Opole, 10 września 2018

mgr Anna N. Wilk
Studia Doktoranckie
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Opolskiego

Promotor: prof. zw., dr hab. Wanda Laszczak

Autoreferat rozprawy doktorskiej

Od zabobonu do fikcji literackiej: postać wiedźmy we współczesnym horrorze rosyjskim (1990-2012)

1. Założenia i cel pracy

Rosyjska literatura grozy zawdzięcza słowiańskiej kulturze ludowej bogactwo wątków fantastycznych, kreacji istot demonicznych i półdemonicznych oraz unikatowość warstwy fabularnej na tle podobnego dorobku literackiego Europy Zachodniej i Ameryki. Rosyjska fantastyka grozy od zawsze uznawała motywy ludowe za niezbędne do realizacji określonych celów ideologicznych, estetycznych czy konstrukcyjno-fabularnych. W epoce romantyzmu nawiązania do źródeł etnograficznych służyły nie tylko do wywołania atmosfery lęku i niepokoju, konstruowania świata przedstawionego, władanego przez siły irracjonalne, negujące potęgę ludzkiego rozumu, ale również do prezentacji nostalgicznego obrazu przeszłości i „cnót patriarchalnych" mieszkańców wsi – prawdziwych nosicieli tradycji rosyjskiej. Z kolei na przełomie XIX i XX wieku inspiracja folklorem pomagała zaakcentować dominującą powszechnie nieufność względem rozwoju technologiczno-naukowego, a także przerażenie wobec oczekiwanego końca świata. Natomiast przeobrażenia społeczno-polityczne w XX-wiecznej Rosji – m. in. powstanie Związku Radzieckiego, represjonowanie artystów i pisarzy oraz „hiperupolitycznienie" sztuki – sprawiły, że rozwój fantastyki grozy został wstrzymany na prawie całe stulecie (1920-1990), co przyczyniło się także do modyfikacji znaczenia inspiracji kulturą ludową. W latach 90-tych XX wieku twórcy grozy początkowo koncentrowali się na tematyce antytotalitarnej (wizji Rosji Radzieckiej jako kraju, którego mieszkańcy byli zbyt zubożeni duchowo, by móc walczyć z przeciwnościami losu) oraz imitacji wzorców fabularnych z horroru literackiego pisarzy zagranicznych, np. Deana Koontza czy Stephena Kinga. W rosyjskich powieściach i opowiadaniach grozy szybko zaczęło jednak dominować akcentowanie dumy z rodzimego

dziedzictwa narodowego, poprzez wykorzystywanie motywów i postaci z folkloru słowiańskiego, rosyjskich bajek magicznych i klasyki literatury pięknej.

Szczególnie interesującym przykładem odwołań do słowiańskiej kultury ludowej są współczesne horrory rosyjskie o czarownicach. Postacie wiedźm są bowiem nierozerwalnie powiązane zarówno z myśleniem magicznym, przesądami i zabobonami, jak i genezą samej rosyjskiej fantastyki grozy; to bohaterki utworów literackich, uznawanych współcześnie za klasykę literatury grozy (występują m. in. w opowiadaniu *Lafertowska makownica* Antoniego Pogorielskiego czy we wczesnej twórczości Nikołaja Gogola). Głównym celem mojej dysertacji był więc wpływ wyobrażenia wiedźmy na proces uaktualniania i adaptacji motywów ludowych w rosyjskiej literaturze grozy z lat 1990-2012. Podjęłam się również odpowiedzi na pytanie, czy takie czynniki, jak inspiracja poszczególnymi grupami źródeł etnograficznych (bajkami magicznymi, spisanymi podaniami, przesądami i zabobonami) oraz sposób przedostawania się symboli i motywów z kultury ludowej do literatury grozy (świadoma inspiracja; wzorowanie się na fabule Gogolowskiego opowiadania *Wij*, stworzonym w oparciu o folklor wschodniosłowiański), znacząco oddziałują na wyobrażenie czarownicy w obrębie współczesnego horroru rosyjskiego.

2. Materiał badawczy

Literatura źródłowa rozprawy składa się z korpusów tekstów rosyjskich przynależnych do dwóch płaszczyzn kulturowych – ludowej (spisywanej przez badaczy w okresie od XIX do XXI wieku) i współczesnej, popularnej. Główny materiał egzemplifikacyjny stanowią jednak powieści i opowiadania grozy z lat 1990-2012. W tym przedziale czasowym mieszczą się 22 utwory literackie (7 opowiadań i 15 powieści) 14 pisarzy oraz 1 ekranizacja: tetralogia *Stary cmentarz* (1990-1998) Aleksieja Atiejewa, opowiadanie *Dziwka* (1991) Dalii Truskinowskiej, dwie powieści Romana Kanuszkina (*Wtargnięcie przebudzonych. Kryminał pseudogotycki*, 1996; *Dzieci Robinsona Crusoe*, 2010), powieść *Strach* (2001) Olega Postnowa, opowiadanie Wasilija Szczepietniowa *Kroniki Czarnej Ziemi, rok 1928* (2003), dwa cykle powieści Wiktora Toczinowa (dylogia *Kreatura*, 2005; trylogia *Paszcza* 2003-2007), powieść *Schron 7/7* (2006) Anny Starobiniec, opowiadanie *Choma* (2006) Andrieja Giełasimowa, opowiadanie *Macierzyńska miłość, macierzyńska duma* (2008) Artioma Tichomirowa, opowiadanie *Szyszyga* (2009) Wiesty Pawłowej, opowiadanie *Jej pomsta* (2011) Ajchała Michajłowa, powieść *Umarli z Wierchniego Łoga* (2011) Marjany Romanowej, opowiadanie *Nowe życie* (2011) Aleksieja Prowotorowa i powieść *Ubyr* (2012) Naila Izmajłowa, a także film *Potęga strachu* (2006).

Wybrane ramy czasowe odpowiadają pierwszemu etapowi rozwoju współczesnej odmiany literatury grozy na terenach rosyjskich. Należy przypomnieć, że wraz z upadkiem Związku Radzieckiego zniknęła w Rosji cenzura instytucjonalna oraz odgórne kierowanie rozwojem literatury przez władzę, co zainicjowało m. in. proces tworzenia się współczesnej rodzimej kultury popularnej, w tym powrót fantastyki grozy. Rok 1990 jest przełomowy dla rosyjskiej odmiany tego gatunku, gdyż doszło wtedy do publikacji pierwszego, oficjalnie wydanego i rozpowszechnianego tekstu grozy – powieści *Zagadka starego cmentarza* Aleksieja Atiejewa, autora, uznawanego obecnie za „ojca horroru rosyjskiego". Natomiast rok 2012 został przyjęty jako cezura końcowa między fazą kształtowania się współczesnej odmiany rosyjskiej literatury grozy a początkowym okresem umacniania jej pozycji na rynku wydawniczym. W latach 2013-2017 horror rosyjski przeszedł bowiem znaczące przeobrażenia, na które duży wpływ miała modyfikacja strategii marketingowej poszczególnych wydawnictw (np. EKSMO oraz AST) i nawiązanie przez nie współpracy z internetowym środowiskiem miłośników literatury grozy (m. in. ze Stowarzyszeniem Literackim „Ciemność" i portalem Horror Zone).

3. Metodologia

Rozprawa ma charakter interdyscyplinarny ze względu na konieczność odwołania się do badań z zakresu kulturoznawstwa, folklorystyki, teorii i historii literatury. Do analizy utworów tak o proweniencji ludowej, jak i literackiej wykorzystano metodę dialogu kultur, tzw. życzliwości interpretacyjnej oraz technikę gęstego opisu. Wymienione narzędzia badawcze zminimalizowały ryzyko wystąpienia nadinterpretacji czy dyskredytacji światopoglądu wschodniosłowiańskiej ludności wiejskiej. Dialog kultur i życzliwość interpretacyjna opierają się na założeniu, że zaakceptowanie odmienności innej kultury jest jedynym środkiem umożliwiającym jej zrozumienie. W światopoglądzie przedstawicieli kultury ludowej i współczesnej kultury popularnej nie występują bowiem jednoznaczne ekwiwalenty. Możliwe jest jedynie wykorzystanie elementów o podobnych aspektach do objaśnienia w sposób zrozumiały pewnych różnic kulturowych. Natomiast technika gęstego opisu zakłada, że prawidłowa interpretacja wymaga nie tylko opisu konkretnego zachowania i odwołania do jego funkcjonalności, lecz również zrozumienia towarzyszącego mu kontekstu – kto go tworzył i w jakim celu.

4. Struktura pracy

Rozprawa doktorska składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia, bibliografii oraz streszczenia w języku polskim i angielskim. W rozdziale pierwszym przybliżone zostają techniki adaptacji motywów ludowych na potrzeby współczesnej fantastyki grozy. Udało się

wyróżnić następujące rodzaje zabiegów pisarskich: wierne odtwarzanie obrazu folklorystycznego, zapożyczanie wyłącznie nazw własnych, wprowadzanie groteski do motywów magicznych, zmiana nacechowania pozytywnego na negatywne, tworzenie nowej jakości semantycznej, a także modyfikacja kontekstu wydarzeń. W konstrukcji świata przedstawionego horroru wyodrębniono zaś takie typy przestrzeni o powiązaniach z motywami ludowymi, jak wieś – miejsce opanowane przez siłę nieczystą; zaświaty lub przestrzeń, uznawana za graniczną między światem ludzi i istot demonicznych; miasto i inne ośrodki „ucywilizowane", w których poczucie bezpieczeństwa zostaje naruszone przez pojawienie się sił nadprzyrodzonych. W rozdziale pierwszym objaśniłam również kwestię specyfiki folkloru słowiańskiego i światopoglądu rosyjskiej ludności wiejskiej. Ostatnim zagadnieniem w rozdziale są rozbieżności definicyjne między kulturą ludową i współczesną kulturą popularną. W wytworach kultury popularnej dostrzegalne są bowiem cechy, podobne do wyróżników symboliczno-artystycznej sfery ludowości, takie jak: synkretyczność, integralność z elementami życia codziennego, niejednorodność i wieloelementowość. Krzysztof Dmitruk zauważa jednak, że współczesna kultura popularna różni się od ludowej heteronomicznością, globalnością i multimedialnością oraz zależnością od mody i zdobyczy technologicznych.

Rozdział drugi poświęcony jest wizji wiedźmy, która zachowała się w słowiańskim dorobku materialnym i duchowym ludności wiejskiej. Ta część pracy służy do nakreślenia tła dla analizy adaptacji motywów folklorystycznych w kolejnych rozdziałach. Prześledziłam proces transformacji sposobu postrzegania Baby Jagi – odejście od jej wyobrażenia jako bogini śmierci i dzikiej przyrody do utożsamiania jej z odmianą postaci wiedźmy, aby wykazać, że ta znana bohaterka wpłynęła na wytworzenie w folklorze słowiańskim modelu wzorcowego postaci czarownicy; starej kobiety, upośledzonej fizycznie, o złośliwym charakterze i odpychającej powierzchowności, która potrafi się przemieniać w dowolną istotę lub przedmiot, władać zjawiskami pogodowymi i zwierzętami o symbolice chtonicznej (np. ropuchami i czarnymi kotami). W dalszej części rozdziału podzieliłam typy wypowiedzi folklorystycznych o wiedźmach na dwie grupy: utwory o tematyce fantastycznej, które są kwalifikowane przez badaczy do literatury ludowej (baśnie) oraz opowieści ludowe, nie uznawane za twory literackie (podania, legendy, przesądy). Pozwoliło to zauważyć, że o ile w bajkach magicznych opis wyglądu oraz zachowania czarownicy jest mało szczegółowy i w większości przypadków ogranicza się jedynie do zasygnalizowania jej roli w utworze (główna lub drugoplanowa antagonistka), o tyle w pozostałych źródłach etnograficznych można odnaleźć dokładne dane o jej usposobieniu, fizjonomii i przyczynach jej negatywnego

stosunku do ludzi. Ostatnim zagadnieniem w rozdziale drugim jest kwestia pokrewieństwa postaci czarownicy z innymi kobietami-potworami – wiedźmami „zmiennokształtnymi" (*wieszczycą*, *wiesztycą* i strzygą), rusałkami i boginkami oraz personifikacjami chorób. Zbieżności między wymienionymi postaciami potwierdzają szerokie rozpowszechnienie obrazu wiedźmy wśród dawnej ludności wiejskiej.

Rozdział trzeci dotyczy zjawiska kontaminacji poetyki współczesnej fantastyki grozy z elementami fabularno-kompozycyjnymi bajek magicznych. Dominantę badawczą stanowi jednak potencjał adaptacyjny wizji Baby Jagi i czarownic z bajek magicznych we współczesnym horrorze rosyjskim. Udało się wykazać w niniejszym rozdziale, że baśniowe wiedźmy posiadają cechy dystynktywne (m. in. nienawiść do ludzi, bezduszność i brutalność), które pozwalają bezproblemowo przeistoczyć je w antagonistki rosyjskiej literatury grozy, czego przykłady są zauważalne choćby w opowiadaniach *Szyszyga* Wiesty Pawłowej i *Jej pomsta* Ajchała Michajłowa. Należy odnotować, że pisarze czynią z czarownic również protagonistki, pomagające zachować ład społeczny. Występujące pozytywne nacechowanie obrazu wiedźmy w powieściach *Schron 7/7* Anny Starobiniec, *Ubyr* Naila Izmajłowa czy *Umarli z Wierchniego Łoga* Marjany Romanowej, obdarzanie jej mentorską czy macierzyńską naturą, jest zarówno konsekwencją kompilacji w jej kreacji atrybutów kilku baśniowych postaci kobiecych (m. in. Wasylisy Mądrej, „dobrej" Baby Jagi, bohaterek baśni *O srebrnym spodeczku i soczystym jabłuszku* oraz utworu *Siostrzyczka Alonuszka i braciszek Iwanuszka*), jak i odczytywania jej w kategoriach symbolu dzieciństwa. Autorzy horroru rosyjskiego mają bowiem pierwszy kontakt z baśniami jako dzieci, co wpływa na ich stosunek do tego wyobrażenia czarownicy. W rozdziale trzecim zbadałam również motyw miejsca zamieszkania wiedźmy – charakterystycznego budynku znajdującego się w okolicy lasu lub zbiorników wodnych – jako popularnego rodzaju odnośnika do świata przedstawionego bajek magicznych w fantastyce grozy. Przeprowadzona interpretacja takich utworów, jak *Nowe życie* Prowotorowa, *Schron 7/7* Starobiniec, *Dzieci Robinsona Crusoe* Kanuszkina, *Jej pomsta* Michałowa, *Szyszyga* Pawłowej oraz *Umarli z Wierchniego Łoga* M. Romanowej, pozwoliła wykazać, że umiejscowienie chatki antagonistki na terenach opustoszałych nie tylko służy wywołaniu konotacji z baśniową motywiką, ale również stanowi odwołanie do poetyki grozy; umożliwia ewokację lęku u czytelnika poprzez wykorzystanie postaci Obcego oraz wykreowanie sytuacji, w której protagoniści są bezsilni i pozbawieni możliwości wezwania pomocy. Pisarska chęć eskalacji u czytelników podobnego uczucia dysonansu poznawczego objawia się już w samej konstrukcji świata przedstawionego, w którym występuje podział miejsc akcji na tereny „rzeczywiste",

„cywilizowane" oraz na „baśniowe", „nienaturalne" i „dzikie", zamieszkane przez postacie czarownic.

Rozdział czwarty zawiera analizę opowiadania *Wij* Nikołaja Gogola oraz jego współczesnych rosyjskich reinterpretacji (powieści *Strach* Olega Postnowa i opowiadania *Kroniki Czarnej Ziemi, rok 1928* Wasilija Szczepietniowa) i renarracji (filmu *Potęga strachu* i opowiadanie *Choma* Andrieja Giełasimowa) jako przykładu pośredniej inspiracji faktami folklorystycznymi. Pośrednie nawiązanie do kultury ludowej to wynik inspirowania się znanym utworem literackim, którego autor tworzył fabułę w oparciu o postacie i wątki z opowieści ludowych. Do badań wybrano dzieło *Wij* Gogola (1831) – opowieść o konflikcie seminarzysty Chomy Brutusa z czarownicą, ponieważ ma ono powiązania z folklorem wschodniosłowiańskim oraz jest obecnie uznawane za utwór kultowy dla rosyjskich uczestników kultury popularnej. W rozdziale dokonano porównania dzieła XIX-wiecznego z przykładowo wybranymi wschodniosłowiańskimi opowieściami ludowymi o wiedźmach, aby określić, w jakim stopniu Gogol był obeznany z tym folklorem i jaki wpływ na materię treściową utworu mogły mieć inne źródła inspiracji. Udało się wykazać, że o ile autor dość wiernie odtwarza kanwę fabularną opowieści ludowych, o tyle sama postać Wija i rozwiązanie konfliktu protagonisty z wiedźmą są wynikiem odwołania się do idei romantyzmu o ludzkiej niezdolności do zwycięstwa z siłami nadprzyrodzonymi, gdy zabraknie wiary lub zdolności wczucia się we własną intuicję. W dalszej części rozdziału, przeanalizowano zbieżności i odstępstwa fabularne między opowiadaniem Gogola i jego współczesnymi adaptacjami. „Renarracją" nazwano utwory, których fabuła praktycznie pokrywała się z materią treściową *Wija*, a „reinterpretacją" – teksty o znikomej zbieżności fabularnej lub liczbie wydarzeń, kluczowych dla narracji dzieła literackiego Gogola. Drugą grupę utworów uznano za formę adaptacji, ponieważ zauważalne były w niej postacie, motywy lub obrazy, świadczące o inspiracji opowiadaniem XIX-wiecznego pisarza, m. in. nazwy własne (np. Choma lub Horobiec), wywołujące jednoznaczne skojarzenia z tekstem *Wij*. Badania pozwoliły stwierdzić, że wprawdzie możliwe jest zmodyfikowanie lub usunięcie niektórych motywów z opowiadania Gogola, bez ryzyka zniekształcenia fabuły, ale zastąpienie wiedźmy innym rodzajem antagonisty jest niewykonalne. Relacje czarownicy z protagonistą są bowiem kluczowe dla warstwy naddanej tekstu. Dodatkowo, współcześni pisarze rosyjscy zauważają w nich szansę do rozwinięcia takich Gogolowskich motywów, jak problem zubożenia duchowego czy presji społecznej, wpływającej negatywnie na osobowość jednostki. Paradoksalnie, zarówno pisarze, jak i scenarzyści wolą usuwać z fabuły postać

Wija. Jedynie Giełasimow w opowiadaniu *Choma* odwołał się do tej postaci Gogolowskiego demona.

Rozdział piąty dotyczy badań stopnia oddziaływania postaci wiedźmy na schematy narracyjne współczesnych opowieści o wampirach, likantropach i zombie. Przyjęto tu definicję narracji jako niejęzykowej warstwy naddanej tekstu i rozpoczęto badania od objaśnienia kwestii wyodrębnienia się w kulturze popularnej wielu niezależnych od siebie modeli opowieści, identyfikowanych z konkretnymi wariantami tematycznymi i typami bohaterów. Analiza problemów fabularno-konstrukcyjnych przy wykorzystaniu różnych typów potworów w jednym modelu narracyjnym (dysonans poznawczy, niechęć udziału w „grze ze strachem", bonizacja zła, niekompatybilność rzeczywistości fikcyjnej, niezamierzona śmieszność) pozwoliła wykazać, że wdrożenie postaci wiedźmy niweluje ryzyko ich wystąpienia. Jako istota półdemoniczna o podobnej genezie ludowej co wilkołak i wampir, nie wywołuje w ich schematach wrażenia kontradyktoryczności świata przedstawionego czy dystansu ironicznego. Dlatego w opowiadaniach o tematyce wampirycznej – *Dziwka* Dalii Truskinowskiej i *Macierzyńska miłość, macierzyńska duma* Artioma Tichomirowa – czarownica stanowi ekwiwalent krwiopijcy, a w utworach likantropicznych – matkę wilkołaków i inicjatorkę wydarzeń (trylogia *Paszcza* Wiktora Toczinowa). Natomiast w opowieściach zombiecentrycznych czarownica może bezproblemowo pełnić rolę stwórcy żywych trupów. Interesujący przykład oddziaływania postaci wiedźmy na schemat fabularny innej ikony grozy został zauważony w tetralogii *Stary cmentarz* Aleksieja Atiejewa, w której motyw tajnego kultu adeptów magii przeistacza zombie z dominanty fabularnej w sztafaż literacki.

5. Wnioski

Należy zauważyć, że o ile istnieją liczne publikacje naukowe na temat rosyjskiej fantastyki grozy z okresu od XIX wieku do lat trzydziestych XX wieku, o tyle zauważalna jest znikoma refleksja naukowa na temat jej odmiany z lat 1990-2012. Wprawdzie polscy literaturoznawcy (m. in. Katarzyna Arciszewska, Aleksandra Zywert, Katarzyna Gadomska) dokonują interpretacji utworów takich współczesnych pisarzy, jak Oleg Diwow czy Dmitry Glukhovsky, to jednak twórczość innych prekursorów, m. in. Aleksieja Atiejewa, Wiktora Toczinowa bądź Romana Kanuszkina nie doczekała się jeszcze analizy naukowej. Moja praca doktorska wypełnia tę lukę w polskich studiach nad rosyjską fantastyką grozy. Zakładam także, iż osiągnięte wyniki badań będą stanowić wstęp do dalszych studiów nad adaptacją wierzeń ludowych we współczesnej rosyjskiej literaturze popularnej.

W niniejszej pracy starałam się wykazać, że wykorzystanie ludowego wyobrażenia czarownicy we współczesnym horrorze rosyjskim nie wiąże się ze znaczącymi przekształceniami elementów folklorystycznych na potrzeby poetyki grozy i estetyki szoku. Zarówno w dorobku duchowym oraz materialnym ludności wiejskiej, jak i w utworach z zakresu współczesnej fantastyki grozy, wiedźma pełni zbliżone funkcje; odgrywa rolę antagonistki, kobiety-potwora, której główny cel stanowi psychiczne i fizyczne krzywdzenie ludzi oraz wzbudzanie uczucia strachu, a nawet wstrętu. Rdzeń jej cech charakterystycznych jest zatem kompatybilny ze współczesną konwencją grozy, co ułatwia adaptację magicznych motywów ludowych na potrzeby rosyjskiego horroru literackiego. Wprawdzie cechy wiedźmy o charakterze zdezaktualizowanym i niezrozumiałym dla czytelnika współczesnego lub grożące wywołaniem niezamierzonego efektu komicznego (np. kurze nóżki chatki Baby Jagi) nie pojawiają się w opowieściach grozy, są pomijane, ale sama czytelność nawiązań do źródeł etnograficznych zostaje zachowana.

Autorzy analizowanych w tej rozprawie utworów scalają w konstrukcjach postaci czarownic elementy słowiańskiej kultury ludowej z wyróżnikami mitologii, legend i przesądów innych narodowości, konwencją zagranicznej literatury grozy, itd. Przykładowo, Nail Izmajłow inspiruje się zarówno baśniami ludowymi, jak i kulturą tatarską, Wiktor Toczinow w dylogii *Kreatura* dokonuje scalenia schematu fabularnego powieści *Miasteczko Salem* Stephena Kinga z tematyką baśniową, Marjana Romanowa konstruuje świat przedstawiony w powieści *Umarli z Wierchniego Łoga*, w oparciu o rosyjskie utwory ludowe, idee myślicieli prawosławnych oraz rozważania filozoficzne i przejawy myślenia magicznego z różnych stron świata, a Aleksiej Atiejew nawiązuje do historii Rosji, ludowych przesądów i zabobonów, klasyki literatury pięknej, a nawet do wierzeń haitańskich (kult *voodoo*). Twórcy opowieści grozy analizują i dostosowują wybrane czynniki zarówno do swoich wyobrażeń rzeczywistości, jak i poziomu percepcji odbiorców

Anna Wilk

Anna Natalia Wilk