

Inicjacja w doświadczenie czasu – groteskowe piekło natury. Wij Gogola jako kontekst literacki Wiedźmy Bolesława Leśmiana

1. Groteskowa postać wiedźmy. Od Puszkina do Gogola i Leśmiana

Jednymi z najbardziej popularnych postaci kobiecych pochodzących z demonologii słowiańskiej, które podlegały literackiemu opracowaniu pod piórem romantyków, były wiedźmy¹. W literaturze rosyjskiego romantyzmu wiedźma² pojawia się na przykład – jako postać drugoplanowa – w pierwszym poemacie epickim *Ruslan i Ludmiła* (*Руслан и Людмила*, 1820) pióra Aleksandra Puszkina, autora, z którym Nikołaj Gogol miał szansę zaznać się osobiście (po sukcesie, jaki odniósł wydany w 1831 rok cykl opowiadań nawiązujących do tematyki ludowej *Wieczory na futorze niedaleko Dikańki*), a także twórcy, w którego tekstach na przełomie XIX i XX wieku z prawdziwą pasją rozczytywał się Bolesław Leśmian. Wiedźma znana z Puszkiniowskiego poematu była dawną ukochaną Finna, starca (występującego w utworze w funkcji baśniowego pomocnika) wiodącego pustelnicze życie w jaskini. Gdy Finn – rozkochany niegdyś w pięknej i tajemniczej Nainie, dokonujący za młodu bohaterskich czynów, aby zdobyć jej względy – po latach starań zyskuje wreszcie uczucie niegdyś urodziwej kobiety, okazuje się, że musi on doświadczyć piekła natury. Dzieje się tak dlatego, że postać kobieca – wbrew konwencji mitologicznej i baśniowej – podlega prawom upływającego czasu. Kiedy w końcu Naina zaczyna paść namiętnością do Finna, jawi się już jako szpetna, siwa, garbata i zgrzybiała ze starości wiedźma. Bohater opisuje ją w następujący sposób:

„I moje bóstwo siwowłose
Pałało do mnie żądzą nową.
Krzywiąc uśmiechem wstrętne wargi
Grobowym głosem potwór stękał,

¹ O rodowodzie wyobrażeń związanych z wiedźmami Kazimierz Moszyński pisał następująco: „Nie należy żadną miarą sądzić, by cały zespół wierzeń otaczających postać wiedźmy – tak wrośnięty w ludową kulturę Słowian, został im narzucony dopiero niedawno przez wpływy idące z Zachodu. Pomijając niektóre drobne stosunkowo wierzeniowe motywy, rzecz jest na ogół niewątpliwie prastara, datująca się od czasów przedchrześcijańskich”. Zob. na ten temat K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, T. 2, cz. 1, Warszawa 1965, s. 646. W literaturze polskiego romantyzmu kobiece postaci wiedźm (niekoniecznie w ujęciu groteskowym) pojawiają się między innymi w takich utworach, jak *Ucieczka* (1932) Adama Mickiewicza, *Balladyna* (1834) i *Beniowski* (1841–1846) Juliusza Słowackiego, *Mężobójczyni* (1844) Karola Brzozowskiego, czy w epigońskiej powieści poetyckiej Tomasza Augusta Olizarowskiego zatytułowanej *Sonia* (1852). Ten ostatni tekst cechuje się niską wartością artystyczną i jest przejawem naśladownictwa (między innymi *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego).

² Tego typu postaci kobiece odegrały też istotną rolę w powieści Oresta Michajłowicza Somowa *Kijowskie wiedźmy* (*Киевские ведьмы*, 1833).

Szeptał miłosnych wyznań skargi.
Ach cóż to była za udręka! (...)
A przy tym cały czas, Rusłanie,
Mrugała okiem, kwiląc cienko,
A przy tym fałd na mym kaftanie
Czepiała się zgrzybiałą ręką;
A przy tym – ja obumierałem,
Zamknąłem oczy przed tym piekłem
I nagle z krzykiem się wyrwałem:
Nie mogłem dłużej znieść, uciekłem.
Wołała za mną: O, niegodny!
Zmąciłeś spokój mój pogodny,
Dni niewinności mej dziewczęcej!
Zdobyc mą miłość byłeś rad,
A gdy zdobyłeś – nie dbasz więcej;
Oto mężczyźni pełni zdrad!”³.

Doznanie przez bohatera miłości ze strony starej kobiety, która upostaciowana została jako *instrumentum diaboli*, mściwa wiedźma („Złość w czarnej duszy nie ustanie,/ I nienawiścią swą starucha/ Dośięgnie Ciebie też, Rusłanie”⁴), przedstawione zostało w utworze Puszkina jako doświadczenie o charakterze infernalnym. Oczekiwania wiedźmy (charakteryzowanej w duchu estetyki brzydoty) związane ze stałością uczuć jawią się staremu Finnowi jako przypomnienie o śmierci, nienaturalna, niemożliwa do przyjęcia, budząca fizyczną odrazę usurpacja wynikająca z niezrozumienia tego, że miłość mężczyzny do kobiety okazuje się możliwa jedynie wówczas, gdy jego wybranka jest młoda. Znamienne, że Finn w swoich działaniach koncentruje się na tym, by uciec starusze lub pokrzyżować jej plany, czego przykładem może być wskrzeszenie (co znaczące, za pomocą baśniowego magicznego środka, czyli żywej wody) Rusłana, w którego zabiciu, a potem w uprowadzeniu pogrążonej we śnie Ludmiły, pomogła Farlafowi, rywalowi głównego bohatera, właśnie wiedźma Naina.

Warto zwrócić uwagę na to, że Finn, nazywając piękną niegdyś staruszkę „wiedźmą” lub „potworem”, demonizuje ją i odczłowiecza, to znaczy traktuje ją w sposób nieludzki. Uwidacznia się to w sposób szczególnie wyrazisty w warstwie opisowej utworu. Deskrypcja starej kobiety, przedstawiona w poemacie z perspektywy Finna, utrzymana jest w estetyce groteski, która rządzi się zasadami: kontrastu, zestawiania jakości niewspółmiernych, zacierania granic pomiędzy przeciwieństwami, deformacji (między innymi fizycznej) oraz hiperbolizacji. Bohaterkę określa się zatem ironicznym mianem „bóstwa siwowłosego” niesytego zmysłowej rozkoszy, nazywa się ją potworem stękającym „grobowym głosem”, wykrzywiającym „w uśmiechu wstrętnę wargi”. Starą kobietę prezentuje się jako odrażającą wiedźmę, która typiąc jednym

³ A. Puszkina, *Rusłan i Ludmiła*, tłum. J. Brzechwa [w:] idem, *Dzieła wybrane*, T. 2, *Poematy i baśnie*, Warszawa 1953, s. 23–24. [Wyróżnienie w cytacie – Ż.N.]

⁴ Ibidem, s. 24.

okiem, „kwiląc cienko” i wyciągając do Finna zgrzybate ręce, ku przerażeniu bohatera dąży do erotycznego z nim zbliżenia.

Przywołany kontekst Puszkiniowskiego poematu, do którego przenikały inspiracje folklorem, okazał się w znacznym stopniu wzorcotwórczy w sensie literackim, zarówno dla groteskowego ukształtowania tego typu postaci kobiecej w opowiadaniu Nikołaja Gogola *Wij (Buñ)* – opublikowanego w książce wspomnianego autora zatytułowanej *Мухомор* (1835) – jak i w Leśmianowskiej klechdzie pod tytułem *Wiedźma* (1914). Jednak nie mniej istotne od znaczenia wskazanego pierwowzoru okazują się relacje intertekstualne między tymi dwoma ostatnimi utworami, oparte na mocnej, to znaczy możliwej do wykazania, podstawie historycznej. Zanim uczynię przedmiotem analizy porównawczej zaprezentowaną w nich groteskową kreację postaci, chciałabym skoncentrować uwagę na rekonstrukcji kontekstu, z którego wynikają zasygnalizowane wcześniej związki.

2. Gogolowski kontekst *Wiedźmy Leśmiana*

Leśmianowska *Wiedźma* to utwór, który opublikowany został po raz pierwszy w Londynie w 1956 roku, czyli dziewiętnaście lat po śmierci pisarza, w tomie *Klechdy polskie*. Wacław Lewandowski we wstępie do jednego z kolejnych wydań zbioru⁵ przypominał o tym, że Bronisław Przyłuski w przedmowie do pierwodruku wyraził przekonanie, iż *Klechdy polskie* to owoc późnej twórczości Leśmiana. Okazało się jednak, że tom został napisany w Cannes w 1914 roku na zamówienie wydawcy i księgarza Jakuba Mortkowicza, który oczekiwał od autora, że stworzy on kolejny (po *Klechdach sezamowych*) cykl baśni dla dzieci prozą, oparty tym razem na motywach znanych z folkloru polskiego. Ten typ nawiązań decydować miał o narodowym charakterze planowanych utworów i spełnić – co trafnie zauważał Lewandowski – funkcję istotnego narzędzia w procesie patriotycznego wychowania najmłodszych⁶.

Leśmian od początku nie akceptował tych założeń, ponieważ miał w planach wprowadzenie do tekstów elementów pochodzących między innymi z folkloru innych narodów (jak pokażę w dalszej części artykułu, twórca *Łąki* sięgał do tych motywów nie w sposób bezpośredni, a zapośredniczony przez lekturę tekstów pisanych przez romantyków rosyjskich, wykorzystujących w charakterze tworzywa artystycznego między innymi folklorystyczne wątki ukraińskie, czego najbardziej wymownym przykładem jest właśnie wczesne opowiadanie Nikołaja Gogola *Wij*).

Znamienne, że Leśmian pragnął adresować swoje utwory do dojrzałego odbiorcy, jakkolwiek nie wykluczał możliwości lektury tych tekstów przez dorastających czytelników. Po nieudanych negocjacjach z Mortkowiczem twórca załączył do Zenona Przesmyckiego:

„Otóż wydaje się mu [wydawcy – dopisek Ż.N.], że sceny pełne zgrozy i zmysłowości [wyróżnienie w tekście – Ż.N.] nie nadają się dla dzieci. (...) Młodziż może je czytać, jak czyta *Baladynę*, *Makbeta*, balladę »Zbrodnia to niesłychana« itd. A tak w ogóle, to przecież *Klechdy* miały

⁵ W. Lewandowski, *Wstęp* [w:] B. Leśmian, *Klechdy polskie z komentarzem*, Kraków 1999, s. 38–44.

⁶ Ibidem.

być bajkami dla dorosłych. (...) Wydaje się Morkowiczowi, że dorosły czytelnik nie może *Klechd* (bajd) czytać⁷.

Szczególną niechęć wydawcy wzbudziła *Wiedźma*. Zażądał on bezwzględnie od autora „złagodzenia trzech fragmentów, które z powodu zbytnej zgrozy i zmysłowości wydały się niebezpieczne pod względem handlowym”⁸. Ostatecznie *Wiedźma* została usunięta z planów wydawniczych⁹, choć Leśmian – pewien własnych zamysłów artystycznych – próbował bronić swojego utworu, w przypływie frustracji chciał nawet raz na zawsze zerwać współpracę z Morkowiczem¹⁰.

„Stworzyłem – pisał autor – jak mi się zdaje, prozę cenną i do cna własną, nie licząc się z nikim i z niczym (...) nadałem utworom artyzm, wysnuty z napomknień ludowych, a oparty na równości świata i zaświata (...) *Klechdy* (...) rozwinęły mi się świetnie, nabrały rozpędu i coraz właściwszej a nieodparcie koniecznej formy”¹¹.

Istotnie, *Wiedźma* Leśmiana jest utworem oryginalnym, nie oznacza to jednak, że utwór ma charakter zupełnie samorodny i że bezpośrednim źródłem inspiracji, z którego wyrosła, był folklor. Twórca *Klechd polskich* – należący do grona autorów niechętnie dookreślających charakter literackich wpływów decydujących o ostatecznym kształcie twórczości własnej – tym razem przyznawał jednak, że, pisząc ten tom, pragnął nawiązać do romantycznej tradycji literackiej dzieł Gogola [wyróżnienie w tekście – Ż.N.], Hoffmanna i Poe¹². Ten pierwszy kontekst literacki miał w wypadku *Wiedźmy* decydujące znaczenie.

W utworze Leśmiana można wskazać liczne nawiązania do zawierającego elementy groteski Gogolowskiego opowiadania zatytułowanego *Wij*. Najbardziej elementarna, a zarazem znacząca relacja intertekstualna pomiędzy wskazanymi utworami ma charakter gatunkowy. *Wij* – według relacji autora – powstał z inspiracji *klechdą ludową*¹³.

⁷ Idem, *Do Z. Przesmyckiego*, Cannes [1914] [w:] idem, *Utwory rozproszone. Listy* [w:] *Z pism Bolesława Leśmiana*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 338.

⁸ Ibidem, s. 340–341.

⁹ W literaturze przedmiotu prowadzone są dociekania na temat tego, jaki utwór miał zastąpić *Wiedźmę* w niewydanym ostatecznie za życia pisarza tomie *Klechdy polskie*. Zdaniem Wacława Lewandowskiego była to najprawdopodobniej przypominająca *klechdę* nowela *Białocha*, która ukazała się w 1915 roku w miesięczniku „*Mysł Polska*” (którego redaktorem był Jakub Morkowicz), z. 1–2, s. 157–175. Podpisana ona została pseudonimem Jerzy Ziembolowski. Lewandowski sformułował także hipotezę, że przepelniona erotyzmem *Białocha* również okazała się nie do przyjęcia przez wydawcę i w konsekwencji zamiast niej miał się ukazać utwór *Podlasiak*. Ku tej tezie skłania się także Edward Boniecki w książce *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 61. Kiedy wreszcie *Wiedźma* wiele lat po śmierci autora doczekała się edycji, trafiła niestety do rąk czytelników zubożona o trzy – nie wiadomo, jak obszerne – partie tekstu.

¹⁰ „*Wiedźma* – pisał autor – jest bardzo mocna i ma sceny niespodzianie proste, a jednocześnie niezwykle. Nie odmówicie mi obrony”. B. Leśmian, *Do Z. Przesmyckiego*, Cannes [1914], op. cit., s. 338–339.

¹¹ Ibidem, s. 338.

¹² Dodawał również: „Morkowicz przede wszystkim uważa te *klechdy* za zwykłe, zda się, przepowiadki ludowe”. Ibidem, s. 338.

¹³ We wspomnianym utworze jego autor umieścił następujący przypis: „*Wij* – to niezwykły twór fantazji ludu ukraińskiego. Nazwa ta oznacza króla gnomów, mającego powieki do samej ziemi. Cała opowieść niniejsza jest powtórzeniem *klechdy* ludowej. Nic w niej nie chciałem zmieniać i opowiadam ją tak samo prosto, jak słyszałem”. M. Gogol, *Wij*, tłum. J. Wyszomirski, [w:] idem, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 61. Zob. też: H. Гоголь, *Вий* [w:] *Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести*, Москва 2008, s. 360.

Z kolei tekst Leśmiana przygotowywany został z myślą o zamieszczeniu w tomie zawierającym w tytule słowo „klechdy”, co potraktować trzeba jako wskazówkę genologiczną determinującą kierunek interpretacji oraz określającą płaszczyznę, na której pojawia się groteska. Gatunek ten, sytuujący się na pograniczu folkloru i literatury, nazywany bywa także podaniem ludowym, które wyrasta z obyczajów, wierzeń, czy szerzej – tradycji kulturowej określonego regionu. Klechda – w jednym ze swoich wariantów – może być opowieścią o jego legendarnej przeszłości, bohaterach, których losy bywają w części historyczne, w części zaś fantastyczne. Wzorec gatunku zakłada także, że w utworze będą opisane niesamowite zdarzenia oraz zaprezentowana niecodzienna specyfika krajobrazu, w którym została osadzona akcja utworu. Zachowując pokrewieństwo (polegające na wspólnocie tematów i motywów) z baśnią, klechda różni się od niej zdecydowanie silnie podkreślonym związkiem z realiami obyczajowymi i społecznymi danego regionu¹⁴. Wynika z tego, że obecność motywów groteskowych w tekstach literackich określanych mianem klechdy decydować będzie o tym, że jedna z płaszczyzn, do której owa groteskowość powinna zostać odniesiona w interpretacji, to płaszczyzna relacji społecznych panujących w świecie przedstawionym utworu. Okazuje się więc, że w wypadku *Wija* Gogola i *Wiedźmy* Leśmiana wprowadzenie do tekstów elementów groteski sprzyja diagnozowaniu mechanizmów rządzących relacjami międzyludzkimi i życiem społecznym. Zawarte w obu klechdach motywy fantastyczne poddawane są deziluzji, co z kolei pozwala twórcom na ujawnienie dwuznaczności oraz irracjonalności motywacji działań postaci.

3. Groteskowa kompromitacja

Zawierający elementy groteski tekst Gogola to historia wtajemniczenia bohatera Chomy Bruta w doznanie czasu, rozumiane w tym kontekście jako męskie doświadczenie kobiecej starości. Z kolei Leśmianowska *Wiedźma* to opowieść o Wójcie, który uległ erotycznej pokusie starej Bartłomiejowej, uważanej przez miejscowych za wiedźmę. Zarówno w utworze Gogola, jak i w klechdzie autora *Łąki* bohaterki – zaprezentowane jako istoty półdemoniczne – pełnią analogiczną funkcję, jak w przywołanym wcześniej poemacie Puszkina. Kontakt z nimi staje się dla protagonistów inicjacją w infernalne doznanie przesiąkniętej erotyzmem natury. Sprzyja temu parodystyczno-groteskowe wykorzystanie znanego od czasów antycznych schematu fabularnego opartego na idei próby, pojawiającego się między innymi w greckiej odmianie powieści awanturniczej, w średniowiecznej powieści rycerskiej oraz powieści barokowej, a także w wielu utworach prozatorskich powstających w XIX wieku¹⁵. W Gogolowskim *Wiju* wspomniana próba polega na tym, że bohater utworu, Choma Brut, student filozofii, prezentujący zachowanie (przejawiające się skłonnością do lenistwa, kłamstwa, arogancji, kradzieży, niewstrzemięźliwego życia

¹⁴ Zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 223.

¹⁵ Na temat kompozycyjnej idei próby organizującej fabułę powieści pisał: M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 290. Tradycja ta jest także żywotna w prozie XX wieku.

i bezinteresownego okrucieństwa w stosunku do istot innych niż ludzkie¹⁶) nieliczące z postawą, którą można by określić mianem „miłości mądrości”, spotyka wiedźmę (etym. „tę, która wie”). Stara kobieta (okazuje się ona później, zdolną do magicznej przemiany cielesnej, niezwykle urodziwą i majątą córką jednego z najbogatszych setników w okolicach Kijowa) postanawia sprawdzić stałość jego męskich uczuć. Udzielając Chomie i jego towarzyszom noclegu, kobieta zamierza – pod postacią lubiącej się w rozpuszcie starowiny – uwieść lekkomyślnego młodzika¹⁷. Dotkliwie pobita przez Chomę, leżąc na łożu śmierci w domu ojca, wiedźma – tym razem pod postacią krasawicy – wypowiada ostatnie życzenie, by młody filozof wiernie towarzyszył jej w przemianie ostatecznej, to jest przez trzy dni samotnie czuwał i odprawiał modły przy martwym, choć ciągle jeszcze ponętnym ciele. Spełniając to życzenie – nie z własnej woli, poczucia obowiązku czy nakazu moralnego, ale z polecenia rektora – Choma najpierw siwieje, a potem umiera ze strachu, innymi słowy, sam podlega cielesnej metamorfizie, doznaje wtajemniczenia nie tyle w meandry kultury, które miał zgłębiać jako student filozofii, ile w wiedzę o naturze i upływie czasu (decydującym zarówno o niestałości relacji między mężczyznami i kobietami, jak i o przemijaniu cielesnej urody), oraz doświadcza – na własnej skórze – prawdy o skończoności ludzkiego życia. Poznanie, którego dostępuje protagonista (niemające wiele wspólnego ze szkolną edukacją filozoficzną, w której głębię wierzy niezachwianie zaprezentowany w świecie przedstawionym utworu prosty lud), okazuje się dla niego nie do zniesienia. W konsekwencji opisana inicjacja staje się dla bohatera karą główną.

Z kolei przemiana bohatera w Leśmianowskiej klechdzie nie ma wprawdzie charakteru ostatecznego, wiąże się jednak – analogicznie jak w opowiadaniu Gogola – z wystawieniem mężczyzny na próbę przez kontakt z wiedźmą. Znamienne, że ów mężczyzna – określany znaczącym antroponimem Wójt – konstruuje tożsamość w oparciu

¹⁶ Podobnie rzecz ma się z opisanymi w opowiadaniu teologiem i retorem. Ich postaci zostały skonstruowane na zasadzie synekdochy, co oznacza, że trzeba traktować je jako reprezentatywne. Filozof, teolog i retor, czyli adepci określonych profesji, są jednocześnie przedstawicielami wykonawców określonych zawodów. Oparta na zasadzie kontrastu konstrukcja całego opowiadania, pozwala wnioskować o stosunku do nich podmiotu utworu. Dominuje tu daleko idący krytycyzm.

¹⁷ „A tu raptem otwierają się drzwiczki i do chlewa wchodzi zgarbiona starucha.

– A cóż to babuleńko, czego tu chcesz? – zapytał filozof.

Ale stara bez słowa szła ku niemu z rozcapierzonymi rękami. »He, he! – pomyślał filozof – przypomniawszy sobie babci, kiedy panną była... Ale poniewczasie«. Odsunął się w kąt, stara jednak bez ceregieli przysuwała się do niego.

– Słuchaj, no babuniu! – powiedział filozof. – Dziś mamy post, a ja już jestem taki, że nie stręfiliłbym się i za tysiąc czerwieńców.

Ale starucha rozpościerała ręce i szukała go, nie mówiąc ani słowa.

Filozofowi zrobiło się straszno, zwłaszcza gdy spostrzegł, że oczy starej zaiskrzyły się jakimś niesamowitym blaskiem.

– Babciu, co ci to? Wynos się z Panem Bogiem! – krzyknął.

Ale babcia bez słowa dobierała się do niego”. N. Gogol, *Wij*, op. cit., s. 68. Wszystkie fragmenty z utworu Gogola przytaczam według tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając symbolem Wj, w nawiasie podaję numer strony. Wyróżnienie w tekście – Ż.N. W oryginale wyróżniony fragment cytatu brzmi następująco „Эге-гм! – подумал философ. – Только нет, голубушка! Устарела”. Н.В. Гоголь, *Вий* [w:] idem, *Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород, Петербургские повести*, Москва 2006 с. 268; zob też: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0050.shtml.

o pełnioną funkcję społeczną. Ulegając pokusie i wdając się w romans ze starą Bartłomiejową, żonaty bohater, stróż porządku publicznego, słynący wcześniej w okolicy z dostojności, oficjalności i powagi, na skutek wydarzeń, których nie czuje się sprawcą i których zaistnienie na płaszczyźnie narracji przypisuje magicznemu działaniu lubczyku i duryju (podanych mężczyźnie przez wiedźmę) – jawi się samemu sobie jako „odarty z urzędu”, pohańbiony w oczach sąsiadów „wójt, który przestał być wójtem”¹⁸. Alegorią tej groteskowej przemiany oraz nieprzystawalności „ja” idealnego do „ja” realnego staje się w utworze dwukrotnie powracający motyw stracha na wróble – bezgłowego patyka z zatkniętą na czubek dziurawą czapką. Konfrontacja tego alegorycznego obrazu literackiego z nową kondycją Wójta prowadzi do wniosku, że tożsamość społeczna skłonnego do irracjonalnych wybryków bohatera jawi się jako fasadowa i podlega – w Gogolowskim duchu – ośmieszeniu. „Ja” idealne bohatera ulega bowiem groteskowej redukcji do stroju i piastowanego stanowiska.

W obu utworach postaci kobiece zaprezentowane jako wiedźmy pełnią zatem z pewnych względów podobną, a z innych odmienną niż w poemacie epickim Puszkina funkcję konstrukcyjną. Są – jak w *Rustanie i Ludmile* – uosobieniem piekła natury, a równocześnie zostają wprowadzone do tekstów po to, by wystawić tożsamość męskich bohaterów na próbę, postawić pod znakiem zapytania ich samokontrolę, zainicjować przemianę, której społeczne konsekwencje nie odpowiadają oczekiwaniom protagonistów, przeciwnie, raczej obnażają ich i groteskowo kompromitują. W konsekwencji metaforycznie rozumiane piekło romantyczne (w ujęciu Gogola) i neoromantyczne (w realizacji Leśmiana) podlega dyslokacji, okazuje się, że nie ma ono charakteru transcendentnego, ale ziemski – cielesny i społeczny.

4. Groteskowa rekonstrukcja stereotypu kobiecości

Zarówno w *Wiju* Gogola, jak i w klechdzie Leśmiana groteskowa deskrypcja postaci wiedźm jawi się jako odtworzenie utrwalanego w demonologii słowiańskiej i dobrze ugruntowanego w tradycji literackiej stereotypu kobiecości. Bohaterki obu tekstów uaktywniają się w nocy (gdy „sierp miesięczny” jaśnieje „na niebie”, Wj, s. 69)¹⁹ oraz ukazwane są jako upostaciowanie nieokiełznanej energii, która wyładowuje się na przekór normom obyczajowym. W tekście Gogola wiedźma dosiada Chomę, niczym rumaka, który, jak oszalały, bezwolnie galopuje przez step; w Leśmianowskiej klechdzie bohaterka jawi się początkowo jako groteskowy podniebny „ruch pośpieszny i celowy, ani z miejscem niezgodny, ani w rozsądku ludzkim nie mający żadnego uzasadnienia”²⁰ (W, s. 112). Co więcej, każda z postaci kobiecych zostaje wyposażona

¹⁸ Wójt myśli: „Anim ja człek boży – mówi, ani wójt, ani gospodarz, jedno stworzenie bezimienne, które z lękiem i zgrozą nazwy własnej od kogoś wyczekuje” (W, s. 122).

¹⁹ „Обращенный месячный серп светлел на небе”. Zob. H.B. Гоголь, *Вий*, op. cit, s. 269.

²⁰ Wszystkie cytaty z *Wiedźmy* podaję według wydania: B. Leśmian, *Klechdy polskie*, Warszawa 1959. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając symbolem W. Numery stron podaję w nawiasie.

niemał we wszystkie atrybuty znane z demonologii słowiańskiej, poczynwszy od wyglądu zewnętrznego i zachowania (obie wiedźmy początkowo jawią się jako stare i nienasycone seksualnie), poprzez właściwości psychiczne (żadna nie uznaje reguł obyczajowych życia wspólnoty – bohaterka *Wija* nie wychodzi za mąż, a zamiast tego wdaje się w romanse uwłaczające jej pozycji społecznej, zob. Wj, s. 84, z kolei protagonistka *Wiedźmy* zagina parol na żonatego mężczyznę i zamiast zająć się pracą, hula po niebie), na rek wizytach skończywszy (w tekście Gogola jest to miotła, którą starucha okłada Chomę po bokach niczym wierzchowca batem; w klechdzie Leśmiana to łopata, na której lata Bartłomiejowa). Żaden z wymienionych przedmiotów nie służy wiedźmom do pracy, pomimo tego, że jej wykonywaniem mogłyby zaskarbić sobie większą przychylność zbiorowości egzystującej w świecie zaprezentowanym w każdym z utworów. Ponadto Bartłomiejowej z *Wiedźmy* towarzyszy czarny kot, z kolei bohaterka *Wija* sama charakteryzuje się zwinnością kotki (Wj, s. 68)²¹.

Także sposób przejawiania się bohaterek oraz przestrzeń (oddalona od wsi), w której zostały zaprezentowane, wskazują na obecność w prozie Gogola i Leśmiana odwołań do konwencjonalnego przedstawienia wiedźm w demonologii słowiańskiej charakteryzującego się fantastycznym uniezwykleniem fabuły utworu. Kobiety – za pośrednictwem zastosowanych w warstwie opisowej sensorodnych porównań (jak u Leśmiana), albo dzięki literackim obrazom pędu przez bezkres (jak u Gogola) – jawią się jako groteskowe uosobienie trudnego do okiełznania żywiołu powietrza, kojarzonego w naszym kręgu kulturowym z nieskończonością, boskością i kosmiczną energią życiową, postrzeganego jako sfera pośrednicząca między niebem a ziemią, a także jako symbol nadmiaru, nieobliczalności, nieskrępowania, dążenia do wolności, wreszcie wyzwolenia się z ludzkich ograniczeń. Leśmianowska bohaterka nazywana jest na przykład „babą upowietrzoną” (W, s. 117), jawi się jako „polatucha nocna, własnej potworności nieświadoma” (W, s. 119), „zacierzwiona w swym locie baba” (W, s. 118), harcująca „po niebiosach z rozpuszczonymi na wiatr włosami i powiewa białą koszulą, która na bezbronnym tle szafirów wichrzy się ogoniasto, niby jakaś śnieżycza, furkotem własnych fałd spłoszona, jakby właśnie tym szafirom takiej tylko śnieżycy w grudniu dla zupełnego zadowolenia zbrakło” (W, s. 112)²².

Istotna zmiana, którą zaobserwować można w klechdach Gogola i Leśmiana, a jaka zachodzi w stosunku do utworu Puszkina, polega na tym, że bohaterowie mają do tych postaci kobiecych ambiwalentny stosunek. Z jednej strony bywa on bardzo negatywny, przepełniony wstrętem i najwyższą pogardą. Choma Brut myśli o zalotach staruszki: „Przypomniało się babci, kiedy panną była... Ale poniewczasie” (Wj, s. 68)²³. Z kolei Wójt odgraża się:

²¹ „Старуха (...) вскочила с быстротою кошки к нему на спину”. Zob. Н.В. Гоголь, Вий, op. cit, s. 269.

²² Jerzy Wyszomirski, tłumacząc *Wija*, wzmocnił to – i tak obecne w utworze – skojarzenie wiedźmy z powietrzem. W polskim przekładzie Choma nazywa starą kobietę „wiedźmą zapowietrzoną (Wj, s. 94)” i „wiedźmą-latawicą” (Wj, s. 69), podczas gdy w oryginale występuje sformułowanie: „проклятая ведьма” lub „ведьма” bez epitetu. Zob. Н.В. Гоголь, Вий, op. cit, s. 269, 295.

²³ „Эге-гм! – подумал философ. – Только нет, голубушка! Устарела”. Ibidem, s. 268.

„Nie mogę pozwolić na to, aby pierwsza lepsza baba swym cielskiem byle jakim zaśmiecała powietrze, ludziom uczciwym przynależne. Muszę ją porządku nauczyć i do opamiętania się powołać!” (W, s. 116). (...) „Że też dotąd jeszcze babie opętanej żmudne cielsko na mrozie od kości starych, jak tynk od ściany, nie poodpadało! (...) Wściubiła się do nieba bez pytania, jak, nie przymierzając, świnia do rozwartego na oścież kościoła. Tak jej z tym niebem do twarzy, jak diabłu z różańcem na szyi. I gdyby przynajmniej krasą dziewczycą mogła się na wysokościach poszczycić, ale zgrzybiało to i już po brzegach murszy, a jeszcze chce się oczom ludzkim z takiego posterunku po nocy ukazywać!” (W, s. 117)²⁴.

W wójtowskim opisie wiedźmy uderzają groteskowe – dyskredytujące, animalne, reifikujące lub związane ze sferą *profanum* (przeciwstawianą uwznioślanej sferze *sacrum*) – porównania, uwyrażnia się też dyskredytacja postaci z powodu jej wieku, braku dziewictwa i młodzieńczej urody. Ciało Bartłomiejowej określane jest za pośrednictwem form augmentatywnych – mówi się o nim cielsko. Zachowanie wiedźmy kojarzy się Wójtowi z bezwstydem, nieopamiętaniem i opętaniem, z kolei użyte w tekście porównania wskazują na demonizację postaci („Tak jej z tym niebem do twarzy – myśli wójt – jak diabłu z różańcem na szyi”, W, s. 117).

Z drugiej strony stosunek bohaterów do wiedźmy, pomimo uczucia lęku, jakiego doświadczają, i pogardy, jaką okazują tym kobietom (dla przykładu – Wójt spluwa na widok Bartłomiejowej), zdradza fascynację nimi:

„Doznawał jakiegoś uczucia przykrego i dręczącego – czytamy w *Wiju* – a zarazem słodczy napływającej do serca” (Wj, s. 69; wyróżnienie w tekście – Ż.N.)²⁵.

„(...) Czar, który szedł nań od staruchy zwiększył się jeszcze, gdy ujrzał jak się jej nogi do tańca rwą, niby dwa psy, z łańcucha spuszczone” (W, s. 124; wyróżnienie w tekście – Ż.N.).

Co więcej, w porównaniach obecnych w utworze Leśmiana atrybuty wiedźmy jawią się niemal jako insygnia królewskie:

„Jej zeszywniała koszula skrzyła się, wzorzyście diamentowymi pstrocinami czepliwego szronu, a łopata, zgęstniałym mrozem suto omszona, jaśniała niby berło, z matowego srebra wykute i zgoła nierzeczywiste...” (W, s. 119, wyróżnienie w cytacie – Ż.N.).

Z kolei w *Wiju* wyrażone tekstowo doświadczenie ambiwalencji – *tremendum et fascians* – przejawia się w sformułowaniach o charakterze oksymoronicznym:

„Choma czuje coś szatańsko-słodkiego, czuje jakąś rozkosz boleśnie straszną, która go na wskroś przesywa” (Wj, s. 70; wyróżnienie w tekście – Ż.N.)²⁶.

²⁴ „Podskoczył ku niej skwapliwie i dłonią wprawną utopił co prędzej za gardło, które mu w rękach zwęziło się i wydłuziło jednocześnie. – Poczekaj-no, psiawelo! – zawołał, do oczu jej zazierając. – Wytataruję ci skórę za tę twoją jazdę bezwstydną po niebie!” (W, s. 117).

²⁵ „Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу”. Н.В. Гоголь, *Вий*, op. cit., s. 269.

²⁶ „Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение”. Zob. Ibidem, s. 269. Choma Brut w momencie, w którym pozostaje pod urokiem wiedźmy, nie potrafi odróżnić odgłosów wiatru od muzyki, z kolei bohater tekstu Leśmiana upaja się szalonym tańcem ze starą Bartłomiejową, w którym doznaje nieznaną mu wcześniej lekkości.

„Filozof zbliżył się do trumny i lęklawie spojrzął w twarz zmarłej; zadrżał lekko i musiał przy-
mrużyć oczy: taka straszliwa piękność biła od niej! (...) Zaiste – niezwykła piękność
nieboszczki wydawała się straszna. Gdyby zmarła była brzydsza, być może nie prze-
rażałaby tak okropnie. Ale w rysach jej nie było nic przyćmionego, zmętniałego, martwego. Twarz
jej była jak żywa i filozofowi zdawało się, że patrzy na niego zamkniętymi oczyma” (Wj, s. 87;
wyróżnienie w tekście – Ż.N.).

Warto podkreślić, że obie bohaterki raz ukazują się jako stare, innym razem jawią się
mężczyznom jako energiczne i młode. „Czy to naprawdę stara baba?” (Wj, s. 70)²⁷ – myśli
Choma; „Nie taka ona jeszcze stara, jak się z daleka wydaje” (W, s. 135) – mówi wójt.

Przez większość postaci drugoplanowych utworu – zgodnie z zakorzenionym w folk-
lorze obrazem świata – więdmy postrzegane są jako kobiety czerpiące satysfak-
cję z niesienia bliźnim szkody, czyhające na bezbronnych mężczyzn, oglupiające
ich i otumaniające, a nawet pozbawiające męskości. W Leśmianowskiej klechdzie gmin
wierzy, że Bartłomiejowa ukazuje się w postaci zwierzęcej (jako suka), nasyla „płaksy
na dzieci” (W, s. 115), powoduje zakłócenia normalnego przebiegu zjawisk atmosferycz-
nych – zsyła suszę („[...] deszcz w nowym glinianym garnku uwięziła i płachtą owinąwszy,
na piecu garnek ukryła”, W, s. 116)²⁸; podczas gdy w utworze Gogola o wiedźmie mówi
się, że ma „mały ogonek” (Wj, s. 82) i że może albo objawić się w postaci animalnej
– jako pies, który przegryza dzieciom gardło i wypija krew (Wj, s. 85) lub kęsa żony
uczciwych chłopów” (Wj, s. 85) – albo ujeżdżać mężczyzn niczym konie, kraść im róż-
ne przedmioty (na przykład fajkę lub czapkę), wreszcie obcinać dziewczętom warkocze
i wysysać z nich życie do cna (Wj, s. 85).

Ujawniające zdolność do fantastyczno-groteskowej metamorfozy,
stereotypowo przedstawione postaci kobiece więdmy uosabiają dzi-
kość natury sytuującej się w opozycji do cywilizacji i moralności, które traktowane są
jako jej zaprzeczenie.

5. Groteskowa deziluzja i role społeczne

Zaprezentowane w utworach więdmy żyją na przekór obowiązującym w życiu
społecznym normom obyczajowym, swoim zachowaniem podważają przyjmowane
w nim zasady, wprowadzają chaos, ustanawiają „świat na opak”, postrzega-
ne są przez protagonistów jako uosobienie niszczącej i erotycznie zniewa-
lającej siły²⁹. Wzbudzają one lęk postaci męskich z co najmniej dwóch powo-
dów. Po pierwsze – jak w *Wiju* Gogola – uświadamiają one bohaterowi jego
własną śmiertelność, po drugie – kontakt z nimi (zarówno w utworze roman-
tyka, jak i w tekście Leśmiana) wiąże się z ryzykiem degradacji w hierarchii
społecznej oraz utratą prestiżowej funkcji pełnionej we wspólnocie:

²⁷ W oryginale czytamy: „точно ли это старуха?”. Ibidem, s. 270.

²⁸ Ponadto bohaterka Leśmianowskiej klechdy nie jest płochą, nie ma wstydu, stać ją na „natarczywe umizgi”
(W, s. 123).

²⁹ Na temat romantycznych fantazmatów demonicznej kobiecości zob. W. Wenerska, *Czarownice – mistrzynie
kreatacji świata na opak* [w:] *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011, s. 45–109.

„Dowiedzą się ludzie – myśli wójt zatrwożony utratą urzędu – i może nawet wójtostwa mnie pozbawią” (W, s. 136). „(...) Przewidywał (...) rozpaczliwą resztką zachowanego na wszelki wypadek rozumu, że te jego wybryki i uskoki od obowiązku i służby nie ujdą w końcu opatrznosciowego oka władzy odnośnej. A wiedział, że władza owa o żadne lubczyki i duryje nie pyta, jeno ich skutki występnę, jako stronę faktyczną, bierze ściśle pod uwagę i na mocy tych faktów rozstrzyga” (W, s. 150–151)³⁰.

Tak jak Wójt jawi się samemu sobie w chwilach kryzysu jako parodia wójta, tak Choma Brut w relacji z „tą, która wie”, objawia się nie tyle jako filozof, ile jako parodystyczno-groteskowy negatyw postawy kojarzonej z wykonawcą tej profesji.

Groteskowe obnażenie w utworach źródeł wspomnianego lęku to jeden z podstawowych mechanizmów dokonującej się w tekstach deziluzji tego żywotnego stereotypu kobiecości. W *Wiju* pióra rosyjskiego romantyka ów lęk wyraża się między innymi za pośrednictwem przedstawionego w konwencji makabryczno-groteskowego, a czasem nawet komicznego, kobiecego fantazmatu żywego trupa³¹. Upatrywać w nim należy alegorii przerażenia destrukcyjnymi siłami natury³². Ów fantastyczny motyw także podlega deziluzji. Decyduje o niej, po pierwsze, jedyny w utworze przypis, w którym autor zrzeka się odpowiedzialności za przekazywane treści i prezentuje historię Chomy Bruta jako wierne powtórzenie klechdy ludowej (Wj, s. 61). Po drugie, deziluzji sprzyja wprowadzenie do tekstu alegorycznej postaci straszego króla gnomów Wija, określonego w odsyłaczu mianem „tworu fantazji ludu ukraińskiego” i scharakteryzowanego groteskowo jako monstrum

³⁰ „Wydawało mu się nawet [Wójtowi – dopisek Ż.N.] – czytamy w *Wiedźmie* – że jest postronnym i od toczącej się sprawy dalekim rodzajem martwego słupca, na którym jeno od parady sterczy tablica z napisem *Wójt*, a pod nią zupełna nieobecność wzmiankowanego w nagłówku człowieka” (W, s. 140–141).

³¹ Na przykład: „Strasza była. Zaszczęła zębami i otworzyła oczy umarłe. Ale nic nie widząc, że wściekłością widoczną na jej drgającej twarzy, zwróciła się w inną stronę i rozcapierzonymi rękami łopota każdy słup i węgiel, chcąc chwycić Chomę. Na koniec stanęła, pogroziła palcem i położyła się z powrotem do trumny” (Wj, s. 88). Zestawienie ze sobą w opowiadaniu tych dwóch ostatnich gestów nadaje cytowanemu fragmentowi walor komiczno-groteskowy, dlatego można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia nie z literacką estetyką makabry, ale makabreski. Cytowany fragment w oryginale brzmi: „Она была страшна. Она ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои. Но, не видя ничего, с бешенством – что выразило ее задрожавшее лицо – обратилась в другую сторону и, распростерши руки, обхватывала ими каждый столп и угол, стараясь поймать Хому. Наконец остановилась, погрозив пальцем, и легла в свой гроб”. Н.В. Гоголь, *Буй*, op. cit., c. 279.

³² Wspomniany motyw „żywego trupa” pojawiający się zarówno w ustnych opowieściach Słowian krążących wśród gminu, jak i w literaturze i ikonografii średniowiecza (jego najbardziej drastyczna reprezentacja to *transi* – wyobrażenie rozkładających się zwłok goniących żywych ludzi) w literaturze rosyjskiej osiąga szczytową popularność w w latach 1820–1840 w związku ze wzrostem zainteresowania folklorem, a także w wyniku recepcji angielskiej powieści grozy oraz lektury ballad wychodzących spod pióra niemieckich romantyków. W literaturze polskiej znacznie bardziej popularny był motyw „dziewicy-trupa” (pojawił się on już w antyku między innymi w poemacie *Karczemka* [Copa] uważanym za dzieło Wergiliusza czy w scenie *Satyriconu* Petroniusza, a powrócił ze wzmoczoną siłą w średniowieczu, choćby w zbiorze łacińskich powiastek pochodzących z początku XIV wieku, w zawartym w *Gesta Romanorum* przykładzie „*Exemplum, quod debemus relinquere mundum*”, a także w literaturze kaznodziejskiej *Promptuarium exemplorum*, *Scala Celi* i *Summa predicantium* Bromyarda). Występuje w literaturze XVII wieku między innymi u księdza Kuligowskiego, który – zainspirowany dziełem François de Rosseta *Les Histoires tragiques de nostre temps* – ogłosił w *Demokrycie chrześcijańskim* powiastkę zatytułowaną *Straszny przykład kary bożej nad lubieżnymi*. Powraca w romantyzmie choćby w *Marzeniu* Cypriana Norwida, noweli Czajkowskiego *Swatanie Zaporożca*, opowieści Gaszyńskiego *Czarna tanecznicza*, zyskuje też liczne aktualizacje w literaturze neoromantyzmu. Zob. na ten temat: J. Krzyżanowski, *Dziewica – trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej* [w:] idem, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 524–538.

o żelaznej twarzy, które ma „powieki do samej ziemi” (Wj, s. 61, 96). Wątek fabularny związany z udzieleniem potworowi pomocy w otwarciu oczu (co umożliwia mu zdemaskowanie Chomy Bruta jako winnego śmierci urodziwej córki bogatego setnika), jawi się jako alegoria rozpoznania zbrodniarza, poznania piekła natury tożsamego z karą główną, a przede wszystkim zmusza czytelnika do traktowania z przymrużeniem oka zaprezentowanego w tekście stereotypu kobiecości i dostrzeżenia w nim przejawu wykluczenia społecznego. Po trzecie wreszcie, rolę deziluzyjną odgrywa wprowadzenie do utworu postaci siwego Kozaka, który występuje w funkcji rezonera. Bohater, słuchając fantastycznych opowieści gminu, obojętnie stwierdza: „Która baba stara, to i wiedźma” (Wj, s. 82, wyróżnienie w cytacie – Ż.N.)³³.

W *Wiedźmie* Leśmiana lęk przed pokusą, z którą kojarzy się kobieta odmawiająca wpisania się w aprobowaną rolę społeczną, przejawia się w deskrypcji bohaterki egzystującej groteskowo na pograniczu świata i zaświata (mówi się o niej, że „skonąć nie może”, pomimo tego, że już dawno powinna, W, s. 144), a jednocześnie w tekście w sposób dosłowny nazwana zostaje przyczyną stereotypowego ujęcia postaci: „(...) kocha, byle tylko kochać i od kochania szaleje po wiedźmowemu” (W, s. 147).

W tekście autora *Łąki* mniej radykalna niż u rosyjskiego romantyka deziluzja sprowadza się do ujawnienia powiązania stereotypów kobiecości z rolami społecznymi. Społeczność zaprezentowana w świecie przedstawionym nie upatruje wiedźm w kobietach, które są żonami, ponieważ zapominają dzięki modlitwie i pracy przy domu o „wszelkiej wiedzy” (W, s. 148, 168). Nie stygmatyzuje również w ten sposób Jędrzejowej, kobiety wiodącej tolerowany, bogobojny żywot wiejskiej znachorki, samotnie i w milczeniu wychowującej nieślubnego syna z obawy przed tym, jak oceniłby ją, gdyby ktoś powiedział mu, że matka przejęła od wiedźmy wiedzę.

Uzyskany za pośrednictwem groteski i ukształtowany w ramach gatunku klechdy efekt deziluzji pozwolił obu autorom – Gogolowi w większym, Leśmianowi w mniejszym stopniu – na literackie sprobematyzowanie przekonań związanych z rolami społecznymi, które od wieków uchodzą za *opinio communis* za jedynie słuszne i niepodlegające dyskusji. Zwłaszcza Gogol, pisząc *Wija*, dał świadectwo nowoczesnym, daleko wykraczającym

³³ „– Когда старая баба, то и ведьма, – сказал хладнокровно седой козак”. Н.В. Гоголь, *Вий*, op. cit., s. 275. Kwestię tę powtarza w zakończeniu utworu filozof Tyberiusz Horobeć: „– А я знаю, дачего згинѣл. Бо ся выстрашыл. Gdyby się nie bał, nic by mu wiedźma nie zrobiła. Trzeba się tylko przeżegnać i plunąć jej wprost na ogon: cała jej moc wtedy na nic. Znam się dobrze na tym. U nas w Kijowie wszystkie baby, co siedzą na rynku, wszystkie, co do jednej – to wiedźmy” (Wj, s. 97). W oryginale: „– А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Кивее все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы”. Ibidem, s. 289.

poza konwencje epoki poglądom na kwestię kobiecą³⁴. Dzięki wspomnianym zabiegom czytelnik może z innej perspektywy zobaczyć (i przemyśleć bardziej empatycznie) kondycję kobiet, których styl życia zbiorowość od wieków lokuje po stronie antywartości.

Summary

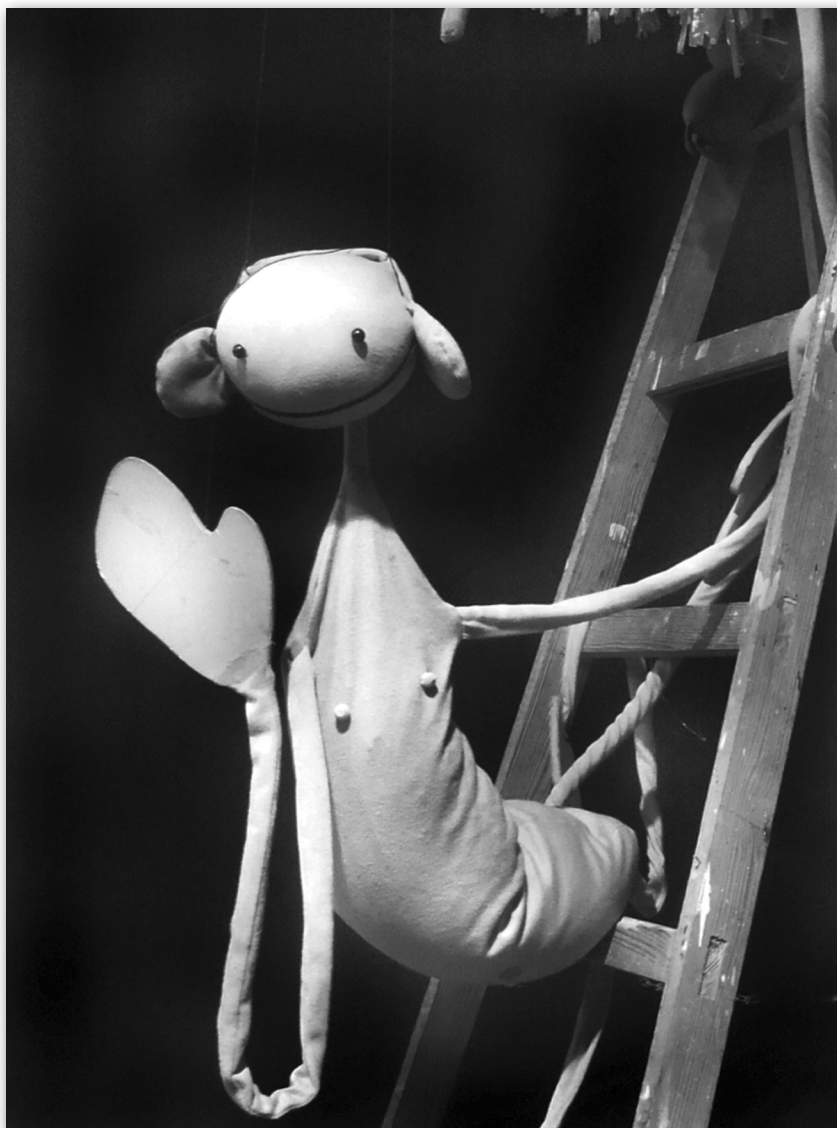
Initiation into the Experience of Time: the Grotesque Hell of Nature. Gogol's *Viy* as a Literary Context for Bolesław Leśmian's *The Witch*

The article explores the topos of the witch, which was extremely popular in the literature of Russian romanticism and present, among others, in the writings of Pushkin and Gogol, and which also appears in Bolesław Leśmian prose volume *Polish Legends*. In particular, the article is concerned with the ways in which Gogol's use of the grotesque influenced Leśmian's story *The Witch*. The romantic and modernist versions of the topos of the witch show how the writers of the two epochs approached one of the oldest stereotypes of femininity.



Fotografia: Urszula Kubicz-Fik, *Bajkopeja*, Teatr Ateneum, Katowice 2004 (Niedźwiedź)

³⁴ Doszła ona do głosu także w korespondencji z przyjaciółmi. W liście z 1846 roku opublikowanym pod tytułem *Женщина в свете* (Kobieta w świetle) w zbiorze pism autora *Собрание сочинений*, Том 6, Статьи, Москва 1978, s. 191–195. Gogol dowartościowywał kobiecość, nie idealizując jej w stu procentach, wyraził przekonanie, że to właśnie dzięki rozumnym kobietom ma szansę dokonać się odnowa społeczeństwa. Z kolei we wczesnym artykule *Женщина* (Kobieta, 1831) pisarz idealizował kobiecość, określając ją mianem „języka Bogów” oraz „poezji”. Przeciwstawiał się też zniewoleniu kobiet: „Посмотри на роскошных персов: они переродили своих женщин в рабынь, и что же? им недоступно чувство изящного – бесконечное море духовных наслаждений” („Spójrz na lubujących się w luksusie Persów, którzy zmienili swoje kobiety w niewolnice. I co z tego wynika? Niedostępne stało się dla nich wyczucie wdzięku – nieogarnione morze duchowych przyjemności”. Н.В Гоголь, *Женщина*, op. cit, s. 9. Dziękuję panu Piotrowi Mitnerowi za zwrócenie uwagi na ten kontekst biograficzny.



Fotografia: Urszula Kubicz-Fik, *Król Maciuś Pierwszy*, „Rabcio”, Rabka 1995 (Małpka)