

UPIÓR OPERY GASTONA LEROUX JAKO OPOWIEŚĆ O WYKLUCZENIU – INTERPRETACJA W PERSPEKTYWIE HERMENEUTYCZNEJ

Uwagi wstępne

Upiór opery (*Le Fantôme de l'Opéra*, 1910) autorstwa francuskiego pisarza Gastona Leroux to powieść o nieco paradoksalnym statusie kulturowym. Z jednej strony należy do wpływowych tekstów popkultury, regularnie adaptowanych na potrzeby kina gatunkowego¹, literatury² czy sceny³, z drugiej zaś status historii o przerażającej postaci, przemycającej niczym cień przez ciemne korytarze opery, nie przekłada się wprost na znajomość powieści-matki. Dość powiedzieć, że dopiero w 2019 r. polscy czytelnicy mogli zapoznać się z pełną wersją *Upiora opery*⁴.

Za jedną z przyczyn niewielkiego zainteresowania – w przeciwieństwie do *Frankensteina*, czyli *współczesnego Prometeusza* Mary Shelley czy *Draculi* Stokera – najślawniejszą powieścią Leroux na polskim gruncie można uznać brak ugruntowanej tradycji, z której *Upiór opery* wyrósł w naszej rodzimej kulturze⁵. Tekst ów to nie tylko pastisz, ale również hołd złożony klasycznej powieści gotyckiej, literatura samoświadoma, zgrabnie grająca z kliszami i motywami widocznymi m.in. u Horace'a Walpole'a, Ann Radcliffe, Emily i Charlotte Brontë czy Matthew Gregory'ego Lewisa⁶. Metatekstualność powieści Leroux podkreśla pseudodokumentalność – narratorem jest dziennikarz⁷, który już w pierwszym

¹ Od horroru (adaptacje m.in. z 1925, 1962, 1982, 1989 i 1998), przez acid musical (1974), melodramat (1990), po romans (2004).

² By wymienić choćby: *Phantom* (1990) Susan Kay, *Phantom of Manhattan* (1999) Fredericka Forsytha, *Letters to Erik* (2008) Ann Wallace lub cykl *The Phantom Saga* (2023–2024) Jessiki Mason.

³ Tu musicale: Hilla (1976), Webbera (1986), Falsteina (1991) czy Kopita i Yestona (1991).

⁴ Mowa o *Upiorze opery* w przekładzie Andrzeja Wiśniewskiego w wydaniu oficyny Vesper. To wciąż jedyna nieskrócona polska wersja powieści. Ponadto, choć pierwsze tłumaczenie powieści Leroux ukazało się stosunkowo szybko (1912), to jednak przekład ten (wraz z tymi z 1926 czy 1948) obejmował jedynie około pięćdziesięciu procent oryginalnej książki.

⁵ Nie umniejszając literackim próbom Anny Mostowskiej czy Zygmunta Krasieńskiego.

⁶ Fabularną i estetyczną dominantę *Upiora opery* można określić jako gotycki przesyt. Miejsca akcji to przede wszystkim tajemniczy gmach opery, pełen tajnych przejść i zapadni, jego labiryntowe podziemia, ale też wiejski kościół czy cmentarz. Akcja zaś rozgrywa się właściwie tylko wieczorami i nocami, a troje głównych bohaterów stanowi przetworzenie postaci sztandarowych dla gatunku: Erik – łotra gotyckiego, Christine – niewinnej dziewczycy, a Raoul – szlachetnego wybawcy.

⁷ Zawód wykonywany przez samego Gastona Leroux.

zdaniu przekonuje czytelnika, że „upiór opery istniał naprawdę” (Leroux 2019: 7), a wiedza o opisywanych wypadkach to wynik dochodzenia. Jednak mimo swej sensacyjności i dowcipności, jest to historia nie tylko wysoce emocjonalna, lecz także zawierająca czytelny morał, ukazujący naturę wykluczenia społecznego na długo przed powstaniem samego pojęcia.

Stygmatyzacja i wykluczenie społeczne jako *spiritus moventēs Upiora opery*

Zasadniczym zagadnieniem niniejszej pracy jest pojęcie z zakresu socjologii – wykluczenie społeczne. Można je zdefiniować jako usunięcie lub wycofanie człowieka ze sfer życia wspólnotowego, powszechnie uznanych za ważne, co wiąże się z brakiem dostępu do dóbr umożliwiających rozwój społeczny (ekonomiczny, kulturalny itd.) zarówno jednostce, jak i zbiorowości (Oliwa-Ciesielska 2020: 17). Jak zauważa Bogdan Wojciszke, doświadczenie wykluczenia u osoby marginalizowanej może prowadzić do różnorodnych zaburzeń w percepcji. Skutkuje to postrzeganiem świata zewnętrznego jako zagrażającego, emocjonalnym odrętwieniem przejawiającym się spadkiem empatii i zobojętnieniem, a także poznawczym rozregulowaniem, którego efektem jest osłabienie logicznego myślenia, częściowa utrata samokontroli oraz wzrost impulsywności i agresji (Wojciszke 2021: 50–52).

Przypadek Erika – głównego bohatera *Upiora opery* – pomimo swojej krańcowości, jest o tyle nietypowy, że aspekt finansowy – czynnik zazwyczaj eliminujący człowieka z bodaj największej liczby płaszczyzn życia społecznego – zasadniczo nie stanowi dlań problemu. Cykliczny schemat jego ekskluzji jest inicjowany przez atrakcjonizm – dyskryminację ze względu na wygląd. Twarz obleczonego po żółtką, ściągniętą skórą, z głęboko osadzonymi, ciemnymi oczodołami oraz dziurą w miejscu nosa, bardziej przypomina czaszkę niż oblicze żywego człowieka. Nie pomaga temu również wychudzona sylwetka mężczyzny ani jego kościste dłonie, kojarzące się innym bohaterom ze śmiercią.

Jak pisze Umberto Eco, piękno i brzydota wiążą się nie tylko z kryteriami estetycznymi, lecz także politycznymi czy społecznymi. Badacz ponadto rozróżnia brzydotę formalną – wynikającą z braku harmonii między elementami całości, np. dysproporcje w ludzkiej twarzy – od brzydoty jako takiej, która przejawia się m.in. w ekskrementach czy rozkładających się zwłokach (Eco 2009: 12–19). Unikalna, makabryczna fizjonomia bohatera, przywodząca na myśl średniowieczny *danse macabre*, wpisuje go w kategorię brzydoty jako takiej, dehumanizując w oczach innych i własnych. Odgrywa zatem rolę stygmatu⁸ i determinuje los bohatera, kładąc się cieniem na każdym obszarze jego życia. Społeczną nieobecność, właściwie niewidzialność Erika, podkreśla nawet sam tytuł książki – tytułowy

⁸ W antycznej Grecji „stigma”, czyli „piętno” było znakiem wypalonym na ciele osób potępionych przez społeczność lub niewolników. „Stigma” miała zatem charakter nieodwracalny i determinujący (Piskorowska 2017: 257).

upiór/duch⁹ odnosi się nie do nadnaturalnej zjawy czy bytu demonicznego, ale do zwykłego człowieka, który żyje, jakby był duchem, oficjalnie nie istnieje.

Ramę historii wyznacza skomplikowana relacja między Erikiem a jego protegowaną – śpiewaczką Christine Daaé. Już sam początek jest anormalny, gdyż mężczyzna, podszywając się pod Anioła Muzyki (postać z baśni opowiadanych Christine przez jej zmarłego już ojca), z ukrycia udziela młodej kobiecie lekcji śpiewu. Po trzech miesiącach okazuje się, że zarówno przerażający duch opery, jak i fascynujący i budzący zaufanie Anioł Muzyki, to żywy człowiek o imieniu Erik, tylko udający widmo. Odizolowany od społeczeństwa, żyjący w podziemiach Opéra Garnier, zdeformowany od urodzenia, ekscentryczny mężczyzna w średnim wieku zakochuje się w swej uczennicy, i to właśnie w miłości upatruje jedynej szansy na wyjście z ukrycia:

teraz chcę żyć jak wszyscy. Chcę mieć jak inni żonę, z którą będę chodził co niedziela na spacer [...] Uczynię cię najszczęśliwszą z kobiet. Będziemy wspólnie śpiewać, aż do upojenia... Placzesz! Boisz się mnie! A przecież w głębi nie jestem taki zły! Pokochaj mnie i się przekonasz! Gdybym był kochany takim, jakim jestem, byłbym bardzo dobrym człowiekiem! Gdybyś zechciała mnie pokochać, byłbym łagodny jak baranek (Leroux 2019: 292).

Deformacja Erika jest jednak na tyle szokująca, że mimo licznych talentów (jest genialnym kompozytorem, architektem i śpiewakiem) bohater budzi wstręt i trwogę nawet w Christine. Wpierw usiłuje je przewyciężyć, ale wskutek niepowodzenia wkrótce zaczyna coraz agresywniej osaczać kobietę. W punkcie kulminacyjnym powieści Christine zostaje postawiona przed dramatycznym wyborem: albo wyjdzie za Erika, albo ten wysadzi w powietrze operę i wszystkich, którzy się w niej znajdują.

Kim jest Erik?

Choć już od pierwszych rozdziałów narrator rysuje jego niewidoczną, ale niepokojąco wszechogarniającą obecność w Opéra Garnier, prawda o człowieku kryjącym się za maską jest ujawniana stopniowo. Tajemniczość postaci podkreśla fakt, że sam Erik niewiele zdradza na temat swej historii.

Zarys burzliwych kolei życia bohatera zostaje odkryty na samym końcu – w *Epilogu*, w którym narrator przytacza zeznanie Persa, zwanego też *darogą*¹⁰

⁹ Choć w polskiej tradycji przekładu przyjęło się tłumaczenie „upiór”, oryginalny francuski „le fantôme” to raczej duch, zjawa czy widmo. W przekładzie Andrzeja Wiśniewskiego, z którego korzystam, rzeczowniki „duch” i „upiór” w kontekście Erika są stosowane wymiennie, i tak też czynię w niniejszej pracy.

¹⁰ Niewymieniony z imienia Pers/*daroga* był szefem policji w Mazandaranie i jest postacią drugoplanową, ale kluczową dla powieści. Nie tylko znał Erika sprzed okresu paryskiego i dysponuje wiedzą na jego temat, ale też usiłuje go kontrolować jako ducha opery. To on odkrywa tajemne przejścia, którymi Erik przemieszcza się po operze, oraz pomaga młodemu wicehrabiemu Raoulowi de Chagny w zejściu do podziemi, by (pod koniec powieści) ratować uwięzioną przez Erika Christine.

– postaci związanej z przeszłością Erika i jednym z niewielu ludzi, z którymi ów miał namiastkę relacji. Wbrew temu, co mógłby sugerować zapis imienia wyglądający na skandynawski¹¹, Erik jest Francuzem pochodzącym z niewielkiej wioski w pobliżu Rouen w Normandii, a jego ojciec miał zakład murarski¹². Jak wynika ze słów bohatera, relacje rodzinne od początku były trudne. Pierwszą maskę dostał od niemogącej znieść jego widoku matki: „ona nigdy nie chciała, bym ją pocałował... Uciekała ode mnie! I kazała zakładać maskę!” (Leroux 2019: 335). O ojcu Erik nie mówi nic, co sugerowałoby jego nieobecność lub ignorowanie istnienia syna. W efekcie szybko (zapewne jako kilkunastolatek) ucieka z domu rodzinnego, ale z uwagi na młody wiek, oczywisty brak referencji, a przede wszystkim ze względu na deformację nie ma szans na podjęcie zarówno pracy umysłowej, jak i fizycznej. Odrzucenie Erika zmienia wówczas jego charakter z rodzinnego na ogólny, a młodzieniec – wraz ze wszystkimi swoimi cechami i osobowością – zostaje zredukowany do cechy uznanej przez ogół za dominującą (Piskorowska 2017: 257) – fizjonomii. Występuje na jarmarkach Europy jako „żywy trup” – sensacyjna atrakcja, w której gapie nie dostrzegają człowieka. Wątek ten ma zasadnicze znaczenie dla interpretacji postaci Erika. Fabuła powieści rozgrywa się bowiem w czasach wciąż żywego zainteresowania teoriami Johanna C. Lavatera oraz frenologią Franza J. Galla i Johanna G. Spurzheima. Obie koncepcje wywodzą się z Arystotelesowskiej fizjognomiki – nauki o rozpoznawaniu ludzkiego usposobienia i cech umysłu na podstawie wyglądu, opartej na przekonaniu, że wewnątrz i wygląd człowieka stanowią jedność. Chudość Erika oraz jego czarne, proste (choć przerzedzone) włosy świadczą mają o zgryźliwości (Arystoteles 2003: 320); z kolei głęboko osadzone oczy o występności (tamże: 327). Lavater zaś przypisywał poźółkłą skórę choleryzmowi (Lavater 2017: 97), twierdził ponadto, że zło jest w stanie wręcz zniekształcić twarz (tamże: 105). Frenologia z kolei dotyczyła dedukowania cech osobowych na podstawie kształtu czaszki. Sam Lavater zresztą uznawał czaszkę za najbardziej wiarygodny element w fizjonomice (Courtine, Haroche 2007: 82). Dla ludzi mających styczność z Erikiem było zatem oczywiste, że człowiek o tak przerażającym wyglądzie jest samoistnie zły, co naturalnie wpływało na sposób, w jaki go traktowano, a to z kolei kształtowało jego własne postrzeganie siebie i świata. Najprawdopodobniej to w czasach spędzonych na jarmarkach u Erika zaczyna się jego etyczny regres: mizantropia, odrzucenie norm, dystans wobec ludzi, a w końcu identyfikacja ze śmiercią. Zaistniała spiralę przemocy ilustrują późniejsze losy mężczyzny: przez jakiś czas przebywa w Pendzabie – tam jest

¹¹ Grafia imienia (francuska wersja to *Éric*) zwraca uwagę Christine, która nawet pyta Erika, czy – podobnie jak ona – nie pochodzi ze Skandynawii. Bohater odpowiada wówczas, że jest ono przypadkowe. Nie wiadomo więc, czy jest to jego prawdziwe imię, czy przybrane, choć warto zauważyć, że postać przypomina ekscentrycznego francuskiego kompozytora Erika Satie, który zmienił imię z *Éric* na Erik.

¹² W oryginale ojciec określony jest jako „*entrepreneur de maçonnerie*” – mowa więc o właścicielu zakładu murarskiego, a nie o zwykłym murarzu („*le maçon*”).

w niejasny sposób związany z bractwem Thagów¹³, religijną sektą popełniającą rytualne morderstwa ku czci bogini Kali – i w okolicach Tonkinu, gdzie ma styczność z wietnamskimi partyzantami walczącymi pod przewodnictwem Đê Tháma przeciw francuskiej okupacji. Umiejętności, które nabył od obu grup – posługiwanie się pendzabskim lassem i specyficzny atak spod powierzchni wody – wskazują, że Erik w jakimś stopniu był zaangażowany w ich działalność, choć jego motywy pozostają nieznane. Faktem pozostają obrzędowe mordy i rozmyślnie działania na szkodę własnego państwa – niezależnie od tego, czy wynikały one z niechęci do francuskiego społeczeństwa, chęci wsparcia wietnamskiej niepodległości, czy z innych powodów.

Wciąż jednak widać u bohatera próby odmiany własnego losu poprzez zwracanie się ku twórczej stronie jego natury. Na perski dwór Erik sprowadzony został (przez *darogę*) jako artysta ze słynnego Wielkiego Jarmarku w Niżnym Nowogrodzie na życzenie faworyty szacha¹⁴. Początkowo rzeczywiście pracuje jako architekt i iluzjonista, jednak sytuacja szybko ulega zmianie. Wygląda na to, że Persowie również wolą postrzegać Erika jako przerażającą figurę, niosącą śmierć zgodnie ze swą fizjonomią, zamiast jako zdolnego artystę – bohater konstruuje więc zabójcze maszyny wykorzystywane w wojnie przeciwko Brytyjczykom oraz wikła się (w sposób niejasny) w dworskie intrygi i kilka politycznych zabójstw. Punktem kulminacyjnym okresu perskiego są pokazy używania pendzabskiego lassa oraz egzekucje przeprowadzane w skonstruowanej przez Erika lustrzanej sali tortur, będące makabryczną rozrywką dworzan. Wysoka pozycja okazuje się jednak bronią obosieczną – utraciwszy łaski szacha¹⁵, Erik ma zostać zamordowany, więc *daroga* pomaga mu w ucieczce. Interesujące jest niespójne, choć zdradzające pewne moralne skrupuły, zachowanie bohatera, kiedy po latach wraz z Persem wspomina dworskie czasy:

- Pamiętasz, o czym mnie zapewniałeś, Eriku? Koniec z zabójstwami!
- Czy ja kiedyś – przeszedł w przymiłny ton – popełniłem jakieś zbrodnie?
- Nieszczęśniku! – krzyknąłem. – Zapomniałeś już o różowych godzinach w Mazandaranie?!
- Tak – odpowiedział, nagle posmutniawszy – wolę o tym nie pamiętać, ale z drugiej strony, mała sułtanka nieźle się bawiła (Leroux 2019: 274).

Również w ostatnim – paryskim – etapie życia mężczyzny widoczne jest płynne przechodzenie Erika od normy ku dewiacji. Początkowo, powróciwszy do Francji „zmęczony awanturczym trybem życia” (tamże: 350), Erik podejmuje próbę funkcjonowania w społeczeństwie, replikując jedyny znany sobie wzorzec: kontynuuje zawód ojca i prowadzi zakład murarski. To właściwie pierwszy i zarazem ostatni moment, gdy staje się niemal przeciętnym członkiem

¹³ Wątek rytualnych mordów popełnianych przez Thagów został również poruszony w klasyku kina przygodowego *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* z roku 1984.

¹⁴ Jego imię nie pojawia się w powieści, ale czas akcji wskazuje na Nasera Ad-Dina Kadzara, panującego w latach 1848–1996.

¹⁵ Pers sugeruje, że przyczyną był fakt, że szach nie chciał, aby Erik po służbie u niego pracował dla innego władcy, ponieważ mógłby w ten sposób ujawnić tajemnice dworu i architektury pałacu.

społeczeństwa i buduje „normalne domy dla normalnych ludzi” (tamże). Również w tym przypadku to jego umiejętności i talenty odsuwają go od normy. Podczas budowy Opery Paryskiej Erik zostaje jednym z podwykonawców prac i – ulegając swym artystycznym inklinacjom – decyduje się żyć w podziemiach:

kiedy znalazł się w podziemiach ogromnej budowli, jego artystyczna natura, fantazja i przeszłość iluzjonisty wzięły górę. I czyż nie był wciąż potwornie brzydki? Wymarzył sobie podziemne schronienie, nieznanie nikomu prócz niego, gdzie mógłby się ukryć przed pełnymi obrzydzenia spojrzzeniami innych ludzi (tamże).

Niemniej automarginalizacja Erika w Paryżu nie przynosi spodziewanej ulgi – ostatecznie jedynie pogłębia jego samotność oraz potęguje histeryczne i agresywne zachowania. Nie tylko ma on w swym tajnym mieszkaniu replikę lustrzanej sali tortur czy w finale grozi wysadzeniem budynku, ale też jest (znów w tajemniczy sposób) powiązany z dwiema niewyjaśnionymi śmierciami w operze: szefa maszynistów Josepha Buqueta¹⁶ i hrabiego Philippe’a de Chagny¹⁷. Jakby śmierć była jednym stałym elementem jego życia.

Płaszczyzny wykluczenia i śmierć symboliczna

Nieodwracalność losu Erika wynika nie tylko z faktu odczytania deformacji jako stygmatu, determinującego jego życie i potępiającego go nie tylko w oczach innych, ale również własnych. Wykluczenie ma charakter wielopłaszczyznowy: dotyczy przestrzeni rodzinnej, relacji międzyludzkich (najpierw poprzez życie w przestrzeni jarmarczno-cyrkowej, potem w podziemiach opery), własnej warstwy społecznej w hierarchicznym społeczeństwie francuskim końca XIX w., a także możliwości założenia rodziny. Ma więc wymiar totalny – egzystencjalny. Życie jako duch opery oznacza dla Erika symboliczną śmierć jako człowieka.

Życie „ducha” nie ma wyłącznie charakteru metaforycznego. Nie sprowadza się jedynie do odrzucenia zewnętrznego świata, skrycia się przed złymi spojrzzeniami czy poświęcenia się tworzeniu sztuki (Erik jest wszakże kompozytorem i nawet kończy swoje opus magnum – *Don Juana Trymfującego*). Nie polega też na wyzyskiwaniu innych dla osiągnięcia własnej korzyści (jako upiór opery wymusza na jej dyrektorach szereg przywilejów: od łoży numer pięć na wyłączność, po niebagatelną wypłatę w wysokości dwudziestu tysięcy franków¹⁸). Nowa – pozornie

¹⁶ Wiadomo, że Buquet tropił ducha opery – przechodząc przez jedną z zapadni, znalazł się w sali tortur, gdzie się powiesił. Jego ciało zostało stamtąd wyniesione przez Erika i umieszczone w trzecim podsceniu, tam też znaleźli je pracownicy opery. Dokładny stopień odpowiedzialności Erika za śmierć Buqueta (np. czy słyszał krzyki dochodzące z sali tortur i je zignorował) nie jest znany.

¹⁷ W tym przypadku Erik później zarzeka się przed Persem, że nie miał nic wspólnego z utonięciem hrabiego Philippe’a (starszego brata Raoula) w podziemnym jeziorze opery. Potwierdzać to może fakt, że po tym wydarzeniu Erik sprawia wrażenie zdezorientowanego.

¹⁸ Bohater planował użyć tych pieniędzy, aby rozpocząć życie z Christine.

fantasmagoryczna tożsamość – ma naturę głęboko transgresywną, co podkreśla *millieu* bohatera: podziemia opery stają się grobowcem dla osoby, którą kiedyś był ich mieszkaniec, oddzielając go od własnej przeszłości i emocji. Wypowiedzi Erika oraz jego zachowania przywodzą na myśl depersonalizację. Jest to stan oddzielenia jednostki od swojego „ja”, na które składają się myśli, działania, wspomnienia (Tomalski, Pietkiewicz 2022: 167). Erik nie tylko odrzuca własną historię, niejako tworząc siebie na nowo: „odpowiedział, że nie ma imienia ani ojczyzny, a zwie się Erikiem przez przypadek” (Leroux 2019: 181), ale również regularnie mówi o sobie, używając trzeciej osoby: „dowiedzą się, że szukasz Erika. I jak ty zaczną go szukać [...] Jeśli sekrety Erika przestaną być sekretami wyłącznie Erika, źle się to skończy dla wielu przedstawicieli ludzkiego gatunku!” (tamże: 280).

Można uznać, że „Erik” stanowi coś w rodzaju drugiej osobowości tego człowieka – metaforyczną maskę skrywającą głęboko zakorzeniony wewnętrzny ból, którego źródła sięgają najwcześniejszych lat życia, a zarazem mającą oddzielić go od nieprzyjemnych myśli na swój temat czy trudnych emocji. Widać to choćby w jego kornym, przepelnionym smutkiem tonie, gdy podczas pierwszego spotkania z Christine w podziemiach wyjawia jej prawdę o sobie: „będzie pani wolna, bo po tych pięciu dniach nauczy się pani mnie nie bać, a wtedy będzie pani sama wracać, by spotkać się od czasu do czasu z biednym Erikiem” (tamże: 180).

Tym, co również zwraca uwagę, jest chłodna, *de facto* biologiczna terminologia, której Erik używa w odniesieniu do ludzi. Podkreśla ona nie tylko jego dystans, lecz także poczucie wyższości współlistniejące zarazem z poczuciem niższości. Bohater zdaje sobie sprawę, że w swej inteligencji i wyjątkowych talentach różni się (na korzyść) od ogółu społeczeństwa, lecz jednocześnie wie, że mimo to ten sam ogół nigdy, tylko z uwagi na wygląd, go nie zaakceptuje: „ja nigdy nie wyrażam się tak, jak inni! Niczego nie robię tak jak inni! Ale już mnie to zmęczyło, i to bardzo. Jestem zmęczony... bardzo zmęczony... Mam już dość lasu w swoim domu i tej sali tortur! I tego, że mieszkam jak szarlatan w jakimś pudle o podwójnym dnie! Wystarczy tego” (tamże: 302).

Pozornie Erik dobrze odnajduje się w nowej roli, angażując się w tworzenie legendy o nawiedzonej operze – pisze nawet listy z żądaniami do dyrektorów czerwonym atramentem, który ma budzić jednoznaczne skojarzenia – jednocześnie przenosząc personę ducha na swoje życie prywatne. Choć, jak zauważa Christine, wystrój podziemnego mieszkania upiora jest konwencjonalny i mieszczański, ściany jego pokoju obleczone są żalobnym kirem, a punkt centralny stanowi trumna, która służy Erikowi za łóżko. Ten nieortodoksyjny pomysł bohater tłumaczy w sposób rozbrajająco bezpośredni: „to tutaj sypiam. Do wszystkiego trzeba się w życiu przyzwyczaić, nawet do wieczności” (tamże: 181). Erik jest związany ze śmiercią nie tylko przez swój wygląd czy brutalną przeszłość, ale też przez autopostrzeganie. Notoryczne nazywanie Christine „żywą żoną” jest znaczące: ona jest żywa, ponieważ on jest umarły i tylko ona jest w stanie przywrócić go do życia.

W tym kontekście szczególnie godny uwagi jest wątek urzędzonego w operze balu maskowego, na który nieoczekiwanie przybywa Erik jako Czerwony Mór z opowiadania Edgara Allana Poeo *Maska Czerwonego Moru* (oryg. 1842). Interesującym punktem wspólnym obu tekstów jest obecność morału: amerykański autor opisuje wspaniały bal na dworze księcia Prospera, podczas gdy rządzoną przez niego krainę pustoszy potworna zaraza, a narrator Leroux, pomimo zbrodni Erika, wciąż wyraża wobec niego współczucie i mówi o społecznej niesprawiedliwości, która ukształtowała jego zachowanie. U Poeo zjawiający się w zamku Czerwony Mór, który wpierw uśmierca księcia, a potem wszystkich jego gości, może zostać odczytany jako personifikacja nieubłaganej śmierci, a także sprawiedliwości czy kary – w tym przypadku za łamanie tabu, brak solidarności z ofiarami zarazy czy wybór ułudy ponad trudną prawdę. Przybycie Erika na maskaradę jest nie tylko wyrazem poczucia moralnej wyższości względem rozbawionych gości, lecz także cichą, acz poważną groźbą – podziemia gmachu wypełnione są trotylem, o czym wie wyłącznie Erik, co niewątpliwie sprawia mu satysfakcję. Poczucie władzy i odrębności od innych, a także jego własna wizja siebie podkreślają fakt będący wyrazistą manifestacją z reguły ukrywającego twarz bohatera – tym razem Erik jako jedyny przychodzi bez maski, ostentacyjnie ujawniając swoje oblicze, jakby chcąc zmusić innych, by spojrzeli na niego tak, jak on widzi siebie.

Odpowiedzialność i sprawiedliwość społeczna w *Upiorze opery*

Określiwszy uprzednio powieść Gastona Leroux jako dzieło samoświadome i nacechowane moralnie, należy się przyjrzeć stosunkowi narratora do tytułowego bohatera oraz przesłaniu książki. Nasuwa się też pozornie banalne pytanie: czy Erik, jako postać moralnie obciążona, jest odpowiedzialny za swój los? Aby na nie odpowiedzieć, warto określić jego psychiczną konstrukcję. Choć niewątpliwie pełni rolę antagonisty historii – łotra gotyckiego, który wkracza między niewinną dziewczynę a szlachetnego bohatera – jego zachowania nie zawsze są naganne. *Daroga* wspomina o jego wrażliwości i zdolności do czynów najszlachetniejszych, a narrator odżegnuje się od określania go jako prostego niegodziwca. Christine i Pers przyznają, że nie są w stanie go nienawidzić. Bohaterka w rozmowie z Raulem o Eriku idzie nawet o krok dalej:

- Boi się [go] pani, ale czy mnie kocha...? A gdyby Erik był piękny, kochałaby mnie pani?
- Nieszczęsny! Po co kusić los i pytać o sprawy, które chowam w głębi duszy, tak jak skrywa się grzech? (tamże: 191).

Erika cechuje wybitna inteligencja i bujna wyobraźnia przy niskim poziomie empatii, co skutkuje m.in. brakiem umiejętności rozróżniania dobra od zła czy zachowaniami nieadekwatnymi do sytuacji – np. podczas pierwszego pobytu

Christine w podziemiach Erik każe się jej wykąpać (samotnie, w łazience), nie zdając sobie sprawy, że ta może bać się gwałtu¹⁹. Nadmierna emocjonalność Erika wskazuje na psychiczną niedojrzałość, która uniemożliwia mu pogodzenie się z własną przeszłością czy wyglądem, co byłoby dobroczynne dla jego psychiki (Kondáš 1984: 285, 286). Dystans wobec ludzkości, nonkonformizm i cynizm każą mu (do czasu) działać jedynie we własnym interesie: „czuł się odrzucony przez społeczeństwo i przez to nie poczuwał się do żadnych obowiązków względem niego. Nie miał skrupułów, wykorzystywał swoje nadzwyczajne talenty, zręczność i wyobraźnię, jakimi obdarzyła go natura w zamian za nieprawdopodobną brzydotę, po to, by wykorzystywać, ile się da, innych, normalnych ludzi” (tamże: 346).

Uwolnienie Christine, po tym jak zgadza się zostać jego żoną oraz okazuje mu ciepło i współczucie, a zatem bezinteresowne postawienie dobra ukochanej ponad własne, przywraca Erikowi człowieczeństwo (w jego oczach), ale zarazem definitywnie niweczy jego szanse na życie poza operą²⁰. Pomimo moralnie dobrego czynu, Erik nigdy nie powróci na powierzchnię, ponieważ prawdziwą przyczyną jego wykluczenia jest przyrodzona i niezbywalna deformacja, a nie jego nieetyczne działania.

Warto przy tym zauważyć, że choć na płaszczyznach rodzinnej, klasowej i egzystencjalnej Erik zdaje się wykluczać sam siebie, a przynajmniej jego izolacja ma w tym duży udział, psychologia i socjologia każą odrzucić skrajny indywidualizm w interpretacji losów jednostki, zwracając uwagę na decydującą rolę kontekstu społecznego. Na Erika wywierany jest nacisk, by się wycofał, bo sam jego wygląd łamie ustanowione normy społeczne (Wojciszke 2021: 478). To okoliczności zewnętrzne wymuszają „wtórne naznaczenie” (Oliwa-Ciesielska 2020: 23), czyli zgodę wykluczonego na swą pozycję (co pogłębia wykluczenie) i zgodę tę bohater wyraża, zostając duchem opery. Jest to również psychologicznie prawdopodobne. Istnieją badania sugerujące, że osoby marginalizowane mogą postrzegać siebie przez pryzmat źródła swojej marginalizacji, bo to pomaga im wypełnić wewnętrzną pustkę i mniej dotkliwie przeżywać swą niekorzystną sytuację (Bańbura-Nowak, Kowara i in. 2021: 75). Podobną intuicję zdaje się zdradzać sam narrator, zawierając w ostatnich akapitach *Upiora opery* silnie nacechowany retorycznie i emocjonalnie ustęp, który stanowi swoiste ideowe podsumowanie i przesłanie powieści:

Biedny, nieszczęsny Erik! Czy mamy go żałować? Czy raczej przeklinać? Chciał tylko jednego – być takim jak wszyscy. Ale był zbyt brzydki! Musiał ukrywać swój geniusz bądź używać go do stosowania niecných sztuczek, podczas gdy mając normalną twarz, byłby jednym z najszlachetniejszych przedstawicieli ludzkiej rasy! Miał serce zdolne pomieścić całe imperium,

¹⁹ Erik widocznie nie rozumie, że w takich okolicznościach Christine – która gotowa była popełnić samobójstwo, gdyby Erik wszedł był wtedy do łazienki – mogła tak odebrać jego polecenie. Bohater w ogóle zdaje się indyferentny seksualnie.

²⁰ Po uwolnieniu Christine zachowanie Erika się zmienia – staje się łagodniejszy i bardziej wrażliwy oraz ze spokojem oczekuje na swoją śmierć, która następuje niedługo później.

a musiał gnieździć się w piwnicy! Zdecydowanie trzeba żałować Upiora Opery! Pomodliłem się, pomimo jego zbrodni, nad jego doczesnymi szczątkami, oby Pan zechciał mieć nad nim zmiłowanie! Dlaczego Bóg stworzył tak potwornie brzydkiego człowieka? (Leroux 2019: 350).

Bibliografia

- Arystoteles, 2003, *Dzieła wszystkie*, t. 4, tłum. i oprac. A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa.
- Bańbura-Nowak A., Kowara K., Opoczyńska-Morasiewicz M., 2021, *Autostygmatyzacja na czas przemijania – interpretacyjna analiza fenomenologiczna doświadczenia starszych kobiet zmagających się z depresją w przebiegu zaburzeń nastroju*, „Psychoterapia”, nr 1, s. 75–90.
- Courtine J., Haroche C., 2007, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk.
- Eco U., 2009, *Historia brzydoty*, tłum. zbiorowe, Poznań.
- Fantôme [w:] *Linternaute*, <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/fantome/> [dostęp: 29.01.2025].
- Franz Joseph Gall [w:] *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Franz-Joseph-Gall> [dostęp: 29.01.2025].
- Gadamer H.G., 1993, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków.
- Kondáš O., 1984, *Psychologia kliniczna*, Warszawa.
- Lavater J.C., 2017, *Sztuka poznawania mężczyzny podług rysów twarzy*, tłum. K. Belaid, Gdańsk.
- Leroux G., 2019, *Upiór opery*, tłum. A. Wiśniewski, oprac. D. Babilas, Czerwonak.
- Leroux G., *Le Fantôme de l'Opéra*, wydanie elektroniczne, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/62215/pg62215-images.html> [dostęp: 29.01.2025].
- Madej-Bień K., Gamian-Wilk M., 2017, *Wybrane skutki wykluczenia społecznego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 4(80), s. 45–58.
- Nāṣer al-Dīn Shāh [w:] *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Naser-al-Din-Shah> [dostęp: 29.01.2025].
- Oliwa-Ciesielska M., 2020, *Teoretyczne ujęcia i egzemplifikacje wykluczenia społecznego*, „Humaniora”, nr 3(31), s. 15–26.
- Phrenology [w:] *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/phrenology> [dostęp: 29.01.2025].
- Piskorowska A., 2017, *Zaburzona komunikacja wynikiem wykluczenia społecznego osób dotkniętych niepełnosprawnościami* [w:] *Od samotności do osamotnienia*, red. J. Zimny, Stalowa Wola.
- Sterna W., Sterna R., 2018, *Depersonalizacja, derealizacja – zespół objawów czy odrębne zaburzenie?*, „Psychiatria”, nr 1(15), s. 26–34.
- Tomalski R., Pietkiewicz I.J., 2022, *Depersonalizacja – klucz do zrozumienia złożoności zjawisk dysocjacyjnych*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna”, nr 22(3), s. 166–174.
- Wojciszke B., 2021, *Psychologia społeczna*, Warszawa.

Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera* as a story about social exclusion – a hermeneutic interpretation

Abstract

The subject of this article is an analysis of the social exclusion of the main character of *The Phantom of the Opera* by Gaston Leroux – Erik, a brilliant, deformed, isolated composer living in the vaults of the Paris Opera. The structure of the text is determined by a reconstruction of the man's story and an interpretation of the mechanisms of his exclusion. I consider whether the character's

fate was determined and whether (and to what extent) Erik is to blame for his situation. I base my analysis on classical hermeneutics, which emphasises above all the context in which the novel was written and its ideological significance, although social science issues (especially sociology and psychology) remain equally important. I also refer to the pseudo-sciences still popular in the early 20th century: physiognomy and phrenology.

Key words: depersonalisation, Gaston Leroux, stigmatisation, *The Phantom of the Opera*