

Wstęp

## Larwarium

A teraz... – powiedziała i przystanęła, wbijając w niego wzrok.

– Tak? – powiedział. – A teraz?

– Cóż, może nie powinnam dostarczać ci rozrywki [...], ale ugnę się i pokażę ci prawdziwy cud [...] – zrobione przeze mnie larwarium.

Vladimir Nabokov, *Ada albo Żar*

Nie ma nic straszliwszego i nic cenniejszego jak wiedza zdobyta dzięki nimfie.

Roberto Calasso, *Literatura i bogowie*

Pachnące mokrą ziemią, sokiem korzeni, starą cieplarnią i szczyptą kozła miejsce, do którego prowadzi nastoletniego Vana młodziutka Ada w jednej z ostatnich powieści Vladimira Nabokova – pisarza i lepidopterologa – to wylęgarnia motyli, przestrzeń intymnej metamorfozy najdziwniejszych okazów: można tu znaleźć świeżo wynurzona z poczwarki *Nymphalis carmen*, larwę Sfinksa Odetty czy diaboliczną gąsienicę widłogonki siwicy. Nagie, nakrapiane i prądkowane, nefrytowe, żółte, czerwone i fioletowe, kolczaste i jadowite, lśniące lub pokryte meshkiem, ukryte przed wzrokiem ludzi i żarłocznością ptactwa podlegają powolnemu przeobrażeniu w dorosłe osobniki. Ich przedziwna powierzchowność zachwyca – a zarazem budzi przerażenie<sup>1</sup>.

W łacinie i w dawnej polszczyźnie larwa (*larva*, *larua*) to widmo, straszyle, upiór, maska. Mitografowie przekonują, że maską, która budziła największą grozę – a więc straszylem *par excellence* – było prastare wyobrażenie Meduzy, przemieniające tego, kto na nie spojrział, w kamień<sup>2</sup>. Larwalne formy istnienia łączy z wizerunkiem jednej z trzech Gorgon ukryta więź, silniejsza niż zależność czysto etymologiczna.

U owadów, które w czasie swojego rozwoju przechodzą przeobrażenie niepełne – na przykład u ważki czy modliszki – etap larwalny określany jest mianem stadium nimfy. Nabokov, znawca insektów, skontekstualizował problem nimfiego uroku i jego demonicznych kontekstów jak mało kto. Entomologia dostarczyła mu narzędzi do literackich eksploracji wyobraźni bohaterów płci męskiej, nadzwyczaj podatnych na zgubny czar niepozornych istot wkraczających w wiek dojrzewania,

## 6 / Wstęp. Larvarium

ledwo rozpoczynających fizyczną przemianę. Dwa lata po śmierci Nabokova ten sam rodzaj namiętności wnikliwie opisze w książce *O uwodzeniu* (1979) Jean Baudrillard, komentując wcześniejszy o ponad wiek *Dziennik uwodziciela* Sorena Kierkegaarda:

„Obsesyjne zainteresowanie Kierkegaardowskiego uwodziciela dziewczynką. Zainteresowanie istotą nietkniętą – w fazie przedseksualnej, a więc w fazie wdzięku i uroku – a że dziewczynka ów wdzięk ma, więc należy go rozpoznać, gdyż niczym Bóg posiada ona niebywałą przewagę, a że jest z natury wyposażona w zdolność uwodzenia, staje się obiektem zaciekłej rywalizacji i musi zostać unicestwiona.

Powołaniem uwodziciela jest zniszczenie naturalnej mocy kobiety czy dziewczyny za pomocą własnej sztucznej mocy. Rozmyślnie stara się zrównoważyć, a nawet przeważyć moc daną przez naturę, której, wbrew wszelkim pozorom kreującym go na uwodziciela, podlegał od samego początku. Jego wola, strategia i przeznaczenie to reakcja na wdzięk i uwodzicielską siłę dziewczyny, na fatum, które ma tym większą moc, im bardziej jest nieświadome, i stąd konieczność egzorcyzmu”<sup>3</sup>.

Kierkegaardowska Kordelia, wdzięczna, niewinna i czarująca, zapowiada już nimfетки dwudziestowieczne – nieletnie i bez troskie, lecz mimo swych żrebiących jeszcze ruchów diabolicznie monstrualne i odporne na egzorcyzyczne zabiegi. Tak jak ich poprzedniczki: opisywane przez nieocenionego Mario Praza *femmes fatales*, śmiertelnośne kokietki (*allumeuses*), rusałki, elfy, kobiety-wampiry, „rozwiązłe orientalne królowe o dziwnych imionach”<sup>4</sup>, Semiramidy, Kleopatry i Herodiady, rozliczne Dalile, Lukrecje i Kalrymondy – a obok nich również Lilith, Judyta, Salome, Meduza czy sfinks – są one w istocie drapieżcami nadzwyczaj skutecznie udającymi ofiary. Dopiero wkraczają jednak w wiek pokwitania, więc ich seksualność i związana z nią władza zachowują charakter mrocznej tajemnicy. Prowadzone od niechcenia dziewczęce zabawy mają nierzadko posmak ceremoniału pełnego grozy. I choć tradycyjnym przeciwnikiem tych drapieżnych stworzeń jest dorosły mężczyzna, mogą niepostrzeżenie zaatakować właściwie każdego, kto przyjmie wobec nich pozycję obserwatora.

Ambiwalencja owych larwalnych istot wyraża się zatem w ich dwuznacznym statusie ofiar i oprawców. W swych rozmaitych wcieleniach



Ilustracja I. Philippe Halsman, *Vladimir Nabokov na tarasie hotelu w szwajcarskim Montreux*, 1968

Ilustracja II. Larwy motyli występujących w Europie. Rycina z 1903 roku

nimfetki okazują się nie tylko obiektami, ale też przebiegłymi sprawczyniami wyrafinowanej przemocy, nieraz rytualizowanej i przemienianej w spektakl kaźni. Są bohaterkami dyscyplinowanymi i dyscyplinującymi, stąd towarzyszące ich poczynaniom cyrkowe scenografie i rekwizyty, przestrzenie tresury, ujarzmiania dzikości oraz trenowania ciała do posłuszeństwa: areny cyrkowe, łazienki, pracownie malarskie, sale gimnastyczne lub obóz koncentracyjny – a także powracający duet ról: ryzykujący życie treser i jego z trudem poskramiane zwierzę.

Historię motywu *fille fatale* w wyobraźni symbolicznej ubiegłego stulecia da się opowiedzieć na wiele sposobów. Metafora larwarium – które w tej narracji staje się galerią okazji nie tylko najbardziej charakterystycznych, ale i możliwie zróżnicowanych – jest tylko jednym z nich. Z wylęgarni fantazmatów wyselekcjonowanych zostało tutaj pięć okazji: Lulu – mała prostytutka z dramatu Franka Wedekinda; Alice Antoinette de Watteville – pierwsza żona, a zarazem modelka Balthasara Klossowskiego de Rola; Lolita (Dolores) z powieści Vladimira Nabokova; Lucia – bohaterka filmu Liliany Cavani *Nocny portier*; oraz *virgo desultrix* – „akrobatyczna dziewczina” z obrazów Jerzego Nowosielskiego, nazwana „świętą Dolores” przez skojarzenie z motywem Męki Pańskiej oraz przez nawiązanie do imienniczki Lolity, opiewanej niemal sto lat wcześniej w poemacie Algernona Charlesa Swinburne’a *Dolores (Notre-Dame des Sept Douleurs)* (1866). Dźwięczne imiona drapieżnych dziewczynek odsyłają zatem jedynie ku wybranym punktom w dwudziestowiecznych dziejach motywu, nie układając się w wyczerpującą listę: są one raczej hasłami, kategoriami, konkretyzacjami motywu, wokół których skupiają się całe konstelacje wyobrażeń mniej wyrazistych lub mniej reprezentatywnych.

Gdyby wypowiedzieć te nazwy osobnicze (lub nazwy stadiów przeobrażenia) jedną po drugiej, utworzyłyby aliteracyjną serię: „Lulu – Alice – Lolita – Lucia”, dobrze oddającą uporczywie powtarzalny, nawrotowy charakter motywu *fille fatale*, choć przypominającą o czymś jeszcze: o brzmieniowym, materialnym wymiarze języka – o tym, co wydaje się jedynie naddatkiem wobec samej treści, a co stanowi żywioł drapieżnych dziewczynek, rozmiłowanych w czczym z pozoru grach *signifiants*. Powtarzająca się w owym szeregu głoska „l” przywodzi na myśl

słodczych lodów i lizaków, a także okazuje się śpiewnym emblematem dziecięcych eksperymentów z aparatem mowy. Jest jednak jednocześnie najbardziej erotyczną spośród wszystkich głosek, dlatego zamazuje różnicę między niewinną igraszką a wyrafinowaną grą seksualną.

Imiona nimfetek odsyłają prócz tego do różnych mediów związanych z kategoriami wyobraźni i obrazowości: do dramatu i teatru, malarstwa, filmu oraz literatury. Persewerujący motyw pojawia się w istocie jako szereg transpozycji; tworzy całą gamę przedstawień w rozmaitych przestrzeniach kultury. Postać drapieżnej dziewczynki – niczym uporczywa myśl, natrętna melodia, czynność omyłkowa – pojawia się, innymi słowy, niemal wyłącznie w formie obsesji: nieustanne osaczenie umysłu, repetytywność, rytmiczne czy melodyjne nawroty należą do trybu funkcjonowania tej figury; są sposobem jej przejawiania się i oddziaływania na widza. Z tego też powodu żadna z konkretyzacji tego wyobrażenia nie ma charakteru wzorcowego i żadna nie jest przedstawieniem definitywnym. Uchwycenie szczególnego statusu owej postaci staje się możliwe dopiero w serii – w łańcuchu wariantów ożywiających raz po raz w przestrzeniach wyobraźni symbolicznej.

Terminem „wyobraźnia symboliczna” jako pierwszy posługiwał się Gilbert Durand, uczeń Gastona Bachelarda, Henry’ego Corbina i Carla Gustava Junga. W 1964 roku paryskie Presses Universitaires de France wydały jego książkę *L’imagination symbolique*, w której badacz postulował myślenie obrazem oraz analizę struktur symbolicznych na gruncie antropologii, literaturoznawstwa, filozofii czy psychologii. Ten sposób refleksji bliski był jednak już wcześniej również Bachelardowi, Paulowi Ricoeurowi, Rogerowi Caillois czy Jeanowi Starobinskiemu. W niniejszej opowieści ważne stanie się Durandowskie założenie, że obrazy i symbole stanowią nie tylko formę wyrażania, ale i poznania, dopuszczając człowieka „w te rejony rzeczywistości, które nie są dostępne dla myślenia abstrakcyjnego, pojęciowego ani dla doświadczenia zmysłowego”<sup>5</sup>. A także przeświadczenie francuskiego badacza, że imaginacja nie jest bezładnym, irracjonalnym popędem, lecz ma swoje struktury oraz prawa możliwe do odnalezienia i poddające się interpretacji.

W takim sposobie snucia refleksji obecny jest również duch rozważań Aby Warburga – mistrza myślenia pogranicznego, kulturoznawcy wier-

nego wizji krążenia obrazów między różnymi epokami i ośrodkami cywilizacji, a zarazem praktyka sztuki, śledzącego związku obrazów wizualnych z innymi sferami kultury. Warburgowski projekt „wiedzy w ruchu”, tak znakomicie wyrażony w nigdy nieukończonym przedsięwzięciu Atlas „Mnemosyne” (1925–1929), sytuującym się – zgodnie z przywoływanym wielokrotnie efektywnym sformułowaniem – gdzieś „między Talmudem a Internetem”<sup>6</sup>, każe ponad linearność przedkładać konstelację, a ponad znieruchomiały system teoretyczny – dynamikę relacji i znaczeń.

Larwarium – rojowisko, menażeria i wylęgarnia, nieroszcząca sobie praw do miana kolekcji kompletnej i ostatecznej – przeistoczy się zatem w terytorium myślenia obrazami i śledzenia logiki wyobraźni. Będzie tu chodziło nie tylko o przyjrzenie się poszczególnym okazom (z uwzględnieniem wiedzy o naturalnym środowisku ich życia: konkretnych kontekstach kulturowych) i dostrzeżenie ich wyjątkowości – ale i o rozpoznanie cech wspólnych, decydujących o nieoczywistym nieraz międzygatunkowym powinowactwie. Miejsce to pozwoli też sprawdzić, co osobniki – osobniczki! – mówią o sobie nawzajem, a więc umożliwi szukanie analogii morfologicznych oraz podobieństw funkcjonalnych.

Opowiedziana w ten sposób historia stanie się próbą spotkania języka ze spojrzeniem zgodnie z postulatami zawartymi w prozie Nabokova, którego – jak Rogera Caillois, a po nim Jacques’a Lacana – fascynowały wielobarwne *ocelli*, lypiące na nas pawie oczka z motyli skrzydeł, i któremu bliska była wywrotowa hipoteza o uprzedniości i nadrzędności tego, co widziane, wobec uprzywilejowanego w tradycji europejskiej patrzącego oka<sup>7</sup>. Dlatego autor *Lolity* patronuje temu przedsięwzięciu w może nawet większym stopniu niż francuscy i szwajcarscy myśliciele. Jako lepidopterolog, tłumacz, literat i czujny obserwator rzeczywistości pomoże poszukiwać odpowiedzi na pytanie o status larwalnych monstrów i źródła nimfiej mocy.

Przed wszystkim jednak pokaże możliwość aliansu etymologii z entomologią. Ich obu zaś – z optyką.

## Wild thing

„*Meine Damen und Herren!* Zapraszamy do menażerii! Na jedyny w swoim rodzaju cyrkowy pokaz, na bestialskie *variétés*” – krzyczałby Pogromca, gdyby kazano mu mówić prozą.

„Nasze monstrarium zaspokoi gusta najbardziej wyrafinowanej klienteli, zaskoczy nawet tych, którzy sądzą, że widzieli już wszystkie kurioza świata. Przed wami seria numerów, jakich nie zobaczycie nigdzie indziej. Gabinet osobliwości, jakich pożąda wasz umysł. Kolekcja cudów, jakich łaknie wasza wyobraźnia. I salon dzikich rozkoszy, o jakie błagają wasze ciała. Oto grzech, którego zawsze pragnęliście; grzech w postaci doskonałej; grzech, «co krew wam zmrozi i przy tym podnieci»<sup>1</sup>.

Na niby – jakże inaczej!

Śmiało! Prosimy do środka!

«Z dwojgiem dorosłych – wolny wstęp dla dzieci!»<sup>2</sup>».

Już didaskalia do wierszowanego prologu *Ducha ziemi* rozwiewają wątpliwości: wszystko, co stanie się naszym udziałem, będzie jarmarcznym popisem, kabaretowym widowiskiem z dziką bestią w roli głównej. Magiczną sztuczką zaprawioną tanim – a może nadspodziewanie kosztownym – dreszczykiem emocji. Mistrzem dwuznacznej ceremonii jest Pogromca zwierząt ubrany w krwistoczerwony frak, białe spodnie i wysokie buty z wyłogami. Jego instrumentarium to pejcz z długich czarnych kosmyków, szpicruta oraz nabity rewolwer. Nim treser wygłosi swoją rymowaną przemowę do uczestników pokazu, zabrzmia bębny i cymbały, a kurtyna odsłoni wejście do namiotu cyrkowego – przewrotnej ramy całego dramatu. Potem nastąpi uweratura: na arenę będą wprowadzane kolejne zwierzęta. Każde zostanie zaprezentowane zgromadzonej publiczności z osobna, metodycznie, zgodnie z surowymi regułami sztuki treserskiej. Prolog okaże się dziełem w miniaturze, zgrabnie zakomponowanym zwiastunem refrenicznej struktury spektaklu, zapowiedzią jakby tematu z wariacjami. Wiemy już jednak, że dokądkolwiek się w czasie tej rytmicznej opowieści