

Tatiana Jankowska

Uniwersytet Gdański

Motywy folklorystyczne w przestrzeni artystycznej opowiadania

H.G. Wellsa *Piękny strój*

Key words: fable, moot, beautiful, suit, H.G. Wells

*Bajka, jak satelita bez planety, dąży do wyjścia ze swej orbity,
do poddania się innym biegunom przyciągania.*
C. Lévi-Strauss

Systemowe związki literatury z folklorem występują zazwyczaj jako indywidualne przejawy ogólnych zgodności typologicznych. Tekst literacki, powstający pod wpływem folklorystycznych źródeł inspiracji, staje się wzajemnym przeplataniem motywów, przecięciem struktur przestrzennych, przenikaniem symboliczno-allegorycznych przekazów, co tworzy wspólne podłoże dla rozwoju gatunku literackiego, a jednocześnie kształtuje jego tożsamość. Jak stwierdza Julian Krzyżanowski „teoretycznie literatury od folkloru oddzielić się nie da. Są to bowiem tylko konary wyrastające z tego samego macierzystego pnia, magazynującego soki żywotne, z których czerpie siłę kultura literacka zróżnicowanej społeczności, zarówno kultura wyrażająca się w słowie pisanim, jak kultura słowa mówionego”¹.

Obrzędowa geneza utworów artystycznych została wyłoniona poprzez dogłębne badania Władimira Proppa. Odkrywając ich archaiczne źródła, wskazuje „przede wszystkim - kategorię indywidualności, indywidualnego autorstwa wyrażającego się w języku, stylu i obrazowaniu oraz w konstrukcjach fabularnych. Wydobywając folklorystyczne podstawy twórczości artystycznej, uczony kładzie nacisk nie na to, co w niej odrębne, co różni poszczególne dokonania, lecz na to, co wspólne, powtarzalne i powszechne. Indywidualność, oryginalność i nowatorstwo mają, bowiem swoje granice - wyznacza je język. Przekaz literacki zaś, tak samo jak folklorystyczny, to przekaz (dla nas) językowy. A skoro język jest tworem społecznym, a więc poniekąd anonimowym, to właśnie w ponadjednostkowych regułach posługiwania się nim należy poszukiwać wyjaśnienia sensu gatunków i fabuł, zarówno ludowych, jak artystycznych”².

¹ J. Krzyżanowski, *Paralele*. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru, Warszawa, PWN 1977, s.23.

² D. Ulicka, Propp Władimir. *Bajka*, Warszawa, PWN 2000, s.11.

Przejawy symbiozy utworu literackiego i baśni znajdują wyraźne odzwierciedlenie w strukturze krótkiego opowiadania H.G. Wellsa „Piękny strój” („The Beautiful Suit”), opublikowanego pierwotnie (w 1909 roku w czasopiśmie *Collier's Weekly*) pod tytułem „Baśń o księżycowym świetle” („A Moonlight Fable”). Przemawiająca przez tytuł przejrzysta aluzja autora zapowiada zbieżność utworu z gatunkiem folklorystycznym, która podobnie jak nadanie dwóch tytułów, umożliwia odbiór tekstu w sposób dwojaki, jako opowiadanie i jako baśń. Przeciwwstawiając i porównując oba tytuły, wskazujące na kontaminację cech bajki i opowieści, należy wyjawic zawartą w nich opozycję *człowiek/księżyc*, funkcjonującą na zasadzie korelacji połączonej poprzez kod *ubioru* w postaci atrybutów *stroju* człowieka i *światła* jako *szaty* księżyca³. Determinujący charakter antytezy *człowiek/księżyc* implikuje podział przestrzeni całego tekstu, w wyniku, którego ulega konkretyzacji paradygmatyczna sekwencja *człowiek-ziemia-doczesność* versus *księżyc-niebo-wieczność*, stanowiąca zasadniczy element modelujący trzonowe relacje czasoprzestrzennej struktury.

Osobliwości baśniowo-bajkowego stylu ujawniają się zwykle poprzez występowanie w utworze stałych formuł, spośród których szczególne znaczenie mają formuły wprowadzające i kończące. W opowiadaniu Wellsa formuła wstępna „*żył sobie pewien młody człowiek, któremu mama uszyła piękny strój*” jest specyficzna dla bajki zachodnioeuropejskiej, gdyż odpowiada jej nieokreśloność temporalna. Nieokreśloność temporalna fabuły zazwyczaj stanowi opozycję określoności wiekowej, jako że w sytuacji inicjalnej bajki występują postacie ze starszego i młodszego pokolenia, w tekście Wellsa: *młody człowiek/matka*. Ponadto, podobnie jak w bajkach, mamy do czynienia z protagonistą przynależnym do klasy ludzi biednych⁴, wrażliwym i kochającym piękno. Typową dla utworów folklorystycznych semantykę wprowadza motyw *obdarowania* głównego bohatera magicznym przedmiotem, nierzadko w postaci ubrania. Może to być czarodziejski płaszcz, czapka, a także inne stroje bądź ich elementy, posiadające magiczną moc lub stanowiące obiekt zakazu. W opowiadaniu Wellsa tego typu atrybut – *piękny strój* staje się przyczyną magicznych wydarzeń:

„Był to zielono-złoty garnitur, z tak delikatnej i wytwornej tkaniny, że nie sposób jej opisać. Strój ozdobiły puszyste wiązadło w kolorze pomarańczy i guziki połyskujące

³ Por.: „jak ta cała srebrna szata ziemi i niebios” w: H.G. Wells, *The Complete Short Stories*, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press 1998, przeł. Tatiana Jankowska, s. 622.

⁴ Por.: matka „dodała, że ma to być ślubny garnitur, po czym owinęła guziki bibułą, by zachować ich blask, a nawet zabezpieczyła mankiety, łokcie i inne części ubrania, narażone na otarcia”, tamże, s. 622.

niczym gwiazdy. Chłopiec nie mógł się nacieszyć nowym strojem, a kiedy go założył długo stał przed lustrem, napawając się swoim odbiciem, zdumiony i zachwycony”⁵.

Według konotacji folklorystycznych, ubranie nie jest wyłącznie atrybutem dotyczącym wyglądu, gdyż stanowi element modelujący los bohatera. Motyw *przebierania się* uwarunkowany jest w tekstach folkloru poprzez symbolikę *przejścia* w nową fazę życia, wcielenia w istotę odmienną lub dokonania magicznego zniknięcia. Klasycznym przykładem tego motywu w baśniach służy motyw *Kopciuszka* bądź *czapki-niewidki*. Na poziomie przestrzeni artystycznej Wellsa symbolikę zakładania stroju zgłębia funkcja motywu połyskiwania-odbijania zarówno *guzików-gwiazd* jak i *lustra*, gdyż „powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też wchłania je, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo”⁶.

Oprócz funkcji transformacji, obraz *pięknego stroju* jest zarazem wariantem *zakazanego owocu*: „lecz mama powiedziała mu *Nie. I nakazała szczególnie dbać o nowy garnitur, oszczędzać i zakładać jedynie na wielkie okazje*”⁷. Związany z obrazem stroju motyw *zakazu* zarówno u Wellsa jak i w folklorze poprzedza odejście z domu:

„Wszystkie matczyne nakazy były bezwzględnie przestrzegane, aż do nadejścia pewnej dziwnej nocy, kiedy przebudziło go księżycowe światło. Zaspanemu chłopcu, wydawało się, że światło księżycy nie było zwyczajnym księżycowym światłem, a noc nie była zwyczajną nocą i to dziwne przeświadczenie spędzało mu sen z powiek. Myśli biegly jedna za drugą niczym stwory szemrające w cieniach. Rozbudzony, usiadł na łóżku z mocno bijącym sercem i drżącym od stóp do głów ciałem. Teraz już wiedział na pewno, że nadeszła chwila by założyć strój takim, jakim powinien być noszony. Wcale w to nie wątpił, tyle, że ta nieodparta myśl z jednej strony wpędzała go w strach, z drugiej zaś napępiała niezmierną radością”⁸.

Notoryczny charakter naruszania zakazów w tekstach folkloru stanowi trwały element zawiązania się fabuły. Przy czym zakaz i naruszenie pełnią funkcję parzystą. Naruszenie zakazu prowadzi do pewnej szkody i wywołuje nieszczęście. Wywołane w ten sposób przeciwdziałanie uruchamia akcję bajki i staje się głównym elementem zawiązania. Do realizacji tej funkcji (zakazu – naruszenia) powołane zostają specjalne postacie, można je nazwać *antagonistami*. W przestrzeni artystycznej Wellsa złamanie zakazu następuje pod wpływem ingerencji mocy *księżycowego światła*, występującego

⁵ Tamże, s. 621.

⁶ W. Kopaliński, Słownik Symboli, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s.207.

⁷ H.G. Wells, The Complete Short Stories, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s. 621.

⁸ Tamże, s.621.

w roli *kusiciela*. Pokusa, bowiem stanowi kulminację utworu, pod jej wpływem chłopiec opuszcza dom i zaczyna wędrówkę:

„Wyszedł z łóżka i stojąc przy oknie patrzył na zatopiony w świetle księżyca ogród, drżąc na myśl o tym, co chciał uczynić. Powietrze było pełne zgiełku świerszczy i niekończących się szeptów żyjących stworzeń. Przeszedł bardzo ostrożnie po skrzypiących deskach podłogi, w obawie, że mógłby obudzić śpiący dom, do wielkiego ciemnego kufra, gdzie leżał złożony jego garnitur. Starannie odsłonił guziki, zdejmując kawałki bibuły jeden po drugim, aż ujrzał strój w całej jego okazałości taki, jakim zobaczył go po raz pierwszy, wydawało się dawno, dawno temu. W bezszelestnym pośpiechu założył garnitur, ciesząc się, że żaden guzik nie zmatowiał, ani żadna nić na nim nie wyblakła. Następnie, lekkim i szybkim krokiem udał się do okna, wychodzącego na ogród i stał tam przez chwilę w świetle księżyca, a w świetle tym guziki błyszczały niczym gwiazdy”⁹.

Łamanie zakazu w bajkach wiąże się zazwyczaj z atrybutem posiadającym magiczną moc. W opowiadaniu Wellsa aspektem magicznym zostaje nacechowany *strój* chłopca skontaminowany z motywem *przebrania się*. Rozpatrując opowiadanie Wellsa w świetle obrazowości bajkowej, alegoryczny charakter zyskuje zarówno motyw *przebrania się w strój*, jak i wprowadzający szereg transformacji obraz *księżycowego światła*, występującego w roli *wróżki-czarodzieja*, implikującego przebudzenie, przebranie i *naruszenie-przekroczenie* granic. Dominująca rola *księżycowego światła* sprowadza się tym samym do kształtowania granic przestrzeni artystycznej opowiadania: temporalnej – *pewnej dziwnej nocy* i spacialnej – pomiędzy *matczynym domem* a zmodyfikowanym przez poświatę *ogrodem*, poszerzonym do granic wszechświata. Zatem, modelująca funkcja motywu *księżycowego światła* warunkuje podział na nacechowany realnością mimetyczny świat istniejący w korelacji z niemimetycznym, *mistycznym światem za oknem*. Przy czym *okno* jako element łączącego/dzielącego *ogrodu i domu*, jest zarazem elementem granicznym, stanowiącym symboliczny *próg* na drodze wędrówki bohatera z jednego obszaru do drugiego. Ambivalentna funkcja obrazu *okna* implikuje szereg opozycji semantycznych, charakteryzujących obie przestrzeni: swój/obcy, znany/nieznany, bliski/daleki, jasny/ciemny. W swoich analizach Jurij Łotman wychodzi z założenia, że podstawowym elementem organizacyjnym przestrzeni literackiej jest *granica*, która pełni funkcję łączącą i dzielącą. „Szczególny efekt podwójnego znaczenia – stwierdza

⁹ Tamże, s.621-622

Łotman – powstaje wówczas, kiedy ten sam przekaz podlega prawom nacechowania granic jako przekaz artystyczny”¹⁰.

Efekt podwójnego znaczenia powstaje w wyniku metaforycznego przenikania-oddziaływania *księżycowego światła* na przestrzeń wewnętrzną domu. Stąd – motyw *przebudzenia* chłopca, następującego pod wpływem *księżycowego światła*, sugeruje początek nowej, nieznannej przyszłości¹¹ przeciwstawionej przeszłym wydarzeniom: „ujrzał strój w całej jego okazałości taki, jakim zobaczył go po raz pierwszy, wydawało się dawno, dawno temu”. Modyfikacji, następującej pod wpływem oddziaływania *księżycyca*, ulega sekwencyjnie element stroju chłopca – *guziki*, które po raz drugi w opowiadaniu stają się metaforą *gwiazd*, co wiąże się z symboliką *księżycyca* występującego w roli budziciela i pasterza gwiazd¹². Powtórna metaforyzacja obrazu *guziki-gwiazdy* może być traktowana w tekście Wellsa jako odpowiednik *powtarzalności zdarzeń* w tekstach ludowych, które ma takie samo znaczenie jak hiperbolizacja – potęguje zjawiska. Według analizy bajki Proppa „wielokrotność działań to pierwotny sposób wyrażenia ich siły i intensywności oraz emocji mówiącego”¹³.

Swoistość bajkowego stylu ujawnia funkcja motywu *wychodzenia* chłopca do ogrodu *przez okno*: „Chłopiec wszedł na parapet i możliwie bezdźwięcznie zszedł na ścieżkę w ogrodzie. Stojąc przed domem matki, ujrzał go białym i jasnym jak w dzień z zasłoniętymi oknami, jedynie swoim odsłoniętym niczym śpiące oko”¹⁴. Motyw *wychodzenia przez okno* można uznać za ekwiwalent *odwrócenia* w strukturze bajkowej polegającego na zmianie formy podstawowej we własne przeciwieństwo, co dokonuje się za pomocą zaklęcia. Semantyka zamiany funkcji *okna* na funkcję *drzwi* aktualizuje się w tekście Wellsa spekulatywnie w wyniku oddziaływania czarodziejskiej mocy *księżycyca*. Jako wariant magicznej zamiany następuje antropomorficzne przekształcenie obrazu *domu* w obraz *człowieka* przedstawionego poprzez metonimię: *śpiące oko*. Antropomorfizacja obrazu domu staje się częścią paradygmatu: *chłopiec-strój-człowiek-dom-ziemia-doczesność* przeciwstawioną antytetycznej sekwencji *księżycowe światło-księżyc-natura-ogród--niebo-wieczność*. Funkcjonująca w przestrzeni artystycznej tekstu w postaci wyjawionych związków paradygmatycznych opozycja

¹⁰ J. Łotman, *O modelującym znaczeniu końca i początku*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa, PIW 1977, s.348.

¹¹ Por. [z motywem folklorystycznym i mitologicznym np. o Śpiącej Królewnie przebudzonej przez królewicza-Wiosnę] w: W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s. 369.

¹² Tamże, s.181.

¹³ D. Ulicka, Propp Władimir. *Bajka*, Warszawa, PWN 2000, s.18.

¹⁴ H.G. Wells, *The Complete Short Stories*, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s. 622.

człowiek/księżyc realizuje się za pośrednictwem syntagmatyki¹⁵ przestrzennej uwarunkowanej przez dwa podstawowe obrazy: *okna-oka* i *księżycyca-oka* nocy według ekwiwalencji na płaszczyźnie zmysłów¹⁶.

Obraz *okna-oka*, który można dekodować *dom-człowiek* w sferze personifikacji wyjawia semantykę *wglądu-przenikania-przechodzenia* postaci z jednego obszaru nacechowanego mimetycznie do drugiego o właściwościach mistycznych. Uwzględniając mitologiczne przejawy oddziaływania obrazu *księżycyca*, *mistyczny świat za oknem – ogród w nocy* może być postrzegany jako ekwiwalent *legendarnej krainy księżycowej*, gdzie ma nastąpić przemiana w życiu chłopca – przejście do innego rodzaju egzystencji. O wielkim wpływie *księżycyca* na życie ludzi świadczą konotacje astrologiczne, według których *księżyc* rządzi pamięcią, duszą, podświadomością. Sin-Nanna – babiloński bóg księżycyca rządził biegiem życia ludzkiego. Bogowi księżycyca i niebios, Tanitowi składano ofiary z dzieci¹⁷. W opowiadaniu Wellsa pod wpływem *księżycowego światła* następuje zarówno przemiana w życiu chłopca jak i modyfikacja przestrzeni ogrodu, jako że księżyc pełni funkcję sterującą na osi *człowiek-świat*:

„Ogród w świetle księżycyca był zupełnie inny niż ogród podczas dnia. Księżycowe światło, zaplątane w żywopłotach i rozciągnięte w widmopodobnych pajęczynach, tworzyło jednolitą poświatę. Każdy kwiatek był lśniaco biały lub szkarłatno-czarny, powietrze utkane dźwiękiem małych świerszczyków drżało przy akompaniamencie śpiewu niewidzialnych w głębi drzew słowików. Pozbawiony ciemności świat roztaczał jedynie łagodne, tajemnicze cienie, wszystkie liście i kolce były zakończone, migoczącym biżuteryjnym blaskiem, sznurem rosy. Ta noc była cieplejsza niż jakakolwiek inna, niebiosy, jakimś cudem, były bardziej rozległe i bliskie. Oprócz wielkiego perlistego księżycyca, który rządzi światem, niebo lśniło od gwiazd”¹⁸.

Modelująca funkcja motywu *światła księżycowego* kreuje binarną istotę obrazu *ogrodu* o cechach *przyziemnych* i *mistycznych*. Horyzontalny porządek świata zostaje uwarunkowany interakcją wektora pionowego. Kinetyka pionowa realizuje się zarówno w postaci świecenia *z góry* jak i odbicia światła wszystkich znajdujących się pod wpływem *księżycyca* elementów obszaru *dolnego*. Następuje to poprzez funkcję motywu *jednolitej poświaty* na poziomie wzrokowym i *śpiewu-drżenia-wrzasku* chłopca na

¹⁵ [Sekwencje syntagmatyczne dotyczące użycia znaków niewerbalnych występują w korelacji z paradygmatycznymi ciągami elementów kodu. Rosyjski teoretyk języka Roman Jakobson ujmuje to w następujący sposób: metafora (paradygmat) polega na rozpoznawaniu podobieństwa, a metonimia (syntagma) na rozpoznawaniu styczności i wzajemnego powiązania]

¹⁶ Por. „Księżyc okiem nocy”, w: W. Kopaliński, Słownik Symboli, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s.179.

¹⁷ Tamże, s. 181.

¹⁸ H.G. Wells, The Complete Short Stories, ed. by J. Hammond, Londyn, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s. 622.

poziomie akustycznym: „Stał przez jakiś czas pełen podziwu, a potem, pobiegł z niesamowitym wrzaskiem i rozpostartymi ramionami jak gdyby chciał jednym objęciem utulić cały bezmiar otaczającego świata”¹⁹. Motyw łączenia ziemi i nieba pochodzi od wyobrażeń mitologicznych i ludowych traktujących *głos*, a tym samym *dźwięk* jako *drabinę do nieba* łączącą dół – królestwo podziemne i górę – królestwo niebieskie²⁰. Zarówno metaforyka ruchu chłopca, związana z *rozpostarciem ramion* jak i semantyka *podporządkowania-dominacji-przekształcenia-jednoczenia-cudownej mocy* związana z motywem *księżycyca* poszerza granice przestrzenne *ogrodu* do *granic świata (rządzi światem)*, co w aspekcie temporalnym nawiązuje do wizji kosmologiczno-pogańskiej. Świadczy o tym symbolika solarno-lunarna traktująca o *księżycu*, który „uchodził za pośrednika między niezmiennym Kosmosem a zmiennym życiem ziemskim, za pramaterię kształtowaną przez blask Słońca; jego bierność [otrzymuje światło od Słońca] łączy się z liczbą 2 i z zasadą żeńską; związany jest z wodą [tak jak Słońce z ogniem]”²¹.

Symbolika łączenia *księżycyca* z *wodą* pojawia się w tekście Wellsa w obrazie *rosy* – ekwiwalencie *bizuteryjnego sznura*, a także samego księżycyca-perły [*perlistego księżycyca*]. Odpowiada to wierzeniom ludowym, według których „ceniono wpływ Księżycyca na tworzenie się rosy [...], rośnięcie pereł w muszlach, powstawanie kamieni drogocennych itd.”²². Aktualizacja *bizuteryjnego* kodu następuje w wyniku *świecenia-lśnienia-migotania-blasku* połączonego z aspektem *tajemnicy-cudu* [por. *tajemnicze cienie, jakimś cudem*] implikującego hiperbolizację, a zarazem centralizację przestrzeni ogrodu jako centrum enklawy: „niebiosy, jakimś cudem były bardziej rozległe i bliskie”. Jednocząca funkcja *księżycyca* polegająca na łączeniu elementów *ziemskich* i *niebiańskich* dokonuje się zarówno poprzez motyw *świecenia-lśnienia-migotania-blasku* jak i *odbicia-odzwierciedlenia* elementów pejzażu w powierzchni wody.

Integrację dwóch sfer wprowadza implicytny motyw *lustra* pochodzący z mitologii i rozpowszechniony w gatunkach folklorystycznych. Funkcje tego motywu w literaturze pełnią obiekty o powierzchni odbijającej światło, mogą to być tafle wód: stawów, jezior, mórz i t.p. Inwariantem tego motywu w opowiadaniu *Piękny strój* jest *odbicie-odzwierciedlenie* księżycyca, gwiazd, drzew i innych elementów krajobrazu w stawie. Obraz *stawu-lustra* odzwierciedlając światło księżycyca ulega transformacji i,

¹⁹ Tamże, s. 622.

²⁰ A. Majmieskułow, Провода под лирическим током, Bydgoszcz, WSP, przeł. T.J. 1992, s.106.

²¹ W. Kopaliński, Słownik Symboli, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s. 179.

²² Tamże, 181.

łącząc się z innymi elementami bizuteryjnego paradygmatu, staje się *misą srebrnego księżycowego światła*:

„Za płotem, zatrzymał się przy kaczym stawie, bynajmniej był to kaczy staw w ciągu dnia. Natomiast teraz, w nocy, stał się wielką misą srebrnego księżycowego światła wypełnioną odgłosem śpiewających żab i cudownych księżycowo-srebrnych poskręcanych, krzepnących wzorów. Chłopiec wbiegł do wody, gdzie znalazł się w cienkiej czarnej trzcinie na głębokość kolan, pasa, a potem ramion, mącąc wodę i wywołując czarne, połyskujące fale. Wśród kołyszącej się i wirującej pod ruchem rąk tafli tańczyły usidłone, splecione odbicia rosnących nad brzegiem drzew. Brnął aż popłynął, ciągnąc za sobą na drugą stronę, wydawało się mu, nie rzęsę, lecz czysto srebrną ciągnącą się ciecz Wychodząc na drugi brzeg, szedł przez zarośla wierzbówek i nieskoszoną trawę aż doszedł radosny i zdyszany do szosy. *Cieszę się, powiedział, bardzo się cieszę, że mam właściwy strój na tę okazję*”²³.

Korelacja przestrzennych obszarów ziemi i nieba odbywająca się na zasadzie *świecenia-odzwierciedlenia księżycyca* zostaje uwarunkowana dodatkowo poprzez symbolikę akustyczną – *odgłosu śpiewających żab*, implikującą łączenie dołu z górą za pomocą dźwięku. Motyw łączenia *góry z dołem - dołu z górą* może być postrzegany jako ekwiwalent *osi świata* – inwariant *nici-promienia-drzewa* łączącego ziemię i niebo, a także świat podziemny, który w przestrzeni opowiadania Wellsa implikuje *schodzenie* chłopca *w głąb* wody stawu. Motyw *wody* na poziomie tekstu podobnie jak w strukturach bajkowych pełni funkcję graniczną, gdyż chłopiec płynie *na drugi brzeg*. Alegorycznie, akcja bajki rozgrywa się w dwóch królestwach charakteryzowanych w oparciu o uniwersalną semiotyczną opozycję *swój/obcy* [świat bohatera to przestrzeń oswojona, swoja, dom; świat bajkowy to przestrzeń nieoswojona, obca, nie-dom]. W analizie bajki Proppa przestrzeń jest podzielona na *świat swój [mały]*, *strefę graniczną* i *świat obcy- inne królestwo*. *Inne królestwo* jest oddzielone od małego świata ciemnym lasem, *wodą* lub innymi przeszkodami naturalnymi. Analogiczny podział przestrzenny figuruje w opowiadaniu Wellsa, jako że obszar *przed i poza kaczym stawem* implikuje opozycję *ziemski świat oswojony/świat obcy-niebiański*.

Wyznacznikiem królestwa *obcego-niebiańskiego* w tekście Wellsa jest motyw *szosy-drogi do nieba*, funkcjonujący na płaszczyźnie pionowej i stanowiący paralelę ze wspomnianym motywem *świecenia-łsnienia-dźwięk* jako *drabiny do nieba*:

²³ H.G. Wells, *The Complete Short Stories*, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s. 622.

„Szosa biegła prosto jak strzała, prosto, do otchłani niebios pod księżycem, niczym biały, świetlisty szlak pomiędzy śpiewem słowików. Chłopiec przemierzał tę drogę, teraz już biegnąc i podskakując radośnie, w ubraniu, które uszyła mu mama niestrudżonymi, kochającymi rękoma. Droga była cała w kurzu, lecz widział jedynie jej nieskazitelną biel²⁴.

Motywy *białego świetlistego szlaku – drabiny do nieba* jest jednocześnie wariantem *srebrnego sznura – pępowiny* wyobrażającego związek śmiertelnika z wiecznością²⁵. Prowadzący *do otchłani niebios pod księżycem*, motyw *szosy-srebrnego sznura – pępowiny* poprzez astrologiczne utożsamianie *księżycy* ze *srebrem* i zasadą żeńską implikuje jego ekwiwalencję z obrazem *matki*, który pojawia się u Wellsa w tym samym polu semantycznym w postaci korelacji: *matka-pępowina-księżyc*. Kontaminacja motywu *drogi* jako *świetlistego szlaku-pępowiny* prowadzącego do *niebios/księżycy/wieczności* z symboliką *śpiewu słowików* wprowadza semantykę *śmierci*, gdyż „słowik w folklorze – dusza potępiona; wróżba lekkiej śmierci”²⁶. Symboliczna funkcja obrazu *słowika* jako zwiastuna *śmierci* aktualizuje się równolegle z typową dla folkloru funkcją powietrznego posłańca, który w opowiadaniu Wellsa występuje w postaci *ćmy*: „Znienacka, olbrzymia czarna ćma zatrzepotała skrzydłami nad ruchomą, pośpieszającą szosą, postacią chłopca. Początkowo, nie zauważył ćmy i dopiero po chwili zaczął machać rękoma, wykonując swoisty taniec z krążącą mu nad głową ćmą. *Miła ćmo! – Krzyczał, droga ćmo! I ta cudowna noc, najcudowniejsza noc świata! Czy nie uważasz, że mój strój jest piękny, droga ćmo? Tak piękny jak twoja huska i jak cała ta srebrna szata ziemi i niebios?*”²⁷.

Paradygmatyczny obraz *słowika-motyła-ćmy*²⁸ konkretyzuje się na poziomie akustycznym – śpiewu i dynamicznym – *tańca-krążenia* nad głową chłopca. Z perspektywy geometrii przestrzennej symbolika ruchu kołowego przywołuje konotacje folklorystyczne przedstawiające „zaczarowane, zakłęte koło z bajek ludowych, z którego nie można się wydostać bez znajomości właściwego zaklęcia”²⁹. Na poziomie semantycznym zestawienie motywów *śpiewu* i *tańca*, a także *zakładania nowego stroju*, przeznaczonego na *szczególne okazje* implikuje głęboko ukryty wątek obrzędu mitycznego, związanego z inicjacją dojrzałościową chłopców. Z punktu widzenia

²⁴ Tamże, s. 622.

²⁵ W. Kopaliński, Słownik Symboli, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s.401.

²⁶ Tamże, s. 391.

²⁷ H.G. Wells, The Complete Short Stories, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s.623.

²⁸ Por. „motyl nocny trupia główka wg wyobrażeń antycznych wyfruwa z Piekła”, w: W. Kopaliński, Słownik Symboli, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s. 236.

²⁹ Tamże, 154.

tradycyjnej folklorystyki, indyjski obrzęd *upanajany* stanowi indiańską wersję lub wariant licznych bajek i motywów znanych w Europie. Z obrzędami dojrzałościowymi nierozzerwalnie związane jest: odłączenie od matki³⁰, tradycja okaleczania ciała, rytualna kąpiel, specjalny strój. Podobne konotacje w tekście Wellsa implikują motywy: ucieczki chłopca, okaleczenia przez *klujące ciernie jeżyn, raniące kolce agrestu*, przejście przez staw, a także noszenia stroju, o którym bohater mówi: *mam właściwy strój na tę okazję*.

Ujawniając zbieżności metaforyki przestrzennej Wellsa z symboliką folkloru, należy wspomnieć o funkcji bajkowych pomocników zoomorficznych, połączonych z tajemniczymi, magicznymi *tańcami* w rytuałach totemicznych. Przedstawiając najbardziej archaiczne stadium opowieści, Danuta Ulicka pisze: „zbieżność kompozycji mitów i bajek z następstwem zdarzeń w obrzędzie inicjacji każe podejrzewać, że opowieść dotyczyła tego samego, przez co przechodził wtajemniczany, tyle że jej bohaterem był nie on, lecz jego przodek, fundator rodu i obyczajów, który narodził się w cudowny sposób, przebywał w królestwie niedźwiedzi albo wilków, by przynieść stamtąd ogień i magiczne tańce [te same, których uczony jest nowicjusz]. W ten sposób nowicjusz poznawał sens doświadczeń, którym był poddawany”³¹. Element magii, otaczający bohatera Wellsa, przypominającego mitologicznego *nowicjusza*, jak i pozostałe elementy otaczającego świata zachowują związek z mitycznymi wierzeniami, które zostały utrwalone poprzez różne rodzaje przekazu. Zatem, istotne jest, że „zwierzęta, które nowicjusz spotyka podczas obrzędu inicjacji lub, z którymi zetknął się jego przodek, były rzeźbione na słupach, a wymieniane w podaniach przedmioty służyły jako odzież i maski w tańcach. Tańce te przedstawiały niedźwiedzie, sowy, kruki itp., których magiczna siła miała przechodzić na wtajemniczanego”³².

Mitologiczny obrzęd inicjacji chłopców ma za zadanie uświadomić im istnienie niewidzialnej rzeczywistości i dwoistości świata. Najbardziej widoczna jest jednak metafora *śmierci* i ponownych narodzin — „te wszystkie elementy to symboliczne przedstawienie stanu zmiany statusu, przejścia z jednej formy egzystencji do innej”³³. W świetle tej symboliki, *śmierć* inicjacyjna stanowi integralną część procesu mistycznego. W opowiadaniu Wellsa zapowiedź śmierci niesie obraz *ćmy*, związany z motywem *tańca i pocałunku*³⁴: „A ćma krążyła coraz bliżej i bliżej, aż w końcu jej aksamitne

³⁰ Por.: „akt inicjacji dojrzałościowej chłopców rozpoczynał się [...] poprzez odebranie/porwanie dziecka od matki, często nocą, czasem w asyście bębnow”, w: J. Leszczyński, *Inicjacje do grup zamkniętych*, <http://inicjacje.republika.pl/index.htm>.

³¹ D. Ulicka, Propp Władimir. Bajka, Warszawa, PWN 2000, s.176.

³² Tamże, s.180.

³³ J. Żak-Bucholc, *Upanajana, ceremonia inicjacji*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,24>.

³⁴ Por.: „greek vase paintings sometimes show a butterfly leaving the mouth of a dying person”, w: M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, University Press 2005, s.38.

skrzydła musnęły jego usta... I następnego dnia znaleźli go martwego ze skręconym karkiem. Chłopiec leżał na kamienistym dnie jamy w swoim pięknym stroju, nieco zakrwawionym i poplamionym cuchnącą rzęsą ze stawu. Lecz z jego twarzy przebijało tyle szczęścia, że gdybyście to widzieli, zrozumielibyście, bez wątpienia, że umarł szczęśliwy i nigdy się nie dowiedział, że płynne, zimne srebro było rzęsą w stawie”³⁵.

Obraz *ćmy* według wyobrażeń antycznych jest pochodzącym z Piekieł ekwiwalentem szatana, wampira lub nietoperza, zwiastunem *śmierci*. Metaforyzacja tego obrazu w przestrzeni artystycznej Wellsa następuje w postaci trzech elementów: *skrzydeł ćmy*, *tańca śmierci* i *pocałunku śmierci* [dotknięcie ust chłopca skrzydłami ćmy]. Obraz *skrzydeł* występuje w symbolice jako „skrzydła Azraela – cień, tchnienie zbliżającej się śmierci”³⁶. Śmiertelną tematykę symbolizuje także *taniec śmierci* stanowiący „treść malowideł ściennych we Francji i w Niemczech, przedstawiających korowód taneczny wszystkich stanów prowadzony do grobu przez uosobienia Śmierci”³⁷ i *pocałunek*, który „w folklorze różnych krajów [...] przynosi zapomnienie, zmartwychwstanie, przenosi na tamten świat itd.”³⁸. Swoiste potrójnie obrazu *śmierci* w opowiadaniu jest czynnikiem wskazującym na zbieżność ze strukturą kompozycji bajkowej, gdyż „w dawnym folklorze, inaczej niż dzisiaj, wszystkie zdarzenia przebiegały mianowicie z niezwykłą intensywnością. Nie znano natomiast środków jej wyrażenia. Jedynym wyjściem było, więc powtórzenie działania kilka razy”³⁹. Kwestię potrójnie, które w tekście Wellsa można uznać za inwariant bajkowego zaklęcia lub spełniającego jego funkcję rekwizytu magicznego, przedstawia trzykrotna wypowiedź chłopca na temat *stroju*: „Cieszę się, że ubrałem mój strój”, „Cieszę się, że noszę mój strój”, „Cieszę się, bardzo się cieszę, że mam właściwy strój na tę okazję”. Potrójny charakter przybiera obraz *pięknego stroju* w postaci paralelizmu na poziomie kodu ubioru, a tym samym przestrzennego zestawienia na zasadzie paradygmatycznej: *piękny strój-luska-srebrna szata ziemi i niebios*, co wyrażone zostaje w ostatniej wypowiedzi chłopca: „Czy nie uważasz, że mój strój jest piękny, droga ćmo? Tak piękny jak twoja luska i jak cała ta srebrna szata ziemi i niebios?”

Ekwiwalencja *stroju chłopca* i *szaty księżycy*, inicjalnie nadana przez autora w tytule opowiadania kreuje metaforyczne współdziałanie ubioru na zasadzie opozycji

³⁵ H.G. Wells, *The Complete Short Stories*, ed. by J. Hammond, London, Phoenix Press, przeł. T. J. 1998, s. 623.

³⁶ Por.: „w teologii żyd. i muzułm. anioł śmierci Izrael oddziela duszę umierającego od ciała”, w: W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s. 384.

³⁷ Tamże, s.422.

³⁸ Tamże, s.328.

³⁹ D. Ulicka, Propp Władimir. *Bajka*, Warszawa, PWN 2000, s.128.

semantycznej *człowiek-świat*, co wiąże się z cyklicznością czasoprzestrzeni, implikując wędrówkę bohatera od *życia* poprzez *śmierć* do *wieczności*. Semiotyka cykliczności zostaje zawarta w paradygmatycznym obrazie trzech ubiorów: *stroju* związanego z życiem chłopca, *lusce ęmy* symbolizującej śmierć i *srebrnej szacie ziemi i niebios* przedstawiającej światło księżyca jako światło wieczności. Hipotetycznie, na płaszczyźnie semantyki *śmierci* następuje czasoprzestrzenna aktualizacja wieczności, bowiem śmierć bohatera Wellsa, podobnie jak w wierzeniach kultur pierwotnych, jest przedstawiona w barwach dodatnich⁴⁰. W tym kontekście szczególnie istotną staje się funkcja lustrzanego motywu *wody-stawu*, a jednocześnie jego ekwiwalencji – *srebrnej, pełnej księżycowego światła misy*. Przejawy takiej obrazowości implikują symboliczne *przejście* bohatera do życia wiecznego poprzez śmierć, jako że księżyc jest związany z wodą, losem dusz po śmierci i jest miejscem przejścia od życia do śmierci lub od śmierci do życia, bramą niebios lub bramą piekieł⁴¹.

Semantyka dwoistości świata przedstawionego polega m.in. na ukazaniu aspektu *zagadki* – nieodłącznego elementu kompozycji utworów folklorystycznych. W źródłach mitologii i folkloru *księżyc* jest symbolem tajemnicy i ukrytych sił przyrody. Obrazując tajemniczą siłę *księżyca* warto nadmienić, że *Księżyc* – w literaturze, np. w poezji Słowackiego – patronuje ludzkim poszukiwaniom sensu i tajemnicy istnienia⁴². Symbolika tajemnicy, cudu, zagadki implikowanej poprzez obraz *księżyca* w tekście Wellsa charakteryzuje się w postaci powtórzeń. Ujmują to słowa narratora: „światło księżyca *nie było* zwyczajnym księżycowym światłem”, „niebiosa jakimś *cudem* były bardziej rozległe”, a także okrzyk bohatera „*ta cudowna noc, najcudowniejsza noc świata!*”. Nierozstrzygniętą *zagadkę* zawartą w motywie *księżycowego światła* kryje w sobie formuła końcowa tekstu: „umarł szczęśliwy i *nigdy się nie dowiedział*, że płynne, zimne srebro było rzęsą w stawie”.

Jedną z intencji bajki jest *oswajanie ze śmiercią*, gdyż wiele bajek zaczyna się od informacji o śmierci któregoś z rodziców lub nawet ich obojga. W świetle tego zamysłu, szczęśliwa twarz chłopca połączona w powiedzeniu finalnym z motywem *śmierci* wprowadza semantykę szczęśliwego zakończenia, wiążąc się alegorycznie z losem tejże postaci poruszającym tajemnicę egzystencji i szczęścia.

⁴⁰ Por.: [w badaniach dotyczących zachowań ludzi pierwotnych Lévi-Strauss odkrywa nierozwiązywalne sprzeczności logiczne niezgodne ze świadomym doświadczeniem. Jedną z takich sprzeczności są dwa głęboko współzależne pojęcia życia i śmierci, które religia uwarunkowuje ambiwalencją i dlatego mity przedstawiają śmierć jako bramę do życia wiecznego], E. Leach: *Struktura mitu*, w: Lévi-Strauss, Warszawa, Prószyński i S-ka, przeł. P. Niklewicz 1998, s. 74.

⁴¹ W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1997, s.180.

⁴² H. Gordziej, *Gloria Artis*, w: *Dziennik Ornitologa*, <http://lebioda.wordpress.com/2008/09/24/helena-gordziej-gloria-artis/>

Summary

Folkloristic motifs in the artistic space of "The Beautiful Suit" by H.G. Wells

The elements of symbiosis between a literary work and fable are clearly reflected in the structure of H.G. Wells short story "The Beautiful Suit" that was published originally as "A Moonlight Fable". The distinct allusion of the author about the title as well as the fact of two titles indicates similarity to folkloristic genre and gives possibility to perceive the story in two ways: literary work and fable. The typical semantics of folkloristic works is introduced by a number of constant formulas and motifs. They are conditioned by the function of *moonlight* topos that creates the opposition *man/moon*. The determining character of this antithesis implies the main division of the text and provides the paradigmatic sequence *man/earth/mortal life* versus *moon/heaven/eternity* that constitutes the fundamental element to model the basic relationships of the space and time structure.

As well as in the sources of mythology and folklore the motif of the *moon* in the Wells's short story introduces the aspect of duality of the depicted world, has an allegorical effect on the protagonist's fate that touches the secret of existence and happiness.