This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL
© Copyright by Uniwersytet Warszawski Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej & individual articles to their Authors



doi: 10.32612/uw.2543618X.2022.pp.191-220

Przegląd Środkowo-Wschodni, 7, 2022
ISSN 2543-618X eISSN 2545-1324

Nr art. 20220709

Data przesłania: 06.04.2022
Data akceptacji: 30.04.2022

Tomasz Cudowski
Uniwersytet Warszawski, Polska
t.cudowski@student.uw.edu.pl
ORCID: 0000-0003-1675-6403

Absolvo te! Komizm w pierwszych rosyjskich utworach fantastycznych

Artykuł analizuje pierwsze opowiadania współczesnej rosyjskiej literatury fantastycznej pod kątem jej motywów komicznych. Zidentyfikowano źródła i formy komizmu, a także ich znaczenie i powody, dla których twórcy, którzy stworzyli podwaliny rosyjskiego gatunku fantastycznego, wykorzystali elementy komiczne na przełomie XVIII i XIX w. Pierwsi autorzy rosyjskiej literatury fantastycznej, jak Mikołaj Karamzin, Aleksander Bestużew-Marlinski, Antoni Pogorelski czy Orest Somow, pozostawali pod silnym wpływem nurtów przedromantycznych, dla których komizm był kategorią zupełnie dziwną, wbrew ich naturze. Jednak nieco później bardziej popularni rosyjscy pisarze fantastyczni, jak Mikołaj Gogol, Aleksander Puszkin, Iwan Turgieniew i Fiodor Dostojewski, twórcy literatury fantastycznej tamtego okresu, nie unikali w swoich utworach elementów komicznych.

Słowa kluczowe: komizm, literatura rosyjska, dzieła fantastyczne, Nikołaj Karamzin, Aleksandr Bestużew-Marlinski, Antoni Pogorelski, Orest Somow, Nikołaj Gogol, Aleksander Puszkin, Iwan Turgieniew, Fiodor Dostojewski

W nowożytnej prozie rosyjskiej fantastyka pojawiła się jako gatunek zaczerpnięty z zachodnioeuropejskiej tradycji literackiej i ograniczony sztywnymi regułami pierwowzorów, jednak wystarczyło kilka-kilkanaście lat, by na żyznej, rosyjskiej glebie literackiej ten gatunek dynamicz-

nie się rozwinął i wielokierunkowo ewoluował. Warto prześledzić, jak w pierwszych rosyjskich utworach fantastycznych rodził się i rozwijał komizm – kategoria estetyczna (można by rzec) programowo przeciwstawna gatunkom, z której wywodziła się rosyjska fantastyka.

Rozważania podjęte w artykule dotyczą okresu, gdy fantastyka krystalizowała się jako odrębny gatunek, a komizm stosowano jako celowy zabieg literacki. W centrum uwagi znalazł się zatem dorobek literacki z przełomu XVIII i XIX wieku – okres, w którym pierwsze rosyjskie utwory fantastyczne tworzyli Mikołaj Karamzin, Aleksander Biestużew-Marliński, Antoni Pogorelski czy Orest Somow, znajdujący się pod silnym wpływem nurtów preromantycznych, głównie sentymentalizmu i gotycyzmu – jak i późniejszych dekad XIX w., gdy fantastyką zainteresowali się uznani rosyjscy pisarze, jak Mikołaj Gogol, Aleksander Puszkin, Iwan Turgieniew czy Fiodor Dostojewski. Taki horyzont czasowy pozwala wyodrębnić w rozwoju rosyjskiej fantastyki dwie fazy, różniące się zdecydowanie podejściem do komizmu.

Prekursorzy rosyjskiej fantastyki czerpali wzorce z literatury preromantycznej, której komizm był całkowicie obcy, dlatego w pierwszych rosyjskich utworach fantastycznych pojawiają się nieliczne stwierdzenia, wydarzenia czy osoby „wzbudzające śmiech”[1]. Na dodatek cel zastosowania komizmu wydaje się niejasny – efekt komiczny pojawia się tu raczej mimochodem, a nie w rezultacie świadomego zabiegu mającego w konsekwencji rozbawić czytelnika. Z kolei późniejsi twórcy z rosyjskiego panteonu literackiego, w rodzaju Puszkina czy Dostojewskiego, nie są powszechnie postrzegani jako autorzy *stricte* fantastyczni (ani tym bardziej komiczni) – w ich bogatym dorobku literackim stosunkowo rzadko pojawiają się utwory reprezentujące ten gatunek, jednak – dzięki swojemu mistrzostwu oraz kreatywności – pisarze ci wywarli wpływ na kształt i rozwój literatury fantastycznej tego okresu. W artykule będę bronił tezy, że wraz z włączeniem się do tego nurtu rosyjskich wieszczów w utworach fantastycznych pojawiły się pierwsze świado-

[1] Jedna z definicji komizmu, jej rozszerzenie znajduje się w dalszej części pracy.

mie stosowane motywy komiczne, które sprawiły również, że rosyjska literatura fantastyczna tego okresu zyskała swoją specyfikę.

Przeprowadzenie takiego wywodu byłoby niemożliwe bez podjęcia próby określenia, czym jest fantastyka oraz jakiego rodzaju zjawiska, postaci lub określenia można uznać za komiczne. W dalszej części artykułu etapy rozwoju literatury fantastycznej z przełomu XVIII i XIX w. zostaną poddane analizie pod kątem występujących w nich pierwiastków komicznych, ich formy oraz przyczyn, dla jakich autorzy je stosowali.

Definicje fantastyki i komizmu

Zwartą definicję fantastyki możemy znaleźć w słowniku języka rosyjskiego Siergieja Ożegowa[2], który za utwory fantastyczne uznaje „dzieła literackie opisujące wydarzenia fikcyjne i nadprzyrodzone”[3]. Słownik terminów literackich Swietłany Biełokurowej jako cechy charakterystyczne dla utworów fantastycznych wskazuje: „wysoki stopień umowności, łamanie norm, związków logicznych i reguł rzeczywistości, zorientowanie na fikcję oraz tworzenie wymyślonych, »magicznych światów«”[4].

Warto zwrócić uwagę na określenie „magiczne światy” (czy też „światy pełne magii”), które w zwarty, ale pełny sposób określa istotę gatunku[5] – definicję tę można wykorzystywać zarówno w odniesieniu do uniwersum zupełnie fikcyjnego i umownego, jak i po prostu egzo-

[2] Jeśli nie podano inaczej, cytaty z języka rosyjskiego na polski zostały przełożone przez autora artykułu. Celem takiego zabiegu jest chęć zapewnienia łatwiejszego odbioru tekstu czytelnikowi polskojęzycznemu. Tłumaczenia autora mają charakter wyłącznie filologiczny, bez pretensji do przekładu literackiego.

[3] *Tolkovyj slovar' russkogo âzyka*, red. S. Ožegov, N. Švedova, https://slovarozhegova.ru/ [dostęp: 1.04.2022].

[4] *Slovar' literaturovedčeskih terminov*, red. S. Belokurova, http://gramma.ru/LIT/?id=3.0 [dostęp: 1.04.2022].

[5] Ten epitet pojawia się w wielu innych definicjach fantastyki, autor będzie go także często używać w niniejszym artykule.

tycznego czy mało prawdopodobnego, choć nienaruszającego zasad elementarnej logiki. Przekłada się to w prosty sposób na szeroki zakres semantyczny pojęcia „fantastyka", pod którym mogą się kryć zarówno treści fantasmagoryczne, niewystępujące w rzeczywistości czy nadprzyrodzone, jak i światy czy wydarzenia po prostu niebanalne czy zaskakujące. Ta konstatacja będzie istotna w dalszych rozważaniach pozwalających określić, które z utworów można uznać za fantastyczne, a które nie. Wbrew pozorom, zadanie nie jest łatwe.

Podobnie szeroką i płynną definicję ma komizm. Termin ten formalnie istnieje w języku rosyjskim w takim samym brzmieniu i w taki sam sposób tłumaczą go słowniki[6], jednak jako określenie tej kategorii w powszechnym użyciu funkcjonuje forma przymiotnikowa „komičeskoe". Wyraz ten można przetłumaczyć wprost jako „komiczne", jednak – stosownie do kontekstu – należy uściślić, czy chodzi o komiczne zjawisko, wydarzenie czy może osobę. Wydaje się to celowe, tym bardziej że tej kategorii estetycznej również nie wytyczono precyzyjnych granic znaczeniowych. Tym bardziej celowe staje się uzasadnione stosowanie w dalszej analizie takich pojęć jak element lub pierwiastek komiczny, które wyraźnie sygnalizują obecność tej kategorii w analizowanym utworze.

W leksykonie terminów i pojęć literackich pod redakcją Aleksandra Nikolukina leksem „komizm" znajdziemy wyłącznie przy definicji wyrazu „humor"[7] jako jeden z jego synonimów. W tymże źródle można też znaleźć wspomniany przymiotnik „komiczne"[8], którego znaczenie wyjaśniono ogólnikowo jako „wzbudzające śmiech". Z kolei *Słownik terminów literaturoznawczych* Leonida Timofiejewa i Siergieja Turajewa przy haśle „humor" odsyła jedynie do pojęcia „komiczne", przy którym znajdujemy dość zawiłe wyjaśnienie głoszące, że komizm to

[6] Na przykład: *Wielki słownik polsko-rosyjski,* red. D. Hessen, R. Stypuła, Warszawa–Moskwa: Wiedza Powszechna – Russkij Âzyk 1988, t. 1, s. 335.

[7] *Literaturnaâ èniklopediâ terminov i ponâtij*, red. A. Nikolûkin, A. Moskva: Intelvak, 2001, s. 125.

[8] Op.cit., s. 384.

> ogólnie zrozumiała sprzeczność (między celem a użytymi środkami, formą a treścią, działaniem a okolicznościami, istotą a jej przejawem), która w sztuce jest przedmiotem szczególnej, emocjonalnie nasyconej krytyki estetycznej – kpiny[9].

Jeszcze inny leksykon, literacki słownik encyklopedyczny Wadima Kożewnikowa i Piotra Nikołajewa słowo *komizm* tłumaczy najprościej, jak to możliwe, bo jednym wyrazem – *zabawność*. W uzupełnieniu znajdujemy tu jednak swego rodzaju usprawiedliwienie takiej powściągliwości:

> Trudność wyczerpującego wyjaśnienia [tego terminu] wynika, po pierwsze: z uniwersalności komizmu (wszystko na świecie można rozpatrywać poważnie i komicznie), a po drugie: z jego niezwykłej dynamiki, jego „natury Proteusza", przewrotnej zdolności ukrywania się pod wieloma przebraniami[10].

Warto zatrzymać się na chwilę i dookreślić wspomnianą w definicji naturę Proteusza. Określenie to ukuł w odniesieniu do komizmu niemiecki pisarz, publicysta i satyryk z przełomu XVIII i XIX w., Johann Paul Friedrich Richter, przyrównując komizm do bóstwa morskiego z mitologii greckiej – Proteusza, syna Posejdona i Hery, który miał wyjątkowe zdolności do transformacji i mógł przybierać dowolną postać.

Na niezwykłą złożoność i wielopłaszczyznowość tego zjawiska estetycznego zwraca uwagę także polski filozof i teoretyk sztuki Bogdan Dziemidok – w jego ujęciu termin komizm odnosi się zarówno do pewnych naturalnych (wolnych od intencji wywoływania przeżyć komizmu) zdarzeń, przedmiotów i zachodzących między nimi stosunków, jak i do pewnego typu twórczości (która znajduje swój wyraz nie tylko w dziełach artystycznych, lecz także w życiu codziennym), polegającej

---

[9] *Slovar' literaturovedčeskih terminov*, red. L. Timofeev, S. Turaev, Moskva: Prosveŝenie 1974, s. 225.

[10] *Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'*, red. V. Koževnikov, P. Nikolaev, Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ, 1987, s. 751.

na świadomym wytwarzaniu określonego układu zjawisk albo konstruowaniu określonych systemów pojęć lub słów w celu wywołania doznań pewnego typu[11].

Z lektury definicji wynika jednoznacznie, że komizm jest pojęciem niezwykle pojemnym i niedookreślonym, co z jednej strony rozszerza pole do badań, z drugiej zaś utrudnia jednoznaczną identyfikację pierwiastków komicznych. Jednak zawężanie tej definicji nie wydaje się celowe, jako że oznaczałoby to znaczne ograniczenie materiału badawczego, który – uprzedzając nieco konkluzję badań – i tak występuje w śladowej ilości.

Dla kogo palma pierwszeństwa?

Równie niełatwe jest ustalenie, który utwór czy autor zapoczątkował w rosyjskiej literaturze nowożytnej gatunek fantastyczny – różni literaturoznawcy mają na ten temat różne opinie – ogólna zgoda panuje jednak w kwestii gatunków, z których wyewoluowała ta literatura. Wiktor Jakubowski pisze, że w ścisłym związku z tym kierunkiem pozostawał wywodzący się z Anglii preromantyzm, na który składało się m.in. „odrodzenie »gotycyzmu«, czyli średniowiecza osnutego tajemniczością i fantastyką, często w romansach grozy ukazywanego”[12].

Ściśle preromantyczny charakter ma także sentymentalizm, kierunek święcący tryumfy w literaturze przełomu XVIII i XIX wieku, spajający epoki oświecenia i romantyzmu. Jak podaje wspomniany leksykon Aleksandra Nikolukina, w Rosji wszystkie najważniejsze dzieła zachodnioeuropejskiej literatury sentymentalistycznej zostały przetłumaczone już w XVIII wieku, a ich wpływ możemy znaleźć w utworach Fiodora Emina, Mikołaja Lwowa czy Aleksandra Radiszczewa, jednak rosyjski sentymentalizm rozkwitł dopiero w dziełach Mikołaja

[11] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011, s. 9.

[12] W. Jakubowski, *Sentymentalizm w Rosji i proza narracyjna końca XVIII w.* [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, Warszawa: PWN 1978, t. 1, s. 301.

Karamzina – *Listy podróżnika rosyjskiego* (1790), *Biedna Liza* (1792), *Natalia, córka bojara* (1792) i innych[13].

Właśnie preromantyzm stał się inspiracją dla rosyjskich autorów, którzy tworzyli pierwsze nowożytne utwory fantastyczne, a postacią symbolicznie spajającą preromantyzm z fantastyką jest właśnie wspomniany Mikołaj Karamzin, choć nie ze względu na wymienione utwory – nowele te opisują historie romantyczno-sentymentalne, jednak próżno w nich szukać „światów pełnych magii". Rosyjski literaturoznawca, twórca serwisu „Fantastyka XIX wieku", Aleksander Usow, nazywa Karamzina „ojcem fantastyki rosyjskiej"[14], uzasadniając to określenie w następujący sposób: „To właśnie Karamzin stworzył pierwsze fantastyczne dzieła prozatorskie w literaturze rosyjskiej: nowele *Wyspa Bornholm* i *Sierra Morena*"[15].

Utwory ukazały się drukiem w latach 1793 i 1795, a zatem jeszcze w wieku XVIII, choć już po opublikowaniu najsłynniejszych utworów sentymentalistycznych Karamzina. Warto wspomnieć, że do grupy prekursorów fantastyki Usow zalicza także ponad 30 innych twórców z przełomu XVIII i XIX wieku, wśród których znajdujemy zarówno rosyjskich wieszczów (np. Aleksandra Puszkina czy Mikołaja Gogola), jak i twórców mniej znanych (np. Aleksander Biestużew-Marliński) oraz autorów już całkiem zapomnianych, choć w swej epoce niezwykle popularnych (m.in. Osip Sienkowskij czy Orest Somow).

O ile według Usowa palma pierwszeństwa i tytuł „ojca rosyjskiej fantastyki" należy się Karamzinowi, to zdaniem literaturoznawcy Władimira Markowicza „punktem startowym" tego gatunku w Rosji jest dopiero rok 1825, gdy ukazały się dwie nowele – *Lafertowska makownica* Antonija Pogorelskiego i *Zamek Eisen* Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego. „Obie nowele niewątpliwie można uznać za oryginalne, a jednocześnie w obu wciąż wyraźnie widać różnorodne wpływy, które przyczy-

[13] *Literaturnaâ èniklopediâ terminov i ponâtij* ..., op.cit., s. 138.

[14] Notka na portalu *Russkaâ fantastika XIX veka*, http://www.rusf.ru/rsf-XIX/karamzin.htm [dostęp: 14.03.2022].

[15] Op.cit.

niły się do powstania nowego gatunku w literaturze rosyjskiej”[16] – pisze Władimir Markowicz we wstępie do zbioru kanonicznych utworów rosyjskiej fantastyki XIX wieku.

Z kolei autor niniejszej pracy za pierwsze utwory prawdziwie fantastyczne jest skłonny uznać dopiero znacznie późniejsze i dojrzalsze dzieła rosyjskich klasyków – Mikołaja Gogola (głównie jego tzw. cykl ukraiński z *Wijem* na czele), Aleksandra Puszkina (przede wszystkim *Damę pikową*) czy Iwana Turgieniewa (całą paletę nowel: *Widma*, *Pies*, *Sen*, *Opowiadania ojca Aleksego* czy *Stuk… Stuk… Stuk!)*.

Przyjrzyjmy się powyższym hipotezom i spróbujmy z utworów uznawanych dla omawianego gatunku za kanoniczne wyłuskać i wziąć pod lupę elementy komiczne. Ustalmy, jakiego gatunku komizm reprezentują, i spróbujmy znaleźć powód, dla którego autorzy zdecydowali się na wprowadzenie pierwiastka komicznego do swoich utworów.

Groza i egzotyka

Zacznijmy od Nikołaja Karamzina i jego dwóch nowel wskazanych przez Aleksandra Usowa. Najpierw *Wyspa Bornholm* i jej fabuła w telegraficznym skrócie. Narrator, podróżujący statkiem z Londynu do Rosji, podczas postoju statku w angielskim mieście Gravesend u ujścia Tamizy do Morza Północnego słyszy pieśń śpiewaną przez młodzieńca tęskniącego za dziewczyną z wyspy Bornholm. Gdy narrator dociera na tę wyspę, trafia do mrocznego zamczyska, w którym zostaje przyjęty na nocleg. Podczas nocnej wędrówki po okolicy podróżny odnajduje grotę, w której gospodarz więzi dziewczynę. Bohater poznaje jej sekret (jednak nie zdradza go czytelnikowi), po czym wraca na statek i rusza w dalszą drogę. W powieści znajdujemy wiele elementów charakterystycznych dla powieści grozy i powieści gotyckiej, choćby opisy mrocz-

[16] *Russkaâ fantastičeskaâ proza èpohi romantizma (1820–1840 gg.): Sbornik proizvedenij*, red. A. Karpov, Sankt Peterburg: Izdatel′stvo Leningradskogo universiteta, 1991, s. 5.

nych budynków i wnętrz oraz tajemniczych postaci, które wypełniają nowelę aurą niezwykłości i grozy. Oto wybrane sceny podkreślające jej mroczny nastrój:

> Po kilku minutach most zwodzony zagrzmiał i opuścił się ze szczytu wieży, po czym ze zgrzytem otwarła się brama. Na spotkanie wyszedł mi wysoki mężczyzna w długiej, czarnej sukni, bez słowa ujął mnie za rękę i poprowadził do zamku. […] W pierwszej sali, otoczonej od wewnątrz gotycką kolumnadą, wisiała lampa, która rzucała blade światło na rzędy złoconych filarów, które ze starości zaczęły się rozsypywać. [...] Za żelazną kratą, na której wisiała wielka kłódka, paliła się lampa zawieszona pod sklepieniem, a w kącie, na wiązce słomy leżała młoda, blada kobieta w czarnej sukience[17].

Już od pierwszych wersów czytelnika ogarnia atmosfera grozy, trudno się zatem spodziewać, by autor zdecydował się na wprowadzenie do utworu jakichkolwiek elementów komicznych – ich zastosowanie stałoby w jawnej sprzeczności z kanonami i osłabiałoby znacznie mroczny nastrój, jakim autor ewidentnie zamierza epatować. Nastrój noweli wzmacnia dodatkowo wątek, który – według popularnej wśród literaturoznawców teorii – głosi, że mroczny sekret kryjący się za uwięzieniem dziewczyny ma podłoże kazirodcze, o czym mają świadczyć rozrzucone po całym utworze wskazówki, m.in. pieśń młodzieńca zasłyszana przez narratora. Na przykład niemiecki historyk literatury Reinhard Lauer w swojej *Historii literatury rosyjskiej* pisze, że „podczas wycieczki na wyspę Bornholm, w makabryczną noc Osjana narrator spotyka przeklętą kobietę, która w jaskini odpokutowuje swoją grzeszną miłość do brata”[18].

Niezależnie od słuszności tej interpretacji (inni literaturoznawcy mają na ten temat odmienne zdanie), w tak mrocznym uniwersum choćby cień komizmu wydawałby się niestosowny.

---

[17] N. Karamzin, *Ostrov Borngol'm* [w:] *Zapiski starogo moskovskogo žitelâ*. Moskwa: Moskovskij rabočij, 1986.

[18] R. Lauer, *Geschichte der Russischen Literatur*, München: C.H. Beck 2000, s. 124.

Także żaden wątek noweli *Sierra Morena*, której akcja toczy się w malowniczej scenerii andaluzyjskich gór, nie ma na celu „wzbudzania wesołości". Już pierwsza scena, w której narrator spotyka piękną dziewczynę szlochającą przy pomniku zaginionego ukochanego, może wprowadzić czytelnika w przygnębienie. Nieco później ustępuje ono romantycznemu rozrzewnieniu, gdy między młodymi rodzi się gorące uczucie, a jeszcze później – prawdziwej zgrozie, gdy cudownie odnaleziony narzeczony karze wiarołomną kochankę, zabijając się na jej oczach. Zrozpaczona kobieta zamyka się w klasztorze, w którym wkrótce umiera, a narrator wraca na swoją rodzimą „smutną północ"[19], gdzie spisuje całą historię – oto cała fabuła w skrócie. Także w treści tej noweli nie ma żadnego elementu komicznego – jego użycie w znacznym stopniu osłabiłoby dramatyczną wymowę utworu.

Warto zaznaczyć, że niektóre motywy *Sierra Moreny* pochodzą z hiszpańskiej ballady ludowej zatytułowanej *O dzielnym Alonso i pięknej Imogenie,* którą to historię wplótł w swoją powieść także Matthew Gregory Lewis (jego *Mnich* został wydany w roku 1796, a więc po *Sierra Morenie*). Uwaga ta jest o tyle uzasadniona, że – jak dowiemy się z dalszej części pracy – komizm w utworach fantastycznych miał często korzenie w twórczości ludowej, jednak – jako się rzekło – nie tym razem. Jak wskazuje literaturoznawczyni Ludmiła Krestowa[20], co prawda Karamzin zapożyczył z hiszpańskiej ballady wiele wątków typowych dla literatury romantycznej (m.in. trójkąt miłosny czy kara za wiarołomstwo), miejsce akcji (Hiszpania), imiona bohaterów (Alonso i Elwira) czy niektóre wątki (zaginięcie kochanka i jego powrót w dzień ślubu), jednak główna oś fabuły rosyjskiej noweli i rozwiązanie akcji są w całości dziełem wyobraźni Karamzina.

[19] N. Karamzin, Sierra-*Morena* [w:] *Zapiski starogo moskovskogo žitelâ…,* op.cit.

[20] L. Krestova, *Povest' N.M. Karamzina „Sierra-Morena"*, http://lib.pushkinskij-dom.ru/Default.aspx?tabid=6563 [dostęp: 1.04.2022].

Swojskie i ludowe

Przeanalizujmy teraz dzieła wskazane przez Władimira Markowicza jako pierwsze utwory fantastyczne, które – jak widać już na pierwszy rzut oka – znajdują się pod silnym wpływem rodzimego folkloru. *Lafertowska Makownica* Antonija Pogorielskiego jest nowelą-byliczką, czyli utworem o korzeniach ludowych, którego narratorem jest świadek wydarzeń z udziałem sił nieczystych. Tytułowa bohaterka utworu, sprzedawczyni placków z miodem i makiem, mieszka w Lafertowie (podmoskiewskiej osadzie, późniejszej dzielnicy Moskwy Lafertowo), a handel jest dla niej przykrywką dla praktykowania wróżb i czarnej magii. „Światy pełne magii" objawiają się najpełniej, gdy staruszka umiera, a w noc jej śmierci z pobliskiego cmentarza do domku makownicy zmierza długi rząd światełek, z chaty zaś do świtu słychać niezwykłe hałasy, gwizdy, śmiechy i krzyki. Niewytłumaczalne zdarzenia towarzyszą również pogrzebowi czarownicy[21]. Władimir Markowicz zwraca uwagę[22] na dwa aspekty utworu Pogorielskiego. Pierwszy z nich dotyczy widocznych zapożyczeń z dzieł E.T.A. Hoffmana – do *Lafertowskiej Makownicy* trafił m.in. czarny kot, który przybiera ludzką postać, oraz czarownica, która na co dzień zajmuje się tyleż uczciwą, co banalną pracą, czyli wypiekaniem i sprzedażą placków. Druga cecha utworu to zakończenie żywcem wyjęte z baśni czy bylin – siły zła zostają pokonane, a główni bohaterowie nagrodzeni za uczciwość i niezłomność charakteru.

Znaczącą postacią noweli jest czarny kot staruszki, który znika po jej śmierci i objawia się nieco później pod postacią radcy tytularnego, starającego się o rękę jednej z głównych bohaterek. I właśnie on jest tu wyraźnym nośnikiem komizmu, i to od razu na kilku poziomach. Po pierwsze, za komizm słowny należy uznać nadanie urzędnikowi,

[21] A. Pogorielski, *Lafertowska Makownica,* przeł. I. Bajkowska [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.* red. R. Śliwowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 34.

[22] *Russkaâ fantastičeskaâproza èpohi romantizma*…, op.cit.

w którego ewidentnie przetransformował czarny kot, nazwiska Murłykin – można je przetłumaczyć jako Mruczyński. To zabieg zwany „nazwiskiem mówiącym" lub „nazwiskiem znaczącym", znany m.in. z wielu gatunków reprezentujących literaturę dydaktyczną, w którym bohaterowi zostaje nadane miano wskazujące na jego istotną cechę charakterystyczną. Także postaci Arystarcha Faleleicza Murłykina, w którą zamienia się kot, autor przypisał wiele cech komicznych – mężczyzna nie zdejmuje nigdy rękawiczek (jak może przypuszczać czytelnik – by ukryć pazury), mówi bełkotliwie, często i bez powodu mruży oczy, a po wyjściu z domu narzeczonej budzi zagadkową wściekłość miejscowych psów, którym jednak bez trudu ucieka. Zabawny wydawać się może także fakt, że tylko jedna osoba – główna bohaterka, Masza – dostrzega te zdecydowanie niehumanoidalne cechy w Murłykinie i doprowadzona do rozpaczy prosi rodziców ze łzami w oczach: „We wszystkim obiecuję posłuszeństwo, tylko nie wydawajcie mnie za mąż za babcinego kota!"[23].

Rodzice reagują na tę prośbę przerażeniem i oburzeniem – nie mogą uwierzyć, że córka zamierza odrzucić tak znakomitą partię, a ponadto najwyraźniej ma urojenia. Jak już wspomniano, historia kończy się happy endem – wkrótce potem dziewczyna wychodzi za mąż za swojego wybranka – człowieka o nieskalanym charakterze. Komizmu sytuacyjnego można się natomiast dopatrzeć w scenie, w której podczas pogrzebu makownicy jedna z jej krewnych, nachylając się nad trumną, nagle odskakuje i blednie, a potem wyznaje, że wydawało jej się, iż zmarła otworzyła usta i chce ją złapać za nos.

Zupełnie inny charakter ma *Zamek Eisen* Biestużewa-Marlińskiego. Utwór, wydany pierwotnie pod mrocznym tytułem *Krew za krew,* co prawda dzieje się w *świecie pełnym magii*, ale – dzięki opisom życia codziennego, osadzeniu akcji w konkretnym miejscu i czasie, a także oddaniu kolorytu epoki – magii tej zaskakująco blisko do historyzmu, choćby tej znanej z twórczości sir Waltera Scotta. Niezwykłe nagroma-

[23] A. Pogorielski, *Lafertowska Makownica*.., op.cit., s. 43.

dzenie przez Biestużewa-Marlińskiego sytuacji konfliktowych (w tym romantycznych i awanturniczych) powoduje, że przez cały utwór akcja toczy się niezwykle dynamicznie, a wiele epizodów ma niezwykle brutalny przebieg. Tym ciekawsze wydaje się umieszczenie w noweli (choć w wątku pobocznym) zdarzenia komicznego, które ma wyraźne cechy czarnego humoru, a na dodatek jest wyraźnym komentarzem relacji międzystanowych, międzyetnicznych i międzywyznaniowych:

> [Baron von Eisen] zobaczył Estończyka i pogalopował w jego stronę z obnażonym mieczem. „Recytuj mi tu wyznanie wiary, darmozjadzie!" Ten padł na kolana, bo po niemiecku ani słowa. „Ejmojsta!" („Nie rozumiem!") „Recytuj, mówię!" „Ejmojsta…" „Ach, zaparło się bydlę w swoim pogaństwie! No to ja cię ochrzczę!" Ciach! I głowa biedaka potoczyła się po ziemi jak kula do kręgli, a baron ze śmiechem pogalopował dalej, wołając: „Absolvo te!" („Odpuszczam ci grzechy!")[24].

Mamy tu niewątpliwie do czynienia z komizmem, który holenderska socjolożka Giselinde Kuipers klasyfikuje jako „czarny humor" czy „chory humor"[25], wskazując przy tym, że dekonstruuje on wszystko, co stanowi symboliczną bazę konfliktu na linii władza–społeczeństwo, a przecież oś konfliktu w tym epizodzie stanowią właśnie relacje między szlachcicem i jego poddanym – nieporozumienie wywołane posługiwaniem się przez nich różnymi językami kończy się tragicznie dla Estończyka, lecz zostaje spuentowane komicznie.

Powyższy epizod w noweli Biestużewa-Marlińskiego jest niezwykły z tego względu, że burzy nastrój tajemniczości i grozy, metodycznie budowany przez autora. Temu celowi służy nie tylko fabuła, ale także tytuł utworu – zarówno pierwotny (*Krew za krew*), jak i ostateczny, który słowem „zamek" wyraźnie nawiązuje do żelaznego kanonu gotyckiego, z pierwszą powieścią tego gatunku – *The Castle of Otranto* (*Zamczysko w Otranto*, 1794) Horacego Walpole'a – na czele.

---

[24] A. Bestužev-Marlinskij, *Krov' za krov'*, wersja noweli z 1825 roku, http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0140.shtml [dostęp: 15.02.2022].

[25] G. Kuipers, *The sociology of humour* [w:] *The Primer of Humor Research,* red. V. Raskin, Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 2008, s. 365–402.

Budowaniu nastroju służy także forma skazu, czyli dwugłosowej narracji prowadzonej przez autora i narratora, stylizowanej na mowę ustną. Według jednej z definicji skaz to „teatralnie improwizowany monolog, zakładający przychylnie nastawione audytorium”[26]. Skaz często gościł w utworach fantastycznych jako forma narracji doskonale korespondująca z atmosferą tajemniczości – narrator nierzadko snuł swoją historię po zmroku, przy ogniu, w gronie znajomych. Z kolei ustna forma opowieści pasowała znakomicie do przekazywania opisów zdarzeń tajemniczych i fantastycznych.

Podsumowując, należy stwierdzić, że pierwsze pierwiastki komiczne w utworach fantastycznych miały charakter dość przypadkowy, a ich głównym celem nie było „wzbudzanie śmiechu”, a raczej dookreślenie charakterów postaci (radca Murłykin i baron von Eisen) lub kontekstu zdarzeń (planowany ślub Maszy z kotem oraz brak zrozumienia między niemieckojęzycznym władyką a estońskim poddanym). Trudno byłoby zatem na podstawie analizy tych utworów jednoznacznie stwierdzić, że komizm stanowił istotny element pierwszych utworów fantastyki rosyjskiej XIX wieku. Widać jednak dokładnie, że komizm – programowo obcy literaturze preromantycznej, z której wypączkowała fantastyka – pojawił się w tym gatunku wraz z przeniknięciem doń elementów folklorystycznych, a rozwinął dopiero w kolejnych dekadach XIX wieku.

Komizm na panteonie

Jak już wspomniano, utwory fantastyczne pojawiają się również w twórczości rosyjskich wieszczów, począwszy od Aleksandra Puszkina. „Światy pełne magii” można wyraźnie dostrzec zarówno w wielu utworach poetyckich (od *Rusłana i Ludmiły* po *Jeźdźca miedzianego*), jak i we wczesnej prozie wieszcza. Z czystą fantastyką mamy do czynienia już w *Trumniarzu*, noweli z cyklu *Opowieści świętej pamięci Iwana*

[26] E. Mušenko, V. Skobelev, L. Krojčik, *Poètika skaza*, Voronež: Izd-vo Voronežskogo universiteta 1978, s. 34.

Piotrowicza Biełkina. Ukazały się one drukiem w roku 1830, ale pisarz znacznie wcześniej zaznajamiał przyjaciół z historiami pełnymi nadprzyrodzonych zdarzeń[27], a na podstawie jednej z nich Władimir Titow stworzył nowelę fantastyczną *Ustronny domek na Wasiljewskim* (1829) – romantyczną, ale mroczną historię z szatanem w jednej z głównych ról.

Listę utworów fantastycznych z elementami komicznymi autorstwa Aleksandra Puszkina otwiera *Dama pikowa* (1834). Historia hazardzisty Hermana, który odwiedza hrabinę, by prosić o pożyczkę, a dostaje w zamian szczęśliwy układ kart, doczekała się niezliczonych opracowań i interpretacji, jednak bodaj żadnego z nich nie poświęcono komizmowi noweli. Momentów komicznych znajdujemy w *Damie pikowej* kilka, i są one doskonałej próby.

Do najciekawszych należy scena podczas mszy pogrzebowej, gdy Herman odnosi wrażenie, że nieżywa hrabina spoczywająca na katafalku szelmowsko do niego mruga, jak gdyby wyśmiewając jego karcianą porażkę. W efekcie przerażony bohater odskakuje od trumny, potyka się i przewraca z hałasem, który powoduje omdlenie innej głównej bohaterki, Lizawiety Iwanowny. Mamy tu do czynienia z komizmem sytuacyjnym o cechach właściwych późniejszym komediom slapstickowym – pełnym nagłych, przerysowanych i mało finezyjnych wydarzeń. Rzuca się w oczy także niezwykłe podobieństwo tej sceny do epizodu pochodzącego z *Lafertowskiej Makownicy* – w obu przypadkach mamy do czynienia z wizją frywolnego zachowania nieboszczki podczas mszy żałobnej. W *Damie pikowej* można znaleźć również perełkę z gatunku komizmu słownego – krótka konwersacja dwóch innych uczestników czuwania w następujący sposób puentuje zdarzenie w świątyni:

> Chudy szambelan, bliski krewny nieboszczki, szepnął na ucho stojącemu obok siebie Anglikowi, że młody oficer [który naruszył powagę chwili] jest jej nieprawnym synem, na co Anglik odpowiedział ozięble: „Oh?"[28].

[27] N. Romanov [w:] *Russkaâ fantastičeskaâ proza èpohi romantizma*…, op.cit.
[28] A. Puszkin, *Dama pikowa,* przeł. S. Pollak [w:] *Opowieści niesamowite*…, s. 101.

Ponadto w noweli „ożywają" figury na kartach do gry (tytułowa dama pik uśmiecha się do bohatera), a w finale Herman ląduje w domu dla obłąkanych, gdzie spędza dnie, mamrocząc ciąg słów: „Trójka, siódemka, as! Trójka, siódemka, dama!"[29]. Również ten epizod wydaje się być zastosowany wyłącznie w celu rozbawienia czytelnika. W dzisiejszych czasach, w których zasłużone tryumfy święcą zachowania akceptujące i inkluzywne, opis zachowań noszących cechy załamania nerwowego i doprowadzających do hospitalizacji w zakładzie psychiatrycznym nie ma większych szans, by „wzbudzić śmiech". Warto sobie jednak uświadomić, że jeszcze stosunkowo niedawno topos obejmujący te zaburzenia i zakłady zamknięte był regularnie stosowany w celach komicznych, a zakresy semantyczne określeń w rodzaju „wariat" czy „dom wariatów" wykraczały daleko poza sferę medycyny.

Podobny rodzaj fantastyki i czarnego humoru występuje w puszkinowskim *Trumniarzu*. Gdy tytułowy bohater przekonuje się, że sąsiedzi naśmiewają się z jego profesji, obrażony postanawia zaprosić na przyjęcie z okazji wprowadzenia się do nowego domu życzliwe mu istoty – ludzi, których wcześniej pochował. W domu Adriana zjawia się zatem upiorna armia trucheł w stanie zaawansowanego rozkładu, co ma makabryczny, choć nieodparcie zabawny finał:

> W tej samej chwili mały szkielecik przedarł się przez tłum i zbliżył się do Adriana. (…) „Nie poznajesz mnie, Prochorow", rzekł kościotrup. „Czy pamiętasz dymisjonowanego sierżanta gwardii, Piotra Pietrowicza Kuriłkina, tego samego, któremu w 1799 roku sprzedałeś pierwszą swoją trumnę, i to jeszcze sosnową za dębową?". Z tymi słowy umarlak chciał go ująć w kościany uścisk, lecz Adrian zebrawszy siły krzyknął i odepchnął go. Piotr Pietrowicz zachwiał się, upadł i cały się rozsypał.[30].

Jak zatem widać, również w tym epizodzie mamy nagromadzenie efektów komicznych – zabawny jest zarówno monolog, postać, jak

[29] Op.cit., s. 107

[30] A. Puszkin, *Trumniarz*, przeł. S. Pollak [w:] A. Puszkin, *Opowieści*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 48.

i cała sytuacja. Na marginesie: nazajutrz okazuje się, że całe zdarzenie miało miejsce jedynie w otumanionym alkoholem umyśle Adriana. Jedna z teorii tłumacząca fantastyczne wydarzenia z *Damy pikowej* głosi zresztą, że wszelkie nierealne osoby i zjawiska są wyłącznie wytworem wyobraźni Hermana, który nie stroni od kieliszka.

Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w Gogolowskim *Wiju* (1835) – wydarzenia, które stwarzają z początku pozory sennego koszmaru lub stanu upojenia alkoholowego, dzieją się w rzeczywistości, a finalnie doprowadzają do jak najprawdziwszej (i niezwykle makabrycznej) śmierci głównego bohatera. Opowieść zaliczana najczęściej do noweli grozy, która rozpoczyna się opisem życia kijowskich bursaków z wieloma epizodami komicznymi, przekształca się z czasem w mroczną historię z demonami w rolach głównych, żywcem zaczerpniętą z ukraińskich podań ludowych. Także tutaj siły nadprzyrodzone pojawiają się po raz pierwszy nocą, na granicy snu i jawy głównego bohatera, Chomy Bruta, czytelnik nie ma zatem przez długi czas pewności, czy budzący sympatię student filozofii rzeczywiście przeżywa opisywane zdarzenia. W scenie w owczarni następuje skumulowanie kilku typów komizmu: „wzbudza śmiech" zarówno sytuacja, w której wiedźma próbuje objąć studenta, jak i jego reakcja – Choma Brut, sądząc, że czarownica ma wobec niego zamiary o charakterze seksualnym, grzecznie tłumaczy odmowę: „Słuchaj no, babusiu! (…) Dziś mamy post, a ja już jestem taki, że nie strefiłbym się i za tysiąc czerwieńców"[31].

Komiczne jest także zachowanie wiedźmy, gdy siodła studenta i wykorzystuje go w charakterze „czerkieskiego rumaka". Jednak wkrótce zdarzenia zabawne ustępują miejsca dramatycznym, by w kulminacyjnej scenie opowieści przybrać formę piekielnego pandemonium, w którego finale główny bohater umiera. Jednak epilog noweli znów nabiera cech komicznych z elementami czarnego humoru, gdy koledzy zmarłego komentują w zupełnie lekkim tonie jego makabryczną śmierć. Filozof Tyberiusz Horobiec zapewnia teologa Chalawę:

[31] M. Gogol, *Wij*, przeł. J. Wyszomirski [w:] *Opowieści niesamowite*…, s. 133.

> A ja wiem, dlaczego zginął: bo się wystraszył. Gdyby się nie bał, nic by mu wiedźma nie zrobiła. Trzeba się tylko przeżegnać i plunąć jej wprost na ogon: cała jej moc wtedy na nic. Znam się dobrze na tym. U nas przecie w Kijowie wszystkie baby, co siedzą na rynku, wszystko co do jednej – to wiedźmy[32].

Ostatnie zdanie (a także wiele wątków utworu Gogola) wyraźnie nawiązuje do wydanej dwa lata wcześniej noweli Oresta Somowa, zatytułowanej właśnie *Kijowskie wiedźmy* (1833), która również pełna jest opisów magicznych i nadprzyrodzonych zdarzeń, a w finale czytelnik uczestniczy w upiornym sabacie. Choć ta historia ma przede wszystkim przerażać (mamy tu opis romansu z tragicznym finałem), miejscami także „wzbudza śmiech". Młody kozak poślubia dziewczynę, Katrusię Łańcużynę, której matka jest powszechnie podejrzewana o uprawiania czarnej magii. Zakochany młodzieniec puszcza te plotki mimo uszu, co kończy się dla niego śmiercią, choć przecież kijowskie przekupki ostrzegały:

> Stara Łańcużycha taki urok rzuciła na córkę Niczypora, że strach. Teraz biedna Jewusia miauczy jak kot i wdrapuje się na ściany, innym razem szczeka jak pies i szczerzy zęby, a jeszcze kiedy indziej skrzeczy jak sroka i skacze na jednej nodze[33].

Kolejnym autorem z rosyjskiego panteonu literackiego, który nie stronił w swoich utworach od motywów fantastycznych, jest Iwan Turgieniew. Fascynacja autora „światami pełnymi magii" przejawiała się w wielu nowelach opartych na wątkach zagadkowych, tzw. opowieściach tajemniczych, których prekursorem był Edgar Allan Poe, jednak Turgieniew przetworzył ten gatunek na swoją modłę. Literaturoznawca Antoni Semczuk zwraca uwagę, że niejasne wątki w utworach Poego nie znajdują zazwyczaj jednoznacznego wyjaśnienia, przez co czytelnik bywa zmuszony „pochylić czoło przed tajemni-

[32] Op.cit., s. 165.

[33] O. Somov, *Kievskie ved'my,* https://www.litmir.me/br/?b=41253&p=1 [dostęp: 30.01.2022].

cą”[34]. Natomiast rosyjski twórca w finale swoich nowel wyjaśnia niezwykłe zdarzenia na gruncie praw natury i logiki. Dzięki takiemu zabiegowi Turgieniew mógł – bez szkody dla fantastycznego charakteru fabuły oraz nie mącąc nastroju grozy – sięgnąć po zabiegi komiczne, których próżno szukać w utworach Poego.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na mniej popularny utwór Turgieniewa zatytułowany *Stuk… Stuk… Stuk!* (1870). Osią jego fabuły staje się nieporozumienie w rodzaju *qui pro quo*, na pozór zabawne, lecz z tragicznym finałem. Oto wątek główny noweli: błądząc nocą w gęstej mgle narrator i główny bohater (panowie o nazwiskach Riedel i Tiegliow) słyszą głos kobiety nawołujący tajemniczego Ilię. Noszący to imię Tiegliow jest przekonany, że przyzywa go duch Maszy – ukochanej, którą niegdyś porzucił, w efekcie czego dziewczyna popełniła samobójstwo, zażywając truciznę. Słysząc tej nocy jej głos, nękany wyrzutami sumienia Tiegliow zwierza się ze swej niegodziwości narratorowi, po czym kończy z sobą. Okazuje się jednak, że żeński głos należał do – z całą pewnością żywej – damy z sąsiedztwa, która w gęstej mgle nawoływała swojego kochanka, zupełnie przypadkowo również noszącego imię Ilja. Czytelnik dostaje zatem – wspomniane wyżej – racjonalne wyjaśnienie pozornie irracjonalnego zjawiska. Nieco później narrator noweli ustala, że ukochana Tiegliowa wcale się nie otruła, ale zmarła na cholerę, zatem jej śmierć nie była spowodowana porzuceniem przez kochanka. Turgieniew puszcza oko do czytelnika jeszcze dwukrotnie, choć już na zupełnie innym poziomie. Przede wszystkim w noweli mamy do czynienia z bodaj pierwszą w utworze fantastycznym polemiką z innym autorem tego gatunku. We wstępie do swojej opowieści narrator Aleksander Wasiliewicz Riedel odnosi się (w charakterze dygresji, bez wyraźnego związku z fabułą) do twórczości innego pisarza-fantasty, wspomnianego już wcześniej Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego. Riedel konstatuje niewesoło:

[34] A. Semczuk, *Iwan Turgieniew* [w:] *Historia literatury rosyjskiej,* red. M. Jakóbiec, Warszawa: PWN 1976, t. 2, s. 189.

> Marliński jest już *passé* – nikt go nie czyta, a z jego nazwiska nawet kpią. Ale w latach trzydziestych było o nim głośno jak o nikim innym – nawet Puszkin, zdaniem ówczesnej młodzieży, nie mógł się z nim równać[35].

Riedel ewidentnie wyrażał w tym przypadku opinię Turgieniewa, o którym wiadomo, że z niechęcią odnosił się do twórczości Biestużewa-Marlińskiego i nurtu zwanego marlinizmem. Ponadto w akcję *Stuk… Stuk… Stuk!* Turgieniew wplata wyraźny motyw z innej, analizowanej wyżej noweli fantastycznej. Podczas wieczornej partii kart jeden z graczy, przegrywając kolejny tysiąc rubli, wzdycha: „Ach, gdyby tak mnie, jak w Puszkinowskiej *Damie pikowej*, babka powiedziała, na jakie karty postawić", na co wspomniany Tiegliow, podchodzi do stołu i – przekładając trzykrotnie talię – bezbłędnie odgaduje trzy kolejno odsłonięte karty. Pojawiają się szóstka karo, as trefl i król karo:

> „Świetna sztuka! Niech pan jeszcze raz pokaże" – zauważył komendant baterii. „Nie zajmuję się sztukami" – sucho odpowiedział Tiegliow i wyszedł do drugiego pokoju[36].

Innym wartym odnotowania autorem utworów fantastycznych, który nie stronił od komizmu wysokiej próby, jest Fiodor Dostojewski. Narrator opowiadania *Bobok* (1873), Iwan Iwanycz, to niezbyt wzięty literat ze skłonnością do nadużywania napojów wyskokowych („Na miłość boską – będziesz ty kiedyś trzeźwy?" – pyta jego przełożony w pierwszych zdaniach noweli[37]). Gdy podczas pogrzebu krewniaka zmożony alkoholem Iwan kładzie się na sąsiedniej płycie nagrobnej, zaczynają do niego docierać odgłosy dochodzące spod ziemi: „Słyszę – dźwięki głuche, jak spod poduszki, a przy tym zrozumiałe, z bliska dochodzące"[38].

---

[35] I. Turgieniew, *Stuk… stuk… stuk!*, tłum. M. Brzozowska [w:] I. Turgieniew, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, s. 613.

[36] Op.cit., s. 615.

[37] F. Dostojewski, *Bobok*, przeł. M. Leśniewska [w:] *Opowieści niesamowite*…, s. 223.

[38] Op.cit., s. 227.

Okazuje się, że niedawno pochowani nieboszczycy jeszcze przez kilka miesięcy po pogrzebie prowadzą aktywne życie towarzyskie, łącznie z grą w preferansa, umizgami, plotkowaniem i intrygami, uwzględniając przy tym pozycje w hierarchii społecznej zajmowane za życia. Na koniec czytelnik uzyskuje quasi-medyczne wyjaśnienie owej przedłużonej żywotności, stanowiące wyraźne nawiązanie do Turgieniewowskiego zamiłowania do tłumaczenia niezwykłych zdarzeń w sposób zgodny z naturą i logiką.

> Tam, w górze, kiedy żyliśmy jeszcze, mylnie uważaliśmy tamtejszą śmierć za śmierć. Ciało tu jeszcze raz jakby ożywa, resztki życia koncentrują się, ale tylko w naszej świadomości. (…) To jest tak, jakby życie trwało nadal siłą bezwładności. Wszystko skupia się (…) gdzieś w świadomości i tak trwa jeszcze dwa-trzy miesiące, a niekiedy nawet pół roku[39].

Utwór kończy się komiczną pointą, stawiającą pod znakiem zapytania nie tylko prawdziwość całej historii, ale i szczerość intencji autora – okazuje się, że opisane zdarzenie mogło być w całości tworem otumanionego alkoholem umysłu Iwana Iwanycza, a na dodatek z premedytacją zmyślone tylko po to, by naciągnąć redakcję na honorarium.

Nowela Dostojewskiego jest warta uwagi również z tego względu, że stanowi bodaj pierwszy utwór fantastyczny, w którym komizm zastosowano wyraźnie w celu satyrycznym – cmentarne uniwersum z nieboszczykami konwersującymi po śmierci jest wyraźną analogią współczesnego autorowi społeczeństwa, wraz z jego sztywną hierarchią i wymuszonymi przez nią zachowaniami. Niemal w każdym zdaniu można znaleźć odwołania do osób, wydarzeń i realiów czasów współczesnych Dostojewskiemu, co czyni z *Boboka* utwór przenikliwie satyryczny. O tym, że Dostojewski widział w tej formie znaczny potencjał literacki, świadczyć może deklarowany zamiar napisania przez autora całego cyklu „opowiadań cmentarnych"[40], który jednak najwyraźniej nie został zrealizowany.

---

[39] Op.cit., s. 237.

[40] W posłowiu noweli narrator zapowiada: „Odwiedzę inne kwatery, posłucham wszędzie […]. A do tamtych na pewno powrócę. Obiecali swoje biografie i różne kawały", op.cit., s. 241.

Warto w tym miejscu zauważyć, że elementy komiczne w utworach fantastycznych od samego zarania fantastyki jako gatunku przeplatają się ze zdarzeniami dramatycznymi i tragicznymi, włączając w to styk świata żywych i umarłych. W ciekawy sposób opisuje ten mariaż Jan Bystroń, polski etnograf i socjolog, który w swej kanonicznej rozprawie poświęconej komizmowi, wydanej jeszcze przed drugą wojną światową, pisał:

> Jeżeli przestąpimy granice pomiędzy światem ożywionym i martwym, możemy bez trudu wywołać efekt komiczny. Bawi nas zarówno ożywienie rzeczy martwych, jak też i zesztywnienie żywych organizmów, tracących możność samodzielnej reakcji. [...] Jeżeli mamy do czynienia z człowiekiem martwym czy sparaliżowanym, to współczucie czy lęk usuwa na daleki plan wrażenie komiczne [...]. Ale jeśli ta nieruchomość będzie wywołana sztucznie, np. poprzez hipnozę, albo będzie po prostu udawana, to efekt komiczny jest bardzo wyraźny[41].

Komizm równoważący zdarzenia tragiczne oraz komizm w służbie satyry w bardzo już wyrazistej i dojrzałej formie stosuje autor *Dziejów pewnego miasta* (1870), Michaił Sałtykow-Szczedrin[42] – w tej historii hiperbola, groteska czy parodia mogą zostać odczytane już nie tylko jako komentarze do rzeczywistości, ale także do ponadczasowej problematyki związanej z istotą władzy i historii (co ciekawe, sam Sałtykow-Szczedrin miał na ten temat odmienne zdanie, o czym można przeczytać w dalszej części artykułu). Spisaną historię zmyślonego miasta Głupowa wyznaczają ścisłe daty (1731–1826) i nazwiska 21 naczelników. Komizmu można dopatrzyć się w większości opisywanych postaci – jeden z naczelników zamiast mózgu miał urządzenie, które odtwarzało na zmianę tylko dwa komunikaty: „Nie pozwolę!" i „Zniszczę!", głowa innego była nafaszerowana truflami, więc została zjedzona, jeszcze inny

[41] J. Bystroń, *Komizm*, Lwów–Warszawa: Książnica Atlas, 1939, s. 187.

[42] Za wskazanie tego utworu jako znaczącego dla omawianego zagadnienia oraz dyskusję na jego temat serdecznie dziękuję prof. Aleksandrowi Miedwiediewowi, kierownikowi Katedry Literatury Rosyjskiej i Zagranicznej Uniwersytetu Państwowego w Tiumeni.

burmistrz nakazał mieszkańcom dodawać do wszystkich potraw gorczycę i liść laurowy, następny zażądał od mieszkańców danin z potraw i po trzech dniach zmarł z przejedzenia, kolejny zastąpił nieposłuszne oddziały wojska armią ołowianych żołnierzyków. Batalię o przywództwo w Głupowie stoczyło także sześć potencjalnych burmistrzyń – jedna z nich zapewniała, że zasługuje na to stanowisko ze względu na fakt, że tę funkcję pełnił niegdyś jej mąż, druga podnosiła, że burmistrzem był jej ojciec, a trzecia – że była kiedyś faworytą pewnego burmistrza. Te groteskowe, „budzące śmiech" postaci i zachowania są przeplatane wątkami, które powodują, że ów śmiech więźnie czytelnikowi w gardle – na przykład, gdy burmistrz Borodawkin potajemnie przygotowuje projekt uchwały „o nieograniczaniu naczelników miejskich przepisami prawa" albo gdy głupowianie po raz kolejny stosują tradycyjną metodę przekonywania adwersarzy, jaką jest zrzucanie ich z cerkiewnych dzwonnic. W fikcyjnych postaciach powołanych do życia przez Sałtykowa-Szczedrina łatwo można dopatrzyć się osobistości historycznych – carów Pawła I i Aleksandra I, polityka Michała Spieranskiego, generała Aleksego Arakczejewa, a także caryc, które doszły do władzy w efekcie przewrotów pałacowych.

Niewłaściwe byłoby jednak sklasyfikowanie tego gatunku komizmu jako satyry historycznej. W jednym z listów do Aleksandra Pypina, literaturoznawcy i etnografa, autor *Dziejów*… w jednoznaczny sposób przedstawiał swoje spojrzenie na charakter utworu:

> Pogląd głoszący, jakoby moja praca była próbą satyry historycznej, jest całkowicie błędny. Absolutnie nie zajmuję się historią, a jedynie teraźniejszością. Historyczna forma opowieści była dla mnie wygodna, ponieważ pozwalała swobodniej odnosić się do zjawisk znanych ze współczesnego życia. […] Satyra historyczna nie była dla mnie celem, a jedynie formą[43].

[43] M. Saltykov-Ŝedrin, *Pis'ma A. N.Pypinu, Meždu 6 i 19 noâbrâ 1876, Petersburg* [w:] M. Saltykov-Ŝedrin, *Sobranie sočinenij v 20 tomah*, Moskva: Hudožestvennaâ literatura 1976, t. 18, s. 233–234.

Literaturoznawcy doszukują się *Dziejach*… również polemiki z innymi utworami literackimi. Jak pisze Dmitrij Nikołajew, literaturoznawca specjalizujący się w twórczości Sałtykowa-Szczedrina:

> Satyryk ten nie był zbytnio zainteresowany parodią czysto literacką. Znacznie bardziej rozwinięte w jego twórczości było parodiowanie innych tekstów – politycznych, prawnych, historycznych, publicystycznych[44].

Wydaje się więc, że w twórczości Sałtykowa-Szczedrina komizm uzyskał status pełnoprawnej, wielowymiarowej kategorii estetycznej, zdolnej stać się samodzielną osią gatunku literackiego.

Od folkloru do satyry

Analiza przywołanych utworów pozwala zaobserwować narodziny i kierunki rozwoju komizmu w pierwszych utworach rosyjskiej literatury fantastycznej. Badając zawarte w nich treści i inspiracje autorów, a także zestawiając je z datami wydania poszczególnych dzieł, można wyróżnić etapy rozwoju tej kategorii estetycznej, które odróżnia zarówno forma, jak i charakter oraz częstotliwość wplatania motywów komicznych w dzieła fantastyczne.

Pierwsze nowożytne utwory fantastyczne, które pojawiły się między rokiem 1793 i 1820, inspirowane zachodnioeuropejskimi nurtami preromantycznymi, głównie powieścią gotycką i sentymentalizmem, były całkowicie pozbawione scen, dialogów i postaci mogących w jakikolwiek sposób „wzbudzać śmiech" – nie sprzyjałyby one tworzeniu mrocznego i/lub romantycznego nastroju budowanego metodycznie przez autorów już od pierwszych wersów ich dzieł. Można zatem uznać, że dopiero wyzwolenie się autorów z ciasnego gorsetu gotyckiego sztafażu umożliwiło wprowadzanie pierwiastków komicznych do XIX-wiecznej fantastyki.

Uzasadnione wydaje się zatem stwierdzenie, że dopiero drugi etap rozwoju rosyjskiej fantastyki – przypadający na 20.–30. lata XIX w.

[44] D. Nikolaev, *Smeh Ŝedrina: očerki satiričeskoj poètiki*, Moskva: Sov. pisatel′ 1988, s. 303.

i ściśle związany z twórczością Antoniego Pogorielskiego i Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego – można wskazać jako ten, w którym komizm pojawił się w rosyjskiej fantastyce. Podkreślmy to jednak – jest to okres zdecydowanie pionierski. W *Lafertowskiej Makownicy* mamy do czynienia z wyraźnymi zapożyczeniami motywów komicznych z folkloru, choć sprawiają one wrażenie dość chaotycznych i niepowiązanych ze sobą. Z kolei unikalny epizod komiczny, który pojawia się w *Zamku Eisen* Biestużewa-Marlińskiego, można bez większego ryzyka uznać za przypadkowy, głównym bowiem celem opisu dekapitacji Estończyka jest dosadne zilustrowanie okrucieństwa barona von Eisena, tego typu krwawe sceny zaś należą do kanonu literatury gotyckiej. Można zatem określić ten etap mianem prekursorskiego, w którym autorzy podejmowali pierwsze próby wprowadzenia elementów komicznych do fantastyki, eksperymentując z rozmaitymi formami, choć przypadki te trudno w jakikolwiek sposób skategoryzować czy nadać im wspólne cechy – zarówno ze względu na ich śladowe występowanie, jak i zróżnicowany charakter. Jednak – jako że okres ten można uznać za pionierski – należy wybaczyć twórcom owe chaotyczne i czasem niezdarne próby „wywołania śmiechu", stąd w tytule niniejszego artykułu znalazły się – zaczerpnięte z *Zamku Eisen*, ale i liturgii chrześcijańskiej – ostatnie słowa absolucji: „Absolvo te!", które (nie całkiem serio) sugerują, że twórcom tym bezsprzecznie należy się rozgrzeszenie.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że już te pierwsze, nieśmiałe przejawy komizmu w literaturze spełniają określoną funkcję społeczną – humor jest tu formą porozumiewania się, osadzoną w relacjach społecznych[45]. Także od samego zarania tej kategorii estetycznej pełni ona rolę integrującą – jak wskazuje polski socjolog kultury Kazimierz Żygulski – prowadzi do powstania „wspólnoty śmiechu"[46] skupiającej osoby podobnie postrzegające świat, odwołujące się do tych samych kodów

[45] G. Kuipers, *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke,* New York: Walter de Gruyter 2006, s. 7.

[46] K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa: PIW, 1976.

kulturowych, które umożliwiają zrozumiałą dla wszystkich interpretację wydarzeń. Ponadto, pełniąc funkcję terapeutyczną, humor pozwala odreagować różne traumatyczne doświadczenia, umożliwia zdystansowanie się od negatywnych emocji.

Na ten aspekt zwraca uwagę również wspomniany już Bogdan Dziemidok, podkreślając istotne znaczenie różnych form twórczości komicznej dla higieny psychicznej społeczeństwa, które umożliwiają skuteczne wykorzystanie komizmu jako środka umożliwiającego odprężenie i uwolnienie się od zahamowani i ograniczeń różnego rodzaju[47].

Drugą, dojrzałą fazę rozwoju komizmu w rosyjskiej literaturze fantastycznej wyznaczają daty wydania dzieł rosyjskich klasyków. Puszkin, Gogol, Turgieniew, Dostojewski czy Sałtykow-Szczedrin pełnymi garściami i w sposób jak najbardziej świadomy czerpali wzorce komiczne zarówno z tradycji ludowej, jak i dorobku prekursorów, jednak – co ważniejsze – wnieśli w rozwój gatunku własny, oryginalny wkład, bawiąc się formą, tworząc nowe konteksty i nadając im nowe znaczenia.

Istotna wydaje się konstatacja, że dopiero pojawienie się satyry w literaturze fantastycznej spowodowało, że komizm uzyskał nowy wymiar – nie był już tylko niewinnym zabiegiem stylistycznym ani pożytecznym zjawiskiem społecznym, ale stał się kostiumem umożliwiającym przemycanie do literatury rewolucyjnych treści i idei. Trafnie podsumowuje tę nową rolę – a jednocześnie przepowiada niewesołą przyszłość twórcom utworów komicznych – Stefan Garczyński, psycholog oraz pisarz-humorysta:

> Narażanie się na gniew nieba okazuje się – o ile wiemy – mniej ryzykowne niż narażenie się na gniew ziemskiej władzy. Inkwizycja posłała na stos niejednego alchemika, a „sprawiedliwość" świecka posłała za kraty niejednego humorystę, który lekceważył jej przykazania, budził śmiech „per fas et nefas" i mógł być podejrzewany o konszachty z piekielnymi mocami. […] W przeciwieństwie do alchemików humorysta obiecuje mało, tylko zabawę, ale osiąga nieraz dużo więcej. Nie ulegając radykalnym

[47] B. Dziemidok, *O komizmie*..., op.cit.

> zmianom, przyczynia się do nich, bywa awangardą rewolucyjnych przeobrażeń. […] Komizm nie zawodzi, trwa i odzwierciedla dzieje jednostek, narodów, całej ludzkości[48].

Inaczej ujmuje wagę komizmu Georges Minois, francuski historyk, który w swojej obszernej monografii poświęconej dziejom francuskiego komizmu pisze:

> Dziś, jak dawniej, śmiech ma mnóstwo możliwych znaczeń, od sarkastycznej, wykluczającej kpiny do przyjaznej złożoności, która zbliża ludzi; może być dobry, zły lub neutralny […]. Nie jest prawdą – co nazbyt często słyszymy – jakoby powody do wesołości się zmieniły. Dziś śmiejemy się niemal z tego samego co dawniej: Arystofanes, Plaut, średniowieczne farsy, Rabelais albo Molier ciągle śmieszą, a prawdopodobnie Coluche, Louis de Funes i Woody Allen bawiliby Greków i Rzymian, gdyby przybliżyć im ważne tematy naszej kultury. Zmieniły się techniki, ale nadal śmiejemy się, by wykpić, by uspokoić strach, okazać sympatię, wzmocnić więzy albo wykluczyć[49].

Na koniec trudno nie odnotować wyraźnych zbieżności, jakie występują między literaturą fantastyczną i utworami komicznymi (potraktowanymi jako osobny gatunek) – zarówno fantastyka, jak i komizm są dogodnymi kostiumami, od zarania służącymi przedstawianiu świata w sposób zawoalowany, zmuszający do zagłębiania się w strukturę fabularną i narracyjną w celu odkrycia drugiego dna i nieoczywistych znaczeń. Trudno się więc dziwić, że twórcy uprawiający któryś z tych gatunków (lub oba) nigdy nie należeli do ulubieńców władz (również tych demokratycznych, więc tym bardziej autorytarnych). Utwory komiczne i fantastyczne trafiały masowo na indeksy rozmaitej proweniencji, a los twórców był w mniejszym lub większym stopniu, ale zawsze niepewny.

---

[48] S. Garczyński, *Anatomia komizmu,* Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza 1989, s. 8–9.

[49] G. Minois, *Historia śmiechu i drwiny*, Warszawa: Aletheia 2021, s. 657.

Bibliografia

Bestužev-Marlinskij A., *Krov' za krov'* http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0140.shtml [dostęp: 15.02.2022].

Bystroń J., *Komizm*, Lwów–Warszawa: Książnica Atlas 1939.

Dostojewski F., *Bobok*, przeł. M. Leśniewska [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.,* red. R. Śliwowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011.

Garczyński S., *Anatomia komizmu,* Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza 1989.

Gogol M., *Wij*, przeł. J. Wyszomirski [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.,* red. R. Śliwowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Jakubowski W., *Sentymentalizm w Rosji i proza narracyjna końca XVIII w.* [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, Warszawa: PWN, 1978.

Karamzin N., *Zapiski starogo moskovskogo žitelâ,* Moskva: Moskovskij rabočij 1986.

Krestova L., *Povest' N.M. Karamzina „Sierra-Morena"*, http://lib.pushkinskij-dom.ru/Default.aspx?tabid=6563 [dostęp: 1.04.2022].

Kuipers G., *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke,* New York: Walter de Gruyter 2006.

Kuipers G., *The sociology of humor* [w:] *The Primer of Humor Research,* red. V. Raskin, Berlin–New York Mouton de Gruyter 2008.

Lauer R., *Geschichte der Russischen Literatur*, München: C.H. Beck 2000.

Literaturnaâ ènciklopediâ terminov i ponâtij, red. A. Nikolûkin. Intelvak, Moskva 2001.

Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar', red. V. Koževnikov, P. Nikolaev. Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ 1987.

Minois G., *Historia śmiechu i drwiny*, Warszawa: Aletheia 2021.

Muŝenko E., Skobelev V., Krojčik L., *Poètika skaza*, Voronež: Izd-vo Voronežskogo universiteta 1978.

Nikolaev D., *Smeh Ŝedrina: očerki satiričeskoj poètiki*, Moskva: Sov. pisatel′ 1988.

Pogorielski A., *Lafertowska Makownica*, przeł. I. Bajkowska [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.,* red. R. Śliwowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Puszkin A., *Dama pikowa*, tłum. S. Pollak [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.,* red. R. Śliwowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Puszkin A., *Trumniarz*, tłum. S. Pollak [w:] A. Puszkin, *Opowieści*. Wrocław – Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1973

Russkaâ fantastika XIX veka, http://www.rusf.ru/rsf-XIX/karamzin.htm [dostęp: 04.04.2022].

Russkaâ fantastičeskaâproza èpohi romantizma (1820 - 1840 gg.): Sbornik proizvedenij, red. A. Karpov, Sankt Peterburg: Izdatel′stvo Leningradskogo universiteta 1991.Saltykov-Ŝedrin M., *Pis'ma A. N.Pypinu. Meždu 6 i 19 noâbrâ 1876, Petersburg* [w:] Saltykov-Ŝedrin M., *Sobranie sočinenij v 20 tomah*, Moskva: Hudožestvennaâ literatura 1976.

Semczuk A., *Iwan Turgieniew* [w]: *Historia literatury rosyjskiej,* red. M. Jakóbiec, Warszawa: PWN 1976.

Slovar′ literaturovedčeskih terminov, red. L. Timofeev, S. Turaev, Moskva: Prosveŝenie 1974.

Slovar′ literaturovedčeskih terminov, red. S. Belokurova, http://gramma.ru/LIT/?id=3.0 [dostęp: 1.04.2022].

Somov O., *Kievskie ved'my,* https://www.litmir.me/br/?b=41253&p=1 [dostęp: 30.01.2022].

Tolkovyj slovar′ russkogo âzyka, red. S. Ožegov, N. Švedova, https://slovarozhegova.ru/ [dostęp: 1.04.2022].

Turgieniew I., *Stuk… Stuk… Stuk!*, tłum. M. Brzozowska [w:] I. Turgieniew, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.

Wielki słownik polsko-rosyjski, red. D. Hessen, R. Stypuła. Warszawa–Moskwa: Wiedza Powszechna – Russkij Âzyk 1988.

Żygulski K., *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu.* Warszawa: PIW 1976.

***Absolvo te!* comicality in the first Russian fantastic works**

The article analyzes the first stories of modern Russian fantastic literature in terms of its comic motifs. The sources and forms of comicality are identified, as well as their meaning and the reasons why the authors who laid the foundations for Russian fantastic genre used comic elements at the turn of the 18th and 19th centuries. The first authors of the Russian fantastic literature, such as Nikolai Karamzin, Alexandr Bestuzhev-Marlinsky, Antony Pogorelsky or Orest Somov, were strongly influenced by pre-romantic trends, for which comism was a completely strange category, contrary to their nature. However a bit later, more popular Russian fantastic writers, such as Nikolai Gogol, Alexandr

Pushkin, Ivan Turgenev and Fyodor Dostoyevsky, creators of the fantastic literature of that period, did not avoid comic elements in their works.

K e y w o r d s: comicality, comism, Russian literature, fantastic works, Nikolai Karamzin, Alexandr Bestuzhev-Marlinsky, Antony Pogorelsky, Orest Somov, Nikolai Gogol, Alexandr Pushkin, Ivan Turgenev, Fyodor Dostoyevsky