

Groza postromantyczna w opowiadaniu Jerzego Gierałtowskiego *Wadera* oraz w filmie *Wilczyca* Marka Piestraka

JAKUB RAWSKI*

Cele i problematyka badawcza

W niniejszym rozdziale poddano analizie opowiadanie *Wadera* (1977) Jerzego Gierałtowskiego oraz jego filmową adaptację – czyli horror Marka Piestraka *Wilczyca* (1982) – w paradygmacie grozy postromantycznej, rozumianej jako repertuar środków czerpiących z gotycyzmu i romantyzmu, mających wzbudzić strach u współczesnego odbiorcy. Wykorzystany przez dwudziestowiecznych twórców romantyczny motyw przekroczenia śmierci – czy raczej swoistego bytowania na pograniczu dwóch światów – został scalony z figurą wilkołaka, tytułowej wilczycy, żony głównego bohatera utworu Kacpra Wosińskiego, Maryny.

Akcja *Wadery* rozgrywa się po klęsce powstania styczniowego z 1863 roku, a filmu – po Wiośnie Ludów z 1848 w zaborze austriackim¹. Warto zastanowić się nie tylko nad

* Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie | kontakt: jakub-rawski@wp.pl

¹ Przesunięcie akcji filmu było warunkowane kwestiami cenzury. Film miał premierę w czasach stanu wojennego, co zostało nawet odnotowane w reporterskiej opowieści o śmierci Grzegorza Przemyska (ŁAZAREWICZ 2016: 15). Warto zauważyć interesującą prawidłowość, a mianowicie że cenzura nie wprowadziła zmian w tekście literackim (represje rosyjskie po powstaniu styczniowym), natomiast ingerowała w tkankę fabularną filmu (stąd Wiosna

uwarunkowaniami genealogicznymi utworów, ale również nad subwersywną, transgresyjną postacią tytułowej wilczycy Maryny Wosińskiej/hrabianki Julii, która (być może) występując przeciwko ojczyźnie występuje przeciwko patriarchalnemu porządkowi społecznemu.

Motyw wilkołactwa w literaturze polskiej

Artystyczne reprezentacje likantropii istnieją w literaturze powszechnej od antyku do współczesności (GEMRA 2008: 321-400; HAS-TOKARZ 2010: 257-275). Wyjątek w kulturowym trwaniu tego motywu stanowi powieść gotycka, która, co interesujące, topos przemiany człowieka w wilka pominęła, aby mógł on powrócić dopiero w wieku XX (GEMRA 2008: 326-327).

Wiara w wilkołaki na terenach polskich sięga czasów prasłowiańskich (BERWIŃSKI 1862A: 53, 95-96; BERWIŃSKI 1862B: 50-51; WISZNIEWSKI 1840: 275). Od okresu renesansu wilkołak wzmiankowany jest w literackich zabytkach polszczyzny (BARANOWSKI 1981: 149), zaś jego wyraźne ślady pojawiają się w oświeceniu (KOWALEWSKA 2009: 155-160). Figura wilkołaka nie stała się jednak popularna w twórczości polskiego romantyzmu, który przecież otworzył drogę dla trwałego istnienia w kulturze wszelkiego rodzaju postaciom demonicznym, występujących w słowiańskim folklorze, by wymienić jedynie upiora (wampira), rusałkę czy diabła. W romantyzmie europejskim również postać ta nie stała się ważnym motywem, co tłumaczy Erberto Petoia:

Literackie opracowanie postaci wilkołaka znalazło więcej szczęścia w twórczości ludowej niż wysokiej. [...] postać wilkołaka wydaje się nie przystawać do tematyki i konwencji literatury romantycznej, symbolicznej i dekadencjonalnej, które po części zapoczątkowały popularność wampirów (PETOIA 2004: 359).

Z wyjątkiem opowiadania *Wilkołak* Jana Barszczewskiego (1844: 80-95) oraz wampirycznego wątku *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej (1846: 70-72), który Maria Janion kontaminuje z wilkołactwem (JANION 2008: 163-165), nie istnieją jednoznaczne reprezentacje

Ludów i zabór austriacki). Można ten fakt wytłumaczyć dwojako: (a) zbiór opowiadań *Pogrzeb Iwa*, z którego pochodzi *Wadera*, ukazał się w 1977 roku, a więc w epoce Edwarda Gierka, którą cechowało swoiste rozprężenie w materii autorytarnych metod zarządzania państwem komunistycznym, zaś film powstał w czasach stanu wojennego, gdy represje ze strony władzy nieporównywalnie zostały nasilone w zestawieniu z latami siedemdziesiątymi; (b) film jest zawsze dostępniejszy i łatwiejszy percepcyjnie dla przeciętnego konsumenta kultury, który szybciej przyswaja w ten sposób treść, niż w trakcie obcowania z utworem literackim. Konkludując zatem – o ile *Wadera* mogła zostać niezauważona przez przeciętnego odbiorcę, o tyle *Wilczyca*, jako jeden z nielicznych polskich filmowych horrorów, nie mógł zostać przez niego pominięty.

tęgo toposu. Podobnie dzieje się w literaturze dwudziestowiecznej; w temacie wilkołactwa Leszek Słupecki przywołuje jedynie *Krzyżowców* Zofii Kossak-Szczuckiej z 1935 roku oraz *Jedwiżkę i jej zalotników* Marka Sadzewicza z 1961 roku (SŁUPECKI 2012: 188-190). Warto nadmienić, że w romantyzmie krajowym wycie upiornych wilków słysząc w *Lesławie* Romana Zmorskiego z 1847 roku (ZMORSKI 2014: 113), wilkołaki występują też w poemacie *Królowa Wozna* Tomasza Augusta Olizarowskiego z 1857 roku (OLIZAROWSKI 2014: 385; 401-410), który jest także autorem *Wilkołaka. Powieści podług gminnych podań* (1835), utworu obecnie nieistniejącego² (BURZKA-JANIK 2014: 132). *Notabene*, inaczej sytuacja wygląda w literaturze rosyjskiej, w której motyw wilkołaka pojawia się bardzo wcześnie i występuje aż do wieku XX (WILK 2016: 335-350).

W świetle przytoczonych powyżej faktów *Wadera* Gierałtowskiego wydaje się jednym z nielicznych w polskiej kulturze tak wyraźnych manifestacji likantropii. Ważna jest również kwestia osadzenia akcji opowiadania w dziewiętnastowiecznej przestrzeni historycznej, okresie po upadku powstania styczniowego z 1864, które symbolicznie kończy epokę romantyzmu.

Demoniczny status tytułowej bohaterki

W filmie Marka Piestraka Maryna Wosińska parała się czarną magią, zaprzedała duszę diabłu, spaliła krucyfiks, w momencie zgonu trzymała wilczą łapę, zapowiadając mężowi: „nazwałeś mnie suką i zdechnę jak suka” (PIESTRAK 2015: 00:05:28-00:05:36) i przysięgając mu: „znajdę cię” (PIESTRAK 2015: 00:06:27-00:06:28). Po śmierci powróciła pod postacią wadery, szukając zemsty za traktowanie, jakiego doznała ze strony męża, przechodząc swoistą reinkarnację i wcielając się w hrabiankę Julię, żonę hrabiego Henryka, towarzysza broni Kacpra z powstania. Przeobrażenie w wilkołaka odbyło się za pomocą czarnej magii. Nadmienić trzeba, że w kulturze ludowej utrwalone zostało przekonanie, iż czarownica ma możliwość przemiany człowieka w wilkołaka (BERWIŃSKI 1862A: 131), a „wilkołactwo mogło [...] być wynikiem czarów” (SŁUPECKI 2012: 151). Podobnie zauważał Franciszek Rawita-Gawroński, pisząc, że „Niekiedy do zamiany człowieka w wilka wystarczyło samo »zaklęcie«” (RAWITA-GAWROŃSKI 1914: 14).

W opowiadaniu pośmiertne wcielenie Maryny dostrzega Wosiński po oddaniu hrabiance listu przesłanego z drogi od jej męża: „Męczyło go wspomnienie twarzy pani Julii. Twarzy tyle razy widzianej, że nie zauważałnej prawie, a jednak? Gdzieś w zakamarkach

² W tym znaczeniu, że nie zachowały się do czasów obecnych wersje drukowane oraz rękopisy.

niechętej pamięci odnajdował to samo spojrzenie spod zwężonych złością powiek, okrutny śmiech i ten głos niski, z przydechem...” (GIERAŁTOWSKI 1977: 170). W filmie bohater ujrzał z kolei Julię w dagerotypie Maryny, który przywiózł mu brat Mateusz: „Hrabina? Nie, to niemożliwe. Julia... Od razu ją poznałem. Od razu” (PIESTRAK 2015: 01:00:32-01:00:44).

W *Wilczy* Maryna/Julia konsekwentnie przemienia się w waderę „wielką jak cielak” (GIERAŁTOWSKI 1977: 180). Przypomnieć trzeba, że podstawową zasadą likantropii jest charakterystyczna zmienność kształtu. Jak ujmuje rzecz Noël Carroll:

Człowiek i zwierzę zamieszkują to samo ciało [...], ale nie w tym samym czasie. W określonym momencie [...] ciało człowieka zmienia się w wilka. Wilk i człowiek nie zlewają się w jedno, lecz występują na przemian (CARROLL 2004: 83).

Choć więc w utworze Gierałtowskiego czytelnik nie znajdzie opisu metamorfozy, to filmie najbardziej wymowną sceną ukazującą przeobrażenie tytułowej bohaterki jest sekwencja polowania Kacpra na waderę. W pewnym momencie kula rani bestię, powstaniec podąża śladem zostawionych w śniegu wilczych łap. Trop się urywa, a bohater widzi przed sobą hrabiankę Julię, opatrującą zakrwawioną dłoń (PIESTRAK 2015: 01:15:36-01:17:08).

W świetle przytoczonych faktów dziwią konstatacje Michała Wolskiego, stwierdzającego, że postać tytułowej bohaterki: „wyklucza jednoznaczne stwierdzenie, czy mamy do czynienia z wampiryzką, hybrydą wampirzycy i innych demonów, czy też zupełnie odmienną istotą” (WOLSKI 2016: 91), wypowiedź Marty Olszewskiej, konkludującej, że w filmie odbiorca ma do czynienia ze „spełnieniem klątwy rzuconej przez przemienioną w wampira wiedźmę Marynę” (OLSZEWSKA 2009: 181) oraz stwierdzenie Marka Nowakowskiego, piszącego, że *Wadera* to historia o „niesamowitej wampirzycy” (NOWAKOWSKI 2002: 7). W opowiadaniu nie pojawia się przecież żaden rys wampiryczny, nie ma wzmianki o piciu krwi przez Marynę/ Julię, wampiryzowaniu ludzi, wstawaniu nocą z trumny et cetera. Istnieje zaledwie jeden ślad, Kacper opowiada co zrobił po jej śmierci: „kołkiem osinowym przódę trupa przekłuwszy, by po nocach nie wstawała i na podróży jako upiór nie była” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138). Jest to jednak wyłącznie jego strach, by Maryna nie stała się wampirem, nie zaś jednoznaczny dowód na wampiryczność egzystencji tytułowej bohaterki. W filmie widz ogląda scenę przebicia Maryny osinowym kołkiem, na co wcześniej naciskał Mateusz brat Kacpra. Obawa przed powstaniem z grobu zmarłych osób posądzanych o czary lub samobójców towarzyszyła Słowia-

nom i znali oni sposoby, aby temu zapobiec. „Najpowszechniejsze jednak bywało przebijanie ciała cierniami lub ostrym kołkiem (na południu głogowymi, na północy najczęściej osikowymi; były zresztą w użyciu także klonowe lub lipowe)” (Moszyński 1967: 657). Nie zawsze chodziło o wampiryzm, bo choćby w filmowej wersji *Ogniem i mieczem*, wbrew pierwowzorowi literackiemu³, wiedźma Horpyna zostaje przez Rzędziana przebita kołkiem (HOFFMAN 1999: 06:01-06:24), dlatego porównanie jej z Maryną Wośńską jest nieuniknione.

Znaczenie filmu

Film *Wilczyca* jest jednym z nielicznych w polskiej kinematografii horrorów, bez względu na ocenę jego jakości artystycznej⁴. Cieszył się dużą popularnością wśród odbiorców, zebrał pokaźną widownię, obejrzało go blisko dwa miliony widzów. Produkcja stanowi dowód na trwanie „paradygmatu romantycznego”⁵ w kulturze polskiej lat osiemdziesiątych XX wieku. Romantyzm, który pojawia się na ekranie, należy stypologizować jako tyrtejski. Wątek martyrologiczny jest bardzo wyraźny: następują represje ze strony Austriaków, będące skutkiem dążeń niepodległościowych arystokracji polskiej uosabianych przez hrabiego Ludwika i Wiktora Smorawińskiego. Najbardziej znacząca wydaje się jednak niezłomna postawa patriotyczna głównego bohatera, Kacpra Wośńskiego, który dla sprawy narodowowyzwoleńczej zaniedbał rodzinę, a także został trwale okaleczony, ponieważ stracił nogę (jak przeczytać możemy w utworze). Wątpliwy wydaje się jedynie

³ Jak czytamy u Sienkiewicza: „Olbrzymie ciało wiedźmy kopło jeszcze ziemię nogami, konwulsja wykrzywiła jej straszliwie twarz, na wyszczerzonych zębach osiadła krwawa piana, a z gardła wychodziło głuche chrapanie. Tymczasem pacholek wydobyl z zanadru kawałek kredy święconej, naznaczył nią krzyż na kamieniu i rzekł: – Teraz nie wstanie” (SIENKIEWICZ 1996: 436).

⁴ Można wskazać wiele uchybień filmu, na które zwracał uwagę już Andrzej Kołodyński: „odnosi się wrażenie, że reżyser ilustruje tylko tekst za pomocą obrazów pozbawionych właściwie prawdziwie filmowego życia. [...] Niedostatki realizacji sprawiają, że brak jej przy tym wdzięku i filmowego rytmu” (KOŁODYŃSKI 1985: 222). Piotr Skrzypczak stwierdza, że w filmie „prawdziwą klątwą okazała się fatalnie zrealizowana warstwa efektów specjalnych, których nieudolność lub zaniedbanie musi zniweczyć każdy projekt filmowego horroru, jeżeli ma on przestraszyć, a nie rozśmieszyć” (SKRZYPCZAK 2017: 54). *Wilczyca* zarzucano również, że „film nie daje widzowi dreszczu strachu, gdyż reżyser po prostu się nie postarał. Zebrał na ekranie jedynie rekwizyty przywołujące w naszej wyobraźni stan niepokoju wywoływanego grozą, ale nic ponadto” (ŚMIETANSKI 2015: 5). Warto byłoby jednak przyjrzeć się dziełu Piestraka z perspektywy poetyki kampu i spróbować dostrzec w nim złożoną wartość artystyczną, którą niewątpliwie posiada.

⁵ Pojęcie wprowadzone do humanistyki przez Marię Janion w książce *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* (JANION 1996: 5-23).

katolicyzm protagonisty, chociaż wedle narratora opowiadania „tom Pisma Świętego [...] zwykł [on — J.R.] mieć pod ręką, na stoliku nocnym” (GIERAŁTOWSKI 1977: 177), to po pomoc w unieszkodliwieniu tytułowej wilczycy udaje się do lekarza Goldberga⁶, nie zaś księdza.

Podkreślić też trzeba, że film miał premierę w okresie stanu wojennego, który przecież ożywił romantyczne, powstańcze i mesjanistyczne mity, czego dowodem jest na przykład ciężka biżuteria patriotyczna⁷, chętnie noszoną przez małżonki represjonowanych i same prześladowane, a która wcześniej w historii Polski pojawiła się po upadku powstania styczniowego, stanowiąc symbol męczeństwa (BEZAK 2013: 113-122; JANICKA 2018: 43-44). Repertuar romantycznych wzorców, zachowań i stereotypów powrócił więc poprzez stan wojenny z niesamowitą siłą i jest odczuwalny do dziś⁸.

Groza (post)romantyczna

Oba teksty – zarówno utwór literacki, jak i jego filmowa adaptacja – posługują się rudymmentarnym instrumentarium grozy, zawierając repertuar środków artystycznych typowych dla powieści gotyckiej, a więc mściwą kochankę, nocny, posępny pejzaż, ukryte w pałacu przejścia, trupy, cmentarz, czarną magię, konszachty z diabłem i tak dalej (ŻABSKI 2006: 457). Pod względem genologicznym opowiadanie, najbardziej odpowiada cechom utworu gotyckiego, który „zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych, z drugiej strony zaś istnieje tu świat »Inności«, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania” (AGUIRRE 2002: 17). W obu tekstach grozę tworzą takie elementy, jak krajobraz, pora roku, noc, księżyc w pełni, muzyka, język, którym posługują się bohaterowie i demoniczna kobieta – wilkołaczka.

Niewątpliwie w filmie pejzaż jest jednym z elementów romantycznego imaginarium – akcja została umiejscowiona zimą. Już pierwsza scena wprowadza posępny, upiorny klimat, kiedy na ekranie pojawiają się krwawe zwłoki konia. Panuje krajobraz zimowy,

⁶ W opowiadaniu tą postacią jest Michta, który „posiadł umiejętność tamowania krwi i leczenia ziołami. Był piśmienny. Unikał ludzi. Mieszkał pod lasem obok swoich owiec” (GIERAŁTOWSKI 1977: 176-177).

⁷ *Notabene* pojawia się w *Waderze*: „duży, czarny krzyż powstańczy z cierniową koroną ze srebra” (GIERAŁTOWSKI 1977: 144), który nosi hrabia Wiktor Smorawiński.

⁸ *Exemplum*: poezja smoleńska i związany z katastrofą z 10 kwietnia 2010 roku współczesny rodzaj mesjanizmu (BIELIK-ROBSON 2010: 206-213).

ascetyczny, zogniskowany wokół pojedynczych budynków, a zatem pałacu w Rosołowicach, domu braci Wosińskich, budynku, w którym znajduje się mieszkanie doktora Goldberga. Atmosfera zostaje podkreślona przez wszechotaczającą biel, symbolizującą, jakby się zdawało, pustkę i samotność, doświadczaną przez bohaterów filmu, a szczególnie zdradzonego męża Kacpra. Drugą, obok zimy, porą roku dominującą z kolei w opowiadaniu, jest jesień, której narrator nie szczędzi opisów. Czytamy między innymi: „Dzień był pochmurny i mroczny. [...] Podmuch wiatru wpadł w gałęzie klonów, zawirował karuzelą rudych liści, pogonił wraz z nimi po murawie gazonu, rozsiał kalejdoskop kolorów po uschłych łądach” (GIERAŁTOWSKI 1977: 139)⁹.

Atmosferę grozy tworzy nie tylko zimowy czy jesienny krajobraz. W tekście literackim niebagatelną rolę odgrywa księżyc. Warto przypomnieć, że związek księżyca z kobiecością jest motywem mocno obecnym w kulturze już od czasów archaicznych. Kobiety, jako podlegające rytmom natury, znały magię księżycową (ELIADE 1966: 165-170). Jak wskazuje Mircea Eliade – „cudowna właściwość księżyca polegała na periodycznym stwarzaniu i posiadaniu niewyczerpanego życia” (ELIADE 1966: 165). W opowiadaniu często pojawia się odwołanie do tego ciała niebieskiego, jego światło wprowadzają nastroj grozy i tajemniczości, podkreślają niebezpieczeństwo oraz demonizm sytuacji: „Świecił przeraźliwie jasno księżyc” (GIERAŁTOWSKI 1977: 179), „Księżyc nurkował w goniących go obłokach. [...] Księżyc smużył srebrnie po parapecie” (GIERAŁTOWSKI 1977: 182). Poświata księżycowa złowrogo oświeśla portret demonicznej hrabianki Julii: „W pokoju było prawie widno od księżyca, który wlewał przez wysokie okna potoki sennego blasku. Oświeślał wyraźnie wielki portret pani Julii” (GIERAŁTOWSKI 1977: 183). Co przy tym istotne:

Przywołanie [...] tarczy księżyca bliskie jest [...] motywom likantropicznym, w których skojarzenia lunarne odgrywają zasadniczą rolę. Wilkołak jest bowiem stworzeniem w pewnym sensie ubezwłasnowolnionym, niepanującym nad własnymi żądzami czy instynktami, tragicznie uwikłanym we własną, krwiożerczą naturę, a „zazwyczaj moc [likantropiczna — przyp.oryg.] ujawniała się podczas pełni księżyca” i była związana z charakterystycznym brakiem kontroli nad własnymi popędami (OLKUSZ 2010: 102).

⁹ Na marginesie należy wspomnieć, że pisarzem, który szczególnie upodobał sobie te dwie pory roku – jesień oraz zimą i w poezji którego najczęściej one występują, był Stanisław Grochowiak, z którym Gierałtowskiego łączyły więzi koleżeńskie. Jak wspominał Marek Nowakowski: „Gierałt najpoważniej traktował przemówienia poety. Poruszały bliskie mu struny” (NOWAKOWSKI 2008: 62). Estetyka brzydoty, artystyczne wykorzystanie makabry i zupełnie nowa antropologia, którą Grochowiak wniósł do literatury, znalazły odbicie w prozie Gierałtowskiego, szczególnie w tomie *Pogrzeb Iwa*, z którego pochodzi utwór *Wadera*. We wszystkich opowiadaniach zebranych w tej antologii dominują motywy śmierci, grobu i brzydoty.

W powiązaniu z aspektem lunarnym pozostaje ściśle motyw nocy, która miała niezwykle ważne znaczenie w romantyzmie (KRUKOWSKA 2011), była przez romantyków nobilitowana, a w jej aurze rozgrywała się akcja utworów preromantycznych Johanna Wolfganga Goethego czy Gottfrieda Augusta Bürgera oraz klasycznych ballad Adama Mickiewicza. W opowiadaniu, w trakcie podróży Kacpra, który towarzyszy opuszczającym Rosołowice hrabiom Ludwikowi i Wiktorowi, grozę tworzą pejzaż i noc, połączone z obrazowaniem o charakterze sensualnym: „Duszno. Po dachu trzeszczą krople. W rosnącym mroku przesuwają się za szybami monotonny krajobraz zamazany kroplami deszczu” (GIERAŁTOWSKI 1977: 149). Momentem kulminacyjnym wyprawy okazuje się widmo dostrzeżone we mgle:

W ciemności coś się poruszyło bezgłośnie. Rozpogodziło się nieco i na tle nieba widać było wyraźnie wysoką sylwetkę idącej kobiety. Mgła podnosząca się z ugoru, niska i dymiąca, wyolbrzymiała przesuwający się cień, który rósł w miarę zbliżania się do karety (GIERAŁTOWSKI 1977: 153).

W *Waderze/Wilczy* pod osłoną nocy Kacper unicestwia wilkołaczkę, strzelając do niej z pistoletu w czasie jej miłosnych igraszek z rosyjskim oficerem: „Grzmot wystrzału. Gęsty prochowy dym zasnuł wszystko. Gdy się rozwiał, zobaczył Silicyna trzymającego oburącz bezwładną, martwą głowę pani Julii. Rozniesiona wylotem kuli skroń i krwawy łachman włosów oplatający dłonie tamtego” (GIERAŁTOWSKI 1977: 184). W filmie unieszkodliwienie Julii odbywa się również poprzez strzał z pistoletu, ale zgodnie z ludową wiarą w trwałe zniszczenie wilkołactwa za pomocą srebrnej kuli, na której został wyryty znak krzyża. Badacz likantropii, Bartłomiej Grzegorz Sala, pisze, że:

Kluczowa jest zatem srebrna kula [...] z wyrytym krzyżem. Srebro jest bowiem zgubne dla wilkołaków i innych demonicznych istot, krzyż natomiast zapewnia celność, nie pozwalając sługom piekieł uniknąć pocisku. Pełen sukces zapewnia zatem dopiero połączenie srebrnego materiału i schematycznego nawet znaku Męki Pańskiej, co jest zgodne z wcześniejszą tradycją (SALA 2017: 204).

W *Wilczy* służący Oleksiak opowiada Kacprowi o waderze błakającej się wokół pałacu i stwierdza: „Ludzie mówią, że na taką bestię trzeba kulę na wodę święconą łąć” (PIESTRAK 2015: 01:08:03-01:08:08). Wosiński przychodzi zatem do doktora Goldberga, mówiąc: „Trzeba srebrną kulę łąć. Ulejesz mi, doktorze?” (PIESTRAK 2015: 01:20:03-01:20:07), co też następuje. Julia zostaje unicestwiona przy współdziałaniu dwóch mężczyzn, strażników patriarchalnego porządku – doktora i wojskowego – w imię przywrócenia chrześcijańskiej harmonii (co symbolizuje krzyż wyryty na kuli), jak również zaspo-

kojenia zemsty przez zdradzanego męża¹⁰. Dychotomie są niezwykle wyraźne w obu tekstach: „Religijna sankcja ustanawia oś strukturowanych w *Wilczy* opozycji (męskie – kobiece, ludzkie – monstrualne, umiarkowanie – szaleństwo, życie – śmierć), stanowiąc zarazem ostateczną instancję walki z demonami (święcona woda, *Biblia*, egzorcyzmy nad dagerotypem Maryny-Julii)” (OLSZEWSKA 2009: 181).

Skomponowana do filmu przez Jerzego Matulę muzyka wykorzystuje „charakterystyczne dla fenomenu grozy [...] obiekty słuchowe” (ŻOŁNOWSKI 2007: 15), takie jak oddech, sapanie, kroki skradającej się istoty, trzask łamanych gałęzi, chrupanie śniegu, skowytu: psa, wilka, kojota, wilkołaka, skrzypienie drzwi, śmiech, złowieszczy śmiech, wrzask, jęk, krzyk, pisk, ryk (ŻOŁNOWSKI 2011: 16). Ponadto pojawiają się:

[...] efekt *crescendo* i *sforzando* (w wielu scenach „Wilczy” zmiany dynamiczne pełnią rolę wskaźnika napięcia emocjonalnego), efekt *tremolo* (w wielu scenach „Wilczy” wspomniany efekt ma za zadanie przykuć uwagę i wzmocnić napięcie), efekt *arpeggio* (w wielu scenach „Wilczy” *arpeggio*, sprzężone z manierą *ostinato*, absorbuje uwagę, wzmaga napięcie, powoduje wrażenie chaosu, wrażenie ruchu i manierycznego uporu (ŻOŁNOWSKI 2011: 25).

Z pewnością niebagatelną rolę w budowaniu romantycznej grozy odgrywa również język, którym posługują się bohaterowie obu tekstów kultury. W opowiadaniu czytelnik ma do czynienia z konsekwentną stylizacją na polszczyznę dziewiętnastowieczną, będącą najprawdopodobniej pokłosiem lektur pisarza. Nowakowski wspominał bowiem, że w domu Gierałtowskiego stały:

[...] na półce tomy Jędrzeja Kitowicza, Jana Chryzostoma Paska, Henryka Rzewuskiego i inne podobne. Czytywał wielokrotnie te szlacheckie gawędy, rubaszne, soczyste [...] Czytał również z niesłabnącym zainteresowaniem pamiętniki powstańców z 1831 i 1863 roku, zesłańców syberyjskich. [...] Pisał wtedy *Wadere*, opowiadanie o agonii powstania styczniowego i pięknej damie; nocami przemieniała się ona w krwiożerczą wilczycę (NOWAKOWSKI 2008: 64)¹¹.

W tym miejscu należy wspomnieć, że Gierałtowski napisał scenariusz *Wilczy* i był mocno zaangażowany w realizację filmu, którego twórcy:

¹⁰ W opowiadaniu Josepha Sheridana Le Fanu *Carmilla* z 1872 roku pojawił się podobny motyw, gdy mężczyźni, wśród których są lekarz i wojskowy, dokonują klasycznego rytuału likwidacji wampira.

¹¹ Warto zwrócić uwagę, że w pierwszym cytowanym tekście Nowakowskiego, pisarz nazywa tytułową bohaterkę *Wadery* „wampirzycą” (NOWAKOWSKI 2002: 7), natomiast sześć lat później zweryfikował stanowisko, określając ją jako „krwiożerczą wilczycę” (NOWAKOWSKI 2008: 64).

[...] zastosowali w swym filmie archaizację wszechstronną, obejmującą – wprawdzie w różnym stopniu – wszystkie płaszczyzny językowe. Należy jednak dodać, że jest to stylizacja raczej umiarkowana, i chociaż bardzo dobrze buduje iluzję dawnej polszczyzny, nie wypiera całkowicie z dialogów elementów nienacechowanych. Dzięki temu kwestie bohaterów pozostają komunikatywne dla odbiorców, chociaż ich pełne zrozumienie wymaga raczej pewnego wyrobienia językowego. Warto jeszcze nadmienić, że zastosowane zabiegi dosyć wiernie (choć nie bez znaczących odstępstw) oddają charakter polszczyzny połowy XIX wieku (BOBROWSKI 2015: 188).

Transgresje

Twórcy *Wilczycy* skupili się na ukazaniu tytułowej bohaterki jako symbolu zdrady narodowej oraz małżeńskiej, wprowadzając ją w obszar poczwórnej inności, bowiem Maryna/Julia jest niewierna wobec narodu i męża, przekracza granicę śmierci, posiada status demoniczny oraz przejawia skłonności lesbijskie. Tym samym pojawiają się transgresje czworakiego rodzaju, będące wynikiem obcości: zdrada, która oznacza wystąpienie przeciw określonej wspólnotie (tutaj: rodzinie oraz narodowi), przekroczenie śmierci, wilkołactwo i homoseksualizm. Marta Olszewska inaczej stypologizowała tę materię, pisząc: „*Wilczyca* Marka Piestraka przywołuje aż trzy warianty tego rodzaju symbolicznych transgresji – motyw wilkołactwa, wampiryzmu i opętania” (OLSZEWSKA 2009: 181). Wampiryzm jednak nie pojawia się w omawianych utworach.

W opowiadaniu Gierałtowskiego czytelnik dowiaduje się z relacji Kacpra, że „gdy ja przez próg jeno przestąpiłem, gachy przez okna leżli i żoncy mojej wygadali, ile tylko chciała” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138). Maryna jest ukazana jako *femme fatale*, kultura fallocentryczna postrzega kobietę fatalną jako istotę uwodzącą mężczyzn, doprowadzającą ich do zguby, winną ich klęsk i niepowodzeń egzystencjalnych. Motyw bardzo żywy w kulturze, który nieustannie jest realizowany. Maria Janion przypomina, że „fala mitologizacji zła skupionego w takiej kobiecie [...] była odpowiedzią na wzmagające się dążenia emancypacyjne kobiet” (JANION 2008: 213). Historycznie, przemiany te miały miejsce w modernizmie, jednak są widoczne w omawianych utworach. Emancypacyjne dążenia Julii, jak romans z przyjaciółką, Hortensją, a także chęć samostanowienia zostają przysłonięte po śmierci jej demoniczną, wilkołaczą naturą i paraniem się za życia czarną magią. Zgodnie z wymogami kultury patriarchalnej, kobieta pragnąca niezależności, zostaje deprecjonowana. W filmie odbiorca widzi moment, w którym hrabianka Julia w obecności męża hrabiego Ludwika jest czule obejmowana przez Hortensję. Sama bohaterka mówi do małżonka wprost, sugerując homoseksualne skłonności: „mnie od dnia ślubu starasz się udowodnić i... gdyby nie Hortensja...” (PIESTRAK 2015: 00:21:58-

00:22:06). Piotr Sobolczyk umieszcza omawianą scenę w obszarze *queer feminist gothic*¹² (SOBOLCZYK 2016: 239)¹³. Seksualność reprezentowana przez Julię połączona z jej demonicznością zagraża patriarchalnej męskości, jak zauważa Olszewska: „Zdublowane w diegezie opętanie kobiet, czyli poddanie zewnętrznej sile zła, staje się w tym kontekście drastycznym znakiem ich obcości – manifestującej się w sferze seksualnej jako mrocznym obszarze transgresji zagrażających męskiemu światu” (OLSZEWSKA 2009: 181).

Znaczącą transgresją, której doświadcza Maryna, jest przekroczenie śmierci. I stanowi ona transgresję typowo romantyczną, bowiem, jak przypomina Janion, w romantyzmie „spełniało się drastyczne naruszenie tabu śmierci. Ze strony romantyków była to świadoma transgresja” (JANION 2016: 64). Główna bohaterka konsekwentnie opowiada się po mrocznej stronie egzystencji. W filmie, parając się czarną magią i zaprzędając duszę diabłu, chce zemścić się na mężu. W opowiadaniu Gierałtowskiego w jej biografii nie pojawiają się te elementy, nie wiadomo, dlaczego prześladowuje ona Kacpra. Na podstawie lektury tekstu można domyslać się jedynej odpowiedzi, a mianowicie, że jej przemiana w wilkołaczkę jest skutkiem całkowitego zła, które uosabia.

Julia jawi się także jako postać uciekająca od otaczającej ją rzeczywistości w sensie dosłownym i metaforycznym: „pani Julia [...], znudzona wsią, mieszkała zwykle w Warszawie lud podróżowała po świecie lecząc różne wyimaginowane choroby” (GIERAŁTOWSKI 1977: 145). W tych słowach pobrzmiewa dalekie echo bowaryzmu. Konieczność wiejskiej egzystencji, chęć podróżowania, nuda wypełniająca życie, dojmujące poczucie niezadowolenia, zdradzanie męża i tym samym zwrot w kierunku fantazmatów to przecież elementy biografii Emmy Bovary, tytułowej bohaterki powieści Gustave’a Flauberta, oraz jej polskiego odpowiednika, czyli Franki z *Chama* Elizy Orzeszkowej, powieści wydanej po raz pierwszy w 1888 roku.

Wydaje się, że najbardziej znaczącą transgresją, która towarzyszy Marynie jako hrabiance Julii, jest zdrada narodowa, połączona z wilkołactwem. Wosińska pragnienie niezależności przypłaca demoniczną przemianą. Jako hrabianka Julia zdecydowanie przeciwstawia się narodowowyzwoleńczej działalności męża; mówi na przykład: „Mam dość

¹² Pojęcie należy tłumaczyć zgodnie z wykładnią Ewy Kosofsky Sedgwick, iż gotycyzm to jeden „z pierwszych kulturowych fenomenów w kulturze europejskiej, trybów wypowiedzi, w którym tłumiona, ukrywana, spychana homoseksualność mogła dochodzić do głosu” (SOBOLCZYK 2016: 9). Natomiast feministyczny charakter *queerowego* gotycyzmu jest ściśle związany z bohaterkami wykorzystującymi maskaradę pasywno-agresywną i masochistyczną do triumfu nad patriachatem (HOEVELER 1998).

¹³ Warto zaznaczyć, że w opowiadaniu Gierałtowskiego ten wątek się nie pojawia.

tych waszych żałób, czerni, cierniowych koron, poświęceń... [...] Nie będę sobie marnowała życia dla patriotycznych cymablistw i mrzonek niedowarzonych młokosów i starych ramoli!” (GIERAŁTOWSKI 1977: 146). Te kpiny „przenoszą lęki przed kobiecą zmysłowością w rejon historiozoficznego fantazmatu” (OLSZEWSKA 2009: 182). Mężczyźni pojawiający się w *Waderze/Wilczy* to impotenci, całkowicie niespełnieni w sferze seksualnej oraz niezaspokojeni w sferze walki niepodległościowej. Kacper wspomina: „Potomstwa z tą potworą nie miałem, będąc w wojennych przygodach bagnetem w przyrodzenie ugodzony, przez co wigor męski mnie opuścił” (GIERAŁTOWSKI 1977: 138), z kolei hrabia Ludwik, co już zaznaczono uprzednio, nie sprawdził się w roli kochanka.

Julia stanowi antywzór żeńskich postaci literackich, które pojawiły się w pozytywizmie i których los został połączony z pamięcią o powstaniu styczniowym, żeby wspomnieć choćby bohaterki prozy Orzeszkowej: Andrzejową Korczyńską z *Nad Niemnem* z 1888 roku, Sewerynę Zdrojewską z *Dwu biegunów* z 1893 roku czy Teresę z opowiadania *Hekuba* i Anielkę z *Glorii victis*, obu z 1910 roku. Wymienione kobiety wypełniały egzystencję upamiętnianiem powstania styczniowego, cierpiały w imię ideału ojczyzny umęczonej, wspominały poległych mężczyzn, więc ów rys martyrologiczny jest tutaj niezwykle wyraźny, natomiast w przypadku hrabianki Julii sytuacja wygląda dokładnie na odwrót.

Podsumowanie

W świetle przedstawionych analiz zasadne wydaje się stwierdzenie, że najpełniejszy obraz grozy postromantycznej, zawarty w obu tekstach kultury, a więc *Waderze* Jerzego Gierałtowskiego oraz *Wilczy* Marka Piestraka, zostaje uwidoczniony dopiero w momencie zestawienia obu tych utworów. Film, późniejszy od opowiadania o pięć lat, wypełnia pewne luki dotyczące toposu wilkołactwa oraz demonicznej proveniencji tytułowej bohaterki. Literacki pierwowzór bowiem nie odpowiadał na zasadnicze pytania, to znaczy, w jaki sposób Maryna stała się wilczycą bądź jaka jest najskuteczniejsza metoda jej unieszkodliwienia¹⁴. Z kolei *Wadera* w zestawieniu z *Wilczycą* wydaje się być tekstem mocniej zaznaczającym kwestie romantyczne (powstanie styczniowe, pejzaż) i powiązane z nimi akcenty martyrologiczne oraz narodowowyzwoleńcze.

¹⁴ Oczywiście pamiętając o Ingardenowskiej konkretyzacji, odpowiedzi na te pytania czytelnik może udzielić sobie w trakcie lektury opowiadania.

Oba utwory podatne są na różnorodne eksplikacje. Wciąż kwestią otwartą pozostają przecież zagadnienia wyłącznie zarysowane w powyższym rozdziale, jak na przykład sfera egzystencjalna bohaterów (bowaryzm, wpływ historii na jednostkę, motyw miłości/nienawiści), interpretacja filmu z perspektywy poetyki kampu czy szerokie spektrum możliwych odniesień intertekstualnych *Wadery/Wilczycy*, jej związków z literaturą romantyczną i pozytywistyczną.

Warto wspomnieć, że do tematu grozy romantycznej powrócił Gierałtowski po ponad dwudziestu latach. Łudząco podobny schemat fabularny, jak w *Waderze*, wprowadził pisarz w jednym z ostatnich utworów, opublikowanych już pośmiertnie – *Pomarlicy*, napisanej w 2000 roku. Opowiadanie jest utrzymane w formie pamiętnika, który w podeszłym wieku spisuje główny bohater tekstu, żołnierz powstania listopadowego¹⁵. Zaznaczają się analogie – sposób narracji, umiejscowienie fabuły w okresie powstania niepodległościowego oraz pojawienie się demonicznej kobiety – tytułowej pomarlicy, będącej arystokratką rosyjską (GIERAŁTOWSKI 2002). I znów, podobnie jak w *Waderze*, prześladowanej głównego bohatera.

¹⁵ W *Waderze* początek tekstu jest napisany w konwencji pamiętnikarskiej, narracją pierwszoosobową.

Źródła cytowań

- AGUIRRE, MANUEL (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- BARANOWSKI, BOGDAN (1981), *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- BARSZCZEWSKI, JAN (1844), 'Powieść czwarta. Wilkołak', w: Jan Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, t. 1, Petersburg: drukarnia Karola Kraja, ss. 80-95.
- BERWIŃSKI, RYSZARD WINCENTY (1862A), *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 1, Poznań: nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha.
- BERWIŃSKI, RYSZARD WINCENTY (1862B), *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 2, Poznań: nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha.
- BEZAK, PAWEŁ (2013), 'Biżuteria patriotyczna doby Powstania Styczniowego', *Niepodległość i Pamięć*: 1-2, ss. 113-122.
- BIELIK-ROBSON, AGATA (2010), 'Tanato-mesjano-faszyzm. O ostatnich odsłonach polskiej symboliki mesjańskiej', w: Sławomir Sierakowski, Agata Szczęśniak (red.), *Żaloba*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 206-213.
- BURZKA-JANIK, MAŁGORZATA (2014), 'Mistyczna frenezja. Czarny romantyzm Tomasza Augusta Olizarowskiego', w: Tomasz August Olizarowski, *Poematy*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, ss. 9-132.
- BOBROWSKI, JAKUB (2015), 'Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym', *Po-
lonica*: 35, ss. 179-189.
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. i posłowie Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- ELIADE, MIRCEA (1966), *Traktat o historii religii*, przekł. Jan Wierusz-Kowalski, Warszawa: Książka i Wiedza.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- GIERAŁTOWSKI, JERZY (2002), 'Pomarlica', w: Jerzy Gierałtowski, *Pomarlica i dwa ostatnie opowiadania*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, ss. 11-130.
- GIERAŁTOWSKI, JERZY (1977), 'Wadera', w: Jerzy Gierałtowski, *Pogrzeb lwa*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 137-186.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2010), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- HOFFMAN, JERZY, REŻ. (1999), *Ogniem i mieczem*, online:
<https://vod.tvp.pl/video/ogniem-i-mieczem,odc-4,23858796,51:40> [dostęp: 1.II.2018].
- HOVELER, DIANE LONG (1998), *Gothic Feminism: The Professionalisation of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- JANICKA, ELŻBIETA (2018), 'Niewinność odzyskana', *Krytyka Polityczna*: 46, ss. 40-73.
- JANION, MARIA (2016), *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JANION, MARIA (1996), *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- JANION, MARIA (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- KOŁODYŃSKI, ANDRZEJ (1985), *Seans z wampirem*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- KOWALEWSKA, DANUTA (2009), *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KRUKOWSKA, HALINA (2011), *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- ŁAZAREWICZ, CEZARY (2016), *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec: Czarne.
- MOSZYŃSKI, KAZIMIERZ (1967), *Kultura ludowa Słowian*, tom II: *Kultura duchowa*, cz. I, Warszawa: Książka i Wiedza.
- NOWAKOWSKI, MAREK (2008), *Nekropolis 2*, Warszawa: Świat Książki.

- NOWAKOWSKI, MAREK (2002), 'Pamięci Jerzego Gierałtowskiego', w: Jerzy Gierałtowski, *Pomarlica i dwa ostatnie opowiadania*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, ss. 5-9.
- OLIZAROWSKI, TOMASZ AUGUST (2014), *Królowa Wozna albo Złote jabłko. Powieść w dwunastu pieśniach*, w: *Poematy*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, ss. 355-516.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ w Raciborzu.
- OLSZEWSKA, MARTA (2009), 'Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u', *Panoptikum*: 8 (15), ss. 173-189.
- PETOIA, ERBERTO (2004), 'Dracula i wilkołaki w literaturze', przekł. Bogumiła Bielańska, w: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przekł. Aneta Pers i in., Kraków: Universitas, ss. 311-361.
- PIESTRAK, MAREK, REŻ. (2015), *Wilczyca*, Warszawa: Wydawnictwo Telewizji Kino Polska [DVD].
- RAWITA-GAWROŃSKI, FRANCISZEK (1914), *Wilkołaki i wilkołactwo*, Warszawa: Druk A. Pęczalski i K. Marszałkowski.
- SALA, BARTŁOMIEJ GRZEGORZ (2017), *Wycie w ciemności. Wilki i wilkołaki Europy*, Olszanica: Wydawnictwo Bosz.
- SIENKIEWICZ, HENRYK (1996), *Ogniem i mieczem*, Warszawa: Elipsa.
- SKRZYPCZAK, PIOTR (2017), 'Strach się bać? O ludowym monstruarium i demonologii w kinie polskim', *Literatura Ludowa*: 4-5, ss. 49-57.
- SŁUPECKI, LESZEK PAWEŁ (2012), *Wojownicy i wilkołaki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SOBOLCZYK, PIOTR (2016), *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- ŚMIETAŃSKI, BARTOSZ (2015), 'Dlaczego polskie horrory nie straszą?', *Wędrowiec Świętokrzyski*: 108, ss. 4-6.
- WILK, ANNA N., (2016), 'Likantropia na terenach rosyjskich. Wierzenia i literatura', w: Ksenia Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 335-350.

WISZNIEWSKI, MICHAŁ (1840), *Historia literatury polskiej*, t. 1, Kraków: drukarnia Stanisława Gieszkowskiego.

WOLSKI, MICHAŁ (2016), 'Władysław Draguła i jego świta, czyli krótki przegląd polskich bohaterów wampirycznych', w: Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj (red.), *Groza w kulturze polskiej*, Wrocław: Stowarzyszenie „Trickster”, ss. 83-102.

ZMORSKI, ROMAN (2014), *Leśław. Szkic fantastyczny*, Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.

ŻABSKI, TADEUSZ (2006), 'Powieść gotycka', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 457-458.

ŻMICHOWSKA, NARCYZA (2013), *Poganka*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

ŻOŁNOWSKI, MACIEJ (2007), *Fenomen grozy w muzyce*, Gliwice: Złote Myśli.