

ARTYKUŁY RECENZyjne



DOI: 10.18318/WIEKXIX.2022.19

MATEUSZ SKUCHA

(Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

ŚWIATY NIEPEWNE, ALE PRAWDZIWE

REC.: Ewa Wojciechowska, *Ciało upiora. O polskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu (1822-1863)*, Seria: „Studia Romantyczne”, t. 8, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2022, ss. 316.

Leon Leontyna, tytułowy bohater noweli Józefa Ignacego Kraszewskiego, wyraża życzenie, by stać się kobietą, następnego dnia budzi się jako kobieta i zaczyna mścić się na mężczyznach. Margrabini Floryda z *Dentysty* Henryka Rzewuskiego pragnie sprawić sobie nowe zęby, więc dentysta zabija młodą służącą, wrywa jej zęby i wstawia kobiecie, ale zęby mszczą się i zjadają Florydę. Hance, postaci z *Dwóch sióstr* Michała Bałuckiego, po śmierci matki wydaje się, że jest dziwożoną – ludowym żeńskim demonem. Szmitian, magnetyzer z *Lekarza magnetycznego* Józefa Dzierzkowskiego, chce podstępem uwieść córkę pana domu. Muzykowi z *Pająka* Józefa Dziekońskiego zdaje się, że przemawiają do niego instrumenty muzyczne. Wacławowi, młodemu bogaczowi z *Nowego roku* Józefa Dzierzkowskiego, ukazuje się postać zmarłej dziewczyny, którą wcześniej uwiódł i wykorzystał.

Podobnych historii znajdziemy w literaturze (i kulturze w ogóle) bardzo wiele. Świadczą one o tym, że zjawy, duchy, upiory¹, a także wszelkie byty o tożsamościach pogranicznych, o niepewnym statusie ontologicznym, fascynowały ludzi niezależnie od czasu i miejsca. Dowodem na to mogą być na przykład dwie popularne serie wydawnicze. Pierwsza to „Polska nowela fantastyczna” – sześciotomowy zbiór, zapoczątkowany w 1949 roku z inicjatywy Juliana Tuwima. Druga to „Opowieści niesamowite”, obejmująca dotychczas sześć tomów (z lite-

¹ Zob. Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 202; E. Wojciechowska, *Upiorne świadki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2021, R. 14 (56) (omówienie książki Kozaka).

ratury polskiej, francuskiej, angielskiej, niemieckiej, rosyjskiej i hispanoamerykańskiej).

Był jednak, jak sądzę, moment kulminacyjny tych fascynacji, które zaowocowały licznymi utworami literackimi, również na gruncie polskim. Apogeum ich powstawania przypada na przełom XVIII i XIX wieku, a w Polsce szczególnie na okres romantyzmu. Piotr Paziński odnotowuje ten fakt w następujący sposób:

„Romantyczna rebelia śmierci eksplodowała w gotycyzmie” (słowa Marii Janion²), jeszcze w XVIII stuleciu wydając na Zachodzie literaturę grozy – tę, by tak rzec, klasyczną, z zamkiem, duchami i wampirem. Ta znowuż ewoluowała, porzucając w ciągu XIX stulecia typowy gotycyzm, za to wchłaniając przeróżne zjawiska właściwe dla wcześniejszej i późniejszej nowoczesności: wiarę w magnetyzm i modę na hipnozę, próby stworzenia sztucznego człowieka i lęk przed automatem, fascynację techniką i egiptomanie, studia nad nieświadomością i okultyzm, rzeczywistość wielkiej metropolii i katastrofizm.³

Ten właśnie moment opisuje Ewa Wojciechowska w – powiem od razu – znakomitej książce pod tytułem *Ciało upióra. O polskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu (1822–1863)*, która ukazała się nakładem Wydawnictwa IBL w ważnej serii „Studia Romantyczne”. Podtytuł wskazuje na konieczne zawężenia, jakich dokonała autorka. Po pierwsze, wyraźne cezury czasowe. Po drugie, gatunek noweli. Po trzecie, kategoria fantastyki, a właściwie – jak się okazuje w trakcie lektury – fantastyczności. Tytułem wstępu warto jeszcze dodać, że podjęty przez badaczkę temat nie jest zapomnianym wątkiem polskiego literaturoznawstwa i doczekał się licznych omówień. Dość wspomnieć książki Henryka Dubowika, Rafała Nawrockiego, Dariusza Piechoty, Magdaleny Rudkowskiej, Macieja Szargota i wielu innych⁴. Wojciechowska korzysta z ustaleń wspomnianych badaczy, ale proponuje nowe, autorskie, odświeżające spojrzenie na literaturę fantastyczną tego okresu.

Zacznę od ostatniego zawężenia, pozwoli mi ono bowiem pokazać, jak badaczka rozumie podstawowe dla niej kategorie. Motywy fantastyczne – najszerzej pojmowane jako cudowne – istniały w kulturze w zasadzie od jej początków, czego świadectwem są mity, baśnie, podania czy legendy. Zazwyczaj – choć nie zawsze – wiązały się one z wierzeniami ludowymi i moralnością (walka dobra ze złem, wiara w zaświaty, wyjaśnianie pochodzenia zjawisk itd.). Pomagały ludziom rozumieć otaczającą ich rzeczywistość, a zatem dawały poczucie bezpieczeństwa, bo dzięki opowieściom w nich zawartych świat stawał się – by użyć formuły Zofii Nałkowskiej – „wiedzialny”, czyli wyjaśnialny i poznawalny. Podobne mechanizmy, chociaż na zupełnie innych zasadach, można zaobserwować

² Choć autor nie umieszcza tutaj przypisu, podaję lokalizację cytatu: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 127.

³ P. Paziński, *Gotycazm cudzy i własny, w: Opowieści niesamowite (5) z języka polskiego*, oprac. P. Paziński, Warszawa 2021, s. 7–8.

⁴ Ważnym kontekstem mogą tu być niektóre antologie wydawane w serii „Nowej Biblioteki Romantycznej”, zwłaszcza *Magnetyzm* (Warszawa 2016) i *Praktyki psychiatrii* (Warszawa 2018) – obie w opracowaniu Katarzyny Czczot. Szkoda, że Wojciechowska nie wspomina o nich.

w innych, pokrewnych fantastyce, gatunkach, takich jak *fantasy* czy *science-fiction*. Natomiast zasadnicza różnica tkwi przede wszystkim w opozycji pewność–niepewność. To znaczy fantastyczność, łamiąc pakt mimetyczny, zaburza w odbiorcy (czasem też w bohaterach) poczucie pewności co do ontologicznego statusu rzeczywistości. „Baśniowość – pisze Wojciechowska – to przestrzeń cudowności, która łączy się ze światem rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności, fantastyka natomiast jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarciem się w tenże świat rzeczywisty” (s. 41). Zauważali to już oczywiście wcześniejsi badacze problemu, na czele z Rogerem Caillois – „Fantastyka to według mnie przede wszystkim niepokój i zerwanie” (s. 40) – oraz Tzvetanem Todorovem – „Fantastyczność trwa tak długo, jak długo trwa wahanie” (s. 60). Wojciechowska umiejscawia fantastyczność między dwoma biegunami: cudownością a niesamowitością. Cudowne są te zjawiska nadprzyrodzone, które należą do świata przedstawionego niejako w naturalny sposób, dlatego nie budzą w czytelniku zaskoczenia. Z kolei niesamowite według Sigmunda Freuda „jest wszystko to, co ma pozostać w tajemnicy, w ukryciu, co zaś wyszło na jaw”⁵ – coś, co zostało wyparte do nieświadomości i nieoczekiwanie dla podmiotu powróciło, budząc w nim lęk i przerażenie. Innymi słowy, „fantastyczność stanowi moment wahania między stabilnymi biegunami cudowności (obiektywnego istnienia zjawisk nadnaturalnych) oraz niesamowitości (subiektywnego statusu tych wydarzeń, redukcji ich do życia psychicznego jednostki” – s. 227). Ponadto, autorka łączy kategorię fantastyki z kategorią brudu (w ujęciu Mary Douglas), przekonująco udowadniając, że fantastyka jest rewersem tego, co uporządkowane, oficjalne i społecznie akceptowalne⁶.

Gdy uznajemy zjawisko za fantastyczne (zaskakujące, skandalizujące, burzące ład), milcząco zakładamy tym samym również obecność zasad: ram dla tego, co i w jakiej konfiguracji określamy jako normalne, rzeczywiste, właściwe czy oswojone. [...] Wysypisko, rynsztok, wulgarność, dno – fantastyka, ewokująca te obrazy, eksponuje mroczny i brudny margines oficjalnego, dziennego i czystego języka. Wiąże się to z faktem, iż motywy nadnaturalne bywały długo metodą ekspresji tabu. (s. 47, 49)

Kolejne zawężenie odnosi się do czasu. Nie wiąże się ono tylko z popularnymi, ogólnie przyjętymi cezurami epoki romantyzmu, wyznaczonymi przez fakty historycznoliterackie (dla porządku przypominam rzecz oczywistą: wydanie *Balad i romansów* Adama Mickiewicza w 1822 roku oraz wybuch powstania styczniowego w 1863). Kwestia jest bardziej skomplikowana i dotyczy samej możliwości pojawienia się fantastyki, albo też pewnego przejścia od cudowności do fantastyczności i niesamowitości, a następnie do psychoanalizy (zwracam tu uwagę na lapidarną, acz pożyteczną tabelę ze stron 62–63). Posiłkując się teo-

⁵ S. Freud, *Niesamowite*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997, s. 240.

⁶ Na marginesie odnotowuję dwa inne ciekawe tropy interpretacyjne, które sugeruje Wojciechowska: „niesamowite” Freuda a „Realne” Lacana oraz „brud” Douglasa a „abjekt” Kristevej.

riami innych badaczy, autorka podkreśla, że oświeceniowe odczarowanie świata, osiemnastowieczny racjonalizm, empiryzm i determinizm były warunkiem koniecznym najpierw – by pojawiła się cudowność, „która pełniła głównie rolę perswazyjną czy dekoracyjną, to jest wzmacniała moralistyczny przekaz” (s. 15), a następnie – literatura fantastyczna, która z kolei „stanowi jedną z instancji oporu wobec oświecenia, rezerwuar tego, co oficjalna kultura próbuje wykluczyć i wyprzeć, a co powraca nieuchronnie w innych formach. Tym samym obnaża rewers projektu oświecenia, jego drugą, rzadziej odsłanianą twarz” (s. 71). Przy czym istotny pozostaje fakt, że w przeciwieństwie do klasycyzmu, gdzie fantastyka była raczej kwestią estetyki, w romantyzmie wiązała się ona z jednej strony z ontologią (m.in. istnienie człowieka w świecie, wśród innych bytów), z drugiej – z epistemologią (sposoby poznania i rozumienia świata, szczególnie tego, co dziwne i niezrozumiałe). Z czasem fantastyka ewoluowała w kierunku psychologii i psychoanalizy, stając się „laboratorium nowych strategii narracyjnych, związanych z odkryciem nieświadomości, co prowadzi do pogłębienia rysu psychologicznego postaci, ukazywania ich nie jako typów [...]. To właśnie na polu fantastyczności [...] pojawiają się w prozie traumy, utraty, idea podmiotu nieprzejrzyściego dla siebie” (s. 276). Mówiąc inaczej, „zjawiska nadprzyrodzone nie stanowią narzędzia poznania niedostępnej rzeczywistości zewnętrznej, ale są symptomami nieświadomych procesów Ja ukazywanymi w kategoriach psychologicznych” (s. 24). Tym samym pod koniec XIX wieku literatura fantastyczna będzie koncentrować się bardziej na przeżyciach wewnętrznych bohaterów aniżeli na świecie zewnętrznym. Tutaj objawia się najważniejsza różnica między fantastyką romantyczną i modernistyczną. Świadectwem tego są m.in. utwory Stefana Grabińskiego, Antoniego Langego, Romana Jaworskiego czy Karola Irzykowskiego, zaś w literaturze powszechnej z całą mocą pojawia się to na przykład w dłuższym, wielokrotnie komentowanym, opowiadaniu Henry’ego Jamesa *Obrót śruby*, w którym czytelnik nie ma pewności, czy jest świadkiem ukazywania się zjaw, czy też stopniowego popadania bohaterki w obłąd.

Wreszcie trzecie zawężenie – genologiczne. I znowu nie chodzi tu o prosty wybór gatunku, lecz o pewną filozofię, którą skrywa nowela jako literacka forma. Mianowicie, w tym czasie nowela miała niepewny status genologiczny, często podkreślano, że jest gatunkiem pogranicznym, nieautonomicznym, często też porównywano ją z powieścią („Powieść jest zwierciadłem, nowela – ułamkiem zwierciadła” – s. 45). Pozwoliło to Wojciechowskiej przeprowadzić interesującą paralelę między nowelą a fantastycznością: „nowela ma szeroki zakres, płynne granice i jest definiowana przez odniesienie do powieści, a nie na podstawie własnych, immanentnych cech. Podobnie fantastyczne zjawiska zawsze potrzebują punktu odniesienia po to, żeby czytelnik mógł je rozpatrywać jako fantastyczne, czyli niezgodne z realistyczną normą” (s. 46).

Do swoich interpretacji autorka wybrała czterdzieści dwie nowele, które wymienia w – przydatnej skądinąd – tabeli (s. 26–32), zawierającej następujące dane: autor, tytuł, rok i miejsce wydania oraz streszczenie. Najczęściej są to teksty mniej znanych autorów (i jednej autorki), zazwyczaj nieprzedrukowane i niewznawiane. Na ogół Wojciechowska stosuje metodę *case studies*, tzn.

do jednego tematu wybiera jedną nowelę. Dzięki temu książka zawiera szereg interesujących analiz, które w ostateczności układają się w spójną opowieść.

Pierwsze rozdziały są opisem projektu antropologicznego wyrażonego w polskich nowelach fantastycznych. Na uwagę zasługuje część dotycząca doświadczenie nowoczesnego ciała. Wojciechowska interpretuje trzy nowele: *Pijaka* Kraszewskiego, *Lekarza magnetycznego* Dzierzkowskiego oraz *Dentystę* Rzewuskiego, posługując się takimi kategoriami, jak groteska, fizjonomika czy wstręt, by w finale dojść do następujących wniosków:

Romantyczna nowela lubuje się w obrazach dysfunkcyjnych ciał oraz ich niepokojących metamorfozach. [...] Ciało w omawianych tekstach pozostaje osią dzieł, dyktuje rozwój fabuły, przez nie poznajemy bohaterów. Jego centralna pozycja jest symptomem nowoczesności. Bohaterowie uznają za najbardziej prawdziwe i najistotniejsze to, co płynie z ich ciał i to wokół tego koncentruje się opowieść, ciała wyznaczają też jej rytm, są nie tylko tematem, ale też podstawowym motorem napędowym akcji [...].

(s. 98-100)

Następny rozdział jest poświęcony wędrującym duszom, chociaż autorka zaznacza, że „nawet gdy dotyczy duchów, nowela fantastyczna uparcie powraca do ciała” (s. 128). Omówiono tutaj *Duszę nie w swoim ciele* Jana Barszczewskiego jako przykład realizacji tematu wędrujących dusz, inicjacji i alchemii, następnie – *Szlachcica w metempsychozie* Józefa Miniszewskiego jako parodię wiary w metempsychozę (świetnie wykorzystany kontekst filozofii Hegla), w końcu – *Wieczerzę Cagliostro* Kraszewskiego – opowieść o słynnym hochsztaplerze i jego ostatnim seansie. Badaczka podkreśla, że „doświadczenie wędrowania duszy skupia uwagę bohatera na ziemi, przywraca bohatera materialności oraz realnej historii. Ciało nie jest obcym dodatkiem do dominującej duszy, przygodną szatą, którą można zrzucić, intruzem w duchowym porządku” (s. 135).

W kolejnej części, o intrygującym tytule *Ten trzeci, pasożyt*, Wojciechowska koncentruje się na wybranych nowelach Dziekońskiego, którego nazywa „odważnym adwokatem marzycielstwa” (s. 158). Inspirując się tekstami Józefa Bachórze, a zwłaszcza Rolanda Barthesa, prezentuje błyskotliwe interpretacje struktury romansowej, udowadniając, że w gruncie rzeczy w utworach Dziekońskiego chodzi przede wszystkim o relacje – między „ja” i „ty” upragnionym oraz „ja” i „ty” realnym, co jest widoczne zarówno na poziomie akcji, jak i konstrukcji narratora. Cenne są również uwagi o poetyce fragmentu, która w opinii autorki staje się „figurą *par excellence* melancholijną” (s. 152). Tytułowa metafora pasożyta prowadzi ją zaś do następującej konstatacji: „Pasożytując na romansie, [Dziekoński] nie kpi z zakochanych – sympatyzuje z bohaterami, a swojemu czytelnikowi, którego pozbawił komfortu obcowania ze znaną formą, pozostawia nadzieję, wiarę w produktywność rozczarowań i pomyłek” (s. 158).

Później Wojciechowska przechodzi do interpretacji *Leona Leontyny*. Przyznam, że sama nowela Kraszewskiego należy do niezwykłych, a przedstawione analizy – do mistrzowskich. Na początku badaczka stawia tezę, że utwór jest historią katastroficzną, a katastrofa relacji między bohaterami ma miejsce w różnych wymiarach: semiotycznym, podmiotowym i ontologicznym. Poza tym pi-

sarz „problematyzuje kwestię płci i rozbija trójkątny schemat męskiego pożądania” (s. 159). Autorka nawiązuje zatem z jednej strony do René Girarda (pragnienie mimetyczne), z drugiej – do Eve Kosofsky Sedgwick (koncepcja homospołeczności). Już w 1838 roku Kraszewski odnotowuje więc nie tylko zmieniające się modele męskiego i kobiecego *genderu*, lecz wręcz – by posłużyć się zgrabnym terminem Elaine Showalter – „anarchię płci”. Jednak owo naruszanie norm społecznych nie może odbyć się bezkarnie, na ich straży stoją bowiem dwie instytucje: Kościół katolicki i szpital psychiatryczny. Warto zacytować tu uogólniające wnioski, z którymi w pełni się zgadzam:

Kraszewski tematu gniewu Leona Leontyny i podejmowanej przez nią sprawy nierówności płciowej nie traktuje poważnie: kobieca zemsta jest śmieszna i groteskowa. To typowy dla tego autora ruch ideologiczny: wykonuje krok w przód, rozpoznając niesprawiedliwość i oddając głos skrzywdzonej bohaterce, a zaraz potem cofa się – ośmiesza ją i ujmuje utwór w religijną, moralizatorską ramę, zresztą niezbyt szczelną. W efekcie nowela otwiera się na nieskończoną pracę ambiwalencji, ponieważ pisarz nie chce zająć jednoznacznego stanowiska, ale nieustannie oscyluje między wykluczającymi się pozycjami; eksploruje kobiecy gniew i bunt, ale jednocześnie boi się konsekwencji swoich rozpoznań, np. przewrotu, redefiniującego role płciowe. (s. 176-177)

W część zatytułowanej *Nowela fantastyczna jako pole walki* Wojciechowska prezentuje przede wszystkim twórczość Dzierzkowskiego (takie utwory, jak *Nowy Rok*, *Uśmiech szydery*, *Przecucie*), a swoje interpretacje opiera na kategoriach związanych z jedzeniem i trawieniem. Stwierdza: „Układ pokarmowy – jedzenie, picie, trawienie, tycie, głodowanie, chudnięcie, chorobowe symptomy niedożywienia – to oś pisarstwa Dzierzkowskiego. [...] syci i silni karmią się głodnymi i słabymi, uprzywilejowani jedzą poddanych, mężczyźni wysysają kobiety, bogaci pożerają biednych” (s. 180-181). Na jego przykładzie autorka opisuje krytyczny potencjał romantycznej noweli fantastycznej widoczny zarówno na poziomie treści (motyw zemsty słabszych nad silniejszymi), jak i formy (przepracowanie salonowej formuły noweli), zwłaszcza operowanie ironią. Przy czym badaczkę interesuje nie tyle sama fabuła, ile podejmowana w tych nowelach walka z konwencjami i modelami komunikacyjnymi: „Skrzywdzeni muszą przechwycić opresywne formy komunikacji – takie jak arystokratyczna, wykwinna nowela – i wprowadzić w nie element obcości, który rozsadzi je od środka” (s. 207).

Następnie autorka porusza kwestię „blokowania negatywnej energii fantastyki” (s. 227), szczególnie przez zastosowanie takich strategii, jak ironia czy moralistyka, a także gawędowości, widocznej przede wszystkim w nowelach Ludwika Szyrmera, który uznany zostaje za prekursora pisarstwa psychoanalitycznego. W opinii Wojciechowskiej, Szyrmer to ktoś, „kto rozumie ocalającą moc mowy wobec rozchwianej, niepewnej rzeczywistości, kto w fantastyczności widzi nie moment zwątpienia w zastany świat, ale strategię radzenia sobie z tym trudnym do zniesienia światem, który jest nam dany, bo poza nim nie ma żadnego innego: jest tylko rzeczywistość fantazji, wyrażająca jedyną prawdę – prawdę pragnienia” (s. 237). Konstatacja ta pozwala autorce na płynne przejście do ostatniego rozdziału dotyczącego zmierzchu romantycznej fantastyczności, na

co niewątpliwie największy wpływ miał rozwój psychoanalizy. Dodać trzeba, że Wojciechowska podąża tu tropem wyznaczonym przez Todorova. Fantastyczność zaczyna wówczas być symptomem życia psychicznego człowieka, na przykład oznaką traumy, żaloby czy rozmaitych zaburzeń psychicznych. Można powiedzieć, że to, co wyparte, nieświadome, powraca właśnie w postaci motywów fantastycznych. A sam upiór zaczyna „słabnąć”, stając się użyteczną metaforą oraz produktem stosunków i norm społecznych. Analizując nowele Bałuckiego, Dzierzkowskiego, Siemieńskiego i Pietkiewicza badaczka udowadnia, że „krótka proza fantastyczna jest jednym z pól, na którym wypracowano nową antropologię, nową, prepsychoanalityczną wizję człowieka jako istoty wewnętrznie sprzecznej oraz kierowanej w dużej mierze przez to, co nieświadome” (s. 241–242). Jeśli spojrzeć całościowo na projekt Wojciechowskiej, muszę stwierdzić, że najbardziej fascynujący w *Ciele upióra* jest dla mnie gest pokazywania – by tak rzec – nieświadomości epoki. Tym samym autorka wykracza poza ramy określone przez podtytuł, a romantyczna nowela fantastyczna staje się niejako symptomem pewnych złożonych problemów. Oczywiście, autorka nie stosuje jakiegś topornej psychoanalizy, lecz dyskretnie, z wyczuciem pokazuje ukryte pragnienia, fascynacje, lęki, obsesje – wyparte, które powróciło właśnie jako symptom. Doskonale widać ten gest na przykładzie omawiania noweli Rzewuskiego *Dentysta*. Badaczka stwierdza:

Rzewuski pokazuje tutaj własną interpretację nowoczesności, która oznacza redukcję człowieka do materialnego, biologicznie wytłumaczalnego ciała, utożsamianego z powierzchnią i śmiercią [...]. Ta śmiertelność nowoczesność, w której ludzie zredukowani są do swoich ciał, to dla Rzewuskiego [...] świat płynności, rozmywania się granic, modernistycznej *flux*, która burzy porządek [...]. Ten nieporządek to dla Rzewuskiego katastrofa nowoczesności, która jest cielesna, kobieca i mieszczańska [...], a przez to nieprzewidywalna, chaotyczna i bezcelowa, bo jej instrumentalne, naukowe środki zaradcze nie przynoszą spodziewanych rezultatów. (s. 97–98)

Niewątpliwie, w XIX wieku świat przyspieszył: pojawiały się nowinki techniczne i odkrycia naukowe, zmieniały się struktury społeczeństw, inaczej zaczęto rozumieć miejsce człowieka w świecie. „Przed jego oczami wirowały nowe wynalazki i zmiany, które wywracały życie do góry nogami. [...] Tak więc być może własną codzienność dziewiętnastowieczni przeżywali jako fantastyczną” (s. 72). Z jednej strony innowacje miały ułatwić ludziom życie, z drugiej – patrzyli na nie z nieufnością i po prostu bali się tempa zmian. Jak sądzę, obawiano się przede wszystkim tego, że zostaną zatarte pewne odwieczne granice, dzięki którym człowiek orientował się w świecie, granice między: kobietą a mężczyzną (*Leon Leontyna* Kraszewskiego), ciałem i duszą (*Dusza nie w swoim ciele* Barszczewskiego), życiem a śmiercią (*Nowy Rok* Dzierzkowskiego), człowiekiem a maszyną (*Pająk* Dziekońskiego), człowiekiem a zwierzęciem (*Drewniany dziadek i kobieta insekta* Barszczewskiego), tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie, w końcu – między (paradoksalnie) racjonalnym (bo wytłumaczalnym) szaleństwem a irracjonalną fantastycznością (*Z notatek wariata* Dembowskiego). Na romantyczną nowelę fantastyczną można więc spojrzeć jak na zapis nieświadomo-

mości epoki rozpisany na wiele głosów, notację lęków i obaw żyjących wówczas ludzi, przerażonych nowoczesnością. Gatunek ten staje się przestrzenią kanalizowania strachu, że zmiany przyniosą znacznie więcej szkód niż pożytku, kostiumem lęków, ale i próbą wyjścia poza opozycje i skrajności. Te lęki, ukryte w omawianych utworach, błyskotliwie diagnozuje Wojciechowska, akcentując wyraźnie:

[...] nowela fantastyczna zarówno w obszarze wybieranych tematów, jak i stylu czy narracji proponuje ontologię, która wymyka się myśleniu binarnemu. Tym samym dowartościowuje to, co pośrednie, kruche, nieautonomiczne; to, co jest zakłóceniem (np. komunikacji między nadawcą a odbiorcą w ramach znanego kodu) czy błędem (wypaczeniem jakiejś poetyki), a tym samym wskazuje, że porażka, wyjątek lub zakłócenie nie są redundancją, ale samą istotą procesu historycznego – tym, co umożliwia wzrost.

(s. 36)

Mateusz Skucha (Jagiellonian University in Kraków)

ORCID: 0000-0002-7733-0302, e-mail: mateusz.skucha@uj.edu.pl

WORLDS UNCERTAIN BUT REAL

ABSTRACT

The main purpose of the text is to present the book written by Ewa Wojciechowska entitled *The Body of a ghost. A Polish fantasy novella of the Romantic era (1822–1863)*. This is a brilliant monograph on the subject, in which the author shows the specificity of the title genre. She interprets selected novellas of different writers, including: M. Bałucki, J.B. Dziekoński, J. Dzierzkowski, J.I. Kraśzewski, H. Rzewuski and L. Szyrmer. In addition to the main category for Wojciechowska, i.e. fantasy (based on the uncertainty of the ontological status of reality), marvellous, fabulousness, uncanniness and psychoanalysis are also present there. The author shows the evolution of the genre starting from its creation at the end of the Age of Enlightenment, through the weakening under the influence of psychoanalysis, to the final shaping of the modernist fantastic novella.

KEYWORDS

fantasy, novella, romantism

