

Dr hab. Sławomir Studniarz
Instytut Literaturoznawstwa
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
w Olsztynie

Olsztyn, 18.08.2022

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jowity Kosiby
„Motyw wampira w literaturze polskiej”

Rozprawa właściwa składa się ze „Wstępu”, siedmiu rozdziałów oraz krótkiego „Zakończenia”. Pierwsze dwa rozdziały, „Historyczna geneza postaci wampira” oraz „Od grozy po fascynację. Wizerunek wampira w kulturze”, zarysowują tło i mają postać sprawozdania ze stanu badań nad genezą literackiego wampira i jego obecności w literaturze i filmie. Następujące po nich kolejne rozdziały, „Oświeceniowe paradoksy, czyli głosy za i przeciw upiorom”, „Wampir jako metafora, czyli romantyczna wizja świata”, „Kobieta-demon. Wampiryczna femme fatale”, „Literackie strzygi. Między folklorem, fantasy i grozą”, oraz „Wampir (po)nowoczesny, Nowe kierunki w rozwoju figury krwio pijcy”, mają charakter badawczy.

„Wstęp” stanowczo za mało mówi o tym, czego można się spodziewać w pracy. Główna jego część to informacje na temat rodowodu i znaczenia postaci wampira w kulturze. Dopiero na stronie 10, i właściwie tylko na tej stronie, autorka dość ogólnie definiuje przedmiot badawczy swojej rozprawy jako „zespół zjawisk o charakterze wampirycznym, wieloaspektowy i zmienny, ulegający transformacjom i reinterpretacjom, zgodnie z duchem konkretnej epoki”, co od razu nasuwa pytanie, czy takie określenie jest tożsame z tytułowym „motywem”. Dalej, na tej samej stronie, określa cel rozprawy jako „próbę ukazania, w jaki sposób krwio pijca funkcjonuje w literaturze polskiej i jak jego wizerunek zmieniał się na przestrzeni epok”. Takie sformułowania każą więc spodziewać się perspektywy historyczno-literackiej i ograniczenia się w poszczególnych rozdziałach badawczych do określonych epok literackich, lecz niestety, autorka

w dalszej części rozpraw, począwszy od rozdziału „Wampir jako metafora, czyli romantyczna wizja świata”, odchodzi od ścisłej perspektywy historyczno-literackiej i przyjmuje raczej kryterium tematyczne, co widać już w tytułach samych rozdziałów: „Kobieta-demon. Wampiryczna femme fatale” i „Literackie strzygi. Między folklorem, fantazy i grozą”. Powrót do ram określonej epoki następuje w ostatnim rozdziale badawczym „Wampir (po)nowoczesny”.

Również we „Wstępie”, na stronach 11 i 12, autorka dokonuje przeglądu rozmaitych stanowisk badawczych w kwestii rozumienia kluczowego pojęcia „motyw” i jego relacji do „tematu”. Zwraca uwagę na mieszenie tychże pojęć i wskazuje na ogromną swobodę w ujmowaniu tych kategorii, przedstawia sprzeczne poglądy dotyczące nadzędności jednego pojęcia wobec drugiego. Autorka nie podejmuje próby rozstrzygnięcia tej kwestii, a także nie przyjmuje żadnego z przedstawionych sformułowań pojęcia „motywu”, być może słusznie, zważywszy na ich znikomą przydatność w analizie tekstu literackiego. Tytuł pracy mógłby zostać zmieniony na „Przedstawienie wampira w literaturze polskiej” bez żadnej szkody dla zawartych w niej wywodów. Ponadto zapobiegłoby to potknięciom terminologicznym, albowiem na stronie 49 autorka stawia znak równości między „motywem” i „tematem”, wspominając najpierw o „przemianie motywu wampirycznego”, a następnie o „badaczach tematu”, a tematem tym jest postać wampira w literaturze. Utożsamienie to pojawia się też na stronie 50, gdzie autorka określa opowiadanie Johna Polidori *Wampir* jako „pierwsze prozatorskie ujęcie tematu wampirycznego”. Trzeba jednak podkreślić zasadniczą różnicę między „motywem” a „tematem” – motyw przynależy do świata przedstawionego w dziele, „temat” zaś to już kategoria interpretacyjna, należąca do innego poziomu, zewnątrztekstowego. Ostatnie strony „Wstępu” przynoszą opis zawartości poszczególnych rozdziałów, powstaje jednak pytanie, dlaczego w czasie przeszłym, skoro jest to dopiero zapowiedź?

Rozdział pierwszy, „Historyczna geneza postaci wampira”, jest najobszerniejszy, liczy niemal 60 stron i zarysowuje szeroki kontekst historyczny. Jest to gruntowne i rzetelne sprawozdanie ze stanu badań nad genezą postaci wampira, sięgające do wielu różnych źródeł. Rozdział drugi, „Od grozy po fascynację. Wizerunek wampira w kulturze”, poświęcony jest postaci wampira w literaturze, filmie oraz grach komputerowych. Tak zarysowany obszar wydaje się za szeroki. Należałoby skupić się przede wszystkim na

utworach literackich, a kwestię obecności wampira w kulturze popularnej zamieścić w jednym krótkim podrozdziale, zwłaszcza że obszerne rozważania o kinowych portretach krwio pijcy nie wnoszą nic do późniejszych analiz tekstów literackich.

Trzeba podkreślić, że brak rozgraniczenia między kulturą i literaturą, czyli siłą rzeczy traktowanie tekstów literackich jako przejawów kultury, rzutuje na sposób ich badania. Stają się one niejako zależne od kontekstu, a przecież zwłaszcza w epoce romantycznej utwory artystyczne, dzieła literackie kształtowały kulturę, a nie po prostu ją odzwierciedlały. Michał Głowiński w eseju „Komunikacja literacka jako sfera napięć” dowodzi, że prąd literacki, zwłaszcza romantyzm, może być „czynnikiem opóźniającym, gdyż tworzy pewien zespół przeszkód, które dopiero muszą być przezwyciężone, aby właściwa komunikacja w ogóle mogła się skryształizować”. Innymi słowy, romantyczny utwór literacki promuje język nadawcy, którego odbiorca musi się nauczyć. Na tym, między innymi, zdaniem Głowińskiego, polegało nowatorstwo romantycznej powieści poetyckiej. Tekst romantyczny stwarza swojego odbiorcę, a co za tym idzie, narzuca kulturze nową estetykę, nową wizję świata.

Nie dotyczy to tylko utworów romantycznych, podobne przekraczanie obowiązujących reguł, przeniesione na sferę obyczajową, obserwować można w późniejszej literaturze grozy. W tym samym rozdziale, „Historyczna geneza postaci wampira”, w odniesieniu do noweli Sheridana LeFanu *Carmilla*, autorka pisze o zaskakującym w dziewiętnastym wieku motywie miłości lesbijskiej odzianej w płaszcz fantastycznej historii, a przecież ukazanie tej sfery w żadnej mierze nie wynika z kontekstu kulturowego. Nie sposób też zgodzić się ze stwierdzeniem autorki, że *Dracula* Brama Stokera stanowi „kwintesencję poglądów ówczesnego [w domyśle wiktoriańskiego] społeczeństwa na miejsce i funkcję kobiety”. Wręcz przeciwnie, powieść Stokera wnosi wkład w ferment społeczny i światopoglądowy dokonujący się na przełomie wieków, a więc w epoce dekadencjonalnej, już nie wiktoriańskiej.

Rozdział trzeci, „Oświeceniowe paradoksy, czyli głosy za i przeciw upiorom”, poświęcony jest, jak pisze autorka, „osiemnastowiecznym utworom, podejmującym tematykę wampiryczną”, co w jej zamierzeniu ma stanowić korektę panującego przekonania o tym, że kariera wampira na gruncie polskim rozpoczyna się w dobie romantyzmu. Omawiane są teksty wpisujące się w oświeceniową krucjatę wymierzoną przeciwko

zabobonnej wierze w istnienie upiorów, jezuita Jana Bohomolca oraz poetki Elżbiety Drużbackiej. Autorka zauważa też, że upiór pojawia się też jako „figura stylistyczna, zawierająca sensy przenośne”, w wierszu *Dekret na upierów morzących hetmana Drużbackiej* czy *Powązki* Stanisława Trembeckiego.

W rozdziale tym pada stwierdzenie o „realizacji motywu wampirycznego” w *Wieczorach badeńskich* Józefa Ossolińskiego. Rodzi się jednak pytanie o zasadność takiego sformułowania. W takim ujęciu bowiem motyw staje się wobec utworu kategorią nadrzędną, czynnikiem generatywnym. Ossoliński, nazwany „pogrobowcem oświecenia”, to niewątpliwie postać graniczna, i warto by pokusić się o zbadanie pokrewieństwa opowiadania *Nieboszczka prosi o głos*, której bohaterką jest Walerya, umarła z powodu nieszczęśliwej miłości i dzięki sile tego uczucia wracająca między żywych, a utworami romantycznymi, przede wszystkim Mickiewicza. Ponadto, należałoby zastanowić się głębiej nad tym, jak *Wieczory badeńskie* mają się do omawianej wcześniej literatury oświeceniowej. Czy postać upiора traktowana jest w nich dosłownie, jako przejaw przesądnej wiary? Czy może stanowi „figurę stylistyczną”, a jeśli tak, to jakie sensy przenośne zawiera? A może trzeba by na potrzeby *Wieczorów* stworzyć trzecią kategorię badawczą. Rozdział ten kończy się bez podsumowania przedstawionych w nim wywodów.

Rozdział czwarty, „Wampir jako metafora, czyli romantyczna wizja świata”, mówi o przewartościowaniu wizerunku krwiopijcy w epoce romantycznej. Jest to teza słuszna, acz nie oryginalna. W tej dziedzinie, na gruncie literatury polskiej, niekwestionowanym autorytetem pozostaje Maria Janion, i autorka rozprawy na ustalenia tej badaczki często się powołuje. Omawiając teksty polskich poetów romantycznych, Mickiewicza i Słowackiego, autorka rozprawy pomija znaczenie powieści poetyckiej Byrona *Giaur* dla ewolucji postaci wampira w polskim romantyzmie, dla jej silnie uwypuklonej metaforyczności. A przecież Mickiewicz doskonale znał ten tekst, jako autor jego przekładu na język polski. *Giaur* wydany został co prawda w 1834 roku, ale Mickiewicz po raz pierwszy zetknął się z tym utworem już w 1822 roku. Warto przytoczyć w tym miejscu kilka znamienych cytatów z *Giaura* w przekładzie Mickiewicza:

„Jego wzrok, jego twarz na kształt pieczęci
Wciśnione czułem w głąb mojej pamięci.

(w oryginale „on my breast”, „na mej piersi”, co jednoznacznie kojarzy *Giaura* z sukubem)
I długo w uchu huk kopyt słyszałem

Czarnego konia lecącego czwałem.

...

Lecz wprzód zostaniesz na ziemi upiorem *
I trup twój, z grobu wyłaząc wieczorem,
Pójdzie nawiedzać krainę rodzinną,
Powinowatych spijać krew niewinną.
Tam, na rodzeństwo własne zajuszony,
Wysiesz krew swojej siostry, córki, żony;
Ścierw twój zasilisz cudzym życia zdrojem,
Chciwie pić będziesz, brzydząc się napojem.”

Autorka rozprawy zauważa, że w romantyzmie polskim wampiryzm to „środek wyrażenia danych stanów emocjonalnych, miłości i szaleństwa, samotności czy pragnienia zemsty”. Interesujący jest ukazany tu „wampiryczny” wymiar miłości łączącej Karusię z Jasińkiem w balladzie *Romantyczność*, poparty fragmentami pierwotnej wersji utworu, zawartej w liście Mickiewicza do Tomasza Zana. Autorka podsumowuje swoje rozważania, stwierdzając, że w *Romantyczności* i w czwartej części *Dziadów* „słowiański upiór to synteza sił Erosa i Tanatosa – dwóch wielkich tajemnic rządzących światem”. Dalej autorka stwierdza, że drugą kategorią opisującą fantazmat wampira w polskim romantyzmie jest patriotyzm, i ukazuje wampiryczne podłoże patriotyzmu na przykładzie pieśni Konrada z III części *Dziadów* łączącej żądzę zemsty na wrogu ojczyzny z pragnieniem krwi. Wykraczając poza ramy historyczne romantyzmu, autorka analizuje w podobnych kategoriach wiersze późniejsze, Tadeusza Micińskiego „W mroku gwiazd” i Tadeusza Broniewskiego „Plac Teatralny”, co wydaje się zasadne i każe upatrywać w polskim wampirycznym patriotyzmie swoistego literackiego toposu. Na koniec autorka omawia współczesną powieść Pawła Goźlińskiego z 2010 r. zatytułowaną *Jul*, trafnie zaliczając ją do tegoż nurtu.

W dalszej części tego samego rozdziału, w osobnym podrozdziale o „wampirycznym sobowtórze”, autorka proponuje odczytanie przez pryzmat tego motywu dwóch romantycznych utworów, opowiadania *Siła woli* Józefa Dziekońskiego i powieści *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej, a także dwudziestowiecznego opowiadania Stefana Grabińskiego *Problemat Czelawy*. Trudno jednak zrozumieć, w jakim sensie w opowiadaniu Dziekońskiego Leonard stanowi alter ego Stanisława, czy też odwrot. Natomiast nie ulega wątpliwości, że w utworze tym występuje wampiryzm psychiczny. W

przenośnym sensie Leonard żeruje na Stanisławie. Sfeminizowana postać męska pojawia się również w *Pogance*, lecz autorka nie wyjaśnia, na jakiej podstawie Beniamin, zwampiryzowany przez Aspazję, uznany zostaje za jej doppelgangera. Mimo że autorka stwierdza na stronie 193, że „z pewnością czytelnik ma do czynienia z motywem sobowtóra”, w świetle przedstawionych wywodów, nie jest to oczywiste. Z kolei w przypadku utworu Grabińskiego *Problemat Czelawy* teza o wampirycznym sobowtórze wydaje się zasadna. Podobnie jak w przypadku rozdziału poprzedniego brak tutaj podsumowania, próby syntetycznego ujęcia omawianych zjawisk.

W rozdziale piątym, „„Kobieta-demon. Wampiryczna femme fatale”, przedmiotem zainteresowania jest „pierwiastek żeński motywu wampirycznego”. Ponownie przywołana jest romantyczna powieść *Poganka* Żmichowskiej, dalej omawiana jest powieść Władysława Reymonta *Wampir*, na koniec zaś dwa teksty Grabińskiego *Kochanka Szamoty* i *W domu Sary*. Taki dobór utworów świadczy o tym, że autorka rozprawy odchodzi od perspektywy historyczno-literackiej, którą przyjęła w rozdziale trzecim, „Oświeceniowe paradoksy, czyli głosy za i przeciw upiorom”, i w dużej mierze w rozdziale czwartym, „Wampir jako metafora, czyli romantyczna wizja świata”, gdzie jednak dochodzi do jej zaburzenia wskutek zestawienia opowiadania Grabińskiego z tekstami romantycznymi. Przedstawicielkami tej wampirycznej femme fatale, ograniczającej się jednakże do wysysania sił psychicznych, są Aspazja z powieści *Poganka* oraz Daisy z powieści Reymonta. Inną wersję kobiecego wampiryzmu, bardziej dosłowną, ukazują dwa opowiadania Grabińskiego.

W rozdziale tym, na stronie 203, pada bardzo mocne stwierdzenie, że zapoczątkowany przez Stary Testament „proces demonizacji kobiety zaowocował utrwaleniem wizji świata, w którym jest ona ‘chorym potworem o skłonnościach sadystyczno-wampirycznych’”. Cytat z Marii Janion o „chorym potworze” wydaje się wyrwany z kontekstu, ponadto nasuwa się pytanie, do kogo przynależy owa wizja świata, mizoginistyczno-szowinistyczna, i do jakiego okresu historycznego? Również w tym rozdziale brak wniosków płynących z zawartych w nim wywodów, próby odpowiedzi, czy ujęte w nim trzy okresy literackie, w jakiejś mierze zaważyły na portretach żeńskich wampirów.

Rozdział szósty, „Literackie strzygi. Między folklorem, fantasy i grozą”, poświęcony polskim współczesnym powieściom grozy oraz opowiadaniom z gatunku fantasy, ma raczej charakter suplementu, gdyż autorka nie wyjaśnia, w jaki sposób rozdział ten wzbogaca problematykę pracy. Mimo przedstawionego na stronie 245 zastrzeżenia, że „bardzo trudno wskazać w praktyce, co przynależy do fantasy, a co należ objąć innym terminem, np. science-fiction”, można te dwa gatunki łatwo rozgraniczyć – fantasy zakłada świat archaiczny, nie znający techniki, zaś science-fiction to projekcja w dużo bardziej zaawansowany pod tym względem świat przyszłości. Natomiast *fantastyka* jest pojęciem szerszym, wykraczającym poza kategorię gatunku, lecz niestety, nie można zgodzić się z tym, co pisze autorka na stronie 255, powołując się na artykuł J. Sułka „Typologia, charakterystyka i historia fantasy”, że według Rogera Cailloisa „wspólną cechą wszystkich konwencji, stylów i gatunków fantastycznych jest cudowność”. W publikowanym w Polsce eseju od „Od baśni do science-fiction” francuski badacz stwierdza bowiem:

„Trzeba bowiem dobrze zrozumieć, że w świecie cudowności fantastyka nie ma racji bytu. Jest ona w nim nie do pojęcia. W świecie cudów niezwykłość traci swoją moc. Wydarzenia nadzwyczajne przerażać nas mogą bowiem tylko wtedy, gdy przerywają i podważają jakiś niewzruszony porządek rzeczy, którego nic w żadnym wypadku nie może odmienić, tak zgodny jest z naszym poczuciem rzeczywistości i z naszym rozumem”.

Trzeba również odnieść się do stwierdzenia padającego na stronie 268, iż powieść gotycka zrodziła się w Anglii „w gotycyzmie, czyli epoce restaurującej deprecjonowane wcześniej średniowiecze”. Otóż gotycyzm z całą pewnością nie był epoką literacką, a jedynie estetyką, która narodziła się w drugiej połowie XVIII wieku, a więc w okresie oświecenia. Jednak ten wczesny romans gotycki sytuował się w opozycji do dominującego nurtu neoklasycystycznego jako wyraz tendencji sentymentalnych i preromantycznych.

Głównym przedmiotem zainteresowania w tym rozdziale są strzygi pojawiające się w powieściach przede wszystkim kobiecych autorek, Katarzyny Miszczak, Marty Krajewskiej, Pauliny Hendel i Aldony Reich. Autorka nie podejmuje jednak istotnej kwestii, w jakiej mierze we współczesnej kobiecej prozie polskiej strzyga stanowi

alternatywę wobec postaci wampira, a w jakiej mierze jej wariant. Czy przyczyną literackiej atrakcyjności strzygi w tych powieściach jest jej bezdyskusyjna kobiecość i czy dałoby się jakoś powiązać ten motyw strzygi z feminizmem? Niemniej, zawarte w tym rozdziale omówienia polskich powieści grozy wskrzeszających mityczną strzygę są wartościowe, podobnie jak analiza dwóch powieści autorstwa mężczyzn, *Odludzie* i *Dom na Wyrębach*. Ciekawe jest również zestawienie baśni Romana Zmorskiego z 1852 r. ze współczesną polską prozą fantasy Andrzeja Sapkowskiego i analiza różnic w obrazie królewny zaklętej w strzygę.

Rozdział siódmy i końcowy, „Wampir (po)nowoczesny”, oprócz tekstów Andrzeja Sapkowskiego i Andrzeja Pilipiuka jako odzwierciedlenia ponowoczesnej tendencji do uczłowiczania wampira i jego daleko posuniętej transformacji, zawiera rozważania o filmowych wizerunkach wampirów, które wcześniej pojawiają się w rozdziale drugim, stąd nasuwa się pytanie o zasadność włączenia zagadnienia postaci wampira w filmie do tego wcześniejszego rozdziału. Na samym początku rozdziału ostatniego pojawia się określenie „mit wampiryczny”, które ma zastąpić wcześniejszy „motyw”, lecz nie wydaje się to słuszne, zwłaszcza, że dalej mowa jest o degradacji owego mitu i jego trywializacji. Autorka stwierdza jednak ostatecznie, że kultura ponowoczesna wzbogaca postać wampira, i nie sposób się z tym nie zgodzić. W odniesieniu do wampirów stworzonych przez Pilipiuka i Sapkowskiego autora stawia tezę o „demitologizacji postaci upiora” i o „kreacji nowego mitu”. Należało jednak sprecyzować znaczenie używanego tu terminu „mit”, bo na pewno nie ma on nic wspólnego z opowieścią o początku świata, próbą jego wyjaśniania, a takie rozumienie mitu przyjmuje się w religioznawstwie i w antropologii kultury. Autorka trafnie konkluduje, że w kulturze ponowoczesnej dokonuje się zbliżenie obu gatunków, wampira i człowieka, zaś sam wampir traci swe cechy dystynktywne.

Całą rozprawę, liczącą niemal trzysta stron, zamyka króciutkie „Zakończenie”, które z pewnością nie spełnia swojej roli, albowiem nie zawiera wniosków płynących z poprzednich rozdziałów. Nie podejmuje próby podsumowania rozważań o postaci wampira w literaturze polskiej w poszczególnych epokach – dwa zdania to stanowczo za mało - a zdecydowanie należało pokusić się o końcową syntezę.

Wreszcie wypada odnieść się również pokrótce do strony językowej rozprawy. Razi nagminnie powtarza przez autorkę wyrażenie „konotacje z czymś”, na przykład „konotacje z krwią”, „konotacje z odpoczynkiem”. „Konotacja” to dodatkowe znaczenie, przypisane danemu słowu kulturowo, i jak stwierdza Janusz Sławiński, „słownik konotuje miłość, noc majową”, a nie - ma konotacje z miłością, nocą majową. Należy ubolewać nad tym, że ten niepoprawny związek frazeologiczny upowszechnia się we współczesnej polszczyźnie. Pisownia nazwiska autora powieści *Dracula* w całej rozprawie jest konsekwentnie błędna. Na stronach 82 i 83 graf Orlok, czyli wampir z filmu Murnaua, wymieniony jest jako „hrabia Norfolk”. Styl zawiera wiele zbędnych technicznych sformułowań i chwilami ociera się o specjalistyczny żargon, jak na stronie 22: „Fuzja dwóch czołowych atrybutów lamii – pragnienie krwi oraz pożądanie seksualne uległy trwałej kontaminacji w masowej wyobraźni w postaci sukkuba...” Ponadto w tekście występują liczne usterki redakcyjne i błędy literowe. Dziwi też sposób sporządzenia bibliografii w postaci numerowanych pozycji.

Jednakże mimo tych potknięć oraz wymienionych wcześniej zastrzeżeń wobec zawartości poszczególnych rozdziałów oceniam rozprawę magister Jowity Kosiby pozytywnie. Do zalet napisanej przez nią pracy należą niewątpliwie bogata bibliografia i szeroki dobór źródeł z wielu dziedzin. Ponadto, przedstawiając postać wampira, upiora czy strzygi w literaturze polskiej, w rozdziale trzecim omawia oświeceniowe utwory wcześniej na ogół pomijane, jeśli chodzi o ich związek z literaturą wampiryczną. Jak sama zauważa na początku tego rozdziału, „Myśląc o początkach literackiej kariery wampira na gruncie polskim, zazwyczaj sytuuje się je w dobie romantyzmu, co zdaje się pewnym przekłamaniem”. Potrafi zatem zdobyć się na krytyczny dystans wobec istniejących opracowań, mimo że na niektóre z nich często się powołuje, co jest rzeczą nieuniknioną, zwłaszcza w przypadku prac Marii Janion na temat polskiego romantyzmu. Istotne jest to, że autorka tej rozprawy wykracza poza utarte ramy i formułuje własne sądy badawcze. Odważnie sięga też po współczesne polskie powieści i opowiadania, które umiejętnie interpretuje samodzielnie. Pokazuje też, że zasługują na szersze zainteresowanie, nie tylko ze strony czytelników. W świetle wymienionych powyżej walorów badawczych rozprawy wnioskuję o dopuszczenie magister Jowity Kosiby do dalszego postępowania o nadanie stopnia doktorskiego.

Stanisław Sławiński