

O FIGURZE DEMIURGA W WYBRANYCH OPOWIADANIACH JAROSŁAWA GRZĘDOWICZA (*CZARNE MOTYLE, POCAŁUNEK LOISETTY, WIEDZMA I WILK*) CZĘŚĆ PIERWSZA

Karolina Katarzyna Byszewska

Uniwersytet w Siedlcach
kb83887@stud.uph.edu.pl

Abstrakt: Celem badawczym niniejszego artykułu jest eksplikacja wybranej twórczości Jarosława Grzędowicza tematycznie skupiającej się wokół kreacji. Wskutek tych rozważań postawione zostały pytania o to, co może wykreować zarówno istoty żywe, jak i pomniejsze przedmioty, w jakim celu, a także jakie są tego konsekwencje. Uzyskane odpowiedzi są niejasne, różnią się bowiem w zależności od znaczenia symbolicznego utworu, a przede wszystkim – od wykorzystanego typu demiurga, którym zawsze jest główny bohater.

Słowa kluczowe: Jarosław Grzędowicz, literatura współczesna, demiurg, bóg, diabeł.

THE FIGURE OF THE DEMIURGE IN SELECTED SHORT STORIES BY JAROSŁAW GRZĘDOWICZ

Abstract: The main purpose of this article is the explication of selected works written by Jarosław Grzędowicz thematically centered around creation. As a result of this research, questions are raised about what can create both living beings and minor objects, for what purpose, and what are the consequences of those actions. The answers obtained are unclear, as they vary depending on the symbolic meaning of the work and, above all – on the type of demiurge used, which is always the main character.

Keywords: Jarosław Grzędowicz, contemporary literature, demiurge, god, devil.

Wstęp

Wyobrażenie powoływania czegoś do życia z nicości od wieków interesowało ludzkość¹. Pytając o to, co stwarza, w jaki sposób oraz dlaczego, najwięksi myśliciele wysnuwali wiele różnorodnych wniosków – dokonanie to przypisywano najczęściej albo panteonowi bogów, albo stałym fizycznym, którym wszechświat niezmiennie podlega.

¹ Prezentowany artykuł jest zmienioną i poprawioną częścią pracy licencjackiej obronionej w 2023 r. Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa UPH (obecnie UWS).

Pomimo to filozofowie do dzisiaj spierają się, co odpowiada za jego powstanie. Czasem mówią, iż dobroci brak wyobraźni, aby coś wykreować, a zatem to, co jest w tym procesie uformowane, jest mało wartościowe. Twierdzą także, jakoby wyłącznie z połączenia życzliwości ze złośliwością zaistnieć mógł czyn, dzieło lub sam świat. Stworzyciel w takich teoriach jest bezproduktywny, co więcej – ustępuje miejsca bogu ułomnemu oraz nieskutecznemu. Mimo to sprawcą tych aktów kreacji może być także, w niektórych wyobrażeniach, istota demoniczna. Wśród mezoamerykańskich społeczeństw twierdziło się na przykład, iż powołanie do istnienia złych duchów jest odpowiedzialnością na stworzenie dobra, czego efektem jest kreacja takich demonów jak Azaazel, Lilith czy również Lewiatan. Inne źródła wymieniają także Samaela jako twórcę gatunku ludzkiego.

Ponieważ za jedno z najciekawszych, ciągle powracających stanowisk we wspomnianych pokrótce koncepcjach uznałam moce sprawcze istot boskich, myślą przewodnią niniejszej pracy uczyniłam figurę demiurga, przez którą rozumiem istotę „drugorzędną”, czyli osobę obdarzoną nadludzkimi umiejętnościami. Skupiłam swą uwagę na współczesnej literaturze polskiej, a dokładniej – na wybranej twórczości prozatorskiej Jarosława Grzędowicza.

Dorobek twórczy wrocławskiego pisarza jak dotąd zbadany jest niewystarczająco. Od czasu do czasu trafiają, co prawda, do obiegu prace poświęcone któremuś z jego tekstów, jednak interpretacji podlega zazwyczaj najsłynniejsza tetralogia z gatunku fantastyki, *Pan Lodowego Ogrodu*. Utwory krótsze natomiast, zebrane w trzech tomach, niemal całkowicie są ignorowane. Właśnie ze względu na brak konkretnej, dopracowanej literatury przedmiotu zdecydowałam się zbadać problematykę, która traktowałaby o zagadnieniu demiurga w wybranych opowiadaniach Grzędowicza.

Warto zatem zastanowić się, co wrocławski autor rozumie przez koncepcję powstania, czy ma na myśli kreację *ex nihilo*, czy przekształcenie istniejącego już stworzenia? Szukając odpowiedzi, trzeba zapytać, czy dobro może cokolwiek stworzyć, czy jest to – powtarzając za Emilem Cioranem – domeną jedynie zła? Rozważyć należałoby także, w jaki sposób dokonywany jest akt kreowania czegoś sam w sobie? Co właściwie jest jego przedmiotem? Kto może sprawić, aby coś zaistniało z nicności? Istotną, niemożliwą do pominięcia kwestią jest także, dlaczego dokonywane są akty twórcze oraz czy istota ma tego świadomość? Odpowiedzi zarówno na wymienione, jak i podobne pytania zapragnęłam uzyskać dzięki przeanalizowaniu wybranych utworów Grzędowicza, w których powracającym motywem jest uczynienie pozornie zwyczajnego bohatera demiurgiem.

Celem moich badań jest zaprezentowanie różnorodności między poszczególnymi bohaterami powołującymi do życia, powodów, dla których stwarzają, jak i postawionych przed nimi wymagań. Istotne okaże się także zbadanie wpływu tych działań na postaci. Rozprawę kończą połączone ze sobą podsumowanie, jak również zaprezentowanie wyników przeprowadzonych badań oraz ich krótka interpretacja.

Koncepcja łącząca dobro i zło – pojęcie demiurga

Zwierzętom, herosom bądź ludziom, czyli postaciom określanym mianem „drugorzędnych”, także przypisać można kreację – pełnią wtedy funkcję demiurga. Działają one, przekształcając stworzenie, które wcześniej utworzyła istota najwyższa, lub powołując do istnienia określone jestestwa. Mimo to w wierzeniach wielu społeczności Boga często przeciwstawia się demiurgowi. Wtedy celem demiurga, przybierającego postać zwierzęcia, jest zniweczenie dzieła kreatora lub umniejszenie jego dobroci (di Nola 2004: 23-24).

Charakteryzując myśl gnostyczną, w szczególności zaś radykalny, kosmiczny pesymizm, Alfonso Maria di Nola zauważa, iż boski akt stworzenia jest inicjacją stanu zła, z kolei winą za to obarcza się demiurga. Ma on zarówno charakter demoniczny, jak i jest wrogiem pierwotnej doskonałości. Wyobrażenie takie wyrażone jest na przykład wśród rozważań grupy religijnej Kainitów, traktowali oni bowiem Biblię jako objawienie przewrotnego i złego demiurga (di Nola 2004: 48-54).

Idea „złego Boga”, określanego także jako „zły demiurg”, występuje również w rozważaniach rumuńskich myślicieli. Emil Cioran wysnuł twierdzenie, iż dobroci brak jest wyobraźni, aby cokolwiek stworzyć – dlatego zarówno czyn, jak i dzieło powstać mogą jedynie z połączenia jej ze złośliwością. Filozof utożsamia Boga z demiurgiem (por. Cioran 1995: 4-14)². Opisanego tak Stwórcę Adrian Stelmaszyk nazywa również „wybrakowanym”. Chcąc wyeksponować obojętność bytów niematerialnych, przytacza przekonanie Ciorana, mówiące, iż ani demiurgowi, ani demonowi nie zależy na szczęściu człowieka. Mimo to warto wspomnieć o zaletach takiego Stwórcy, demiurg bowiem uwalnia człowieka między innymi od żalów, klęsk oraz niedoli (Stelmaszyk 2012: 123-126).

Zgoła inaczej Platon charakteryzował demiurga. Jest on idealną, niezmienną i żywą istotą, a także autorem doskonałości oraz piękna. Czynność stworzenia, której dokonywał, sprowadzała się – według greckiego myśliciela – jedynie do uporządkowania istniejącej już materii. Powodem kreacji świata jest zarówno dobroć Stwórcy, jak i chęć, aby wszystko było dobre – to pierwotny impuls wszelkich boskich aktów twórczych. Głównym celem platońskiego demiurga jest „wszczepienie” mądrości w *Konieczność*, przez którą rozumieć trzeba duszę (Drozdek 1998: 94-97).

Demiurg postrzegany bywa zatem tak, jak przedstawiony został w pismach greckiego mędrca, Platona, czyli jako istota pozytywna, lub jako negatywna – co ma początek we wskazanych przez di Nolę wierzeniach ludów pierwotnych (Emil Cioran, rumuński myśliciel, rozwinął tę ideę w XX wieku). Proponuję więc podział na „złego”

² Co ciekawe, myśliciel Boga określa jako pełnego ujemności, przez co uważa kreatora za przykład nieskuteczności. Delegatami, jak również przedstawicielami Stwórcy są, według rumuńskiego filozofa, demony. Zarządzają one boskimi sprawami na świecie.

i „dobrego” demiurga w zależności od intencji jego aktów twórczych, a także ich konsekwencji, co ułatwi analizę twórców występujących w poszczególnych opowiadaniach Jarosława Grzędowicza. Demiurgiem w niniejszej pracy określam istoty „drugorzędne”, czyli ludzi obdarzonych umiejętnościami demiurgicznymi, kreujących świat lub nadających mu inny, często fantastyczny kształt.

Czarne motyle

Zarówno Irena, malarka oraz ilustratorka książek, jak i Roman, snycerz i zmarły mąż głównej bohaterki, są artystami – w opowiadaniu czyni ich to twórcami. Wspólnie mieszkali w małej wsi na Podlasiu, w Płocicznie, do momentu kiedy małżonek zmarł w górach. Tragedię obwieściła obecność tytułowego, czarnego motyla, czyli alpinistyczny zabobon. Ponieważ jest to jedyny przesąd, w który jeszcze wierzy, Irenę określić można mianem osoby zwracającej się ku racjonalizmowi. Tak jak wielu innych bohaterów Grzędowicza³, gdyby dowiedziała się o fantastyczności świata, początkowo prawdopodobnie poddałaby taką rzeczywistość w wątpliwość – w opowiadaniu bardzo długo nieświadoma jest jej fantazyjnego wymiaru, który wymyka się logicznemu rozumowaniu.

Sąsiedzi – przynajmniej w wyobrażeniu głównej bohaterki – wyrażają się o niej dość niepocholebnie. Określają Irenę jako „dziwną, podobnież malarkę, z Krakowa” (Grzędowicz 2007: 312-313), co stawia kobietę w opozycji do społeczności, w której mieszka. Jest to także powodem braku zrozumienia. Siebie samą jednak malarka tytułuje po prostu ilustratorką, podobnie zresztą jak i byłego męża również nazywa artystą:

Był rzeźbiarzem i scenografem teatralnym. To się jedno z drugim wiąże. Uprawiał sztukę polegającą na wypowiedaniu się przez przedmioty, więc je lubił. Mamy nawet szablę. Kiedyś wykuł też miecz i jakąś dzidę. Wisi teraz w salonie (Grzędowicz 2007: 330).

Wyszczególniony fragment jest kluczowy, ponieważ tłumaczy obecność czarnego motyla, od którego zaczyna się opowieść – zapowiada śmierć Ireny, uzasadniając tym samym wprowadzenie motywu (warto przypomnieć bowiem, iż podobne owady istnieją jedynie w zabobonach). Kreując taką istotę z gromady stawonogów, na wzór obrazu z alpinistycznego przesądu, Roman zadbał, aby zrozumiała jego symbolikę. Ponieważ mężczyzna „wypowiada się przez przedmioty”, oczywistym jest, że właśnie tak ostrzega żonę przed niebezpieczeństwem. Wprawdzie formując rzeczywistość według własnych upodobań, robi to samo, co robił za życia, kiedy rzeźbił w drewnie, świadom jest jednak swojej śmierci. Roman bowiem, obserwując życie własnej żony,

³ Trzeba skierować uwagę szczególnie na postaci analizowane w niniejszej pracy, z których – jak się okaże – większość to osoby zwyczajne. W twórczości Grzędowicza występują, co prawda, bohaterowie świadomi fantastyczności otaczającego ich świata, jednak zazwyczaj są to pojedyncze przypadki. Przywołać warto chociażby o Melanię z opowiadania *Wiedźma i wilk*, a poza materiałem badawczym – w utworze *Obol dla Lilith* oraz w powieści *Popiół i kurz, czyli opowieść ze świata pomiędzy*.

przygląda się mu z zupełnie innego miejsca we wszechświecie. Niematerialna przestrzeń jest czymś zgoła różnym od powszechnie rozumianego Królestwa Niebieskiego czy Królestwa Ciemności, tak naprawdę krainie tej o wiele bliżej do „Świata Pomiedzy” z innego opowiadania Grzędowicza⁴ niż do klasycznych zaświatów. Mężczyzna przebywa tam jednak jako duch ludzki⁵, prawdopodobnie za sprawą żony, która ciągle myśli o zmarłym mężu⁶.

Akt kreacji obejmuje jednak więcej, niż wysłanie motyla jako zapowiedzi śmierci. Jeszcze za życia Roman był snycerzem, stwarzał więc figury z drewna, które Irenie wydawały się upiorne. Oglądając na przykład „Starca”, porównywanego tutaj do Wernehory, rzeźbę poddaje antropomorfizacji, używając do opisu słów takich jak „patrzył” czy „krył w sobie”. Wykreowane przez mężczyznę posągi uzyskują zatem cechy osób oraz organizmów żywych:

Znosił do domu przeróżne pnie, gałęzie i korzenie, a potem wydobywał z nich dziwaczne sylwetki, dosłownie kilkoma ruchami dłuta. Zupełnie jakby widział te stwory żyjące wewnątrz drzewa i czekające na uwolnienie (Grzędowicz 2007: 311-312).

Co prawda, Irena jest malarką, a więc także reprezentantką innej dziedziny sztuki, tworzy jednak w sposób podobny do Romana – oboje ulegają zarówno natchnieniu, jak i emocjom. Tworząc obraz, który wypadłoby określić mianem *opus vitae*, kierowała się właśnie uczuciami. Malunek, zatytułowany *Ikar*⁷, jest świadectwem bólu, smutku oraz złości wskutek żałoby po mężu. Rysując, Irena umie zakląć duszę człowieka w obrazie, co – cytując Sławomira Studniarza – można (a wręcz trzeba) byłoby określić mianem „przeniesienia ducha” na portret (Studniarz 2012: 144)⁸. Roman, czyli osoba niejako przeklęta, opowiada o tym w następujący sposób:

⁴ "Świat Pomiedzy", określane także jako "Kraina Półśnu", to odbicie rzeczywistości, składające się z "myślokształtów" czy „Ka”, czyli przedmiotów ważnych, z którymi wiążą się silne wspomnienia poszczególnych ludzi (por. Grzędowicz 2015). Czymś na tyle ważnym, ażeby uzyskać odpowiednik „Ka”, zdecydowanie jest obraz namalowany przez Irenę, w którym zakłeta została dusza Romana.

⁵ Rozróżnienie duchów ludzkich oraz nieludzkich zaproponowali Ed i Lorraine Warren 6 marca 1976 roku. Prowadząc wykłady w uczelniach wyższych, twierdzili, iż duch nieludzki to istota, która nigdy nie była człowiekiem, co stawia ją w oczywistej opozycji do ducha ludzkiego, por. Brittle G., Warren E., Warren L. (2016: 23).

⁶ Badacze zjawisk nadprzyrodzonych, czyli Ed i Lorraine Warren, wysnuli wniosek, iż wystarczy myśleć o konkretnym duchu, aby się zjawił. Zarówno fizyczne granice, jak i odległości są z kolei dla takich bytów bez znaczenia, por. Brittle G., Warren E., Warren L. (2016: 35).

⁷ Tytuł stanowi oczywiste nawiązanie, zresztą jedno z wielu w twórczości Grzędowicza, do greckiej mitologii. Ikar bowiem to zarówno syn Dedala, jak i niewolnik Minosa, czyli władcy Krety. Słońce spaliło wosk Ikara, kiedy wznosił się za wysoko w powietrze za pomocą skrzydeł skonstruowanych przez Dedala, por. Graves (1974: 291–297). W opowiadaniu oznaczać to może wędrówkę Romana, w wyniku której zmarł, słowem – jego upadek.

⁸ Również *opus vitae* Oscara Wilde'a, *Portret Doriana Graya*, opiera się na podobnym szkicu fabularnym. Chociaż uważa się, iż Wilde inspirował się innym opowiadaniem amerykańskiego poety czasów romantyzmu (wymienia się tutaj między innymi *Williamą Wilsona*, por. Misrahi (2007: 133) oraz Pearson (1953: 190), trzeba zwrócić uwagę na podobieństwa wskazanych już przeze mnie tekstów. *Portret*

Przeklęty obraz, na którym leżą strzaskany jak porcelanowy bibelot, na dywanie czarnych motyli. Jest w nim i moja wieczna tęsknota i moje góry, nawet moje rzeźby. Jesteś też ty – samotna sylwetka na tle odległych gór. Twoja żałoba zastygła na wieki, zamrożona siłą twojego talentu, pędzla i farb (Grzędowicz 2007: 361).

Tworzenie, szczególnie u Ireny, zawsze jest zatem wyrazem uczuć. Pracując bowiem bez natchnienia, za każdym razem zmusza się do malowania, a obrazy i tak często wyrzuca w przypływie bezsilności. Kiedy jednak jest czymś zainspirowana, kreacja przeobraża się w ekspresję najskrytszych namiętności, takich na przykład jak strach, miłość czy szczęście. Wzorem odmiennego poglądu są chociażby słowa Basila Hallwarda, bohatera *Portretu Doriana Graya*, który w rozmowie ze swoim przyjacielem, lordem Henrym Wottonem, wyraził następującą opinię:

Artysta powinien tworzyć piękne rzeczy, ale nie powinien w nie wprowadzać niczego ze swojego życia. Nam tymczasem przyszło żyć w czasach, kiedy sztukę traktuje się tak, jakby miała być formą autobiografii. Utraciliśmy abstrakcyjny sens piękna (Wilde 2021: 21)⁹.

Przykładem jeszcze innego stanowiska jest bezimienny bohater z opowiadania Edgara Allana Poeego, według którego takie malarstwo to „zaiste jest samo Życie! (Poe 2021: 170)¹⁰”. Identyczną koncepcję sztuki można odnaleźć w twórczości Grzędowicza, Irena bowiem za pomocą sztuki jest w stanie poradzić sobie z niektórymi emocjami. Malarstwo stanowi zatem swoistą terapię, a także ucieczkę od rzeczywistości. Interpretowane może być także na wzór *katharsis*, czyli arystotelesowskiego „oczyszczenia, ukojenia oraz zrównoważenia uczuć” (Arystoteles 1887: 16).

Pozornie o wiele trudniej jest zdefiniować, dlaczego Roman za życia cokolwiek stwarzał, ponieważ tak mało miejsca temu poświęcono. Tak naprawdę jednak, jak wielu artystów, w kreacji umie odnaleźć coś także dla siebie. Jako przykład wymienić można chociażby fotel z gruszy, usytuowany na wrzosowisku, na którym często sia-

Doriana Graya, ponieważ w ślad za *Portretem owalnym* Edgara Allana Poeego, opowiada o malunku, który – niejako w rezultacie zaklęcia – nosi znamiona zarówno starzenia się, jak i grzechów popełnianych przez głównego bohatera. O niszczycielskim działaniu sztuki szkic kreślił także amerykański twórca. Mąż w opowiadaniu, portretując własną żonę, z każdym pociągnięciem pędzla skracał jej życie, przez co jednocześnie przenosił je na obraz. Utwory stoją zatem niejako w opozycji do siebie, ponieważ w powieści życie podarowano, a w opowieści Poeego – odebrano. Jarosław Grzędowicz, powielając ten motyw, sytuuje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma stanowiskami. Roman bowiem, zmarły mąż głównej bohaterki, uwięziony jest w obrazie ze względu na żałobę, którą przeżywała kobieta. Krąży niejako ponad rzeczywistością materialną, chociaż przywiązany jest do konkretnego miejsca – do obrazu, i zmuszony jest przyglądać się jej życiu.

⁹ Pomimo tego, co powiedział, Basil zawarł w portrecie swoje uczucia. Prawdopodobnie właśnie ze względu na to Dorianowi udało się zakląć obraz, ponieważ zmuszając rzeczywistość do tego, ażeby odwrócić naturalny bieg rzeczy – finalnie to portret zaczął się starzeć, a także nosić znamiona grzechu.

¹⁰ Zacytowane słowa w opowiadaniu charakteryzują się bardziej negatywnym wydźwiękiem, świadczą jednak o tym, iż sztuka nierozzerwalnie połączona jest z życiem – zarówno rzeczywistość, jak i twórczość artystyczna naśladują się wzajemnie.

dywał, kiedy pokłócił się z żoną lub rozmyślał o swoich problemach. Część ze swoich rzeźb tworzył jednak na zamówienie. Tak samo więc sztuka rzeźbiarska Romana, jak i malarska Ireny są czynami pragmatycznymi, a więc nakierowanymi na intencję. Ich długoterminowym celem jest zarobek.

Tworząc sztukę pod wpływem natchnienia, zarówno Irena, jak i Roman liczą się z tym, iż okoliczności dotyczące tego procesu, czyli między innymi to kiedy stwarzają, gdzie oraz w jakim nastroju, są poza ich wpływem. Również z tego powodu akt kreacji może być trudny. Ożywienie twórcze bowiem nawiedza ich w najmniej spodziewanych momentach. Często także, jak na przykład w dorobku artystycznym protagonistki, podczas kreacji do dzieł włączane są niezrozumiałe symbole:

(...) kiedy kończyła, okazywało się, że udało jej się wplątać w rysunek zupełnie inne rzeczy. Ewidentnie symboliczne, ale brały się z natchnienia – sama nie rozumiała, co niby mają symbolizować. Znajdowały się gdzieś wśród tła, czasem nawet dostrzegła je dopiero po chwili. Czarne i czerwone kruki walczące ze sobą (Grzędowicz 2007: 322-323).

Stwarzanie jest zatem czymś, co artyści niekoniecznie kontrolują, a ponieważ kierują się natchnieniem – bywa trudne. Irena kreować umie wyłącznie w jednym, przeznaczonym do tego miejscu, początkowo będącym zwyczajnym ogrodem zimowym, ale określanym także jako weranda. Przestrzeń wykorzystywana przez Romana do rzeźbienia jest, co prawda, bliżej nieokreślona, trzeba założyć jednak, iż robił to gdzieś w pobliżu własnego gospodarstwa. Wywnioskować to można chociażby z zacytowanego już wcześniej fragmentu, w którym narrator przyznał, iż mężczyzna „znosił do domu przeróżne pnie, gałęzie i korzenie” (Grzędowicz 2007: 311). Wiadomo także, że używał do tego dłuta, ale niewiele więcej powiedziano o jego procesie. W toku narracji skupiono się głównie na wyrozumiałości, którą wykazał wobec twórczości swojej żony:

Od samego początku zawłaszczyłaś werandę. (...) zanim dobrze się rozsiadłem, okazało się, jakie tu jest światło. Zanim się spostrzegłem, stół pojechał pod ścianę, krzesła wyemigrowały na taras, a na środku rozparły się sztalugi, pojawiły słoiki pełne jakiejś mętnej cieszności, butelki oleju, skrzynki z farbami, rozcapierzone pędzle (Grzędowicz 2007: 317).

Przestrzeń, w której tworzy Irena, charakteryzowana jest przez Romana w toku pierwszoosobowej narracji jakby w opozycji do fragmentów personalnej, dzięki której Grzędowicz stroni od przesadnego subiektywizmu. Ponieważ jednak wiele fragmentów opowiadania dotyczy czegoś, co prawdopodobnie połączyło małżeństwo, na przykład sztuki, dzięki temu pozwala sobie na stronniczość.

Roman wypowiada zacytowane słowa bez wyrzutu, przede wszystkim jednak – bez wskazania, jak się z tym czuł, i czy może sam planował „zawłaszczyć” werandę. Łudząco podobnie przedstawia się zarówno pragnienia, jak i rozmyślenia bohaterów.

Opisywane tak są, przykładowo, momenty natchnienia Ireny, co sprawia, iż jawią się jako bardziej uniwersalne, szczególnie jeżeli odbiorcą takiego opowiadania jest chociażby inny artysta. Brak jest scharakteryzowania emocji z tym związanych, ponieważ narrator skupia się na przedstawieniu, jak bardzo wena twórcza potrafi zawładnąć kobietą:

A potem znowu poszła malować. Musiała. Czuła, jak kolejne rysunki, które miała zamiar zrobić, kłębią się jej pod czaszką, jak walczą, żeby wydostać się na zewnątrz i rozlać po kartonie (Grzędowicz 2007: 332).

Ponadto, niewykluczone jest, iż właśnie tak samo stworzyła *Ikara*, czyli obraz, w którym – skądinąd prawdopodobnie przypadkowo – zakłęła duszę byłego męża. Kierując się niewytłumaczalnym (przynajmniej według racjonalnego rozumowania) natchnieniem, w malunku zawarła fragment duszy niemożliwy do odzyskania. Dokładnie tak samo, jak wiele lat wcześniej zrobił to Basil Hallward, portretując Doriana Graya. Zapytany przez lorda o to, czy kiedykolwiek sprzeda ilustrację, odpowiedział: „nie mogę tego odsłaniać na pokaz. Zbyt wiele z siebie samego włożyłem w ten obraz” (Wilde 2021: 7), mając na myśli głównie swoje uczucia względem młodego modela. Tak samo wytłumaczyć można działalność malarki z opowiadania polskiego twórcy, ponieważ również i w tym przypadku o efekcie zadecydowały emocje. Ze względu jednak na następstwa tych aktów kreacji powiedzieć trzeba, iż zarówno Irena, jak i Roman są istotami nieuświadomionymi sobie swoich mocy oraz umiejętności formowania rzeczywistości, słowem – są demiurgami negatywnymi, bowiem konsekwencje ich działań są negatywne. Tworząc, myślą wyłącznie o sobie, zamiast zastanowić się nad następstwami swoich działań. Kobieta zakłęła bowiem duszę własnego męża w obrazie, tym samym zmuszając mężczyznę do nieustannego błądzenia po okolicy, chociaż przebywa w zupełnie innej płaszczyźnie astralnej, on z kolei – stwarzał rzeźby, których ludzie się obawiają.

Pocałunek Loisetty

Istotami stwarzającymi w opowiadaniu są zarówno tytułowa Loisetta, jak i mistrz Dourville, czyli kat. Ma on między innymi za zadanie wykonywać wyroki sądu – bohater sprowadza więc swoje zajęcie do wymierzania kar, zamiast do oceniania oskarżonych oraz ich domniemanych czynów. Tak opisuje siebie samego, w rozmowie z prefektem zaprzeczając osądowi, jakoby był sprawiedliwy, kiedy mówi: „jestem katem, doktorze, nie sędzią” (Grzędowicz 2021: 184). Mistrz Dourville wypiera się w tych słowach prawości, a także miłosierdzia. Pomimo tego, co o sobie mówi, ma jednak dar, za pomocą którego sprawiedliwie ocenia oskarżonych:

(...) umie pan wejrzeć w winę człowieka, że każdego łotra widzi pan na wylot, jakby byli ze szkła. Że nic się przed panem nie ukryje (Grzędowicz 2021: 177).

Między innymi to właśnie umiejętność, do której Grzędowicz nawiąże jeszcze w opowiadaniu *Opowieść terapeutę*, czyni mistrza Dourville'a bytem nadprzyrodzonym. Co więcej, jest on także jednym z dwóch demiurgów ze względu chociażby na machinę, którą zbudował.

Kolejną istotą stwarzającą, poza wspomnianym już katem, jest kobieta-machina, czyli tytułowa bohaterka. Według badaczki, Kseni Olkusz, Loisetta to „prefiguracja odwiecznego instynktu i żądzy zabijania, manifestująca się pod wieloma postaciami” (Olkusz 2008: 306), ucieleśnia się bowiem zarówno w osobie kochanki kata, jak i w gilotynie. Przede wszystkim jednak jest antropomorfizacją maszyny śmierci – przedmiot nieożywiony w jego słowach nabiera cech kobiecych. Mówi o niej jako o „swojej ukochanej” oraz „swojej najśodszej przyjaciółce”, co świadczy zarówno o tym, jak bardzo tęskni, ale i o oddaniu.

Co ciekawe, zgoła inaczej wygląda jego relacja z żoną. Rozmowy z Justyną niejednokrotnie obrazują mistrza Dourville'a jako okrutnego, dlatego kiedy wybranka mówi: „jesteś potworem” (Grzędowicz 2021: 180), mężczyzna tłumaczy się, twierdząc, iż każdy człowiek jest bestią. Negatywny wpływ na ich związek wywiera Loisetta. Są współzależni. Egzekutor jest „zakochany w swojej maszynie śmierci” (Grzędowicz 2021: 210), ona z kolei potrzebuje kata, aby przeżyć. Dourville jest niejako narzędziem w jej rękach, a zatem – Loisetta to doskonały przykład *femme fatale*:

Darła mu grzbiet połamanymi pazurami, rzuciła dziko biodrami i jęczała prosto w ucho: JE-STEM GŁODNA! GŁODNA! (Grzędowicz 2021: 189).

Słowa „jestem głodna” powtarzają się niczym mantra, portretując dzięki temu szaleństwo mistrza Dourville'a. Obłąd to także efekt społecznej opinii dotyczącej katów. Główny bohater zatem, jako jeden z niewielu demiurgów w twórczości Grzędowicza, jest przedstawicielem zawodu piętnowanego społecznie:

(...) nikt cię nie chciał, kobieto. Jesteś córką kata i żaden z tych hipokrytów nie zechciał cię tknąć nawet kijem. Mogłaś wyjść tylko za kata i urodzić kata. Tak było i tak będzie. Bo się nas brzydzą, ale nie umieją bez nas żyć. Takie jest twoje miejsce na ziemi, niewiasto. Nikt inny cię nie zechciał. Tylko ja (Grzędowicz 2021: 180).

Jest jednak człowiekiem normalnym, przeciętnym, chociaż posiada dar, dzięki któremu umie wejrzeć w duszę skazanych ludzi. O jego zwyczajności świadczy chociażby posiadanie krewnych, ożenienie się oraz spłodzenie syna, Filipa, odpowiada to bowiem typowemu modelowi rodziny. Gdyby pozbawić główną postać wyróżniającej umiejętności, a także zmienić wykonywany zawód, byłaby kimś normalnym oraz – być może – poważanym społecznie. Niniejsza zdolność, chociaż określana za pomocą rzeczownika „dar” zabarwionego melioratywnie, jest przekleństwem. Tak naprawdę zarówno kreacja, jak i demaskowanie sekretów oskarżonych ludzi, okazały się

destruktywne – wpłynęły na Francję, ogarniętą krwawą rewolucją, ale również na mężczyznę oraz jego bliskich. Mistrz Dourville bowiem, stwarzając maszynę śmierci, niejako został opętany wpływem Loisetty. Imię to odnosi się do „wędrowniej dziewczyny sprzedającej” (Grzędowicz 2021: 188), morderczynie oraz złodziejki. Niejasne jest, jak naprawdę nazywała się kobieta, oczywiście jest jednak, skąd Grzędowicz zaczerpnął słowo „Loissetta”. Tłumaczy to, przywołując w posłowie osobę doktora Loisa z Akademii Chirurgicznej, a także rzekomą rozmowę przeprowadzoną z doktorem Gullotinem, szukającym humanitarnego sposobu na przeprowadzanie egzekucji. Doktor Lois podobno wspominał wtedy o starożytnej gilotynie (Grzędowicz 2021: 459).

Loissetę charakteryzuje żal oraz współczucie względem konia, zamiast względem kochanka, którego uśmierca tuż po akcie seksualnym na wzór modliszki. Zwierzę pozostawia przy życiu, wobec ludzi zaś – braknie jej empatii. Uwodzi także kata, wątpliwe jest zatem, czy mężczyzna z własnej woli byłby zdolny do zła, którego się dopuścił. Co ciekawe Justynę, czyli żonę mistrza Dourville’a, także przedstawia się negatywnie – portretowana jest jako posłuszna oraz godząca się na wszystko. Z pewnością jest to zabieg celowy, dodający realizmu czasom, w których rozgrywa się akcja opowiadania.

Tworzenie w opowiadaniu dotyczy głównie kreacji Loisetty, maszyny śmierci, dzięki której kat może wykonywać swój zawód:

(...) Dourville zbudował swoją własną „narodową brzytwę”. Jedną z najlepszych w kraju. Składaną, wielką, wykonaną najlepszego drewna, pomalowanego na czerwono i pociągniętego woskiem. Z ostrzem (...). (Grzędowicz 2021: 188)

Składanie szafotu za każdym razem trwa około pół godziny. Główny bohater, budując gilotynę, stworzył coś, w czym się zakochał. Protagonistą zawładnęła chorobliwa myśl o szafocie, co przypomina zarówno monomanię¹¹, jak i opętanie¹². Właśnie ze względu na to, co wykreował, popełnił samobójstwo, wcześniej mordując swoich najbliższych. Zareagował tak na tęsknotę za Loissetą – wraz z zakończeniem rewolucji francuskiej odebrano bohaterowi możliwość używania gilotyny. Doszczętnie zmieniło

¹¹ Monomanię, chociaż w badaniach wyróżnia się chociażby monomanię afektywną, instynktowną oraz intelektualną, określa się przede wszystkim jako obłąd. Najogólniej mówiąc, chorobę taką scharakteryzować można jako opanowanie umysłu przez jedną myśl lub ideę, co traktowane może być również jako wczesny opis zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych, por. Kujawski (2013: 269–270). Schorzenie to w swojej twórczości często wykorzystywał między innymi Edgar Allan Poe. Jako przykład wymienić można chociażby opowiadanie *Serce – oskarżycielem*, w którym bezimienny narrator opętany jest myślą o pokrytym bielmem oku starca. Finalnie, właśnie w wyniku obłądzenia, bohater zabija go, por. Poe 2021.

¹² Ed oraz Lorraine Warren, amerykańscy badacze zdarzeń paranormalnych, zwracają uwagę, iż duch nieludzki może zawładnąć jedynie człowiekiem, przedmiotami zaś wyręcza się jedynie po to, aby zwrócić na siebie uwagę ludzi. Warto zatem stwierdzić, iż rzeczy opętane nie istnieją. Sprawiają jednak takie wrażenie, ponieważ duch ma niegodziwe intencje oraz lubi zadawać ból, pragnąc jednocześnie wykończyć ludzi do czynienia zła, por. Brittle G., Warren E., Warren L. (2016: 97). Właśnie to jest celem Loisetty w opowiadaniu Grzędowicza.

to sposób postrzegania świata przez Dourville'a. Kat, zmuszony do tego, aby zaprzestać używania szafotu, popadł w otępienie oraz depresję:

Zamiast jak dawniej siedzieć w szynku, polować albo choćby pić, Dourville przesiadywał w ogrodzie i spał albo patrzył na kamienny budynek, w którym spała Loisetta (Grzędowicz 2021: 210).

Wpływ na zachowanie mistrza Dourville'a ma także ocena, czy skazanie jest słuszne, chociaż następstwa procesu dowodzenia prawidłowości wyroków są mniej zintensyfikowane. „Posmak dotknięcia czyjejś duszy” to zapach jabłek. Opisywany jest także jako „kwaśny, cuchnący i obrzydliwy niczym skisły rosół” (Grzędowicz 2021: 188). Szczególnie mocno odczuwa charakterystyczny, nieprzyjemny zapach podczas spotkania z więźniem, którego prawdziwą naturę trudno mu zdefiniować. Waha się, czy bestię z Chaverone nazwać diabłem, czy określić w inny sposób, ze względu na popełnione zło niekoniecznie wiedząc, czym tak naprawdę jest. Chociaż słowo *chaver* w języku hebrajskim oznacza „przyjaciel”, zbrodniarza tego określa się mianem „rogatego boga łowów” (Grzędowicz 2021: 205). Semantyka imienia stanowi ciekawy kontrast z postępowaniem postaci. Człowiek bowiem, którego imię tłumaczy się jako „przyjaciel”, powinien zachowywać się jak przyjaciel. Collers okazał się jednak bestią, badającą naturę ludzką oraz to, jak wiele cierpienia jest się w stanie znieść. Sprawdzał także „charakter i siłę uczuć. Miłości, oddania” (Grzędowicz 2021: 200).

O tym, jak zwyczajnym człowiekiem jest, świadczy także przerażenie. Obraz jednak, którego tak bardzo wystraszył się, spoglądając w duszę zbrodniarza, stanowi tak naprawdę prefigurację bestialstwa z czasów II wojny światowej:

Widziałem ludzi w pasiastych koszulach, zabijanych dymem! Żelazne ciernie! Widziałem muszkiety małe jak dłoń, co strzelają bez nabijania. Widziałem okręty w chmurach, lejące ogień. Ludzi wrzucanych do rowów na stosy! (Grzędowicz 2021: 206)

Wprowadzenie takich rozważań jest próbą wytłumaczenia, kto odpowiada za okrucieństwa wyrządzone podczas wojen. Człowiek niezdolny jest, według zacytowanych słów mistrza Dourville'a, do wyrządzenia takiego zła, jeżeli zaś czyni coś podobnego – osobą włada wtedy „rogaty bóg łowów”.

Główny bohater widzi jedynie życie, a dokładniej przeszłość, odnoszącą się do rzekomo popełnionych zbrodni, warto zauważyć więc, iż Collers de Chaverone jest synonimem całego zła świata. Dourville, podczas obcowania z bestią, o której mówi się, jakoby była „czystym złem”, widzi zarówno to, co wydarzyło się za sprawą działalności samego baroneta, jak i to, co dopiero stanie się w dalekiej przyszłości w innych częściach globu – przestępca jest zatem ludzkim wcieleniem „rogatego boga łowów”, swoistą reinkarnacją Lucyfera:

Była bardzo stara. Jej czas już kiedyś przeminął, ale miał jeszcze nadejść. Loisetta czekała. Była głodna. A przez inne morza krwi podążał za nią jej ukochany, który zaczynał, stojąc przy jej tronie. Rogaty bóg łowów. Szukali się (Grzędowicz 2021: 205)

Sformułowanie używane w opowiadaniu, ażeby określić Szatana, powieła jego wyobrażenie jako kozła. Georges Minois wspomina o podobnych obrazach, pisząc, iż diabeł zaczął przeobrażać się w istotę nieczystą, na wpół ludzką, na wpół zwierzęcą już w wieku XI. Interián de Ayala, o czym Francuz wspomina, chcąc wskrzesić wymiar diaboliczny nieczystego ducha, polecił dodać mu „małe różki na głowie i pazury na stopach” w XVIII wieku (por. Minois 2001: 57-60)¹³. Upadłego anioła przedstawia się zatem jako rogatego, do czego odnosi się określenie „rogaty bóg łowów”, już od stuleci.

Jarosław Grzędowicz swojego bohatera o właściwościach demiurgicznych, czyli kata, umiejscowił pomiędzy wysłannikami piekła a ludzkością. Dourville jest zatem czymś w rodzaju mediatora, medium, a dokładniej – osobą, która posiada dar rozpoznawania duchów (por. 1 Kor 12, 8-11)¹⁴. Ścinając zbrodniarzy, prowadzi co prawda wojnę ze złem ciągle powracającym, jak również od czasu do czasu zwycięża, szczególnie kiedy wyrok sądu jest słuszny, ale i tak przypomina to bardziej donkichotowską walkę z wiatrakami:

(...) nikt już tego nie pilnuje, nikt nad tym nie panuje. Codziennie spada ostrze. Dziesiątki, setki razy. Bez wyboru. Loteryjka. Widzą to, odkąd pożarła nawet Dantona. Loisetta jest głodna (Grzędowicz 2021: 182).

Zło wymyka się spod kontroli. Umiejętność bohatera przypomina trans – do czego porównana jest także w opowiadaniu *Opowieść terapeutyczna* – i polega na współodczuwaniu. Empatia z kolei może wiązać się z niesłusznym poczuciem winy, także ze strony osoby, która jest niewinna oraz niezwiązana w żaden sposób z popełnionym przestępstwem. Justyna na przykład, żona kata z Corvignac, jest przerażona tym, do czego zdolny jest jej mąż. Obraża się za każdą egzekucję, natomiast sam kat w pewnym momencie podupada przez to na zdrowiu i mierzy się z depresją.

Widać jednak pewną czułość w tym, jak Dourville mówi o swoim potomku. Zamiast powiedzieć „Filip”, kat używa słowa „mały”, co wskazuje na pewną dobroć, a zatem niezatracone jeszcze do końca człowieczeństwo. Pomimo tego, przez co przechodzi, zaglądając w dusze najgorszych zbrodniarzy, początkowo jest w nim dobroć w stosunku do syna. Uczucie to niejako odchodzi w niepamięć, kiedy – wraz z końcem rewolucji

¹³ Według Francuza, mniej więcej do wieku IX wieku diabła przedstawiano jako pięknego, młodego mężczyznę z aureolą, pociągającą istotę z atrybutami, dzięki którym artyści eksponowali jego anielskie pochodzenie, na przykład malując na obrazach ogromne skrzydła.

¹⁴ Święty Paweł wspomina o darze rozpoznawania duchów chociażby w liście do Koryntian. Według tegoż podania, spisane go przez chrześcijańskiego świętego oraz męczennika, umiejętnością taką obdarzyć człowieka może wyłącznie Duch Święty, a więc – Bóg. Wśród innych darów wymienia między innymi mądrość, wiarę, a także łaskę uzdrawiania, do której Grzędowicz powróci w opowiadaniu *Opowieść terapeutyczna*.

francuskiej – Loisetta opuszcza Dourville'a. W efekcie tego pozbawia życia zarówno siebie oraz swoją żonę, jak i jedyne go potomka, syna, który prawdopodobnie również zostałby katem. Być może, wykonując taką samą pracę, także widziałby to, co widział ojciec, obcując z mordercami:

Zabijał razem z nią. Patrzył w gasnące, przerażone oczy mężczyzn, kobiet i dzieci. Starców, dziewcząt i kapłanów. Widział bryzgi krwi i ogień pożarów. Ale nie czuł niczego poza płonącym dziko życiem. Żadnej hipokryzji czy chciwości, żadnego tchórzostwa ani kłamstwa. (...) Gdy ktoś stawał jej na drodze, wyciągała zza koszuli swój hiszpański nóż i zabijała. Szybko, brutalnie. Jak żmija (Grzędowicz 2021: 189)

Loisetta zatem, jak i mistrz Doruville, to niepodobne do siebie istoty stwarzające. Każde posiada zupełnie inne umiejętności. Podczas gdy kat umie wejrzeć w duszę innych ludzi¹⁵, antropomorfizacja maszyny śmierci ma władzę nad ich umysłami. Mężczyzna zmuszony jest pozostawać w jednej postaci, kobieta z kolei ukazuje się w jednej z dwóch – jako kochanka lub gilotyna. Co ciekawe, odpowiada to wyobrażeniom bogów, których utożsamiano z przypisywanymi im atrybutami, na przykład Zeusa z piorunami, a Posejdona – z trójzębem.

Kolejną kwestią, przez którą różni się od siebie, jest wspomniana już współzależność. Chociaż Loisetta potrzebuje karmienia, przez które rozumieć trzeba śmierć oraz wykonany wyrok, tak naprawdę to Dourville polega na maszynie – kochanka doskonale radzi sobie bez kata. Finalnie odchodzi z Collersem de Chaverone, czym zresztą przechwala się przed mistrzem:

Ach! Jeszcze jedno mamy wspólne – zauważył baron po chwili. – Jedną kochankę. Naszą słodką! No, to naprawdę zbliża ludzi! Tylko że to ja połączę się jutro z Loissetą, nie ty, mój panie. Trudno, wybrała lepszego (Grzędowicz 2021: 204).

Współzależność o wiele łatwiej zauważyć w zachowaniu Dourville'a, ponieważ – wraz z zakończeniem rewolucji francuskiej – zmuszony został schować gilotynę do kamiennego budynku, „w którym spała Loisetta” (Grzędowicz 2021: 10).

Wiedźma i wilk

Jarosław Grzędowicz, tym razem w tekście ze zbioru opowiadań *Księga jesiennych demonów* zatytułowanym *Wiedźma i wilk*, osobą o zdolnościach twórczych uczynił protagonistkę, która jest „staroświecką, porządną czarownicą z dziada pradziada.

¹⁵ Nomenklatura religijna określa taką umiejętność również jako "charyzmat rozeznania". Włoski ksiądz oraz szanowany egzorcysta, Gabrielle Amorth, w rozmowie z Marco Tosattim opowiadał o ojcu Candido. Ojciec Candido posiadał, według duchownego, dar rozpoznawania duchów. Dowiadywał się, czy konkretni ludzie są pod władzą sił demonicznych, patrząc im w twarz, por. Amorth (2010: 101). Umiejętność taka budzi skojarzenia z darem zarówno kata z Corvignac, jak i terapeuty z opowiadania *Opowieść terapeuty*, które zanalizuję w dalszej części niniejszej pracy.

A raczej baby prababy” (Grzędowicz 2015: 154). Melania więc, przez kuzynkę Anastazję określana także jako Śnieżka¹⁶, od początku jest kobietą niezwykłą, dysponującą nadprzyrodzonymi zdolnościami. Bycie wiedźmą sugeruje bowiem, iż od urodzenia posiada pewien dar, a także pogłębione rozumienie rzeczywistości. Wie oraz potrafi więcej niż przeciętny człowiek:

(...) ktoś inny umie sprawić, żeby świat wykoleił się na chwilę i zrobił coś niemożliwego. Długa linia babek, matek i córek, które przechowywały i doskonaliły swoją wiedzę na temat niepoznawalnego. Które umiały naruszać strukturę rzeczywistości, ale tylko bardzo powierzchownie wiedziały jak, dlaczego i za jaką cenę (Grzędowicz 2007: 190).

Używanie daru wykracza poza zrozumienie, w jaki sposób tak naprawdę działa, jawi się więc jako coś niezbadanego, co może mieć niepożądane konsekwencje. We wskazanym fragmencie przedstawiono to jednak jako coś mało istotnego, Melania zatem już od początku prezentowana jest jako osoba, której działania są co najmniej nieprzemyślane. Można tak powiedzieć, ponieważ chociaż w opowiadaniu narrator jest trzecioosobowy, często obiera punkt widzenia głównej bohaterki.

Melania jest w nieformalnym związku z Łukaszem. Ponieważ mężczyzna nadużywa alkoholu, pod którego wpływem robi się agresywny, protagonistka zmuszona jest posłużyć się swoim „darem”. Ze względu na to, iż chłopak znęca się nad kobietą zarówno psychicznie, jak i fizycznie, stanowi to jedyną możliwość, aby uwolnić się z toksycznej relacji. Kieruje się takimi uczuciami jak wściekłość oraz smutek, przede wszystkim jednak działaniem tym rządzi strach. Jest upokorzona, a także pozbawiona godności. Protagonistka więc, tworząc miksturę oraz odprawiając rytuały, robi to po to, ażeby uciec od zgubnego wpływu Łukasza oraz zemścić się na nim. Tłumaczy to słowami: „muszę go mieć, prababcu” (Grzędowicz 2007: 158), jednak popchnięta do ostateczności, uważa to za jedyne rozwiązanie. Z egoistycznych pobudek dzikiego, nieprzewidywalnego wilka zamienia w zwykłego człowieka:

(...) miała nadzieję, że zrobi z niego mężczyznę dla siebie. Takiego, jakiego zawsze chciała mieć (Grzędowicz 2007: 196).

Warunkiem zaistnienia takiej kreacji jest, przede wszystkim, odprawienie szeregu rytuałów w języku innym niż polski – stanowi mieszaninę łaciny oraz greki – wyuczonym w trakcie życia lub znanego od zawsze (Grzędowicz pozostawia to bez wyjaśnień, a więc jest to niejasne). Używa do ich przeprowadzenia ziół, a także nalewek, których odpowiednie proporcje zapisane są w grymuarze. Powtarzane są także inkantacje, na przykład słowa: „sator, arepo, rotas, frutimiere Likaone! Noakil” (Grzędowicz

¹⁶ Występuje tutaj odniesienie do baśni o *Królownie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach*, ponieważ Śnieżka zupełnie przypadkowo znalazła własnego księcia. Bohaterka w opowiadaniu natomiast właśnie kogoś takiego ma okazję stworzyć, odprawiając rytuał oraz zamieniając Maksyma w człowieka.

2007: 165). Wyrazy początkowe, czyli *sator*, *arepo* oraz *rotas*, niewątpliwie stanowią odniesienie do magicznego kwadratu Sator-Rotas¹⁷. Taka figura geometryczna, według Władysława Kopalińskiego, to swoisty talizman chroniący przed chorobami i złym wpływem (Kopaliński 1990: 183). Grzędowicz prawdopodobnie wybrał takie słowa, ponieważ ze względu na to, iż niejako okalają resztę wyrazów, te pomięte również mogą się w nich zawierać.

Frutimiere, którego wzywa Melania podczas inkantacji, to demon. Według *Grimoirium Verum*, autorstwa Alibecka Egipcjanina, podlega Diukowi Syrach, odpowiadając za przygotowanie świąt oraz uroczystości (Alibeck Egipcjanin 2010). „Likaone” natomiast to nawiązanie do mitologii greckiej, a dokładniej do jednego z mitów o Likaoonie, według którego Zeus przemienił Króla Arkadii w wilka (Graves 1974: 140)¹⁸. Niejasne jest, co oznacza wyraz „noakil” oraz czy występuje w jakimś języku, jednak to palindrom powstały dzięki zapisaniu od końca słowa „likaone”. „Likaone” jest prawdopodobnie symbolem wilczura oraz człowieka jako całości, „noakil” z kolei – symbolem ich zamiany i zaburzeniem naturalnego stanu rzeczy, do którego doprowadziła główna bohaterka.

Oprócz tego, poza inkantacjami wypowiedzianymi w innych językach, rytuał odprawiany jest przez Melanię nago, a także przy zapalonych świecach, chociaż nieokreślone jest, ile powinno ich być. Magiczne w opowiadaniu są także rysowane krwią znaki, podobnie zresztą jak i sam trans, w który główna bohaterka wpada, kiedy przeprowadza podobne obrzędy.

Następnym z warunków, dzięki którym może zaistnieć akt kreacji, jest także noszenie bransolety, „lykopeiona” (Graves 1974: 170-171)¹⁹. Odpowiada ona za zniewolenie, posłuszeństwo i poddanie się woli odprawiającego rytuał:

Będziesz miała go we władzy tylko wtedy, gdy będzie nosił *lykopeion*, a ty będziesz musiała mieć swój. Nie zdejmuj go nigdy na dłużej niż kilka godzin. A przy pełni nawet na chwilę. Będziesz pamiętać? (...) Nie trzeba zapinać ich ciasno. Same się dopasują. I, chwała Bogu, nie trzeba ich już ukrywać (Grzędowicz 2007: 162).

Władza istot stwarzających, występujących w opowiadaniu pod postacią czarownic, jest ograniczona, dlatego tak ważne jest przestrzeganie tych zasad. Co ciekawe,

¹⁷ Kwadrat magiczny, o którym mowa, składa się ze słów *sator*, *arepo*, *tenet*, *opera* oraz *rotas*, co tłumaczy się na dwa sposoby. "Siewca przy swym wozie kieruje pracami" lub "Siewca Arepo z trudem wstrzymuje koła" to oba możliwe tłumaczenia. Chociaż wyrazy użyte w opowiadaniu Grzędowicza pozornie są bez większego sensu, mogą stanowić tak naprawdę fragment inkantacji, być tym, czym jest wezwanie bóstwa w modlitwach – stanowić przywołanie go.

¹⁸ Likaon, według greckiej mitologii, rozgniewał Zeusa, składając mu w ofierze chłopca. Bóg zamienił przez to Likaona w wilka, a jego dom spalił piorunem.

¹⁹ Słowo "lykopeion" wywodzić się może z odniesienia do greckiego boga, Pajeona (utożsamianego także z Asklepiosem), którego uważa się za boga lecznictwa. Podobny jest bowiem cel bransolety – zmniejszyć skutki zamiany w wilczura, a także zniewolenie oraz osłabienie woli osoby, która ją nosi.

użycie stwierdzenia „chwała Bogu” przez prababcię Melanii, sugeruje, iż magia – w pewnym stopniu, a także wbrew powszechnym wyobrażeniom – koegzystuje z religią niezależnie od wyznania.

Pomimo tego, że Melania – jako demiurg – ma władzę nad tym, co stworzyła, boi się człowieka-wilczura. Maksym stał się osobą zarówno nieprzewidywalną, jak i niebezpieczną, przez co powieliła niektóre zachowania Łukasza, człowieka, którego zaatakował oraz pożarł, a dzięki temu – „wchłonał pierwiastek ludzki” (Grzędowicz 2007: 191). Opis tego ataku, co zresztą zauważa również bohaterka, nieco przypomina fragment historii z baśni o *Czerwonym Kapturku*:

Ciekawe, gdyby gajowy rozciął mu ten brzuch, to czy ze środka wyskoczyłby Łukasz? Wściekły, chudy i pijany Czerwony Kapturek ze złością w oczach i zaciśniętymi pięściami? (Grzędowicz 2007: 189)

Widoczne jest także, oprócz odniesienia do jednego z utworów braci Grimm, nawiązanie do *Makbeta* Williama Szekspira. Główna bohaterka, w przeciwieństwie do Lady Makbet, chcąc pozbyć się poczucia winy, musi myć całą siebie, zamiast – na wzór bohaterki dramatu – jedynie swoje ręce.

To, co Melania stworzyła, jest także przyczyną konfliktów w rodzinie – począwszy od prababci, od początku odradzającej ożywanie wilczura, a kończąc na krewnych, które domagają się, ażeby Maksym znalazł pracę. Pomimo wielu prób przystosowania społecznego, twór głównej bohaterki wciąż tęskni za lasem – za wolnością – i zachowuje się jak zwierzę. Z zimną krwią zabija ludzi, grożących Melanii podczas wycieczki do puszczy, ale także pomaga dziecku, które weszło do wybiegu tygrysów w ogrodzie zoologicznym. Postępowanie mężczyzny, człowieka-wilczura, trudno zatem jednoznacznie ocenić. Czyni to Maksyma antybohaterem.

W mieście, wśród ludzi oraz budynków, jest uwięziony oraz zniewolony. Tęskni za lasem i wolnością. Finalnie więc samookalecza się, odgryzając własną łapę z „lykopenem”, kiedy podczas pełni zamienia się w coś na wzór wilkołaka. Ciągłe zastanawia się, kim jest, czy więcej w nim człowieka, czy zwierzęcia. Rozważa także to, dlaczego tak się stało, pytając „ty mi tak zrobiłaś?” (Grzędowicz 2007: 193). prawdopodobnie identyczną niepewność odczuwa w zachowaniu Melanii, reagującej w taki sposób, jakby również często zastanawiała się nad odpowiedzią. Sama zauważa, iż czymś zupełnie innym jest stworzenie potwora, a czym innym patrzenie mu w twarz (Grzędowicz 2007: 186):

Wpuściła go do środka, trochę z takim poczuciem, jakby wpuszczała psa. Niech pobiega i obwącha kąty (Grzędowicz 2007: 197).

Maksym zachował jednak wolną wolę. Okazał się nieoswojony do końca, dlatego odgryzł własną łapę, aby uwolnić się od swojego twórcy²⁰. Melania stała się tym, czego tak bardzo nienawidziła. Niejako przemieniła się w Łukasza, będąc przez to osobą, z którą jakakolwiek relacja jest toksyczna. Dar zatem, co już wcześniej zasygnalizowałam, ma ograniczenia oraz niesie za sobą nieprzewidywalne konsekwencje, przed którymi bohaterkę ostrzega prababcia:

(...) Melania poczuła ciężar Daru. Przyzwyczała się traktować go jak coś oczywistego. Fascynującą, mroczną tradycję jej rodziny. Tajemnicę, do której się urodziła. Trochę hobby, a trochę atut (Grzędowicz 2007: 190).

Umiejętność, o której mowa, określana jest także jako „tylko taki talent” (Grzędowicz 2007: 190). Celem takiego zabiegu jest pomniejszenie wartości daru, a także przekonanie, że jest niczym niezwykłym. Ponieważ ma ograniczenia, czyni to wiedzę podobną przeciętnemu człowiekowi. Umie sprawić co prawda, aby coś się wydarzyło, jednak potrzeba do tego czasu, koncentracji oraz szeregu rytuałów. Tworzenie w opowiadaniu jest zatem trudne i pracochłonne.

PODSUMOWANIE

Wciąż mnożą się koncepcje dotyczące powoływania do życia zarówno istot żywych, takich jak ludzie czy zwierzęta, jak również przedmiotów oraz światów. Jest to pytanie ważne, ponieważ umiejscawia człowieka w świecie, a także definiuje sam wszechświat oraz jego istotę. W zależności bowiem od tego, co stwarza materię, społeczeństwa pozyskują wszechmogących sprzymierzeńców pod postacią boskich bytów niematerialnych lub wrogów, kiedy sprawcą aktów kreacji są istoty demoniczne. Warto przypomnieć tutaj chociażby ideę „złego Boga” rumuńskiego filozofa, Emila Ciorana, według której powołujący coś do życia demiurg obojętny jest na szczęście człowieka. Stwierdzić można także, iż podstawowym celem wprowadzenia Stworzyciela w wyobrażenia kulturowe jest wzbudzenie lęku oraz poczucia winy. Mimo to jest on również swoistym wybawieniem, uwalnia bowiem człowieka od żalów, klęsk oraz niedoli, a zatem – stanowi źródło pociechy.

W ciekawy sposób tematykę powoływania do życia, jak i wszystkie kwestie z tym związane, rozwija Jarosław Grzędowicz w swoich opowiadaniach. Ponieważ celem niniejszej pracy było zinterpretowanie aktów twórczych w poszczególnych opowiadaniach, w ramach podsumowania należy usystematyzować zdobytą wiedzę. Pracując z wybranymi tekstami, badałam kwestie dotyczące kreacji oraz umiejętności demiurgicznych.

²⁰ Ponieważ Maksym pragnie uwolnić się od Melanii, można powiedzieć, iż opowiadanie to stoi w opozycji do *Frankensteina* Mary Shelley. Tak naprawdę potwór, którego ożywił Wiktor, szukał kontaktu ze swoim stwórcą, podczas gdy tutaj twór ucieka od demiurga, por. Shelley 2013.

Szukałam odpowiedzi zarówno na pytanie o to, kto powołuje do życia, jak i co stwarza oraz w jaki sposób. Istotne też okazały się warunki, w których boskie akty sprawcze dochodziły do skutku, a także cel wykorzystywania swoich umiejętności przez bohaterów poszczególnych utworów. Zbadałam także wpływ tych działań na postaci, zastanawiając się jednocześnie, czy jest to działanie łatwe, czy sprawia trudności – każdą z tych kwestii potraktowałam z taką samą uwagą oraz dokładnością.

Być może celem takiego przedstawienia demiurgów, czyli istot stwarzających, łączących w sobie wyobrażenie boskie oraz demoniczne, jest chęć Jarosława Grzędowicza do przekonania swoich czytelników, aby sami kierowali swoim życiem. Odczytanie takie może potwierdzać uczynienie sprawcami aktów kreacji (w większości) zwyczajnymi, przeciętnymi ludźmi. Niewykluczone także, iż powodowane jest to konwencją literacką, w której tworzy. Niezależnie jednak od możliwych odczytań, zagadnienie demiurga w twórczości Jarosława Grzędowicza okazało się interesującym materiałem badawczym.

LITERATURA

Bibliografia podmiotowa

- Alibeck Egipcjanin, 2010, *Grimoirium Verum, czyli podręcznik czarnej magii*, przeł. M. Sierkowski, Wrocław, Wydawnictwo XXI.
- Amorth G., 2010, *Wspomnienia egzorcysty. Moje życie w walce z Szatanem*, przeł. K. Burski. Częstochowa, Edycja Świętego Pawła.
- Arystoteles, 1887, *Poetyka*, przeł. S. Siedlecki, Kraków, Drukarnia Anczyca.
- Baczyński K. K., 2019, *Sen*. W: *Poezje*, wstęp A. Nasiłowska, Ożarów Mazowiecki, Wydawnictwo Olesiejuk.
- Brittle G., Warren E., Warren L., (przeł. 2016), *Demonolodzy*. Kraków, Wydawnictwo Esprit.
- Brittle G., Warren E., Warren L., (przeł. 2021), *Na rozkaz diabła. Ed i Lorraine Warren i sprawa z Connecticut*. Poznań, Wydawnictwo Replika.
- Cioran E., 1995, *Zły demiurg*, przeł. I. Kania, Kraków, Oficyna Literacka.
- Dick P. K., 2012, *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, przeł. S. Kędzierski, Poznań, Dom Wydawniczy REBIS.
- Graves R., 1974, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grzędowicz J., 2007, *Czarne motyle*. W: *Księga jesiennych demonów*. Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2017, *Dom na krawędzi światła*, w: *Azyl*. Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2015, *Obol dla Lilith*, w: *Popiół i kurz, czyli opowieść ze świata Pomiędzy*, Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2007, *Opowieść terapeuty*, w: *Księga jesiennych demonów*, Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2021, *Pocałunek Loisetty*. W: *Wypychacz zwierząt*, Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2015, *Popiół i kurz, czyli opowieść ze świata Pomiędzy*, Lublin, Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2007, *Wiedźma i wilk*. W: *Księga jesiennych demonów*. Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz J., 2021, *Wypychacz zwierząt*. W: *Wypychacz zwierząt*. Lublin: Fabryka Słów.

- Księga tysiąca i jednej nocy. Tom 1.* (1974), red. i wstęp T. Lewicki, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Parandowski J., 2006, *Mitologia*, Warszawa, Wydawnictwo PLUS.
- Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu (1980). Wyd. 3. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Platon, 1951, *Timaios. Kritias*, przeł., wstęp i oprac. W. Witwicki, Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwo Kultury i Sztuki.
- Poe E.A., 2021, *Owalny portret*, w: *Opowiadania prawie wszystkie*, przeł. S. Studniarz, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy.
- Poe E.A., 2021, *Serce – oskarżycielem*, w: *Opowiadania prawie wszystkie*, przeł. S. Studniarz. Warszawa, Wydawnictwo Marginesy.
- Schulz B., 2003, *Nawiedzenie*, w: *Sklepy cynamonowe*. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Schulz B., 2003, *Traktat o Manekinach albo wtóra księga rodzaju*, w: *Sklepy cynamonowe*. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Shelley M., 2013, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł., oprac. i posłowie M. Płaza, Czerwonak, Wydawnictwo Vesper.
- Wilde O., 2021, *Portret Doriana Graya*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Bibliografia przedmiotowa

- Armstrong K., 1995, *Historia Boga. 4000 lat dziejów Boga w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie*, przeł. Barbara Cendrowska, Warszawa, Wydawnictwo VIK.
- Całek A., 2017, *Pan Lodowego Ogrodu Jarosława Grzędowicza, czyli o (nie)możliwości utopii*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K. Maj. Kraków, Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Całek A., 2017, *Retelling w literaturze fantasy. Od renarracji do metafikcji*, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M. M. Leś, W. Łaszkiwicz i P. Stasiewicz, Białystok, Wydawnictwo PRYMAT.
- Di Nola A., 2004, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, Kraków, Wydawnictwo Universitas.
- Drozdek A., 1998, *Bóg Platona*, „Studia Philosophiae Christianae”, t. 34, nr 2, s. 87-102.
- Heller M., 2008, *Stworzenie świata według Leibniza*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, nr 42, s. 3-14.
- Heller M., 1985, *Timaios – filozoficzny mit o pochodzeniu i naturze świata*, „Analecta. Cracoviensia”, nr 17, s. 111-123.
- Hesketh P., 1953, *Oskar Wilde*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Karpiński A., Kojkoł J., 2002, *Filozofia. Zarys historii*, Gdynia, Wydawnictwo Akademii Marynarki Wojennej.
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Warszawa, Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Kruszewski P., 2017, *Sacrum i mythos w polskiej literaturze fantastycznej*, Katowice, Uniwersytet Śląski.
- Kujawski R., 2013, *Monomania – zagadnienia kliniczne i społeczno-prawne*, „Postępy Psychiatrii i Neurologii”, t. 22, z. 4, s. 269-277.
- Łętowska E., Pawłowski K., 2013, *O prawie i o mitach*, Warszawa, Wolters Kluwer Polska.
- Minois G., 2001, *Diabeł*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX.

- Minois G., 1998, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierzawska, B. Szczepańska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Misrahi A., 2007, *Człowiek i twórca. Edgar Allan Poe*, przeł. G. Ostrowski, Warszawa, Wydawnictwo Muza.
- Olkusz K., Olkusz W., 2018, «*Ten demoniczny Bosh*». *W czterechsetną rocznicę śmierci malarza*. „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media”, nr 1.
- Olkusz K., Olkusz W., 2008, *Pisarz w krainie obrazów. O inspiracji malarstwem Hieronima Boscha w twórczości Jarosława Grzędowicza*, w: *Zbliżenia Interkulturowe. Polska – Niemcy – Europa*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Olkusz K., 2008, *Tajemnice nieludzkich bytów. Topos istnień niesamowitych na przykładzie utworów Jarosława Grzędowicza, Tadeusza Oszubskiego i Pawła Siedlara*, „Orbis Linguarum”, t. 33.
- Posacki A., 2005, *Egzorcyzmy, opętanie, demony*, Radom, Polwen Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne.
- Sokołowski K., 2017, *Jarosław Grzędowicz – sam przeciw światom*, „Nowa Fantastyka”, nr 5.
- Stelmaszyk A., 2012, *Figura złego demiurga w myśli E. Ciorana*, „Studia z Historii Filozofii”, nr 3, s. 123-140.
- Studniarz S., 2012, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.

Dane kontaktowe / Contact details:

Karolina Byszewska
E-mail: kb83887@stud.uph.edu.pl