnieje choćby tylko na płaszczyźnie wyobrażeń i szeroko rozumianego życia duchowego (Iwicka 2017: 9).

Dominantą tematyczną tej monografii będzie więc zwrócenie uwagi na przenikanie się świata ludzkiego i demonicznego. By móc w ogóle o tym mówić, Iwicka tworzy kategorię „bańki czasoprzestrzennej” (inaczej buforu), w którym nakładają się dwie różne rzeczywistości – ludzka i nadnaturalna (Iwicka 2017: 14). Termin „bańki czasoprzestrzennej”, choć może nie brzmi zbyt przekonująco, okazuje się być zagadnieniem niezwykle obiecującym, które po wyjaśnieniach autorki daje się obronić. Iwicka – jak zapowiada – pozostawia na boku kwestie ontologiczne, a skupia się na typowo ludzkim, wyobraźniowym aspekcie tego zjawiska w kulturze. Temat bańki czasoprzestrzennej rozwinę jednak w dalszej części recenzji. Na zakończenie wstępu pojawiają się zaś pytania konstytutywne dla omawianej publikacji – co się dzieje z przestrzenią i czasem, gdy istoty nieprzynależące do danego

terytorium naruszają tabu miejsca? Czy demony japońskie, tak jak w europejskim rozumieniu tego słowa (Iwicka 2017: 207), dotyczą tylko i wyłącznie siły wrogiej człowiekowi, czy może istnieją demony neutralne, a nawet przyjazne człowiekowi? (Iwicka 2017: 21) Te zagadnienia stanowią dużą część omawianej tutaj pracy.

Rozdział pierwszy, zatytułowany „Wokół Heian” (Iwicka 2017: 27), badaczka poświęca historycznemu kontekstowi epoki. Dowiadujemy się, między innymi, jak wyglądała kwestia religijności w głębokim japońskim średniowieczu oraz czym charakteryzowało się tamtejsze społeczeństwo. Nie dziwi fakt, że opisywany świat należał do arystokracji – to właśnie wśród najwyższej warstwy społecznej było najwięcej osób uczonych. Niekoniecznie jednak byli to ludzie najwyższej urodzeni, czego przykładem mogą być egzaminy państwowe, do których mógł podejść niemal każdy (Iwicka 2017: 30), choć tak naprawdę bez odpowiednich kontaktów niewielu miało szansę na ostateczny sukces. Mowa tu tylko o mężczyznach, bowiem kobiety miały o wiele trudniej, biorąc chociażby pod uwagę popularne wśród arystokracji tamtych czasów układy poligamiczne (Iwicka 2017: 33). Bieda nie interesowała ludzi piśmiennych, więc świat istot nadprzyrodzonych musiał być omawiany z pozycji arystokracji. Żebracy i wszyscy inni osobnicy wyłączeni ze społeczeństwa (obcy) mogli być jednocześnie kojarzeni ze sferą demoniczną i tylko w takiej postaci pojawiali się na kartach historii.

Powszechna poligamia pociągała za sobą groźbę zdrady i zazdrości:

Nawet Yugiri z powieści Genji monogatari był zmuszony do tego, aby wziąć drugą żonę, pod naciskiem opinii znajomych, rodziny i właściwego mu kręgu społecznego. Los kobiet nie przedstawiał się zatem jako godny pozazdroszczenia. Zdarzało się, że po śmierci męża nie dostawały żadnej części majątku lub musiały o niego walczyć z innymi spadkobiercami i czekało je trudne życie. Właśnie w tym upatruje się przyczyny takiej popularności wiary w onryo, czyli gniewne duchy, zwłaszcza duchy kobiet [...] (Iwicka 2017: 34).

Wszystkie te cechy (oraz krew menstruacyjna będąca elementem tabu shintoistycznego; Iwicka 2017: 184), przyczyniły się do tego, że właśnie kobietom przypisywano cechy demoniczne. Mogły więc pojawiać się one po drugiej stronie, czyli po stronie świata paranormalnego.

Do grupy istot nadprzyrodzonych mogli dołączyć również zmarli władcy i książęta. Autorka przytacza przykłady, w których duchy poprzednich namiestników gnębiły dwór (przypisywano im wszelkie zło), więc próbowano temu przeciwdziałać – bywało, że pośmiertne deifikacje miały zadośćuczynić zagubionym душom (Iwicka 2017: 28). Opiswane zdarzenia miały zazwyczaj miejsce na dworze cesarskim, a więc w środowisku niezwykle ważnym dla funkcjonowania całego państwa. Tym większy strach wywoływały, ponieważ okazywało się, że dla istot nadprzyrodzonych nie ma rzeczy świętych i mogą działać niemal wszędzie.

Ważną rolę w kształtowaniu się wierzeń związanych ze sferą nadprzyrodzoną miała religia. Shintoizm, czyli tradycyjna religia japońska, wymieszała się bowiem z nowoczesnym i niezwykle dogmatycznym buddyzmem, który przywędrował do Japonii z jednego z królestw koreańskich w VI w. n.e. Buddyzm, początkowo religia uczonych, potrzebował czasu, by stać się najpopularniejszym wyznaniem Japończyków. Jego struktura oraz złożona sfera obrzędowości (w odróżnieniu od shinto) niezwykle dobrze dopasowała się do bogatej sfery demonicznej, pozwalając odnaleźć nowe sposoby radzenia sobie z demonami. Można powiedzieć, że buddyzm zmonopolizował sferę egzorcyzmów, ale i nadał lękowi przed istotami demonicznymi określony kształt:

Buddyjscy kapłani nadali formę tym niewidzialnym bytom i objaśnili *oni* jako *jaki*, którzy zbuntowali się przeciwko Buddzie. Również kapłani wykonywali rytuały, które miały odpędzić *oni* [...]. Buddyzm przejął obowiązek egzorcyzmowania tych przerażających istot za pomocą inkantacji i modlitw. Buddyzm był cywilizacją, która dysponowała siłą, by niewidzialne uczynić widzialnym, a także miała środki dialogu oraz walki z niewidzialnym (Iwicka 2017: 176).

Jak wskazuje badaczka, powyższa wypowiedź Reidera, cytująca słowa Osumi'ego Kazuo, nie miałyby racji bytu w okresie klasycznym, gdyż z demonami Heian nie dało się negocjować. Owe istoty zagarniały bowiem wszystko, co chciały (wynikało to z sił naturalnych) i dopiero rozwój buddyzmu doprowadził do ułagodzenia i niejako oswojenia tychże istot (Iwicka 2017: 176). Ale to nie wszystko – w epoce klasycznej ważną rolę pełniła również filozofia taoistyczna. Przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych istniało bowiem biuro *On'yōryō*, które zajmowało się nie tylko odpędzaniem złych duchów, walką z demonami, oczyszczaniem terenu i ochroną, ale również układaniem kalendarza oraz geomancją (Iwicka 2017: 40). Zinstytucjonalizowanie *yin* i *yang* świadczyło o dużej przesadności, związanej chociażby z kierunkami świata czy miejscami korzystnymi i niekorzystnymi. W takich sytuacjach łatwo było powiązać konkretne miejsca, a nawet czynności ze sferą demoniczną:

Poócz nieszczęśliwych dni miesiąca, podobnie pechowe mogły być kierunki świata, a także pewne miejsca, konkretna brama, znana rezydencja czy też budynek w obrębie rezydencji. Co należało w takim wypadku robić? Pod żadnym pozorem nie wolno było udawać się w tym kierunku. Jeśli urzędnik miał przybyć do rezydencji pewnego ministra, a rezydencja leżała na przykład na północ od jego własnego domu, a północ akurat w tym czasie była kierunkiem niepomyślnym, musiał on okrążyć ją w taki sposób, by ominąć feralny kierunek (Iwicka 2017: 41).

Autorka publikacji podkreśla niezwykle ważną kulturową rolę języka japońskiego. Okres Heian jest bowiem czasem japonizacji kultury, próbą zamknięcia się na Chiny i inne sąsiednie kultury oraz skupienia się na własnej architekturze i sztuce, w tym również na języku. Choć język chiński był językiem urzędniczym, swoistym *lingua franca* tamtych czasów, to popularność zaczął zyskiwać język japoński. W chińskim funkcjonowały przede wszystkim wszelkie przekazy buddyjskie, zaś domeną japońskiego stały się treści świeckie i rodzime dla Japończyków (Iwicka 2017: 44). Niezwykle ważną rolę w rozwoju tego języka odegrały

kobiety – chiński jako dialekt dworski był domeną mężczyzn, za to kobiety posługiwały się czystym japońskim i to właśnie im przypisuje się tworzenie pierwszych utrwalonych w ten sposób wspomnień.

Powróćmy jeszcze na chwilę do wizerunków demonów z epoki Heian – postacie takie pojawiały się chociażby na malarskich zwojach zwanych *Emakimono* (Iwicka 2017: 52). Proste przedstawienia tamtejszych istot pobudzały wyobraźnię i lęk. Jak zauważa autorka, przedstawienia epok późniejszych były zbyt dookreślone, by móc straszyć z taką mocą, jak w epoce klasycznej. „Demony powróciły” w epoce Edo, chociażby pod postacią *kaidan* (opowieści grozy), ale narracje te służyły już innemu celom. Współcześnie wątki *kaidan* przedstawiane są w ramach innych form literackich, w komiksie, filmie fabularnym oraz w japońskiej animacji, w pewnym stopniu „od-demonizowując” świat pozazmysłowy poprzez wprowadzenie elementów gore².

Jeden z najobszerniejszych rozdziałów monografii poświęcony jest typologii i genezie istot nadnaturalnych (Iwicka 2017: 53). Sama autorka wyjaśnia tę kwestię następująco:

Przy omawianiu problematyki istot świata pozaludzkiego warto podjąć próbę ich usystematyzowania z uwagi na brak jakiegokolwiek satysfakcjonującej klasyfikacji w polskojęzycznej literaturze przedmiotu [...]. Typologia, którą chciałabym zaproponować, ma oczywiście wadę – jak każda klasyfikacja – to znaczy dokonuje sztucznego, niekiedy zawężającego czy upraszczającego podziału, pozwala jednak na zorientowanie się w specyfice istot pozaziemskich [...]. Wszystkie istoty demonologii klasycznej należą do konkretnych grup, które zostały przeze mnie na potrzeby niniejszych rozważań utworzone, a przynależność tę warunkują pewne wspólne cechy [...]. I tak jako pierwsza zostanie omówiona grupa określana jako demony, a następnie duchy wszelakiego typu. Kolejna grupa zawiera rozmaite zjawiska niewyjaśnione, po niej zostaną omówione zwierzęta, a na

samym zaś końcu – istoty należące do sfery magii taoistycznej (Iwicka 2017: 64-65).

W rozdziale tym Iwicka przedstawia koncepcje zaświatów, które pojawiały się w wyobrażeniach ludzi tamtych czasów, zwracając szczególną uwagę na ważne i nie dające się uniknąć zawiłości językowe (jak odczytywanie ideogramów i fonetyki). Różne wieloznaczności pojawiają się już w przypadku „krajiny ciemności” – słów *Yomi no kuni*, które w zależności od użytych znaków mogą znaczyć co innego, mogą zostać zupełnie inaczej odczytane, narzucając inną drogę interpretacji (Iwicka 2017: 54). Mamy więc do czynienia z problemem wielopłaszczyznowym, ponieważ nie da się mówić o japońskich demonach, pomijając aspekt lingwistyczny. Nazwy demonów, jak zauważa autorka, nie zawsze są jasne. W oryginalnym tekście dotyczącym *Oni* (istot wyjątkowo niebezpiecznych) brak jest adnotacji fonetycznych (*furigany*), stąd trudno powiedzieć, jak w rzeczywistości odczytywano znaki. Wiadomo było jedynie tyle, że miały wywoływać przerażenie (Iwicka 2017: 66). Uwikłanie w kontekst sytuacyjny również nie ułatwia zadania badaczom japońskiego folkloru – demony i inne istoty nadprzyrodzone charakteryzują się bowiem dużą wariantywnością. W przypadku *Kitsune* (lisów figlarzy), jeden z przywołanych przez Iwicką badaczy wskazuje, iż istniało trzynaście rodzajów lisów, dysponujących różnymi mocami (zmiennokształtność, opętania itd.), a nawet różniących się rangą – były bowiem *Kitsune* pospolite, jak i *Kitsune* wysokiej klasy (Iwicka 2017: 106). W Japonii istnieje również tabu słów (tzw. *kotodama*), których odczytanie wymaga dużej znajomości języka oraz kultury Kraju Kwitnącej Wiśni:

Niektóre liczby są nieszczęśliwe [jak cztery, która fonetycznie brzmi tak samo jak słowo »śmierć«], inne z kolei uważa się za przynoszące szczęście [jak osiem][...]. Za przekonaniem o nieszczęśliwych latach w życiu nie stoi czasami nic prócz zbieżności fonetycznej wyrazów, co z kolei może

² Przykład: film Nobuo Nakagawy *Opowieść o duchach z Yotsui* (1959).

łączyć się z powszechnym, nie tylko w Japonii, tabu słów [kotodama]. Może to być rozciągnięcie warstwy semantycznej jednej klasy słów na inne i przeniesienie lęku, jaki wywołują, na podobnie brzmiące wyrazy (Iwicka 2017: 171-172).

Należy zaznaczyć, iż autorka w przystępny sposób wyjaśnia wszelkie kwestie lingwistyczne – w przypisach znajdujemy rozwinięcia i tłumaczenia pojęć, które nie zmieściły się w tekście głównym, zaś wszelkie teksty obcojęzyczne autorka przetłumaczyła na język polski. Doświadczenia badaczki z językiem japońskim zaowocowały tekstem spójnym i zrozumiałym dla szerszego grona odbiorców.

Autorka szeroko traktuje całą sferę demonologiczną, dlatego w jej ramach wspomina między innymi o duchach błądzących oraz o tych idących w zaświaty. Do bliżej nieokreślonych zaświatów miałyby trafiać dusze ludzi, którzy istnieją jeszcze w pamięci żyjących, zaś wszystkie inne stawiałyby się duchami wędrującymi (stąd widoczny nawet we współczesnej Japonii nacisk na posiadanie potomstwa – osoba posiadająca rodzinę nie musiałaby martwić się o swój los po śmierci, gdyż miałaby kogoś, kto zatroszczyłby się o godne przeprowadzenie jej na tamten świat; Iwicka 2017: 115). W czasach szerzących się epidemii, duchom powracającym z zaświatów przypisywano działania na niekorzyść człowiekowi – z zemsty sprowadzających wszelkie choroby (Iwicka 2017: 80). Japończycy mieli specyficzny sposób radzenia sobie z takimi zjawiskami – tego typu duchów nawet nie starano się karać czy odstraszać, próbowano zaś zdobyć ich przychylność, tworząc poświęcone im świątynie. Podobne praktyki istnieją do dziś – przykładem może być świątynia Yasukuni, w której współcześnie oddaje się hołd wszystkim poległym za ojczyznę żołnierzom, by ich duchy nie mściły się za doznaną krzywdę. Jest to o tyle kontrowersyjny przykład (na co zwraca uwagę badaczka), że w Yasukuni czci się również zbrodniarzy wojennych, osądzonych i skazanych po II wojnie światowej. Nie przeszkadza to jednak w tym, by świą-

tynię co jakiś czas odwiedzali najwyżsi dygnitarze państwowi, na czele z obecnym premierem Japonii Abe Shinzo (Iwicka 2017: 78). Należy jednak brać pod uwagę, że praktyki polegające na oddawaniu czci wszystkim duchom, nawet tym złym, „mają swoje podstawy w wierzeniach związanych z *goryo* (duchami mściwymi – przypis autora) i wynikają z obaw, że takie osoby, jak generał Tojo Hideki (zbrodniarz wojenny, nazywany Hitlerem Dalekiego Wschodu – przypis autora), mogłyby powrócić, by się mścić za skazanie na karę śmierci” (Iwicka 2017: 78). Jest to więc tradycja bardzo mocno zakorzeniona w wierzeniowości Japończyków.

W kulturę Kraju Kwitnącej Wiśni silnie wpisana jest również dychotomia „swój-obcy”. Nawiązania do niej pojawiają się już w momencie, gdy podejmiemy się analizy terminu *ikai*, chociaż jest to pojęcie dość skomplikowane (Iwicka 2017: 63), to w najprostszym rozumieniu oznacza „inny świat”. Innym światem może być w tym przypadku chociażby dom sąsiada czy inna wioska. Stąd mamy już blisko do znanej nam z własnego podwórka definicji obcego (Burszta 1998: 13). Co ciekawe – w odróżnieniu od *takai*, czyli zaświatów, do których trafiają duchy zmarłych, *ikai* jest miejscem, z którego przybywają istoty nadnaturalne (czyli wszelkie omawiane tutaj demony). *I kai* wyjaśnia więc, gdzie znajdują się demony, gdy akurat nie naprzykrzają się ludziom (Iwicka 2017: 64).

W okresie klasycznym konstrukt „swój-obcy” przenoszony był na prymitywne plemiona, które były podbijane przez bohaterów opisywanych w podaniach. Plemiona te były obce, utożsamiano je więc z siłami nieczystymi, ze sferą demoniczną. Kiedy bohaterowie wybierali się, by pokonać *Tsuchigumo*, legendarnego pajaka ziemnego, to najprawdopodobniej rozprawiali się z wrogimi im plemionami (które tak jak pajaki zamieszkiwały jamy w ziemi) (Iwicka 2017: 105). Wszystko więc odbywało się na zasadzie analogii i skojarzeń. Chyba najlepszym podsumowaniem tego wątku będą słowa Iwickiej:

Wyobraźnia japońska stworzyła imponujący zbiór wszelkiego rodzaju »obcości«, a wyobrażenia owe nie znalazły swojego kresu ani w chwili ustanowienia państwa, ani nawet na początku XX wieku, gdyż w dalszym ciągu żywy był koncept *ijin*, czyli »innego«, »obcego«. To określenie mogło oznaczać na przykład mieszkańca innej wioski, obcokrajowca czy też budzące grozę bóstwo zamieszkujące »obce« tereny. Do dziś w kulturze japońskiej można łatwo wyodrębnić jeden szczególnie paradygmat: »my« – »oni«, który od zawsze stanowił jedną z ważnych osi kultury japońskiej (Iwicka 2017: 105).

Zagadnieniu czasu i miejsca występowania istot nadnaturalnych poświęcony został rozdział trzeci. To właśnie tutaj autorka rozwija swoją definicję bańki czasoprzestrzennej, w której spotykałyby się dwa światy – ludzki i nadprzyrodzony, tworząc nową, trzecią rzeczywistość. Miejsce buforowe zostało przez badaczkę nazwane »bańką«, ponieważ jego przestrzeń jest nie-trwała (obca istota może się w niej pojawiać i znikać). Do zilustrowania tego zjawiska autorka wykorzystała dwa diagramy – jeden przedstawiający konstrukcję bufora przestrzennego a drugi – bufora czasowego (Iwicka 2017: 126, 132).

Łącznikiem pomiędzy obiema strefami, zarówno czasową, jak i przestrzenną jest »bufor« – moment lub miejsce liminalne należące i nienależące jednocześnie do obu światów, w którym ulegają zmieszaniu natury ich obu. To właśnie odróżnia je od *limesu* – stanowią połączenie obu światów, tworząc nowy, choćby momentalny. W przeciwieństwie jednak do miejsca czy czasu dokładnie określonego jako sprzyjającego siłom nadprzyrodzonym [na przykład noc czy nawiedzone miejsce] bufor ma naturę płynną, trudną do uchwycenia i tym samym najbardziej niebezpieczną (Iwicka 2017: 142).

W klasycznej, tradycyjnej wierzeniowości naruszenie owego bufora niosło za sobą katastrofalne skutki, było bardzo niebezpieczne (Iwicka 2017: 113). Z oczywisty

względów termin ten powiązany jest z charakterystyką miejsc opuszczonych, zrujnowanych, będących granicami, jak mosty, rzeki czy bramy (Iwicka 2017: 111). Bańki powstawały na granicy natury i cywilizacji, choć często były to miejsca przejęte niejako przez siły naturalne. Demony przynależą do tego świata i z tego też względu pozbawione są moralności – kieruje nimi raczej instynkt i pierwiastek nieprzewidywalności, który potęgował przerażenie u każdego, kto miał z nimi kontakt. Z oczywistych względów istoty nadprzyrodzone miały coraz mniej miejsca – im większy bowiem postęp technologiczny, tym mniej przyrody i przestrzeni o niedookreślonej przynależności. Świat istot demonicznych znajdował się bardzo blisko miejsc ludzkiego bytowania, być może wynikało to ze stosunkowo niewielkiej liczby wyobrażeń zaświatów w wierzeniach Japończyków. Bóstwa shintoistyczne mieszkaly bowiem jak ludzie i zachowywały się jak ludzie. Brak nagrody za dobre życie oznaczałoby w tym przypadku brak wyobrażeń zaświatów jako takich. Miejsce bytowania dusz było więc niedookreślone (Iwicka 2017: 56). Autorka czyni dodatkowo jedno ważne spostrzeżenie – natura tylko do pewnego stopnia daje się ucywilizować i sfera nocy prawdopodobnie na zawsze pozostanie już czasem demonów (Iwicka 2017: 197), bowiem »gdy rozum śpi, budzą się demony«³.

W czwartym rozdziale monografii Iwicka opisuje amulety, obrzędy rytualne oraz wszelkie inne sposoby radzenia sobie z istotami demonicznymi. Dowiadujemy się między innymi tego, iż przedmioty wykonane z metalu mogły przeciwdziałać złym mocom, chociażby groty strzał wykonane z tego materiału. Strzały były artefaktem pozytywnym (Iwicka 2017: 164), »bronią na potwory«, współcześnie zaś mogą być symbolem przyjaźni i niezłomności⁴. Również

³ Nawiązanie do tytułu jednej z rycin hiszpańskiego artysty Francisca Goi z końca XVIII wieku.

⁴ W jednej ze scen filmu japońskiego reżysera Akiry Kurosawy pt. *Ran* (1985) strzały mają symbolizować więź pomiędzy bohaterami – jedną

w kulturze japońskiej istnieją pewne uniwersalizmy znane globalnie, jak np. woda mająca właściwości oczyszczające (Iwicka 2017: 184).

Ostatni rozdział publikacji dotyczy demonów pojawiających się w epokach późniejszych w stosunku do okresu klasycznego, autorka przywołuje tutaj różne gałęzie kultury, w których najpełniej zarysowują się elementy z niezwykle bogatej demonologii japońskiej, między innymi: teatr, opowiadania *Kaidan*, a nawet współczesną japońską animację. Iwicka dokonuje krótkiej analizy dzieła Hayao Miyazaki'ego pt. *Księżniczka Mononoke* (1997), w której zwraca baczną uwagę na zarysowaną przez Miyazaki'ego problematykę zderzenia cywilizacji z naturą, oraz typy postaci buforowych, a nawet transwersyjnych (s. 229), czyli takich, które mogą przekraczać barierę pomiędzy światem ludzkim i nadprzyrodzonym bez większych trudności.

Autorka przywołuje kontekst globalny, by móc osadzić wierzeniowość japońską w wymiarze ogólnoswiatowym. Dzięki temu możliwe staje się zaobserwowanie zjawisk o charakterze uniwersalnym na gruncie japońskim oraz tych, które przynależą kulturowo do Japonii (i nieco szerzej – do kręgu kultur wschodnioazjatyckich). Iwicka w taki sposób komentuje współczesne japońskie nawiązania do kultur obcych:

Japończycy chętnie czerpią w przypadku demonologii i ogólnie religii z innych systemów i kręgów cywilizacyjnych, zdaje mi się jednak, że jedyny aspekt, jaki przenoszą, jest wizualny. Innymi słowy – zapożyczają artefakty bez tła ideowego. Oczywiście są wyjątki i podobna generalizacja może się wydawać niesprawiedliwa, jest to jednak jeden z wniosków, jaki wypływa z dziesiątków przykładów (Iwicka 2017: 233).

Podobne wnioski można wyciągnąć, przyglądając się współczesnym zjawiskom folklorystycznym (być może należałoby operować tutaj terminami folkloryzmu albo

nawet pseudofolkloru), gdyż współcześnie tworzone bestiariusze i klasyfikacje demonów oparte są na autorskich kreacjach *yokai* i dużo zapożyczają z innych kręgów kulturowych⁵. Dla przykładu, do podobnych zbiorów dołącza się dziś postacie wampirów, które ze względu na tabu krwi nie znalazłyby się w demonologii klasycznej oraz postacie teriantropiczne (ludzi zamieniających się w zwierzęta – w okresie Heian możliwe było przeistoczenie się zwierzęcia w człowieka, ale nie na odwrót). Współczesna demonologia japońska czerpie treści z bogatego dorobku cywilizacyjnego, ale jednocześnie dokłada swoje własne elementy, zwracając niemałą uwagę na kwestie językowe. To właśnie język japoński w dużej mierze definiuje folklor japoński, o czym była już mowa. Współczesne demony stają się czasami bohaterami bajek dla dzieci (Iwicka 2017: 196), jest to więc jeszcze jeden sposób na radzenie sobie z lękami. Gdyby to nie wystarczyło – demony dużo bardziej przypominają dziś postacie ludzkie, ze swoimi problemami emocjonalnymi i egzystencjalnymi. Mają więc raczej wywoływać współczucie bądź odwoływać się do symboliki uczuć, zazwyczaj tych najbardziej gwałtownych (Iwicka 2017: 201).

Źródła klasycznej demonologii japońskiej to pozycja niezwykle interesująca przede wszystkim z powodu skupienia się autorki na jednym z najciekawszych okresów folkloru japońskiego, epoce Heian. Jak podkreśla, był to czas panicznego lęku przed demonami:

Imaginarium japońskiego okresu klasycznego było mocno splecione i niejasne. Pewne idee wpływały na inne, zaciemniając, rozmywając i w rezultacie uniemożliwiając pełną rekonstrukcję postaci czy też problemu. Niektóre wyobrażenia powstały przez nałożenie się kilku tradycji, niemożliwe jest więc podanie jednego źródła. Demoniczny pantheon japoński nie miał nawet swojej nazwy, dopiero epoki późniejsze ukuły, na wzór chiński,

strzałę łatwo jest złamać, ale gdy jest ich więcej, nie jest to już takie proste.

⁵ Przykład – zbiór *Kwaidan. Opowieści niesamowite* autorstwa Lafcadio Hearn, Bydgoszcz 2008.

określenie *yokai* – czyli wszystko to, co budziło przerażenie (Iwicka 2017: 109).

Analiza przebogatej demonologii japońskiej nie byłaby możliwa, gdyby autorka nie znała dobrze tradycji i zwyczajów tamtejszej kultury. W interpretacji japońskich treści w pewnym stopniu pomaga znajomość naszej rodzimej, europejskiej kultury, bowiem niektóre zjawiska mają zasięg globalny i wynikają z naturalnych właściwości świata (np. oczyszczająca rola wody). Po lekturze publikacji, „imaginariusm japońskiego okresu klasycznego” nadal wydaje się dość mgliste, choć autorka w ciekawy sposób przedstawiła chyba najważniejsze zagadnienie niniejszej pozycji, a mianowicie przenikanie się świata ludzkiego i nadprzyrodzonego. Współczesne wyobrażenia demonów zasługują według autorki na oddzielną analizę, więc dużą skrótowość rozdziału ostatniego można jej wybaczyć. Tematami do dalszych rozważań są według Iwickiej kwestie związane z rozbudową demonologii w okresie Edo oraz demonologią pojawiającą się we współczesnej popkulturze. Praca związana z tym drugim zagadnieniem mogłaby stanowić ważną pozycję w badaniach nad współczesnymi kulturami Dalekiego Wschodu.

MATEUSZ NAPIÓRKOWSKI

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

BIBLIOGRAFIA

- BURSZTA, W. (1998). *Antropologia kultury*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
FOSTER, M. D. (2017). *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
IWICKA, R. (2017). *Źródła klasycznej demonologii klasycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
MITARSKI, J. (2012). *Demonologia lęku*. W: Kępiński, A. (2012). *Lęk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

SPIS TREŚCI

Od redakcji	3
-------------------	---

Artykuły

Violetta Wróblewska, Uczony i demon, czyli postać czarownika w polskich bajkach ludowych	5
Robert Piotrowski, Diabeł spętany. Motyw zniewolonego czarta w polskich przekazach folklorystycznych i etnograficznych.....	13
Piotr Grochowski, Tutoriale antywampiryczne w serwisie YouTube. Między dyskursem eksperckim a cyberfolklorem	21
Dariusz Brzostek, Sherlock Holmes, maglownica i bezsensowny rytuał. Demoniczność (i) powtórzenia w popkulturze	39
Piotr Skrzypczak, Strach się bać? O ludowym monstruarium i demonologii w kinie polskim.....	49
Artur Duda, „Wstawać trupy”. O zjawach w Weselu Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jana Klaty	59
Małgorzata Lisecka, Demon Antona Rubinsteina – między tradycją zachodnią i rosyjską (analiza wybranych zagadnień).....	69

Recenzje

Aleksandra Brzostek, *Fenomenologia grozy*

Dylan Trigg, *The Thing. A Phenomenology of Horror*, Zero Books, Winchester-Washington 2014.

89

Mateusz Napiórkowski, *Demony Heian*

Renata Iwicka, *Źródła klasycznej demonologii klasycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.....

93

CONTENTS

From The Editor	3
-----------------------	---

Articles

Violetta Wróblewska, The Scholar and the Demon: The Magician Character in Polish Folk Tales	5
Robert Piotrowski, A Shackled Devil: The Motif of the Incapacitated Devil in Polish Folklore.....	13
Piotr Grochowski, Anti-vampire Tutorials on YouTube: Between Expert Discourse and Cyberfolklore.....	21
Dariusz Brzostek, Sherlock Holmes, a Mangle and a Meaningless Ritual: The Demonic (of) Repetitions in Popular Culture.....	39
Piotr Skrzypczak, Being Afraid to be Scared? On the Folk Monsterarium and Demonology in Polish Cinema	49
Artur Duda, "Get up corpses": On Apparitions in Jan Kłata's Staging of Wesele by Stanisław Wyspiański	59
Małgorzata Lisecka, The Demon by Anton Rubinstein: Between the Western and Russian Traditions (An Analysis of Selected Issues).....	69

Reviews

Aleksandra Brzostek, *The Phenomenology of Horror*

Dylan Trigg, *The Thing. A Phenomenology of Horror*, Zero Books, Winchester-Washington 2014. 89

Mateusz Napiórkowski, *Heian Demons*

Renata Iwicka, *Źródła klasycznej demonologii klasycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017..... 93

**Zamówienia na numery archiwalne
(do roku 2016) realizowane są przez PTL:**

sprzedaż bezpośrednia w siedzibie PTL;
zamówienia można składać pisemnie, telefonicznie lub e-mailowo.

**Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl
www.ptl.info.pl**

W numerze 6: 2017 między innymi:

MATEUSZ ŚWIETLICKI

- **High, pop, or trash? Mister D.'s rude society of submissive consumers**

MARTA WÓJCICKA

- **Słowo w tekstach prozy ludowej w świetle teorii aktów mowy (zarys problematyki)**

AGNIESZKA DYLEWSKA

- **Antropologiczno-ludowe aspekty kreacji postaci magnetyzera w utworach Ernsta Teodora Amadeusza Hoffmanna i Józefa Dzierzkowskiego**

**„Literatura Ludowa” is regularly indexed in IBSS
International Bibliography of Social and Cultural
Anthropology; in IBZ – CD-ROM.**



**Polskie
Towarzystwo
Ludoznawcze**

Indeks 364-07X