

Zjawiska tajemne i fantastyka w prozie rosyjskiej XIX wieku

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3896

Sylwia Kamińska-Maciąg

Zjawiska tajemne i fantastyka w prozie rosyjskiej XIX wieku

Wrocław 2019

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
© Copyright by Sylwia Kamińska-Maciąg
Wrocław 2019

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3646-7

Publikacja przygotowana
w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

Spis treści

Wstęp	9
1. Pojęcie fantastyczności w literaturze	10
2. Fantastyka w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej	11
3. Psychologia analityczna i literatura fantastyczna	18
4. Metodologia badań i plan monografii	23
 Rozdział 1. Człowiek bez cienia	30
1.1. Cień rzeczywisty i psychologiczny w literaturze	30
1.2. Obraz cienia w wybranych opowiadaniach Nikołaja Gogola	35
1.3. Obraz cienia w wybranych opowiadaniach Władimira Odojewskiego	54
 Rozdział 2. Prawdziwy „obraz duszy”	63
2.1. Postaci kobiece w literaturze rosyjskiej XIX wieku	63
2.2. Jungowski „obraz duszy”	65
2.3. Obraz animy w opowiadaniu Oresta Somowa <i>Kijowskie wiedźmy</i>	68
2.4. Obraz animy w opowiadaniu Nikołaja Gogola <i>Pamiętnik szaleńca</i>	73
2.5. Obraz animusa w opowiadaniu Iwana Turgieniewa <i>Pieśń triumfującej miłości</i> ...	77
2.6. Obraz animy na przełomie XIX i XX wieku — opowiadanie Walerija Briusowa <i>Siostry</i>	82
 Rozdział 3. Magia i mana	90
3.1. Przedstawienie magii i many w literaturze i psychologii	90
3.2. Obraz many w opowiadaniu Antonija Pogorielskiego <i>Lafertowska Makownica</i> ...	94
3.3. Obraz many w opowiadaniu Aleksandra Puszkina <i>Dama pikowa</i>	99
3.4. Obraz many w opowiadaniu Antona Czechowa <i>Czarny mnich</i>	106
 Rozdział 4. Alchemia materii i ducha	118
4.1. Alchemia i indywiduacja	118
4.2. Motywy alchemiczne w opowiadaniu Jewgienija Baratyńskiego <i>Pierścień</i>	121
4.3. Motywy alchemiczne w opowiadaniu Władimira Odojewskiego <i>Sylfida</i>	129
 Zakończenie	142

6 Spis treści

Bibliografia	147
Summary	155
Резюме	157
Indeks	159

Jestem daleki od tego, by sądzić, że praca ta stanowi zamkniętą i zadawalającą pod względem naukowym całość. Moim zamiarem było ukazanie — wbrew powszechnej opinii, kwitującej tzw. zjawiska tajemne co najwyżej lekceważącym uśmieszkiem — jak licznymi nićmi wiążą się one ze sferą doświadczeń lekarza i psychologa, oraz odsłonięcie wielu ważnych kwestii, jakie ta niezbadana dziedzina jeszcze przed nami kryje.

Carl Gustav Jung, *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*

Wstęp

Zjawiska tajemne¹, okultystyczne, ezoteryczne podsycają zainteresowanie literaturą piękną nie tylko wśród czytelników, entuzjastów prozy fantastycznej, lecz także w kręgu jej badaczy. Ich potencjalna wartość zawiera się bowiem zarówno w walorach estetycznych dzieła literackiego, jak i w przekazie, jaki mogą z sobą nieść. Stanisław Lem pisał:

Napraszający się najpierw sąd, że wątpliwość tych dzieł [fantastycznych — S.K.M.] wynika z wątpliwego charakteru zjawisk w nich przedstawionych, bo idzie o wszelakie zjawy, duchy, siły nieczyste itd., należy kategorycznie oddalić. [...] Utrzymuję, że rzecz nie w samej fantastyczności obiektów literackich, lecz w stosunku do nich — autora, więc i dzieła².

Wartość motywów irracjonalnych zależy zatem między innymi od sposobu, w jaki odbiorca ich doświadczy³. Trudno nie zgodzić się z taką opinią. Z tego punktu widzenia niesamowite toposy mogą eksplikować jakości dotyczące emocji czy moralnego przesłania autora, ale mogą też stać się odpowiednim materiałem źródłowym do ukazania określonych form uniwersalnych, symboli wspólnych wszystkim ludziom na świecie.

¹ Termin „zjawiska tajemne” zaczerpnęłam z tytułu rozprawy doktorskiej Carla Gustava Junga (*O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*, 1902), w której badacz podaje opis dwuletniej historii młodej kobiety będącej medium spirytystycznym. Relacje z poszczególnych seansów, przedstawienie występujących w nich zjawisk paranormalnych, duchów, a także wszelkich podejrzanych zachowań pacjentki stały się dla szwajcarskiego psychologa podstawą objaśnienia związków opisanych fenomenów ze sferą nieświadomości dziewczyny, z niewytłumaczalnych czyniąc je zjawiskami typowo psychicznymi; zob. C.G. Jung, *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*, przeł. E. Sadowska, Warszawa 1991.

² S. Lem, *Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003, s. 331.

³ Por. H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] *idem, Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 313–336.

1. Pojęcie fantastyczności w literaturze

Rozważania nad problematyką zawartą w tytule niniejszej książki należy rozpocząć od fundamentalnego dla niej zagadnienia, czyli próby skonkretyzowania pojęcia „fantastyka” w odniesieniu do literatury. Podjęcie się tego zadania oraz podanie jednej definicji fantastyczności jest jednak w zasadzie niewykonalne. W aspekcie badań przedłożonych czytelnikowi słownikowe objaśnienia terminu:

Typ twórczości literackiej w sposób swoisty budujący świat przedstawiony: składają się nań elementy, które nie odpowiadają przyjętym w danej kulturze kryteriom rzeczywistości, a więc wątki nadnaturalne i wszelkiego rodzaju cudowności⁴

czy

Фантастика в литературе — область художественного творчества, основанного на широком использовании методов перевоссоздания и свободного преобразования элементов реальной действительности, которая в рамках каждой конкретной художественной модели подчинена особенностям замысла и специфики функционального воздействия произведения на читателя⁵

nie wydają się zadowalające.

Równie trudne jest zakreślenie ram fantastyki jako dziedziny literatury.

Zdefiniowanie fantastyki nie jest zadaniem łatwym, ponieważ granice zjawiska, które się tym terminem określa, są płynne i trudne do wyznaczenia w sposób nie budzący wątpliwości. Ponadto termin ten używany bywa na określenie takich pojęć, które są wprawdzie do siebie zbliżone, ale których zakresy znaczeniowe bynajmniej nie całkowicie się pokrywają⁶

— czytamy w internetowej encyklopedii fantastyki.

W związku z tym, kierując się potrzebą wyselekcjonowania materiału badawczego z zakresu rosyjskiej literatury XIX wieku, wskażę dwie, kluczowe — jak sądzę, teorie opisujące fantastykę jako zjawisko w literaturze i sztuce.

Spośród wielu modeli fantastyczności w literaturoznawstwie najczęściej wyróżnia się teorie dwóch badaczy europejskich: Rogera Caillois oraz Tzvetana Todorova. Pierwszy z myślicieli twierdził, podkreślając przy tym, iż jego poczucie fantastyczności jest mocno subiektywne, że „fantastyka to przede wszystkim niepokój i zerwanie”⁷. Według tego badacza ma się ona opierać na grze człowieka ze

⁴ M. Głowiński, *Fantastyka*, [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 149.

⁵ A. Осипов, *Фантастика от А до Я*, Москва 1999, s. 301.

⁶ A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka_\(pojęcie\)](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka_(pojęcie)) (dostęp: 23.02.2015).

⁷ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 9. „Fantastyka bowiem jest zerwaniem z ustalonym łańcem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny” — *ibidem*, s. 149.

strachem, to jest występowaniu w racjonalnym świecie przedstawionym elementu irracjonalnego, który mógłby wywołać pewnego rodzaju postrach, zarówno u bohatera, jak i u odbiorcy dzieła literackiego⁸. Jakkolwiek, pomimo że emocje te dość często stanowią komponent świata fantastycznego, nie muszą być jego nieodłącznym elementem⁹. Dlatego też za najbardziej adekwatną w aspekcie przedstawionych badań uważam definicję Todorova, według którego fantastyczność

To wahanie istoty znającej tylko prawa naturalne w obliczu Nadnaturalnego. Inaczej: fantastyczność tekstu jest stanem lektury przejściowym i ulotnym, jako niezdecydowanie, czy opowiedziane należy do naturalnego, czy do nadnaturalnego porządku rzeczy¹⁰.

Przywołany filozof wyróżniał cztery podgatunki fantastyki, znacznie rozszerzając jej pole interpretacyjne. Jako pierwszą wskazywał „niesamowitość czystą”, czyli taką, która zadziwia i budzi lęk, jak ma to miejsce na przykład w powieściach grozy. Todorov podkreślał przy tym, iż pojawiające się w niej „niezwykłe” jest racjonalnie możliwe. Drugą stanowi „niesamowitość fantastyczna”, mająca miejsce, gdy historia wywołana zostaje, jak myśli czytelnik, nadprzyrodzonym, a jednak ma racjonalne wytłumaczenie. Kolejna odmiana — „cudowność fantastyczna” — ma działanie zgoła odwrotne, a więc racjonalna historia może mieć irracjonalne zakończenie. Ostatnią z nich — „cudowność czystą” — Todorov dzielił z kolei podług jej czterech proveniencji na „cudowność hiperboliczną” (wywołaną tak zwaną elefantiazą narracyjną¹¹), „cudowność egzotyczną” (to, co irracjonalne, mogłoby być możliwe w odległym czasie, miejscu), „cudowność instrumentalną” (w której występują na przykład magiczne obiekty) oraz „cudowność naukową” (czyli *science fiction*)¹².

Definicja ta w moim odczuciu dobrze oddaje specyfikę literatury fantastycznej w ogóle, jednakże jej słuszność potwierdza właśnie charakter dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej, zawierającej motywy niesamowite, tajemnicze i nadnaturalne — w swojej fantastyczności bardzo różnorodne.

2. Fantastyka w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej

Należy przypuszczać, iż zjawisko o takiej zasobności rodzajowej elementów irracjonalnych tłumaczy to, że twórczość literacka w Rosji XIX wieku — na skutek

⁸ Zob. R. Caillois, *op. cit.*, s. 129; S. Lem, *op. cit.*, s. 70–71.

⁹ Por. M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9187/1/018_Małgorzata_Niziołek_Zdefiniować_fantastykę_267_178.pdf (dostęp: 23.02.2015).

¹⁰ S. Lem, *op. cit.*, s. 71.

¹¹ Skłonność do opisów nacechowanych mnóstwem nowych aksjologicznych znaczeń.

¹² Zob. S. Lem, *op. cit.*, s. 71–72.

zachodzących w kraju zmian polityczno-społecznych — rozwijała się bardzo dynamicznie. Determinantą wydają się wydarzenia związane z Wielką Rewolucją Francuską oraz przebieg wojen napoleońskich, które zaowocowały zmianą światopoglądu Rosjan. „W ciągu ćwierćwiecza [literatura rosyjska — S.K.M.] przebyła drogę wielu dziesięcioleci i stała się nowoczesną literaturą narodową, skutecznie rywalizującą z innymi dziedzinami sztuki”¹³. Spory programowe, nowe nurty i tendencje przyniosły efekt w postaci rewolucji estetycznej; wschodnia sztuka piśmiennicza dążyła do standardów zachodnich. Zdaniem Bogusława Muchy „Niełatwo w takiej sytuacji skonstruować w miarę przejrzystą mapę prądów literackich, które nie następowały po sobie, ale egzystowały niemal równocześnie [...]”¹⁴. Jakkolwiek w każdym z nich fantastyka nie tylko stanowiła pasjonującą podróż po świecie wyobraźni, lecz także doskonały sposób na powiedzenie tego, czego nie można było wyrazić w inny sposób. Przy czym, studiując odpowiednie badania historyczno-literackie, z pewnością możemy stwierdzić, iż w każdej fazie XIX wieku odgrywała ona szczególnie ważną rolę.

Istota, funkcja oraz rodzaje fantastyki w prozie rosyjskiej XIX wieku to tematyka dość często eksploatowana przez badaczy literatury — zarówno rosyjskich, jak i światowych. Spośród wielu opracowań wskazać należałoby najważniejsze z mojego badawczego punktu widzenia. Ów przegląd warto rozpocząć od publikacji Iriny Semibratowej — badaczki, która wydzieliła trzy podstawowe typy rosyjskiej fantastyki początku XIX wieku: baśniową rzeczywistość (autorka za przykład podaje między innymi utwór *Wij* Nikołaja Gogola), fikcję psychologiczną (tu badaczka przytacza *Damę pikową* Aleksandra Puszkina i *Portret* Nikołaja Gogola) oraz umowną fantastykę drugoplanową (widoczną według niej na przykład w bajkach Władimira Odojewskiego)¹⁵. Z kolei René Śliwowski twierdził, iż niezależnie od formy, jaką przybiera fantastyka, pisarze rosyjscy umieszczali ją zawsze „głęboko w rosyjskiej rzeczywistości”¹⁶. Jednocześnie wielu badaczy odnotowało, że znakomita większość romantycznych rosyjskich motywów niesamowitych została zapożyczona z literatury zachodnioeuropejskiej. Na ten problem uwagę zwróciły między innymi Alla Botnikowa¹⁷ czy Tatiana Czebanjuk. Druga z badaczek zauważyła

¹³ B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Zarys*, Wrocław 1989, s. 165.

¹⁴ *Ibidem*, s. 166.

¹⁵ И.В. Семибратова, *Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук*, Москва 1973, s. 11–15. Temat fantastyki w Rosji w XIX wieku badaczka podejmuje także w publikacjach: *Фантастика в русской литературе XIX века*, Москва 1974; *Мир глазами фантастов*, Москва 1987; *Из истории отечественной фантастики 17-го–начала 20-го века*, Москва 1990.

¹⁶ R. Śliwowski, *Wstęp*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 10.

¹⁷ А.Б. Ботникова, Э.Т.А. Гофман и русская литература первой половины XIX в. К проблеме русско-немецких литературных связей, Воронеж 1977.

również wzory zaczerpnięte wprost z romantyzmu niemieckiego, a dokładniej — z niemieckiej powieści grozy¹⁸. Typologizacji sił nadprzyrodzonych w opowieściach pierwszej połowy XIX wieku podjął się między innymi Delbert D. Phillips¹⁹. Z kolei o sposobie występowania i ich funkcji Walentin Korowin pisał:

Фантастическое в русской литературе 20–30-х годов XIX века, окруженное наиреальнейшим бытом, спаянное с народными чувствованиями и верованиями, помогало писателям-романтикам обнаружить единство всего сущего, тесную связь вещественного мира с миром духовным, мыслей и чувств с поступками людей, нравственных побуждений с реальным поведением²⁰.

Równocześnie naukowcy podkreślali, że wszyscy romantycy, w tym rosyjscy, zmierzali do przekształcenia, odnowienia oraz odrodzenia rzeczywistości, w twórczości dając popis swoim marzeniom²¹. Według Muchy „Kultura romantyczna przyznawała ogromną rolę w procesie twórczym działaniom sił irracjonalnych, fantastycznych. Gloryfikowała wyobraźnię, szaleństwo, oddziaływała silnymi środkami ekspresji, efektami grozy i frenezi”²². Charakterystyczny dla romantyków stał się eskapizm w krainy fantastyczne jako reakcja na odczarowanie świata, które dokonało się w oświeceniu. Romantyczne założenia programowe stanowiły zatem istotny impuls rozwoju fantastyki. Na gruncie dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej wzbogaciła się ona o takie idee i tematy, jak studium obłądu, mistycyzm, demonologia itp.²³, jako że „Faworyzowano marzenia, stany halucynacyjne, psychopatologiczne, obsesyjne, koszmary i »ciemną stronę« natury ludzkiej”²⁴.

O fantastyce na początku XIX wieku pisała również Marija Łobycyna w publikacji *Своеобразие русской фантастической повести 1820–1830-х гг. (Н.В. Гоголь и В. Ф. Одоевский)*²⁵. Ponadto funkcje oraz typologię motywów fantastycznych w epoce romantyzmu rosyjskiego omówił Aleksiej Fiedorow, twierdzący, że

¹⁸ Т.А. Чебанюк, *Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х–начала 40-х годов XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук*, Москва 1979.

¹⁹ Zob. D.D. Phillips, *Spook or Spoof? The Structure of the Supernatural in Russian Romantic Tales*, Washington 1982.

²⁰ В.И. Корвин, *О русской фантастической повести*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В.И. Корвин, Москва 1987, s. 17.

²¹ Zob. np. B. Mucha, *op. cit.*, s. 201–244; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975; K. Lis, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.

²² B. Mucha, *op. cit.*, s. 210.

²³ Na temat romantycznych założeń i rodzących się nowych tendencji w literaturze zob. M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, [w:] *eadem, Gorączka...*, s. 23–47.

²⁴ B. Mucha, *op. cit.*, s. 210.

²⁵ М.В. Лобыцына, *Своеобразие русской фантастической повести 1820–1830-х гг.: (Н.В. Гоголь и В.Ф. Одоевский): автореферат дис. кандидата филологических наук*, Москва 1991.

Непосредственно термин *фантастическое* в романтической эстетике используется достаточно редко и не обладает каким-либо точным смыслом, поскольку может обозначать различные вещи — от прозрения до заблуждения²⁶.

Należy przy tym pamiętać, że romantyzm rosyjski rozwijał się z opóźnieniem w stosunku do literatur zachodnich. W Europie przybierał on formę powrotu do lokalnych tradycji narodowych, co podkreśliła Kazimiera Lis, w pracy *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie* pisząc, że w Rosji preferowano wzorce obce, również w znaczeniu motywów fantastycznych²⁷.

Z kolei Jelena Czernyszewa akcentowała rolę i symbolikę snów w rosyjskiej prozie niesamowitej pierwszej połowy XIX wieku²⁸. Natomiast o proveniencji fantastyki w romantyzmie Monika Mańkowska pisała:

Dominującym elementem romantycznej literatury było zjawisko rozdwojenia świadomości i związana z nim idea „sobowtóra”, wątek stały i powtarzający się w literaturze, który niejako daje artyście prawo do deformowania rzeczywistości, łamania bariery pomiędzy realnością a wymagowanym światem romantycznej wyobraźni²⁹.

Warto również zwrócić uwagę na publikację Claire Whitehead *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*, w której badaczka, analizując teksty zarówno rosyjskie, jak i francuskie, skupiła się nie tylko na sposobie interpretacji motywów fantastycznych. Książka jest także ukłonem w stronę teorii fantastyczności Todorova³⁰.

Godzi się zauważyć, iż schyłek romantyzmu w Rosji nie eliminuje występowania w literaturze elementów szeroko pojętej fantastyki. Rozwijająca się szkoła naturalna miała prowadzić do wiernego odzwierciedlania rosyjskich realiów. Trzeba jednak pamiętać, że „Realizm rodził się niekoniecznie w zmaganiach z nurtem niesamowitym, bardzo często w sposób wielce oryginalny i spójny spletał się z nim [...]”³¹. Korowin nadmienił zaś, że

²⁶ А.В. Федоров, *Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века: автореферат диссертации кандидата филологических наук*, Москва 2001, <http://www.dissercat.com/content/rannyaya-fantasticheskaya-proza-k-tolstogo-i-traditsii-romantizma-v-russkoi-proze-40-kh-gg-x> (dostęp: 5.03.2015).

²⁷ Na ten temat zob. K. Lis, *op. cit.*

²⁸ Е.Г. Чернышева, *Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века* Дис. д-ра филол. наук, Москва 2000.

²⁹ M. Mańkowska, *Między marzeniem a rzeczywistością, czyli o niektórych rozterkach artysty romantycznego (na przykładzie dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej)*, „Slavica Wratislaviensis” 123, 2003, s. 73.

³⁰ Zob. C. Whitehead, *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*, London 2006.

³¹ R. Śliwowski, *op. cit.*, s. 14.

Фантастическое в процессе эволюции повести от романтической к реалистической стало, следовательно, осознаваться свойством ненормальной действительности, ее смешной или злобной гримасой, а не пришельцем из потустороннего мира³².

Również druga połowa, a szczególnie koniec XIX wieku (okres wyjątkowego zainteresowania fantastyką — nie tylko powrót do romantycznego eskapizmu, lecz także poszukiwanie transcendencji i świadomej inicjacji, a więc indywiduacji) w Rosji to zatem dobry grunt dla poszukiwań motywów związanych ze zjawiskami tajemnymi w literaturze. Jak bowiem pisał Śliwowski,

W wyborze utworów pisarzy rosyjskich sięgających dorywczo lub przez dłuższy czas do tego gatunku nie może zabraknąć przedstawicieli modernizmu, pisarzy dekadentów, którym świat irracjonalny, niewytłumaczalny, zjawiska nadprzyrodzone i ich ingerencje w sprawy ziemskie były szczególnie bliskie i stanowiły temat nieprzerwanie powielany — i w poezji, i w prozie³³.

Warto w tym miejscu pamiętać też o opinii Tadeusza Klimowicza, który uważał, że

Druga połowa dziewiętnastego wieku — zwanego także wiekiem pary i elektryczności — upłynęła w Rosji, podobnie jak w innych krajach, pod znakiem spirytyzmu. Ostatnie dziesięciolecia tego stulecia zaowocowały także kolejnym już renesansem idei okultystyczno-teozoficznych. [...] Materializowano duchy i dematerializowano rzeczywistość³⁴.

O literaturze, w której według tego badacza okultyzm³⁵ był jednym z popularniejszych motywów, Klimowicz pisał:

Wprawdzie zafascynowanie spirytyzmem i okultyzmem w drugiej połowie XIX wieku było zjawiskiem powszechnym, nie zależnym od granic krajów czy kontynentów, to jednak mimo wszystko możemy mówić o pewnej specyfice jego odbioru w Rosji. Dla wielu twórców z Moskwy czy Petersburga fenomen ten stwarzał szansę rozluźnienia więzów krępujących sztukę rosyjską. [...] Spirytyzm był zaś ucieczką w prywatność, w sferę doznań niejednoznacznych, obcych jałowości racjonalistycznych ustaleń³⁶.

Znaczenie elementów fantastycznych dla literatury rosyjskiej końca XIX wieku komentowała również Grażyna Bobilewicz, do bogatej terminologii wprowadzając paralelę pojęć fantastyka–chimeryczność. Badaczka pisała, że

³² В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 21.

³³ R. Śliwowski, *op. cit.*, s. 15–16.

³⁴ T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992, s. 5.

³⁵ Na temat rosyjskiego ezoteryzmu i okultyzmu zob. M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

³⁶ T. Klimowicz, *op. cit.*, s. 96.

pojęcie chimeryczności doskonale odzwierciedla stan kultury na przełomie XIX i XX wieku, pełnej wewnętrznych sprzeczności i wywołującej rozbieżne opinie. [...] Jej (fantastyki) główną wartością dla sztuki była zdolność do metamorfoz kształtów i sensów, czyli — chimeryczność³⁷.

Wielość ezoterycznych motywów na przełomie wieków podkreślała także Elżbieta Biernat:

Przyczyny tej fascynacji były różnorakie i skomplikowane. Zapewne wiązały się one z ówczesnym szerokim nurtem poszukiwania nowych dróg i inspiracji we wszystkich dziedzinach życia, z dążeniem do religijnej odnowy, z rozwojem filozofii (szczególnie mistyki Włodzimierza Sołowjowa), psychologii i psychiatrii, które ukazały człowieka znacznie bardziej skomplikowanego, niż sądzili pozytywści itp.³⁸

Igor Zolotarjow pokusił się zaś o syntetyzację motywów fantastycznych w rosyjskiej prozie realistycznej³⁹. Poprzez swoje interpretacje dążył on do odświeżenia wizerunku realizmu rosyjskiego.

Dziewiętnastowieczna rosyjska proza fantastyczna obfituje w różnorodne znaczenia występujących w niej zjawisk tajemnych. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest ujmowanie przez badaczy jedynie pewnego wymiaru czasowego, zwyczajowo pierwszej bądź drugiej połowy XIX wieku. Odrębną grupę publikacji stanowią przy tym analizy motywów niesamowitych w twórczości konkretnych pisarzy dziewiętnastowiecznych. Dla przykładu spośród rosyjskich eksploratorów twórczości wybranych dla potrzeb niniejszych dociekań twórców należy wymienić Jurija Manna⁴⁰, Jurija Łotmana⁴¹ czy Borysa Sokołowa⁴², badających popularne w gronie naukowców piśmiennictwo Nikołaja Gogoła. Warto wspomnieć, że o motywach fantastycznych w twórczości Aleksandra Puszkina oraz Michaiła Lermontowa pisał wspomniany już Zolotarjow⁴³. Niesamowitość prozy Antonija Pogoriełskiego⁴⁴ komentowała Nina Ameljaniczik, a o zjawiskach ezoterycznych w dziełach

³⁷ G. Bobilewicz, *Wyobrażenia fantastyczna. Chimery modernistów*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 109–110.

³⁸ E. Biernat, *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, Gdańsk 2001, s. 9.

³⁹ И.Л. Золотарев, *Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е–90-е годы XIX века)*, Орел 2012.

⁴⁰ Zob. Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя*, Москва 1988.

⁴¹ Zob. Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва 1988.

⁴² Zob. Б.В. Соколов, *Расшифрованный Гоголь. Вий. Тарас Бульба. Ревизор. Мертвые души*, Москва 2007.

⁴³ Zob. И.Л. Золотарев, *Традиции фантастической повести 30-х годов XIX века в „Пиковой даме” А.С. Пушкина, „Штоссе” М.Ю. Лермонтова, „Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена”* 19, Санкт-Петербург 2009, s. 185–192.

⁴⁴ Zob. Н.А. Амеляничик, *„Двойник” А. Погорельского и проблема фантастического*, [w:] *Сб. трудов молодых ученых*, cz. 2, Томск 1973, s. 27–37.

Władimira Odojewskiego pisali: Marietta Turjan⁴⁵, Wasilij Fejercherd⁴⁶ i Siergiej Jeremiejew⁴⁷. Spośród innych badaczy fantastycznej literatury XIX wieku w Rosji wymienić możemy jeszcze Larisę Martynienkę⁴⁸, Jewgienija Charitonowa⁴⁹, Aleksandra Karpowa⁵⁰, Andrieja Jesina⁵¹ oraz Nikołaja Bogomołowa⁵².

Należy dodatkowo nadmienić, iż polscy literaturoznawcy równie często podejmowali się wiwisekcji rosyjskich utworów fantastycznych. O niesamowitości w twórczości określonych dziewiętnastowiecznych pisarzy rosyjskich pisali: Magdalena Dobrogoszcz⁵³, Justyna Karaś⁵⁴ czy Józef Żuk⁵⁵, a także Kazimiera Lis⁵⁶, Diana Oboleńska⁵⁷ oraz wielu innych. Jednocześnie trzeba podkreślić brak publikacji dotyczących motywów fantastycznych w ciągu stu lat, a więc o charakterze kompensacyjno-syntetyzującym.

Nie wolno też zapominać, że dziewiętnastowieczna fantastyka rosyjska to romantyczne duchy, zjawy, wampiry i inne stwory mające korzenie w słowiańskim

⁴⁵ Zob. М.А. Турьян, *Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского „Саламандра”*, [w:] *Русский романтизм*, red. К. Григорьян, Ленинград 1978, s. 187–206; *eadem*, *Странная моя судьба: О жизни В.Ф. Одоевского*, Москва 1991; *eadem*, *У истоков русской „психологической фантастики”*. Владимир Одоевский, [w:] *Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения*, Санкт-Петербург 1996, s. 11–24.

⁴⁶ Zob. В. Фейерхерд, *Романтизм и реализм в диалогии В.Ф. Одоевского „Саламандра”*, [w:] red. *idem*, *Проблемы теории и истории литературы: сб. ст., посвящ. памяти А.Н. Соколова*, red. В.И. Кулешов, Москва 1971, s. 175–187.

⁴⁷ Zob. С.Н. Еремеев, *Специфика использования фантастики в сказках В.Ф. Одоевского*, „Вест. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманит. науки.”, cz. 4, Тамбов 2002, s. 88–91.

⁴⁸ Zob. Л. Мартыненко, *Роль фольклорных мотивов и образов в фантастических повестях первой трети XIX века* (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Гоголь), [w:] *Наука о фольклоре сегодня: междисциплинарные взаимодействия*, Москва 1998, s. 233–235.

⁴⁹ Zob. Е. Харитонов, *Эти странные истории: фантастика в прозе И.С. Тургенева*, „Библиография” 1995, nr 1, s. 44–50.

⁵⁰ Zob. А.А. Карпов, „Перстень” Баратынского и „Повести Белкина”, [w:] *Концепция и смысл: сб. статей в честь 60-летия В.М. Марковича*, Санкт-Петербург 1996, s. 171–185.

⁵¹ Zob. А.Б. Есин, *Фантастика у Чехова и Салтыкова-Щедрина*, [w:] *idem*, *Чехов и его время*, Москва 1977, s. 53–61.

⁵² Zob. Н.А. Богомолов, *Спиритизм Валерия Брюсова*, [w:] *idem*, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 1999, s. 279–310.

⁵³ Zob. M. Dobrogoszcz, *Z literackiej polemiki Włodzimierza Odojewskiego z Iwanem Turgieniewem*, „Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 13, 1990, s. 113–120.

⁵⁴ Zob. J. Karaś, *Z obserwacji nad tłem literackim prozy fantastycznej Aleksandra Puszkina*, „Studia Rossica Posnaniensia” 21, 1991, s. 75–86.

⁵⁵ Zob. J. Żuk, *Pierwiastki fantastyczne w nowelistyce Antoniego Pogorielskiego*, „Kieleckie Studia Rusycystyczne” 5, 1992, s. 5–20.

⁵⁶ Zob. K. Lis, *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin 2004, s. 71–85.

⁵⁷ Zob. D. Oboleńska, „Драконова кровь”: об огне алхимиков и „Саламандре” Владимира Одоевского, [w:] *Крив — substancja, symbole, mitologia*, red. D. Oboleńska, K. Arciszewska, Gdańsk 2012, s. 23–33.

folklorze, obiekty magiczne, czy miejsca tak egzotyczne, że aż nieprawdopodobne. To również realistyczne stany halucynacyjne, przywidzenia czy majaki chorego bohatera. Fantastyczność tych zjawisk polega bowiem na ich irracjonalnej treści, nawet kiedy znajduje ona swoje racjonalne wytłumaczenie. I choć wydają się one niewspółmiernie różne, istnieje droga interpretacyjna pozwalająca na syntetyzację motywów fantastycznych w całym XIX wieku w Rosji. Odnaleźć ją możemy w psychologii głębi.

3. Psychologia analityczna i literatura fantastyczna

Przedstawiona w niniejszej książce jungowska analiza utworów literackich ukazuje ich nowy wymiar semantyczny. Swoje miejsce znalazły tu dzieła zarówno rosyjskich klasyków XIX wieku⁵⁸, jak i mniej znanych poza granicami kraju autorów⁵⁹, co znacznie — jak sądzę — poszerza obszar penetracji naukowej i jednocześnie pozwała na wyciągnięcie wniosków o charakterze syntetyzującym. Podjęte badania mają na celu sformułowanie nowej interpretacji wybranych opowiadań poprzez wyabstrahowanie zawartych w nich motywów fantastycznych i poddanie ich ocenie semantycznej z jednej strony jako elementów literackiego świata przedstawionego, z drugiej — jako jakości psychologicznej. Weryfikuję tu hipotezę główną, zakładającą, że zaprzęgnięcie w służbę badań literaturoznawczych zdobyczy nauk z zakresu psychologii stwarza całkowicie nowatorski sposób interpretacji fantastyki w prozie rosyjskiej XIX wieku, a związana z psychologią głębi wiwisekcja wytypowanych do analizy dzieł pozwala odkryć nowe rodzaje bohaterów literackich oraz zweryfikować znaczenie czasu, miejsca i przestrzeni wątków fabularnych.

Popularność wielkich dzieł pisarzy rosyjskich XIX wieku niewątpliwie sięga daleko poza granice Rosji. Jednak utwory o znamionach fantastycznych tych twórców nierzadko nie są promowane bądź też z góry są opatrzone interpretacyjną etykietą narzucającą najczęściej ich socjologiczne rozumienie. Literatura fantastyczna zyskała przy tym miano „marginesu zainteresowań jej twórców”, ale i „prób literackich”, „młodzieńczych ćwiczeń stylistycznych” czy „ważkich enuncjacji o wymowie filozoficzno-społecznej”⁶⁰. W moim odczuciu wymiary psychologii ana-

⁵⁸ Nikołaja Gogola *Wij*, *Portret*, *Pamiętnik szaleńca* oraz *Nos*, Aleksandra Puszkina *Dama pikowa*, Iwana Turgieniewa *Pieśń triumfującej miłości*, Antona Czechowa *Czarny mnich*, a także *Siostry* Walerija Briusowa.

⁵⁹ Antonija Pogorielskiego *Lafertowska Makownica*, Jewgienija Baratyńskiego *Pierścień*, Oresta Somowa *Kijowskie wiedźmy*, a także utwory Władimira Odojewskiego: *Miasto bez imienia*, *Rok 4338*. *Listy z Petersburga* oraz *Sylfida (z pamiętnika człowieka rozsądnego)*.

⁶⁰ Zob. R. Śliwowski, *op. cit.*, s. 7.

litycznej sprawiają, że te same dzieła stają się atrakcyjne dla badaczy literatury, traktujących tekst literacki jako przejaw ludzkiej psychiki. Kusząca wydaje się zatem możliwość rozkładania tekstu literackiego na elementy, którym przypisze się poszczególne funkcje, a następnie złożyć z powrotem. Taka interpretacja nawiązuje do założeń psychoanalizy. „Zacząć trzeba od oczywistego stwierdzenia: psychoanaliza w pierwszym rzędzie jest terapią i jako taka właśnie powstała pod koniec XIX wieku”⁶¹, co nie zmienia jednak faktu, że dziś psychoanalizę traktuje się również jako pewien ogólny model teoretyczny. Stała się ona bowiem zarówno teorią procesu twórczego, jak i objaśnieniem połączenia filologicznej kategorii wykładni z filozoficzną kategorią rozumienia⁶².

Psychoanalityczna interpretacja zjawisk opiera się przede wszystkim na pojęciu nieświadomości. Zwyczajowo „być nieświadomym czegoś” oznacza tyle, co ‘nie zdawać sobie z tego sprawy’. Jednak „nieświadomość” w ujęciu psychoanalitycznym to pojęcie o znacznie szerszej reprezentacji, oznaczające obszar psychiki ludzkiej tworzony przez emocje, uczucia i wyobrażenia, niejako wyparte przez świadomość w efekcie ich nagromadzenia lub braku akceptacji. Mechanizm owego wyparcia, przez Sigmunda Freuda (1856–1939) nazywany zapomnianiem, stanowił według austriackiego uczonego podstawę choroby psychicznej — neurozy⁶³. Zaproponowana przez Freuda technika leczenia psychoanalitycznego, zasadzająca się na rozmowach z pacjentem, miała polegać na uświadamianiu badanemu ukrytych przyczyn jego choroby, a co za tym idzie — przemieniać je w elementy świadome. Proces ten miał zatem bazować na usunięciu z pamięci chorego wszelkiego rodzaju amnezji, wydobywaniu na światło dzienne wspomnień, snów i myśli, tak aby ich interpretacja, objaśniająca głęboko ukryty w nich sens, pozwoliła na zrozumienie choroby i w konsekwencji wyzwoliła bolejącego od objawów jego cierpienia.

Kazimierz Pajor zwrócił jednak uwagę na to, że

Psychoanaliza Freuda, jakkolwiek obejmuje tzw. metapsychologię, to jednak w swej istocie sprowadza się do techniki łączenia ze świadomością tego wszystkiego, co zostało z niej wyparte przez moralną cenzurę. W tym przypadku zatem chodzi wyłącznie o psychoterapeutyczną metodę przeznaczoną do leczenia nerwic. Natomiast psychologia analityczna to nie tylko metoda psychoterapii, lecz coś więcej, to coś, co pozwala zrozumieć różne wymiary życia człowieka⁶⁴.

Idąc tym tropem, w celu interpretacji dzieła literackiego sięgnęłam po teorię Carla Gustava Junga (1875–1961), której sam psycholog nadał miano psychologii

⁶¹ M. Markowski, *Psychoanaliza*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*, red. M. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2006, s. 47. Szukających odpowiedzi na pytania dotyczące związków psychoanalizy z teorią literatury i krytyką literacką odsyłam do zbioru tekstów pod redakcją Pawła Dybla i Michała Głowińskiego *Psychoanaliza i literatura* (Gdańsk 2001).

⁶² Zob. M. Markowski, *Hermeneutyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku...*, s. 176–177.

⁶³ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010, s. 185.

⁶⁴ K. Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004, s. 8.

głębi czy właśnie psychologii analitycznej. Perspektywa przyłożenia do motywów fantastycznych zawartych w wybranych utworach zagadnień związanych z jungowskimi archetypami staje się tym bardziej ekscytującą, jeśli zwrócimy uwagę na fakt, że „Analiza roli symboli, mitów, baśni, marzeń sennych oraz przeżyć archetypowych może wyjaśnić kulturowe korzenie psychiki”⁶⁵. Niezaprzeczalnie wynika z tego, że przedstawienie zjawisk tajemnych jako odzwierciedlenia koncepcji archetypowych Junga znacznie poszerza zakres interpretacyjny dziewiętnastowiecznych rosyjskich opowiadań fantastycznych.

Motywuując ów wybór metodologiczny, warto podkreślić, że niezależnie od nagminnej krytyki szeroko pojętej psychoanalizy jako metody leczenia chorób psychicznych (w tym psychologii głębi), taktyka ta wcześniej znalazła zastosowanie w roli narzędzia analizy dzieł literackich. Jej obecność w literaturoznawstwie ma swoje korzenie na przełomie XIX i XX wieku, czyli w momencie powstania psychoanalitycznej teorii Freuda. Pierwsza ogólna koncepcja teoretyczna — wyjaśniająca funkcjonowanie, rozwój oraz strukturę osobowości człowieka, a także zjawisk kulturowych poprzez działanie nieświadomych, będących w ciągłym konflikcie, sił psychicznych — zainspirowała licznych krytyków literatury do badania dzieł piśmiennictwa. Już jej prekursorzy interpretowali utwory literackie (warto podać tu przykład egzegezy Freuda *Hamleta* Williama Szekspira⁶⁶ czy objaśnienie Junga *Ulissesa* Jamesa Joyce’a⁶⁷), dając tym samym wzorcowy przykład wykorzystania psychoanalizy w badaniach literaturoznawczych. Wiadomo, iż zainspirowani Freudem i Jungiem badacze bardzo szybko uznali *talking cure* za środek pozwalający nie tylko wyjaśniać zachowania postaci literackiej, ale też wydobyć głęboko ukrytą symbolikę utworu literackiego. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby o inspirujących badaniach prowadzonych przez Emmę Jung, żonę szwajcarskiego psychologa, mających na celu przedstawienie w perspektywie psychologicznej, opartej na założeniach psychologii głębi męża, legendy Świętego Graała⁶⁸.

Również aktualnie psychoanaliza to powszechna i popularna metoda analityczna wykorzystywana w literaturoznawstwie. Tłumacz i komentator Junga — Jerzy Prokopiuk — we *Wstępie* do dzieła psychologa *Rebis, czyli kamień filozofów* wymienia literaturoznawców zainspirowanych teoriami psychologii analitycznej. Są to Maud Bodkin, Gottfried Diener, Northrop Frye, James Kirsch, J.B. Priest-

⁶⁵ Z. Dudek, *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*, Warszawa 1995, s. 41.

⁶⁶ Zob. S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

⁶⁷ Zob. C.G. Jung, *Ulisses. Monolog*, [w:] *idem, Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 488–518. Warto również zwrócić uwagę na zawarty w dziele *Mój Jung* Jerzego Prokopiuka tekst *Mysł Carla Gustava Junga a literatura piękna jego epoki (Nietzsche–Spittler–Hesse)*, w którym autor zwięźle przedstawia koncepcję Junga w zastosowaniu do badań literackich; zob. *idem, Mój Jung*, Katowice 2008, s. 347–363.

⁶⁸ Zob. E. Jung, M.L. von Franz, *Legenda Graalowa w perspektywie psychologicznej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.

ley⁶⁹. Wciąż jednak istnieją pola, na których ten instrument badawczy nie został jeszcze wykorzystany. Enklawę w tym względzie stanowi właśnie fantastyczna literatura rosyjska XIX wieku⁷⁰ — lektura „spychana” na boczny tor w dziejach piśmiennictwa rosyjskiego. Pojęcie nieświadomości nie tylko pozwala na zaprezentowanie jej szerszej publiczności, lecz także — jak już wspominałam — na jej reinterpretację — zaprzęgnięcie psychologii analitycznej do ponownego odczytania rosyjskiej literatury fantastycznej XIX wieku otwiera bowiem zupełnie nowe perspektywy badawcze. Nieustannie powiększa się przy tym grono badaczy, którzy właśnie w psychoanalizie widzą drogę do zrozumienia nie tylko psychiki ludzkiej, ale też orientalnych religii, wierzeń, bajek, zjawisk społecznych oraz piśmiennictwa⁷¹.

Podstawą zastosowania teorii psychoanalitycznej w krytyce artystycznej stało się odnalezienie w literaturze potencjalnych osobowości, charakterów ludzkich, które można by poddać analizie. Struktura dzieła literackiego podsuwała trzy rozwiązania — pacjenta klinicznego mógł zastąpić autor, bohater literacki bądź odbiorca⁷². Znamienne jest, iż w przypadku psychologii głębi to właśnie drugie rozwiązanie, bazujące na interpretacji zachowania głównej postaci, zyskało na popularności. Kierując się twierdzeniem Junga, że „Osobista psychologia twórcy tłumaczy dużo w jego dziele, jednak samego dzieła nie wyjaśnia”⁷³, niczym psycholog analityczny badacz literatury może „wsłuchać się” w wypowiedzi, myśli i czyny protagonisty, aby uporać się z ich nieświadomym aspektem — wytłumaczyć sens objawów choroby przedstawionych w dziele. To zatem świat przedstawiony utworu, a nie biografia jego autora może odsyłać odbiorcę do idei nieświadomości — fascynującego obszaru interpretacji tekstu literackiego.

Ten „lingwistyczny” model okazał się zresztą z czasem znacznie bardziej płodny i inspirujący niż „biograficzny”. Zakłada on, że siła oddziaływania na odbiorcę oraz artystyczna ranga dzieła sztuki w dużej mierze zależą od sposobu, w jaki autor gra w nim umiejętnie, za pomocą odpowiedniego ukształtowania jego tworzywa, planem świadomości i nieświadomego. Nie zaś

⁶⁹ J. Prokopiuk, *Wstęp*, [w:] C.G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. XVIII.

⁷⁰ Stan na rok 2014, w którym głównie powstawała niniejsza książka. Po 2014 roku opublikowany został jeden artykuł łączący psychoanalityczną metodę interpretacji tekstów literackich i fantastyczną rosyjską literaturę XIX wieku — O.Г. Егоров, *Психоаналитический метод в „таинственных повестях” И.С. Тургенева*, „Филологические Науки. Научные Доклады Высшей Школы” 3, Москва 2015, s. 57–66.

⁷¹ E. Pascal, *Psychologia jungowska. Teoria i praktyka*, przeł. G. Skoczylas, Poznań 1998, s. 9.

⁷² Na temat metod analizy dzieła literackiego zob. R. Dziurla *et al.*, *Wczesne zastosowania wiedzy psychoanalitycznej do badań literackich*, [w:] *Pisarz i psychoanalitik*, red. R. Dziurla, J. Groth, Poznań 1999, s. 11–17.

⁷³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 384.

od tego, w jaki sposób dzieło sztuki odsyła do jakichś domniemyanych traumatycznych wydarzeń w biografii pisarza, które zostały przez niego wyparte⁷⁴.

Warto także podkreślić, że

Nie jest też tak — jak przekonywał Paweł Dybel — że rozpoznanie symboliki dzieła w szerszym kontekście mitycznym czyni owo dzieło całkowicie przejrzystym dla czytelnika. Przeciwnie, dzieło literackie samo w sobie jest zagadką nie do rozwiązania⁷⁵.

Są nią również — według tego polskiego badacza — jungowskie archetypy i symbole, które w owej literaturze mogą się przejawiać. Należy przy tym pamiętać, że interpretacja tekstu literackiego nawiązująca do psychologii głębi nie podaje w wątpliwość dotychczasowych poświęconych mu badań, „sytuuje się bowiem na innym planie niż one, starając się je wpisać w szerszy horyzont mityczny danej kultury”⁷⁶. Według teorii Junga dzieło literackie „inscenizuje na nowo motywy archetypiczne w swojej warstwie symbolicznej, nie zmieniając w niczym istotnym ich pierwotnej zawartości”⁷⁷. Interpretator zaś powinien wykazać uniwersalność tych toposów, ich przekaz i wartość dla rozwoju kultury i świadomości czytelnika.

Trzeba pamiętać, że

Psychologiczna analiza dzieła literackiego różni się od analizy literaturoznawczej swoim specyficznym ukierunkowaniem. Wartości i fakty miarodajne dla drugiej mogą być, jeśli można tak powiedzieć, bez znaczenia dla pierwszej: dzieła o najbardziej wątpliwej wartości literackiej psychologom często wydają się szczególnie interesujące⁷⁸.

Warto podkreślić również rolę fantastyki dla owych badań. Istota jej interpretacji polega właśnie na założeniu, iż taka powieść odbiega od psychologicznych tendencji, a jej wizjonerstwo, nieprawdopodobność, irracjonalność kryje w sobie o wiele więcej sensu niż zazwyczaj bywa, na przykład w wypadku powieści psychologicznej⁷⁹. Rosyjska fantastyka XIX wieku może stanowić dobrą podstawę rozumienia zjawisk tajemnych jako podstawy rozważań o naturze psychologicznej.

Literatury słowiańskie nie przyjęły jednakże psychoanalizy do swoich tradycji badawczych tak szybko jak zachodnie. Jeśli chodzi o piśmiennictwo europejskie czy amerykańskie, psychoanaliza stała się częścią tradycji literackiej, w której bardzo twórczo inspirowano się pomysłami psychologów⁸⁰. Dialog literatury rosyj-

⁷⁴ P. Dybel, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 343.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 344.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 381.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 384. Na temat rosyjskiej prozy psychologicznej zob. B. Stempczyńska, *Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku. Między tradycją a eksperymentem*, Katowice 1988.

⁸⁰ Warto w tym miejscu zwrócić jednak uwagę na rolę moskiewskiego klubu i wydawnictwa Castalia w propagowaniu psychologii głębi w Rosji w kontekstach ezoterycznych.

skiej z psychoanalizą wciąż jest natomiast marginalnym sposobem interpretacji, w szczególności w odniesieniu do dzieł klasyków XIX wieku⁸¹. Fakt ten utwierdza w przekonaniu, że omówienie fantastyki rosyjskiej z tego okresu z wykorzystaniem narzędzi psychologii analitycznej da nowy pogląd na tę literaturę oraz poszerzy zakres jej badań.

4. Metodologia badań i plan monografii

Psychoanaliza stała się atrakcyjna dla badaczy literatury również ze względu na różnorodność swoich zastosowań. Jest bowiem terapią, której zadaniem jest wyleczyć psychiczne zaburzenia u pacjenta, hermeneutyką traktującą tekst literacki jako strukturę objawową, jako symptom choroby, w którym spoczywa ukryty sens psychiczny, który odsłania, a także metapsychologią wkraczającą w świadomość, antropologią wyjaśniającą specyfikę ludzkiego życia⁸² oraz teorią procesu twórczego⁸³.

Metodą badawczą przedstawioną w niniejszej książce jest hermeneutyka (symptomatologia), czyli lokalizacja i opis symptomów (pełnych znaczenia i pozostających w związku z przeżyciami bohatera) w celu interpretacji ich utajonego meritum. Hermeneutyka jako twórcza sztuka interpretacji tekstów zakłada, że „sens rodzi się w każdym kolejnym akcie interpretacji”⁸⁴, przy czym należy dodać, że „Za każdym razem, kiedy napotkamy objaw, możemy wnioskować o istnieniu u chorego określonych nieświadomych procesów, które właśnie zawierają sens objawu”⁸⁵. Hermeneutyka stała się więc jednocześnie terapią, która odsłaniając poprzez interpretację ukryty sens, usuwa symptom choroby. Terapię tę zastosowałam zatem w podejmowanych badaniach wybranych dzieł.

David M. Wulff zwrócił uwagę, że

Psycholog zbiera materiał porównawczy i proponuje terminologię, którą można poddać dalszej dyskusji, a gdy to możliwe, wyróżnia typy, pozwalające na dokonanie klasyfikacji obserwowa-

⁸¹ O miejscu, znaczeniu i zastosowaniu psychoanalizy dla badań literatury rosyjskiej pisał wyczerpująco Aleksander Etkind; zob. *idem*, *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Санкт-Петербург 1993.

⁸² „Oczywiście, nie mamy tutaj do czynienia wyłącznie z danymi empirycznymi, lecz również z interpretacją tekstów historycznych, co przyczynia się do zatarcia empirycznego charakteru psychologii Junga. Właśnie w owych interpretacjach dominuje hermeneutyczna metoda, która znajduje zastosowanie we wstępnej fazie procesu poznania. Jej celem jest poprawne odczytanie symbolicznego języka różnych świadectw i form nieświadomych ekspresji, by w ten sposób zweryfikować dane empiryczne” — K. Pajor, *op. cit.*, s. 52.

⁸³ M. Markowski, *Psychoanaliza...*, s. 49.

⁸⁴ M. Markowski, *Hermeneutyka...*, s. 189.

⁸⁵ K. Pajor, *op. cit.*, s. 54.

nych zjawisk. Terminy psychologii analitycznej Junga nie mają więc charakteru wyjaśniającego. Są raczej nazwami powtarzających się form doświadczenia. Jeśli było to możliwe, Jung używał nazw, pod którymi te doświadczenia były zawsze znane⁸⁶.

Pojęcia psychologii głębi szwajcarskiego uczonego, określające poszczególne archetypy, nie zostały zatem przezeń wymyślone. Prokopiuk podkreślał wręcz, że

Pojęcie archetypu ma proveniencję platońską: sam Jung porównuje je z ideą Platona, a bezpośrednio zaczerpnął je z hermetyzmu (*Corpus hermeticum* II, 140, 22, wyd. W. Scott), od Dionizego Areopagity (*De divinis nominibus* II, 6) i św. Augustyna (*Liber de divinis quaest.* XLVI, 2: *ideae principales*)⁸⁷.

Podjęte w monografii badania w podstawowym założeniu opierają się właśnie na zagadnieniu obecności archetypowej symboliki w rosyjskiej literaturze fantastycznej XIX wieku.

Archetyp sam w sobie stanowi istotę archetypu w ogóle i jest praobrazem, praformą, dominantą, czynnikiem, który potencjalnie tkwi w każdej ludzkiej duszy, jednakże jest on niedostępny naszym zmysłom; archetyp sam w sobie jest niezdolny do uświadomienia i dlatego bezpośrednio niepoznawalny. Mimo to potrafi on tak oddziaływać, że przy pewnym stanie naszej świadomości, to znaczy w snach, wizjach, fantazjach czy urojeniach, zaczynają występować pewne wyobrażenia uformowane w motywy o charakterze uniwersalnym⁸⁸.

Studiując zatem odmienne stany świadomości bohaterów, możemy w nich odnaleźć zagadnienia w założeniu ogólnoludzkie. Trzeba jednocześnie pamiętać, jak pisał Zenon Dudek, że

Znaczenie poszczególnych archetypów nie musi — i w zasadzie nie może być — absolutnie uświadomione, ale ważne jest doświadczenie ich sensu przez indywidualne „ja”. Doświadczenie sensu archetypowego jest istotą procesu indywiduacji dokonującego się w wymiarze wewnętrznym, a jego zastosowanie w życiu zewnętrznym dopełnia to doświadczenie⁸⁹.

I to właśnie obserwacja procesów zachodzących w życiu bohaterów opowiadań fantastycznych stała się motorem czynności interpretacyjnych zastosowanych w niniejszej książce⁹⁰.

⁸⁶ D.M. Wulff, *Psychologia religii*, przeł. P. Jabłoński, Warszawa 1999, s. 363.

⁸⁷ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. XVIII.

⁸⁸ K. Pajor, *op. cit.*, s. 104.

⁸⁹ Z. Dudek, *Paradygmat nieświadomości a poszukiwanie psychoterapii integralnej*, [w:] *Między świadomością a nieświadomością. Współczesność w perspektywie psychologii głębi*, red. K. Węglowska-Rzepa, D. Fredericksen, Warszawa 2007, s. 263.

⁹⁰ Niektóre wyniki prezentowanych w monografii badań publikowałam w latach 2013–2018 na łamach czasopism naukowych, takich jak „Slavica Wratislaviensia” czy „Slavia Orientalis”; zob. S. Kamińska-Maciąg, *Człowiek bez cienia w opowiadaniach fantastycznych Mikołaja Gogola*, „Slavia Orientalis” 62, 2013, nr 3, s. 391–403; *eadem*, *Motywy „człowieka bez cienia” w rosyjskiej literaturze fantastycznej XIX wieku (na podstawie opowiadań Włodzimierza Odojewskiego)*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, red. A. Polak, Katowice 2013, s. 189–203; *eadem*, *O motywach alchemicznych w „Sylfidzie” Włodzimierza Odojewskiego*, „Slavia Orientalis” 64, 2015, nr 2, s. 245–257.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Człowiek bez cienia*, rozpatruję zagadnienie jungowskiego kompleksu oraz archetypu cienia⁹¹ jako odzwierciedlenia, uosobienia drugiej, mrocznej strony osobowości bohaterów opowiadań Nikołaja Gogola *Wij* (*Буѣ*, 1835), *Portret* (*Портрет*, 1834), *Pamiętnik szaleńca* (*Зануцку цымацмедвезо*, 1834) i *Nos* (*Нос*, 1836). Twórczość pisarza, klasyka literatury rosyjskiej, znana jest czytelnikom na całym świecie, a jego dzieła doczekały się szerokiego omówienia ze strony badaczy literatury. Tym bardziej interesujące wydaje się przyłożenie doń koncepcji Junga. Taka analiza motywów fantastycznych zawartych we wskazanych opowiadaniach to nie tylko oryginalny sposób ich interpretacji, ale i uznanie ich wartości jako symbolicznych. Wybór konkretnych tytułów motywuję przede wszystkim spójnością sytuacji, w jakich znaleźli się ich główni bohaterowie — niespodziewane, niesamowite zdarzenie oraz następujące po nim próby „odnalezienia siebie”. Ponadto, dzięki zestawieniu *Wija* oraz utworów z cyklu opowieści petersburskich, można wskazać różnice w pojmowaniu pojęcia fantastyczności w literaturze XIX wieku.

W tym rozdziale przedstawiłam również zbiorowy aspekt praobrazu, jakim jest cień — omówiony na przykładzie życia bohaterów opowiadań Władimira Odojewskiego *Miasto bez imienia* (*Город без имени*, 1839) oraz *Rok 4338. Listy z Petersburga* (*4338-ѣ год. Писембѣтскае нумѣ*, 1835). Wybór tych pozycji motywuję zarówno statusem pisarza w gronie dziewiętnastowiecznych twórców rosyjskich⁹², jak i odmienną, w stosunku do wcześniej przytoczonych utworów, fantastycznością w nich występującą. Analiza zestawionych utopii oraz antyutopii pozwala ponadto na dookreślenie uniwersalności symboliki jungowskiego cienia. Wychodząc bowiem z założenia, że „Nie rozpoznany cień jest projektowany na osoby i grupy, które ucieleśniają niedojrzałe i niszczące tendencje gnieźdzące się w ludzkiej psychice”⁹³, należy przyjąć, że to losy protagonistów wybranych utworów skłoniły mnie do ich interpretacji właśnie poprzez pryzmat psychologii głębi. Rozpoznanie i zintegrowanie archetypu cienia, konfrontacja z nim, z jego projekcją, jest pierwszym krokiem w samorealizacji, czyli w jungowskim procesie indywiduacji. Wystąpienie nieudanych prób owego zjednoczenia, bądź nawet ich niepodjęcie, stało się podstawą określenia bohaterów omawianych dzieł mianem ludzi bez cienia.

Rozdział drugi — *Prawdziwy „obraz duszy”* — to próba analizy roli postaci kobiecych w rosyjskiej literaturze fantastycznej XIX stulecia. Problematyka podjęta w tej części książki odnosi się do jungowskiego archetypu animy (i animusa) —

⁹¹ W odniesieniu do nieświadomości personalnej Jung nazywa cień kompleksem, archetypem zaś w stosunku do nieświadomości zbiorowej. Por. C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 68–71; Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 145–162.

⁹² W odróżnieniu od Nikołaja Gogola Władimir Odojewski to pisarz należący do grona niejako zapomnianych, spychanych na boczny tor badań nad literaturą rosyjską twórców piśmiennictwa XIX wieku.

⁹³ D.M. Wulff, *op. cit.*, s. 366.

wewnętrznego pierwiastka żeńskiego w mężczyźnie (bądź też męskiego w kobiecie). W procesie indywiduacji jest to bowiem kolejny krok w kierunku osiągnięcia pełni jaźni, przy czym należy mieć na względzie, że anima

Może przejawiać się pozytywnie, a po chwili negatywnie. Może być kimś nowym, a za chwilę starym, najpierw matką, a potem dziewczyną, raz kimś dobrym, a raz wiedźmą, raz świętą, a raz dziwką. Prócz tej ambiwalencji anima ma „okultystyczne” związki z „wiedzą tajemną” i światem ciemności⁹⁴.

Jej uosobienia, projekcje w pierwszej kolejności zostały omówione na przykładzie opowiadania Oresta Somowa *Kijowskie wiedźmy* (*Киевские ведьмы*, 1833). Włączenie utworu Porfirego Bajskiego⁹⁵ do toku badań motywuję zawartą w nim niesamowitością czystą, opartą w tym wypadku na wierzeniach ludowych, a przede wszystkim ciekawą demonizacją postaci kobiecych.

W tym rozdziale powtórnie kieruję uwagę czytelnika na *Pamiętnik szaleńca* Gogola, tym razem z naciskiem na sposób przedstawienia oraz znaczenie płci pięknej (obraz animy). Aby rozszerzyć badania na męską odmianę jungowskiego obrazu duszy, analizuję także opowiadanie Iwana Turgieniewa *Pieśń triumfującej miłości* (*Песнь торжествующей любви*, 1881). Wybór utworu nie stanowił w tym wypadku łatwego zadania, pisarz wszakże ma w swoim dorobku niejedno dzieło spirytystyczne⁹⁶. Tekst ten jest jednakże wyjątkowy nie tylko ze względu na swoją, rzadko spotykaną u klasyków rosyjskich, stylizację historyczną, lecz także — najbardziej interesującą w tym aspekcie — rolę, jaką odgrywa w nim jego główna bohaterka. Natomiast dążeniem do ukazania pełnego znaczenia postaci kobiecych w dziewiętnastowiecznej fantastyce rosyjskiej motywuję analizę dzieła Walerija Briusowa *Siostry* (*Сестры*, 1906).

Podjęcie badań nad utworami nie tylko z pierwszej, ale i drugiej połowy XIX wieku (a nawet przełomu stuleci, pomimo wyraźnie zaznaczonego w tytule książki wieku XIX) pozwala dodatkowo na sformułowanie wniosków o charakterze syntetyzującym. Opowiadanie twórcy *Urbi et Orbi* to fantastyczność płynnie krzyżująca się z rzeczywistością; ponadto sposób przedstawienia postaci kobiecych bezsprzecznie różni się w nim od wymienionych wcześniej utworów. Interpretacja zakładająca, iż każda z bohaterek wybranych tekstów może stać się dobrym przykładem jungowskiego mechanizmu projekcji „obrazu duszy” w człowieku, pozwala dostrzec wielowymiarowość konstrukcji postaci literackich w fantastycznej literaturze rosyjskiej XIX wieku.

⁹⁴ C.G. Jung, *The psychological aspects of the Kore*, [w:] *Collected Works of C.G. Jung*, t. 9, cz. 1, Princeton 1968, s. 199, cyt za: D.M. Wulff, *op. cit.*, s. 366.

⁹⁵ Pseudonim Oresta Somowa, pod którym pisarz często publikował swoje utwory w czasopiśmie literackich; zob. *Orest Somow*, [w:] *Straszną wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, wyb. W. Korowin, przeł. H. Chłystowski, Warszawa-Moskwa 1988, s. 32.

⁹⁶ Zob. I. Turgieniew, *Opowieści tajemnicze*, przeł. M. Brzozowska, Warszawa 1988.

Rozdział trzeci — *Mana i magia* — to zwrot ku jungowskim osobowościom manicznym. Wychodząc z założenia występowania w warstwie fabularnej omawianej literatury wątków magicznych, wskazuję na ich związek z kulturowym pojęciem many, a także jego interpretacją jungowską. Archetypy Wielkiej Matki oraz Starego Mędrca⁹⁷, tak zwane osobowości maniczne, to projekcje, przeżycia kolejnego etapu indywiduacji. Jak pisał bowiem Prokopiuk, komentując dzieło Junga,

Działają one fascynująco: wielka jest pokusa utożsamienia się z nimi, a człowiek, który jej ulegnie, wpada w rodzaj megalomanii (na przykład Nietzsche, który utożsamił się z postacią Zaratustry)⁹⁸.

Połączenie symboliki osobowości manicznych z motywami fantastycznymi, zawartymi w opowiadaniach Antonija Pogorielskiego *Lafertowska Makownica* (Лафертовская маковница, 1825), Aleksandra Puszkina *Dama pikowa* (Пиковая дама, 1834) oraz Antona Czechowa *Czarny mnich* (Черный монах, 1893), stało się punktem wyjścia interpretacji losów bohaterów w odniesieniu do psychologii głębi. Dzieła te w mojej opinii łączą bowiem pewne cechy nadane bohaterom, dzięki którym takie odczytanie staje się w ogóle możliwe. Wybór utworu Pogorielskiego — fantastycznej historii z elementami folklorystycznymi z początku XIX wieku — opieram przede wszystkim na założeniu jego niesamowitości czystej. Analiza jungowska *Damy pikowej* Puszkina to zaś zupełnie nowe spojrzenie na klasykę rosyjską. Omówienie tego utworu argumentuję zarówno balansem między fantastyką a rzeczywistością, jaki zastosował autor, jak i występującą w dziele ciekawą formą popularnego motywu obłądu. Natomiast utwór Czechowa dobrze odzwierciedla Todorovską niesamowitość fantastyczną w nieskazitelnym wydaniu — irracjonalna historia ma tu bowiem całkiem rzeczywiste wytłumaczenie. Całkowita odmiennność, w porównaniu z dwoma wybranymi utworami z pierwszej połowy XIX wieku, zjawisk tajemnych występujących w tym opowiadaniu stanowiła podstawową motywację wyboru tego właśnie dzieła. Takie zestawienie pozwoliło na wyciągnięcie wniosków dotyczących symboliki jungowskich osobowości manicznych w perspektywie literatury rosyjskiej całego XIX wieku.

W rozdziale czwartym, pod tytułem *Alchemia materii i ducha*, na podstawie interpretacji opowiadań Jewgienija Baratyńskiego *Pierścień* (Перстень, 1832) oraz Odojewskiego *Sylfida* (z pamiętnika człowieka rozsądnego) (Сильфида, Из записок благоразумного человека, 1837) demonstruję jungowski proces indywiduacji w pełnym aspekcie.

⁹⁷ „Stary Mędrzec — symbol ducha, archetyp wartości kulturowych, ponadczasowej prawdy i mądrości, archetyp ojca duchowego. Wielka Matka — symbol życia, archetyp natury, duchowej matki, dawczyni i opiekunki, władczyni praw rodzenia i umierania” — Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 112.

⁹⁸ J. Prokopiuk, C.G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 27.

Drogowskazami i kamieniami milowymi procesu indywiduacji *sensu stricto* (jako drogi prowadzącej od *ego* do jaźni) są kolejno: integracja cienia, zróżnicowanie animy (animusa) oraz „detronizacja” *ego* przez osobowości maniczne (archetypy Starego Mędrca i Wielkiej Matki)⁹⁹.

Według Junga indywiduacja to nieuchronna psychologiczna konieczność każdego człowieka. Należy jednak wskazać, że psycholog opisywał ów proces jako analogiczny do dzieła alchemicznego. Jak trafnie podsumował Wulff,

Alchemia była dla Junga brakującym ogniwem pomiędzy psychologią a pismami gnostycznymi. W miarę jak Jung zgłębiał sekrety starych manuskryptów, poszczególne kawałki łamigłówek zaczęły układać się w spójną całość: jego własne fantazje i sny, materiał empiryczny zebrany wśród pacjentów oraz wnioski, do jakich dochodził przez lata. Zrozumiał, że nieświadomość nie jest czymś statecznym i danym, lecz procesem, oraz że psychika ludzka rozwija się i przechodzi transformacje, które symbolizują zawile idee i wyobrażenia alchemików¹⁰⁰.

Alchemiczne motywy zawarte w wytypowanych tekstach to w moim odczuciu materiał, na podstawie którego można ukazać złożoność procesów psychicznych człowieka. Opowiadanie Baratyńskiego wydaje się jednocześnie adekwatne ze względu na znajdujący się w nim opis wytworzenia artefaktu magicznego oraz skutków tego zdarzenia. Dzieło Odojewskiego, w którym pisarz zamieścił relację z pełnego procesu alchemicznego, jaki podejmuje główny bohater, jest natomiast doskonałym *exemplum* dla przedstawienia pełnego jungowskiego procesu indywiduacji. Taka interpretacja pomaga dostrzec nowy wymiar przytoczonych w opowiadaniach przypadków chorób psychicznych bohaterów.

Jeszcze raz podkreślę, że

Bardziej niż czegokolwiek innego, Jung pragnął przekazania ludziom pewnej postawy i wyzwania. Jest to postawa otwartości, szczególnie na to, co nieracjonalne i tajemnicze, co leży poza logiką filozofów i narzędziami naukowców¹⁰¹.

Zaproponowane czytelnikowi odczytanie dzieł zarówno klasyków, jak i mniej znanych pisarzy rosyjskich XIX wieku to próba otwartości na omawianie tekstów oraz wyraz chęci poszerzenia granic ich egzegezy i nadania im wartości ponadczasowych i uniwersalnych, bo dotyczących każdego człowieka.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 24.

¹⁰⁰ D.M. Wulff, *op. cit.*, s. 362. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dzieło Junga pod tytułem *The Red Book: Liber Novus*. W tej książce psycholog uwiecznił bowiem własną konfrontację z nieświadomością — w latach 1914–1930 zapisywał w niej swoje wizje, myśli i wrażenia, które nazwać miał potem numinalnym początkiem swojej całej psychoanalitycznej działalności; zob. *idem*, *The Red Book: Liber Novus*, przeł. S. Shamdasani, J. Peck, M. Kyburz, New York 2009.

¹⁰¹ D.M. Wulff, *op. cit.*, s. 398.

* * *

Pragnę w tym miejscu zaznaczyć, że książka ta nie mogłaby powstać bez niezwykle cennej naukowej i duchowej pomocy promotorki mojej pracy doktorskiej prof. zw. dr hab. Izabelli Malej. To właśnie jej składałam najszczerze podziękowania za przewodnictwo, wsparcie i niekwestionowaną wiarę w sukces niniejszej publikacji. Podziękowania za cenne uwagi i wskazówki należą się również recenzentkom dysertacji: dr hab. prof. nadzw. Monice Rzeczyckiej i prof. dr hab. Annie Woźniak. Pragnę też złożyć wyrazy wdzięczności za edukację i wsparcie Instytutowi Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Dyrekcji oraz wszystkim życzliwym mi koleżankom i kolegom.

Książka ta nie powstałaby jednak przede wszystkim bez wsparcia, miłości i wyrozumiałości najbliższych, a w szczególności mojego męża Marka. To jemu dedykuję tę publikację. Za wiarę i miłość pragnę podziękować też mojej ukochanej mamie, całej wspierającej rodzinie i niezastąpionym przyjaciołom.

ROZDZIAŁ 1

Człowiek bez cienia

1.1. Cień rzeczywisty i psychologiczny w literaturze

Motyw cienia to niewątpliwie jeden z bogatszych toposów literackich, jeśli chodzi o symbolikę. Możemy go odnaleźć zarówno w Biblii, jak i we współczesnym piśmiennictwie. Ponadto cień występuje w rozmaitych konfiguracjach — nie tylko bardziej dosłownych, lecz także symbolicznych. Co ciekawe, motyw ten bywa kojarzony również pozytywnie — przykładowo cień skrzydeł Pana w *Psalmie 17*¹⁰² miał chronić ludzi przed wszelkim złem, w sztukach zaś przedstawiany jest jako schronienie przed upałem czy wzrokiem i złymi zamiarami innych osób. Najczęściej jednak motyw cienia wiąże się z symboliką śmierci, ciemności, mroku, niewiedzy, a także tajemnicy i nierozwiązanej zagadki¹⁰³.

Tak eksplikowany cień idealnie wpasował się właśnie w poetykę światowego romantyzmu, szeroko pojętą grozę i niesamowitość. To z tego motywu w romantyzmie niemieckim ewoluowało pojęcie człowieka bez cienia¹⁰⁴. Mianem tym zwyczajowo określa się bohaterów, którzy utracili jakąś ważną część siebie, a ich osobowość została niejako rozszczepiona. Do takiego „rozpadu” postaci na autonomiczne części dochodzi przede wszystkim w opowiadaniu Adelberta von Chamisso *Przedziwna przygoda Piotra Schlemihla* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), w którym protagonista sprzedaje swój cień diabłu, przez co

¹⁰² „Strzeż mnie jak żrenicy oka; w cieniu Twych skrzydeł mnie ukryj. Przed występnyimi, co gwałt mi zadają, przed śmiertelnymi wrogami, co otaczają mnie zewsząd” (Ps 17, 8–9) — *Psalm 17. Błaganie o wyzwolenie od wrogów*, [w:] *Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2012, s. 674.

¹⁰³ Zob. A. Popławska, E. Białek, D. Lech, *Słownik symboli*, Kraków 2005.

¹⁰⁴ R. Śliwowski, *Wstęp...*, s. 10.

staje się wyrzutkiem, człowiekiem wykluczonym ze społeczeństwa¹⁰⁵. Kolejnymi przedstawicielami tego typu bohaterów były chociażby postaci z opowieści Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna: Erazm Spikher z *Przygody w noc sylwestrową* (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1815), któremu demoniczna Giulietta odebrała odbicie w lustrze¹⁰⁶, oraz Medard z *Diablich eliksirów* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815–1816), zmagający się ze swoim sobowtorem, nieustannie dostrzegając w nim swoje drugie „ja”¹⁰⁷. Opierając się na motywach hoffmannowskich, kolejni pisarze

tworzyli bohaterów „innych”, „obcych”, „dziwnych”, „tajemniczych”, a więc nienormalnych w świecie zresztą również dziwnym, absurdalnym, groteskowym, fantastycznym, rządzącym się innymi, własnymi prawami, gdzie zwykle związki między zjawiskami świata rzeczywistego ulegają zniekształceniu¹⁰⁸.

Warto przy tym pamiętać, iż „niemiecka romantyczna psychologiczna powieść grozy — *Schauerroman* — rozwinęła się z tradycji powieści gotyckiej oraz tragedii przeznaczenia”¹⁰⁹. Jej celem było przede wszystkim obnażenie tajników życia, uwidocznienie zawartości ludzkiej duszy, wykorzystując przyrodę oraz eksperymenty psychologiczne, a wszystko to miało się dokonać gdzieś na granicy snu i rzeczywistości.

Z połączenia zaproponowanej przez Friedricha Schlegla w eseju *O niezrozumiałości* (*Über die Unverständlichkeit*, 1800) ironii romantycznej — niekończącej się gry przeciwieństw, ukazującej powagę pod postacią żartu¹¹⁰ — z poetyką baśni powstało wiele arcydzieł, z których inspirację niezaprzeczalnie czerpali również pisarze rosyjscy. Na fali popularności *Schauerroman* utwory niemieckich mistrzów pióra tłumaczono na język rosyjski już od początku lat dwudziestych XIX wieku. Tym niemniej dzieła nimi natchnione nie tyle oddają poetykę niemieckiego romantyzmu, ile są jawnym dowodem kreatywności pisarzy rosyjskich. Tworzyli oni bowiem własne, na wskroś słowiańskie, wersje romantycznych opowiadań fantastycznych. I chociaż zdania w tej materii bywają podzielone — jak bowiem pisał Mucha,

Rozwój romantyzmu w głównych krajach Europy zdeterminowany był przez lokalne tradycje narodowe. Specyfika procesów literackich w Rosji sprawiła, że narodziny i ewolucja romanty-

¹⁰⁵ „Przybił dłoń na znak zgody, po czym niezwłocznie ukląkł przede mną i ujrzałem, jak z niesłychaną zręcznością lekko odjął od trawy mój cień od głowy aż do stóp, podniósł go, zwinął, złożył, a w końcu schował do kieszeni” — A. von Chamisso, *Przedziwna przygoda Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961, s. 22–23.

¹⁰⁶ „Erazm ujrzał, jak jego odbicie, niezależnie od jego ruchów, wyszło, jak spłynęło w objęcia Giulietty, jak z nią razem osobliwy zapach roztaczając przepadło” — E.T.A. Hoffmann, *Przygoda w noc sylwestrową*, przeł. I. Wieniewska, [w:] *idem, Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959, s. 229.

¹⁰⁷ Zob. E.T.A. Hoffmann, *Diabie eliksiry*, przeł. L. Eminowicz, Wrocław 2005.

¹⁰⁸ K. Lis, *Romantycy...*, s. 156.

¹⁰⁹ M. Czarnecka, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Wrocław 2011, s. 164.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 149.

zmu miały z konieczności odmienny charakter i przebieg. W stopniu o wiele mniejszym niż na Zachodzie nawiązywano tu do rodzimych tradycji. Preferowano głównie wzorce obce (Scott, Byron, Szekspir, Sterne, Richardson)¹¹¹

— nie sposób pominąć tak ważnego dla pisarzy rosyjskich czynnika, jakim była romantyczna *народность*. To właśnie za sprawą owej ludowości czy też narodowości w literaturze rosyjskiej zachodnie koncepcje romantyczne płynnie łączyły się z poetyką macierzystych utworów folklorystycznych. Romantyzm, w tym niemiecki, przyniósł na grunt rosyjski zwrot w stronę jednostki — indywidualisty — oraz jego ucieczkę od „wadliwie urządzonego świata współczesnego”¹¹². Ów *exodus* zaś — opisywany najczęściej przy użyciu środków wyrazu o proveniencji fantastycznej, będących nie tylko sprawnym sposobem na ominięcie cenzury, lecz także przyznaniem ogromnej roli w procesie twórczym siłom irracjonalnym — dobrze oddaje znaczenie cienia, jakie na podstawie dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej pragnę ukazać.

Podjmując próbę wyabstrahowania i opisu motywu cienia w twórczości pisarzy rosyjskich, nie wolno zatem zapominać, iż topos ten w romantycznej literaturze fantastycznej odzwierciedlał jakąś odrębną część złożonej kreacji bohatera. Zależność ta staje się więc wskazówką do refleksji nad psychologiczną naturą motywu. To bowiem specyficzne cechy cienia, takie jak zdolność do samodzielnego bytu czy egzystencja w formie autonomicznej części konkretnej osoby, uprawniają do interpretacji interesującego mnie na gruncie literatury rosyjskiej aspektu w kategoriach psychologicznych. Korzystając z narzędzi, jakie psychologia analityczna daje literaturoznawcy, możemy odkrywać nowe, dotąd niedostrzegane znaczenie tego motywu jako elementu świata (nie)przedstawionego. Za punkt wyjścia posłuży mi zatem pierwotne znaczenie toposu cienia w romantycznej literaturze niemieckiej oraz rola tego kompleksu i archetypu w psychologii analitycznej Carla Gustava Junga.

Znamienne jest, że obraz cienia w twórczości dziewiętnastowiecznych pisarzy rosyjskich to motyw ukryty w różnych warstwach tekstu. By uchwycić jego semantyczną wielorakość i usytuować w kontekście literackiej poetyki, warto podkreślić, iż cień to zdaniem Junga jeden z najbardziej wyodrębnionych archetypów, odpowiadający za pojawianie się w świadomości oraz zachowaniu człowieka nieakceptowanych społecznie, negatywnych uczuć, myśli lub działań. Jung, wprowadzając pojęcia nieświadomości indywidualnej oraz zbiorowej, uczynił ich elementami strukturalnymi archetypy zawierające treści reprezentowane przez wyraziste skłonności czy ujęcia¹¹³. Z tego punktu widzenia archetyp cienia wyraża ukryte

¹¹¹ B. Mucha, *op. cit.*, s. 213.

¹¹² *Ibidem*, s. 212.

¹¹³ C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 652.

aspekty człowieka — zarówno dobre, jak i złe — które ego albo stłumiło, albo których nigdy nie uznało.

Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego — osobowości, albowiem nikt nie potrafi uświadomić sobie cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej¹¹⁴.

Jest on, zgodnie z teorią szwajcarskiego psychologa, również kompleksem, „małą osobowością w obrębie całej psyche”¹¹⁵. Jako nieuświadomiona treść naładowana emocjami, wyparta z psychiki człowieka, cień stanowi nieakceptowaną, tłumioną warstwę zachowań i myśli, do których niezwykle trudno przyznać się przed samym sobą. Struktura kompleksu cienia opiera się także na założeniu istnienia czterech funkcji psychicznych, jakie w swoim życiu człowiek może wykazywać. Uzmysłownienie sobie tego archetypu jest zatem procesem odkrywającym właśnie ów wewnętrzny typ postawy. Jak bowiem zauważyła Jolande Jacobi, „Spotkanie z cieniem zbiega się często z uświadomieniem sobie typu funkcjonalnego i typu postawy, do którego człowiek należy”¹¹⁶.

W swoim dziele *Typy psychologiczne* (*Psychologische Typen*, 1921) Jung

Omawia dwa typy postawy w kulturze, filozofii, literaturze i religii — ekstrawertywną i introwertywną¹¹⁷. Przedstawia oryginalną koncepcję czterech funkcji psychicznych — myślenia (*Denken*), uczucia (*Fühlen*), percepcji, spostrzegania zmysłowego (*Empfinden*) oraz intuicji, spostrzegania pozazmysłowego (*Intuition*)¹¹⁸.

Człowiek z natury przejawia wszystkie cztery funkcje, przy czym jedna z nich występuje w roli dominującej i określa kierunek indywidualnej postawy, druga stanowi funkcję pomocniczą, trzecia i czwarta zaś zwykle pozostają w sferze nieświadomości. „Jest to jakby rusztowanie lub szkielet, który kształtuje i modyfikuje specyficzną postawę wobec tego, co człowiek przeżywa”¹¹⁹. Problem z wewnętrznym cieniem pojawia się, kiedy równowaga ta zostaje w jakiś sposób zachwiana.

Oznacza to, że im bardziej ego rozwija się w jednostronny, z konieczności, sposób, tym większy rzuca cień. Generalnie rzecz biorąc, na cień ten składa się zarówno nie wybrana — i samoobronnie „tłumiona” — postawa psychiczna, jak i przeciwstawna do głównej funkcja psychiczna, jednocześnie zaś uformowana „kontrpersona”, czyli dusza (kobieca u mężczyzny — anima, męska u kobiety — animus)¹²⁰.

¹¹⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 68.

¹¹⁵ J. Prokopiuk, *Wtajemniczenie spontaniczne. Cień, cz. 1*, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryntcie_duszy/prokopiuk_cien1.htm (dostęp: 19.11.2014).

¹¹⁶ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996, s. 152.

¹¹⁷ Ekstrawersji oraz introwersji w rozumieniu Junga nie należy mylić ze znaczeniem tych pojęć w języku potocznym.

¹¹⁸ Z. Dudek, *Karl Gustaw Jung — myśliciel przełomu*, <http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/50-artykuly/1033-karol-gustaw-jung-mysliciel-przelomu.html> (dostęp: 19.11.2014).

¹¹⁹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 28.

¹²⁰ J. Prokopiuk, *Wtajemniczenie...*

Uświadomienie sobie tego kompleksu będzie się zatem wiązać nie tylko z konfrontacją z moralnie odrzuconymi ideałami, stłumionymi i odrzuconymi pragnieniami, lecz także z pełną świadomością typu postawy oraz funkcji psychicznej, jaka jest u człowieka nadrzędna.

Obecność kompleksów psychicznych sprawia, iż nagromadzony wewnętrzny cień powiększa się, a następnie ulega projekcji na negatywne wyobrażenie¹²¹ — w myśl jungizmu „Ten, kto za pomocą snów i fantazji odbywa podróż w głąb swojej nieświadomości, spotyka na początku drogi wyparte i stłumione treści”¹²². Napotkane idee, w tym właśnie cień, mogą przybierać rozmaite formy. Podobnie jak pozostałe elementy nieświadomości możemy go zaobserwować jako projekcję na inną osobę, przedmiot, stworzenie itp., „których nie można rozpoznać jako takich i których poznanie oznacza przekraczające zwykłą miarę osiągnięcie moralne”¹²³. Najczęściej taka projekcja występuje pod postacią osoby bądź stworzenia tej samej płci co „śniący”. Może przybierać formy zarówno symboliczne, związane z religią (na przykład szatan, diabeł czy Judasz), z baśniami (na przykład Baba Jaga, zła wiedźma) czy ludowymi wierzeniami (na przykład dziki zwierz, wampir), jak i może być personifikowana przez osobę z rodziny bądź najbliższego otoczenia (na przykład brata, ojca). Według Junga kwestia projekcji cienia jest materią na wskroś indywidualną, która zależy wyłącznie od psychiki osoby zmagającej się z nieświadomą treścią. Warto jednak podkreślić, że

Niezależnie od tego, gdzie się pojawi, archetyp za sprawą swego nieświadomego pochodzenia zawsze ma charakter czynnika przymusowego, a gdy jego oddziaływanie zostaje uświadomione, zaczyna go znamionować numinalność¹²⁴.

Dlatego też cień może przejawiać te same cechy u pacjenta rzeczywistej kliniki co u postaci literackiej. Dzięki mechanizmowi projekcji może jawić się bohaterom nie tylko jako osoba z ich otoczenia, lecz także w formie fantasmagorycznego wyobrażenia będącego efektem snu, majaczeń, urojeń czy złudzeń, do których — na skutek przeróżnych czynników (zewnętrznych i/lub wewnętrznych) — dochodzi w opowiadaniach fantastycznych. Jerzy Prokopiuk — inaugurator myśli jungowskiej w Polsce — pisał, iż cień

W obu wypadkach może na nas robić wrażenie obcości, i to zarówno w sensie pozytywnym (fascynacji innością), jak i negatywnym (niechęci lub wręcz nienawiści). Rzadziej wszakże będzie to sens pozytywny, częściej — negatywny¹²⁵.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² E. Pascal, *op. cit.*, s. 101.

¹²³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 69.

¹²⁴ C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 157.

¹²⁵ J. Prokopiuk, *Wtajemniczenie...*

Bohaterom, którzy będą zmagać się ze swoją „ciemną stroną”, projektowany cień będzie się wydawać kimś „obcym”, „innym”, wręcz złym w stosunku do moralności wyznawanej przez nich samych.

1.2. Obraz cienia w wybranych opowiadaniach Nikołaja Gogola

Kierując uwagę badawczą na rosyjskich pisarzy podejmujących w okresie romantyzmu tematy o charakterze niesamowitym, fantastycznym, uduchowionym w warstwie fabularnej, bez trudu zauważymy, iż palmę pierwszeństwa dzierży tu Nikołaj Gogol. Twórca — znany całemu światu głównie za sprawą swoich komedii obyczajowych — uchodzi za jednego z lepszych wyrazicieli swojej epoki. Dla podjętych badań szczególnie znaczenie ma to, iż

w twórczości Gogola można znaleźć pewne analogie do romantyków niemieckich [...], do głoszonych przez nich ideałów. Ważnym wydaje się, że pisarz chętnie sięgał do repertuaru „hoffmannowskich” środków wyrazu (fantastyka, groteska, ironia), lecz nadawał im własny niepowtarzalny koloryt i zapisał się w historii literatury jako artysta na wskroś oryginalny¹²⁶.

Twórczość autora *Wieczorów na chutorze w pobliżu Dikanki*, zarówno dramatyczna, jak i nowelistyczna, utwierdziła jego pozycję wśród dziewiętnastowiecznych artystów rosyjskich. Stawiając zawsze w centrum akcji swoich dzieł człowieka, Gogol interesował się problemami nie tyle ciała, ile duszy. Victor Erlich, badacz Gogolowskiej spuścizny, pokusił się nawet o stwierdzenie, iż *Martwe dusze* to opis nie rosyjskiej rzeczywistości, a natury człowieka — właściwie, duszy samego pisarza¹²⁷. Z kolei Igor Garin skonstatował, iż „Комедия — прежде всего зеркало души человека”¹²⁸. Należy przy tym wspomnieć, że już w swoich pierwszych opowiadaniach pisarz ujawnił talent wyjątkowego humorysty: „W ujęciu Gogola anegdota zyskała konsekwentną barwę satyrycznej groteski, nawiązującej wyraźnie do Hoffmannowskiego sobowtóra i problemu człowieka obcego”¹²⁹. Ukazanie ludzkiej osobowości wiązało się bowiem z przedstawieniem świata groteskowego, w którym irracjonalne elementy łączyły się z rosyjską rzeczywistością. Romantyczna konwencja walki o wolność wyrażania myśli, o swobodne fantazjowanie, negująca przy tym formy klasycystyczne, sprawiła, iż groteska na stałe zagościła w twórczości dziewiętnastowiecznych pisarzy rosyjskich. Autor *Martwych dusz* nadał jej jednak własny, niepowtarzalny koloryt:

¹²⁶ K. Lis, *Romantycy...*, s. 51.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 10.

¹²⁸ И.И. Гарин, *Загадочный Гоголь*, Москва 2002, s. 10.

¹²⁹ B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 181.

Utrzymując więzi z istniejącym dziedzictwem literackim, Gogol tworzył formy i rozwiązania groteskowe, które pozostawały w strefie bliskiego i bieżącego kontaktu z jego rosyjską współczesnością. [...] Ten szczególny wariant realizmu groteskowego (może lepiej: realistycznej groteski), wychylonego ku naocznym, niemalże dotykającym detalom, zespolonego na zasadzie oksymoronu z absurdalną fantastyką, nasycony jednocześnie elementami komizmu, humoru, satyry i karykatury, przenika bez reszty groteskowy styl oraz pisarską specyfikę Mikołaja Gogola¹³⁰.

Akcentując przede wszystkim duchowe wartości ludu, eksponując folklor i romantyczny demonizm, pisarz pokazywał zatem świat pełen niesamowitych zdarzeń podszytych tragicomizmem. Rolę fantastyki w utworach Gogola celnie określał Garin: „Сама фантастичность Гоголя пародийна, иронична, гротескна двойственна. Фантастическое как бы параллельно реальному, тесно переплетается с ним”¹³¹. Twórca *Opowieści petersburskich* „przez pryzmat widomego każdemu śmiechu i niewidomych nikomu łez gorzkich obejmuje cały przestwór potocznego życia indywiduów”¹³² wystawionych na próbę poprzez wprowadzenie do ich życia elementów niesamowitych.

Gogolowska nowelistyka obnażała specyficzne dla carskiej Rosji pojęcie hierarchii, fantastyka zaś stała się świadomie stosowanym przez pisarza chwytem, pozwalającym mu wypowiedzieć się na temat współczesności oraz ukazać, bliski problematyce romantycznej, problem ludzkiej duszy. Opowiadania Mikołaja Gogola mogą stanowić więc świetny przykład nowego rozumienia motywu cienia, nie tylko w kategoriach odnoszących go do idei romantyzmu niemieckiego, lecz także jako podstawy rozważań psychologicznych.

Analizując zawartość dzieł rosyjskiego pisarza pod kątem obecności cienia, ważne wydaje się, że korzenie jego fantastyki sięgają ustnej twórczości ludowej, zwłaszcza ukraińskiej.

Ogromną rolę w rozwoju tych zainteresowań odegrał już w drugim i na początkach trzeciego dziesięciolecia XIX wieku rodzący się program estetyczny romantyzmu rosyjskiego, objawiający się między innymi zwrotem ku historii i folklorowi. [...] Ukraińskie pieśni ludowe, zbierane i komentowane przez ówczesnych folklorystów, wskazywały także drogę do badań historycznych. Toteż już pod koniec drugiego dziesięciolecia historia Ukrainy i ukraińska poezja ludowa wkroczyły na łamy nie tylko pism lokalnych, wydawanych głównie w Charkowie, lecz i stołecznych, moskiewskich i petersburskich¹³³.

¹³⁰ E. Kasperski, *W groteskowym tyglu. O pisarstwie Mikołaja Gogola — z perspektywy XXI wieku*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Naukowe Artystyczne”, <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAL=teksty&ID=724> (dostęp: 29.11.2014).

¹³¹ И.И. Гарин, *op. cit.*, s. 324.

¹³² Słowa Alberta Gryfa (Antoniego Marcinkowskiego) zamieszczone w 1846 roku w kijowskiej „Gwieździe” — cyt. za: *Mikołaj Gogol*, oprac. F. Sielicki, [w:] *Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, red. B. Galster, J. Kamionka-Straszakowa, K. Sierocka, Wrocław 1975, s. 100.

¹³³ B. Galster, *op. cit.*, s. 27.

Wprowadzenie do utworów znanego Gogolowi z dzieciństwa folkloru ukraińskiego nie było w związku z tym podejściem nowatorskim, jednak bliskim jego sercu. Między innymi dzięki materiałom przesyłanym mu przez mieszkającą na Ukrainie matkę autor sprawnie łączył elementy realistyczne z konwencją baśniową, fantastyczną i wręcz poetycką stylizacją przyrody, uzyskując przy tym groteskowy wymiar swoich opowieści.

W konwencję folkloru wyraziście wpisuje się utwór *Wij*, będący częścią zbioru opowiadań *Mirgorod* (*Миргород*) z 1835 roku. Wraz z *Tarasem Bulbą* (*Тарас Бульба*, 1835) tekst ten zamyka tematykę ukraińską w twórczości Gogola. Jak podkreślał sam pisarz, „Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал”¹³⁴. Ten przypis autora miał zapewne za zadanie podpowiedzieć czytelnikowi, iż zawarte w dziele zdarzenia są jak najbardziej prawdziwe.

Opisana tu przez Gogola postać Wija to wyobrażenie króla gnomów, którego cechą charakterystyczną były powieki sięgające do samej ziemi. Tytuł utworu odnosi się zatem do niezwykłego tworu fantazji ludowej¹³⁵, pojawiającego się dopiero na ostatnich kartach opowiadania, a dla mnie będącego dobrym przykładem fantasmagorycznej projekcji cienia indywidualnego głównego bohatera. W przekonaniu Bohdana Galster’a „nie ulega wątpliwości, iż Gogol przedstawił w opowiadaniu walkę nosiciela pozytywnego ideału ludowego z ciemnymi siłami nocy, symbolizującymi konkretne zło konkretnych stosunków społecznych”¹³⁶. Jednak to nie społeczny aspekt walki miał być dla autora najważniejszy, a raczej sens filozoficzno-moralny tego opowiadania — nie ścieranie się dwóch socjologicznie przeciwstawnych ideałów, lecz walka przeciwnych pierwiastków w samym bohaterze stanowiła dla niego wartość kluczową. Jak celnie zauważył Siergiej Boczarow,

В Вии Хома Брут в разговоре с отцом умершей панночки, рассказав о своей безродности (не знал ни отца, ни матери), дает себе окончательную характеристику: „Да у меня и голос не такой, и сам я — *чорт знает что*”. Для объяснения того, что с ним случится, это важное признание: в Вии впервые у Гоголя (одновременно с первыми петербургскими повестями) появляется герой-протагонист, которому нужно решать внутреннюю задачу¹³⁷.

Od odpowiedzi na pytanie o to, kim tak naprawdę jest, od poznania wewnętrznej strony jego „ja”, zależy życie bohatera. Rozłam zaś, jakiego doświadcza protagonista, prowadzi nas prosto do jungowskiej rozszczerzonej osobowości i istoty

¹³⁴ Н. Гоголь, Вий, [w:] *idem, Собрание художественных произведений в пяти томах. Том второй: Миргород*, Москва 1960, s. 211.

¹³⁵ Na temat ludowych i mitologicznych elementów pisarstwa Gogola pisał Abram Terc w swoim dziele *W cieniu Gogola*; zob. A. Woźniak, *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego — Abrama Terca*, Lublin 2004.

¹³⁶ B. Galster, *op. cit.*, s. 125.

¹³⁷ С.Г. Бочаров, *Вокруг „Носа”*, [w:] *Гоголь в русской критике. Антология*, опр. С.Г. Бочаров, Москва 2008, s. 604.

cienia jako jej nieuświadomionej części integralnej, którą to bohater ma za zadanie rozpoznać.

Choma Brut — bursak Akademii Mohylańskiej, filozof — łączy w sobie wiele przeciwstawnych pierwiastków. Po pierwsze należy zwrócić uwagę na jego imię i nazwisko: „Choma” to gminna forma literackiego imienia Foma, wskazująca na ludowość, przyziemność i trywialność. Do tego imienia autor dodał jednak nazwisko rzymskiego republikanina Brutusa — nazwisko wysokie, oznaczające męstwo, ale i zdradę (*Et tu Brute, contra me?*¹³⁸). Poprzez ten zabieg Gogol osiągnął przede wszystkim efekt komiczny, ukazując tym samym swój ironiczny stosunek do Chomy, który pewnego wieczoru wraz z kompanami traci orientację w drodze do domu i zostaje zmuszony szukać noclegu w ciemnościach stepu. To właśnie do niego przychodzi w nocy babka, właścicielka chutoru, w którym w rezultacie poszukiwań studenci nocowali — babka, która okazuje się okropną wiedźmą. Kobieta, z którą na barkach filozof musiał pędzić przez step, za sprawą modlitw młodzieńca przemienia się w piękną młodą dziewczynę.

Już w tych wydarzeniach możemy dostrzec obecne w osobowości bohatera archetypy z psychologii analitycznej Junga. Uwidocznia się tu bowiem działanie animy — kobiecego aspektu psychiki mężczyzny, ideału kobiety istniejącego w męskiej nieświadomości. Jej obraz, jako wyraz archetypowych możliwości duszy, inspiruje mężczyznę do przeżyć artystycznych i natchnionego przeżywania miłości wobec kobiety. Choma dostrzega ją w momencie, kiedy przemieniona wiedźma przymusza go do uległości pięknej kobiecie. Po raz drugi zauważa ją w cerkwi, gdzie podczas czuwania nad ciałem zmarłej córki setnika rozpoznaje w nieboszczce poznaną wiedźmę.

Trzy wizyty filozofa w mrokach świętego miejsca i modły w drzeniu przed przyjściem czarownicy to wyraźne fundamenty, na których zbudowany jest nastrój grozy w *Wiju*. Gdy filozof staje oko w oko ze strasznym światem zjaw i upiorów, ujawnia się w nim heroizm. Bursak uczestniczy w gigantycznej walce, w której ściera się dobro i zło, a w której on sam reprezentuje pierwiastek prawdziwie ludzki¹³⁹. Wiedźma wypróbowuje na bohaterze swoje demoniczne żądze bez widocznego skutku, aby trzeciej nocy wezwać Wija:

И вдруг настала тишина в церкви; слышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли¹⁴⁰.

¹³⁸ M. Jarosz, *Słownik wyrazów obcych*, cz. 2. *Sentencje, powiedzenia, zwroty*, Warszawa 2002, s. 209.

¹³⁹ B. Galster, *op. cit.*, s. 128.

¹⁴⁰ H. Gogol, *op. cit.*, s. 261.

Wij — potwór przedstawiony w postaci ślepcy, niebędącego w stanie podnieść swoich długich powiek — w znacznym stopniu odpowiada cechom jungowskiego kompleksu cienia. Z perspektywy badań psychoanalitycznych walka, jaką podejmuje Choma, jest wewnętrznym starciem elementów jego osobowości: „Negatywny cień oznacza zwartą, zamkniętą energię psychiczną, która przybrała taką formę, ponieważ nieustannie była tłumiona i wypierana”¹⁴¹. Uświadomienie sobie jego cech jako własnych, należących do osobowości bohatera, pozwoliłoby mu na pewnego rodzaju „zmężnienie”, na dorosnięcie do następnego etapu rozwoju psyche. Stłumienie cienia prowadzi do wewnętrznego napięcia, którego odzwierciedleniem w opowiadaniu zdaje się właśnie moment spotkania z wijem. Zadaniem bursaka byłoby zatem nie tylko odzyskanie władzy nad swoim ciałem i umysłem, lecz także konfrontacja mająca na celu wchłonięcie — pozostającego sprzecznym względem Chomowych ideałów — cienia w głąb jego własnej psyche. Takie uświadomienie pozwoliłoby mu nie tylko przeżyć, ale i dalej rozwijać swoją psyche w kierunku pełnej świadomości własnej osobowości. Diabelskość odniosła jednak zwycięstwo nad cnotą — w świętej przestrzeni, jaką była cerkiew, miało miejsce ogólne zniszczenie:

Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги¹⁴².

Zanim to jednak nastąpiło, ciemna, bezgraniczna moc związała i unieruchomiła bohatera, odbierając mu przy tym życie:

— Вот он! — закричал Вий и утавил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха¹⁴³.

Sytuacja ta nabiera znaczenia, kiedy uświadomimy sobie, że „W przypadku nieodzyskania tych wartości (cienia) człowiek popada w psychiczne, a czasem też fizyczne unicestwienie”¹⁴⁴. Według starych przyjaciół Chomy młodzieniec umarł, bo się wystraszył. Gdyby miał w sobie na tyle dużo odwagi i mądrości, by nie bać się konfrontacji z wijem — ucieleśnieniem jego wewnętrznego cienia, byłby w stanie przyswoić go jako część swojej osobowości.

Godne uwagi jest również to, że wszystkie zjawy i demony pojawiające się w gogolowskiej cerkwi należały do sfer astralnych. Wij natomiast, według podań i le-

¹⁴¹ E. Pascal, *op. cit.*, s. 103.

¹⁴² Н. Гоголь, *op. cit.*, s. 262.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ E. Pascal, *op. cit.*, s. 109.

gend, miał zamieszkiwać żyzne ukraińskie ziemie, a będąc królem gnomów, jawił się jako władca wszystkich ziemskich duchów. Ten aspekt ludowości opowiadania Gogola przybliży nas jeszcze mocniej do przekonania, iż postać ta jest dobrym przykładem projekcji jungowskiego cienia. Archetyp ten, jak już wspomniałam, może się wyrażać poprzez charakterystyczne wyobrażenia i symbole kulturowe, takie jak szatan czy diabeł, piekło, śmierć, otchłań, samsara czy właśnie wij. Choma nie był w stanie walczyć z tym, co było sprzeczne z jego wiarą, nie zdając sobie przy tym sprawy, iż jest to część jego samego. Według Junga konfrontacja z cieniem, choć jest możliwa dla każdego dorosłego człowieka, dla większości okazuje się jednak zadaniem niewykonalnym¹⁴⁵.

Refleksja ta może mieć związek z relacją między problemem uświadomienia archetypu a typem postawy psychicznej bohatera oraz funkcją jego świadomości. Opisywane przez Gogola straszne wydarzenie, jakim było starcie Chomy z wijem, wydaje się decydującym momentem, w którym bohater powinien uzmysłwić sobie, kim tak naprawdę jest. Protagonista zdaje się bowiem człowiekiem ukierunkowanym jednostronnie. Z jego wypowiedzi oraz reakcji na różne zjawiska możemy wywnioskować, iż jest jungowskim typem ekstrawertycznego myśliciela:

Człowiek taki [...] będzie zatem wykazywał dążenie do tego, by ogół swej ekspresji życiowej uzależnić od wniosków natury intelektualnej, które koniec końców stale orientują się podług tego, co dane obiektywnie: albo podług obiektywnych faktów, albo podług powszechnie obowiązującej idei¹⁴⁶.

Na wszystkie zaistniałe sytuacje stara się reagować w taki sam sposób — bohater jest zaabsorbowany zewnętrznymi spekulacjami filozoficznymi. Jest osobą towarzyską, pewną siebie oraz beztroską:

Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. Он часто пробовал *крупного гороху*, но совершенно с философическим равнодушием, говоря, что чему быть, того не миновать¹⁴⁷.

Trzy noce w cerkwi zmuszają go jednak do spojrzenia w głąb swojej duszy, do obudzenia postawy introwertycznej oraz funkcji uczuciowych i doznań zmysłowych. Logiczne i racjonalne, według niego, stosowanie modlitw ratuje go jedynie do momentu pojawienia wija — cienia. To chwila, w której, jak pisała Jacobi,

Zaniedbane funkcje i nieprzeżyte postawy buntują się, domagają się swojego miejsca pod słońcem, a jeśli inaczej się nie uda, wymuszają je za pomocą neurozy. Celem bowiem jest zawsze

¹⁴⁵ D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 40.

¹⁴⁶ C.G. Jung, *Typy...*, s. 387.

¹⁴⁷ Н. Гоголь, *op. cit.*, s. 216.

osiągnąć całość psyche, czyli idealne rozwiązanie, przy którym przynajmniej wszystkie trzy funkcje i oba sposoby reagowania stają się jak najbardziej świadome i łatwe, a człowiek może nimi dysponować [...]”¹⁴⁸.

Choma, zbyt przywiązany do jednego sposobu reagowania, nie jest w stanie uświadomić sobie własnej „mrocznej strony osobowości”, a także głębszych wartości typu, jaki prezentuje. Ponosi więc klęskę.

Jeśli cień pod postacią wija wyrasta w twórczości Gogola z folkloru ukraińskiego, to kolejne jego obrazy wykazują koherencję z — nie mniej ważnym — petersburskim nurtem twórczości. Chociaż w obu przypadkach możemy dostrzec tę samą, groteskową rolę niesamowitych zawartych w nich wątków, to właśnie utwory z tego drugiego nurtu zdobyły największą popularność wśród czytelników. Dzieła z cyklu petersburskiego, choć głęboko związane z rzeczywistością rosyjską, kryją w sobie wiele nieprzystających do niej elementów. Niesamowitość zasadza się tu na odmiennym stanie świadomości bohaterów literackich, żyjących jednocześnie w realnym świecie oraz pośród swoich fantasmagorii i cierpiących przy tym często na rozmaite „choroby duszy”, a poetyka tych opowiadań znakomicie wpisuje się w charakter „gorączki romantycznej”¹⁴⁹. „Romantyzm był bowiem kulturą, która wznosiła siebie na antynomiach, wypowiadając się najwyraźniej przez estetyki sprzeczności, to znaczy przez tragizm i przez ironię”¹⁵⁰. Gogolowskich petersburżan cechuje priorytet uczucia, emocjonalności, duchowości, a przy tym właśnie nieprzylegalności do wyznawanych ideałów. Wśród tych postaci odnajdujemy ludzi bez cienia¹⁵¹ — odmieńców, wyrzuconych przez „normalne” społeczeństwo poza nawias, bohaterów, w których rozgrywa się wewnętrzna walka pomiędzy elementami ich własnych rozszczepionych osobowości.

Portret, *Pamiętnik szaleńca* i *Nos* to opowiadania ukazujące fascynację autora Petersburgiem — miastem urzędniczym, hierarchicznym, groźnym, w którym istnieją demoniczne, wrogie siły, a życie bywa fantasmagoryczne. To właśnie w tych trzech nowelach odnajdujemy obraz jungowskiego archetypu cienia. Petersburg — „miasto, gdzie obłąd jest ratunkiem przed obłądną normalnością powszedniości kancelaryjnej, gdzie świat pieniądza niszczy świat sztuki”¹⁵² — to miejsce wręcz doskonałe dla uwidocznienia mrocznej strony ludzkiej osobowości. Tym bardziej że sam

¹⁴⁸ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 40.

¹⁴⁹ M. Janion, *Gorączka...*, s. 7. „[T]o znaczy romantyczne wzburzenie nowym światem i próba stworzenia innej jego wizji, nieraz konwulsyjnej i rozedrganej niepokojem. Gorączka romantyczna to fantastyka i przeżycie kosmosu, to tragizm i rewolucja, to frenetka i niepodległość, to przede wszystkim odkrycie nowej cudowności” — *ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 10.

¹⁵¹ Warto jednocześnie wspomnieć, że w aspekcie psychoanalitycznym Dudek takie osobowości nazywa przeciwstawnie „Ludźmi Cienia” — *idem*, *Psychologia...*, s. 160–162.

¹⁵² R. Śliwowski, *Mikołaj Gogol*, [w:] *Opowieści niesamowite...*, s. 415.

Gogol pisał o straszliwej sile niszczącej, jaką kryje w sobie wielkie miasto współczesne, sile wręcz demonicznej, która deformuje charakter ludzki, tłumi jego organiczne dążenie do ideału, piękna i wzniosłości, rozbudza natomiast egoizm, żądzę bogactw i zdobycia rang służbowych, a więc wyzwała płaskie i trywialne pierwiastki drzemzące w człowieku¹⁵³.

Wyzwała zatem cień w znaczeniu tego kompleksu oraz archetypu z psychologii głębi Junga.

„Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие”¹⁵⁴ — w ten oto sposób, zbliżony do stylu podawania informacji w gazecie, Gogol rozpoczął opowiadanie *Nos*. W jego pierwszej redakcji major Kowalew śni, że jego twarz straciła swój nos, który nabrał autonomicznej egzystencji i stał się schronieniem tajemniczej osoby. Po przebudzeniu bohater stwierdza jednak, że wspomniana część twarzy znajduje się na swoim zwykłym miejscu, a za lęki obwinia jedynie koszmarny sen. Już na podstawie tej pierwszej wersji *Nosa* możemy pokusić się o psychoanalityczną egzegezę snu protagonisty, w której unaoczniają się wszystkie nieświadome elementy jego psychiki. *Nos* jako autonomiczna część bohatera, przybierająca znamiona tak popularnego w XIX wieku sobowtóra, byłby dla przedstawionej interpretacji kluczowym elementem snu Kowalewa. Gogol porzucił jednak formę snu i w końcowej wersji utworu umieścił akcję w realnym świecie, a właściwie na granicy — gdzieś pomiędzy jawą a snem¹⁵⁵. Przeciwwstawienie sobie dwóch zupełnie odmiennych rzeczywistości, obu jednak całkiem realnych, poskutkowało dezorientacją odbiorcy, niebędącego w stanie stwierdzić, która z nich jest rzeczywistym światem bohatera, a która tylko jego imaginacją. Możemy tutaj zauważyć, że gogolowska groteska, której *Nos* jest znakomitym przykładem,

rządzi się specyficznymi prawami, tworzy swoisty świat, w którym nie obowiązuje logika, a zwykle związki pomiędzy zjawiskami ulegają zniekształceniu bądź wręcz zerwaniu. W świecie tym wszystko staje się możliwe¹⁵⁶.

Metamorfozy i przygody głównego bohatera ujawniały niedorzeczność i niespójność otaczającej go rzeczywistości, jednak to, iż on sam zdawał się ich nie zauważać, świadczy o dużo głębszym źródle problemu ukazanego w dziele. Poprzez oddzielenie części ciała Kowalewa romantyczne założenie rozszczepienia osobowości protagonisty nabiera sensu dosłownego, przy czym Gogol znów kierował w tym wypadku naszą uwagę na zagadnienie dotyczące rozszyfrowania zagadki

¹⁵³ B. Galster, *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Opowieści*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, s. LVI.

¹⁵⁴ Н. Гоголь, *Нос*, [w:] *idem*, *Сочинения в двух томах*, t. 1, Москва 1969, s. 460.

¹⁵⁵ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 94.

¹⁵⁶ B. Galster, *Wstęp*..., s. XCII.

„o sobie samym” przez bohatera¹⁵⁷, skłaniając mnie do interpretacji tego motywu przez pryzmat jungowskich teorii psychoanalitycznych.

Ponieważ w drugiej wersji opowiadania nos zachował swoje autonomiczne cechy, staje się on dobrym ucieleśnieniem kompleksu cienia bohatera. Już sytuacja wyjściowa opowiadania jest pełna groteskowości i komizmu. Z jednej strony nos nabiera, tak jak w pierwszej wersji dzieła, wartości romantycznego, hoffmannowskiego sobowtóra — pozostając częścią ciała, która nagle zniknęła z twarzy właściciela, ma zarazem cechy ludzkie, ożywa, usamodzielnia się: w mundurze radcy stanu spaceruje po Newskim Prospekcie, jeździ kareta, rozmawia albo właśnie nie raczy z nikim rozmawiać¹⁵⁸. Jak pisała Maria Janion,

W postaci sobowtóra skupiają się najbardziej drażliwe metafizyczne kwestie ludzkiego „ja” [...], jak również właściwe rzeczywistości psychicznej, a nawet świadomie „praktykowane” i wywoływane odczucia rozdwojenia natury ludzkiej¹⁵⁹.

Major Kowalew zaś przeżywa typowo romantyczne rozdwojenie. Bohater staje się „innym”, „obcym” w społeczeństwie. Jednak, jak celnie zauważył Galster,

Gogolowski „człowiek obcy” różni się od swoich niemieckich krewniaków. Nie jest on bezwolną ofiarą tajemniczych i groźnych sił demonicznych, nie tęskni za powrotem do filisterskiego społeczeństwa, które go odrzuciło. Odczuwa natomiast paniczny strach przed piętnem inności, którego ujawnienie grozi już nie wyobcowaniem, ale utratą zajmowanego szczebla drabiny społecznej¹⁶⁰.

Major przyjechał bowiem do stolicy „по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте”¹⁶¹. Tymczasem staje się odmieńcem, odbiegającym zachowaniem od powszechnie uznawanej normy. Stan wyobcowania bohatera Gogoła wchodzi w zależność interpretacyjną z jungowską teorią projekcji. Jak bowiem przekonywał szwajcarski psycholog,

skutkiem projekcji jest wyizolowanie podmiotu ze środowiska, albowiem miejsce rzeczywistego związku podmiotu ze środowiskiem zajmuje związek oparty na iluzji. Projekcje nadają środowisku własne, ale nieznane oblicze. Dlatego też ostatecznie wprowadzają człowieka w autoerotyczny czy autystyczny stan, który powoduje, że widzi on świat przez pryzmat własnych marzeń i nie jest zdolny poznać go naprawdę¹⁶².

¹⁵⁷ C.Г. Бочаров, *op. cit.*, s. 604.

¹⁵⁸ B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 183. Por. „Otworzyły się drzwi i weszła jakaś czarna postać, w której, ku przerażeniu, poznałem samego siebie, w habicie kapucyńskim, z brodą i tonsurą. [...] Nie jesteś ty mną, nie jesteś, jesteś diabłem!” — E.T.A. Hoffmann, *Diabły eliksiru...*, s. 113.

¹⁵⁹ M. Janion, *Gorączka...*, s. 178.

¹⁶⁰ B. Galster, *Wstęp...*, s. XCIV.

¹⁶¹ Н. Гоголь, *Нос...*, s. 464.

¹⁶² C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 70.

Bohaterem targają emocje, takie jak lęk przed utratą pozycji w społeczeństwie, strach przed nieufnością oraz pogardą ze strony środowiska, w którym do tej pory żył bez komplikacji. Zachowanie protagonisty dobrze tłumaczy założenie, iż cień jest jego kompleksem psychicznym: „Wnętrze kompleksu jest trudno dostępne świadomości, dlatego każde jego poruszenie wyzwala silną reakcję emocjonalną — obronną, lękową lub atakującą”¹⁶³. Nie dziwi zatem, iż postanawia on za wszelką cenę odzyskać tak ważną część swojej twarzy, pozbyć się swojego kompleksu. Nie mogąc znieść myśli o swojej inności i odmienności, Kowalew wszystkie siły koncentruje na powrocie do „normalności”. Szukając zaginionego nosa w całym Petersburgu, przemierza ulice i zaułki, a jego wędrówka po mieście stanowi pretekst do ukazania różnych środowisk zawodowych i społecznych ówczesnej Rosji¹⁶⁴.

Niewątpliwie nos jest nieuświadomioną częścią osobowości Kowalewa, spoczywającą głęboko w jego psyche. Ucieleśnia wszystkie cechy moralnie niezgodne z treściami jego persony. Jest zatem częścią Kowalewa („Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе”¹⁶⁵), choć w pewnym momencie ta osobliwa przynależność się zatracza. Sam bohater zaczyna traktować nos jako kolejnego obywatela, któremu zazdrości rangi i pozycji społecznej. Możemy stwierdzić, iż jest to prawidłowa reakcja na zjawisko projekcji cienia — pierwszym krokiem do jego uświadomienia powinno być bowiem uznanie jego istnienia¹⁶⁶. Protagonista widzi w nim nie tylko obywatela o życiu godnym pozazdroszczenia, ale i samego siebie, a raczej siebie na jego miejscu. Analizując jego przemyślenia, można by sądzić, że sam chętnie stałby się nosem, gdyby taka przemiana mogła mu zagwarantować wyższą rangę. Nie zważa przy tym wcale na jego moralnie nieakceptowalne zachowanie. Z jednej strony możemy zatem zauważyć, iż jest on gotów uświadomić sobie cechy cienia jako swoje własne, z drugiej — uświadomienie to nie przebiegałoby w sposób, w jaki Jung chciałby takie zjawisko opisać. Na próżno bowiem szukać w bohaterze pokory — cechy tak nieodzownej dla pełnej integracji psyche z kompleksem cienia. Nie oznacza to jednak, iż nos nie stanowi dobrego przykładu jungowskiej projekcji.

W tym kontekście ważny wydaje się również fakt, iż Gogol przywiązywał wielkie znaczenie do dnia, w którym toczy się akcja utworu. Autor zdecydował się na 25 marca, czyli święto Zwiastowania Pańskiego, czczone z wyjątkowym uwielbieniem przez Rosjan prawosławnych:

W tym dniu nikt nie pracuje i wszyscy udają się do cerkwi na nabożeństwo. Nos stosuje się do tradycji i udaje się do katedry. Przecina zatłoczony Newski Prospekt, a jego kolaska ma

¹⁶³ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 146.

¹⁶⁴ B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 184.

¹⁶⁵ Н. Гоголь, *Нос...*, s. 471.

¹⁶⁶ E. Pascal, *op. cit.*, s. 105.

wygląd triumfalnego rydwanu. [...] Nos jedzie jak ktoś, kto ma władzę nad tym światem, ale pozostaje jeszcze święte miejsce cerkwi [...]»¹⁶⁷.

Paul Evdokimov zwrócił szczególną uwagę na apokaliptyczny wymiar opisanej sceny, pisząc o parodii Dnia Zwiastowania oraz o fałszywej pobożności Antychrysta w ciele nosa¹⁶⁸. Aleksej Dawydow podsumował to zdarzenie w równie nostalgicznym aspekcie:

Нос — плут, подлец, черт. Он вытворяет черт знает что — наносит визиты, лжет, пускает пыль в глаза, а также посещает церковь, чтобы было чем прикрыть свое плутовство. Город потому и лежит во зле, что населен не людьми, а носами¹⁶⁹.

Poczucie nagromadzenia negatywnych cech osobowości Kowalewa w tej odseparowanej części ciała bohatera może wzrosnąć, jeśli uświadomimy sobie, że ostateczne zwycięstwo majora, jakim było odzyskanie nosa, nastąpiło po jego demaskacji z powodu posiadania fałszywego paszportu. Czy oznacza to zatem uświadomienie sobie przez bohatera swojego cienia? Wydaje się, że pomimo iż protagonista „wchłonął” na powrót ten element swojej psyche, do uświadomienia nie doszło. Brak pokory, empatii oraz zaangażowania w dokonywanie zmian swojego zachowania sprawiły, iż Kowalew wybrał opcję prostszą — zapomnieć o wszystkim i za wszelką cenę się nie zmieniać. Postanowił przechadzać się dalej, przechwalając się i udając ważnego, a co najważniejsze — nie wyróżniać się w, tak dla niego ważnym, zakłamanym społeczeństwie.

И майор Ковалев с тех пор прогуливался как ни в чем не бывало и на Невском проспекте, и в театрах, и везде. И нос тоже как ни в чем не бывало сидел на его лице, не показывая даже вида, чтобы отлучался по сторонам¹⁷⁰.

W celu dopełnienia interpretacji opowiadania w świetle jungowskich teorii doskonalenia osobowości, a co za tym idzie — poznawania samego siebie, należy jeszcze wspomnieć o typie psychologicznym, jaki bohater reprezentuje. Na podstawie jego zachowania jesteśmy w stanie stwierdzić, iż Kowalew jest przykładem ekstrawertycznego typu myślowego:

Ekstrawertyk rozpatruje własne istnienie i przeżycia w odniesieniu do świata zewnętrznego, afirmuje go, a także jest „konstytuowany” przez rzeczywistość zewnętrzną (przedmiot zewnętrzny) w tym znaczeniu, że nadaje ona jego egzystencji sens i wartość¹⁷¹.

Życie majora jest zdeterminowane przez zewnętrzne czynniki — pozycja społeczna oraz reputacja są dla niego najważniejszymi elementami doczesności. Spotka-

¹⁶⁷ P. Evdokimov, *op. cit.*, s. 99.

¹⁶⁸ Zob. G. Przebinda, *Jaskinia Gogola i Dostojewskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 12, <http://www.tygodnik.com.pl/dodatek-ks/06/przebinda.html> (dostęp: 29.11.2014).

¹⁶⁹ A. Давыдов, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва 2008, s. 98.

¹⁷⁰ Н. Гоголь, *Нос...*, s. 483.

¹⁷¹ A. Warmiński, *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*, Kraków 1999, s. 80.

nie z nosem, z projekcją własnego cienia, jest dla bohatera szansą na introwertyczne spojrzenie w głąb siebie, na jego uświadomienie, a co za tym idzie — rozwinięcie innych typów i funkcji psychologicznych. Jak się jednak okazuje, Kowalew nie podejmuje walki o rozwój własnej, indywidualnej osobowości. Po odzyskaniu nosa (brakującej części swojego ciała) pozostaje tą samą, jednostronnie ukierunkowaną na opinię publiczną, osobą (ekstrawersja patologiczna¹⁷²).

Skupiając uwagę badawczą na cechach jungowskiego kompleksu cienia, jego swoisty wariant odnajdziemy również w opowiadaniu Gogoła *Pamiętnik szaleńca*. Już tytuł utworu niejako sugeruje kierunek interpretacji. Odbiorca zakłada, iż nie może poważnie traktować tekstów zawartych w pamiętniku, ponieważ są one słowami obłąkanego, a więc osoby cierpiącej na chorobę umysłową. W wypadku optyki psychoanalitycznej taka sytuacja ma jednak znaczenie szczególne, wypowiedzi bohatera mogą bowiem stanowić o potencjale nieświadomych treści kryjących się pod powierzchnią opisanych przez niego wydarzeń. Przedstawiona interpretacja staje się zatem niejako analizą obłądu, z którym mamy do czynienia w zapiskach przeżyć i reakcji Aksencjusza Popryszczyna na przeróżne zdarzenia, odbitych i ocenionych w jego świadomości.

Jak zauważył Śliwowski,

Analiza obłądu jako zjawiska psychicznego bądź psycho-społecznego powraca nieustannie w rosyjskiej fantastyce. [...] Przeważająca większość tych utworów miała z reguły podwójne dno, podtekst natury socjalnej, traktowała w rzeczy samej o obłądzie społecznym, dając do zrozumienia, że „normalne” są właściwie myśli i czyny „szaleńców”, „nienormalnym” zaś świat, w jakim żyją¹⁷³.

Obłąd stał się znakomitą wykładnią romantycznego problemu nieprzystawalności bohaterów do świata przedstawionego, w związku z czym „Записки сумасшедшего — один из первых в русской литературе патологических очерков и, говоря более широко, одно из первых изображений шизофрении в европейской литературе”¹⁷⁴. Obsesje Popryszczyna, oscylujące wokół niskiej rangi urzędniczej, jaką protagonista sprawuje, z powodzeniem doprowadzają go do utraty rozumu, ukazując przy tym wagę nieświadomych kompleksów jego osobowości, w tym — ważnego w niniejszych badaniach — obrazu cienia.

Aksencjusz zaczyna prowadzić notatki w pamiętniku, pisząc jeszcze jako osoba psychicznie zdrowa. Od razu dowiadujemy się, jaki ma stosunek do swojej pracy i innych, wyżej postawionych członków społeczeństwa, w którym się obraca. Bohater

¹⁷² Por. Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 150.

¹⁷³ R. Śliwowski, *Wstęp...*, s. 12–13.

¹⁷⁴ И.И. Гарин, *op. cit.*, s. 335.

ludzi ocenia poprzez tabelę rang, nie podejrzewając nawet, że mogą istnieć jakieś inne wartości prócz tych, które przynosi tytuł służbowy i urodzenie. Nie chce przyznać przed sobą, że sam stanowi ofiarę systemu społecznego — nie pozwala mu na to jego szlachecka duma¹⁷⁵.

Łatwo przy tym zauważyć, że cechuje go nie tylko brak samokrytycyzmu, ale i pycha. Obecność tych cech sprawia, że można rozpocząć rozważania na temat obecności cienia w psychice Popryscyżyna. Nietrudno dostrzec, iż bohater zmagą się z jego kompleksem, w tym wypadku projektowanym na otoczenie. Właśnie ów stan prowadzi do „oskarżania innych, krytykowania i szukania winnych, obarczania odpowiedzialnością, skrupulatnego i natrętnego rozliczania według idealnych, a więc nierealnych kryteriów”¹⁷⁶. Wyjątek stanowi tu jego podejście do dyrektora departamentu, w którym bohater pracuje — zasiadając na najwyższym stanowisku, dyrektor znajduje się poza jakąkolwiek krytyką ze strony protagonisty. Radca tytularny nie śmie nazywać go inaczej niż „jego ekscelencją”, uważa go za wybitnego intelektualistę, osobę mądrą i pełną dostojeństwa. Aby dostrzec w nim jakiegokolwiek zło, bohater musiał zwariować¹⁷⁷. Jednak dopóki zachowywał pozory normalności, dopóty widział w nim tylko osobę na wysokim stanowisku, płaszcząc się przed nią dokładnie w takim stopniu, w jakim nim samym pomiatano¹⁷⁸.

W kontekście projekcji cienia warto wspomnieć o „obrazie duszy” Popryscyżyna. Tak jak w opowiadaniu *Wij*, tak i w *Pamiętniku szaleńca* odnajdujemy bowiem zjawisko zależności cienia od archetypu kobiecości. Anima, umożliwiając mężczyźnie nieświadome, symboliczne, intuicyjne i uczuciowe porozumienie z kobietą¹⁷⁹, jest również jednym z czynników przezwyciężania „mrocznego brata” u mężczyzny. Niewłaściwa lub jedynie częściowa asymilacja cech animy zwykle jest związana właśnie z nierozwiązanym problemem negatywnego archetypu. Jako projekcja na realną kobietę stanowi ona bardzo ważne, symboliczne oparcie w rozwiązywaniu indywidualnego i zbiorowego cienia u mężczyzny. To, co złe, słabe, kruche i niedoskonałe, w świadomości mężczyzny znajduje akceptację oraz zrozumienie i traci niszczącą moc w obecności animy-kobiety-ukochanej, w efekcie czego ego mężczyzny czuje się zrównoważone, integralne wewnętrznie i bardziej kompletne. Poczyniwszy założenie, iż teoria jungowska jest odpowiednim fundamentem interpretacji zachowania bohatera, możemy zauważyć, iż Popryscyżyn od początku nie ma świadomości swojego cienia, co w połączeniu z odrzuceniem go poprzez projekcję animy, którą w opowiadaniu uosabia córka dyrektora, prowadzi do rozwoju choroby psychicznej.

¹⁷⁵ B. Galster, *Wstęp...*, s. CI.

¹⁷⁶ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 147.

¹⁷⁷ B. Galster, *Nikołaj Gogol...*, s. 192.

¹⁷⁸ Przy czym kompleks niższości również należy do struktury kompleksu cienia.

¹⁷⁹ D. Sharp, *op. cit.*, s. 69.

Gdy w życiu zdarza się coś, co odpowiada archetypowi, zostaje on uaktywniony, pojawia się przymus, który — niczym reakcja instynktowna — dopina swego wbrew rozumowi i woli czy też wywołuje konflikt, który może osiągnąć rozmiary czynnika patologicznego, czyli nerwicy¹⁸⁰.

Cień człowieka odrzuconego przez animę staje się przy tym mocniejszy, jeszcze bardziej przepadając w głąb nieświadomych treści jego psychiki. Bunt, który narasta w głównym bohaterze, podsyca jego mroczną stronę, co z kolei prowadzi do całkowitej przez niego utraty zmysłów.

Ważne w tym świetle wydają się przede wszystkim przemyślenia bohatera, zamkniętego już w domu wariatów: „Но меня, однако же, чрезвычайно огорчало событие, имеющее быть завтра. Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну”¹⁸¹. Stwierdzenie to nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ Popryszczyn zauważa zarówno kruchość księżycy (symbol kobiecości, animy), jak i specyfikę jego mieszkańców — na księżycu mają bowiem mieszkać „самые носы”¹⁸². Jak podkreślał w swojej interpretacji tego zjawiska Evdokimov,

Męskość jest obłąkana przez swoją namiętność i przyciągana przez kobiecość. [...] Siła przyciągania jest taka, że połączenie ziemi i księżycy, mękości i kobiecości w ich elemencie chtonicznym, zwierzęcym, wywołującym pożądliwość, jest nieuniknione. [...] Ludzka ziemia jest całkowicie zanurzona w księżycowym królestwie nosów, ludzie stają się pożądlivi według piekielnej żądzy, na zawsze niezaspokojeni¹⁸³.

W odniesieniu do opowiadania *Nos*, w którym tytułowa część ciała odzwierciedlała jungowski cień, tego rodzaju rozmyślenia Popryszczyna możemy zinterpretować jako projekcję owego archetypu na wszystkich pozostałych ludzi na ziemi. Odcinając się bowiem od otaczających go osób, bohater właśnie w nich umiejscawia źródło wszelkiego zła. Zdając sobie sprawę z faktu, iż jest on jedyną niemającą mrocznej strony jednostką, burzy świat, w którym do tej pory egzystował. Jednocześnie wciąż nie odnajduje negatywnych cech u siebie. Jego cień jest tak głęboko nieświadomy, że protagonista nie podejmuje nawet próby konfrontacji z nim. Ponieważ zaczyna marzyć o stopniu generała — już nie po to, by zdobyć rękę córki dyrektora, ale by zobaczyć, jak ta sama będzie się przed nim płaszczyła — możemy założyć, iż Popryszczyn sam staje się odzwierciedleniem moralnie nieakceptowalnych cech, a to znaczy, że staje się swoim cieniem. Dla podniesienia rangi tego wydarzenia przypomnijmy, iż po przeczytaniu wiadomości ze świata i dowiedziawszy się, że Hiszpania nie ma króla, Akscencjusz stwierdza, że to właśnie jest jego przeznaczenie. Choć są to przemyślenia człowieka chorego, choć myli on

¹⁸⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 59.

¹⁸¹ Н. Гоголь, *Записки сумасшедшего*, [w:] *idem, Сочинения в двух томах*, t. 1, s. 595.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ P. Evdokimov, *op. cit.*, s. 95–96.

już daty bądź je wymyśla, w jego rozważaniach można jednak doszukać się kilku prawd, których bohater nie dostrzegał jako człowiek zdrowy. Z jednej strony widzimy, jak Popryszczyn odkrywa w sobie prawdziwego, autentycznego człowieka, którego duszę przestał już męczyć demon rangi¹⁸⁴, z drugiej zaś — jak całkowicie pochłonięty został przez swój nieświadomiony cień.

Nie bez znaczenia pozostaje również to, iż sposób postrzegania charakteryzujący bohatera *Pamiętnika szaleńca* najlepiej odpowiada jungowskiej teorii introwertycznego typu myślowego: „Świadomość introwertyczna co prawda widzi warunki zewnętrzne, jako decydującą wybiera jednak determinantę subiektywną”¹⁸⁵. W odróżnieniu od protagonisty opowiadania *Nos*, który reprezentował ekstrawertyczny typ psychologiczny, dla Popryszczyna ważne są nie zewnętrzne czynniki (takie jak na przykład opinia publiczna czy ogólnie przyjęte normy), a jego własne postrzeganie świata¹⁸⁶. Taka postawa uwiadocznia się na przykład w reakcjach bohatera na zjawiska „niewytłumaczalne”, jak obserwowana rozmowa dwóch psów. Jego osąd determinuje bowiem tylko subiektywne poczucie rzeczywistości.

W sposobie, w jaki Jung opisał zachowanie introwertycznych myślicieli ukierunkowanych jednostronnie, odnajdujemy ponadto analogię do stopniowego popadania Popryszczyna w szaleństwo:

Wraz z postępującą izolacją zewnętrzną będzie przybierała na sile walka z nieświadomym wpływem, który w miarę upływu czasu zacznie go paraliżować. Wzmocniona skłonność do samotności powinna go właściwie chronić przed nieświadomymi wpływami, ale z reguły będzie wciągała go w głębszy konflikt prowadzący do wewnętrznego wyniszczenia¹⁸⁷.

Pamiętnik szaleńca jest utworem, w którym obserwujemy także stylistykę typową dla romantyzmu niemieckiego, nierzadko bowiem formułowano tezę, że „postacie szaleńców, sobowtórów, magnetyzerów, somnambulików, obłąkanych artystów przywędrowały do Rosji z Niemiec, przede wszystkim z dzieł Hoffmanna”¹⁸⁸. Tak jak w opowiadaniach niemieckiego pisarza istotną rolę w kreacji bohatera szalonego odegrał tu wspomniany już motyw przemiany, transformacji osobowości i zmiany stylu życia bohatera¹⁸⁹.

Najbardziej hoffmannowskim w swojej stylistyce opowiadaniem w nowelistycznym dorobku Gogola jest jednak *Portret*¹⁹⁰. Autor wprowadził w nim typową

¹⁸⁴ B. Galster, *Wstęp...*, s. CXIII.

¹⁸⁵ C.G. Jung, *Typy...*, s. 416.

¹⁸⁶ W tym wypadku mamy do czynienia z introwersją patologiczną, czyli „zamknięciem się w obszarze świata własnej fantazji i myślenia” — Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 150.

¹⁸⁷ C.G. Jung, *Typy...*, s. 430.

¹⁸⁸ B. Galster, *Wstęp...*, s. C.

¹⁸⁹ K. Lis, *Romantycy...*, s. 161.

¹⁹⁰ B. Galster, *Mikołaj Gogol...*, s. 200.

dla niemieckiego romantyzmu scenerię — posłużwszy się częstymi u Hoffmanna motywami¹⁹¹, zacierał granice między snem a rzeczywistością:

Портрет — не что иное, как попытки перенесения гофмановской мифологии на русскую почву, как говорил сам Гоголь, попытки „улететь на луну”. Это атмосфера — „вечный раздор мечты и существенности”, подверженность человеческой жизни губительным демоническим силам, торжество судьбы¹⁹².

Ożywienie postaci z portretu czy rola blasku księżyca to tylko niektóre elementy łączące to opowiadanie z tradycją romantyzmu hoffmannowskiego¹⁹³. Ta zależność nie wyczerpuje jednak, jak sądzę, potencjału sensotwórczego Gogolowskiego *Portretu*. Tak jak w wypadku omówionych już dzieł tego rosyjskiego pisarza także tutaj warto przedstawić obraz cienia — nieodłącznej cechy osobowości dziewiętnastowiecznych szaleńców.

Znamienne jest, że *Portret* to opowiadanie składające się z dwóch części. Choć w obu akcja ma miejsce w Petersburgu — realnym mieście pełnym tajemnic i zjawisk nadprzyrodzonych — to właśnie w jego pierwszej partii obserwujemy konfrontację bohatera z cieniem. Czartkow (protagonista), choć jest ubogim malarzem, artystą z długiem za czynsz i dwudziestoma kopiejkami w kieszeni, postanawia kupić niezwykle obraz — portret mężczyzny o wyjątkowo wyrazistych oczach. Niesamowite właściwości dzieła sztuki objawiają się już w mieszkaniu bohatera — namalowany na nim starzec nie tylko ma bardzo „żywe” oczy, sam również zdaje się prawdziwą, śmiało wychodzącą z malowidła postacią. Czartkow, przyglądając się jego poczynaniom zza kotary, swoją uwagę skupia jedynie na liczonych przez starca pieniądzach. Jakże zawiedziony jest w związku z tym swoją rzeczywistością, kiedy się budzi. Gogol umieścił bowiem kolejnego bohatera gdzieś pomiędzy jawą a snem, nie dając mu przywileju ich rozgraniczenia. Sny Czartkowa, dla niego całkowicie realistyczne, powinniśmy potraktować jako spełnienie jego ukrytych pragnień, postać starca zaś — ze względu na skutki jego objawienia — jako projekcję indywidualnego cienia gogolowskiego malarza.

Ważny wydaje się fakt, iż Gogol dwukrotnie dawał bohaterowi możliwość konfrontacji ze swoim cieniem. Pierwsza ma miejsce w mieszkaniu protagonisty tej

¹⁹¹ Niedopowiedzenia, przywidzenia, tajemnicze postaci i nadprzyrodzone zjawiska to nieodłączne elementy opowiadań fantastycznych Hoffmanna; zob. E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, przeł. J. Kleczyński, [w:] *idem, Opowiadania fantastyczne...*, s. 25–97; *idem, Piaskun*, przeł. F. Faleński, [w:] *idem, Opowiadania fantastyczne...*, s. 98–128.

¹⁹² И.И. Гарин, *op. cit.*, s. 517.

¹⁹³ „Wspomniano pewnego młodego, dzielnego malarza, zwącego się Filip, oraz portret kszesnizki, który wykonał w tym duchu miłości i z tą pobożną tęsknotą do ideału, jaką zapaliła w nim głęboka świętość władczyni.

— Jak żywy, a przecież nie portret, tylko obraz — zauważył wysoki.

— Jest jak prawdziwy — ozwał się — że można by rzec, iż skradziono go ze zwierciadła” — E.T.A. Hoffmann, *Przygoda w noc...*, s. 214.

nocy, kiedy postać starca wychodzi z obrazu. Uczucie, jakiego doznaje na jego widok Czartkow, to przede wszystkim strach. Jest to prawidłowa reakcja psychiczna, ponieważ cień utożsamia wszystkie cechy, które przez ego bohatera zostały wyparte oraz uznane za niewłaściwe. Gogol opisywał malarza jako biednego, aczkolwiek utalentowanego artystę, któremu co prawda marzy się bogactwo, jednak nie pozyskane dzięki malowaniu portretów za pieniądze, które zmarnowałoby jedynie jego talent. Starzec, symbolizujący zatem cechy moralnie niskie (na widok posiadanych przez niego pieniędzy Czartkow widzi siebie w pięknych strojach oraz w otoczeniu chwalejącej go arystokracji), kusi bohatera bogactwem — w ramach portretu pozostawiając znaczną ilość pieniędzy. Uświadomiony cień pozwoliłby malarzowi pozostać wiernym swoim przekonaniom, skuszony jednak wizją popularności i chwały Czartkow, umiejscawiając starca i całe zajście gdzieś w głębi swojej nieświadomości, oddaje się malowaniu portretów na życzenie, w swojej stylistyce dalece odbiegających od rzeczywistości. Przestaje być tym samym skromnym i niewybrednym człowiekiem, jakim autor przedstawił go na początku opowiadania.

Dalsze koleje losu Czartkowa układają się wyraźnie w kierunku następnej konfrontacji. Zanim jednak do niej dochodzi, malarz wiezie życie coraz mniej przypominające żywot prawdziwego artysty. Jego obrazy przestają zachwycać, jego talent zmienia się raczej w rutynę niż akty twórcze, w których miały powstawać portrety. Sam bohater miał się tym jednak nie przejmować:

А некоторые, знавшие Чарткова прежде, не могли понять, как мог исчезнуть в нем талант, которого признаки оказались уже ярко в нем при самом начале, и напрасно старались разгадать, каким образом может угаснуть дарование в человеке, тогда как он только что достигнул еще полного развития всех сил своих. Но этих толков не слышал упоенный художник. Уже он начинал достигать поры степенности ума и лет; стал толстеть и видимо раздаваться в ширину. Уже в газетах и журналах читал он прилагательные: „почтенный наш Андрей Петрович”, „заслуженный наш Андрей Петрович”¹⁹⁴.

Wydaje się, iż życie bohatera napędzane jest przez cień — cechuje go nie tylko wysokie mniemanie o samym sobie, lecz także życie poniżej własnych możliwości, wywieranie niekorzystnego wrażenia na innych czy krytyka wszystkiego oprócz siebie. Dzieje się tak aż do momentu, kiedy protagonista znowu zostaje wystawiony na próbę za sprawą portretu. Ujrzawszy dzieło malarza, który zamiast pozostać w Rosji i malować portreciki udał się na naukę do Włoch, gdzie osiągnął niebywale wysoki poziom, Czartkow wpada w panikę i odszukuje w swoim mieszkaniu portret starca:

Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие

¹⁹⁴ Н. Гоголь, *Портрет*, [w:] *Собрание сочинений в шести томах*, т. 3. Повести, Москва 1959, s. 101.

его талант — почти бешенство готово было ворваться к нему в душу. Он в ту же минуту велел вынести прочь ненавистный портрет¹⁹⁵.

Jak zatem wynika z przytoczonego fragmentu, bohater po raz kolejny miał szansę uświadomić sobie, że całe zło, jakie go spotkało, tkwiło w nim samym. Zamiast tego Czartkow obwinia postać z portretu, tym samym pozostając nieświadomym swojego wewnętrznego cienia.

Projekcja ta ma charakter „odciążenia” tego, który jej dokonuje. Swą ciemną stronę, swe minusy (ontyczne, poznawcze, moralne, estetyczne, ale także społeczno-ekonomiczne) może on „wyrzucić za burtę” swej świadomości, przypisać je innym, i tym samym uwolnić się od odpowiedzialności za nie¹⁹⁶.

Taka sytuacja psychiczna doprowadza bohatera do szaleństwa, w którego efekcie malarz umiera.

Zupełnie jak w opowiadaniu *Pamiętnik szaleńca* pisarz nie pozostawił szans na szczęśliwe zakończenie losów bohatera, którego osobowość, zamiast dążyć do pełni naturalnego rozwoju, zamyka się gdzieś w otchłani nieświadomości. O rozstrzygnięciu sytuacji zaistniałych w omawianych tu trzech opowiadaniach Gogola zadecydował całkowity brak pokory bohaterów wobec otaczającego ich świata oraz wobec ich samych. Projektowanie cienia na inne osoby czy przedmioty z otoczenia według Junga nie usuwa bowiem problemu odrzy do samego siebie¹⁹⁷. Wiąże się ono również, analogicznie do omawianych przykładów, z uwzględnieniem typu psychologicznego bohatera *Portretu*. Ustalenie tych uwarunkowań jest niezwykle trudne, jako że mamy tu do czynienia z osobą twórczą — Czartkow jest przecież malarzem.

Ludzie twórczy i artyści mają niezwykle silny strukturalny związek, jakby bezpośrednie połączenie z nieświadomością; dlatego trudno ich zaliczyć do określonego typu, tym bardziej że nie można bez zastrzeżeń porównywać dzieła i jego twórcy¹⁹⁸.

Aby zatem ustalić przynależność bohatera do jednego z typów, należy zwrócić uwagę nie tylko na jego postawę wobec świata, lecz także na jego obrazy. Jung traktował bowiem proces twórczy jako urzeczywistnianie przez artystę symboli znajdujących się do tej pory w sferze jego nieświadomości. Czartkow zmarnował potencjał twórczy, przypisując główną rolę w swoich dziełach nie fantazji, a wyuczonym ruchom pędzla.

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 106.

¹⁹⁶ J. Prokopiuk, *Wtajemniczenie...*

¹⁹⁷ E. Pascal, *op. cit.*, s. 103.

¹⁹⁸ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 40.

Moc twórcza jest silniejsza od człowieka. Jeśli jest inaczej, to w sprzyjających okolicznościach podtrzymuje ona mały talencik i nic więcej. Gdy zaś jest neuroza, to często wystarczy jedno słowo, a nawet jedno spojrzenie, by złudzenie rozwiało się¹⁹⁹.

Podsumowując zatem losy bohatera *Portretu*, możemy stwierdzić, że on sam reprezentuje ekstrawertyczny typ postawy, zdeterminowany opinią publiczną, jego talent zaś okazał się niczym więcej jak tylko neurotycznym skutkiem problemów z nieuświadomionym cieniem.

Druga część opowiadania to jakby zupełnie inna historia, z jednym tylko wspólnym elementem — portretem. Opisane zostały w niej dzieje fatalnego obrazu, który przypadkiem zaciążył nad życiem Czartkowa. Oto pod postacią lichwiarza, dziwnego starca z obrazu, ukazany został diabeł, który zamówił swój portret pod pretekstem uzyskania w ten sposób wiecznego życia: „Я, может быть, скоро умру, детей у меня нет; но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить”²⁰⁰. Przedstawiony na malowidle lichwiarz tym bardziej może stać się odzwierciedleniem jungowskiego cienia. Na ten kompleks w większej części składają się bowiem stłumione pragnienia i nieucywilizowane impulsy, motywy moralnie niskie, dziecięce fantazje i resentymenty — wszystko to, z czego nie jesteśmy dumni, a przede wszystkim ludzkie słabości, takie jak chciwość czy zazdrość²⁰¹, diabeł zaś może być ich doskonałym symbolem.

Według Junga w życiu każdego człowieka nadchodzi moment uświadomienia, poznania czy też próby konfrontacji z cieniem. Dla tych bohaterów stała się nią sytuacja zapłaty od lichwiarza oraz zakup portretu przez Czartkowa. I chociaż dla większości krytyków „Portret był swoistym manifestem estetycznym Gogola: bronił prawa artysty do przedstawiania »niskiej«, pogardzanej rzeczywistości, ale jednocześnie opowiadał się przeciwko niewolniczemu jej kopiowaniu”²⁰², w opowiadaniu tym możemy dostrzec również zagadnienia dotyczące ludzkiej psychiki.

Dla niniejszych rozważań ważny wydaje się także aspekt przemiany duchowej, jakiej doznają Gogolowscy bohaterowie. Pomimo iż żadnemu z nich nie udaje się w pełni rozwinąć swojej osobowości, między innymi właśnie poprzez uznanie cienia jako jej części, każdy z nich poszukuje odpowiedzi na pytanie o to, kim właściwie jest. Jadwiga Wais zauważyła, że

Nawet akty desperackiej ucieczki od samego siebie, jak długotrwałe nerwice, uzależnienia, uporczywe fobie, zapadanie w głębokie depresje, bolesne rozbicie wewnętrzne prowadzące do psychoz, które pochłaniają tak wiele naszej życiowej energii, są paradoksalnie dowodem na coś wręcz odwrotnego. Wskazują na głębokie pragnienie odnalezienia własnego sposobu istnienia²⁰³.

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 42.

²⁰⁰ Н. Гоголь, *Портрет...*, s. 119.

²⁰¹ D. Sharp, *op. cit.*, s. 41.

²⁰² B. Galster, *Wstęp...*, s. LXXXIX.

²⁰³ J. Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, s. 30.

Jako że protagoniści analizowanych w niniejszej książce utworów zmagają się z objawami przytoczonych przez badaczkę chorób (fobie Chomy Bruta czy Kowalewa, psychoza Poprząszczyńska czy depresja Czartkowska), skłonna jestem przyznać, iż projektowanie cienia miało służyć nie tylko uświadomieniu sobie przez nich ich „mrocznej strony” i ustaleniu typu oraz funkcji psychicznych, lecz także było częścią wspomnianego procesu przemiany duchowej — indywiduacji. Uświadomienie cienia miałooby bowiem polegać nie na rozwiązaniu problemu jego obecności w sensie dosłownym, a raczej na uznaniu oraz przyswojeniu go do wewnątrz świadomości. „Takie poszerzenie osobowości może stopniowo doprowadzić człowieka do uznania świata za taki, jaki jest, i uwolnienia się od wielu złudnych wyobrażeń i oczekiwań”²⁰⁴. Z tego punktu widzenia losy Gogolowskich bohaterów są przykładem niepowodzeń w tym procesie wyrównania napięcia między przeciwieństwami aspektów duchowości, adekwatnie do ich niepowodzeń w — groteskowo przez Gogola opisaney — romantycznej walce zarówno o wolność indywiduálną, jak i swobodę twórczą.

1.3. Obraz cienia w wybranych opowiadaniach Władimira Odojewskiego

Znamienne jest, że cechy mrocznej strony osobowości to przede wszystkim indywidualne właściwości jednostek. Jednakże

potrzeba odnalezienia własnego, osobistego mitu jest nie tylko kwestią życiową pojedynczego człowieka. [...] Jaźń i proces osiągania pełni człowieczeństwa odnosi się również do palących zagadnień życia społecznego²⁰⁵.

Również Jung w swojej teorii psychologii głębi odróżniał indywidualny cień od jego zbiorowej postaci:

Otóż w analogii do indywidualnej psyche człowieka, z jej ego-świadomością, personą, postawami i funkcjami psychicznymi oraz psychiką nieświadomą — indywidualną i zbiorową, można mówić, choćby na prawach metafory, o psyche (dowolnej) grupy ludzkiej, zarówno w sensie wertykalnym, jak i horyzontalnym. Grupami takimi są rodziny, klany, szczepy, plemiona, narody czy rasy, ale także grupy społeczne klasowe, warstwowe czy zawodowe²⁰⁶.

W związku z tym, aby poszerzyć spektrum rozważań, należy odnaleźć w literaturze przykład zbiorowej odmiany jungowskiego cienia. W tym celu odniosę się do dzieł drugiego wyróżnionego przeze mnie pisarza — Władimira Odojewskiego,

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 111.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 127–128.

²⁰⁶ J. Prokopiuk, *Wtajemniczenie...*

nazywanego „rosyjskim Hoffmannem”, a przez krytyków uważanego za jednego z najbardziej europejskich dziewiętnastowiecznych pisarzy rosyjskich²⁰⁷.

Do ważniejszych cech charakterystycznych prozy Odojewskiego należy zaliczyć to, iż świat przedstawiony jego utworów jest wielowymiarowy, wielopłaszczyznowy²⁰⁸. Szczególną uwagę, co znacznie zbliża go do omawianych prac Nikołaja Gogola, pisarz poświęcał bohaterom „innym”, „odmiennym” w sensie społecznym i psychologicznym, aczkolwiek pasjonował go również romantyczny temat niezwykłej, dziwnej osobowości ludzkiej, na którą oprócz naturalnych okoliczności miały wpływ czynniki irracjonalne i tajemnicze siły.

Wpływ niemieckiej filozofii romantycznej najbardziej ujawnił się u Odojewskiego w opowieściach filozoficzno-fantastycznych: *Sylfida*, *Kosmorama* i *Salamandra*. W alegoryczno-abstrakcyjnej formie ukazywał autor niedoskonałość świata, któremu przeciwstawił ideę służby dla sztuki²⁰⁹.

Największą popularność przyniosły pisarzowi *Noce rosyjskie* (*Русские ночи*, 1844)²¹⁰ — nowele zawarte w cyklu, w których autor przedstawiał krytykę zachodnioeuropejskiej cywilizacji kapitalistycznej, „widząc w niej zagrożenie dla swojego ideału — harmonijnego rozwoju osobowości”²¹¹. Co prawda

Poglądy antykapitalistyczne były symptomatyczne dla większości ówczesnej inteligencji rosyjskiej. To jednak Odojewski wyłożył je w sposób uporządkowany w jednym dziele — w *Nocach rosyjskich* — i posługując się wypowiedziami jednego z bohaterów — Fausta — ostatecznie ukonstytuował *profession de foi* o silnym wymiarze antykapitalistycznym i antypozytywistycznym²¹².

Wart uwagi jest również sposób, w jaki Odojewski łączył opowiadania w zbiorze:

Русские ночи — строится как ряд собеседований друзей, вместе ищущих истину, пылливо вопрошающих друг друга, обменивающихся историями, сцепление которых должно приблизить героев и читателей к тайнам бытия²¹³.

Podjęta przez pisarza problematyka niebezpieczeństw skutkujących utratą człowieczeństwa wynika w dodatku z romantycznego założenia walki o indywi-

²⁰⁷ K. Lis, *Romantycy...*, s. 46.

²⁰⁸ O. Główko, *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997, s. 248.

²⁰⁹ B. Mucha, *op. cit.*, s. 258.

²¹⁰ *Noce rosyjskie* Odojewskiego nazywane są między innymi cyklem nowel filozoficznych oraz powieścią filozoficzną. Na temat gatunkowej proveniencji utworu zob. K. Lis, *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego*, Kielce 1997.

²¹¹ B. Mucha, *op. cit.*, s. 258.

²¹² M. Jedliński, *Kultura Zachodu oczami romantyków rosyjskich. Rzecz o kapitalizmie i racjonalizmie*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 376.

²¹³ А. Немзер, В.Ф. Одоевский и его проза, [w:] В.Ф. Одоевский, *Повести и рассказы*, опр. А. Немзер, Москва 1988, s. 5.

dualność jednostki zagrożonej „przez Kosmos, przez Ideę, przez Podświadomość Zbiorową, a zatem przez to, co może wynieść się ponad jednostkę i uczynić z niej powolne narzędzie”²¹⁴. Poruszane przez twórcę zagadnienia, dotyczące rozwoju oraz poznawania przez bohaterów „samyh siebie”, skłaniają do interpretacji motywów zawartych w opowiadaniach Odojewskiego przez pryzmat jungowskich teorii archetypu cienia w jego zbiorowym aspekcie.

Jungowski cień zbiorowy uosabia właściwości nie osobowe, powstałe na skutek indywidualnych doświadczeń, a odziedziczone, uniwersalne i wspólne dla pewnego kolektywu. Przykładem tej formy archetypu stała się dla mnie wchodząca w skład *Nocy rosyjskich* nowela *Miasto bez imienia*²¹⁵ — apokaliptyczny obraz samozagłady narodu, którym po utracie pierwiastka mistycznego rządzą egoizm i racjonalizm²¹⁶. W opowiadaniu autor przedłożył czytelnikowi historię Europejczyka, który po niejakim olśnieniu wpada na pomysł stworzenia nowego miasta-państwa, z całkiem odmiennym ustrojem polityczno-ekonomicznym. Doszedł on bowiem do wniosku, że jedynym prawdziwym motywem działań każdego człowieka jest zysk, jaki mógłby z nich czerpać.

Тщетно вы будете ослаблять права человека, когда к сохранению их влечет его собственная польза; тщетно вы будете доказывать ему святость его долга, когда он в противоречии с его пользою. Да, польза есть существенный двигатель всех действий человека!²¹⁷

Benthamia, bo taką nazwę otrzymało miasto, powstała szybko i sprawnie i funkcjonowała bez zarzutu. Jednak społeczeństwo kierujące się nienaturalnymi dla działania jakiejś struktury pobudkami wytworzyło właśnie cień zbiorowy. W procesie indywiduacji każda grupa społeczna rozwija bowiem swą psychę zbiorową — ego — świadomość, personę, postawy i funkcje. Jung uzasadniał to następująco:

Wybrałem określenie „zbiorowa”, ponieważ owa nieświadomość nie ma natury indywidualnej, jest uniwersalna, co oznacza, że w przeciwieństwie do *psyche* osobniczej zawiera ona treści i formy zachowania, które wszędzie i we wszystkich indywiduach przejawiają się *cum grano salis* tak samo²¹⁸.

W aspekcie zbiorowym cień tworzą zatem wszystkie zepchnięte na bok lęki, kompleksy czy moralność, należące do pewnego kolektywu. Usprawiedliwiając się własną korzyścią, społeczeństwo w opowiadaniu Odojewskiego daje sobie przyzwolenie na niszczenie i rujnowanie innych ludzi, wypierając przy tym aspekt

²¹⁴ M. Janion, *Gorączka...*, s. 46.

²¹⁵ Opowiadanie w języku polskim weszło w skład zbioru *Straszna wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku* (s. 302–315).

²¹⁶ Por. E.A. Маймин, *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*, [w:] В.Ф. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград 1975, s. 272.

²¹⁷ В.Ф. Одоевский, *Город без имени*, [w:] *idem, Повести и рассказы...*, s. 98.

²¹⁸ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 11.

zbiorowego archetypu. Ponieważ „Konfrontacja z cieniem oznacza przyjęcie bezwzględnie krytycznej postawy wobec swej natury”²¹⁹, można skonstatować, że w tym wypadku do takiego zjednoczenia nie dochodzi. Do zagłady miasta doprowadza jednak nie tylko nieuświadomiona część zbiorowego ego mieszkańców tajemniczego miasta, a właściwie zagubienie w otchłani nieświadomości tego romantycznego fragmentu osobowości, tego pierwiastka ludzkiego, poetyckiego, którego obywatele Benthamii wyparli się, tworząc kolektyw. Emocjonalne więzi międzyludzkie zostały tam zachwiane — okazało się bowiem, że nie wszystko, co przynosi korzyść jednemu, przynosi ją też drugiemu. W ten sposób nowe państwo rozdzieliło się. Nikt nie chciał poświęcić części własnych zysków dla zysków wspólnych, jeśli nie przyniosłoby mu to znacznej korzyści w zamian. Utrata człowieczeństwa, moralności wobec drugiego człowieka, wyparcie wszystkich elementów dobra wspólnego zgładziło całe miasto, a jego inność została potępiona przez resztę świata. Narrator przyznaje, że stracił w ten sposób coś najcenniejszego w życiu. Miejsce, w którym teraz przesiadywał, było szczątkami jego dawnej ojczyzny — krainy, która nie będąc tego godna — nie posiada nazwy. Kim jednak był człowiek wygłaszający na placu miasta prorocze słowa:

Или спасут тебя твои мраморные чертоги, роскошная одежда, груды золота, толпы рабов, твое лицемерие и коварство? Ты растлила свою душу, ты отдала свое сердце в куплю и забыла все великое и святое; [...] Но я слышу голос твоего огрубелого сердца; слова мои тщетно ударяют в слух твой: ты не покаешься — проклинаю тебя!²²⁰

Pamiętając o tym, iż narrator opowiada tę historię ku przestrodze, zdaje się, iż mogła to być projekcja kolektywnego cienia, który nie zawsze musi reprezentować cechy moralnie niskie:

cień jako alter ego może być reprezentowany także poprzez postać pozytywną, gdy na przykład człowiek, którego drugą stroną on uosabia, w wewnętrznym świadomym życiu żyje jakby poniżej swojego poziomu, poniżej swoich możliwości, wtedy bowiem jego cechy pozytywne wiodą ciemne życie cienia²²¹.

Biorąc pod uwagę również proveniencję utworu (*Noce rosyjskie* dają bowiem upust poglądom ich autora²²²), możemy skonstatować, że w tej postaci Odojewski mógł właściwie zobrazować siebie, w wypowiedzi ujmując swoją niechęć do kapitalistycznego Zachodu. Prawda przegrywa jednak²²³, a nieświadome społeczeństwo przestaje istnieć, dając wyraz nie tylko jungowskim cechom archetypu, lecz

²¹⁹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 155.

²²⁰ В.Ф. Одоевский, *Город...*, s. 106.

²²¹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 153.

²²² Zob. m.in. K. Lis, *Satyra...*; O. Głowko, *op. cit.*; A. Немзер, *op. cit.*

²²³ „Nie posłuchano ostatniego proroka przepowiadającego zgubę, zamknięto go w domu obłąkanych. [...] to kolejna wizja Odojewskiego ukazująca rozkwit i całkowity upadek społeczności, która swoją cywilizację tworzy, opierając na fałszywej idei” — A. Bezwiński, *Dziesięć nowel*

także przegranej romantycznych idei polegających na osiągnięciu pełnej harmonii między sferą duchową i materialną.

W ujęciu rosyjskich myślicieli romantycznych objawem charakterystycznym nieuleczalnej choroby duszy Zachodu, wywołanej przez odejście od światopoglądu religijnego, był właśnie kapitalizm. Włodzimierz Odojewski zdefiniował kapitalizm jako współczesną postać pogaństwa tudzież barbarzyństwa. Dominacja nauk empirycznych, umniejszanie znaczenia potrzeb duchowych, w końcu nastawienie antychrześcijańskie prowadziły — uważał pisarz — do egocentrycznego postrzegania rzeczywistości, które z kolei rodziło niebezpieczne przemiany społeczne, dokonujące się już w makroskali, a skutkujące ostatecznie upadkiem cywilizacji²²⁴.

Jak zaś podsumował Śliwowski, *Miasto bez imienia* to

najbardziej konsekwentna i nieprzejednana, przeprowadzona ze stanowiska konserwatywnego romantyzmu, krytyka społeczeństwa kapitalistycznego, któremu Odojewski przeciwstawił Rosję — kraj nie skażony przez system burżuazyjny i dzięki temu stanowiący dla Europy szansę ocalenia²²⁵.

W tym miejscu ważny wydaje się zatem fakt, iż cywilizacyjny ideał „próbował stworzyć pisarz w utopii pod tytułem *Rok 4338. Listy z Petersburga*, dając wizję szczęśliwego rosyjskiego społeczeństwa przyszłości [...]”²²⁶. Dzieło Odojewskiego z 1835 roku, które w pełni ukazuje jego talent pisarski, szczególnie w dziedzinie *science fiction*, stanowi przykład literackiej egzemplifikacji problemu kolektywnego cienia w epoce romantyzmu. Pomimo iż przedstawione przez autora społeczeństwo miało stanowić opozycję tego zaprezentowanego w noweli *Miasto bez imienia*, w 4338 roku „научный прогресс человечества почти не сопровождается социальным”²²⁷. Naród rosyjski, choć rozwinięty pod względem technologicznym, może posiadać cień o charakterze ogólnoludzkim, swój własny nieuświadomiony archetyp odziedziczony po przodkach²²⁸.

W opowiadaniu pisarz wręcz w encyklopedyczny sposób opisywał zwyczaje, zachowania i warunki życia szczęśliwego społeczeństwa, oddalonego od czasów współczesnych Odojewskiemu o 2502 lata. Futurystyczna wizja świata — zawarta w siedmiu listach studenta Szkoły Głównej Pekinńskiej, Hipolita Cungijewa, do Lingina, studenta tej samej szkoły — opatrzona jest przedmową podpisaną nazwi-

z „*Nocy rosyjskich*” W. Odojewskiego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 22, 1988, s. 90.

²²⁴ M. Jedliński, *op. cit.*, s. 376.

²²⁵ R. Śliwowski, Włodzimierz Odojewski, [w:] *Opowieści niesamowite...*, s. 411.

²²⁶ K. Lis, *Romantycy...*, s. 87.

²²⁷ B.A. Ревич, *Одоевский и его „4338-й год”*, http://www.fandom.ru/about_fan/revich_2_03.htm (dostęp: 2.12.2014).

²²⁸ Ciekawie o narodzie polskim w aspekcie utraty cienia pisał Marek Lubański; zob. *idem*, *O kulturze, która utraciła swój Cień*, [w:] *idem*, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008, s. 265–275.

skiem samego Odojewskiego. W owych uwagach wstępnych autor przedstawia, jak ma to miejsce w większości jego utworów, koncepcję opowieści opartej na faktach. Dowiadujemy się, że listy zostały dostarczone pisarzowi przez mężczyznę, którego imię pozostało anonimowe, a który na co dzień zajmuje się doświadczeniami mesmerycznymi oraz na życzenie potrafi przejść w stan somnambuliczny. Już na początku autor daje zatem wyraz romantycznemu przekonaniu, iż prawda o ludzkości dostępna jest wyłącznie dzięki wykorzystaniu zjawisk irracjonalnych. Bohater opowiadania podczas stanu somnambulicznego potrafi przenieść się do dowolnego kraju, epoki lub wnętrza upatrzonej osoby bez żadnego wysiłku²²⁹. Po przebudzeniu niczego nie pamięta, pozostają mu jedynie własne notatki. Tym razem mężczyzna postanowił przenieść się do roku 4338, w którym — według wyliczeń astronomów — w Ziemię powinna uderzyć kometa Halleya. Opierając się na słowach magnetyzera, Odojewski w naukowy sposób wyjaśniał we wstępie wszystkie niesamowitości przyszłości i pisał, że żadna z nich nie jest rzeczą niemożliwą do zrealizowania przez tyle setek lat²³⁰.

Hipolit Cungijew pisze listy z podróży, która wiedzie go oczywiście do Rosji. Bohater chce poznać zwyczaje i zachowanie Rosjan, ich kulturę oraz mentalność. Spotyka ludzi nieustraszonych, dumnych i zapatrzonych w siebie. Nie ma tu miejsca na różnorodność zachowań, wszyscy zdają się mieć taką samą osobowość. Stąd twierdzenie o istnieniu kolektywnego cienia tego społeczeństwa. Jung pisał, iż każda kultura, tak jak pojedynczy człowiek, ma swój cień, który zawiera niejasną, nieodkrytą, zapomnianą, niechcianą, nierzadko tajemniczą stronę życia. Dlatego też pełna prawda o człowieku i kulturze musi uwzględniać sferę cienia. W 4338 roku Rosjanie wydają się jednak nie brać go pod uwagę. W świecie, w którym nie istnieje prywatność, spryt i inteligencja nie znają granic, a narodowi nie zagraża nawet natura, zbliżająca się kometa nie stanowi żadnego problemu. Szczycąc się wiekami oświaty, Rosjanie zapewniają, że uda im się zmienić tor jej lotu, gdy tylko będzie w zasięgu ich zaawansowanych technologicznie teleskopów. Pochodzący z Chin protagonista wiele razy podkreśla wyższość narodu rosyjskiego nad resztą świata, a każde spotkanie utwierdza go w przekonaniu, że w porównaniu z Rosjanami wszyscy są zacofani.

Powtarza się tu niejako sytuacja z omawianej wcześniej antyutopii. Tym razem to jednak nie chciwość stanowi wypartą część osobowości, a raczej brak jakiegokolwiek pokory wobec natury. Autor przedstawia zresztą historię w formie utopii, w ten sposób dając wyraz swojej aprobaty dla rosyjskiego społeczeństwa przy-

²²⁹ Zob. В.Ф. Одоевский, *4338-й год. Петербургские письма*, [w:] *Русская фантастическая проза XIX–начала XX века*, oprac. А.П. Казанцева, Москва 1986, s. 121.

²³⁰ Należy dodać, że Odojewski w swoim opowiadaniu opisał wiele systemów, które rzeczywiście (choć nie w dosłownej formie) powstały, stąd przekonanie o jego prawdziwie wizjonerskiej osobowości; zob. Ю. Медведев, *„На границе грядущего с беспредельным...”* Послесловие, [w:] *Русская фантастическая проза...*, s. 686.

szłości, które uznaje za naród idealny. Niestety tak samo jak mieszkańcy upadłego miasta rezydenci Rosji w 4338 roku są czegoś pozbawieni. Świadczy o tym na przykład magnetyzacja — zabawa polegająca na zdradzaniu najtajniejszych myśli i pragnień. Szczerowość do granic możliwości ukazywała jednak nie ciemną stronę osobowości każdego z obecnych, a raczej jego ukryte opinie na temat innych: „Вообще, здесь не любят тех, которые уклоняются от участия в общем магнетизме: в них всегда предполагают какие-нибудь враждебные мысли или порочные наклонности”²³¹. Ludzie podejrzewani o posiadanie jakiejś uświadomionej części osobowości, jaką mogą być ukryte pragnienia, myśli czy idee, są zatem wykluczani ze społeczeństwa. Nie ma tu więc miejsca na cień w znaczeniu jungowskim. Kultura oparta na szczerowości, braku tajemnic, a przy tym na nienagannyh myślach i zachowaniu w każdej sytuacji nie ma mrocznej strony osobowości ani żadnej innej utajonej formy świadomości. Cień jako obszar psychiki, w którym kryją się wszystkie negatywne czy pozytywne uczucia bądź działania, nie istnieje. Na skutek postępu technologicznego Rosjanie zostali go pozbawieni, odarci z niego, przez co czują się narodem obcym wśród pozostałych nacji świata. Dlatego też „те люди — темная сторона нашего века; надобно надеяться, что с большим распространением просвещения исчезнут и эти пятна на русском солнце...”²³².

Oczywiście opowiadanie daje jednocześnie wyraz romantycznym tendencjom do traktowania narodu jako „niepowtarzalnej indywidualności zbiorowej”²³³, posiadającej własną, unikalną misję wobec reszty świata. To pogląd typowo rosyjski (bardzo żywy był wówczas problem stosunku Rosji do Europy), który potwierdza tezę, iż dziewiętnastowieczni pisarze rosyjscy nie tyle naśladowali twórców romantyzmu europejskiego, ile korzystając z ich założeń, sprawnie go przekształcali.

Zamykając tę część rozważań, wypada zgodzić się z Jungiem, że

Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywołać coś w rodzaju obsesji lub — by lepiej rzecz określić — opętania²³⁴.

Także bohaterowie opowiadań Gogola, bezsprzecznie żyjący w świecie pełnym marzeń i złudzeń, zmagają się z projekcjami mającymi swoje źródło w nieświadomości, a będącymi wyrazem negatywnego aspektu ich osobowości. Jung pisał, iż cień indywidualny, przy odrobinie samokrytycyzmu, może zostać uświadomiony. Gogolowskim postaciom zabrakło jednak tego właśnie czynnika — pokory, pozwalającej na pełne rozwinięcie ich osobowości. Każdy z nich staje się więc na swój sposób człowiekiem bez cienia, traci jakąś część siebie lub poczucie swoich

²³¹ В.Ф. Одоевский, 4338-й год..., s. 139.

²³² *Ibidem*, s. 146.

²³³ K. Lis, *Romantycy...*, s. 87.

²³⁴ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość...*, s. 69.

wad, jest bezkarny, chciwy i zarozumiały. Taki stan często prowadzi do szaleństwa, najczęściej jednak do śmierci. Należy dodać, iż protagoniści stworzeni przez tego autora są ukierunkowani jednostronnie pod względem typów psychologicznych. Nieuświadomienie wielości postaw determinujących ich zachowanie sprowadza się bowiem właśnie do problemu z uświadomieniem wewnętrznej ciemnej strony, przybierającej postać cienia.

Bohaterowie opowiadań Odojewskiego zaś, tworząc swoisty kolektyw na tle socjologicznym, zmagają się z nieobecnością tego archetypu w sensie zbiorowym. Taka absencja ma dla całego społeczeństwa fatalne skutki, które pisarz przedstawił na przykładzie zniszczonego przez chciwość miasta w noweli *Miasto bez imienia* oraz w wizji Rosji w dalekiej, psychoanalitycznie niezłożonej przyszłości z *Roku 4338*. Odnosząc się do jungowskich teorii typów psychologicznych, możemy stwierdzić, że grupa zamieszkująca „pożyteczne” miasto wydaje się introwertycznie jednostronnie ukierunkowana, a mieszkańcy odległej przyszłości są ekstrawertykami. Warto jednakże podkreślić, że

Mimo zrozumiałości i prostoty podstawowej zasady rządzącej tymi dwiema opozycyjnymi postawami, to, w jaki sposób przejawiają się one w konkretnej rzeczywistości, jest skomplikowane i niewyraźne, albowiem każde indywiduum stanowi wyjątek od zasady. Dlatego niepodobna sporządzić pełnego opisu typu, który pasowałby do więcej niż jednego indywiduum, mimo że w pewnym sensie trafnie charakteryzowałby on również tysiąc osób²³⁵.

Godzi się też zauważyć, że

Убежденный романик, Одоевский главную роль в преображении мира отводил идеям и художественным образам, поэтому органичный для мыслителя синтетизм, энциклопедизм особенно ярко выделялся в соединении науки и искусства, ибо во всех своих произведениях и особенно — в *Русских ночах*, Одоевский воплощает социальную или философскую мысль в художественных картинах, а поэтические образы его становятся идеологическими символами²³⁶.

Dzięki interpretacji tekstów Odojewskiego związanej z psychologią głębi w tych samych znakach możemy dopatrzyć się zarówno cech ideologii nadanej im przez pisarza, jak i jakości głęboko ponadczasowych, bo dotyczących człowieka, a właściwie natury jego świadomości (nieświadomości).

* * *

Za pośrednictwem filozoficzno-mistycznych opowiadań Nikołaja Gogola i odrealnionych dzieł Władimira Odojewskiego — pisarzy pozostających pod urokiem niemieckich romantyków — otwiera się przed nami świat bujnej fantastyki, w której dociekliwy obserwator ma szansę dostrzec motywy sięgające w głąb ludz-

²³⁵ C.G. Jung, *Typy...*, s. 565.

²³⁶ *От редакции*, [w:] В.Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 5.

kiej psychiki. Motyw cienia sprawia, iż rosyjska literatura fantastyczna XIX wieku staje się jeszcze bardziej interesująca dzięki obecnym w niej typom ludzkim. Na przykładzie wybranych dzieł możemy bowiem zaobserwować wszystkie formy manifestacji analizowanego kompleksu: lęk, agresję, kompleks winy czy mniejszej wartości²³⁷. Archetyp cienia nadaje bohaterom inny wymiar — są oni nie tyle symbolami swoich czasów, ile ponadczasowym odzwierciedleniem wartości ukształtowanych wcześniej (poetyka Hoffmanna) oraz później (psychologia Junga).

²³⁷ To tak zwana tetrada cienia. „Psychologiczną formą manifestacji cienia indywidualnego są cztery doświadczenia, które występują u osób niedojrzałych, niezdolnych do samodzielnego rozwoju, żyjących kosztem innych” — Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 156.

ROZDZIAŁ 2

Prawdziwy „obraz duszy”

2.1. Postaci kobiece w literaturze rosyjskiej XIX wieku

Omówienie motywu „obrazu duszy”²³⁸ w człowieku należy rozpocząć od sprostowania, iż

Teoretycznoliterackie badania nad sposobami prezentowania postaci prowadzą się na ogół do budowania portretu fikcyjnej osoby na podstawie układu cech odkrywanych w procesie lektury. Obraz postaci konstruowany przez odbiorcę zawiera cechy nazwane bezpośrednio w utworze i takie, o których czytelnik/badacz w sposób pośredni wnioskuje w odbiorczym akcie²³⁹.

Na to, jak postrzegamy postać literacką, wpływ mają zatem nie tylko odautorskie wskazówki, zawarte *stricte* w tekście dzieła, lecz także ich subiektywna, czytelnicza ocena, przy czym należy pamiętać, że analiza kreacji literackiej — zarówno kobiecej, jak i męskiej — to zjawisko stale podejmowane w dziejach historii badań nad twórczością piśmienniczą. Owe nowe odczyty na ogół mają na celu określenie miejsca i roli postaci w literaturze usytuowanej na tle mijających wieków. Badania te prowadzą się do pewnego rodzaju klucza, według którego można odczytać nie tylko intencje pisarzy, ale i sposób pojmowania rzeczywistości przez nich samych oraz przez współczesnych im czytelników. Niekiedy eksploratorzy literatury tworzą również pewnego rodzaju uniwersalny wzorzec pozwalający na skonstatowanie

²³⁸ „Obrazem duszy” w męczyźnie Jung nazywa archetyp animy; zob. *idem, Archetypy i symbole...*, s. 75.

²³⁹ B. Witosz, *Kobieta w literaturze*, Katowice 2001, s. 10–11.

wanie funkcji, jaką postać pełni w dziele literackim, podporządkowując ją przykładowo fabule lub na odwrót²⁴⁰.

Jednakowoż, jak pisała Joanna Czyż, „postać literacka to jedno z tych miejsc, które mają ogromną możliwość »odsyłania«, w obrębie którego gęstwieją się i mnożą inne splecione ze sobą kody”²⁴¹. Ze zdaniem badaczki trudno się nie zgodzić. Dogłębna analiza zagadnień ukrytych w konstrukcji postaci literackiej otwiera bowiem przed nami świat pełen wskazówek dotyczących nie tylko natury i historii piśmiennictwa, lecz także dylematów ogólnoludzkich, zwłaszcza w obrębie materii psychologicznej.

Znamienne jest, iż rola postaci żeńskich w literaturze pięknej to kwestia chętnie i szeroko omawiana przez literaturoznawców. Motywy kobiece, związane głównie z takimi tematami, jak miłość, rodzina czy macierzyństwo, występują w utworach praktycznie wszystkich epok, dostarczając tym samym nieskończonej ilości koncepcji badawczych. Na potrzeby omówienia tego toposu powstało wiele terminów klasyfikujących bohaterki według wzorca behawiorystycznego. Najczęściej spotykane są tu *femme fatale*, kobiety walczące, heroiczne, działaczki bądź feministki, matki, kochanki czy muzy²⁴². Różne sposoby pojmowania płci pięknej przekładają się też na badania literatury rosyjskiej. W aspekcie niniejszych analiz postaci kobiece mogą jednakże wydawać się interesujące nie jako samoistne postaci literackie, lecz jako odzwierciedlenie części psychiki męskiego bohatera dzieła. Takie ujęcie, przeprowadzone na podstawie teorii badań psychoanalitycznych Junga, ukazuje nową rolę, jaką mogłyby odgrywać kreacje bohaterek w literaturze rosyjskiej.

Warto zaznaczyć, iż w dziewiętnastowiecznych dziełach o fabule fantastycznej rola postaci kobiecych sprowadza się najczęściej do tła dla rozgrywających się w utworze zdarzeń. Znaczna część tych utworów przedstawia bowiem losy męskich bohaterów, będących głównym ośrodkiem niesamowitych wydarzeń. Autorzy interesujących mnie w obrębie przedstawionych badań dzieł zapewne pod wpływem atmosfery swoich czasów — wiek XIX uchodzi bowiem za epokę skostniałych i surowych obyczajów²⁴³ — degradować rolę kobiet do kreacji jedynie drugoplanowych. Jakkolwiek nie pozostawiają ich bez żadnego znaczenia. Pomimo swojej pobocznej obecności kobiety te mają ogromną wartość dla fabuły utwo-

²⁴⁰ Analizę problemu roli postaci literackiej w dziele przedstawia między innymi Henryk Markiewicz w artykule *Postać literacka i jej badanie* (1981). Warto wspomnieć również takie publikacje, jak: *Postać w dziele literackim* pod redakcją Czesława Niedzielskiego i Jerzego Speina (1982), *Postać literacka. Teoria i historia* pod redakcją Edwarda Kasperskiego i Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk (1998), *Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historycznoliterackich* Jana Cofalika (1969) czy *Postać literacka jako tekst kultury* Ewy Kosowskiej (1990).

²⁴¹ J. Czyż, *Tożsamość postaci literackich. Kilka spostrzeżeń dotyczących Telimeny*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos1/teksty/tosamo.htm> (dostęp: 5.12.2014).

²⁴² Na temat klasyfikacji oraz funkcji postaci kobiecych w literaturze powszechnej zob. M. Goik, *Kobiety w literaturze*, Warszawa 2009.

²⁴³ Por. A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

rów — to właśnie one wpływają na męskich protagonistów, oddziałując tym samym na rozwój wydarzeń.

Godzi się przy tym zwrócić uwagę na różnorodność metod, według których pisarze kreują nie tylko wygląd postaci kobiecych, lecz także ich zachowanie. Techniki opisywania kobiet w literaturze wydają się bowiem mocno zależne od zewnętrznych uwarunkowań wobec tekstu — kontekstu sytuacyjnego, kulturowego czy literackiego²⁴⁴. Jednocześnie trzeba przyznać, że wiek XIX odznacza się niesamowitą różnorodnością owych okoliczności. Rozpoczynając od twórczości dekabrystów, poprzez romantyczne założenia wobec literatury, wczesny realizm, realizm krytyczny, a na naturalizmie kończąc, w utworach pisarzy rosyjskich można odnaleźć istny panteon kobiet — każdej swoście innej, dla potrzeb prezentowanych tu badań jednak tak samo ważnej.

Wskazane wydaje się nadmienić, iż rosyjska dziewiętnastowieczna proza fantastyczna w znacznym stopniu wpisuje się w romantyczne ramy tworzenia literatury. Wyrażając świat poprzez niesamowite zdarzenia, to jest — przypisując główną rolę zjawiskom irracjonalnym, prąd ten skupiał uwagę twórców przede wszystkim na ludzkiej duszy. Jak bowiem celnie zauważyła Maria Janion, romantyczna „prawda mieszka nie tyle we wnętrzu człowieka, ile w »człowieku wewnętrznym«, przeciwstawnym »człowiekowi zewnętrznemu« i spójnym z nim zarazem”²⁴⁵. Uwaga ta skłania do podjęcia próby skonstruowania psychologicznego portretu bohatera literackiego i analizy jego losów poprzez pryzmat psychoanalityczny. Chcąc zatem określić rolę postaci kobiecych w opowiadaniach fantastycznych, należy sięgnąć po jungowskie teorie archetypów, a w szczególności po koncepcję animy. Interpretując zdarzenia rozgrywające się w owych utworach jako odzwierciedlenie procesów zachodzących w psychice głównego bohatera, postaci kobiece można bowiem sprowadzić do roli jednego z aspektów owej duchowej transformacji. Fakt zaś, że ich kreacje mają ogromne znaczenie dla losów protagonistów, niezbicie dowodzi słuszności podjęcia takowej próby.

2.2. Jungowski „obraz duszy”

Dla przedstawionych rozważań fundamentalne wydaje się twierdzenie mówiące o tym, że

Dla Junga psyche jest nie mniej rzeczywista niż ciało; nie można jej wprawdzie dotknąć, ale można ją bezpośrednio i jednoznacznie obserwować i doświadczyć. Stanowi ona swój własny świat, rządzący się swoimi prawami, zorganizowany strukturalnie i wyposażony we własne środki wyrazu²⁴⁶.

²⁴⁴ B. Witosz, *op. cit.*, s. 11.

²⁴⁵ M. Janion, *Gorączka...*, s. 51.

²⁴⁶ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 13.

Jedną z integralnych części psyche jest właśnie anima. Ów „obraz kobiety” w psychice mężczyzny odpowiada za jego żeński pierwiastek, ulokowany głęboko w męskiej nieświadomości²⁴⁷. Wychodząc z założenia, iż jest to reprezentacja odmiennopłciowa, szwajcarski psycholog przedstawił teorię, w której anima miała symbolizować ideał kobiety istniejący w męskiej naturze. Jednakże — jak twierdził Jung — nie był to jedyny obraz kobiety projektowany przez nieświadomość. Pierwszym miała być bowiem wewnętrzna Matka — czynnik wzbudzający w mężczyźnie uczucie męskości, żarliwości, odwagi, ale też lojalności, poświęcenia i wierności²⁴⁸. Cel, jakim miałyby być pełne rozwinięcie osobowości, do którego według psychologa każdy człowiek w swoim życiu dąży, może zostać osiągnięty jednak tylko wtedy, kiedy

syn pojmie, że w obrębie jego psychiki poza obrazem matki istnieje także obraz córki, siostry i ukochanej, niebiańskiej bogini i chthonicznej Baubo, wszędzie obecnej jako obraz pozbawiony wieku, i że każda matka i każda ukochana reprezentuje i urzeczywistnia to niebezpieczne odbicie, które najgłębiej odpowiada istocie mężczyzny²⁴⁹.

Uświadomienie „obrazu duszy” nie jest jednak zadaniem prostym — jak uznawał bowiem Jung, na animę składają się najbardziej dramatyczne treści nieświadomości. Jest ona jednocześnie czynnikiem dynamicznym, poszerzającym i rozwijającym osobowość mężczyzny, jednakże nieuświadomiona może prowadzić do negatywnych zachowań, które determinują życie zmagającej się z nią osoby²⁵⁰.

Rozpoznanie oraz uświadomienie animy może dokonać się wyłącznie dzięki mechanizmowi projekcji. „Obraz duszy” ulega jej w takim samym stopniu, w jakim takiemu uosobieniu ulegał cień. Wynika to z założenia, że anima jest *a priori* archetypem, a zatem cechują ją te same właściwości co każdy jungowski prawzór. „Wskutek tego doświadczenie ze swym własnym, pierwotnym składnikiem odmienniej płci człowiek przeżywa nie inaczej, jak w przypadku swojego cienia — tj. poprzez kogoś drugiego”²⁵¹. Taka projekcja może odbywać się w postaci wewnętrznej, poprzez fantazje, sny i myśli, oraz w formie zewnętrznej — swoistego rzutu na osobę z bliskiego otoczenia. Anima jest jednak przy tym ogromnie zróżnicowana, skomplikowana i rzadko jednoznaczna, aczkolwiek zawsze ma atrybuty typowo żeńskie. Może pojawiać się jako „słodka dziewczyna albo jako bogini, czarownica, anioł, demon, żebraczka, nierządnica, koleżanka, amazonka itd.”²⁵², a sposób, w jaki zostaje odwzorowana, zależy wyłącznie od osoby ją projektującej. Zjawisko to Jung wiązał z typem psychologicznym, jaki reprezentuje mężczyzna, nadając

²⁴⁷ Odpowiednikiem animy w psychice mężczyzny jest animus w psychice kobiety; zob. C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 76.

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 73.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 74.

²⁵⁰ O. Vedfelt, *Kobiecość w mężczyźnie*, przeł. P. Billig, Warszawa 2004, s. 29–35.

²⁵¹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 157.

²⁵² *Ibidem*, s. 158.

animie cechy wyparte z jednostronnie ukształtowanej psychiki człowieka²⁵³. Anima nosi więc znamiona dopełnienia funkcji osobowościowej, dzięki czemu właśnie jej uświadomienie w sposób znaczący rozwinęłoby osobowość mężczyzny. To, co widzi mężczyzna w napotkanych przez siebie kobietach (projekcja archetypu), odpowiada zatem procesom zachodzącym w męskiej psychice, których zadaniem jest rozwój emocjonalnej strony człowieka, zrównoważenie męskiej wrażliwości, część tak zwanej jungowskiej higieny psychicznej²⁵⁴. Projektowanie „obrazu duszy” na inną osobę jest zaś zjawiskiem absolutnie tajemnym.

Warto również wspomnieć, że w swoich teoriach Jung wyodrębnił jasną i ciemną stronę owego kobiecego aspektu duchowego, nadając animie pozytywne i negatywne znaczenie. Kobiecość poszerzająca świadomość, pobudzająca do rozwoju i przemiany to aspekt pozytywny. Efektem jej działania według psychologa jest między innymi zakochanie się czy ogólna zdolność do wchodzenia w kontakty z płcią przeciwną²⁵⁵. Za sprawą integracji z psyche anima staje się erosem²⁵⁶ świadomości i reprezentuje wszystkie związki oparte na uczuciach i instynkcie. Trzeba jednak pamiętać, że skoro „pozytywna anima zawiera potężne możliwości rozwoju, to negatywna odciąga mężczyznę od życia”²⁵⁷. Według uczonego ciemna strona „obrazu duszy” przejawia się w sposób niekontrolowany przez świadomość. Owa nieprzyswojona kobiecość sprawia, że mężczyzna „traci nagle wszelką inicjatywę, dostaje napadów melancholii i w jednej chwili odrzuca wszystkie akceptowane wartości”²⁵⁸. Nadwrażliwość, podatność na zranienie czy poczucie niezrozumienia to jednak tylko niektóre spośród wymienianych przez Olego Vedfelta skutków działania negatywnej animy²⁵⁹. Jung zauważył ponadto, iż

oba archetypy (anima i animus) — jak dowodzi praktyczne doświadczenie — odznaczają się fatalizmem przybierającym niekiedy tragiczne rozmiary. Są one prawdziwymi sprawcami wszelkich beznadziejnych powikłań losowych. [...] Ich moc wzrasta proporcjonalnie do stopnia ich nieświadomości. Kto ich nie widzi, jest w ich władzy, podobnie jak epidemia najlepiej rozwija się wtedy, kiedy nie znamy jej źródła²⁶⁰.

Z tego też względu, jak sądzę, tragiczne losy bohaterów dziewiętnastowiecznych opowiadań rosyjskich mogą mieć swoje źródło w nieuświadomionym aspekcie animy, zobrazowanym w postaci towarzyszących im kobiet, będących nie tylko tłem, ale i przyczynkiem do ich niesamowitych przygód.

²⁵³ *Ibidem*, s. 162–163.

²⁵⁴ Zob. C.G. Jung, *Aion: przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

²⁵⁵ O. Vedfelt, *op. cit.*, s. 30.

²⁵⁶ Zintegrowany animus w psychice kobiety staje się logosem; zob. C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 76.

²⁵⁷ O. Vedfelt, *op. cit.*, s. 30.

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 31.

²⁵⁹ *Ibidem*, s. 31–35.

²⁶⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 85–86.

2.3. Obraz animy w opowiadaniu Oresta Somowa *Kijowskie wiedzmy*

Dążąc do odtworzenia atmosfery złotego wieku literatury w Rosji, rozważania należałoby rozpocząć od zbadania przypadku Katrusi Łancjugowny — bohaterki opowiadania *Kijowskie wiedzmy* Oresta Somowa. Utwór ten może bowiem zostać uznany za reprezentatywny, ponieważ — jak już zaznaczałam — XIX wiek cechuje nie tylko zapożyczanie elementów fabularnych i stylowych od zachodnich literatów, lecz także zwrot w stronę tradycji rodzimej, na której gruncie wyrastały godne uwagi dzieła o znamionach fantastycznych.

Somow — rosyjski pisarz, krytyk literacki i dziennikarz — *народности* w literaturze przyznawał szczególną rangę. Warto przy tym wspomnieć, iż od 1818 roku twórca był członkiem Wolnego Towarzystwa Miłośników Literatury Rosyjskiej (Вольное общество любителей российской словесности), związanego z działalnością dekabrystów. Już w swoich wczesnych utworach, ale też artykułach naukowych, Somow podkreślał wagę rodzimego folkloru w dziejach literatury rosyjskiej. Jego traktat *O poezji romantycznej* (*О романтической поэзии*, 1823) odegrał ważną rolę w procesie formowania romantyzmu rosyjskiego. Pisarz podkreślał w tej kwestii między innymi właśnie potrzebę zwrotu ku historii, folklorowi oraz ludowemu językowi rosyjskiemu²⁶¹.

В трактате он выступил как провозвестник исторического взгляда на развитие литературы, проследил в ее движении смену последовательных закономерных этапов. [...] Путь к созданию самобытной русской литературы он видит в обращении и к национальному прошлому, и к фольклору, нравам, обычаям народов, населяющих „все пространство родного края”, и к „всему миру видимому, мечтательному” современной жизни²⁶².

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych na łamach czasopism i almanachów pojawiają się nowele i opowiadania Somowa, w których pisarz przedstawia życie chłopów ukraińskich, wprowadza wierzenia ludowe, w pewnym stopniu wyprzedzając wczesną prozę Gogola. Tworzy szereg nowel fantastycznych, opartych na ukraińskich podaniach ludowych (między innymi *Rusalka* i *Kijowskie wiedzmy*), wykorzystuje folklor rosyjski (*Poczwara*, *Wilkołak*), a także wydarzenia zaczerpnięte z życia codziennego (*Samobójca*)²⁶³.

Inspirowane folklorem ukraińskim opowiadania Somowa różnią się jednak od groteskowych dzieł Nikołaja Gogola.

Są one utrzymane w poważnym, tragicznym tonie. Złe moce nie tylko zagrażają tu człowiekowi, ale doprowadzają go do śmierci. W opowiadaniach tych nie znajdziemy zabarwionego

²⁶¹ Н. Петрунина, *Орест Сомов и его проза*, http://lib.ru/LITRA/SOMOW/about.txt_with-big-pictures.html (dostęp: 12.12.2014).

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Orest Somow...*, s. 33.

humorystycznie podejścia do zjawisk niesamowitych. Tragiczny finał przedstawianych historii skłania czytelnika do poważnych refleksji nad wpływem złych mocy na ludzki los²⁶⁴.

Znamienne jest, iż te złe moce przedstawiane są najczęściej w postaci kobiet. Można zatem stwierdzić, że życiu bohaterów zagrażają przede wszystkim biorące w nim udział niewiasty. Niezwykłe zdarzenia zaś, będące romantycznym odzwierciedleniem tajemnic skrytych w ludzkiej duszy, mogą obrazować wewnętrzne przemiany zachodzące w bohaterach. Katalizatorem tej transformacji są protagonyści będące projekcją jungowskiej animy. Przykład takiej manifestacji możemy odnaleźć właśnie w Somowskich *Kijowskich wiedźmach*.

Główny bohater opowiadania — Fiodor Bliskawka — to typowy przykład apoteozy młodego walczącego Kozaka. Wprowadzenie do centralnej historii stanowi tutaj opis walk, w jakich Fiodor brał udział (wyprawa przeciwko ciemnocyтелям Małorosji), mający na celu podniesie rangi mężczyzny jako świetnej partii dla każdej mieszkanki ówczesnego Kijowa („Высокий его рост с молодецкою осанкой, статное, крепкое сложение тела, черные усы, которые он гордо покручивал, его молодость, красота и завзятость хоть бы кому могли вскружить голову”²⁶⁵). Zamożność bohatera tylko podwyższała jego miejsce w szeregach „kawalerów do wzięcia”. Nie dziwi zatem, iż zainteresowanie Fiodora pewną młodą dziewczyną wzbudza poruszenie nawet na ulicznym targu. Protagonista zamierza bowiem poślubić Katrusię Łancjugowną — według miejscowych córkę jednej z kijowskich wiedźm. Bohater zdaje się jednak nie przejmować opiniami innych:

Милая девушка смотрела на него так невинно, так добросердечно, улыбалась ему так умильно, что хотя бы целый Киев собрался на площади у Льва и присягнул в том, что мать ее точно ведьма, — и тогда бы Федор не поверил этому²⁶⁶.

Młodzieniec zakochał się i ożenił.

W kontekście niniejszych rozważań interesujące wydają się cechy, w jakie Somow wyposażył zarówno Fiodorowa, jak i Katrusię. Młodzieńcza buńczuczność bohatera, jego powierzchowność i duma to atrybuty często podkreślane przez autora opowiadania. We współczesnym świecie moglibyśmy powiedzieć o nim po prostu „macho”. Fiodor jest męski w każdym aspekcie swojej osobowości, co jest równoznaczne z całkowitym brakiem w jego psychice atrybutów żeńskich.

Wyparcie kobiecych cech i skłonności powoduje naturalnie nagromadzenie tych elementów w nieświadomości. Imago kobiety staje się naturalnym zbiornikiem tych elementów, wskutek czego mężczyzna, wybierając przedmiot swej miłości, ma silną pokusę, aby zdobyć kobietę,

²⁶⁴ J. Nowakowska-Ozdoba, *Motywy demonologiczne w małej prozie romantyków rosyjskich*, „Studia Rusycystyczne” 21, 2013, http://www.ujk.edu.pl/ifo/studia-rusycystyczne/wp-content/uploads/12_21t.pdf (dostęp: 9.12.2014).

²⁶⁵ O. Сомов, *Киевские ведьмы*, [w:] *Русская фантастическая повесть...*, s. 87.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 88–89.

która najlepiej odpowiada jego własnej, nieświadomej kobiecości, to znaczy kobietę, która bez trudu może przyjąć projekcje jego duszy²⁶⁷.

Uwaga ta — w moim przekonaniu — dobrze oddaje znaczenie stosunków zaistniałych w opowiadaniu Somowa. Katrusia jest cicha, usłużna, pracowita, a przy tym bardzo namiętna. Autor nadał jej zatem cechy kojarzone jako typowo kobiece, nieprzystające do mężczyzny, a zwłaszcza do takiego, na jakiego pisarz kreował Fiodora. Takie ukształtowanie charakterów bohaterów wpasowuje się również w jungowską teorię dopełnienia pod względem przeciwnych typów psychologicznych. Protagonista jawi się nam jako ekstrawertyczny typ myśliciela, co wynika z faktu, iż Katrusia to introwertyczny typ uczuciowy. Uwarunkowania te w typologii Junga stanowią bowiem swoje wzajemne uzupełnienie²⁶⁸. „Chcąc dowiedzieć się, jak wygląda anima konkretnego mężczyzny, wystarczy, że popatrzymy na jego żonę lub przyjaciółkę”²⁶⁹, cechy partnerki życiowej Fiodora zaś idealnie wpasowują się w tak określoną kategorię.

Konfrontacja z „obrazem duszy” — jak twierdził Jung — jest zadaniem nie młodości, a wieku dojrzałego²⁷⁰. Fiodor, już jako mąż z pewnym stażem, zaczyna dostrzegać, że jego żona dziwnie się zachowuje, a jej odmienny stan nasila się wraz ze zmianami księżycy:

Однако под исход месяца, с наступлением ночи всегда замечал он в жене своей необыкновенное беспокойство. Она, видимо, начинала чего-то бояться, поминутно вздрагивала и бледнела час от часу более²⁷¹.

Upewniwszy się, iż powodem jego senności podczas tych decydujących nocy były zioła włożone pod jego poduszkę, kierując się ciekawością, a zarazem złością na żonę skrywającą tajemnicę, bohater podgląda Katrusię w trakcie jej niecných czynów. W tym miejscu warto podkreślić, że

jeśli chodzi o mężczyzn, to im silniej zdominuje ich sztywna persona macho, tym głębiej w nieświadomości pozostanie nierozwinięta anima. Anima nie zintegrowana w zdrowy sposób w świadomości może pogrążyć mężczyznę w sytuacji, kiedy najmniej się tego spodziewa²⁷².

Moment ten następuje właśnie, kiedy Fiodor widzi, jak jego dobra, miła i usłużna żona po wypowiedzeniu tajemnych zaklęć ulatuje przez komin:

²⁶⁷ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 160.

²⁶⁸ E. Pascal, *op. cit.*, s. 134.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 167.

²⁷¹ O. Сомов, *op. cit.*, s. 89.

²⁷² E. Pascal, *op. cit.*, s. 127.

Дрожь проняла бедного казака, так что зуб на зуб не попадал. Теперь уже нет больше сомнения: жена его ведьма; он сам видел, как она снаряжалась, как отправилась на шабаш²⁷³.

Samo to spostrzeżenie nie przykuwa naszej uwagi tak bardzo jak fakt, iż przy kolejnej okazji bohater postanawia naśladować żonę, a następnie ją śledzić. Wykonawszy wszystkie zaklęcia i nasmarowawszy się odpowiednim specyfikiem, Fiodor rusza w ślad za Katrusią, lądując prosto na Łysej Górze, gdzie staje się świadkiem niecodziennych scen. Widzi bowiem swą wybrankę tańczącą w towarzystwie innych wiedźm oraz rozmaitych diabłów. Wśród płasających demonów bohater dostrzega również wiele znajomych twarzy: od swojej teściowej rozpoczynając, a na kramarzach kończąc. Widok Katrusi wstrząsa nim jednak najbardziej — protagonista walczy z uczuciem złości, ale i zazdrości o tańczącą z innym żonę:

Катрусия отхватывала казачка с плечистым и круторогим лешим, который скалил зубы и подмигивал ей, а она усмехалась и вилась перед ним, как юла. Федор, в гнев и ревности, хотел бы броситься на нее и на рогатого плясуна и порядком потузить обоих, но, подумав, удержался и сделал умно. Где бы ему было сладить с целым чертовским кагалом, который, верно, напал бы на него, и тогда поминай как звали²⁷⁴.

Bohater odkrywa prawdziwe oblicze swojej żony, a tym samym — projektowane na nią imago swojej wewnętrznej kobiecości. To jednak nie nieuświadomienie ma w tym wypadku miejsce, a raczej kompletne wyparcie. Fiodor reaguje nienawiścią do kobiety. Nie pomagają tłumaczenia żony, iż została przymuszona do sabatów, ani jej desperacka próba uratowania męża przed demonami. Męczyzna dokonał już wyboru:

Прочь от меня, змея, злодейка, ведьма богомерзкая! [...] Так живи же с своими родичами, лешими да русалками, коли запал тебе след туда, где веселятся души христианские!... Сгинь отсюда! оставь меня...²⁷⁵

Anima, w tym wypadku przedstawiona pod postacią wiedźmy, a więc jako ucieleśnienie zła, występuje w skrajnie negatywnym aspekcie. Uosabia „niebezpieczeństwo instynktownych pokus, czyhające w ciemnej nieświadomości”²⁷⁶, stając się tym samym ciemnym aspektem „obrazu duszy” Fiodora. Wiedzie ona bohatera w stronę autodestrukcji, którą Jung przedstawiał w postaci chorób psychicznych, nerwic, paranoi oraz histerii, a którą Somow zobrazował w opowiadaniu poprzez śmierć protagonisty.

²⁷³ O. Сомов, *op. cit.*, s. 90.

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 94–95.

²⁷⁵ *Ibidem*, s. 96–97.

²⁷⁶ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 165.

Znamienne jest, że Fiodor umiera po tym, jak Katrusia wysysa z niego krew:

Вдруг какая-то острая, огненная искра проникла в сердце Федора; он почувствовал и боль, и приятное томление. Катруся припала к его сердцу, прильнула к нему губами; и между тем, как Федор истаявал в неге какого-то роскошного усыпления, Катруся, ласкаясь, спросила у него: „Сладко ли так засыпать?” — Сладко!... — отвечал он чуть слышным лепетом — и уснул навеки²⁷⁷.

Należy jednocześnie zaznaczyć, iż zdarzenie to nazwałam samodestrukcją, ponieważ Fiodor na swoją śmierć niejako się zgodził. Bohater woli bowiem umrzeć aniżeli żyć z czarownicą. Wampiryczny pocałunek — rzecz niezwykle osobliwa, jeśli chodzi o wiedźmy — sprawia Fiodorowi przyjemność. Kryje się tu zatem nie tylko jakiś wariant perwersji, ale też element osobistego spełnienia. Sposób, w jaki Katrusia zadaje śmierć bohaterowi, nie jest przy tym bez znaczenia.

Tak więc pocałunek Wołoskiego Diabła jest pocałunkiem karmiącym: syci własny głód i wzbudza cudzy. To także perwersja. Czy wampirza żądza krwi odpowiada sadomasochistycznej żądzy bólu? Wtedy strach przed upiorem byłby jednocześnie pożądaniem — wampira i jego ukąszeń²⁷⁸.

Ostatni akt zakochanych jest zatem ich połączeniem w miłości — Katrusia wysysa krew, bo kocha męża, Fiodor zaś daje się ugryźć również w afekcie. Niemniej jednak koniec męczarni/przyjemności protagonisty wiąże się z jego zgonem. Z perspektywy niniejszych badań możemy zatem stwierdzić, iż jego konfrontacja z animą prawdopodobnie przebiegałaby pozytywnie — uznanie cech kobiecych jako swoich własnych w tym wypadku powiodłoby się, gdyby nie okoliczności tego zdarzenia, to jest śmierć bohatera.

Katrusia, jako postać kobieca, imago animy bohatera, została przedstawiona jako pełna życia młoda dziewczyna, która jednak nie włada całkowicie swoim losem. Nie jest przecież wiedźmą „z wyboru”, a raczej przymuszoną do czarów bezwonną dziewczyną. Ważne wydaje się również, że po śmierci Fiodora Bliśkawki jego żona ponosi tę samą karę. Pomimo tych uwarunkowań należy zatem podsumować, że — jak pisał Korowin — „Трагический финал рассказанной О. Сомовым истории не отменяет высоких достоинств верной любви, дорогого и милостивого сердца”²⁷⁹.

Somowska Katrusia to kobieta, wedle słów kijowskich przekupek, kanonicznie piękna: „Девчина как маков цвет; поглядеть — так волей и неволей скажешь: красавица! Волосы как смоль, черная бровь, черный глаз, и ростом и статью взяла; одна усмешка ее с ума сводит всех парубков”²⁸⁰. Zupełnie inaczej przedstawia się jednak obraz kobiety w dziewiętnastowiecznych utworach fantastycz-

²⁷⁷ O. Сомов, *op. cit.*, s. 98.

²⁷⁸ O.F. Best, *Historia pocałunku*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2003, s. 270.

²⁷⁹ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 15.

²⁸⁰ O. Сомов, *op. cit.*, s. 87.

nych, w których nie odnajdujemy inspiracji folklorem ukraińskim czy rosyjskim. W dziełach, których akcja dzieje się w czasach współczesnych pisarzowi, najczęściej w dużych miastach, postaci kobiece ulegają przekształceniu w myśl obowiązujących norm. Jak bowiem pisała Bożena Witosz, „każda epoka odciska w ruchu konwencji własne piętno”²⁸¹. Kobieta lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku jest zwiewna, powabna, szczupła, najczęściej nie pracuje, a jednocześnie ma pełną kontrolę nad własnym życiem, lecz także — w moim mniemaniu — kontrolę nad życiem mężczyzn.

2.4. Obraz animy w opowiadaniu Nikołaja Gogola *Pamiętnik szaleńca*

Aby unaocznić, w jaki sposób „obraz duszy” może determinować bieg życia protagonisty, a przy tym przedstawić portret kanonicznej, dziewiętnastowiecznej kobiety, musimy powrócić do opowiadania Nikołaja Gogola *Pamiętnik szaleńca*. Rola, jaką odegrała w nim postać córki dyrektora, miała bowiem ogromne znaczenie dla losów głównego bohatera. Hipoteza zakładająca, iż stała się ona bezpośrednim powodem choroby psychicznej tytułowego szaleńca, skłania mnie do omówienia tego zagadnienia przez pryzmat jungowskiej teorii archetypu animy. Ciekawy jest jednocześnie sposób, w jaki tę postać prezentował sam pisarz. Katarzyna Kosowska pisała:

Stosunek M. Gogola do kobiet jest jednym z najbardziej zagadkowych tematów w jego twórczości. W utworach tego pisarza żony to w dużym stopniu istoty złośliwe i zjadliwe. Wciąż się kłócą, żyją w niezgodzie ze swoimi mężami. Są wśród nich wiedźmy, pośredniczki między światem ludzkim a światem diabelskim²⁸².

Bohaterka *Pamiętnika szaleńca* na pierwszy rzut oka jest tylko szlachcianką, jednak niepozbawioną pewnych tajemnych mocy niszczycielskich.

Znamienne jest, iż główną rolę w opowiadaniu Gogola odgrywa Aksencjusz Poppryszczyn — urzędnik, z którego życia zapiski zostały uwiecznione na kartach dzieła. Bohater po raz pierwszy spotyka Sophie²⁸³ w drodze do pracy. W córce dyrektora, dla którego pracuje, protagonista zakochuje się od razu:

²⁸¹ B. Witosz, *op. cit.*, s. 15.

²⁸² K. Kosowska, *Obraz życia szlachcianek rosyjskich w literaturze*, Kraków 2012, s. 215.

²⁸³ Nie sposób przy tym nie zauważyć, że Gogol nadał bohaterce, najpewniej ironicznie, znaczące imię — Sophie (gr. ‘mądrość’). To imię-znak pojawiało się również na kartach rozważań Junga. Uczony widział bowiem w Sophie jeden z aspektów animy. Warto wspomnieć też, że w 1916 roku Jung w swoim dzienniku nazywanym *Black Book* zapisał niezwykle mit powierzony mu przez Panią Mądrości; zob. L.S. Owens, *Remembering Sophia*, <http://gnosis.org/gnostic-jung/Remember-Sophia.html> (dostęp: 31.01.2019).

Лакей отворил дверцы, и она выпорхнула из кареты, как птичка. Как взглянула она направо и налево, как мелькнула своими бровями и глазами... Господи, боже мой! пропал я, пропал совсем²⁸⁴.

Opisana sytuacja potwierdza, iż Sophie może być dla bohatera „obrazem jego duszy”. O „miłości od pierwszego wejrzenia” czytamy bowiem, iż jest to „masywna projekcja animy”²⁸⁵, podczas której mężczyzna przelewa swoje cechy kobiecie na nieznaną mu osobie niewiastę. Stosunek protagonisty do młodej bohaterki wydaje się tym bardziej zaskakujący, jeśli weźmiemy pod uwagę jego podejście do wszystkich innych otaczających go osób. Poprząsaczyn, podkreślmy to raz jeszcze, nienawidzi bowiem ludzi, wszystkich (z wyjątkiem „jego ekscelencji” dyrektora) uważając za „obrzydlive czaple”, „bestie”, „gbury”, „świnie” i za „Żydów”. Zapewne z tego wynika również sposób myślenia Poprząsaczyna, który pozwala sobie zauważyć, że pomimo deszczowej pogody kobieta wybrała się na zakupy: „Утверждай теперь, что у женщин не велика страсть до всех этих тряпок”²⁸⁶. Można spostrzec, że przez tę myśl bohatera Gogol przedstawił w pewien sposób krytykę kobiety i jej roli społecznej. Wiotka arystokratka całymi dniami miała bowiem chodzić na zakupy, wieczorami zaś bawić się na balach i przyjęciach.

Dostrzegając negatywny wpływ wychowania w duchu francuskim na formułowanie się charakteru i wizerunku rosyjskiej szlachcianki, niektórzy spośród rosyjskich pisarzy wyrazili surowy sprzeciw wobec zjawisk zapoczątkowanych jeszcze przez Piotra I²⁸⁷.

Gogol należał do tych pisarzy. Jakkolwiek pomimo negatywnej oceny jej zachowania to właśnie Sophie stała się „obrazem duszy” bohatera. Twierdzenie to jest zasadne również z perspektywy jungowskich koncepcji funkcji psychologicznych. Oderwanego od rzeczywistości bohatera, samotnie spędzającego większość czasu, cechuje nie tylko introwertyzm, ale i uczuciowy typ postawy. Wszystkie emocje kieruje on bowiem „do wewnątrz”, co — w połączeniu z odrzuceniem przez animę (reprezentującą w tym wypadku typ ekstrawertyczny, który funkcjonuje najlepiej w relacji ze światem zewnętrznym) — doprowadza go do szaleństwa.

Ciekawa wydaje się też kwestia, iż to właśnie dokładnie w momencie pojawienia się Sophie w życiu i świadomości bohatera objawiają się pierwsze oznaki postradania przez niego zmysłów. Zaraz po tym, jak bohater odprowadza wzrokiem kobietę wchodzącą do sklepu, słyszy rozmowę jej suczki Maggie z drugim, najwyraźniej prowadzącym z nią korespondencję, pieskiem. Zanim jednak Aksencjusz zdobędzie owe listy, spotyka córkę dyrektora po raz drugi — w gabinecie jego ekscelencji:

Отворилась дверь, я думал, что директор, и вскочил со стула с бумагами; но это была она, она сама! Святители, как она была одета! платье на ней было белое, как лебедь: фу,

²⁸⁴ Н.В. Гоголь, *Записки...*, s. 174.

²⁸⁵ E. Pascal, *op. cit.*, s. 135.

²⁸⁶ Н.В. Гоголь, *Записки...*, s. 174.

²⁸⁷ K. Kosowska, *op. cit.*, s. 215.

какое пышное! а как глянула: солнце, ей-богу солнце! Она поклонилась и сказала: „Папа здесь не было?” Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка!²⁸⁸

W tym przypadku opis bohaterki — przeciwnie do opisu Katrusi z opowiadania Somowa, gdzie dziewczynę oglądaliśmy „oczami” kramarek — stanowi wyraz subiektywnego poglądu Popryszczyna. Jak pisał John Berger,

W wypadku kobiety postawa jest czymś tak integralnie związanym z nią jako osobą, że mężczyźni mają skłonność do postrzegania jej jako niemal fizycznej emanacji, rodzaju ciepła, zapachu czy aury, które kobieta wytwarza²⁸⁹.

Dla Gogolowskiego bohatera Sophie jest właśnie rodzajem takiej energii, pod której wpływem nie jest w stanie zapanować nad swoim ciałem (znamiennie „milcz, serce!”²⁹⁰ w polskim tłumaczeniu opowiadania), a zarazem duchem. Jung pisał: „Opętanie przez archetyp zmienia człowieka w postać czysto kolektywną, rodzaj maski, za którą jego człowieczeństwo nie może się już rozwijać i stopniowo zanika”²⁹¹. Obsesja bohatera na punkcie kobiety ma zatem kluczowe znaczenie dla jego zdrowia psychicznego. Popryszczyn do tego stopnia zatracą się w swojej miłości, że wieczorem spędza czas pod domem ukochanej, wypatrując jej. W swoich marzeniach bohater pragnie Sophie:

Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет. Посмотреть бы ту скамеечку, на которую он становится, вставая с постели, свою ножку, как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек... ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание²⁹².

Pomimo subtelności opisów wkrada się tu jakiś element cielesności — dziewczyna stanowi obiekt pożądania, to właśnie jej ciało jest dla Popryszczyna ogromną pokusą. Warto pamiętać, że anima kusi mężczyznę do uległości wobec kobiety, jednak stosunek, jaki pozostaje zachowany pomiędzy bohaterami, skutecznie uniemożliwia mężczyźnie jej uświadomienie. Jak konstatował Garin: „Полноценная, телесная, реальная любовь не играет роли в произведениях Гоголя”²⁹³.

Również w *Pamiętniku szaleńca* miłość została zdegradowana do uczucia rozgrywającego się w głowie bohatera. W związku z nieudanymi próbami rozmów Aksencjusz postanawia zdobyć psie listy, aby właśnie z nich dowiedzieć się, jakie sekrety skrywa jego ukochana. Czyta w nich o balach, na które Sophie się udaje, oraz, co bohaterowi wydaje się najważniejsze, że jest ona zaręczona z pewnym ka-

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 176.

²⁸⁹ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 46, cyt. za: B. Witosz, *op. cit.*, s. 13–14.

²⁹⁰ M. Gogol, *Pamiętnik wariata*, przeł. J. Wyszomirski, [w:] *idem, Portret, Szynel, Pamiętnik wariata*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1992, s. 102.

²⁹¹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 97.

²⁹² H.B. Gogol, *Записки...*, s. 179.

²⁹³ И.И. Гарин, *op. cit.*, s. 254.

merjunkrem, niejaki Panem Tiepłowem. Znamienne jest, że utrata nadziei na odzajemnienie uczucia protagonisty staje się odzwierciedleniem romantycznej miłości, traktowanej przecież w kategoriach tragicznych. Co jednak wyróżnia Gogolowskiego bohatera od innych nieszczęśliwie zakochanych męskich postaci to to, iż nie poszukuje on w związku z odrzuceniem śmierci, a raczej zemsty. Uczucie to umacnia się, kiedy Popryszczyn dowiaduje się, jaki stosunek ma do niego jego ukochana: „Софи никак не может удержаться от смеха, когда глядит на него”²⁹⁴.

Odrącenie przez projekcję animy, bardzo brutalne zderzenie z rzeczywistością, wywołuje u bohatera chorobę psychiczną. Postać Sophie jest zatem jej niezaprzeczalną przyczyną. Aksencjusz nie odrzuca jednak kobiety całkowicie, a nawet jest pewien, że ją odzyska:

Она сидела перед зеркалом, вскочила и отступила от меня. Я, однако же, не сказал ей, что я испанский король. Я сказал только, что счастье ее ожидает такое, какого она и вообразить себе не может, и что, несмотря на козни неприятелей, мы будем вместе. Я больше ничего не хотел говорить и вышел²⁹⁵.

Po tym zdarzeniu Popryszczyn formułuje własną prawdę na temat kobiet, a zatem również na temat swojej projekcji animy:

Женщина влюблена в черта. Да, не шутя. Физики пишут глупости, что она то и то, — она любит только одного черта. Вон видите, из ложи первого яруса она наводит лорнет. Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездою? Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему во фрак. Вон он кивает оттуда к ней пальцем!²⁹⁶.

Czy możliwe jest więc, iż bohater odkrywa, że jego anima jest zakochana w cień? Cień jako odzwierciedlenie mrocznej strony osobowości człowieka bardzo często przedstawiany jest bowiem właśnie w postaci diabła. Protagonista, któremu wydaje się, że jest jedynym mężczyzną niemającym diabła za plecami, a co za tym idzie — nieposiadający cienia, nie ma szans na związek z animą, która według niego kocha tylko diabła. Analogicznie, jak przekonywał Jung, jeśli człowiek nie uświadomi sobie własnego cienia, konfrontacja z „obrazem duszy” jest niemożliwa:

Dopóki rozmaite aspekty i cechy nieświadomej psyche nie są odróżniane, zróżnicowane i zintegrowane ze świadomością (na przykład dopóki nie znamy swojego cienia!), cała nieświadomość mężczyzny pozostaje pod znakiem kobiecości [...] ²⁹⁷.

²⁹⁴ H.B. Гоголь, *Записки...*, s. 184.

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 188–189.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. 189.

²⁹⁷ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 163.

Ostatecznie Popryszczyn umiera, zamknięty w zakładzie psychiatrycznym, gdzie do samego końca nie jest świadomy wewnętrznej walki, jaką prowadziły z sobą elementy jego osobowości.

Miłość do Sophie przynosi zatem protagoniście nic innego jak śmierć: „В одном из писем Гоголь признавался, что боится любви, так как она сожгла бы его и превратила в пепел”²⁹⁸.

Wyraz swoim przekonaniom pisarz dał w finale prawie każdej fantastycznej opowieści, w którym siły nadprzyrodzone, złe duchy i moce, często przedstawione właśnie w postaciach kobiecych, wygrywają, prowadząc przy tym zmagających się z nimi mężczyzn ku kresowi ich życia. Należy dodać, że tego typu zakończenie jest jednym z najpopularniejszych motywów w fantastyce dziewiętnastowiecznej.

2.5. Obraz animusa w opowiadaniu Iwana Turgieniewa *Pieśń triumfującej miłości*

Można odnaleźć również utwory, w których niesamowite moce należą do mężczyzn, kobieta zaś stanowi wyłącznie łatwo poddające się im naczynie. Aby zrekonstruować archetypowy „obraz duszy” w tego typu opowiadaniach poprzez pryzmat jungowskich teorii, należy omówić utwór Iwana Turgieniewa *Pieśń triumfującej miłości* — arcydzieło będące ciekawą lekturą zarówno pod względem złożoności dziewiętnastowiecznej fantastyki rosyjskiej, jak i koncepcji psychoanalizy Junga.

Dla pełnego uzasadnienia wyboru omawianego dzieła warto wspomnieć, iż wczesna proza Turgieniewa (z pierwszej połowy XIX wieku) przez badaczy literatury traktowana jest w kategoriach romantycznych²⁹⁹. Natomiast „w okresie 1848–1883 największą wartością były dlań, jak się wydaje, idee pozytywistyczne: »realizm«, kult nauki, praktycyzmu, powszechnej użyteczności, »prawda ludzkiej fizjonomii«, obiektywizm, rzetelna obserwacja i dokumentacja”³⁰⁰. Zmianom ulega zatem także sposób prezentowania postaci literackich, szczególnie kobiecych. „Женские образы в повестях и романах Тургенева привлекали внимание и вызывали восхищение (впрочем, иногда и негодование) как современной, так и последующей критики”³⁰¹. Kobieta (Rosjanka) — silna w sensie emocjonalnym i moralnym, energiczna i biorąca życie we własne ręce to wizerunek, jaki

²⁹⁸ И.И. Гарин, *op. cit.*, s. 249.

²⁹⁹ P. Koprowski, *W kręgu romantyzmu. Kształtowanie się struktur światopoglądowych Iwana Turgieniewa*, Gdańsk 2008, s. 256.

³⁰⁰ *Ibidem*, s. 256–257.

³⁰¹ Л.Н. Назарова, *Тургенев и русская литература конца XIX–начала XX в.*, Ленинград 1979, s. 144.

w twórczości Turgieniewa dostrzegali już współcześni pisarzowi krytycy³⁰². Tym bardziej interesująca wydaje się więc postać Walerii, bohaterki *Pieśni* — niebędącej mieszkanką Rosji kobiety, która owej siły ducha zdaje się nie mieć. Na wyborze tego dzieła zaważył również fakt, iż protagonistka nie tylko wpływa na losy innych bohaterów, lecz sama staje się podmiotem ich oddziaływania. Zważając zaś na okres, w jakim utwór powstał, ciekawe wydaje się ponadto odejście pisarza od realizmu na rzecz tworzywa na wskroś fantastycznego.

Znamienne jest, iż pod koniec XIX wieku Turgieniew nie wystrzega się zagadnień typowo romantycznych, takich jak nieszczęśliwa miłość czy tematyka związana z problemami ludzkiej duszy. *Pieśń triumfującej miłości* jest pod tym względem dziełem znaczącym — pisarz poruszył w nim bowiem wątek podporządkowania sobie woli drugiej osoby³⁰³, panowania nad jej emocjami i uczuciami, a wszystko to w zupełnie niesamowitej inscenizacji. Jak celnie zauważył Śliwowski,

Element fantastyczno-niesamowity odgrywał w twórczości Turgieniewa, jak mało u którego z klasyków rosyjskich, rolę istotną w sensie ilościowym i jakościowym, jego ciężar gatunkowy w spuściźnie pisarza był dość znaczny³⁰⁴.

Interesująca wydaje się tu też historyczna stylizacja utworu. Dla objaśnienia jej proveniencji należy zwrócić uwagę na dedykację dzieła: „Okazuje się, że we współczesnej literaturze europejskiej Turgieniew ceni wysoko tylko dwa nazwiska: Lwa Tołstoja i Gustawa Flauberta”³⁰⁵.

Przyjaźń z francuskim pisarzem zaowocowała w twórczości autora *Ojców i dzieci* wielością flaubertowskich wątków, których najlepszym przykładem jest właśnie omawiana nowela. Utwór ten

powstał nie z naśladownictwa, lecz twórczej, szlachetnie pojętej rywalizacji z Flaubertem, z chęci dorównania mu w stylizacji historycznej, swoistej manierze pisarskiej, polegającej na ukazaniu epok odległych za pomocą środków językowych³⁰⁶.

Turgieniew skończył dzieło w 1881 roku, już po śmierci przyjaciela, stąd poświęcenie utworu właśnie jego pamięci.

Przeniesienie akcji opowiadania w czasie do Ferrary szesnastowiecznych Włoszech to zabieg mający na celu stworzenie iluzji legendy, której bohaterami są tu trzy młode osoby.

³⁰² *Ibidem*, s. 145.

³⁰³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na związki twórczości Turgieniewa z filozofią Schopenhauera, zwłaszcza z jego traktatem *Świat jako wola i wyobrażenie* (1819) oraz rozprawą *O duchach i sprawach z tym związanych* (1859); zob. A. Walicki, *O schopenhaueryzmie Turgieniewa*, [w:] *idem, Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*, Warszawa 1959, s. 278–354.

³⁰⁴ R. Śliwowski, *Iwan Turgieniew*, [w:] *Opowieści niesamowite...*, s. 425.

³⁰⁵ A. Semczuk, *Iwan Turgieniew*, Warszawa 1988, s. 293.

³⁰⁶ *Ibidem*, s. 299.

W niepowtarzalnym klimacie tajemniczości i erotyzmu toczy się ta opowieść o trojgu zakochanych, o wschodniej magii i podporządkowaniu sobie z jej pomocą woli ukochanej kobiety, o śmierci maga i o wyzwoleniu spod czarów i mocy narzuconej przez cudzą wolę³⁰⁷.

Główny wątek opowiadania i sposób, w jaki współlistnieją wszyscy bohaterowie, skłania przy tym do podjęcia próby interpretacji zawartych w nim motywów, opierając się na teoriach twórcy psychologii analitycznej. Jakkolwiek, w odróżnieniu od wcześniej omawianych dzieł pisarzy rosyjskich, na podstawie *Pieśni* chcę przedstawić „obraz duszy” mężczyzny w kobiecie — archetyp animusa. Cel ten wynika z obserwacji, iż to wola Walerii zostaje podporządkowana męskiemu bohaterowi, a co za tym idzie — jej nieświadomość zostaje zdominowana przez pierwiastek męski. Jak pisał Eugene Pascal, „rola animusa polega na tym, aby uwolnić kobietę od ciężaru i inercji, cech typowych dla świadomości Matki Ziemi”³⁰⁸. Nieuświadomiony obraz męskości w kobiecie uniemożliwia jednakowoż jej prawdziwy duchowy i intelektualny rozwój, przez co może się ona stać podatna na wpływ i kontrolę innych ludzi³⁰⁹. Związek Walerii z obydwoma bohaterami spektakularnie oddaje jungowskie teorie świadomego oraz nieświadomego animusa, a ponadto dobrze obrazuje zależności eros-logos w psychice kobiety, którym Jung przypisywał fundamentalne znaczenie.

Bohaterami noweli Turgieniewa, obok wspomnianej Walerii, są dwaj — według miejscowych w takim samym stopniu przystojni — młodzi mężczyźni: wysoki, jasnowłosy i niebieskooki Fabiusz oraz niższy, ciemnooki szatyn o smagłej cerze Mucjusz. Usposobienie obu młodzieńców różni się tak samo jak typy ich urody — pierwszy to wesoły i gadatliwy malarz, drugi zaś — gburowaty muzyk. Obaj są jednak tak samo pożądanymi kawalerami: „Вся Феррара гордилась ими, как лучшим украшением двора, общества и города”³¹⁰.

Znamienne jest, iż protagoniści zakochali się w jednej dziewczynie, która została przedstawiona zgodnie z obowiązującym w XVI wieku kanonem piękna jako skromna, wiotka, blada młoda kobieta, która pokazywała się tylko w towarzystwie matki. Dla niniejszych rozważań ważne wydaje się, iż to właśnie jej pozostawiono prawo wyboru mężczyzny, którego obdarzy uczuciem. Z pomocą przychodzi jej matka i razem na przyszłego męża Walerii wybierają Fabiusza. Wybór ten — w myśl teorii typów psychologicznych Junga — wydaje się oczywisty. Dziewczyna czuje się bowiem o wiele lepiej w towarzystwie młodzieńca będącego jej przeciwieństwem. To właśnie na niego introwertyczna Waleria projektuje swój wewnętrzny „obraz duszy”. Fabiusz, reprezentujący ekstrawertyczny typ uczuciowca, świetnie rozumie się z kobietą, w której widzi swoją animę. Ich uda-

³⁰⁷ R. Śliwowski, *Iwan Turgieniew...*, s. 428.

³⁰⁸ E. Pascal, *op. cit.*, s. 127.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ И. Тургенев, *Песнь торжествующей любви*, http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0250.shtml (dostęp: 15.12.2014).

ny związek („Светлое время наступило для них тогда. Супружеская жизнь выказала в новом пленительном свете все совершенства Валерии”³¹¹) polega więc na założeniu, że „jako tego drugiego, z kim się wiążemy, wybieramy osobę reprezentującą cechy naszej własnej duszy”³¹².

Warto przypomnieć, iż w tym samym czasie Mucjusz przebywa gdzieś na Dalekim Wschodzie. Nie będąc w stanie pogodzić się z decyzją Walerii, bohater zaraz po jej ogłoszeniu wyjeżdża w podróż. W domu szczęśliwych małżonków zjawia się po pięciu latach, w towarzystwie Malajczyka — służącego niemowy. Jego obecność z początku cieszy oboje bohaterów: „Когда Фабий встретил своего друга на одной из улиц Феррары, он чуть не закричал, сперва от испуга, потом от радости — и тотчас пригласил его в свою виллу”; „Валерия обрадовалась возвращению Муция”³¹³. Już przy pierwszej kolacji kobieta zmienia jednak nastawienie do dawnego przyjaciela — po tym, jak Mucjusz obdarowuje ją tajemniczym, perskim naszyjnikiem i pokazuje kilka magicznych sztuczek, których nauczył się od wschodnich mistrzów, a nad kieliszkiem przywiezionego w podarunku wina wypowiada półgłosem zaklęcie, dziewczyna zaczyna się go zwyczajnie bać: „Уж не чернокнижник ли он?» — подумалось ей”³¹⁴. Na koniec wieczoru Mucjusz gra z kolei dziwnie transową melodię.

Najciekawsze wydają się tu jednak sny Walerii, które nawiedzają ją po przyjeździe dawnego przyjaciela. Marzenia senne bowiem, jak pisała Verena Kast, „należą do człowieka tak samo, jak myśli, zamiary, uczucia. [...] Mogą więc pełnić funkcję drogowskazów; dzięki nim wiemy, dokąd idziemy, jesteśmy pewni, że zmierzamy dobrą drogą”³¹⁵. Treści zawarte w snach swoje źródło mają częściowo w świadomości, a częściowo w nieświadomości — ta zależność prowadzi nas prosto do jungowskich teorii ich interpretacji.

Pierwszej nocy Waleria śni o komnacie urządzonej w stylistyce Dalekiego Wschodu³¹⁶, pełnej kadzideł i kolorowych tkanin oraz o Mucjuszu:

Он кланяется, раскрывает объятия, смеется... Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю... Она падает навзничь на подушки...³¹⁷

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² J. Jacobi, *op. cit.*, s. 157.

³¹³ И. Тургенев, *op. cit.*

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ V. Kast, *Przedmowa*, [w:] *eadem*, *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar, Warszawa 1995, s. 9.

³¹⁶ Idąc za ustaleniami Olega Jegorova, warto zwrócić uwagę na symbolikę ukształtowania pokoju, o którym śni Waleria, a który to zdaje się odzwierciedleniem mandali — symbolu psychologicznej transformacji; zob. O.G. Егоров, *op. cit.*, s. 61.

³¹⁷ И. Тургенев, *op. cit.*

Po przebudzeniu kobieta nie przyznaje się mężowi do tematyki swoich snów, mówiąc tylko: „Я видела... я видела страшный сон”³¹⁸, po czym z powrotem zasypia przy dźwiękach tajemniczej melodii.

Reakcja bohaterki na sennie doznania jest w aspekcie przedstawionej w niniejszej książce interpretacji znacząca. Uwagę zwrócić należy bowiem na relacje, jakie łączą zarówno małżonków, jak i Walerię i Mucjusza w jej śnie. Fabularny związek małżeński oparty jest tu przede wszystkim na wzajemnym zaufaniu, głębokiej przyjaźni, obustronnym zrozumieniu itp. Turgieniew nie nadał mu jednak znamion, bez których żadna para nie jest pełnowartościowa — nie ma tu mowy o elementach erotycznych. Posługując się jungowską terminologią, można by powiedzieć, iż związek ten znamionuje pierwiastek logos — odpowiadający rozumowi element archetypu animusa. Do całkowitej pełni brakuje jednak erosa, będącego cechą animy. „Stosunek anima–animus jest, zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie, zawsze »animozycyjny«, tj. emocjonalny, a zatem kolektywny”³¹⁹. Waleria szuka uzupełnienia tego stosunku właśnie w postaci drugiego mężczyzny — Mucjusza. Treść marzenia sennego, mającego według Junga aspekt kompensacyjny, jawi się nam jako związek o charakterze zdominowanym przez erosa. Warto przy tym zaznaczyć, że

Animus rzadko występuje jako postać pojedyncza. [...] Kobieta, która w życiu rzeczywistym jest nastawiona monogamicznie, w swym obrazie duszy wykazuje tendencje poligamiczne, a komplementarna męskość występuje we wszystkich możliwych odmianach, najczęściej uosobiona w szeregu różnych pojedynczych postaci³²⁰.

Wraz ze snem kobiety budzi się w niej namiętność, będąca jednakże negatywnym aspektem jej osobowości. Bohaterka nie chce jej uznać jako swojej cechy, wydaje się jej ona narzucona przez nieznaną dotąd siłę. Również Fabiusz zauważa zmiany w usposobieniu swojej żony:

Фабий привел ее в студию, усадил, взялся за кисть, но к великой своей досаде никак не мог кончить лица так, как бы он того желал. И не потому, что оно было несколько бледно и казалось утомленным... нет; но того чистого, святого выражения, которое так ему в нем нравилось и которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии, — он сегодня не находил³²¹.

Niesamowitość opowiadania Turgieniewa zasadza się przy tym na fakcie, iż przy śniadaniu Mucjusz opowiada małżonkom ten sam sen, który śniła Waleria, zamieniając jednakże jej postać na martwą żonę pewnego Hindusa. Przyjmując zatem, że wydarzenia ze snu Walerii to forma, w której obrazuje się uzupełnienie jej osobowości, to jest kolejna projekcja animusa, można ustalić, iż „kompensa-

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 79.

³²⁰ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 164.

³²¹ И. Тургенев, *op. cit.*

cja taka może być negatywna, wskazując jakby jednostce jej człowieczą nicość i jej uwarunkowania fizjologiczne, historyczne i filogenetyczne”³²². Bohaterka nie uznaje jednak owego „obrazu duszy” za swój własny, co zostało zaprezentowane właśnie przez motyw przymuszenia jej do stosunków z Mucjuszem.

W tym aspekcie interesujące są zdarzenia, które mają miejsce kolejnej, równie niefortunnej, nocy. Kiedy Fabiusz budzi się i odkrywa nieobecność żony, postanawia sam rozwiązać tajemnicę koszmarów Walerii. Powróciwszy z poszukiwań, dostrzega na jej włosach krople deszczu, a na stopach piasek. Odnajduje Mucjusza, notabene grającego w tym czasie wciąż tę samą tajemniczą pieśń, jednak ten zdaje się nic z owej nocy nie pamiętać. Obudzona Waleria skarży się zaś tylko na następny koszmar. W ten sposób Turgieniew wprowadził do opowieści elementy zaburzające osąd czytelnika, który nie wie już, co wydarzyło się w rzeczywistości, a co jedynie w snach bohaterów. Słowa żony popychają Fabiusza do ostatecznego rozwiązania, jakim okazuje się zabicie starego przyjaciela. Czyn ten sprawia, że „Waleria wyzwala się spod władzy złych mocy i odzyskuje własną wolę i spokój duchowy”³²³.

Spokój duchowy bohaterki nie polega jednak na rozwinięciu świadomości poprzez przyswojenie animusa — pierwiastka męskiego w niej samej — a raczej wycofaniu owej projekcji oraz, co z tym precedensem bezsprzecznie się wiąże, wstrzymaniu jej rozwoju osobowościowego. Należy jeszcze dodać, że pomimo iż Waleria stanowi jedynie podmiot tajemnych mocy Mucjusza, wpisuje się ona w kanon kobiet wpływających znacząco na los mężczyzn. Wszak to dokonany przez nią wybór męża skłania protagonistę do wyjazdu oraz, jak przypuszczalnie miało to miejsce, przyswojenia magii w celu odzyskania ukochanej.

2.6. Obraz animy na przełomie XIX i XX wieku — opowiadanie Walerija Briusowa *Siostry*

Wracając jednak do głównej myśli zawartej w niniejszym rozdziale, można składować, iż XIX wiek w literaturze rosyjskiej to okres gwałtownych zmian w ukazywaniu postaci literackich, a w szczególności kobiet. Dla podkreślenia owych przemian warto zinterpretować poprzez założenia Junga utwór pochodzący już z początku XX wieku, a mianowicie *Siostry* Walerija Briusowa. Wskazane wydaje się przy tym nadmienić, iż sposób, w jaki w opowiadaniu zostały przedstawione dylematy dotyczące duszy ludzkiej, a co za tym idzie również imago kobiety w formie animy, bliski jest temu, który dostrzegłam w omawianych wcześniej utwo-

³²² J. Jacobi, *op. cit.*, s. 112.

³²³ A. Semczuk, *op. cit.*, s. 301.

rach. Na wybór tego dzieła wpłynęło także to, że sam pisarz za cel stawiał sobie dotarcie do „podświadomości” swoich bohaterów, twierdząc przy tym, iż „Podstawowym zadaniem literatury jest wyjawienie indywidualności artysty, pokazanie jego duszy, a nie służba społeczna”³²⁴.

Briusow, znany światu przede wszystkim dzięki powieści *Ognisty anioł* (1908) oraz poezji oddającej atmosferę fin de siècle’u w Rosji, jest jednym z twórców symbolizmu rosyjskiego, autorem dzieł zarówno historycznych, urbanistycznych, jak i fantastycznych.

Początek XX stulecia w Rosji, związany z nadejściem dekadentyzmu, to przede wszystkim dramatyczne dylematy, jakim mieli stawić czoło bohaterowie utworów literackich, oraz brak ich pozytywnych rozstrzygnięć — ta zaś osobliwość omawianej fazy światopoglądu modernistycznego jak najbardziej sprzyjała powstawaniu opowiadań niesamowitych. Niepowtarzalność stylu artysty, jego przeciwstawianie się światu realnemu, doprowadziło do wykreowania w literaturze rosyjskiej typu bohatera przynależącego do szarej rzeczywistości, w której dążenie do niezwykłości i egzotyki łączyło się z wyrafinowaną erotyką, amoralizmem i fatalizmem³²⁵. W książce *Motywy twórczości Walerija Briusowa* Klimowicz pisał:

Nadrzędny cel twórczości autora *Me eum esse* był zapewne taki sam, jak u Puszkina, Lermontowa, Turgieniewa, Dostojewskiego, Tołstoja czy Czechowa — kreacja „bohatera swoich czasów”. Jest to ktoś z reguły nadwrażliwy, wyalienowany, zawieszony między jawą a snem, prawdą a kłamstwem, rzeczywistością a marzeniem, niezdolny do miłości i niekochany, próbujący bezskutecznie wydostać się z labiryntu — drogi życiowej, odrzucający naturę, by znaleźć śmierć w „szklanym domu” („kryształowym pałacu”)³²⁶.

Briusow umieszczał zatem swoich bohaterów w tajemniczym świecie, w którym granica między życiem a fantasmagorią nie jest jednoznaczna, a różnego rodzaju ekstazy i histerie nie budzą zdziwienia. Pomimo fabuły opartej na rzekomo realnych zdarzeniach, z czego należy zdać sobie sprawę, również świat głównego bohatera *Siostr* został usytuowany gdzieś pomiędzy jawą a snem, pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co fantastyczne, a raczej — fantasmagoryczne. Niesamowitość opowiadania zasadza się zatem na odmiennym stanie świadomości protagonisty, żyjącego jednocześnie we śnie i na jawie, cierpiącego przy tym na rozmaite „choroby duszy”. Dzieło przepełnia atmosfera napięcia, fatalizmu, erotyzmu, ale przede wszystkim niemożliwości wytyczenia jasnej granicy pomiędzy realnymi zdarzeniami a fantasmagoriami głównego bohatera. Zatarcie owych linii podziału staje się przyczyną tragedii, jaka wydarzyła się w willi Mikołaja S. — mężczyzny będącego w romantycznym związku z trzema kobietami równocześnie. Bohater *Siostr* Briusowa jest tym samym traktowany przez krytyków jako odzwierciedlenie

³²⁴ Z. Barański, *Symbolizm*, [w:] *Literatura rosyjska w zarysie*, red. Z. Barański, A. Semczuk, Warszawa 1976, s. 675.

³²⁵ *Ibidem*, s. 676.

³²⁶ T. Klimowicz, *Motywy twórczości Walerija Briusowa*, Wrocław 1988, s. 195.

Zagrożonego utratą własnej osobowości człowieka przełomu XIX/XX wieku, rozbitego na szereg stanów psychicznych, nad którymi nie potrafi zapanować, świadomego swoich kompleksów i złych skłonności, coraz dokładniej zapoznanego z grożącymi mu chorobami psychicznymi — zaczynającego otaczać się własnymi projekcjami³²⁷.

Niesamowite wyobrażenia, jakie mu towarzyszą, są zatem nie tylko rezultatem jego własnych, chorobliwych niepokojów, lecz także ucieleśnieniem zewnętrznych, modernistycznych zagrożeń przełomu wieków. Nie potrafiąc dokonać wyboru pomiędzy swoją żoną oraz jej dwoma siostrami, Mikołaj popada w stan głębokiej neurozy, której skutkiem są stany obsesyjne, gorączka oraz majaki. Traktując jednak sny protagonisty jako mowę ukrytego, możemy dotrzeć do jeszcze głębszych pokładów ludzkiej natury niżli przedstawiane dotychczas przez badaczy dzieła Brusowa.

Orficy XX wieku, jungiści, skłonni byli bowiem wierzyć, że sen — podobnie jak śmierć — przywraca nas samym sobie. Zасыпając, зстъпујемо bowiem w глѣб siebie, w sztolnie podświadości subiektywnej i zbiorowej. Droga w глѣб snu jest więc drogą prowadzącą do poznania ukrytych warstw osobowości³²⁸.

Analogicznie do snów Walerii z opowiadania Turgieniewa owe ukryte warstwy osobowości, które bohater *Sióstr* poznaje we śnie, mogą stanowić odzwierciedlenie procesów związanych z archetypem animy. Już pierwsza wizja bohatera, w której

Три женщины, сменяясь, наклоняют свои лица, то счастливые упоенные, то искаженные отчаяньем, то безумные, то презрительно-оскорбляющие. Он слышит слова ласк и ожесточенных упреков. Он хочет, он хочет всего: и этого счастья, и этой муки. Он кружится с этими женщинами в опьянительной пляске, то припадает к их обнаженным грудям, то закрывает глаза перед их занесенными ударами³²⁹,

przekonuje o słuszności wyboru metody psychoanalitycznej do interpretacji tego opowiadania.

Sen obrazuje wewnętrzną sytuację protagonisty, przedstawiając prawdę taką, jaką jest — Mikołaj cierpi z powodu zaistniałej sytuacji i pragnie jej rozwiązania. Wizja ukazuje zatem nie tylko etiologię nerwicy bohatera, lecz także sposób na jej uleczenie. Niezaprzeczalne staje się, że bohater musi podjąć wyzwanie uświadomienia sobie treści do tej pory będących w sferze jego nieświadomości. Odczytując jego kolejne wizje, opierając się na założeniach psychologii głębi Junga, można naświetlić obraz drogi, którą bohater stara się dotrzeć do pełni rozwoju swojej świadomości indywidualnej.

³²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, [w:] *eadem, Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 116.

³²⁸ J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 132.

³²⁹ В. Брюсов, *Сестры*, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1906_sestry.shtml (dostęp: 15.12.2014).

Zanim zagłębimy się w zagadnienia związane z wewnętrzną animą Mikołaja S., należy jeszcze wspomnieć, iż w drugiej wizji mężczyzna widzi Kate — siostrę swojej żony, która jest dla mnie odzwierciedleniem kompleksu cienia. Dzięki mechanizmowi projekcji młoda kobieta uosabia bowiem wyparte ze świadomości bohatera negatywne przymioty. Jej obecność wzbudza w nim pejoratywne emocje — Mikołaj kłóci się z kochanką o przyczyny jego „niezdecydowania” w wyborze ukochanej kobiety. Wskutek „przeniesienia” cienia na inną osobę, w tym wypadku właśnie na Kate, z punktu widzenia bohatera to nie on jest winien zaistniałej sytuacji. Oskarża kobietę o wykorzystywanie go do swoich eksperymentalnych celów, o brak miłości i egoizm. Wydaje się to znaczące, albowiem — jak twierdził Jung —

Doprowadzając cień do świadomości drogą analizy, trzeba najczęściej liczyć się z wielkimi oporami ze strony pacjenta, który często zupełnie nie może znieść myśli, że całą tą ciemność musi zaakceptować jako należącą do niego samego³³⁰.

Mikołaj nie ucieka jednak w świat złudzeń, w czego następstwie przyznaje swojej kochance rację. Świadomy własnych kompleksów i złych skłonności protagonista doznaje pewnego rodzaju objawienia — cała kłótnia zdaje mu się tylko przywidzeniem, chorobową maligną czy wynikającym z nadmiernego spożycia trunków alkoholowych majaczeniem. Ze snu wyrывa go dopiero wizja Kate popełniającej samobójstwo. Jako aspekt psychoanalitycznego cienia to wyobrażenie części osobowości bohatera znika bowiem w momencie jego uświadomienia:

Николай в руках Кэт увидел лезвие. Она поднесла кинжал к губам и поцеловала его. Потом раскрыла платье. Медленно погрузила клинок туда, где должно было биться сердце. Несколько мгновений она еще стояла, бледная, приоткрыв губы. Потом упала. И тотчас Николая оставило то оцепенение, какое овладевает во сне, когда надо бежать. Он кинулся к Кэт, чтобы поднять ее, прижаться губами к ее ране, сказать ей, что любит только ее, — и очнулся. Он был один в своем кабинете, в кресле³³¹.

W kolejnym „niby śnie”, następującym niedługo po konfrontacji z cieniem, Mikołaja odwiedza Lidia — jego żona. Interpretując to zdarzenie poprzez pryzmat psychoanalizy, to właśnie w postaci tej kobiety możemy dostrzec implikację „obrazu duszy” męskiego protagonisty. Według Junga, jak już wspominałam, mężczyzna zazwyczaj wybiera na swoją małżonkę kobietę, która najlepiej odpowiada jego własnej nieświadomej kobiecości. Lidia jako osoba łagodna i prostolinijna stanowi dla Mikołaja uzupełnienie pod względem typu psychologicznego. Reprezentuje jednak tylko jeden z wieloaspektowego archetypowego obrazu kobiety w psychice mężczyzny. Bohater zwraca się do niej:

Я не буду лгать. Мне нечего дать тебе, и я все хочу взять у тебя. Я прошу у тебя жертвы, подвига. Я никогда не перестану любить тех, других. Я буду порой ненавидеть тебя

³³⁰ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 155.

³³¹ В. Брюсов, *op. cit.*

за то, что ты — не они, не знаешь их слов, их ласк. Но ты яви мне всю безмерность любви. Будь моим Провидением, Милостью, Благодатью. Будь мне матерью. Будь мне старшей сестрой. Убаюкай меня нежными руками³³².

Biorąc zatem pod uwagę twierdzenie Junga, które zakłada, iż anima może mieć dwie postaci, ciemną — niższą i jasną — wyższą, ewidentne wydaje się, iż Lidia manifestuje jej znak pozytywny. Funkcją owego wyższego obrazu kobiecości w mężczyźnie jest „kierowanie i towarzyszenie zmianie i przemianie duszy”³³³, czemu w swojej wypowiedzi bohater daje klarowny wyraz. Jednak cel, jakim byłoby uświadomienie sobie tego archetypu, nie zostaje przez niego osiągnięty. Owocem włączenia tego archetypu do świadomości winno stać się, jak twierdził szwajcarski psycholog, „duchowe dziecko”, symbolizujące wewnętrzną zgodność odmiennych cech płciowych. W wizji Mikołaja Lidia ukazuje mu ich martwego syna, do którego morderstwa sama się przyznaje. Dopiero uświadomienie sobie absurdałności tej sytuacji pozwala bohaterowi wyrwać się z transowej wizji. Lidia znika, co w symbolice psychologii głębi moglibyśmy zinterpretować jako wycofanie projekcji animy ze świata zewnętrznego protagonisty.

Niczym Faust, który najpierw ulega projekcji animy na Małgorzatę, a dopiero później odnajduje ją w Helenie³³⁴, bohater opowiadania Briusowa obraz swojej duszy widzi również w Marze — drugiej kochance. Jeszcze raz powtórzę, że anima jest archetypem o wielu obliczach i postaciach. Dlatego kolejna wizja Mikołaja może odnosić się do niego w takim samym stopniu jak poprzednia. Tym razem protagonista nie walczy z projekcją, od razu całkowicie poddając się jej władaniu. Mara prowadzi go do innego pomieszczenia, w którym mężczyzna dostrzega ciała dwóch pozostałych sióstr. Jej wyznanie podwójnego zabójstwa w imię miłości wzbudza w Mikołaju nie odrazę czy bunt, lecz pożądanie, któremu nie jest w stanie się oprzeć. W nawiązaniu do słów protagonisty:

Верю, что изо всех чувств, какие мучили и пленяли меня, святым было лишь чувство к ней, к твоему прообразу! Потому что наша любовь была влечением тел, жаждой сладострастия, незапятнанного ни дружбой, ни материнством. Наша любовь была стихийной тайной, одинаковой во всех мирах, родящей человека с демонами и ангелами³³⁵,

można stwierdzić, że Mara reprezentuje ideał kobiety w jego psychice. W tym wypadku anima jest więc nieświadomym dopełnieniem świadomej postawy bohatera, ponieważ wiąże się z dominacją sfery irracjonalnej i uczuciowej w mężczyźnie. Oddanie się cielesnym doznaniom w wizji może zatem symbolizować zwycięstwo erosu nad logosem. Wynikiem takiego połączenia, w przekonaniu Junga, powinno być nadzwyczajne wzbogacenie treści świadomości, rozszerzenie osobowości

³³² *Ibidem*.

³³³ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 161.

³³⁴ *Ibidem*, s. 168.

³³⁵ B. Брюсов, *op. cit.*

bohatera. Jednakże napływ treści nieświadomych do sfery świadomości może spowodować również stan zakłócenia równowagi psychicznej³³⁶, do którego mogło dojść w tym konkretnym wypadku. Dramatyczne rozstrzygnięcie zaistniałej sytuacji — z epilogu dowiadujemy się bowiem o samobójstwie popełnionym zarówno przez trzy siostry, jak i Mikołaja — zdaje się mieć ów destrukcyjny wymiar psychologiczny — stanowi zwrot od dążenia ku rozwojowi psyche do samoistnej derealizacji.

Charakterystyczną cechą snów archetypowych jest działanie oczyszczające, uzdrawiające i scalające poszczególne części psychiki, jednak — jak dowodzi przykład bohatera *Siostr* — niesie ono z sobą pewne niebezpieczeństwo. Zasadza się ono bowiem na ogromnej sile archetypów, które świadomość musi okiełznać. Dlatego ostatnią scenę wizji, w której bohater w cielesnym transie oddaje się doznaniom („Проходили часы. Были экстазы страсти и экстазы истомы. Было блаженство признаний и блаженство безмолвия. [...] А потом желание, уже ненасытимое, опять и опять связывало их в одно, и они бились на жестком полу, едва прикрытом ковром, среди брызг крови”³³⁷) możemy traktować jako wizualizację jungowskiej neurozy. Pojęcie to odnosi się do stanu, w którym elementy nieświadomości całkowicie pochłoną świadomość, do czego — w moim mniemaniu — w omawianej scenie doszło. Wyczerpany fizycznie oraz psychicznie bohater opowiadania *Siostry*, zamknięty w swoim gabinecie, za sprawą własnych imaginacji popada w głęboki stan neurotyczny. Słabe mechanizmy obronne, brak poczucia swojej tożsamości oraz urojenia doprowadzają go na skraj zdrowia psychicznego. Okoliczności, w jakich do tego zdarzenia dochodzi, stanowią dodatkowe umotywowanie włączenia tego dzieła Briusowa do niniejszej analizy. Fakt, iż bohater zмага się nie tylko ze swoim wewnętrznym „obrazem duszy”, ale rozpoczyna też wędrówkę w głąb siebie od uświadomienia cienia, sprawia, że staje się on potencjalnym przykładem osoby dążącej do pełnego rozwinięcia jaźni. Jung podkreślał bowiem, że w procesie analitycznym pierwszym etapem jest integracja cienia³³⁸. W kontekście uświadomienia animy zaś psycholog pisał:

Dzięki tej ostatniej formie poznania dochodzi u mężczyzny do powstania triady, która w jednej trzeciej jest transcendentna: składa się ona z podmiotu płci męskiej, przeciwnego mu podmiotu płci żeńskiej i transcendentnej animy. [...] Czwartym elementem, którego brakuje triadzie do pełni, jest u mężczyzny archetyp Starego Mędrca. Razem stanowią one w połowie immanentną, w połowie transcendentną czwórcę [...]”³³⁹.

³³⁶ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 172.

³³⁷ В. Брюсов, *op. cit.*

³³⁸ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 86.

³³⁹ *Ibidem*, s. 87.

Niestety w wyniku zalewu świadomości przez esencje nieświadome świat zewnętrzny Mikołaja miesza się z treściami psychotycznych fantazji, w związku z czym do pełnego uświadomienia animy i w tym wypadku nie dochodzi.

W aspekcie „obrazu duszy” na uwagę zasługuje również sposób, w jaki Briusow przedstawił w opowiadaniu postaci kobiece. Chodzi nie tylko o ich wygląd, lecz także o sytuacje, w jakich zostały zaprezentowane. Mamy tu bowiem do czynienia z erotyką, której nie odnajdziemy w utworach poprzedzających twórczość autora *Sióstr*. Warto przypomnieć, iż

Bardzo ważną rolę w kształtowaniu nowego wzorca erotyki w literaturze odegrali trzej myśliciele — w znacznym stopniu w ogóle inspirujący przełom dekadensko-modernistyczny — Artur Schopenhauer, Søren Kierkegaard i Friedrich Nietzsche. W aforystycznej częstokroć formie zawarli oni w swoich pracach nowe rozumienie miłości, zrywając w znacznym stopniu z tradycyjną średniowieczno-sentymentalno-romantyczną interpretacją tego uczucia. Przy wielu niewątpliwych różnicach można jednak ich refleksje sprowadzić do wspólnego mianownika. A tym, co Schopenhauera, Kierkegaarda i Nietzschego łączy, jest konsekwentnie (choć z różnym natężeniem) manifestowany mizoginizm³⁴⁰.

Z powodu wpływu myśli zachodnich filozofów na pisarza Briusowowskie protagonistki zdolne są podporządkować sobie mężczyznę i władać nim emocjonalnie, przy czym taki związek z reguły kończy się tragicznie, a siła kobiety fatalnej prowadzi bohatera prosto w objęcia śmierci³⁴¹. Jak bowiem pisał Józef Smaga, miłość dekadentów jest „połączeniem doznań skrajnie sprzecznych: bólu i rozkoszy, przerażenia i zachwyty”³⁴². Natomiast kobieta stanowi z jednej strony obiekt pożądania, z drugiej zaś — sprawczą siłę wszystkich męskich nieszczęść.

* * *

Anima lub animus reprezentujące pierwiastek płci przeciwnej w psychice osoby, która pracuje nad swoimi snami i współpracuje z obrazami i postaciami sennymi, coraz bardziej przenikają do świadomości dzięki receptywności, determinacji i współpracy ego³⁴³.

Konfrontacje zaprezentowane na przykładzie bohaterów dziewiętnastowiecznej fantastyki rosyjskiej nie mają jednak znamion pozytywnych. Zamiast rozwijać świadomość protagonistów prowadzą ich najczęściej ku zagładzie — przedstawionej w postaci melancholii, choroby umysłowej oraz śmierci. Osobliwość ta najpewniej wynika z faktu, iż XIX wiek to przede wszystkim ukazywanie reprezentacyjnych typów charakterów, odpowiadających zarówno rzeczywistości społecznej, jak i cechom ogólnoludzkim. Jak pisał Wissarion Bielinski, „У истинного

³⁴⁰ T. Klimowicz, *Eros w literaturze rosyjskiej (twórczość Walerija Briusowa)*, „Slavica Wratislaviensia” 44, 1987, s. 29.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 41–42.

³⁴² J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław 1981, s. 185.

³⁴³ E. Pascal, *op. cit.*, s. 138.

таланта каждое лицо — тип, и каждый тип для читателя есть знакомый незнакомец”³⁴⁴.

Ukazane w tej części monografii postaci kobiet, choć zupełnie różne pod względem charakterologicznym, fizjonomicznym, a nawet narodowościowym, mają pewne cechy wspólne, pozwalające na psychoanalityczną interpretację ich literackiej egzystencji. Pomimo iż główne role w omawianych utworach odgrywają mężczyźni, to bohaterki tych dzieł mają bezwarunkowy wpływ na losy protagonistów: Somowska Katrusia, kijowska wiedźma, niejako skazuje swojego męża na śmierć; Sophie z *Pamiętnika szaleńca* Gogoła jest pośrednią przyczyną choroby umysłowej głównego bohatera, a w konsekwencji również jego śmierci; Waleria z opowiadania Turgieniewa, choć sama staje się celem diabelskich sztuczek, swoim młodzieńczym wyborem doprowadza nie tylko do wyjazdu i skłonienia się w stronę czarnej magii Mucjusza, lecz także pośrednio czyni ze swojego męża mordercę; z kolei Briusowskie Kate, Lidia i Mara, omotawszy emocjonalnie Mikołaja, doprowadzają protagonistę na skraj nerwicy oraz do jego samobójczej śmierci.

Prezentowany przekrój bohaterek utworów fantastycznych w warstwie fabularnej, rozpoczynając od ludowej *красавицы*, poprzez rosyjską arystokratkę, włoską niewiaстę z epoki oświecenia, aż po fatalistyczne kobiety-modliszki³⁴⁵ przedstawione w opowiadaniu Briusowa w mizoginistycznej formie³⁴⁶, nie tylko odpowiada założeniom archetypowym Junga w psychice męskich bohaterów. Ma on także za zadanie ukazać różnorodność w sposobie ujmowania kobiecych postaci literackich przez pisarzy złotej i srebrnej epoki literatury rosyjskiej.

³⁴⁴ *Русская литература*, red. И.И. Громов, Москва 1973, s. 6.

³⁴⁵ „Rosyjscy dekadenci poszukiwali w świecie zwierząt ekwiwalentów semantycznych, by pod maską zwierzęcia egzotycznego i agresywnego ukryć kobietę z jej dzikimi żądzami. Stąd w ich prozie niepokój mizoginiczny ucieleśnia się w kobiecie wampirycznej, modliszce pożerającej partnera podczas kopulacji” — I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008, s. 100–101; zob. również R. Caillois, *Modliszka*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 121–163.

³⁴⁶ Na temat mizoginizmu w twórczości Walerija Briusowa zob. np. T. Klimowicz, *Eros...*, s. 29–47.

ROZDZIAŁ 3

Magia i mana

3.1. Przedstawienie magii i many w literaturze i psychologii

W poprzednich rozdziałach punktem odniesienia dla badań zjawisk tajemnych w fantastycznej literaturze rosyjskiej XIX wieku były jungowskie archetypy cienia oraz animy i animusa. Kolejnym etapem procesu indywiduacji według szwajcarskiego psychiatry jest odróżnienie ego od osobowości manicznej, reprezentowanej przez archetyp Wielkiej Matki oraz Starego Mędrca. Interpretacja losów bohaterów, którzy zmagają się z pewnego rodzaju manią wielkości, nie tylko zintensyfikuje dostrzeganie zmian, jakim ulegała literatura fantastyczna w ciągu XIX wieku, lecz także ukaże różnorodność związków ego protagonistów z ich świadomością.

Rozpoczynając analizę od pierwszych rosyjskich utworów fantastycznych, w których dominującą rolę odgrywała magia, poprzez rozwój owej literatury w latach trzydziestych, kiedy siły tajemne płynnie łączyły się z rzeczywistością, aż po koniec XIX wieku, gdy fantastyczność oznaczała „zjawiska nadprzyrodzone i ich ingerencję w sprawy ziemskie”³⁴⁷, w galerii jej barwnych bohaterów możemy odnaleźć osobowości zarówno dobrze oddające symbolikę archetypów ducha i materii, jak i odnoszące się do rozwoju osobowości manicznej jako procesu psychicznego. Wszystkie te zjawiska będą przy tym odpowiadać mojemu założeniu obecności tajemnych, okultystycznych fenomenów w przyrodzie.

Во всех фантастических повестях мы знакомимся с таинственными случаями, с загадочными происшествиями, с исключительными событиями, с тайной, вызванной присутствием необъяснимого и непостижимого для героев ирреального мира³⁴⁸

³⁴⁷ R. Śliwowski, *Wstęp...*, s. 15.

³⁴⁸ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 8.

— pisał Korowin we wstępie do zbioru *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*.

Jednym z nieodłącznych elementów owego niesamowitego, romantycznego świata była magia, to jest zdolność wpływania na losy innych ludzi przez wypowiedanie zaklęć, wieszczenie przyszłości czy wróżenie z kart. Zdaniem Andrzeja Wiercińskiego

Magię można określić jako zbiór czynności obrzędowych skierowanych ku nadnaturalnej, ożywionej i tajemniczej stronie rzeczywistości, oraz zmierzających, poprzez instrumentalne oddziaływania na nią, do wymuszenia zajścia pożądanej zmiany w otoczeniu³⁴⁹.

Definicja ta w moim odczuciu dobrze oddaje specyfikę działania sił irracjonalnych w literaturze fantastycznej początku XIX wieku. Warto przy tym nadmienić, że magią mogą posługiwać się w niej nie tylko czarodzieje, magowie, ale każda żywa (czy też nieożywiona) osoba w tajemniczy sposób wpływająca na losy innych bohaterów. Do grona takich indywiduów zaliczylibyśmy tu wszelkiego rodzaju wiedźmy, czarownice, magnetyzerów i inne postaci, których istnienie inspirowała zarówno literatura zachodnia, jak i rodzimy folklor. Dziewiętnastowieczna fantastyka rosyjska nie odbiega tu bowiem od romantycznych tendencji epoki, czyli sprowadzania losów bohaterów do uwarunkowań irracjonalnych, potęgi tak zwanych sił wyższych. Wynika to zapewne z faktu, że magia „skierowana jest nie tyle na przyrodę, ile na związek człowieka z przyrodą i na czynności człowieka, które na tę przyrodę oddziałują”³⁵⁰, jednym zaś z głównych założeń filozofii romantycznej był powrót człowieka do natury. To w przyrodzie romantycy odnajdowali bowiem jedność materii i ducha; magia jest natomiast tą szczególną siłą, „naturalnym wyposażeniem pierwotnej ludzkości”³⁵¹, która z jednej strony może stać się pośrednikiem w zjednoczeniu z przyrodą, z drugiej zaś może od niej zupełnie odseparować. Odwołania do istnienia czegoś ponad ludzkim wyobrażeniem stanowiły błyskotliwy odwrót od zmieniającej się na przełomie wieków kultury, sprzeciw na tle mechanizacji środowiska oraz odejście od nauki na rzecz ezoteryzmu, mistycyzmu i cudowności³⁵². Magia wpisała się zatem w te kategorie i niezwykle z nimi współgrała.

Aby w sposób jasny i klarowny wytłumaczyć ujęte w tytule rozdziału pojęcia, należy odnotować, że wielu badaczy światowej literatury oraz kultury wyobrażenie magii determinuje koncepcjami pochodzącymi z religii polinezyjskiej, w szczególności zaś ideą many. Jest to

³⁴⁹ A. Wierciński, *Magia i religia*, Kraków 2010, s. 135.

³⁵⁰ B. Malinowski, *Dzieła*, t. 7. *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990, s. 430.

³⁵¹ *Ibidem*, s. 429.

³⁵² Takie postulaty stawiał w swojej filozofii chociażby Schelling, zyskując dzięki nim wielu zwolenników pośród współczesnych sobie myślicieli i twórców rosyjskich.

siłą niewidzialna, która, według wierzeń krajowców, jest przyczyną wszystkich skutków przekraczających ich poglądy o regularnym biegu przyrody. Siła ta znajduje się w istotach duchowych, w duszy człowieka żyjącego, w duchach ludzi zmarłych³⁵³.

Uwagę powinniśmy więc zwrócić na zbieżność pojęciową, jaką można dostrzec między maną a magią.

Mana — pisał Bronisław Malinowski — jest słowem wieloznacznym i oznacza: moc czarownika, magiczną własność przedmiotu, być zaczarowanym, albo — działać magicznie, mana przysługuje rzeczom w różnym stopniu, wyznaczając ich użyteczność (np. wiele mana może mieć wódz albo obiekty pełniące rolę pieniędzy)³⁵⁴.

To zatem właśnie dzięki właściwościom many dysponująca nią osoba może mieć moc wpływania na innych ludzi, a co za tym idzie — może posługiwać się magią³⁵⁵. Wychodząc z założenia, że „magia zakłada zasadniczą jedność świata i tego, co dzieje się w człowieku”³⁵⁶, ta irracjonalna siła, pozwalająca na oddziaływanie na życie i los osób postronnych, powinna pochodzić — niczym mana — z jego wnętrza. Teza ta prowadzi nas wprost do teorii psychoanalitycznych Junga. W pracy przyjął bowiem założenie sformułowane przez Dudka, który uważa, że

Magia reprezentuje system oddziaływań pozaświadomych na pewną sferę nieświadomości. [...] traktuje człowieka jako istotę pozaświadomą (nieświadomą) i odpowiednimi technikami manipuluje jego zachowaniem³⁵⁷.

Interpretacja procedur magicznych będących tematem uwzględnionych w rozdziale opowiadań fantastycznych może się w związku z tym opierać zarówno na wyobrażeniach kulturowych, jak i psychologicznych. Twórczość pisarzy, często poruszających w swoich utworach tematykę sił wyższych, wpisuje się — jak sądzę — w zakres znaczeniowy nie tylko polinezyjskiej many oraz magii jako irracjonalnej mocy, lecz także psychoanalitycznych teorii rozwoju osobowości.

W celu rozszerzenia zakresu interpretacyjnego roli postaci literackich dysponujących zdolnościami magicznymi warto odnieść się do znaczenia posiadania many w teorii Junga. Ten, kto włada magią, bezsprzecznie staje się jungowską osobowością maniczną.

³⁵³ B. Malinowski, *Dziela*, t. 1. *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego*, Warszawa 1980, s. 102.

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 136–137.

³⁵⁵ Również obecnie pojęcie many nie jest obce entuzjastom fantastyki. W latach sześćdziesiątych XX wieku pisarz fantasy Larry Niven, między innymi w dziele *The Magic Goes Away*, opisywał manę jako naturalne źródło energii magicznej. Określenie to na stałe weszło do języka fanów magii i czarów, zarówno w literaturze, jak i grach RPG oraz komputerowych; zob. A. Verney, *Mana in the Real World*, http://www.allenvarney.com/av_mana.html (dostęp: 2.01.2015).

³⁵⁶ B. Malinowski, *Dziela...*, t. 1, s. 136.

³⁵⁷ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 15.

Zdaniem Junga — pisała Anna Gałdowa — to, co w człowieku jest najbardziej duchowe, uosabia Stary Mędrzec, to, co najbardziej kobiece — Wielka Matka. Jung obie te postacie nazywa „Osobowościami manicznymi”, zapożyczając termin „mana” z języka Melanezyjczyków. Mana oznacza tajemniczą moc (zarówno dobrą, jak i złą), która — jeśli się ją posiada — umożliwia oddziaływanie na innych ludzi³⁵⁸.

Zgodnie z założeniami szwajcarskiego psychologa manę może pozyskać ten, kto opanował archetyp animy we wcześniejszym etapie rozwoju osobowości. Ów punkt widzenia zgodny jest przy tym z wierzeniami ludów Oceanii, ufających, że kto zabije osobę obdarzoną maną, sam tę moc anektuje. Według Junga, kiedy ten moment nastąpi, ego jednostki staje się osobowością maniczną. Należy przy tym pamiętać, że

Osobowość maniczna stanowi dominujący czynnik nieświadomości zbiorowej, znany archetyp obdarzonego mocą mężczyzny, występującego w postaci bohatera, naczelnika plemienia, czarownika, znachora i świętego, władcy ludzi i duchów, przyjaciela Boga³⁵⁹.

Stąd obecność w jungowskiej terminologii pojęciowej postaci Starego Mędrca — archetypu sensu i ducha, którego odpowiednikiem w psychice kobiety jest — jak twierdził psycholog — *Magna Mater*³⁶⁰, archetyp Wielkiej Matki. Niemniej jednak

Nie chodzi tym razem o badanie i poznanie odmiennopłciowej części psyche — jak to było w przypadku animy i animusa — ale o sięgnięcie do najgłębszej własnej istoty, do tego, co jest źródłem bądź tylko męskiego, bądź tylko żeńskiego elementu, aż do tego praobrazu, od którego ów element pochodzi³⁶¹.

Obie postaci, których uświadomienie pozwoliłoby na znaczne rozszerzenie osobowości bohatera pod względem duchowym, mogą występować w nieskończoności form — w zarówno jasnych (dobrych), jak i ciemnych (złych) aspektach. Wynika to najpewniej z jungowskiego założenia istoty archetypów — kwestii posiadania przez nie zdolności podnoszenia ego w stronę pełni jaźni, ale i spychania go w otchłań nieświadomości. W dziele literackim będziemy ich jednak szukać już nie jako projekcji, czyli uzewnętrznienia archetypu na osobę z otoczenia protagonisty, co mogliśmy zobaczyć na przykładzie archetypów cienia czy animy, a w zdolnościach, możliwościach i sposobie działania samego bohatera/bohaterki dzieła literackiego. Cechą osobowości manicznej jest bowiem tożsamość własnej psychiki z jednym z tych niezwykle interesujących archetypów. Problemem jest natomiast zdolność odróżniania własnego ego od nich właśnie.

³⁵⁸ A. Gałdowa, *Psychologia analityczna C.G. Junga*, [w:] *Klasyczne i współczesne koncepcje osobowości*, red. A. Gałdowa, t. 1, Kraków 1999, s. 85.

³⁵⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 89.

³⁶⁰ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 169.

³⁶¹ *Ibidem*, s. 170.

3.2. Obraz many w opowiadaniu Antonija Pogorielskiego *Lafertowska Makownica*

Koncentrując się na założeniach magii oraz many jako przyczynków do istnienia osobowości manicznych w twórczości pisarzy rosyjskich, na warsztat interpretacyjny wzięłam utwory, w których co najmniej jeden z bohaterów ma moc kontrolowania swojego i cudzego życia.

Aby w pełni oddać znaczenie owych esencji w dziewiętnastowiecznej literaturze fantastycznej, analizę chciałabym rozpocząć od dzieła Antonija Pogorielskiego³⁶². Nowela *Lafertowska Makownica* powstała w 1825 roku i choć nie było to pierwsze dzieło tego literata, opowiadanie to stanowi jego publikacyjny debiut³⁶³. W historii literatury rosyjskiej zapisuje się on tym samym jako jeden z propagatorów rodzimego romantyzmu. Co więcej, „Первой повести Погорельского было суждено стать первой русской фантастической повестью”³⁶⁴. Ważne wydaje się tu, że Pierowski w latach 1813–1814, przebywając w Dreźnie, studiował najnowszą literaturę niemiecką i „nawiązywał znajomości z pisarzami, artystami, uczonymi, odwiedzał salony literackie”³⁶⁵. W związku z tym twórca uważany jest również za pierwszego pisarza przenoszącego na grunt rosyjski poetykę niemieckiej powieści grozy. Nie dziwi zatem, że „Opowiadanie to Pogorielski włączył do pozostającego pod wyraźnym wpływem Hoffmanna tomu swych opowieści pt. *Sobowtór, czyli moje wieczory w Małorusi*”³⁶⁶.

Cały tom, w którym *Lafertowska Makownica* zajmuje wyjątkowe miejsce, stanowi zbiór inspiracji dla wielu rosyjskich twórców literatury pięknej. Trudno bowiem nie przyznać racji Śliwowskiemu, który zwrócił uwagę na to, że to właśnie Pogorielski rozpoczął w literaturze rosyjskiej tematykę „sobowtórstwa”³⁶⁷, że Arystarch Murłykin — kotopodobna postać z *Lafertowskiej Makownicy* — jest pierwowzorem Behemota z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa³⁶⁸ oraz że pisarz wcześniej niż Gogol „sięgnie do ukraińskiej fantastyki ludowej: *Sobowtór, czyli moje wieczory w Małorusi* ukazały się wszak przed *Wieczorami na futorze niedaleko Dikanki*”³⁶⁹. Pogorielski jako pierwszy wprowadził także do swojego opowiada-

³⁶² Pseudonim pisarski Aleksego Pierowskiego — rosyjskiego filologa, historyka i przyrodnika.

³⁶³ Wcześniej pisarz publikował jedynie ballady i sielanki; zob. Antoni Pogorielski, [w:] *Straszna wróżba...*, s. 6.

³⁶⁴ А.А. Шелаева, *Антоний Погорельский и его сочинения*, [w:] А. Погорельский, *Избранное. Проза. Стихотворения*, oprac. А.А. Шелаева, Москва 1988, s. 380.

³⁶⁵ Antoni Pogorielski..., s. 6.

³⁶⁶ R. Śliwowski, Antoni Pogorielski, [w:] *Opowieści niesamowite...*, s. 395–396.

³⁶⁷ „Mało kto dziś pamięta, że to Pogorielski w roku 1829 pierwszy w literaturze rosyjskiej wprowadził to pojęcie i nadał mu nazwę (»dwojnik«)” — *ibidem*, s. 396.

³⁶⁸ R. Śliwowski, *Wstęp...*, s. 8–9.

³⁶⁹ R. Śliwowski, Antoni Pogorielski..., s. 396.

nia postać małego człowieka³⁷⁰ — tematykę w prozie rosyjskiej szczególnie istotną. Nic więc dziwnego, że *Lafertowska Makownica* wraz z opowiadaniem *Czarna kura* (*Черная курица, или Подземные жители*, 1829) do dziś są uznawane za najwybitniejsze osiągnięcia pisarza³⁷¹. „Лучший из лучших, то есть, если угодно, очень хороший писатель...”³⁷² — pisał o Pogorielskim Nikołaj G. Czernyszewski, filozof i krytyk literacki.

Na potrzeby niniejszych badań warto też wspomnieć, że Pogorielski był jednym z założycieli Towarzystwa Miłośników Literatury Rosyjskiej, co niejako tłumaczy występowanie w jego utworach motywów folklorystycznych (stąd określenie Muchy: „piewca życia obyczajowego ukraińskiej prowincji”³⁷³). Jednak mimo że „W jego oryginalnych utworach wyraźnie zaznaczył się wpływ baśni, opowiadań grozy i całego tajemniczego świata romantyków niemieckich”³⁷⁴, Pogorielski wprowadził unikalny koloryt fantastyki, dodając jej elementów rosyjskości. Rosyjska „Народная фантазия закрепила в этом сюжете глубокое жизненно-духовное содержание. Она отдала предпочтение высоким нравственным качествам, признав их подлинно ценными и нетленными”³⁷⁵. Swoje opowiadanie pisarz skonstruował jednocześnie w sposób znany niemieckim romantykom, to jest — sytuując fabułę gdzieś na granicy rzeczywistości i imaginacji. Jak pisał Korowin, „С одной стороны, конкретность бытовых и жанровых сцен, а с другой — прямое изображение колдовства, гаданий и других таинственных обрядов”³⁷⁶.

Niesamowite zdolności, jakie ma tytułowa Makownica, najbardziej dają nam się poznać jako odniesienie do rodzimego folkloru, ale i tradycyjnego ujęcia posługiwania się magią — możliwością wpływania na los innych ludzi przez wypowiedanie tajemniczych zaklęć. Jednakowoż — jak twierdził Malinowski — każda magiczna umiejętność ma swoje źródło w ludzkim umyśle. Tym samym hipoteza ta staje się podstawą odczytania sztuki Makownicy przez pryzmat teorii psychoanalizy Junga.

Przechodząc do właściwej interpretacji, należy zwrócić uwagę, że akcję opowiadania Pogorielski umieszcza w Moskwie końca XVIII wieku³⁷⁷. Nie przenosi

³⁷⁰ „Pocztylion Onufrycz miał stać się pierwowzorem kontynuowanej przez Gogola stylistyki małego człowieka” — *ibidem*, s. 396.

³⁷¹ Por. J. Smaga, *Antoni Pogorielski. Życie i twórczość na tle epoki*, Wrocław 1970, cyt. za: R. Śliwowski, *Antoni Pogorielski...*, s. 396.

³⁷² Н.Г. Чернышевский, *Полн. собр. соч.*, t. 2, Москва 1949, s. 383, cyt. za: А.А. Шелаева, *op. cit.*, s. 373.

³⁷³ B. Mucha, *op. cit.*, s. 261.

³⁷⁴ *Antoni Pogorielski...*, s. 7.

³⁷⁵ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 9.

³⁷⁶ *Ibidem*, s. 10.

³⁷⁷ Około piętnaście lat przed spaleniem Moskwy.

on zatem swoich bohaterów w daleką przeszłość, a elementy folkloru wprowadza do niemalże współczesnej sobie Rosji.

W starym domku w Lafertowskiej dzielnicy mieszka staruszka nazywana Makownicą z racji wypiekania słodkich makowych bułeczek, narrator oznajmia nam jednak, że okoliczni mieszkańcy wątpią, aby było to jedyne zajęcie ich sąsiadki:

В глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота, люди разного звания и состояния робко приближались к хижине и тихо стучались в калитку³⁷⁸.

Dowiadujemy się, że babka z kart i fusów przepowiada przyszłość swoich klientów. Sama zdolność nie wzbudza jednak naszego zainteresowania, prorokowanie nie wpływa wszakże na los innych ludzi w sposób bezpośredni. O tym, że Makownica ma o wiele potężniejsze moce, narrator informuje nas, tłumacząc przyczynę szacunku, jakim darzą staruszkę okoliczni mieszkańcy, pewnym niezwykłym zajęciem — po tym, jak jeden z życzliwych sąsiadów donosi na babinkę policji, która notabene nie znajduje w jej domu żadnych dowodów czarnoksiężstwa,

сын доносчика, резвый мальчик, бегая по двору, упал на гвоздь и выколол себе глаз; потом жена его нечаянно поскользнулась и вывихнула ногу; наконец, в довершение всех несчастий, лучшая корова их, не будучи прежде ничем больна, вдруг пала³⁷⁹.

Wszystkie te nieszczęścia mają swój kres oczywiście w momencie udobruchania nestorki. Pojawiają się przy tym również pogłoski, jakoby nocami nad domem Makownicy krążył ogromny kruk ze świecącymi oczami, a jej czarny kot to „не кто иной, как сам нечистый дух”³⁸⁰. Elementy te mogą utwierdzić czytelnika w przekonaniu o dużym wpływie ludowych baśni na nowelę Pogorielskiego.

Фантастическое начало в ее сюжете неотделимо от реального быта московских окраин, который Погорельским выписан с этнографической точностью, а присущее романтическим произведениям двоемирие выражено сказочными сюжетами русского фольклора: торговка, имеющая дело с травами, — по ночам колдунья; кот — оборотень; старый дом в предместье — вместилище нечистой силы [...] ³⁸¹.

Z dotychczasowych ustaleń wynika, iż niezależnie od tego, skąd Makownica czerpie swoje moce, niewątpliwie posługuje się ona magią.

Magia — jak pisał Malinowski — jest uważana za najpierwotniejszą formę odniesienia się człowieka do otaczającego wszechświata. [...] Treścią bowiem magii jest wiara, iż człowiek może wpływać na siły natury i zmuszać je do czegoś jedynie potęgą zaklęć i rytuałów, że pozwala ona człowiekowi działać wprost na otoczenie i panować nad nim³⁸².

³⁷⁸ А. Погорельский, *Лафертовская маковница*, [w:] *Русская фантастическая повесть...*, s. 26.

³⁷⁹ *Ibidem*, s. 23.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ А.А. Шелаева, *op. cit.*, s. 381.

³⁸² B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 1, s. 95.

Niezaprzeczalnie staruszka może wpływać na los innych ludzi, co mają udowodnić zdarzenia z dalszej części opowiadania. Nasuwa się zatem pytanie, czy osobowość Makownicy moglibyśmy zinterpretować jako zobrazowanie jungowskiej Wielkiej Matki. Podstawą takiego twierdzenia byłby fakt, iż archetyp ten to, jak już wspomniałam, jedna z postaci osobowości manicznej. Władanie zdolnościami magicznymi odpowiada zaś założeniom posiadania przez bohaterkę noweli Pogorielskiego czynnika many.

Mimo że to właśnie postać staruszki stała się podstawą interpretacji dzieła z wykorzystaniem psychologii głębi, główną bohaterką opowiadania wydaje się Masza — córka pobożnego siostrzeńca Lafertowskiej Makownicy, pocztyliona Onufrycza. Problemy dziewczyny rozpoczynają się, kiedy jej ojciec, zaniepokojony ogólnie panującą opinią o ciotce, postanawia nawrócić krewną. Pomimo sprzeciwów żony (babcina uchodziła za zamożną, a matka Maszy — nie ukrywając tego zanadto — liczyła na pokaźny spadek) wyrusza w fatalne w skutkach odwiedziny:

— Тетушка! недолго уже вам остается жить на свете; пора покаяться, пора отказаться от сатаны и от наваждений его. — Старушка не дала ему продолжать. Губы ее посинели, плаза налились кровью, нос громко начал стучаться об бороду.

— Вон из моего дому! — закричала она задыхающим от злости голосом. — Вон, окаянный, и чтобы проклятые ноги твои навсегда, подкосились, когда опять ты ступишь на порог мой!³⁸³

Jak widać, Onufrycz źródło zdolności ciotki widzi w diabelskich sztuczkach, w nieczystej mocy szatana. Nie neguje to jednak tezy o Makownicy jako odzwierciedleniu Wielkiej Matki — jak bowiem wiadomo, każdy archetyp może mieć swą jasną i ciemną stronę. I choć *Magna Mater* przedstawiana jest najczęściej jako litościwa, wybacząca głosicielka wielkiej miłości³⁸⁴, negatywny charakter praktyk staruszki wskazuje na problem, jakim jest zawładnięcie psychiką kobiety przez archetyp. Jak bowiem pisała Jacobi, postać maniczna działa na człowieka na tyle fascynująco, że

bez oporu wpada on w rodzaj samochwalstwa i megalomanii, jeśli nie potrafi doprowadzić ją do świadomości i rozróżnić, i dzięki temu uniknąć niebezpieczeństwa utożsamienia się z jej zwodniczym obrazem³⁸⁵.

Posiadanie many może mieć zatem pozytywne aspekty (kiedy władająca nią osoba w sposób korzystny wpływa na innych) oraz — jak zostało to przedstawione w opowiadaniu Pogorielskiego — negatywne (gdy archetyp ten „rozedmie” ego osoby dążącej do pełni jaźni).

Warto zauważyć, że jeszcze parę innych elementów może potwierdzać posiadanie many przez staruszkę. Po upływie kilku lat od fatalnych odwiedzin żona Onufrycza postanawia zabrać córkę do starej ciotki, aby wyblagać dla niej szczęście

³⁸³ А. Погорельский, *Лафертовская маковница...*, s. 28–29.

³⁸⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 90.

³⁸⁵ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 170.

(to jest spadek, pomyślność Iwanowna rozumie bowiem w kategorii posiadania majątku). Po raz kolejny jesteśmy zatem utwierdzeni w przekonaniu, że Makownica może uczynić drugą osobę szczęśliwą lub nieszczęśliwą, a co za tym idzie — może ukształtować jej losy. Dla matki dziewczyny nie liczy się źródło posiadanych przez staruszkę mocy, nie zmienia ona też zdania, kiedy czarownica stawia młodej dziewczynie warunki ich pozyskania. Iwanowna za wszelką cenę chce dla Maszy tego, czym włada ciotka.

Wracając jednak do znaczenia many w wierzeniach ludów Oceanii, warto przypomnieć, że może ona przysługiwać również rzeczom, w tym wypadku pieniądзом. Rytuał Makownicy staje się tu natomiast odzwierciedleniem aktu owego przekazania, zgodnym z założeniem przekazania many swojemu następcy:

Działanie magiczne bowiem musi przede wszystkim odbywać się w ściśle określonych warunkach. Należy dokładnie zapamiętać zaklęcie, bezbłędnie odtworzyć rytuał, skrupulatnie przestrzegać tabu i praktyk nakazanych przez czarownika³⁸⁶.

Teoria ta w pełni potwierdza zdarzenia, jakie mają miejsce w opowiadaniu Pogorielskiego.

Вся сцена колдовства и гадания согрета теплым юмором: виски Маши старуха трет муравьиным спиртом, таинственный обряд сопровождается мурлыканьем кота, и, наконец, Маша дважды падает в обморок, а когда старуха, перед которой плавно выступал кот, начала ходить вокруг стола, Маша и вовсе зажмурилась³⁸⁷.

Psychologiczny aspekt tej sytuacji ujawnia jednak zupełnie odmienną jego interpretację. Makownica, uprzedziwszy wcześniej Maszę o koniecznym warunku dopełniającym jej szczęście:

Ты, моя Маша, продолжала она, вялыми губами поцеловав ее в лоб, — ты после меня обладать будешь моими сокровищами; тебя я всегда любила и охотно уступаю тебе место! Но выслушай меня со вниманием: придет жених, назначенный тебе тою силою, которая управляет большею частью браков... Я для тебя выпросила этого жениха; будь послушна и выдь за него³⁸⁸.

umiera następnego dnia po wizycie siostrzenicy. Fakt ten wskazuje, że staruszka nie tyle uosabia archetyp Wielkiej Matki, ile została przezeń opętana. Granica pomiędzy tymi osobliwościami wydaje się cienka. Z jednej strony Makownica posiada manę, to jest siłę wyższą, pozwalającą kontrolować dolę innych osób, z drugiej zaś — sama nie jest w stanie odróżnić siebie od manicznej osobowości. Z tego powodu jej historia nie kończy się osiągnięciem pełnego rozwoju jaźni, jak widziałby to Jung, a śmiercią.

³⁸⁶ B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 7, s. 439.

³⁸⁷ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 10.

³⁸⁸ А. Погорельский, *Лафертовская маковница...*, s. 28–29.

Odnosząc się zaś do losów Maszy, należy wskazać, że młoda bohaterka musi podjąć trudną decyzję. Narzeczony naznaczony przez siły tajemne nie tylko nauczyłby ją władania magią, ale dałby jej też dostęp do zgromadzonego przez Makownicę majątku. Dziewczyna zupełnie nie widzi siebie jednak w roli czarownicy i pomimo wciąż ukazującej się jej gniewnej staruszki Masza zakochuje się w młodzieńcu z sąsiedztwa — niejakiem Ulianie. Nie dziwi zatem, że kiedy u drzwi ich domu pojawia się radca tytularny Arystarch Murłykin („Батюшка! это бабушкин черный кот, — отвечала Маша, забывшись и указывая на гостя, который странным образом повертывал головою и умильно на нее поглядывал, почти совсем зажмутив глаза”³⁸⁹), dziewczyna postanawia wziąć los w swoje ręce i wrzucając otrzymany od ciotki klucz do studni (za którym wskazuje do niej również czarny kot), ostatecznie kończy zawarty między nimi pakt. Jak można się tego spodziewać, Masza wychodzi za mąż za Uliana, który okazuje się nie tylko przystojny, lecz także bogaty. Patrząc na te wydarzenia z jungowskiej perspektywy, można by przyznać, że Masza znajduje się dopiero w momencie uświadamiania animusa, do archetypu Wielkiej Matki mając przed sobą długą drogę rozwijania indywidualnej świadomości.

Makownica posiadała wszystko, co odpowiadałoby założeniu istnienia sił pozwalających na wpływanie na losy innych ludzi. Z punktu widzenia wierzeń ludów pierwotnych mogła władać maną, a to oznacza, że posługiwała się magią. Nie zabrakło przy tym folklorystycznego rysu postaci — czarnego kota, kruków, wron, estetyki nocy, zaklęć i rytuałów. Jako uosobienie archetypu Wielkiej Matki Makownica zdaje się jednak bardziej przykładem zawładnięcia ego przez archetyp aniżeli dochodzenia do pełnej świadomości poprzez rozwinięcie w sobie pierwiastka duchowego. Niezależnie jednak od wszelkich interpretacji dzieła

*Лафетовскую маковницу восторженно приветствовал Пушкин. Непосредственно после публикации повести в 1825 году он писал брату Льву: „Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел да раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Т. Фал. Мурлыкиным”*³⁹⁰.

3.3. Obraz many w opowiadaniu Aleksandra Puszkina *Dama pikowa*

Bez wątpienia inspirację utworami Pogorielskiego możemy odnaleźć również w utworach twórcy *Jeźdźca miedzianego*³⁹¹, któremu nieobce były motywy fan-

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 43.

³⁹⁰ A.A. Шелаева, *op. cit.*, s. 381.

³⁹¹ W którym to dziele krytycy dopatrują się zbieżności z *Damą pikową* w aspekcie przywidzeń bohaterów obu dzieł; zob. R. Śliwowski, *Aleksander Puszkין, [w:] Opowieści niesamowite...*, s. 405.

tastyczne. Mistyka w utworach Puszkina znacznie różni się jednak od tej w dziele Pierowskiego — dotyczy bowiem zupełnie innego podejścia do rzeczywistości.

Социальное зло, проступающее благодаря фантастике и гротеску, в романтической повести приобретает, таким образом, то демонический, то вполне человеческий облик. И в том, и в другом случаях писатель-романтик сосредоточен на всеобщей связи явлений материальных и духовных, мира вещественного и нравственного³⁹².

Brak folklorystycznych odniesień do przeszłości, magii i czarów w ich pierwotnym znaczeniu, a także rodzący się w latach trzydziestych XIX stulecia realizm nie wykluczały obecności fantastyki w literaturze rosyjskiej. *Dama pikowa* Puszkina zdaje się jednym z przykładów potwierdzających tę tezę³⁹³. Absencja magii w dosłownym znaczeniu tego słowa nie wyklucza jednocześnie zarówno obecności many, sił irracjonalnych dających możliwość wpływania na losy innych, jak i symboliki archetypów Junga — osobowości manicznych. Wszak czarownica, czy tylko starsza pani znająca pewną niesamowitą tajemnicę, tak samo mogą się odnosić do ogólnoludzkich zagadnień, związanych nie tylko z duszą, ale i umysłem.

Dama pikowa — pisał Śliwowski — pozostaje po dziś dzień niedoścignionym wzorem literatury fantastycznej, nawet najbardziej pedantyczni tropiciele wpływów i zależności zatrzymują swe pióro przed tym arcydziełem jako całkowicie oryginalnym i przewyższającym swe pierwowzory literackie w tej mierze, że przestaje się je w ogóle zauważać³⁹⁴.

Motywy fantastyczne, jakie Puszkina zawarł w dziele, płynnie łączą się z realnym przedstawieniem życia w dziewiętnastowiecznej Rosji. Choć elementy te nie stanowią głównego wątku opowiadania, dzięki swojej roli pozwalają wpisać ten utwór w rosyjską literacką tradycję fantastyczną³⁹⁵. Dobrze podsumował to zjawisko Korowin, pisząc, że

В Пиковой даме фантастические видения Германна не только оттеняют его бесчеловечную одержимость богатством, но и высвечивают угрожающую сущность нового века с его нравственной вседозволенностью³⁹⁶.

Również w tym wypadku mamy zatem do czynienia z wykorzystaniem fantastycznych środków wyrazu w celu uświadomienia zagrożeń wynikających ze zmian socjalnych i kulturowych w Rosji w XIX wieku. Interpretacja opowiadania z psychoanalitycznego punktu widzenia może więc rozszerzyć jego zakres znaczeniowy, a także zaktualizować puszkiniowskie motywy względem upływającego czasu.

³⁹² В.И. Корвин, *op. cit.*, s. 21.

³⁹³ Co więcej, opowiadanie uważa się za napisane w duchu hoffmannowskiej fantastyki romantycznej; zob. B. Mucha, *op. cit.*, s. 242.

³⁹⁴ R. Śliwowski, *Aleksander Puszkina...*, s. 404.

³⁹⁵ В.И. Корвин, *op. cit.*, s. 21.

³⁹⁶ *Ibidem*.

Wspomnę, że o *Damie pikowej* Wissarion Bieliński pisał: „В ней удивительно верно очерчена старая грфиния, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа”³⁹⁷. To jednak nie postać młodego inżyniera interesuje mnie tu najbardziej w odniesieniu do teorii osobowości manicznej Junga. Manę może bowiem posiadać hrabina Anna Fiedotowna, wiekowa już dama, o której historii dowiadujemy się od Tomskiego zabawiającego kolegów podczas karcianego spotkania. Wnuk hrabiny opowiada, jakoby Fiedotowna miała umiejętność przewidywania trzech kart z rzędu, co dawało jej możliwość wygrywania dużych sum pieniędzy. Zdolność ta miała się jednak opierać nie na świetnej znajomości gier karcianych, a raczej na tajemniczej sile wyższej, z którą hrabina mogła zawrzeć układ. To właśnie owa niezwykła zdolność pozwala nam sądzić, iż bohaterka może posiadać magiczne umiejętności, źródłem przypominające założenia many, dzięki którym kształtowała ona nie tylko swój los, lecz także fortunę innych osób.

Podwaliny interpretacji dzieła w odniesieniu do teorii archetypowej znajdują wyjaśnienie już w opowieści Tomskiego: „Надобно знать, что бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде”³⁹⁸. To właśnie w Paryżu hrabina miała bowiem przegrać na rzecz księcia Orleańskiego sporą sumę, o której niezwłocznie powiadomiła męża, domagając się natychmiastowej spłaty długu. W aspekcie niniejszych badań ważne wydaje się już to, iż swojego małżonka miała traktować w specyficzny sposób: „Покойный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворецкого. Он ее боялся, как огня”³⁹⁹. Stosunek ten może świadczyć o rozpoczętym już przez bohaterkę procesie psychicznym — małżeństwo ekstrawertyka z introwertykiem dowodzi bowiem dopełnienia pod względem nieprzystających, a jednak uzupełniających się jungowskich typów postawy; mocna pozycja kobiety w małżeństwie zaś może dawać świadectwo jej wewnętrznej siły, to jest uświadomienia męskiej strony osobowości — animusa. W ten sposób wspomnienie młodości hrabiny dostarcza nam psychologicznej wartości tekstu, na której podstawie w dalszym rozwoju wydarzeń dostrzeżemy dopełnianie się jaźni bohaterki jako osobowości manicznej, jako odzwierciedlenie symboliki archetypu Wielkiej Matki.

Fakt, iż mąż odmawia hrabinie spłacenia jej długu, staje się podstawą kolejnej psychoanalitycznej teorii. Ponieważ pomimo próśb, gróźb, a także płaczu desperatka jest zmuszona szukać pomocy gdzie indziej, w opowiadaniu pojawia się wzmianka o nowej, tajemniczej postaci. Tomski opowiada:

³⁹⁷ В.Г. Белинский, *Сочинения Александра Пушкина: Статья одиннадцатая и последняя*, [w:] А.С. Пушкин в русской критике, ред. Е. Мельникова, Москва 1953, s. 430.

³⁹⁸ А. Пушкин, *Пиковая дама*, [w:] *Русская фантастическая повесть...*, s. 225.

³⁹⁹ *Ibidem*.

С нею был коротко знаком человек очень замечательный. Вы слышали о графе Сен-Жермене, о котором рассказывают так много чудесного. Вы знаете, что он выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих *Записках* говорит, что он был шпион⁴⁰⁰.

To właśnie on miał zdradzić Puszkiniowskiej bohaterce tajemnicę, dzięki której mogła całkowicie odegrać się w następnym rozdaniu. Hrabia de Saint-Germain — „Żyd Wieczny Tułacz”, „Cudowny człowiek”, bohater nie bez znaczenia w świecie okultyzmu, nie tylko tym literackim. Puszkiniowski wybór osoby przekazującej tajemnicze moce hrabinie jest niezwykle ciekawy do badań nie tylko historyczno-literackich, lecz także psychoanalitycznych. Ten długowieczny alchemik (historycy do dziś spekulują na temat jego pochodzenia oraz daty urodzin) miał bowiem ogromne znaczenie dla życia kulturowego osiemnastowiecznej Europy. Wybór pisarza miał zatem za zadanie niejako urzeczywistnić opisaną historię, wprowadzając w jej ramy postać realną, uchodzącą na dodatek za mistyka, któremu udało się stworzyć kamień filozoficzny. W jungowskiej tradycji psychologii analitycznej fakt uzyskania *lapis philosophorum* oznacza ukończenie procesu indywiduacji, pełne osiągnięcie jaźni, dojście do pewnego rodzaju nadświadomości. Ów proces Jung często opisywał właśnie jako alchemiczny, odnajdując zbieżność pomiędzy jaźnią a efektem alchemicznych starań, to jest kamieniem filozoficznym.

W związku ze swoimi badaniami — pisała Jacobi — Jung znalazł szczególnie pouczającą analogię w dziedziny średniowiecznej filozofii, a ściślej alchemii. Chociaż ze względu na różnicę postawy duchowej i warunki epoki oraz środowiska kulturowego drogi alchemii i procesu indywiduacji są odmienne, to jednak obie są próbą doprowadzenia człowieka do nadświadomości⁴⁰¹.

Tajemniczy przyjaciel Puszkiniowskiej bohaterki zdaje się władać właśnie ową alchemiczną tajemnicą, a co za tym idzie — być człowiekiem w pełni rozwiniętym pod względem stosunku świadomości do nieświadomości w jego psychice. Oczywiście i z tego punktu widzenia stawia to hrabiego wysoko ponad hrabiną, na podobieństwo mistrza, który uchyla rąbka tajemnicy swojemu uczniowi. Sposób, w jaki skorzysta na tym hrabina, potwierdza założenie, iż posiadała część wiedzy hrabiego, otrzymała od niego jakąś ilość many — owej tajemniczej siły irracjonalnej pozwalającej władać ludzkimi losami, a więc posługuje się ona magią.

Moc magii — pisał bowiem Malinowski — nie jest mocą uniwersalną zawierającą się we wszystkim, krążącą wedle własnej lub cudzej woli. Magia jest szczególną, niepowtarzalną siłą, jedyną w swoim rodzaju mocą, właściwą tylko człowiekowi, wyzwolić ją może tylko jego sztuka magiczna, uzewnętrznić jego głos, przenieść — dopełnienie rytuału⁴⁰².

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 225–226.

⁴⁰¹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 194.

⁴⁰² B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 7, s. 430.

I choć w opowiadaniu, zgodnie z założeniem tendencji w sztuce upływającego XIX wieku, nie mamy do czynienia z magią w jej pierwotnym znaczeniu, zdolność przekazywania tajemnej mocy również możemy włączyć w jej obszerne definicje.

Kolejne cechy charakteru bohaterki świadczą o zachodzących procesach psychologicznych:

Графиня ***, конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлывшие в свой век и чуждые настоящему⁴⁰³.

O usposobieniu podstarzałej już hrabiny dowiadujemy się także z jej stosunku do podopiecznej — Lizawie Iwanowny:

Лизавета Ивановна была домашней мученицею. Она разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в ее прогулках и отвечала за погоду и за мостовую⁴⁰⁴.

Interpretując zaistniały stan rzeczy poprzez teorie Junga, możemy założyć, że posiadana przez bohaterkę tajemna moc nie przyczyniła się jednak do rozwoju jej osobowości. Wręcz odwrotnie — niejako go wstrzymała. Zupełnie niczym w opowiadaniu Pogorielskiego Puszkina hrabina stała się ucieleśnieniem ciemnego aspektu Wielkiej Matki. Wynika to z faktu, że bohaterka, zamiast rozwijać swoje ego, identyfikuje się z owym archetypem. O stanie tym pisał między innymi Pascal:

Niebezpieczną konsekwencją jest źle wróżąca дума. Wystarczy spojrzeć na cesarzy rzymskich, współczesnych lekarzy lub pacjentów psychotycznych — ich ego jest przekonane, że stanowi wcielenie bóstwa⁴⁰⁵.

I tak hrabina spędziła swoje życie, wierząc, że znaczy o wiele więcej niż przeciętny człowiek:

Она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу, разбурманенная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался. У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо⁴⁰⁶.

O dzierżonej przez hrabinę tajemnej mocy słyszy też Herman — syn zruszczonego Niemca, który pozostawił mu niewielki kapitał. Młodzieniec lubuje się w obserwacji gier karcianych, sam jednak nie bierze w nich udziału:

⁴⁰³ А. Пушкин, *op. cit.*, s. 230.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ E. Pascal, *op. cit.*, s. 139.

⁴⁰⁶ А. Пушкин, *op. cit.*, s. 230.

Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, — а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры⁴⁰⁷.

Hermana poznajemy najpierw z perspektywy Lizy — młodej dziewczyny, która widząc stojącego pod oknami domu hrabiny chłopca, myśli, że się w niej zakochał. Warto zwrócić uwagę, że w *Lafertowskiej Makownicy* Pogorielskiego Masza w ten sam sposób poznaje swojego przyszłego męża Uliana, to jest — wypatrując go na ulicy. Tym samym okno staje się dla obu dziewczyn atrybutem przejścia od sfery marzeń do ich spełnienia w rzeczywistości. Należy zaznaczyć, że motyw okna był szczególnie bliski pisarzom epoki romantyzmu, którzy w nim właśnie widzieli granicę pomiędzy realnym życiem a światem romantycznych snów i imaginacji⁴⁰⁸. Niczym Ulian, który dla Maszy okazał się ucieczką od ożenku z kotem, Herman staje się dla Lizy ratunkiem przed spędzeniem życia u starej opiekunki. Nie dziwi zatem, że dziewczyna szybko odwzajemnia wyimaginowaną miłość.

Puszkina przedstawił jednak w opowiadaniu postać o wiele bardziej złożoną aniżeli zakochany mężczyzna. Herman widzi bowiem w Lizie nie przyszłą żonę, a szansę dostania się do domu hrabiny, a co za tym idzie — przymuszenia jej do wyznania jej tajemnicy. Chłopak pragnie pieniędzy, które — analogicznie do sytuacji w noweli Pogorielskiego — są w tym wypadku materialnym odzwierciedleniem many. W końcu Liza aranżuje nocne spotkanie w jej pokoju, dzięki któremu Herman ma okazję wdrzeć się do domu hrabiny. Zamiast spełnić jednak daną obietnicę i czekać na „ukochaną” w jej pokoju, młody inżynier postanawia spędzić ten czas w sypialni jej opiekunki. Kiedy w końcu zjawia się podstarzała dama, młodzieniec ujawnia swoją obecność, prosząc, aby ta wyjawiała mu sekret trzech kart: „Вы можете, — продолжал Германн, — составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить: я знаю, что вы можете угадать три карты сряду...”⁴⁰⁹. Następnie stara się przekonać staruszkę, że jest odpowiednim kandydatem do poznania tego sekretu — pieniądze w jego rękach nie zmarnowałyby się, skorzystałyby na tym także jego dzieci i wnuki — a kiedy i to nie przekonuje

⁴⁰⁷ *Ibidem*, s. 231–232.

⁴⁰⁸ Warto w tym miejscu przytoczyć fragment utworu *Narożne okno* E.T.A. Hoffmanna: „Nogi moje — to zdradliwe wasale, co to sprzeniewierzyły się głowie swego pana, i z pozostałą resztą prawdziwego trupa nic już nie chcą mieć do czynienia. To znaczy, że nie mogę się ruszyć z miejsca i toczę się na tym krześle na kółkach tu i tam bardzo wesoło, przy czym mój stary inwalida gwiżdże melodyjne marsze ze swoich lat wojennych. Ale to okno jest moją największą pociechą; tu mi weszło na nowo pstrokate życie i czuję się wielce zadowolony na widok tego nigdy nieprzerwanego ruchu. Pójdź, kuzynie, spójrz przez okno. [...] Widok istotnie był osobiwy i uderzający” — *idem*, *Narożne okno*, przeł. A. Lange, [w:] *idem*, *Opowiadania fantastyczne...*, s. 212.

⁴⁰⁹ A. Пушкин, *op. cit.*, s. 237.

hrabiny, Herman grozi jej pistoletem. Niestety fatalny w skutkach czyn prowadzi do śmierci hrabiny.

Charakter Hermana dobrze podsumowuje sama Lizawiet, gdy dowiaduje się o postępowaniu swojego ukochanego:

Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовью! Деньги, — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его!⁴¹⁰

Choć dla niniejszej interpretacji to nie postać Hermana jest najważniejsza, wyznaczenie Lizy jest bardzo sugestywne. Chłopak pragnie many, siły i mocy, które aktualnie widzi w pieniądzu, niestety — zgodnie z założeniem Junga — nie może ona być dostępna dla kogoś, kto wcześniej nie przeszedł etapów związanych z uświadomieniem sobie cienia czy animy. Stosunek do młodej Lizy tylko potwierdza tę tezę.

Na tym nie kończy się jednak przygoda inżyniera. Na pogrzebie hrabiny mężczyźnie wydaje się bowiem, „что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом”⁴¹¹. Później widzi w nocy kobietę w białej szacie, wchodzącą do jego sypialni, i rozpoznaje w niej zmarłą hrabinę: „Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу”⁴¹². Podając bohaterowi wygrywające karty (trójka, siódemka i as), hrabina zaznacza warunek, jaki Herman musi spełnić, aby wygrać. Trudno byłoby nie zauważyć tu sceny analogicznej do tej z opowiadania Pogorielskiego i przekazywania many przez Makownicę Maszy. Jednakże w tym wypadku, w odróżnieniu od dziewczyny, która wołała szczęście i miłość od pieniędzy, Herman jest zdesperowany, aby osiąść majątek. Hrabina każe mu stawiać na jedną kartę dziennie, a ponadto ożenić się z Lizawietą. Należy przypuszczać, że warunki te mają pełnić funkcję magicznego rytuału, dzięki któremu może zostać osiągnięty upragniony efekt. Obsesja na punkcie kart sprawiła jednak, że o tej ostatniej prośbie hrabiny inżynier zdaje się nie pamiętać. Jak można było przypuszczać, trzeciego wieczoru Herman przegrywa — zamiast asa na stole leży dama pikowa, na dodatek uśmiechająca się do bohatera. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym, że

Rytuały magiczne, większość zasad magii, większość zaklęć i substancji magicznych zostały objawione w chwilach przeżyć emocjonalnych ogarniających człowieka, gdy jego życie instynktowne i dążenia praktyczne znalazły się w impasie na skutek luk i braków istniejących w zawsze niedoskonałym murze kultury, który człowiek stawia między sobą a pokusami i niebezpieczeństwami otaczającymi go w życiu⁴¹³.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 240.

⁴¹¹ *Ibidem*, s. 242.

⁴¹² *Ibidem*, s. 243.

⁴¹³ B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 7, s. 436.

Do tajemnicy hrabiny Hermana prowadzi bowiem taki moment w życiu, w którym zwyczajne życie inżyniera przestaje mu odpowiadać, dotychczasowa egzystencja nie przynosi mu satysfakcji, a szczęście, to jest bogactwo, pragnie zdobyć nie drogą kariery czy pracy, a magicznymi sztuczkami. Skutkiem jego działań jest jednak nie szczęście, a choroba. W epilogu Puszkina umieszcza bowiem protagonistę w szpitalu dla umysłowo chorych — to początek tradycji pomieszczenia zmysłów bohaterów, którzy nie przystają do dziewiętnastowiecznego rosyjskiego środowiska. Nieuświadomione archetypy często doprowadzają protagonistów na skraj zdrowia psychicznego. Herman przegrywa zatem nie tylko pieniądze, ale i swoje życie. Co zaś tyczy się hrabiny, możemy uznać, iż jest ona, porównywalnie do przypadku opisywanego przez Pogorielskiego w *Lafertowskiej Makownicy*, nie ucieleśnieniem Wielkiej Matki, lecz raczej odzwierciedleniem procesu pochłonięcia świadomości przez ów archetyp.

3.4. Obraz many w opowiadaniu Antona Czechowa *Czarny mnich*

Już na przykładzie tych dwóch opowiadań widać, jak zmieniał się podejście do magii w fantastycznych nowelach rosyjskich pisarzy XIX wieku. Aby dopełnić interpretację, warto zwrócić uwagę na jedno z dzieł Antona Czechowa — opowiadanie *Czarny mnich*, w którym nie mamy do czynienia z magicznymi rytuałami, artefaktami ani czarami. Ich absencja nie oznacza jednak całkowitego wykluczenia z utworu czynnika many. Pomimo iż koniec XIX stulecia zupełnie zmienia w Rosji podejście pisarzy do motywów fantastycznych, nie eliminuje przy tym ich obecności. Proza realistyczna, choć z założenia zgodna z rzeczywistością, nie odbiega tu od powszechnych tendencji zniekształcania czy odwracania „zwykłego porządku zjawisk życiowych”⁴¹⁴. Jak bowiem pisał Kazimierz Czachowski: „Dopiero siłą wyobraźni o strukturze poetyckiej zdobywa się ową ekspresję metafizycznej tajemniczości, jaką mają wielcy romantycy, ale która wielkim realistom również bywa dostępna”⁴¹⁵.

„*Czarny mnich*, zwany często w krytyce »opowiadaniem fantastycznym«, zajmuje w twórczości Czechowa — trzeźwego realisty, pisarza racjonalisty, miejsce zgoła wyjątkowe”⁴¹⁶. Anton Czechow w krytyce uchodzi bowiem za piewę realizmu (wręcz „realizmu pogłębionego”, „realizmu spraw najprostszych”⁴¹⁷), który względnie nie ma punktów wspólnych z fantastyką. Nowelista, dramaturg, lekarz

⁴¹⁴ Zob. K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967, s. 30.

⁴¹⁵ *Ibidem*, s. 31.

⁴¹⁶ R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, [w:] *Opowieści niesamowite...*, s. 433.

⁴¹⁷ B. Mucha, *op. cit.*, s. 410.

w swoim dorobku znalazł jednak miejsce dla tworu prosto z głębi swej irracjonalnej wyobraźni. Choć dzieła Czechowa dzięki licznym przekładom są znane i doceniane na całym świecie, *Czarny mnich* nie zyskał miana arcydzieła. Co więcej, wzbudził wiele kontrowersji już wśród współczesnych pisarzowi krytyków.

Сравнивая *Черного монаха* с произведениями Гофмана и Э. По, — писала Marija Jelizarowa o pewnym krytyku Czechowa — он утверждает, что фантастическая часть повести не удалась Чехову, так как у него нет веры в фантастичность и он не смог проникнуться настроением галлюцинации⁴¹⁸.

Dwuznaczność historii psychologa cierpiącego na rozdwojenie jaźni sprawiła zaś, że sam Czechow kilkakrotnie starał się sprostować przesłanie, jakie zawarł w dziele⁴¹⁹: „Jest to opowiadanie medyczne, historia morbi, traktująca o manii wielkości” — miał napisać w liście do publicysty Michaiła Mieńszykowa w 1894 roku⁴²⁰, podczas gdy w liście do Aleksieja Suworina podkreślał: „если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. *Черного монаха* я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении”⁴²¹. I choć istnieje wiele zróżnicowanych opinii na temat tego, w jaki sposób ten utwór powinien zostać odczytany (na przykład jako biograficzny, ironiczny, polemizujący z teorią współczesnej autorowi sztuki, a nawet jako odpowiedź Czechowa na broszurę Mereżkowskiego *O przyczynach upadku i o nowych prądach we współczesnej literaturze rosyjskiej*), dla potrzeb niniejszych badań ważne jest, że ze względu na występującą w nim postać czarnego mnicha — istoty nienależącej do realnego świata — został on uznany za fantastyczny. Przy czym

Реальное, обыденное, простое — и вымышленное, фантастическое, странное присутствуют в рассказе, как два различных плана — объективный и субъективный, — мир реальных отношений и мираж, созданный больным воображением Коврина⁴²².

Koncentrując uwagę na przedstawionym w dziele zagadnieniu choroby psychicznej głównego bohatera, możemy zauważyć jej analogię do koncepcji Starego Mędrca w teorii Junga. Zarysowane w *Czarnym mnichu* okoliczności wystąpienia owego pierwiastka sprawiają, iż Czechowowski bohater stał się nie tylko odzwierciedleniem symboliki owego archetypu, lecz wręcz zgodnym z jungowską konwencją przykładem ewolucji osobowości manicznej. Wizja Kowrina odpowiada bowiem założeniom uaktywnienia pierwiastka duchowego w mężczyźnie. Co więcej, „Osobowość maniczna — jak pisał Jung — rozwija się historycznie, przy-

⁴¹⁸ М.Е. Елизарова, *Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века*, Москва 1958, s. 148.

⁴¹⁹ Zob. R. Śliwowski, *Antoni Czechow...*, s. 433–438.

⁴²⁰ *Ibidem*, s. 435.

⁴²¹ *Примечания*, [w:] А. Чехов, *Собрание сочинений*, t. 7. *Повести и рассказы 1888–1891*, Москва 1956, s. 513.

⁴²² М.Е. Елизарова, *op. cit.*, s. 144.

bierając postać bohatera i Boga-człowieka, którego odpowiednikiem ziemskim jest kapłan⁴²³. Teza ta utwierdza mnie w przekonaniu, że mnich odziany w czarny habit zdaje się odpowiednią ilustracją owego przypadku.

Przechodząc do analizy właściwego tekstu Czechowa, od razu powinniśmy zwrócić uwagę na przedstawienie głównej postaci opowiadania. Autor zawiadamia nas bowiem, że Andriej Wasiliicz Kowrin, psycholog uniwersytecki, postanawia wyjechać na wieś, aby leczyć swoje zszarpane nerwy. Właśnie to, że uczony, znawca ludzkiej psychiki, zdaje się człowiekiem po przejściach — przyczynie swoich dolegliwości, skłania do interpretacji jego dalszych losów z perspektywy uświadamiania osobowości manicznej. Jak bowiem odnotowywała Jacobi, „Gdy przezwyciężone zostały wszystkie niebezpieczeństwa konfrontacji z obrazem duszy, pojawiają się nowe archetypowe postacie, które zmuszają człowieka do kolejnej konfrontacji i zajęcia stanowiska”⁴²⁴.

Nie znamy wielu faktów z przeszłości protagonisty, wiemy tylko, że jego rodzice umarli, kiedy był jeszcze mały. To właśnie dlatego teraz bohater udaje się do Borysówki — posiadłości swojego dawnego opiekuna i kuzyna, znanego ogrodnika i sadownika Jegora Siemionycza i jego córki Tatiany Piesockiej. Panorama domu i znajomych włości wywołuje u Andrieja wiele miłych wspomnień z dzieciństwa i poczucie „cudowności” spędzonego tam czasu⁴²⁵. Widok Tanii zaś — przyjaciółki, z którą bohater spotkał się ostatni raz pięć lat wcześniej — sprawia, że protagonista się w niej zakochuje:

Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться, — в положении их обоих это так возможно и естественно! Эта мысль умилила и насмешила его; он нагнулся к милому, озабоченному лицу и запел тихо:

Онегин, я скрывать не стану,
Безумно я люблю Татьяну...⁴²⁶

Nie bez znaczenia pozostaje tu odniesienie do *Eugeniusza Oniegina*. Kowrin, niczym rozzaczarowany Puszkiniowski tytułowy bohater, wyjeżdża na wieś, lecz zakochać się pragnie już jak Leński — prawdziwy romantyk. Znamienny wydaje się fakt, iż bohater dokładnie wie, w kim chce się zakochać, jak powinna wyglądać wybranka jego serca. Jego pewność utwierdza nas w przekonaniu, że Kowrin uświadomił sobie animę — swą wewnętrzną kobiecą stronę. „Nie jest przypadkiem, że po konfrontacji z obrazem duszy następnym krokiem w rozwoju we-

⁴²³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 96.

⁴²⁴ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 168.

⁴²⁵ Na temat środków ekspresywno-emocjonalnych dotyczących między innymi opisów przyrody w dziele Czechowa zob. M. Michalska-Suchanek, „Czarny mnich” Antoniego Czechowa. *Emotywna waloryzacja świata przedstawionego*, [w:] *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*, red. B. Stempczyńska, Katowice 1995, s. 59–73.

⁴²⁶ А. Чехов, *Черный монах*, [w:] *idem, Собрание сочинений...*, t. 7, s. 285.

wnętrznym jest pojawienie się archetypu Starego Mędrca, uosobienia pierwiastka duchowego⁴²⁷. Jak wolno sądzić, archetyp ten w psychice głównego bohatera obrazuje właśnie tytułowy czarny mnich.

Ważne wydaje się również, że w międzyczasie Kowrin nie przestaje pracować nad swoimi artykułami, odczuwa ogromne zadowolenie tylko wtedy, kiedy pisze, przy czym prawie w ogóle nie śpi, jakby ciągle szukał odpowiedzi na jakieś pytanie. Istotne jest, iż

Stary Mędrzec pojawia się w snach jako mag, lekarz, kapłan, nauczyciel, profesor, dziadek lub dowolna osoba obdarzona autorytetem. Archetyp ducha występuje w sytuacjach, w których brak nam rozeznania, zrozumienia, dobrej rady, decyzji, planu itd., a sami nie potrafimy się na nie zdobyć. Archetyp kompensuje duchowy brak za pomocą odpowiednich treści⁴²⁸.

Pojawienie się czarnego mnicha jest zatem naturalną konsekwencją stanu, w jakim znajduje się bohater. Ponieważ na wsi prowadzi on prawie takie samo życie jak w mieście, zmiana środowiska nie spełniła swojego zadania. Jeśli do poszukiwań odpowiedzi, ciągłego wysiłku umysłowego, jaki narzucił sobie Kowrin, dodać jeszcze nadmiar alkoholu, to stan, w jaki wpędza się protagonista, stanowi dobrą podstawę rozwoju jego choroby psychicznej, ale i dalszych etapów dochodzenia do nadświadomości.

Na podstawie przebiegu fabuły możemy stwierdzić, iż cały proces rozpoczyna się w momencie, kiedy bohater przysłuchuje się, jak Tania ćwiczy wraz z młodzieżą serenadę Gaetano Bragi:

девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса⁴²⁹.

Tekst pieśni wyzwała u protagonisty wspomnienie pewnej legendy o mnichu, który przemierzał pustynie w Syrii lub Arabii⁴³⁰: „За несколько миль от того места, где он шел, рыбаки видели другого черного монаха, который медленно двигался по поверхности озера. Этот второй монах был мираж”⁴³¹. Następnie, prosząc Tatianę, aby zapomniała o wszystkich prawach optyki, jakie zna, opowiada swojej przyjaciółce:

Но, милая моя, самая суть, самый гвоздь легенды заключается в том, что ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную

⁴²⁷ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 169.

⁴²⁸ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 439.

⁴²⁹ А. Чехов, *Черный...*, s. 288.

⁴³⁰ Na temat symboliki motywów z życia autora oraz wątków biblijnych i folklorystycznych w *Czarnym mniku* zob. T. Osuch, „Черный монах” Чехова. К истории замысла и символике образа, [w:] *Literatura rosyjska przełomu...*, s. 21–27.

⁴³¹ А. Чехов, *Черный...*, s. 288.

атмосферу и покажется людям. И будто бы эта тысяча лет уже на исходе... По смыслу легенды, черного монаха мы должны ждать не сегодня — завтра⁴³².

Warto podkreślić, że sam bohater nie pamięta, skąd zna ową legendę, Tatiana zaś nie wydaje się nią mocno zainteresowana. Wyraźnie zafascynowany własną opowieścią Kowrin udaje się na spacer, podczas którego objawiają się pierwsze oznaki jego manii wielkości, a co za tym idzie — pierwsze sygnały rozwoju jego osobowości jako manicznej: „Как здесь просторно, свободно, тихо! — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его”⁴³³. Ewidentnie bohater widzi swoje jestestwo w centrum świata, pojmując siebie jako jedyną istotę będącą w stanie zrozumieć mechanizm jego działania. W tym wypadku

Nie można się obronić — pisał Jung — przed odrobiną podziwu dla siebie, że się coś lepiej zrozumiało od innych, inni zaś odczuwają potrzebę, by znaleźć gdzieś „namacalnego” bohatera, górującego nad nimi mędrca⁴³⁴.

W tym kontekście trzeba zauważyć, że nie tylko Kowrin czuje podziw do siebie, widzi swoją wyższość; jest on również wywyższany przez Piesockich — jako uczony, człowiek z miasta, ktoś, kto wie więcej na każdy możliwy temat (widać to na przykładzie jednej ze scen, w której bohater proszony jest o przeczytanie i ekspercką ocenę artykułu dotyczącego sadownictwa). Należy zatem przypuszczać, że pojawienie się w życiu protagonisty czarnego mnicha, będącego efektem rozwoju jego osobowości manicznej, obrazującego swoją istotą symbolikę archetypu Starego Mędrca, to etap, którego w tym wypadku nie dało się uniknąć.

Koncentrując się na dalszych losach bohatera opowiadania Czechowa, możemy dostrzec, iż popada on w archetypową niewolę. „Opętanie przez archetyp — pisał Jung — zmienia człowieka w postać czysto kolektywną, rodzaj maski, za którą jego człowieczeństwo nie może się już rozwijać i stopniowo zanika”⁴³⁵. Moment ten sygnalizuje w opowiadaniu objawienie się mnicha po raz pierwszy:

Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. Уже пронесясь сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво⁴³⁶.

Zanim przejdę do dalszej interpretacji owego widzenia, warto za Jelizarową podkreślić symbolikę okoliczności, w jakich pojawia się mnich — bohater najpierw widzi na horyzoncie coś na podobieństwo trąby powietrznej, która w miarę

⁴³² *Ibidem*, s. 289.

⁴³³ *Ibidem*, s. 290.

⁴³⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 96.

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 97.

⁴³⁶ А. Чехов, *Черный...*, s. 290.

przybliżania się doń przybiera postać legendarnego zakonnika. „Образ вихря или смерча — писала badaczka — символичен: подобно смерчу врываясь черный монах и в жизнь Коврина”⁴³⁷. Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią — mnich doprowadza bowiem bohatera na skraj zdrowia psychicznego oraz, choć nie bezpośrednio, do jego śmierci, wcześniej jednak dezintegrując jego dotychczasowe życie. Jak już wspominałam, archetyp Starego Mędrca⁴³⁸

może występować w nieskończenie rozmaitych formach; ich dobre i złe, jasne i ciemne aspekty są dobrze znane wśród ludów prymitywnych i w mitologiach; występują jako czarodzieje, prorocy, magicy, przewodnicy zmarłych, wodzowie⁴³⁹.

Postać czarnego mnicha znakomicie wpisuje się w typ projekcji, jakim jest widzenie bohatera. Poza tym Kowrin nie wątpi w to, co zobaczył, pomimo swojej zazwyczaj racjonalnej natury naukowca; czuje tylko miłe podniecenie. Nie chce chwalić się jednak swoim doświadczeniem w obawie przed uznaniem go za umysłowo chorego. Całe zdarzenie wydaje się mieć na niego bardzo pozytywny wpływ — zmienia się jego aparycja, jest bardziej natchniony, innym jawi się jako niezwykle interesujący: „Он громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен”⁴⁴⁰. Trudno jednoznacznie określić, czy już w tym momencie możemy mówić o zawładnięciu psychiką bohatera przez archetyp. Należy bowiem pamiętać, że obie figury maniczne

działają fascynująco, a człowiek który się z nimi zetknie, bez oporu wpada w rodzaj samochwalstwa i megalomanii, jeśli nie potrafi ich doprowadzić do świadomości i rozróżnić, i dzięki temu uniknąć niebezpieczeństwa utożsamienia się z ich zwodniczym obrazem⁴⁴¹.

Pomimo iż Kowrin wydaje się odróżniać jeszcze swoje indywidualne jestestwo od postaci mnicha niezaprzeczalnie wpada powoli w otchłań manii wielkości, a co za tym idzie — zaczyna się z owym archetypem utożsamiać.

Powrót do rzeczywistości zapewnia Kowrinowi Piesocki, zdradzając mu, że marzy, aby ten ożenił się z Tanią — w grę wchodzi tu strach sadownika o dobrą przyszłość pielęgowanych przez niego włości. Protagonista przy tej okazji dużo myśli o swoich widzeniach, jednak wmawianie sobie ich nieszkodliwości w zupełności wystarcza mu do tego, aby wykluczyć u siebie chorobę psychiczną. Czuje się przy tym bardzo szczęśliwy. Kiedy Tania kłóci się ze swoim ojcem, Kowrin

⁴³⁷ М.Е. Елизарова, *op. cit.*, s. 145.

⁴³⁸ Jak i Wielkiej Matki.

⁴³⁹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 170.

⁴⁴⁰ А. Чехов, *Черный...*, s. 290.

⁴⁴¹ „Przykładem może być Nietzsche, który całkowicie utożsamił się z postacią Zaratusztry” — J. Jacobi, *op. cit.*, s. 170.

dostrzega w niej idealną partnerkę dla siebie — widzi się w roli opiekuna, zaś bezbronna, smutna Tania odpowiada jego założeniom ideału kobiety, nad którą ma przewagę:

И он чувствовал, что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась⁴⁴².

Podkreśla to kolejne stadium manii wielkości, w jakie wchodzi główny bohater opowiadania.

Kiedy Kowrin znowu widzi mnicha, udaje mu się z nim porozmawiać. Zjawia wykazuje się przy tym wyjątkową trzeźwością myśli, zapewniając, że jest tylko wytworem wyobraźni mężczyzny. Zastanawiające jest tu jednak, w jakim stopniu imaginacja protagonisty dowodzi o istnieniu tej postaci w rzeczywistości: „Я существую в твоём воображении, — mówi mnich — а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе”⁴⁴³. Zjawisko to może świadczyć o rozpoczętym procesie utożsamienia Kowrina z mnichem — skoro bowiem ten jest wytworem jego wyobraźni, jest częścią jego samego i jak on ma swoje miejsce w rzeczywistości. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Junga, który twierdził, że „Niebezpieczeństwo polega nie tylko na tym, że człowiek staje się maską ojcowską⁴⁴⁴, lecz także na tym, że przybiera ją wtedy, kiedy nosi ją ktoś inny. Mistrz i uczeń są w tym sensie tym samym”⁴⁴⁵. Słowa te mają dla przedstawionej interpretacji istotne znaczenie. Kowrin traktuje bowiem mnicha z początku jak nauczyciela, zadając mu wiele pytań odnośnie do świata i egzystencji, wreszcie jednak pojmując, że to wiedza pochodząca z jego umysłu. W końcu słyszy od niego coś, co utwierdza go w tym przekonaniu — wielką pochwałę:

Ты один из тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими. Ты служишь вечной правде. Твои мысли, намерения, твоя удивительная наука и вся твоя жизнь носят на себе божественную, небесную печать, так как посвящены они разумному и прекрасному, то есть тому, что вечно⁴⁴⁶.

Idea służenia wyższej prawdzie stała się niejako podstawą widzeń bohatera. Mnich opowiada Kowrinowi o nieśmiertelności duszy, o życiu wiecznym oraz o celu owego bytu wiekuistego — rozkoszy, która na niego czeka. Należy przy tym przypomnieć, że „Archetyp Starego Mędrca jest też znany jako archetyp sensu lub

⁴⁴² A. Чехов, *Черный...*, s. 296.

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 297.

⁴⁴⁴ Maską ojcowską to dotycząca praobrazu, związana z logosem persona, która „kostnieje, staje się mechaniczna i przekształca się w prawdziwą maskę, poza którą marnieje i ztraca się indywidualność, prawdziwa istota człowieka” — J. Jacobi, *op. cit.*, s. 46–47.

⁴⁴⁵ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 97.

⁴⁴⁶ A. Чехов, *Черный...*, s. 297–298.

ducha. [...] Reprezentuje wgląd w naturę rzeczy, zrozumienie, wiedzę, mądrość, spryt oraz intuicję⁴⁴⁷. Cechy czarnego mnicha w pełni odpowiadają zatem właściwościom tego archetypu. Wszystkie wypowiedzi widziadła potwierdzają Kowrina w przekonaniu o jego doniosłej roli na tym świecie. Mnich, odnosząc się do zasady towarzyszącej ludzkości od wieków, mówi o geniuszu idącym w parze z szaleństwem, prorokując przy tym przyszłe poświęcenie bohatera dla dobra ludzkości. Utwierdza to w protagoniście poczucie bycia wybrańcem i przeświadczenie, że czeka go wspaniałe życie.

W nagłym przypływie radości Kowrin postanawia oświadczyć się przyjaciółce, która — nie znając powodu prawdziwego szczęścia mężczyzny — oświadczyń przyjmuje. Zmiana stanu cywilnego nie powoduje jednak ustania widzeń naukowca. Spotyka się on z mnichem raz, nawet dwa razy w tygodniu i prowadzi z nim długie rozmowy:

Однажды монах явился во время обеда и сел в столовой у окна. Коврин обрадовался и очень ловко завел разговор с Егором Семенычем и с Таней о том, что могло быть интересно для монаха; черный гость слушал и приветливо кивал головой, а Егор Семеныч и Таня тоже слушали и весело улыбались, не подозревая, что Коврин говорит не с ними, а со своей галлюцинацией⁴⁴⁸.

Sytuacja ta utwierdza mnie w przekonaniu, iż osobowość Czechowskiego bohatera możemy nazwać maniczną — protagonista myśli, a nawet jest przekonany, że posiada manę — siłę kontrolowania życia innych, jest ponad nimi, wywyższa się, a przy tym staje się niezwykle zarozumiały.

Przeprowadzka młodego małżeństwa do miasta również nie ma wpływu na stan psychiki bohatera. I tam odwiedza go mnich, przeprowadzający z Kowrinem długie rozmowy o spełnieniu. Na jego nieszczęście świadkiem jednego z takich dialogów jest Tania, którą przeraża, że mąż rozmawia sam ze sobą. Wyznaje mu, iż uważa, że jest chory i że już dawno to zauważyła. Ciekawe wydaje się, że to właśnie wtedy protagonista również zdaje sobie sprawę, że zwariował: „Только теперь, глядя на нее, Коврин понял всю опасность своего положения, понял, что значат черный монах и беседы с ним. Для него теперь было ясно, что он сумасшедший”⁴⁴⁹. Wniosek ten może wiązać się także z faktem, że Kowrin dostrzegł, jak bardzo nieszczęśliwa jest jego żona. Wydaje mu się to niezwykle w porównaniu z jego prywatną fortuną. Poczucie dysharmonii emocjonalnej, jakiej doświadcza Kowrin, umacnia hipotezę zakładającą, że bohater *Czarnego mnicha* nie posiadał many, rozwijając swoją osobowość, a raczej został przez archetyp Starego Mędrca pochłonięty. Przypomnę w tym miejscu, iż Jung pisał, że posiadanie many oznacza siłę, którą można oddziaływać na innych. Bohater Czechowa

⁴⁴⁷ D. Wulff, *op. cit.*, s. 368.

⁴⁴⁸ А. Чехов, *Черный...*, s. 303.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, s. 306.

ewidentnie nie oddziałuje na Tanię, nie potrafi przenieść na nią swojego szczęścia, nie potrafi nawet sam uczynić jej zadowoloną.

Mana [...] nie działa na innych, ponieważ właśnie nie nabraliśmy znaczenia, lecz jedynie dostaliśmy się pod wpływ pewnego archetypu, kolejnej postaci wynurzającej się ze świadomości. Musimy dojść do wniosku, że ego w ogóle nie przewyciężyło animy i dlatego też nie pozyskało many. [...] W tej sytuacji nasze żałośnie ograniczone ego, jeśli żarzy się w nim choćby jedna iskra samopoznania, powinno wycofać się i jak najszybciej porzucić wszelkie iluzje co do swej mocy i znaczenia⁴⁵⁰.

Wydaje się, że owo wycofanie ma miejsce również w omawianym opowiadaniu — mężczyzna podejmuje specjalistyczne leczenie. Po upływie paru miesięcy jednak, kiedy zdaje się, że terapia przynosi oczekiwane skutki (dzięki lekarstwom Kowrin nie tylko nie pije i nie pali, lecz także nie widzi czarnego mnicha), bohater wpada w pewnego rodzaju depresję i rozgoryczenie:

Зачем, зачем вы меня лечили? Бромистые препараты, праздность, теплые ванны, надзор, малодушный страх за каждый глоток, за каждый шаг — все это в конце концов доведет меня до идиотизма. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной! Я видел галлюцинации, но кому это мешало? Я спрашиваю: кому это мешало?⁴⁵¹

Zniknięcie czarnego mnicha z życia protagonisty sprawiło bowiem, że świat utracił dla niego swoje piękno, on sam zaś stracił wszelkie natchnienie. W tym kontekście trafnie brzmią słowa Jelizarowej, która stwierdza: „Своей повестью Чехов разрушает это обычное декадентско-романтическое построение, гласящее, что мечта, иллюзия — прекраснее действительности”⁴⁵². Jakkolwiek wobec teorii Junga, których literacką eksplikację odnajdujemy w opowiadaniu Czechowa, załamanie bohatera może świadczyć również o tym, że ego Kowrina, dorastające w pewnym momencie do etapu tożsamości z archetypem Starego Mędrca, urósłszy do poziomu nadczłowieka, półboga, nie wytrzymuje sprowadzenia go do poziomu człowieczeństwa. Dzieje się to oczywiście z krzywdą dla zdrowia psychicznego protagonisty. Jung pisał:

Likwidacja osobowości manicznej przez uświadomienie sobie jej treści prowadzi nas w naturalny sposób do nas samych jako istniejącego i żyjącego czegoś, co rozpięte jest między dwoma światami i ich niejasno przeżywamy, ale wyraźnie doświadczamy siłami⁴⁵³.

Nienaturalny, bo kliniczny, proces powrotu do zdrowia, jaki przeszedł Kowrin, sprawił, iż tym samym przestał on należeć do obu światów, nie pasując do

⁴⁵⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 91.

⁴⁵¹ А. Чехов, *Черный...*, s. 307.

⁴⁵² М.Е. Елизарова, *op. cit.*, s. 147.

⁴⁵³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 102.

ludzkiego, a jednocześnie tęskniąc do boskiego. Rozczarowanie życiem sprawia, że protagonista rozstaje się z żoną, zmienia miejsce zamieszkania, a na dodatek zachorowuje na gruźlicę.

Warto jeszcze wspomnieć o zakończeniu opowiadania, w którym Kowrin otwiera list od Tatiany z informacją o śmierci jej ojca. Kobieta nie dość, że oskarża go o to nieszczęśliwe zajście, to jeszcze życzy śmierci jemu samemu:

Сейчас умер мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже чужие, то есть происходит то самое, чего так боялся бедный отец. Этим я обязана тоже тебе. Я ненавижу тебя всею моею душой и желаю, чтобы ты скорее погиб. О, как я страдаю! Мою душу жжет невыносимая боль... Будь ты проклят. Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...⁴⁵⁴

W ten oto sposób Czechow podsumował skutki manii wielkości swojego bohatera. To kara, jaka miała go spotkać za wywyższenie marzenia/widzenia ponad rzeczywistość. Warto jednak zaznaczyć, iż sytuacja ta sprawia, że protagonista raz jeszcze widzi swojego mnicha. Spełniają się tym samym jego przepowiednie — Kowrin w chwili widzenia jest bowiem w końcowym stadium swojej choroby.

Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения⁴⁵⁵.

Bohater umiera z błogim uśmiechem na twarzy.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, warto podkreślić, że zmieniający się w XIX wieku sposób obrazowania motywów fantastycznych nie wyklucza występowania w nich również ezoteryki. Protagonista z opowiadania Czechowa jest dobrym ucieleśnieniem założeń klinicznej osobowości manicznej Junga, przy czym nie możemy całkowicie wykluczyć obecności w opowiadaniu magii, choć nie pojawia się tu ona *expressis verbis*. Ponieważ

Magia ma ludzkie właściwości nie tylko przez swoją formę, ale także przez treści, odnosi się bowiem głównie do ludzkich działań i stanów... W ludzkiej wyobraźni skutki magii nie są produktem przyrody, która została poddana działaniu czarów, ale czymś, czego przyroda sama nie jest w stanie wytworzyć, co ma charakter wyłącznie magiczny i jest wynikiem oddziaływania mocy zawartej w magii⁴⁵⁶,

możemy stwierdzić, że postać czarnego mnicha to wytwór niejako magiczny. Jest on bowiem treścią pochodząca z umysłu Kowrina, który miał na celu oddziaływanie, transformację otaczającej go rzeczywistości. Fakt ten podnosi w moim odczuciu rangę utworu w szeregu dzieł prozatorskich Czechowa, który „progra-

⁴⁵⁴ A. Чехов, *Черный...*, s. 312.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 314.

⁴⁵⁶ B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 7, s. 430.

mowo unikał wprowadzania efektownej fabuły i niezwykłych wydarzeń. Poprzedzał na prostych pomysłach, banalnych wątkach, z których potrafił skonstruować zwartą całość ideowo-artystyczną⁴⁵⁷. Nie bez przyczyny jednak „О Черном монахе Лев Николаевич с живостью и с кою-то особенной нежностью сказал: »Это прелесть! Ах, какая это прелесть!«⁴⁵⁸.

* * *

Pomimo że fantastyka zmienia się wraz z prądami literackimi i warunkami społeczno-politycznymi epoki, rosyjskie opowiadania dziewiętnastowieczne przepełnione są tajemniczymi siłami pozwalającymi ich protagonistom na kontrolowanie losu zarówno swojego, jak i innych bohaterów. Należy bowiem pamiętać, że — jak pisał Malinowski — „Wiara i praktyki magiczne nie biorą się z powietrza, ale są wynikiem rzeczywistych przeżyć, w trakcie których człowiek doznaje objawienia swojej mocy osiągnięcia upragnionego celu”⁴⁵⁹. Postaci z interpretowanych dzieł doznają owej niesamowitej siły, dzięki której stają się kimś więcej niż zwykli, żyjący w realnym świecie ludzie. Najczęściej jest to jednak tylko chwilowe odczucie. Co więcej, kończy się ono ich śmiercią bądź chorobą psychiczną. Twierdzenie to jest zgodne również z psychoanalityczną interpretacją zjawisk magicznych. Uświadomienie osobowości manicznej, a co za tym idzie — archetypów Starego Mędrca oraz Wielkiej Matki, wymaga od bohatera zdolności odróżnienia swojego ego od owych figur. Niestety, jak się okazuje, zadanie to zazwyczaj przerasta możliwości znajdujących się w trudnych sytuacjach protagonistów.

Doświadczenie zła i dobra, miłości i jej braku, ekstazy i cierpienia, mocy i bezradności, wyzwolenia i śmierci mają wzorcową wartość psychologiczną. Człowiek otwarty na rzeczywiste ich doświadczenie może doznać uczucia wewnętrznej przemiany w zetknięciu z nimi⁴⁶⁰.

Jednakże człowiek niedopuszczający do siebie mocy wskazanych archetypów z góry skazany jest na porażkę. Osobowości maniczne wiążą się przy tym z niebezpieczeństwem utożsamienia ego bohatera z symbolem archetypowym. W ten oto sposób Wielka Matka, mająca być odzwierciedleniem dobroci, w swym negatywnym aspekcie staje się źródłem kontroli życia innych osób, jak zostało to przedstawione w opowiadaniu Pogorielskiego *Lafertowska Makownica*, czy też źródłem mocy, dla której inni poświęciliby każdą część swojego życia lub duszy, jak przypuszczalnie miało to miejsce w opowiadaniu Puszkina *Dama pikowa*. Dzieło Czechowa *Czarny mnich* stanowi zaś dobry przykład rozwoju osobowości manicznej,

⁴⁵⁷ B. Mucha, *op. cit.*, s. 415.

⁴⁵⁸ „Г.А. Русанов в своем письме Чехову от 14 февраля 1895 г. передал отзыв о рассказе Л.Н. Толстого, сделанный им 2 апреля 1894 г.” — *Примечания...*, s. 513.

⁴⁵⁹ B. Malinowski, *Dzieła...*, t. 7, s. 436.

⁴⁶⁰ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 41.

w którym główny bohater utożsamia się ze Starym Mędrce, stając się tym samym nadczłowiekiem, lecz jednocześnie kończąc jako psychicznie chory, opuszczony przez przyjaciół malkontent.

W niniejszym rozdziale starałam się bowiem przedstawić charaktery odpowiadające nie tylko założeniom wynikającym z antropologii kulturowej, mitów i religii, to jest z tradycyjnego ujęcia magii oraz many, lecz także koncepcjom osobowości psychologicznej — kolejnego etapu na drodze do osiągnięcia przez ego pełni świadomości. Jak jednak wynika z zaprezentowanych interpretacji, twórcy literatury XIX wieku konsekwentnie odmawiają swoim bohaterom osiągnięcia owej nadświadomości.

ROZDZIAŁ 4

Alchemia materii i ducha

4.1. Alchemia i indywiduacja

Celem psychologicznej ewolucji ludzkości jest — w analogii do psychicznego rozwoju jednostki — wynikający z wzajemnej relacji i konfliktu między świadomością a nieświadomością wyższy rozwój świadomości. Wyższy rozwój świadomości osiąga swe spełnienie w aktualizacji jaźni jako całości *psyche*⁴⁶¹.

Psychologia analityczna Junga zakłada pewien system, w którym archetypy cienia, animy i animusa oraz osobowości maniczne odgrywają rolę kolejnych jego etapów. Cykl ten szwajcarski psycholog nazywa indywiduacją⁴⁶². Jest ona „wieloletapowym procesem, w którym następuje poznanie (przeżywanie, doświadczanie) treści nieświadomości. Jest to możliwe dzięki zaktywizowaniu nieświadomych funkcji psychicznych”⁴⁶³. Doświadczenie kolejno wymienionych archetypów prowadzi zatem do jaźni, to jest „przeżycia ostatecznego celu psychiki — przeżycia pełni”⁴⁶⁴. Analogiczny do tak rozumianego systemu jest, według szwajcarskiego psychologa, średniowieczny proces alchemiczny. W tej oto dziedzinie nauki psychiatra odnajdował bowiem ekwiwalentne koncepcje przemian osobowości, które stały się dla niego wyrazem rozwoju ludzkiej psychiki. Alchemia, w swoim odwiecznym założeniu, dotyka jednocześnie płaszczyzny materii i ducha, a „wewnętrzne i ze-

⁴⁶¹ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. XXVII.

⁴⁶² „Procesu tego nie należy mylić ani z indywidualizacją, ani z wąsko pojętą doskonałością, ani z samorealizacją w rozumieniu psychologii humanistycznej” — Z. Dudek, *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*, Warszawa 2002, s. 117.

⁴⁶³ Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 32–33.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, s. 33.

wewnętrzne doświadczenia w ramach tego procesu stanowią właściwy punkt wyjścia psychologii analitycznej, jej prawdziwe źródło⁴⁶⁵.

Nie ulega zatem wątpliwości, że poszukiwania alchemicznego uniwersum przez eksploratorów „sztuki królewskiej” stały się ważną inspiracją dla Junga⁴⁶⁶. *Psychologia a alchemia* (*Psychologie und Alchemie*, 1944), *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii* (*Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, 1955) czy *Psychologia przeniesienia* (*Die Psychologie der Übertragung*, 1946) — to tylko niektóre tytuły dzieł psychologa, w których autor traktuje alchemię jako szereg procesów psychologicznych wyrażonych za pomocą symboli chemicznych. Jung twierdził, iż psychologia nieświadomości nie tylko „stanowi klucz do tajemnic alchemicznych, ale i odwrotnie — alchemia jest dla niej płodnym w znaczenia podłożem historycznym”⁴⁶⁷.

Istotną rolę w jego pracach odgrywa pojęcie odrodzenia — stopniowego przeistaczania się psychiki ludzkiej. W założeniu Junga transmutacja⁴⁶⁸, czyli odrodzenie pełne, prowadzące do indywiduacji psyche, miała posiadać właśnie psychiczny wymiar dzieła alchemików. Opracowując zagadnienie związków pomiędzy dociekaniami alchemików a założeniami psychologa, Andrzej Kuźmicki odnotował:

Alchemiczny proces przemiany substancji *arcanum* (tajemnej) oraz psychiczny proces przemiany człowieka są w rozumieniu Junga zbieżne. A zbieżność ta dotyczy zarówno natury podlegającej procesowi substancji, jak również cyrkularnego charakteru przebiegu procesu⁴⁶⁹.

Alchemia opisuje chemiczny proces przemian według niezliczonej ilości wskazówek, wyróżniając jego trzy fazy⁴⁷⁰: czernienie, wybielenie i czerwienienie. Jung zaś, odnajdując wspólny mianownik między stopniowym procesem indywiduacji psyche a fazowym zjawiskiem alchemicznej przemiany materii, z powodzeniem

⁴⁶⁵ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. LXI.

⁴⁶⁶ Wprowadzenie przez Junga alchemii do psychologii objaśnia, a zarazem pogłębia w swoich dziełach Marie-Louise von Franz; zob. *eadem*, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przeł. M. Kalinowska, Poznań 2015.

⁴⁶⁷ C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 12.

⁴⁶⁸ Pięć aspektów odrodzenia według Junga to metapsychoza, reinkarnacja, zmartwychwstanie, odrodzenie *sensu stricto* oraz odrodzenie pośrednie; zob. *idem*, *Archetypy i symbole...*, s. 121.

⁴⁶⁹ A. Kuźmicki, *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008, s. 213.

⁴⁷⁰ „A zatem wyróżnia się cztery fazy, o których wspomina już Heraklit, a które określa się pierwotnymi mianami farb używanych przez malarzy: *melanosis* (czernienie), *leukosis* (wybielenie), *ksanthosis* (żółcenie), *iosis* (czerwienienie). [...] Później, czyli mniej więcej na przełomie XV i XVI wieku, liczbę kolorów zredukowano do trzech” — C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 265.

wyjaśniał przyczyny zachowań ludzkich — zarówno swoich realnych pacjentów, jak i postaci literackich⁴⁷¹.

Warto podkreślić, że

Odwieczne poszukiwania przez alchemików zasady umożliwiającej transmutację metali — mającą swoje materialne odzwierciedlenie i sprawcze podłoże w kamieniu filozoficznym — inspirowane były pierwotnie obserwacjami zmian zachodzących w przyrodzie⁴⁷².

Alchemicy stawiali sobie za nadrzędny cel przemianę ołowiu w złoto, jednak to filozoficzna interpretacja tego zjawiska pozwoliła im na sformułowanie światopoglądu alchemicznego. Wierzyli, iż wszystko na świecie składa się z tej samej substancji, która kiedyś była jednolita i symbolizowała boską zgodność wszechświata, a później uległa podziałowi na pierwiastki. Owa jedność odgrywa w alchemii ważną rolę:

Alchemicy stale podkreślali, że *opus* zrodzi się z jednego i do jednego powróci, a zatem że w pewnym sensie stanowi ono coś w rodzaju zamkniętego obiegu — podobnie jak smok gryzący swój własny ogon⁴⁷³.

Koncepcja tajemniczego środka umożliwiającego przemiany — kamienia filozoficznego — przywędrowała do Europy w XIV wieku z Chin, gdzie już w starożytności wierzono w istnienie alchemii. Próby przeistoczenia miały opierać się na zasadzie *solve et coagula* (rozpuszczania i strącania, rozdzielania i łączenia), to jest zniszczenia *materia prima* w celu uzyskania nowej jakości. Alchemicy otrzymywali przy tym przeróżne materiały i surowce, z których pragnęli wydobyć złoto, panaceum — lek na wszystkie choroby (nie tylko cielesne)⁴⁷⁴ oraz eliksir życia, dający nieśmiertelność⁴⁷⁵. Ów katalizator, *lapis philisophorum*, którego uczeni tak usilnie poszukiwali, miał mieć wiele stanów skupienia. Według alchemicznej filozofii był w tym samym momencie metalem i cieczą. Określano go również jako materię i zarazem jej ducha. Miał służyć zatem jako substancja, za pomocą której można by także oczyścić swoją duszę, zrozumieć mechanizmy istnienia świata oraz osiągnąć władzę nad materialną i duchową sferą życia.

Analizując historyczny materiał zawarty w alchemicznych traktatach, Jung doszedł do wniosku, iż celem alchemicznego procesu było jednoczenie przeciwieństw. A ponieważ proces ten w rzeczywistości był projekcją nieświadomych treści, stąd też nasuwa się kolejny wnio-

⁴⁷¹ W dziele *Psychologia a alchemia* odnajdziemy interpretację zachowań postaci literackich, na przykład Fausta Goethego; zob. *ibidem*, s. 84–86.

⁴⁷² W. Ferenc, *Wybrane zagadnienia z dziejów alchemii i chemii*, Lublin 1999, s. 7.

⁴⁷³ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 336.

⁴⁷⁴ E. Obarski, *Paracelsus lekarz, alchemik, astrolog, filozof, okultysta. Sztuka ognia. Filozofia hermetyczna*, Wrocław 2003, s. 10.

⁴⁷⁵ Miał on zatrzymywać proces starzenia, dawać młodość i wieczne życie. Pierwszym, któremu ponoć udało się wyprodukować eliksir życia, był Nicolas Flamel — francuski alchemik żyjący w XV wieku. Jak głoszą legendy, stworzył też kamień filozoficzny.

sek, a mianowicie, że psychologiczny proces przemiany osobowości polega na łączeniu przeciwieństw, wśród których świadomość i nieświadomość stanowią najważniejszą parę⁴⁷⁶.

Niejasne i tajemnicze z reguły opisy alchemicznego dzieła stały się więc odpowiednim zobrazowaniem problematyki procesu indywiduacji. Co więcej,

Występowanie tego rodzaju zbieżności jest tak duże — twierdził Pajor — iż faktu tego nie można traktować jako czystego przypadku. Wręcz przeciwnie, okoliczność ta świadczy z jednej strony o zasadności psychologicznej interpretacji alchemii, z drugiej zaś strony o wadze tego historycznego materiału dla poznania nieświadomych procesów⁴⁷⁷.

Celem niniejszej publikacji jest ukazanie owych zależności na przykładzie losów bohaterów dziewiętnastowiecznej rosyjskiej literatury fantastycznej.

4.2. Motywy alchemiczne w opowiadaniu Jewgienija Baratyńskiego *Pierścień*

Interesujące jest, że alchemia od zawsze była silnie związana z twórczością pisarską, zarówno poprzez jej oryginalne teksty, jak i wykorzystywanie motywów z nią związanych w literaturze pięknej⁴⁷⁸. Alchemiczne toposy można odnaleźć w tekstach twórców z całego świata — od Dantego Alighieri po współczesną literaturę fantastyczną⁴⁷⁹. Ich prawdziwą kopalnią w prozie rosyjskiej jest właśnie XIX wiek, a zwłaszcza jego pierwsza połowa.

Okres romantyzmu w Rosji, jak już wspominałam, zaowocował uwolnieniem emocji i wyobraźni oraz zwrotem ku nieobjętym rozumem naukom i sztukom. Alchemia była przy tym uznawana za formę mistyki, kojarzonej z czarnoksięstwem, tajemniczymi rytuałami oraz — na swój sposób — z osamotnieniem parającej się nią osoby. Nie inny wizerunek bohatera alchemika przedstawił Jewgienij Baratyń-

⁴⁷⁶ K. Pajor, *op. cit.*, s. 51.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Teksty źródłowe możemy podzielić na następujące grupy: 1. oryginalne dzieła alchemików; 2. współczesne im ataki na prace alchemiczne; 3. dzieła zawierające motywy związane z alchemią; 4. prace alchemiczne w swojej strukturze, na przykład alchemia miłości, alchemia przyjaźni itp.

⁴⁷⁹ Zob. np. Dante Alighieri, *Boska Komedia: Piekło* (1308–1331) — czeluść dla alchemików; Johann Wolfgang Goethe, *Faust* (1832) — pierwowzorem bohatera miał być niemiecki alchemik Johann Faust; Victor Hugo, *Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu* (1831) — Klaudiusz Frollo to alchemik; Robert Louis Stevenson, *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) — doktor Jekyll jest cenionym londyńskim lekarzem, który odkrywa sekret eliksiru pozwalającego mu zmieniać postać; Gustav Meyrink, *Golem* (1915) — treść utworu nawiązuje do legendy o szesnastowiecznym Golemie, który miał być stworzony przez alchemika i rabina Jehudy Liwy ben Becalela; Andrzej Pilipiuk, *Kuzynki* (2003–2005) — kuzynki to: wampir, posiadaczka kamienia filozoficznego i agentka CBŚ — wszystkie trzy dążą do znalezienia Michała Sędziwoja, który może odnowić kończący się zapas kamienia filozoficznego.

ski w swoim fantastycznym opowiadaniu *Pierścień*. Historia protagonisty oraz losy tytułowego pierścienia są godnym uwagi materiałem interpretacyjnym, przykładem wykorzystania psychologii analitycznej Junga w celu objaśnienia duchowych rozterek człowieka cierpiącego na zaburzenia psychiczne.

Autor *Pierścienia* szerokiej publiczności znany jest przede wszystkim jako należący do „plejady Puszkiniowskiej” poeta — twórca wierszy wolnościowych, epigramatów politycznych i poematów. Warto wspomnieć, iż

Pesymistyczna postawa wobec życia, mająca uzasadnienie w czynnikach biograficznych poety oraz w atmosferze politycznej Rosji po klęsce powstania grudniowego, kierowała uwagę Baratyńskiego w stronę elegii. Gatunek ten najbardziej odpowiadał predyspozycjom psychicznym i literackim pisarza, który odczuwał tragizm życia i dążył zarazem do osiągnięcia ideału⁴⁸⁰.

Poeta rozwijał się twórczo w dobie romantyzmu, aczkolwiek — według słów Puszkina — miał on „podążać własną drogą, samotny i niezależny”⁴⁸¹. Analizowane w tym rozdziale opowiadanie Baratyńskiego jest jednym z nielicznych utworów prozatorskich pisarza, które zresztą nie doczekały się należytego omówienia ze strony krytyki literackiej. Elementy biografii poety świadczą jednak o jego nietuzinkowej karierze, w której znalazło się miejsce dla noweli fantastycznej. Skądinąd „Следуя за традицией, — pisał Korowin — Баратынский прочно вписывает героев в поместный и светский быт, но героем повести он избирает душевно нездорового человека”⁴⁸². Według tego badacza fantastyka w opowiadaniu *Pierścień* ma za zadanie ironizować fabułę zdarzeń przedstawionych w dziele, aby na końcu noweli wszystko mogło powrócić do normalnego porządku świata⁴⁸³. Niezwykła historia Opalskiego, twórcy tajemniczego pierścienia, z premedytacją zostaje sprowadzona tu do przywidzeń i urojeń człowieka chorego psychicznie. Niemniej jednak, intryga spisana przez bohatera, ale i jego codzienne zajęcia (według miejscowych miał on parać się czarnoksięstwem, czarną magią lub właśnie alchemią) sprawiają, iż w opowiadaniu możemy odnaleźć zagadnienia dotyczące psychiki protagonisty, a motywy alchemiczne zinterpretować przez pryzmat założeń procesu indywiduacji Junga.

Centralnym elementem historii Baratyńskiego jest właśnie tajemniczy pierścień, dający jego właścicielowi moc kontrolowania losu drugiej osoby, bycia jej „panem”. Przedmiot znajduje się w posiadaniu nieświadomego jego właściwości Dubrowina — ubogiego szlachcica, żyjącego na wsi w swoim zadłużonym majątku. Ów człowiek dobrego serca i charakteru szuka pomocy u swojego sąsiada — bogatego ziemianina Opalskiego.

⁴⁸⁰ B. Mucha, *op. cit.*, s. 245.

⁴⁸¹ *Eugeniusz Baratyński*, [w:] *Straszna wróżba...*, s. 188.

⁴⁸² В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁸³ *Ibidem*.

Опальский (помещик, о котором идет дело) был человек отменно странный. Имея около полутора тысяч душ, огромный дом, великолепный сад, имея доступ ко всем наслаждениям жизни, он ничем не пользовался⁴⁸⁴.

Ten dziwny samotnik wśród sąsiadów uchodzi nie tylko za skąpca, lecz także za czarownika:

Другие довольно остроумно заключили, что, отличаясь образом жизни, он отличается и образом мыслей и подозревали его дерзким философом, вольнодумным естествоиспытателем, тем более что, по слухам, не занимаясь лечением, он то и дело варил неведомые травы и корни, что в доме его было два скелета и страшный жёлтый череп лежал на его столе⁴⁸⁵.

Artefakty, jakie można odnaleźć w domu bohatera, mogą zatem świadczyć o słuszności twierdzenia, że trudni się on jakąś magiczną specjalnością. Pojawiają się również głosy, jakoby miałyby temu przeczyć pobożność Opalskiego. Religijność postaci mogłaby w tym wypadku wyeliminować podejrzenie o uprawianie przez niego czarnej magii, jakkolwiek należy zaznaczyć, że alchemia nie wyklucza istnienia Boga. Choć nauka ta w rzeczywistości pozostawała w ogniu krytyki ze strony chrześcijańskiej kultury, trzeba mieć na względzie, iż była ona niczym innym jak nośnikiem gnozy. Warto też pamiętać o Heinrichu z Nettesheim — słynnym magu i alchemiku z XVI wieku, który według przekazów dysponował szczególnymi mocami. Dzisiejsze badania Wouter'a Hanegraaffa dowodzą, że uprawianie tych dyscyplin nie przeszkadzało Opalskiemu być i uważać się za żarliwego chrześcijanina. Co więcej, Jung pisał, że

Alchemia stanowi jak gdyby podziemny nurt panującego na powierzchni kultury chrześcijaństwa. Ma się ona do niego tak, jak sen do świadomości. I podobnie jak sen kompensuje konflikty świadomości, tak alchemia stara się wypełnić te luki, które pozostawiło napięcie przeciwieństw wewnątrz chrześcijaństwa⁴⁸⁶.

Dalej szwajcarski psycholog odnajduje kolejne odpowiedniki pomiędzy symbolami religijnymi a alchemicznymi, podkreślając psychiczny wymiar dzieła mistyków średniowiecznych⁴⁸⁷.

Bohatera noweli Baratyńskiego możemy nazywać zatem alchemikiem, a co za tym idzie — spisana przez niego historię zinterpretować zgodnie z założeniem procesu indywiduacji Junga. Kiedy Dubrowin dociera do miejsca zamieszkania Opalskiego,

⁴⁸⁴ E. Баратынский, *Перстень*, [w:] *Русская фантастическая повесть...*, s. 250.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ C.G. Jung, *Psychologia a religia...*, s. 235.

⁴⁸⁷ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. XLVIII–XLIX.

Некому было о нем доложить: он решился войти в другую комнату, отворил двери и увидел пожилого человека в изношенном халате, сидящего к нему задом и глубоко занятого каким-то математическим вычислением⁴⁸⁸.

Również takie przedstawienie Opalskiego przemawia na korzyść przyjętego założenia — alchemicy uchodzili bowiem za uczonych, którzy nazywając siebie filozofami, zajmowali się głównie naukami ścisłymi. Na tym miała bowiem polegać dwubiegunowość tej sztuki tajemnej — z jednej strony była teorią metamorfozy ludzkiej duszy, z drugiej zaś praktyką poszukiwania materii w postaci kamienia filozoficznego⁴⁸⁹.

Wracając jednak do fabuły opowiadania Baratyńskiego, należy zauważyć, iż Opalskiego z zadumy wyrывa właśnie widok pierścienia — Dubrowin w nerwowym tiku bawi się nim, kiedy ten spada z jego palca i ląduje prosto na biurku gospodarza. Interesujące wydaje się, iż to ten moment zmienia niezbyt uprzejmego do tej pory bohatera w niezwykle pomocnego, służącego dla położonego w trudnej sytuacji ziemianina pieniędzmi i przyjacielską radą, sąsiada.

Вы ничем мне не обязаны, — прервал Опальский. — Я не могу отказать вам ни в какой просьбе. Этот перстень... (тут лицо его снова омрачилось) этот перстень дает вам беспредельную власть надо мною... Давно не видал я этого перстня... Он был моим... но что до этого? Ежели я вам более не нужен, позвольте мне закончить мою работу: завтра я к вашим услугам⁴⁹⁰.

Szczęście Dubrowina przyćmiewa wyłącznie myśl o pochodzeniu pierścienia. W toku wydarzeń dowiadujemy się, że błyskotkę podarowała żonie bohatera jej przyjaciółka — Anna Pietrowna Kuzmina („перстень был подарен ей одною из ее знакомок, которой принес его дворовый мальчик, нашедший его на дороге”⁴⁹¹). Tymczasem Opalski spełniał wszystkie życzenia właściciela pierścienia, rozwiązywał jego problemy związane z domem i gospodarstwem, a wszystkiemu towarzyszyło jedno pytanie: „Что еще прикажете?”⁴⁹².

Uwagę badacza najmocniej przykuwa jednak rękopis znaleziony przez Dubrowina w domu swojego darczyńcy. Została w nim spisana historia mająca miejsce w szesnastowiecznej Hiszpanii za panowania króla Filipa II, w której właśnie motywy alchemiczne odgrywają najważniejszą rolę. Jej głównym bohaterem jest Antonio — bogaty młodzieniec, którego ciekawość i miłość doprowadziły, zdaniem autora opowieści, do zguby. Owego młodzieńca, podobnie jak Opalskiego, interesowały bowiem mistyczne księgi i nauki, w których szukał odpowiedzi na dręczące go pytania egzystencjonalne. Bohater, aby poznać tajemnice alchemiczne, mię-

⁴⁸⁸ Е. Баратынский, *op. cit.*, s. 251.

⁴⁸⁹ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. XLIII.

⁴⁹⁰ Е. Баратынский, *op. cit.*, s. 252.

⁴⁹¹ *Ibidem*, s. 254.

⁴⁹² *Ibidem*, s. 253.

dzy innymi „тайно беседовал с учеными жидами, рылся в кабалистических книгах [...]”⁴⁹³. Fakt ten wydaje się ciekawy przede wszystkim ze względu na jego psychologiczny wymiar. Alchemia miała bowiem dostarczać nie tylko materialnych korzyści, takich jak złoto czy kamień filozoficzny, lecz przede wszystkim stanowić rodzaj aksjomatu, ukrytego w symbolicznym języku, a dotyczącego działania świata.

Co prawda — jak pisał Jung — alchemik z jednej strony zapewnia, że celowo ukrywa swoje tajemnice, aby ludzie głupi i źli nie mogli zawładnąć złotem, a w ten sposób nie sprowadzali na świat nieszczęścia, ale — z drugiej strony — ten sam autor mówi nam, że owo złoto, którego szuka, nie jest, jak mniemają głupcy, pospolite (*aurum vulgi*), lecz że chodzi mu o złoto filozoficzne czy wręcz cudowny kamień, o *lapis invisibilitatis* (kamień niewidzialności), o *lapis aethereus* (kamień eteryczny) czy wreszcie o niewyobrażalnego, hermoafrodytycznego Rebisa, i że w ogóle należy gardzić wszystkimi recepturami⁴⁹⁴.

To właśnie w tym założeniu psycholog odnajdował wyjaśnienie dla swojego całkowicie oryginalnego spostrzeżenia, jakim było porównanie procesu indywiduacji do alchemicznego dzieła mistyków. Co prawda, w opowiadaniu Baratyńskiego od zgłębiania tajemnic świata odciąga Antonia miłość do donny Marii, jednakże nie jest to koniec jego poszukiwań. Kiedy tylko okazuje się, że ukochana uczyniła obiektem swych westchnień innego mężczyznę (don Pedra de la Savina) bohater na powrót zaczytuje się w tajemniczych księgach, tym razem w celu odnalezienia środka, dzięki któremu Maria skierowałaby swoje uczucia w jego stronę. Nawet umotywowane miłością do kobiety działanie protagonisty możemy zinterpretować jako jego dążenie do rozwoju osobowości, jako że nieświadome pragnienie uaktywnienia głęboko ukrytych funkcji psychicznych wyraża się tu w projekcjach archetypowych, jakie są częścią widzeń Antonia. Jak bowiem pisał Jung,

Wszystko, co nieznanie i puste, wypełnia projekcja psychologiczna; to tak jak gdyby w ciemnościach odbijało się to, co stanowi tło duszy spoglądającego na nie podmiotu, który ujrzał w nich to, co — jak mu się wydawało — widzi on w materii; przede wszystkim swe treści nieświadome, projektowane na materię; oznacza to, że patrząc na materię, podmiot dostrzegł pozornie należące do niej cechy i możliwe znaczenia, z których psychicznej natury wcale nie zdawał sobie sprawy⁴⁹⁵.

W odnalezionym przez Dubrowina rękopisie młody Hiszpan rysuje kolejne figury alchemiczne, mające za zadanie zapewnić mu miłość ukochanej. Jednakże,

он провел уже последнюю линию: напрасно!... фигура была недействительна. Сердце его кипело досадою. С горькою внутреннею усмешкою он увенчал фигуру свою бессмысленным своенравным знаком. Этого знака не доставало... Покой его наполнился стран-

⁴⁹³ *Ibidem*, s. 254.

⁴⁹⁴ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 281–282.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, s. 265.

ным жалобным свистом. Антонио поднял глаза... Легкий прозрачный дух стоял перед ним, вперив на него тусклые, но пронзительные свои очи⁴⁹⁶.

Widzenie protagonisty pokrywa się zatem z Jungowskim założeniem, że „Alchemik przeżywał swoją projekcję w formie doznania właściwości materii⁴⁹⁷, ale tym, co przeżywał, tak naprawdę była jego nieświadomość⁴⁹⁸. Tym bardziej interesujący staje się fakt, że Antonio od ducha zażądał nie tylko miłości Marii, lecz także władzy i wiedzy — bohater chce bowiem poznać tajemnicę natury. Pierwszy warunek ducha, to jest podążanie za swoim własnym cieniem („Двери отворились: тень пошла, — Антонио за нею⁴⁹⁹), stanowi inaugurację rozpoczętego przez protagonistę procesu indywiduacji. Analogię odnajdujemy w tym wypadku nie tylko na poziomie symboliki zdarzenia, ale i dość widocznej zbieżności terminologicznej. Jak już bowiem wspominałam, pierwszą fazą procesu alchemicznego jest czernienie: „Stadium *nigredo*, doświadczane w alchemii jako melancholia, oznacza spotkanie z cieniem. Obrazuje wschodzącą świadomość chaosu przeciwieństw oraz konfliktowych tendencji w psychice⁵⁰⁰. Konfrontacja z ciemną stroną osobowości bohatera w opowiadaniu została ukazana w postaci kolejnego widzenia Antonia: „Огненная купель пред ним возникла. За нею поднялся безобразный бес в жреческом одеянии. По правую свою руку он увидел огромную ведьму, по левую такого же демона⁵⁰¹. Aż trzy postaci symbolizują w tym przypadku cień protagonisty. Uświadomienie mrocznej strony odbywa się przy tym w charakterze obrzędu, podczas którego Antonio wyrzeka się Boga. Para demonów naśmiewa się z protagonisty, który dla miłości gotów jest poświęcić swoje zbawienie. W perspektywie badań psychoanalitycznych wydarzenie to zdefiniowalibyśmy jako — z jednej strony — sukces pierwszego etapu indywiduacji (Antonio przyjmuje bowiem „mrocznego brata” jako część siebie), z drugiej zaś jako początek jej niepowodzenia. Wynika to z faktu, że bohater tak naprawdę nie pragnie akceptacji amoralnych cech jako własnych:

утро возвратило ему память, он взглянул на Божий мир — глазами демона: так он постигнул тайну природы, ужасную, бесполезную тайну; он чувствовал, что все ему ведомо и подвластно, и это чувство было адским мучением⁵⁰².

Męki mężczyzny łagodzi jednak miłość ukochanej, z którą Antonio szybko się żeni. Fakt, że protagonista nie porzuca przy tym swoich kabalistycznych za-

⁴⁹⁶ E. Баратынский, *op. cit.*, s. 255.

⁴⁹⁷ Choć zapewne duch materią (w dzisiejszym rozumieniu tego słowa) nie jest, to posiada on jej właściwości, czego dowodzi chociażby to, że Antonio może go zobaczyć.

⁴⁹⁸ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 284.

⁴⁹⁹ E. Баратынский, *op. cit.*, s. 255.

⁵⁰⁰ D.M. Wulff, *op. cit.*, s. 377.

⁵⁰¹ E. Баратынский, *op. cit.*, s. 256.

⁵⁰² *Ibidem*.

interesowań, świadczy o możliwości wystąpienia kolejnych etapów obu procesów. Chcąc podzielić się z żoną wiedzą, jaką Antonio posiadał za cenę duchowego zbawienia, w toku tajemniczych rytuałów odlewa on pierścień, którego sam czyni się niewolnikiem. Okoliczność, jaka skłania go do tego czynu, może świadczyć o stanie *aldebo* — wybieleniu. Bohater, który projektuje na żonę swoją animę, pragnie zjednoczenia z prawdziwym obrazem swojej duszy. W ten sposób Antonio dąży do całkowitego zjednoczenia ciała, duszy i ducha (*corpus, anima, spiritus*⁵⁰³), w którym on sam reprezentuje ciało, Maria — duszę, pierścień zaś — spajającego ich ducha w materii. „Jest to stan srebra czy księżyca, ale ma on zostać tak zintensyfikowany, aby stał się stanem słońca. *Aldebo* jest w pewnej mierze jutrzeńką — dopiero *rubedo* oznacza wschód słońca”⁵⁰⁴ — jak opisywał Jung fazy procesu alchemicznego.

Czerwieni tej Antonio jednak nie doświadczył — następnego dnia po wręczeniu żonie klejnotu zobaczył Marię u boku swojego rywala, pierścień zaś na jego palcu⁵⁰⁵: „Что, проклятый чернокнижник, — закричал дон Педро, увидя входящего Антонио: — ты хотел разлучить меня с Марией, но попал в собственные сети. Вон отсюда! жди меня в передней!”⁵⁰⁶. Będąc niewolnikiem don Pedra, protagonista nie tylko stracił żonę, lecz także musiał wykonywać wszelkie najcięższe prace w gospodarstwie. Co więcej, wygnanie sprawia, że „двадцать раз в продолжение ста пятидесяти лет обошел он землю”⁵⁰⁷. W końcu spotyka podróżnika, który mając pierścień na palcu, każe mu stać, nie wiedząc, że skazuje w ten sposób Antonia na kolejne pięćdziesiąt lat katuszy. Męki bohatera z jednej strony potwierdzają moc alchemicznego wytworu, jakim był pierścień, z drugiej zaś utwierdzają mnie w przekonaniu o klęsce jego psychicznego procesu indywiduacji.

Historia z rękopisu Opalskiego urywa się, a narrator przenosi nas z powrotem do świata Dubrowina. Niedługo po tym zdarzeniu jego dobrodziej choruje. Rodzinę ziemianina odwiedza wraz z córką Daszą Maria Pietrowna — przyjaciółka żony gospodarza, która opowiada ciekawą historię:

Вот как было дело: полк, в котором служил Опальский, стоял некогда в их околотке. Марья Петровна была то время молодой прекрасной девицей. Опальский, который тогда уже был несколько слаб головою, увидел ее в первый раз на святках одетою испанкой, влюбился в нее и даже начинал ей нравиться, когда она заметила, что мысли его были не совершенно здравы: разговор о таинствах природы, сочинения Эккартсгаузена навели Опальского на предмет его помешательства, которого до той поры не подозревали самые его товарищи⁵⁰⁸.

⁵⁰³ C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 106.

⁵⁰⁴ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 266–267.

⁵⁰⁵ Jung zaś pisał: „Dopóki więc brakuje spoiwa miłości, brakuje im duszy” — *idem*, *Psychologia przeniesienia...*, s. 106.

⁵⁰⁶ E. Баратынский, *op. cit.*, s. 256.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, s. 257.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, s. 258.

Według Marii Pietrowny Opalski całkowicie stracił rozum, kiedy ta wyszła za mąż za jednego z jego towarzyszy — Piotra Sawina. Uwagę zwraca jednak fakt, że bohater nie zaprzestał zajmowania się tajemniczymi księgami i rytuałami — nie tylko w swoim alter ego, jako Antonio, Opalski poszukiwał środka umożliwiającego mu zdobycie miłości ukochanej. Również w swoim „prawdziwym” życiu dążył on do czegoś ponad zwykłym człowieczeństwem, a co za tym idzie — starał się rozwijać swoją osobowość.

Autor tłumaczył jednak wszystkie alchemiczne przygody Opalskiego wybrykami, żartami jego kolegów. Stawiając pewną diagnozę, Korowin zapewnia, że wszystkie te okoliczności zostały przetworzone w chorym umyśle zagubionego człowieka: „Всерьез восприняв средневековые представления о прекрасной даме сердца, Опальский сделался добровольным страдальцем своей вымышленной любви и благородным рыцарем подаренного ей перстня”⁵⁰⁹. Sprowadzenie historii Opalskiego wyłącznie do imaginacji chorego umysłu spłyca jednak nie tylko treść dzieła, lecz także jego przesłanie. Ważne wydaje się bowiem, że Dubrowin, dowiedziawszy się prawdy o swoim dobroczyńcy, chce oddać pierścień. W efekcie trafia on do córki Marii — chociaż nikt nie wierzy w jego cudowne działanie, ona właśnie najbardziej potrzebuje teraz „cudownego” szczęścia.

Ирония Баратынского над нелепыми выдумками очевидна, но столь же очевидна и горечь: преданная и бескорыстная любовь жила в сердце безумца. Но не безумец ли тот, кто подчинился власти ослепившего воображения и так преступно распорядился своей судьбой?⁵¹⁰

Twórca pierścienia umiera, zdążywszy jednak w ostatniej chwili życia odżyścić jasność umysłu — dziękuje Dubrowinowi za niewykorzystanie jego słabości przeciwko niemu. „Однако одновременно с этим Баратынский побуждает читателя оценить степень его мечтательных страданий, скрашенных в минуту смерти дружбой, не употребленной во зло”⁵¹¹. Ciekawe jest, że Opalski w testamencie cały swój majątek zapisuje Dubrowinowi oraz posiadaczowi pierścienia. Ponieważ właścicielką klejnotu była już wówczas córka Marii Pietrowny, to ją uczynił szczęśliwą i bogatą.

Badacze nie mają wątpliwości co do tego, że „Eugeniusz Baratyński [...] zasłużył na miano najwybitniejszego poety czasów puszkiniowskich”⁵¹². Proza pisarza nie zyskała jednak pochlebnych opinii wśród krytyków literackich. Mimo to psychoanalityczna interpretacja motywów alchemicznych zawartych w opowiadaniu *Pierścień* sprawia, że utwór ten doskonale wpisuje się w poczet dzieł pozwalających nam na zgłębianie tajemnic ludzkiej psychiki.

⁵⁰⁹ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 16.

⁵¹⁰ *Ibidem*, s. 16–17.

⁵¹¹ *Ibidem*, s. 17.

⁵¹² *Eugeniusz Baratyński...*, s. 189.

4.3. Motywy alchemiczne w opowiadaniu Władimira Odojewskiego *Sylfida*

Inną interesującą w kontekście wykorzystania alchemii do ukazania zawilości losów ludzkich postacią rosyjskiego świata literackiego tamtych czasów jest Władimir Odojewski, w którego twórczości motywy alchemiczne odegrały znaczącą rolę. W celu umotywowania wyboru dzieł tego pisarza do analizy zawartej w niniejszej monografii warto przypomnieć, że w latach 1823–1825 książę Odojewski działał aktywnie w założonym przez siebie moskiewskim stowarzyszeniu — Kole Miłośników Mądrości — Towarzystwie Lubomudrów. Przedstawiciele tego koła byli zwolennikami filozofii Friedricha Schellinga oraz Johanna Fichtego, propagującymi w swych poglądach romantyzm niemiecki (reprezentowany między innymi przez Novalisa — Friedricha von Hardenberga, Ludwiga Tiecka oraz E.T.A. Hoffmanna) oraz filozofię idealistyczną, odcinając się tym samym radykalnie od filozofii oświeceniowej. „Общество Любомудров, открывающих для себя бездны природы, искусства и души человеческой в трудах Шеллинга и поэзии Гете, — это счастливая юность Одоевского”⁵¹³. Młody twórca, popularyzując niemiecką doktrynę romantyczną, jednocześnie kształtował romantyzm ojczysty. Należy przy tym odnotować, iż fascynacja mistycyzmem, zaczerpniętym między innymi z utworów Hoffmanna, daje się odnaleźć w większości utworów pisarza⁵¹⁴. Rozkwit twórczości prozaika przypada na lata trzydzieste, kiedy Odojewski

W poszukiwaniu sensu istnienia, w dążeniu do odkrycia ogólnych związków i zależności między zjawiskami natury, studiował prace dawnych i współczesnych filozofów; sięgał też do dzieł mistyków, alchemików, wierząc, że każdy z nich przyczynił się w jakimś stopniu do posunięcia wiedzy naprzód⁵¹⁵.

Połączenie schellingianizmu z elementami mistycyzmu oraz zróżnicowanie podejmowanej w utworach tematyki sprawiło, iż Odojewski stał się jednym z popularniejszych twórców w Rosji swoich czasów⁵¹⁶.

Opowieści fantastyczne, do których pisarz wprowadzał romantyczny konflikt między marzeniem, wzniosłymi ideałami a prozą życia, opierały się na przeniesieniu bohatera w inny, zagadkowy, magiczny świat. Realia te miały się okazać jedynie urojeniem chorego umysłowo człowieka, jednakże stosunek Odojewskiego do

⁵¹³ A. Немзер, *op. cit.*, s. 4.

⁵¹⁴ Może o tym świadczą zarówno podobieństwo motywów w poszczególnych utworach (choćby sobowtórstwo czy motywy alchemiczne), jak i zbieżność układu cykliów dzieł (*Noce rosyjskie* Odojewskiego w swojej formie bezsprzecznie zostały zainspirowane *Braćmi Serafiońskimi* Hoffmanna — konwencja spotkania przyjaciół, opowiadania historii, dyskusji).

⁵¹⁵ K. Lis, *Satyra...*, s. 42.

⁵¹⁶ Choć popularności przysporzyły mu raczej utwory filozoficzne i satyryczno-obyczajowe niż te zawierające elementy fantastyczne.

chorób psychicznych nie sprowadzał się, tak jak choćby w wypadku opowiadania Baratyńskiego, do moralizatorskiej ironii. W jednym ze swoich listów Bieliński miał wspominać, jakoby według Odojewskiego nie istniała cecha odróżniająca umysł zdrowy od chorego, tak jak nie ma pewności co do stanu zdrowia psychicznego każdej żywej osoby⁵¹⁷.

Разумеется, Одоевский играл понятиями, но за игрой его таились грустные мысли: есть безумие нормального бытия с его житейской пошлостью, казенной благоглупостью, общественной фальшью, и есть безумие тех, кто выпадает из придуманных норм, безумие порой игровое, порой — странное и пугающее, порой — почти святое⁵¹⁸.

Fascynacja pisarza rzeczywistością opisywaną w księgach mistyków i alchemików sprawiła przy tym, że sam autor przez swoich przyjaciół nazywany był Faustem⁵¹⁹. Do utworów zawierających motywy mistyczne i alchemiczne w dorobku Odojewskiego możemy zaliczyć dylogię *Salamandra*⁵²⁰ czy utwór *Kosmorama*⁵²¹, w których pisarz zawarł własną ideę dualizmu świata⁵²² (*dwojemirie* w jego terminologii⁵²³). Jednocześnie, jak wskazała Lis,

Bohaterowie — artyści, mistycy, alchemicy z utworów Odojewskiego — są bohaterami przejściowymi w jego koncepcji człowieka. Chociaż wcielają wiele ideałów, wyrastają wysoko ponad otoczenie, żywa bowiem w nich jest „iskra Boża” i twórczy geniusz — nie osiągają pełni harmonii, równowagi między sferą duchową i zmysłową⁵²⁴.

⁵¹⁷ A. Немзер, *op. cit.*, s. 5.

⁵¹⁸ *Ibidem*, s. 5–6.

⁵¹⁹ Zob. K. Lis, *Satyra...*, s. 61. Warto przypomnieć, że sam pisarz Faustem mianuje jednego z bohaterów swoich *Nocy rosyjskich*.

⁵²⁰ Zob. D. Oboleńska, *op. cit.*, s. 23–33. „Główny bohater Jakko zatrudnia się w pracowni alchemicznej i jako pomocnik starego hrabiego poszukuje kamienia filozoficznego — tajemniczej substancji, sprawiającej, że wszystkie metale zamieniają się w złoto. Pomaga mu w tym przyjaciółka z dzieciństwa Elsa, obdarzona zdolnością jasnowidzenia. W trakcie prowadzonych eksperymentów Jakko nieświadomie wywołuje Salamandrę (w systemie Paracelsusa duszek zamieszkujący ogień), która za dnia wciela się w postać Elsy. Rzeczywistość miesza się z wytworami wyobraźni” — E. Sądzińska, *Motta w twórczości romantyków rosyjskich*, Łódź 2011, <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/1520/SADZINSKAmotta.pdf?sequence=1> (dostęp: 9.02.2014).

⁵²¹ „Tytuł utworu nawiązuje do nazwy zabawki, którą w dzieciństwie otrzymał bohater Władimir Piotrowicz od tajemniczego doktora Bina. Dzięki tej zabawce chłopiec mógł przeniknąć do świata irrealnego: widzieć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Widzi w niej świat i prawdziwe oblicze ludzi” — *ibidem*.

⁵²² Zob. K. Lis, *Gnoza, mistyka, alchemia w twórczości Włodzimierza Odojewskiego (Z badań nad literaturą rosyjską okresu romantyzmu)*, [w:] *Dziesięć wieków związków Wschodniej Słowiańszczyzny z kulturą Zachodu*, red. J. Borsukiewicz, Lublin 1990, s. 106.

⁵²³ K. Lis, *Satyra...*, s. 62.

⁵²⁴ K. Lis, *Romantycy...*, s. 87.

Wspominając o iskrze Bożej, badaczka odnosi się do *Nocy rosyjskich* Odojewskiego: „И все, в ком нашлась хотя искра божественного огня, были, как вредные мечтатели, изгнаны из города”⁵²⁵, a także

Давно уже исчезло все, что прежде составляло счастье и гордость человека. Давно уже погас божественный огонь искусства, давно уже и философия, и религия отнесены были к разряду алхимических знаний; с тем вместе разорвались все узы, соединявшие людей между собою, и чем более нужда теснила их друг к другу, тем более чувства их разлучались⁵²⁶.

Należy bowiem nadmienić, iż temat alchemii został podjęty przez pisarza również w tym utworze⁵²⁷. W *Epilogu*⁵²⁸ Faust mówi:

Вы знаете книгу, над которой я теперь тружусь; ее цель — напомнить о позабытых знаниях, — нечто вроде сочинения Панцироля *Do rebus deperditis* (*O потерянных вещах*); но мимоходом она, неожиданно для меня самого, доказала, что все наши физические знания были известны, во-первых, алхимикам, магам и другим людям этого разбора, далее в элевзинском храме, а еще далее у жрецов египетских⁵²⁹.

Zdanie to stanowi wstęp do wyводу bohatera, w którym przekonuje on swoich towarzyszy do znaczenia alchemicznych odkryć dla ludzkości. Wymieniając wielu alchemików, Faust zaznacza, że nie tylko nauka, lecz wszystko, co odkrywają współcześni mu badacze, znane było już w czasach tej średniowiecznej nauki. Twierdzi również, że „Кто будет иметь терпение прочесть творения алхимиков, тот легко убедится в истине этого странного с первого раза утверждения”⁵³⁰. Bohater podkreśla też duchowe znaczenie alchemii i przeciwstawienie się przez nią materializmowi⁵³¹. Protagonista podejmuje zatem próbę przekonania przyjaciół co do roli i prawdy nauk alchemicznych w życiu współczesnego mu człowieka. Dialogi, wkomponowane pomiędzy narracyjne części *Nocy*, to przy tym — jak należy przypuszczać — osobiste wyznania, idee oraz przeczucia samego Odojewskiego⁵³².

⁵²⁵ В.Ф. Одоевский, *Город...*, s. 98.

⁵²⁶ В.Ф. Одоевский, *Последнее самоубийство*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, oprac. А. Немзер, Москва 1988, s. 93.

⁵²⁷ Tematykę obecności motywów alchemicznych w całym utworze omawia Kazimiera Lis; zob. *eadem*, *Gnoza, mistyka, alchemia...*, s. 108–114.

⁵²⁸ Chociaż *Noce rosyjskie* Odojewskiego zostały wydane w całości w 1844 roku, poszczególne części autor tworzył w ciągu przeszło dwudziestu lat. *Epilog* miał powstać w 1834 roku, a to oznacza, iż wyprzedził on wątki alchemiczne zarówno z *Salamandry* czy *Kosmoramy*, jak i *Sylfidy*. Na temat dat dotyczących *Epilogu* zob. np. О. Глówko, *op. cit.*, s. 185; Е.А. Маймин, *op. cit.*, s. 275.

⁵²⁹ В.Ф. Одоевский, *Русские...*, s. 158.

⁵³⁰ *Ibidem*, s. 159.

⁵³¹ *Zob. ibidem*, s. 162.

⁵³² *Zob. Е.А. Маймин, op. cit.*, s. 256.

Za Faustem i Wiktorem, głównymi wyrazicielami konfliktu ideowego dwóch światopoglądów: idealistycznego i materialistycznego, stoi autor, tak kształtujący przebieg sporów, iż jego stanowisko staje się nazbyt wyraźne. Układ kompozycyjny dialogów sprawia, że wypowiedzi poszczególnych rozmówców nie są jednakowo ważne. Dominujący głos ma Faust, którego poglądy są najbliższe autorowi⁵³³.

Zarówno wizja ścierania się w człowieku dwóch przeciwstawnych pierwiastków: dobra i zła, jak i przemiany ludzkiej osobowości to temat przewodni również utworu *Sylfida (z pamiętnika człowieka rozsądnego)*, w którym alchemia odegrała fundamentalną rolę. „Фантастическое в повести *Сильфиды* постепенно вытесняется пошлым и тусклым бытом и само несет в себе его видимые призраки”⁵³⁴ — pisał Korowin. Motywy zawarte w opowiadaniu mimo to stanowią pierwszorzędny materiał źródłowy pozwalający wykazać koherencję między założeniami alchemików a wizją natury psychicznej Junga, opartą na teorii transmutacji.

Motywym przewodnim utworu *Sylfida (z pamiętnika człowieka rozsądnego)* jest romantyczny konflikt głównego bohatera Michaiła Płatonowicza z otaczającą go nijaką rzeczywistością. Zaczytawszy się w starych księgach mistyków, kabalistów i alchemików, protagonista przeżywa wewnętrzną transformację, której ucieleśnieniem jest tytułowa Sylfida — duch umożliwiający mu kontakt ze światem wyidealizowanym. Interpretacja owej transformacji zwykle sprowadza się do stwierdzenia, że

Sylfida symbolizuje nadnaturalne poznanie świata, uosabiając marzenie romantycznego twórcy o osiągnięciu uniwersalnej prawdy o podstawowych prawach rządzących światem, o najogólniejszych więziach wszech zjawisk. [...] Pisarz w utworze tym ponownie dowodzi, jak ogromną wagę w życiu człowieka mają poetyckie marzenia, dążenia do innego, idealnego świata⁵³⁵.

W osobie głównego bohatera badacze odnajdywali tym samym cechy autora opowiadania, obu przypisując żądzę wiedzy i przygód. „Немаловажно, — pisał Andriej Nemzer — наконец, и то, что таинственные повести носят чуть игровой характер, страсть Одоевского к необъяснимому и странному берет верх над его же почтением к науке”⁵³⁶. Niemniej jednak odczytanie zmian zachodzących w Płatonowiczu nie musi sprowadzać się wyłącznie do obecnego w nastrojach autora konfliktu między marzeniem a prozą życia. Aby wydobyć nowy wymiar semantyczny tego utworu, poszczególne etapy metamorfozy głównego bohatera pozostaje opisać przez pryzmat jungowskiej fazowej indywiduacji psyche.

Koherencje dzieła Odojewskiego z symboliką alchemiczną są czytelne już na poziomie tytułu utworu. Sylfida (jak również Salamandra — inna tytułowa postać

⁵³³ K. Lis, *Satyra...*, s. 143–144.

⁵³⁴ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 16–17.

⁵³⁵ K. Lis, *Satyra...*, s. 62.

⁵³⁶ А. Немзер, *op. cit.*, s. 9.

opowiadania tego autora) to żeńska postać istoty, ducha elementarnego, opisanego w XVI wieku przez Paracelsusa (właściwie Philippusa Aureolusa Theophrastusa Bombastusa von Hohenheima, 1493–1541) — znanego niemieckiego lekarza i alchemika. Paracelsus stworzył system duchów elementarnych, dzieląc je na zamieszkujące wodę, powietrze, ziemię i ogień. Według owego podziału Sylfida miała być istotą olbrzymią, z wyglądu najbardziej zbliżoną do człowieka, bytującą w powietrzu i tylko w nim mogącą egzystować⁵³⁷. To właśnie Michaił Płatonowicz, ów człowiek rozsądny, o którym mowa w podtytule dzieła, zażyczył sobie widzieć Sylfidę, a życzenie to stało się elementem preliminarnym procesu indywiduacji jego osobowości.

Nowoczesna medycyna — jak bowiem pisał Jung — która potrafi rozumieć duszę już nie jako zwykły dodatek do ciała i dlatego zaczyna coraz bardziej brać pod uwagę tzw. czynnik psychiczny, w pewnym sensie znowu zbliża się do paracelsjańskiego wyobrażenia materiiżywionej przez duszę, wskutek czego też całe to duchowe zjawisko, jakim był Paracelsus, pojawia się w nowym świetle⁵³⁸.

Dla zrozumienia procesu indywiduacji ważne zdaje się poznanie postawy światopoglądowej bohatera. Z epistolarnych wypowiedzi Płatonowicza dowiadujemy się o jego stosunku do roli poety/pisarza oraz całej współczesnej mu literatury, obrazującym tym samym podejście protagonisty do otaczającego go świata. Pisz on:

Когда книга лежит на столе, то невольно протягиваешь к ней руку, раскрываешь, читаешь; начало тебя заманивает, обещает золотые горы, — подвигаешься дальше, и видишь одни мыльные пузыри, ощущаешь то ужасное чувство, которое испытали все ученые от начала веков до нынешнего года включительно: искать и не находить! Это чувство мучило меня с тех пор, как я начал себя помнить, и я ему приписываю те минуты сплина, которые докторам угодно приписывать⁵³⁹.

Źródło swojej choroby — termin „melancholia” w XIX wieku oznaczał bowiem mniej więcej tyle co dziś „depresja”⁵⁴⁰ — bohater lokuje w niedostatku rozrywki dla ludzi inteligentnych, do których chętnie się zalicza. Rozczarowanie światem, w którym żyje, doprowadza go do utraty wiary w sens istnienia literatury. Pomijając jednak warstwę romantycznego odczytania utworu, melancholia protagonisty jawi się jako zjawisko o psychologicznej proveniencji. Płatonowicz, dążąc w ten sposób do powrotu do zdrowia, przebywa na wsi, która ma być dla niego wyzwoleniem z miejskiego, przytłaczającego stylu życia⁵⁴¹. Jednak i tam bohater dostrzega te same ułomności ludzkiego charakteru. Nie odnajdując negatywnych

⁵³⁷ E. Obarski, *op. cit.*, s. 126.

⁵³⁸ C.G. Jung, *Rebis...*, s. 363–364.

⁵³⁹ В.Ф. Одоевский, *Сильфида*, [w:] *idem, Повести и рассказы...*, s. 174.

⁵⁴⁰ Na temat znaczenia melancholii, również w XIX wieku, zob. A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1979.

⁵⁴¹ Prawie sześćdziesiąt lat po powstaniu dzieła Odojewskiego Czechow w takich samych okolicznościach sytuuje bohatera *Czarnego mnicha*.

aspektów własnej osobowości, protagonista z powodzeniem zajmuje się krytyką zachowania swoich sąsiadów:

посмотрите на этих людей в их домашнем кругу, в сношении с подчиненными — они ужасны: жизнь их есть непрерывная забота, никогда не достигающая своей цели, ибо они столько пекутся о средствах для жизни, что жить не успевают! — Вследствие этих печальных наблюдений над моими деревенскими друзьями я заперся и не велел никого из них пускать к себе⁵⁴².

Nietrudno zauważyć pogardę, jaką bohater odczuwa do innych. W listach opisuje ich jako ludzi prymitywnych, porównując ich nawet do zwierząt: „Но к черту философия! она умеет вмешаться в мысли самого животного человека... Кстати о животных: у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки [...]”⁵⁴³. Zgodnie z założeniami psychoanalizy Junga o takim człowieku powiedzielibyśmy, iż jest on dalece nieprzystosowany do bytu społecznego, między innymi z powodu nagromadzenia w psychice treści nieświadomych. Stąd wynika imperatyw procesu indywiduacji, który „polega na stopniowym zbliżaniu się do treści i funkcji całej *psyche* i na uznaniu jej oddziaływania na ją; nieuchronnie doprowadza on człowieka do uznania siebie za to, czym jest z natury, w odróżnieniu od tego, czym chciałby być”⁵⁴⁴.

Płatonowicz uważa się za pewnego rodzaju nadczłowieka, którego przeznaczeniem jest poezja, malarstwo, może sztuka innego rodzaju, ale na pewno nie sprawy doczesne. Przewrotnie to właśnie one skłaniają go do czytania książek tajemnych, których zawartość doprowadza do nieodwracalnych zmian w jego psychice. I chociaż „Тяга к духовному, идеальному совмещена здесь с отвлечением от реальных потребностей и потому пуста”⁵⁴⁵, wizje Płatonowicza zawierają w sobie głęboko ukryte wartości psychologiczne.

Znamienne jest, że proces indywiduacji bohatera rozpoczyna się analogicznie do procesu alchemicznego, jaki podejmuje Płatonowicz. Postępując według wskazówek zawartych w księgach alchemicznych, bohater inicjuje procedurę wytworzenia wody słonecznej. W tym celu zanurza pierścień z turkusem w kryształowej wazie z wodą, wystawia ją na słońce i pod wieczór wypija. Pragnie w ten sposób przywołać ducha elementarnego — Sylfidę, jednakże pierwsze dni picia wody przynoszą jedynie lepsze samopoczucie.

Składniki owej mikstury nie są przypadkowe. W alchemicznej symbolice woda stanowi odzwierciedlenie *materia prima*, ponieważ jest początkiem wszelkiej egzystencji. Słońce zaś często wiązano z wyobrażeniem ognia, czyli drugiego żywiołu, bez którego żaden proces alchemiczny nie mógł zakończyć się sukcesem.

⁵⁴² В.Ф. Одоевский, *Сильфида...*, s. 177.

⁵⁴³ *Ibidem*, s. 175.

⁵⁴⁴ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 179.

⁵⁴⁵ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 18.

Kamieniem rozpuszczanym w wodzie miał być turkus, w tym wypadku zapewne symbolizujący powietrze i mający zapewnić alchemikowi przywołanie odpowiedniego ducha. Należy przy tym zaznaczyć, że

alchemia opisuje chemiczny proces przemiany i podaje niezliczenie wiele wskazówek, w jaki sposób go przeprowadzić. Mimo że niepodobna znaleźć choćby dwóch autorów jednomyślnych w sprawie tego, jak dokładnie przebiega ów proces i jakie są jego kolejne fazy, to jednak — jeśli chodzi o zasadnicze kwestie — większość z nich zgadza się już od najdawniejszych czasów, to znaczy od pierwszych wieków naszej ery⁵⁴⁶.

Teza ta prowadzi z powrotem do alchemicznych etapów czernienia, wybielenia oraz czerwienienia, których bohater Odojewskiego może doświadczyć.

Tymczasem brak oczekiwanych skutków skłania Michaiła Płatonowicza do zajęcia się sprawami gospodarstwa. W opowiadaniu pojawia się wówczas postać Katii — córki sąsiada, mającej nosić w sobie pierwiastek dobra, którego próżno szukać u reszty zepsutego społeczeństwa. To właśnie Katia w naturalny sposób powinna wybawić bohatera z melancholii poprzez odkrycie przed nim szlachetności człowieczeństwa. Jednakże pomimo zaręczyn Płatonowicz kontynuuje swój alchemiczny eksperyment. Wypijana wieczorami woda słoneczna w końcu daje efekty — pierścień w wazie rozsypuje się na drobne błękitne i złote isierki:

Наконец радужное сияние исчезло, и бледный зеленоватый цвет заступил его место; по зеленоватым волнам потянулись розовые нити, долго переплетались между собою и слились на дне сосуда в пре красную, пышную розу — и все утихло: вода сделалась чиста, лишь лепестки роскошного цветка тихо колебались⁵⁴⁷.

Przytoczony opis przemiany w wodzie w pełni oddaje tajniki dzieła alchemicznego opisywanego w traktatach szesnastowiecznych mistyków. Stosując się do zasady rozpuszczania i wytrącania nowej materii, bohater otrzymuje nową jakość — w tym wypadku różę. Jednak nie tyle ona sama, ile jej zawartość ma dla Płatonowicza fundamentalne znaczenie. W alchemii nie chodzi bowiem tylko o efekt eksperymentów, jakim miało być złoto, a — jak już wspominałam — o obrazy pojawiające się przed oczami naukowców w trakcie przemian chemicznych, będące — jak chce Jung — projekcją ich treści psychicznych. W róży Płatonowicz widzi Sylfidę:

Эта женщина была не младенец; представь себе миньютюрный портрет прекрасной женщины в полном цвете лет, и ты получишь слабое понятие о том чуде, которое было перед моими глазами; небрежно покоилась она на своем мягком ложе, и ее русые кудри, колеблясь от трепетания воды, то раскрывали, то скрывали от глаз моих ее девственные прелести⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 265.

⁵⁴⁷ В.Ф. Одоевский, *Сильфида...*, s. 184.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, s. 185.

Sposób, w jaki protagonista opisuje ducha, może świadczyć o ironicznym stosunku pisarza do swojego bohatera⁵⁴⁹. „Крошечный итог опытов Михаила Платоновича — свидетельство насмешки писателя над мистическим идеалом, оторванным от настоящей жизни и губительным для человеческого сознания”⁵⁵⁰ — twierdził Korowin. Psychoanalityczna interpretacja tego zdarzenia znacznie rozszerza jednakże jego symboliczną semantykę. Jung podkreślał, że alchemik w trakcie przeprowadzania eksperymentów przeżywa projekcję nieświadomości w formie doznania właściwości materii⁵⁵¹, dlatego też

Projekcja, ściśle rzecz biorąc, nigdy nie jest czymś, co czyni człowiek — projekcja się przytrafia. W mrokach jakiejś zewnętrznej rzeczy znajduję — nie rozpoznając tego jako takie — to, co tkwi wewnątrz mnie, to, co jest moją treścią psychiczną. [...] W ten sposób chciałbym wyrazić przekonanie, że laborant w trakcie przeprowadzania eksperymentu chemicznego doznawał pewnych przeżyć psychicznych, ale jawiły się mu one w formie mającego szczególnie przebieg procesu chemicznego⁵⁵².

Płatonowicz, mając przed oczami fizyczną postać ducha powietrza, tak naprawdę doświadcza zatem spostrzeżenia halucynacyjnego bądź wizjonerskiego, które może być projekcją treści nieświadomych. Natchniony swoim widzeniem mężczyzna postanawia zerwać wszelkie kontakty z ludźmi.

Kolejny opis przeżyć Płatonowicza stanowią zapiski odnalezione przy nieprzytomnym i wyniszczonym głodem bohaterze. Opisywane wizje mają charakter marzenia sennego, co również jest częstym zjawiskiem związanym z *opus* alchemicznym. Jung twierdził, że

Marzenia sennego nie można wyjaśnić za pomocą psychologii wytworzonej przez świadomość. Istnieje określone działanie, które nie zależy ani od woli, ani od chęci, ani od intencji i świadomych celów ja. Jest ono bezwiedne, jak wszystko, co dzieje się w przyrodzie⁵⁵³.

Źródłem marzenia sennego jest w pewnym stopniu nieświadomość, a to oznacza, że jego treści będą odzwierciedleniem procesów zachodzących w psyche bohatera. Każda wizja nosi znamiona wieloznaczności, dlatego aby dobrze ją zinterpretować, trzeba do niej podchodzić z pewną znajomością sytuacji życiowej śniącego⁵⁵⁴. Obraz snu, jaki przedstawił w zapiskach Płatonowicz, wyraźnie koresponduje z rzeczywistością bohatera. Stanowi podróż w czasie i przestrzeni, jaką protagonista odbywa w towarzystwie ducha. Wizje następują sukcesywnie jedna po drugiej. Porównywalnie do sytuacji z opowiadania Baratyńskiego *Pierścień* i analogicznie do widzeń Płatonowicza przebiegają kolejne etapy indywiduacji,

⁵⁴⁹ В.И. Коровин, *op. cit.*, s. 18.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 284.

⁵⁵² *Ibidem*, s. 283–284.

⁵⁵³ *Ibidem*, s. 75.

⁵⁵⁴ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 110.

której celem jest realizacja pełni psychicznej. Pierwszy etap tego procesu, odpowiednio do alchemicznego stanu *nigredo*, prowadzi do doświadczenia z cieniem, który symbolizuje drugą, ciemną stronę osobowości jednostki.

Jak już wspominałam, owa faza indywiduacji polega na dialogu między tym, co świadome i nieświadome. Kiedy nieświadomość ujawnia symbole w formie projekcji, ego może je odczytać i zasymilować ich znaczenie lub zdystansować się wobec ich treści⁵⁵⁵. Sylfida odsłania przed Płatonowiczem obraz ludzkości jako projekcję jego pierwotnej natury. Demonstruje tętniący starożytnym życiem Rzym, aby obnażyć rozmiar zniszczenia dokonanego ręką człowieka; odkrywa przed nim całą kulę ziemską, siedlisko plugastw i oszczerstw, miejsce, w którym brat jest zdolny zdradzić własnego brata. Sylfida ukazuje protagoniście także jego samego jako część tego świata:

Смотри — там в безбрежной пучине носится ваша пылинка: там проклятия человека, там рыдания матери, там говор житейской нужды, там насмешка злых, там страдания поэта [...]. Простись с поэтическим земным миром! И у вас есть поэзия на земле! оборванный венец вашего блаженства! Бедные люди! странные люди! в вашей смрадной пучине вы нашли, что даже страдание есть счастье! Вы страданию даете поэтический отблеск! Вы гордитесь вашим страданием; вы хотите, чтоб жители другого мира завидовали вашей жизни!⁵⁵⁶

Przy realizacji cienia indywidualnego chodzi o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Jednakże projekcja, jakiej doznał Płatonowicz, dotyczy również nieświadomości zbiorowej. Każdy archetyp ma bowiem swoje źródło w kulturze, a cień jest wyrazem ułomności kondycji ludzkiej jako ogółu⁵⁵⁷. Doświadczenie tego archetypu w znaczeniu ogólnoludzkim oraz konfrontacja z nim otwierają drogę do głębszych pokładów nieświadomości. Płatonowicz jeszcze mocniej przywiązuje się do swojej przewodniczki i docenia uroki jej świata, pozbawionego cierpienia. Uświadamiając sobie, iż cień istnieje też w nim samym, bohater przyjmuje postawę bezwzględnie krytyczną wobec swojej natury. Melancholijny charakter owego widzenia utwierdza mnie przy tym w przekonaniu, że stanowi ono pierwsze stadium indywiduacji.

Kolejnym etapem procesu rozwoju osobowości jest spotkanie z „obrazem duszy”, który Jung nazywa animą, a który w wypadku mężczyzny jest pierwiastkiem żeńskim i reprezentuje odmiennopłciową część psyche. Stan wybielenia, w którym dusza powinna złączyć się z ciałem, wymaga jej uświadomienia. Z wcześniejszych zapisków bohatera wynika, iż nie tylko archetyp cienia spoczywał głęboko w nieświadomości Michała Płatonowicza. Utajony archetyp animy przejawiał się przede wszystkim w kontaktach mężczyzny z kobietami. Swoiste porównanie płci pięknej

⁵⁵⁵ Z. Dudek, *Podstawy psychologii...*, s. 134.

⁵⁵⁶ В.Ф. Одоевский, *Сильфиды...*, s. 190.

⁵⁵⁷ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 148.

do zwierząt, a nawet warzyw⁵⁵⁸, świadczy o odrzuceniu animy przez psyche bohatera wskutek frustracji życiowych. Projekcja owego archetypu może stać się źródłem intensywnych fantazji uczuciowych, a nawet erotycznych. W wizji protagonisty Sylfida nosi również znamiona kobiety kusicielki, której Płatonowicz pożąda. To obraz kobiety idealnej, jasnego dopełnienia duszy bohatera, jego „przewodniczki przez labirynt nieświadomości”. Dochodzi między nimi do osobliwego zbliżenia — ich pocałunek, mający być pocałunkiem wiecznym, niezniszczalnym, symbolizuje połączenie się pierwiastka męskiego i żeńskiego w psyche Płatonowicza.

Jung podkreślał, że punktem szczytowym podejmowanych przez alchemię wysiłków podczas *opus* był wieńczący dzieło akt najwyższego zjednoczenia. Owo *coniunctio* miało następować między największymi przeciwieństwami — między tym, co duchowe i materialne; tym, co żywe i martwe; tym, co dobre, i tym, co złe. Analogicznymi przeciwieństwami są właśnie światy, w których żyją Sylfida i Płatonowicz. Duch elementarny tak mówi o świecie ludzkim:

как здесь душно и холодно! У нас веет солнце, звучат цветы, благоухают звуки... за мной... за мной!... как тяжела твоя одежда — сбрось, сбрось ее... а еще далеко, далеко до нашего мира... но я не оставляю тебя! — Как все мертво в твоём жилище... все живое покрыто холодной оболочкой: сорви, сорви ее!⁵⁵⁹

Dalej Sylfida pokazuje bohaterowi obraz niemowlęcia, twierdząc, iż jest to ich dziecko — człowiek idealny, młody i dojrzały zarazem, spełniający wszelkie pokładane w nim nadzieje. Fragment ten szczególnie wzbudza ciekawość, kiedy przytoczymy słowa Junga:

Oto i właściwy sens *coniunctio*: doprowadzenie do takich narodzin, które przedstawiają to, co jedno i zjednoczone. To ponowne powołanie do życia zaginionego Człowieka Świetlistego, który tak w gnostyckiej, jak w chrześcijańskiej symbolice jest tożsamy z Logosem⁵⁶⁰.

Warto także przypomnieć, że idea *coniunctio* od zawsze była ważna dla alchemii, a jej praktyczna wartość wyraża się do dziś poprzez takie zwroty, jak „związki chemiczne”, „związki organiczne” itp. Jednakże to jej wyraz duchowy ma dla zawartych w niniejszej książce interpretacji szczególne znaczenie: „Zaślubiny z animą — psychologicznie rzecz biorąc — są równoznaczne z pełnym utożsamieniem się świadomości z nieświadomością”⁵⁶¹. Doniosła rola mistycznych zaślubin oraz alchemiczna idea *coniunctio* odpowiada zatem centralnemu znaczeniu procesu indywiduacji. Ostatnie zapiski bohatera stają się przy tym coraz bardziej nieczytelne, pełne pourywanym w połowie zdań i słów.

⁵⁵⁸ „[Т]учные, полные, здоровые — и слова от них не добьешься!” — В.Ф. Одоевский, *Сильфиды...*, s. 175.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, s. 188.

⁵⁶⁰ C.G. Jung, *Psychologia przeniesienia...*, s. 113.

⁵⁶¹ *Ibidem*, s. 84.

Дальше почти невозможно было ничего разобрать; то были несвязные, разнородные слова: „любовь... растение... электричество... человек... дух...”. Наконец, последние строки были написаны какими-то странными неизвестными мне буквами и прерывались на каждой странице...⁵⁶²

Zamykający się w swojej wizji bohater coraz bardziej tracił kontakt z rzeczywistością, co miało potwierdzać jego rozwijającą się chorobę psychiczną. Jednakże, jak zwrócił uwagę Korowin,

но болезнь его отличается особым свойством — это не болезнь тела, не сумасшествие в обычном смысле, а болезнь духа, рвущегося к чему-то высокому, исполненному поэзии, света и счастья, но не только не достигающего блаженства, но и само блаженство мыслящего в безжизненных, мертвых формах, ибо других-то форм идеального окружающая Михаила Платоновича обстановка и не может ему дать⁵⁶³.

Opis zabiegów stosowanych do wybudzenia protagonisty ze stanu nieświadomości wydaje się co najmniej ironiczny⁵⁶⁴.

Warto zwrócić uwagę, że transformacja psyche nie zostaje zatem przez bohatera Odojewskiego ukończona. Wyrwany ze swojego snu, wybudzony przez przyjaciela i lekarza, Płatonicz w końcu odzyskuje świadomość. Budzi się w realnym świecie, z którego tak chętnie uciekał i do którego nie miał zamiaru wracać. Przesadna koncentracja na jednym aspekcie nieświadomości (obrazie animy i związanym z nią świecie) sprawiła, iż indywiduacja protagonisty nie osiągnęła punktu szczytowego, jakim byłaby pełna jaźń. Bohater nie kryje przy tym swojego niezadowolenia:

Теперь, когда среди ежедневной жизни я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются час от часу более и голова погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны... где это счастье? — возврати мне его!⁵⁶⁵

Niepowodzenie procesu indywiduacji jako metody i drogi do rozszerzenia osobowości wiąże się również z wyobcowaniem bohatera w społeczeństwie.

Alienacja ta jest stanem utraconej lub zerwanej więzi ego z archetypem. Brak tej więzi jest doświadczany jako poczucie porzucenia, utraty czegoś cennego, braku nadziei, poczucie gorszej wartości albo wielkiej kary⁵⁶⁶.

⁵⁶² В.Ф. Одоевский, *Сильфида...*, s. 191.

⁵⁶³ В.И. Корвин, *op. cit.*, s. 19.

⁵⁶⁴ *Ibidem*. Chodzi tu oczywiście o kąpiele w bulionie, mikstury na apetyt itp.

⁵⁶⁵ В.Ф. Одоевский, *Сильфида...*, s. 193–194. Warto zauważyć, że podobne rozczarowanie utratą wyimaginowanego świata miało miejsce w opowiadaniu Czechowa *Czarny mnich*.

⁵⁶⁶ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 135.

Płatonowicz przyznaje, że jego życie utraciło swoją wartość, a samego siebie porównuje do zepsutego narzędzia, niedopasowanego do skrzyni pełnej innych przyrządów. Rozgoryczony o istocie swojego istnienia mówi:

А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, — искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков: найди мне его!⁵⁶⁷

Małżeństwo z Katią wpasowuje go w system społeczny, jednakże on sam nie czuje się jego częścią. Zerwanie więzi z archetypem animy sprawia, iż bohater lekceważy swoją żonę, traci szacunek do płci pięknej i traktuje kobiety instrumentalnie. Osoba doświadczająca alienacji, zgodnie z przekonaniem Junga, nie jest bowiem w stanie działać w swoim najlepszym interesie. Swoje frustracje najczęściej zaspokaja w sposób substytucyjny, często przez narkotyki czy alkohol. Płatonowicz chętnie sięga po wysokoprocentowe trunki, starając się uciec w stan nieświadomości.

Warte podkreślenia jest, że sposób, w jaki Odojewski przedstawił w opowiadaniu zderzenie dziewiętnastowiecznej rzeczywistości z poetyckim marzeniem o idealnym świecie, w pełni oddaje transformację bohatera w znaczeniu psychoanalitycznym. Romantyczne wyzwolenie Płatonowicza ze świata skostniałego, ciemnego, pozbawionego ideałów oraz niezwłoczne pozbawienie go owej wolności stało się dla mnie inspiracją do ukazania nieukończonego procesu indywiduacji psyche tej postaci.

Społeczne oraz historyczne warunki, w jakich Odojewski umieszcza swojego bohatera, sytuują go pośród nie-romantyków, dla których życie w marzeniu jest równoznaczne z chorobą psychiczną. Takie położenie wywiera wpływ na jego wewnętrzną transformację. Człowiek nie rozwija się bowiem sam — na jego psyche wpływ ma kultura zawierająca symbole i wzorce indywiduacji. Należy bowiem zwrócić uwagę na to, że oprócz różnic indywidualnych pomiędzy ludźmi istnieje jakieś podobieństwo, jakaś jedność wyrażająca się w ideach czy obecnych w danym społeczeństwie tendencjach⁵⁶⁸. Sprzeczność wewnętrznych dążeń zbiorowości i jednostki doprowadza bohatera do stanu alienacji, której istotą jest poczucie odrzucenia, ale i utraty własnej wartości. U Płatonowicza alienacja wyraża się w postawie początkowego buntu oraz następującego po nim zobojętnienia.

* * *

Losy obu protagonistów: Antona Opalskiego z opowiadania *Pierścień* Baratyńskiego oraz Michała Płatonowicza z *Sylfidy* Odojewskiego są odpowiednim materiałem do ukazania analogii między średniowiecznymi założeniami alchemii

⁵⁶⁷ В.Ф. Одоевский, *Сильфида...*, s. 194.

⁵⁶⁸ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 81.

a procesem indywiduacji opisanym przez Junga. Oba te procesy mają bowiem za zadanie doprowadzić człowieka do nadświadomości.

Efektem, jakiego oczekiwali alchemicy, było uzyskanie złota, jednak nie zwykłego kruszcu, ale filozoficznego — eliksiru życia. Ten metal szlachetny nosi zatem znamiona wielowymiarowości. Dla Opalskiego złotem był pierścion, symbolizujący jego miłość do kobiety marzeń, dla Płatonowicza zaś Sylfida czy też raczej świat, jaki z sobą niosła — z punktu widzenia psychoanalizy w obu tych przypadkach można zauważyć stan, w którym psyche osiągnęłyby pełnię odrodzenia poprzez proces indywiduacji. W taki sam sposób, w jaki alchemicy mogli doświadczać przemian osobowości wewnętrznej, dokonując projekcji na substancje chemiczne, bohaterzy opowiadań doświadczaali projekcji archetypów cienia i animy. „I dopiero gdy znaleźliśmy ten klucz, dostrzegamy głębsze znaczenie tych mistycznych tekstów i procesów, które były nie tylko tajemnicze, ale nieraz niezrozumiałe, może nawet umyślnie zatajone”⁵⁶⁹.

Zważywszy na fakt, iż alchemia dawno utraciła swój naukowy wymiar, warto dopełnić rozważania myślą szwajcarskiego psychologa na temat roli symboliki alchemicznej w badaniach psychoanalitycznych:

Dopóki alchemicy mozolili się nad swym dziełem w laboratoriach, dopóty alchemia znajdowała się w sytuacji korzystnej pod względem psychicznym. Albowiem dopóki tak było, dopóty alchemik nie miał żadnej okazji do utożsamiania się z archetypami wyłaniającymi się z nieświadomości, ponieważ wszystkie one były rzutowane na substancje chemiczne. Ujemną stroną tej sytuacji było to, że alchemik musiał przedstawiać nie ulegającą zepsuciu substancję duchową jako ciało chemiczne, co naturalnie było przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie. Fiasko tej próby doprowadziło w końcu alchemię laboratoryjną do upadku i do zastąpienia jej chemią. Jednakże psychiczny aspekt dzieła alchemicznego nie zaginął, a z czasem nawet przyciągnął nowych interpretatorów, o czym świadczy [...] pozytywny stosunek nowoczesnej psychologii nieświadomości do symboliki alchemicznej⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ J. Jacobi, *op. cit.*, s. 196.

⁵⁷⁰ C.G. Jung, *Psychologia a religia...*, s. 248.

Zakończenie

Tzvetan Todorow, uznający, że fantastyczność jest stanem „przejęciowo-granicznym na osi, której przeciwstawne krańce zanurzone są, odpowiednio, w ładzie racjonalizowanym Natury oraz w porządku cudów, irracjonalnym trwale”⁵⁷¹, wskazał pośrednio na problem dotyczący kategoryzacji literatury, w tym — najważniejszego w tej publikacji — rosyjskiego piśmiennictwa XIX wieku. W sposób niezwykle trafny badacz dał bowiem odpowiedź na kluczowe, jak się wydaje, pytanie o to, kiedy dzieło literackie można nazywać fantastycznym. Todorowska idea znacznie poszerza obszar penetracji twórczości pisarskiej, w której poszukuje się motywów wskazujących na jej niesamowitość. W związku z tym, z zastrzeżeniem czytania literalnego i — jak dookreślił je badacz — „z pozycji naiwnego realizmu, więc ani poetycko, ani alegorycznie”⁵⁷², spośród wielu dziewiętnastowiecznych opowiadań rosyjskich za fantastyczne uznałam nie tylko te, w których wątki niesamowite stanowią niewątpliwą część fabuły, lecz także te, w których jawią się one utajone w marzeniach, snach, wizjach czy majakach bohaterów, gdzieś na granicy rzeczywistego z irracjonalnym. Podjęcie Todorowskiej teorii pozwoliło również na twórcze skomentowanie dzieł zarówno z pierwszej, jak i drugiej połowy XIX wieku, z uwzględnieniem przełomu stuleci w Rosji. Przeprowadzona analiza struktury świata przedstawionego w tychże opowiadaniach, uwypuklająca zawarte w nich zjawiska tajemne, oraz psychoanalityczna interpretacja owych fenomenów, oparta na założeniach psychologii głębi Junga, umożliwiła rozbudowanie zakresu badań klasycznej literatury rosyjskiej, między innymi poprzez wskazanie na zachowane w niej nowe sensy i treści.

Reasumując podjęte w toku niniejszej monografii badania, należy stwierdzić, że ich celem było potwierdzenie postawionych przeze mnie hipotez. Zakładałam bowiem, że losy bohaterów dziewiętnastowiecznych rosyjskich opowiadań niesa-

⁵⁷¹ S. Lem, *op. cit.*, s. 73.

⁵⁷² *Ibidem*.

mowitych to odpowiedni materiał źródłowy do ukazania związków między zjawiskami tajemnymi a psychoanalizą. Pragnęłam również dowiedzieć, że taka analiza pozwala na zupełnie nowe spojrzenie na piśmiennictwo, do tej pory omawiane głównie z perspektywy wpływających na nie czynników zewnętrznych. Zgodnie z fundamentalnym założeniem motywy dotyczące rzeczywistości psychicznej bohaterów zawarte w wybranych utworach objaśniałam z wykorzystaniem teorii psychologii analitycznej Junga. Wnioski płynące z obserwacji życiowych zmagają protagonistów omawianych dzieł dobrze trafiały w założenia rozwoju psychologicznego człowieka opisane przez szwajcarskiego psychologa. Jungowska forma psychologii głębi — jako metody badawczej literatury pięknej — zakłada przy tym, że biografia twórcy tekstu nie musi stanowić elementu imperatywnego w stosunku do jego wyjaśnienia. Wynikająca z tego założenia separacja odautorskich i historyczno-socjologicznych czynników determinujących kształt dzieła literackiego umożliwiła otwarcie go na zupełnie nowe perspektywy analityczne.

Warto podkreślić, że pojęciem centralnym metody klinicznej Junga, a co za tym idzie — zawartych w pracy interpretacji, zdaje się „nieświadomość” w znaczeniu pewnego obszaru psychiki ludzkiej. Aby ukazać, na czym polega jej potęga, w materiale źródłowym odnalazłam postaci, których konflikt psychologiczny wpisał się w ramy odczytów inspirowanych psychologią głębi. Choć tego typu twórczej interpretacji można by poddać wielu bohaterów dziewiętnastowiecznych utworów o znamionach fantastycznych, w niniejszej publikacji stali się nimi protagoniści opowiadań (w porządku chronologicznym): Antonija Pogorielskiego, Oresta Somowa, Aleksandra Puszkina, Jewgienija Baratyńskiego, Władimira Odojewskiego, Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Antona Czechowa oraz Walerija Briusowa. W wybranych utworach nieświadomych konfliktów emocjonalnych neurotyków — jak referowałam — nie zabrakło.

Następnie, w sposób jasny i klarowny, objaśniałam te symptomy, które wskazując na „chorobę” postaci literackich, jawiły się jako ich cechy nieświadome. Przyłożenie doń teorii archetypowych sprawiło, iż motywy dotychczas jednoznacznie sklasyfikowane zyskały przymioty symboliczne — wielowymiarowość i wieloznaczność, przyczyniając się do poszerzenia spektrum analizy wskazanych tekstów.

Wybór konkretnej metody interpretacyjnej, opartej na założeniach Junga, jest o tyle istotny, o ile — jak trafnie podsumował Pajor —

Odkrycie archetypów jako ponadindywidualnych i uniwersalnych struktur psychicznych i opisanie funkcji, jakie pełnią one w całości psychicznego systemu człowieka, przyczyniło się do zasadniczej zmiany obrazu człowieka, i to nie tylko pod względem psychologicznym, lecz również antropologicznym, filozoficznym i religijnym⁵⁷³.

Jednakże, poddając tekst literacki archetypowej wiwisekcji, należy pamiętać, że choć uatrakcyjnia ona naświetlenie znaczeń klasyki rosyjskiej, nigdy nie będzie

⁵⁷³ K. Pajor, *op. cit.*, s. 212.

ostatecznym objaśnieniem dzieła, do czego też nie aspiruje. Nie można jednak wątpić, że analiza duszy postaci rosyjskich dziewiętnastowiecznych opowiadań fantastycznych pozwala badaczowi spojrzeć na nie z nieznanej dotąd perspektywy. Z tego punktu widzenia przyłożenie doń matrycy rodem z psychologii analitycznej umożliwia ukazanie pewnych trwałych wartości, nieprzemijających z duchem upływającego od momentu ich powstania czasu.

Interpretacja przeprowadzona w oderwaniu od panujących w czasach życia autora realiów, jakiej w odniesieniu do takiej lektury raczej się nie stosuje, przeniesiona zaś na płaszczyznę emocji oraz popędów nieświadomości, niesie z sobą znamiona ponadczasowości i tychże wskazanym opowiadaniom przydaje. Odwołanie do symboliki archetypu cienia spowodowało, że w odrealnionych dziełach rosyjskich twórców XIX wieku możemy dostrzec nowy typ bohaterów. Człowiek bez cienia zmagą się z utratą pewnej części swojej osobowości, wynikającej z rozszczepienia i nadania wartości jej poszczególnym elementom. Na wzór protagonistów z opowiadań Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna czy Adelberta von Chamisso romantyczny topos cienia naznaczał rosyjskie kreacje tajemniczością oraz odmiennością w stosunku do ogółu społeczeństwa.

Jednak to właśnie dotyczące nieświadomości, oparte na jungowskich założeniach, objaśnienie znaczenia owego motywu sprawiło, iż rosyjska literatura fantastyczna XIX wieku stała się jeszcze bardziej interesująca pod względem typów ludzkich. Notoryczne niepowodzenia charakterów w akcie uświadamiania sobie oderwanej części osobowości prowadzi do ich autodestrukcji, opisanej najczęściej w postaci choroby psychicznej bądź śmierci. Nieliczni pozostali przy życiu przedstawiani są natomiast jako ludzie wadliwi, niepełnowartościowi, nigdy w swoim życiu niezaspokojeni do końca. Zjawisko to dobrze podsumował Dudek, przyrównując sytuację nieświadomionego cienia do mitu o Syzyfie:

Błędne koło schematów psychologicznych, nastawień i wyobrażeń (mechanizmów obronnych, myślenia życzeniowego) skazuje człowieka na syzyfową pracę, powtarzanie się rozczarowań. Mit o Syzyfie to symbol błędnego koła ambicji, obronnych schematów poznawczych, pomijania tego, co Jung nazywa cieniem⁵⁷⁴.

Przyczynkiem zaś do niekonwencjonalnego, bo skupiającego się nie na roli postaci kobiecych w fabule opowiadań, a raczej ich wpływie na losy męskich bohaterów, przeglądu protagonistek w ezoterycznej literaturze rosyjskiej XIX wieku stała się symbolika archetypu animy. Według szwajcarskiego psychologa ma ona odzwierciedlać wewnętrzną, kobiecą stronę osobowości w mężczyźnie. To właśnie za jej sprawą na nowo można opisać sposób prezentowania postaci kobiecych we wskazanych lekturach.

Drugoplanowe bohaterki ukazałam bowiem nie jako samoistne postaci literackie, lecz jako odzwierciedlenie — projekcje — psychiki męskich, głównych

⁵⁷⁴ Z. Dudek, *Psychologia...*, s. 41.

kreacji wybranych dzieł. Poprzez mechanizm przypisania im własnych cech osobowościowych przed protagonistami stało zadanie uświadomienia swojego „obrazu duszy”, pozytywnie rozwijającego ich charakter. Jednakże — jak dowiodłam — negatywny aspekt animy doprowadził do tragicznych zdarzeń w ich życiach. W uporządkowany sposób, rozpoczynając od analizy dzieła pochodzącego z początku XIX wieku, poprzez kolejne, aż do przełomu stuleci, ukazałam różnorodność sposobu przedstawiania postaci kobiecych w literaturze całego wieku z jednej strony, z drugiej zaś — to samo bez względu na czas, fatalne w skutkach, nieuświadomienie prawdziwego „obrazu duszy” przez męski charakter. Na potrzeby badań przedstawiłam również przykład zgoła odwrotny, to jest uświadomienie animusa — wewnętrznej, męskiej części osobowości w kobiecie. Zabieg ten pozwolił wysunąć wnioski dotyczące ogromnego znaczenia drugoplanowych zazwyczaj ról kobiet dla losów męskich protagonistów.

Natomiast Wielka Matka i Stary Mędrzec — jungowskie osobowości maniczne — to archetypy, które posłużyły zobrazowaniu posiadanej przez bohaterów wybranych dzieł fantastycznych mocy kontrolowania zarówno swoich losów, jak i doli ich towarzyszy. Ustaliłam także, że zagadnienie to stanowi dobre odniesienie w procesie wyjaśniania pewnego rodzaju manii wielkości, z jaką zmagają się protagoniści dziewiętnastowiecznej fantastyki rosyjskiej. Towarzyszące interpretacji pojęcia many i magii przedstawiłam zarówno w ich aspekcie literaturoznawczym, jak i antropologicznym. Efekty badań należy doprecyzować stwierdzeniem, że uświadomienie osobowości manicznej przez postać literacką wymaga od niej pokory, pozwalającej na rozróżnienie siebie od tychże figur. Jak dowiodłam, dla wybranych protagonistów okazało się to niewykonalne. Tym samym poruszyłam też tematykę owładnięcia psychiki człowieka przez symbole archetypowe. Proces ten dobrze skonkludował Dudek:

Archetypy, obrazy nieświadomości mogą wdrzeć się do świadomości, jak przez nagle otwarte drzwi. [...] Jeśli mechanizmy obronne ego są słabe, nie opierają się na wiedzy o świecie i sobie, na tym, co wewnętrzne, wtedy przypadkowe bodźce symboliczne lub napięcia popędowe wyzwalały niekontrolowane siły nieświadomości. [...] Jaźń, czyli idea Boga, Cień, czyli idea szatana, idea Wielkiej Matki, Starego Mędrca, wdzierają się do świadomości. Człowiek traci dotychczasową tożsamość ego i nie wie, czy jest Napoleonem, Chrystusem, szatanem, kobietą czy mężczyzną itd.⁵⁷⁵

Wobec tego twierdzenia problematyka owładnięcia psychiki przez osobowości maniczne również przyczynia się do znacznego poszerzenia pola interpretacyjnego klasycznych dzieł literatury rosyjskiej.

Proces uświadamiania w duchu psychologii głębi — dochodzenie od nieświadomości do świadomości w psychice — kolejno archetypów cienia, animy/animusa oraz osobowości manicznych — zyskał miano indywiduacji. Ponieważ najbardziej

⁵⁷⁵ *Ibidem*, s. 86.

adekwatne odzwierciedlenie tego procesu Jung widział w alchemii, priorytetem stało się dla mnie odnalezienie oraz omówienie dziewiętnastowiecznych opowiadań twórców rosyjskich, w których fabule zawarto elementy tej średniowiecznej nauki. W toku badań ustaliłam, że losy parających się alchemiczną sztuką bohaterów w optymalny sposób ucieleśniają znaczenie procesu indywiduacji. Przeżycia, jakie stały się udziałem owych protagonistów, są zatem odpowiednim materiałem do ukazania takich procesów psychicznych, jak uświadomienie cienia czy konfrontacja z „obrazem duszy”.

Zauważyłam przy tym, że dziewiętnastowieczni protagoniści zazwyczaj nie mają szans na szczęśliwe zakończenie. Choroby psychiczne, prowadzące najczęściej do śmierci, to szczególnie ujęcie „nieukończenia” zarówno procesu alchemicznego, jak i tego prowadzącego do rozwoju psyche. Zgodnie z twierdzeniem, że „Prawdziwie wolny jest dopiero człowiek, który osiągnął cel procesu indywiduacji: aktualizację jaźni”⁵⁷⁶, należy podsumować, że bohaterowie fantastycznych opowiadań rosyjskich XIX wieku są uwięzieni w swojej rzeczywistości zarówno w sposób będący konsekwencją fabuły dzieła, jak i psychiczny, wynikający z objawienia ich losów rodem z Jungowskich założeń.

Potęgą interpretacji nieświadomości, w odniesieniu do analizowanego poprzez jej pryzmat materiału, polega zatem nie tylko na swoistym „odświeżeniu” zapomnianych już, spychanych na margines twórczości klasyków rosyjskich dzieł. Literatura fantastyczna XIX stulecia, której jednym z głównych zadań było opowiedzieć o problemach społeczeństwa w stosowny dla tego okresu sposób, jest — jak ukazałam w toku niniejszych badań — odpowiednim materiałem źródłowym do osobowościowej egzemplifikacji dzieła literackiego. Gdy świadomie pominiemy bowiem społeczną warstwę znaczeniową tych tekstów, odkrywają się przed nami galerie postaci, pośród których możemy dostrzec reminiscencje wszechobecnej w naturze człowieka psychoanalizy. Ponadto archetypowa analiza znanych już motywów pozwala nam na odkrywanie nowych typów charakterów, ale i nowych motywów w historii piśmiennictwa rosyjskiego. Wypada przeto docenić przydatność psychoanalizy jako narzędzia płodnego interpretacyjnie w innowacyjnych badaniach literaturoznawczych.

Niemniej jednak należy podkreślić, że rozważania podjęte w niniejszej pracy nie wyczerpują całokształtu problematyki związanej z dotyczącą nieświadomych emocji i popędów interpretacją dziewiętnastowiecznych — z jednej strony realistycznych, z drugiej zaś całkowicie tkwiących w świecie cudów — dzieł pisarzy rosyjskich, a stanowią jedynie próbę ich oswojenia.

⁵⁷⁶ J. Prokopiuk, *Wstęp...*, s. XXXVI.

Bibliografia

1. Dzieła literackie, materiały źródłowe

- Баратынский Е., *Перстень*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В.И. Коровин, Москва 1987, s. 247–260.
- Брюсов В., *Сестры*, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1906_sestry.shtml (dostęp: 15.12.2014).
- Гоголь Н., *Вий*, [w:] *idem*, *Собрание художественных произведений в пяти томах. Том второй: Миргород*, Москва 1960, s. 211–263.
- Гоголь Н., *Записки сумасшедшего*, [w:] *idem*, *Сочинения в двух томах*, t. 1, Москва 1969, s. 578–597.
- Гоголь Н., *Нос*, [w:] *idem*, *Сочинения в двух томах*, t. 1, Москва 1969, s. 460–483.
- Гоголь Н., *Портрет*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений в шести томах*, t. 3. *Повести*, Москва 1959, s. 71–127.
- Одоевский В.Ф., *4338-й год. Петербургские письма*, [w:] *Русская фантастическая проза XIX–начала XX века*, оргас. А.П. Казанцева, Москва 1986, s. 121–154.
- Одоевский В.Ф., *Город без имени*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзер, Москва 1988, s. 95–109.
- Одоевский В.Ф., *Косморама*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзер, Москва 1988, s. 195–243.
- Одоевский В.Ф., *Последнее самоубийство*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзер, Москва 1988, s. 92–94.
- Одоевский В.Ф., *Русские ночи*, Ленинград 1975.
- Одоевский В.Ф., *Саламандра*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзера, Москва 1988, s. 244–328.
- Одоевский В.Ф., *Сильфида*, [w:] *idem*, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзера, Москва 1988, s. 173–194.
- Погорельский А., *Лафертовская маковница*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В. Коровин, Москва 1987, s. 24–47.
- Пушкин А., *Пиковая дама*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В. Коровин, Москва 1987, s. 224–246.
- Сомов О., *Киевские ведьмы*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В.И. Кровин, Москва 1987, s. 86–98.
- Тургенев И., *Песнь торжествующей любви*, http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0250.shtml (dostęp: 15.12.2014).

- Чехов А., *Черный монах*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений*, t. 7. Повести и рассказы 1888–1891, Москва 1956, s. 282–314.
- Alighieri D., *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Kraków 2003.
- Chamisso A. von, *Przedziwna przygoda Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961.
- Goethe J.W., *Faust*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2009.
- Gogol M., *Pamiętnik wariata*, przeł. J. Wyszomirski, [w:] *idem*, *Portret, Szynel, Pamiętnik wariata*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1992, s. 93–117.
- Hoffmann E.T.A., *Diabeł eliksiry*, przeł. L. Eminowicz, Wrocław 2005.
- Hoffmann E.T.A., *Narożne okno*, przeł. A. Lange, [w:] *idem*, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999, s. 210–230.
- Hoffmann E.T.A., *Piaskun*, przeł. F. Faleński, [w:] *idem*, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999, s. 98–128.
- Hoffmann E.T.A., *Przygoda w noc sylwestrową*, przeł. I. Wieniewska, [w:] *idem*, *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959, s. 203–240.
- Hoffmann E.T.A., *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, przeł. J. Kleczyński, [w:] *idem*, *Opowiadania fantastyczne*, Warszawa 1999, s. 25–97.
- Hugo V., *Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Kraków 2010.
- Meyrink G., *Golem*, przeł. A. Lange, Kraków 1992.
- Pilipiuk A., *Kuzynki*, Lublin 2003.
- Stevenson R.L., *Doktor Jekyll i pan Hyde*, przeł. L. Haliński, [b.m.w.] 2007.
- Turgieniew I., *Opowieści tajemnicze*, przeł. M. Brzozowska, Warszawa 1988.

2. Opracowania ogólne, materiały krytyczne

- Амельянчик Н.А., „Двойник” А. Погорельского и проблема фантастического, [w:] *Сб. трудов молодых ученых*, cz. 2, Томск 1973, s. 27–37.
- Белинский В.Г., *Сочинения Александра Пушкина: Статья одиннадцатая и последняя*, [w:] *А.С. Пушкин в русской критике*, red. Е. Мельникова, Москва 1953, s. 386–433.
- Богомолов Н.А., *Спиритизм Валерия Брюсова*, [w:] *idem*, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 1999, s. 279–310.
- Ботникова А.Б., Э.Т.А. Гофман и русская литература первой половины XIX в. К проблеме русско-немецких литературных связей, Воронеж 1977.
- Бочаров С.Г., *Вокруг „Носа”*, [w:] *Гоголь в русской критике. Антология*, оргас. С.Г. Бочаров, Москва 2008, s. 592–613.
- Гарин И.И., *Загадочный Гоголь*, Москва 2002.
- Давыдов А., *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва 2008.
- Елизарова М.Е., *Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века*, Москва 1958.
- Егоров О.Г., *Психоаналитический метод в „таинственных повестях” И.С. Тургенева*, „Филологические Науки. Научные Доклады Высшей Школы” 3, 2015, s. 57–66.
- Еремеев С.Н., *Специфика использования фантастики в сказках В.Ф. Одоевского*, „Вестн. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманит. науки”, cz. 4, Тамбов 2002, s. 88–91.
- Есин А.Б., *Фантастика у Чехова и Салтыкова-Щедрина*, [w:] *idem*, *Чехов и его время*, Москва 1977, s. 53–61.
- Золотарев И.Л., *Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е–90-е годы XIX века)*, Орел 2012.

- Золотарев И.Л., *Традиции фантастической повести 30-х годов XIX века в „Пиковой даме“ А.С. Пушкина, „Штоссе“ М.Ю. Лермонтова*, „Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена“ 19, Санкт-Петербург 2009, s. 185–192.
- Карпов А.А., „Перстень“ Баратынского и „Повести Белкина“, [w:] *Концепция и смысл: сб. статей в честь 60-летия В.М. Марковича*, Санкт-Петербург 1996, s. 171–185.
- Коровин В.И., *О русской фантастической повести*, [w:] *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, оргас. В.И. Коровин, Москва 1987, s. 5–22.
- Лобыцына М.В., *Своеобразие русской фантастической повести 1820–1830-х гг.: (Н.В. Гоголь и В.Ф. Одоевский): автореферат дис. кандидата филологических наук*, Москва 1991.
- Лотман Ю.М., *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва 1988.
- Маймин Е.А., *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи“*, [w:] В.Ф. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград 1975, s. 247–276.
- Манн Ю.В., *Поэтика Гоголя*, Москва 1988.
- Мартыненко Л., *Роль фольклорных мотивов и образов в фантастических повестях первой трети XIX века (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Гоголь)*, [w:] *Наука о фольклоре сегодня: междисциплинарные взаимодействия*, Москва 1998, s. 233–235.
- Медведев Ю., „На границе грядущего с беспредельным...“ *Послесловие*, [w:] *Русская фантастическая проза XIX–начала XX века*, оргас. А.П. Казанцева, Москва 1986, s. 680–693.
- Назарова Л.Н., *Тургенев и русская литература конца XIX–начала XX в.*, Ленинград 1979.
- Немзер А., В.Ф. Одоевский и его проза, [w:] В.Ф. Одоевский, *Повести и рассказы*, оргас. А. Немзер, Москва 1988, s. 3–11.
- Осипов А., *Фантастика от А до Я*, Москва 1999.
- От редакции*, [w:] В.Ф. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград 1975, s. 5–6.
- Поляк Л.М., *Реалистическая фантастика Алексея Толстого*, „Русская Литература“ 1962, nr 3.
- Примечания*, [w:] А. Чехов, *Собрание сочинений*, t. 7. *Повести и рассказы 1888–1891*, Москва 1956, s. 503–520.
- Русская литература*, red. И.И. Громов, Москва 1973.
- Семибратова И.В., *Из истории отечественной фантастики 17-го–начала 20-го века*, Москва 1990.
- Семибратова И.В., *Мир глазами фантастов*, Москва 1987.
- Семибратова И.В., *Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук*, Москва 1973.
- Семибратова И.В., *Фантастика в русской литературе XIX века*, Москва 1974.
- Соколов Б.В., *Расшифрованный Гоголь. Вий. Тарас Бульба. Ревизор. Мертвые души*, Москва 2007.
- Турьян М.А., *Странная моя судьба: О жизни В.Ф. Одоевского*, Москва 1991.
- Турьян М.А., *У истоков русской „психологической фантастики“. Владимир Одоевский*, [w:] *Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения*, Санкт-Петербург 1996, s. 11–24.
- Турьян М.А., *Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского „Саламандра“*, [w:] *Русский романтизм*, red. К. Григорьян, Ленинград 1978, s. 187–206.
- Фейерхерд В., *Романтизм и реализм в диалогах В.Ф. Одоевского „Саламандра“*, [w:] *idem, Проблемы теории и истории литературы: сб. ст., посвящ. памяти А.Н. Соколова*, red. В.И. Кулешов, Москва 1971, s. 175–187.
- Харитонов Е., *Эти странные истории: фантастика в прозе И.С. Тургенева*, „Библиография“ 1995, nr 1, s. 44–50.
- Чебанюк Т.А., *Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х–начала 40-х годов XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук*, Москва 1979.
- Чернышева Е.Г., *Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века* Дис. д-ра филол. наук, Москва 2000.

- Чернышевский Н.Г., *Полное собрание сочинений*, t. 2, Москва 1949.
- Шелаева А.А., *Антоний Погорельский и его сочинения*, [w:] А. Погорельский, *Изобранные. Проза. Стихотворения*, опрас. А.А. Шелаева, Москва 1988, s. 373–389.
- Эткинд А.М., *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Санкт-Петербург 1993.
- Antoni Pogorielski, [w:] *Straszną wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, wyb. W. Korowin, Warszawa-Moskwa 1988, s. 6–7.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997.
- Best O.F., *Historia pocałunku*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2003.
- Bezwiński A., *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” W. Odojewskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 22, 1988, s. 79–93.
- Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2012.
- Biernat E., *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, [w:] *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, Gdańsk 2001, s. 7–16.
- Bobilewicz G., *Wyobrażenia fantastyczne. Chimery modernistów*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 102–110.
- Caillouis R., *Modliszka*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl*, wyb. M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 121–163.
- Caillouis R., *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005.
- Cofalik J., *Postać literacka jako przedmiot teoretycznych rozważań i badań historycznoliterackich*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1969, nr 3, s. 25–54.
- Czachowski K., *Między romantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967.
- Czarnecka M., *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Wrocław 2011.
- Dobrogoszcz M., *Z literackiej polemiki Włodzimierza Odojewskiego z Iwanem Turgieniewem*, „Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 13, 1990, s. 113–120.
- Dudek Z., *Paradygmat nieświadomości a poszukiwanie psychoterapii integralnej*, [w:] *Między świadomością a nieświadomością. Współczesność w perspektywie psychologii głębi*, red. K. Węglowska-Rzepa, D. Fredericksen, Warszawa 2007, s. 251–276.
- Dudek Z., *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*, Warszawa 2002.
- Dudek Z., *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*, Warszawa 1995.
- Dybel P., *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009.
- Dziurla R., Głowczeska J., Groth J., Hejmanowski S., Jarząbek P., Wojciechowski B., *Wczesne zastosowania wiedzy psychoanalitycznej do badań literackich*, [w:] *Pisarz i psychoanalityk*, red. R. Dziurla, J. Groth, Poznań 1999, s. 11–17.
- Eugeniusz Baratyński, [w:] *Straszną wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, wyb. W. Korowin, Warszawa-Moskwa 1988, s. 188–189.
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002.
- Ferenc W., *Wybrane zagadnienia z dziejów alchemii i chemii*, Lublin 1999.
- Franz M.L. von, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przeł. M. Kalinowska, Poznań 2015.
- Freud S., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010.
- Galster B., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.
- Galster B., *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Opowieści*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972, s. I–CXXX.
- Gałdowa A., *Psychologia analityczna C.G. Junga*, [w:] *Klasyczne i współczesne koncepcje osobowości*, red. A. Gałdowa, t. 1, Kraków 1999, s. 57–86.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000.
- Główko O., *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997.

- Goik M., *Kobiety w literaturze*, Warszawa 2009.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Jarosław M., *Słownik wyrazów obcych*, cz. 2. *Sentencje, powiedzenia, zwroty*, Warszawa 2002.
- Jedliński M., *Kultura Zachodu oczami romantyków rosyjskich. Rzecz o kapitalizmie i racjonalizmie*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 373–383.
- Jung C.G., *Aion: przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Jung C.G., *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002.
- Jung C.G., *O psychologii i patologii tzw. zjawisk tajemnych*, przeł. E. Sadowska, Warszawa 1991.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.
- Jung C.G., *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005.
- Jung C.G., *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Jung C.G., *The psychological aspects of the Kore*, [w:] *Collected Works of C.G. Jung*, t. 9, cz. 1, Princeton 1968, s. 182–203.
- Jung C.G., *Rebis, czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989.
- Jung C.G., *The Red Book: Liber Novus*, przeł. S. Shamdasani, J. Peck, M. Kyburz, New York 2009.
- Jung C.G., *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Jung E., Franz M.L. von, *Legenda Graalowa w perspektywie psychologicznej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Kamińska-Maciąg S., *Człowiek bez cienia w opowiadaniach fantastycznych Mikołaja Gogola*, „Slavia Orientalis” 62, 2013, nr 3, s. 391–403.
- Kamińska-Maciąg S., *Motywy „człowieka bez cienia” w rosyjskiej literaturze fantastycznej XIX wieku (na podstawie opowiadań Włodzimierza Odojewskiego)*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, red. A. Polak, Katowice 2013, s. 189–203.
- Kamińska-Maciąg S., *O motywach alchemicznych w „Sylfidzie” Włodzimierza Odojewskiego*, „Slavia Orientalis” 64, 2015, nr 2, s. 245–257.
- Karaś J., *Z obserwacji nad tłem literackim prozy fantastycznej Aleksandra Puszkina*, „Studia Rossica Posnaniensia” 21, 1991, s. 75–86.
- Kast V., *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar, Warszawa 1995.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1979.
- Klimowicz T., *Eros w literaturze rosyjskiej (twórczość Walerija Briusowa)*, „Slavica Wratislaviensia” 44, 1987, s. 29–47.
- Klimowicz T., *Motywy twórczości Walerija Briusowa*, Wrocław 1988.
- Klimowicz T., *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992.
- Koprowski P., *W kręgu romantyzmu. Kształtowanie się struktur światopoglądowych Iwana Turgieniewa*, Gdańsk 2008.
- Kosowska E., *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
- Kosowska K., *Obraz życia szlachcianek rosyjskich w literaturze*, Kraków 2012.
- Kuźmicki A., *Symbolika jaźni*, Warszawa 2008.
- Lem S., *Mój pogląd na literaturę*, Kraków 2003.
- Lis K., *Gnoza, mistyka, alchemia w twórczości Włodzimierza Odojewskiego (Z badań nad literaturą rosyjską okresu romantyzmu)*, [w:] *Dziesięć wieków związków Wschodniej Słowiańszczyzny z kulturą Zachodu*, red. J. Borsukiewicz, Lublin 1990, s. 103–118.

- Lis K., *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. W. Kowalczyk, A. Orłowska, Lublin 2004, s. 71–85.
- Lis K., *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.
- Lis K., *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego*, Kielce 1997.
- Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Literatura rosyjska w zarysie*, red. Z. Barański, A. Semczuk, Warszawa 1976.
- Lubański M., *O kulturze, która utraciła swój Cień*, [w:] *idem, Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008, s. 265–275.
- Malej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wrocław 2008.
- Malinowski B., *Dziela*, t. 1. *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego*, Warszawa 1980.
- Malinowski B., *Dziela*, t. 7. *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990.
- Mańkowska M., *Między marzeniem a rzeczywistością, czyli o niektórych rozterkach artysty romantycznego (na przykładzie dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej)*, „*Slavica Wratislaviensis*” 123, 2003, s. 69–79.
- Markiewicz H., *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 93–108.
- Markiewicz H., *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] *idem, Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 313–336.
- Markowski M., *Hermeneutyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*, red. M. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2006, s. 173–196.
- Markowski M., *Psychoanaliza*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*, red. M. Markowski, A. Burzyńska, Kraków 2006, s. 45–78.
- Michalska-Suchanek M., „Czarny mnich” Antoniego Czechowa. *Emotywna waloryzacja świata przedstawionego*, [w:] *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*, red. B. Stempczyńska, Katowice 1995, s. 59–73.
- Mikołaj Gogoł, oprac. F. Sielicki, [w:] *Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, red. B. Galster, J. Kamionka-Straszkowa, K. Sierocka, Wrocław 1975, s. 94–123.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej. Zarys*, Wrocław 1989.
- Obarski E., *Paracelsus lekarz, alchemik, astrolog, filozof, okultysta. Sztuka ognia. Filozofia hermetyczna*, Wrocław 2003.
- Oboleńska D., „Драконова кровь”: об огне алхимиков и „Саламандре” Владимира Одоевского, [w:] *Krew — substancja, symbole, mitologia*, red. D. Oboleńska, K. Arciszewska, Gdańsk 2012, s. 23–33.
- Orest Somow, [w:] *Straszna wróżba. Rosyjska nowela fantastyczna pierwszej połowy XIX wieku*, wyb. W. Korowin, przeł. H. Chłystowski, Moskwa 1988, s. 32–33.
- Osuch T., „Черный монах” Чехова. *К истории замысла и символике образа*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 21–27.
- Pajor K., *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004.
- Pascal E., *Psychologia jungowska. Teoria i praktyka*, przeł. G. Skoczylas, Poznań 1998.
- Phillips D.D., *Spook or Spoof? The Structure of the Supernatural in Russian Romantic Tales*, Washington 1982.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Popławska A., Białek E., Lech D., *Słownik symboli*, Kraków 2005.
- Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jędrzejczak, Warszawa 1998.
- Postać w dziele literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982.
- Prokopiuk J., *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] *C.G. Jung, Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 5–57.
- Prokopiuk J., *Mój Jung*, Katowice 2008.

- Prokopiuk J., *Wstęp*, [w:] C.G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. I–LXI.
- Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
- Rosińska Z., *Jung*, Warszawa 1982.
- Rymkiewicz J.M., *Mysli różne o ogrodach*, Warszawa 1968.
- Rzeczycka M., *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.
- Semczuk A., *Iwan Turgieniew*, Warszawa 1988.
- Sharp D., *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998.
- Smaga J., *Antoni Pogorielski. Życie i twórczość na tle epoki*, Wrocław 1970.
- Smaga J., *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław 1981.
- Stempczyńska B., *Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku. Między tradycją a eksperymentem*, Katowice 1988.
- Śliwowski R., *Aleksander Puszkina*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 404–406.
- Śliwowski R., *Antoni Czechow*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 433–438.
- Śliwowski R., *Antoni Pogorielski*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 395–397.
- Śliwowski R., *Iwan Turgieniew*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 425–429.
- Śliwowski R., *Mikołaj Gogol*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 412–415.
- Śliwowski R., *Włodzimierz Odojewski*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 407–411.
- Śliwowski R., *Wstęp*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 5–17.
- Vedfelt O., *Kobiecość w mężczyźnie*, przeł. P. Billig, Warszawa 2004.
- Wais J., *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001.
- Walicki A., *O schopenhauryzmie Turgieniewa*, [w:] *idem, Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*, Warszawa 1959, s. 278–354.
- Warmiński A., *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*, Kraków 1999.
- Whitehead C., *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*, London 2006.
- Wierciński A., *Magia i religia*, Kraków 2010.
- Witosz B., *Kobieta w literaturze*, Katowice 2001.
- Woźniak A., *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniańskiego — Abrama Terca*, Lublin 2004.
- Wulff D., *Psychologia religii*, przeł. P. Jabłoński, Warszawa 1999.
- Żuk J., *Pierwiastki fantastyczne w nowelistyce Antoniego Pogorielskiego*, „Kieleckie Studia Rusycystyczne” 5, 1992, s. 5–20.

3. Źródła internetowe

- Петрунина Н., *Орест Сомов и его проза*, http://lib.ru/LITRA/SOMOW/about.txt_with-big-pictures.html (dostęp: 12.12.2014).
- Ревич В.А., *Одоевский и его „4338-й год”*, http://www.fandom.ru/about_fan/revich_2_03.htm (dostęp: 2.12.2014).

- Федоров А.В., *Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века: автореферат диссертации кандидата филологических наук*, Москва 2001, <http://www.dissercat.com/content/rannaya-fantasticheskaya-proza-k-tolstogo-i-traditsii-romantizma-v-russkoi-proze-40-kh-gg-x> (dostęp: 5.03.2015).
- Czyż J., *Tożsamość postaci literackich. Kilka spostrzeżeń dotyczących Telimeny*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos1/teksty/tosamo.htm> (dostęp: 5.12.2014).
- Dudek Z., *Karl Gustaw Jung — myśliciel przełomu*, <http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/50-artykuly/1033-karol-gustaw-jung-mysliciel-przelomu.html> (dostęp: 19.11.2014).
- Kasperski E., *W groteskowym tygł. O pisarstwie Mikołaja Gogola — z perspektywy XXI wieku*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Naukowe Artystyczne”, <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAŁ=teksty&ID=724> (dostęp: 29.11.2014).
- Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Fantastyka*, [http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka_\(pojęcie\)](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka_(pojęcie)) (dostęp: 23.02.2015).
- Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9187/1/018_Małgorzata_Niziołek_Zdefiniować_fantastykę_267_178.pdf (dostęp: 23.02.2015).
- Nowakowska-Ozdoba J., *Motywy demonologiczne w małej prozie romantyków rosyjskich*, „Studia Rusycystyczne” 21, 2013, http://www.ujk.edu.pl/ifo/studia-rusycystyczne/wp-content/uploads/12_21t.pdf (dostęp: 9.12.2014).
- Owens L.S., *Remembering Sophia*, <http://gnosis.org/gnostic-jung/Remember-Sophia.html> (dostęp: 31.01.2019).
- Prokopiuk J., *Wtajemniczenie spontaniczne. Cień, cz. 1*, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/w_labiryncie_duszy/prokopiuk_cien1.htm (dostęp: 19.11.2014).
- Przebinda G., *Jaskinia Gogola i Dostojewskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 12, <http://www.tygodnik.com.pl/dodatek-ks/06/przebinda.html> (dostęp: 29.11.2014).
- Sadzińska E., *Motta w twórczości romantyków rosyjskich*, Łódź 2011, <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/1520/SADZINSKAmotta.pdf?sequence=1> (dostęp: 9.02.2014).
- Verney A., *Mana in the Real World*, http://www.allenvarney.com/av_mana.html (dostęp: 2.01.2015).

Occult Phenomena and Fantasy in Nineteenth-Century Russian Literature

Summary

The nineteenth century in Russian literature is a time of great writers and great works. So many magnificent names and titles in a period of roughly a hundred years have never been observed before anywhere else in the entire world. These works of literature are inseparably bound to their country's history, saturated with patriotism and democratic ideals. They obviously include fantasy literature, a genre so frequently disregarded by literary critics. It was during the romantic period that its charm was discovered in Russia and all over the world, writers gave free rein to imagination and referred to folkloristic, fantastic motifs. However, fantasy literature was used as a means to describe reality during the whole nineteenth century. Magical imagination, the world of sorcery and evil forces, colourful fantastical imagery inspired by folkloric tales, fantastical grotesque, utopian dreams of a beautiful distant future — all this can be found in the works of many nineteenth-century Russian writers. It's the author's assumption that occult phenomena are a great area of expertise for those researchers who deal with interpreting that kind of literature. Those motifs are a way of understanding the mysteries of the world and the inherent philosophical and psychological ideas. The analytical psychology approach makes fantasy works more attractive for researchers who treat these works as a display of the human psyche and it allows them to discover a deeper meaning in it, opened for a new interpretation.

In this work, the author presents nineteenth-century Russian fantasy works, whose analytical psychology interpretation gives them a new, fresh image. The author focuses her attention both on classic authors and those less familiar to foreign audiences. The researcher attempts to prove that the exploitation of psychological knowledge in literary studies presents us with the possibility of a novel perspective on fantasy elements present in nineteenth-century Russian literature. Therefore, not only new types of characters are uncovered in these literary works, but also a new understanding of space and time.

In the first chapter called "The man without a shadow", the author analyzes the notion of the Jungian shadow complex and archetype as an image and personification of the negative aspect of the characters' personalities in Nikolai Gogol's (1809–1852) short stories: *Viy*, *The Portrait*, *Diary of a Madman* and *The Nose*. What is also shown in this chapter, is the collective aspect of the shadow archetype, using the example of the characters' lives in the stories of Vladimir Odoevsky: *A City Without Name* and *The Year 4338: Petersburg Letters*. Making the assumption that the subconscious shadow is projected onto people and groups of people from the characters' environment who personify immature and morally unacceptable traits of their own personalities, the author proves that recognizing the shadow and merging with it through confrontation with its projection is the first step in the Jungian process of individuation. The researcher identifies incomplete attempts to perform this unification as a basis for describing such characters as people without a shadow.

The second chapter — “The true ‘image of the soul’” — is an effort to analyze the role of female characters in nineteenth-century Russian literature. The main issue of this part of the book is concerned with the Jungian archetype of the *anima/animus* — the inner female personality in men/inner male personality in women, respectively. Thus, the identification of the *anima/animus* in the process of individuation is a further step towards achieving a full image of one’s Self. The *anima* may, through the process of projection, take both positive and negative forms. The author discusses its personifications using the example of Orest Somov’s story *Witches from Kiyev*, returns to Nikolai Gogol’s *The Diary of a Madman* and with the aim of extending the research on the male variation of this archetype analyzes *The Song of Triumphant Love*, a story by Ivan Turgienyev. In order to fully reveal the importance of female figures in nineteenth-century Russian fantasy literature, a work of Valery Bryusov — *Sisters* is being discussed which presents many examples of incredible phenomena. Undertaking research on the works from the first and also the second half of the nineteenth century is a means for the author to express additional conclusions of a synthesizing nature. Such an interpretation, assuming that each of the heroines from the selected stories may become a valid example of the Jungian mechanism for the projection of an “image of the soul” in a human being, also allows the author to notice the multidimensional structure of literary characters in the fantastic nineteenth-century Russian literature.

The third chapter — “Magic and mana” — is a turn towards Jungian mana personalities. Assuming that in the discussed literature, in its fictional layer, magical threads appear, the author proves their relationship with the cultural concept of mana and its Jungian interpretation. Archetypes of the Wise Old Woman and the Wise Old Man, the so-called mana personalities, are the projections of the next stage of the individuation process. Connecting the symbolism of mana personalities with fantastic motives included in the stories *Lafertovskaya Makovnitza* of Antony Pogorelski, Alexander Pushkin’s *The Queen of Spades* and *The Black Monk* by Anton Chekhov, is a starting point for a psychoanalytical interpretation of these works’ characters’ fates.

In the fourth chapter entitled “Alchemy of the body and soul”, based on the *The Ring*, a story by Yevgeny Baratynsky and *The Sylph* by Vladimir Odoevsky, the author is presenting the Jungian individuation process in its full scope. According to C.G. Jung, individuation is an inevitable psychological necessity of every human being. Since the scholar saw in alchemy the most adequate reflection of that process, it became a priority for the author to find and interpret the stories of nineteenth-century Russian writers which contain in their plots the elements of that medieval science. In the course of studies, the author established that fates of the characters who practice the alchemic art in their lives embody the meaning of the Jungian individuation process in an optimal manner. The experiences of the protagonists form the appropriate material, according to the author, for exposing mental processes such as the awareness of the shadow or confrontation with the “image of the soul”.

At the end of this monograph the role of Jung’s analytical psychology is emphasized as an original way of interpreting nineteenth-century Russian fantasy literature. Archetypal analysis of already known motives allows the author to explore new sorts of characters, as well as new motives in the history of Russian writing.

Оккультные феномены и фантастика в русской прозе XIX века

Резюме

В XIX веке русская литература достигла небывалых высот, этот период можно назвать столетием великих писателей. Нигде прежде в течение ста лет не появилось такое количество гениальных произведений. Это было обусловлено неразрывной связью литературы с жизнью страны, идеями патриотизма и идеалами демократии. В литературе XIX века нашлось место и для фантастики, которой исследователи уделяют незаслуженно мало внимания. Стоит подчеркнуть, что очарование фантастики открыл для русской литературы романтизм, освободивший игру воображения и фантазию авторов, черпавший темы и мотивы из сокровищницы народных верований и творчества западных писателей. В XIX веке фантастика являлась способом отображения современной действительности. Таинственные явления и оккультизм, появляющиеся в литературе этого периода, представляют собой широкое поле для интерпретации. Они являются способом познания тайн мира, правящих им сил и связанным с ними философских и психологических концепций. Обращение к аналитической психологии позволило привлечь внимание литературоведов к фантастике, которую можно рассматривать как отображение человеческой психики. Постигая скрытый смысл анализируемых произведений, автор данной работы представил новый, свежий взгляд на фантастическую литературу XIX века. Внимание было уделено как ставшим классикой, так и менее известным произведениям. Исследования автора монографии доказывают, что использование в литературоведческом анализе открытий психологии и психоанализа позволяют по-новому интерпретировать фантастические элементы в русской прозе XIX века.

В первом разделе монографии под заглавием *Человек без тени* проведен анализ юнговского архетипа Тени, отражающего темную сторону личности в произведениях Николая Гоголя *Вий*, *Портрет*, *Дневник сумасшедшего*, *Нос*. В этом разделе также представлен прототип архетипа Тени на примере героев рассказа *Город без имени* и романа *4338 год. Петербургские письма* Владимира Одоевского. Герои произведений проецируют незрелые и неприемлемые с точки зрения морали черты их самих (неосознаваемую Тень) на людей из своего окружения. Автор монографии показывает, что первичное отрицание Тени и последующее ее распознавание и отождествление с ней является важным шагом на пути к самореализации в юнговском процессе индивидуализации. Случаи неудачных или не предпринятых попыток такой интеграции позволяют определить главных героев как людей без тени.

Второй раздел — *Правдивый «образ души»* — посвящен анализу женских образов в русской фантастической литературе XIX столетия. Проблематика этой части монографии соотносится с юнговским архетипом Анимы (и Анимуса) — внутреннего женского начала в мужчине (и мужского начала в женщине). Анима при помощи механизма проекции может быть проявлением как позитивных, так и негативных черт. Ее воплощения автор показы-

вает на примере *Киевских ведьм* Ореста Сомова и *Дневника сумасшедшего* Николая Гоголя. В рассказе Ивана Тургенева *Песнь торжествующей любви* рассматривается мужская сторона этого архетипа. Для того, чтобы полнее раскрыть значение женских образов в русской фантастике XIX века, автор обращается также к произведению Валерия Брюсова *Сестры*, в котором обнаруживаются оккультные феномены. Интерпретация, в основе которой лежит предположение, что каждый женский персонаж исследуемых произведений можно рассматривать как пример механизма проекции «образа души» в человеке, позволила показать многомерность литературных персонажей в русской фантастической литературе.

Третий раздел — *Мана и магия* — является обращением к юнговской мана-личности. Автор, анализируя магические мотивы в исследуемых произведениях, доказывает их связь с культурным понятием *маны* и с ее юнговской интерпретацией. Великая Мать и Старый Мудрец — юнговские мана-личности — это архетипы, воплощающиеся в фантастическом умении литературных персонажей влиять на свою и чужую судьбу. Эти архетипы помогают также объяснить процесс возникновения мания величия, с которой борются герои русской фантастики XIX века. Понятия маны и магии представлены как в литературоведческом, так и в антропологическом аспекте. Выявление символики мана-личности в фантастических мотивах произведений *Лафертовская маковница* Антона Погорельского, *Пиковая дама* Александра Пушкина и *Черный монах* Антона Чехова является способом психоаналитической интерпретации судеб героев.

В четвертом разделе под названием *Алхимия и материя духа* показан юнговский процесс индивидуации на материале произведений Евгения Баратынского *Перстень* и Владимира Одоевского *Сильфида* (на примере судеб героев, увлеченных алхимией). Переживания персонажей позволяют проследить психические процессы, например, такие как конфликт с «образом души». Автор отмечает, что процесс индивидуации героя обычно не имеет счастливой развязки. Психические болезни, ведущие к смерти, являются следствием незавершенности не только алхимического эксперимента, но и развития души.

В заключении автор монографии подчеркивает важную роль аналитической психологии К. Г. Юнга в интерпретации русской фантастической литературы XIX века. Обращение к теории архетипов позволило определить новые мотивы и типы персонажей в русской литературе. Новаторский способ интерпретации, основанный на использовании психологических инструментов анализа, а также исследовании сферы эмоций и подсознательных влечений, позволили выявить вневременные ценности в литературе XIX века.

Indeks

Амельянчик Нина Александровна 16

Баратынский Евгений 123, 124, 126–128

Белинский Виссарион Григорьевич 101

Богомолов Николай Алексеевич 19

Ботникова Алла Борисовна 12

Бочаров Сергей Георгиевич 37, 43

Брюсов Валерий 84–87

Гарин Игорь 35, 36, 46, 50, 75, 77

Гоголь Николай Васильевич 37–40, 42–45,
48, 50, 51, 53, 74–77

Гофман Эрнст Теодор Амадей 107

Григорья К. 17

Громов Николай Иванович 89

Давыдов Алексей Платонович 45

Егоров Олег Георгиевич 21, 80

Елизарова Мария 107, 111, 114

Еремеев Степан Николаевич 17

Есин Андрей 17

Золотарев Игорь 16

Казанцев Александр 59

Карпов Александр Анатольевич 17

Коровин Валентин Иванович 13, 15, 72, 90,
95, 98, 100, 122, 128, 132, 134, 136, 139

Кулешов Василий Иванович 17

Лобыцына Мария Владимировна 13

Лотман Юрий Михайлович 16

Маймин Евгений Александрович 56, 131

Манн Юрий Владимирович 16

Мартыненко Лариса Борисовна 17

Медведев Юрий Михайлович 59

Мельникова Елена 101

Назарова Людмила Николаевна 77

Немзер Андрей 55, 57, 129–132

Одоевский Владимир Федорович 55–57,
59–61, 129–135, 137–140

Осипов Алексей 10

Петрунина Нина Николаевна 68

По Эдгар 107

Погорельский Антоний 94, 96–98

Пушкин Александр 99, 101, 103, 104

Ревич Всеволод Александрович 58

Русанов Г.А. 116

Семибратова Ирина Всеволодовна 12

Соколов Борис Вадимович 16

Сомов Орест 69–72

Толстой Лев Николаевич 116

Тургенев Иван 79–81

Турьян Мариэтта Андреевна 17

Федоров Андрей Венедиктович 14

Фейерхерд Вера 17

Харитонов Евгений 17

- Чебанюк Татьяна Алексеевна 13
 Чернышева Елена Георгиевна 14
 Чернышевский Николай Гаврилович 95
 Чехов Антон 107–116
- Шелаева Алла Александровна 94–96, 99
- Эткинд Александр Маркович 23
- Ameljanczik Nina 16
 Arciszewska Katarzyna 17
 Augustyn, święty 24
- Bajski Porfiry zob. Somow Orest
 Barański Zbigniew 83
 Baratyński Jewgienij 18, 27, 28, 121–125, 128, 130, 136, 140, 143
 Berger John 75
 Best Otto F. 72
 Bezwiński Adam 57
 Białek Emilia 30
 Bieliński Wissarion 88, 101, 130
 Biernat Elżbieta 16
 Billig Piotr 66
 Bobilewicz Grażyna 15, 16
 Boczarow Sergiej 37
 Bodkin Maud 20
 Bogdanowicz Tadeusz 16
 Bogomołow Nikołaj 17
 Borsukiewicz Józef 130
 Botnikowa Alla 12
 Braga Gaetano 109
 Briusow Walerij 18, 26, 82–84, 86–89, 143
 Bryl Mariusz 75
 Brzozowska Maria 26
 Bułhakow Michaił 94
 Burzyńska Anna 19
 Byron George Gordon 32
- Caillois Roger 10, 11, 89
 Chamisso Adelbert von 30, 31, 144
 Charitonow Jewgienij 17
 Chłystowski Henryk 26
 Cofalik Jan 64
 Czachowski Kazimierz 106
 Czarnecka Mirosława 31
 Czebanjuk Tatiana 12
 Czechow Anton 27, 83, 106–108, 110, 113–116, 133, 139, 143
- Czernyszewa Jelena 14
 Czernyszewski Nikołaj 95
 Czyż Joanna 64
- Dante Alighieri 121
 Dawydow Aleksiej 65
 Diener Gottfried 20
 Dionizy Areopagita 24
 Dobrogoszcz Magdalena 17
 Dostojewski Fiodor 83
 Dudek Zenon 20, 24, 25, 27, 33, 41, 44, 46, 47, 49, 62, 92, 116, 118, 137, 139, 140, 144, 145
 Dybel Paweł 19, 22
 Dziurla Rafał 21
- Eminowicz Ludwik 31
 Erlich Victor 35
 Etkind Aleksander 23
 Evdokimov Paul 42, 45, 48
- Faleński Felicjan 50
 Faust Johannes 121
 Fejercherd Wasilij 17
 Ferenc Wiesława 120
 Fichte Johann 129
 Fiedorow Aleksiej 13
 Filip II, król Hiszpanii 124
 Flamel Nicolas 120
 Flaubert Gustave 78
 Franz Marie-Louise von 20, 119
 Fredericksen Don 24
 Freud Sigmund 19, 20
 Fry Northrop 20
- Galster Bohdan 35–38, 42–44, 47, 49, 53
 Gałdowa Anna 93
 Garin Igor 35, 36, 75
 Głowiński Michał 10, 19
 Głwko Olga 55, 57, 131
 Goethe Johann Wolfgang 120, 121
 Gogol Nikołaj 12, 16, 18, 25, 26, 35–38, 40–44, 46, 49–55, 60, 61, 68, 73–76, 89, 94, 95, 143
 Goik Magdalena 64
 Groth Jarosław 21
 Gryf Albert zob. Marcinkowski Antoni
- Hanegraaff Wouter 123
 Heinrich z Nettesheim 123
 Heraklit 119

- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 31, 49, 50,
62, 94, 104, 129, 144
Hugo Victor 121
- Jabłoński Przemysław 24
Jacobi Jolande 33, 40, 41, 52, 57, 65, 66, 70, 71,
76, 80–82, 85–87, 93, 97, 102, 108, 109, 111,
112, 134, 136, 141
Janion Maria 13, 41, 43, 56, 65
Jarosz Mirosław 38
Jedliński Marek 55, 58
Jegorow Oleg 80
Jehuda Liwa ben Becalel 121
Jelizarowa Maria 107, 114
Jeremiejew Siergiej 17
Jesin Andriej 17
Joyce James 20
Jung Carl Gustav 9, 19–22, 24–28, 32–34, 40, 42,
43, 48, 49, 52, 53, 56, 59–62, 64–67, 70, 71,
73, 75–77, 79, 81, 82, 85–87, 92, 93, 95, 97,
101–103, 105, 107–110, 112, 114, 115, 118–
120, 122, 123, 125–127, 133–138, 141–143,
146
Jung Emma 20
- Kalinowska Małgorzata 119
Kamińska-Maciąg Sylwia 24
Kamionka-Straszakowa Janina 36
Karaś Justyna 17
Karpow Aleksandr 17
Kasperski Edward 36, 64
Kast Verena 80
Kempnerówna Salomea 19
Kępiński Antoni 133
Kierkegaard Søren A. 88
Kirsch James 20
Kleczyński Jan 50
Klimowicz Tadeusz 15, 83, 88, 89
Koprowski Piotr 77
Korowin Walentin 13, 14, 26, 72, 91, 95, 100,
122, 128, 132, 139
Kosowska Ewa 64
Kosowska Katarzyna 73, 74
Kowalczyk Witold 17
Kryczyńska Anna 72
Kunka Adriana 42
Kuźmicki Andrzej 119
Kyburz Mark 28
- Lange Antoni 104
Lech Dorota 30
Lem Stanisław 9, 11, 142
Lermontow Michaił 16, 83
Lis Kazimiera 13, 14, 17, 31, 35, 49, 55, 57, 58,
60, 129–132
Lisak Agnieszka 64
Lubański Marek 58
- Łobycyna Marija 13
Łotman Jurij 16
Łypacewicz Stanisław 33
- Malej Izabella 29, 89
Malinowski Bronisław 91, 92, 95, 96, 98, 102,
105, 115, 116
Mann Jurij 16
Mańkowska Monika 14
Mar Józef 80
Marcinkowski Antoni (ps. Albert Gryf) 36
Markiewicz Henryk 9, 64
Markowski Michał Paweł 19, 23
Martynienko Larisa 17
Mereżkowski Dmitrij Siergiejewicz 107
Meyrink Gustav 121
Michalska-Suchanek Mirosława 108
Mieński Michaił 107
Mucha Bogusław 12, 13, 31, 32, 55, 95, 100, 106,
116
- Nemzer Andriej 132
Niedzielski Czesław 64
Nietzsche Friedrich 27, 88
Niewiadomski Andrzej 10
Niven Larry 92
Niziołek Małgorzata 11
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Frei-
herr von Hardenberg) 129
Nowakowska-Ozdoba Joanna 69
- Obarski Eugeniusz 120, 133
Obolińska Diana 17, 130
Ochab Maryna 10
Odojewski Władimir Fiodor 12, 17, 18, 25, 28,
54–59, 61, 129–133, 135, 139, 140, 143
Orłowska Alina 17
Osuch Tadeusz 109
Owens Lance S. 73

- Pajor Kazimierz 23, 24, 121, 143
 Paracelsus (właśc. Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 130, 133
 Pascal Eugene 21, 34, 39, 44, 52, 70, 74, 79, 88, 103
 Pawłowska-Jądrzyk Brygida 64
 Peck John 28
 Phillips Delbert D. 13
 Pierowski Aleksy zob. Pogorielski Antonij
 Pilipiuk Andrzej 121
 Platon 24
 Podraza-Kwiatkowska Maria 84
 Pogorielski Antonij (właśc. Aleksy Pierowski) 16, 18, 27, 94–100, 103–106, 116, 143
 Polak Andrzej 24
 Popławska Anna 30
 Priestley John Boynton 20
 Prokopiuk Jerzy 20, 21, 24, 27, 33, 34, 40, 52, 54, 80, 118, 119, 123, 124, 146
 Przebinda Grzegorz 45
 Puszkina Aleksandr 12, 16, 18, 27, 83, 99, 100, 102–104, 106, 108, 116, 122, 143

 Reszke Robert 20, 32, 34, 56, 67, 80, 119, 127
 Richardson Samuel, 32
 Rosińska Zofia 118
 Rymkiewicz Jarosław Marek 84
 Rzeczycka Monika 15, 29

 Sadowska Elżbieta 9
 Sadzińska Ewa 130
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 91, 129
 Schlegel Friedrich 31
 Schopenhauer Arthur 78, 88
 Scott Walter 24, 32
 Semczuk Antoni 78, 82, 83
 Semibratowa Irina 12
 Sędziwój Michał 121
 Shandasani Sonu 28
 Sharp Daryl 40, 47, 53
 Sielicki Franciszek 36
 Sierocka Krystyna 36
 Skoczyła Grażyna 21
 Smaga Józef 88, 95
 Smuszkiewicz Antoni 10
 Sokołow Borys 16
 Sołowjow Władimir 16
 Somow Orest (ps. Porfiry Bajski) 18, 26, 68–72, 89, 143
 Speina Jerzy 64
 Stempczyńska Barbara 22, 108
 Sterne Laurence 32
 Stevenson Robert Louis 121
 Suworin Aleksiej Siergiejewicz 107
 Szekspir William 20, 32

 Śliwowski René 12, 14, 15, 18, 30, 41, 46, 58, 75, 78, 79, 90, 94, 95, 99, 100, 106, 107

 Terc Abram (właśc. Andriej Siniawski) 37
 Tieck Ludwig 129
 Todorov Tzvetan 10, 11, 14, 27, 142
 Tołstoj Lew 78, 83
 Turgieniew Iwan 18, 26, 77–79, 81–84, 89, 143
 Turjan Marietta 17

 Vedfelt Ole 66, 67
 Verney Allen 92

 Wais Jadwiga 53
 Walicki Andrzej 78
 Warmiński Andrzej 45
 Węglowska-Rzepa Krystyna 24
 Whitehead Claire 14
 Wieniewska Ida 31
 Wierciński Andrzej 91
 Wirpsza Witold 31
 Witosz Bożena 63, 65, 73, 75
 Woźniak Anna 29, 37
 Wulff David M. 24–26, 28, 113, 126
 Wyszomirski Jerzy 75

 Zaniewicki Witold 19
 Zolotarjow Igor 16

 Żuk Józef 17
 Żurowski Maciej 89

Sprzedaż publikacji
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
prowadzi
Dział Sprzedaży
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
www.wuwr.com.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
zaprasza do swoich księgarni:
• Księgarnia internetowa: www.wuwr.com.pl
• Księgarnia Uniwersytecka
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752923