



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Człowiek-wilk, czyli (niknący) pośrednik

Author: Mikołaj Marcela

Citation style: Marcela Mikołaj. (2014). Człowiek-wilk, czyli (niknący) pośrednik. W: D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, K. Jaglarz (red.), "Wilki i ludzie : małe kompendium wilkologii" (S. 257-269). Katowice : Grupakulturalna.pl



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Człowiek-wilk, czyli (niknący) pośrednik

Rennell Rodd w swoim popularnym studium *The Customs and Lore of Modern Greece* z 1892 roku, próbując przekonać czytelników do niejednorodności natury dziewiętnastowiecznej Grecji, wybiera do tego celu postać wampira. Według Rodda etymologia terminu „wampir” świetnie ją unaocznia, ukazując skażenie greczyzny plugawą myślą słowiańską:

Za oryginalnego wampira należy uznać Vourkolakasa, o którym nadal krąży spora ilość podań, choć Pułkownik Leake [William Martin Leake, *Researches in Greece* (1814) i *Travels in Northern Greece* (1835) – przyp. MM] ponad pięćdziesiąt lat temu wyraził opinię, że trudno byłoby znaleźć w Grecji kogokolwiek, kto wierzyłby w te barbarzyńskie przesady. Albańczycy nazywają to Wurwolakas, a sama nazwa występuje też w kilku odmianach w różnych częściach Grecji. Jednak źródeł tego słowa bezsprzecznie należy szukać wśród Słowian – znaleźć je można w Bohemii, Dalmacji, Czarnogórze, Serbii i Bułgarii. Wśród Polaków pojawia się także jako Wilkolak na oznaczenie wilkołaka (sic). Sam przesąd pochodzi jednak z najdawniejszych, antycznych czasów i tylko sama nazwa wprowadzona została przez słowiańskich imigrantów¹.

¹ R. RODD: *The Customs and Lore of Modern Greece*. Chicago, Argonaut, 1968, p. 188. [Tłum. moje – MM].

Rodd wywodzi z tego samego pojęcia (*Vourklokas*) dwie postacie, które najpierw pojawiają się w folklorze europejskim, a potem stają się centralnymi figurami kultury popularnej: wampira i wilkołaka. Zresztą, co ciekawe, wilkołak, który (jak możemy się domyślać) gustuje bardziej w ludzkim mięsie niż krwi, w sposób jednoznaczny połączony zostaje z Polską.

Widać tu owo charakterystyczne dla większości potworów, o czym pisał między innymi Jeffrey Jerome Cohen, zacieranie granic (nie tylko kulturowych, narodowych, etnicznych czy politycznych, ale i nawet między poszczególnymi monstrualnymi postaciami), które wydaje się odmową udziału w klasyfikacyjnym porządku rzeczy. Przenikanie wampira, wilkołaka, ale i upiora, jak u Aleksandra Chodźki, wynika z faktu, że na potwora musimy patrzeć w kontekście takiej właśnie odmowy. Dlatego nie sposób rozpatrywać postaci wilkołaka niezależnie od wampira, czy upiora, który we współczesnej popkulturze przyjął raczej formę łaknącego ludzkiego mięsa zombie. Wydaje się, że należałoby spojrzeć na te potwory tak, jak w 1830 roku patrzył na nie Chodźko, dla którego „oczywiste były znaki równania: w a m p i r = u p i ó r = w i l k o ł a k”². Te trzy postaci łączy z jednej strony powrót do życia po śmierci, z drugiej, chęć zemsty na żyjących – wszystkie one przychodzą, aby ssać krew lub pożerać ciało, a zatem – aby mordować.

To wzajemne powiązanie widać także w klasycznym tekście wampirycznym, czyli *Draculi* Brama Stokera, w którym tytułowy wampir (który tak naprawdę jest tam raczej upiorem czy bardziej zjawą) wydaje się zachowywać silną więź z wilkami. Zostaje to zresztą wprost zasugerowane, kiedy Jonathan Harker podsłuchuje „roznosicieli słów” z przerażeniem powtarzających słowa „vrolok” i „vlkoslak”:

dwa ostatnie mają to samo znaczenie, przy czym pierwsze pochodzi z języka słowackiego, a drugie z serbskiego, a oznaczają coś, co jest albo wilkołakiem albo wampirem.³

Jednak autor *Draculi* w toku powieści udowadnia, że wampir i wilkołak to nie samo. Wampiry wydają się raczej władcami wilkołaków, choć może to wynikać z symbolicznej pozycji, jaką zajmuje hrabia w tekście Stokera.

²M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2008, s. 27.

³B. STOKER: *Dracula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków, Zielona Sowa, 2009, s. 11.

James Twitchell, wpisując postać Draculi w ramy *Totemu i tabu* Zygmunta Freuda, widzi w nim Ojca-przywódcę w obrębie Hordy – bestię, której jedną z głównych motywacji jest odebranie mężczyznom (Drużynie Światła) ich kobiet⁴. Zresztą na tego rodzaju psychoanalityczne odczytanie wskazywałoby właśnie owo powiązanie między wampirem a wilkami. Dla Freuda bowiem wilk może być figuralnym przebraniem właśnie dla postaci ojca⁵. Jednak w kontekście wilczej postaci Draculi nie mniej istotna jest zmiana, jaką do teorii Freuda wprowadzają Deleuze i Guattari, odwracając arbitralne sprowadzenie wielości wilków, z analizowanego przez autora *Dwóch nerwic dziecięcych* snu, do figury ojca.

Według autorów *Anty-Edypa* falliczna jedność jest nieustannie zagrożona i podminowywana przez watahę/sforę wilków, a stawanie się wilkiem nie jest równoznaczne z identyfikacją z ojcowskim totemem, lecz raczej byciem jednym z wielu lub samą wielością⁶. Takie złożone odczytanie rzucałoby światło na niejednoznaczną rolę i funkcję Draculi, który z jednej strony wydaje się być swoistym wcieleniem „człowieka-wilka”, a z drugiej, przedstawiany jest także jako władca wilków, potrafiący zapanować nad ich stadem/watahą. Spojrzenie to pozwala na wpisanie obecnego na początku powieści Stokera zafiksowania Jonathana na punkcie wycia wilków oraz jego niepokojów związanego z ich nadmierną bliskością w stopniowe podmywanie porządku patriarchalnego. To z kolei wydaje się być powiązane z atakiem hysterii, jakiego Jonathan doświadcza w zamku Draculi, ale i następującą później śmiercią jego pracodawcy, który był dla niego „jak ojciec”. Obecność wilków (lub przemiana w jednego z nich w postaci wilkołaka) zapowiadałaby zatem kryzys nowoczesnego, stabilnego „ja”. W miejsce „jednego”, utożsamienia się z Ojcem (wejścia w porządek symboliczny), pojawia się „wielość” i regres do, mówiąc za Lacanem, Realnego (czy matczynego), a więc do Natury.

Wątek ojcowski, w całej swej wielości znaczeń, wydaje się także kluczowy w opowieściach o wilkołakach, choćby w ostatnim znaczącym filmie poświęconym tym właśnie potworom – *Wilkołaku* Joego Johnstona z 2010 r. Obraz

⁴ K. GELDER: *Reading the Vampire*. London, New York, Routledge, 2001, p. 68.

⁵ S. FREUD: *Z historii nerwicy dziecięcej* [„człowiek wilk”]. W: IDEM: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2009, s. 119–134.

⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *One or Several wolves?* W: IDEM: *A thousand plateaus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 28–29.

Johnstona to remake obrazu George'a Wagnera z 1941 r., który, jak zauważa Anna Gemra, stworzył i scementował popkulturową postać wilkołaka:

Choć nie był to pierwszy film o wilkołakach, a w poprzednich pojawiły się podobne rozwiązania i motywy, uważa się, iż to on właśnie stał się dla kultury popularnej podstawowym źródłem takich pomysłów, jak przemiana podczas pełni, zarażenie przez ugryzienie czy wreszcie srebro potrzebne do zabicia wilkołaka [...]. W wierzeniach ludowych te elementy nie zawsze się pojawiają. To, co wymyślił Curt Siodmak, a na ekran przeniósł Waggner, okazało się bardzo nośne i przetrwało w pamięci kulturowej⁷.

Dlatego *Wilkołak* Johnstona znakomicie nadaje się do prześledzenia tego, czym we współczesnej kulturze popularnej jest postać człowieka-wilka. W wielu wątkach nawiązując do swojego klasycznego poprzednika, proponuje także kilka innych tropów interpretacyjnych.

Co ciekawe, w obrazie Johnstona mielibyśmy do czynienia z opisanym wcześniej przejściem od symbolicznych wyobrażeń o człowieku-wilku, o których pisał Freud (pierwotnym wilkołakiem w filmie Johnstona jest przecież zły ojciec głównego bohatera, sir John Talbot), do sugerowanego przez Deleuze'a i Guattariego „bycia wilkiem jako bycia jednym z wielu” (symbolicznie wskazywałaby na to profesja Lawrence'a Talbota, który para się przecież aktorstwem i to z jednej prostej przyczyny: nie chce być sobą, chce zapomnieć o swojej przeszłości i rodzinie – może się wcielić w każdego, ale nie w postać Lawrence'a Talbota).

Przywołanie teorii psychoanalitycznych w kontekście wilkołactwa wydaje się jak najbardziej uzasadnione także z racji jego powiązania z obłądem/chorobą psychiczną. Przekonanie o byciu człowiekiem-wilkiem w wielu tekstach jest jedynie wytworem ludzkiego umysłu, tak jak w książce *The Undying Monster: A Tale of the Fifth Dimension* Jessiego Douglasa Kerruisha, która jest „uważana za jedną z najoryginalniejszych, jeśli chodzi o kwestię wyjaśnienia likantropii.”⁸ Kerruish nawiązuje do modnych w jego czasach hipnozy, okultyzmu, reinkarnacji i śmiałych teorii psychiatrycznych, a jego

⁷ A. GEMRA: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 365–366.

⁸ *Ibidem*, s. 339.

bohater przedstawiony zostaje jako ofiara likantropii, uważanej za formę obłądu:

która powoduje, że człowiek wyobraża sobie, iż jest wilkiem, i postępuje zgodnie z jego naturą. To choroba umysłu, często przybierająca formę epidemii⁹.

Podobnie zresztą rzecz się ma w *Wilkołaku* Waggnera, który może być interpretowany jako opowieść o stopniowym popadaniu w szaleństwo i zaniku więzi z tym co ludzkie, a zwróceniu się w stronę naturalnych instynktów, czyli tego, co pierwotne, zwierzęce, nieludzkie.

Wilkołak wszak, jak każdy potwór, wydaje się powrotem wypartego. W przypadku wilkołaka jest to przede wszystkim wyparcie Natury przez człowieka nowoczesnego. Dominique Laporte w swojej książce *History of Shit* łączy narodziny nowoczesności (i wykrystalizowanie się nowoczesnej jaźni) z „polityką czystości”, która ma na celu ukrycie wszelkich związków człowieka z naturą. Najkrócej rzecz ujmując, chodzi o pozbycie się czegoś, co Goethe nazywa w *Fauście* „Erdenrest”, a więc pozostałości ziemi, które są znakiem naszego przywiązania do natury. Nowoczesny człowiek konstituuje się jako ten, który jest ponad naturą, ukrywając swoje związki z ziemią. Jednak owo wyparcie (w szczególności nieczystości, brudu, gówna) rodzi jednocześnie powrót wypartego (krystalicznie czystych pieniędzy). Dlatego też narodzinom nowoczesności towarzyszą narodziny kapitalizmu i klasy średniej. Laporte tak pisze o genezie klasy średniej:

Nieustanny przepływ dóbr przyspiesza ich zrównywanie, odcinając znak od jego początkowego desygnatu i zacierając jego pochodzenie. Dopełnia się cykl przejścia od tego, co szlachetne [noble] do tego, co nędzne [ignoble]. Odtąd, zgodnie z etykietą nakazującą przestrzeganie nie podlegającej przedawnieniu reguły krystalicznie czystych pieniędzy, burżuazja będzie konsekwentnie milczeć na temat swojego pochodzenia¹⁰.

W tym kontekście wilkołactwo byłoby powrotem wypartej natury, instynktów, przywiązania do ziemi. To, że często dotyka dziedziców wielkich

⁹J. DOUGLAS KERRUSH: *The Undying Monster*, p. 101. Za: A. GEMRA: *Od gotycyzmu...*, s. 340.

¹⁰D. LAPORTE: *History of Shit*. Cambridge, Mass, 2000, p. 79.

fortun, to nie przypadek. Zresztą Gemra za jeden z kluczowych tekstów wilkołaczycy uznaje *Przedziwną historię doktora Jekylla i pana Hyde'a* Roberta Louisa Stevensona, która opowiada przecież o potwornym powrocie prawdziwej natury jednego z przedstawicieli angielskiej *middle class*. Jekyll „chce być uważany za osobę »oddaną wyłącznie intelektowi, całkowicie pozbawioną ludzkich upodobań i potrzeb«, dlatego »z chorobliwym niemal poczuciem wstydu« ukrywa prywatne rozrywki”¹¹. Jednak owo pragnienie doskonałości prowadzi do rozpaczliwego pragnienia wolności, wewnętrznego wyzwolenia: „skrępowany gorsetem wiktoriańskiej obyczajowości, poirytowany przymusem zachowywania pozorów, które sobie narzucił, potwornie znużony społecznymi konwenansami i spokojnym, uporządkowanym życiem obywatela *middle class*, coraz bardziej »dusi się« wewnątrz”¹². Ostatecznie Jekyll, co zapowiada już jego nazwisko¹³, doprowadza do rozpadu swojej jaźni i uwolnienia tkwiących w ukryciu dzikich i zwierzęcych instynktów (czyli Pana Hyde'a).

Jekyll, podobnie jak klasyczne wcielenia wilkołaków, unaocznia fakt, że, szczególnie w nowoczesności, pod ludzką skórą może czaić się prawdziwa bestia. Likantropia byłaby więc próbą pokazania, że „pod przyzwoitą fasadą świadomości, z jej zdyscyplinowanym ładem moralnym i jej dobrymi intencjami, czają się prymitywne, instynktowne siły życia, podobne potworom otchłani – pożerające się, mnożące, walczące bez końca”¹⁴. Przemiana w wilkołaka, podobnie zresztą jak (bardziej potworna, bo permanentna) metamorfoza w zombie, byłaby ujawnieniem tych wszystkich wypartych i ukrytych w ramach kultury instynktów, które nadal w nas drzemią.

Ale nie mniej istotne jest, charakteryzujące zarówno żywe trupy, jak i wilkołaki, pragnienie ugryzienia – wgryzania się w ciała żywych. W tym kontekście ciekawie brzmią słowa Slavoj Żiżka, który, za Lacanem, uznaje pytanie *Che vuoi?*, a więc „czego chcesz?”, ale również „co cię gryzie?”, za najlepiej prowadzące podmiot ku zagadce jego własnego pragnienia:

¹¹ A. GEMRA: *Od gotycyzmu...*, s. 347.

¹² Ibidem.

¹³ Jekyll może zostać odczytane jako je-kyll, a więc „zabić ja”, „unicestwić ego” (francuskie *je* jako „ja” oraz angielskie *kill* jako zabić).

¹⁴ M.E. HARDING: *Psychic energy, its source and goal*. New York, Pantheon, 1947, p. 1. Cyt. za: A.H. MASŁOW: *Motywacja i osobowość*. Przeł. P. SAWICKA: Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005, s. 107.

[...] Lacanowskie *Che vuoi?* nie oznacza po prostu „Czego chcesz?”, ale raczej „Co cię gryzie?” Co takiego masz w sobie, co czyni cię tak nieznośnym nie tylko dla nas, ale i dla ciebie samego, nad czym w oczywisty sposób nie jesteś w stanie zapanować?¹⁵

To pytanie jak najbardziej jest zasadne w przypadku człowieka zmieniającego się w wilkołaka – to pytanie o to, co go (i innych) gryzie. Konfrontacja byłaby spotkaniem z potwornością bliźniego, do której

Lacan stosuje [...] termin Rzecz (*das Ding*) używany przez Freuda do opisania najważniejszego przedmiotu naszych pragnień w jego nieznośnej intensywności i nieprzeniknioności. Trzeba usłyszeć w tym pojęciu wszystkie konotacje z horrorów: bliźnie jest (Złą) Rzeczą, która potencjalnie czai się pod każdą swoją twarzą¹⁶.

Nie powinien dziwić fakt, że dla zilustrowania tego fragmentu Žižek wybiera *Lśnienie* Stephena Kinga, w której skromny i niespełniony pisarz doświadcza swoiście likantropicznej przemiany w zabójczą bestię, ze złowrogim uśmiechem zarzynającą całą swoją rodzinę. Zresztą to wilkołak jest potworem, który najlepiej oddaje, mówiąc za Freudem, pomieszanie niesamowitości ze swojskością¹⁷. Píše o tym Janion, komentując jedną z opowieści likantropicznych przytoczonych w *Klehdach* Wójcickiego:

¹⁵ S. ŽIŽEK: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 57.

¹⁶ Ibidem, s. 58–59.

¹⁷ W kontekście „swojskości” likantropii być może należy także dodać za Janion, że w postaci wilkołaka ogniskowały się „nocne lęki i przerażenie społeczności wiejskiej, obawiającej się zniszczenia przez wypicie krwi, pożarcie, pochłonięcie żywcem.” (M. JANION: *Wampir...*, s. 161). Ową zbiorową trwogę, przede wszystkim ludności wiejskiej, na punkcie „zwierzęcej, nocnej i kanibalicznej” (M. MESLIN: *Êtres surnaturels*, s. 136) metamorfozy człowieka w dzikiego i okrutnego potwora, być może dałoby się wytłumaczyć w podobny sposób, jak opowieści wampiryczne. I tu, i tam, nieludzkie bestie na ogół wywodzą się z arystokracji. Tak było właściwie we wszystkich klasycznych historiach o wampirach, od najbardziej sztandarowego *Wampira* Johna Williama Polidoriego, przez *Carmillę* Sheridana LeFanu, aż po *Draculę* Stokera. Nie inaczej jest w opowieściach o wilkołakach, jak chociażby w *Wilkołaku* Johnstona, w którym likantropia dotyka szlachcica – Sir Johna Talbota. Zresztą, kto mógł się kryć za maską tych potworów, które chcą wysać krew i energię życiową najpierw z chłopów, zapewniających produkcję rolną i dostatnie życie, jak nie arystokracja, dosłownie na nich paszycząca?

Łatwość przemiany wilkołaka w człowieka i na odwrót jest stałą cechą tych narracji, nieraz przedstawianych w pierwszej osobie i w ten sposób uwiarygodniających dziwne i straszne wydarzenia oraz naiwnie mieszkających „samowite” z „niesamowitym”¹⁸.

Ale warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, chyba kluczowy, wymiar przemiany w wilkołaka, na który zwraca uwagę już Owidiusz w *Metamorfozach*, opisując potworny los Likaona:

Likaon przerażony ucieka, wyje wypadłszy na ciche pola, próżno pragnie przemówić, z pyska toczy pianę, i tak jak zawsze dyszał żądzą zbrodni, dziś rzuca się na bydło, widok krwi go cieszy. Szaty w sierść się zamieniły, ramiona w łapy. Powstał wilk, ale w nowym kształcie dawne cechy pozostały: ta sama sędziwość włosów, okrutność pyska, tak samo płoną oczy¹⁹.

Zatarcie granicy między człowiekiem a bestią stanowi o metamorfozie w monstrum, której jednym z widocznych znaków jest odebranie głosu. Likaon, choć „pragnie przemówić”, może tylko toczyć pianę z pyska. Opisana przez Owidiusza przemiana króla Arkadii niespodziewanie przypomina inną metamorfozę w krwiożerczą bestię. Podobnie jak Likaon, zombie zachowuje dawny wygląd człowieka, ale przeistacza się w niemego potwora. Żywe trupy to właśnie monstra, które przestały być ludźmi, a stały się pozbawionymi głosu rzeczami. Zresztą w tym kontekście (zarówno mitu o Likaonie, jak i postaci zombie), interesujący jest też przypadek Mohammeda z *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, milczącego przez cały film Araba, uciekiniera z konwoju wiozącego go do tajnego więzienia CIA. Pozbawienie go głosu czyni z niego jedynie zwierzę, bestię, w której można widzieć także dzisiejsze (polityczne) wcielenie żywego trupa. Zarówno wilkołaki, jak i zombie, wydają się metaforą dla wszystkich tych, którzy niegodni są by nazywać ich ludźmi – tych, którym przez większą część historii odbierano głos w ramach kultury, na przykład Indian²⁰.

¹⁸ M. JANION: *Wampir*., s. 160.

¹⁹ OWIDIUSZ: *Metamorfozy*. Przeł. A. KAMIEŃSKA, S. STABRYŁA. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995, I, s. 14.

²⁰ Ale w perspektywie likantropicznej równie istotna wydaje się społeczność cygańska. Zarówno w filmie Waggnera, jak i Johnstona, ale także chociażby w *Draculi* Stokera,

Anna Gemra przypomina, że w pierwszym filmie wprowadzającym na ekran postać wilkołaka, a więc w króciutkim, niemym obrazie *The Werewolf* z 1913 roku, likantropia przedstawiona została na przykładzie historii „młodej Indianki z plemienia Nawajo, mającej moc zmieniania się w wilka; wyszkolona przez matkę-czarownicę, mordowała białych, by pomóc krzywdzonych przez nich współplemieńców.”²¹ A zatem nie dość, że tytułowy wilkołak był Indianinem, to jeszcze kobietą! Zresztą wątek likantropii w odniesieniu do Indian powraca w kulturze amerykańskiej niezwykle często, chociażby w sadze *Zmierzch* Stephenie Meyer. Jak zauważają Ireneusz Gielata i Ryszard Koziółek, w cyklu powieściowym Meyer „Indianie to wilkołaki nie opuszczające granic rezerwatu”²². Co jednak istotne, ci na wół dzicy, rdzenni mieszkańcy Ameryki Północnej z plemienia Quileute’ów, przeciwstawieni zostają wampirów z rodziny Cullenów, stylizowanym na współczesnych Amerykanów. Cullenowie jawią się jako imigranci, stanowiący esencję Ameryki. Kiedy Edward zaprasza Bellę na wyjazd ze swoją rodziną, jadą wspólnie pograć w baseball, „ulubioną rozrywkę Amerykanów”. Więcej wampiry zabijają także ludzi: podstawą ich żywienia, ale i stylem życia jest łowiectwo (ekwiwalent strzelania do zwierząt zamiast do ludzi,

akcentuje się związki wilkołaków z Cyganami. U Stokera pokrewieństwo wilkołaków (Cyganów) i wampirów (wiele tropów wskazuje na to, że można w nich widzieć Żydów) zasada się na wspólnej cesze charakteryzującej obie społeczności, kryjące się za maskami tych potworów: zarówno Żydzi, jak i Cyganie, pozbawieni są własnej ziemi i wydają się zagrażać nam właśnie przejęciem naszych ziem (stąd strach przed nimi i jego wizualizacja w postaci monstrów). Natomiast w kontekście filmów Waggnera i Johnstona, z jednej strony, powiązanie wilkołaków z Cyganami mogłyby wynikać z miłości tych drugich do natury i ich przywiązania do przyrody, z drugiej natomiast, należy pamiętać, że przedstawiciele ludności cygańskiej to jedni z najistotniejszych Innych kultury zachodnioeuropejskiej. Do dziś jest to społeczność, która jawi się nam jako, mówiąc językiem Freuda, niesamowita, (niesamowite dla Freuda to jest, co nigdy nie jest u siebie w domu, zawsze jest ciałem obcym w jakimś konkretnym ciele społecznym, zupełnie jak Cyganie w ramach społeczeństwa zachodniego). W tym sensie wilkołak byłby jedną z ilustracji powrotu wypartego, tym razem na poziomie społeczno-politycznym. Zresztą podobnie można odczytać fakt, że sir John Talbot zaraża się likantropią w czasie swojej wyprawy do Indii, a więc do najważniejszej kolonii Wielkiej Brytanii. Jego chorobę można byłoby odczytywać jako powrót wypartego okrucieństwa wobec narodu indyjskiego i wszystkich innych skolonizowanych ziem (podobnie odczytywana jest figura zombie w filmie *White Zombie* – jako potworny powrót, wypartego przez społeczeństwo amerykańskie, wykorzystania Haitańczyków w czasie okupacji amerykańskiej w latach 1915–1934).

²¹ A. GEMRA: *Od gotyczizmu...*, s. 332.

²² I. GIELATA, R. KOZIÓLEK: *Coraz piękniejsze potwory*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 11.

zdrowego wyładowania nadmiaru energii). To swoiści neofici, którzy w swoim nadmiernie poprawnym zachowaniu są bardziej ludzcy od ludzi i bardziej amerykańscy od Amerykanów. Wszystko to ma jednak swoje uzasadnienie i tworzy spójną i reakcyjną narrację:

Zmierzch, w swym niezdatnym języku symbolicznym, wskazuje na nieokreśloną katastrofę, która nadchodzi, co demaskuje bezradny konserwyzm republikański w stylu Busha; bezcelową potworność mocarstwa, które jedynym celem władzy czyni podsycanie strachu przed powtórzeniem losu Europy i przed własnymi „dzikimi”. Reakcyjna, konserwatywna ideologia *Zmierzchu* mówi, że niczego nie trzeba zmieniać, a więc uczy pragnienia, aby być tym, kim się jest, podczas gdy człowiek to jedyna żywa istota, która tego nie chce, dlatego wymyśla nawet potwory²³.

Wilkołak, pozbawiony głosu, to istota bez języka, a zatem również wywłaszczona z porządku symbolicznego, tracąca swoje pozycje podmiotowe, przestająca być tym, kim była, a więc w szerszym rozumieniu, nie będąca już człowiekiem, ale i nie stająca się wyłącznie potworem.

Wilkołak, ze względu na odwracalność zachodzącej w nim przemiany, z jednej strony pozostaje człowiekiem, z drugiej, jest jednocześnie dziką bestią, która (wydaje się, że) nie ma za wiele wspólnego z rasą ludzką. Niemal wzorcowo spełnia on definicję potworności Timothy’ego Beala, według którego jest ona „innością w ramach tożsamości”²⁴. Byłby także ucieleśnieniem derridiańskich *différance* i suplementu, które dla Cohena stanowią klucz dla zrozumienia tego, czym jest monstrum. Potwory bowiem, tak jak *différance* i suplement, przełamują „dwudzielną sylogistyczną logikę »albo/albo«, zastępując ją rozumowaniem bliższym zasadzie »i/oraz«, i tym samym, jak píše Barbara Johnson, prowadzi do »rewolucji w samej logice znaczenia»²⁵. Stąd „destruktywność potwora jest tak naprawdę dekonstruktywnością: monstrum grozi ujawnieniem, że różnica wyłania się w toku procesu, raczej niż stanowi prosty fakt (i że ten »fakt« jest przedmiotem ustawicznej

²³ Ibidem.

²⁴ T. BEAL: *Religion and its monsters*. New York, Routledge, 2002, p. 126.

²⁵ J.J. COHEN: *Kultura potwor(n)a: siedem tez*. Przeł. M. BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA. „Kultura Popularna” 2012, nr 1, s. 177.

rekonstrukcji i zmiany)²⁶. W przypadku wilkołaka chodziłoby o podminowanie szeregu różnic, które uznajemy za oczywiste, choć wcale tak nie jest.

W końcu, postać wilkołaka jest tak interesująca, bo w owej utracie języka i przemianie w dzikie zwierzę do pewnego stopnia widzieć można odzyskanie tego, co każdy podmiot traci w momencie wkroczenia w porządek symboliczny, by stać się podmiotem języka i pragnienia. To nie przypadek, że likantropia, a więc przemiana człowieka w wilka, dopada przede wszystkim mężczyzn (oczywiście trafiają się przypadki kobiet-wilkołaków, choćby Krystyna z opowieści Hermana w *Okręcie widmo* Fredricka Marryata, ale tu rzecz ma się na odwrót w stosunku do tej, z którą mamy do czynienia w przypadku „męskich” wilkołaków: „forma ludzkiego ciała, jaką przybiera, to w rzeczywistości postać tymczasowa, zewnętrzna: jej prawdziwą naturą jest natura wilka”²⁷). Wilkołactwo przypomina bowiem regres do fazy preedypalnej, w której dziecko stanowi jedność z ciałem i rozkoszą Matki (w przypadku likantropii byłaby to Natura). Paradoksalnie zatem pokawalkowanie osobowości, jakie niesie ze sobą wilkołactwo, daje możliwość odzyskania utraconej pełni, scalenia z naturą, z której człowiek zostaje wywłaszczony w momencie przekształcenia samego siebie w podmiot języka. W tym kontekście być może należałoby także tłumaczyć przemianę człowieka w wilkołaka podczas każdej pełni księżyca: chodziłoby więc o ów powrót do utraconej jedności w wielości (a zatem, mówiąc po Lacanowsku, porzucenie Symbolicznego i regres do Realnego), ale i chyba o coś więcej. Pełni księżyca przypisuje się w kulturze szczególne działanie na kobiety. Przez jej powiązanie, z jednej strony, z cyklem miesięczkowym, a z drugiej, z falami nerwowości i hysterii, pełnia sugerowałaby odpowiedni czas dla pojawienia się tego, co kobiece – aspektu, używając terminologii Julii Kristewej, semiotycznego, przedjęzykowego, amorficznego, nieokreślonego i popędowego. Nie inaczej jest w *Wilkołaku* Johnstona, w którym pod postacią wilkołaka symbolicznie powraca zmarła matka – to tak naprawdę jej śmierć, a nie ugryzienie likantropa z Indii, rozpoczyna właściwą sekwencję zdarzeń w filmie i prowadzi do finałowego rozstrzygnięcia.

Wilkołak, przez zdolność do transformacji oraz związane z nimi morfologiczne wątpliwości, a więc przez brak ustalonej *formy cielesnej* (zmiennosc

²⁶ Ibidem, s. 187.

²⁷ A. GEMRA: *Od gotycyzmu...*, s. 329.

kształtów, co z kolei przypomina lęki, jakie wiązano z kobiecym ciałem podczas ciąży²⁸), konfrontuje nas z niewystarczalnością zachodniego dyskursu opartego na logice binarnych opozycji, kwestionując ustalone normy. Postać likantropa zaciera granice między człowiekiem i zwierzęciem, naturą i kulturą, mężczyzną i kobietą, zdrowiem psychicznym i szaleństwem, „nami” i „innymi”, czy, jak w filmie Jonhstona, Zachodem i Wschodem. Wilkołak jest tak interesujący, bo zdaje się być swoistym nikiącym pośrednikiem między wszystkimi tymi pojęciami.

Bibliografia

- BEAL T.: *Religion and its monsters*. New York, Routledge, 2002.
- BRAIDOTTI R.: *Podmioty nomadyczne*. Przeł. A. DERRA. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- COHEN J.J.: *Kultura potwor(n)a: siedem tez*. Przeł. M. BRZOZOWSKA-BRYWCZYŃSKA. „Kultura Popularna” 2012, nr 1.
- DELEUZE G., GUATTARI F.: *One or Several wolves? W: IDEM: A thousand plateaus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- FREUD S.: *Z historii nerwicy dziecięcej [„człowiek wilk”]* W: IDEM: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2009.
- GELDER K.: *Reading the Vampire*. London; New York, Routledge, 2001.
- GEMRA A.: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- GIELATA I., KOZIOLEK R.: *Coraz piękniejsze potwory*. „Świat i Słowo” 2012, nr 1.
- HARDING M.E.: *Psychic energy, its source and goal*. New York, Pantheon, 1947. Cyt. za: A.H. MASŁOW: *Motywacja i osobowość*. Przeł. P. SAWICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- JANION M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2008.
- LAPORTE D.: *History of Shit*. Cambridge, Mass, 2000.

²⁸ R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne*. Przeł. A. DERRA. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009, s. 118.

-
- OWIDIUSZ: *Metamorfozy*. Przeł. A. KAMIEŃSKA, S. STABRYŁA. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
- RODD R.: *The Customs and Lore of Modern Greece*. Chicago, Argonaut, 1968.
- STOKER B.: *Dracula*. Przeł. M. KRÓL. Kraków, Zielona Sowa, 2009.
- ŽIŽEK S.: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. J. KUTYŁA. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.